T.C.

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

BİLİMSEL ARAŞTIRMA PROJELERİ

KOORDİNASYON BİRİMİ

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA YAPI ve TEMA

Proje No: SBD-08-347

Doktora tezi

SONUÇ RAPORU

Proje Yürütücüsü:

Doç Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

ERÜ Edebiyat Fakültesi

Türk Dili Bölümü

Şamil YEŞİLYURT

ERÜ Türk Dili Bölümü

Ağustos 2011

KAYSERİ

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

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA YAPI ve TEMA

Hazırlayan
Şamil YEŞİLYURT

Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Doktora Tezi

Ağustos – 2011
KAYSERİ

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

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA YAPI ve TEMA

(Doktora Tezi)

Hazırlayan
Şamil YEŞİLYURT

Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Bu çalışma; Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından SBD-08-347 kodlu proje ile desteklenmiştir.

Ağustos – 2011
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı :

İmza :

Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yapı ve Tema adlı doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan	**Danışman**
Şamil YEŞİLYURT	Doç Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Türk Dili ve Edebiyatı ABD Başkanı

Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN

Doç Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK danışmanlığında Şamil YEŞİLYURT tarafından hazırlanan *Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yapı ve Tema* adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında **Doktora** tezi olarak kabul edilmiştir.

22 / 07 / 2011

JÜRİ:

Danışman : Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Üye : Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH

Üye : Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Üye : Prof. Dr. Atabey KILIÇ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Celil ARSLAN

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 08.08.11 tarih ve 16 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

08 / 08 / 2011

Prof. Dr. [illegible]

Enstitü Müdürü

T.C. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 1923

ÖN SÖZ

Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yapı ve Tema başlıklı bu çalışmada Türk edebiyatının en üretken yazarı ve yaşadığı çağın en çok okunan romancısı Ahmet Mithat Efendi'nin romanları biçimsel ve tematik yönlerden çözümlenmiş böylece, yazarın romanlarının estetik değerleri hakkında bazı yargılara ulaşmanın yanında bu eserlerin Türk romanının gelişmesinde oynadığı rol kavranmaya çalışılmıştır. Bu anlamda çalışmamız, Türk romanının kuruluşunda büyük emeği geçen Ahmet Mithat Efendi'nin 1874–1910 yılları arasında yayımladığı 32 adet romanının muhteva ve biçim öğelerinin tahlilinden oluşmaktadır.

Yazarla ilgili şimdiye kadar yapılan çalışmalar çoğunlukla, onun eserlerindeki herhangi bir tematik ya da teknik olgunun araştırılmasına yöneliktir. Ahmet Mithat Efendi'nin çok yönlü bir yazar olması, eserlerinin tematik yönden zengin ve sosyal bilimlerin hemen her disiplinine malzeme verecek genişlikte bulunması bu tutumun ortaya çıkmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Yazarın eser sayısının çok fazla oluşu da araştırmacıları sınırlandıran bir başka husustur.

Ahmet Mithat Efendi'nin hacim itibarıyla fazla olan özellikle *Letâif-i Rivayât* serisindeki bazı uzun hikâyeleri bu çalışma kapsamına alınmamıştır. Çünkü roman ile hikâye ayrımı Ahmet Mithat'ta o dönem için henüz söz konusu olmamakla birlikte günümüzdeki kurgulamayı esas alan ayrıma göre bu uzun hikâyeler roman grubu içinde düşünülmemiştir.

Metin tahlili, edebiyat biliminin önemli bir dalı olup metnin estetik değerinin ve içeriğinin kavranmasının en sağlam yoludur. Temellerini Mehmet KAPLAN'ın attığı ülkemizdeki metin tahlili çalışmalarının değeri her geçen gün daha iyi anlaşılmakta ve bu tür çalışmalar yaygınlaşmaktadır. Sağlam bir edebiyat tarihi ve edebiyat teorisi yazımı da bu tür çalışmalara bağlıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri üzerinde tahlilî çalışmalar yapılmadan yazılacak bir Türk edebiyatı tarihi mutlaka eksik kalacaktır. Bu çerçevede yazarın romanları kronolojik sıra içinde yapı ögeleri olan olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, kişiler dünyası, mekân, zaman, üslup ile temaları bakımlarından incelenmiştir. Bu bağlamda tezin bir metin tahlili çalışması olduğunu söylememiz gerekir. Edebiyat biliminin önemli kollarından biri olan metin tahlili bir yazar hakkında verilecek estetik ve anlama dayalı hükümler açısından kaçınılmazdır.

Giriş, iki ana bölüm ve sonuç kısımlarından oluşan tezin giriş kısmında yazarın hayatı ve sanat görüşleri üzerinde durulmuştur. Bu kısım hazırlanırken birinci elden kaynaklardan istifade edilmiş, bilimsel bir çalışmada olması gerektiği gibi asıl problemin çözümünde gerekli olacak önbilgilere yer verilerek yazarın romanlarının anlaşılmasına biyografisi yoluyla destek sağlanmak amaçlanmıştır. İki ana bölümden birincisi, romanların yapı bakımından incelenmesine ayrılmıştır. Altı alt başlıktan oluşan bu ilk bölümde romanlar; olay örgüsü, bakış

açısı ve anlatıcı, kişiler dünyası, mekân, zaman ve üslup bakımlarından incelenmiştir. Tahkiyeli edebî eserlerin tahlilinde bu ögelere göre bir tasnif yapılması yaygın bir usuldür. Sadece, üslup bahsinin yapıdan ayrı bir başlık altında bağımsız olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Ancak çalışmanın başlığının belirlediği sınırlar göz önüne alındığında üslubun biçimi belirleyen yanının çalışmaya dâhil edilmesi zorunlu hâl almıştır. Diğer başlıkların her birinin çok ayrıntılı bir biçimde ele alınması, her bir öğenin estetik bir vakıa olan edebî eserde hangi ölçüde bir estetik değer yarattığının ortaya konması amaçlanmıştır. Bu inceleme sırasında Gerard GENETTE ve Wayne C BOOTH'un teorik çalışmalarından geniş ölçüde yararlanılmıştır.

İkinci bölümde, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında işlediği temalar tahlil edilmiştir. "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Temalar" başlıklı ikinci bölüm, romanlarda işlenmiş olan temaların incelenmesine ayrılmıştır. Ahmet Mithat Efendi, romanlarına sadece estetik bir değer olarak bakmamış aynı zamanda onları bir eğitim aracı olarak da görmüştür. Bugünkü estetik beğenilerimiz bakımından bir zaaf olarak görülse de yazarın kendisine yüklediği görevin tarihsel şartlar bakımından hiç de yabana atılamayacağı bir gerçektir. Keza, henüz roman okuyucusunun dahi teşekkül etmediği bir çağda bir yandan halkın edebî zevkini diğer yandan da bilgi ve kültür seviyesini yükseltmeye çalışmak makul bir tutumdur. Bu çerçevede, Ahmet Mithat Efendi'nin ele aldığı gerçek problemlerin çok yönlü ve çağın insanının problemleri olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmanın sonuç kısmında Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının ve romancılığının dikkat çekici özellikleri vurgulanmış; onun devrinin ve sonraki dönemlerin yazarları üzerindeki etkileri üzerinde durulmuştur.

"Kaynaklar"da Ahmet Mithat Efendi'nin telif ve tercüme kitaplaşmış tüm eserleri türlerine göre tasnif edilerek verilmiş; bu eserler hakkında yapılan çalışmalar ve yararlanılan teorik ve uygulamalı çalışmaların künyeleri sıralanmıştır. Kaynakçanın düzenlenmesinde kütüphane çalışmalarının yanı sıra Nüket ESEN'in hazırladığı *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası* adlı çalışmadan istifade edilmiştir.

Çalışmalarım süresince büyük fedakârlıklar gösterip beni destekleyen, her an yanımda olan eşime, bana duydukları büyük güven duygusu için aileme, Ahmet Mithat Efendi üzerinde böyle bir çalışma yapmanın gerekliliğini işaret ederek bana yol gösteren; çalışmanın her aşamasında desteğini, bilgisini ve emeğini esirgemeyen, akademik ortamda olduğu kadar insani ilişkilerde de sonsuz desteğiyle gelişmeme katkıda bulunan muhterem hocam Doç Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK'e şükran ve minnetlerimi sunuyorum.

Şamil YEŞİLYURT

Kayseri, Haziran 2011

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA YAPI ve TEMA

Şamil YEŞİLYURT
Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Doktora Tezi, Mayıs 2011
Danışman: Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

KISA ÖZET

Roman, hikâye, tiyatro, hatıra, gezi, mektup, monografi; tarih, felsefe, psikoloji, sosyoloji, ekonomi gibi pek çok tür ve disiplinde eser vermiş olan Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının tanınmış sanatçılarındandır. Bu çalışmada çok yönlü bir yazar olan Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarını yapı ve tema bakımından çözümlemeye çalıştık. Böylece sanatçının Türk romanında oynadığı rolü belirlemeyi amaçladık.

Çalışmamızı giriş ve sonuç bölümleri dışında iki ana bölüm hâlinde düzenledik.
Birinci ana bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının yapı unsurlarını inceledik. Buradan hareketle yazarın romancılığı yanında Tanzimat dönemi başta olmak üzere sonraki dönem sanatçılarını ne yönde etkilediğini belirlemeye çalıştık.

İkinci bölümü sanatçının romanlarında işlediği temalara ayırdık. Gerek bireysel gerekse sosyal yönü ağır basan bu temaların bir dönemin gerçekliğini sunmada büyük katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

Yaptığımız incelemenin ortaya koyduğu sonuçları, her ara başlığın sonunda maddeler hâlinde değerlendirdik. Bu sebeple sonuç bölümünde onları tekrar etmek yerine çalışmanın bütün olarak ortaya koyduğu fikirleri bir araya getirdik.

Yaptığımız çözümlemelerde yararlandığımız kaynaklar yanında Ahmet Mithat Efendi'nin bibliyografyasını kapsamlı bir kaynakça hâlinde çalışmanın sonuna ekledik.

İmla konusunda alıntılar dışında TDK Yazım Kılavuzu'nun ilkelerine bağlı kalmaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, Yapı, Tema, Roman, Tanzimat Dönemi.

THE STRUCTURE AND THEME IN THE AHMET MİTHAT EFENDİ'S NOVELS

Şamil YEŞİLYURT
Erciyes University, Instıtute for Socıal Scıences
PhD Thesis, May 2011
Supervisor: Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

ABSTRACT

Ahmet Mithat Efendi is one of the well-known writers who wrote in different kinds and discipline such as novel, story, theatre, memory, travel writing, letter, monography, history, philosophy, sociology and economics. In this study, we tried to analyze a versatile writer, Ahmet Mithat Efendi's novels in terms of the structure and theme. Thus we aimed at determine the role of his in Turkish literature.

We organized the study in two main sections except for introduction and conclusion.

In the first main section, we investigated the structure elements of Ahmet Mithat Efendi's novels. From this point of view, we tried to identify how the writer affects mainly the Tanzimat period and the next period's authors besides novel writing.

In the second section, we studied the themes of the writer's novels. We are convinced that the themes which have predominant aspect of both individual and social make a major contribution by presenting the reality of a period.

We evaluated by itemizing the results of this study at the end of each subtitle. In this reason, in the conclusion, we assembled that the study put forward ideas all in stead of repeating them.
We added Ahmet Mithat Efendi's bibliography as a comprehensive reference at the end of the study as well as the other references that we used.

We tried to be line with the rules of Turkish Linguistic Society Spelling Book expect for quotation about spelling.

Key words: Ahmet Mithat Efendi, Structure, Theme, Novel, Tanzimat Period.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **I**
ÖN SÖZ ..... **IV**
KISA ÖZET ..... **VI**
ABSTRACT ..... **VII**
İÇİNDEKİLER ..... **VIII**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **XI**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA YAPI 19
1.1. OLAY ÖRGÜSÜ 19
1.1.1. Anlatının Evreleri 19
1.1.1.1. Başlangıç Durumu 20
1.1.1.2. Eylemler Dizisi 35
1.1.1.3. Bitiş Durumu 105
1.1.2. Öykünün Bölümlenmesi 112
1.1.2.1. Kesitler, Epizotlar/Oluntular ve Dönüşümler: 112
1.1.2.2. Çatışmalar 180
1.1.2.3. Olay Örgüsünü Oluşturma Tarzı 212
1.2. BAKIŞ AÇISI ve ANLATICI 245
1.2.1. Bakış Açısı ve Türleri 245
1.2.2. Anlatıcı 247
1.2.2.1. Benöyküsel Anlatıcı: Roman Başkişisinin Sınırlı Bakış Açısı 248
1.2.2.2. İçöyküsel Anlatıcı: İkinci Derecede Bir Kahraman Sınırlı Bakış Açısı 252
1.2.2.3. Gözlemci Anlatıcı: Dış Odaklayım-Sınırlı Bakış Açısı 257
1.2.2.4. Dışöyküsel/Hâkim Anlatıcı: Sıfır odaklayım-Sınırsız Bakış Açısı 258
1.3. KİŞİLER DÜNYASI 277
1.3.1. Kişilerin Özellikleri 277
1.3.1.1. İsim/Kimlik Sembolizasyonu 279
1.3.1.2. Cinsiyet ve Yaş Grupları 287
1.3.1.3. Dil ve Üslup Özellikleri 299
1.3.1.4. Beceriye İlişkin Özellikler/Roller 305
1.3.1.5. İyiler ve Kötüler Ekseninde Zıt Kahramanlar 314
1.3.2. Kahramanı Tanıtma Yöntemleri 327
1.3.2.1. Kahramanın Kendi Kendini Tanıtması 327
1.3.2.2. Kahramanın Başka Bir Roman Kişisi Tarafından Tanıtılması 332
1.3.2.3. Kahramanın Vaka Dışı Bir Anlatıcı Tarafından Tanıtılması 334
1.3.3. Meslek Gruplarına Göre Kişiler 350
1.3.4. Milliyetlerine Göre Kişiler 354
1.3.5. Yalınkat/Düz Kişiler (Tipler) 369

1.3.6. Boyutlu/Yuvarlak Kişiler (Karakterler) 374
1.3.7. Fon Karakterler 377
1.3.8. Kişilerin Kıyafetleri 378
1.4. MEKÂN 390
1.4.1. Kapalı/Dar Mekânlar 392
1.4.1.1. Ev/Konak 392
1.4.1.2. Taşıtlar 410
1.4.1.3. Mağara 415
1.4.1.4. Mahbes 417
1.4.1.5. Manastır/Kilise 418
1.4.1.6. Mahzen/Ambar 420
1.4.1.7. Genelev 421
1.4.1.8. Merdiven ve Tavan Arası 423
1.4.1.9. Kütüphane 423
1.4.2. Açık/Geniş Mekânlar 425
1.4.2.1. Deniz 425
1.4.2.2. Yol 426
1.4.3. Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Belli Başlı Ülke, Şehir/Köy ve Kasabalar . 428
1.4.3.1. İstanbul 430
1.4.3.2. Fransa şehirleri (Paris, Marsilya) 439
1.4.3.3. İtalya şehirleri (Napoli, Roma) 444
1.4.3.4. Mısır 447
1.4.3.5. Cezayir 448
1.4.3.6. Rusya Şehirleri 450
1.4.3.7. Malta 452
1.4.3.8. Mezopotamya Bölgesi 453
1.4.3.9. Amerika 454
1.4.3.10. Mora, Balkanlar ve Rumeli 457
1.4.3.11. Kafkaslar ve Orta Asya 458
1.4.3.12. Akdeniz Limanları 460
1.5. ZAMAN 464
1.5.1. Öykü ve Öyküleme Zamanları 464
1.5.1.1. Geriye Dönüş/Mazi Koridoru 475
1.5.1.2. Zamanda Ritim/Anlatının Ritmi 482
1.5.2. Tarihsel/Sosyal Zaman 485
1.6. ÜSLUP 502
1.6.1. Dil Malzemesi 503
1.6.1.1. Atasözleri, Deyimler ve Veciz İfadelerden Faydalanma 507
1.6.1.2. Terimler 510
1.6.1.3. Yabancı Dillerden Alınan Söz ve Söz Grupları: 511
1.6.1.4. Konuşma Dilinin İmkânlarından Yararlanma 517

1.6.1.5. Dil Yanlışları ... 520
1.6.2. Anlatım Teknikleri ... 523
1.6.2.1. Tahkiye ... 523
1.6.2.2. Gösterme ... 526
1.6.2.2.1. Düz Anlatım Yoluyla ... 526
1.6.2.2.2. Diyaloglar Yoluyla ... 527
1.6.2.2.3. Soru-Cevap Yoluyla ... 529
1.6.2.3. Betimleme ... 533
1.6.2.4. İç Konuşma ... 537
1.6.2.5. İç Çözümleme ... 539
1.6.2.6. Mektup Tekniği ... 541
1.6.2.7. Nazım Yoluyla Anlatım ... 544
1.6.2.8. Montaj Tekniği ... 547

İKİNCİ BÖLÜM

2. AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA TEMALAR ... 551
2.1. Batılılaşma/Medeniyet Problemi ... 552
2.2. Esaret/Kölelik-Hürriyet ... 570
2.3. Evlilik ... 582
2.4. Aşk ... 597
2.5. Eğitim ... 609
2.6. Ölüm/İntihar/Cinayet ... 625
2.7. Hırs ve İntikam ... 633
2.8. Din ... 639
2.9. Sadakat/İhanet ... 647
2.10. Sınıf Farklılıkları ... 652
2.11. Çalışma Fikri/Şahsi Teşebbüs ... 657
2.12. Politika/Bürokrasi ... 662
2.13. Verem ... 664
2.14. İstihbarat ... 665
2.15. Kıskançlık ... 667
2.16. Basın/Gazetecilik ... 670
2.17. Sanat: Roman/Hikâye-Tiyatro-Şiir-Müzik-Resim ... 674
2.18. Para ... 681
2.19. Ahmet Mithat'ın Romanlarında Ele Aldığı Diğer Meseleler ... 686
SONUÇ ... 690
KAYNAKLAR ... 697
1. Ahmet Mithat Efendi Kaynakçası ... 697
2. Genel Kaynakça ... 706
ÖZ GEÇMİŞ ... 729

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar'ın olay örgüsü şeması 116
Şekil 2. Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş'un olay örgüsü şeması 121
Şekil 3. Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır içinde Esrar'ın olay örgüsü şeması 122
Şekil 4. Hüseyin Fellâh'ın olay örgüsü şeması 124
Şekil 5. Felâtun Bey ile Râkım Efendi'nin olay örgüsü şeması 127
Şekil 6. Paris'te Bir Türk'ün olay örgüsü şeması 129
Şekil 7. Süleyman Muslî'nin olay örgüsü şeması 131
Şekil 8. Kafkas'ın olay örgüsü şeması 133
Şekil 9. Çengi'nin olay örgüsü şeması 135
Şekil 10. Yeryüzünde Bir Melek'in olay örgüsü şeması 137
Şekil 11. Karnaval'ın olay örgüsü şeması 139
Şekil 12. Acâyib-i Âlem'in olay örgüsü şeması 142
Şekil 13. Dürdane Hanım'ın olay örgüsü şeması 144
Şekil 14. Vah'ın olay örgüsü şeması 146
Şekil 15. Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası olay örgüsü şeması 147
Şekil 16. Esrâr-ı Cinâyât olay örgüsü şeması 149
Şekil 17. Cellat'ın olay örgüsü şeması 152
Şekil 18. Hayret'in olay örgüsü şeması 155
Şekil 19. Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar'ın olay örgüsü şeması 158
Şekil 20. Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları'nın olay örgüsü şeması 159
Şekil 21. Haydut Montari'nin olay örgüsü şeması 160
Şekil 22. Arnavutlar Solyotlar'ın olay örgüsü şeması 163
Şekil 23. Gürcü Kızı yahut İntikam'ın olay örgüsü şeması 164
Şekil 24. Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi'nin olay örgüsü şeması 166
Şekil 25. Müşahedat'ın olay örgüsü şeması 168
Şekil 26. Ahmet Metin ve Şirzad'ın olay örgüsü şeması 172
Şekil 27. Taaffüf'ün olay örgüsü şeması 174
Şekil 28. Gönüllü'nün olay örgüsü şeması 176
Şekil 29. Mesâil-i Muğlâka'nın olay örgüsü şeması 177
Şekil 30. Jön Türk'ün olay örgüsü şeması 179

GİRİŞ

Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yapı ve Tema adlı bu çalışmada, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin romanları yapı (olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, kişiler dünyası, mekân, zaman ile üslup) ve tema bakımdan incelenecektir. Bu doğrultuda, tezdeki amaç, Tanzimat devri edebiyatının en üretken yazarı ve geniş kitlelerin romancısı kabul edilen Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarını çözümleyerek yazarın Tanzimat romanı ve sonraki dönemlere olan etkisini tespit etmektir.

Türk romanının kuruluşunda en çok emeği geçen şahsiyetlerden biri olan Ahmet Mithat Efendi bu çalışmada inceleme konusu olan ve 1874-1910 yılları arasında kaleme aldığı otuz iki adet romanı ile bir yandan devrin yazarlarına öncülük etmiş, diğer yandan da roman okuyucusunun doğmasına ve oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Edebî türlerin üsluplarıyla var olduğu gerçeği göz önüne alınırsa onun çabalarının aynı zamanda bir üslup kurma mücadelesi olduğunu da dikkate almak gerekir.

Tanzimat dönemi bir anlamda yeni Türk edebiyatının da kuruluş dönemi kabul edilir. Roman, hikâye, tiyatro, deneme, eleştiri gibi türlerdeki ilk örnekler bu dönemde verilmiştir. Dolayısıyla yazarlar bir yandan modern bir edebiyat oluşturmaya çalışırken diğer yandan bu edebiyatın hitap edeceği kitleleri de hazırlama gayreti içinde olmuşlardır. Ahmet Mithat Efendi hiç şüphesiz bu amacı taşıyan yazarlar arasında en önde gelenidir. Gerek halk kesimine gerekse aydın kesime yönelik yazıları bunun en açık örnekleridir. Bu yüzden modern Türk edebiyatının oluşum aşamasının layıkıyla anlaşılabilmesi, o dönemdeki okur kitlesinin konumunun belirlenebilmesi Ahmet Mithat Efendi gibi üretken bir yazarı anlamaktan geçer. Çünkü Ahmet Mithat Efendi diğer Tanzimat dönemi yazarları gibi edebiyatı bir mektep olarak kabul etmiş, hemen her konuda fikir öne sürmüş, eserleri pek çok disipline malzeme olmuş bir yazardır. Bundan ötürü romanlarının ayrıntılı biçimde analizi, kendisini olduğu kadar dönemin romanını anlamak adına da önem taşımaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin şahsiyeti ve eserleri üzerinde yapılan yüksek lisans ve doktora başta olmak üzere çeşitli düzeydeki akademik çalışmalarda da meselenin daha çok bu yönünü aydınlatmak amaçlanmıştır.

Ahmet Mithat Efendi üzerine yapılmış ilk önemli çalışma, Orhan OKAY'ın *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi* başlığını taşır. Bu çalışma, Doğu-Batı medeniyetleri arasında yüzyıllardır süren çatışmanın Tanzimat döneminin önde gelen yazarlarından Ahmet Mithat

Efendi'nin kalemine nasıl yansıdığını incelemektedir. Yazarın yüzü aşkın eserinde çeşitli biçimlerde ele alınan medeniyet görüşlerinin araştırılıp tahlil edildiği bu eser, yedi bölümden oluşmaktadır. "Giriş" kısmında Ahmet Mithat Efendi'nin Batı ile ilk temas yolları olan kitaplar, Beyoğlu ve Avrupa üzerinde durulmuştur. 1. bölümde yazarın medeniyet hakkındaki genel fikirleri; 2. bölümde Batı medeniyeti karşısında Ahmet Mithat Efendi'nin davranış biçimleri; 3. bölümde medeniyetin Osmanlı toplum yaşamında göze çarpan belirtileri; 4. bölümde her iki toplumun kadına ve aileye bakış farklılıkları; 5. bölümde manevî açıdan her iki medeniyetin mukayesesi; 6. bölümde batının eğitim ve kültür değerlerine karşı olan tavrı; 7. bölümde ise Ahmet Mithat'ın roman ve tiyatrolarındaki tipler incelenmiştir.

Durali YILMAZ *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu* adlı çalışmasında Türk romanının sağlıklı bir yapıya kavuşabilmesi ve bize has olabilmesi için doğuş ve gelişme sürecinin iyi araştırılmasını zaruri gördük, diyerek çalışmanın birinci bölümünde Ahmet Mithat dışındaki Tanzimat devri yazarlarını ele alıp onların dil arayışlarını, Avrupa edebiyatından ne anladıklarını ve ondan ne şekilde istifadeyi gerekli gördüklerini, özellikle roman anlayışlarını göz önünde bulundurarak incelemiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Ahmet Mithat Efendi merkezli anlatım vardır. Tanzimat döneminde hemen her konuda sayısız eser veren ve "halk için edebiyat" anlayışından yola çıkan Ahmet Mithat Efendi'nin öncelikle edebiyat ve roman algısı üzerinde durulduktan sonra Avrupa edebiyatına yaklaşımından bahsedilir. Bu kısımda da diğer bölümlerde olduğu gibi Avrupa edebiyatının ünlü romancıları yanında, yazarın Batı'da gelişen yeni fikirlere yaklaşımına da değinilerek Avrupa ile Türk edebiyatı arasında kısa bir kıyaslama yapılır.

Eserde Ahmet Mithat'ın gerek edebiyat anlayışı, gerekse Avrupa edebiyatına bakışından bahsedildikten sonra romandan ne anladığı açıklanmaya çalışılır. Bu yapılırken de sırasıyla roman tarifi, romanının esası ve tekâmülü, romanın nasıl yazılması gerektiği, romanların sınıflandırılması, romanın mevzuu, roman ve tarih, romanın dünyası, roman ve millet, bizde ve Avrupa'da romanın, romancının ve okuyucunun tekâmülünün hangi aşamalarda olduğu, Ahmet Mithat'ın tenkitten ne anladığı ve tenkidin nasıl yapılması gerektiği hakkındaki görüşleri üzerinde durulur. Çalışmada son olarak çağdaşlarının Ahmet Mithat'ın, eserlerine bakışlarından söz edilir.

İsmail PARLATIR'ın *Tanzimat Edebiyatında Kölelik* başlıklı çalışmasında geniş anlamda Ahmet Mithat Efendi'den söz edilmektedir. Üç ana bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde kölelik kavramı, geçmişi ve Tanzimat döneminde yazarların köleliği nasıl kullandıkları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ilk olarak Ahmet Mithat Efendi'nin 1870'te yayımlanan uzun hikâyesi *Esaret*, ardından *Letâif-i Rivâyât*'ın beşinci kitabı *Firkat*, sekizinci kitabı *Ölüm Allah'ın Emri* adlı hikâyeleri ve *Dünyaya İkinci Geliş*, *Hasan Mellâh*, *Hüseyin Fellâh, Felâtun Bey ile Râkım Efendi* adlı romanları önce vakaları sonra kölelik teması etrafındaki kurgulanışları

bakımından incelenmiştir. Bu çalışmanın üçüncü bölümünde ise Tanzimat yazarının köleliği ele alış tarzı değerlendirilmiştir.

Nüket ESEN'in *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* isimli eseri, Ahmet Mithat üzerine yapılmış bir başka çalışmadır. Burada Nüket ESEN'in Türk edebiyatı üzerine farklı dergilerde yazdığı yazılarının derlendiği görülmektedir.

Eserin bizim çalışmamız doğrultusunda ilinti kurabileceğimiz birinci bölümü *"Modern Türk Edebiyatının Doğuşunda Ahmet Mithat"* ismini taşır. Bu bölümde yer alan başlıklar şu şekildedir: "Ahmet Mithat: Hayat, Külliyat; Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı; Ahmet Mithat ve İstanbul; Bir Osmanlının Batı Romanına Bakışı: Ahmet Mithat'ın Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar'ı; Menfa: Ahmet Mithat'ın Sürgün Sonrası Anılarında Kendine Bakışı; Ahmet Mithat'ta Kronotop Kavramı; Dürdane Hanım Romanında Anlatım; Ahmet Mithat'ın Bazı Romanlarında Kadın Sorunları" isimli makalelerden oluşur.

Fazıl GÖKÇEK'in *Osmanlı Kapısında Büyümek Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye ve Romanlarında Gayri Müslim Osmanlılar* isimli çalışmasında modern Türk roman ve hikâyesinin ilk ve önemli temsilcilerinden biri olan Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerindeki gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının hikâye/roman kişileri olarak nasıl yer aldıkları incelenmiştir. Bundan hareketle bir Osmanlı aydını olan Ahmet Mithat Efendi'nin ve daha genel anlamıyla Türk aydınının meseleye bakış açısını yansıtmak öncelikli amaç hâline getirilmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerindeki gayrimüslim tebaanın ele alınmasının yanında Sonuç kısmında yazarın çağdaşı ve sonraki dönemlerde yetişmiş olan diğer sanatçıların da (Namık Kemal, Mizancı Murat, Nabizade Nazım, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Halide Edip) meseleye yaklaşım biçimleri üzerinde durulur. Dolayısıyla bu çalışmada Ahmet Mithat Efendi'nin hikâye ve romanlarındaki yapı ya da tema üzerinde durulmamış, insan unsuru dile getirdiğimiz çerçevede ele alınmıştır.

Nüket ESEN'in hazırladığı *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası* "Giriş" ve üç bölümden oluşmaktadır. "Giriş"te bir edebiyatçı olarak Ahmet Mithat Efendi değerlendirilirken ilk iki bölümde Ahmet Mithat'ın *Karı Koca Masalı* adlı eserinin sadeleştirilmiş metni ve çeviriyazısı yer alır. Son bölümde ise Ahmet Mithat Efendi'nin yaptığı çalışmaların geniş ve açıklamalı bibliyografyası bulunmaktadır.

Türk Dili dergisi, 521. sayısının bir bölümünü "Ahmet Mithat Efendi Özel Bölümü" olarak düzenlemiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin doğumunun 150. yılı münasebetiyle Türk kültür hayatına getirdiklerini anmak için Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü ile Fen- Edebiyat Fakültesi 11 Şubat 1994 tarihinde; yine aynı amaçla TDK 21 Ekim 1994 tarihinde birer toplantı gerçekleştirmiştir. Her iki toplantıda sunulan bildirilerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu özel bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin sanat yaşamı, dil ve edebiyat görüşleri, romana dair düşünceleri, romanlarındaki temalar, eserlerindeki yabancılar, tiyatroları gibi genel konuları ele alan makaleler bulunmaktadır.

Himmet UÇ'un *Ahmet Mithat San'at ve Edebiyatı*'nda Ahmet Mithat Efendi'nin hayatı ve edebî portresinin yanı sıra resim, heykel, musiki ile ilgili eleştirileri, *Tercüman-ı Hakikat*'te yer alan tanıtma yazıları, dilimiz hakkındaki fikirleri ve tasarıları ele alınmıştır. Bu yazıları ile onun dönemin gençlerini yönlendirmesi ve âdeta bir aydın mektebi oluşturması dairesindeki sorumlu bir yazar kişiliğine vurgu yapılmaya çalışılmıştır.

Nüket ESEN ve Erol KÖROĞLU'nun hazırladıkları *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar* isimli kitap, dört ana bölümden oluşmaktadır: "Yazar ve Okurları: Ahmet Mithat, Anlatı ve İdeoloji", "Toplumsal Cinsiyetin İnşası: Ahmet Mithat Kadınları Yazarken", "Doğu'yla Batı Arasında Bir Düşünce Gezgini: Ahmet Mithat ve Mekân", "Yazarı konumlandırmak: Ahmet Mithat, Edebiyatçılar Âlemi ve Edebiyat Tarihleri".

Tanzimat dönemi, Türkiye'nin modernleşme sürecinin başlangıcı olması yanında aynı zamanda modern Türk edebiyatının da kuruluş dönemi kabul edilir. Bu dönemin layıkıyla incelenmesi, sadece edebî değil sosyolojik açıdan da farklı açılımlar sunacaktır. Bu anlamda eserlerinde sunduğu geniş malzeme olanaklarıyla Ahmet Mithat Efendi, hareket noktası olabilecek konumdadır. Bu gerekçelerden ötürü Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 5-7 Mayıs 2004 tarihlerinde Ahmet Mithat'ı ele alan bir sempozyum gerçekleştirdi. İşte bu kitap, bu sempozyumda sunulan bildirilerin konularına göre tasnif edilerek hazırlandığı bir Ahmet Mithat Efendi makaleler kitabıdır.

Melin Has ER'in *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar* isimli çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. "Giriş" bölümünde İslâmî Türk Edebiyatı devresinde kadın meselesine değinildikten sonra, Tanzimat Devri'nde kadın hayatındaki değişmeler üzerinde durulmuştur. İkinci bölüm, "Tanzimat Devri Türk Romanı'nda Kadın Kahramanlar" başlığını taşır. Üçüncü bölüm ise "Sonuç" bölümüdür. Çalışmanın ikinci bölümünde Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarından "*Felsefe-i Zenân, Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar, Felatun Bey ile Rakım Efendi, Yeryüzünde Bir Melek, Henüz 17 Yaşında, Dürdâne Hanım, Müşâhedat, Taaffüf*" kadın kahramanlar bakımından ele alınmıştır.

İçeriklerinden kısaca bahsettiğimiz yukarıdaki çalışmalar, Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerini daha çok medeniyet, batılılaşma, kadın, din gibi tematik yönlerden ve sanat anlayışı açıdan ele almaktadır. Romanlarının teknik boyutu ise söylenegelen kalıp sözlerle ifade edilmektedir. Çünkü romanlarının kurgusal unsurlar açısından ele alınması makale boyutuyla sınırlı kalmış; ayrıca teknik incelemelerinde "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanları/Romancılığı" gibi daha genel bir başlık üzerinde durulmamıştır.

Son yıllarda Ahmet Mithat Efendi'ye gösterilen ilgi artmıştır. Bunun önemli sebeplerinden biri postmodern anlatıların etkisiyle eskiye daha özel anlamıyla da ilk anlatılara dönüştür. Ayrıca yazarın romanlarının neredeyse tamamının Latin alfabesine aktarılması da bu yönelişte etkili

olmuştur. Mustafa MİYASOĞLU bu konuda "Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığını bir bütün olarak ele alıp inceleyen hiç bir çalışma yayınlanmadı bugüne kadar. Çeşitli yanlarıyla ondan söz eden pek çok kitapta, romancılığımızdaki yerini belirtmeye yönelik alışılmış hükümler dışında pek bir şeye rastlanmaz."[1] demektedir.

Bu sebeplerden *Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yapı ve Tema* ismini taşıyan tezde önceki çalışmalardan farklı olarak, yazarın roman tekniği ve romanlarında kullandığı temalar bütüncül bir yaklaşımla ve dönem edebiyatında yaptığı katkılarla ele alınacaktır.

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN HAYATINA DAİR BAZI DİKKATLER

Ahmet Mithat Efendi'nin anne ve babası Kafkasya'daki Rus işgalinden kaçarak İstanbul'a göç etmek zorunda kalmıştır. Rusların Kuzey Kafkasya'yı ele geçirme politikaları önünde bir engel olarak görülen Çerkezlerin yurtlarından sürgün edilmek istenmesi, Ruslarla Çerkezler arasında uzun yıllar süren mücadeleyi başlatmıştır. Güçlü Çar orduları karşısında uzun süre direnemeyen Çerkezlerin büyük kısmı değişik coğrafyalara göçe zorlanmıştır. Bu hareket, 1828 yılında Ahmet Mithat'ın anne ve babasının da bölgeden göç etmesine sebep olmuştur. Hakkı Tarık US'un tespitine göre Ahmet Mithat'ın annesi Nefise Hanım, Hağur sülalesinden Hüseyin ile evlidir. 1828 yılında dört yaşında, İbrahim adında bir çocukları vardır. Hağur Hüseyin, Anapa Kalesi'ni Ruslara karşı savunan birlik içindedir. Kale, 24 Haziran 1829 tarihinde düşünce ailesini, yanında çalışmakta olan Süleyman'la birlikte Osmanlı topraklarına gönderir, kendisi ise savaşmak için orada kalır. Aile, yüz binlerce insanın yollarda öldüğü sürgünden hayatta kalmayı başararak önce deniz yoluyla Sinop'a, oradan da İstanbul'a gelerek Tophane'de, Lüleciler Caddesi'nde, Kumbaracı yokuşundan çıkarken Hacı Mimi Karabaş Mahallesi'nin Örtmealtı Sokağı'ndaki bir eve yerleşir. Süleyman Ağa evin alt katında oturmaktadır ve Nefise Hanım'ın hizmetindedir. Varlıkları zaman içinde erimeye yüz tutmuştur. Nefise Hanım bekâr çamaşırı dikmekte, Süleyman Ağa da bu gibi şeylerin pazar yerlerinde, cami avlularında satışıyla meşgul olmaktadır. Konu komşu, Nefise Hanım'ın Süleyman Ağa ile evlenmesini uygun bulur ve aralarında nikâh yapılır. Nihayet bu birleşmeden doğum günü tam anlamıyla belli olmamakla birlikte tahminen 17 Temmuz 1844 tarihinde ailenin son çocuğu olan Ahmet Mithat dünyaya gelir.[2]

Oğlu Kâmil YAZGIÇ'ın hatıralarında ifade ettiği üzere mahallede Küçük Ahmet olarak bilinen yazar, henüz altı yaşındayken 1850 yılında babasını kaybeder. Aile, yaşadığı geçim sıkıntılarının da etkisiyle 1854 yılında Ahmet Mithat'ın ağabeyi Hafız İbrahim Ağa'nın kaza müdürü olarak görev yaptığı Vidin'e taşınır. Ahmet Mithat bir mahalle mektebinde eğitim öğretim hayatına başlar. Ancak burada uzun süre kalamadıkları için eğitimini de yarım bırakır ve yeniden İstanbul'a dönmek zorunda kalırlar. Ahmet Mithat, eğitimine buradaki Tophane Sıbyan Mektebi'nde devam eder; aynı zamanda Mısır Çarşısı'nda bir aktara çırak olarak verilir. Kalem

[1] Mustafa **Miyasoğlu**, "Ahmet Mithat Efendi Neden Önemli?", *Milli Gazete*, 07.03.2006.
[2] *Bir Jübilenin İntibaları: Ahmed Midhat'ı Anıyoruz!*, (hzl. Hakkı Tarık Us), Vakit Matbaası, İstanbul, 1955, s. 14.

çıraklığını dükkân çıraklığına bin defa tercih ettiğini söyleyen Ahmet Mithat, "…bir gün, şu çıraklıktan da kurtulsam… Dükkânda çırak… Dairede çırak… Ben hep çırak mı kalacağım!"[3] diyerek büyük bir azimle çalışmasını sürdürmüştür. Ailenin yaşadığı maddi sıkıntıları ifade etmesi adına Ahmet Mithat'ın şu sözleri manidardır: "…bana, senede ancak bir çift yemeni alınabiliyordu. Bu yemeniyi de, ancak cumadan cumaya giymeme izin veriliyordu. Bu yüzden ben, haftanın altı günü, yalın ayak dolaşıyordum."[4] Ahmet Mithat, çıraklık yaptığı sıralar henüz on üç yaşındadır. On yedi yaşına kadar bu camianın içinde çalışmaya devam eder. Bu sıralarda insanları tanıma, onların dilini ve ifade imkânlarını görme adına büyük tecrübe kazanır.
Aktar dükkânının yanındaki komşuları Hacı İbrahim adında bir ihtiyardır. Küçük Ahmet ne zaman, onun dükkânının önünden geçse, onu ya bir gazete sayfasına yahut da, kalın bir kitaba gömülmüş bir hâlde görür. Bu duruma çok imrenen yazar, başından geçen şu hadiseyi nakleder:

> "— Efendi amca, dedim, benim sizden çok büyük bir ricam var.
> O merakla yüzüme bakarken, biriktirdiğim cesaretimi tüketmemeye çalışarak ilâve ettim:
> — Çok istediğim hâlde, bugüne kadar, okuma yazma öğrenemedim: Cahil kaldım. Fakat henüz çok genç olduğumu düşünerek bir gün, bu hevesime kavuşabileceğimi sanıyorum.
> Sizden istediğim şey, münasip zamanlarınızda benimle biraz meşgul olmanız, bana okuma yazma öğretmenizdir. Buna mukabil, size, emredeceğiniz her hizmeti görürüm. Dükkânınızı siler süpürür, hatta isterseniz, geceleri evinize de gelir, göstereceğiniz işleri görebilirim."[5] der.

Bu başlangıç, yazarın hayatında bir dönüm noktası olur ve bir yıl sonra da başka bir kişiden Galata'da Fransızca dersleri almaya başlar. Bu vakitten sonra okuma faaliyetini artırarak kültürel birikim kazanmayı sürdürür.

Ağabeyi, Mithat Paşa'nın muhafız bölüğünde jandarmadır. Mithat Paşa'nın Bulgaristan umumi valisi olması sebebiyle oraya gitmesi üzerine Hafız İbrahim Ağa'yı da beraberinde götürür. Hafız Ağa ile birlikte Küçük Ahmet de önce Vidin'e sonra da 1861 yılında Niş Kasabası'na gider. 1864'te Niş Rüştiyesini bitirir. Ahmet'in ağabeyine yazdığı mektuplardan birini okuyan Mithat Paşa'nın dili ve üslubundan çok etkilenerek "…bu çocuk kâtip değil, âdeta muharrir... Bir münasip zamanda, şu çocuğu bir kere göreyim!"[6] demesi, onun hayatındaki büyük bir değişimi de beraberinde getirir. Her bakımdan onun teveccühünü kazanan yazarın eğitimiyle bizzat Mithat Paşa ilgilenir. Eğitim öğretime devam ettiği gibi Paşa'nın Fransızca hocası Luka MAMURYAN'dan özel dersler almaya da başlar.

Mithat Paşa ile her bakımdan bağlantısı bulunan Ahmet'in ağabeyi, Paşa'nın Tuna valisi olarak atanıp Rusçuk'a gitmesinden sonra onunla birlikte Rusçuk'a götürülür. Ahmet de ağabeyi ile birlikte giderek 25 Teşrin-i Evvel 1864 tarihinde Tuna'da mektubi kalemine memur olarak atanır. Diğer yandan da medrese eğitimine devam edip Fransızca öğrenimini sürdürür. Teşkilat

---

[3] Kâmil **Yazgıç**, *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*, Tan Matbaası, İstanbul, 1940, s. 11 (Ahmet Mithat'ın hatırları ile ilgili kısımların hazırlanmasında geniş ölçüde bu kaynaktan faydalanılmıştır.).
[4] Yazgıç, s. 5.
[5] Yazgıç, s. 8.
[6] Yazgıç, s. 11-12.

Kanunu uyarınca çıkartılan Tuna gazetesinde yazı işlerine yardım eder ve gazeteyle tanışması da bu yıllara rastlar. Hızlı bir ilerleme ile 1868'de bu gazetenin muharriri, 1869'da ise başyazarı olur.

Tercümanlık görevi gereği gittiği Sofya'da ilk evliliğini 1866 yılında gerçekleştirir ve Servet Hanım'la evlenir. Tekrar Rusçuk'a döner. Yazar ikinci evliliğini ise 1884 yılında Melek Hanım'la evlenerek gerçekleştirir.

Ahmet'in hayatındaki ikinci önemli dönüm noktası, Muhacirin Komisyonu (Göçmen Komisyonu) başkanlığını yapan Şakir Bey'in sözleridir. Ağabeyiyle kısa süreliğine de olsa araları açılan Ahmet, kendisini Tuna Nehri'ne atmaya giderken Halil Rifat Bey tarafından kurtarılır. Onu koltuğunda tapu evrakıyla ile gören ve onların cildini elli kuruştan doldurduğunu öğrenen Şakir Bey'in cildi elli kuruştan bol bol tapu varakası doldurmanın kalemleriyle başka şeyler beceremeyecek kimselere yakışan basit bir marifet olduğunu, ondan başarılması daha güç marifetler beklediğini söylemesi ve o akşam evine davet ederek kültürel birikimi yüksek kişilerle tanıştırması, kütüphanesini kullanmasına izin vermesi Ahmet'in daha büyük şeyler düşünmesini sağlamıştır.

Mithat Paşa, 1869 yılında Bağdat valiliğine tayin olduğunda Ahmet'in ağabeyi hayatını kaybeder. Paşa, Ahmet'in çok derin teessürünü sezdiğinden ona ağabeyinin derin acısını bir nebze azaltacak derecede haz duyuracağını umduğu bir hediye vermek istediğini belirtir. Bu hediye, Paşa'nın ismidir. O vakitten sonra yazara Ahmet isminin yanında bir de Mithat denilmeye başlanır. Her ne kadar ömrü boyunca polemiklerden uzak durmaya gayret edip sarayla iyi geçinmeye çalışmışsa da Mithat ismini taşıması ve bu ismi ona Mithat Paşa'nın takmış olması dikkatleri hep kendi üzerine çekmiştir.

Ahmet Mithat, Paşa'yla birlikte Bağdat'a gitmek istediğini belirtir. Bu isteğini kabul eden Paşa, kendisini orada bir matbaa kurmakla görevlendirir ve onu çıkartılacak olan *Zevra* adlı gazetenin başına geçirir. Bu gazetenin ilk sayısı 15 Haziran 1869'da çıkarılır. Ahmet Mithat'ın yetişmesinde önemli bir pay sahibi olan, ona önemli görevler, makamlar ve en önemlisi ismini veren Mithat Paşa, ona şu tavsiyelerde bulunur:

> "Beni tehlikeli bir insan sayan Padişahın, bana yakın bulunanlar hakkında vereceği hüküm de iyi olmıyacaktır. O takdirde, benim başıma getirilecek her felakete onlar da ortak edilecektir. Fakat bilirsin ki, ben, başkalarının benim yüzümden ve hele haksız yere mağdur olmalarını istemem. Ye isterim ki, benimle beraber onlar da yanmasınlar. Zaten, şu zavallı vatanda, kaç tane okuyan, yazan ve düşünen insan var? Bu sayılı adamlardan birkaç tanesi de benimle birlikte, evhamlı bir padişahın kinine kurban giderse, bundan duyacağım azap, beni mezarımda bile rahat bırakmaz. Bunun içindir ki, artık sizlerden, senden, hepinizden ayrılmak mecburiyetini duyuyorum. Senin elinde, parlak bir istikbal vaadeden kuvvetli bir kalem var. Bu kalemi, kınında unutulan keskin bir silâh gibi körletme. Bu temiz milletin, esaretten ve her türlü sefaletten kurtulabilmesi, cahaletten kurtulmasına bağlıdır.
> Sen, kaleminle, bu memleketi cehaletten kurtarmıya, ne kadar hizmet edebilirsen, bu talisiz vatana karşı borçlarını o derece ödemiş sayılırsın. Bu millet, bugün, daha isimlerini bile duymadığı nimetlerin

> hasretini çekmektedir: Cehalet, biçarelerin dimağını, afyon gibi uyuşturmuş… Hürriyet, adalet, müsavat ve hakkın ne olduğunu, kimlerden istenileceğini, nasıl sunacağını bilmiyorlar. Bu sürüyü birkaç insafsız çobanın elinden ve şerrinden kurtarmak bir vatan vazifesidir. Bu vazife de, senin gibi, düşünen, duyan ve bilen vatandaşların vazifesidir. Bu topraklarda yaşıyan temiz ve iyi insanlar, her nimete kavuşturulmaya lâyıktırlar. Onları mahrumiyetlerinden kurtarmıya çalışmak uğrunda icap ederse ölümü göze almak bile, çok yerinde, hattâ çok küçük bir fedakârlıktır. Senden ve senin gibi münevver gençlerden bu fedakârlığı bekliyoruz!"[7]

İlk gazete denemesinden sonra bu işin üzerine eğilen Ahmet Mithat, bu sıralarda hükûmet tarafından zararlı işler yapabileceği endişesiyle takip ettirilir. Ahmet Mithat böyle bir durumdan bile fayda çıkartabilecek, fırsatları değerlendirebilecek kadar kıvrak zekâya sahip ve gazetecilik mesleğine âşık bir kişidir. Kendisini takip eden bir zaptiyeye sitem etmek yerine ona yaklaşarak görevinde başarılar diler ve bir teklifte bulunur. Zaptiye Nezareti'ne her gün girip çıkan bu kişiyi para karşılığında Nezaret'ten haber getirmekle görevlendiren Ahmet Mithat, gazetecilik mesleğindeki insanı muvaffakiyete götüren en kıymetli sermayelerden birisinin bu tür göze görünmeyen fırsatları değerlendirmek olduğunu ifade eder. Gazeteciliğe yaklaşık elli senesini veren Ahmet Mithat'ın bu mesleğe girmek isteyenlerin heveslerini kırdığını nakleden Kâmil YAZGIÇ, babasının bu tür kimselere gazeteciliğin aşka benzediğini aklı başında olan insanın ona bile bile tutulmaması gerektiğini söylemesi yazarın mesleğine verdiği önemi sergilemektedir. *Hayret* romanında roman okumaktan maksadın hayatta olup bitenleri de öğrenmek olmasını ifade ederek bir gazetenin en baştan hazırlanış sürecini ayrıntılarıyla anlatması[8], gazeteciliğin nasıl bir meslek olduğunu dair hükümler vermesi ondaki meslek aşkını dile getirir.

Bağdat'ta önemli işler gerçekleştiren ve 12 Mart 1871 tarihinde bütün görevlerinden istifa ederek İstanbul'a dönen Ahmet Mithat, gazetecilik faaliyetlerine devam eder ve 24 Nisan 1871'de *Ceride-i Askeriyye*'ye başyazar olur. Diğer yandan da *Basiret* gazetesinde yazılar kaleme alır. İlk şahsi matbaa girişimini 1871'de gerçekleştirerek Tahtakale'deki evinin alt kısmına matbaa kurar. Bu matbaayı önce Asmaaltı'ndaki Camlı Han'a, oradan Babıâli Caddesi'ndeki bir daireye ve Beyoğlu'nda kiraladığı başka bir daireye taşır. Bu sıralarda *Letaif-i Rivayat*, *Kıssadan Hisse* ve *Hace-i Evvel* isimli eserlerini kaleme alır. Diğer yandan *Devir* ve *Bedir* gazetelerini ve 1872'de *Dağarcık* isimli dergiyi çıkarır. Bu dergide felsefe başta olmak üzere pek çok konuda yazılar kaleme alır. Hilmi Ziya ÜLKEN, yazarın hayatındaki dönüm noktalarını oluşturan bu yazılarındaki fikir değişimlerini şu şekilde anlatır:

> "Ahmet Mithat Dağarcık'ta materyalizme meyilli olduğu halde, hayatının ikinci devresinde İslam ahlakına ve doktrinine bağı kuvvetlendi ve ilk fikirlerinden vazgeçerek atheisme ve materialisme'i savunan yazarlara hücum etti. Bu ikinci devrede meselâ Draper'in Din ve İlim Çatışması adlı kitabını tercüme ettiği gibi, ayrıca onu tenkit eden bir risale yazdı. Fikirlerinde tanrısızlıktan dinciliğe, materyalizmden spirilüalizme doğru bu keskin değişme, sonraki yazılarında gittikçe kuvvetlendi. Bu düşünce ile Ben Neyim'i, Schopenhauer'i Tenkit'i yazdı. Türk fikir hayatında ilk defa Ahmet Mithat'la Batı'nın felsefe

---

[7] Yazgıç, s. 21-22.
[8] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret* (hzl. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 258-262.

> problemleri üzerinde düşünülmeye başlanır. O zamana kadar Tanzimat düşünürlerini ve Yeni Osmanlıları tasalandıran yalnız siyasi düşünceydi. Batı'nın fikir hayatı ile ancak bu konuya dokunduğu nisbette ilgileniyorlardı. Suavi'de, Kemal'de, zaman zaman Descartes ve Pascal'ın adları geçiyorsa da çağdaş Batı felsefesinin problemleri üzerine eğilmeye fırsat bulamıyorlardı. Zaten Gazalî ve İbn Sina'yı felsefi düşünce için yeter gören bu nesil, Avrupa'da teknikten, siyasi devrime yarayacak fikirlerden başka birşey arayamazdı. Halbuki Ahmet Mithat'ta gerek gençlik senelerine ait materyalist eğilim, gerek yaşlılığına ait spiritüalist eğilim artık basit bir 'İslamcılık' klişesi içine sığdırılamayan bir düşünce ufku açacak gibi görünüyordu. Bununla birlikte Ahmet Mithat'ın vulgarisateur olduğunu unutmamalı ve bu yayınlardaki felsefe ufkunun darlık sebeplerini burada aramalıdır." [9]

Ahmet Mithat; 8 Şubat 1872'de *İbret*, yine aynı yıl Türkçe ve Fransızca neşredilmekte olan *Takvim-i Ticaret* gazetesinin idaresini devralır. Genç Osmanlılar'la tanışır. Bu tanışıklık ileride sürgüne gitmesine de yol açacaktır. *Devir*'in dili iktidar tarafından çok sert bulunduğu için ilk, *Bedir* ise 1872 sonlarındaki on üçüncü sayısında kapanır. İstibdat döneminin verdiği baskıcı politik süreçte bile gazetecilik faaliyetlerini sürdüren Ahmet Mithat, sansüre "sansar" ismini verir. Kendisiyle çalışanların matbaada, hemen her gün ondan dikkatli olmak gerektiğini ve kümeste, sansar girecek delik kalmasın, nüktesini duymaları yaşanan sürecin zorluğunu ortaya koymaktadır. 3 Nisan 1873'te *İbret* gazetesinde yayımlanan bir tenkit yazısındaki düşüncelerinden ötürü 6 Nisan'da tutuklanıp 10 Nisan'da Rodos'a sürgüne gönderilir. Kâmil YAZGIÇ bu süreci şu şekilde anlatır:

> "Meşhur Gedikpaşa tiyatrosunda şair Namık Kemal merhumun 'Vatan–Silistre' si oynandı, büyük bir heyecan uyandırdı. Memleket âdeta biribirine girdi. Saray telâşa düştü. Zaptiye Nezareti harekete geçti. Ve o hengâme arasında, babam da, temsilin ertesi günü Çıkan (Tercüman-ı Hakikat) te, 'Vatan–Silistre' piyesini methederek, göklere çıkardı.
> O devirde methiyelerin, bazan gazetecilerin yüzlerini güldürdüğünü yazmıştım. Fakat methiye, bazan da, - Vatan–Silistre'de olduğu gibi - yazanları felâkete sürüklerdi. Nitekim bu methiyeyi yazdığı gün onu matbaasından aldılar ve yaka paça Zaptiye Nezareti'ne götürdüler.
> Arada uzun bir sorgudan geçiriliyor ve içlerinde Ebuzziya Tevfik'in de bulunduğu arkadaşlarile birlikte Rodos zindanına sürülüyor. Eseri yazan şair Namık Kemal'in de, aynı zamanda, Sakız adasına gönderildiğini bilmiyen yoktur."[10]

Sürgüne gönderilmesinde gerek Genç Osmanlılarla kurduğu yakınlık gerekse Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* isimli tiyatrosunun oluşturduğu coşkun havanın da etkisi vardır. Çünkü zaten bu gruba olan yakınlığı, yazılarındaki ifadeleri, dikkatleri üzerine çekmesine sebep olmuş ve fırsat kollanır bir hâl ortaya çıkarmıştır. Sürgün yıllarında ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* neşredilir (1874). *Kırkambar* dergisinin idaresini de sürgünden yapar. Onun Rodos'taki hayatı ve yaptığı eğitim öğretim faaliyetlerinin *Jön Türk* romanında Akka'ya sürgüne gönderilen Nurullah Bey'in hayatıyla benzerlik göstermesi, sık sık dile getirildiği üzere romanları ile hayat öyküsü arasındaki yakınlığı bir kez daha gözler önüne serer. Rodos'ta idarecilerin çocuklarına dönemde popüler olan Fransızca dersleri verir, ilkokul düzeyinde eğitim öğretim

---

[9] Hilmi Ziya **Ülken**, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 4. bs., Ülken Yayınları, İstanbul, 1994, s. 115-116.
[10] Yazgıç, s. 43.

veren Medrese-yi Süleymaniye'yi kurar. İdare değişikliği sonucu ilan edilen genel af sonucu 11 Haziran 1876'da İstanbul'a döner.

Çok okuyan ve çok yazan Ahmet Mithat'a arkadaşlarının "On iki beygir kuvvetinde bir yazı makinesi!"[11] lakabını taktığını belirten Kâmil YAZGIÇ, söylediklerine göre, bu ismi ona Ahmet RASİM'in takmış olduğunu; fakat içinde "beygir" kelimesi bulunduğu için, bu ismi beğenmediğini ifade eder. Şevket Rado ise yazar hakkında hazırladığı çalışmasında Cenap ŞAHABETTİN'in onu "kırk beygir kuvvetinde bir yazı makinesi" olarak nitelendirdiğini ifade eder.[12] Ona takılan lakaplardan biri de "Kırk Ambar"dır. Yazarın her mevzuda etraflı bilgi edinmesi ve bunları çeşitli yerlerde kullanması, ona bu lakabın takılmasının önemli sebebidir. Mesleğiyle hiçbir ilişkisi olmadığı hâlde, tıp ilmiyle bile meşgul olması, zenginliği herkesçe bilinen kütüphanesinde, birçok tıbbi kitapların hatta bir de insan iskeletinin bulunması, ilmin her şubesine karşı ilgi göstermesi kendisinin ayaklı ve canlı bir kütüphane olarak tanınmasını da beraberinde getirmiştir.

İstanbul'a döndükten sonra gazetecilik faaliyetlerini sürdürür. Sürgüne kadarki hayatı ile sürgün yıllarını anlattığı *Menfa* isimli hatıra mahiyetindeki çalışmasında Genç Osmanlılar'ın faaliyetlerine yönelik eleştirilerde bulunur. Mevcut idareyi övgüyle anlattığı yazılarıyla da iktidarla arasının iyi olmasını sağlar. 1876'da kısa ömürlü gazetelerden biri olan *İttihad*'ı, 27 Haziran 1878'de de devrin önemli gazetelerinden *Tercüman-ı Hakikat*'i sarayın desteğiyle çıkarır, *Vakit* gazetesinde yazıları neşredilir, *Osmanlı* gazetesinin yöneticisi olur. Şair Fıtnat Hanım'la tanışması da aynı yıla tekabül eder. Annesi Nefise Hanım'ın yeğeni olan Fıtnat Hanım ile aralarında bir aşk yaşansa da bu aşk, mektuplardan öteye gitmez. Devlet gazetesi olan ve daha çok resmî işlerle ilgili bilgileri sunan bir yayım organı olan *Takvim-i Vekayi* idareciliğini 10 Kasım 1879'da alır. Ahmet Mithat, başta *Tercüman-ı Hakikat* olmak üzere çalıştığı pek çok kuruluşta yazı ve idare faaliyetleri yanında gençleri yetiştirmeye de gayret sarf etmiştir. Dolayısıyla yalnızca okurlarına değil etrafına topladığı kişilere de tecrübe ve bilgi kazanma imkânı sunmuştur. Hüseyin Rahmi GÜRPINAR, Ahmet RASİM, Muallim Naci, Fatma Aliye Hanım onun eğitimlerine katkı sağladığı kişilerdir.

Şahsi teşebbüse çok önem veren ve devlet kalemlerinde çalışmanın para kazanmaktan öte bir itibar mevkisi olarak algılanması gerektiğini dile getiren Ahmet Mithat, meşhur Sırmakeş suyunun bulunduğu Beykoz'daki Serdaroğlu çiftliğini 1884'te satın alır ve üretimini gerçekleştirir. 9 Ağustos 1889 tarihi, Ahmet Mithat açısından son derece önemli bir tarihtir. Çünkü bu tarihte Osmanlı Devleti'ni temsilen Stockholm'deki VIII. Müsteşrikler Kongresi'ne gönderilir. Bu Kongre, o zamana kadar henüz Avrupa'yı görmeyen ve edindiği tecrübe ve okuduklarından hareketle o memleketleri anlatan yazarın ufkunu bir anda genişletir. Yaklaşık iki buçuk ay süren bu faaliyet esnasında pek çok Avrupa ülkesini gezen yazar, dönüşünden kısa bir süre sonra o

[11] Yazgıç, s. 41.
[12] *Ahmet Mithat Efendi*, (hzl. Şevket Rado), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986, s. 3.

memleketlerin farklı havasını yansıtan *Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman* ve *Avrupa'da Bir Cevelan* isimli kitaplarını neşreder. Kongre sürecinde tanıştığı, kendisiyle yakından meşgul olan ve Madam Gülnar ismini verdiği kişinin gerçek ismini söylemez. Çünkü Madam Gülnar kendisinden böyle bir talepte bulunmuştur.

Ancak Findley 1854 doğumlu bu kişinin asıl adının Olga Sergeyevna LEBEDEVA'YCH (1854-?) olduğunu belirtir.[13]

12 Nisan 1893'te çok sevdiği damadı Muallim Naci'yi genç sayılabilecek bir yaşta kaybeden Ahmet Mithat buna çok üzülür. Devrin padişahı Sultan II. Abdülhamit'i de etkileyen bu hadiseden sonra Padişah, cenaze masraflarının kendi ödeneğinden karşılanmasını ve Muallim Naci'nin de Sultan II. Mahmut'un türbesinin bulunduğu mezarlığa defnedilmesini emreder. Ahmet Mithat, yaklaşık bir yıl sonra sanata ve sanatçıya önem veren padişah II. Abdülhamit'e sunduğu *Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman* adlı eserinin takdiminden sonra Padişah'tan Muallim Naci'nin mezarına bir taş dikilmesi talebinde bulunur. Padişah bu isteği de bedelini kendisi ödeyerek kabul eder. Böylece şairin mezarı kaybolup gitmekten kurtulur.
İktidarla devamlı biçimde iyi geçinmek arzusunda olan ve münakaşayı hiç sevmeyen Ahmet Mithat, İkinci Meşrutiyet ile birlikte yine *Tercüman* ve *Sabah* gazetelerinde yazılar neşreder. Halkın eğitimini gerek gazeteler yoluyla gerekse neşrettiği diğer çalışmaları ile o kadar önemser ki 1887 yılında satın aldığı Beykoz'daki yalısını 1908 yılında bir eğitim merkezi olarak kullanır ve gençlere burada müzik, tiyatro, sanat, tarih dersleri verir. Bu faaliyeti sanat ve edebiyat alanındaki pek çok ismin bu yalıda bir araya gelmesine zemin hazırlar. Emekli olmasına rağmen Darüşşafaka'da gönüllü olarak çalışmasını sürdüren Ahmet Mithat, 28 Aralık 1912'de vefat eder ve Fatih Camii Mezarlığı'na defnedilir.

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN SANATI

Ahmet Mithat Efendi, Türk edebiyatının en çok eser veren yazarlarındandır. Yazarın çağdaşlarından Namık Kemal'in iki (*İntibah, Cezmi*), Şemsettin Sami'nin bir (*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*), Mizancı Mehmet Murat'ın bir (*Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*), Nabizade Nazım'ın bir (*Zehra*), Samipaşazade Sezai'nin bir (*Sergüzeşt*), Recaizade Mahmut Ekrem'in bir (*Araba Sevdası*), Fatma Aliye Hanım'ın biri Ahmet Mithat Efendi'yle ortak olmak üzere altı (*Muhadarât, Hayal ve Hakikat* [Ahmet Mithat Efendi'yle birlikte], *Levayih-i Hayat, Refet, Udî ve Enin*) romanı vardır. Ahmet Mithat Efendi'nin ise hikâyelerinden bir kısmını bir araya topladığı yirmi beş cüzlük *Letaif-i Rivayat* serisinde yer alan hikâyeleri dışında yaklaşık altmış telif ve tercüme romanı vardır.

---

[13] Carter **Findley**, *Ahmed Mithat Efendi Avrupa'da*, (çev. Ayşen Anadol), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s. 26-27.

Tek başına neredeyse bütün bir Tanzimat döneminde roman kaleme alana yazarlardan daha fazla eser kaleme alan Ahmet Mithat, bu türün edebiyatımıza girdiği dönemde diğer Tanzimat yazarları gibi ilk denemeleri yazmakla yetinmemiş, romanı halkın eğitilmesi adına bir vasıta olarak kullanmıştır. Bunu eleştirenlere karşı ise yaptığı faaliyeti gururla savunmaktan geri durmamıştır.

Ahmet Mithat'ın kendisine yöneltilen "Sizin eserlerinizin arasında edebî olanlar hangileridir?" sorusuna verdiği yanıt, hakkında yapılan eleştirilere cevap vermekte ve edebiyat tarihinde oynadığı rolü ortaya koymaktadır.

> "Ben, diyordu, 'edebi' sayılabilecek hiçbir eser yazmadım. Çünkü benim, eserlerimin çoğunu yazdığım sıralarda, memlekette, edebiyattan anlamıyanlar, nüfusumuzun bilâ mübalâğa yüzde doksan dokuzunu teşkil ediyordu. Benim emelim de ekseriyete hitap etmek, onları tenvire, onların dertlerine tercüman olmıya çalışmaktı. Zaten, 'edebiyat' yapmıya, ne vaktim, ne de kalemim müsait değildi. Bunun içindir ki, haddimi, hududumu bildim. Çizmeden yukarıya çıkmadım ve edebiyatı Hamitlere, Ekremlere, yani erbabına bıraktım.
> Fakat, ne yalan söyliyeyim, eğer elimde olsaydı, onları da, o devirde 'edebiyat' yapmaktan menederdim. Çünkü bence, nüfusun yüzde doksan dokuzu koyu cehaletten tamamile kurtarılamamış olan bir memlekete, henüz, en aydınlık ve basit fikirleri bile sökemiyen kimselere 'edebî' eser vermek, karnını doyuramamış bir kimseye meyva ikram etmek kadar garip bir hareketti. Bu kanaatte olduğum içindir ki, eserlerini derin bir samimiyetle takdir ettiğim halde, o devrin ediplerine, - hele bilhassa şairlerine - acımışımdır!.."[14]

Ahmet Mithat bütün bunların sonucunda roman yazma konusunda daha fazla bilgi ve kalem tecrübesi kazanırken aynı kazancı, takipçisi olan genç edebiyatçılar ve dolayısıyla Batılı kaynaklardan beslenerek gelişecek olan Türk edebiyatı da elde etmiştir.

Ahmet Mithat'tan söz eden edebiyat tarihlerinin merkezinde yer alan ortak düşünce, onun halk için yazan "avam" yazarı olduğu yönündedir. Oysa bu tespit, onun eserlerinin sadece bir katmanıdır. Tekrarlanagelen bu kalıp ifade, onun basit ve tek yönlü bir yazar olduğu kalıbını ortaya çıkarmıştır. Ahmet Mithat'ın bu vasıflarla anılmasında hiç şüphesiz Ahmet Hamdi Tanpınar'ın değerlendirmeleri etkili olmuştur. Tanpınar, ondan söz ederken daha çok yazarın özel hayatından yola çıkarak eserleri hakkında hükümler verir, eleştirilerde bulunur. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *Namık Kemal'in Yanı Başında Ahmed Midhat Efendi* başlığına bu hükmü destekleyen cümlelerle başlar. Hatta daha başlıktan itibaren bir küçümseme ve taraf tutma kendisini belli eder. Ancak bu eleştirileri yaparken dönemin şartlarını göz ardı etmemek gerekir. Aslında Tanpınar onun sosyal yaşamını ve daha doğrusu yaşam biçimini beğenmez. Çünkü eleştirileri öncelikli olarak bu yöndedir. Zaten kendisinin de bu anlamda belirttiği gibi Ahmet Mithat'ın romancılığını belirleyen temel husus, hayatıdır.

> "Hakikatte Midhat Efendi'yi muayyen bir ahlâk anlayışı değil, içinden geldiği zümrenin, çarşı ihtiyaçları ve istikrar arzusu ve nihayet onun seviyesi idare eder. Çarşı daima istikrarın peşindedir. Onun için her şeyden evvel kendi emniyeti vardır. Abdülhamid darbe-i hükümetinin arkasında Tanzimat'tan beri birkaç

[14] Yazgıç, s. 24-25.

> defa cadde başlarında parası ve emniyeti yakılan bu çarşının bulunduğunu gözden hiç kaçırmamak lâzımdır."[15]

Tanpınar, şu sözlerle onu âdeta küçümser:

> "Midhat Efendi… bir zamanlar attar çıraklığı yaptığı Mısırçarşısı esnafının içinde, onlarla yârenlik edermiş gibi yazar… Onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharrirde sanki yazmaktan ziyade yârenlik içindir… Onda her şey, sokaktan, istikbalsiz hayattan içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lutfu gibi kabul ettiği bu zümreyi verir. Üslûbu meddah kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır. Hakikatte Ahmed Midhat Efendi'nin bütün eseri bir halk okuma odasıdır."[16].

Bu değerlendirmeler sonraki edebiyat incelemelerine de benzer söylemlerle yansımış ve Ahmet Mithat neredeyse hep bu bakış açısıyla, önyargılı biçimde ele alınmıştır.

Ahmet Mithat'ın halkı eğitmek gibi bir gayesinin olduğu inkâr edilemez. Fakat romanlarının içerik bakımından çeşitli ve zengin olması yanında devri için modern kabul edilebilecek anlatım tarz ve tekniklerini barındırması, onun anlatılarının toplumun genelini kapsama gayreti içinde olduğunu göstermektedir.

Medeniyet değişimi, yanlış batılılaşma, çocuk eğitimi, evlilik, kölelik, sürgün, savaş, sınıf farklılıkları, ahlak, kadın gibi hemen her temayı içeren romanlar kaleme alan Ahmet Mithat, bir anlamda yaşadığı toplumun nabzını tutan aydın kimliğinde karşımıza çıkar. Bu sebeple onu anlamak aynı zamanda Tanzimat dönemi Osmanlı toplum ve aydınını da anlamak olacaktır. Jale PARLA bu konuda şunları düşünmektedir:

> "Romanımızın başlangıç evresinin değerlendirilmesinde Ahmet Midhat Efendi'nin giderek diğer Tanzimat yazarlarından bir adım daha öne çıktığını görüyoruz. 1980 öncesinde edebiyat araştırmacılarınca senli benli üslubu, gevşek kurguları, konudan sapmaları, özensiz kompozisyonu gerekçe gösterilerek romancılığımızın üretken ama acemi bir kalemi sayılan Ahmet Midhat Efendi'nin romanları bugünlerde yeni harflerle basılmakta, hakkında yeni değerlendirmeler yapılmakta ve birçok kişi tarafından Tanzimat'ın kilit ismi olarak anılmaktadır."[17]

Ahmet Mithat, roman türüne yabancı Osmanlı okurlarına bu türün tanıtılması, sevdirilmesi ve eğlence vasıtası hâline dönüştürülmesinde özel bir çaba sarf etmiştir. Bunları yaparken kendisine malzeme olarak seçtiği noktalar arasında biyografisinden gelen unsurlar önemli rol oynar. Romanlarındaki Şefik, Râkım Efendi, Nasuh, Ahmet Efendi, Resmi, Nurullah Bey, Necati gibi pek çok karakterle kendi yaşamı arasındaki benzer hayat öyküsü dikkat çeker. Mesela Nasuh, yazar gibi yaşayarak gerçeklere riayet ederek yazmaktan yanadır. Yazmadan önce dolmak ve sonra taşmak gerektiğine işaret eder.

> "Tahsilatımı bir yandan dahi kaleme alırdım. Kime göstersem talisinden geri durmazdı. Lâkin bence bu tahsinlerin de hükmü yoktu. Zira görürdüm ki herifler hiç bilmedikleri bir şeyi talisin ediyorlar. Bahusus bir sene mukaddem yazdığım şeyleri bir sene sonra kendim de beğenmezdim. Ama vukuf ve malûmatı

---

[15] Ahmet Hamdi **Tanpınar**, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan, Sekizinci Baskı, İstanbul, 1997, s. 458.
[16] Tanpınar, s. 455-457.
[17] Jale Parla, "Karnaval Sürüyor", *Tarih ve Toplum*, C. 34, S. 203, Kasım 2000, s. 18.

> yalnız yukarıda saydığım mukaddes kapılardan dilendim zannetmeyiniz. Meyhane kapılarına, kârhane kapılarına da baş vurdum. Gizli hovardalık âleminde ölümleri gözüme kesdirmek derecelerini buldum. Tulumbacılar ile de görüştüm. Kâğıthane zendostlarıyla da refik oldum. Fakat şu sözümü de sahih olarak kabul etmelisiniz ki bu âlemleri cevelânım fesâd-ı hâle esir olmak mecburiyetinden değildi. Dünyayı görmek ve âlemin her türlü gavâmızına vukuf peyda eylemekti. Hülya ediniz ki Naum'un operasında perdeciliğe ve Fransız tiyatrosunda makinistliğe kadar girdim. Bundan maksadım ne para kazanmaktı, ne aktrislere yeşillenmek. Vakıa oyunculara çatmak arzusundaydım. Ama mücerret o âlemi dahi görmek için.
> Bin vesileler, bin hizmetler bularak Avrupalı familyalara sokulurdum. En büyük vesilem Fransızca tedris etmek sureti olmak üzere Osmanlı familyalarına dahi intisap ederdim. Bende ne kadar Çemsay Hanımlar, ne kadar Şemayil Beyler vardır ki her birinin hikâyesi insanı hayran eder."[18]

Bu roman kişileri kültürlü, hayata geniş bir yelpazeden bakan, entelektüel, daha çok Doğu ve Batı'nın değerlerini sindirmiş, aynı zamanda gelenekle bağını kesmemiş olan örnek kimselerdir. Hayat ile roman arasındaki bu devamlılığın, mekân kullanımlarının, konuların tarihî bir devirde geçmesi gibi unsurların eserlere kazandırdığını düşündüğü gerçeklik, Ahmet Mithat'ın vazgeçemediği bir husustur.

> "Meşhur Daniel Huet'in dediği gibi hikâye ve rivayet denilen şey ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olup, şey-i mevcudu tarife 'tarih', şeyi muhayyeli tasvire 'roman', yani masal derler. Asrımızda natüralist sınıfını teşkil eyleyen romancıların piri addolunan Emile Zola, romanlarına 'bir familyanın tarih-i tabiî ve içtimaîsi' namını vermiştir ki işte Daniel Huet'in bu hükmüne tevfik harekette bulunmuş demektir."[19]

Roman ile masal arasına keskin bir çizgi koymayan yazar, masal ve romanın ortak paydası olarak hayal dünyasını işaret etmiştir. Mevcudun tarifinin tarih olması gerçek ile hayal arasındaki ince çizgiyi edebiyat ve tarih farkıyla ortaya koyar. Dolayısıyla tarihî bir dönemi ele aldığı romanlarında anlattığı zamanın, mekânın ve kişilerin büyük oranda gerçek olmakla birlikte hayalgücüne dayandığını belirtmesi, tarihçilerin göremediği yerleri hikâyenüvislerin görüp kurguladıklarını ifade etmesi, tarihçiyle edebiyatçının farkını yani gerçeklerle hayaller arasındaki ince çizgiyi gösterir.

Yazara göre roman okumaktan maksat, yalnız âşıkların hâllerini okuyarak bunlardan lezzet almak değildir. Anlatılanlardan istifade etmek de bu maksadın büyüklerindendir. Hele esası tamamen tarihe dayanan ve bir zaman mazide yaşanmış önemli hikâyeleri o zamanda yaşamışçasına bilmek, hikâyenin en önemli taraflarından kabul edilir. Tarihî hikâye yazan bir muharririn gerçekten tarihten hiç ayrılmaması lazım gelmediğini, hiç ayrılmayacak olsa yazdığı şeyin bir roman değil tarih olacağını ifade eden Ahmet Mithat, bir yanı hayalgücüne diğer yanı gerçeklere dayanan bir romanı, başarılı roman sayar. Bu bağlamda tarih ile edebiyat arasındaki münasebeti şöyle belirtir:

> "Biz bir haber vereceğiz ki, onu tarih içinde bulamayacaksınız. Ama diyeceksiniz ki, bir haber tarihte olmazsa biz ona nasıl dest-res olabiliriz.

---

[18] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk* (hzl. Erol Ülgen), TDK Yayımları, Ankara 2000, s. 108.
[19] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat* (hzl. Necat Birinci), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 3.

> Evet, biz tarihte olmayan haberlere dahi dest-res olabiliriz. Bir kere düşünsenize ki, meselâ Alonzo'nun Julia'yı Zerno'dan kıskandığı zamanlar yüreğinden geçen şeyleri nasıl haber aldık da yazdık. Bunlar tarihte var mıdır?
> Hem asıl hüner tarihlerde olmayan vukuatı haber alıp da yazmaktır. Tarihlerdeki vukuatı yazmak bir kitabı kopya etmekten ibaret kalır."[20]

Hayatın birer parçası olan *tabii* roman yazma arzusunu defalarca dile getiren Ahmet Mithat, romanı "…âlem-i imkânda her güne serzede-i zuhur olan vukuatın daha ustalıklıca yazılmış suretlerinden başka nedirler?"[21] diye tanımlar. Kahramanların maceralarını anlatırken sürekli biçimde "Bundan âlâ bir roman olurdu.", "Büyük romancılara da bunlar sermaye olurlar." ifadelerini tekrarlar. Dolayısıyla romanın bir yanıyla hayata dayandığı, gözlemlerin romancı için birer malzeme deposu olduğu gerçeği ortaya konur. Natüralist yazarlardan Zola'nın bu anlamda eksik bulduğu yanlarını eleştirip onları kendisinin tekrarlamayacağını ifade eden Ahmet Mithat, olay ne kadar gerçekçi olursa olsun yazarın hayalhanesiyle olan bağın kopmaması gerektiğine inanır. Bütün bu gerçekçi olma iddialarına karşın yazarın Romantizmin ilkelerine yatkın sanat anlayışı neredeyse bütün romanlarına sinmiştir.

Eleştiriye açık olup bunları dikkate alarak olgunlaşmayı bir görev addeden, yazdığı ön sözlerde bu eleştirileri ve çözüm önerilerini sıralayan Ahmet Mithat, aynı zamanda okuruna rehberlik eder, onlara gerek ön sözlerde gerekse roman içindeki müdahaleleriyle yön gösterir. Tanpınar onun daima halkı merkeze alıp edebî olmayı göz ardı eden bu tavrını "… Ahmed Midhat Efendi'nin bütün eseri bir halk okuma odasıdır."[22] diyerek eleştirir.

Ahmet Mithat'ın hassas olduğu noktalardan biri de, dil konusudur. Her ne kadar dili savruk kullandığı yönünde eleştirilere maruz kalmışsa da Türkçeye dair taşıdığı fikirleri dikkate değerdir. Bu konuda şunları söylediği nakledilmektedir:

> "Bugün, Fransa'da Fransızlar Fransızca, İngiltere'de İngilizler İngilizce ve Arabistan'da Araplar Arapça konuşurlar. Ve her millet, kendi dili ile iftihar duyar. Halbuki, maalesef, muhtelif sebepler yüzünden, Türkiye'de diyebilirim ki, Türkçeden başka her lisan görüşülür. Bugün, Türk'ün kullandığı lisan Türkçe değildir. Ona katılan birçok yabancı kelimeler, zavallı lisanımızı bir aşure kazanına çevirmişler ve berbat etmişlerdir. Aramızda, Arapça konuşan, Farşça konuşan, Boşnakça, Rumca, Ermenice, Yahudice, Arnavutça, Lehçe, Çerkesçe konuşan var. Hattâ, Fransızca, İtalyanca konuşmıya özenen yerliler bulunmasına rağmen, halis Türkçe konuşmıya çalışan yok. Bu yüzden, İstanbul, bir kocaman Babil kulesine, beynelmilel bir dil sergisine dönmüştür. Ve her kavim, ayrı bir lisanla konuştuğu içindir ki, Osmanlı tebaasında bulunanlar arasında bir türlü ittihat ve anlama hasıl olamıyor. Hattâ, bilâkis, bu yüzden aralarında, bir çok ihtilâflar doğuyor ve biribirlerinden ayrılıyorlar, biribirlerine düşman bile kesiliyorlar. Bu davada kazanç yolunu tutmamıza, matbuatın ön ayak olması lâzımdır…"[23]

---

[20] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* (hzl. Ali Şükrü ÇORUK), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 196-197.
[21] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 214.
[22] Tanpınar, s. 457.
[23] Yazgıç, s. 45.

Yaşadığı dönemde dil konusunda gösterdiği bu hassasiyet, Latin harflerini benimsemek adına gösterdiği taraftarlık, yazarın farklı yönlerinden birini ortaya koymaktadır. Yine de *Hasan Mellâh*'a dil ve kurgu bakımlarından yöneltilen eleştirilere yazar şu yanıtları vermektedir.

> "İtirâznâme-i mezkûrun ahkâmı iki cihete inkısam etmektedir. Birisi, böyle cesim bir eserin sûret-i tahrîrinde itina edilmediğinden dolayı daha itinalı yazılmış olsa daha tatlı mütalâa edileceği suretinden ibarettir. Ben de evvelâ bu babdaki özürlerimi ityân edeyim. Özrün birisi matbaaca tertip ve tashihe itina edilmemesinden hâsıl olan hatîâttır ki bazı yerlerinde meal istihracını tas'îb edecek derecâtta oldukları çeşm-i insaf ile görülmektedir. İkincisi kaleme alınması imlâ suretiyle vuku bulduğundan müstektiblerin hîn-i imlâda istimâ ve tahrirce vuku bulan noksanlarıdır.
>
> Yazdığım veyahut imlâ eylediğim bir şeyi ikinci defa olarak tashih etmeye ise hâşâ azametim değil meşguliyyet-i mütenevvianın çokluğu müsaade etmemekte olduğunu husûsiyyet-i hâlimi bilen ihvanım teslim edebilir. Özrün üçüncüsünü dahi söyleyim mi? O dahi bıdâanın killeridir. Kıllet-i bıdâasını itiraf eden bir zatın 'Niçin bıdâan kalîldir?' diye muaheze edilmeyeceğinden eminim.
>
> İtirazın ikinci cihetine gelince, hikâyenin sûret-i resm ve tertibi tasvip edilmekte olup, şu kadar var ki azâ-yı vak'anın en başlıcalarından Korsikalı ve Trillo ile Alonzo'nun ve alelhusus Dominico Badia nâm-ı diğer Ali Beyin sergüzeştlerini bir encama isal etmeden bırakmak, hikâyeyi neticesiz gibi göstermekte imiş. Evet! Bunu bir noksan olarak kabul etmekte ne beis vardır? Bahusus bu bir noksandır ki ikmali muharririn yed-i iktidârındadır. Ben Hasan Mellâh serlevhalı şu hikâyede sergüzeşt-i ahvâlinin bazı numunesini yazmış olduğum Dominico Badia'nın sair vukuât-ı sahîha-ı garibesini dahi başkaca kaleme alacak idim. Mademki azâ-yı vak'adan dördünün sergüzeştleri bir encama isal edilmemiş olduğu hikâyenin sûret-i tertîbince noksan görülüyor. İşte o noksanın ikmali için dahi işbu cüz'-i sâniyi tasvir ve tahrir eyledim."[24]

Ahmet Mithat'ın resme olan yatkınlığı ve ilgisi, zaman zaman romanlarına da yansımıştır. *Paris'te Bir Türk*'te Poliny ile Simon'un resim üzerine konuşmaları ve Poliny'nin resme ve sanata olan ilgisi bunun işaretlerindendir. O, Nasuh'un ağzından söylediği birtakım sözlerle sanata nasıl girdiğini de anlatır.

> "Başlı başıma kaldıktan sonra bir kere kendimi yokladım. Sanatların ve memuriyetlerin cümlesini tanıdığım cihetle hangi sanata gireceğimi düşündüm. Mümkün değil hiçbirisini gönlüm istemedi. Yüreğim derdi ki 'Hangi sanata girsen kâinat gibi eb'ad-ı namütenahiden kendini kasr edip, yalnız o sanatın hudud-ı mazîkası içine hapsetmiş olursun.' Bir sanat arardım ki her şeye karışabileyim. Göklerde uçayım, karalarda dolaşayım, denizler dibine dalıp çıkayım. Lâkin bu sanat ne olduğunu birdenbire kestiremezdim. Derken bu sanatın ne olduğu hatırıma geldi. Bu sanat telif sanatı olduğunu anladım. Lâkin bir memleketteyim ki bu sanat henüz rahm-i icâddan doğmamış. Müellif olsam bir hatibe benzeyeceğim ki muhatabı yoktur." [25]

Dolayısıyla yazarın neden bu kadar çok eser verdiğini, sanat ve edebiyat alanında doldurmaya çalıştığı büyük boşluk açıklamaktadır. Bu çerçevede Ahmet Mithat'ın romandan beklediği en temel amaçlar ve onun sanat anlayışına dair tespitler şu şekilde sıralanabilir:

1. Roman yazma faaliyetini devlete, dine ve millete hizmet olarak gören Ahmet Mithat yeri geldiği zamanlarda bunu *hizmet-i tahrîriyye* olarak gururla anlatır. Bu hizmet, aslında bir eğitim

---

[24] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* (hzl. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 6.
[25] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 107.

faaliyetidir. Çünkü ona göre romandan beklenen asıl maksat, okura hiç işitmediği şeyleri işittirmektir. Devamlı biçimde herkesin bildiği şeyleri söylemenin kimseye faydası yoktur.

2. Mufassal ve meşrûh roman okumak masal okumaktan farklıdır. Yalnız koca karı masalı okunduğu zaman alınan lezzet gibi bir lezzetle yetinmeyip her şahısta bir başka cilve ile bezenmiş insan tavır ve hareketlerini tetkik etmek romanın güzel taraflarındandır. Dolayısıyla "Hikâye okumaktan maksat a'zam-ı etvâr-ı gûnâgûn-ı nev'-i beşeri tetkik etmek…"[26]tir.

3. Anlatılan hikâyelerin gerçekten meydana gelmiş olması zaruri değildir. Çünkü muharrirler, daima ihtimallerden bahsederler. Onları okuyarak hem lezzet almalı, hem de ders çıkarmalıdır. Eğlenmeyi göz ardı ederek yalnızca ahlak dersi veren romanlar bu sebeple başarılı olamazlar.

4. Hikâye okumanın maksatlarından biri de *hikmet-i insaniyyeyi* tamamlamaktır. Ancak muharrir konuşan bir canlıdan ibaret olan insanı kendilerinde erkeklik, dişilik olmayan melekler gibi göstermeye çalışırsa o zaman âdeta kalpazanlık etmiş olur. İnsanı insanlığa mahsus olan, hayvaniyeti de hayvanlığa mahsus olan özellikleri ile kendi doğası gereği göstermelidir. Abartılmış ve aşırı derecede idealize edilmiş kişiler bu sebeple iyi bir örnek oluşturmaz. Teorikte böyle düşünen Ahmet Mithat, iyileri idealize edip kötüleri yererek fikirlerine aykırı kurgulama örnekleri gerçekleştirmiştir.

5. Romanlarıyla okurları eğitmek, onlara ders vermek isteyen Ahmet Mithat, bir hikâyeyi okumanın yalnız vaka kişilerinin maceralarını kâh üzülerek kâh lezzet alarak vakit geçirmekten ibaret olmadığını, asıl maksadın âlemi tanımak ve hikâye tamamlandıktan sonra vakanın neticesinden hüküm çıkarmak olduğunu savunur. Bu sebeple romanlarının sonlarında açık açık mesaj vermeyi dahi roman tekniği bakımından eksik bir kullanım olarak görmez.

> "...roman okumaktan maksat nedir? Yalnız eğlence mi? Öyle bile olsa Avrupa zeminlerindeki vüs'ata nazaran eğlencesi de elbette daha ziyade olabilir. Yok! Roman okumaktan maksat insanın bilmediği şeyleri bu vesile ile öğrenmek midir? O hâlde bizim için öğrenmesi hem de ne kadar mükemmeli mümkün ise o kadar mükemmel olarak öğrenmesi nafi olan şey mutlaka Avrupa ahvalidir. Gerek ahvâl-i hasenesi gerek ahvâl-i seyyiesi! Zira kendi terakkiyât-ı mâddiyye ve maneviyyemiz emrinde istidlal, imtisal eylediğimiz şeyler hep Avrupa ahvâl-i maîşet-i medeniyyesidir."[27]

6. Ahmet Mithat'ta gerçekliği zedeleyen en önemli unsurlardan biri tesadüflerin vakayı yönlendirmesidir. Aslında Tanzimat romancılarında sıkça görülen bu durumun farkında olan Ahmet Mithat, *Esrâr-ı Cinâyât*'ta roman yazan kişilerin başları sıkıştıkça tesadüflerden istifade ettikleri gerçeğini eleştirel bir tarzda ortaya koyar. Yine de bu kaynaktan yararlanmayı bırakmaz.

7. Ahmet Mithat her ne kadar romanlarda garip vakaların ve acayip tesadüflerin roman tekniği açısından uygun olmadığını ifade etse ve romanın her günkü doğal gözlemler derecesinde sade olması gerektiğini vurgulasa bile kendi romanlarında bu tür kullanımlara sıkça rastlanır. İlginç olan ise ondaki özeleştirinin gelişmişliğidir ki bu yanlışlıkların birçok emsalini kendisinin de yazmış bulunduğunu açıkça itiraf eder. Gayet girift ve muğlak romanlar yalnız okuyucunun nazarında bir kuru parıltıdan ibaret kalıp o anlık bir hayret uyandırabilirlerse de öz itibariyle bundan öte bir başarıları olmaz. Fakat bu tür kurgulamaları pek çok kişide olduğu gibi kendisinin

---

[26] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh* (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 301.
[27] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka* (hzl. Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2003, s. 5-6.

de yapmasındaki en önemli etken olarak bir yarış havası içinde örnek alınan Batılı romanlara benzer romanlar yazmak isteğini göstermiştir. Dolayısıyla ona göre en makbul romanlar, sadelik içindeki hakikatten ve o suretle tecelli edecek hikmetten ibaret iken bu tür bir arzunun üzerinde yazılan romanlar aynı derecede makbul sayılamazlar.

8. Romancı muhayyilesini *kulp takmak, kubbelendirmek, manevra çevirmek, kalem manevrası, roman kulpları* gibi ifadelerle karşılayan Ahmet Mithat, bu sembollerle muharririn yeteneğini ve kurgulama gücünü işaret eder. Kulp takmak ve roman kulpları ifadeleri *Müşahedat*'ta roman boyunca beş defa, kubbelendirmek yedi defa, kalem manevrası ise üç defa kullanılmıştır. Vurgulamak ve dikkat çekmek istediği unsurları tekrar tekrar dile getirdiği bilinen Ahmet Mithat'ın bu ifadelerle dikkatleri kurgu problemine çektiği anlaşılmaktadır. Öyle ki bilindiği üzere *Müşahedat*'ta kurguyu baştan sona kadar bir problem hâline getirmiştir.

9. Yazara göre tabii denilen romanların günlük gözlemlere uygun olması lazım gelir. Buna rağmen gerçek olmayıp hayalî bir olay anlatılıyorsa da anlatılanların günlük rastlanabilecek kadar basit, akla ve mantığa yakın olması zaruridir. Yani bu tabii romanlar öyle bir zamanın sırf hayal üzerine dayalı cinler, periler, sihirler, tılsımlarını konu alan anlatılarına benzemek şöyle dursun, şövalye romanları, âşıkane romanlar, sefihane romanlar, dinî, tarihî ve fennî romanlar, politik romanlar ve filozofik romanlardan bin türlü isimlerle bin sınıfa ayrılan romanlara asla benzemeyerek cemiyetin günlük karşılaşabileceği vakalar nasılsa onlardan ibarettirler. İşte romancı etrafta olup bitenlere duyarsız kalmadan gözlem yapmalı ve bunlardan yola çıkarak tabii roman oluşturmalıdır. Kendisi de bu doğrultuda roman kaleme almaya gayret etmiş ve *Müşahedat*'ı bu çerçevede yazmıştır.

> "Vakıa bir şimendifer katarının lokomotifinde, furgonunda istihdam olunan adamların nasıl bir maişette ve ne hâl ve tavırda bulunduklarına kadar enzâr-ı tetebbu' ve tedkîki tamim eyliyorlar. Büyük himmet, memduh gayret. Bunlar öyle levhalardır ki bir çoğunun bir yerde içtimai, bir ahvâl-i umumiyye-i beşeriyye müzesi teşkil ederler. Romancılıkta en büyük maharet dahi bu addolunur. Zira 'bakmak' başka ve 'görmek' de başka olup, her etrafına bakınanlar etraflarındaki şayan-ı müşahede şeyleri göremezler. Her gören de bunları başkalarına irae ve tarif edemez. Romancı fikir ve nazar-ı beşeri bu seyahat-i maneviyyede delâlet-i arifanesiyle irşat eylerse karilerine pek büyük hizmet eylemiş olur."[28]

Her milletin romanı, kendi millî yeteneklerine göre oluşturulmalı ve ait olduğu asrın şartları ayrılmamalıdır. Bu çerçevede yabancılardan alınacak romanlar da ona göre düzenlenmı millî ihtiyaçlara göre şekillendirilmelidir.

[28] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 6.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA YAPI

1.1. OLAY ÖRGÜSÜ

1.1.1. Anlatının Evreleri

Temeli kurguya dayanan anlatı metinleri, bir olay örgüsüne ihtiyaç duyar. Bunun okura sunulması görevi ise yine kurgusal dünyanın bir parçası olan anlatıcıya aittir. Anlatıcının anlatılan ile olan mesafesi, bulunduğu ortam ve tercih ettiği bakış açısı türü, bütün bir anlatı metninin biçimlenmesinde önemli rol oynar. Kişilerin sahnelenişi, kültürel durumları, hangi mekân ve zamanda yaşadıkları ise hem karakterlerin kişilik yapılarını hem de üsluplarını belirlemek adına önemlidir. Dolayısıyla anlatının yapısal anlamda önemli dinamikleri olan ögeler birbirleriyle sıkı bir münasebet içindedir. Bu münasebet çerçevesinde vakaların dizilişi ve birbirlerine bağlantılarının yapılması da öykünün oluşumuna katkı sağlar. Hiç kuşkusuz yazarların bu bağlantıları mantıki temellere oturtma çabalarında gerçeklik endişesi de ciddi belirleyicilerdendir.

> "David Lodge'ın ifadesiyle, yazarlar için bir 'ikiye bölünmüşlük'ten söz etmek mümkündür. Bir yandan eserlerinin 'hayalîliği'nden söz ederken diğer yandan da onların 'gerçekliği'ni aklî birtakım gerekçeleri göz önünde bulundurarak ortaya koymaya çalışırlar. Böylece, metinlerarası geçişle de oluşturulan bütün kompozisyon, özenle işlenilmiş şaşırtmacalar ve üstkurgusal hileler içerisinden geçirilerek çerçevelendirilir. Ulaşılan metinde artık, tasviri gereği, tarihi gerçekler, tarihsel takdim ve ideoloji ayrılmaz bir bütünlük oluştururlar."[29]

Gerçeklik ile kurmaca arasındaki bu ilişki, beraberinde *doğal anlatı* ve *yapay anlatı* ayrımını getirir. Eco bu iki anlatı türünü şöyle ayırır:

> "Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söyleyerek) çalıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır; … Yapay anlatıyı ise kurmaca anlatı temsil etmektedir; kurmaca anlatılar, daha önce belirtildiği gibi, hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler."[30]

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* (1296/1879)'te anlatılanların gerçek olduğunu vurgulamak için onların bütün bütün hayalhaneden yazılan malumat olmadığını, bir muharririn bir ressam gibi olup tabiatta mevcut olmayan şeyleri asla resmedemeyeceğini, karşısında bir

---

[29] Yavuz **Demir**, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üst Kurmaca Olarak Müşâhedât*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 54.
[30] Umberto **Eco,** *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, 3. bs., İstanbul 1996, s. 136.

model bulunup da onu kopyalayacağını belirterek gerçeklik konusundaki hassasiyetini dile getirir. Hatta yaptığının yalnızca *ahval-i tabiîyye*yi tasvirden başka bir şey olmadığını belirtir.

Anlatılanlar gerçekte olmamış olsa bile onları gerçek gibi sunma, okurların zihninde bir çelişki uyandırma eğilimleri anlatılarda sıkça yapılmıştır. Bu durum eseri daha okunur kılan önemli bir ögedir. Günümüzde daha çok postmodern anlatılarda karşılaştığımız gerçek ile kurmacanın iç içe geçmişliği, doğal anlatı ile yapay anlatı arasındaki bir noktayı işgal etmektedir. Dolayısıyla yapay anlatılar ile doğal anlatılar arasındaki ayrım, ifade ve içerik noktalarındadır.

Bu iki yönelim arasında kurgulanan Ahmet Mithat'ın romanlarındaki anlatı; başlangıç durumu, eylemler dizisi ve bitiş durumu olarak üç başlık hâlinde incelenecek ve yazarın kompozisyon oluşturma biçimi irdelenecektir.

1.1.1.1. Başlangıç Durumu

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki kurgusal sıralanış incelendiğinde vakaya başlarken anlatının birtakım karakteristik nitelikler taşıdığı görülür. Bir kısım romanlarında vakaya başlamadan önce yazdığı *mukaddime*, *ifade-i mahsusa* ya da *ön sö*zlerde okuruna gerek vaka gerekse anlatıda kullandığı teknik hakkında bilgiler verirken bir kısım romanlarında da hiç bu tür bir açıklamaya girişmeden vakaya doğrudan romanın unsurlarından biri ile başlamaktadır. Birinci tip romanlarında okur, daha başlangıçta yönlendirilirken ikinci tip romanlarında yazar, muhatabıyla sürekli istişare hâlinde bulunarak okurun serbest hareket etmesini ortadan kaldırır. Tarihî kaynaklardan belgeler işaret ederek, Batılı yazarların romanlarından örnekler vererek, hatta bağlam hakkında ayrıntılı açıklamalar yaparak vakanın gerçekliğine dair pek çok delil sergileyen Ahmet Mithat, böylelikle vakanın realist görünümünü romanın başlangıcında vitrine koymak ister.

Bir yapay anlatı örneği olarak kabul edilebilecek ve geniş bir coğrafyada cereyan eden olaylar bütününden oluşan *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* (1291/1874)'da önce mekân tanıtımı yapılır. Her bir vaka halkasının takdiminde birçok mekâna dair bilgi vermek temel amaçtır. Bu sebeple vaka coğrafyası âdeta resmediliyor gibi canlı mekân tasvirleri ile karşılaşılır.

> "Malta'dan gemiye binerek Sebte tarafına doğru bâdbân-güşâ-yı azîmet olan bir seyyah, Tunus Körfezi'nin şark sahilini teşkil etmiş ve İspanyol gemicileri tarafından 'Bona' namını almış burnu yakaladıktan sonra Cezayir ülkesinin güzel ve mamur şehirlerini, kasabalarını, karyelerini, sahilden temaşa ede ede giderken Hora'nın öte tarafında kâin büyücek bir burnu dahi görüp, badehu sahil kendisinden uzaklaşmaya başladığını ve ufku dâiren-mâdâr deniz ihata eylediğini müşahede eyler."[31]

Olayların geçeceği mekân, müstakil olarak değil öncelikle etrafındakilerle sonra kendi tasviri yapılarak tanıtılır. Hatta ilk dönem anlatılarında karşılaşılan eklenti öykülerdeki vakanın sunumunda da benzer bir yol izlenmesi ve mekân ya da kişi tanıtımlarının ardından olayların anlatılması durumu, Ahmet Mithat'ın romanlarında da bulunur. Kişilerin sahnelenişi bu süreç

[31] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 49.

içerisinde gerçekleştirilir ve geriye dönüşlerle kişinin bir noktadan yaşanılan ana kadarki macerasından söz edilir. Alonzo'nun macerasının Alfons'unkiyle birleşmesi ve onun babası olduğunu öğrenmesi, İspanya'da görkemli bir hayat süren Cuzella ile korsan faaliyetlerinde bulunan Alonzo'nun kardeş olduklarını öğrenmeleri, Esma'nın vaka zincirine dâhil edildiğinde sevgilisinin olduğunu anlatması ve buradan bir başka anlatıma geçilerek sevgilisi Arslan Bey'le olan ilişkilerinden söz edilmesi, yine bu sırada vakaya dâhil olan Arslan Bey'in de tanıtılması hep bu geriye dönüşlerle sağlanır.

Anlatı denilince akla ilk gelen isimlerden Gerard GENETTE, *Narrative Discourse* isimli teorik çalışmasında anlatım düzeylerini değerlendirirken şunları ifade eder:

> "Bir anlatım düzeyinden diğerine geçiş, esas itibariyle sadece analiz aracılığıyla bir durumun tanıtımını ve diğer durumun bilgisini tam olarak içeren oyun yani anlatım ile başarılabilir. Geçişin diğer bir biçimi, her zaman mümkün olmamakla birlikte, her ne olursa olsun her zaman aksine hareket eder. Cortazar okuduğu romanda karakterlerden biri tarafından suikasta uğramış bir adamın hikâyesini anlatır; bu, kendini kutlarken etkilerini beraberinde getiriyormuş gibi görünmesini içeren yazarın metalepses'i diye klasiklerde adlandırılan ters bir anlatım figür biçimidir."[32]

Ahmet Mithat'ın yazar kimliğini gizlemeden okuyucuya seslenip vaka halkalarını beklenmedik biçimde birleştirmesi ve gerçeklik ile kurgu arasındaki ince çizgiyi zaman zaman belirsizleştirmek düşüncesiyle anlatı düzeyleri arasında yakınlık kurması, onun daha çok günümüz postmodern anlatılarında görülen *metalepses*ten yararlandığını işaret eder.

Ana öykü hiç şüphesiz Hasan Mellâh etrafında cereyan eden vakaların sebep-sonuç bağı içerisinde birleştirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Eklenti ve iç öyküler ise bu ana olayı desteklemek amacıyla kurguya dâhil edilmiştir. Romana katılan eklenti öyküler olmasaydı anlatı, tekdüzeliğe düşebilirdi. Bu öykülerdeki uçların açık kalmaması ve farklı olaylar arasındaki bağlantıların ustaca kurulması, vaka örgüsünün bütünlüğünü sağlar. Buna karşın "Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarının yoğun maceraları içermesi, olaylar yığınının ustaca birbirine bağlanmasına rağmen romanın sanatsal bütünlüğünü ve iç gerçekliğini sağlayan nedensellik bağıntılarının daha çok rastlantılara bağlı olması onun romancılığının zayıf noktalarıdır."[33] Neticede içinde parçalanmış ve birbirinden bağımsız gibi görünen; ancak özellikle tematik bağlantı noktaları ile birbiri içine geçmiş bir temel öykü ortaya çıkmaktadır.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş (1291/1874), öykü zamanı hakkında bilgi verilerek başlar. Yeniçeri ocağının bozulmuş durumu ve III. Selim döneminin yapısı hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra hemen kişilerin sahnelenişine geçilir. Anlatıcı, "İmdi İstanbul'un karışık zamanında Üsküdar'da Ahmediye semtinde Veysel Efendi namında bir mütemevvil vardı

---

[32] Gerard **Genette**, *Narrative Discourse An Essay in Method*, Cornell University Press, New York 1983, s. 234-235 (Çeviriler bizim tarafımızdan yapılmıştır.)

[33] Nihayet Arslan, "Türk Romanının Oluşum Aşamasında Dış Dünya", Ankara Üniversitesi SBE, Ankara 2001 (Doktora Tezi), s 179.

ki..."[34] diyerek bütün anlatı unsurlarını bir araya toplar ve vakayı anlatmaya başlar. Klasik anlatı yapısında görüldüğü gibi romanın ana kahramanı Mesut Ağa'nın nasıl biri olduğu başlangıçta bütün ayrıntılarıyla açıklanarak romanın ilerleyen bölümlerinde okurun farklı şeyler düşünmesine fırsat verilmez. Bu kısa hazırlığın ardından vaka zincirleri sıralanır. Bu sebeple romanın başlangıç durumu, zaman/bağlam, kişi, vaka sırasını izler.

Romanın temel iskeleti, yine romanın başında belirtilir. Bu yapılanış, Ahmet Mithat'ın vaka örgüsünün bütününü tasavvur ettikten sonra yazmaya başladığını gösterir. Bunun yanında anlatıcının, romanın "bap" diye ayrılan bölümlerine başlarken o kısımda anlatılacakları kısaca özetlemesi, okurun zihnindeki soru işaretlerine cevap verileceğinin belirtilmesi de bu kurgulama biçimi içinde düşünülmelidir. Bu, bir anlamda merak unsurunu da ortadan kaldırır. Eklenti öykülerin bir kısmının ise roman kaleme alınmaya başladıktan sonra vaka zincirine eklenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

> "Osman Bey, Nergis'in konaktan çıkması ruh-ı revanın çıkması gibi bildiğinden hâlini tarife hacet yoktur. Mesut ise evlâdı, mahbubesi, gelini hâsılı dünyada gönlünün bir eğlencesi bulunan Nergis'in bilâ-mucib konaktan çıkarılması üzerine hem müteessif, hem gazab-nâk idiyse de bunun için pek kolay bir tedbir bulabilmekten meyus olup gayesi Nergis'i kendi tarafından mubayaa ederek bir yerde hıfzetmeyi ve sırran Osman Bey'i dahi oraya götürüp şu üç muhibbin içtimaıyla hisseylediği lezâizden mahrum kalmamayı tasavvur ederdi."[35]

Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar (1292/1875), yazarın 1291 yılında neşrettiği *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanının kurgusal olarak devamıdır. Ahmet Mithat, romanın *Muharririn Teşekkürü* başlığını taşıyan giriş niteliğindeki kısmında eserin yazılışıyla ilgili kısa bir açıklama yapar. Bu açıklamasında Hasan Mellâh'ın yayınlanmasının ardından bazı noktalardan eleştirildiğini ve bunlar üzerine *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ı yazmaya karar verdiğini belirtir. Eleştiriler de temel olarak iki nokta üzerinde toplanmaktadır:

1. "Böyle cesim bir eserin sûret-i tahrîrinde itina edilmediğinden dolayı daha itinalı yazılmış olsa daha tatlı mütalâa edileceği suretinden ibarettir."[36]
2. "…hikâyenin sûret-i resm ve tertibi tasvip edilmekte olup, şu kadar var ki azâ-yı vak'anın en başlıcalarından Korsikalı ve Trillo ile Alonzo'nun ve alelhusus Dominico Badia nâm-ı diğer Ali Bey'in sergüzeştlerini bir encama isal etmeden bırakmak, hikâyeyi neticesiz gibi göstermekte imiş."[37]

Romanını bu çerçevede şekillendiren Ahmet Mithat, birinci kesite Korsikalı, Trillo, Alonzo ve Zerno arasında geçen ve Malta'da cereyan edip oradan Tunus'a uzanan vakayla başlar. Olayların 1794 yılında Malta'da geçtiği belirtilir ve Malta pek çok yönden uzun uzun anlatılır.

---

[34] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* (hzl. Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 4.
[35] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 14.
[36] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar,* s. 6.
[37] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 6.

> "Malta, Akdeniz içinde nokta-i mevhûme kabilinden bir ada olup, şimdi bile oraya uğrayan vapurlar hemen müstakilen kömür almak için uğramakta bulunduklarını nazarıdikkate alırsanız daha vapurlar olduğu bir zamanda cezîre-i mezkûreye ahyânen gemi uğradığını zihninizde bulabilirsiniz. Hâlbuki bu gibi cezâire bir gemi uğraması ahalisini havâdis-i âlemden haberdar edeceği cihetle, yalnız o zaman değil şimdi bile gayet mühim bir keyfiyettir. Bu gelen gemi ise ziynet-i hâriciyyesinden dahi anlaşılacağı veçhile öyle alelade bir gemi olmadığından iskele halkı buna süfün-i sâireden ziyade ehemmiyetle intizara başladılar."[38]

Vaka başlangıcındaki mekân tasvirleri, öyküleme zamanı ile bağlantı kurularak yapılır. Böylece okurun da o mekânları hissederek ve daha yakından tanıyarak okuması sağlanır.

Gerek vaka örgüsünün tamamı gerekse Genette'in tespitine göre *extradiegetic, intradiegetic* ve *metadiegetic*[39] düzeyde anlatılan iç ve eklenti anlatılarda vakanın başlangıcındaki bütün olaylar açık açık belirtilir ve vaka halkası tamamlandığında başlangıç durumuyla bağlantı sağlanır.

Genette, *Narrative Discourse*'ta anlatının çeşitli düzeylerden oluştuğunu ve bu düzeylerin ana öyküye eklenen/iliştirilen küçük anlatılarla kendisini gösterdiğini belirtir. Bu eklenti vakalar, farklı bakış açısı taşıyan anlatıcılar tarafından anlatılabilir. Birinci seviyedeki anlatı, extradiegetictir. Birinci seviyedeki anlatı, yine kendisiyle ilgili başka öyküleri ortaya çıkarır. Bu da extradiegetic anlatının ortaya çıkardığı intradiegetic anlatıdır. Birinci seviye anlatılar içine iliştirilmiş ikinci seviyedeki anlatılar ise metadiegetictir. Metadiegetic anlatımlar, Ahmet Mithat'ın romanlarında ana öyküyle doğrudan ilgili olmadığı gibi vakaya çeşitli açılımlar sağlamak, entrika oluşturmak, kişileri tanıtmak gibi gerekçelerle vaka zincirine dâhil edilirler.

Anlatı düzeyleri, iç içe geçtiğinde vakanın nasıl gelişeceğini de etkiler. Mesela *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta Mehmed Ali ile Dominico Badia arasında geçen vakanın başlangıcındaki konuşmalarda Badia'nın "Galiba siz iki canbaz bir ipte oynuyor zannetmek istiyorsunuz."[40] demesi, sonuç hakkında ipucu verir. Kaldı ki babın sonunda anlatıcının "Nasıl, Dominico Badia'nın Mehmed Ali'ye 'İki canbaz bir ipte oynamaya çıkmış zannında mısınız?' demesinde hakkı yok muymuş? İşte ikisinin dahi yekdiğeri aleyhinde söylediği sözden anlaşıldığına göre, filhakika iki canbaz bir ipte oynamaya çıkmış idiler."[41] demesi, bu entrikanın bilinçli ipuçlarıyla kurulduğu ima eder. Yine benzer şekilde Trillo'nun yakalanarak Cezayir'e getirilmesinde yaşanan yolculuk esnasında Alonzo'nun "Bir koyunu, kurdun dendân-ı helâkından kurtarır, 'Bîçare hayvancağızı kurtardım.' diye memnun da olur. Derken bir, iki gün sonra kendisi kıtır kıtır boğazlayıp koyunu yer. Bu hâlde onu öldürdüğünü hatıra bile getirmez."[42] diyerek garip bir tezadı dile getirişi, Trillo'yu zindandan kurtaran Alonzo ve arkadaşlarının onu öldüreceğinin de işaretidir.

---

[38] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 7.
[39] Genette, s. 228-229.
[40] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 237.
[41] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 240.
[42] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 51.

Dominico Badia'nın Mısır'da Mehmet Ali Paşa'yı öldürme planları içindeyken anlatıcının satranç hakkında bilgi vermesi ve Mehmet Ali Paşa'nın bu konuda usta olduğunu belirtmesi, o kesitteki vaka zincirinin başlangıcında gelişmeleri çağrıştırmasını sağlar. Zaten vaka içerisinde Dominico Badia ile Mehmet Ali Paşa'nın ve ara sıra da Şehame'nin âdeta satranç oynar gibi hamleler yaptıkları ve kurguyu bir oyun hâline dönüştürdükleri görülür. Heyecan dozunu biraz daha artırmak için ise "...şimdiden acele etmeyelim de, hikâyemizin bu cihetindeki esrarı dahi, zamanın keşif ve halletmesine muntazır kalalım."[43] der. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ta vakanın başlangıcı, bir anlamda entrikaların ve dönüşümlerin de ilk işaretlerinin verilmesi demektir.

Hüseyin Fellâh (1292/1875)'ta ana kahraman Hüseyin Fellâh'ın ismi ilk defa romanın doksan ikinci sayfasında geçmektedir. Dolayısıyla temel vaka zincirine, uzun bir hazırlık aşamasının sonunda başlanmıştır. Buraya kadarki kısımda romanın temel kişilerinden olan Şehlevend ve annesi Hasna Hanım'ın yaşadığı sıkıntılar ve başlarından geçen hazin macera anlatılmıştır. Romanın sonunda Ömer, Civelek, Şehlevend ve annesinin macerası başlangıçtaki çizgiye uygun olarak tamamlanır. Böylece vaka halkaları ustaca birleştirilir.

Vaka halkalarının başlangıçlarında erken anlatıma başvuran anlatıcı, sabırsız biçimde entrikayı daha başlamadan sonlandırır: "Vakıa hikâyenin böyle iki ay ötesine şimdiden atlamak pek de hikâyenüvislik usulüne yakışmaz ise de Hurşid'in âkıbet-i ahvâlini haber verip bu babı tekmil etmiş olmak için şimdiden haber verelim ki…"[44]

Ahmet Mithat, başladığı hiçbir olayı yarım bırakmaz, bütün vaka dilimlerini bir şekilde sonuca bağlar. Dolayısıyla yazarın bazı noktalarda abartıya kaçmasına karşın vakaları ustaca birleştirip sonuçlandırdığı dikkat çeker. Okur, romanın başında Şehlevend ve annesinin yaralı hâlde bulduğu Civelek Mustafa'nın macerasını Cezayir'de kendi ağzından Ahmed Bey ve arkadaşlarına anlatırken dinler. Böylece unutuldu diye düşünülen vaka halkaları birbirine bağlanır.

Vaka zincirlerinin başında öncelikle olayların geçeceği mekânı uzun uzun tanıtan yazar, asıl amacının sadece olayların geçtiği mekânı tanıtmak olduğunu, daha ilerisi için yeri geldiğinde bilgi vereceğini, bu yüzden ilgisiz mekânları anlatmadığını belirten bir açıklama yapar.

Hüseyin Fellâh'ta daha önce yaptığı gibi *kitap* ve *bap* ismini verdiği bölüm başlarında belki de okuyucuya, geçmiş vakaları hatırlatmak düşüncesiyle dış öyküsel anlatıcıyı kullanarak kısa açıklamalar yapan yazar, bir anlamda okurun takip edemediği kısımları söyleyerek okuyucuyu yeniden entrikalar içine çekmeye çalışır. Yazar bunun yanında soru sorarak da okuyucuyu romana bağlamaya çalışır. Romanın başında Hendek içini tanıtan anlatıcı, öncelikle oranın nasıl bir mekân olduğu konusunda okuyucunun zihnini doldurmaya çalışır. Hem dönemle duygudaşlık kuran hem de entrika uyandıran anlatıcı, bu arada mekânı da tanıtır.

---

[43] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 232.
[44] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 260.

Yeryüzünde Bir Melek'te vakanın başlangıcında dikkati çeken ilk husus, olayların gerçekleştiği zamanı ve dönemin toplumsal olaylarıyla bağlantılı olarak mekânı çok kısa biçimde tanıtan anlatıcının daha sonra "Şimdi böyle bir gecede ve öyle bir Sirkeci İskelesi'nde vuku bulduğunu haber verdiğimiz garip hâlin neden ibaret olduğunu haber vermek sırası geldi, değil mi?"[45] diyerek vakayı anlatmasıdır. Ancak bu geçiş o kadar kısadır ki okur mekânı, dönem özelliklerini, kişileri roman içinde tanıma fırsatı bulur. Kişiler hakkındaki geniş bilgiler ise geriye dönüşlerle anlatılan kişisel maceraların yardımı ile öğrenilir. Vakaya dâhil olan kişiler, yaşadıkları toplumsal çevre ve zamanla birlikte anlatılırlar. Bu sebeple okur, daha romanın başında kendisini doğrudan Raziye ile Şefik'in dönem hakkında bilgi veren konuşmasının içinde bularak vakayı öğrenmeye başlar.

Vakalar arasındaki bağlantıların mümkün olduğunca boşluklar bırakılmadan kapatılmaya çalışıldığı romanda bir vakanın bitimi ya da yarım bırakılan bir vakanın devamı birkaç kitap sonra bile olsa okurun karşısına çıkmaktadır. Bu yüzden bir olayın bitimi, başka bir olayın başlangıcı olarak kurgulanmıştır.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi (1292/1875), vakanın başlangıcı bakımından daha önce yazdığı romanlarına benzemektedir. Ancak burada biraz daha ayrıntıya inen anlatıcı, kişilerin aile geçmişlerinden de söz eder. Bu durum, yazarın romanlarındaki natüralist etkilerden biridir. Önce Felâtun'u, onun kız kardeşi Mihriban'ı ve aile çevresini tanıtan anlatıcı, Râkım ve aile çevresini de tanıtarak tezat oluşturur. Çünkü her ikisini de anlattıktan sonra "İşte hikâyemizi kendi namlarına nispet eylediğimiz iki zatın ikincisi dahi budur."[46] diyerek bu tezadı işaret eder. Felâtun'u uzun uzun anlatırken birden babası Mustafa Meraki Efendi'den söz etmesi, onun da Felâtun'da görülen davranışları sergilemesi ile Râkım'ın yetişme ortamından söz edilmesi bu etkiyi canlı kılar. Diğer taraftan kişiler üzerinde çok fazla durmasının okuru sıktığının da farkında olduğunu belirtir.

Kişiler ele alınırken tek başlarına değerlendirilmezler. Yaşadıkları semt, oturdukları mahalle ve ev hâliyle birlikte anlatılırlar. Mustafa Meraki Efendi'den söz edilirken onun Tophane'nin Beyoğlu civarında bir mahallesinde oturduğu, semtini okurun anlaması gerektiği, onu söylemeye dahi gerek olmadığı ifade edilir.

Râkım'ın tanıtımını Felâtun'a nispetle daha fazla yapan anlatıcı, böylece romanın henüz başındayken tavrını da ortaya koyar.
Paris'te Bir Türk (1293/1876), vakaya başlangıç biçimi olarak yine önceki romanlarından çok büyük farklılık göstermez. Önce mekân ve zaman, sonra kişiler hakkında bilgi veren yazar, daha sonra bir fırsatını bularak vakaya giriş yapar. Ancak eserin bu anlamda farklı olan tarafı ilk defa başlıklandırma sisteminde değişiklik yapılmasıdır. Daha önce romanın bölümlerini sadece *kitap*

---

[45] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* (hzl. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 5.
[46] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (hzl. Necat Birinci), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 19.

ve *bap* adını verdiği başlıklarla ayıran yazar, bu romanında ilk kez bölümlere orada anlatılan eylemler dizisi hakkında da ipucu veren birer başlık eklemiştir. Toplam beş kısma ayrılan romanda 1. kısım Esnâ-yı Râhta, 2. kısım Paris'te Bir Kış, 3. kısım Mevsim-i Bahar, 4. kısım Mevsim-i Sayf, 5. kısım Avdet olarak isimlendirilmiştir.

Vaka halkalarına başlamadan önce yaptığı ilk şey, amacın belirtilmesidir. Gerek büyük bölümlere gerekse onların alt bölümlerine geçilirken orada anlatılacaklar hakkında bilgi verilir. Eğer anlatılan vaka, kurgu açısından önemliyse ve belki de bir dönüşümü içeriyorsa o durumda okurun özellikle dikkat etmesi gereken nokta gösterilir. Mesela mekân olarak bir geminin tanıtılması gerekiyorsa yazar bundaki amacının ne olduğunu açıkça söyler. İkinci olarak ise o mekândaki kişilerin tanıtılması gerektiğini belirtir.

> "Paris'te mahsul-i kalemini İstanbul'a gönderip bunlar için takdir olunacak kıymetle Paris mesarifine galebe edecek olan Nasuh'un, şu aralık Kütüphane-i İmparatorînin ahvalini mübeyyin gayet mufassal bir şey kaleme almakla meşgul olduğu dahi haber verilecek hususât-ı mühimmedendir. Belki hikâyenin en ehemm cihetleri bu gibi şeylerdir. Zira Nasuh'un servet-i zatiyyesi kendisini pek büyük bir zaruret içinde ancak yaşatabileceğinden, Parisce emel edindiği şeyleri istifa için hizmet-i kaleme ehemmiyet vermekten bir dakika hali kalmamak lâzımdır."[47]

Yazarın öncelikli amacı, okuru roman kişileriyle *refik* eylemektir. Bu maksatla gerçekliği sağlayan unsurlardan faydalandığı gibi sık sık anlatacağı vakayla ilgili açıklamalar da yapar. Hatta bu açıklamalarında anlattıklarının yalnızca masal olarak görülmemesini rica ederek bir hikâyenüvisin hayal dünyasında her şeye imkân vererek hikâyesini tasvir ettiğini, hayal olarak ortaya koyduğunu; ancak bunun *kuvve-i hafiza*nın gerçekleşme olasılığını ortadan kaldırmadığını belirterek gerçekliğe kapı aralar.

Süleyman Muslî (1294/1877), yazarın önceki anlatılarında kendisinin tespit ettiği ya da romanları üzerine yapılan eleştirileri dikkate alarak yazdığı romanıdır. Temelde yazılma sebebi ise diğer eserlerinde *hikmetten, hıfz-ı sıhhatten, edebiyattan* dolaştırılarak getirilen sözün *Süleyman Muslî*'de artık bir sonuca bağlanacağı düşüncesidir. Merkeze sürekli olarak *Hasan Mellâh*'ı koyan yazar, bu romanın da tertip biçimi, anlatımı, entrikalara yer vermesiyle en az onun kadar başarılı olmasını düşündüğünü belirtir. Aksi hâlde okuru *laklakiyât* ile meşgul etmenin ona o kadar tatlı zaman geçirtmeyeceğini bildiğini söyleyerek öyküsüne başlar.

Vakanın gidişatı hakkında bölüm başlarında izahat veren Ahmet Mithat, okuyucuya vakayı hatırlatıcı bilgiler de sunar. Böylece ucu açıkta kalmış hiçbir vaka halkası bırakmamaya gayret eder. Bazen de unuttuğu ama sonradan hatırladığı bu tür vakaları hızlıca bir sonuca bağlar. Onun en çok eleştirilen yanlarından biri de romanlarındaki bu ani geçişlerdir.

Romanın dikkat çeken taraflarından biri romanın konusu ve amacı hakkında başlangıçta yapılan açıklamalardır:

---

[47] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk,* s. 139.

> "Süleyman Muslî serlevhasıyla tasvir ve tahririne şürû eylediğimiz şu hikâye işte memâlik-i İslâmiyye içinde böyle bir büyük oyunun zaten uyanmaya başlamış olduğu bir zamana yani hicretin altıncı asrı evâhiri ile yedinci asrı evâiline müsadif olmuştur. Vakıa zikir ve hikâye edilecek olan fıkarâtın lezzeti bihakkın çıkarılmak için arâzî-i mukaddeseyi istîlâ eden Frenkler'in usûl ve âdât-ı beytiyye ve kavmiyye ve milliyye ve askeriyyelerine dair birçok şevleri bilmek veyahut bildirmek lüzumu derkâr ise de hikâyemizin işbu birinci kitabını bir ehl-i salîb tarihi olarak kaleme almak azminde bulunmayıp erbâb-ı mütalâayı zevk-yâb eyleyecek bir hikâye olmak üzere tahrir etmekte bulunduğumuzdan ve hikâyemizin işbu tâife-i salîbiyyeye ait olan kısmını onların âdât ve usûlüne tatbîkan yazmak sâlifü'z-zikr maksûdu yine istihsâl edebileceğinden bir takım malûmat-ı mütekaddime-i târihiyye ile kâriîn-i kiramı sıkacak yolda tatvîl-i makâlden sarf-ı nazarla hemen maksûda şürû etmeyi daha münasip gördük."[48]

Bu açıklama kimilerine göre eserin estetik hedeflerinin önünü kapatıyor ve heyecanı ortadan kaldırıyorsa da Ahmet Mithat'ın öncelikli amacı bir okur kitlesi oluşturmak olduğu için romancılık açısından büyük bir eksiklik oluşturan bu açıklamalar, dönemin romancılığı açısından bakıldığında bir kusur olarak kabul edilmeyebilir. Roman boyunca geçmişe dönük hatırlatmalarda bulunan Ahmet Mithat, böylece okuyucunun zihnindeki soru işaretlerini de birer birer cevaplayarak entrikayı farklı bir mecraya sürükler. Bu durum, biraz da tefrikalardan kaynaklanmaktadır. Romanlar gazetelerde uzun zaman dilimi içinde tefrika edilerek tamamlandığını için yazarda daima okurun vakayı kaybetme endişesi vardır. Bundan ötürü geçmişte neler anlattıklarını vaka başlarında özetledikten sonra ne anlatacağını söyler ve yeni vakaya başlar.

> "Birinci kitabımızın nihayetinde biçare Mariya Konstane'nin âkıbet-i hâlini yani ölüme cidden vusul derecesindeki tekarrübünü hikâye eyledikten sonra kilise avlusuna başı kefiyeli, sırtı maşlahlı iki Arab'ın girdiğini dermeyân eylemiş ve işbu ikinci kitabımızın nihayetinde dahi Süleyman Muslî'nin Kerek karyesindeki mağlubiyet üzerine asla meyus olmayacağını ve ber-hayat kalmak şartıyla nâil-i emel olmaya çalışmaktan yine geri durmayacağını bildirmiştik. Şu iki kitabın neticeleri nazar-ı muvâzenede cem' edilirse kilise avlusuna giren Araplar'dan birisinin behemehal Süleyman Muslî olduğu hatıra hutur eder. Fakat bu hâtıra boştur. Bu gelenler saçlı sakallı adamlar oldukları cihetle ikisinden hiç birisi Süleyman Muslî olamayacağı muhakkak bulunduğu misillü onun tarafından gönderilmiş adamlar olmadıkları dahi hikâyenin muharriri bulunduğumuz haysiyetle bizce malûmdur. Zira mürur eden eyyam hesap edilecek olursa Süleyman Muslî'nin ehl-i salîb elinden kurtularak cây-ı selâmete henüz vasıl olduğu ve sağ iken boğaza kadar toprağa gömülmek gibi Mariya'nın başına gelen felâketten henüz bîhaber bulunduğu anlaşılabilir."[49]

Vaka başlarındaki açıklamalarında hikâyenin musavvir ve muharriri olduğunu açık açık dile getiren yazar, anlattıklarının içindeki sırrı bildiğini, okurun da bunu öğrenmek istiyorsa yaptığı açıklamaları can kulağı ile dinlemesi gerektiğini belirtir. Burada dikkat çeken taraf, okurun anlatılanları *"sem'-i kabul ile dinleme"*sidir. İlk anlatılarda sözlü geleneğin izlerinin görülmesi, Ahmet Mithat'ın bazen muhatabını bir *dinleyici* olarak algılamasını beraberinde getirmiştir. Sanki bir meddah, bir tarihî hikâye anlatmakta ve muhatapları da onu can kulağıyla dinlemektedir.

---

[48] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî* (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 15.
[49] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 82.

Vaka başlarında bazen meseleyi gereğinden fazla uzatarak dikkati dağıtan, akıcılığı bozan yazar İstanbul'da geçecek Margerit'in vakasını anlatırken neredeyse bütün İstanbul tarihinden söz eder. Bu durum, akıcılığın ortadan kalkmasına sebep olur.

Romanlarının başına koyduğu mukaddimelerde açıklamalara yer veren yazar, *Kafkas* (1294/1877) romanına da bir mukaddime ile başlar. Burada bir hikâyenüvisin ihtiyacı olan bütün malzemeye Kafkasların da sahip olduğunu ispat etmek, oradaki hürriyet mücadelesinin nasıl başladığını göstermek için bu eseri yazdığını belirtir.

Çengi (1294/1877), daha romanın başlangıcından itibaren temel öyküsü okura işaret edilmiş bir romandır. Bölümlere verilen başlıklar ile içeriğin uyumu da bu anlamda okuru yönlendirici bir fonksiyona sahiptir. Öncelikli olarak *Don Quijote* ile kurulan bağlantıdan yola çıkan yazar, bu romanın ana kişisini tanıtıp ona benzer bir karakter oluşturmak isteğini ifade eder. Entrikanın başlatılması bu bakımdan ilginç bir nitelik göstermez.

Kişilerin sahnelenmesi ile vakanın kurgulanması paralellik taşır. Çünkü bir yandan *Don Quijote*'u anlatırken diğer taraftan okurun vaka üzerinde çıkarımlar yapması sağlanır. Bu sebeple her kesitin başlangıç durumu kişilerin sahnelenişi ve vakanın entrikalarla birlikte sunulması üzerine kurulur.

Karnaval (1298/1881)'ın başında vakanın ana teması olan eğlence meclisleri, karnaval ve balolar hakkında tarihî bilgiler veren yazar, okuruna bu yeni eğlence tarzını şöyle tanıtır:

> "Maksuda şüru etmezden evvel karnaval ve balolar hakkında karilerimiz ile birkaç lâkırdı etmek isteriz. Vakıa bazı asarımızda balolar hakkındaki nazariyatımızın bir kısmını serdeylemiş isek de Karnaval serlevhalı bir romanın en başlıca zemini balolar olacağından ol babta biraz daha vâsi malûmat itasına lüzum görmekteyiz."[50]

Yazarın özellikle vurguladığı şu tespit, bir anlamda romanın da yazılış planını ve nasıl başlayıp ne ile sonlanacağı konusunda ipuçları vermektedir: "Karnavalların vukuatı dahi böyledir. Yani vukûât-ı mezkûrenin mukaddematı karnavaldan evvel terettüp eyleyip en büyük zuhuratı karnaval içinde vukua gelir. Netayici ve te'sîr-i netâyici dahi karnavaldan sonraca görülür."[51]

Roman, mukaddimede belirtildiği gibi karnavaldan önce yaşananları, karnaval ortamını ve kısa sürede neticelenen karnaval sonrasını konu almaktadır. Dolayısıyla bu ön bilgi, bağlamı ve çağın şartlarını sunmak adına değer kazanmaktadır.
Bu başlangıçtan sonra kişileri sahneye koymakla vakaya giriş yapan anlatıcı, kişileri daha çok natüralist anlayış doğrultusunda aile çevreleri ve yaptıkları eylemlerle okura tanıtır. Böylece sosyal çevrenin ve irsiyetin kişilik üzerinde ne derece belirleyici olduğu gösterilir. Bu düşünceyle ilk olarak Resmi Efendi ve Zekâyi Bey gibi iki zıt karakterin yaşam biçimleri ve başlarından geçen maceralarla romana başlanır.

---

[50] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval* (hzl. Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 3.
[51] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 15.

Ahmet Mithat, *kitap* adını verdiği bölümlere başlık koymanın dışında ilk defa olarak *bap*lara da bu eserinde başlıklar bulmuştur. Bundaki temel amacı, okurun hem başlıktan hareketle ön bilgi sahibi olmasını sağlamak hem de vakanın dağılmasını önlemede kendisine sınır koymaktır. Daha romanın isminden itibaren bu sembolizasyonun başarılı biçimde kurgulandığı görülmektedir. Dolayısıyla buradan hareketle Karnaval isimli romanın eylem ağırlıklı bir roman olduğunu ve vurgulanan esas unsurun da kişilerin eylemleri ve bu eylemlerin neticeleri olduğu söylenmelidir. Bölümleri birbirine bağlarken zamana dair tespitlerde de bulunan anlatıcı; o bölümde hangi olayları anlatacağını, vakaların ne kadar bir zaman içinde gerçekleşeceğini ve önceki bölümlerle ne gibi bir bağlantısının bulunduğunu da kısaca özetleyerek vakaya giriş yapar.

Henüz 17 Yaşında (1298/1881) adlı romana yine bir mukaddime ekleyen Ahmet Mithat'ın burada yaptığı açıklamalar, romanla karşılaşan kişinin o eser hakkındaki ilk kanaatleridir. Bu romanın vakasının tertip ve tanzimi açısından büyük bir yazarlık örneği olarak gösterilemeyeceğini düşünen yazar, bu hikâyenin en büyük meziyetinin "her vak'asının sıhhat-i kat'iyyesi"[52] olduğunu belirtir. Dolayısıyla insanoğlunun macerasını görmek, ondan dersler çıkarmak bu romanın ulaşmak istediği temel amaçtır.

Diğer romanlarından farklı biçimde romanına doğrudan vakayla başlayan Ahmet Mithat, entrikaları devreye sokarak kurgusunu oluşturur. Kişiler ise vaka içindeki eylemlerinden ve geriye dönüşlerle anlatılan geçmiş yaşantılarından hareketle sahnelenir.

Acâyib-i Âlem (1299/1882), bir belgesel ve seyahatname havasında ilerler. Gidilip görülen yerler Suphi Bey ve Hicabi Efendi'nin bakış açısından sunulur. Amaç, bu yerleri tanıtmak olduğu için vaka, sık sık kesilip açıklamalar yapılır. Bir anlamda Ahmet Mithat, romanı vasıtasıyla okuyucuya Avrupa'yı gezdirir. Romanın henüz başında Hicabî'nin Suphi'ye bu konu ile ilgili sorduğu soru ve Suphi'nin açıklamaları bu düşünceyi destekler. Burada belirtildiği gibi romanın temel düşüncesi seyahat yoluyla bilinmeyen coğrafyalarda okuru bilgilendirmektir.

> "Külfet-i seyahati ihtiyardan ise odanız içinde bütün âlemi gezmiş olsanız müreccah değil midir? Zira bugünkü günde matbuat ol kadar ileriye gitmiştir ki bütün âlem-i tabiatı ciltler içinde cem edebiliyor. Türlü türlü resimler ile tasvir dahi ediyorlar. Meselâ Dr. Schwınfurt'un Afrika seyahatnamesi elde dururken insan artık Afrika'ya gitmedim, görmedim diyebilir mi?
>
> - Doğru söylüyorsunuz. Bugün insan bir Avrupa lisanına vâkıf olursa vakıa bütün erbâb-ı tedkîkin tedkîkat-ı vakıasını kitaplarda görebilir. Lâkin bu neye benzer bilir misiniz? En güzel bir yanaktan yahut en lâtif bir dudaktan buseyi ben alırım da size dahi yalnız şapırtısı ile mütelezziz olmayı teklif ederim. İşte ona benzer! Acaba Dr. Schweıfurth'un Afrika'da vahşilerin maîşet-i tabiiyyeleri içinde o zamana kadar emsalini görmediği nebat ve hayvanâtı tetkik eylediği sırada aldığı lezzeti onun kitabını okuyanlar alabilirler mi? Binaenaleyh o lezzeti ben dahi istediğim gibi almalıyım. Maşukam bulunan dilber-i tabiatı istediğim gibi derâgûş ederek sarmalıyım. Bu ise ancak seyahat ile olur. Ah

[52] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında* (hzl. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 3.

> seyahat! Bin defa tekrar ederim, bin defa tekrar ediyorum, bin defa daha tekrar edeceğim, diyeceğim ki ah seyahat!"[53]

Dürdane Hanım (1299/1882), romanı öncelikli olarak mekân tasviriyle başlar. Olayların İstanbul'da geçmesinden ötürü kişi ile mekân arasındaki bağlantıyı sağlamak düşüncesiyle Galata meyhanelerinin uzunca bir tasviri yapılır. Bunun ardından Cemal Ağa'yı öldürerek yıllarca küreğe mahkûm olan ve firar ederek kurtulan Çerkes Sohbet ile arkadaşı yankesici Papazoğlu Andonaki'nin Galata meyhanelerinin birinde geçen konuşmalarıyla vakaya giriş yapılır. Yazarın öncelikli amacı, kişi ile mekân arasındaki uyumu sağlamaktır.

Kesitlerin başlarında vakaya başlamadan önce birtakım açıklamalar yapan anlatıcı, bir anlamda öykünün roman sonuna kadar gelişecek bütün seyrini özetler. Bu kompozisyon biçimi, vakanın tamamını zihninde oluşturan anlatıcının bundan sonra yazmaya başladığını işaret etmektedir.

> "Ulviye Hanım yalısına geldiği zaman mücerret bir fikr-i cüstücû ile başlamış olduğu şu işi eşeleye eşeleye altından böyle garip bir roman çıkacağına ve bahusus romanın gidişi bunun için pek fâci' bir netice göstermekte bulunduğuna şaşarak kendi kendisine dedi ki:
> -Acayip! Demek oluyor ki bu romanda en büyük âzâ-yı vak'a, hem de iyilik cihetinden büyük âzâ-yı vak'a ben olacağım derken fenalık cihetinden en büyüğü ben olacağım ha? Öyle ya! En büyük cani Mergub iken onun yüzünden mazlum olanlar kendisini affettikleri gibi bir masûm-ı pâk olup kalacak. O hâlde ben kendisinden intikama kalkışacak olursam âdil değil zâlim olacağım. Dürdane'yse bir kadının mahvı için kifayet edip artacak olan işleri görmüş olduğu hâlde mücerret bir cinnet-i sevdaya duçar olmasından dolayı herkesin nazarında mazur görülecek. O hâlde benim kendisine âlet-i intikam olmaya çalışmaklığım ona bu mazuriyetini dahi kaybettirerek kendisine bir muhtî sıfatı verecek ki bunun dahi bir cani sıfatından farkı pek azdır. Memduh Bey'in intikamı sevdasında bulunacak olsa re'y ve rızasının haricine çıkmış olacağımdan fazla şimdiki hâlde Memduh Bey'in büyüklüğü varsa o dahi sevdiği kadına rakibini de tebcil edecek kadar muhabbeti olmasından ibaret iken ondan bu büyüklüğü de selbetmiş olacağım. Bunların hepsinden kat'-ı nazar, Sandalcı Sohbet, ömrünü prangalarda veyahut firarîlik hâlinde envâ-ı cinayetle geçirmiş bir herif iken fikr-i adalette o dahi benden ileriye gitmiş olarak şu hâlde cümlesinden azlâm ben olacağım!"[54]

Anlatıcının Ulviye Hanım'ın zihninden geçen bu monologdan yaptığı aktarma, henüz vaka başlangıcında bütün bir öykünün özetlenmesi biçiminde anlatılmıştır. Gerçekten de söylediği gibi bütün olaylar bu doğrultuda gelişmiştir. Bu yöntem, entrika düzeyini düşürür. Çünkü zaten söylenenlerin geçerliğini kontrol eden okur, onlarda sapmalar olmayınca beklentilerini bulacak, bu durum da heyecanı ortadan kaldıracaktır.

Vah (1299/1882), Ahmet Mithat anlatılarının temel niteliklerini taşıyan bir romandır. Yazarın pek çok romanında vakanın başlangıcı bir aşk hikâyesine dayanır. İlk romanlarında bekâr bayan ve erkek ilişkisi üzerine kurduğu vakanın çatısını sonraki romanlarında evli erkek ve bayanların aşkları ile de çeşitlendirir. Bu romanında da evli bir bayan olan Samurkaş Hanım'ın başından geçen bir aşk sergüzeştini konu alır. Ancak örnek aşk ilişkisi diye işaret ettiği vaka halkalarında bu yasak ilişkiler ahlaksızlıkla değil örnek gösterilecek ahlaki davranışlarla neticelenir. Tabii aynı

---

[53] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem* (hzl. Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 14.
[54] Ahmet Midhat Efendi, *Dürdane Hanım* (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 117-118.

vaka içinde bunun tersini vererek okuyucunun her iki durumu kıyaslamasını da ister. Behçet ve Necati gibi iki zıt karakter yapısına sahip kişilerin aynı olaya farklı yaklaşımları, daha romanın başındaki vapur seyahatinde verilir. Bu seyahatte Samurkaş Hanım'ı gören Behçet ve Necati'nin tepkileri bu anlamda birbirinden oldukça farklıdır. Neticede okuyucuyu roman yoluyla eğitme gayesinin sonucu olarak yazarın ders çıkarılacak kurgusal bir yapı oluşturduğu açıkça görülür.

Esrâr-ı Cinâyât (1301/1884)'ın başlangıcında vakaya henüz geçmeden önce romanın öyküsünün ne olduğuna dair açıklamalar yapan Ahmet Mithat, maksadının yalnızca intiharı konu alan bir roman yazmak olmadığını, bu düşünceyi romanın ikinci kısmında vermekle yetindiğini belirtir.

Cellat (1301/1884)'ta da *mukaddime*ye yer veren Ahmet Mithat, roman yazmasının biraz da Avrupa ile rekabet etmek ve orada gördüğü yenilikleri uygulamak olduğunu söyler.

> " 'Cellat' serlevhasıyla karilerimize arz etmekte olduğumuz şu roman Avrupa asarından mütercem değildir. Muharrir-i âcizin kendi mahsûl-ı hayâlinden ibaret olup fakat tarihe ve Avrupa ahlâk ve âdâtına isnat olunan cihetleri kâmilen ve tamamen sahih ve vakıa mutabıktır. Bundan sekiz on sene mukaddema Alexandre Dumas'nın 'Monte Cristo' serlevhalı eserine nazire olmak üzere 'Hasan Mellâh' serlevhalı romanı yazmağa bu âcizi sevk eden şevk-ı tanzîr ve müsabaka ve gayret-i rekabet-i terakki-cûyânedir ki şu romanı da kaleme almağa teşvik eylemiştir. Muvaffakiyetim derecesini hikâyemin tamâmî-i mütâlâasında karilerim tayin ve hükmederler."[55]

Bu ifadelerde dikkat çeken bir husus ise gerçeklik konusunda Ahmet Mithat'ın gösterdiği hassasiyettir. Özellikle Batı edebiyatından realizm dairesi içinde roman kaleme alan isimler seçmesi, onları örnek aldığını yazması ve anlatılanların gerçek olduğunu söylemesi ile bu endişe kendisini ortaya çıkarır. Bunun yanında Napolyon döneminin uzun uzun anlatılması ile birlikte vakanın gerçekleştiği dönem, gerçekçi bir temele oturtulur.

Romana doğrudan vakayı anlatarak giren anlatıcı, entrikaların ortaya konularak okurun romana çekilmesi düşüncesini taşımaktadır. Başlangıç döneminde yazdığı romanlarında öncelikle kişi ve mekân hakkında bilgiler veren Ahmet Mithat'ın bu yönelişinde kuşkusuz Batılı yazarların da etkisi vardır. Ancak romanın başlangıcı dışındaki kısımlarda önce olayın ana kahramanları ya da dönüşümü gerçekleştiren kişiler tanıtılır sonra vakaya girilir. Mekân üzerinde çok fazla durulmadan vakaya geçilmesi de dikkat çekicidir. Vaka ise doğrudan anlatılmadığı gibi zamana dair geniş açılımlar yapılarak bağlantı kurulur. Böylece okurun zihninde anlatılanların tarihî bir zemine oturması sağlanır.

> "Hatta Napolyon, kılıcını düşmana terk ederek arz-ı teslîmiyyet dahi etmedi. Hatta evvelki mağlûbiyeti gibi bu defa zehir içerek kendi canına kıymayı düşünmedi. Kemâl-i metanetle Paris'e gelerek haziranın yirmi ikinci günü oğlu namına terk-i hükümet eyledi ki bu bapta imza eylediği varaka mucibince oğlu ikinci Napolyon unvanını alacaktı.

---

[55] Ahmet Midhat Efendi, *Cellat* (hzl. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 3.

> Bade Napolyon, adî bir adam sıfatıyla 'Bellerofon' isminde bir İngiliz gemisine râkiben İngiltere'ye geçerek artık gır ü dâr-ı hükümetten el çekmiş olan bir sade adama İngiltere'nin mihmannüvazlık göstereceğini zanneylediyse de zannı ber-akis olup İngiltere devleti kendisine bir harp esiri, bir politika canisi muamelesi etmiş ve ta bahr-ı muhitin dalgaları arasında gark olmak hâlinde bulunan Saint Elen cezîre-i sagirânesine nefyeylemiştir.
> Tarihten bu kadar istinsahımız oluversin de biraz da hikâyemizin a'zâ-yı mühimmesi ahvaline atf-ı nazar edelim:"[56]

Bazen de vaka halkalarının başlangıcında orada yapılmaya çalışılanlar hakkında bilgi verilir: "Hikâyemizden işbu ilk kitabın ilk babı romanımızın zamân-ı güzerânmı tasvirden ibaret olup ikinci babında ise bazı isimler gördük ki bunlara dair derhâl izahat almazsak esâmî-i mezkûre-nin müsemmaları olan eşhasın, hikâyemizce derece-i ehemmiy-yetleri taayyün edemez."[57]
Hayret (1302/1885), uzun bir yatak odası tasviriyle başladıktan sonra orada yaşayan Safa Kok Sanc isimli Hintli prens anlatılır. Yazarın mekânla kişi arasında kurmaya çalıştığı bağın bir sonucu olan bu anlatım biçiminden sonra entrikalara geçilir ve entrikanın temeli olan gizem, anlatıcı tarafından ifade edilir.

> "Ha! Bakınız size şunu da haber vereyim. Bu dediğim adamların kâffesini ele geçirecek olsak bile o kadar fayda göremeyiz. İçlerinde yalnız Ciyanni dediğimiz İtalyan vardır ki esrarın kâffesi ona malûmdur.
> -Vay, bu işin içinde esrar da mı var?
> -Hem de pek büyük erar vardır efendim."[58]

Bunun yanında Ahmet Mithat, bölüm başlarında o bölümün kurgusunun ne üzerine olduğu hakkında kısa açıklamalar da yaparak okurun yolunu kaybetmesine müsaade etmez.

Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar (1305/1888), Demir Bey'in konağının tanıtımıyla başlar. Ardından da mekâna uygun biçimde Mahmûm lakabını taşıyan Demir Bey tanıtılır.

> "Şemsizâdeler konağı Cihangir mahallesinde en ziyade câlib-i nazar-ı dikkat bir hane olduğunu söyledik. Bunu tekrar ve tavzih eyleriz. Bu konağın bir hamamı vardır ki balgamî mermerden mamul olup emsali pek çok büyük konaklarda da bulunmaz. Limonluk şimdiki serler usulünde değil ise de eskiden kalma vâsi ve muntazam bir şeydir. İki masura taksim suyu iki havuza cereyan eder ki birisi fıskiyelidir. Bahçe tarz-ı cedîdde tarh ve tanzim olunmamıştır. Ama tarz-ı atîk bahçeleri hatırdan çıkarmayalım! İstenilen taraflara doğru kol attırılan yaseminler şimdiki sarmaşık güllerine hiç de gıpta ettirmezler. Tarhlar etrafına dikilen şimşirler şimdiki taflanlara rağbet bile ettirmezler. Yemiş ağaçları miskin bodur fidanlardan ibaret değildir. Koca ağaçlardır ki baharda çiçekleri, onu müteakip yeşillikleri ve nihayet kemale ermiş meyveleri, baharın bûy-ı can-fezâsı, yaprakların hazâreti, meyvelerin lezzeti ile göze de, buruna da, dimağa da hizmet ederler. Bunlar akasya nevinden saye-endâz ağaçlara hiç ihtiyaç bırakmazlar.
> Konağın derunu dahi pek müzeyyendir. Setli sofalar, kemerli kapılar, çiçeklikli hücreli odalar, yaldızlı tavanlar, tepe camları eğerçi tarz-ı atîkden bir bina olduğunu gösterirler ise de tarz-ı cedidin 'bakla kadar sofa, nohut kadar oda' ıtlak olunan binalarına kıyasen şu eski haneler hakikaten tercih olunurlar.

---

[56] Ahmet Midhat Efendi, *Cellat*, s. 138.
[57] Ahmet Midhat Efendi, *Cellat*, s. 19.
[58] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 54.

> Şimdi Cihangir'deki konak yavrusu hanemizi beğendiniz ya! Bundan sonra da şu konak içinde işbu kitab-ı evvelimizin sernâmesi kendisine sıfat olan "Mahmûm"u görelim."[59]

Klasik anlatılarda görülen bir sıralama ile romanın başlangıcında önce mekân, sonra kişi, daha sonra ise vakanın anlatımı biçiminde bir sıra takip edilmiştir. Doğrudan vakanın anlatılmamasında okurun hazırlanması ve vakaya çekilmesi düşüncesinin de etkisi vardır.

Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları (1305/1888), Amerika'nın uzun biçimde tanıtımıyla başlar. Ahmet Mithat, Amerika'yı tanıtırken tıpkı bir seyyahın üslubuna sahiptir. Çünkü orası hakkındaki bilgileri seyahatnamelerden de aldığını söyler. Bundan ötürü onların üslubundan da etkilenmiştir.

> "...size şunu da haber verelim ki bize Amerika'nın ifrat veya tefrit-perestliğini ve fakat bunların ikisi ortasındaki muhayyir-i ukûl olan terakkiyâtmı cümleden ziyade tanıttırmış olan şey Paris en Ameriaue yani Amerika'da Paris nam eserdir. Vakıa bu eser sırf hayalden ibaret ise de Amerika'yı bihakkın tanıttıracak ve okuyanların dahi hayalini açtıkça açacak gayet güzel bir kitaptır. Fransızca bilenlerimiz okurlarsa ziyadesiyle memnun olurlar."[60]

Romanın neredeyse ilk üç kesitinde mekân ve kişiler hakkında geniş bilgiler veren Ahmet Mithat, mekân ile kişi arasındaki uyumu sağladıktan sonra vakayı anlatmaya başlar.

Yazar, pek çok romanında olduğu gibi *Arnavutlar Solyotlar* (1306/1889)'a vakaya doğrudan giriş yaparak başlamaz. Zaman, mekân ve kişi tanıtımlarına öncelikli olarak yer verir. Vakaya başlama hazırlığı gösteren dışöyküsel anlatıcıyı, muhatabın bir fırsatını bularak sorduğu "Güzel ama muharrir efendi, bu mevki nerede? Bu zatlar kimler? Bu facia ne zaman olmuş?"[61] sorusu durdurur. Bunun üzerine anlatıcı, "Ha! Öyleyse size bu facianın en evvel zamân-ı vukuunu haber verelim."[62] cevabını vererek vakanın zeminini hazırlamaya başlar. Bu kısımda tarihî kaynakların anlatılacak olayla ilgili verdiği bilgiler üzerinde ayrıntılı olarak durulur. Hatta yazara göre bu belgelerdeki yanlışlar düzeltilir. Böylece yazarın sık sık dile getirdiği tarihe müstenit bir vaka kaleme alınacağının işaretleri verilir. Ancak vaka öncesi değinilen açıklama kısmını uzatan yazar, bunun farkında olduğunu, "Hikâyemizin hâl ve şanı ve istidat ve tabiatı neden ibaret bulunan bir zamanda güzar eylediğini nazar-ı kariînde bihakkın tasvir için verdiğimiz îzâhât-ı târîhiyye biraz uzanmışsa bundan nâ-hoşnud bulunanların aflarını istida ederiz."[63] şeklinde belirterek muhatabından özür dilemeyi dahi ihmal etmez. Dönem hakkında girişilen uzun izahat, romana hazırlanan altyapı bağlamında düşünülmelidir. Roman okumayı bir yandan "ahvâl-i âşıkane mütalaasıyla telezzüz"[64] olarak değerlendiren Ahmet Mithat, diğer yandan okuru bilgilendirmeyi maksadının büyüklerinden kabul eder.

---

[59] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 9-10.
[60] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2002, s. 13.
[61] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar* (hzl. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara 2002, s. 12.
[62] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 12.
[63] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 32.
[64] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 32.

Romanın zeminini teşkil eden unsurları açıklayarak bir anlamda okuruna yazarlığın ötesinde rehberlik eden Ahmet Mithat, realizm düşüncesinden uzaklaşmamaya gayret gösterir.

> "Buraya kadar verilen izahat, eğerçi bir romancı kaleminden çıkıyorsa da tarih sayfasından naklolunduğu cihetle hayalî değil tarihî şeyler olduğu tarihşinâsânın elbette müsellemidir. Bu mukaddemâtın iradından maksat dahi asıl romanımız bulunan kanlı visalin nasıl bir zamanda vukuunu tefhimden ibaret bulunup, 1770 senesinde Mora'nın ilk isyanı Eftimi ve Rüstem'in visâl-i hûn-âlûdundan otuz üç sene evvel olduğu haber verildikten sonra târîh-i visalin dahi 1803 sene-i mîlâdiyyesi olduğu kendi kendisine tahakkuk eyler."[65]

Kurguyu tarihî gerçeklerle besleyen, anlatılanların romancının hayalinden ibaret şeyler olmadığını, bilakis onların *vak'a-i tarihiye* olduğunu dile getirerek belgelerle örnekler sunan, bu çerçevede realizmi asla göz ardı etmeyen, okuru bu anlamda bilgilendirme düşüncesinde olan yazarın tavrı W. Scott'un tarihî romandan beklentisi ile örtüşmektedir.

Gürcü Kızı yahut İntikam (1306/1889)'da yazarın temel maksadı, tanınmayan memleketler hakkında okurunu bilgilendirmektir. Bu düşünceyle romanın başlangıcında asıl anlatılmak istenenin garip birtakım vakaları sıralamak olmadığı, Tiflis'e olan seyahat sırasında görülen *ahvâl-i mahallî*den söz etmek olduğu belirtilir. Hatta her bölümün başlangıcında amacını tekrar tekrar hatırlatarak okura rehberlik eder. Bu düşünceyle her bir bölümde farklı bir kişinin macerasını anlatan yazar, onlar vasıtasıyla yerli halkın yaşamını gözler önüne serer.

Ahmet Metin ve Şirzad'ın başlangıcı ise diğer romanlardan farklı olarak tarihî bir hadiseye dayanır ve tekrar yaşanan zamana gelir. Bu intradiegetic anlatı, romanda geniş yer kaplamaz; ancak vakanın başlangıcına kaynaklık eder. Ahmet Metin'in İstanbul'da bir Yahudi esnaftan aldığı ve yedi sekiz yüz yıl kadar öncesinde yaşamış Şirzad'ın maceralarının anlatıldığı kitabın basım tarihi de yaklaşık iki yüz elli sene öncesine dayanmaktadır. İtalyanca yazılmış Şirzad adlı bu kitapta Selçuklu asilzadelerinden olan Şirzad'ın maceraları konu edilmektedir. Yazarın anlattıklarına gerçekçi bir hava kazandırmak amacıyla böyle bir kurgulama biçimi kullandığı anlaşılmaktadır. Şirzad'ın macerasını okuyan Ahmet Metin, bundan etkilenerek bir gemi yaptırır ve maceraya başlar. Romanın bundan sonraki kısımları Ahmet Metin'in macerasını konu alır. Ancak romanın sonlarına doğru tekrar Şirzad olayına gelinir. Bundaki maksat ise onun gittiği güzergâhı takip etmek ve bunu okurlara vurgulamaktır. Dolayısıyla tarihî bir hadise, öykünün başlangıcını olduğu kadar devam etmesini de belirler.

Romanlarına çoğu zaman dönemi, romancılığı ve yazdığı romanını anlatan ifadelerle başlayan Ahmet Mithat *Taaffüf* (1313/1895)'ün *İfade* başlığıyla verilen kısmında romanının niteliği hakkında bilgi verir. Burada özetle dönem edebiyatının ele aldığı konulara değinen yazar, bu eserin belki de eski masallardan sayılarak beğenilmeyeceğini; ancak bu tür vakaları beğenecek kimselerin de mutlaka bulunduğunu belirtir. Böylece daha romanına yönelik eleştiriler gelmeden âdeta onları duyarcasına cevaplar vermeye başlar.

---

[65] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 17.

Yunanistan ile Devlet-i Aliyye arasında meydana gelen savaşta Osmanlı ordusunun muzafferiyeti, güzel sanatların pek çok şubesinde kalem oynatan kişi gibi romancılıkta kendisine bir paye verilmiş olan Ahmet Mithat'ı da etkilemiştir. Millî roman yazma düşüncesiyle *Gönüllü* (1314/1897) romanını kaleme alma sebebi de budur. Çünkü ona göre milletin hayatındaki bir başarıyı ressam, heykeltıraş, müzisyen, tarihçi, romancı, tiyatrocu hep kendi vasıtalarıyla ifade ederler. Kendisi de tarihî verilerden faydalanmakla birlikte bir tarih kitabı yazma düşüncesinden uzak biçimde alelade bir millî roman kaleme alma niyetini ifade eder.

Romanın başında planını açıklayan yazar, burada amacın bir tarih kitabı yazmak olmadığı için cereyan eden savaştan çok az bahsedeceğini belirtir. Asıl amaç, vakada rol alan kişilerin başlarından geçen maceraları romancı üslubuyla kaleme almaktır. Büyük bir muzafferiyet kazanan Osmanlı ordusunun başarısını görmezden gelmeyen Ahmet Mithat, Yunanistan ile Devlet-i Aliyye arasındaki savaştan çok az da olsa söz etmiştir.

İlk dönem romanlarından farklı biçimde okurun teknik anlamda kazandığı bilincin de farkına vararak roman kurgusundan bahseden Ahmet Mithat, anlattıklarının tarihî hakikat gibi yorumlanmasını istemez. Bu yaklaşım, mevcut iktidardan görebileceği tepkiyi önlemek için olduğu gibi okurun yönlendirilmesi anlamında da düşünülmelidir. Bütün bu vasıflar bir araya toplandığında yazarın *Gönüllü* romanını *roman historie (tarihe ait bir roman)* olarak kabul ettiği; ancak romanın *historique romantique (romana benzer tarih)* olmadığını ısrarla vurguladığı görülür. Çünkü romanın temeli hayaldir ve bu sebeple hayalin bol olduğu gerçeklik zemini *roman historie*yi doğurur. Oysa temeli gerçeklik olan, hayallerden de kısmen yararlanan tür, ona göre *historique romantique*tir.

Okura romana dair hem içerik hem de teknik anlamında ön bilgiler veren Ahmet Mithat'ın bu açıklamalardan sonra eylemler dizisine başlaması, onun romancılığındaki önemli bir unsurdur. Bu şekilde ülkede olmayan bir roman okuyucu kitlesi oluşturan yazar, sonraki kuşakların daha estetik eserler kaleme almasına zemin hazırlamıştır.

1.1.1.2. Eylemler Dizisi

Çeşitli iç anlatılarla zenginleştirilerek anlatılan *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, öykü ve öyküleme sırası itibariyle zikzaklı bir grafik takip eder, çoğunlukla geriye dönüşlerle zenginleşen, önsüremsel kurgulamanın nadir biçimde görüldüğü bir vaka örgüsü üzerine kurulur. Bu sebeple öyküleme yapılırken öykü sırası takip edilmez. Buna karşın sonuç kısmının hızlı geçilmesi, bazı kahramanların ayrıntılı tanıtımlarının yapılmaması gibi gerekçelerle eleştirilmiş ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın yazımına kapı aralanmıştır.

> "…anlatı düzeyleri ayrı kitleler biçiminde birbirlerini izlemek şöyle dursun, çoğu kez birbirleriyle kesişir, birbirleriyle iç içe girer: birinin kimi kesitleri ötekilerin kesitleri arasında yer alır, bir başkasının kimi

> kesitleri de aynı zamanda bütün düzeyler için bir dayanak işlevini yüklenir, sıralanma düzeni durmamacasına altüst olur böylece."[66]

Vakaya öncelikle ana karakterlerden Cuzella'nın yaklaşık beş altı aydır çektiği sıkıntılı hayatı anlatarak başlayan anlatıcı, böylece bundan sonra kurgulayacaklarına da mantıki temeller hazırlamış, öyküsünü bu temelde oluşturmuştur. Pavlos beş altı ay önce Cadiz'den Cartegane'ya gelmiş ve Alfons'la komşu olmuştur. Yakınlaşmanın sebebi ise Cuzella'dır. Bu vaka halkası, aynı zamanda entrikayı da harekete geçirir. Pavlos, Cuzella'ya aşkını ilan eder; ancak kabul görmez. Cuzella'nın babası Alfons ise kızını Pavlos'un evlilik teklifi konusunda ikna etmeye çalışır. Romanın bu noktasında Alfons'un kendisine ihanet eden karısını namus uğruna öldürmesi ve karısının Pascal'dan olan çocuğunu yaralaması, Cuzella'ya Alfons'un anlatımıyla sunulur. Yeniden aktüel zamana dönen anlatı, Pavlos'un Cartegane'ya gelmesi ve kendisine Alfons'un yemek davetinde bulunmasıyla devam eder. Burada tekrar geriye dönüş yapılır ve Pavlos'un macerası anlatılır. Bu yemek davetinde Pavlos, Cuzella'ya evlilik teklifini yineler; ancak Cuzella onu yine kabul etmez. Pavlos bu sıralar yirmi iki yirmi üç yaşlarındadır. Pavlos hakkında anlatıcının yönelttiği sorular, bir anlamda okuyucunun sorması muhtemel sorulardır. Bu durum kısa süreli bir entrika oluştururken aynı zamanda anlatıcının sorulara hemen cevaplar vermesi de entrikayı uzun süre devam ettirmeden ortadan kaldırır.

> "Pavlos hakkında buraya kadar verdiğimiz malûmat üzerine, bizim için iki suretle şüphe kapısı açıldı. Birisi bu adamın ticaret hususunda mervî bulunan şöhreti ne zaman kazanmış olmasıdır ki, buna siz de şaşınız, biz de şaşalım. İkincisi ise Pavlos'un Cuzella'ya nişanlanmaya bu derece meyletmesine ve kendisi beğenilmeyecek koca olmamasına mukabil Cuzella bu herifi sevmemesinin veçhidir."[67]

Anlatının o kısmına ara veren anlatıcı, sonradan Hasan Mellâh olduğunu öğreneceğimiz kişiyi gizlice Cuzella'nın odasına girerken anlatır. Cuzella'nın Hasan Mellâh'a gösterdiği resmin ona ait olduğunu anlaması ilk dönem anlatılarında sıkça karşımıza çıkan tesadüflerin vakanın gidişinde yönlendirici fonksiyon taşımalarıyla açıklanabilir. Konağın güvenlikçiler tarafından kuşatılması da bu vaka halkasındaki ikinci entrik unsurdur. Anlatıda tekrar geriye dönüş yapan anlatıcı, Hasan Mellâh'ın o eve nasıl ve ne için geldiğini anlatmaya başlar. Kendisinden Arap diye bahsedilen Hasan Mellâh, çünkü hırsızlar ona bu unvanı vermişlerdir, Melile Limanı'na doğru atıyla hızlıca gelmiş; fakat kendisini kovalayan korsanlar tarafından yakalanarak esir alınmıştır. Ahmet Mithat önce Hasan Mellâh'ın korsanlara esir düşmesini, sonra da bunun gerekçesini ve o ana kadarki vaka halkalarını anlatır. Bu, onun eser boyunca kullandığı bir kurgulama tekniğidir. "Dördüncü Kitap"ın son babında Hasan Mellâh'ın korsanlarca esir edilmesinin anlatıldığı "İkinci Kitap"taki vaka halkaları birleşir. Anlatıcının olayları yarım bırakmamak için çabaladığı görülür. Hasan Mellâh, gemide esir bulunduğunda Alonzo kendisine "Sîdî" diye hitap etmiştir. Hasan Mellâh buna şaşırır; ancak Alonzo ona Arap olduğu için böyle dediğini söyleyerek durumu düzeltir. Gerçekte Hasan Mellâh'ın ünvanı da babasından aldığı Sîdî'dir ve Alonzo onu tanımaktadır. Buna rağmen korsanlara tanıdığını belli etmeme gayreti

---

[66] Tahsin **Yücel**, *Anlatı Yerlemleri*, YKY, 2. bs, İstanbul 1995, s. 37.
[67] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 37.

içindedir. Bu şekilde entrikaya dair önemli işaretler verilir. Okurun sürekli biçimde “Sonra ne olacak?” ve “Sebebi nedir?” sorularını zihninin bir tarafında bulundurduğu anlaşılan Ahmet Mithat, romanını bu dinamikler üzerine kurgular. Bazen romandaki heyecan unsurunu "O kadar sabırsız olmayınız. İşte bugün tevatür bulan havadis, sizin şu merakınızı defedecek ama birdenbire defederse tadı çıkmaz."[68] diyerek uzatan ve okuru meraklandıran anlatıcı, bazen de "Hasan, Meliketülbahr sefinesini bir buçuk seneden ziyade bir zaman içinde ikmal edebilmiş ve öteden beri Pavlos'a verdiği vaat mucibince, bugün yarın Bahr-i Atlas sularına müteveccihen hareket etmek üzere bulunmuştu. Ancak, siz Hasan Mellâh'ı gerçekten Bahr-i Atlas taraflarına gidecek diye kabul etmediniz…"[69] diyerek daha başlamadan bitirilir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*’ta da Kaptan Viterbo, Ali Abbasî Bey gibi değişik isimlerde okurların karşısına çıkardığı kişinin Dominico Badia olduğunu hemen belirtmesi, heyecan unsurunu çabucak ortadan kaldırır. Daha sonra entrika oluşturmak isterse de çoğu zaman okuyucu üzerindeki etkisi kalmaz.

Kendisini hırsızlara İspanyol asıllı olarak tanıtan Hasan Mellâh, gemide yer alan Alonzo isimli kişinin yardımıyla öldürülmekten kurtulur. Alonzo başından geçen macerayı, oraya nasıl geldiğini Hasan Mellâh’a anlatır. Gemideki Korsikalı lakaplı bir başka esir de gemi İspanya’da bir sahile yanaştığında oraya bırakılır. Bu yolculuk sırasında korsan gemisi Cartegane’ya gelmiştir. Burada Hasan Mellâh ve birkaç tayfa şehre gönderilerek hırsızlık yapmaları istenmiş, bu maksatla şehrin zenginlerinden Alfons’un konağına, tesadüfen Cuzella’nın odasına, camdan gizlice giren Hasan Mellâh, henüz uyumayan Cuzella ile göz göze gelmiş ve iki genç birbirlerine ilk görüşte âşık olmuştur. Bu sırada zaptiyeler konağı çepeçevre sararak hırsızları yakalamış; fakat Hasan Mellâh, Cuzella tarafından kendi odasına saklanmıştır. Orada bir müddet kalan Hasan Mellâh, rahip kıyafeti giyerek konaktan çıkabilir. Şehirde dolaşan ve Rahip Policon Efendi ismini kullanan gizemli bir rahip herkesin dikkatini çeker. Pavlos da kısa bir araştırma sonunda o kişinin Hasan Mellâh olduğunu ve Cuzella ile birbirlerini sevdiklerini Alfons’a haber verir. Bu sırada Cuzella, Pavlos tarafından kaçırılır.

Anlatının bu kısmına yeniden ara verilerek Hasan Mellâh’ın babası Sîdî Osman’ın katledilişi ve Hasan’ın çocukluk ve gençlik dönemi anlatılır. Hasan, babasının ölümüyle Birinci Pavlos’a sığınmış, Pavlos tarafından çok güvendiği dostu Giovanni’ye gönderilmiştir. Burada da Giovanni, Sîdî Osman’ın yaptığı iyiliklerden uzun uzun bahsederek onun katledilişini ve Pavlos ismini kullanan Dominico Badia’nın hilelerini anlatır. Pavlos kasabasında dört sene kalan Hasan Mellâh, intikam için Fas’a gider ve Yakup el Deca’yı öldürerek kaçar. Kaçarken çok sayıda atlı zaptiye de peşindedir. Atıyla dörtnala Melile Limanı’na gelir ve burada korsanlara esir düşer. Bu noktada, romanın en başında Melile Limanı’nda korsanların kovaladığı ve isminin henüz bilinmediği gencin Hasan Mellâh olduğu anlaşılır ve böylece onun macerasının bu noktaya nasıl geldiği anlatılmış ve tamamlanmış olur.

---

[68] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 340.
[69] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 287.

Cuzella'yı kaçıran Pavlos'un peşine düşen Hasan Mellâh, Korsika Adası'nın Ajaccio Limanı'na demir atar. Burada Ajaccio Valisi'nin verdiği davete katılır. Bu davette eşini arayan Madame İlia'yı tanır, onun macerasını dinler. Gördüğü resimdeki kişinin yolda korsanlar tarafından sahile bırakılan Korsikalı lakaplı kişi, yani Madame İlia'nın kocası olduğunu anlar. Durumu Madame İlia'ya anlattığında kendisi de Hasan Mellâh'la birlikte denize açılmak ve kocasını aramak istediğini söyler.

Madame İlia'yı da yanına alarak yolculuğuna devam eden Hasan Mellâh, Marsilya Limanı'na demir atar. İlia'yı gemide bırakarak Pavlos'un peşinden Paris'e gider. Bu sırada İlia, Marsilya Limanı'nda gördüğü fakir ve muhtaç kişinin kocası olduğunu anlar. Ancak eşi onu tanımasına rağmen hızla uzaklaşır ve kendisini kaybettirir. Bu olay üzerine Madam İlia'nın eşi hakkındaki fikirleri değişmeye başlar ve sadakati zarar görür. Trillo ile İlia, güvertede konuşurlar. Trillo, İlia'nın kocasını suçlayan ifadelerde bulunur, Madam İlia'nın zihninde o kadar hevesle aradığı eşine dair soru işaretleri uyandırır. Madame İlia'yı sözleriyle kandıran gemi tayfasından Trillo ile İlia birlikte olur. Sadık kadın bir anda ihanet eden kadına dönüşür. Dolayısıyla Ahmet Mithat zıtlıklar vasıtasıyla ördüğü eylemler dizisini yine zıtlıklar üzerine odaklayıp okurunun düşünmesini sağlayarak temel tezini kuvvetlendirir.

Paris'te Hotel de Moscova'da bulunan Hasan Mellâh, buradaki bir toplantıda aşk konusunu tartışır. Kendisine Cuzella davasından vazgeçmesi konusunda Pavlos'un görevlendirdiği Michelet tarafından üstü kapalı mesajlar verilir. Ancak o bunu anlar ve aşk üzerine düşüncelerini belirtir, aynı zamanda Ahmet Mithat'ın da aşka bakışını işaret eder. Yeniden Marsilya'ya dönen Hasan Mellâh, döndüğünde Madame İlia'yı kocasıyla tartışırken bulur. Madame İlia, Trillo'nun yaptığı her şeyi anlatarak kocasına ihanet etmesini gururuna yediremez ve intihar eder. Böylece vaka zincirindeki bir düğüm daha çözülmüş olur.

Mısır'da Murat Bey'in konağında Canürktü ve Sarı Yakup ekseninde gelişen olaylarda Esma'yı alabilmek için bu iki kişi yarışır. Ancak yaptığı hünerli top atışı ile Esma'yı Hasan Mellâh kazanır. Burada yeniden geriye dönen anlatıcı, Hasan Mellâh'ın top konusundaki becerisinin nereden geldiğini izah eder. Mısır'da cereyan eden olaylar anlatılırken en son Marsilya Limanı'nda bıraktığımız Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı aramak için Cadiz'den yola çıkmış ve Mısır'a ulaşmış olduğu belirtilerek iki vaka zincirinin umulmadık biçimde birleşmesi sağlanır. Daha önce sadece sonuç kısmından söz edilip bırakılan Hasan Mellâh'ın Esma'yı alarak denize açılmasının yer aldığı vaka halkası ayrıntılı olarak anlatılır. Esma ile Hasan arasında geçen konuşmalarda Esma başka birini sevdiğinden, Hasan da Cuzella'dan söz eder. Çeşitli iç hikâyelerde zenginleştirilen vaka örgüsü vesilesiyle Hasan Mellâh'ın İstanbul'a gelmesi, Esma ve Alonzo ile birlikte kimlik değiştirerek Esma'nın sevgilisi Timur Bey (Arslan Bey)'i aramaları anlatılır. Arslan Bey, bir köle pazarında bulunur, Hasan Mellâh tarafından satın alınıp özgürlüğüne kavuşturulur ve Esma'yla birleştirilir. Hasan Mellâh da gelen haber üzerine Dominico Badia'nın peşine, Şam'a, gider ve Cuzella'ya kavuşur.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, bireysel ve toplumsal içeriğe sahiptir. Bir yandan III. Selim döneminde meydana gelen olaylar ve yeniçeriler hakkında bilgi verilirken diğer yandan bu dönemde yaşanan sıkıntılı bir aşk hikâyesi anlatılır.

Romanın önemli kişilerinden Hadım Mesut Ağa, Veysel Efendi'nin yanında çalışan en sadık adamlarından biridir. Siyah çehreli, orta boylu, şişmanca, gayet vakur, hadîd, mütecessis bir Arap olan bu kişi, daha küçük bir çocuk iken Veysel Efendi'nin yanına gelmiş ve yıllarca ona hizmet etmiştir. Veysel Efendi'nin en büyük zaafı, etrafındakilerle ve *vukuat-ı kevniyye* ile ilgili bilgi toplama merakıdır. Bu işi de zaman zaman kılık değiştirerek bazen Nizam-ı Cedit, bazen de yeniçeriler safında görünerek Mesut Ağa yapmıştır. Ancak, Veysel Efendi'nin konağındaki cariyelerinden Nergis, Mesut Ağa'nın herkesten gizlediği bu sırrını öğrenince Mesut Ağa, duruma bir hâl çaresi düşünür. Nergis'i öldürmeye kıyamadığı için onu, Kulaksız Mehmet isimli kayıkçının kayığıyla Hayırsız Ada'ya götürerek çıkış yolunu sadece kendisinin bildiği, zaman zaman yanına gelerek erzak ihtiyacını karşıladığı bir mağaraya hapseder. Romanın büyük bir kısmı bu mağarada geçer.

Nergis'in evden gönderilişine de bir çare düşünülür ve diğer cariye Çeşm-i Afet'in attığı bir iftira sonucu önce evden uzaklaştırılarak bir esirciye satılır. Sonra da Hayırsız Ada'daki o mağaraya hapsedilir. Nergis'e âşık olan Veysel Efendi'nin oğlu Osman, günlerce sevgilisini arar. Deli divane olur. Ama bir türlü izini bulamaz. Mesut Ağa, oğlu gibi sevdiği Osman'ın bu kahroluşuna daha fazla dayanamaz ve yeryüzüne bir daha çıkmamak şartıyla onu da Nergis'in yanına göndermeyi teklif eder. Osman bunu kabul edince iki sevgili yıllarca bu mağarada kalır, çocukları Güngörmez burada dünyaya gelir. Mağaranın bulunduğu adaya yine Kulaksız Mehmet'in kayığını kullanarak belirli aralıklarla erzak taşıyan Mesut Ağa'ya iki sevgili dışarı çıkmak için defalarca yalvarsa da kesinlikle izin alamayınca Mesut Ağa'yı öldürme girişiminde bulunurlar. Fakat bunda da başarılı olamazlar. Bu olaydan sonra Mesut Ağa bir daha yanlarına girmez ve mağaranın dışarıya açılan tek deliğinden yine belirli aralıklarla yiyecek bırakmaya devam eder. Osman'la Nergis, defalarca aramalarına rağmen mağaranın çıkışını bir türlü bulamazlar. İki genç sevgili çocukları Güngörmez'in doğmasını da gerekçe göstererek dışarı çıkmak için Mesut Ağa'ya her yalvarmalarında ret cevabı alırlar. Çünkü Arap Mesut Ağa, hâlâ çeşitli isimler kullanarak evleri dolaşmakta ve malumat toplamaktadır. Bu sırrının ortaya çıkması demek, aynı zamanda ölümü demek olacağından Osman ve Nergis'in mağaradan çıkmasını asla istemez.

Kulaksız Mehmet, arkadaşı Balta Mustafa ile konuşurken Hadım Mesut Ağa'nın zaman zaman Hayırsız Ada'ya gittiğini ve orada kızlarla eğlendiğini söyler. Bunun üzerine Balta Mustafa da durumdan pay çıkarmak için Mesut Ağa'yı takip edip eğlenceyi birlikte yapmalarını önermeyi, kabul etmezse de kızlarla zorla birlikte olmayı teklif eder. Anlaşan iki arkadaş hemen bir plan yapar. Balta Mustafa, Mesut Ağa yine birgün Hayırsız Ada'daki mağaraya erzak götürürken kayığa gizlice saklanır. Erzakları mağaranın gözüne doğru taşıyan Mesut Ağa, Kulaksız Mehmet ve Balta Mustafa tarafından takip edildiğini anlar. Kulaksız ve Balta, kızlarla birlikte eğlenmek istediklerini o yüzden

orada bulunduklarını söyler. Buna öfkelenen Mesut Ağa, durumun faklı olduğunu niyetlerinden vazgeçmeleri gerektiğini onlara anlatmaya çabalasa da iki kafadar niyetlerinden kesinlikle vazgeçmezler. Mesut Ağa, Kulaksız ve Balta'nın kararlı oluşlarını, geri adım atmayacaklarını anlayınca ikisini de hançerleyerek öldürür.

Birgün mağaraya bir hazine sandığı saklayan kişiler gelir. Osman ve Nergis, onlara kendilerini göstermeden gizlice geldikleri yolu takip edip çıkışı öğrenirler. Sakladıkları sandığı da başka bir yere gömerler. Ancak aynı zamanda mağaranın deliğine gelen Mesut Ağa'ya yalvaran Osman Bey, Mesut Ağa'yı mağaranın içine girmeye ikna eder. Aralarında geçen sohbette Mesut Ağa, Osman Bey'in babasının nasıl öldüğünü, yeniçerilerle olan kötü durumu hikâye eder. Sohbet sonunda Osman'la Nergis'in başka kimlikte dışarı çıkmalarını, aksi hâlde onların da öldürüleceklerini söyler. Osman Bey, Cezayirli Dayızade Memiş Bey namıyla dünya yüzüne çıkacak, babasının konağına gidecek ve orada kibirli bir bey gibi davranacaktı. Nihayet gün gelir, yeniden dayanıp döşenen konağa gelen Cezayirli ailesi herkesin dikkatini çeker.

Osman ile Nergis, her şeyi kolayca kabullenemeyeceklerini ve babalarının servetini çalıp çırpan, kendilerini yıllarca mağarada hapis bırakan bu adamdan intikam almaya karar verirler. Bu plan doğrultusunda hareket ederek, Mesut Ağa'yı kandırır ve evin altındaki sarnıca hapsederler. Osman ve Nergis, İstanbul'u çorba gibi karıştıran Mesut Ağa'nın yıllarca haksız kazançla topladığı servetini ihtiyacı olanlara dağıtır, cömertlikte nam salarlar.

Osman Bey'in konağına gelen ve Safi Efendi namındaki bir zatın oğlu olduğunu söyleyen kişi, babasının yaklaşık altı ay önce Sultan Selim vakasında yeniçeriler tarafından katledildiğini ve konakta ne kadar malı varsa yağma edildiğini anlatır. Babasının sadık uşaklarından birisinin gelerek daha babası sağken adalarda bir mağaraya gerek kendisinin ve gerek bir dostunun bir sandık içinde mücevheratını defneylediklerini; ancak sonradan gidip aramalarına rağmen bir şey bulamadıklarını söyler. Şu hâlde muhtaç olduklarını ve ye kendilerine yardım etmelerini talep eder. Bunun üzerine Nergis ve Osman Bey durumu gelen misafirlerine anlatır ve sandığı sahibine verirler.

Birgün konağa yardım istemeye gelen Osman'ın annesi Şehime Hanım oğlunu tanımaz ve konakta yaklaşık iki ay kethüdanın daha üst tarafı bir rütbe ile kalır. Nihayet bir gece gerçek kimliklerini açıklarlar; ancak çevreye yine Cezayirli ailesi gibi görünürler. Birlikte mesut bir hayat sürerler. Arap Mesut Ağa da kafasını duvara vura vura nefsini helak eder.

Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar'ın eylemler dizisi ve bunların sıralanışı *Hasan Mellâh*'la aynı yapıyı gösterir. Zaman zaman da bu romana göndermeler içerir.

Hasan Mellâh'ın Cartegane ismini verdiği gemisi denize indirilerek kaptanlığına da Zerno getirilir. Bu geminin ilk icraatı, İlia'nın intikamını Trillo'dan almak olmuştur. Alonzo, Madame İlia'nın kocası ve Zerno, bu amaçla Trillo'nun bulunduğu Malta'ya gider. Ansiklopedik bilgiler

verme isteğinde olan anlatıcı, Malta'yı ayrıntılı biçimde anlatır. Alonzo'nun Malta adasında Julia isminde kimsesiz bir çiftçi kıza karşı acımayla başlayan ilgisi zamanla aşka dönüşür ve onu da yakaladıkları Trillo ile birlikte yanlarına alarak Malta'dan ayrılırlar. Yolculuk sırasında Trillo ile düello yapılır ve Trillo öldürülür.

Alonzo duygularını Julia'ya bir türlü açıklayamamaktadır. Bu karışık durum içindeyken bir gece Dominico Badia, kılık ve kimlik değiştirip Kaptan Viterbo ismini kullanır ve gizlice Tunus Limanı'nda demirleyen Cartegane gemisinde Julia'nın odasına girer. Julia'yı, Cuzella sanarak öldürmek ister; fakat yakalanır.

Julia, Cezayir'e, Hasan Mellâh'ın konağına, getirilir. Dominico Badia ise Hasan tarafından bir daha bu tür kötü işlere bulaşmaması sözü alınarak affedilir. Hasan Mellâh'ın kayınpederi, Alonzo'nun babası Alfons, Julia'ya yakınlaşmaya çalışır. Daha da ileri gidip onunla birlikte olmak ister. Julia'nın çığlıkları üzerine çıkan gürültüye gelen Hasan Mellâh, Cuzella ve Alonzo'nun yardımıyla olay büyümeden halledilir. O zamana kadar duygularını açamayan Alonzo bir anlamda kendisinde cesaret bularak Julia'ya karşı duygularını açıklar. Bu olay üzerine Alfons'la Julia arasındaki çatışmanın benzeri Alonzo ile Alfons arasında da yaşanır. Arada geçen tartışmaya Cuzella ile Hasan da katılır ve Alonzo ile Julia'nın evlenmesi kararı ile neticelenir.

Hasan Mellâh, Cezayir'de Numan adlı bir gencin intihar etmek üzereyken yardımına yetişir ve onun problemini halledeceğine dair söz vererek intihardan vazgeçirir. Hasan Mellâh, Numan ile karısı İnşirah'ı sahte şahitlerle ayırmak isteyen Casim Bey ve onun kanunsuz işleriyle anılan destekçileri Cezayir dayılarını karşısına alarak Numan ile İnşirah'ı yeniden bir araya getirir. Bu olay üzerine düşmanlarının sayısı artar. Casim Bey ile daha önce affedilen Dominico Badia'nın çıkarları örtüşür. Hasan Mellâh'tan intikam alma planları kurmaya başlarlar. Tarafsızlığını koruyamayan anlatıcı, Hasan Mellâh'a karşı yürütülen bütün bu faaliyetlerde kahramanını yalnız bırakmaz. Bu durum, romanın temel çatışmasını kuvvetlendirdiği gibi hacim kazanmasını da sağlar.

Mısır'ın gözünü para bürümüş zenginlerinden Ebulhammam, kızı Zehra'yı Fransız General Menou ile evlendirir. Çünkü Fransızların Mısır'ı işgalinden sonra sağladıkları itibardan o da yararlanmak ister. Fakat Zehra, Süleyman adındaki delikanlıyı sevmektedir. General de bunun üzerine Süleyman'ı tutuklatır ve sürgüne gönderir. Süleyman, uğradığı haksızlığın bir sonucu olarak Zehra'yı ve Menou'yu öldürmeye karar verir. Mısır'daki Câmi-i Ezher'e giden Süleyman, burada Abdülkadir isimli şeyhle tanışır ve planını ona anlatır. Bu kişinin gerçekliğini artırmak isteyen anlatıcı, tarihlerde Şeyh Abdülkadir'in bulunamadığının yazmadığını söyleme ihtiyacı duyar. Meseleyi diğer cephesinden düşündüğümüzde ise bulunduğuna dair de bir şeyler yazmadığını düşünebiliriz. Şeyh Abdülkadir, Menou'nun öldürülmesinin durumu çözmeyeceğini Fransız komutanlardan asıl Kleber'in öldürülmesi gerektiğini söyler ve bu konuda Süleyman'ı ikna eder. Bu kişi aslında yine kılık ve kimlik değiştiren Dominico Badia'dan başkası değildir. Dominico bu sayede kendi çıkarları sağlamaya çalışacaktır. Süleyman Abdülkadir'in dediği gibi Kleber'i öldürür.

Dominico Badia, Mısır valisi Mehmet Ali Paşa ile Kölemen Beyi Murat Bey'i birbirine düşürmek ve arada kazançlı çıkarak Mısır'a vali olmak ister. Ancak bu planında kendisini de bir Arap prensi olarak tanıtacaktır. Bu düşüncesini gerçekleştirmek amacıyla Şehame adlı genç kızı kullanır. Kızın kendisine beslediği aşktan faydalanarak onu Mehmet Ali Paşa'nın konağına gönderir ve gerekirse onunla yatağa dahi girmesini ister. Şehame önce bunu kabul etmez; fakat Dominico Badia onu kandırarak ikna eder. Fakat zeki bir insan olan Mehmet Ali Paşa, Şehame'nin normal yollardan gelmediğini, bir planın parçası olduğunu anlar ve onu konuşturur.

Şehame, Mehmet Ali Paşa'dan gördüğü iyilikle Dominico'nun bir insanın sevgilisine teklif edip yaptırmayacağı hareketleri kıyaslayınca Dominico'nun kendisini kullandığını anlar ve onun kötü emellerine artık alet olmak istemez. Dominico'nun Paşa'yı zehirleme isteğini de yerine getirmez. Mehmet Ali Paşa, artık bütün planı öğrenmiş, Şehame'nin sadakatine de inanmıştır. Dominico Badia yakalanır ve bir odaya hapsedilir. Orada yanında bulunan Şehame'ye gerek Mehmet Ali Paşa konusundaki yeni kötü tekliflerini yineleyen gerekse ahlak dışı isteklerini dile getiren Dominico'ya Şehame çok sert tepki gösterir ve Şehame, Mehmet Ali Paşa'nın kendisine tertip ettiği bu sadakat sınavını başarıyla geçer. Kişilerin bu şekilde imtihan edilmeleri sözlü anlatımdan gelen bir motiftir. Hâlen sözlü geleneğin izleri yazılı metinlerde görülmektedir. Şehame, sadakatinin mükâfatını görür, Dominico ise, günlerce zehirli ilaçtan yemeklerine damlatıldığını düşünerek acı çeker. Ancak Mehmet Ali Paşa bir daha Mısır'a gelmemek kaydıyla onu affeder. Hasan Mellâh'tan sonra Mehmet Ali Paşa'nın da Dominico Badia'yı affetmesi, romanın kurgusuna yeniden yön verir ve vakanın uzamasını sağlar. Çünkü Dominico Badia yine akıllanmayacak ve kötü planlar kurmaya devam edecektir.

Numan ve ailesi Hasan Mellâh tarafından Fas'a davet edilir. Anlatıcı, onun ailesinden söz ederken "Bu kız Numan İbn-i Mutahhar'ın kızı mıydı?"[70] diye sorar ve "Bu sualde acele ettiniz..."[71] cevabı ile entrika kurmak istediğini ima eder. Numan'ın oğlu Yezdan, Hasan'ın yanında kalır ve eğitim için İspanya'ya gönderilir. O, bir anlamda hem Doğu hem de Batı sentezi düşüncesini yansıtacaktır. Ahmet Mithat her fırsatta eğitim konusunda verdiği mesajları bu vaka halkası içine de yerleştirir.

Dominico Badia 1817'de İtalya'da okurların karşısına çıkar. Oradaki Carbonari Teşkilatı denilen gizli bir oluşumun içindedir. Ancak karakterine uygun davranan Badia, onları da kullanmaktadır. Teşkilat'ın suçlu kabul ettiği Badia, onların elinden kaçarak Şam'a gelir ve kendisini Abbasiyye prenslerinden Ali Abbasî Bey olarak tanıtır. Bir süre sonra insanların ona karşı şüpheleri yanında o kişinin Dominico Badia isminde bir İspanyol papazı olduğu iddiaları yayılınca kendisinden alınacak intikamı bulunanlar büyük bir öfke içinde evini basar ve Badia'nın kaçmasına fırsat vermeden öldürürler.

---

[70] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 281.
[71] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 282.

Hüseyin Fellâh'taki eylemlerin dizilişi, yazarın bundan önce yazdığı üç romanındaki yapılanışın bir benzeridir. Artzamanlı ve eşzamanlı bir anlatımı tercih eden yazar, vaka halkalarını düzenlerken tezini açıklamak ya da desteklemek için çoğunlukla artzamanlı öykülemeyi tercih eder. İki farklı tema ya da aynı temayı destekleyen iki vaka halkasını kurgularken ise çoğunlukla eşzamanlı bir bakış açısını kullanır. *Hüseyin Fellâh,* Ahmet Mithat Efendi'nin *Hasan Mellâh*'taki macera kurgusunu devam ettirdiği bir diğer romanıdır. Her iki eserin de konusunu tarihî bir dönemden almasına rağmen tarihî roman değil, birer macera romanı kabul edilmeleri daha doğru olacaktır. Bundan ötürü daha çok eylemlere yani olay örgüsüne dönük bir anlatımı vardır. Bu niteliklere yakın bir başka roman ise *Ahmet Metin ve Şirzad*'dır.

> "Tarihî romanın esasları düşünüldüğünde Ahmet Metin ve Şirzad (…) esas itibarıyla bir tarihî roman değildir. Ancak geniş bir şekilde tarihten söz eden Selçuklu ailesine mensup tarihî bir kişi olarak kurgulanmış Şirzad'ın romanının peşine düşmüş bir macera romanıdır. Kaynaklarda ve bazı çalışmalarda tarihî roman olarak gösterilmesi yanlışı da buradan gelmektedir."[72]

Tarih bu romanlarda fazlaca kullanılmakla birlikte bir fon görevinden öteye geçememiştir. Bu konudaki ortak kanaat ise yazarın gerçeklik endişesini tarihî bir dönemden aldığı konu ile gidermek istemesidir. Bu da romanın tarihî kabul edilmesi için yeterli görülmemektedir.

Hüseyin Fellâh, karanlık ve fırtınalı bir gecede Şehlevend ve okurların, ismini ilk defa romanın 171. sayfasında öğrendiği annesi Hasna Hanım'ın Hendek boyunda yaşadığı korkunç bir olayla başlar. Şehlevend ile annesi Civelek Mustafa'yı yeniçerilerin çok ağır biçimde yaraladıklarına şahit olurlar. Onu söylediği eve götürüp bırakırlar ve sefil hayatlarını yaşamaya devam ederler.

Laz Mehmed Ali isimli esir tüccarı, Şehlevend'i içinde bulundukları kötü durumdan kurtarmak ve annesinin daha iyi şartlarda barınıp bakılmasını temin etme karşılığı olarak kendi rızasıyla köle satın alır. Burada anlatıcının verdiği ipuçları vakanın bundan sonraki seyri için de önem taşımaktadır.

> "Evvel emirde Şehlevend'e kimin nesi olduğunu suale başladı. Şehlevend kendisinin pek fakir bir bîçare kız olduğunu ve anasıyla beraber yaşamak için bu âlemde dilencilikten başka bir medarı olmadığını söyler idiyse de Laz Şehlevend'in eda-yı hitabet ve red cevabından kendisinin öyle dilencilikle büyümüş bir kız olmadığını anlayabilmişti."[73]

Bu arada Hasna Hanım, kızının köle olduğunu bilmemekte ve Mısır'a gelin gittiğini düşünmektedir. Şehlevend de önce Mısır'a oradan da Tunus'a ve Cezayir'e satılır. Bu sırada Laz Mehmed Ali tarafından Hasna Hanım'a verilen para bitmiş ve sefil hayatına tekrar dönmüştür. Hayattan ümidini kestiği anda karşısına mahallenin imamı Süleyman Rahmi Efendi çıkar ve Hasna Hanım için küçük çaplı bir hayata tutunma zaferi yaşanır. Bu arada köle tüccarı ise izini kaybettirmiştir. Hasna Hanım, kızının küreğe mahkûm sevgilisi Ömer'le görüşür. Fakat onun da yapabileceği fazla bir şeyi yoktur. Hasna Hanım, mahalle imamının bulduğu temizlik

---

[72] Hülya **Argunşah**, "Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığı", *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (Yay. hzl. Mustafa Armağan), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 35.
[73] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 29.

işiyle geçimini sağlar ve kızını bulmak amacıyla Mısır'a gitmek amacıyla bir hacı gemisine biner ve yola çıkar. Bu durum, maceranın mekân değiştirerek devamını sağlar. Yolda korsanlar tarafından ele geçirilen bu hacı gemisindeki kişiler, köle olarak alınırlar.

Şehlevend, Cezayir dayılarından Dayızade Ahmet Bey'in konağında cariye olmuştur. Uzun uzun Dayızade hakkında bilgi verilir. Bu kişi, kendisini çevresine veli biri olarak tanıtmasına rağmen geceleri yaptıkları toplantılarda aldıkları kararlarla eşkıyalık yapmaktadırlar. Bu sırada Dayızade kendisine dilsiz bir köle satın alır. Bu kişi de bir rastlantı olarak Şehlevend'dir. Ayrıca konak işlerine yardımcı olsun diye Altı yeniçeriyi öldürerek gemi yoluyla Cezayir'e kaçan genç yeniçeri Civelek Mustafa'yı da çarşı işlerini görmesi için yanına alır. Kimseyle konuşmayan, anlatılanları anlamayan Şehlevend ile kendi gibi kanunsuz işlere bulaşmış Civelek Mustafa tam da Dayızade'nin istediği gibi kişilerdir. Konakta yaptıkları gizli toplantılarda aldıkları kararları kimsenin öğrenmesini istemezler. Bunu da ancak Şehlevend gibi dilsiz biri yapabilecektir. Dolayısıyla anlatıcı tarafından, anlatılanlara bir de sebep bulunur. Dayızade ve arkadaşları Kulaksız, Hamid, Kandûrî, Honik, Gazruf, Veysel, Aziz yine bir gün plan kurarken Hüseyin Fellâh adlı yiğit bir çiftçinin servetine göz diker, onu öldürüp malına el koymayı kararlaştırırlar. Bu maksatla düşünceleri ilk olarak Hüseyin Fellâh'ı kendileri gibi davranmaya, eşkıyalık yapmaya, böylece Cezayir dayısı olmaya ikna etmek, kabul etmezse de öldürmektir. Anlatıcı tarafından zemin hazırlandığı gibi Hüseyin Fellâh bu teklifi kesin olarak reddeder. Bu temel çatışma romanın macera kurgusu niteliği kazanmasındaki birinci etkendir. Çünkü artık Hüseyin'e yönelik izlenecek yol belirlenmiş ve ölüm planı yapılmıştır. Hüseyin o gece konakta ağırlanacak, gece de bir yolu bulunarak öldürülecektir. Ancak dilsiz gibi davranan Şehlevend, olacakları Hüseyin'e gizlice haber verir ve onun kaçmasını sağlar.

Şehlevend ve Civelek Mustafa iyi arkadaş olmuşlar ve ortak hareket etmeye başlamışlardır. Ancak Şehlevend'i beğenen Civelek, ona her fırsatta yakınlaşıp öpmek istediğinde tokat yer ve uzaklaştırılırsa da buna hiç tepki göstermez. Bu sebeple aralarında tatlı bir çatışma ortaya çıkar. Civelek, Şehlevend'e her gün daha fazla bağlanarak ümitsiz bir aşkın girdabına düşer. Civelek, o yağmurlu gecede kendisini kurtaranların Şehlevend ve annesi olduğunu öğrenince arkadaşlıkları daha da pekişir. Hatta Civelek Mustafa, Hüseyin Fellâh'ı öldürmek için görevlendirilen Hamid'i öldürür. Hüseyin Fellâh'a gelebilecek bütün tehlikeleri bu iki arkadaş bertaraf ederler.

Romanda yer yer romantizmin belirgin tesirleri görülmektedir. İnsan kalabalıklarından ve şehirden uzaklaşıp tabiata sığınma, romantik sanatçılardan gelen bir tavır olarak dönemin romanlarında kendisini gösterir. Hüseyin Fellâh'ta, Civelek ile Şehlevend'in konuşmaları, bunu açık biçimde göstermektedir.

> "Civelek- Hasılı başımızı almışız gitmişiz. Gide gide insan kalabalığı olan yerlerden çıkıp âdeta tenha dağlara düşmüşüz. Bir de ağaçlan güzel, mevkii güzel, havası güzel, haniya şu insanın bakmakla,

> oturmakla doyamayacağı bazı yerler vardır ya? İşte öyle bir yere varmışız. Birbirimize 'Burada kalalım mı? Kalalım.' demişiz. Ben hemen kollarımı sıvayıp oraya bir kulübe yapmaya başlamışım!
> Şehlevend- Bunlar hep iyi. Lâkin oraya kadar bir günde gidememişiz ya? Elbet beş on günde gitmişiz. Yolda ne yemişiz? Ne içmişiz? O kulübeyi yapmak için balta testere filân lâzım! Onları nereden bulmuşuz?
> Civelek- Canım arkamızda bir torbacığımız ve içinde böyle en lâzım olan şeylerimiz varmış. Ben onları da düşünmedim değil. Düşündüm. Fakat söz uzamasın diye sana oralarını açmıyorum. Kulübeyi yaptıktan sonra 'İşte burası bizim evimiz yuvamız olsun.' diye içine girmişiz. Orada yavaş yavaş koyun sığır gibi hayvanlar edinmişiz. Bir güzel bahçe, bir iki tarla tanzim etmişiz. Hayvanlarımızın topraklarımızın mahsulüyle beylerden paşalardan iyi yaşamağa başlarız. Ah! Bu ömür ne ömürdür Şehlevend? Ses yok şada yok! Bizi taciz edecek hiçbir şey yok. Dağlar taşlar hep bizim emrimize muntazır gibi bir hâlde! Kuşlar bizi eğlendirmek için ötüyor, çiçekler kendilerini bize beğendirmek için türlü türlü renklerle boyanıyor, yağmur bizim menfaatimiz için yağıyor, güneş bizim inbisâtımız için açılıyor!"[74]

Dayızade Ahmed Bey ve eşkıya dostlarının nasıl kişiler olduğunu göstermek isteyen anlatıcı, çeşitli vaka halkaları da ekler. Bunlardan birinde Dayızade ve adamlarının geceleyin çölde giderken yolda rastladıkları bir adamı Dayızade'nin hiç acımadan öldürmesidir. Kulaksız bu duruma çok hiddetlenir ve neden suçsuz bir ihtiyarı öldürdüğü konusunda Ahmed Bey'le çatışmaya düşer.

Hüseyin'i ölümden kurtaran Şehlevend, onun yiğitliği ve hırsızların alçaklığı karşısında Hüseyin Fellâh'a karşı yapılacak komplolara karşı Civelek vasıtasıyla ona haber gönderir. Bu durum romanın kurgusunun da uzamasını ve farklı bir mecrada ilerlemesini sağlar.

Örnek aşk hikâyeleri anlatan anlatıcı, bunlardan biri olarak Hasna Hanım'ın gençliğinden söz eder. Çok güzel bir kız olan Hasna Hanım'ı babası sipahi alay beyi İsmail Ağa ile evlendirir. Buna rağmen birbirini çok seven bu iki kişi arasına daha önceden Hasna Hanım'la evlenmek isteyen İskelecizâde Bekir Bey girer. Onun gözü biraz da Hasna Hanım'ın mal varlığındadır. Bekir Bey Hasna'yı kocasından ayırmak ister. İsmail Ağa'nın bulunduğu sipahi alayı Belgrad'a görevlendirilince Hasna ve Şehlevend'i İstanbul'da bırakıp oraya gider. Bekir Bey, bu durumu değerlendirmek düşüncesiyle Hasna'ya mektuplar yazar, aşkını dile getirir. Hatta rahatsız edildiğini şeyhülislama bile bildirir. Şeyhülislâm tarafından azarlanan Bekir Bey, bu olaydan sonra âdeta Hana Hanım'a düşman olur ve intikamını almak için fırsat kollar. Hasna Hanım'a eşinin şehit olduğu haberi mektupla bildirilir. Eşinin ölümüyle Hasna Hanım fakirleşir. Hasna Hanım da bu düzmecenin bir parçası olarak Safî Efendi ile evlenir. Bir gün Hasna Hanım'ın eşi Belgrad'dan gelir ve Hasna Hanım, Safî Efendi'den de ayrılarak kızıyla baş başa kalır. Onu yaptığı düzenbazlıkla bu hâle düşüren Bekir Efendi'dir. Bekir Bey ile Hasna Hanım arasındaki bu çatışma, romanın kurgusunu da tamamen değiştirir.

İsmail Ağa'nın konağındaki üzerinde çok hakkı bulunan hizmetkârlarından Hurşid Ağa, onun Belgrad'da olmasını fırsat bilerek malını mülkünü yavaş yavaş yağma eder. Üstelik Bekir Bey ile

---

[74] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 278.

ortak hareket etmeye de başlar. Bu çerçevede İsmail Ağa'nın Belgrad'da şehit düştüğü yönünde asılsız bir haber de çıkartan Bekir Bey'in bu emellerini Hasna Hanım'a anlatır. Bu kötü gidişe uzun süre daha dayanamayan Hasna Hanım, içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için konağı satar ve küçük bir eve taşınır. Oradan da geçinemez olunca Veli Efendi'nin evinde yaşamaya başlarlar. Anne kızın içine düştüğü bu durum, Veli Efendi'nin ölümüyle farklı bir yolda ilerler. Onlara artık Veli Efendi'nin oğlu Ömer kol kanat olmaya başlamıştır. Ancak Hurşit Ağa ve Bekir Bey yaptıkları kötülüklere rağmen onların peşlerini bırakmaz ve Ömer'i tehdit ederek anne kıza bakmamasını söyler. Ömer ise bir zamanlar İsmail Ağa'nın lütuflarıyla bir yere gelmiş olan Hurşit'in bu konuşmasına tahammül gösteremez, kızar, nankörlük ettiğini dile getirir. Böylece ikisi arasında da bir çatışma yaşanır. Hurşit'in konuşmasına ve yaptığı kötülüklere daha fazla dayanamayan Ömer, belindeki bıçağı çıkarıp Hurşit'e saplar. Bu olaydan sonra yakalanan Ömer, ömür boyu kürek cezasına çarptırılır. Artık koruyucuları olmayan Şehlevend ile annesi çaresiz biçimde sokakta kalır. İşte romanın bütün öyküsünü teşkil eden vaka zincirinin odak noktası, Hurşit ile Ömer arasında geçen bu olay sonrasında yaşanmıştır.

Geriye dönüşlerle birlikte Hüseyin Fellâh'ın Cemile'ye karşı duyduğu aşk ve başından geçen tatsız bir evlilik olayı anlatılır. Böylece kahramanları daha yakından tanıma fırsatı elde edilir. Şehlevend'in çok büyük yardımlarını gören Hüseyin Fellâh, bir gün onun yanından gelirken yolda eski sevgilisi Sabîre'yle karşılaşır. Sabîre, hep Hüseyin Fellâh'a sadık kalmış bir kızdır. Yine geriye dönüş yapan anlatıcı, Sabîre ile Hüseyin'in ilişki geçmişlerini anlatan bir vaka halkasından söz eder.

Uzun zamandır Şehlevend'in korsanlar tarafından kaçırılan annesini aramak için oradaki dostlarına mektup gönderen Hüseyin Fellâh, mektubun gelmesi üzerine Şehlevend'in Ömer adında bir sevgilisi olduğu, Ömer'in onlar için adam öldürmeyi göze aldığını öğrenir. Bunun üzerine iki sevgiliyi birbirine kavuşturma düşüncesiyle yola çıkan Hüseyin Fellâh, Cebelitarık'a gidiyorum diyerek İstanbul'a, Ömer'in yanına gider. Ömer'i bağlı bulunduğu gemideki prangalardan kurtarır. Bekir Bey'den intikam almaya giden Ömer, onu bir tımarhanede bulur. Ardından yarım kalan işini tamamlamak için Hursit Ağa'nın yanına gider ve onu ağır biçimde yaralayarak felç kalmasına sebep olur.

Cezayir'de korsanlık faaliyetlerinde bulunan kişilerden olan Kurdoğlu'nun soyduğu gemilerden birinde Hasna Hanım da yer almaktadır. Hem ele geçirilen malları hem de esirleri yağmalamak isteyen Ahmed Bey ve arkadaşları yine bir plan yaparlar. Bunu duyan Şehlevend, annesinin de orada olabileceğini düşünerek Civelek'i bu iş için görevlendirir. Şehlevend, Civelek'in getirdiği haber doğrultusunda annesini bulur ve konağı basan Ahmed Bey ve arkadaşları da yakalanır. Civelek, romanın içinde söylediği gibi Şehlevend'e olan aşkından intihar eder, Ömer ile Şehlevend de böyle yiğit bir kişinin ölümü üzerine hemen evlenmenin doğru olmayacağını düşünerek üç sene sonra evlenip düğün yaparlar.

Ahmet Mithat'ın üzerinde çok yazılıp konuşulan romanlarından *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de eylemler dizisi, başlangıçta anlatıcının özetleyici anlatımı ve ardından vakanın belirli bir kronoloji

çerçevesinde sıralanması üzerine kurulur. Zaman zaman da vakayla ilgisiz bilgiler veren yazar, kurguyu kesintiye uğratır.

Roman, daha isminden itibaren göstermektedir ki farklı iki anlayışın ve hayat biçiminin yine diğer romanlarda olduğu gibi şahıslar etrafında kurgulanması çerçevesinde oluşturulmuş bir eserdir. Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek*'te ifade ettiği vakayı kurgulama konusundaki düşünceleri, bu eserin tertip biçimini de açıklamaktadır:

> "…mutlaka tertip olunacak hikâyede her rengi azadan birisinde göstermek için a'zâ-yı vak'ayı ona göre tertip eylemek lâzım gelir. Bu hâlde dahi hikâye içinde iki nev söz bulunuyor ki birincisi muharririn kendi tarafından hikâye edeceği vukuatın sadece bir nakil ve rivayeti ve ikincisi birtakım sergüzeştlerin a'zâ-yı vak'aya naklettirilmesidir. İki nev dahi muhakeme olunur ki birincisi a'zâ-yı vak'anın kendi ahvâl-i vukuatını kendi vicdanlarınca muhakeme etmeleri ve ikincisi dahi bazı ahvali muharririn kendi tarafından muhakeme eylemesidir. Şu suretle kaleme alınacak bir hikâyede, a'zâ-yı vak'anın kendileri tarafından gerek söylenen sözler ve gerek serd edilen muhakemeler, eğer muvâfık-ı hakikat iseler lâzimü'l-imtisâl bir misal alınabilirse de aksi hâlinde a'zâ-yı mezkûre kendi kendilerini tebrie ediyorlar demek olacağından yalnız fenalıkların menşei işte bu yanlış zehaplar olduğu görülmek suretiyle kabul olunur. Muharririn kendi tarafından söylediği sözlere gelince, bunlardan nakl-i vukuat kısmında tabiî muhakeme olamayıp sadece bir ihtiyardan ibaret bulundukları cihetle onlarda ol kadar ehemmiyet verilecek bir hüküm görülemez. Muhakeme cihetine gelince: Muharririn hakikat-i kat'iyye olarak göstereceği şey, hikâye arasındaki mebahisin serriştesini gösterdiği muhakemeler değildir. Onlar dahi vakıa muharririn efkâr-ı hükmiyyesinden ibarettir. Ancak muharrir hakikat-i kat'iyyesini hikâyenin tertîb-i umûmîsi içine koymuş olduğundan hikâyenin neticesi muharririn telkin eyleyeceği hakikat ve hikmetin dahi neticesidir."[75]

Bir anlamda hayatın tatlı ve acı taraflarının kurgusal çerçeve içinde gerçekmiş gibi anlatılması, romanın natüralizm izleri taşıdığını göstermektedir. Burada dikkat çeken ilk husus, *her rengi azadan birisinde göstermek* ve ikincisi ise *aza-yı vakayı ona göre tertip etmek*tir. Neticede hakikat düşüncesini vermek amacıyla kurgulanan vaka, romanın içinde eritilir ve bu aynı zamanda kendi gerçeğini de işaret eder. İşte *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, bu şekilde *âza-yı vaka*ya birtakım kimlikler giydirilmesiyle muharririn düşüncesini hakikat perdesi arkasından yansıtan bir romandır. Ahmet Mithat, *Müşahedat*'ta bu romanla ilgili şu bilgileri verir:

> "Karilerimiz tahattur buyururlar ki Siranuş Hanım'ın dermiyan eylediği Rakım Efendi, bundan on beş sene kadar mukaddem, Rodos'ta yazmış bulunduğum romanlar meyanında 'Felâtun Bey ile Rakım Efendi' nam romanın kahramanıdır. Kezalik, gerek İslâmdan ve gerek Ermeniden olan karilerim derhatır ederler ki, bundan on onbir sene kadar mukaddem, yani Tercüman-ı Efkâr namıyla lisân-ı Osmânîce ve hurufu Ermenice olarak tesis edilen gazeteye tefrika yollu ilk basılan romanım da bu romandı ki, sonra kitap olarak dahi ayrıca basılıp Ermeni karilerim nezdinde bir rağbet-i mahsûsa ile telâkki olunmuştu."[76]

Romanın temel vaka zinciri, kendi değerlerinden uzak, yanlış bir Batılılaşma yolunda ilerleyen züppe tip ile örnek bir Türk gencini mukayese etmek ve sonunda kendi ideal kahramanını üstün çıkarmak üzerine kuruludur. Bu düşünceyle yazarın ilk yaptığı, romanın ana kahramanlarından Felâtun Bey'i tanıtmak olmuştur. Onun yetişme ortamı, evin tek erkek çocuğu oluşu, babasından

---

[75] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 345.
[76] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 47.

ona yansıyan davranış örnekleri anlatılarak okurun Felâtun'u tanıması sağlanır. Tembel bir insan olan Felâtun, devlet kaleminde çalışır; ama haftanın yedi günü eğlence ve gezinti âlemlerinde olduğundan kaleme pek uğramaz. Anlatıcı, romanın bu kısımlarını ironik biçimde anlatır. Babası Mustafa Meraki Efendi de kısmen oğlu gibidir. Çok meraklı olduğu için ona bu lakap verilmiştir. Dolayısıyla kahramanlar natüralist çerçevede tanıtılır. Felâtun'un karşısına konulan ideal Türk genci Râkım Efendi ise dadısı Fedayi tarafından büyütülmüş anne ve babasını küçükken kaybetmiş, sıkıntı ve parasızlık içinde yetişmiş kısaca hayatın zorluklarını daha küçük yaşta görmüş; ama iyi bir eğitim almış, kendini yetiştirmiş, çalışkan bir kişidir. Çalıştığı paralarla dadısına yardımcı olsun diye bir köle satın alır, ismini de can yoldaşı anlamına gelen Canan koyarlar. Bu kızın bütün eğitimini üstlenen, yabancı dil öğretip arkadaşı Josefino'dan piyano dersleri aldıran, ona bir köle gibi değil evin kızı gibi muamele eden Râkım, romanın ilerleyen bölümlerinde Canan'a âşık olacak ve onunla evlenecektir.

Kişileri temel karakter ve tipik yapılarıyla tanıtan anlatıcı, tezadı kuvvetlendirmek için onların yaptıkları eylemleri anlatır. Felâtun Bey, Mustafa Meraki Efendi'nin ölmesiyle birlikte iş hayatını tamamen bırakır ve babasından kalan mirası hızla tüketir. Kendisine metres edindiği Polini adlı kadını, Râkım'la tanıştırmak isterse de Râkım buna izin vermez, bir erkeğin sevdiği, çok beğendiği bir kızı, başka bir erkeğe göstermek isteyişini uygun bulmaz, mahremiyetten söz eder. Felâtun ise bunu, "…kaba Türklük ediyorsun…"[77] diyerek eleştirir.

Felâtun, Râkım'ın bütün ısrarına rağmen onu zorlayarak Polini'nin kaldığı otele götürür. Polini de hayat tecrübesi olmayan, mirasyedi, genç erkekleri âdeta sömüren bir kadındır. Felâtun'a babasından kalan mirası kumar oynatarak, eğlencelerde tüketerek hızla eritir. Daha ilk karşılaşmalarında yanlarında Râkım'ın bulunmasına aldırış etmeden Felâtun'un boynuna sarılıp onu öpmesini Râkım tuhaf karşılar. Üstelik Râkım'ın kibarlığına karşı kaba ifadelerle karşılık vermesi bu şaşkınlığı artırır. Râkım bu arada zihninde bir Osmanlı kadını ile Polini'yi kıyaslayarak böyle bir insan olamayacağını, bir erkeğin böyle bir kadını sevemeyeceğini, hatta sevmek bir yana öldürse yeri olacağını düşünür. Bu arada aklına gelen Canan'ı düşünür ve bu kez Canan'ın huy ve davranışları ile Polini'yi kıyaslar. Zaten Ahmet Mithat'ın yapmaya çalıştığı da yaşam biçimi ve hayata bakışı olarak iki kahramanın arasındaki uçurumu belirginleştirmektir. Râkım, her fırsatta doğru yolda olmadığını, israfın onu felakete götüreceğini Felâtun'a anlatmaya çalışır. Felâtun ise her seferinde ne yaptığını bildiğini, kumardan para kazandığını söyleyerek sert tepkiler gösterir. Aralarında yine hayat tarzları bakımından çatışma ortaya çıkar. Sonunda Felâtun bütün malını kaybeder, sevgilim dediği Polini de ondan ayrılır. Felâtun hatalarını anlar; fakat artık iş işten geçmiştir.

Bu arada Râkım, çalışmaya devam etmekte ve sürekli para kazanmaktadır. Amacı, kazandığı paralarla dadısını rahat ettirmektir. Râkım, İstanbul'da yaşayan bir İngiliz ailesiyle tanışır. Kanterburi şehir halkından olan Ziklas ailesinin Can ve Margrit isimli kızlarına Râkım Türkçe dersleri

[77] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 70.

vermektedir. Râkım'ın örnek davranışları Can ve Margrit'i çok etkiler. Hatta bu ilgi zamanla aşka doğru yönelir; Can, Râkım'a âşık olur. Günlerce hasta yatar. Babası Râkım'a kızının durumundan söz edip Râkım'ın ona ilgi göstermesini aksi hâlde kızının öleceğini söyler. Daha da ileri giderek Canan'ı sevmeye devam etmesini, bunun kendileri için bir engel oluşturmayacağını; ancak diğer yandan Can ile evlenmesini ister. Bunun karşılığında da mal varlığın yarısını teklif eder. Daha önce hiç karşılaşmadığı böyle bir durumu hayretle karşılayan Râkım, ikinci büyük şaşkınlığı yaşar. İlk olarak Polini'nin sözleri ve davranışlarına, onun bağlı olduğu değer yargılarına benzer biçimde hayret etmişti. Burada Ahmet Mithat'ın asıl yapmaya çalıştığı da Doğu ve Batı yaşam biçimleri arasındaki uçurumu belirginleştirmektir. Bu maksatla Batılı değer yargılarını göstermek düşüncesiyle benzer vaka halkaları kullanmakta ve ideal Türk genci Râkım ile hepsine karşılık vermektedir. Ziklas'ın teklifine Râkım, hiçbir mal varlığı için Canan'dan vazgeçmeyeceğini söyleyerek karşılık verir. Sürekli biçimde Râkım'ın olumlu davranış modelleri ön plana çıkarılırken onun karşısında yer alan ve Batılı değerleri özümsemiş insanların yaşam biçimleri, hayat felsefeleri eleştirilmektedir. Râkım'dan ders almaya başladıktan sonra davranışları hızla değişen Can ve Margrit hayata bakış olarak ailesinden farklı düşünmeye de başlamışlardır. Doktor Z'nin Râkım'ı akılsızlıkla suçlamasına, hem Can'ı hem Canan'ı idare edebileceğini söylemesine rağmen zaten bunu Can'ın da kabul etmesi imkânsızdı. Râkım Canan'la evlenip mutlu bir yuva kurar. Can ise hızla iyileşerek başka biriyle evlenir.

Ahmet Mithat, *Paris'te Bir Türk*'ü yazana kadar romanlarını bölümlere ayırmadan "kitap" ifadesini kullanmaktayken ilk defa bu romanını "kısım" adı verilen beş bölüme ayırır. Romanın eylemler dizisi, Nasuh isimli kahramanın girip çıktığı Batılı mekânları tanıtması ve oralarda Türk kültürünü temsil etmesi üzerine kuruludur. "Esnâ-yı Râhta" ismini taşıyan birinci kısmında İstanbul'dan Marsilya'ya giden Fransız kumpanyası vapurunun maceraları anlatılır. Vapurun hareket noktası İstanbul olduğu için yolculardan bir kısmı da Türk'tür. Çeşitli milletlere mensup kişilerin yer aldığı bu gemide geçen sohbetler, genelde insanların kendi kültürlerini yansıtır. Edebiyat, şark, kadınlar ve erkekler, hayal dünyası kültürel farklılıkları ortaya konan sohbet konularından bir kısmıdır.

Vapurdaki yolcular içinde Madame de Trouville adında soylu bir hanım vardır. Bu bayan, seyahat sırasında tanıştığı Zekâ Bey adlı kişiyle gayriahlaki tavırlar sergiler. Onların bu tavırları, Gardiyanski adlı Lehli bir yolcuyu da çileden çıkarır. Olaya Nasuh Bey de müdahale eder. Yolcular Nasuh Bey adlı bir kişinin varlığını, bütün Türklerin Zekâ Bey gibi olamayacağını Nasuh sayesinde öğrenir. Zekâ Bey, Nasuh'un karakter özellikleri bakımından tam anlamıyla zıddıdır. Bu iki kişi arasındaki çatışmayla Nasuh'un ideal kişilik özellikleri vurgulanır. Bu da öykünün kurgulanışını etkiler.

Uzun bir yolculuktan sonra gemi, Marsilya Limanı'na demirler. Nasuh'un niyeti, Paris'e gitmektir. Çünkü İstanbul'da bir gazeteci ile yaptığı anlaşma gereğince İstanbul'dan Paris'e kadar seyahat

edecek, izlenimlerini mektupla bildirecektir. Gazeteci de bu işin bedeli olarak Nasuh'un masraflarını karşılayacaktır.

Marsilya'daki işlerini tamamlayan Nasuh, Gardiyanski'yle birlikte trenle Lyon'a gider. Yolculuk sırasında Gardiyanski, Ruslarla yaptıkları savaşta esir alınıp buradan nasıl kurtulduğunu mazi koridoruna giderek anlatır.

"Paris'te Bir Kış" başlıklı ikinci kısımda Nasuh'un Fransa'daki yolculuğuna devam edilir. Lyon'da işlerini tamamlayan Nasuh, yine kendisine eşlik eden Gardiyanski ile Paris'e gider. Paris'te Cartrisse ve Catherine'le görüşür. Nasuh daha gemideyken Catherine'yi kendisine âşık etmeye söz vermişti. Bir yandan da bunun için çalışır.

Paris Kitabhane-i İmparatorîsi'nde araştırmalar yapıp çalışan Nasuh, birgün Arapça bir eserin yanlış basıldığını görür. Eserin tashihini yapar ve bundan sonra tashih cemiyetince kendisine verilen iş mukabilinde ücret almaya da başlar. Bu bir anlamda Ahmet Mithat'ın çalışmaya verdiği önemi göstermek için öyküye eklenmiş bir vaka halkasıdır.

Nasuh'un Fransa'nın değişik bölgelerinde tanıştığı kişilerle olan münasebeti, tamamen Türk tezini ve karakter yapısını ortaya koymak için anlatıcı tarafından Nasuh'un kullanılmasından ibarettir. Nasuh'un Paris kibar salonlarında Mademaiselle Poliny ile birlikte görülmesi başlangıçta ona ilgi duymayan Catherine'nin Nasuh'a ilgi duymasına hatta ondan intikam almayı düşünmesine sebep olur.

Simon isimli biri Poliny'ye âşık olur ve Nasuh'la tanıştığında kendisini takdim edip aşkını anlatır. Nasuh'tan kendisini Poliny ile tanıştırmasını talep eder, Nasuh da ikisini tanıştırır.

Romanın "Mevsim-i Bahar" başlıklı üçüncü kısmı, Paris'in ünlü bir ormanında Nasuh, Poliny ve Simon'un gezintisiyle başlar. Bu sırada Nasuh, vapur yolculuğu sırasında tanıştığı eski dostu Mister James'le karşılaşır. Mister James'ten vapurda tanıştıkları Catherine'nin annesi De Trouville'nin adresini alır. De Trouville'in Catherine ile görüştürülmesini Nasuh organize eder ve Catherine yıllardır görmediği, kötü işlerle uğraşıp aşüfte olarak bilinen annesi De Trouville ile buluşur. Bunun yanında Nasuh'un Cartrisse'e yazdığı mektup, Gardiyanski ile Cartrisse aşkını ortaya çıkarır.

Pek çok bakımdan Doğu ile Batıyı kıyaslamak isteyen Ahmet Mithat, bu kıyaslama noktalarından birinde İslamiyet ve Hristiyanlığı ele alır. Nasuh'u De la Chaisne'nin konağında Rahibe Anne ile konuşturur ve İslamiyet hakkında bilgi vermesini sağlar.

Balayı için Gardiyanski ile Cartrisse ve Paul ile Catherine Fontainebleau'ya gider. Tabii Nasuh da onlarla birliktedir. Yine Nasuh vasıtasıyla hem olayların geçtiği coğrafyayı nakletme hem de onun vasıtasıyla Türk kültürünü Batıya tanıtma düşüncesi önemlidir.

Paris'in ünlü bir gazetesinde Paris'te İki Türk isimli bir yazı yayınlanır. Bu iki Türk, Nasuh ve Zekâ'dır. Böylesine birbirine zıt iki karakterin maceraları anlatılırken anlatıcı, olumlu ve olumsuz iki kişiyi tanıtarak tezini kuvvetlendirir.

"Mevsim-i Sayf" ismi verilen dördüncü kısım, Paris'in ünlü gezinti mekânlarından Mabille bahçesinde başlar. Nasuh burayı gezerek bahçenin nasıl bir yer olduğu hakkında bilgi verir. Buradan çıkınca her zaman yemek yediği lokantaya gider. Orada tanıştığı öğrencilerle Mabille bahçesine tekrar gelir. Tebdil-i kıyafet etmiş hâlde bulunan De la Chaisne ile karşılaşır.

Nasuh, Alexandre isimli kişinin elit tabakaya göre eğitilmesiyle Madame De Trouville'yi görevlendirir. Alaxandre farklı mekânlara girdirilir ve o hayat tarzına alıştırılmaya çalışılır. Buna karşılık olarak Alexandre da yakından tanıdığı fakir semtlere tebdil-i kıyafet ederek Nasuh'u götürür. Böylece Paris, iyi ve kötü mekânlarıyla birlikte her yönden tanıtılır. Paris'in nasıl bir eğlence hayatı olduğunu merak eden Nasuh'u De la Chaisne'e birgün merak ettiği gibi bir eğlence merkezine götürür. Bu olayın akabinde Nasuh ile De la Chaisne, Alexandre ile Anne'i ziyarete gider. Bu ziyarette Alexandre, De la Chaisne'e âşık olduğunu söyler. Aslında De la Chaisne, yıllar önce zengin olunca fakir ve görgüsüz diye Alexandre'dan ayrılmıştı. Fakat hâlâ nikâhları devam etmekteydi. De la Chaisne'e Alexandre kendisini takdim eder ve yeniden bir araya gelerek mutlu bir şekilde yaşarlar.

Romanın "Avdet" başlıklı son kısmında Poliny, Simon'un aşkına ret cevabı verir ve ortadan kaybolur. Herkes onu çok meral eder. Poliny, bıraktığı mektupta Nasuh'u sevdiğini belirtir ve intihar etmek üzere veda eder. Bunun üzerine Simon da bir mektup bırakır ve veda eder. Virginie'nin yanına gelen Nasuh, üzüntüsünden intihar etmek ister. Ancak Virginie, onu bu fikrinden vazgeçirir. Bu fakir kız da Nasuh'u sevdiğini söyler. Nasuh, bunca yaşadıklarından sonra İstanbul'a dönme kararı alır. Virginie ile evlenir ve Virginie de Müslüman olur. Birlikte İstanbul'a dönerler.

Süleyman Muslî'nin eylemler dizisi XI.-XII. yüzyıllarda Haçlılarla Araplar arasındaki mücadeleleri konu almaktadır. Tarihî bir roman olan *Süleyman Muslî*'nin bu özelliğinden ötürü eylemler dizisi geçmişe yönelik olarak işleyen bir yapı içindedir.

Kerek köyünde bir araya gelen şövalyeler, papazlar ve köy halkı, Müslümanlara nasıl saldıracakları konusunda bir haçlı ordusunun kurulmasını sonra da bir hileyle Müslümanların nasıl yok edilebileceği üzerine fikir yürütürler. Şövalyeler ise Müslümanların cephe savaşında yok edilmesini teklif ederlerse de papazların teklifi kabul görür ve bu planın bir parçası olarak Müslümanların durumunu öğrenmek için bir gönüllü genç seçerler. Bu kişi, verilen görevi kabul eder; ancak bir şartı olduğunu belirtir. Buna göre kendisi köle olduğu için evlenmesine izin verilmeyen Mariya Konstanse'yle evlenmek istediğini söyler. Bu şart, papaz ve şövalyeler tarafından kabul edilir. Genç, hazırlığını yapar ve yola çıkar. Bu gencin adına köyde Baptistin derlerdi. Baptistin, bir süre sonra döner ve istenilen bilgileri getirir. Ancak Arap kökenli Baptistin,

iki Hristiyan ordusunu yaptığı bir hileyle birbirine düşürüp yok ettirir. Sonradan gelen Arap ordusuyla birlikte Hristiyan köyüne de saldıran Baptistin, köyde dirençle karşılaşır ve kalan askerleriyle oradan uzaklaşır. Sevgilisi Mariya'yı, işbirliği yaptığı gerekçesiyle Engizisyon Mahkemesi yargılar. Mariya, müddei seçilen Şövalye Alfons Bondi'yi daha önce onunla özel bir macerası olduğu gerekçesiyle kabul etmez. Ancak reddedilir. Mariya, toprağa gömülerek penitans cezasına mahkûm edilir.

Bedevi aşiretlerinden birine gizlice giren üç kişi, beyin çadırına onu öldürmeye girecekken genç bir delikanlı onları görür ve içlerinden ikisini öldürür, birini de ağır yaralar. Onları görevlendiren kişi ise Musul emiridir. Bu arada halk arasında adamları öldürenlerin Bâtiniler olduğu dilden dile yayılır. Ancak onları öldüren kişi, Süleyman Muslî'dir.

Süleyman Muslî, Hristiyanlara karşı savaşmak için seçilen gönüllü ordulara katılır. Girilen bir mücadelede şövalyelere esir edilir ve Kerek'e getirilir.

İki Arap, Mariya'yı gömüldüğü çukurdan kurtarır ve ona Alfons Bondi'den intikam alabileceğini söyler. Mariya'nın çıkarıldığı çukura o şövalye yatırılır. Sabah onu gören halk, şövalyeyi kurtarır. Mariya'yı kurtaran Araplar, Alamut'ta yaşayan Bâtiniler'dir. Şeyhlerinin emriyle Mariya'yı getirirler. Fakat getirdiklerinde şeyhin istediği kızın Mariya olmadığı anlaşılır.

Bu sırada Süleyman Muslî de Mariya'nın bulunduğu Haşhaşilerin sahte cennetine girer. Şeyh, Süleyman Muslî'yi çağırarak kızı kurtarmak emelinde olduğunu söyler. Ancak bunun için kendisine bir teklifte bulunur. Bu görevi yerine getirebilirse özgür olacağını ve kızı alıp gidebileceğini söyler. Süleyman görevi kabul eder. Yeniden Alfons Bondi'nin gömüldüğü, kendisinin de Baptistin diye bilindiği Kerek köyüne papaz kıyafetleriyle girer. Oradan Şam'a gider. Şam'da bir zamanlar kendisine yardım ettiği Melik Salih'in huzuruna çıkar. Melik Salih'ten kendisini Kal'a-i Alamut'a yani Mariya'nın tutulduğu yere çıkarma yolu bulmasını ister. Süleyman Muslî, Melik'in yardımıyla at tedarik eder ve Alamut Kalesi'ne şeyhin huzuruna çıkar. Şeyhülcebel, olağanüstü güçleri olduğu konusunda etrafındaki insanları kendisine inandırmış bir kişidir. Herkes onun bir ölüyü diriltme gücüne sahip olduğuna inanır.

Romanın bu kısmında ana vakaya ara veren anlatıcı, tarihî döneme gider ve İstanbul'un Roma İmparatorluğu dönemine kadar uzanan hikâyesine dair tarihî bilgiler verir. Bu kısımlar son derece gereksizdir. Sonra Ortaköy'de geçen bir olay anlatır. Leon di Burkinyon ile Margerit arasında geçen bir aşk hikâyesi anlatılır. Ancak Margerit'in böyle bir aşka rağbeti yoktur. Bu sırada Roma İmparatoru Rober di Kortney de Margerit'in methini duyar. Onunla evlenmek ister. Burkinyon, kendisine yapılan bu hareketten ötürü intikam almaya karar verir. Margerit'in burun ve dudaklarını kestirerek Rober di Kortney'e gönderir. İşin garibi ise Margerit'in uğradığı bu cezayı kendisinin rızasıyla yaptırmasıdır. Kortney'le evlenen Margerit, kocasının başka kadınlarla ilişkilerini öğrenince kendisi de aynı şekilde davranmayı planlar. Bu düşünceyle

Teodor isimli bir saray şairiyle ilişki kurar. Bunu öğrenen İmparator, intikam almak ister. Margerit da saraydan kaçar.

Şövalye Leon di Burkinyon, intikam almak için İstanbul'a geldiğinde imparator ve imparatoriçeye kendisini Kudüs'ten gelen şövalye olarak tanıtır. İmparator, Kudüs'ten haber sorduğunda Leon, Margerit'in Kudüs'teki evini bütün ayrıntılarıyla tanıtır. Tabi bundan İmparator'un haberi yoktur. Bunun yanında Süleyman Muslî'nin iki Hristiyan ordusunu birbirine kırdırması olayını anlatıp saraydan ayrılır. İmparator'un başına çorap ören sihirbaz Yahudi'yle karşılaşır. Margerit'e olan aşkını ona anlatır. O da kendisine yardım edeceğini söyler. Margerit, sandala bindirilir ve götürülerek dudak ve burnu kesilir. Şövalye de intikamını alır.

Vaka yine Alamut Kalesi'ne yönelir. Süleyman Muslî ile Şeyhülcebel arasında varılan anlaşma gereği Süleyman, görevini yapmak için çıkarılır. Bu arada Margerit de Alamut'ta Şeyhülcebel'in sahte cennetinde Mariya ile birliktedir. Süleyman, birkaç aydan sonra ilk defa Alamut'a gelir. Şeyhülcebel'in isteği Margerit'in Alamut'a getirilmesidir. Bunu gerçekleştirebilirse Mariya kendisinin olacaktır. Yahudi sihirbaz kılığında saraya girmeyi başarır. Görevini entrikalarla yerine getirir. Şeyhülcebel, Margerit'le tanışmasını ve macerasını anlatır. Bizans İmparatoriçesi, Margerit'i defalarca kaçırtmak istemişse de Bâtınilerin bu konuda aciz kaldığından söz eder.

Margerit'e benzeyen bir Latin kızı bulan Süleyman, Margerit'in intikamı diye şövalyeye onu teslim eder. O da kızın dudak ve burnunu keser. Sonra bu kestiği organları İmparator'a gönderir. İşte sandala kendi rızasıyla binen kız Margerit'e benzeyen bu Latin kızıdır.

Şeyhülcebel, Süleyman'ın zekâsına hayran kalarak onun yanında kalmasını ve hiç ayrılmamasını teklif eder. Süleyman da kabul etmezse öleceğini bildiğinden Mariya'nın emniyetli biçimde Alamut'tan çıkması karşılığında kalacağını söyler. Şeyh, bunu kabul eder ve Süleyman, tekrar döneceğini söyleyerek Mariya'yı alıp saraydan çıkar. Süleyman'ın niyeti, iğrendiği bu pislik yuvasını yok etmektir.

Kaleden çıkalı iki buçuk ay olmasına rağmen Süleyman dönmez. Konya'ya saltanat şehridir düşüncesiyle yerleşirler. Burada iki sene kalırlar. Birgün derviş kıyafetli iki kişi gelerek bir mektup bırakır, cevabını da birkaç güne kadar alacaklarını söylerler. Mektubu, Şeyhülcebel göndermiştir. Ondan gelen tehditler artıp saldırılar başlayınca Süleyman, bir zamanlar hayatını kurtardığı bedevi Şeymûn aşiretinin beyi Mahmud Şeymûn'dan yardım istemeye gider, kendisini hatılatır, hayatını kurtaranın bir zamanlar kendisi olduğunu söyler. Mahmud Şeymûn isimli Kürt beyinden silah ve adam yardımı alan Süleyman, Alamut Kalesi'ni ele geçirip Şeyhülcebel'in hazinelerine sahip olmayı planlar. Planlarını gerçekleştirir ve Alamut Kalesi'ndeki Şeyhülcebel'i öldürerek Haşhaşilere son verir.

Ahmet Mithat, yarım kalan *Kafkas* adlı romanında farklı bir coğrafyayı konu almıştır. Kafkaslardaki halkların kültürleri, bir seyyah gözlemiyle kaleme alınmıştır. Bu roman aynı zamanda tiyatro olarak da kaleme alınmıştır.

> "Bu defa şu serlevha altında yazmaya başladığım hikâyeyi Kafkas hürriyetperestânının ahiren Rusya aleyhine vuku bulan kıyamları ihtar eylemiş olduğunu en evvel itiraf etmeliyim. Hatta bu hikâye muhteviyatını gayet mücmel olarak tiyatro oyunu suretinde de başkaca kaleme aldım ki inşallah yakında o dahi tiyatro saha-i temaşası üzerinde görülecektir. Ancak üç perdeden ibaret bulunan bir tiyatro oyununda Kafkas kıyamının bu defa yüreğimde uyandırmış olduğu hissiyattan ne kadarını tasvir edebilmek mümkün olur? Ol yürekteki hissiyattan ki oraya ilk defa olarak kebed-i mâderden vürut etmiş olan kan, bir Çerkez kanı olduğu gibi onu teksir ve vücudumu teşkile medâr-ı evvel olan süt dahi yine bir Çerkez sütüdür."[78]

Rusların Kafkas halklarını sürgün etmesinden sonra boşalan yerlere yerleştirdiği Rus ailelerden biri de Dö Brano familyasıdır. Brano'nun kızı Katerina ile Kaplan Bey arasında bir ilişki vardır. Katerina'nın asıl amacı, Kaplan Bey'i kendisine âşık ederek onun liderliğinde Kafkas halkların Ruslara karşı isyan etme girişimlerini ortadan kaldırmaktır. Bunu hisseden Mösyö dö Brano da kızını kullanarak Kaplan Bey gibi bir Abhaza beyini Rus hükûmeti yanına çekmeye çalışır. Çünkü o sıralarda Rusya, Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etmiştir.

Selim Kamaro isimli Rus yanlısı bir komutanla Katerina Kafkasya'ya, Kaplan Bey'in yaşadığı yere, gelir. Katerina, Kafkas halklarının ayaklanmaması için Kaplan Bey'den teminat alır. Kaplan Bey bunu kabul eder. Rusya'ya karşı isyan edilmeyeceği teminatını verir. Bunu öğrenen Kaplan Bey'in annesi Şirinşah Hanım, Kaplan Bey'e hakaretlerle onu kovmak ister. Ancak Kaplan Bey, işin aslının öyle olmadığını Rusya'ya karşı gizli gizli mücadele hazırlığı yapıldığını; ancak bunun açıkça söylenemediğini belirtir. Ayrıca Esma Can isimli Abhaza kızını seven Kaplan Bey, ondan uzaklaşmak için Katerina'ya yakınlaştığını itiraf eder. Annesinin tavassutuyla Esma Can, Kaplan Bey'e kılıç kuşatır. Kılıç kuşatmak, aynı zamanda evliliğe giden yoldaki en büyük aşamadır.

Esma Can ormanda görüştüğü ve sevdiği Yunus Kesahur'la onun annesi gibi sevdiği Guşamov'un evine kaçar. Oraya baskın yapan hırsız Kazaklar Yunus'u ağır yaralar ve daha sonda Yunus hayatını kaybeder. Bu olaydan beş altı ay sonra Kaplan Bey, Esma Can'a alaka duyar. Bunu Esma'ya açarsa da Esma'nın aklında sadece ölen sevgilisi Yunus vardır. Onu ziyarete gider ve Kur'an-ı Kerim okur. Bunu Kaplan Bey, bir naz olarak algılar. Araya Seher isimli bir kızı aracı koyarak Esma'ya haber gönderen Kaplan Bey, Seher'in Esma'dan *"Moskof terbiyesi görmüş bir adama varamazmış."*[79] diye söylemediği hâlde kendi uydurması olan bir cevap getirir. Çünkü Seher de Kaplan Bey'i sevip kıskanmaktadır. Buna çok içerleyen Kaplan Bey ilgisini dağıtmak için Katerina'ya yönelir; fakat bu arada Esma'ya olan aşkı devam etmektedir. Seher ise bir süre sonra veremden ölür.

---

[78] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas* (hzl. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 5.
[79] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, s. 191.

Semmûrkaş Bey, daha önce Kaplan Bey ve Arslan Koç Bey gibi diğer beylerle yaptıkları hazırlıklar üzerine Ruslara karşı saldırıya hazırlanır. Bütün hazırlıklar gizlice yapılmıştır. Önce Rus yanlısı Kazaklarla mücadele edilir. Roman burada biter; fakat eksik kalmış bir eserdir.

Çengi'de Don Quijote gibi bir hayat süren Daniş Çelebi'nin maceraları anlatılmaktadır. Yazarın ilk defa *Paris'te Bir Türk* adlı eserinde kullandığı bölümleri içeriğe uygun biçimde başlıklandırma usulü, burada da devam etmiştir.

Romanın "İstanbul'da Don Kişot", başlıklı birinci kitabında önce kısaca Don Quijote hakkında bilgi verilir. Daha sonra onunla bağlantılı olarak Don Quijotevari davranışlar gösteren Daniş Çelebi'den bahsedilir. Bir anlamda Don Quijote'u Türk toplumuna uyarlar. Daniş Çelebi, annesinin etkisiyle daha küçüklüğünden itibaren sihir, peri, cin, şeytan gibi kavramları tanımış, bu işle büyük bir servet sahibi olan Saliha Molla'nın oğludur. Cin ve peri gibi olağanüstü varlıkların kendi dünyasında geniş yer kapladığı, hastalıklı psikolojiye sahip bir gençtir. Arkadaşları tarafından peri kızı diye tanıtılan bir *aşüfteye* âşık olan Daniş Çelebi, onu evine alır ve evlenir. Annesinin ölümüyle birlikte bütün mal varlığını tüketmeye başlar. Dadısının uyarılarda bulunmasına rağmen, bunları duymazdan gelir. Bu arada Peri'den Cemal adından bir oğlu olur. Peri, Daniş Çelebi'yi afyonla sarhoş edip her gece eğlenceler düzenler. Daniş Çelebi'nin dadısı bunları öğrendiğinde tahammül edemez. Bütün bildiklerini Daniş'e anlatır. Çözüm olarak ise Peri'yi öldürmeye karar veren dadı ve Daniş Çelebi, Peri'nin hilesiyle bunu başaramaz. Peri, kendisi yerine dadıyı öldürtür. Ardından mecnunluğu artan Daniş Çelebi ölür. Peri ise Sünbül lakabıyla İstanbul'un eğlence mekânlarında şöhretini artırır.

"Âşık Peder" başlığını taşıyan ikinci kitap Canbert Bey isimli Mısır'dan kaçıp İstanbul'a yerleşen ve Ak Arap Hesna Hanım'la yaşayan, evliliğe tövbe etmiş, içine kapanık bir kişinin macerası ile başlar. Ak Arap Canbert Bey'i evliliğe ikna eder. Ama Bey'in şartı otuzunda bakire bir kızla evlenmektir. Aradıkları kızı hamamdaki kadınlardan öğrenerek bulan Hesna Hanım, Hüveyda Hanım'la Canbert Bey'i evlendirir. Bir zaman sonra çocukları olur. Ancak doğum sırasında Hüveyda Hanım ölür. Çocuğunun ismini de Melek koyarlar. Melek, o kadar özenle yetiştirilir ki babası onu herkesten kıskanır. Bu kadar korunmaya ve dışarıdan uzak tutulmasına rağmen Melek birgün âşık olur. Bu işleri planlayan yine Sünbül'dür. Bu kişiden annesinin ölmediğine, babasının onu kaçırdığına dair yalan dolu bir mektup alır. Bunun üzerine Melek, delikanlıyla birlikte evden kaçar.

"Vur Patlasın Çal Oynasın" başlıklı üçüncü kitapta Safa Efendi'nin bağında bir eğlence ortamı vardır. Sünbül, Nazlı ve Arife isimli üç çengi, bu bağda eğlence meclisinin en önemli elemanlarıdır. Bu meclise sonradan gelenler ağır başlı bir kişi olan Cemal Bey ile çengiler arasında yer alan mahcup kız Melek'tir.

"Vur Patlasın Çal Oynasın Âleminin Ferdâ-yı Nedameti" ismini taşıyan romanın son kitabında Sünbül, Cemal'in zevk ve sefaya dalmasından, Melek'e olan ilgisinden yararlanarak babasından

kalan mal varlığını tüketmeye başlar. Sürekli olarak Melek'i görmeye yeltenen Cemal, Sümbül'ün hediye istekleriyle ve engellemeleriyle karşılaşır. Bu duruma daha fazla dayanamayan Cemal, önce elindeki serveti tüketir, sonra evini de satar. Cemal buna rağmen Melek'in kendisine gösterilmemesine çok sinirlenir ve Sünbül'ün yanına gidip onu tehdit ederse de bir şey elde edemez. Beş parasız ortada kalır. Kahveci çıraklığına başlar. Bu sırada arkadaşı ona bir konakta uşaklık işi bulduğunu söyler ve o da bunu kabul eder. Bu konak, büyük bir tesadüf sonucu Çengi Sünbül'ün konağıdır. Ancak işin aslı şudur ki: Cemal Bey'in bunca belalara uğramasının, mal varlığını tüketmesinin tüm planlayıcısı Sünbül'dür. Cemal'in konağa alınmasını da o tertip etmiştir.

Neticede Sünbül, Cemal'e ders vererek Melek'le onu bir araya getirir. Sünbül'ün Cemal'e ders vermek isteme sebebi farklı bir entrik unsurdur. Çünkü Sünbül, Cemal'in annesidir. O, bütün mal varlığını Cemal'e ve gelinine tekrar verir. Mutlu ve huzurlu yaşarlar. Sünbül ise bir süre sonra hayatını kaybeder.

Eylemler dizisinin dikkat çeken taraflarından biri, vakayı tesadüflerin yönlendirmesidir. Melek'in âşık olduğu kişinin Cemal olması, Sünbül'ün Cemal'in annesi çıkması, Cemal'in çalışmak için gittiği konağın Sünbül'ün konağı olması gibi. Ancak yazar önceden hazırlığını yaptığı ve okur da bunları son kesitte öğrendiği için kurgusal bir eksiklik olarak düşünülmemelidir. Bütün vakaları Sünbül idare edip planladığından öykü anlatılırken tesadüf gibi görülen unsurların çözüm kısmında bir planın sonucu ortaya çıkan kurgulamalar olduğu anlaşılır. Bu sebeple eylemler dizisinin dengeleyici ve düzenleyici ögesi Sünbül'dür.

Yeryüzünde Bir Melek, Raziye ile Şefik'in talihsiz aşkları etrafında kurgulanan bir romandır. Çeşitli iç anlatılarla zenginleştirilen temel vaka zincirine eklenen açıklamalar, yazarın öğretici kimliğinden izler taşır.

Şefik ile Raziye birbirlerini sevmektedirler. Soğuk bir kış gecesi camdan görüşür, aşklarını tekrar tekrar dile getirirler. Fakat ahlakî yönden ders verici nitelikleri de içeren bu eserde örnek kişilerden olan Şefik, çocukluğundan beri kendisini koruyup kollayan, ihtiyaçlarını karşılayan Mehmet Hulusi Bey'in kızını sevmenin yanlış olacağını düşünmektedir. Romanın bu noktasında geriye dönüş yapılır ve Şefik ile Raziye ilişkisinin geçmişi anlatılmaya başlanır. Şefik'in babası, Raziye'nin babasının konağındaki cariyelerden Safiye'yi sever ve iki genç evlenirler. Bu evlilikten Şefik dünyaya gelir. Mehmet Hulusi Bey'in kızı Raziye ile birlikte büyüyen Şefik, Raziye'yi sever ve sevgisine de karşılık bulur. Tıp tahsili için Paris'e giden Şefik, orada büyük bir değişim yaşar. İlk senesinde Raziye'ye hem mektuplar yazan hem de tahsiliyle meşgul olan Şefik, orada başkalarının ne kadar fazla çalıştığını görünce öncelikle ilim tahsil etmek gerektiğini, insanın ilim tahsil etmeyince insanlığını da ikmal etmemiş olacağı kanaatine varır. İlme olan aşkını, Raziye'ye olan aşkından da üstün tutmaya başlar, mektubu filan keser. Araya ayrılık girince Şefik'ten ümidini kesen Raziye, babasının isteğiyle, İskender Bey'le evlendirilir. Şefik, Paris'teki eğitimini tamamlayıp İstanbul'a döndüğünde Raziye'nin evlendiğini öğrenir. Bu

sırada tedavi etmeye gittiği hastalarından Aksaraylı Arife Hanım adında bir kadınla tanışır. Ona olan ilgisi sıradan bir arkadaşlık derecesinde değildir. Bir dost meclisinde ilgi duyduğu kişinin ismini soranlara Arife Hanım'dan asla söz etmez. Hatta meclistekiler bunun olağan olduğunu söylemişlerse de o, kesinlikle Arife Hanım'dan bahsetmez.

Arife Hanım'dan aldığı malumatla Lâ Bey adındaki kişiyle tanışan Şefik, ondan Arife Hanım hakkında bilgi toplamaya başlar. Bu kişi, Arife Hanım'ın eski sevgilisidir ve Arife Hanım'ın isteklerinden bıktığı için ondan ayrılmıştır. Lâ, Arife Hanım'ı şıpsevdi biri olarak tanıtır. Bunları Arife öğrendiğinde ise Lâ'dan intikam almaya karar verir. Ayrıca Şefik'in bunları öğrenmesi de hislerinin değişmesine sebep olur. Arife, yazdığı mektuplarla aşkını açık açık ifade etse bile Şefik, onun hakkında tereddütler yaşamaktadır. Bir taraftan ona ilgi duyduğunu, ona sahip olmayı tahayyül ederken diğer taraftan onun ahlakî yönden eksikliğinin bulunduğunu düşünmesi arasında iç çatışma yaşar. Yazarın bu tavrı, *Henüz 17 Yaşında*'da tamamen değişecek ve biyografisinde de olduğu gibi bir hayat kadını ile erkek kahramanına mutlu birliktelik yaşatacaktır. İç çatışmalar ve kararsızlıklar yaşayan Şefik, Arife'nin yazdığı aşk dolu mektupların da tesiriyle ondan bir türlü kopamaz. Arife'nin kendisini çok sevdiğinden emindir, kendisi de onu sevmektedir. Ama onun ahlakî yönden düşük bir kadın olduğu fikri de beynini kemirmektedir. Zihninde Raziye ile Arife'yi kıyaslayan Şefik, aslında Raziye'yi sevdiğini anlar. Fakat ne Arife'den ne de Raziye'den vazgeçebilmektedir. Birinin güzelliği baş döndürücü diğeri de ahlakî yönden bulunmaz kişilerdir. Yine bir iç çatışma yaşar. Bütün bu yaşadığı çelişkili günlerin sonuna yaklaşılırken kendisini ahlaksız biri olarak görmeye başlar. Çünkü onun sahip olduğu değerler ile yaşadıkları örtüşmemektedir. Doğru ya da yanlış kararını veren Şefik, Arife'ye yönelir. Bu yöneliş önemli bir dönüşümü beraberinde getirir.

Kahramanların geçmişleri hakkında geriye dönüşlerle bilgi veren anlatıcı, Arife'nin de o noktaya nasıl geldiğini anlatır. Kocasının ölümüyle birlikte çok genç yaşta dul kalan Arife, Abdülkerim adlı bir kişinin aldatmasıyla ona inanır. Arife'nin evlenme isteğini de her defasında geri çeviren Abdülkerim, onu kendisine bir metres olarak kullanır. Burada yine bir çatışma kendisini gösterir. Arife'nin evlilik dışı bir ilişki yürütmek istememesine rağmen Abdülkerim buna yanaşmaz, hatta daha da ileri giderek onun güvenilecek bir kadın olmadığını söyler. Buna çok kızan ve üzülen Arife, Abdülkerim'den ayrılır. Bu onun için büyük değişimleri beraberinde getirir. Arife'nin Şefik'e verdiği eski mektuplarında da Abdülkerim'in Arife'yi aldatarak nasıl kötü bir duruma düşürdüğü anlatılır. Arife, bu olaydan sonra önüne gelen erkekle düşüp kalkmaya başlayacak ve sonunda karşısına Şefik çıkacaktır.

Şefik'in yakın arkadaşı Arzuhalci İsmail, Şefik'le aynı kızı sevdikleri konusunda şüphe içindedir. Bunu çözmek için Şefik'i sevgilisi Cevriye'nin evine davet eder. O zaman şüphelerinin yersiz olduğunu görür.

Şefik, Arife konusunda hâlâ tereddütler yaşamakta ve onunla olup olmama konusunda kararsızlıkları sürmektedir. Zihninde Arife'yi bitirse bile onu gördüğü zaman ilgisi yeniden

canlanmaktadır. Böylelikle iç çatışmalarından bir türlü kurtulamamaktadır. Kararsızlıklarından Arife'ye yönelerek kurtulan Şefik, bir süre sonra bu fikrinden de vazgeçince romanın önemli dönüm noktalarından biri yaşanır. Arife bunu hazmedemez ve intikam almaya karar verir. Mektuplar yoluyla Şefik ve Raziye'yi sürekli tehdit eder, peşlerine adam takıp onları izletir. Birbirlerinden ayrılmalarını ister. Bunun için Şefik'in kalfası Neşe Kalfa'yı ayartmayı da planlar. Ona rüşvet vererek bilgi almaya başlar. Arife, kandırılarak kötü yola düşmüş bir kişidir. Bundan dolayı başka evli insanların da kendisi gibi olmasını istemez. Şefik'in evli olan Raziye'den uzak durmasını istemesinin bir gerekçesi de budur.

Bir gün Raziye, Şefik'in evine gelir. Arife de onların üzerine gider ve Raziye'ye kızar. Ahlaklı ve evli bir kadının bu tür kötü davranışlarda bulunmasının yanlışlığını anlatır. Bir anlamda anlatıcı burada ahlakî dersler verir. Bu olaydan sonra takip edilmeleri onlar üzerinde daha büyük baskılar kurar ve Arife'nin hem Şefik hem de Raziye ile çatışmaya düşmesi buluşma mekânlarının değişmesine sebep olur. Görüşmelerinde ise asla yalnız değiller ve yanlarında Nimetullah vardır. Buna rağmen Arife onlar hakkında her türlü bilgiyi Neşe Kalfa'dan öğrenir.

Arife, hazırladığı planla Şefik ve Raziye'yi zina ediyorlar iftirasıyla mahalleliye yakalatıp rezil eder. Anlatıcı romanın bu noktasında tarafsızlığını daha fazla koruyamaz ve bu insanların meselenin iç yüzünü öğrenmeden cahilce yaptıkları yargısız infazın kötü sonuçlara yol açacağından söz eder. Bu olay üzerine yedikleri sopanın yanında Raziye'yi kocası boşar, Şefik'e de Vidin Kalesi'nde üç yıl müddetle kürek cezası verilir. Vidin'de büyük sıkıntılar içindeyken Arzuhalci İsmail'in buradaki arkadaşı Vali Paşa'nın kethüdası İbrahim Bey'e yazdığı mektupla birlikte kendisiyle ilgilenilmeye başlanır. Sürgüne gönderilen kişinin ya tanıdık kişilerin himmeti ya da oradaki gösterdiği iyi davranışlar ve ettiği hizmetlerden ötürü devlet büyüklerinin koruması altında bulunması motifiyle Ahmet Mithat anlatılarında sıkça karşılaşılır. Orada tanıştığı İbrahim Bey, Avusturya konsolosu ve diğer seçkin insanlarla iyi dostluklar kuran Şefik, bir mahkûm gibi değil bir misafir gibi muamele görür.

Şefik'e gelen mektuplardan öğrendiğimiz kadarıyla Raziye ile Şefik'in basılması hadisesinden sonra Raziye ile Arife'nin birlikte hareket etmeye başladıkları ve Raziye'nin de ortalık malı olduğu haberleri yayılır. Bunu öğrenen Şefik, Raziye'den uzaklaşır.

Mahkûmiyetin tamamlanmasına iki buçuk ay kala İstanbul'a tayini çıkan Avusturya balyosu ile İstanbul'a gönderilerek cezasının geri kalanı affedilir. İstanbul'da daha iyi bir hayat sürmeye başlayan Şefik, Kırım Savaşı ve dönemin diğer sosyal olaylarının etkisiyle zengin olur.

Kırım Savaşı sırasında Davutpaşa'da toplanan askerler içinde tabip olarak yer alan Şefik ve arkadaşları su ihtiyaçlarını karşılamak için oradaki bir eve giderler. Orada yaşayan bir ihtiyar erkek, orta yaşlı bir kadın ve genç bir kadın vardır. Tesadüfen genç kadın, Şefik'in sevdiği Raziye'dir. Tesadüfler kurguyu yönlendirir. Kaldı ki genç kadın düşüp bayıldığında Şefik onu muayene eder. Ancak o kişinin Raziye olduğunu anlarız. Daha sonra Raziye ile konuşan Şefik,

onun Nimetullah'la birlikte Salih Çavuş'un kulübesinde kaldığını öğrenir. Burada görüşmedikleri sürede yaşananlar ve değişenler özetlenir.

Şefik, Arzuhalci İsmail ile karşılaşır. Raziye'nin suçsuz olduğunu ona da anlatır. İsmail, ilk duyduğunda inanmak istemese de araştırır ve Raziye adında iki kişi olduğunu öğrenir. İkinci Raziye'yi arayıp bulan Şefik, onun daha önce İsmail'in sevgilisi olan Cevriye olduğunu; ancak Raziye ismini kullandığını öğrenir. Olayı bu şekilde tertip eden ise yine Arife'dir. Cevriye, böyle bir hileye başvurma sebeplerinin Arife'nin kendisini kandırması olduğunu ve nasıl bir hayat sürdüklerini, Arife'nin macerasını, işin aslını kısaca her şeyi anlatır.

Arife, Şahbaz Efendi adında biriyle tanışır ve bunun için bir dönüm noktası olur. Bu vakitten sonra onu seviyor görünen Şahbaz, Arife'nin bütün malını yer ve onu beş parasız bırakır. O zamana kadar zengin erkeklerin parasını yiyen kadınlar anlatılırken Şahbaz, ilk defa zengin kadınların parasını hovardaca yiyen bir kişi olarak kurguya dâhil edilir.

Bir gün dostlarını evine davet eden Şefik, Cevriye'yi de oraya çağırır ve kalabalığın içinde bütün olup bitenleri ona anlattırarak Raziye'nin suçsuzluğunu ispatlar. Bu itirafından ötürü Cevriye'ye de bir ev satın alır ve geçineceği kadar para vererek ihsanda bulunur.

Raziye'nin yanına tekrar dönen Şefik; Nimetullah, Salih Çavuş ve Raziye'yi de yanına alarak İstanbul'a gidip evlenirler. Düğün günü İbrahim Bey gelir. Ancak fakirleşmiş, hapse atılmış ve malını kaybetmiştir. Şefik, onun borçlarının yanında ondan gördüğü iyiliğin karşılığını da bir nebze olsun ödemiş olur. Düğüne Arife de gelmiştir. Cevriye ile Raziye'nin iyi durumlarını görünce oradan hızla uzaklaşmış ve intihar etmiştir.

Karnaval, adlı romanında karnaval ve baloların kıyafetlerinden oyunlarına, icra ediliş tarzlarına kadar ayrıntılı bilgiler veren Ahmet Mithat, bunu biraz daha özelleştirerek İstanbul'da karnavalların nasıl icra edildiği üzerine kurguladığı vaka halkalarını bir araya getirerek öyküsünü oluşturur. Yine iki zıt kahraman oluşturan yazar, vakanın temel yükünü bunların eylemleri üzerine odaklar.

"Karnavaldan Mukaddem" başlıklı ilk kitapta eğlence öncesi kişiler, yaşantılarıyla birlikte tanıtılır. Resmi Efendi, oldukça hünerli biridir. Elinden çalışarak her işin geleceğini gösterir. Bir gün Ermeni kilisesinin bozulan orgunu tamir eder. O günden sonra Arslangözyan familyasıyla dost olur. Çok yakın arkadaşı Zekâyi'yi de bu aileye takdim eder. Hamparson'un dünya güzeli karısına âşık olan ve bunu dile getiren Zekâyi aşkına karşılık bulamaz.

Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın dört karısı vardır. Kızlarından on dört yaşındaki Şehnaz'a arkadaşlık etmesi ve birlikte yetişmeleri için Resmi Efendi'nin annesinden yadigâr kalan Hasna, konaklarına alınır.

Arslangözyanların yakın dostu Madam Küpeliyan, Madam Hamparson'un Resmi Efendi'ye alaka duyduğunu söyler. Resmi Efendi bundan çok memnun olmasına rağmen inkâr eder. Birgün Madam Hamparson'un evinde toplanan alafranga kesim, kıskançlık bahsini tartışır. Resmi Efendi de bu bahiste fikirlerini söyler. Bahtiyar Paşa konağında da farklı ilişkiler vardır ve yine konuşulan konu, kıskançlık üzerinedir.

Resmi Efendi, Madam Hamparson'un yanına giderek ona yanlış anlaşıldığını anlatan bir mektup verir. Hamparson, onu gayet iyi karşılar. Çünkü Resmi Efendi'ye meyli vardır. Ancak Zekâyi'nin kendisi hakkındaki ithamlarını öğrenen Resmi Efendi, Madam Hamparson'un iltifatını kazanır.

Zekâyi Bey, çok ilgi duymasa da Şehnaz Hanım'a ilgi duyar gibi yapar. Aslında o, bütün kızlara ilgi duyan biridir. Madame Mirsak ise Şehnaz Hanım'ı Zekâyi'nin ona ilgisi olduğu yönünde ikna etmeye çalışır. Oysa Zekâyi, Hasna Hanım'a ilgi duyar ve ona da bir aşk mektubu yazar. Hasna üzüntülüyken Resmi gelip mektubu okur. Çare olarak mektupta hiç Hasna ismi geçmediği için mektubu Şehnaz'ın odasına koyarak ona yazılmış süsü vermeyi planlar.

Resmi Efendi ile Madam Hamparson, sık sık görüşür ve aralarında bir aşk başlar. Resmi Efendi'nin Şehnaz'ın odasına koydurduğu mektup, önce Şehnaz tarafından muallimesi Mirsak'a sonra da babasına okutturulur. Cezayirli Bahtiyar Paşa aşk mektubunu okur okumaz doğruca Uzleti Efendi'yi ziyarete gider ve durumu anlatır. Onlar da görücü göndermeye karar verirler. Zekâyi de babasının yanına gelince durumu öğrenir. Oysa o, Hasna ile evleneceğini düşündüğünden çok memnun olur. Fakat durumu öğrenince Bahtiyar Paşa'nın konağına gelerek durumu düzeltmek ister. Bahtiyar Paşa, alafrangada bu yanlışlığın düello ile düzeltilebileceğini söyleyince Zekâyi, evliliğe razı olmak zorunda kalır.

"Karnaval İçinde" başlıklı ikinci kitapta ise balo ve eğlencelere giriş yapılır. Karnaval ve balo mevsimi, Galata ve Beyoğlu'nda başlamıştır. Madam Hamparson da balolara gitmek ister; ama eşiyle zevk alamayacağını bildiğinden Resmi Efendi ile birlikte gitmek ister. Nihayet tanınmamak için maskeli baloya gitmeye karar verirler. Baloda Zekâyi ve metresini de görürler. Zekâyi, maske olmasına rağmen Madam Hamparson'u tanır, rahatsız eder; ancak Resmi'nin tehdidi ile bundan vazgeçer.

Madam Hamparson, hizmetçisi Mariyanko'ya rüşvet vererek onun kendi yanında yer almasını sağlar. Böylece yasak aşkı, kocası öğrenemez. Zekâyi, Madam Hamparson'un kendisini aldattığını kocasına söylerse de Arslangözyan Ağa bunlara inanmaz. Yine de şüphelenir. Böyle bir gecede karısının odasına kapıyı kırıp girince karısı Zekâyi'nin bir zamanlar kendisine yazdığı aşk mektuplarını gösterir. Bunu kabul etmediği için Zekâyi'nin kendisine iftira attığını söyler. Bu vakitten sonra Arslangözyan Ağa'nın karısına olan güveni sağlamlaşır. Zekâyi'nin dediklerine inanmaz. Resmi Efendi ile Madam Hamparson da evde rahat rahat görüşme imkânı bulurlar.
Şehnaz Hanım, birgün muallimesinin kütüphanesinde bir resimli kitap görür. Burada balo resimleri vardır. Bir de Mirsak'ın baloda kullandığı kıyafetleri bulur ve kendi de oralara gitmek

ister. Hazırlıklar yapılırken hizmetçisi Sofi, durumu öğrenir. Şehnaz da tıpkı Madam Hamparson'un yaptığı gibi hizmetçisini kendi yanına çeker. Şehnaz Hanım o gece konaktakilerle birlikte baloya gider. Resmi Efendi ve Madam Hamparson da aynı Rum balosuna giderler. Onlar çıktıktan sonra Hamparson Ağa'ya Zekâyi'den yine karısının gideceği baloyu ihbar eden bir mektup gelir. Kocası, konaktan gizlice çıkıp balo yerine gider. Yanlışlıkla karısı yerine başka kadını döver ve olay zabıtaya yansırsa da Arslangözyan Ağa'nın itibarı, durumu düzeltir. Mor kıyafetle baloya çıkılıp yolda bir esvapçıda siyah kıyafet giydirilmesi, Resmi'nin tedbiriydi ve bu tedbir, Madam Hamparson'u yakalanmaktan kurtarır. Bu durumu gören Şehnaz da bir daha baloya gitmek istemez.

O gece balodan çıkan Cezayirli Bahtiyar Paşa konağı sakinleri, yolda hırsızların saldırısına uğrar ve fidye olarak kendilerinden on beş bin lira istenir. Para verilir; ancak sonrası gün yine serbest bırakılmazlar. Bu arada Cezayirli, konaktayken durumu öğrenir ve kıyamet kopar. Konağa gelen Şehnaz, herkesin içinde kendisini balolara alıştıranın Hasna olduğu iftirasında bulununca Hasna konaktan çıkarılmak istenir. Resmi Efendi de onu alarak yeniden kendi evine getirir.

Zekâyi'ye kızmaya giden Hamparson Ağa, onun hilelerine yeniden inanır. Zekâyi'nin Mariyanko'ya çokça para verirse onun da her şeyi anlatacağını, karısının kendisini aldattığını bir kez daha söyler. Konağa dönen Ağa, Mariyanko'yu huzuruna çağırarak ona bolca para verir ve her şeyi öğrenir. Karısını sevgilisiyle yakalatmak ister. Mariyanko bu teklifi de kabul eder.

"Karnavaldan Sonra" adlı son kitap, olayların çözüm kısmını oluşturur. Mariyanko, sevgilisi Nikolaki'nin yanına giderek artık evlenebileceklerini; çünkü bu iş için gerekli parayı bulduğunu söyler. Daha sonra konağa gelen Mariyanko, Ağa'ya bu gece karısının odada sevgilisiyle buluşacağı haberini getirir. Geceleyin odayı basan Ağa, Resmi'yi göremez. Çünkü o, kaçmıştır. Oysa eşyaları orda kalmıştır. Bunun üzerine Ağa, karısını fena hâlde döver. Bu olaydan sonra Madam Hamparson, Madam Küpeliyan'ın konağında kalmaya başlar. Üç ay boyunca Resmi'yi göremezler. Zekâyi uğrar, hediyeler verir; ama Madam Hamparson onu kovar. Nihayet birgün Resmi gelir. Başından geçenleri anlatır. O gece konaktan atlarken düşmüş ve ağır yaralı olarak aylarca yatmıştır. Resmi'yle bu sürede yakınlaşan Hasna, ona ilan-ı aşk ederse de Resmi ona daima kardeş gözüyle bakar. Bundan sonra Resmi Efendi, Madam Hamparson ve Madam Küpeliyan hep birlikte çalışıp hayata tutunmaya çalışırlar. Bu sırada Arslangözyan Ağa, başka bir evlilik yapmıştır ve karısı onu yine aldatır. Bir süre sonra da Ağa ölür. Onun mirası Resmi'nin çabalarıyla Madam Hamparson'a kalır. Hamparson da serveti, rahibe cemiyetine bağışlar ve ömrünü tövbe ederek geçirmek ister. Resmi Efendi ise Hasna ile evlenir. Zekâyi iflas edip bütün varlığını Paris'te oynadığı kumarda kaybeder ve dönüşünde Şehnaz'dan boşanır.

Henüz 17 Yaşında, Ahmet Mithat'ın biyografisinden izler taşıyan gerçekçi bir eserdir. Bu romanında daha küçük yaşta iken geneleve düşen bir Rum kızının hikâyesi anlatılır. Ahmet Mithat Efendi'nin ikinci evliliğini daha önce genelevde çalışan bir kişi ile yaptığı düşünülürse

romandaki isim sembolizasyonu ve kurgulamanın realist boyutu daha iyi anlaşılacaktır. Anlatıcının Kalyopi'nin maceralarını anlattığı kısımda geçmişe yönelen vaka halkaları, Ahmet ve Hulusi Efendilerin anlatımlarında öykü sırası ile çakışır.

Ahmet Efendi ve Hulusi Efendi Beyoğlu'nda bir lokantaya yemek yiyip eğlenmeye gider. Oradan çıktıktan sonra Fransız tiyatrosunu giderler ve vakit epey ilerlemiştir. Çıkışta bir de yağmura yakalanan iki arkadaş, uzun süre dinmeyen yağmurdan kaçmak için bir otele gitmeye karar verirler. Fakat Hulusi Efendi, vakit hayli ilerlediği için uygun otel bulamayınca geneleve gidip orada sabahlamayı teklif eder. Ahmet Efendi bunu kabul etmek istemese de başka çare kalmayınca hiçbir kadınla sabahlamamak şartı üzerine bu teklifi kabul etmek zorunda kalır. Burada Hulusi Efendi kendince eğlencesine devam ederken Ahmet Efendi yalnız yatar. Sabah yanına gelen kızın henüz on yedi yaşında olduğunu öğrenir. Bu kız, Rum asıllı Kalyopi'dir. Kalyopi'nin macerasını dinleyen, genelev hakkında malumat alan Ahmet Efendi, oradaki pek çok kızın para ile alınıp satıldıklarını öğrenince bir süre daha Kalyopi'nin yanında kalıp bu insanların hayat öykülerini araştırmak ister. Ahmet Efendi Kalyopi ile Hulusi Efendi ise Agavni isimli bir kızla birlikte vakit geçirir. Genelevin işletmecisi ise Maryanko Dudu isimli bir kadındır. O geceden sonra Hulusi ve Ahmet Efendiler her gün o geneleve gitmeye devam ederler. Ahmet'in niyeti, oradakilerin yaşam biçimlerini öğrenmek, Hulusi'ninki ise Agavni ile hoşça vakit geçirmektir.

Günler, aylar geçer. Her gidişte Kalyopi'nin biraz daha derinleşen macerası Ahmet Efendi'yi çok etkiler. Kalyopi'yi daha ona altı yaşındayken bu batağa düşüren en önemli olay, bir Müslüman olan Yümni ile evlenmesi ve Müslümanlığından ötürü yakınlarının eşinden boşanmalarını istemeleridir. Kalyopi de onları dinleyip eşinden boşanır. Tanıştığı Amalya isimli bir kız, onun bu hayata düşmesine sebep olur. Çünkü kötü yoldan para kazanan Amalya, Kalyopi'nin de para sıkıntısı çektiğini bildiğinden bundan yararlanarak onu bu yola düşürür. Daha sonra çeşitli ihtiyaçlardan ötürü Dudu'ya da yirmi beş lira borçlanır ve onun sermayesi olur. Burada imkânsızlıkların insanı hangi durumlara düşürdüğü görülür.

Ahmet Efendi, Kalyopi'nin Dudu'ya olan borcunu ödeyerek onu genelevden kurtarır, evine teslim eder. Babası Yorgaki'ye onun bu yollara düşmesine müsaade ettiği için kızar. Ancak o da çaresizlikten, iflas etmiş olduğundan kızının Dudu'dan borç almak zorunda kaldığını söyleyerek kendisini savunur. Anlatıcı burada tarafsızlığını yitirerek Yorgaki'ye bütün felaketlerin sorumlusu olarak kızar. Bir süre sonra Kalyopi hastalanır ve vücudunda bir çıban çıkar. Kalyopi'nin ısrarla doktor istememesine rağmen Ahmet, doktor getirir ve Kalyopi'nin hayatını kurtarır. Ailenin geçimini Ahmet üstlenir. Kalyopi'yi de bir Rum delikanlıyla evlendirir.

Acâyib-i Âlem, yedi kısımdan oluşmaktadır. *Paris'te Bir Türk*'ten itibaren romanlarında kullandığı bölümlere içeriğe uygun başlık verme yöntemini bu eserinde de kullanan Ahmet Mithat, okurlarına o dönem için kendinin dahi gitmediği mekânları tanıtma arzusuyla bu eseri yazmıştır.

Yarı meczup bir hayat süren Suphi Bey'i arkadaşı Hicabî Efendi ziyarete gider. Burada pek çok konuda feylesofane biçimde sohbet edilir. Âlemin garip bir yer olduğunu ve onun sadece İstanbul'dan ibaret olmadığını söyleyen Suphi Bey, böcek koleksiyonu ve değerli kütüphanesini satarak âlemi gezmeye ve onun sırrını keşfetmeye karar verir. Bu amaçla kütüphane ve koleksiyonunu 1600 liraya satıp seyahate çıkmaya karar verir. Hicabî Bey de ailesinin yönetimini kardeşine bırakır ve onları ikna ederek bu uzun seyahat için izin alır. İlk olarak Petersburg'a kadar seyahat için bir İngiliz vapurundan bilet alırlar.

İngiliz vapuruyla seyahat başlar. Yolda insanlık, ölüm, âlemin sırları, dünya gibi pek çok konuda felsefi sohbetler edilir ve Odessa Limanı'na gelirler. Burasını her türlü ayrıntısıyla gezip Moskova'ya doğru yola çıkarlar.

Yolda tanıştıkları bir Tatar subayı vasıtasıyla Moskova'ya doğru giden prensesin ekibine katılıp onunla tanışırlar ve birlikte seyahat ederler. Prenses, Osmanlıların bu kadar nazik olması karşısında çok etkilenir. Yol boyunca kendilerine yardımcı olur. Yolda Miss Haft isimli bir başka İngiliz seyyah da Suphilere katılır ve yolculuğa hep birlikte devam ederler. Yolculuk esnasında çok sayıda Avrupa şehrini gezen seyyahlar her gördükleri tarihi yapıyı, şehri, Osmanlı'yı haremi, esareti konuşarak Moskova'ya ulaşırlar. Bu arada prenses, gittikleri her şehirde onlara mihmandarlarla birlikte eşlik ettirir.

Moskova Kremlin sarayı, kiliseleri, meşhur çarşısı, tiyatro salonları bütün ayrıntılarıyla anlatılır. Oradan Petersburg'a geçen seyyahlar, buranın da tarihî ve ilmî pek çok yönden malumat verilerek tanıtılır.

Şimale doğru seyahatlerini sürdüren seyyahlar, yine âlemin acayiplikleri olarak gördükleri şeyleri anlatırlar. Bu sırada bir ayı Miss Haft'a saldıracakken araya Suphi girer ve ayıyla boğuşarak onu öldürür. Kendisi de yaralanır. Günlerce hasta yatar. O zamana kadar Suphi, Miss Haft'a olan sevgisine karşılık bulamazken bu olaydan sonra Miss Haft da ona ilgi göstermeye başlar.

Seyyahların yolculuk yaptığı Uranus adlı gemiyle İngiltere'ye (Londra) gelen Suphi ve Hicabî burada Londra'yı da gezerler. Ayrıca Suphi ve Miss Haft burada evlenir.

Son olarak İngiltere'den İstanbul'a gelen seyyahlar, burada da düğün yaparlar ve İstanbul'a yerleşirler.

Dürdane Hanım toplam beş bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ilk dördüne kısım, beşincisine ise fasıl ismi verilmiştir. Bölümlemedeki esas unsur ise kişilerdir. Her bölüm, vakaya dâhi olan kişilerin maceralarını konu alır. Dürdane Hanım'ın başından geçen olaylar, geçmişte meydana gelmiştir. Onları araştıran ve ona yardım etmek isteyen Acem Ali Bey'in vakayı etkilemesiyle birlikte eylemlerin sıralanışı öykü sırasıyla paralellik taşır.
"Acem Ali Bey" başlıklı birinci kısımda hırsızların ve yankesicilerin mekân tuttuğu Galata meyhanelerinde Çerkes Sohbet ve Papazoğlu Andonaki isimli iki arkadaş karşılaşırlar.

Papazoğlu yankesicidir ve o gece ne yapıp edip Acem Ali Bey isimli mirasyediyi nasıl soyacağını anlatır. Fakat Acem Ali Bey'in genç olmasına rağmen güçlü ve cesur oluşu karşısında buna cesaret edemez. Bu sırada meyhaneye Acem Ali Bey gelir. Daha önce tanışıklıkları bulunan Çerkes Sohbet'in yanına oturur. Papazoğlu'nun niyetinin ne olduğunu ima edercesine onu yanlarından uzaklaştırır. Çerkes Sohbet ile Ali Bey o gece meyhanede uzun süre sohbet ederler. Geceyi de birlikte otelde geçirirler. O gece Sohbet Ağa, Acem Ali Bey uyurken onu yatağında izler, bir ara yorganını kaldırdığında onun bir kız olduğunu görür. Sabahleyin Acem Ali Bey, Çerkes Sohbet'ten aldığı konuşmama sözü üzerine vedalaşıp ayrılırlar.

"Ayşe Ebe" başlıklı ikinci kısım, başlıkta ismi geçen kişinin macerasını konu alır. Ayşe Ebe isimli genç ve güzel bayan herkesçe sevilir. Birgün aniden ortadan kaybolur. Herkes onu günlerce arar; fakat bulamaz. Nihayet kaybolmasının beşinci günü evine gelir. Başından geçenleri uzun süre kimseye anlatmaz. Sebep olarak da canından korktuğunu söyler. Sonunda başından geçen olayı günün birinde anlatır.

Bir gece odasına giren Rum, Arap/Acem, orta yaşlı biri olmak üzere toplam üç kişi, Ayşe Ebe'yi kaçırırlar ve onu kayığa bindirip bir eve getirirler. Dürdane Hanım isimli küçük hanımı doğurtmak için gizlice getirilen Ayşe Ebe, korkulacak bir şey olmadığını anlar. Evin kalfası Gülbeyaz Kalfa, gelenleri tanımadığı için önce kapıyı açmak istemez. Sonra mecburen kapı açılır. Uzun uğraşlar sonucu Dürdane Hanım'ın doğumu gerçekleşir ve bir oğlu olur. Çocuğun ismini de Ayşe Ebe'yi getiren genç bey, Ataullah olarak teklif eder. Dürdane Hanım bunu kabul eder ve çocuğun ismi Ataullah konur. Ayşe Ebe, Dürdane Hanım'ın iyileşmesi üzerine serbest bırakılır. Ayşe Ebe güzelliği ile genç beye âşık olur. Bu kısmın sonunda o genç delikanlının Acem Ali Bey diye tanıdığımız kız olduğunu öğrenince ise bayılır.

"Ulviye Hanım" başlıklı üçüncü kısım mazi koridorunda geçen olayları konu alır. Ulviye Hanım ve Dürdane Hanım yalı komşusudurlar. Genç yaşında dul kalmış, güzel ve akıllı bir kadın olan Ulviye Hanım, Dürdane Hanım'ı kıskanır ve neler yaptığını merak eder. Hatta onun evinde bir erkek silueti görmesiyle birlikte bu isteği daha da artar. Birgün onun açığını yakalamak ümidiyle erkek kıyafetleri giyerek Dürdane Hanım'ı izlemeye alır. Ulviye Hanım'ın yakın aile dostlarından olan bir İngiliz doktorun bahsettiği telefon ile Dürdane Hanım'ı dinlemeye karar verir. Bunun için Dürdane Hanım'ın odasına gizlice bir telefon koyar ve onun âşığıyla ettiği sohbetleri dinler. Mergub'un Dürdane'yi hamile bırakarak evlenmemesi ve çocuğun alınmasını istemesine dayanamayan Ulviye Hanım (Acem Ali Bey) Dürdane'nin intikamını Mergub'dan almaya karar verir. Kadın sıfatıyla Mergub'un gittiği mekâna gider. Kendisini ona beğendirmek ister. Bu arada Dürdane'nin evinde olup biten bütün konuşmaları telefon yoluyla dinler. Mergub'la buluştuğu birgün amacını, kimliğini, telefon yoluyla kendilerini dinlediğini, Dürdane'yle evlenmesi gerektiğini, aksi hâlde onu öldüreceğini söyler.

“Memduh Bey” başlıklı dördüncü kısımda Sohbet başından geçen macerayı özetler. Paşa’nın evlatlığı olduktan sonra konakta yaşayan, kimseye kafasını kaldırıp bakmayan, tütüne içkiye meyletmeyen, fuhşa yanaşmayan Sohbet’in tam tersi karakter yapısına sahip Cemal Ağa ona musallat olur. Cemal Ağa, konakta sofi ve iyi niyetli olarak tanınan biri olmasına rağmen hiç de öyle değildir. O, Sohbet’in güzelliğinden yararlanmak ister, güzel delikanlıya âşık olur. Aşkına karşılık bulamayınca da onun küçüklüğünden beri gizlice biriktirdiği harçlıklarını bularak Paşa’ya bunları Sohbet’in çaldığını söyler. Paşa, bunun üzerine işin aslını araştırmadan onu konaktan kovar. Sohbet de Cemal Ağa’yı öldürür, yıllarca küreğe mahkûm olur, firar ederek bu cezadan kurtulur. Macerasını anlatan Sohbet, Ali Bey’le birlikte Mergub konusunda ne yapacaklarını da konuşurlar. Burada Ahmet Mithat, onun sandalcılığının nereden geldiğinin bağlantısını da kurar. Böylece Çerkes Sohbet, Mergub meselesinde Ali Bey’in aynı hatayı yapmamasını, mutlaka işin aslını öğrenmek için Mergub’u da dinlemek gerektiğini kendi macerasından hareketle belirtir. Çerkes Sohbet bunun üzerine beş hafta boyunca ortalarda görünmez ve gidip bir de Mergub’dan meselenin diğer tarafını dinler. Beş hafta sonra da öğrendiklerini gelip Ali Bey’e anlatır. Burada Sohbet bu konuyla ilgili bir iç hikâye daha anlatır:

Dürdane Hanım, Mergub Bey’i görüp beğendiğinde Memduh isimli bir doktor binbaşı ile nişanlıdır ve evlilik hazırlıkları yapmaktadırlar. Fakat Dürdane Hanım Mergub’u görüp beğenince bu fikrinden vazgeçer, ona yönelir. Bunun üzerine Çerkes Sohbet, karar vermeden önce Memduh Bey’i de dinlemek gerektiğini düşünür ve onun da hikâyesini dinler. Bütün bunların alt yapısını hazırlayan Ahmet Mithat, Çerkes Sohbet’in bu kadar ince eleyip sık dokumasının sebebi olarak onun yaşadığı haksızlığı gösterir. Memduh Bey’i de dinleyen Çerkes Sohbet, onun Dürdane Hanım’a olan büyük aşkını öğrendiğini, Dürdane Hanım mutlu olacaksa ondan vazgeçmeyi bile kabul edebileceğini, hatta Mergub Bey’e kızmaktan öte hak bile verdiğini, çünkü Dürdane Hanım gibi bir kıza herkesin âşık olabileceğini söylediğini anlatır. Mergub, Memduh’la Dürdane ilişkisini bildiği hâlde Dürdane’yi ayartmasına Ulviye (Acem Ali Bey) dayanamaz. Önce ondan intikam almayı düşünür. Ancak Sohbet’le konuşmalarının ardından intikam alıp almama konusunda karar veremezler ve Acem Ali Bey Dürdane’yle görüşmeye karar verir.

“Dürdane Hanım” başlıklı beşinci fasıl, romanın çözüm kısmıdır. Dürdane’ye her şeyi anlatan Ulviye, onu Memduh’la evlenmesi için ikna etmeye çalışır. Mergub’un iyi biri olmadığını anlatır. Dürdane Hanım buna rağmen Mergub’la görüşerek evlenmek istediğini açınca ret cevabını alır. Bunun üzerine ikisi birden odan intikam almaya karar verirler. Bu iş için öncelikle Mergub’u yalıya davet edip ona olan biten her şeyi anlatırlar. Çocuğu da getirip Mergub Bey’e verirler. Bu arada Mergub’a vicdan azabı çektirmek isteyen Dürdane, zehir içtiği için fenalaşır, bir süre sonra da ölür. İntikamını bu şekilde alır. Mergub, başkasıyla evlenir. Altı ay sonra sevdiğinin eski sevgilisi tarafından öldürülür.

Ahlaki birtakım neticeler çıkarılacak biçimde kurgulanan *Vah*, Behçet ve Necati isimli iki arkadaşın Üsküdar vapurunda seyahatleri ile başlar. Burada güzel bir bayanla karşılaşan iki arkadaştan Behçet Bey, bu bayanın arkasından gider ve onu gizlice takip eder, evini öğrenir.

Behçet Bey, bu bayanı çok merak eder. Çerçi kadın Despino'dan onun Samurkaş Hanım (Ferdane Hanım) olduğu malumatını alır. Bu arada başka bir yerde cereyan eden vakada Necati, tiyatroya gittiği birgün bazı elit olduğunu düşünen erkeklerin dürbünle kadınları izlediklerini görür. Buna çok kızar. Tiyatronun bitiminde aynı erkeklerin çıkışta bekleyerek kadınlara sözle sarkıntılık ettiğini görür. Erkeklerin laf attığı kişilerden biri de Samurkaş lakaplı Ferdane Hanım'dır. Ferdane Hanım ağlayarak oradan uzaklaşmasına rağmen saldırganlar da arabayla onu takip etmeye başlarlar. Ardından arabanın önünü keserek içlerinden biri, kendisini kabul etmesini aksi hâlde intihar edeceğini söyler. Bu arada kadının ağlamasına çok üzülen Necati daha fazla sabredemez ve derhâl müdahale eder. Bu saldırganlarla kavga eden Necati, iki kişinin başında sandalye parçalar. Tutuklanarak mahkemeye çıkarılırsa da haklı bulunarak serbest bırakılır. Kendisini hiç tanımadığı hâlde onun için kavga ettiği kişi ise Samurkaş Hanım'dır. Bu olay, Samurkaş Hanım'ın Necati'ye ilgi duymasını sağlar. Bu ilgisini de mektuplar yoluyla anlatır. Mektupları Necati'ye Despino isimli çerçi kadın getirir. Necati'nin yanından çıkan Despino, Behçet'e uğrar ve orada Samurkaş Hanım'ın verdiği mektup ile zarfın içindeki Samurkaş Hanım'ın resmini düşürür. Bunu bulan Behçet, mektubu hayretle okur. Mektupta Samurkaş Hanım'ın Necati'ye iltifatları ve Necati'nin nezaketen görüşme talebini kabul etmesi yazmaktadır.

Necati Samurkaş Hanım'la Bağlarbaşı'ndaki Millet Bahçesi'nde buluşur. Bunu Behçet de izler ve Despino'yu sıkıştırıp durumları hakkında bilgi almak isterse de başaramaz.

Mektup içindeki resmi ele geçiren Behçet, kıskançlığında verdiği intikam duygusuyla fotoğraf üzerinde oynamalar yapar. Alafranga kıyafet giymiş bir kadının kıyafetini Samurkaş giymiş gibi onun resmiyle birleştirir. Bunu Necati'ye, kopyasını da Samurkaş'a gönderir. Bu yöntem, dönem için yaygın olmayan bir fotoğraf tekniğini gösterir. Amacı, Necati'nin Samurkaş Hanım hakkında kötü şeyler düşünmesini sağlayarak onların arasını açmaktır. Başlangıçta buna inanan Necati, daha sonra gerçekleri öğrenir. Samurkaş Hanım'dan şüphe ettiğine pişman olur.

Necati'nin Samurkaş Hanım'a gönderdiği mektuplar ve fotoğraflar birgün Talat Bey'in eline geçer. Zaten kıskanç olan kocası, Samurkaş'a karşı daha farklı bir kıskançlıkla yaklaşır. Necati bunu öğrenince bu resimlerdeki oynamaları Behçet'in yaptığını anlar ve zaptiyelerle Behçet'in evini bastıklarında evde fotoğraf aletlerinin yanı sıra Samurkaş'ın kesilmiş fotoğraflarını bulurlar. O gece üzüntüsünden Talat Bey ölmüştür. Behçet, işlediği suçun cezası olarak yedi sene prangaya atılır. Samurkaş Hanım ile Necati de evlenirler.

Volter 20 Yaşında yahut İlk Muaşakası (1301/1884), Fransa'da Kral XIV. Lui zamanında yaşanan bir olayı konu almaktadır. Sekiz *bap*tan oluşan bu romanda *bap*lara içeriğe uygun başlıklar da verilmiştir.

Volter, babasının isteği üzerine Lahey'e diplomatlık eğitimi için gönderilir. Şiir ve nesir türünde eserler de yazan Volter, henüz on dört yaşındadır. Yaşının küçük olmasına rağmen diplomatlıkta da başarı gösterir.

Madam Margerit, mezhep kavgalarının olduğu bir dönemde mezhep farklılığı olmasına rağmen başka mezhebe mensup bir delikanlıyla evlenir. Bu evlilikten iki de çocukları olur. Ancak aradan geçen zamanda Margerit, iki kızını da alarak Fransa'dan İngiltere'ye gider. Burada hem kendi kalem becerisini kullanır hem de iki kızının eğitimini çok zor şartlar altında yürütmeye çalışır. Margerit daha sonra Hollanda'nın Lahey şehrine gider ve buraya bir anlamda babası tarafından zorla gönderilen Volter Arouet ile tanışır. Margerit elli, Volter ise yirmi yaşındadır. İkisini birleştiren ortak nokta ise edebiyat zevkidir. Margerit'in kızı yirmi yaşlarındaki Mademoiselle Ölmep Dö Növaye'yi Volter beğendiği gibi o da Volter'i beğenmiştir. Fakat Mademoiselle Dö Növaye, Volter'i babasının sözünden çıkıp karar verememekle suçlar. Hatta annesi de kızına sinirlenerek Volter gibi zengin bir aile çocuğunun kendisi gibi fakir bir kızı alamayacağını söyleyerek bu sevdadan vazgeçmesini ister.

Birgün Margerit, Volter'in de babasının isteğiyle onu Lahey'deki davranışları konusunda gözlemleyen Sefir Marki Dö Şatonof'a giderek kızı ile Volter arasındaki aşkı anlatır. Bunun çözümü için bir çare bulmasını aksi hâlde evlilik dışı biçimde kızın başka bir erkekle görüşmesini uygun bulmadığını ve kendisinin namusu için yaşadığını söyler. Sefir de duyduklarına inanamadığından Volter'le konuşacağını söyleyerek Margerit'i gönderir. Volter'le konuştuktan sonra genç şair ona Mademoiselle Dö Növaye'nin değil evine, sokağına dahi gitmeyeceği sözünü verir. Fakat sevgilisini yine gizli gizli ziyarete gidince kadın yeniden Marki'ye uyarıda bulunur. Marki de çaresiz biçimde durumu Volter'in babasına bildirir. Volter'in babası gerekirse oğlunun tevkif edilmesini dahi söyleyerek uyarıda bulunur. Bu andan sonra iki sevgilinin görüşmesi oldukça zorlaşır. Volter, bütün engellemelere rağmen sevgilisinin görüşme davetlerini geri çevirmez ve yanına gider. Fakat hepsinden de Marki'nin haberi olur. Sonunda kralın emriyle Volter, sefarethanede hapis tutulmaya karar verilir. Volter de duygularını sevgilisine uzun uzun yazdığı mektuplarla anlatır. Romanın temel kurgusu da işte bu mektuplar ve onlara verilen cevaplardan oluşmaktadır.

Toplam on dört uzun mektup yazan Volter, bu mektuplarda aşkının bütün büyüklüğünü anlatır. İkinci mektubunda gizlice bir araba tutup sefarethaneden kaçacağını ve Mademoiselle Dö Növaye'yi kaçıracağını söyleyen Volter, çocukça bir iddiada daha bulunur ve o akşam için verdiği bu vaadi yine tutamaz. Bu arada anlatıcı, mektup aralarında iki tarafın duygularını da yorumlayarak okurun daha iyi anlamasına yardımcı olmaya çalışır. Bu iddiaları devamlı olarak "çocukluk" diye değerlendirir. Mektupların gidip gelmesi ve aradaki münasebetin devamını

sağlayan kişi ise sefirin sadık uşağıdır. Dolayısıyla aradaki irtibatı zaman zaman sefire de haber verir. Hatta kızın erkek kıyafeti giyerek Fransa sefarethanesine gelip Volter'i gördüğü de bu yolla iki gün sonra ortaya çıkar. İlk birkaç mektup o kadar çocukçadır ki bunlarda tarih dahi kullanılmaz. Ondan sonraki mektuplarda tarihler ve yazıldığı yerler de belirtilir.

Volter, dokuzuncu mektubunda artık sefarethaneden ayrılıp Notr Dame'a gönderileceğini yazar. Ancak mektuplarının asla kesilmeyeceğini hatırlatır. Onları bu duruma düşüren ise kızın annesidir. Sonunda Volter, planlandığı şekilde Paris'e gider. Mektuplaşma devam eder. Yapı hep aynıdır. Mektup ve onun yorumu biçiminde romanın büyük bölümü geçilir. Volter Paris'e geldiğinde babasının her şeyi bildiğini öğrenir. Bu arada Volter, sevgilisine kaç mektup yazdıysa bunların tamamı kızın annesinin eline geçmiştir. O da bu mektupları Marki'ye gösterip namuslarının ayakaltı edildiğini söyleyerek dert yanar. Annesinin böyle davranmasının sebebi de kendi başına gelen sınıf farklılığı problemini kızının yaşamasını istememesidir. Babası Volter'e olmadık cezalar verir ve çok sinirlenir. Günlerce konuşmaz. Onu adalara gönderir. Volter yine de mektuplarına devam eder ve o mektupların cevabı gelmeyince iyice şüphelenerek sevgilisine mektupların kendisine ulaşıp ulaşmadığını yazmasını ister. Cevap bir türlü gelmez. Dolayısıyla bu ilişki bir süre sonra biter. Hem Volter hem de Mademoiselle Ölmep Dö Növaye başkalarıyla birlikte olur. Hatta dönemin edibelerinden olan Mademoiselle Ölmep Dö Növaye'nin annesi, Volter'den gelen mektuplar gibi kızlarına gelen diğer mektupları da bir yerlerde yayınlayarak büyük bir şöhret ve para kazanır.

Esrâr-ı Cinâyât, beş kısımdan oluşmakta ve polisiye nitelikler taşımaktadır. "Öreke Taşı" başlıklı birinci kısımda vakanın ortaya çıkış sebebi olan cinayet hadisesi anlatılır. Romandaki bütün eylemler, bu başlangıç noktasından hareketle entrik yapıyı oluşturur. İstanbul Boğazı'nın Karadeniz'e açılan kısmında bulunan ve boyu dört yüz eni iki yüz metre olan ve Kanlıkaya da denilen Öreke Taşı'nın bulunduğu yerde bir kız ve iki erkek cesedi bulunur. Bu cinayeti bir gazeteci araştırır. Bu konuda bilinenleri söyleyen tek isim müstantik Osman Sabri Efendi ile görüşür ve bunları gazetede yayınlar. Cinayeti aydınlatmak ve haber yapmak için Beyoğlu Mutasarrıfı Mecdeddin Paşa ve Osman Sabri Efendi ile görüşür. Diğer yandan kızın öldürüldüğünde üzerinde bulunan kıyafetin markasına dikkat eden Osman Sabri Efendi, kıyafetin dikildiği yere gider ve o kıyafetin Mustafa Kemanizâde konağı için yapıldığını öğrenir. Beraber çalıştığı arkadaşlarından Hafiye Necmi de *kocakarı* kılığına girerek Mustafa Kemanizâdelerin konağında Hediye Hanım'la satıcı kılığında görüşür. Elmaslar götürüp onları Hediye Hanım'a gösterir.

"Beyoğlu'nda Bir İntihar" başlıklı ikinci kısımda öyküye dâhil olan bir intihar vakası anlatılır. Beyoğlu'nda bir evde bir genç intihar eder. Adliye memuru Osman Sabri, olayı araştırmaya gider. Hafiye Necmi ve Yüzbaşı Cafer Ağa da oradadır. Araştırma sonunda Halil Sûrî adlı Arap asıllı bu kişinin önce yatağında boğulduğunu, sonra ise intihar süsü vermek için asıldığı tahmininde bulunurlar. Fakat Yunan asıllı Doktor Eksindaki, muayeneye geldiğinde maktulün

önce zehirlenmiş sonra asılmış olabileceğini tahmin eder. Bunun üzerine soruşturmanın seyri değişir. Ayrıca Halil Sûrî'nin omzundaki yaranın Öreke Taşı cinayeti olayında meydana geldiğini söyler. İki olay arasında bağlantı kurulur. Fakat diğer yandan Mecdeddin Paşa da Hediye Hanım'ın Öreke Taşı cinayetinde isminin geçmemesi için adalete baskı yapar.

"Kalpazan Mustafa" başlıklı üçüncü kısım, olayların gidişini değiştiren Mustafa'nın vakaya girmesini içerir. Mutasarrıf Mecdeddin Paşa, Osman Sabri'yi Hediye Hanım'ın üzerine çok gittiği, Öreke Taşı cinayetinde ismini sık sık gündeme getirdiği için önce istifa ettirmek ister, ettiremeyince ise polis teşkilatından kovar. Fakat Hafiye Necmi ile çalışmaları gizlice devam eder. Ziynet Hanım ismini alarak Hediye Hanım'ın evine elmaslar götüren Hafiye Necmi, edindiği malumatı Osman Sabri ile paylaşır. Bu tahkikat neticesinde Osman Sabri'yi görevinden azlettiren kişinin bizzat Hediye Hanım olduğunu öğrenir. Bu arada Hediye Hanım'a bakması için verilen ve esnaftan Sadullah Efendi'nin kefilliğiyle alınan elmaslar teslim edilmeyince Osman Sabri zor durumda kalır. Kendisine kefil olan komşusu Hacı Sadullah Efendi'ye ısrar eden Osman Sabri, mutasarrıfın huzuruna çıkar ve kendisini tutuklatır. Bir süre sonra da Necmi tutuklanır.

Osman Sabri, gazetecilerden biriyle münasebet hâlindedir ve Osman Sabri'den gelen her bilgiyi haber yapan bu kişi, her iki arkadaşın da tutuklanmasına dikkat çeker. Necmi'den gelen mektubu hemen haber yapar. Burada Necmi'nin elmasları Hediye Hanım'a verdiği, evinde arama yapılmak istenmesine rağmen Hediye Hanım'ın Necmi isminde birini tanımadığını söylemesi ve Hediye Hanım'ın bir zaman evinde elmasların çalınması olayı anlatılır. Bu haberler gazetede olduğu gibi yayınlanır.

Osman Sabri, Hediye Hanım ve Necmi Bey tutuklanır. Mahkemeye çıktıklarında her şeyi anlatırlar. Hatta romanın başında bahsedilen Öreke Taşı cinayetinin ardında olay yerinde bulunan ve şifreli biçimde tersten yazılmış mektubun Hediye Hanım'ın el yazısı olduğu anlaşılır. Osman Sabri, mahkemede bütün incelemelerini, evraklarını, Mecdeddin Paşa'nın Hediye Hanım'ı kayırmasını vs. anlatır. Hediye Hanım ise bütün bildiklerini söyleyerek katilin Kalpazan Mustafa olduğunu itiraf eder.

Romanın dördüncü kısmına da "Kalpazan Mustafa" başlığı verilir. Bu bölüm, Kalpazan Mustafa'nın Belçika'dan, Viyana'ya "…" gazetesine gönderdiği altı mektuptan oluşur. Bu mektuplarla birlikte Hediye Hanım ve Mustafa'nın ilişkisinin başlangıcını, nasıl kalpazan olduğunu, Öreke Taşı cinayetine kurban giden Peri isimli Hediye'nin cariyesini ve Mustafa'nın ona olan ilgisini öğreniriz. Mustafa, Peri'yi görünce çok beğenir, onu eğitir, Fransızca ve piyano öğretir. Bu sırada Hediye Hanım ile Halil Sûrî arasında da bir ilişki başlar.

Peri'nin kendisine olan ilgisinin âşıkaneliğe doğru döndüğünü gören Mustafa, oldukça mutlu olur. Birgün Hediye, Mustafa seni satın alırsa bir konak düzerek mutlu bir şekilde yaşayabilirsiniz, diye Peri'yi kandırır. Bunun için de Mustafa'nın daha önceden bildiği sahte para

yapma yeteneğini kullanmasını ve bu konuda Mustafa'yı Peri'nin ikna etmesi gerektiğini söyler. Bir anlamda Mustafa'nın Peri'ye olan ilgisinden yararlanmak ister. Bu, aslında Halil Sûrî ile Hediye arasındaki bir düzenbazlıktır. Çünkü o paraları piyasaya sürebilmek için bu işlerde mahir, Halil Sûrî gibi bir adama ihtiyaç vardır. Halil Sûrî ile kırk bin altın İngiliz, Rus paraları yapma karşılığında bir anlaşma yapan Mustafa, hemen işe koyulur. Fakat bu sefer de Peri, amacına ulaştığı için artık Mustafa'yla evlenmeyeceğini söyler. Aslında birgün Hediye'ye gittiğinde onun aynasına bir para resmi yapan Mustafa, kendisinde olan; ancak o zamana kadar kimseye göstermediği bu ressamlık yeteneğinin Hediye tarafından görülmesine sebep olur. Bunun üzerine Hediye, Mustafa'ya kancayı takmıştır. Peri de bir araç olarak kullanılmıştır. Peri'yi bu kez Halil Sûrî ile ilişkiye sevk eden Hediye ise artık Mustafa'yı gözden çıkarır. Halil Sûrî'nin geçmiş yaşantısı abartılı bir dille anlatılır. Bu eklenti hikâye, onun para hırsını göstermektedir. Bir miras davasından ötürü işinin yapılması için konsolosa ihtiyacı olan Halil Sûrî, konsolosun kendi karısına olan ilgisinden yararlanarak bu işi halletmeye çalışır. Çünkü Halil Sûrî'nin karısı çok güzeldir. Evindeki davette de o adamın her türlü sarkıntılığına rağmen karısının ses çıkarmamasını ister. Ancak adamın aşırı hareketlerini namusuna yediremeyen güzel kadın, sekiz gün sonra üzüntüsünden ölür. Bu abartılı metadiegetic anlatı, onun para hırsını göstermekte ve bu yönüyle de extradiegetic anlatıyı desteklemektedir. Karısının Peri ile Halil Sûrî arasındaki bu ilişki, Mustafa'yı çok rahatsız eder. Ancak içten içe ikisine de kızgındır. Bunun için planını yapar. Öreke Taşı'nda eğlenen Halil Sûrî, Peri ve arkadaşlarına saldıran Mustafa, Halil'i yaralar ve Peri'yle birlikte birçok kişiyi de öldürür. Ancak Halil'i öldürmeyi bir defa kafasına koymuştur. Bu amaçla onun evine gizlice giren Mustafa, Halil'i kloroformla uyutarak asar ve intihar süsü verir. Böylece vakanın sırrı çözülür.

"El-cezâü min cinsi'l-ameli" başlığını taşıyan son kısım, olayların tam olarak neticelendiği sonuç kısmıdır. Mustafa'nın yazdığı mektupların uydurma olduğunu ve onları Osman Sabri ile yazıların yayınlandığı Fransızca gazetenin muharririnin tertiplediğini söyleyen Mecdeddin Paşa'nın bu düşüncesi üzerine yeniden bir mektup gönderen Mustafa, kendisinin ülkesine geri dönmesine müsaade edilirse İstanbul'a gelip bütün bildiklerini anlatacağını yazar. Bu sırada Hediye Hanım'ın davası görüşülüp karara bağlanır, üç yıl küreğe mahkûm edilir.

Mustafa'nın gönderdiği mektuplar, bu bölümde de vakaya yön verir. Mustafa, gönderdiği bir telgrafta bütün gerçekleri ortaya çıkarmak için İstanbul'a doğru yola çıktığını yazar. Hatta onun bu ulvi davranışından ötürü mahkûm edilmeyeceğini de adliyece gazetelere ilan olunur. Fakat yolda birkaç gün mola verdikleri Kalas şehrinde ceviz toplarken ağaçtan düşer ve kafası çatal şeklindeki bir dalın arasına sıkışarak ölür. Âdeta Halil Sûrî'yi idam edişi gibi ölür. Burada bölüm başlığı ile paralel bir durum anlatılır. Her amelin cezası aynıdır. Hediye Hanım da yaptıklarının cezasını, dilenci olup bütün varlığını kaybederek öder. Böylece bütün kahramanların akıbetleri verilerek roman tamamlanır.

Kitap adı verilen dört bölümden oluşan *Cellat*'ta eylemlerin Napolyon döneminde Fransa'da geçtiği görülür. Olaylar, tarihî bir dönemde geçtiği ve öyküleme zamanına yönelmediği için geçmişe dönük bir anlatım söz konusudur.

Madam Tonak ile kızı Stefani, Paris'te Eyena Köprüsü'nden geçerken Leon isimli bir genç karşılarına çıkarak Stefani'ye daha önce defalarca yaptığı gibi bir kez daha ilan-ı aşk eder. Leon; ahlaksız, serseri bir kişidir ve ısrarla Stefani'yle evlenmek istemektedir. Ancak yine kabul edilmeyince anne ile kızın yolunu keserek köprüden geçirmez. Bunun üzerine oradan geçen Andre Gocafo adlı başka bir genç bunlara yardım eder ve Leon'la kavga ederek anne ile kızını uzaklaştırır. Leon, bu olay üzerine bastonu içindeki şişi çıkarır ve Andre'yi yaralar. Bu olay üzerine üç yıl kürek cezası alır. Andre ise serbest kalır. Bu eylem şeması Ahmet Mithat'ın pek çok romanında görüldüğü gibi vakanın başlangıcını oluşturmaktadır. Leon'a verilen ceza ise dikkat çekicidir. Sanki dünyanın her yerinde aynı kanunlar geçerli gibi Osmanlı usulüne göre cezalandırılması ve doğrudan küreğe mahkûm edilmesi, Batı'yı ceza hukuku noktasında tanıma eksikliğinden ileri gelen bir ayrıntıdır.

Stefani'nin babası Pol Tonak, ordu ihtiyaçlarını karşılayan zengin ve dürüst bir tüccardır. Ancak sandık emininin iki milyon Fransız frangına yakın parayı alıp kaçması ve işlerinin kötü gitmesi üzerine iflas etmesi, onlar adına zor günlerin başlangıcı olur.

Günün birinde yine anne ve kızı yolda yürürken Andre Gocafo'yla karşılaşırlar ve onu hemen tanıyarak yaptıkları için teşekkür ederler; fakat Andre onları önce tanımazlıktan gelir, sonra kimliğini daha fazla gizlemez. Stefani de Andre'yi akşam yemeğine çağırarak babası pol Tonak'la tanıştırır. Zamanla ziyaretler sıklaşır ve Andre kendisini ne kadar geri çekmek isterse de Stefani, aşkını ilan eder. Andre ise bu konuda hiç renk vermez. Pol Tonak, Napolyon ile yakın iletişim hâlindedir. Napolyon'la görüştüğü birgün kral ona milyonlar verir ve Tonak, yeniden eski zenginliğine kavuşur. Konuşma sırasında Napolyon, Stefani için bahsi geçen Andre ile tanışmak istediğini belirtir. Fakat Andre, Stefani'ye yazdığı mektupta bu görüşmeyi kabul etmez. Burada mektubun sadece Andre ismiyle gelmesi, Gocafo soyadının kullanılmaması dikkat çeker.

Cellat Simon Garas, mesleğini ailesinden ve herkesten gizler. Birgün idam cezasını yerine getirirken oğlu, kendisini görür ve tanır. Bunun üzerine karısı, kendisini terk eder. On sekiz yirmi yaşlarındaki oğlu ise babasıyla kalır ve Paris içlerindeki bir yerde önceki yaşamını kimseye söylemeden yaşarlar. Burada resim yaparak vakit geçiren Simon Garas, birgün gazetede bir kişinin idam olunacağı haberini okur. Bu kişi, Pol Tonak'ın paralarını alıp kaçan sandıkkârı Piyer Tolkaş'tır. Mösyö Simon Pankar'a suikast düzenlemiş; ancak öldürememiş olmasına rağmen idama mahkûm olmuştur. Aslında Tonak'ın paralarını çalan da Piyer Tolkaş değil; Simon Pankar'dır. Tolkaş'ın birden bire ortadan kaybolma sebebi ise Simon Pankar'ın onu Bonapartistlerden olması gerekçesiyle ihbar etmesi ve bunun üzerine Cezayir'e sürgüne gönderilmesidir.

Tolkaş, suçsuz yere idam edilecektir. İdamdan önce bütün Paris'e yayılan bir risalede bütün gerçekler yazılıdır. Piyer Tolkaş'ın suçsuz olduğu, onun paraları çalmadığı, Napolyon taraftarı olduğu ve asıl suçlunun Simon Pankar olduğu yazılıdır. İdamı gerçekleştirecek olan Cellat Simon Garas da risaleyi okuduğundan suçsuz yere bir kişinin idamı gerçekleşecek diye çok üzüntülüdür. Bunu krala bildiren Pol Tonak ve kızı Stefani, idamın gerçekler ortaya çıkana kadar durdurulmasını sağlar. Mahkeme yeniden yapılacaktır. Bu risaleyi hapiste Piyer Tolkaş da okur ve anlatılanları kendisinin yalnızca günah çıkarmak için gittiği papaza söylediğini, bu gizli gerçekleri kimin, nasıl öğrenip de böyle bir risale yazdığını çok merak eder.

Bir gece Simon Pankar aniden Belçika'ya kaçar. Soruşturmanın devam ettiği bir ortamda bu ani yer değiştirme, onu suçlu durumuna düşürür ve herkes onun asıl suçlu olduğunu anlar. Tolkaş da idamdan kurtulur. Fakat Simon Pankar'ı yaraladığı için iki yıl hapse mahkûm olur. Mahkemeye gönderilen gizli evraklarda Simon Pankar'ın yaptığı bütün hileler anlatılınca o da gıyabında yedi yıl kürek cezasına çarptırılır, Firar ettiği için ceza uygulanamaz. Bununla birlikte yine bir gece aniden çıkan risaleyi kimin yazıp Paris'te dağıttırdığı ise soru işaretidir. Birgün Napolyon'un huzuruna çıkan Culyen Kafir adında bir kadın, risaleyi kendi evinde Andre isminde bir delikanlının yazıp çoğalttığını söyler. Napolyon, hemen o kişinin Stefani'nin âşığı Andre Gocafo olduğunu anlar. Cellat Simon Garas da bu işe çok sevinir. Oğlu Leandre ile konuşurken konuşma sırasında oğlunun Andre Gocafo diye bilinen kişi olduğunu ve risalelerin Leandre tarafından yazıldığını öğrenir.

Leandre, başkasının biletini alarak Paris'teki büyük bir baloya Stefani'yi görmeye gider. Orada sürekli olarak Stefani ve Leandre'yi takip eden biri vardır. Maskeli balo olduğu için tanıyamazlar. Fakat bir anda Leandre'nin o kişinin maskesini çıkarmasıyla Simon Pankar olduğu anlaşılır. Pankar, o gece Napolyon aleyhinde gizli planlar kurmuş ve muhaliflerle anlaşarak onu nasıl yok edeceklerine dair planlar hazırlamışlardır. Bu sırada Napolyon, bütün Avrupa'ya savaş ilan eder. İlk zaferin ardından Vaterlo'ya gönderilen Napolyon'u orada tüm komutanları yalnız bırakacaktır. Plan bu şekilde uygulanır, Napolyon yenilir ve tahtı oğluna bırakmak zorunda kalır. Simon Pankar, taht mücadelesinde XVIII. Lui'yi destekler. Pol Tonak ise Napolyon tarafındadır. Napolyon, mücadeleyi kaybedince Simon Pankar yüksek bir mevkiye getirilir. Pol Tonak iflas ederek çok zor duruma düşürülür. Bu noktada Simon, Pol Tonak'a kızına karşılık devlete olan borçlarını silme teklifinde bulunur. Aynı teklifi Stefani'ye de yöneltir. Ancak iki tarafça da kabul görmez.

Stefani'ye gelerek evlilik teklifinde bulunan Simon Pankar, Stefani tarafından reddedilince Pankar, öfkeyle uzaklaşır. Stefani'nin babası Pol Tonak hakkında asılsız iftiralar ortaya atarak Fransa hazinesini dolandırdığını yazar. Andre Gocafo ise kendi çalıştığı gazetelerde bu söylentilerin asılsız olduğunu anlatır. Pol Tonak tutuklanır.

Andre Gocafo, Stefani'ye yardım ettiği gerekçesiyle tutuklanacağını anlayınca babası Simon Garas'ın evinde saklanır. Burada da kendi hayatını anlatan "Bir Bahtsız Çocuk" adlı romanı yazmaya başlar.

Andre Gocafo, Stefani'nin yanına gider ve babasının bir cellat olduğunu söyler. Stefani başlangıçta çok şaşırsa da Andre'yi her hâlükârda sevdiğini yineler. Pol Tonak ise bu durumun bir engel olmayacağını ve evlenmelerine onay verdiğini söyler.

Andre'den intikam almak isteyen Simon Pankar, onun Eyena Köprüsü'nde Stefani ile annesini elinden kurtardığı Leon'u gizlice hapisten çıkarır ve Andre'den intikam almasını ister. Zaten fırsat kollayan Leon intikam yemini eder. Birgün Andre, Stefanilerden çıkarken Leon onu vurup öldürür. Daha doğrusu herkes onun öldüğünü düşünür. Hatta öldü diye kaldırıldığında doktorlar muayene eder ve kalbinin üstüne ufak bir mil indirdiklerinde çok küçük hareketlerle kalbinin attığını görürler. Ahmet Mithat, bir anda durumu değiştirerek heyecanı yükseltir. Oğlunu ölüm döşeğinde gören Simon Garas da intikam yemini eder. Simon Pankar'ı işkence ederek öldürür. Kendisi de Paris'te idam edilir.

Hayret, kitap adı verilen yedi bölümden oluşmaktadır. Romanda aşk ve macera iç içe kurgulanmıştır. Anlatıcı, romanın eylemler dizisini şu ifadelerle özetler:

> "Sarpson'un Safa Kok Sanc familyası ve onlar meyanında dahi bilhassa Mihriban hakkındaki rivayatı, bizim romanımızın asıl zemini olacak ahval ve vukuatın miftahı demektir. Hâlbuki bu miftahı icazkârane bir maharet ve kudretle çevirip birçok esrarı birden meydana çıkaran şey dahi Mirza İsmail isminde bir Acem hokkabazı olmuştur."[80]

Bundan ötürü iki eksende gelişen romanın bir ucu Safa Kok Sanc ve ailesini konu alırken diğer ucu ise Mirza İsmail'in etrafında gelişen olayları konu almaktadır.

Safa Kok Sanc isimli çok zengin bir Hintli, İstanbul'a gelerek bir otele yerleşir. Otele giren hırsızlar, odasına gelerek ona bir senet imzalatırlar ve ihtiyar Safa Kok Sanc'ı öldürmek isterler. Hırsızlardan Ciyanni (İtalyan) ve Azmi (Farisî) dışarıdan gelen "İhtiyarı öldürmeyin!" nidasından etkilenerek çok korkarlar. Buna rağmen reisleri Mösyö Karaş'ın emrini yerine getirmek için kamalarla Hintlinin üzerine saldırırlarsa da bütün kamaların kırıldığını görürler. Çünkü kamalar gerçek değil, kâğıttan yapılmıştır. Bunun üzerine korkuya kapılan hırsızlar kaçarlar. Adalar kaymakamı, beraberindekilerle birlikte hırsızları takibe başlar ve onların yakalanmasını sağlar.
Hintli Prens Safa Kok Sanc, ailesiyle birlikte İstanbul'dan Napoli'ye vapurla seyahate çıkar. Napoli'ye geldiklerinde onların zenginliği ve Maya Mihriban'ın güzelliği dilden dile konuşulur. Alman asilzadelerinden Baron Fon Tenkvil isimli kişinin salonunda toplanan asilzadeler, Safa Kok Sanc hakkında dedikodu yaparlar. Bu toplantıda Sarpson da vardır. Ahmet Mithat da salondaki kişileri belirgin yönleriyle tanıtmak için böyle bir ortam hazırlamıştır.

---

[80] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 95.

Mirza İsmail isimli bir hokkabaz, tiyatro salonunda bir gösteri yapar. Rastgele seçtiğini söylediği bir kıza daha önce yeteneği olmadığı hâlde hipnozla uyutarak piyana çaldırır, resim yaptırır.

Birgün Mirza İsmail'in gösterisi olurken gaipten gelen bir ses, âdeta her şeyi görmüş gibi Safa Kok Sanc'ın soyularak ona zorla senet imzalatılması olayını Mösyö Sarpson'un yaptığını haber verir. Mösyö Sarpson, farklı isimler kullanarak pek çok kişiyi dolandıran bir sahtekârdır. Amaçlarından biri de Hintli Prens Safa Kok Sanc'ı kandırarak kızı Maya Mihriban'la evlenmek ve böylece kısa yoldan zengin olmaktır. Safa Kok Sanc, kızı Mihriban'ın Mösyö Sarpson'la ilişkisi olduğunu, hatta Sarpson'un kızına din değiştirteceğini tahmin eder. Fakat Mihriban, bunların doğru olmadığını belirtir.

Mirza İsmail'in gaipteki varlıklarla iletişim hâlinde olduğu, bundan ötürü yaptırdığı dilden dile dolaşan hırsızlıktan ötürü aranan Mirza İsmail'in gaipteki varlıklardan yardım alarak Mösyö Sarpson'un resmini çizdirdiği de söylenir. Bu resim, şehrin değişik yerlerine asılarak Mösyö Sarpson aranır. Hatta İsmail, Mösyö Sarpson (aynı zamanda Mösyö Karaş denilen kişi)'un Safa Kok Sanc'ın evini soydurduğunu ve soyguncuların ellerindeki kamaları olağanüstü gücünün yardımıyla kâğıda çevirdiğini ifade eder.

Hokkabaz İsmail, birgün yolda giden Mihriban'ı durdurup kendisini tanıtır ve ona Sarpson'un kötü emellerinden bahseder. İsmail Han, tiyatrolarındaki gösterilerinde Mihriban'a daima dolaylı olarak bilgi vermek istemiştir. Mihriban, Sarpson'u sevmesine rağmen İsmail Han'ın anlattıkları karşısında âdeta dehşete düşer. Eğer bunlar doğruysa ondan uzaklaşacağını; ancak ispat edilemezse ona daha çok yakınlaşacağını söyler.

Sanc, Sarpson'u mahkemede yargılatmak ister. Ancak kızı Mihriban, ona âşık olduğundan buna engel olmaya çalışır. Mihriban, Sarpson aleyhinde mahkemede tanıklık etmek istemez ve Mirza İsmail Han başta olmak üzere babası tarafından da ikna edilmek istenir. Mahkemeye çıktıklarında Sarpson hakkında ifade verirler.

Mirza İsmail'in maceralarını anlattığı kısım, onu tanımak için önemlidir. Mösyö Sanço isimli bir Amerikalı hokkabazla tanışıp onunla Osmanlı ülkesini gezmesi ve gösteriler yapması, Mirza (Azmi) 'nın da hokkabazlık sanatına yönelmesini sağlar. Mösyö Sanço ve yanındaki yedi sekiz kişi ekonomik sıkıntılar baş gösterince dağılır. Ancak İsmail Azmi'yi çok seven Sanço, onun kendisiyle birlikte kalmasını ister. Mösyö Sanço'nun, kızı gibi gördüğü Matmazel Anj ile oğlu gibi sevdiği İsmail Azmi hep birlikte çalışır. Ancak on altı on yedi yaşındaki dünya güzeli Anj'a bir İngiliz lordu kancayı takar ve onu bu ekibin içinden alıp gönül eğlendirmek ister. Anj'ı etkilemek için ise türlü oyunlar yapar. Fakat Sanço, onun niyetini tahmin ettiği için buna müsaade etmez. Anj, İsmail Azmi'ye âşıktır. Bu aşkını İsmail'e itiraf eder. Lort Charles takma ismini kullanan kişi aslında yine Sarpson'dur. Amacına ulaşması engellenince ilk başvurduğu çözüm yolu, intikam almak olur. Ayrıca ne yapıp ne edip Anj'a sahip olmaya dair yeminler eder.

İsmail Azmi, başından geçen olayı anlatırken yeniden Anj meselesine döner. Birgün Paris'te tekne gezintisi yaparken bir lokantada şarap içerler ve İsmail Azmi bunun etkisiyle kendinden geçer, bu sırada Anj kaçırılır. Mirza İsmail'in sonradan sevgilisi olacak bu kişi, Sarpson tarafından kaçırılmıştır. Bu sebeple Mirza İsmail tarafından uzun zamandır izlenmektedir. Mirza İsmail bunun yanında Sarpson'un hile ve entrikalarını ortaya çıkararak cezasını çekmesi için çabalamaktadır. Altı ay bu şekilde dostlarından uzakta yaşayan Anj, bir fırsatını bulunca kaçar ve Matmazel Karolin ismini kullanarak New York'ta yaşar. Bunu haber alan İsmail Azmi, New York'a giderek onunla görüşmek ister. Önce kabul etmeyen Anj, sonra İsmail Azmi'nin yazdığı mektup üzerine onu görmeyi kabul eder.

Sarpson'un duruşmasına katılmak için herkes Paris'e gidip oraya yerleşir. İsmail Azmi burada para kazanmak için hokkabazlık da yapar. Gösterilerinden birinde başından geçen bu macerayı, Anj'ın kaçırılışını, onu bulup Singapur'a, babam dediği Mösyö Sanço'nun yanına, getirmesini anlatır. Singapur'da gösteri yaparlarken henüz tanışmadıkları Sanc ve ailesi de onların gösterilerini izler ve çok beğenir. Bu sırada Anj'ı kaçıran ve Lort Charles Hugın ismini kullanan Sarpson ile birlikte Sanc ve ailesi de oradadır. Sarpson'un öncelikli amacı, yine bu aileye karşı kötü planlarını devreye sokarak onları aldatmak ve kızları Mihriban yoluyla zengin olmaktır. Anj'ı sahnede gören Sarpson, yeniden ona sahip olmak düşüncesine kapılır ve onu kandırmak için türlü oyunlar oynamaya başlar; ancak Sanço ve İsmail Azmi'nin durumu fark etmesiyle birlikte amacına ulaşamamıştır. Ondan kurtulmak isteyen Anj, Sanço ve İsmail Azmi kumpanyaları ile hep birlikte kaçmaya çalışınca yolda etraflarını çevirip çatışmaya girerler. Sarpson'un adamları defalarca Anj'ı kendilerine teslim etmelerini; bu şekilde geçişlerine izin vereceklerini söylerlerse de kabul etmezler. İsmail Azmi vurularak yaralanır ve Sanço ölür, Anj ise Sarpson tarafından kaçırılır. Kirli emellerine burada ulaşmaya çalışan Sarpson, Anj'a bir türlü sahip olamaz. Son olarak Anj'ın, namusunu korumak uğruna Sarpson'a saldırması ile Sarpson tarafından bıçaklanarak öldürülür.

İsmail Azmi'nin çabalarıyla Sarpson yakalanır. İsmail Azmi, onun yattığı cezaevine gider ve müdürden Sarpson'un neler yaptığına dair bilgiler alır. O sırada Sarpson'u Mihriban'la birlikte görür. O, Mihriban'ı hâlâ suçsuz olduğu yönünde kandırmaya çalışmaktadır. Kısmen de kandırır. Fakat İsmail Azmi'nin Mihriban'la tekrar konuşması üzerine Sarpson'a inanmaktan vazgeçer. Sarpson cezasını çekmek üzere hapishanede kalır ve orada ölür. Maya Mihriban, Müslüman olarak Hidayet Hanım ismini alır ve İsmail Azmi'yle evlenir. Prens Safa Kok Sanc ise ölür.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar, *kitap* adı verilen beş bölümden oluşmaktadır. Baştan sona kadar eylemler dizisini belirleyen önemli ölçüt tesadüflerdir. Bu sebeple vakanın kuruluşunda realizmden söz etmek çok zordur.

Romana Demir Bey'in konağı tanıtılarak başlanır. Demir Bey, hasta yatağındayken ve artık ölecek diye kendisinden ümitler kesilmişken sayıklamaya başlar. Eşi Feride Hanım, bu

sayıklamaların Fransızca olduğunu anlar. Ancak ne anlama geldiğini anlayamaz. Feride Hanım, yirmi beş yıllık eşinin bir Fransız ve Hristiyan olabileceğini düşünür. Çünkü o zamana kadar esinin Fransızca bildiğinden haberi yoktur. Demir Bey'in çalışma odasına gizlice girip oradaki eşyaları ve kitapları inceler. Bundan sonra kocasına bakışı değişir.

Demir Bey'in Fransa'da bulunan oğlu Mustafa Kamerüddin de gelir. Annesi, şüphelerini oğluna anlatır. Babasına son derece bağlı olan Mustafa, bunlara inanmak istemez. Annesi de gizlice açtırdığı çalışma odasına oğlunu sokmak ister. Bir gece kimseye görünmeden o odaya girerler. Odada gördükleri şeyler, Mustafa'yı hayrete düşürür. Mustafa, merakına daha fazla hâkim olamaz ve sabaha kadar eşyaları inceler. Evrakların içinde gördüğü bir kız fotoğrafını alarak odadan çıkar.

Mustafa Kamerüddin'in doğumu ve yaşanılan zamana kadarki hikâyesi özetlenir. Eğitim için gittiği Paris yılları ve orada kendi gibi düşünen arkadaşlarının oluşturduğu birlik ise uzun uzun anlatılarak Avrupa'daki öğrencilerin yaşamı da gösterilir. Mustafa burada Polini adında bir kıza âşık olur ve onun hakkında bilgi edinmek için çabalar.

Polini ile yürüyüşe çıkan Mustafa, hem onun hayat öyküsünü dinler hem kendi hayatını anlatır. Kişiler, kendi hayatları hakkında bilgi verilirken homodiegetic anlatıcı konumundadırlar. Polini, hizmetkâr olarak bulunduğu Vikont Duran'ın evinde oğlu Alfons Duran'ın kendisine âşık olduğunu anlar. Ancak sınıf farkından dolayı ona yakınlık göstermez.

Polini, Mustafa'yı güvendiği ucuz bir otele yerleştirir. Polini'nin yanında çalışan arkadaşı Lini de o pansiyonda kalmaktadır. Böylece daha fazla görüşme fırsatı elde ederler.

Polini'nin yanında çalışan kızlardan biri olan ve ismi yine Polini olup Lini denilen kızı Mustafa'nın kız arkadaşı olan Polini zanneden Mustafa'nın öğrenci arkadaşlarından Podar isminde bir kişi Lini'yle yakınlık kurar. Lini de ondan faydalanmak ister. Çünkü Mustafa hakkında anlatacakları olduğunu düşünür. Hatta bundan ötürü Lini, Mustafa'yı tehdit dahi eder. Bu durumu Polini öğrenince de Lini'yi işinden kovar. Kaldıkları pansiyonun sahibi ve Polini'nin de çok yakın arkadaşı olan Rozali de olanları duyunca çok sinirlenir ve Lini'yi pansiyondan kovar. Lini'nin başvurduğu ilk çözüm ise elbette intikam olacaktır. Bu maksatla Polini'yi seven Vikont Alfons Duran'a Polini'nin bir Türk'le aşk yaşadığını ihbar eden bir mektup gönderir. Mektubu okur okumaz Polini'nin yanına gelen Alfons Duran, gerçekleri öğrenir, rahatlar ve Polini'ye evlenme teklifinde bulunur. Fakat Polini, sınıf farkından ötürü bunun olamayacağını söylerse de Alfons'un ısrarları karşısında cevap için birkaç gün müsaade ister.

Polini'yi çağıran Alfons'un annesi ona annesinin bir askerle olan gayrimeşru ilişkisinden doğma çocuk olduğunu, annesinin onu bir yetimhaneye bırakırken beraberinde rüştünü sağlayınca kendisine verilmek üzere bir çanta bıraktığını ve bunu alınca nesebinin ne olduğunun bilineceğini, bu şartla oğluyla evlenmesine müsaade edeceğini söyler. Polini de hiç zaman

kaybetmeden şimendiferle yetimhanenin bulunduğu yere gider. Bahsi geçen çantayı açıp baktığında içinde bir mektup olduğunu görür. Mektupta Polini'nin bir Fransız binbaşısı olan Pierre Heyder'in kızı olduğu, babasıyla bir süre evlilik dışı ilişki kurup sonra evlendiklerini; ancak Pierre Heyder'in İstanbul'a gidip orada Müslüman olduktan ve başka bir kadınla evlendikten sonra ayrıldıklarını yazar.

Polini'nin nesebini araştırmak için İstanbul'a giden Mustafa ve Polini, burada başka maceralara atılırlar. Bu kısımda mazi koridoru kapanır ve Mustafa ile annesinin Demir Bey'in gizli odasındaki konuşmalarından yani aktüel zamandan devam eder. Mustafa'nın, babasının gizli odasında bulduğu resim, Polini'nin annesinin resmidir. Pierre Heyder ise Demir Bey'dir. Dolayısıyla Mustafa ile Polini'nin kardeş oldukları ortaya çıkar. Bu durum, üstü kapalı olarak Demir Bey'e de anlatılır, o da çok sevinir.

Diğer taraftan Polini'nin babasının belli olmasına ve evlilik için önlerinde bir engel kalmamasına rağmen Duran ailesi ile Pierre Heyder arasında dökülen bir kan olması gibi başka bir engelle karşılaşırlar. Evlilikteki ikinci engel ise din konusundadır. Bu engel, Polini'nin Demir Bey tarafından İslam'a davet edileceği ve onun Müslüman olması durumunda da Müslüman bir kızın bir Hristiyan'la evlenemeyeceği yönündedir. Eğer Polini din değiştirmek istemezse o zaman da Demir Bey onu kabullenmeyecektir. Bu durumda Polini'nin Alfons'la evlenmesi imkânsız görülmektedir. Birinci engel için bulunan çözüm yolu, Polini'nin, babasını bulamadığını söylemesidir. Bu durumda ikinci engel de halledilmiş olacaktır. Polini'nin Duran ailesine kendisini bu şekliyle kabul etmelerini, aksi hâlde bu evliliğin gerçekleşmeyeceğini söylemesinin en doğrusu olacağı düşünülür. Bütün bu düşünceleri, İstanbul'da bir otelde kalan Polini'ye anlatan Mustafa, ondan olumsuz yanıt alır. Polini, İslamiyet'i kabul edeceğini ve bu bir engel olursa o zaman da Vikont Alfons'la evlenmeyeceğini söyler. Hatta bütün olanları Vikont Alfons'un annesi Madam La Kontes'e anlatan bir mektup yazar.

Mustafa evine gelince Polini ile aralarında geçen konuşmaları anne ve babasına anlatır. O kızın Demir Bey'in kızı olduğu itiraf edilir. Annesi, Polini'yi kendi kızı gibi kabul edeceğini belirtirken Mustafa da Polini'yi kendi evlerine getirir. Polini ile babası Fransızca konuşarak birbirlerine sarılır ve hasret giderirler.

Demir Bey yani Pierre Heyder ya da asıl ismiyle Ali Haydar, eşi ve kızına kendi çocukluğunu anlatır. Bu anlatım homodiegetic anlatıcı tarafından anlatılır. Heyder, komşusu olan Ermeni papaz tarafından evinden alınır ve on sekiz yaşına kadar bir manastırda eğitilir. Sonra oradan kaçar ve orduya katılır. Ordudaki görevi sırasında yine orduda görevli Kont Duran'la tanışır. Aralarındaki bir husumetten dolayı düello yaparlar ve Kont ölür. Demir Bey de bir buçuk sene hapiste kalır. Oradan çıkınca yeniden görevine döner. Rus donanmasıyla yapılan bir savaşta yanan gemiden atlar ve İstanbul'a çıkar. Orada Mustafa'nın annesi Feride Hanım'la tanışıp evlenir. Bu arada Demir Bey ordudayken Türkçeyi de çok iyi öğrenmişti. Eşi, onun Fransız olduğunu anlamaz. İşte o düelloda öldürülen Kont Duran ise Alfons Duran'ın dedesidir.

Demir Bey, bütün bunları anlattıktan sonra Polini'ye her konuda özgür olduğunu söyler. Buna rağmen o, özgür iradesiyle İslamiyeti seçer ve Müslüman olur. İsmi de Fatma Nazik olarak değiştirilir. Fransa'dan gelen Alfons Duran her türlü şartı kabul ettiği gibi Müslümanlığı da benimseyerek Polini'yle evlenir.

Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları, *bap* adı verilen on dört bölüme ayrılmıştır. Her bir bap, içeriğe uygun biçimde başlıklandırılarak okurun ön bilgi sahibi olması sağlanmıştır. Ahmet Mithat, Amerika ve Amerikalılar hakkında çeşitli kaynaklardan yararlanarak edindiği malumatı romanlaştırmıştır.

Öncelikle Doktor Gribling'in tanıtımı yapılır. Bu kısımların anlatıcısı devamlı biçimde hâkim anlatıcıdır. Doktor Gribling'in yaptığı yeniliklerden söz eden anlatıcı, bu vesileyle "galvanoplasti"den yani nesneleri kimyasal suya sokarak elektriğin de yardımıyla bakır, altın, gümüş gibi madenlerle kaplanmasını sağlayan bilimden söz eder.

Dönemde ölülerin gömülmesinde çeşitli yöntemler vardır. Bunlardan ölüleri yakmak ve kirecin içine koyarak orada bırakmak gibi yollardan söz edilerek bağlam hakkında bilgi verilir. İşte Doktor Gribling, ölüleri gömme konusunda bilinenlerin ilkel olduğunu söyleyerek onları galvanoplasti ile kaplamayı teklif eder. Bu durum eleştirilse bile zenginler tarafından rağbet görmüştür.

Doktor Bovlay, kadavralar üzerinde incelemeler yapan bir bilim insanıdır. O, ölümünden sonra kendi cesedinin üzerinde de incelemeler yapılmasını ister. Bu sebeple üyesi olduğu Teşrih-i Mütekabil Cemiyeti'ne hizmetlerde bulunur. Ölümün nasıl olduğunu anlamak için bile ölme derecesine kadar aç kalıp hislerini kaleme alan çılgın bir kişidir.

Doktor Bovlay elli yaşlarında karısı July ise yirmi iki yaşındadır. Komşuları Doktor Gribling de yirmi dokuz yaşındadır. Gribling sürekli olarak Bovlay'ın fennine övgüler yağdırınca iki aile arasında bir yakınlık ortaya çıkar. Bovlay'ın karısı July, bu yakınlaşmanın tesiriyle Gribling'e ilgi duyar.

July, Gribling'in bilim alanındaki becerisini bildiği için ona kendisinin bir gümüş heykelini yaptırmak ister. Gribling de bunu kabul eder.

Doktor Bovlay, uyuşturucunun etkisini artırarak kişinin kırk sekiz saat içinde uyanıp uyanamayacağını denemek ister. Denek olarak da Doktor Dodil'e müracaat eder. Ancak o, bunu kabul etmek istemez. Bovlay da bunun üzerine kendisi denemeye karar verir. Karısı July'nin ise bu işten haberi olmayacaktır. Doktor Bovlay, Dodil'le birlikte sonraki gün narkotiği denemeye karar verir. Uyuşturucuyu Bovlay alacak, Dodil ise başında bekleyerek kırk sekiz saat sonra onu uyandırmak için hareket ettirip kokular koklatacaktır. Fakat Bovlay, Dodil'i beklemeden bu işi geceleyin kendisi dener. Uyuşturucu, etkisini hemen gösterir ve on dört dakikada Bovlay ölmüş gibi hareketsiz kalır. Eşi July, Teşrih-i Mütekabil Cemiyeti ve Doktor

Dodil onu bulduklarında öldüğüne kanaat getirirler. Buna karşın Bovlay ölmemiştir ve çevresindeki tüm konuşmaları duymakta; ama hareket edemediğinden ölmediğine dair kimseye seslenememektedir. Dodil'in de deneyi bilmesine rağmen Bpvlay'ın öldüğüne inanması, Bovlay'ın bütün planlarını alt üst eder. Teşrih-i Mütekabil Cemiyeti cesedin kendilerine teslim edilerek teşrih edilmesini ister.

Evinde cenazenin başında tek başına duran July'nin yanına Doktor Gribling girer ve onu önce teselli edip sonra da ilan-ı aşk eder. Artık kocasının öldüğünü, yalnız yaşayamayacağını evlenmesi gerektiğini belirterek onunla evlenme isteğini dile getirir. Bu konuşmalar öldü sanılan Bovlay'ın yanında geçmektedir. July, Gribling'in teklifini kabul eder.

Gerekli dinî tören yapılıp Bovlay mezarlığa getirilir ve defin işlemleri başlar. Definden yirmi dört saat sonra Cemiyet üyeleri cesedi çıkartıp incelemeye başlayacaklardır. Ancak onlardan önce davranan Gribling, geceleyin çırağı James ile birlikte cenazeyi konulduğu lahitten alarak evlerine getirirler. Gribling'in amacı, Bovlay'ın galvanoplastisini yapmaktır.

Bovlay'ın öldüğüne inanmış gibi yapan Dodil, gece gelerek havasızlıktan ölmesin diye Bovlay'ı lahitten çıkarmak ister. Fakat geldiğinde onu bulamaz.

Bovlay'ın ayakları, Gribling ve James tarafından galvanoplasti havuzuna değdirilir değdirilmez o elektriğin tesiriyle uyanır. Bütün konuşmaları duyduğunu anlatan Bovlay, Gribling'i, eşini ve uşağını affeder.

Haydut Montari (1305/1888), altı bölümden oluşmaktadır. "Kitap" adı verilen her bölümde anlatılan konuya ve kişiye uygun başlık verilmiştir.

İtalya'da bir salonda başlayan vaka zincirinde Sinyor Giorgino ile Angelina Del Castelnora arasında aşka dair bir sohbet geçer. Angelina, Giorgino'nun ısrarlarına rağmen onunla evlenmeyi istemez. Yaşı altmışında olan Gargula da Giorgino'nun ellili yaşlardaki kız kardeşi Margarita'yla evlenmek istemektedir. Aynı şekilde onun da isteği kabul edilmez. Ortada gizlenen bir de sır vardır ki Angelina'nın babası Kont Del Castelnora'yı yaklaşık on yıl önce katledenler, Giorgino ve Gargula'dır. Giorgino, Kont'un yanında çalışan bir kişi iken çeşitli hilelerle onun mal varlığını ele geçirmiş bir düzenbazdır. Gargula ise ona yardım eden suç ortağıdır.

İtalya'nın asilzadelerinden Kont Del Kastelnora, sık sık Nicola Satagna'nın oğlu Andrea'yla kızını evlendireceğini söylemektedir. Bu istek, ileride Andrea'yla Giorgino'yu karşı karşıya getirecek etkenlerden biri olacaktır. Düşmanları bilmese de Andrea Satagna, Haydut Montari, Giordano isimlerini kullanan bu kişi; kendisine kapılarını açan, soyadını veren efendisi Kont Del Castelnora'yı öldüren Giorgino ve Gargula'nın kanuna teslim edilmesi için çabalamaktadır.

Düşkün Giordana, Giorgino'ya bir mektup getirir. Mektubu, Montari göndermiş ve daha önce Gargula'dan aldığı gibi Giorgino'dan da haraç istemektedir. Fakat Giorgino gönderme taraftarı

olmasa da Giordano, herkesten gizledikleri sırlarını Montari'nin bildiğini düşünerek polise ihbar etmesin diye paranın verilmesini ister. Bu arada jandarmalara haber veren Giorgino, mektubu getiren Düşkün Giardano'nun tutuklanıp sorgulanmasını ve mektubu kendisine kimin verdiğinin araştırılması amacıyla onu tutuklatır. Günlerce çareler arayan Giorgino, hem sevdiği kızın ilgi duyduğu Andrea'yı ortadan kaldırmak hem de Montari'ye parayı vermemek için Andrea ile Montari'yi birbirine düşürerek ikisinden de kurtulmaya karar verir.

Öldürülen Kont Giovanni Del Castelnora'nın avcıbaşısı Nicola Satagna, birgün Kont'a çok büyük bir günah işlediğinden söz eder. Bu günahı da gayrimeşru bir ilişkiden bir çocuk sahibi olmasıdır. Kont ise büyüklük göstererek o çocuğun "Vis-conte" unvanının hazır olduğunu ve üzülmemesi gerektiğini söylemiş, kendi soyunun ismini ona vermiştir. İşte bu çocuk, Andrea'dır. Mazi koridoru yardımıyla Giorgino ve Gargula'nın Kont'u öldürmeye nasıl karar verip bir yel değirmeninde öldürmeleri anlatılır. Bu çatışmada Kont'un adamlarından Nicola Satagna da ölmüştür. Bu olaydan bir süre sonra kont'un ölümüne dayanamayan Kontes de ölmüştür. Angelina böyle yalnız kalır. Castelnora Şatosu'na güya Kont'un iki yüz bin franklık borcunu ödeyerek el koyan Giorgino, böylece Kont'un bütün mal varlığına da sahip olur.

Düşkün Giordano, Giorgino'nun emriyle hapse atılmıştır. Onun hapishane hayatı hakkında uzun uzun bilgi verilir. Giordano, bir gece deliliğinin ve düşkünlüğünün verdiği toleranstan istifade ederek gizlice hapishaneden kaçar. Giorgino'nun evine giderek onun yatak odasına uyandığında göreceği gibi bir mektup bırakır ve tekrar hapishaneye döner. Bu mektup da Haydut Montari'dendir. Bu mektuptan sonra Giordano'dan faydalanamayacağını anlayan Giorgino, sonraki gün onun serbest kalmasını sağlar, iyilikle konuşturmayı düşünür. Giorgino, Giordano'yu Montari ile kendisi arasındaki mektuplaşmaları yapmakta kullanmaya karar verir. Bu arada Giorgino'nun elli beş altmış yaşlarındaki kardeşi Margarita, ağzından kaçırarak Giordano'ya Andrea'nın Kont'un avcıbaşı olan Nicola Satagna'dan olan oğlu olduğunu söyler. Bu sırrı kimseye söylememesini ister. Fakat Giorgino, bunu bir şekilde duymuştur.

Giorgino, Montari'ye verilmek üzere Giordano'ya bir mektup verir. Giordano da o mektubu alarak Napoli'de şehrin dışında kenar mahellelerde yaşayan ve altmış yaşlarındaki dert ortağı Gabrielle'in yanına gider. Bu kişi, Giusella'dan gelen mektupları Giordano'ya veren kişidir. Giusella ise Angelina'dan Andrea'ya gelen mektupları getirir. Montari de aslında Giordano'dur. Giorgino'nun Montari'ye diye gönderdiği mektubu ve Angelina'dan Andrea'ya gelen mektubu okur.

Andrea Satagna, tesadüfen yel değirmeni baskınında yanıp öldüğü düşünülen kont'un adamlarından Giaco'ya rastlar ve ona ısrar ederek babası Nicola Satagna, Kont ve adamların nasıl öldürüldüğünü anlattırır. Her şeyi öğrenen Andrea, intikam yemini eder. Andrea'nın şatoda olduğu sürece Angelina'nın Giorgino'ya meyletmeyeceğini anlayan Angelina'nın halası Markiz Blanca onun şatodan ayrılmasını ister. Andrea da Angelina'ya veda eder; tekrar döneceğini,

kendisini beklemesini söyleyerek şatodan ayrılır. Ondan iki yıl boyunca hiçbir haber gelmez. Birgün şatonun çevresindeki ormanda gezen Angelina düşkün, fakir, palas-pûş bir herifle karşılaşır. Bu kişi, Düşkün Giordano'dur. Angelina, kendisine bir mektup verir. Bu mektup, Andrea'dandır. Andrea mektubunda, savaş planı yaptığını ve yakında sorumlulardan hesap soracağını yazar.

Montari'ye mektup yazan Giorgino, Andrea'nın öldürülmesi karşılığında kendisine çok para vereceğini söyler. Montari bunu kabul eder ve Giorgino, Giardona vasıtasıyla Montari'ye 1500 Fransız altını (30.000 frank) gönderir.

Düşkün Giordano, Margarita'ya oğlu Andrea'dan haberler getirir. Ancak dayısı, Giorgino'nun onun hakkındaki kötü düşüncelerinden söz etmediğini bildirir. Andrea'nın annesi Margarita'dan oğlu olduğunu ispat edecek bir evrak istediğini bildirir. Giordano, Montari'den getirdiği bir mektubu Giorgino'ya verir. Bunun yanında Andrea'nın öldürülmesi ve bu işten kimin ne kazancının olacağı yazılan mukaveleyi Giorgino'ya imzalatır. Aslında Giordano da Andrea Satagna'nın ta kendisidir. Roma'da ve Napoli'de çıkan gazetelerde Andrea'nın çıkan bir yangında öldüğü yazılır. Giorgino, bunu görünce çok sevinir. Ancak Angelina üzüntü içindeyken Andrea Satagna ona bir mektup gönderir ve bütün bunların kendi oyunu olduğunu ölmediğini anlatır. Buna karşın Giorgino'ya bunu bildiğine dair hiçbir şey hissettirmemesini söyleyip gider.
Birgün gazetelerde Montari'nin yakalandığı haberleri çıkar. Halk galeyana gelir ve idamını ister. Hemen idamına karar verilir. Ancak Giardano haykırarak bir yanlışlık olduğunu ve yakalanan kişinin Montari olmayıp masum bir köylü olduğunu söyler. Bunun üzerine halk yatışır ve idam durdurulur.

Montari, savcıya yazdığı bir mektubunda yakalanan kişinin kendisi olmadığını söyler. Bu adam, Amalfi ahalisinden Giuseppe namında bir gümrük kaçakçısıdır. Bu mektupta ayrıca Giorgino'nun yaptığı bütün pislikler, Kont'u öldürmesi, Andrea Satagna'yı öldürmek için kendisine para verildiği anlatılır.

Müstantik Tacodari, bundan on sene kadar önce yel değirmeni baskınından kurtulup tedavisini yaptıkları Giaco'nun kendilerine anlattığı ve rahiplerin de tedavi karşılığı hiçbir kimseye olayın gerçek yüzünü anlatmaması için Giaco'ya imzalattırdıkları senedi manastırdaki papazlardan ister ve manastırın her yanını araştırırlar. Sonunda papazlar o defteri müstantiğe verir. Olayın olduğu ve Kont'un öldürüldüğü 1830'larda yaşanan o olay hakkında bilgilerin yer aldığı defter, istinsah edilir. Her şeyin anlatıldığı bu itirafname ile gerçekler ortaya çıkar. Giorgino tutuklanır.
Giordano, kıyafetlerini çıkarır ve Andrea Satagna sıfatıyla Napoli'ye, Angelina'nın yanına, gider. Yıllardır birbirlerini görmeyen bu çift, sarmaş dolaş olur. Andrea, bütün gerçekleri ve yaşananları anlatır. Oradan çıkıp annesi Margarita'nın yanına giden Andrea, yeni karşılaşmışlar gibi annesiyle hasret giderir.

Mahkemesi yapılan Gargula ve Giorgino yargılanır ve Gargula ömür boyu küreğe, Giorgino ise idama mahkûm olur.

Giorgino'nun servetinin yarısı Margarita tarafından yetimhaneye bağışlanır. Yarısı da gerçek sahibi olan Angelina'ya verilir. Ayrıca romanın sonunda Margarita ile Giorgino'nun kardeş olmadıkları ve yetimhanede büyüdükleri ortaya çıkar. Zaten iyi-kötü dengesi açısından da ikisinin kardeş olamayacakları, böyle bir sebebe bağlanır. Yine Angelina'ya kendisinin Montari ve Giordano olduğunu itiraf eder.

Arnavutlar Solyotlar, iki farklı toplum kesimi arasındaki mücadeleyi konu alır. Tepedelenli Ali Paşa, 1792 yılında Arnavutları ve serdarlarını bir araya toplayarak Solyotları ortadan kaldırma planı yapar. Bu toplantıdaki Arnavutlardan biri de Rüstem'dir. Rüstem başlangıçta buna karşı çıkar. O, öncelikle Solyotların yola getirilmesi için anlaşma şartını öne sürer. Tepedelenli Ali Paşa, bu teklifi kabul eder. Solyotlarla birlikte ortak düşmana karşı bir taarruz yapılır. Fakat Solyot kumandanı Cavillas, sözünde durmaz. Bunun üzerine Ali Paşa, Cavillas'ın oğlu Fotos'u esir alır ve Cavillas'a istediğini kabul ettirmeye çalışır. Cavillas, oğlunun ölümünü göze alıp Ali Paşa ile savaşır ve galip gelir. Ali Paşa'nın elindeki oğlu Fotos ile beraberindeki altmış dokuz Solyot'un öldüğüne kanaat getirdiği anda oğlu ve beraberindekiler çıkagelir. Fotos babasına Ali Paşa'ya yalvararak onları affetmelerini söyleyen kişinin Rüstem olduğunu söyler. Bu olaydan sonra yanlarına gelen Rüstem, Solyotlarla çok iyi dost olur.

Solyotlarda dans ve eğlence önemli sosyal unsurlardır. Bu eğlencelerde edilecek danslardan Rüstem'e de öğretmek isterler. Ona bunları öğretecek olan ise Eftimi'dir.

Rüstem'in Ali Paşa'yla arasının açılıp kovulmasından sonra aralarına girdiği Solyotlar içinde uzun süre kalması Papaz Samuel, Dimo, Trandefil gibi bazı Solyotları rahatsız eder. Ali Paşa'nın adamları Solyotlardan Boçaris'e suikast düzenlerse de başarısız olurlar. Soli şehrini terk etmesi istenen Boçaris de Solyotlar'a zarar gelmesin diye şehri terk eder.

Ali Paşa ayda, iki ayda bir geceleri ortadan kaybolur. Kimse onun nereye gittiğini bilmez. Paşa, bir çınarın kovuğuna girerek orada bir delikanlıyla görüşür ve Solyotlar hakkında bilgi alır. Ali Paşa, bu meçhul kişi ile şifreli bir dille anlaşır. Başlangıçta ismi verilmeyen bu kişi, Rüstem'dir. Rüstem, ajan olarak girdiği Solyotlar arasında nifak çıkarmak görevini icra eder. Ali Paşa yine bütün Solyotları yok etmek isterse de Rüstem, ısrarla bu yola başvurmadan önce onları kendi yanlarına çekebileceklerini savunur.

Kör Dadı adında bir kadın, bir mağarada bir çocuğa bakmaktadır. Onu besler, büyütür. Bu kız çocuğu Eftimi'nin Rüstem'den olan çocuğudur. Bu arada Ali Paşa'nın Boçaris'e kurduğu ve şehri terk etmesini sağladığı planının bir benzerini Fotos'a yaparak şehri terk ettirmek ister. Ancak Fotos, Boçaris gibi kaderine boyun eğip şehri terk etmez. Maryola, Eftimi'nin hamile

olduğunu öğrenince onu Kör Dadı'ya götürür ve doğacak çocuğa bakmasını isterler. Çocuk doğduğunda ise ismini Mükrime koyarlar.

Ali Paşa, askerleriyle Soli kasabasını muhasara altına alır ve yiyeceği tükenen Solyotların teslim olmasını bekler. Ancak Rüstem, buna çareler bularak Solyotlara gizlice yiyecek götürür.

Rüstem gibi bir Müslüman ile Eftimi gibi bir Hristiyanın gayrimeşru çocuk dünyaya getirdiklerini öğrenen bütün Solyotlar buna çok sert tepki gösterir. Onları himaye eden Cavillas'ın oğlu Fotos da bu tepkiler üzerine Boçaris gibi şehri terk etmek zorunda kalır. Onun şehri terk etmesini fırsat bilen bazı Solyotlar, Mükrime'yi katlederler. Dökülen bu ilk kanla birlikte Soli halkı ile Boçaris, Fotos ve Rüstem arasında önemli bir soğukluk ve değişime sebep olur.

Diğer tarafta Ali Paşa da boş durmaz ve yazdığı mektupla Rüstem'i affettiğini ve Solyotların artık katledilmesini söylerse de Rüstem buna yine karşı çıkar. Ali Paşa, Boçaris ile Fotos'u yeniden Soli'ye gönderir. Pop Efendi'nin kışkırtmasıyla bütün Solyot halkı Boçaris, Fotos ve Rüstem'in şehri terk etmesini aksi hâlde Ali Paşa'nın kendilerine saldıracağını söyler.

Rüstem, kızı Mükrime'nin intikamını almak için Ali Paşa'yla birlikte hareket eder ve Solyotların pek çoğunun katledilmesine yardımda bulunur. Kızını öldürenleri öldürür ve intikamını alır.

Manastıra sığınan bazı Solyotlardan Boçaris, Fotos ve Dimo yaptıkları uzun mücadelenin sonunda manastırı kendileriyle birlikte havaya uçurur. Rüstem ile Eftimi iyileşir ve evlenirler.

Gürcü Kızı yahut İntikam, ilk dört bölüm dışında vakanın seyrini etkileyen merkez kişilerin ele alındığı beş bölümden oluşmaktadır. Seyyah Monsier Gilliom Sanc; Çin, Afrika, Avrupa ve Asya gibi pek çok bölgede şubeleri bulunan "Franko Cermen Ticâret-i Şarkiyye Kumpanyası"nın seyyar müfettişidir. Bu görevi hasebiyle Gürcistan'a gelir. Beraberinde tercümanı Ermeni asıllı Mihran Baron da vardır. O bölgenin insanını tanıtma gayretinde olan Ahmet Mithat Efendi, ilk olarak Gilliom Sanc ve tercümanını Peşav Gürcülerinin yanına gönderir. Orada Prens Danyal'ın hanesine konuk olurlar. Gilliom, Prens Danyal'la birlikte pek çok Gürcü köyünü gezer. Her gittikleri yerde büyük bir konukseverlikle karşılanırlar. Bu vesileyle yazar bize Gürcülerin yaşam biçimlerini, âdet ve törelerini, kılık kıyafetlerini anlatır.

Birinci kitapta Gilliom Sanc, konuk olduğu Prens Danyal'ın evinde büyük ilgi görür. Ancak Prens Danyal'ın Tigran isimli seksen yaşlarındaki Ermeni bir ihtiyarı sopayla dövmesine bir anlam veremez. Sebebini sorduğunda Prens Danyal, aslında bunu kendisinin de istemediğini ve babasının ölürken kendisinden böyle bir şey istediğini söyler. Çünkü babası da aynı şekilde Tigran'ı dövmüştür. Son nefesini verirken babası Gadilla, bunun sebebi olarak Tigran'ın kendisine tokat atmasını gösterir. Yine de durumu merak eden Gilliom, Prens Danyal'ın Tigran'ı onunla görüştürmesiyle meseleyi ondan dinler. Prens Danyal, Tigran'ı gerçekten dövmez. Sırf babasının vasiyeti yerine gelsin diye dövüyor gibi yapar. Tigran da numaradan bağırır. Tigran başından geçen bütün macerayı anlatır. Onun yaklaşık altmış sene önce başından geçen

olayları anlattığı hikâyesinin içine Gürcistan ve Rus ilişkileri, Gürcistan'ın durumu gibi tarihî ve politik konulara da değinilir. Rusya tarafından Gürcistan yönetimine gönderilen Çar Vekili Prens Çiçiyanof, Peşav Prensi Gadilla'nın isyankâr tavırlarını önlemek için onu tutuklatır. Güçlü, kuvvetli ve onurlu olan Gadilla'yı polis merkezinde zor zapt ederler. Bu sırada Çiçiyanof'un yanında tercümanlık vazifesi gören Tigran, ellerinin bağlı olmasını fırsat bilerek Gadilla'ya tokat atar. Bu hareket Gadilla'nın çok zoruna gider ve kimsenin hakkının kimsede kalmayacağını söyleyerek âdeta intikam işareti verir. Bu arada Gadilla'nın sevgilisi Prens Meryem de Tiflis'ten dışarı çıkarılmak istenir. General Lazarof bu maksatla Meryem'im yatak odasına çat kapı girince Meryem onu öldürür. Olaylar büyüyünce Petersburg'daki Rus hükûmeti bir inceleme heyeti gönderir. Bu heyet incelemelerini tamamlayınca serbest kalan Gadilla, yeniden Peşav'a gider. Tigran da Çiçiyanof'un hizmetinde tercümanlık yapmaya devam eder.

Bakü o dönemde İran'a bağlıdır. Valisi de Hüseyinkulu Han'dır. Derbent ise Rusya'ya bağlı ve valisi Ali Han'dır. Böyle olmasına rağmen her iki Müslüman beyi birbiriyle muhabere hâlindedir. Bu ikisinin arasını açarak Bakü'yü Rus idaresine bağlamak, böylece çar tarafından taltif görmek isteyen Çiçiyanof, Tigran'ı Ermeni bir mektep hocası sıfatıyla Ali Han'ın yanına gönderir. Ali Han, onun dil bilmesinden yararlanarak gelecek dış mektupları harfi harfine tercüme etmesini ister. Bu mektup Gadilla'ya Peşav'dan gelmiştir. Mektubun daha önce açılıp okunduğunu anlayan Tigran, söylendiği gibi onu tercüme eder. Mektupta Çiçiyanof'un hilesi, Tigran'ın tercüman olarak Ali Han'ın yanına gelmesi, Hüseyinkulu Han ile arasını açmaya çalışmasını anlatan Gadilla'nın bu mektubu üzerine Tigran tanınır ve tutuklanır, Gadilla'ya götürülür. Gadilla da ceza olarak sabah akşam kırkar değnek vurulmasını, kendi ölümünden sonra da oğlunun bu işi devam ettirmesini vasiyet eder. O günden beri Tigran'ın cezası devam etmektedir.

Prens Danyal'ın evinden çıkan Vilhelm Sanc, Tiflis'e gider. Burada konuk olduğu ve bir konakta çalışan Kalatasof'la tanışır. Bu kişi, Prens Meryem Çiçiyano'yu belaya uğratan eski bendesi Kalatasof'un oğludur. Vilhelm Sanc, Kalatasof'un da dâhil olduğu hikâyeyi daha önce dinlediği için devamını oğul Kalatasof'tan dinlemek için onunla konuşur ve dinlediklerini okurlara nakleder.

Baba Kalatasof, Meryem Çiçiyano'nun eşinin konağında en sadık bendesi iken çeşitli sebeplerle taraf değiştirir ve Meryem'le arasını iyi tutarak onunla birlikte olur. Bu ilişkiden oğul Kalatasof doğar. Sonra da Tiflis'i terk edip gider. Bir süre İran'da yaşayan Kalatasof, burada ateşe tapanlarla birlikte olur. Hatta hiç sönmeyen büyük ateşlerine petrol de döken Kalatasof, birgün bu işi yaparken üzerine dökülen petrolün yanmasıyla ölür.

Tiflis'ten ayrılıp yoluna devam eden Vilhelm Sanc, ateşe tapanların bulunduğu ve çok büyük bir ateşin devamlı yandığı Nerimî'ye gelir. Burada Prenses Heleni namında bir kişinin o yörenin insanlarından derlediği hikâyesini anlatmaya başlar.
Prens Heleni, prenses Meryem'in yedi çocuğundan biridir. Prenses Meryem, Tiflis'ten sürgün olarak çıkarıldıktan sonra Kazan'a gider. Burada en büyük çocuğu olan Prenses Heleni ortadan

kaybolur. Kız, kendi isteğiyle Viyana'ya gitmiştir. On beş on altı yaşlarındaki Heleni'nin ortadan kaybolması Kazan valisi dâhil pek çok kişiyi endişelendirir. Bir Gürcü prensi ile evlenmek için Viyana'ya kaçtığı haberini valiye söyleyen Prenses Meryem, aslında yalan söylemiştir. İşin doğrusu Heleni'nin, annesini türlü belalara uğratıp sürgüne maruz bıraktığı Prens Çiçiyanof'tan intikam almak için gitmesidir. Bu arada Meryem, Kazan'da vefat eder. Heleni de bunun üzerine Ejderhan'a gider. Gizlice kendi kimliğini başka türlü tanıtarak Çiçiyanof'un evleneceği Siranuş'un evine gider. Oraya kendini kabul ettirir. Zaten düğün hazırlıkları da devam etmektedir. Hazar Denizi'ne açılan ve düğün ekibini taşıyan gemi, Türkmenler tarafından kaçırılır. Gemide Siranuş ve Heleni de vardır. Bu sırada denizde fırtına çıkar ve Çiçiyanof, nişanlısının bulunduğu gemiden ümidini tamamen keser.

Yedi gün yedi gecelik yolculuktan sonra esirler, Hazar Denizi'nde bir limana indirilir. On bir günlük kara yolculuğundan sonra Bakü Kalesi'ne getirilirler. Aslında Türkmenlere gelin gemisini kaçırtan kişi, Hüseyinkulu Han'dır. Her ihtimali düşündüğü için yolu uzatarak gemiyi Bakü'ye getirtmiş, hatta korsan gemisini Çiçiyanof bulamasın düşüncesiyle yaktırmıştır. Hüseyinkulu Han'ın sarayına götürülen esirlerden özellikle Heleni ile ilgilenen ve ona âşık olan Hüseyinkulu Han, sohbet sırasında Heleni'ye kim olduğunu sorunca o da her şeyi anlatır. Kendisini, annesi Meryem'i, onun çektiği sıkıntıları, intikam için yola çıktığını anlatır. Hüseyinkulu Han bundan çok etkilenir ve kendisine intikam yolunda yardım edeceğini söyleyince Heleni de âdeta Han'a âşık olur.

Hüseyinkulu, Çiçiyanof'a haber göndererek gelin gemisinin kendisinin elinde olduğunu, onu ve esirleri alabilmesi için Rus askerlerinin şu an bulundukları yerin daha gerisine çekilmelerini ister. Fakat Çiçiyanof bunu kabul etmez ve saldırıya geçer. Savaşı Çiçiyanof kazanır. Hüseyinkulu Han ise Heleni'nin Çiçiyanof'tan intikam almasına dair söz verdiği için Çiçiyanof'u kaleye davet eder. Anlaşma imzalayarak bütün Şirvan'ı Ruslara devredeceğini söyler. Çiçiyanof, yanında Yasof isimli bir binbaşı ile birlikte kaleye girer. Bu sırada tuzağa düşürülen Çiçiyanof yakalnır ve Prenses Heleni'nin atının arkasına bağlanarak sürüklenir. Heleni, orada kendi kimliğini de açıklar. Çiçiyanof'un halasının kızı olan Meryem'in kızı olduğunu söyleyerek annesinin intikamını aldığını ifade eder. Hüseyinkulu Han'ın huzuruna getirilen Çiçiyanof, burada öldürülür. Bu arada komutanlarının yakalanıp öldürülmesi Rus ordusunun düzenini bozar. İran askerleri Rus askerlerine saldırarak hepsini yok eder ve savaşı Hüseyinkulu Han kazanır.

Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi (1307/1890), romanın yazılış amacının açıklandığı "Muharririn İfadesi" başlığı ile başlar. Bunun dışında "kitap" isimlendirmesiyle altı bölüm ve bir Hatime'den meydana gelen romanda aynı zamanda her bölüme uygun başlık da verilmiştir. Yalnızca ikinci bölüme "kitâb-ı sâni" denilmiş, diğer bölümlere birinci kitap, üçüncü kitap biçiminde isimlendirme yapılmıştır. Bu yönüyle dilde tutarlılık söz konusu değildir.

Aztekler, tanrılarına insan kurban etmek için Missouri Nehri'nin kenarına gelirler. Bu Aztek kabilesinin lideri Fardiç, ruhani lideri ise altmış yaşlarındaki Maradangal'dır. Fardiç'in oğlu

Rikalda ise kabilenin diğer önemli ismidir. Tanrıları Huyi Çiloposlti'ye sunacakları kurban başka bir kabilenin reisi olan Patariç'tir. Şiirler okunarak tanrıya kurban adama töreni icra edilir.

Missouri Nehri kenarında tanrılarına kurban adayan Aztekler, nehirde Avrupaî tarzda yapılmış bir yelkenli görürler. Bu yelkenliden çok güzel bir Avrupalı kız çıkar. Kazara oraya gelen kız, gördüğü kurban cesedinden çok korkar. Etrafa gizlenmiş olan Aztekler, birer ikişer ortaya çıkmaya başlar. Bir zamanlar dört yıl boyunca Fransızlarda esir kalan Moşamol adlı kabile mensubu bir kişi, kızla Fransızca konuşur. Kız kendisinin İngiliz olduğunu, gemiyle seyahat ederken gemilerinin battığını kendisinin de bu tekneyle iki gündür akıntıya doğru gittiğini anlatır. Moşamol da esir olduğu İngiliz ailenin kendisine çok iyi davrandığını anlatınca Johnsonser isimli bu aile ile kızın ailesinin iş ortağı olduğu da anlaşılır. Moşamol ve kabilenin önde gelen erkek liderleri bu güzel kızın öldürülmesini istemezken, kabilenin kadınları bu kızı kıskandığı için öldürülmesini isterler. Fakat erkeklerin dediği olur ve kızı alıp yaşadıkları mağaralara götürürler.
Miss Johnsonser, Azteklere medeni yaşamı anlatıp onların da o hayatı yaşamaları için çaba sarf eder ve onları vahşi hayattan kurtarmaya çalışır. Hayvanları evcilleştirmeyi, mağara yerine ev yaparak evlerde yaşamayı, bahçe ve ziraatla uğraşmayı anlatır. Onların maddi taraflarını değiştiren Johnsonser, manevi taraflarını da değiştirmeyi ve artık insan kurban etmemelerini anlatır. Fakat her konuda onu dinleyen Aztekler, bu konuda dinlemezler.

Rikalda isimli vahşi, İngiliz kıza âşık olmuştur. Onun bu durumunu değerlendiren Johnsonser, kabileye esir olan pek çok insanın kurban edilmesini önler. Rikalda aşkını itiraf eder; fakat Johnsonser, bunun imkânsızlığını ona anlatır. Diğer yandan da kaçma planları yapan Johnsonser, Moşamol'u da ikna etmeye çalışır. Rikalda, Miss Johnsonser'la evlenmesinde engel gördüğü karısı Aralda ve iki çocuğunu öldürür. Böylece onunla evlenmesindeki engelleri ortadan kaldırır.

Moşamol ile yakın kabilelerden birinden bir sandal çalıp kaçmayı planlayan Miss Johnsonser, Moşamol'un ormanda rastladığı Clarington'u kendisine haber vermesiyle çok sevinir. Romanın bu kısmında Miss Johnsonser'ın bulunduğu geminin batıp oradan kızın kurtulması sonrası yaşanan gelişmeler mazi koridorunda anlatılır.

Clarington, Miss Johnsonser'ın babasının en sadık adamıdır. O da diğerleri gibi geminin üzerine bir toprak yığını çöküp batarken kurtulmuş kişilerdendir. Bu kazadan kızın nişanlısı James Farah ve kızın babası da kurtulmuştur. Batan gemiden kurtardıkları silah, eşya ve yiyecekleri karaya çıkaran bu felaketzedeler, diğer taraftan Miss Johnsonser'ı takip etmek için sabırsızlanırlar. Bu amaçla bir sal yapıp aylarca nehirde yolculuk yaparlar. Nihayet Kansas'a ulaşırlar; fakat bu arada Miss Johnsonser'ı da bulamazlar. Bu şekilde birkaç ay geçer ve James Farah, Miss Johnsonser'ı arama ümidini asla kaybetmez. Arama ekibi bu işten vazgeçme düşüncesindeyken o, yeniden yola çıkmak istediğini Clarington'a anlatır. Clarington'la anlaşan Farah, yirmi iki büyük sandal ile nehrin her tarafını aramaya başlar. Nihayet karaya çıkılır ve

aramalara günlerce devam edilir. Buraya yerleşen, evler ve ibadethaneler yapan bu heyet, bu yerleşim yerinin ismini de Johnsonser City koyar. Clarington ve James Farah, Miss Johnsonser'ın bulunduğu Fardiçarlar kabilesinin yakınlarındaki Timsahlar kabilesine geldiklerinde onlardan Fardiçarlarda bir beyaz gûn kızın bulunduğu haberini alırlar. Bu kişinin Miss Johnsonser olduğundan şüpheleri kalmaz. Bu sırada kaçış düşüncesiyle buraya sandal çalmaya gelen Moşamol, Clarington tarafından yakalanır; ancak birbirlerini tanıyınca kendisinin Adrianne olduğunu söyler ve sarmaş dolaş olurlar. Çünkü ona esareti sürecinde Adrianne ismini vermişlerdi ve öyle tanınmaktaydı. Miss Johnsonser'ın nerede olduğunu bildiğini de anlatan Moşamol, oradan ayrıldıktan sonra doğruca Miss Johnsonser'ın yanına gelir ve bütün olup biteni anlatır.

Moşamol'un rehberliğinde müfrezesiyle birlikte köye gelen James Farah, önceden Miss Johnsonser'ın planladığı gibi bütün Fardiçarları eğlencede ve içtikleri rakının etkisiyle sarhoş hâlde bulur. Bu sarhoşluğun etkisiyle bütün erkekler ve kadınlardan sadece Fardiçarların karısı Kadagoz'un ellerini bağlatır. Onların tanrılarına kurban edileceğini söyler ve diğer insanları kurban ettikleri yere götürürler. Bir gece konakladıktan sonra sonraki gün Miss Johnsonser, onların ellerini çözdürür. Amacı insan kurban etmenin ve ölümün kötülüğünü onlara anlatmaktır. Sandallarına ve gemilerine binerek oradan ayrılmak üzere yola çıkan Miss Johnsonser, yanına sadece Moşamol'u almak ister. Fakat Rikalda'nın tüm yalvarmalarına, intihar edeceğini söylemesine dayanamayarak onu da yanına almaya karar verir. Bu dönüşüm daha sonra Rikalda'nın da medenileşmesini sağlar.

Miss Johnsonser ile Mister James Farah evlenir ve çocukları olur. Rikalda'ya gelen bir haberde babasının Patiçarlarla yaptığı bir savaşta esir düşüp sonra da tanrıya kurban edildiği söylenir. Halkı onu kabilesinin lideri, Moşamol'u da yeni ruhani liderleri olarak beklemektedir. Bunun üzerine Rikalda ve Moşamol, müsaade ister ve iki senelik bu medeni hayatın ardından öğrendiklerini kabilesinde uygulamak için yola çıkarak kabilelerine dönerler.

Müşahedat (1308/1891), natüralizm, romancılık ve roman üzerine yazarın fikirlerini belirttiği "Kariîn ile Hasbıhâl" başlığıyla başlar. Bunun dışında *kitap* adı verilen sekiz bölümden oluşan roman, özellikle kurgulama teknikleri bakımından getirdiği yeniliklerle dikkat çekmiştir.

Şirket-i Hayriye vapurunda meydana gelen günlük olağan hadiselerden söz ederek romana başlayan Ahmet Mithat, ardından Beykoz'dan yaptığı bir vapur yolculuğunda rastladıklarından söz ederek anlatımına devam eder. Birgün seyahat esnasında vapurda yanlışlıkla kadınların oturduğu kamaraya giren Ahmet Mithat, burada iki genç (Siranuş ve Ağavni) ve bir ihtiyar (Vartov Dudu) kadınla karşılaşır. Onların aralarında geçen konuşmalarda ihtiyar kadının bir Ermeni olduğu anlaşılır. Diğer ikisi ise alafranga giyimli biri esmer, öteki sarışın kimselerdir. İki genç kız, karşılarında oturan Ahmet Mithat'ın Fransızca bildiğini düşünmeden aralarında Fransızca konuşurlar. O sıralarda hayalî bir roman yazma fikri içinde olan Ahmet Mithat, kendisine konu ararken kızların konuşmalarının bir roman konusu olabileceğini planlar. Zaten

kendisi de o sıralarda natüralist bir roman örneği yazma düşüncesindedir. Onları dakikalarca gözlemleyen Ahmet Mithat, bir yandan da başlarından geçen olaya vakıf olmaya çalışır. Bu sırada esmer kız (Siranuş), kamaradan dışarı çıkıp tartıştığı bir Ermeni adamı defalarca tokatlar ve yeniden içeri girer. Bu olay üzerine Ahmet Mithat'ın merakı iyice artar; fakat cesaret bulup kızlarla konuşamaz.

Vapur iskeleye yanaşıp herkes indikten sonra Ahmet Mithat da bu iki kız ile ihtiyar kadını uzun süre takip eder. Tünel'i geçip Beyoğlu'na gelen kızlar, Mektep Sokağı'nda kaldıkları pansiyona ulaştıklarında Ahmet Mithat arkalarından gider ve kapıyı açan uşağa kartvizitini vererek bayanlara iletmesini söyleyip beklemeye başlar. Siranuş Hanım, onu kabul eder. Kız, Ahmet Mithat'ı daha önceki yazılarından tanımaktadır. Hatta *Türcüman-ı Efkâr* gazetesinde Ermeni harfleriyle kaleme alınan Felâtun Bey'le Râkım Efendi'deki Râkım'ın kendisi olup olmadığını da konuşma arasına sıkıştırıp sorar. Kendisine Râkım'ı getirmesini ister. Sonraki buluşmada Siranuş Hanım adlı bu nayan başından geçen macerayı anlatmaya başlar. Ahmet Mithat da onları not eder.

Siranuş Hanım'la konuştuktan sonra bir tacir çırağını arayan Ahmet Mithat, önce Beykoz'daki Hünkâr İskelesi'ne gelir ve oradan Eminönü'ne gider. Bu sırada iskeledeki sebzeci, tüccar, bahçıvan hengâmesi ve İstanbul'un tacir kesiminin ahvali üzerinde durulur. Aradığı tacir çırağının ismi Refet Bey'dir. Ahmet Mithat, Refet Bey'i bulur. Siranuş Hanım'ın anlattıklarını ona da anlatır ve Refet bütün anlatılanların doğru olduğunu söyler.

Refet Bey, Seyyit Mehmet Numan adlı bir Arap tacirin çıraklarındandır. Ahmet Mithat'ı Seyyit Mehmet Numan'ın ticarethanesine davet eder. Orada buluşan bu iki kişi, başka bir yere giderek Siranuş'un anlattıklarını konuşurlar. Konuşma sonunda uygun bir zamanda Siranuş'a gitmek için sözleşip ayrılırlar. Siranuş, anlattığı iç hikâyede Refet'in bir zamanlar âşık olduğu Ağavni'nin isteği üzerine Seyyit Mehmet Numan'ın yanında bulunduğunu anlatır. Aynı günün gecesinde Refet'le buluşan Ahmet Mithat, Ağavni ve Siranuş'un yanına gider.

Ahmet Mithat, yazdığı "Antuvan Kolariyo" isimli hikâyeyi Refet, Siranuş ve Ağavni'ye okur. Onlar da yanlışları düzeltir. Beyoğlu'nda bir Ermeni kızla Antuvan Kolariyo isimli bir İtalyan evlenir. Kızın ismi de Novart'tır. Evleneli daha on beş gün olmadan Antuvan, karısının üç aylık hamile olduğunu öğrenir. Onu hemen boşamak ister. Dinî inançlarına göre nikâh feshedilmediği için bunlar evli kalırlar. Antuvan'ın yaptıklarından intikam almak için Novart, bir erkek çocuğu doğurur, sürekli para harcar, gezer, tozar, bir kız çocuğu daha doğurur. Bu arada Antuvan da Mâryâm adlı başka temiz bir kızla bir otele yerleşir. Mâryâm'dan bir kız çocuğu olur ve onun bakımını üstlenmesi için bir sütanneye bırakırlar. Antuvan, üç beş sene sonra hummadan ölür. Mâryâm'ı da kapı dışarı ederler. Fakat Antuvan'ın vasiyetnamesinde bütün mal varlığının yarısını Mâryâm'a diğer yarısını da Novart'a bıraktığı yazmaktadır. Mâryâm, kızı on iki yaşına geldiğinde ölür. Bundan sonra kızının eğitimi aksamaya başlar. Ancak on altı yaşına kadar bu rahibe mektebinde eğitim görür. Sonra da zengin ailelerin kızlarına edebiyat dersleri veren

ihtiyar bir Fransızca öğretmeninin yanına pansiyoner verilir. Orada beş seneden fazla kalır. Kız, yirmi bir yaşına girip rüştünü kazanınca Madam C.'nin evinden ayrılıp bir otele yerleşir. İşte Refet'in âşık olduğu o kız, Mâryâm'ın kızı olan Ağavni'dir. Ağavni'nin Refet'e gönderdiği haberleri getirip götüren kişi Karnik ise babası Antuvan Kolariyo'nun Novart'tan doğan ilk çocuğudur.

Novart ölünce oğlu Karnik, on üç yaşındaymış ve Seyyit Mehmet Numan'ın mağazasına yerleşmiş, o günden beri oradaymış. Kızı Takuhi Benet Kazar ise annesi öldüğünde on bir yaşındaymış.

Aslen Mısırlı olan Seyyit Mehmet Numan, büyük tüccarlardandır. Zamanında kendisine memurluk da teklif edilmiş; fakat o ticareti seçmiştir. Çok sayıda çocuğu olmuş; ama hiçbiri yaşamamıştır. Yalnızca son karısından Feride adlı cılız, çirkin bir kızı olmuştur ki onun annesi güzel bir Çerkes'dir. Birgün Seyyit Mehmet Numan'ın yanında çalışan Karnik, gelerek Seyyit Mehmet Numan'a kızıyla evlenmek istediğini ve bunun için de din değiştirip Müslüman olmak istediğini bildirir. Ancak Seyyit Mehmet Numan, kızının hastalıklı kendisinin de bir ayağı çukurda olduğu için Karnik'in bu isteğini servetine sahip olmak düşüncesiyle yorumlar ve reddeder. Seyyit Mehmet Numan, Karnik'in niyetinin Siranuş'ta olduğunu ve kızıyla evlenip kendi servetiyle keyif çatmak olduğunu düşünür. Bunun için kendisi yanında büyüyüp yetiştiğinden yine Siranuş'la evlenecekse ona beş yüz altın vermeyi, kızından uzak durmasını söyler. Zaten Karnik'in niyeti de bu olduğundan teklifi hemen kabul eder, altınları alır. Fakat Karnik, nikâh günü ortalıktan kaybolur. Altınlarla birlikte başka bir kadını da yanına alarak yurt dışına kaçmıştır. Seyyit Mehmet Numan da bu olaydan sonra Siranuş'un Ağavni'nin yanına taşınmasını ve kendisini babası gibi görmesini ister. O günden beri Ağavni ile Siranuş, birlikte kalmaktadır.

Ahmet Mithat, her gün görüşüp romanının müsveddelerini yazmakta ve onları düzelterek romanını oluşturmaktadır. Vapurda iki genç kızın yanında bulunan üçüncü yaşlı kadın ise Vartov Dudu namında bir Ermeni'dir ki o, kızlara her fırsatta destek olan bir kişidir. Ahmet Mithat, romanının müsveddelerini temize çeker ve Refet, Ağavni ve Siranuş'a okuyup düzeltmelerini yapar. Siranuş'un Karnik'le evlilik planlarının gerçekleşmemesinden sonra Siranuş hakkında asılsız dedikodular çıkar. Hatta katıldıkları bir toplantıda Mösyö Gregoire, Siranuş'a metreslik teklif eder. Bu kişi, daha önce Ahmet Mithat'ın Ağavni ile Siranuş'u vapurda ilk kez gördüğünde Siranuş'un gemi güvertesinde tokatladığı kişidir.

Siranuş, Ahmet Mithat'ın okunan müsveddelerini dinledikten sonra kendisinin de eklemek istedikleri olduğunu söyler ve Refet'i, Seyyit Mehmet Numan'ın çirkin ve sıska kızı Feride'nin sevdiğini anlatır. Oysa Refet'in gönlü Ağavni'dedir.

Feride'den Refet'e bir mektup gelir ve mektup Ahmet Mithat'ın eline geçince Siranuş'la birlikte o mektuba karşı ne yapacaklarını planlarlar. Vartov Dudu dahi Feride'nin evine giderek bu işin olamayacağını anlatırsa da Feride anlamak istemez.

Birgün Siranuş ve Ağavni vapura binerken Ağavni, Refet'i seven Feride'nin kiraladığı bir Yahudi tarafından denize atılır ve tüm kurtarma gayretlerine rağmen boğularak ölür.

Ağavni'nin ölümüyle yalnız kalan Siranuş, Vartov Dudu'nun hanesine taşınır ve onunla yaşar. Geçimini temin etmek için ise zengin bir ailenin çocuklarına piyano ve Fransızca dersleri verir. Hanelerine gittiği evdeki kadının oğlu ile evlendirilmek istenir. Ancak Siranuş bunu reddeder.

Ahmet Mithat, birgün Fransızca gazeteleri karıştırırken orada Karnik'le ilgili bir haber okur. Haberde Karnik'in Romanya'ya yaşlı bir kadın tarafından kaçırıldığı yazar. Ahmet Mithat romanın bu kısmında her suç işleyenin bir şekilde cezasını çekeceğini ifade eder. Karnik güya bir Osmanlı asilzadesi olarak Viyana'da bulunmaktadır. Kumar oyunlarına merak salan Karnik'e hilebazlara verilen lakaplardan "grek" denilmektedir. Fakat foyasının ortaya çıkmasıyla orada uzun süre duramayarak Paris'e gider. Burada bir Ermeni'yi öldürür, yakalanır, hapse atılır.

Siranuş'un babası Ali Osman Topuz tarafından bırakılan bir vasiyetnamede kızı Siranuş'u Seyyit Mehmet Numan'a emanet bırakmıştır. Seyyit Mehmet Numan'ın Siranuş'u himaye etme sebebi de budur.

Ali Osman Topuz, orduda deniz binbaşıdır. Onun Seyyit Mehmet Numan'daki bu evrakının dışında bir diğer evrakı da Ermeni Patrikhanesinde'dir. Oradan mühürlü zarfı alan Ahmet Mithat, evrakı açmadan Siranuş'a getirir. Siranuş evrakı açar, vasiyetnameyi okur, babasının resmini görür. Burada annesi ve kendisi hakkında bilgi veren Ali Osman Topuz, kızının da Müslüman olmasını ister. Daha sonra mektubu Seyyit Mehmet Numan'a götüren Ahmet Mithat, onun da eski dostunun yazdıklarını okumasını ve resmini görmesini sağlar. Oradan çıkıp şüpheli davranan Refet'i takip eden Ahmet Mithat, onu önce Fransız tiyatrosuna girerken görür. Ancak oradan hemen ayrılan Refet, Vartov Dudu'nun hanesine, Siranuş'un yanına, gider. Ahmet Mithat, onları kötü bir durumda yakalayacağını tahmin ederken hiç de tahmin ettiği gibi olmaz. İçeriden Vartov Dudu, eşi Boğus Ağa, Refet ve Siranuş onu karşılar. Ona evlenmek istediklerini ve günlerdir bunun müzakeresi içinde olduklarını söylerler. Ahmet Mithat da Siranuş'un bu durumda Müslüman olması gerektiğini söyler ve bu isteklerini kabul eder.

Seyyit Mehmet Numan bir müddet sonra mal varlığını Bank-ı Osmanîye'de bulundurduğundan oradaki kasanın anahtarlarını Ahmet Mithat ve Refet'e verir, içinden çıkanları sahiplerine iletmesini söyler. Ancak kendisi vapura binip vapur hareket ettikten sonra bu işin yapılmasını ister. Kasa açıldığında dokuz bin lira olan mirasını herkese parça parça dağıtır. Feride öldükten sonra ticareti de bırakan Seyyit Mehmet Numan, Mısır'a gider ve Hicaz'da vefat eder. Bunu da

düğünden bir buçuk sene kadar sonra oraya giden Refet haber verir. Böylece bütün kahramanların akıbetleri, realizme uygun olarak verilir.

Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye Hanım'la birlikte yazdıkları *Hayal ve Hakikat* (1309/1892), iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümü Fatma Aliye Hanım, ikinci bölümü ise Ahmet Mithat kaleme almıştır.

Romanın "Vedat" başlıklı ilk bölümünde Vedat isimli kızın babası o daha küçükken ölmüştür. Babası, arkadaşı Hüseyin Sabri'ye ölmeden önce kızını emanet etmiş ve ona sahip çıkmasını istemiştir. Hüseyin Sabri de onu, kızı gibi görmüştür. Hüseyin Sabri'nin en büyük düşüncesi, oğlu Vefa ile Vedat'ın evlenmeleridir. Aradan geçen uzun yıllara rağmen bu konuyu asla dile getirmeyen Vedat, son aşamada sütkardeşi Meveddet'e Vefa'yı sevdiğini itiraf eder. On gün sonra da Vedat ile Vefa nişanlanırlar. Başlangıçta birbirlerini deli gibi sevmektedirler. Kış ve sonbaharı nişanlı olarak geçiren sevgililer, baharın gelmesiyle birlikte düğün hazırlıklarına başlar. Fakat bu sırada Hüseyin Sabri'nin ölmesiyle birlikte Vefa buna çok üzülür ve bu üzüntüden kurtulabilmek için uzun bir seyahate çıkmayı istediğini, bu sebeple düğünün de hemen olmamasını ister. Bu isteksizliği başka sebeplere bağlayan Vedat, onun hayatında başka birinin olabileceğini düşünür; ancak durum öyle değildir.

Vedat birgün üzüntüsünden yataklara düşer. Onun hastalığı Vefa'ya haber verilince Vefa onu görmek istemediğini ve ilişkilerini bitirmek istediğini bildirir. Vedat günlerce hasta yatar, halüsinasyonlar görür ve sonra da üzüntüsünden ölür.

Romanın "Vefa" başlıklı ikinci bölümünde Vefa, gazetede yayımlanan Vedat'ın ölüm şekli ve haberi üzerine üzüntü duyar ve gazeteye mektup göndererek olayları bir de kendisi anlatır. Fatma Aliye'nin yazdıklarının doğru olduğunu, babasının kendisini Vedat ile evlendirme düşüncesinin bulunduğu ve bu durumdan kendisine hiçbir şekilde fikir sorulmadığından söz eder, Vedat'a karşı hissi anlamda bir şey taşımadığını bildirir. Hatta sırf babasının isteği olduğu için Vedat'la nişanlandığını, oysa kendisinin tahsilini yurt içinde tamamladıktan sonra yurt dışında da eğitim görmek düşüncesinin hiçbir şekilde kendisine sorulmadığını belirtir. Nişanlandıktan sonra ise yazdığı aşk mektuplarını Vedat'ın aşk mektuplarına karşılık olsun diye babasının zoruyla yazdığını anlatır. Babasının kendi ölümünden sonra bu evliliğin olmayacağını bildiği için acele ettiğini, tahmin ettiği gibi ölümünden sonra bu işin bittiğini yazar. Vedat'ı ölüme götüren asıl şey ise Vefa'nın tabiriyle "isteri" hastalığıdır.

Romanın sonunda isteri-hysterie hastalığı anlatılır. Bu hastalık bir anlamda psikolojikve santimental bir aşırı duyarlılıktır. Beraberinde hayalleri de getirmektedir.

"İfadecik" başlıklı bir ön söz, eserin ana yapısını ortaya koyan on bölüm ve bir hatimeden oluşan *Ahmet Metin ve Şirzad yahud Roman İçinde Roman* (1309/1892), Mekteb-i Sultanî mezunu kültürlü bir Osmanlı genci olan Ahmet Metin ekseninde gelişen ve çeşitlenen vakaları konu alır.

O, birgün Şirzad isimli Selçuklu asilzadesinin Akdeniz'deki seyahatini anlatan İtalyanca bir kitap okur. Şirzad'ın denizcilik bilgisini artırmak düşüncesiyle Sicilya'ya gitmesi, orada pek çok kişiyle tanışmasından etkilenen Ahmet Metin de bir gemi yaptırarak vakanın cereyan ettiği mekânlarda dolaşmaya karar verir. Bu kararı verdiğinde henüz yirmi üç yaşında olmasına karşın Ahmet Metin'in tatmadığı zevk kalmamıştır. Yeni arayışlar içine giren kahraman, kendisine böyle bir hedef belirleyerek çalışmalarına hız kazandırır. Böylece hem Şirzad'ın macerasına ortak olacak hem de o kitapta anlatılmadan bırakıldığını düşündüğü kısımları bizzat görerek kendisi öğrenecektir. Bu yaklaşımdaki temel maksat da Ahmet Mithat'ın Avrupa dönüşü edindiği izlenimler doğrultusunda idealize edilmiş Türk kimliğiyle Osmanlıyı Avrupa karşısında üstün duruma getirmektir. Yazarın *Hasan Mellâh* romanında da idealize genç olan Hasan'ın yelkenlisine Meliketülbahr ismini vermesi gibi burada da idealize edilmiş bir genç olan Ahmet Metin'in yelkenlisinin ismini de Meliketülbahr koyması dikkat çeker. Zaten romanın ilk iki bölümlerinin "Yeni Hasan Mellâh" ve "Yeni Meliketülbahr" olması bu yakınlığı somutlaştırır. Bu yelkenlinin projesini Ahmet Metin bizzat çizer. Bu çizimler, gerçekliği kuvvetlendirmek için romanın içine de yerleştirilmiştir. Yelkenlinin yapımını ise Ayvansaray'daki Türk ustalar gerçekleştirir. Bu kısım, romanın extradiegetic yapısını yani çerçevedeki vakayı oluşturur. Intradiegetic yapıda ise extradiegetic vakayı şekillendiren Şirzad'ın hikâyesi yer alır. Ahmet Metin'in gemisi yol boyunca girdiği maceralarda içine başka kişileri de alarak genişler. Gemidekilerin ve sonradan bu gemiye dâhil olan kişilerin macerasının uzun uzun anlatıldığı bu vaka dilimleri, romanın hacmini genişlettiği gibi yazarın mesajlarını da bünyelerinde taşır.

Ahmet Metin, çıktığı bu uzun yolculuk sırasında sayısız maceralar yaşar. Ancak onun idealize edilmiş kimliğinin bir yansıması olarak bütün bu zorlukların hepsinden başarılı bir şekilde sıyrılır. İlk olarak Pire Limanı'nda Neofari adlı Moldova asıllı bir kadınla tanışır. Neofari'nin aykırı kimliği roman boyunca sıkça vurgulanır. Kurguya girmesindeki temel amaç da onun bu aykırı kimliği üzerinden uygun mesajları vermektir. Çünkü Neofari, ailesinin değerlerine uymayan davranışlar sergileyen, evliyken başkasıyla birlikte bulunan, Fransa hayranı aykırı bir kişidir. Neofari'nin babası Andre, Yaş şehrindendir. Zengin ve hatırı sayılır bir aileye sahip olan Andre'nin ilk evliliğinden Stefano isminde bir oğlu ve ikinci evliliğinden de Neofari dünyaya gelmiştir. Babasının imkânlarını iyi biçimde kullanan Neofari yurt dışında çok iyi bir eğitim alır, birkaç yabancı dili birden öğrenir. Üvey ağabeyi Stefano'nun yönlendirmesiyle Neofari, medeniyet dili olarak görülen Fransızcayı özel hocalardan öğrenir. Ardından da Fransa'ya gönderilerek Paris'te bir yatılı okula verilir. Kendi kültürüne yabancı; ama Fransız kültürüne karşı hayran olan Neofari, bu şekildeki yanlış bir eğitimin kurbanı olur. Ağabeyi Stefano'nun her konuda etkisine maruz kalan Neofari, yine Stefano tarafından kendisinden yaşça oldukça büyük Akilio isimli bir kişiyle evlendirilir. Ancak roman boyunca anlatıldığı üzere Akilio ile Neofari arasında hayata bakış felsefesi açısından ciddi bir çatışma göze çarpmaktadır. Akilio'nun Neofari gibi Fransa'da okumuş ve iyi bir eğitim almış biri olması bu çatışmayı ortadan kaldırmaya yetmez. Onun Neofari'yi gerçekten sevmesine karşın bu sevgisi kendi arzuladığı gibi karşılıklı olmaz. Dönem gençlerinin pek çoğunda görüldüğü gibi hayatı büyük oranda romanlardan öğrenen Neofari,

kocasının ilgi ve sevgisinden sıkılarak kitap okumak bahanesiyle gündüzleri iki, geceleri de üç saat kocasından izin ister. Akilio bu duruma karısının mutlu olduğunu düşünerek çok sevinir. Ancak bir süre sonra Neofari'ye bu da yeterli gelmez ve Viyana'dan çok özlediği Paris'e gitmek ister. Akilio bunu kabul eder ve Paris'e gittiklerinde ise kocasına zaten az olan ilgisi neredeyse hiç kalmaz. Romanın bundan sonraki kısımlarında Batılı hayatın gereklerini yerine getirmek isteyen Neofari ile kocası arasında yaşanan çatışma işlenir. Çünkü Neofari, özgürlüğüne düşkün bir genç olarak kocasının kendisine olan ilgisinin ortadan kalkmasını ve diğer alafranga kadınlar gibi özgürce eğlenmeyi istemektedir. Akilio da gençliğini bu şekilde yaşamış artık yaşı belli bir olgunluğa geldiğinde ise evlenmeye karar vermiştir. Ancak evleneceği kişinin yaşça kendisinden çok küçük biri olmasını istemesi ise erkek egemen toplumun çatışmasını hazırlamıştır. Bütün bu çelişkilere karşın özellikle Akilio'nun özverileriyle ayakta kalan bu ilişkiden Roza isimli bir kız çocuğu dünyaya gelir. Çocuk, Neofari'yi bir süre meşgul ederse de Avrupai yaşama özenti duyan ve onu arzulayan Neofari'de yine Paris ve Roma özlemi başlar. Kışı geçirmek üzere Roma'ya gider. Oradan döndüklerinde Bükreşli Nikolso isimli bir kişi çiftliklerine gelir. Karısını sürekli kıskanan Akilio, Nikolso'nın gelmesiyle birlikte kıskançlık emarelerini artırır. Neofari'nin bu durumdan hoşlanmaması ise aradaki çatışmayı kuvvetlendirir. Neofari'yle pek çok yönden çok iyi anlaşan bu askerî okul öğrencisi, yazın sona ermesiyle birlikte Paris'e, okuluna, döner. Neofari'nin kışları geçirdiği Paris, iki gencin orada da bu birlikteliğe devam etmelerine kapı aralar. Kızını bir pansiyona veren, kocasını bu hayattan usandırarak Yaş'a gönderen Neofari için büyük dönüşüm bundan sonra başlar. Artık zamanının büyük çoğunluğunu Nikolso ve diğer gençlerle birlikte eğlence ortamlarında geçirmektedir. Kocası da onun aklı başına gelene kadar karışmamaya karar vermiştir. Bu şekilde birkaç sene geçtikten sonra Nikolso ile Neofari'nin büyük sevgileri yavaş yavaş söner. Buna karşın ayrılmak da istemezler. Devamlı olarak yeni uğraşlar bulma merakındaki Neofari, Ahmet Mithat'ın zaman zaman kurguladığı Batılı seyyah modellerinde görüldüğü gibi deniz seyahatine çıkıp bir gezgin hevesiyle farklı mekânları tanımak ister. Bu maksatla tıpkı Ahmet Metin'in macerasında görüldüğü gibi Valesko isimli bir gemi yaptırır ve Nikolso ile birlikte seyahate çıkar. Ahmet Metin'in macerası ile Neofari'yi birleştiren ortak nokta her ikisinin de gemi ile maceraya atılmaları olarak sunulur.

Neofari ve Nikolso gittikleri yerlerde tarihî, kültürel mekânları ilgiyle gezerler. Ancak gerçek kimliklerini söylemez ve kendilerini Çokogano namındaki karı koca olarak takdim ederler. Ahmet Metin bu iki maceraperest ile birlikte Pire Limanı'nda karşılaşıp arkadaş olurlar. İki vaka zincirinin birleşmesiyle birlikte Ahmet Metin ve Neofari yolculuğa bir süre bu şekilde devam ederler. Arkadaşlıkları sırasında Ahmet Metin Neofari ve Nikolso'ya birtakım tarihî hikâyeler anlatır. Bir babanın oğlu için yaptığı fedakârlığı dile getiren Stratonis'in hikâyesi bunlardan biridir. Öyle ki İskender'in kumandanlarından Selevkos ile kendisinden yaşça oldukça küçük ve çok güzel ikinci karısı Stratonis arasındaki bu ilişkiye sonradan Selevkos'un oğlu Antiokus da katılır. Stratonis'e âşık olup yataklara düşen oğlunun hastalığını doktorları Aristo vasıtasıyla öğrenen Selevkos, oğlunun bu derdine derman olmak için karısını boşayıp onu oğluyla

evlendirmiştir. İdeal kahraman olarak sunulan Ahmet Metin, bu tür anlatıların içine yerleştirdiği mesajlarla birlikte kişiler arasındaki problemleri çözümlemiştir.

Neofari ve Nikolso'nun Ahmet Metin'in gemisi Meliketülbahr'a geldikleri bir zamanda kendi gemilerine korsanlar saldırır ve gemiyi yakarlar. Aslında bu işi tertip edenin Nikolso olduğu sonradan ortaya çıkacaktır. Canlarını korsanların elinden zor kurtaran Valesko gemisi çalışanlarını da Meliketülbahr'a alan Ahmet Metin, maceranın artık aynı doğrultuda ilerlemesine de kaynaklık eder. Bu maceraperestlerin bundan sonraki rotaları Ahmet Metin'in yola çıkarken tasarladığı gibi Şirzad'ın yolculuk ettiği mekânlar olur. Böylece Ahmet Mithat dağılmakta olan konuyu ufak bir hamle ile birleştirir.

Yol arkadaşlığı esnasında Ahmet Metin'in belirlediği hedeflere giden Meliketülbahr, aynı zamanda metadiegetic anlatıların ortaya çıkmalarına da vesile olur. Bunların pek çoğu extradiegetic anlatıyı destekleyen ya da Ahmet Mithat'ın özellikle bilgi vermek maksadıyla seçtiği hikâyelerdir. Neofari'nin macerasını tasvip etmeyen Ahmet Metin, bunu açıkça dile getirmek yerine bu tür metadiegetic anlatıların mesajlarıyla onu uyarma yoluna gider ve bunlarda başarılı da olur. Öyle ki Neofari bu hikâyeleri dinledikten sonra onda ciddi biçimde değişimler başlamakla birlikte Ahmet Metin'in istediği gibi büyük bir dönüşüm, kendisini henüz göstermez. Jüpiter'in kızı Venüs'ün hikâyesi ile Neofari'nin macerası arasında paralellik kurmak düşüncesiyle bu hikâyeyi uzun uzun anlattığında ise tam anlamıyla Neofari-Akilio-Nikolso ilişkisi ile hikâye arasında benzerlik sağlanır. Çünkü Venüs de Neofari gibi kendisini güzel, kocasını çirkin bulmaktadır. Venüs'ün güzel olmasına karşın ahlaksız yaşam biçimini tasvip etmeyen ve kötülüğün karşılığının kötülük bulmak olduğu mesajlarını taşıyan iki eski hikâye ile Neofari'ye ders verilir. Güzelliğin dış değil iç güzellik olduğu ve kadını güzelleştiren esas faktörün bu olduğu, ahlak ve namusun da bu güzelliğin süsü olacağı vurgulanır. Böylece çağlar ötesinden beri değişmeyen önemli değerlerden biri de iyilik etmenin iyilik; kötülük etmenin de kötülük getireceği anlayışı olduğu işaret edilir. Ahmet Metin bir başka örnekte ise eski Yunan'da geçen hikâyelerden biri olan kadın şair Safo'nun hayatıyla Neofari'nin macerası arasında ilişki kurmaya çalışır. Çünkü Safo da aşksız ve ahlaksız biçimde bir hayat sürmüştür. Ahmet Metin'in de tasvip etmediği bu hayat biçiminin neticesinde Safo, kendisini dönemdeki diğer Yunanlı âşıkların yaptıkları gibi kayalıklardan aşağı bırakarak intihar etmiştir.

Nikolso'nun ön plana çıkan vasfı hırsızlık ve yalancılıktır. Öyle ki hem Valesko gemisini korsanların ateşe verdiğini söyleyerek yakan ve bu esnada Neofari'nin ziynet eşyalarını çalan kişi Nikolso olduğu gibi Ahmet Metin'in kasasını soyan da odur. Ahmet Metin bütün bu gelişmeler üzerine Nikolso'yu gemiden kovar. Ahmet Mithat'ın diğer romanlarında da rastlandığı gibi bu tür gelişmelerin hemen gazetelere yansıması ile bir kez daha karşılaşılır ve Nikolso'nun bu kötü macerasını herkes öğrenir. Rezil olduğunu düşünen Nikolso ise gazeteci ile düelloya karar verir ve bu düello esnasında hayatını kaybeder.

Neofari'nin tam zıttı yönünde bir karakter yapısına sahip kişi ise Vasiliki'dir. O, Neofari'nin aksine sadakati ile ön plana çıkan olumlu bir kahramandır. Ahmet Mithat'ın sık sık yaptığı gibi zıt kişilerden yararlanarak tezini kuvvetlendirmesi yöntemiyle burada da karşılaşılır. Ancak diğer romanlarındaki zıt kahramanlardan farklı olarak bu romanda kötü karakter Neofari'nin macerası üzerinde daha fazla durulmuş, Vasiliki'den o kadar ayrıntılı söz edilmemiştir.

Rum kökenli Vasiliki, Ahmet Metin'in evindeki sadık hizmetkârlarından biridir. Meliketülbahr yapılıp yolculuğa çıkmaya hazır hâle geldikten sonra ise gemide bu görevine devam etmiştir. Hizmetkâr olmasına karşın eğitimi her yönden tamamlanmaya çalışılan Vasiliki'nin kültürlü biri olarak yetişmesinde kuşkusuz Ahmet Metin'in ve konakta ona gösterilen ilginin büyük payı vardır. Vasiliki, Canan; Ahmet Metin de Râkım'ın davrandığı gibi davranmıştır. Bu sebeple Vasiliki, Ahmet Metin'e karşı hep bir minnettar tavır içerisinde olmuş, bu durum da onun işine dört elle sarılmasını beraberinde getirmiştir. Josefino, Canan'ı nasıl Râkım'ın odalığı olarak görmüşse Neofari ve diğer hizmetkârlardan biri olan Katerina da Vasiliki'yi Ahmet Metin'in metresi olarak görmüştür. Bu yönlerden, romanların kurgulanışı bakımlarından paralellikler görülmektedir. İtalyan Katerina, Vasiliki'nin bu yanını kullanarak Ahmet Metin'den para almayı, bu şekilde kendi işini kurmayı düşünür. Ancak Vasiliki buna müsaade etmeden Katerina'nın planlarını önceden öğrenir ve onun yanından uzaklaşır. Çevreden farklı düşünceler gösterilmekle birlikte Vasiliki aslında geminin muhasebecisi Türk asıllı Süreyya'ya âşıktır. Diğer yandan Neofari de Ahmet Metin'i Vasiliki'den kıskanmaktadır. Neofari'nin ihtirası ile Katerina'nınki bu noktada örtüşür. Vasiliki'yi ortadan kaldırma planları yaparken bunları öğrenen İtalyan rehberi denize atarak öldürürler. Ancak Romantik bir tavırla kötülerin cezalarını bulması bu romanda da Realizme aykırı biçimde gerçekleşir ve Neofari doğru yolu seçmekle birlikte kısa bir süre sonra hayatını, Katerina ise akıl sağlığını kaybeder.

Ahmet Metin, Şirzad'ın gittiği mekânlara Meliketülbahr ile gidip İtalyan adalarını gezdikten sonra dönüş için İstanbul'a yönelir. Neofari'nin de artık Ahmet Metin'den yana bir ümidi, kendisini kabul edeceğine dair bir hevesi kalmamıştır. Yolculuğa iki dost olarak devam ederler. Bu sırada aralarında geçen konuşmalarda Ahmet Metin vasıtasıyla Ahmet Mithat'ın mesajları verilir. Bunun en önemlilerinden biri de kişinin memleketine ilgi duyması ve onu sevmesidir ki bunu, Neofari'nin memleketine olan ilgisizliği ve Avrupa'ya olan hayranlığı yüzünden söylemiştir. Diğer yandan gerek Ahmet Metin'in zaman zaman anlattığı iç hikâyelerde verdiği mesajlarla gerekse dönüş yolunda Neofari'ye yaptığı konuşmalarla onu ikna etmesi ondaki olumlu vasıfları derinleştirmektedir. Çünkü bu konuşmalar sonunda Neofari, çıktığı maceradan vazgeçer ve evine, kocasına, dönmeye karar verir. Yaş'a giden Neofari, kızı ve kocasıyla mutlu bir hayat sürerken geçirdiği bir kaza neticesi nehre düşüp hayatını kaybeder. Diğer yandan dönüş yolunda meydana gelen hadiselerden biri de Ahmet Metin'in Vasiliki'ye yakınlaşmasıdır. Onu yanında bir süre odalık olarak kullanmak istediğini döndükten sonra ise onunla evlenebileceğini söyler. Bu teklif, roman boyunca olumlu vasıflarla anlatılan Ahmet Metin'in karakterine uymayan bir çelişki ortaya çıkarır. Ancak Vasiliki, Süreyya'yı sevdiğini söyleyince yanlışında ısrar etmeyen

Ahmet Metin'in durumu düzelterek iki sevgilinin birbirlerine kavuşmalarına yardımcı olacağını belirtmesi romanın mesajına da uygun bir neticeyi gösterir.

Yedi bölümden meydana gelen *Taaffüf*'ün ilk bölümü olan "Mektup Parçaları"nda Dâniş Bey'in konağı, bu konak içinde ise evin hanımı Sâniha Hanım'ın yazıhanesi ayrıntılı olarak tanıtılır. Bu girişten sonra yazar, kişileri tanıtıp eylemler dizisini sahneler.

Sâniha Hanım, Dâniş Bey'in kerimesi ve Râsih Efendi'nin de zevcesidir. Yazıhanesinde bir şeyler yazan Sâniha Hanım, daha sonra onları parçalar ve odaya fırlatır. Buraya giren Râsih Efendi, mektup parçalarının birkaçını okuyunca irkilir. Hepsini toplar, odaya gelen hizmetçi kız Peyker'e de o kâğıtları kendisinin toplayıp yaktığını söylemesini ister.

"Turfanda-Turfa" başlıklı ikinci bölüm mazi koridorunda geçen olayları konu alır. Dâniş Bey'in üç çocuğu olmasına rağmen hiçbiri bir yaşını tamamlayamamış ve vefat etmiştir. Son çocuğu Sâniha Hanım ise yaşını doldurunca romanın başında ayrıntılarıyla tanıtılan konağı yaptırmıştır. Sâniha'nın üzerine çok fazla düşen Dâniş Bey, onu âdeta esen yelden bile kıskanır. Kendisi de yaşlanıp rahatsızlıkları artınca Dr. Fratenberg namında bir tabibi hanesine maaşla tayin eder. Fratenberg, Sâniha'nın bakımıyla da ilgilenir. Onu kendi çocuğu gibi sever. Bu genç doktor onunla o kadar çok ilgilenir ki çocuk ilk kelimesini Fransızca söyleyince annesi Seniha Hanım telaşlanır. Sekiz yaşından sonra ise Fransızcayı gayet iyi okuyup yazan Sâniha, Türkçeyi henüz doğru dürüst okuyamaz ve yazamaz. Dâniş Bey'in vefatından sonra ise zaten uzun yıllar bu aileye hizmet eden aile doktorları, Seniha Hanım'ın ricasıyla ailenin servetini idare etmeyi kabul eder. Artık iyice aileden biri olmuştur. Ayrıca Sâniha'nın eğitimiyle de ilgilenen doktor, onun her alanda eğitim görmesini; tıp, mühendislik, din, Fransızca, Arapça, Farsça, Türkçe alanlarında iyi bir almasını sağlar. Zamanının Avrupai eğitiminin bir örneğini Frantenberg, Sâniha'ya uygular. Yaşı epeyce ilerlemiş olan Dr. Frantenberg ölünce onu babasından ziyade seven Sâniha buna çok üzülür.

"Sırr-ı İzdivaç" başlıklı üçüncü bölümde Sâniha'nın evlilik durumu anlatılır. Çok sayıda kısmeti çıkmasına rağmen o, bunların hiçbirini kabul etmez. Zamanla taliplilerin sayıları da azalır. Sâniha ise on dokuz yaşındadır. Madam Miryal isimli bir dostlarının da Büyükada'da bulunması sebebiyle bir aylığına orada kiraladıkları bir eve taşınırlar. Madam Miryal'ın iki kızı ile birlikte Sâniha konuşurlarken bir delikanlı Sâniha'yı görür ve âşık olur. Bu kişi, Madam Miryal'i tanıdığı için onu araya koyarak Sâniha'yla konuşmak ister. Delikanlının ismi, birinci bölümde ismi söylenen Sâniha'nın kocası Râsih'tir. Sâniha, Râsih'in evlilik teklifini kabul eder ve evlenirler. Üç yıllık mutlu bir birliktelikten bir de erkek çocukları dünyaya gelir. Ama sonra Sâniha'nın tavırlarında değişiklikler olmaya başlar.

"Âşık-Âşıka; Karı-Koca" başlıklı dördüncü bölümde Sâniha ile Râsih'in ilişkileri üzerinde durulur. Bu bağlamda uzun uzun Avrupa'daki ve Osmanlı ülkesindeki aşk ve evlilik ilişkileri anlatılır. Sonra bu bakış açısıyla Sâniha ve Rasih'in ilişkisi natüralist bir gözle ele alınır.

Râsih'in neredeyse bütün zamanı okumak ve yazmakla geçer. Evden dışarı çıkmaz, sohbet edeceğinde Sâniha'yla fikir alışverişinde bulunurdu. Tek dostu ise Tosun Bey'di. Tosun Bey'in eğlenceye düşkün, çapkın ve kısaca Râsih'in tam tersi bir karaktere sahip olmasına rağmen çok iyi anlaşırlardı. Müzikle ilgilenen, beste ve güfteler yapan Tosun Bey, bu yolla Sâniha Hanım'a gizli gizli remizler ve mesajlar yollar.

Sâniha ile Tosun Bey'in ilişkileri, romanın "Bir Kadın Nasıl Yanılır?" başlıklı beşinci bölümünde anlatılmıştır. Tosun Bey, Sâniha'ya ateşli aşk mektupları yazar. Sâniha ise onlara karşılık vermek isterse de başlangıçta bunun bir kabullenme olduğunu düşünerek cevap yazmak istemez. Sâniha sık sık sinir buhranları geçirir. İştahsızdır, sık sık hastalanır. Bunların sebebi, Râsih'in eski ilgisini karısına göstermemesi ve Tosun Bey'in ortaya çıkıp onun aklını karıştırmasıdır. Sâniha'nın roman başında mektup yazarken geçirdiği sinir buhranları ve yazıp parçaladığı mektup, bunun bir neticesidir.

O gün Tosun Bey'e yazdığı ve yırtıp ortalığa attığı daha sonra ise Râsih'in toplayıp götürdüğü mektupta da Tosun Bey'e Râsih ile olan ilişkisini anlatır. Kocasının kendisine yönelik eski özeninin kalmamasından yakınan Sâniha, diğer yandan da Tosun'un sevgi dolu cümlelerine karşılık kendisini dizginlemeye çalışır. Tosun Bey, aşkında sebat gösterecek olsa ve Sâniha ona güvense birliktelik yaşayabileceklerini dahi ifade eden Sâniha'nın bu yazdıkları Râsih'in elindeki mektup parçalarıdır. O akşam yemek yenir; fakat Râsih, karısına bildiklerine dair hiçbir şey hissettirmez. Mektubu görmemiş gibi davranır.

"Venüs ve Minerva" başlıklı altıncı bölümde Râsih-Sâniha-Tosun Bey ilişkisi bir neticeye ulaşır. Sonraki gün sabah namazı vakti herkes uyurken Râsih uyanır. Hizmetçilerden Peyker de uyanıktır ve Râsih, aklı başında bu kıza her şeyi ayrıntılarıyla anlatır. Bu belayı defetmek için onun yardımını ister. O da kabul eder. Tosun Bey ile Sâniha arasındaki mektuplaşmalardaki aracı, harem kâhyası Yusuf Ağa'dır. Onun konaktan Midilli'ye gönderilmesi ile bu iletişim kesintiye uğrar. Bu sırada da Râsih Bey, bambaşka bir eş olarak Sâniha'yla ilgilenip onu yeniden kendisine bağlamak ister. Bu bölümde de vakayı kesen anlatıcı; resim sanatından, heykelin İslamiyet'te yasal oluşundan, Yunan ve Roma sanatlarından, mitolojiden söz eder. Burada romanda lüzumundan fazla uzatılan ve esas vakanın kaybolmasına sebep olan odadaki Venüs ve Minerva heykellerinden yola çıkılarak anlatılan bir Yunan mitolojisi vardır.

"Muanaka" başlıklı son bölümde Râsih ile Sâniha arasında az önce devam eden sohbetin sonunda çift, birbirine yeniden âşık olmuşçasına aşklarını ilan ederler. Sonraki gün Tosun Bey ziyarete gelmesine rağmen ona hiç ilgi gösterilmez. O akşam Sâniha, bir mektup yazarak Peyker'e verir ve mektubu acilen Tosun'a ulaştırmasını ister. Peyker de anlaşmaları gereği mektubu Râsih'e getirir. Râsih, mektubu heyecanla okur. Mektupta Sâniha, bir hata yaptığını ve tosun'un bir daha konaklarına gelmemesini isteyince Râsih rahatlar. Tosun'la sonraki gün her şeyi konuşan Râsih, bir daha onu görmek istemediğini söyler. Râsih de mektubu okuduğundan, mektup parçalarından hiç söz etmez. Fakat Sâniha, Peyker'in Râsih'e olan sadakatini tahmin

ettiğinden o gece Tosun'a giderek mektubu Râsih'e getireceğini ve yerdeki yırtılmış mektup parçalarını da ona verdiğini tahmin eder. Bu tahmini de doğru çıkar. Bütün gerçekler bilindiği zaman ise Sâniha af diler ve mutlu bir şekilde yaşarlar.

"Milli roman" iddiasıyla kaleme alınan *Gönüllü*, on sekiz bölümden meydana gelmiştir. Romanın başlangıcında Recep Köso'nun gördüğü kâbus romanın bitişinde gerçeğe döner. Böylece romanın eylemler dizisi bu iki çerçeve arasına yerleştirilir.

Olaylar, Rumeli'nde geçer. Kahramanoğlu Mehmet Bey,'in kulesi etrafında geçen olaylarda *bıçak silimi* icra edilir. Bıçak silimi, işret erbabının Ramazan gelince içkiye, eğlenceye ara verip bayram gelene kadar bu işlerden uzak durması geleneğine verilen isimdir.

Kahramanoğlu Mehmet Bey'in şöleninde kürek kemiği falına bakan Ömer Neşo, Osmanlılar ile Yunanlılar arasında çok büyük bir muharebenin olacağı iddiasında bulunur. Recep Köso da o gece eğlence meclisindedir. Recep Köso, Filomene isimli bir kadını öldürmeye çalışan iri yarı bir adam ve kadını korumaya gayret eden bir delikanlının hayalini yattığı yerden görür. Ama bu hayalden/kâbustan ibarettir. Katilin ismi ise Andrea Kostopolo'dur.

Recep Köso, aklı başında eğitimli bir insandır. Bu sebeple ona efendi unvanı da verilmiştir. Mazi koridoru yardımıyla Recep'in çocukluk ve gençliği anlatılarak okur tarafından tanınması sağlanır. Recep, yirmi yaşına gelince annesi Çelebi Molla'ya evlenmek istediğini belirtir. Evleneceği kızın da Filomene olduğunu söyler. Annesi, kızın Müslüman olmaması sebebiyle başta buna rıza göstermese de Recep'in Filomene'nin de Müslüman olacağını söylemesi üzerine Recep'in evlilik isteğini kabul eder.

Bir gece Filomene, babası Sonkur Yankos'un din değiştirmesine karşı çıkar düşüncesiyle evden kaçar. Hâkim karşısına çıktığında ise babası, kızının mutluluğu için buna rıza göstereceğini söyler. Ancak o kişinin Recep Köso olduğunu öğrenince kızını vazgeçirmeye uğraşır. Onunla görüşmesini kısıtlayınca iki sevgili gizli gizli görüşürler. Recep, Filomene'yi bir kez daha kaçırmayı teklif eder. Sonkur Yankos da Andrea Kostopolo isimli Yunan ordusundan subay olan bir kişiyle kızının evlenmesini ister. Aslında Yankos, bu kişiyi de sevmez. Ama Recep'ten daha iyi olacağını düşünür. Bu maksatla babası, kızını Teselya tarafına doğru Recep'e götüreceğim diyen bir Rum'a kaçırtır. Aynı gece Recep'e de Filomene'yi kaçırmak için gelirse de geç kalır. Filomene, babası tarafından Kalabaka'da Aghia Triadha manastırına kapatılır.

Yalçın kayalarla çevrili, çıkılması neredeyse imkânsız bir yerde olan Triadha manastırı, çok ayrıntılı olarak tanıtılır. Bunun dışında o bölgedeki başka manastırlardan da söz edilir.

Yunan tarihinden ayrıntılı biçimde bahsedilen romanda vaka zaman zaman kesilerek açıklamalar yapılır. Amaç, Yunan tarihi ile Kalabaka manastırları arasında münasebet kurmaktır. Böylece o dönemdeki Yunanistan ile öyküleme zamanındaki Yunanistan arasında bağ kurulur.

Manastırda kalan Filomene, yalnız değildir. Burada hovardalığı, içkiyi bıraksın diye hapis tutulan Petros isimli biri, hizmetkârlar ve papazlar da vardır. Papazlar her gün gelerek Filomene'ye dinî nasihatler vermektedirler. Zaman içinde Petros'la Filomene sohbet edip vakit geçiren iki iyi dost olurlar. Filomene, başından geçen macerayı da ona anlatır. Babası, Sonkur da zaman zaman kızıyla sohbet edip ona nasihatler verir. Bu nasihatlerde sürekli olarak Andrea Kostopolo'yla evlenmesini söyler. Dışarıyla da bağlantısı olan Petros ve annesi Despina, Filomene için Recep'e ulaşmada bir araç olur. Annesi Despina, fesat biri olmasına karşın Petros öyle değildir. Filomene'nin mektuplaşmasını bu sebeple Petros yapar.

Recep'e bulunduğu yeri haber veren mektubu Petros ulaştırdığında Recep hemen manastıra gelip gizlice içeri girer ve Filomene'yi görür. Petros'la annesi Despina'yı ikna ederek orada kalmak ister. Petros'u ve annesini de para karşılığı ikna eden Recep, gizlice orada kalır.
Birgün Sonkur Yankos kızını ziyarete gelir ve o geceyi manastırda geçirir. Son yirmi gündür kızının iyiye giden hâlini görür ve sevinir. Çünkü Recep yirmi gündür manastırda kalmaktadır. Yankos gelince Recep'i manastırda saklarlar. Babası, kızının neşeli durumunu görür ve uzun esaret zamanından sonra kızını alır manastırdan götürür.

Filomene'nin gitmesi üzerine Recep de manastırdan ayrılır ve ilk olarak Kalabaka'da bir berberde traş olup üç haftadır uzak kaldığı dünyadan haberdar olmaya çalışır. Bir otele gidip geceyi orada geçirir. Sonra uzun bir ayrılıktan sonra yeniden evine annesi Çelebi Molla'nın yanına gelir. Çelebi Molla hiç tepki göstermeden oğluna oralardan gitmeyi teklif eder. Recep bu teklifi kabul eder. Filomene'ye verilmek üzere bir mektup bırakan Recep ve annesi oradan uzaklaşır.

Yenişehir'den ayrılıp Serfiçe'ye yerleşen Recep, burada evlenir. Mutlu bir hayat sürerken 1306 yılında Yunanlılar ile Osmanlılar arasında savaş çıkma ihtimali belirir. Recep Köso da Gönüllü olarak orduya katılmayı ister.

Serfiçe'den yola çıkan Recep ve daha sonra Serfiçe'de Recep'e katılan yedi süvari ve yanlarındaki piyadelerle sancağın açıldığı Alasonya'ya doğru yola çıkar. Orada orduya katılır. Ordu komutanı Müşir Paşa, Recep'i huzuruna çağırır ve onun konuşmasındaki düzgünlüğü görünce çok etkilenir. Rumca'yı çok iyi bildiğini öğrenince tıraş olmamasını ve üç hafta sonra kendisini görmesini söyler. Recep üç hafta sonra komutanın yanına gittiğinde kendisine yeni görevi tebliğ edilir. Recep bir anlamda Yunan şehir, ordu durumu hakkında malumat toplayacak, ajanlık yapacaktır. Recep, zaman kaybedilmeden yola çıkar.

Savaş başlar. Bu arada Recep, yolda karşılaştığı Müşir Paşa'ya gelen başka haberciler vasıtasıyla edindiği malumatı yazdığı mektupları Paşa'ya gönderir. Mektupta Yunanlıların askerî durumu, asıl saldırıyı nereden yapacakları gibi önemli bilgiler bulunmaktadır. Recep Köso ve yanındaki arkadaşları Yunan tarafından çıkardıkları "Osmanlı geliyor!" yaygarası ile otuz bin kadar Yunan askerinin geri çekilip kaçmasını sağlar.

Casus olarak bir zamanlar yaşadığı ve artık Müslüman nüfusun çok az kaldığı Yenişehir'e gelen Recep, burada kendisini Filomene'ye göstermemek için çabalar. Burada çıkardığı yaygara ve "Osmanlı geliyor, kaçın!" nidalarıyla binlerce insanın o bölgeden kaçmasını sağlar.

Recep, Müşir Paşa'nın yanına gelir ve orduyla birlikte Yunanlıların boşalttığı yerlere girerler. Her yer ıssızdır. Sıla-i rahmi olan Yenişehir'e bu şekilde muzafferane giren Recep mutludur.

Şehrin tamamen boşaltılmasına rağmen Flomene evini terk etmez. Recep, hemen onun evine gider ki Andrea Kostopolo, Filomene'yi öldürmek üzeredir. Bu arada içeri giren Recep, tam silahına davranacakken Recep'in yanındaki askerlerden biri Andrea'yı vurup öldürür. Bu sırada Filomene'ye sarılıp onu korumaya çalışan çocuk ise Recep'in Filomene'den olma çocuğudur ve on beş on altı yaşlarına gelmiştir. Filomene, Marko isimli çocuğu babasına tanıttığında Marko, kendi isminin Marko olmadığını Müslüman olduğunu ve Müslüman ismi kullanmak istediğini söyler. Bunun üzerine ona Osman Halis ismi verilir.

Filomene, Andrea'nın evlilik teklifini erteleyip zaman kazanabilmek için türlü bahaneler bulur. Bu sırada çocuğunu gizlice doğurur. Bunu da bilen yalnızca teyzesi Katina'dır. Ancak günün birinde papazla birlikte gelen babası, kızının Andrea ile zorla evlenmesini sağlar. Çocuğunu köyden getirtip onun eğitimiyle de ilgilenen Filomene'nin bu sırrını öğrenen Andres, çocuğu öldürmek ister. Filomene, Recep'in eşinin de rızasıyla Recep'in ikinci karısı olur ve mutlu bir şekilde yaşarlar.

Mesâil-i Muğlâka (1316/1898), altı bölüm ve bir *hatime*den meydana gelmektedir. Madame de Rose çok güzel, erkekleri etkileyen Paris'in kibar ailelerinden evli bir bayandır. Mademoiselle Rosette isimli bir başka güzel kız da Rose'dan gizlice bir kartvizit çalar. Bu kartvizitte Abdullah Nahifi ismi yazılıdır. Rosette, Rose'un dikişçisidir. Madame de Rose, evinden çıkıp randevusuna gider.

Paris'te Orsay rıhtımında Concorde köprüsü üzerinde bir kadın ve bir erkek kavga ederek itişip kakışarak ilerlemektedir. Erkek, kadına saldırmaktadır. O kadın, dikişçi Rosette'tir. Rosette, bir anda kendisine yaklaşan delikanlıyı görünce ondan yardım isteyerek ona sığınır. Yolcu ile saldırgan arasında kavga çıkar ve saldırgan kaçıp uzaklaşır. O yolcu, Abdullah'tır. Rosette de teşekkür ederek evine döner. Saldırgan ise "Moustique" (sivrisinek) lakaplı bir Fransız'dır. Dayak yiyen Moustique lakaplı kişi, Paris'te öğrencilerin yoğun olarak gittiği Quarter Latin'e gider ve başından geçenleri herkese anlatır. Abdullah'ın söylemediği şeyleri de söyleyerek herkesi ona karşı kışkırtır. Abdullah, hukuk öğrencisi bir Türk'tür. Sonunda bu Fransız tıbbiye öğrencileri, gördükleri yerde Abdullah'ı dövmeyi kararlaştırırlar. Olaydan birkaç gün sonra beş tıbbiye öğrencisi Abdullah'ı görüp intikamlarını almaya çalışır. Barda bir kavga çıkar. Abdullah cam ile yaralanır; ancak beş kişiden de dayak yemez. Kaldığı pansiyona zar zor gider. Orada kapıcı Papa Paupons ve annesi gibi sevdiği Michele, yardım ederek odasına çıkarır. Burada birkaç gün bakımı yapılır ve Michele valide tarafından kendisine bakıp yardımcı olması için

Abdullah'ın yanına Rosette'i gönderir. Rosette, ona ilgi duymaya başlamıştır. Abdullah, yanına gelen Osmanlı dostlarıyla kararlaştırarak intikam almayı planlar.

Menage, aile demektir. Abdullah'ın ailesi (menage) olarak Michele valide uzun uzun anlatılır. Abdullah, olay çıkartıp kendisini yaralayan altı tıbbiye öğrencisine haber göndererek düello edeceğini söyletir. Fakat bu düelloyu Rosette ve Michele'den gizler. Bir sabah herkes uyurken Abdullah çıkar ve bir de mektup bırakarak altı kişiye karşı düello edeceğini, öldüğünde ise kitaplarını ve parasını ne yapmaları gerektiğini yazar. Fakat Abdullah, düello yapmasına rağmen o akşam eve kolundan yaralı olarak gelir.

Dördüncü bölümde yeniden birinci bölümdeki aktüel zamana dönülür. Abdullah'ı elde etmek için bir anlamda Rosette ile Madame de Rose rakiptir. Fakat zengin ve soylu oluşuna güvenen Madam, Rosette'i rakip olarak dahi görmez. Ancak Abdullah, Rosette'i sevdiğini itiraf eder.

O gün yirmi frank bahşiş verip evden çıkan Madame'ın konsolundan Abdullah Nahifi'nin kartvizitini alan Rosette, zihninden bir plan kurmuştur ve onu uygulamayı düşünür. Madame çıkar çıkmaz, onu takibe başlar. Madame'ın girdiği evde onu başka bir erkekle yakalar. Tam o sırada da Abdullah oraya gelir ve bu perişan hâli görür. Üstelik kocası Mösyö De Rose Bouton da oraya gelmiş ve olanları görmüştür. Madame'ı birlikte olduğu kişinin ismi de Abdullah Nahifi'dir.

Madame De Rose, Paris'te alışık olunan bir âdet üzere çay partisi verir. Bu partiye Abdullah Nahifi ismini kullanan kişi de gelir. İşte Madame De Rose da Abdullah Nahifi zannettiği o kişiyi ilk defa bu çay partisinde tanımıştır. Bundan sonra ikisi arasında bir aşk başlar. O gece Abdullah Nahifi adlı kişiyle Maison Doree denilen yerde birlikte olan Madame, kocasının sesini duyunca hiç de ürpermemiştir. Çünkü kocası da karısının neler yaptığını bilmekte ve kendisi de aynı ahlaksız hayatı sürmektedir. Zaten o gece Maison Doree'ye de bir kadını sormak için uğramıştır.

Abdullah Nahifi ismini kullanan kişi, bir Hristiyan Marunî'dir. İsmi de Abdullah Rec'ânî'dir. O geceye tekrar dönülür ve Maison Doree de Monsieur De Rose'un yanındaki kadın, polis hafiyesi olduğunu söyler. Abdullah Rec'ânî ile Madame La Baron De Rose tutuklanır.

Rosette ile Abdullah evlenir. Aradan geçen zaman içinde evlerine Fransızca muallimesi olarak Madame Julie Marcos isimli kişiyi tanıyan Rosette, onun Madame Julie olmadığını ve kendisini tanıdığını, onun Madame La Baron De Rose Bouton olduğunu söyler. Ahmet Mithat da eve muallim alırken dikkatli olunması tavsiyesi ile romanı bitirir.

Ahmet Mithat'ın son romanı *Jön Türk* (1326/1910) dönemin siyasal hareketlerinin etkisiyle kaleme alınmış ve beş bölümden oluşan bir romandır.

Gazanfer Bey, bir Osmanlı subayıdır. Dilşinas Hanım adlı bir Çerkez'le evlenir ve askere gider. Plevne Muharebesi'nde Ruslara esir düşer. Karısıyla mektuplaşmalarında karısının okuma yazması olmadığını bildiğinden mektuptakileri bir kâtibin yazdığını, onun duyguları olduğunu hisseder ve bir söz verir. Kızı olursa onu mutlaka en iyi biçimde okutacaktır. Bu sırada bir kızı dünyaya gelir ve bu ahdini unutmamak için ismini Fatma Ahdiye koyar. Ancak çocuk daha bir yaşındayken Gazanfer Bey, koleradan ölür. Dilşinas Hanım, konağın harem tarafını kiraya verdiği ve artık aileden birileri olan Remziye Hanım'la beraber Ahdiye Hanım'ı mektebe göndererek kocasının vasiyetini yerine getirmek ister. On bir on iki yaşlarına kadar bu mektebe giden Ahdiye Hanım, annesi Dilşinas'ın kızının ahlakının bozulmasını istememsi üzerine Darülmuallimat'a göndermez. Remziye Hanım'la Ahdiye'ye Hoca Abdüllâtif Efendi adında biri bulunarak evde eğitimlerine devam edilir. Annesi Ahdiye'nin üzerine o kadar çok düşer ki kızının ahlakının bozulacağı endişesiyle eski halk hikâyelerini, yeni tarz hikâye ve romanları evine sokmaz. Kütüphanesinde sadece Ahmediye, Muhammediye, Battal Gazi gibi kitaplar vardır. Ahdiye de yasaklı bu kitapları Remziye'nin odasında okur.

Ahdiye Hanım, Nurullah Bey adlı alafranga yetişmiş ve iyi bir eğitim almış bir kişi ile evlenecektir. Onun kına gecesi ve düğün günü âdetleri uzun uzun anlatılır. Nurullah Bey, evleneceği gün ortalıklarda hiç görünmez. Nikâha da gelmez. Düğün bozulur. Sonraki gün Nurullah Bey'in babası Kâşif Efendi, Dilşinas'a yazdığı mektupta her şeyi anlatır ve oğlunun nikâh öncesi berbere gittiğinde polisler tarafından hiçbir şey söylenmeden tutuklandığını ve oğlunu kendisine bile göstermediklerini söyler. Üç ay bu şekilde geçtikten sonra Nurullah Bey Akka'ya sürgüne gönderilir.

Nurullah Bey ile yine Batılı düşüncedeki "Ceylan" lakaplı Ayşe isimli kız arasında geçen konuşmada her ikisinin de alafranga meşrep insanlar olduğunu öğreniriz. Ancak bu konuşma, düğün gününden bir yıl önce, 1314'te, geçmektedir. Nurullah Bey, 1290'da doğmuştur. Yani hikâyenin meydana geldiği zamanda yirmi beş yaşındadır. Ayşe'nin babası Kâzım Bey, annesi ise Sezayidil Hanım'dır. Kâşif Efendi, karısı öldükten sonra dul kızı Zeliha Hanım ve Nurullah'la yaşamaktadır. Sezayidil ile Zeliha Hanım arkadaş olunca bunun bir numunesi olarak henüz altı yedi yaşlarındaki Ayşe ile on beş on altı yaşlarındaki Nurullah da tanışır. Zaman ilerledikçe Ayşe'nin zekâsına hayran olan Nurullah, Ayşe'ye karşı büyük yakınlık hissetmeye başlar. Bu arada Nurullah Bey de Mekteb-i Sultanî'ye gitmektedir. Sezayidil de *yosma* bir kadındır. Oğlu yaşındaki Nurullah Bey'e ilgi duyarsa da bunu dillendirmez. Bu sebeple Ayşe Ceylan ile Nurullah arasında henüz bir ilişki yoktur. Olsa idi buna ilk karşı çıkacak kişi, Sezayidil olurdu. Ancak aradan aylar yıllar geçtikçe Ceylan ile Nurullah'ın ilişkisi şekil değiştirip aşka dönüşür. Onları bir araya getiren ortak nokta ise her ikisinin de alafranga bir hayat tarzını benimsiyor olmalarıdır. Ceylan, birgün vals ederken Nurullah'a karşı çok farklı hisler taşıdığını anlar.

Nurullah, bir yönü Batı'ya dönük olmakla birlikte gelenekten de tam olarak kopmamıştır. Mesela Ceylan'la yapılan müzik fazıllarında alaturka müzik aletlerine de ilgi duyar ve ut çalar. Ancak

Ceylan tam anlamıyla alafrangadır. Birgün Ceylan'ın ailesi evde yokken sadece hizmetkârların olduğu zamanda Ceylan, Nurullah'ı evine davet eder. Dans edip eğlenirler. Bu, ailenin de bildiği olağan bir durumdur. Nurullah'ın içkisine afyon atan Ceylan, gece onun kendi evlerinde misafir kalmasını ve ona gidemeyeceği kadar sarhoş olduğu için hizmetçilere yatak hazırlamalarını söyler. Geceleyin gizlice Nurullah'ın yattığı odaya giren Ceylan, onunla birlikte olur ve bundan haberi dahi olmayan Nurullah'a bu durumu mektupla anlatır. Birkaç kez görüşüp mektuplaşırlar. Fakat bu olaydan sonra aralarındaki eski dostluk kalmamıştır. Ceylan, Nurullah'ı deli gibi sevmesine rağmen Nurullah, onun yaptığı bu delice davranıştan dolayı ona bakışı değişmiştir.

Ceylan, zaman zaman rahatsızlanınca hastalık belirtilerini annesi Sezayidil Hanım'a anlatır ve annesi onun hamile olabileceğini söyler. Bunun üzerine Ceylan, neler yaptığını bütün ayrıntılarıyla annesine anlatır. Duruma çare ararlar. Birkaç ay sonra bu durumu Nurullah'a da haber verirler. Bunu duyan Nurullah, çok üzülür. Birgün arkadaşı Salih Ziya'ya giden Nurullah, evlenmek istediğini söyler. Salih Ziya da ona merhum Gazanfer Beyzade Ahdiye Hanım'ı önerir. Hatta Salih Ziya konuşma arasında Ceylan'ı da örnek göstererek onlardan evli kadın olamayacağını söyleyince Nurullah da cevabını gizlice almış olur. Oradan ayrılan Nurullah, Ceylan'ın şöhretinin Salih Ziya'ya kadar ulaşmasına da çok üzülür. Sonraki gün Salih ziya yeniden gelip Ahdiye meselesini açınca Nurullah sevinir ve diğer yandan Ceylan'a bir mektup yazarak yapılan yanlışlığı ve kendisiyle evlenmeyeceğini anlatır. Sonraki gün ise Ahdiye Hanım'ın hem hocası hem de yakın aile dostu Abdüllatif Efendi'nin yanına giden Nurullah, ona niyetini anlatır. O gün Ayşe'den bir mektup alan Nurullah, üzüntüyle karışık duygular yaşar. Ayşe Ceylan mektubunda bu işten onu mesul tutmayacağını ve bütün suçun kendisinde olduğunu anlatır. Ancak en azından kendisiyle münasebetini kesmeyeceğini belirtmesine minnettar kalacağını yazıyordu. Bu düşüncelerle dışarı çıkan Nurullah, Salih Ziya ile karşılaşır. Ona evlilik düşüncesini harekete geçirdiğini ve Abdüllatif Efendi ile konuştuğunu söyleyince Salih Ziya da buna sevinir. Sonraki gün Abdüllatif Efendi ile görüşen Nurullah, ondan Ahdiye'nin annesiyle konuştuğunu, şimdilik olumlu olduğunu ve ailesini gönderip görücülük usullerini uygulaması gerektiğini dinler. Bunun üzerine ablası Zeliha'yla konuşan Nurullah, durumu anlatır. Aynı zamanda Sezayidil Hanım, Ceylan'ın durumunu da daha önceden Zeliha'ya anlatmıştır. Bunun üzerinde de konuşurlar. Ancak kimse Nurullah'ı suçlamaz, aksine yaşanılan cemiyet suçlanır. Zeliha Hanım, Ahdiye'yi ister, olumlu yanıt alınır ve nikâh günü kararlaştırılır.

Ceylan, her ne kadar mutedil görünse de diğer yandan da intikam planları kurmaya başlar. Babasının kütüphanesinden o dönem (istibdat) için bulundurulması yasaklı olan kitap ve evrakı bir torbaya doldurup Kâşif Efendi'nin kütüphanesine naklettirir. Sonra da Nurullah'ı ihbar ederek tutuklatır. Başhafiye Feyzullah Efendi, kendisine gelen ihbarı değerlendirir. İhbar mektubunun altına da Kâzım Bey'in imzasını atan Ceylan, bunun sonunda Nurullah'ın tutuklanmasını sağlar. Kâzım Bey, bunu öğrenince çok üzülür; ama bir şey yapamaz.

Nurullah'ı sorgulayan müstantik, evraklardaki isimlerden Osman Kemal, Süleyman Bahattin, Abdurrahman Naci gibi bazı Jön Türklerin kimler olduğunu ve onlarla ne gibi bir bağlantısı olduğunu söyler. Fakat Nurullah, onların hiçbirisini tanımadığını söyler.

Kâzım Bey'in imzasıyla gelen jurnalden sonra hafiye Feyzullah Efendi, Kâzım Bey'e rütbe-i ulâ, sınıf-ı ulâ gibi rütbeler ve yüklü miktarda para ödülü verdirince Kâzım Bey bu işin üzerine gider ve hiç boş durmayarak haftada ya da iki haftada bir birilerini jurnaller. Nurullah ise sorulan her soruya "bilmiyorum, tanımıyorum" diye cevaplar verince soruşturması aylarca sürer ve sonda Akka'da on beş sene kalebent edilmeye mahkûm olur.

Posta vapuruyla Akka'ya götürülen Nurullah Bey, burada iki Jön Türk mahkûmun bulunduğu bir odaya yerleştirilir. Bu mahkûmlardan biri, Jön Türk yayınının Antalya dağıtımını yapan ve on beş yıl kalebentliğe mahkûm olan Mısırlı Rıfkı Bey, diğeri ise zararlı yayınlar okunup dinlenirken yakalanmış altı tıbbiyeliden biri olan Hafız Kadri Efendi'dir. Bunlarla birkaç ay kaldıktan sonra Nurullah da iyi bir Jön Türk olup çıkmıştır. Bir anlamda bu hapishane, bir medrese gibi görev üstlenir. Nurullah, mutasarrıf paşanın on bir ve on dört yaşlarındaki iki oğluna haftada üç gün Fransızca dersi verir. Bir yandan da durumu hakkında mektuplar yazarak ailesine bilgi verir.

Ayşe Ceylan, Nurullah'ın ablası Zeliha Hanım'la bağlantısını kesmez. Çünkü Feyzullah Efendi'ye giden ve Kâzım Bey'in imzasını taşıyan jurnal gizlidir ve hükûmet tarafından kimseye söylenmemiştir. Bu sebeple Zeliha da Nurullah'ı jurnal edeni bilmemektedir.

Nurullah, gönderdiği mektuplarda mutasarrıf paşanın kendisini oğlu gibi sevdiğini ve kendisine çok iyi davrandığını, Ahdiye'yi de gelini gibi sevdiğini, hatta Ahdiye'yi kendi konağına aldırmayı teklif etmesine rağmen bunu Ahdiye'ye kendisinin söyleyemeyeceğini yazar. Ceylan bunları duyunca hasedi iyice artar ve işi engellemek için çareler arar. Birgün Kâşif Efendi, Zeliha ile birlikte İstanbul'dan Akka'ya gider. Ceylan, sonrasında da Dilşinas ile Ahdiye'nin de Akka'ya götürüleceğini anlar. Nurullah'ın Akka'ya götürülüşünden yedi ay sonra babası ve ablası da oraya gider. Ceylan'ın ihbarıyla Feyzullah Efendi mutasarrıfa bir telgraf çeker ve telgrafta Nurullah'a çok müsamahalı davranıldığını, babası ve ablasının oraya getirildiğini, karısının da getirtilme düşüncesinin olduğunu, bu tür davranışları derhâl bırakması gerektiğini söyler. Mutasarrıf buna kendi oğlunun başına gelmiş kadar üzülür. Bundan sonra Nurullah'ın serbest hareket etmesi zorlaşır.

Orada çok iyi dostluklar kuran Nurullah'ı ve Messagerie Acentesi sahibi Fransız asıllı Monsieur Caun da çok sever ve onu Mısır'a kaçırmayı teklif eder. Bunu önceleri kabul etmeyen Nurullah, daha sonra şartların kötüleşmesiyle birlikte kabul eder ve Messagerie vapuruyla yola çıkar. Bu durumdan mutasarrıfın da haberi yoktur. Mutasarrıf, bir hafta sonra bu durumdan ötürü azledilir. Bu arada Ceylan da oğlunu doğurur ve Paşaköy'de bir sütanneye bırakır.

İskenderiye'ye gidip yerleşen Nurullah'ı birgün Abdülgaffar isimli bir kişi ziyaret eder. Bu kişi, bir avukattır. Nurullah'la meslektaş olma sebebiyle ona birlikte çalışmayı teklif eder. Çünkü Nurullah da hukuk mektebinden ikincilikle çıkmıştır. Abdülgaffar'ı gönderen ise Nurullah'ı İskenderiye'ye kaçırtan Monsieur Caun'dur. Mısır'da da şöhreti iyice artan Nurullah'ı herkes bir Jön Türk olarak tanır ve sever. Akka'dan ayrıldıktan sonra kontrol altında tutulan babası Kâşif Efendi'yi Feyzullah Efendi devamlı göz hapsinde tutmaktadır. Bunun üzerine Monsieur Caun, Nurullah'ı kaçırttığı gibi vapur yoluyla Kâşif Efendi'yi de İskenderiye'ye kaçırtır. Ardından da kızı Zeliha'yı İskenderiye'ye getirtir. Bir müddet sonra ise Dilşinas Hanım ve kızı Ahdiye, mal varlığın bir kısmını satıp bir kısmını da Hoca Abdüllatif Efendi'ye devrederek İstanbul'dan ayrılır ve İskenderiye'ye gelir.

Ahdiye ve annesinin de Mısır'a gittiğini sonraki gün öğrenen Ayşe Ceylan, çılgına döner. Birkaç gün deli gibi dolaşır. Birgün gaz lambasının yağını üzerine döken Ceylan, evi de yakmak ister. Fakat kendisini yakarak öldürür.

Nurullah Bey ve ailesi İskenderiye'de sekiz sene kalmıştır. 1324'te Kanun-i Esasi ilan edilip genel af çıkartılınca eşinin istememesine rağmen İstanbul'a gelirler. Feyzullah Efendi'nin evini basan halk onu ayaklarından iple bağlayıp bir buçuk kilometre sürüklemiş ve sonra karakolda hapsetmiştir. Ertesi gün ise Kandilli burnundan denize atlayan Kâzım Bey intihar etmiştir.

1.1.1.3. Bitiş Durumu

Olay halkalarının diziliş düzenini ve bir araya getirilmesini anlamlı bir bütünlüğe dönüştüren yazar, böylece bir öykü ortaya çıkarır. Olay örgüsünün düzenlenişi, eklenti ve iç hikâyelerin birbirinden ilgisiz gibi görünen dizilişinin bir sonuca bağlanmasıyla tamamlanır. Öykü, yalnızca bu şekilde bir bütünlük olarak görülebilecektir. Temel öyküyü takip etmek demek aynı zamanda dönüşümleri, entrikaları, beklenmedik olayları ya da okur açısından hayal kırıklıklarını bir bütün olarak görmek ve sonuca ulaşmak demektir. Bu sebeple gerek temel öykünün gerekse eklenti öykülerin bitiş durumlarını tayin eden hazırlık, eylemler dizisinde kendisini göstermektedir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında sonuç âdeta başlangıcın içine yerleştirilmiş, bitişten başlangıca ve oradan eylemler dizisine yönelen tersten bir okuma edimidir. Entrika uyandırmak amacıyla vakanın en heyecanlı kısmı anlatılıp sonra o aşamaya gelişteki süreç hikâye edilir. Zaten bu maksadı kendisi de *"merakın halli hususunda acul olmamak"* diye ifade etmektedir.

> "Üçü birden salona gittiler. Orada söze başladılar. Malûmdur ki, salonda söylenecek olan sözler gelen adamın kim olduğunu ve ne için gelmiş bulunduğunu meydana çıkaracaktır. Lâkin biz bu adamın kim olduğunu ve ne için gelmiş bulunduğunu anlamak için işi daha evvelinden tutmaya mecburuz. Binaenaleyh bu merakın halli hususunda ol kadar acul olmamanızı rica ederim."[81]

[81] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 76.

Entrikaların hazırlanışından vakanın dönüşüme gidişine kadarki süreçte meydana gelen eylemler dizisi birtakım dengeleyici ve düzenleyici ögeleri de bünyesine katarak sonuç kısmına yönelir. Eylemler dizisinin sonuçlanışında ilk dönem anlatılarında sıkça karşılaştığımız iyilerin daima kazanması, kötülerin kaybetmesi durumu, *Hasan Mellâh*'ta da görülür. Pek çok vaka halkasını Hasan Mellâh etrafında ustaca birleştiren Ahmet Mithat, bütün kahramanlarının akıbetlerini acemilikten de kaynaklanan bir tavırla vermez. Sonucu hızlandırarak âdeta apar topar bitiriverir. Temel vaka zincirinin önemli kahramanları olan iyi kişilerin akıbetlerini vermekle birlikte kötülülerinkini vermeden hızlıca geçer. Dolayısıyla bitiş durumu, anlatının başlangıcında sunulan ve Pavlos ile ortaya konan durumdan kopuk biçimde sonlandırılır. Bu eleştiri, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın mukaddimesinde dile getirilir. Anlatının bütününe ve tüm birinci derece kişilerine egemen olmayan bu bitiş tarzı eleştirilir. Bu durum, *Hasan Mellâh*'ın devamı olabilecek biçimde neticelenmesiyle ilgilidir. O eksikleri tamamlamak için romana bir zeyl yazılır.

Romanın sonundaki *hatime* başlığında amacın kıssadan hisse çıkarmak olduğu ve herkesin hissesini kendi istediği gibi alacağı ifade edilir. Bu kısım, kurgunun dışında yazarın yapmış olduğu bir açıklama bölümü olarak düzenlenmiştir. Roman içindeki açıklayıcı müdahaleler okurun yorum yapma ihtimalini tamamen ortadan kaldırılır. O, belki de en çok bundan ötürü XX. yy. başlarına kadar büyük ilgi görmesine karşın sonradan Servet-i Fünun dönemi ile birlikte daha usta yazarların yetişmesi ve roman anlayışının değişmesi üzerine yavaş yavaş gözden düşmeye başlamıştır.

> "Ama bu babdaki hikmeti bizden sormamalıdır. O dest-i manevi, işte öyle bir dest-i manevî ki, insanların birisini diğeri aleyhine katil ettiriyor, derken diğer birisini o katilin cellâdı ediyor. Hâsılı herkese bir iş ettirip, onun cezasını dahi yerdiriyor. Âlemi bir mezraa ve ehl-i âlemi zira' etmiş, her birinin eline birer avuç mütenevvi tohumlar vermiş, herkese kendi tohumunu ektirip, herkese dahi ektiğini biçtiriyor. Elimizdeki tohumu ekmemeye muktedir miyiz, değil miyiz, onu da bilemiyoruz-. Lâkin şunu reyü'l-ayn görüyoruz ki insan ettiğini buluyor vesselam!"[82]

Hatimede Dominico Badia için söylenen "...merkum Dominico Badia'nın âlemde daha birçok seyyiata alet olduktan sonra, nihayet yine Şam'da yed-i intikam-ı hükümette kıvrana kıvrana can vermiş olduğu tevârîhte münderiçtir."[83] ifadesi romanın ikinci cildinin yazılacağını işaret eder. Dolayısıyla bitiş durumu, anlatının yeni açılımlara gideceği beklentisi oluşturur.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş'un bitimine de klasik mesnevileri andıran bir bakışla *hatime* koyan Ahmet Mithat, yine temel düşüncesini, romanının hikmetini ve tezini açık açık söyler. Bu hikâyeden çıkarılacak hikmet, bir kişinin kendi menfaatini başkalarının helak derecesindeki zararından ummasının kesinlikle hayır getirmeyeceğidir. Bu tez etrafında Mesut Ağa karakterine birtakım gayrimeşru işler yaptıran yazar, onun helak oluşunu hikâye eder, okuruna yine ahlaki nasihatler verir.

---

[82] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 433.
[83] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 433.

Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar'da anlatıyı oluşturan vakaların sonlandırılışı okurun zihninde soru işareti kalmayacak biçimde bütün kahramanların akıbetleri verilerek yapılır. *Hasan Mellâh*'tan itibaren romanın bütün kurgusunun temel taşlarından olan Dominico Badia ölür. İyiler mutlu bir hayat sürerken kötüler hak ettikleri cezalara maruz kalırlar. *Hasan Mellâh*'ta eleştiri konusu yapılan bazı kahramanların akıbetlerinin verilmemesi bu romanda tekrar edilmez; hatta bu maksatla romanın üçüncü derecedeki kahramanlarından olup yeni neslin natüralist düşünceyle bağdaşık durumunun anlatılmasında hızlı biçimde Hasan Mellâh'ın, Alonzo'nun ve Numan'ın çocukları büyür ve evlenirler.

Bitiş durumunu yalnızca temel vakanın sona ermesi olarak düşünmemek gerekir. Bitişlerde temel vaka zincirini destekleyen metadiegetic ve intradiegetic anlatı düzeyindeki bütün vaka halkaları bir sonuca bağlanır. Yazarın kurguladığı sebep-sonuç bütünlüğü, anlatıdaki kopukluğa yol açmamak için her vaka halkasına uygulanır. Sonuçta ise bütün vaka zincirleri, vaka örgüsünü çeşitli yönlerden destekleyici görevlerini tamamlarlar. Ancak yine eksiklik olarak kaydedebilecek ve *Hasan Mellâh* için de eleştiri konusu yapılan vakanın hızlı biçimde sonlandırılışıyla burada da karşılaşılır. Sanki Ahmet Mithat, romanın bitişi için Dominico'nun ölümünü beklemektedir.

Bitiş durumu, anlatının başından itibaren oluşan değişimleri bütün açıklığıyla ifade eder. Hatta bu romana da eklenen hatimede romanın kurgulanışını kendisi dile getirir.

> "Etek, entarisinden uzun olmak gibi bir biçimsizlik etmemek için Hasan Mellâh'ın zeylini aslından biraz kısa kestim. Eğer erbâb-ı mütâlâa hâlâ azâ-yı vak'anın sergüzeşt-i ahvâlleri bir encama resîde olmamış idüğini dava ederse derim ki, bu hatime bin sekiz yüz on sekiz sene-i mîlâdiyyesinde vuku bulup, o zamandan beri mürur eden elli yedi sene zarfında azâ-yı vak'adan cümlesinin sergüzeşt-i ahvâli toprak olmak encâm-ı kat'îsine resîde olmuştur. Mahall-i âherde dahi demiş olduğumuz veçhile, kıssadan murat bir hisse-i ibrettir. Kıssamızdan her kim ne hisse almışsa, aldığı hisse-i ibretin hayrını görsün."[84]

Ahmet Mithat, kendisinin de ifade ettiği gibi romanlarında okurun kıssadan hisse çıkarmasını amaçladığı için romanın tezini belirten deyim ya da atasözleriyle vakayı sonlandırabilir. Romanlarında sıkça atasözlerine müracaat etmesi de vaka halkalarındaki mesajlarını bütün açıklığıyla dile getirmek düşüncesiyle açıklanabilir.

Hüseyin Fellâh'ta romanın sonunda bir hatime yer almaz. Fakat Ahmet Mithat, bütün kahramanların akıbetlerini vererek vakayı tamamlar. Vaka halkalarının sonunda ise okurun zihnine gelebilecek sorular sorarak onlara uygun cevaplar verir ve bunların bitimini de bu açıklamalara uygun biçimde yapar.

Vakalar, başlangıçtaki durumun tersine göre tamamlanır. Her zaman olduğu gibi iyiler kazanmış ve mutlu sona ulaşmıştır. Kötüler ise cezalarını bulmuşlardır. Civelek'in intihar ederek hayatına son vermesi romanın trajik sonlarından biridir. Bu bitiş, romanın umutsuz acıklı sonu olarak değerlendirilebilir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta olduğu gibi bu romanında da sevenleri mutlu sonla

---

[84] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 404-405.

birbirine kavuşturan yazar, devamı olanaklı sonla vakayı tamamlar. Bunun somut göstergesi ise evlenen çiftlerin çocuklarının olması ve geleceğe dönük planların yapılmasıdır. Şehlevend ile Ömer'in evlendikten beş altı sene sonrasında etraflarında her biri saadetin birer işareti olmak üzere çocuklarının bulunması ile romanın bitirilmesi bu bitişi örnekler.

Yeryüzünde Bir Melek'in sonuç kısmında romanın tezi açık açık ifade edilir. Daha öncesinde verdiği ara bilgiler ve iç hikâyelerle tezini kuvvetlendiren yazarın bir kez de bunu doğrudan dile getirmesi eserin yoruma açık olan tarafını kapatmıştır. Ancak burada farklı olan durum ise sonuç kısmının *"Şefik diyor ki"* ve *"Bir de Raziye'yi dinleyelim"* ifadeleriyle kahramanların ağzından söylenmesidir. Şefik, aşka dair fikirlerini söyledikten sonra kendi hikâyesinin özünü "Aşk, her kalbe mahsus olarak mukaddes bir şeydir fakat aşk, zahirde umumen dahi mukaddes olmak için nikâhla takdis edilmiş bulunmak lâzımdır."[85] diyerek özetlerken Raziye de Şefik'in bu sözünü aynen tekrar eder ve asıl dikkat edilmesi gereken tarafın burası olduğunu söyler.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi, eylemlerin tamamlanışı itibariyle hep bir amacı gerçekleştirmeye dönüktür. Sürekli olarak iki anlayışı karşılaştıran anlatıcı, Doğu ile Batı'yı hayata bakışları, yaşam biçimleri, gelenek ve görenekleri bakımlarından kıyaslamalara tabi tutar. Bu düşünceyle vaka halkalarının bitiminde Felâtun'la Râkım'ı, Polini ile Râkım'ı Ziklas ailesiyle Râkım'ı, Josefino ile Râkım'ı karşı karşıya getirir. Her defasında Batılı anlayışın yanlış tarafları eleştirilir. Devamlı olarak Doğulu anlayışın savunmasını ise yazarın da arkasında durduğu Râkım yapar. Çünkü o, aynı zamanda örnek bir kişidir.

Temel vaka zincirinin sonunda üstün olan ve kaybetmeyen Râkım olurken bütün malını kaybeden ve her şeye yeniden başlamak zorunda kalan Felâtun olur. Yani tersine doğru bir gidiş vardır. Doğulu anlayışla birlikte onu temsil eden Râkım da sürekli yükselirken Felâtun, yanlış anladığı Batılı değerlerle birlikte çöküşü yaşamıştır. Felâtun'un sonu konusunda çok ayrıntılı durmayan anlatıcı, onun artık akıllandığını ve hatalarından ders çıkardığını söylemekle yetinir. Oysa Felâtun bütün malını yedikten ve üzerine de yüz elli bin kuruş borçlandıktan sonra devlet dairesinde memurluğa başlar. Bu borçlarını ödemek istediğini, eğer ömrü kifayet ederse doksan yaşındayken sefahate tekrar vakit bulabileceğini söyler. Bu durum onda çok fazla bir şeyin değişmediğini, eline fırsat geçse yine eskisi gibi davranabileceğini gösterdiği için vakanın bitişi onun açısından umutsuz acıklı sondur.

Râkım'a bakıldığında ise farklı bir tabloyla karşılaşılır. O, sürekli çalışmış çabalamış ve ailesini geçindirecek kadar birikim yapmıştır. Canan ile evlenerek her alanda olduğu gibi aile hayatında da mutlu sonu yaşamıştır.

Canan, başlangıç durumundan çok farklıdır. Bir köle olarak satılan Canan, Râkım'a rastlayınca hayatı değişir. Râkım onu eğitir, ona kurslar aldırır ve asla köle muamelesi yapmaz. Sonunda da âşık olduğu bu kişiyle evlenir. Onun açısından da vakanın sonlanışı mutlu sondur.

---

[85] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 347.

Ahmet Mithat, *Paris'te Bir Türk*'te de diğer romanlarındaki gibi hızlı bir kapanış yapar. Beklenmedik biçimde ve alt yapısı hazırlanmadan Nasuh'un Virginie ile evliliğe giden süreçte İstanbul'a dönmesi kurgunun zayıf noktalarındandır.

Çengi, tezin açık açık söylenmesiyle son bulur. Ahmet Mithat bazen bunu anlatıcıya yaptırdığı gibi bazen de kahramanlarına söz vererek onların ifade etmesini ister. Romanda bu görevi, kurguyu neredeyse tek başına yönlendiren Sünbül'e veren yazar, onun oğluna verdiği dersin örnek olmasını da düşünür. Bu anlamda romanın temel tezi sonuç kısmında "…çocuğuna külliyetli mal bırakan babalar, ekseriya çocuğuna insaniyet âleminde ömrünü şan ile geçirebilmesine medar olacak terbiyeyi vermeyenlerdir."[86] diye çocuk terbiyesinin önemi vurgulanarak ifade edilir. Roman, gençlerin yanlış yapmamasını öğüt veren sözlerle mutlu bir şekilde biter. Bütün kahramanların akıbetleri verilir.

Karnaval'da farklı kesimlerden pek çok kişiyi aynı eğlence tarzı ve yaşam biçimi etrafında bir araya getiren Ahmet Mithat, hepsini hüsrana uğratarak bu hayatın doğru bir yaşam biçimi sunamayacağını dile getirir. Hamparson gibi bazı kahramanlarına da doğru yolu buldurarak örnek insan modeli oluşturur. Evlilik konusunda verdiği önemli mesajlardan biri de evlenecek kişilerin her bakımdan uyumlu olmalarıdır. Yaşı ilerlemiş Arslangözyan Ağa'nın genç ve güzel karısı Madam Hamparson tarafından aldatılması ve ondan sonra evlendiği başka genç ve güzel bayan tarafından da aldatılması bu eşitsizliğin bir sonucu olarak gösterilmiştir.

Henüz 17 Yaşında, tezin açık açık dile getirilmesi ve okura verilen nasihatlerle son bulur. Ahmet Efendi ve Hulusi Efendi gibi iki farklı kişilik etrafında kurgusunu şekillendiren yazar, Ahmet Efendi'nin Kalyopi'yi genelevden alarak ailesine teslim etmesi ve bir Rum gençle evlendirmesi gibi örnek davranışlarla son bulur. Bu anlamda roman, düşündürücü bir sonla bitirilir. Okura birtakım örnek alınacak davranışlar bırakılır.

Dürdane Hanım romanında vaka başlangıç durumuna dönüşle neticelenir. Vakanın başlangıcında Dürdane Hanım'ın Mergub Bey'le olan ilişkisi ve ondan olan bir çocuğu vardır. Dürdane Hanım Mergub Bey'le evlenmek için nişanlısı Memduh Bey'den bile ayrılır. Öykünün sonunda ise bu anlamda değişen bir şey olmaz ve roman umutsuz acıklı sonla neticelenir, Dürdane Hanım intihar eder, Mergub Bey öldürülür. Vakanın temel yükünü taşıyan Dürdane Hanım'la ilgili akıbetten söz edilmesine rağmen Çerkes Sohbet'in, Papazoğlu'nun, Ulviye Hanım'ın akıbetleri verilmez. Roman bu yönüyle eksik kalmıştır.

Vah, vakanın tamamlanması bakımından oldukça acemice kurgulanmış bir romandır. Samurkaş Hanım ahlaklı, güzel bir bayan olarak tanıtılır. Talat Bey'le evlidir. Necati'yle aşk yaşar. Ancak romanın sonunda Talat Bey'in anlatıcı tarafından âdeta apar topar öldürülerek kurgudan çıkarılması ve özgür kalan Samurkaş Hanım'ın derhâl Necati Bey'le evliliğinin gerçekleştirilmesi

[86] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi* (hzl. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 148.

realizm açısından kusurlar taşıyan bir bitiriş yöntemidir. Bu yönüyle roman, mutlu sonla neticelenmiştir. Kötüler yine cezasını çekerlerken iyiler daima kazançlı çıkmıştır.

Esrâr-ı Cinâyât, iyiler adına mutlu son, kötüler adına ise umutsuz acıklı sonla neticelenir. Kötüler yaptıkları kötülüklerin cezasını çeker. Hediye dilenci olup bütün varlığını kaybeder. Mustafa ceviz ağacından düşüp ölür. Halil Sûrî öldürülür. Osman Sabri ve Hafiye Necmi gibi kurgunun iyi kişileri ise terfi edip başarılı ve mutlu bir hayat sürer. Anlatıcının devamlı biçimde *"Bizim Osman Sabri Efendi ile Hafiye Köse Necmi"* demesi ise anlatıcının hangi tarafta olduğunu gösterir.

> "Bizim Osman Sabri Efendi ile Hafiye Köse Necmi'yi unuttunuz mu?
> Biz unutmadık. Devletler dahi icrâ-yı adalette eser-i rabbâniye iktifa ederler. Hiçbir bendelerinin hüsn-i hidmetini unutmazlar. Her hizmete lâyıkı derecesinde mükâfat etmeyi büyüklük şanı addederler.
> Osman Sabri Efendi ise yalnız şu hikâyemizin zeminini teşkil eden cinâyâta değil, her işte elinden geldiği kadar gayretle ez-can ü dil çalışır bir adam olduğundan, vakıa bazı kere yakası bir tahkik komisyonunun eline geçmişse de, her tahkikte, her tetkikte berîü'z-zimme olduğunu ispat eyleyerek, terfî-i rütbe ve memuriyet ede ede mesleğince en yüksek derecelere çıkmış, hem de helâlinden zengin olmuştur.
> Hafiye Necmi hiçbir zaman Osman Sabri'den ayrılmamış ve nihayet ihtiyar olarak dermandan kaldığı zaman Osman Sabri'nin çoluğuna, çocuğuna, kadın nine olmak mevkiini tutmuştur ki, koca ak ağa vaktiyle kocakarı kıyafetine lüzum görüldükçe girerken şimdi hemen ale'd-devâm, hem de muşmula gibi bir kocakarı olup kalmıştır."[87]

Romanın dördüncü ve beşinci kısımları, bir anlamda romanın çözüm kısmıdır. Vakalar, tam anlamıyla bu iki kısımda neticeye bağlanır. Romanın başında Öreke Taşı cinayetinden söz eden anlatıcı, romanın sonuna kadar geriye doğru giderek bu cinayeti çözümler. Dolayısıyla romanın tamamlanışı daha çok geriye dönük yapılan anlatılarla sağlanır. Romanın sonunda bütün kahramanların akıbetleri anlatılır ve uzu açık kalan bir vaka halkası bırakılmamasına gayret gösterilir. Bu tutum, yazarın kompozisyon oluşturma biçimiyle ilgilidir.

Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları, çok hızlı biçimde bitirilir. Bovlay; uşağını, eşini ve Gribling'i affeder. Aslında Ahmet Mithat'ın satır aralarında verdiği mesajlardan biri de evliliklerde çiftlerin yaşça birbirine uyumlu olmalarıdır. Ellili yaşlardaki Bovlay ile yirmi iki yaşındaki eşinin evliliği bu uyumsuzluğa bir örnektir. Böyle olunca fırsat bulduğunda gençler, yanlışlığa düşmektedir. Fakat romanın sonunda Bovlay, hızlı biçimde herkesi affeder ve bu işin sorgulamasına girmeden öykü tamamlanır.

> "Hikâyemizi cümlenin sürür ve hubûru ile rehîn-i hitâm etmiş olmak için şunu da haber verelim ki, Dodil'in verdiği izahattan dolayı pek ziyade memnun görünen Bovlay, hemen o anda zevcesiyle Gribling'i dahi affetti.
> Dedi ki:
> - İhtiyarlığım ve çirkinliğim hakkındaki hezeyanlarınız eğerçi can sıkar şeyler ise de, izdivaca verdiğiniz karardan dolayı sizi muahezeye lüzum görmem. Zira müddet-i hayatımda hukûk-ı zevciyyeye riayet etmişsiniz. Ben vefat eyledikten sonra ise ikiniz dahi serbest bulunduğunuzdan, kusurunuz olsa olsa

[87] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât* (hzl. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 232-233.

henüz cenazem kalkmaksızm birbirinize el vermekte isti'câlinizden ibaret kalır. Her hâlde her kusurunuzu affettim. Biriniz yine zevcem ve diğeriniz yine dostumdur."[88]

Vaka, Bovlay için mutlu; diğer kişiler için mutsuz sonla neticelenmiştir.
Her hikâyesinde kıssadan hisse çıkarmayı amaç edinen Ahmet Mithat, bazı dönüm noktalarını kurgunun seyrine bırakarak bu hisseyi romanın sonunda bir kez de kendisi ifade eder. *Haydut Montari*'de vakanın sonunda kötüleri cezalandırıp iyileri ödüllendirerek bu mesajı açıkça dile getirir. Benzer yaklaşım, *Gürcü Kızı yahut İntikam* ve *Ahmet Metin ve Şirzad*'da da vardır. Romanın sonunda temel tezini dile getiren yazar, cihanda fenalık edenlerin yine fenalıktan başka hiçbir ceza ümit etmemeleri lazım geleceği hakikatini Tigran'ın, General Lazarof'un, Kalatasof'un ve Prens Çiçiyanof'un; Neofari'nin, Katerina'nın maceralarını örnek vererek hatırlatır.

Gürcü Kızı yahut İntikam romanının başlangıcında birtakım açıklamalarda bulunarak bir pencere açan yazar, romanın sonundaki *hatime* başlığı ile o pencereyi kapatır. Aslında kurgunun bir parçası olan ve hikâyeyi büyük oranda okura nakleden commis voyageur Gilliom Sanc'ın açtığı bu pencere, yine onun açıklamaları ve yazara "Seyyah kısmı esnâ-yı seyahatinde görüp işittiği şeylerin hikâyesiyle müftehir ve mütelezziz olduğu gibi bu hikâyeler muhatap ve müstemîlerinin istihsanını celp eyledikçe iftihar ve telezzüzleri müzdâd olur. Sizin de kemâl-i telezzüzle istimâmızı görüp memnun oldum. Umarım ki hikâyeyi kaleme aldığınız zaman bu itminan karilerinizde dahi hâsıl olur."[89] diyerek seslenmesiyle son bulur.

Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, vakanın tamamlanışı yönüyle *Hasan Mellâh*'a benzer. Her iki roman da ucu açık bırakılarak bitirilmiştir. Böylece başka vakalara kapı açılacağına dair ipucu bırakılır. Romanın sonunda James Farah ile Miss Johnsonser'ın mutlu biçimde bir araya gelmelerini sağlayan yazar, Rikalda ile Moşamol'un kabilelerine dönerken romanı "Mississippi nehrinin o taraflarına doğru intişâr-ı medeniyyeti âsân eylemiş olduğu da başkaca mütalâaya şayandır."[90] ifadesiyle bitirmesi, bu açıklığı göstermektedir.

Romanlarını çoğu kez Romantik akımın etkisiyle iyilerin mükâfatlandırılması kötülerin cezalandırılması üzerine bina eden, sık sık ahlaki nasihatlar vererek buna uygun vakalar kurgulayan, böylece ana kahramanı mutlu sona ulaştıran, romanın sonunda tezini açıkça dile getirerek bir masalcı tavrı takınan, kahramanların akıbetlerini verme düşüncesiyle hızlı bitirişler yapan Ahmet Mithat Efendi, Realizmi düşünen; ancak Romantizmle olan bağını hiçbir zaman kesemediği romanlar kurgular. O, çoğunlukla ders çıkarılmasını istediği günlük olayları, ibretlik tarihî vakaları, kültürel değişimleri, medeniyet bocalamalarını kaleme almaya çalıştığı için romanlarının sonuna eklediği *hatime*lerde bu yöndeki düşüncelerini de açıkça ifade etmiştir.

---

[88] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 98.
[89] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam* (hzl. Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2003, s. 213.
[90] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi* (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2003, s. 276.

1.1.2. Öykünün Bölümlenmesi

1.1.2.1. Kesitler, Epizotlar/Oluntular ve Dönüşümler:

Çeşitli vaka zincirlerinin sebep-sonuç bağlantısı içinde bir araya gelmesiyle romanın öyküsü ortaya çıkar. Ancak bu öykünün hazırlanışında birtakım bölümlemeler, vaka halkaları ve dönüşümlerden yararlanılır. Bunlar arasındaki ortak teme yöneliş, yapısal ve mantıksal bağlantılar, vakaların aynı yer ya da zamanda ortak kişilerin başından geçmesi gibi münasebetler öykünün bütünlüğü ve vaka örgüsü açısından önem taşır ve âdeta bir harç vazifesi görerek metni bir arada tutar.

İncelemeler sırasında *kesit*, romanın temel vaka zincirlerini gösteren ana bölümler; *epizot/oluntu* ise kesitlerin içinde asıl olayla etkileşim hâlinde bulunan ya da onu yönlendiren ikinci derecedeki olguları kastetmek için kullanılacaktır.

Anlatıdaki bir nesne, kişi, hayvan hatta bir düşünce vakayı okurun hiç beklemediği bir dünyaya doğru yönlendirebilir. Bu durum, roman dünyasındaki küçük dalgalanmalardır ve *dönüşüm* olarak ifade edilir. İncelemede üç çeşit dönüşüm türü üzerinde durulacaktır. Anlatının bir durumdan başka bir duruma geçerken gösterdiği beklenti dışındaki kırılmalar *ani dönüşüm*, esnemeler *aşamalı dönüşüm*; aynı vaka zincirinde başlayan bir dönüşüm başka dönüşümlere zemin hazırlıyor ya da farklı vaka zincirlerini de içine alarak genişliyorsa bu dönüşüm türü de *zincirleme dönüşüm* olarak ele alınacaktır.

İnceleme konusu romanlarda vaka zincirinin başlangıcında entrikaya dair ilk ipuçları verilir. Hatta anlatılan vaka halkası yarıda bırakılıp bir başka vaka halkasına geçilir ve romanın ilerleyen bölümlerinde bu iki vaka halkası uygun biçimde birleştirilir. Bu yüzden entrika, Ahmet Mithat'ın bazı romanlarında zayıf olmakla birlikte romanın sadece başlangıç kısmında değil her aşamasında okurun dikkatini açık tutan bir rol üstlenir. Zaten onun romanlarında vakanın kuruluşundaki en önemli unsur, okuyucuda merak duygusu uyandırmak ve entrikayı daima ön planda tutmaktır. Hüseyin Yeniçeri'nin onun hikâyeleri üzerindeki tespiti yazarın romanlarında da devam etmiştir.

> "Merak unsuru olaydan kaynaklanır. Olay merakı yaratır. Bu noktadan hareketle Ahmet Midhat'ın hikâyelerinde olay bolluğu merak unsurunun da fazlalığına imkân hazırlamıştır. Hikâyelerde seçilen olayların bolluğu yanında çeşitliliği de merak alanlarını çeşitlendirir. Çok ve çeşitli olan merakların genellikle aşırı bir mahiyette ortaya çıkışı, hikâyelerin sürükleyiciliğine katkıda bulunur. Okuyucunun en yüksek oranda merakını kamçılamaya çalışmış, bazen merak hafif hafif, bazen birden bire çözülmüştür. Heyecanın değişik tempoyla giderilmesi düğümlerde farklılık yaratmıştır. Kimileri girişte atılmış, gelişmenin başında çözülmüş, kimileri gelişmede atılmış yine orada çözülmüş, kimileri vaka sonuna kadar çözülememiştir. Bir merakın bittiği yerde diğerini başlatarak heyecan unsurunu sürekli kılmaya çalışmıştır."[91]

[91] Hüseyin Yeniçeri, "Ahmet Midhat'ın Hikâyeciliği", Gazi Üniversitesi SBE, Ankara 1994 (Yayımlanmamış Doktora Tezi), s. 383.

Genette'in anlatı düzeylerini gösterdiği tablosunda Ahmet Mithat'ın romanlarındaki anlatı düzeyleri belirtilirse şu şekilde bir yapıyla karşılaşılır:

Nesneler (Objects)	**Seviyeler (Levels)**	**Anlatı içeriği (Narrative Content)**
Esas olay örgüsü (main plot)	Extradiegetic	Zaman zaman homodiegetic anlatma (ben/biz) merkezli anlatım. Çünkü anlatıcı aynı zamanda kişi ötesi, içodaklayım konumunda da olmaktadır.
Olay örgüsü (event-story)	Intradiegetic	Temel vaka zinciri olan extradiegetic anlatı düzeyindeki birinci derecedeki anlatı etrafında gelişen bütün bir olaylar dizisinin anlatımı. Bu anlatı içeriği, yazarın romanlarında fazlaca kullanılmıştır. Çünkü onun eğlendirici ve öğretici romancılık anlayışı bunu gerektirmektedir.
İkinci-seviye anlatı edimi (second-level narrative act)	Intradiegetic	Metadiegetic (ikinci seviyedeki) anlatıyı anlatan kişi. Bu, vaka halkalarına göre farklı anlatıcıları karşımıza çıkarır. Yazarın romanlarında ana kahramanla birlikte kişilerden herhangi biri de ikinci seviyedeki anlatımı gerçekleştirebilir. Bu da aynı romanın her bölümünde farklı ana kahramanları ortaya çıkarabilir.
İliştirilmiş anlatı (embedded narrative)	Metadiegetic	Kahramanların başlarından geçen maceraların bizzat kendilerinin anlatıcı olduğu bir vaka halkası içinde anlatılmasıdır. İntradiegetic düzeydeki ikinci seviyedeki anlatımda olduğu gibi bu sefer benzer kişinin extradiegetic ya da intradiegetic düzeyde olmayan, iliştirilmiş bir anlatı anlatmasıdır ki yukarıda ifade edildiği gibi bu da onun romancılığının eğlendirici ve öğretici vasfıyla açıklanabilir.

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar'da *anlatı düzeyi (narrative level),* olay örgüsünün kurulumunu sağlayan anlatı birimlerini ve onların aralarındaki münasebet derecelerini belirler. Hasan Mellâh'ın ana kahraman olarak yer aldığı birinci seviyedeki temel anlatıda *(extradiegetic düzey)* ana öykünün içine öykü karakterlerinden birinin sırası geldiğinde anlattığı, hatta bu ikinci derecedeki metin içinde anlatılan üçüncü derecedeki metinlerin de yer aldığı çeşitli öykülerin,

Genette'in tabiriyle *iliştirilmiş anlatıla*rın *(embedded narratives),* olması farklı bakış açılarını, farklı anlatıcıları kısaca farklı anlatı düzeylerini oluşturur. Bu kısım ikinci derecedeki bir anlatımdır ve *metadiegetic düzey*de gerçekleşir. *Extradiegetic düzey,* birinci seviyedeki olayların anlatımı *(event-story)* olan *intradiegetic düzey*i de ortaya çıkarır.[92] Burada iç içe geçen bir anlatı durumu vardır.

Birden fazla vakanın iç içe bulunduğu *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da, vakaların başlangıç ve sonucunun sınırları iyi tespit edilmelidir. Her anlatım düzeyinde kişilerin anlatıcı ve kahramanlardan biri ya da her iki konumu da taşıyan varlıklar olabileceği unutulmamalıdır. Kahramanlardan biri zaman zaman kendi hikâyesini anlatırken sözü anlatıcıdan devralır. Böylece Genette'in tanımlamasıyla *homodiegetic* bir anlatı kendisini gösterir. Bu tür anlatılarda anlatıcı, bir karakter olarak öykünün içinde yer almaktadır. Alfons'un karısını öldürme hadisesini Cuzella'ya anlatırken Esma'nın Timur Bey'le olan ilişkilerinin başlangıcından yaşadıkları ana kadarki kesiminin Hasan Mellâh'a anlatılmasında, yine Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı sevdiğini Esma'ya anlatmasında, Alonzo'nun korsanlar tarafından yakalanıp gemiye getirilmesinin kendisi tarafından anlatımında ve romanın daha pek çok vaka halkasında öyküleme olarak *homodiegetic* nitelikler ağırlık kazanmıştır. Hasan Mellâh romanın ana kahramanı olma sıfatını taşıdığı için onun anlatıcı olduğu konumlarda öyküleme *autodiegetic* nitelik göstermiştir. Genette anlatıcısı öykünün ana kahramanı olan anlatılara *autodiegetic* demektedir[93]. Bu anlatı yapıları anlatıcı ile ilgili bir problem görülmesine rağmen öykülemeyi önemli biçimde etkilemektedir. Çünkü vaka örgüsünün değişimi aynı zamanda anlatıcı değişimini de beraberinde getirmektedir. Bir anlatının yönelişini anlamak, onun anlatı düzenini tanımakla orantılıdır. Genette, anlatının *düzen*ini zamansal bağlamda ele alır. Olayların kronolojik olmayan biçimde sıralanışı Genette'e göre *anakroni*dir ve iki çeşit anakroni vardır:

a. *Analepses*: Anlatıcı, önceden olmuş bir olayı ya da olayları anlatır.[94]
b. *Prolepses*: Anlatıcı, ana öykü bittikten sonra olacak olayları haber verir.[95]

Genette'e göre bir anakroni geçmişe ya da geleceğe yönelebilir. Bu amaçla ana öykü anakroniye yer açmak için bölünür. Bu zamansal mesafe, anakroninin *etki alanı (reach)* olarak gösterilir. Anakroni, uzun sayılabilecek bir öykü süresini de kapsayabilir. Bu durum da anlatıda *uzunluk (extent)* olarak ifade edilir. Analepses diye gösterilen artsüremsel öyküleme biçimi, *Hasan Mellâh*'ta daha çok kişilerin sahneye konulmasında, kişinin yaptığı bir davranışın nedeninin izah edilmesinde kullanılır. Prolepses diye ifade edilen önsüremsel öyküleme biçimi ise çok fazla tercih edilmez. Çünkü macera romanlarında öyküleme biçimi eşsüremsel ya da artsüremsel çizgide ilerler. Bunun yanında öykünün sonunda kahramanların akıbetlerinden söz edilirken proplesese müracaat edilir. Romanın temel anlatım yöntemi olan sondan başa doğru,

---

[92] Genette, s. 228-229.
[93] Genette, s. 248.
[94] Genette, s. 48.
[95] Genette, s. 67.

heyecan unsurları ön plana çıkartılarak kurgulanması anlatının temel artsüremini ortaya çıkarır. *Hasan Mellâh*'ın mukaddimesinde romanın "kariha-i milliyyemizin bugünkü vüs'atinden bir numunecik olabilmek üzere"[96] maksadıyla, tercüme veya taklit olmayarak kaleme alındığı ifade edilir. Yine bu mukaddimede Ahmet Mithat, kendisine romanı münasebetiyle yapılan eleştirilere üstü kapalı cevaplar verir:

> "Ama eserim Alexandre Dumas'nın eserine nispetle binde bir derecesini de bulamayacakmış. Varsın bulamasın. Üç yüz seneden beri edebiyat ve hikemiyatla uğraşan bir milletin üç bini tecavüz eden erbâb-ı kalemi meyanında teferrüt etmiş olan bir muharrir ile üç seneden beri edebiyat ve hikemiyâta sarf-ı zihn etmeye başlamış olan bir milletin henüz otuza varamayan erbâb-ı kalemi meyanında gayretten başka bir şöhreti olmayan muharririn arasındaki farkı hesaba katarsak, gönlümün bu icbarından dolayı ma'yûb olamam itikadındayım."[97]

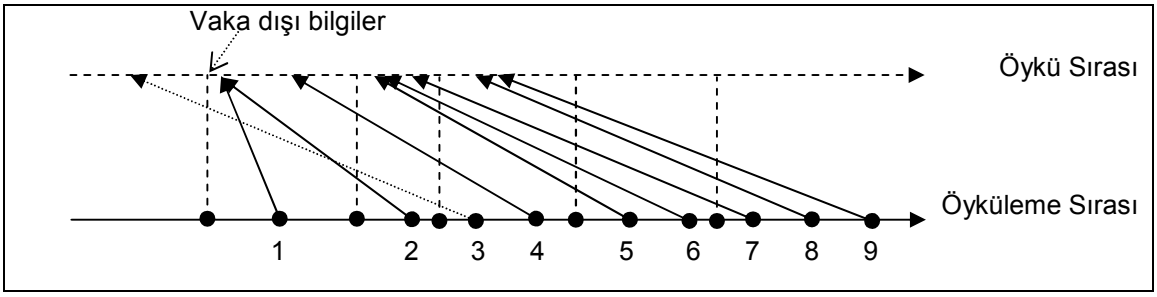
Anlatı yazmanın gerekçesi olarak Aristoteles'in *Poetika*'da *katharsis* (arınma) diye ifade ettiği başlangıç noktası, kimilerinde gerçekliği yakalamak kimilerinde de hoşça zaman geçirmek olarak karşılığını bulmuştur. Bunlara rağmen yazarın tek görevi, kurmacasının esin kaynağı olarak gerçek dünyayı işaret etmek değil, aynı zamanda gerçek dünyanın bilinmezliklerini kurmaca yapıtında çözümlemektir. Yani ondan sadece esinlenmemekte, onu örnek almamakta aynı zamanda da onunla çelişebilmektedir. Çeşitli estetik nedenlerin ötesinde kurgusal metinler, okura değerler dünyasının her yönüyle tartışılabileceği bir dünyanın kapılarını aralamaktadır. Belki de gerçek dünyanın katı kurallarının ve sınırlayıcılığının olmadığı, hayal dünyasını merkeze alarak dilediğince çizilen evrenin özgürlüğü içinde yaşanılan dünya, hem okura hem de yazara daha cazip gelmektedir. Bütün bunlara rağmen yazar anlattıklarının gerçekliği konusunda okuru ikna edebileceği her türlü tekniği denemekten vazgeçmez. Mesele okur merkezli düşünüldüğünde ise okurun anlatı metnini anlamak için öncelikle anlatı zamanına duygudaşlık kurarak yaklaşması gerektiği, kendi gerçeklik görüşünü eserin yazıldığı zamandaki hâkim görüşe mümkün olduğunca yakın bir çizgiye getirmeye çalışması gerektiği yaygın kanaattir.

> "…James, romancıdan sanatını önemsemesini, elindeki konunun olanaklarını ortaya tam olarak çıkarabilecek biçim ve yöntemleri araştırıp bulmasını ister. Kendi romanlarında biçim ve yönteme verdiği büyük önemin nedeni budur. Tüm çabası, doğrudan doğruya gözlediği yaşamın gerçekliğini bozmadan, karmaşıklığını yitirmeden okuyucuya aktarabilmektir. James yaşamla sanat arasındaki ayrılığı hiçbir zaman unutmaz. Yaşam dağınık, tutarsız, ayrıntılarla dolu, başı sonu olmayan bir süreçtir. Roman ise seçme, düzenleme ve yoğunlaştırma yoluyla bu dağınıklığa biçim ve anlam kazandırmak işlemidir."[98]

Romanda her bir kahramanın ayrı bir dünyası ve onlar çevresindeki kişileri de içine alan bir vaka zinciri vardır. Ancak bu kişiler çeşitli sebeplerle etkileşime girdiklerinde vaka halkaları birleşir ve temel bir öykü oluşur. Bu sebeple öncelikle *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'daki bu ana kesitler üzerinde durulacaktır:

---

[96] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 5.
[97] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 5.
[98] Edward Morgan **Forster**, *Roman Sanatı* (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, 3. bs, İstanbul 2001, s. 17-18.



Şekil 1. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'ın olay örgüsü şeması

1. Cuzella'nın merkezde yer aldığı ve babası Alfons ile eğitmenleri, Sipros ve Marie'yi içine alan kesit.
2. Pavlos'un Cartegane'ya gelmesi ve Alfons ile komşu olması etrafında gelişen vaka zinciri. Bu kesitle birlikte birinci ve ikinci kesitler arasında bir yakınlık oluşur. Ancak iki kesitin birbirine tam olarak bağlanması, Pavlos'un Cuzella'yı kaçırmasıyla birlikte olmuştur.
3. Hasan Mellâh'ın, Fas'a giderek babasının katillerinden olan Yakup el Deca'yı öldürmesi ve peşindekilerden kaçarken korsanlarca esir alınması.
4. Hasan Mellâh'ın Alfons'un konağına korsanlarca hırsızlık amacıyla gönderilmesi. Bu kesitle birlikte birinci, üçüncü ve dördüncü kesitler birbirine bağlanır. Bağlantıyı sağlayan ise ortak mekân ve kişilerdir.
5. Hasan Mellâh Cuzella'yı kaçıran Pavlos'un peşinden giderek Korsika Adası'nın Ajaccio Limanı, Marsilya Limanı, Paris, Cadiz, Mısır, gibi pek çok mekânı dolaşır, çeşitli maceralara atılır. Aslında bu mekânların her birinde cereyan eden vakalar, farklı kesitler olarak da düşünülebilir. Fakat hepsinde ortak kişilerin bulunmasından ve bunların amaçlarının aynı olmasından ötürü tek bir kesiti destekleyen ikinci derecedeki oluntular olarak düşünmek daha doğru olacaktır.
6. Mısır'da Murat Bey'in konağında Murat Bey, Canürktü ve Sarı Yakup ekseninde gelişen olaylar zinciri. Burada düzenlenen yarışta gösterdiği hünerle Esma'yı Hasan Mellâh kazanır. Böylece beşinci ve altıncı kesitler de birbirine bağlanır.
7. Alonzo'nun da bulunduğu korsan gemisinin, birtakım maceralardan sonra Hasan Mellâh'a katılması.
8. Esma'nın sevgilisini aramak için İstanbul'a gidilir ve Arslan Bey bulunur. İki sevgili birbirine kavuşur.
9. Cuzella'nın Şam'da olduğu haberini alan Hasan Mellâh, oraya gider ve sevdiğini kurtarır.

Temel kesitleri besleyen epizotlar daha çok geriye dönük olarak işlemekle birlikte vaka zincirlerine amaçsız yerleştirilmiş değil, çoğu zaman çatışmayı kuvvetlendirmek, anlatı sürecindeki karmaşıklığı artırmak, benzer vakalar oluşturarak tezi vurgulamak, okuyucunun ilgisini canlı tutmak, bir ahlak anlayışı konusunda ders vermek, bir vakadan diğerine geçmek için köprü vazifesi görmek gibi görevlere sahiptirler. Bunun yanında Ahmet Mithat'ın romanlarının gazetelerde tefrika edilip halk tarafından ilgiyle okunduğunu düşündüğümüzde

anlatıya dair bu ilginin bitmemesi, anlatımın biraz daha uzatılarak sürdürülmesi de bunlar arasında sayılabilir. Böylece anlatının zenginleşmesi sağlandığı gibi benzer vaka halkaları oluşturularak tez kuvvetlendirilir ve dönüşümler gerçekleştirilir. Her bir kesitin farklı dönüşüm noktaları olmakla birlikte bu çalışmada vaka örgüsünün bütününü etkileyen dönüşümler üzerinde durulacaktır.

Romanın henüz başında Pavlos'un Alfons'a komşu olması romanın bütünü açısından önem taşıyan ilk dönüşümdür. Cuzella'nın, rahibelerine gösterdiği ve uzun zamandır sakladığı, sonradan Hasan Mellâh olduğunu öğrendiğimiz resimdeki kişinin bulunması entrikayı artıran ikinci dönüşüm noktasıdır. Anlatıcı bunun için hiçbir hazırlık yapmaz. Bu sebeple bu dönüşüm türü, ani dönüşümdür. Hasan Mellâh'ın korsanlar tarafından yakalanması ve Alfons'un konağına gönderilmesi, burada Cuzella ile karşılaşması üçüncü temel dönüşümdür. Bunun akabinde gerek bu romanda gerekse *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta devam edecek maceranın ilk işareti olan Cuzella'nın Pavlos tarafından kaçırılması romanın bir macera kurgusu hüviyeti kazanmasını da sağlayan dördüncü önemli dönüşüm, aşamalı dönüşümdür. Çünkü anlatıcı, Pavlos'un niyetinin ne olduğunu okuyucuya hissettirerek o noktaya getirmiştir.

Ajaccio Valisi'nin verdiği davete katılan Hasan Mellâh, duvarda asılı duran resmin korsan gemisinden denize atılmak istenen; ancak bir limana bırakılan Korsikalı'ya ait olduğunu görür ve vakanın gidişatı hakkında okuyucuya ipuçları verir. Böylece hem kesitler birleştirilir hem de dönüşüm sağlanır. Çünkü bundan sonra kocasını arayan Madame İlia da Hasan Mellâh'a katılacak ve ölüme doğru giden bir macera yaşayacaktır. O sebeple resim, vakayı yönlendiren, vakanın gelişimi konusunda ipucu veren önemli bir motif olarak karşımıza çıkar. Nasıl Cuzella, Hasan Mellâh'a önce onun resmine bakarak âşık olmuş ve dönüşümü sağlamışsa Ajaccio Valisi'nin verdiği yemekte de Hasan Mellâh Korsikalı'yı resminden tanır, dönüşümü sağlar.

> "Bu resim oldukça güzel ve Fransız sakallı bir şey olup, Hasan Mellâh'ın mutlaka görmüş olduğu bir adamın resmi idiyse de, Hasan düşünür, bir türlü bunun kim olduğunu ve herifi nerede görmüş olduğunu derhâtır edemezdi. Bir aralık resmi adüvv-i canı olan Pavlos'a benzetti. Çünkü sakalın uzaktan köse gibi görünmesi Pavlos'un sakalını andırırdı. Lâkin bu resmin sakalı köse olmayıp, yanakları traş edilerek yalnız çeneden bırakılmış olduğuna dikkat edince, bu fikirden vazgeçerek yine meşguliyette devam eyledi. Ancak Hasan resme o kadar gizli bakardı ki, ettiği nazarlara kimse dikkat edemeyip nihayet valinin karısı Hasan'ı daima gözden geçirmekten hali kalmadığı cihetle o dikkat edebildi."[99]

Resimler, vakanın yönlendiricisi ve çözümleyicisi konumundadır. Romandaki örnekleri bunlarla sınırlı kalmaz. Giovanni, Hasan'a bir resim gösterir. Burada Pavlos Kumpanyası'nı oluşturan beş kişinin tasviri vardır. O resimde Hasan'ın dikkatini bir çocuk çeker. O çocuğun kim olduğunu sorduğunda Giovanni, resimdeki kişinin Dominico Badia isminde bir çocuk olduğunu söyler. Bu kişi, Cuzella'yı kaçıran Beşinci Pavlos'tur. Yine önce sonucu anlatıp onu uygun bir yerde, uygun bir sebebe bağlayan anlatıcı, resim yoluyla entrikayı hem çözümler hem de başka entrik unsurların işaretlerini verir. Genette'in repeating narrative (tekrarlanan anlatı) dediği bir kere

[99] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 160.

olan bir durumun birçok kere anlatılması[100], Ahmet Mithat'ın romanlarının da temel niteliğidir. Resim motifini defalarca farklı vaka halkalarında kullanan anlatıcı, okurun özellikle o noktaya odaklanmasını istemektedir.

Madame İlia'yı Marsilya Limanı'na bırakıp Paris'e yönelen Hasan Mellâh, geri döndüğünde Madame İlia ile gemi tayfasından Trillo'nun birlikte olduğunu öğrenir. Böylece sadık kadın bir anda ihanet eden kadına dönüşür.

Canürktü ile Sarı Yakup arasındaki Esma'ya sahip olma mücadelesinde aniden ortaya çıkan ve yarışmayı kazanan Hasan Mellâh, Esma için büyük bir dönüşümün de yaşanmasını sağlar. Joseph Campbell "Harekete geçen güçlerin bir ilk dışavurumu olarak, sanki bir mucizeymiş gibi beliren"[101] bu varlığı *haberci;* o varlığın ortaya çıkışını ise *maceraya çağrı* olarak kabul eder. Bu anlamda Hasan Mellâh, *haberci*; onun ortaya çıkmasıyla birlikte Esma'nın kaderinin değişmesi ve sevgilisi Arslan Bey'i bulmaya doğru giden İstanbul macerasına atılması da maceraya çağrı olarak düşünülebilecektir. Aslında bu vaka halkası dönüşümlerde tesadüflerin de önemli bir yer işgal ettiğini bir kez daha göstermektedir.

Romandaki dönüşümlerden pek çoğu aşamalı dönüşümdür. Çünkü Ahmet Mithat, her ayrıntıyı açıklama çabasına düştüğü için okurun uzun süre çelişkiler yaşamasını istemez, en azından sonucunu önceden söyleyerek dönüşüme zemin hazırlar. Bu durum, romanlarının başarısını da olumsuz yönde etkiler.

Ahmet Mithat, romanının çatısını oluştururken heyecan unsurunu ön planda tutar. Böylece gazetelerde tefrika edilen romanın, okuyucuları tarafından heyecanla ve büyük bir dikkatle takip edilmesini sağlar. Bundan dolayı yazarın romanlarında sürekli olarak inip çıkan bir heyecan dalgası görülür. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar,* okurun dikkatini açık tutup bir film şeridi gibi olayları takip etmesini sağlayacak biçimde düzenlenmiş bir macera romanıdır. Ancak kurgusal olarak romanı tek bir sınıfa koymak olanaksızdır. Hasan Mellâh'ın roman boyunca Cuzella'yı kaçıran Pavlos'u araması romandaki arayış kurgusunu belirginleştirmektedir. Arayış kurgusu yanında roman, serüven ve rekabet kurgusu nitelikleri de göstermektedir. Ancak ön plana çıkan kurgu biçimi arayış kurgusudur. Bu kurgunun en belirgin niteliği olan kahramanların hep hareket hâlinde ve arayış içinde olmalarıdır. Bu arayış sırasında halk edebiyatı ürünlerinden de istifade edilerek ana kahramanın yönlendirilmesi sağlanır. 1790 yılında Paris'te Hotel de Moscova'da geçen olayda Monsieur Michelet vaka içinde vaka anlatır. Anlattığı vaka Kerem ile Aslı hikâyesidir.

> "Kerem namında bir âşık varmış. Aslı namında bir maşukasını babası kendisinden kaçırdığı için o da arkasına düşmüş. Maşukası kaçmış, o takip eylemiş. Âdeta herif dünyayı dönüp dolaşmış. Nihayet karnında gaz madeni mi varmış neymiş? Bir gün ateş alıp cayır cayır yanmış. Nasıl? Âşk gayretinde bulunanlar artık Kerem Ağayı yahut Efendiyi, Kerem Beyi, Kerem Paşayı, pek isterseniz

[100] Genette, s. 115.
[101] Joseph **Campbell**, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000, s. 65.

> Kerem Hanı, kim bilir ne kadar tahsîn ve takdis ederler. Ben ne dedim? Hay ahmak budala hay! Dünyada karı kıtlığına kıran mı girdi ki, bir karının arkası sıra dünyayı dolaşmayı göze aldırdın. Aslı Hanım olmazsa Faslı Hanım. Biraz çirkince olur ise da, bari arkasından koşa koşa insana dünyayı dolaştırmaz ya? Her hâlde daha muti, daha munis olur."[102]

Bu hikâyede Kerem'in aşkı ile dalga geçilir ve örnek olay gösterilerek farkında olunmadan Hasan'ın Cuzella aşkından vazgeçmesi ima edilir. Bunun yanı sıra Cuzella'nın Hasan Mellâh'la karşılaştıktan sonra elindeki resmin ona ait olduğunu anlaması halk hikâyelerinde de ana kahramanın rüyasında gördüğü resme âşık olma ve bunun üzerine seyahate çıkarak gördüğü güzeli araması motifi ile benzerlik taşır. Cuzella Faslı bir tacirden alınan bir resmi o kadar sevgiyle sahiplenir ki o resmin sahibine âşık olur. Hatta Pavlos'u Marie'ye anlatırken resimdeki delikanlının yakışıklılığından söz eder. O resimdeki kişi, Hasan Mellâh'tır. Hasan Mellâh, Cuzella'nın odasına hırsız sıfatıyla girdiği zaman Cuzella o resmi çıkartır ve Hasan Mellâh da resimdeki kişinin kendisi olduğunu söyler. Vaka halkasının bu kısmında, "Vakıa, bu resim Hasan Mellâh'ın resmiydi ki, Hasan Mellâh kızdan, bu resmin Faslı bir tacirden alındığı hakkında aldığı malûmat üzerine pederi hanesinden yağma edilen eşyanın Cartagena'da satılmış olduğunu dahi anladı,"[103] diyen anlatıcı, bir vaka halkası vasıtasıyla Hasan Mellâh'ın maceraya atılacağı başka bir vaka zincirine geçiş yapar. İki vaka zincirinden önce birini bir noktaya kadar sürdüren Ahmet Mithat, sonra bir şekilde bağlantı sağlayarak diğer vaka zincirine geçiş yapar. Böylece iki farklı vaka zinciri ortak kişiler ve temalar yoluyla münasebete girer.

Vaka örgüsü başarılı kabul edilen anlatılarda kompozisyonun temel unsurları olan giriş, gelişme ve sonucun iyi düzenlenmesi yeterli görülmemektedir. Bunun yanında anlatının okuru kendisine bağlayıcı birtakım gereksinimleri de karşılaması aranan nitelikler arasındadır. Kompozisyon ile bağlantı kurulduğunda ise gelişme bölümünde çeşitli dönüşüm biçimlerinin denenmesi, sonuç bölümünde de entrikanın hat safhaya çıkarak pek çok beklenenin okurun beklentisi dışında gerçekleşmesi ile tatmin edici bir vaka örgüsü oluşturulabilir. Vaka halkalarının çizgisel olmayan bir doğrultuda ilerlediği romanda ortak bir başlangıç noktasından hareket edip gittikçe karmaşıklaşan ve bunun beraberinde genişleyen, sonucunda ise büyük bir daralmanın yaşandığı; ancak bu durumda da anlatıcının devreye girerek o düğümü ve sıkışıklığı çözdüğü bir yapısal şema *Hasan Mellâh*'ın eylemler dizisini betimler.

Sözlü edebiyat tesirlerinden biri de *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta görülür. Numan ile küçük kızı Kerame arasında geçen konuşmalarda sözün yanlış anlaşılmasından kaynaklanan diyalog, Karagöz ile Hacivat muhaverelerini çağrıştırmaktadır. Bu durum hiç şüphesiz bir geçiş sürecinin etkisi ve bunun doğurduğu *düalizm*le ilgilidir.

> "Yezdan-(sevinerek) Beni mi? Cezayir'e istiyor ha!
>
> Numan-Nasıl Cezayir'e? Fas'a, Fas'a.
>
> İnşirâh-Vay, Sîdî Hasan Mellâh hâlâ Fas'ta mı?

---

[102] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 199.
[103] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 85.

Numan-Evet, hem de âdeta Fas'ta yerleşmiş.
Kerame-Babacığım ben de isterim. Billahi bir tane ben de isterim.
Numan-Ne istersin kızım?
Kerame-İşte Hasan Mellâh amcamız Yezdan'a bir tane fes göndermiş.
İnşirâh-Fes değil kızım. Fas, Fas! O bir memlekettir mağribdedir.
Kerame-Hey isterim, vallahi isterim!
Numan-(gülerek) Fas şehrine gitmek mi istersin?
Kerame-Yok fes isterim. Hem de incili fes."[104]

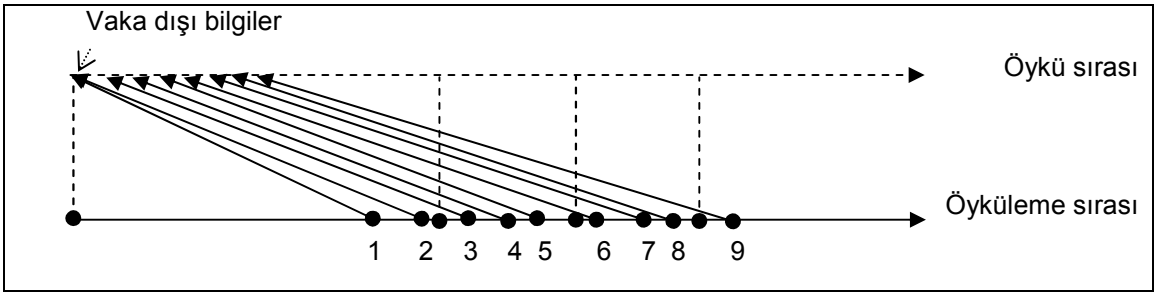
Benzer biçimde yanlış anlamalarla vakanın ironik biçimde yürütülmesi, yazarın *Hüseyin Fellâh* ve diğer romanlarında da görülen bir anlatım özelliğidir.

"Ahmed- Baban hakîm değilmiş!
Mustafa- Hayır efendim hekim değildi. Eski Osmanlıydı.
Ahmed- Hekim demiyorum be! Hakîm diyorum! Feylesof değilmiş demek istedim.
Mustafa- Hayır efendim hayır! Feylesof da değildi. Dini bütün Müslüman'dı.
Ahmed- Değil be canım! Akil değilmiş demek. Zira ukalâ derler ki, sana edilen iyiliği unutma, fakat fenalığı unut! Ve sana edilen iyiliğe mukabil iyilik et, fenalığa mukabil fenalık etme.
Mustafa- Ben ukalâ mukalâ bilmem, babamın dediklerini bilirim. İyiliğe iyilik, kemliğe kemlik. Bak iyiliğe kemlik mertliğe yakışmaz. Bu yakışmadığı gibi kemliğe iyilik de yakışmaz."[105]

Pavlos'un Cuzella'yı kaçırdıktan sonra Hasan Mellâh'ın bir anlamda arayışlarına farklı bir boyut kazandırıp maceradan maceraya atılmasının ikinci evresi ortaya çıkar. Pavlos'un da Hasan Mellâh'ın arayışı karşısında tepkisiz kalmayarak sürekli olarak mekân değiştirmesi, romanın bu anlamdaki kurgusal temellenişinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Ayrıca metadiegetic (iç anlatılar) anlatılarda karşılaşılan Hasan Mellâh'ın babasının katillerini araması ve bu amaçla Fas'a giderek Yakup el Deca'yı öldürmesi, Murat Bey'in adamları Canürktü ve Sarı Yakup'un Esma'nın peşinde olmaları, Esma'nın, sevgilisi Timur Bey (Arslan Bey)'i aramak için İstanbul'a kadar gitmesi romanın dış anlatısından içteki en küçük vaka halkasına kadar büyük bir düzen içinde entrik unsurları taşımasını ve kahramanların arayışa çıkmalarını göstermektedir. Dolayısıyla daha çok destansı hikâyelerde karşımıza çıktığı biçimiyle gereklilik ya da istek sonucu bir güç kahramanları harekete geçirir. Yol boyunca iyilik timsali olan Hasan Mellâh eyleme geçer ve maceraya atılır. Bu yolculuğa çıktığında tek başına olan Hasan Mellâh, yaptığı yardımlar sayesinde etrafına çok sayıda insan toplar. Sonuç kısmında ise görevini başarıyla yerine getiren Hasan Mellâh ve onla hareket eden dostları evine döner.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, tarihî roman gibi görülmekle birlikte tarihin bir fon olarak kullanıldığı romandır. Tarih, eserin derin yapısına nüfuz edemez. Romanda esas anlatılan ise kölelik sisteminin işleyişi ve bunun eleştirisidir. Bu çerçevede romanın temel kesitleri ve bu kesitlerin yönelimleri şu şekildedir:
bu ana kesitler üzerinde durulacaktır:

[104] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 284.
[105] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 110-111.



Şekil 2. *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*'un olay örgüsü şeması

1. Mesut Ağa'nın gizlice kılık değiştirerek evlere girmesi ve vukuat-ı kevniyye hakkında bilgi toplaması.
2. Konaktaki cariyelerden Nergis'in Mesut Ağa'nın sırrını öğrenmesi ve kendisine atılan iftira üzerine köle olarak satılmak istenmesi. Birinci ve ikinci kesitler böylece birleşir.
3. Mesut Ağa'nın, Nergis'i mağaraya kapatması.
4. Osman Bey'in mağaraya kapatılışı. Bu kesitte üçüncü ve dördüncü kesitler birleşir. Romanın uzun bir bölümü bu kesit etrafında gelişir ve zaman zaman Mesut Ağa'nın mağaraya erzak getirmesiyle birlikte dış dünya ile temas kurulur.
5. Mesut Ağa'nın Kulaksız Mehmet ve Balta Mustafa'yı öldürmesi.
6. Mağaraya sandık saklamaya gelen kişiler vasıtasıyla Osman ve Nergis'in çıkış yolunu öğrenmeleri.
7. Mesut Ağa, Osman ve Nergis'i mağaradan çıkarmaya karar verir. Ama eski kimliklerini kullanamayacaklardır.
8. Mesut Ağa yakalanarak evin altındaki sarnıca hapsedilir.
9. Osman, annesi Şehime Hanım'a kendisini tanıtır.

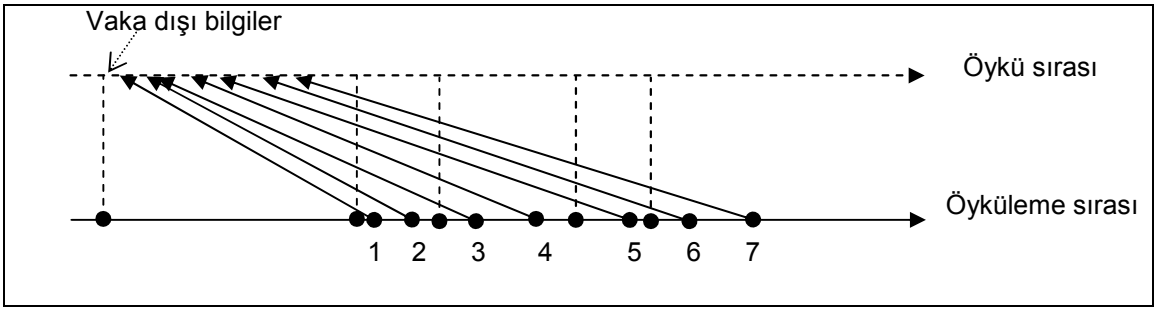
Bu kesitler içine yerleştirilmiş epizotlar ile hem entrika hem de dönüşümler gerçekleştirilir. Romandaki ilk dönüşüm, Mesut Ağa'nın kadın kılığına girerek konakları dolaşması ve haber toplamasıdır. Onun bu sırrını Nergis'in öğrenmesi ile birlikte zincirleme dönüşümler başlar. Mesut Ağa'nın Nergis'e, "Sana kıymak bana kıymak, sana kıymamak yine bana kıymak demektir."[106] sözü, dönüşümlerin birbirine bağlı oluşunu da açıklar. Çünkü Mesut Ağa'nın yaptığı suçu işleyenler, Parmakkapı'da asılmaktadır. Bundan ötürü önce Nergis konaktan uzaklaştırılır, sonra Mesut Ağa tarafından mağaraya hapsedilir, duruma çok üzülen Osman Bey de kendi rızasıyla mağaradaki hapis hayatına katılır. Vaka zincirinin büyük kısmı bu mağarada geçer. Birgün mağaraya hazine sandığı saklamaya gelenler vasıtasıyla çıkışı öğrenirler. Ancak aynı dönemde Mesut Ağa onları Cezayirli bir aile gibi tanıtarak oradan çıkartmaya karar verir. Romandaki önemli dönüşümlerden biri de işte budur. Ancak burada dikkati çeken husus, neden Ahmet Mithat'ın bu iki temel dönüşümü çakıştırdığıdır. Uzun yıllar ikna olmayan Mesut Ağa, Osman ve Nergis zaten çıkışı bulmuşken ikna olmuş ve böyle bir çözüm önerisi ortaya atmıştır.

[106] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 11.

Şehime Hanım konakta kethüda kadının daha üst tarafı bir rütbe ile iki ay kadar kalmasına rağmen Dayızade Memiş Bey'in, oğlu olabileceğini aklına hiç getirmemiş olması ilginçtir. Bu anlamıyla roman, gerçeklikten oldukça uzaktır. Mesut Ağa'nın konağın sarnıcına hapsedilmesi ve Osman'ın annesine kavuşması ile vaka örgüsünün temel dönüşümleri de tamamlanır.

Vaka örgüsü, *Hasan Mellâh*'ta olduğu kadar karmaşık olmamakla birlikte *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*'ta başlangıçtaki tek vaka zincirinin kırılarak iki farklı mekânda gerçekleşen vaka zincirlerine dönüştürülmesi ve daha sonra yine aynı mekânda birleştirilmesi etrafında gelişen olaylar anlatılır. Ahmet Mithat'ın çeşitli anlatı seviyeleri kullandığı da görülmektedir. İlk olarak extradiegetic anlatı seviyesinde Mesut Ağa'nın mağaradakilere dış dünyayı (Veysel Efendi'nin yeniçerilerce katledilişi, dönem hakkında bilgi, Veysel Efendi'nin ölümüyle birlikte karısı Şehime Hanım'ın evlenmesi ve konağı satıp fakirleşmesi gibi.) anlatımı söz konusudur. Bu seviyedeki anlatı içine yerleştirilmiş metadiegetic anlatı formları (Oyacı Karısı hikâyesi) ise romanın vermeye çalıştığı bağlamsal dünyayı da açıklamak adına değer taşımaktadır. Bunun yanında intradiegetic anlatı seviyesinde anlatılan pek çok hadise, Mesut Ağa'nın İstanbul'u nasıl çorba gibi karıştırdığını anlamak adına önemlidir. Dolayısıyla *Dünyaya İkinci Geliş*, bireysel olduğu kadar toplumsal tarafı da bulunan ancak bireyselliği ağır basan bir romandır.

Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır içinde Esrar, öykünün kurgulanışı bakımından *Hasan Mellâh*'a benzemektedir. Tıpkı onun gibi çok sayıda eklenti ve iç öykülerle genişleyen, ansiklopedik bilgilerin çok fazla olduğu, dönüşümlerin daha çok aşamalı ve zincirleme biçimde ilerlediği bir yapıya sahiptir. Ahmet Mithat Efendi Hasan Mellâh-Cuzella-Dominico Badia klasik aşk üçgeni etrafında başlattığı Hasan Mellâh'ı; yeni kahramanları da kurguya ilave ederek *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta genişletir. Bu sebeple her iki romanında tematik odaklanmaları ve vaka düzeni paralellik gösterir. Sadece örnekler farklılaşmıştır. Bunun yanında her iki eserde de aşk ve intikam teminin kurguyu yönlendirmesine karşın *Hasan Mellâh*'ta daha çok aşk; *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta ise intikam teminin vaka örgüsünü şekillendiği görülür. Romanın temel kesitlerini ve dönüşümlerini şu şekilde gösterebiliriz:



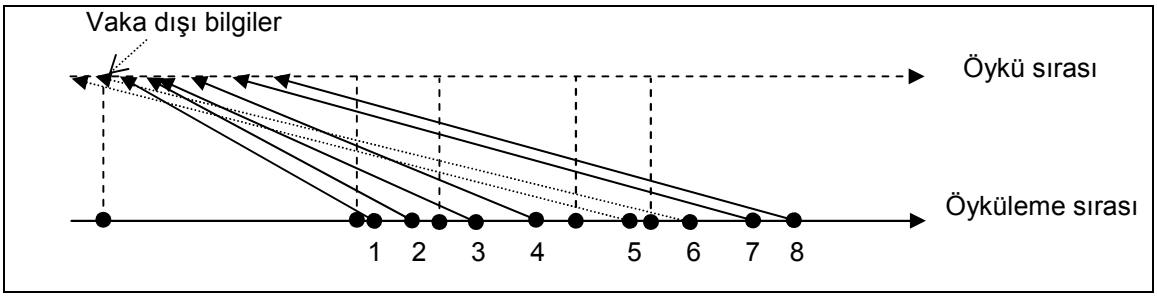
Şekil 3. *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır içinde Esrar*'ın olay örgüsü şeması

1. Zerno, Alonzo ve İlia'nın Cartegane gemisi ile Malta'ya gitmeleri. Malta seyahati aynı zamanda romanın ilk dönüşümünü de gösterir. Hasan Mellâh'ta yarım kalan Trillo'nun akıbeti, Malta yolculuğu sonunda çözülür ve Trillo öldürülür. Bu kesit, çeşitli iç anlatılar ve orada kahramanların başından geçen birtakım bireysel maceralarla genişler. Bu bireysel epizotlardan Alonzo'nun Julia'yı da yanına alarak Cezayir'e dönmesi kesitteki ikinci önemli dönüşümdür.
2. Dominico Badia'nın Tunus Limanı'nda demirleyen Cartegane gemisine gizlice girmesi ve yakalanması. Bu kesitteki en önemli dönüşüm, Dominico Badia'nın yakalanmasıdır. Romanın macera kurgusu kazanmasının temel sebebi olan Dominico Badia'nın yakalanması, bir anlamda bitişi de işaret edecektir.
3. Bu kesitte vakaya ana kahramanlardan Hasan Mellâh ilk defa girer. Birinci ve ikinci kesitle vaka zinciri birleşir. Hasan, Dominico Badia'yı affeder. Bu, kurgunun uzamasını da sağlayan önemli bir dönüm noktasıdır. Kesitteki ikinci dönüşüm ise Alonzo'nun babası Alfons'un Julia'ya sarkıntılık etmesidir. Bu durum üzerine o zamana kadar Julia'ya duygularını açıklayamayan Alonzo Julia'ya açılır ve sonunda evlenirler. Görüldüğü gibi bir dönüşüm, başka dönüşümleri doğurmuştur.
4. Hasan Mellâh'ın Numan'ı intihardan kurtarması, vakanın gelişimi açısından önemli bir kesit ve dönüşümdür. Öyle ki bu olaydan sonra affedilen Dominico Badia ile bu vaka halkasında karşımıza çıkan Casim Bey, ittifak kurarak Hasan Mellâh'ı ortadan kaldırmak isteyeceklerdir. Hasan'ın Batul isimli bir Arap'ı Dominico Badia'yı gözetlemekle görevlendirmesi ve onun yatağına bir mektup ve bir hançer bıraktırması roman kurgusu açısından yönlendirici rol üstlenir. Bu sebeple Batul'u *haberci;* onun verdiği bilgileri ve yaptığı eylemleri de *maceraya çağrı* olarak kabul edebiliriz. Bundan dolayı vakayı yönlendiren önemli bir unsur da ana kahramanların hisleridir. Mehmet Ali Paşa'nın Dominico Badia'nın kötülüklerini hissetmesi, Şehame'nin gelişinde başka bir sebep arayışı, Hasan Mellâh'ın Dominico Badia'dan gelecek tehlikelere karşı zaman zaman hisleriyle hareket etmesi bunun örneklerindendir. Görüldüğü gibi benzer vaka halkaları ile kötüleri hep başarısız kılan, iyileri de hep muzaffer eden kurgusal bir yapı ile karşılaşılır.
5. Ebulhammam'ın, kızı Zehra'yı Fransız General Menou'yla evlendirmesi etrafında gelişen vaka zinciri, yine Dominico Badia ile birleşir. Böylece Dominico Badia ve Hasan Mellâh'ı kurgu başlangıcına koyan anlatıcı, olayları sürekli olarak bu iki kahramanda odaklayarak dağılmayı önlemektedir. Dolayısıyla romanın isminden de anlaşılacağı gibi kişi merkezli bir kurgulama söz konusudur. Zehra'nın bu evliliği kesitin ilk dönüşümüdür. Yine zincirleme dönüşümü başlatır. Sevgilisi Süleyman'ın Menou'yu öldürmek isterken Şeyh Abdülkadir'le görüşmesi kesitin ikinci dönüşümü ve Şeyh Abdülkadir'in ona Menou yerine Kleber'i öldürtmesi de üçüncü önemli dönüşümdür. Şeyh Abdülkadir'in Dominico olması ise romanın entrik yapısını önceki kesitlerde olduğu gibi benzer bir yapılanmayla zenginleştirmektedir.
6. Dominico Badia, Mehmet Ali Paşa ve Şehame üçgeninde gelişen olayların yer aldığı kesitte yine zincirleme dönüşümler vardır. İlk dönüşüm, Şehame'nin Dominico Badia tarafından ikna edilerek Mehmet Ali Paşa'nın konağına gönderilmesidir. Mehmet Ali Paşa'nın Şehame'nin

gerçek amacını öğrenmesi yine birinci dönüşüm ekseninde gelişen ikinci dönüşümdür. Şehame'nin Dominico Badia'ya hizmet etmekten vazgeçip Mehmet Ali Paşa'ya inanması ve sadakati konusunda onu da kendisine inandırması bu zincirin üçüncü dönüşümüdür. Dominico Badia'nın yakalanması ve bu yakalanışta Dominico Badia'nın Mehmet Ali Paşa'nın huzurundayken başparmaklarının kilitle birleştirilerek suikast yapmasının önlenmesi, kurgunun gelişimi bakımından önem taşıyan dördüncü dönüşümdür. Mehmet Ali Paşa'nın onu affedip serbest bırakması bir yanıyla iyiliğin erdemini artırırken diğer yandan bir kez daha vakanın uzamasını sağlayan ve kurguyu temelinden etkileyen son önemli dönüşümdür.

7. Carbonari Teşkilatı'nın suçlu ilan ettiği Dominico Badia'nın İtalya'dan kaçıp Şam'a gelmesi romanın hem son kesitini oluştururken hem de önemli dönüşümlerini içerir. Bir anlamda romanın sonuç kısmıdır. Ali Abbasî Bey ismini kullanan Dominico Badia'nın kimliğinin öğrenilerek öldürülmesi, kurguyu tamamlayan son dönüşümdür.

Hüseyin Fellâh'ın temel kesitleri ve dönüşümleri şu şekildedir:



Şekil 4. *Hüseyin Fellâh*'ın olay örgüsü şeması

1. Şehlevend ile annesinin Civelek Mustafa'yı Hendek boyunda ağır yaralı biçimde bulmaları romanın ilk kesitidir. Civelek Mustafa'nın bu iki kişi tarafından bulunması, bir dönüşümdür. Aksi hâlde romanın kurgulaması farklı olabilirdi.

2. Laz Mehmed Ali isimli esir tüccarının Şehlevend'in bulunduğu durumdan faydalanıp onu köle olarak satın alması ve Mısır'a göndermesi çerçevesinde kurgulanan olaylar, romanın ikinci temel kesitidir. Şehlevend'in Mısır'a gidişi büyük bir dönüşümün de başlangıcıdır. Artık bu olaydan sonra olayların cereyan ettiği mekânlar değiştiği gibi vaka zincirine farklı kişiler de katılmıştır. Hatta Hüseyin Fellâh'ın olaylara dâhil olması da bu süreçten sonradır. Bu kesitle bağlantılı olarak anlatıcı, Şehlevend'in Mısır'da cariye olarak satılmasını romanın ilerleyen bölümlerinde geriye dönüşle anlatacaktır.

3. Hasna Hanım'ın kızını bulmak amacıyla Mısır'a doğru yola çıkması ve bindiği hacı gemisinin yolda Kurdoğlu'nun adamlarınca ele geçirilmesi üçüncü önemli kesittir. Bu kesit dairesinde romanın sonunda öğreneceğimiz duruma göre Hasna Hanım Kurduoğlu'nun konağına götürülmüş ve burada esir olarak tutulmaktadır. Eylemlerin bu düzeyinde Hasna Hanım'ın aşamalı biçimde kızına yaklaştırılması sağlanır. Çünkü esir olarak korsanların eline düşmesi, aynı zamanda kızıyla aynı mekânda buluşacağına dair ipuçları veren aşamalı bir dönüşümdür.

4. Romanın kurgusunu değiştiren en önemli dönüşüm belki de Şehlevend'in, Dayızade Ahmed Bey'in konağına cariye olarak satılması ve orada dilsiz gibi davranmasıdır. Bu kesitteki ikinci önemli dönüşüm de Civelek Mustafa'nın konağa alınmasıdır. Kötü niyetli kişiler içine giren bu iki kişi, planları Hüseyin Fellâh'a anlatmak için önemli bir vasıta üstlenirler. Böylece kurgunun gidişatı değiştiği gibi öykünün hacim kazanması da sağlanmıştır. Bu kesit romana Hüseyin Fellâh'ın da müdahil olduğu vaka halkalarını kapsar. Dayızade ve adamlarının Hüseyin Fellâh aleyhine plan yapmaları, kesitteki üçüncü büyük dönüşümdür ki bu andan itibaren macera kurgusu başlar. Geceleyin Hüseyin Fellâh'ı öldüreceklerken Şehlevend'in ona durumu haber vermesi ise kesitteki son dönüşümdür. Şehlevend bundan sonra Hüseyin Fellâh'a, gelebilecek bütün tehlikeleri Civelek Mustafa vasıtasıyla haber verir. Vaka yine uzar ve mücadele başlar.
5. Hasna Hanım'ın nasıl biri olduğunu göstermek isteyen anlatıcı, geçmişe dönerek onun evlenme macerasını ve başından geçen tatsız öyküsünü anlatır. İskelecizâde Bekir Bey'in Hasna Hanım'a göz koyması, ve ardından onu elde etmek için türlü entrikalar çevirmesi, temel vaka zinciri içindeki önemli bir dönüşüm noktasıdır. Bu olaydan sonra hızla fakirleşip yuvası bozulan Hasna Hanım kızıyla birlikte sokaklarda kalacak ve Laz Mehmed Ali'yle karşılaşıp kızının Mısır'a köle olarak satılması süreci başlayacaktır.
6. Veli Efendi'nin ölümünden sonra oğlu Ömer tarafından korunup kollanan anne ve kızı, Hurşid Ağa ve Bekir Bey'in rahat bırakmaması Ömer'in Hurşit Ağa'yı yaralaması ve küreğe mahkûm olmasıyla sonuçlanacak dönüşümü başlatacaktır.
7. İstanbul'daki dostuna bir mektup yazıp günlerdir gelecek cevabı bekleyen Hüseyin Fellâh, Civelek ve Şehlevend nihayet mektubu alır. Bu mektup önemli bir dönüşümü de taşır. Çünkü beklenen mektuba göre Şehlevend, Hüseyin ya da Civelek'ten birine sevgisini açıklayacaktır. Mektuptan sonra Şehlevend'in Ömer isminde bir sevdiğinin olduğu öğrenilir. H. Fellâh ve Civelek, aşklarından vazgeçerek Şehlevend'i sevdiğine kavuşturmaya karar verirler. Bu düşünceyle Hüseyin Fellâh'ın İstanbul' doğru yola çıkması ve Ömer'i Şehlevend'le buluşturmak istemesi, vakanın mutlu sona doğru gidişini işaret eder. Bu dönüşümle birlikte Ömer kurtarılır ve Şehlevend'le bir araya getirilir.
8. Kurdoğlu'nun konağının Ahmed Bey ve arkadaşları tarafından basılması ve bu olayı önceden bildiği için zayiatsız biçimde kurtulması üzerine konaktaki Hasna Hanım'ın serbest bırakılışı son kesitteki temel vaka zinciri ve dönüşümleri ortaya çıkarır. Şehlevend ile annesi nihayet kavuşur ve bu kesit, üçüncü kesitteki vaka zinciriyle birleşir. Romanda zaman zaman ipuçlarını verdiği gibi Civelek, Şehlevend'in Ömer'e olan aşkı karşısında çaresi kalır ve intihar eder. Ahmet Mithat, romandaki bütün kişilerin akıbetlerini vererek daha önce düştüğü ve eleştiri aldığı eksikleri tekrar etmez.

Romanda tesadüfler çok fazladır. Şehlevend'in onca güzelliğine rağmen Ahmed Bey gibi bir adamın yanına düşüp namusunu muhafaza etmesi, dilsiz ve sağır olduğundan hiçbir şekilde şüphe uyandırmaması, Ahmed Bey'in Cezayir'e gelen gemiden Civelek Mustafa'yı beğenerek yanına alması, olağanüstü vasıflara sahip biri olarak bilinmesi, Şehlevend'in annesi ile Cezayir'de karşılaşması (Kaldı ki annesi kızını aramaya Mısır'a gidiyordu.), Civelek'i ölümden

kurtaran Şehlevend ile Civelek'in Cezayir'de, Ahmed Bey'in konağında, karşılaşmaları tesadüfler yanında eylemler dizisinin olağanüstülüklerle işlenişini ve gerçeklikten yoksun oluşunu da gösterir. Buna rağmen yazar, anlattıklarının tamamının gerçekliğine okurunu inandırmak için her yolu dener. Hatta bunun için kaynaklardan da faydalanır.

> "Şu saydığımız hususâtı bir hikâyenüvisin hayâlhane-i vicdanında icat edilmiş hayalât ve tasavvurât kabilinden olmak üzere telakki etmemenizi rica eyleriz. Zaten şu gibi ahvâl-i harikuladenin yalnız şekavet yolunda olmayıp kahramanlık yolunda suret-i icrasını görmek için idi ki Cezayir tarih-i husûsîsini mütâlâa etmenizi tavsiye eylemiştik.
> Ama diyeceksiniz ki şu mütâlâasını tavsiye eylediğiniz Cezayir tarih-i husûsîsini nerede satarlar ki alıp da mütâlâa edelim?
> İşte böyle bir söz söylerseniz size cevab-ı muknî tedarikinden aciz kalırız. Biz kütüphane-i millîmizi bu asırda bir adamın muhtaç olduğu vukuf ve malûmatı itaya kâfi göremediğimizden bir ecnebi lisanı öğrendik de o lisanın kütüphanesiyle ihtiyacımızı tesviye edebildik. Fakat Osmanlı efradından her birine "Vukuf ve malûmat kazanmak isterseniz bir ecnebi lisanı tahsil ediniz." diye bir ham teklif etmekten haya olunur. Bugünkü kütüphane-i millîmiz kâfi değilse derece-i kifâyeye iblâğı erbâb-ı iktidarın borcudur. Lâkin bu hizmeti de hasbeten lillâh ifâya onları davet edemeyiz. Halk bu gibi havâyic-i zarûriyye-i medeniyyeye gerçekten ihtiyaç görmeli. O ihtiyaçla erbabını teşvik etmeli. Böyle bir şey olursa siz de mütâlâa için lisanınız, hem de sizin kolaylıkla anlayacağınız yeni lisanınız ile yazılmış bir çok Cezayir tarih-i husûsîleri bulabilirsiniz. Eğer nazar-ı rağbetinizi yalnız hikâye tarzındaki şeylere hasrederseniz nail-i emel olamazsınız. Çünkü bir hikâyenüvis Cezayir'i size şu bâbda tanıtmış olduğumuzdan ziyade tanıtmayı kendi vazifesi dâhilinde görmez."[107]

Hüseyin'in aşka bakışını anlatmak amacıyla vakaya dâhil edilmiş bir aşk hikâyesi Sabire ile Hüseyin arasındaki aşktır. Onun bir zamanlar âşık olduğu bedevî kızı Sabire, sevgisine sonuna kadar sadakatle bağlı kalmış bir kişidir. Ahmet Mithat, bu aşk hikâyesini intradiegetic anlatıcı olan Hüseyin'in anlatımından okuyucuya haber vermiş, ancak içeriğinden söz etmemişti. İleriki vaka halkalarında olayları tamamlama gayretinde olduğu görülen yazar, vakaları yarım bırakmak istemiyor. O sebeple unutuldu sanılan vaka halkaları ilginç şekilde bağlanır. Ahmet Mithat, bu vesileyle soru sorarak entrikayı da oluşturur.

"Canım! Hüseyin'i bu hâle koyan bedevi kimdi?

Kim olacak, işte kendisi dedi ya? Sabîre isminde bir karıydı. Bu Sabîre ise Hüseyin'in son defa olarak sevmiş olduğu bedevi kızı Sabîre'dir."[108]

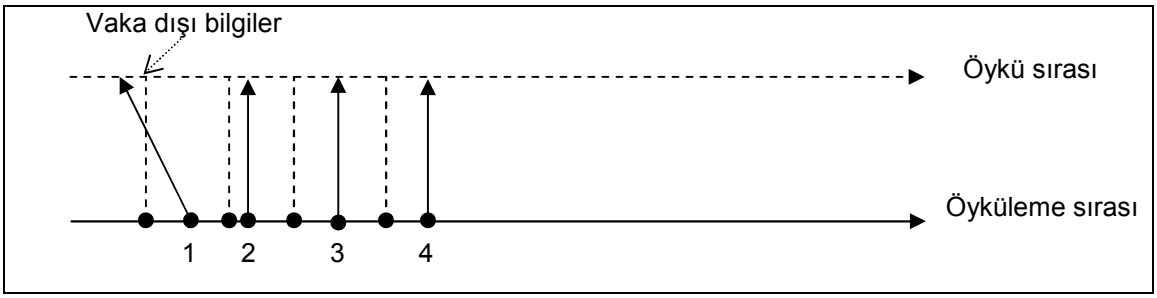
Extradiegetic ve İntradiegetic düzeyde anlatılan metinler daha çok kahramanların yakından tanınması adına geçmişleri hakkında bilgi verirken metadiegetic düzeydeki anlatılar da yazarın tezini kuvvetlendirmek için kurguya ilave edilmiştir. Romanın tezini örnekleyen bir iç hikâyede şu metadiegetic anlatıya yer verilir:

> "Bir âkile sormuşlar ki "Oğlun için ne miras bırakabileceksin?" Cevap vermiş ki "Her işte kendisini muvaffak edecek bir terbiye ve kudret bırakacağım." Buna "Parasız insanda hiçbir kuvvet ve kudret

[107] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 82-83.
[108] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 204.

> bulunamaz." diye itiraz etmişler. Akil dahi bu itiraza "Nakd-i mevcut tükenir kaybolur. Semere-i sa'y tükenmez kaybolmaz. İş odur ki insan sa'yinden semere alacak kadar terbiye ve talim görsün." diye mukabele eylemiş."[109]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi'nin temel öyküsü Doğu ve Batı'nın eğitim, evlilik, edebiyat, yaşam biçimi gibi sosyo-kültürel mukayesesi üzerine kuruludur. Kesitlerin her biri ve onların içine yerleştirilmiş eklenti ve iç hikâyeler de bu mukayeseyi desteklemek amacıyla kurgulanmıştır. Bu eylemlerin sıralanışı şu şekildedir:



Şekil 5. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'nin olay örgüsü şeması

1. Râkım'ın Canan'ı satın alarak evine getirmesi romanın ilk kesitidir. Aynı zamanda önemli bir dönüşümün de başlangıcıdır. Râkım, Canan'ı bir kız kardeş olarak görürken Canan'a müşteri çıkar ve kendisine 1500 altın vermek isteyen birinin olduğunu Canan'a söyler. Canan bunu kesinlikle kabul etmez, onun gözyaşları Râkım'ı da etkisi altına alır ve Canan'ın kendisini cayır cayır yaktığını hisseder. Böylece Râkım'da büyük bir dönüşüm yaşanır. Artık bundan sonra Râkım Canan'a ilgi duyacak Josefino ve başka kızlarla olan duygusal bağlantısını kesecektir. Canan'ın eğitilme sürecinde Fransızca dersleri alması, Josefino'nun ona piyano dersleri vermesi bu kesiti desteklemek amacıyla romanda yer alan eklenti vakalardır. Ancak bunların her biri intradiegetic anlatı düzeyindedir.
2. Felâtun'un, sevgilisi Polini'yi Râkım'la tanıştırmak için Polini'nin kaldığı otele götürmesi, temel vaka zincirini desteklemek için oluşturulmuş bir kesittir. Polini'nin davranışları, Râkım tarafından eleştirilir. Bu kesitte Doğu Batı kıyaslamasında farklı bir nokta ele alınır. Doğulu kadınla Batılı kadının mukayesesi yapılır. Kesit sonunda Râkım'ın dediği olur ve Polini, beş parasız kalan Felâtun'u terk eder.
3. Râkım'ın İngiliz Ziklas ailesiyle tanışmasının anlatıldığı kesit, Batılı ailenin yaşam biçimini vermek adına da önemlidir. Bunun yanında eğitim ve ahlak sistemi noktasında kıyaslamalar devam eder. Râkım'dan ders almaya başladıktan sonra iki kızın da davranışlarında büyük değişiklikler olur. Can'ın Râkım'a âşık olmasına ve babasının Râkım'a uygunsuz teklifte bulunmasına rağmen Râkım'ın Canan'a bağlılığını dile getirmesi ahlak anlayışlarını kıyaslamaya zemin hazırlar. Hatta bu kesitte gerçeklerin kurguyu yönlendirmesiyle de karşılaşılır. Can aşkından yataklara düşmüştür. Doktor Z, kızın hastalığını çözebilmek için *Tarih-*

[109] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 58.

i Atik'teki bir hikâyeden etkilenerek "...bir gece Tarih-i Atîk'i okurken bir fıkraya tesadüf edip, ertesi gün o fıkra mucibince hareket etmeğe karar verdi."[110] denir. Bunun üzerine Can'ın Râkım'a âşık olduğu sonucuna ulaşır.

4. Râkım, Canan'la evlenir ve anlatıcının da tarafında olduğu Doğulu sistem kazanır.

Kesitlerin içindeki eklenti anlatılar *tekrarlanan anlatı* niteliği göstermektedir. Çünkü yazarın tezi, birçok defa farklı örneklerle sunulmuş ve böylece asıl tema pekiştirilmeye çalışılmıştır.

Romanın henüz başında Merakî Efendi'nin alafrangalık merakını uşağı Mehmet'e de öğretmeye çalışması ve verdiği örneklere karşılık aldığı cevaplar, Karagöz muhaverelerini anımsatmaktadır. Yanlış anlamaların romanın tezine vurgu yapması ilk dönem anlatılarında sıkça karşımıza çıkmaktadır.

> "Bir gün 'Mehmet, Beyefendi ne yapıyor?' deyip de Mehmet'ten 'Çorba içiyor' cevabını alınca 'Oğlan öyle söyleme ona alafrangada supe yiyor derler' demiş ve Mehmet 'Hayır efendim! Allah göstermesin! Sopa yediği yok çorba içiyor' dediği hâlde dahi Merakî Efendi meraklanmayıp 'Oğlum! alafrangada çorbanın ismi supedir, bunları birer birer öğrenmeli' diye bir nasihat vermişti. İşte anlayınız ki Mehmet dahi yavaş yavaş alafranga olacaktır."[111]

Bir kesitten diğerine geçen ya da eklenti vakalar kurgulayan anlatıcı, açıklama yapma ihtiyacı hisseder. Oraya geçmekteki amacının ne olduğunu "…murat erbâb-ı mütâlaaya hikmet dersi vermek değil a! Biz zevkimize bakalım."[112] diyerek ya da "Şu aşağıki vak'ayı da zikredersek, mevsim-i bahara kadar güzeran eden ahvali bitirmiş oluruz."[113] sözleriyle anlatır.

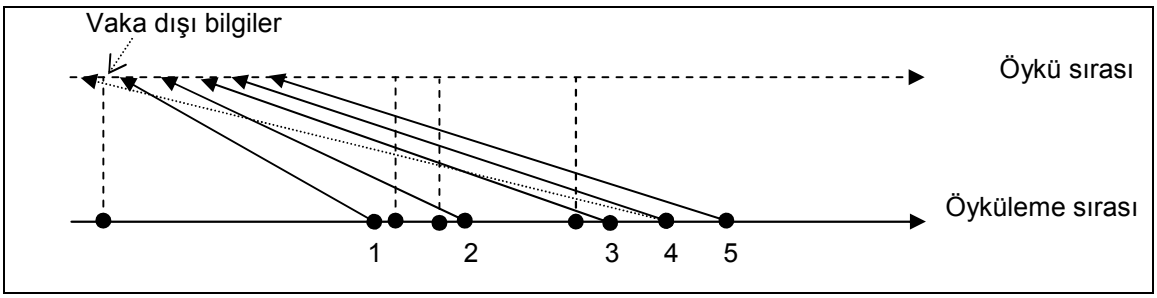
Anlatıcının fırsat bulduğuca verdiği ara bilgiler, vakanın akıcılığını etkilemektedir. Can ve Margrit'e ders vermeye evlerine gittiğinde Felâtun'la karşılaşan Râkım, onunla dil konusunda bir tartışmaya girer. Doğrudan anlatıcının ağzından çıkan bilgilerin okuru sıktığını düşünen Ahmet Mithat, bu kez de onu kahramanına yaptırmış ve Râkım'ı konuşturmuştur.

Konusunu daha çok yabancı memleketlerde geçen vakalardan seçtiği romanlarında çoğunlukla okuduğu yabancı yazarların romanları Türk töresine uygun hâle dönüştürülmüş ya da *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*'ndaki galvanoplasti ya da *Dürdane Hanım*'daki telefon denilen bir cihazın yazar tarafından öğrenilmesiyle birlikte kurgulanan vaka halkasında olduğu gibi yabancı dergilerdeki ilginç yazıların genişletilmesiyle oluşturulmuş bir kurgusal oluşum vardır. *Müşahedat*'ı yazmadan önce Emile Zola'nın *Paris*'inden etkilenmesi, *Hasan Mellâh*'ı yazmadan önce *Monte Cristo*'nun etkisinde kalması, *Esrâr-ı Cinâyât*'ı *Orcival Cinayeti*'nin gölgesinde yazması bunlardan sadece birkaçıdır. *Paris'te Bir Türk*'ün kompozisyonunda da Paris'in bu bakış açısıyla ele alınması söz konusudur. Romanın bu kurgusal çerçeve dâhilindeki temel kesitleri ve dönüşümleri şu şekildedir:

---

[110] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 117.
[111] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 8.
[112] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 101.
[113] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 69.

Paris'te Bir Türk'ün temel kesitleri ve dönüşümleri şu şekildedir:



Şekil 6. *Paris'te Bir Türk*'ün olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti, birinci kısma da ismini verdiği gibi Napolyon döneminde İstanbul'dan Marsilya'ya giden Fransız kumpanyası vapurunda geçen birtakım vakalara dayanır. Bundan ötürü romanın öyküleme biçimi artsüremsel öykülemedir. Daha romanın ilk kesitinde yazarın amacı, iki farklı medeniyeti temsil ettirdiği kişilerin bizzat kendilerini konuşturarak bir tartışma ortamı açmaktır. Türk kültürünü temsil eden kişi, Nasuh'tur. Batılılara karşı Türk kültürünü devamlı olarak o savunur. Onun gemide tanıştığı kişiler, aslında hep bir dönüşümü işaret ederler. Çünkü romanın ilerleyen kesitlerinde bu kişiler vakaya yeniden dâhil olacak ve başka dönüşümlerin oluşumuna katkı sağlayacaklardır. Bu kesitteki en dikkat çekici dönüşüm, Cartrisse'in Nasuh'u gemideyken Catherine'le tanıştırmasıdır. Bunun üzerine Nasuh onu kendine âşık etmeye karar verir. Oysa ilk görüşte Catherine, Nasuh'tan hoşlanmaz. Burada anlatıcı, "Acaba bunun sebebi ne olabilirdi?" sorusunu yönelterek entrika uyandırmaya çalışır.
2. Vapurda tanıştığı Gardiyanski ile Lyon'a giden Nasuh oradan Paris'e geçer ve burada yine vapurda tanıştığı arkadaşlarından Cartrisse ve Catherine'le karşılaşır. Bu kesit Nasuh'un Paris'te başından geçen olayları içermektedir. Böylece birinci kesitle bağlantılandırılmaya çalışılır. Nasuh'un Cartrisse'e mektup yazıp ona vermesi için Gardiyanski'ye teslim etmesi, bir dönüşümü de içerir. Mektup yine dönüşümü sağlayan bir unsur olarak kullanılır. Bu mektup, Garsiyanski ile Cartrisse arasındaki aşkı ortaya çıkarır. Nasuh bu durumuyla yine *haberci*dir. Paris Kitabhane-i İmparatorîsi'nde araştırmalar yapan Nasuh'a tashih cemiyetince kendisine ücret mukabilinde tashihler yaptırılması bir dönüşüm noktasıdır. Çünkü bundan sonra para kazanmaya başlayan Nasuh, orada daha rahat şartlarda yaşamaya başlar. Ahmet Mithat, bütün eserlerinde çalışanın mutlaka başarılı olacağını ve edinilen bilginin insana birgün mutlaka dönüşünün olacağını ifade eder. Mademaiselle Poliny ile Nasuh'un birlikte görülmesi Nasuh'a ilgi göstermeyen Catherine'in ilgi duymasını sağlar. Bu, bir anlamda dönüşüm noktasıdır. Buna karşın Simon adından birinin Poliny'den hoşlanarak Nasuh'tan onu kendisiyle tanıştırmasını istemesi ve Nasuh'un da bunu kabul etmesi her iki kişi için de bir dönüşümü taşır. Poliny Nasuh'u sever, Simon da Poliny'yi. Romanın son bölümünde Simon ve Poliny de intihar edeceklerini söyleyerek ortadan kaybolurlar.

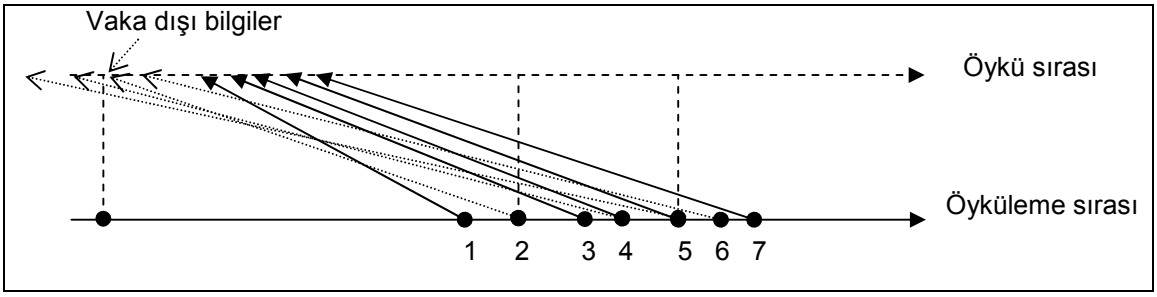
3. Bu kesiti belirleyen temel unsur, zamandaki değişimdir. Artık bahar mevsimi gelmiş ve Paris'in bahçeleri güzelliğini sergilemeye başlamıştır. Catherine'nin uzun zamandır görüşmediği annesi De Trouville ile görüştürülmesi bir dönüşümdür. Bu işi organize eden de yine Nasuh'tur. Bir anlamda bu yönüyle o, dönüşümü gerçekleştiren *haberci* gibi düşünülmelidir. Bunun yanında Nasuh'un Cartrisse'e yazdığı mektup, Gardiyanski ile Cartrisse aşkını ortaya çıkarır. Bu yönüyle mektup dönüştürücü bir vasıta görevindedir.
4. Madame De Trouville, Nasuh'un isteğiyle Alexandre'ı elit tabakaya göre eğiterek onun adına büyük bir dönüşümü sağlar. Bu kesitte bir yandan Alexandre'ın geçmişi anlatılırken diğer yandan onun mevcut durumu ele alınır. Bu sebeple bu kesit, hem geçmişe hem de aktüel zamana yönelir. Çünkü bir zamanlar kibar olmadığı için kendisini terk eden eşi Chaisne ile bu şekilde yeniden bir araya gelir. Bu arada Chaisne, Nasuh'u çok merak ettiği eğlence mekânlarından birine götürmüş ve çıktıktan sonra da onunla birlikte olmuştur. Görüldüğü gibi Fransa'yı Paris merkezli bir mekân ekseninde anlatan anlatıcı, Paris'in bahçelerini, insan yapısını, kültürünü, eğlence biçimini kısaca Batıyı Fransa'dan bakarak anlatmaya çalışmıştır.
5. İkinci kesitte anlatılan Simon'un Poliny'ye duyduğu karşılıksız aşk, her ikisinin intiharlarıyla sonuçlanır. İkinci kesitte başlayan bu dönüşüm, romanın son kesitinde tamamlanmıştır. Poliny'nin Simon'a bir mektup bırakarak evden kaçması, Nasuh'un entrikayı artıran olaylar sunarak bunları bir türlü söylememesi ve nihayet bu mektubu bulan Nasuh'un onu okuması entrikayı çözümler. Poliny'yi Simon'la evlendirmek gayretinde olan Nasuh, Poliny'nin de kendisini sevdiğini öğrenir ve mektubun sonunda Poliny intihar edeceğiniz belirterek veda eder. Bu anlamıyla aşamalı bir dönüşüm türüdür. Bu duruma üzülen Nasuh'un da o zamana kadar anlatılan tavrıyla hiç de bağdaşmayacak bir şekilde intihara karar vermesi ve Virginie'nin onu bu fikirden vazgeçirmesi kesitin önemli bir dönüşümüdür. Eğer Nasuh intihar etmiş olsa belki de onun etrafında yazarın kurguladığı çağdaş, dinîni bilen, ideal Türk genci imajı zedelenmiş olacaktı. Virginie'nin roman boyunca ahvali anlatılmamasına ve Nasuh'la olan münasebeti verilmemesine rağmen romanın sonunda her ikisinin de birbirine ilan-ı aşk etmesi ve birlikte İstanbul'a dönmeleri romanın beklenmeyen belki de çok hızlı geçilen son ani dönüşümüdür.

> "Tanzimat sonrasının (…) ilk yazarlarının tarihten hoşlandıklan, milletçe içinde yaşanılan kötü gidişe karşı tarihe sığındıklan, tarihten örnek devir, olay ve kişileri anlatmak yoluyla toplumda yeniden diriliş ruhu uyandırmak istedikleri ve Batının İslam dünyasına ve Osmanlı'ya olumsuz bakışını engellemek, özellikle de cevaplamak arzusuyla tarihe döndükleri bilinen bir gerçektir."[114]

Bu düşüncelerle kaleme alınan romanlardan biri de *Süleyman Muslî*'dir. Aşağıdaki tabloda kesik çizgilerle gösterilen ve öykülemenin ötesinde bir zaman dilimini ele alan kesitlerden anlaşılacağı gibi romanın öyküleme biçimi artsüremsel öykülemedir. Bunun yanında mazi ve hâl arasındaki sürekli geliş gidişler, okurun daha dikkatli davranmasını gerekli kılmaktadır. Okur artık bu kurgulama biçimindeki romanları da takip edebilecek konuma gelmiştir. Böylece Ahmet Mithat, oluşturmaya çalıştığı okur kitlesinin roman türüne hazırlama yolunda önemli adımlar attığını işaret etmektedir. Romanın temel kesitleri ve dönüşümleri şu şekildedir:

---

[114] Argunşah, s. 24.



Şekil 7. *Süleyman Muslî*'nin olay örgüsü şeması

1. Romanın birinci kesitinde Kerek isimli bir Hristiyan köyünde bir araya gelen şövalyeler, papazlar ve köy halkının Müslümanlara karşı nasıl bir taktikle savaşacaklarını tartıştıkları bir vaka ele alınır. Hiç şüphesiz entrika oluşturmak isteyen yazarın isim vermeden genç delikanlı olarak anlattığı kişinin sonradan Baptistin denilen Süleyman Muslî olduğunu söylemesi vakanın heyecan düzeyini artırır. Burada roman açısından önemli dönüşüm noktaları da vardır. Baptistin'in Müslümanlar arasına gönderilerek onların planlarını öğrenmek için görevlendirilmesi, romanın kurgusunu da tamamen değiştiren bir dönüşüm noktasıdır. Bu olaydan sonra Müslümanlar, Hristiyanlara karşı üstünlük kurarlar. Bu dönüşümün devamı olarak Baptistin'in iki Hristiyan ordusunu birbirine kırdırması eylemler dizisini başlatır. Sevgilisi Mariya'nın Engizisyon tarafından cezalandırılması, Baptistin'in hırslanmasını sağlayan zincirleme dönüşümün bir parçasıdır. Mariya'yı cezalandırma işini yapacak şövalyenin Mariya ile daha önce yaşadığı özel bir macerası vardır. Bu kısım, hâkim anlatıcının sözü Mariya'ya devrederek ona anlattırdığı intradiegetic anlatı düzeyinde gerçekleşir. Bu anlatıda anlatı içeriği *autodiegetic* düzeyde gerçekleştiği yani olayları bizzat yaşayan kişi naklettiği için realizm etkisi daha kuvvetlidir. Ana vaka olmamakla birlikte ana vakanın anlaşılmasına katkı sağlar.
2. Süleyman'ın başından geçen ve bedevi aşiretlerinden birine gizlice girerek aşiret liderini öldürmek isteyen üç kişiden ikisini öldürdüğü macerasının yer aldığı bu kesit, vakanın geçmişini okura bildirme amacıyla eklenmiş bir intradiegetic anlatıdır. Çünkü temel vaka zinciri içinde yer almaktadır. Buradaki en önemli dönüşüm de Süleyman'ın aşiret reisinin öldürülmesini engellemesidir. Romanın çözüm kısmında bu Şeymûn aşiretinin lideri Süleyman'a yardım ederek vakanın tamamen farklı bir mecrada ilerlemesini sağlayacaktır.
3. Extradiegetic anlatının bir parçası olan bu kesitte Mariya'nın iki Bâtıni Arap tarafından gömüldüğü çukurdan çıkarılarak kurtarılması ve Alamut Kalesi'ne götürülmesi anlatılır. Bu, vakaya tarihî bir gerçeğin, Bâtınilerin, dâhil edilmesi için eklenmiş bir *iliştirilmiş anlatı (embedded narrative)*dır. Kaçırdıkları Mariya'nın şeyhlerinin istediği kız olmaması ise bir başka ilginç dönüşümdür. Çünkü olaylara bundan sonra Süleyman Muslî de katılacaktır.
4. Bu kesitte Süleyman Muslî Şeyhülcebel'le görüşür. Onun aradığı kızı getirmesi şartıyla Mariya'yı serbest bırakacağını söyler. Süleyman'ın bu görevi kabul etmesi, kurguyu çok farklı mekânlara çekecek bir dönüşümün başlangıcı olur. İşin içine Roma İmparatoru dahi katılacaktır. Tarihî bilgileri kullanmak isteyen Ahmet Mithat, bu şekilde zorlama bağlantılarla kesitleri birbirine

bağlama düşüncesindedir. Melik Salih'in Süleyman'a yardımı kabul etmesi de küçük bir dönüşüm olarak vakaya eklenir. Onun yardımlarıyla Alamut Kalesi'ne çıkmayı başarır.

5. Romanın bu kesitinde metadiegetic bir anlatıya yer verilir. Bu kısım kurguyu bozan, çıkarıldığında vakanın bir değer kaybetmeyeceği, vaka açısından gereksiz tarihî bilgilerin verildiği bir anlatıdır. İstanbul'un Roma İmparatorluğu'na kadarki geliş süreci anlatılır. Maksat, o tarihî atmosfere bu şekilde okuru çekmektir. Böyle bir girişin ardından yine intradiegetic düzeyde Ortaköy'de geçen bir aşk macerası anlatılır. Bu metadiegetic anlatı ile extradiegetic anlatı romanın ilerleyen kesitlerinde birleşecektir. Çünkü intradiegetic anlatının kahramanlarından Margerit'in, Şeyhülcebel'in istediği kişi olduğu öğrenilir. Böylece ikinci derecedeki anlatı, birinci derecedeki vaka zinciriyle birleşir. Şövalye Leon di Burkinyon, sevdiği kişinin İmparator tarafından elinden alınmasına içerler ve ondan intikam almaya karar verir. Hâlbuki Margerit onu sevmemektedir. Bu, temel vaka zincirini de etkileyen bir dönüşüm noktasıdır. Bu düşünceyle Yahudi bir sihirbazın yardımları sayesinde kendisine ihanet edenlerden Margerit'i kaçırıp burun ve dudaklarını keser. Ancak romanın çözüm kısmında burun ve dudakları kesilen kişinin Margerit olmadığı, ona benzeyen başka bir kız olduğu ortaya çıkar. Bu işi yapan kişi ise Süleyman Muslî'dir. Böylece anlatının heyecan düzeyi artırılır. Yazarın önceki romanlarına göre entrikayı daha başarılı kullandığını söylenebilir.

6. Bu kesit, geriye dönüşlerle Süleyman'ın dâhil olduğu maceraları içerir. Artık Margerit, Alamut Kalesi'nde Şeyhülcebel'in yanındadır. Mariya ile aynı yerdedir. Süleyman başından geçen bütün macerayı anlatır. Bu kesit, extradiegetic anlatı düzeyinde ve homodiegetic anlatı içeriğinde gerçekleşir. Çünkü ana olayın önemli bir parçasını oluşturan bu kesit, olayları yaşayan kişi tarafından nakledilmiştir. Süleyman'ın Margerit yerine başka bir kızı kaçırtması ve onun dudak ve burunlarını kestirmesi romanın önemli bir dönüşümüdür. Bunları duyan Şeyhülcebel Süleyman'ın zekâsına hayran olacak ve onun yanında kalmasını isteyecektir. Dolayısıyla bitebilecek bir anlatı, başka maceralar doğru ilerleyecektir.

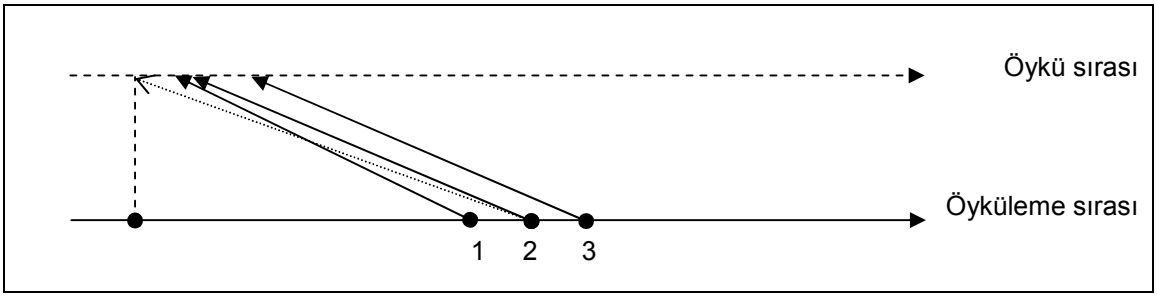
7. Alamut'a geri dönme sözüyle kaleden çıkan Süleyman'ın Haşhaşileri yok edene kadarki giriştiği mücadele romanın bu son kesitinde anlatılır. Konya'da iki yıl kalan Süleyman ile Mariya'nın evine derviş kıyafetli iki kişinin bir mektup bırakması, romanın sonucunu hazırlar ve son zincirleme dönüşümdür. Süleyman'ın Bâtiniler üzerine harekete geçmeye karar vermesi, bu düşünceyle hayatını kurtardığı Şeymûn aşiretinin lideri Mahmud Şeymûn'dan yardım alması ve Alamut Kalesi'ni basarak bu hâkimiyete son vermesi bu zincirleme dönüşümün parçalarıdır. Ayrıca başlangıç kısmının ikinci kesitte anlatıldığı vaka halkası, romanın iyiler yanında mutlu sonla neticelenmesinde önemli bir katkı sağlayarak bu kesitle birleşir. Kesitleri oluştururken entrik unsurları ihmal etmemeye çalışan yazar, bu konuda roman tekniği anlamında eksikleri olmakla birlikte daha önce yazdığı romanlarına göre oldukça başarılıdır.

> "Şimdi bir hikâyenüvîs murad etse, Şam'dan hareket eden Süleyman Muslî'yi bir kelime ile kal'a-i Alamut'a kadar isal edemez mi?

> Biz dahi kâri'lerimizi tafsîlât-ı bîhûde ile yormamak için tayy-ı menzilde böyle bir sürat göstermek isterdik. Ancak yolda tesadüf eylediği bazı ahvâl izah edilmeksizin geçilirse hikâyede bir eksiklik kalacağını düşündüğümüzden izahât-ı mezkûreyi dahi itaya mecburiyet görmekteyiz."[115]

Bir hikâye içindeki *esrar katmerleri*nin bir anda ortadan kalkmasının hikâyenin lezzetini de ortadan kaldırdığını bilen yazar, hikâyenüvislik sanatında hüner kabul edilen şeyin *esrar perdelerinin birer birer açılması* olduğunu söyler. Bu düşünceye göre kurgulanan hikâyelerde her bir parçanın bir ahenk dâhilinde bir araya getirilmesinin kargaşayı ortadan kaldıracağı düşüncesiyle hareket eder. Hatta ileriki vaka halkaları hakkında da ipuçları veren Ahmet Mithat, onları yeri geldiğinde anlatacağını, sırasının burası olmadığını söyleyerek bir anlamda bu karmaşaya fırsat vermemek istediğini ifade eder. Böylece kesitler bazen zorlama ile de olsa en uygun yerlerde birbirine bağlanmaya çalışılır.

Kafkas romanı, gezi notları ağırlıklı bir romandır. Ahmet Mithat, *Acayib-i Âlem*'de de kurguladığı gibi bu tür anlatılarında özellikle yeni gittiği yerlerdeki alt yapı, tarım ve hayvancılık, ticaret, kültür, tarih, insan yapısı gibi unsurlara dikkat ederek kurguyu oluşturmaktadır. *Kafkas*, yarım kalan bir roman olmasına rağmen Kafkaslar'ın bu niteliklerini de ele almaktadır. Ahmet Mithat, bir Çerkes tarihi yazmak için malzeme toplamış ve onun bu girişimini, istibdat engeline takılarak engellenmiştir. Ahmet Mithat bu düşüncesini gerçekleştiremese de edindiği birikimle birlikte *Kafkas* romanını yazmıştır. Bu eksende temel olarak ortaya çıkan kesitler ve dönüşüm noktaları şunlardır:



Şekil 8. *Kafkas*'ın olay örgüsü şeması

1. Selim Kamaro isimli Rus yanlısı bir komutanın Katerina ile birlikte Kaplan Bey'in yanına geldiği kesit, romanın temel yükünü de taşımaktadır. Çünkü romanın neredeyse bütün yükü bu extradiegetic anlatı üzerine kuruludur. Romanın önemli dönüşümlerinden olan bu ziyaretten sonra Şirinşah Hanım'ın oğlunu yapacağı ihanetten ötürü evlatlıktan reddetmesi, Kaplan Bey'in tamamen farklı bir şekilde karşımıza çıkmasını sağlar. Çünkü Kaplan Bey, arkadaşlarıyla birlikte Ruslara karşı bir saldırı hazırlığında olduğunu ilk kez o zaman söyler. Bu sebeple bu dönüşüm, kurgunun gelişimini de etkiler. Ahmet Mithat, bir Çerkez beyinin Ruslarla işbirliği yapma teşebbüsünü büyük olasılıkla tarihlerden okumuştur. Çünkü tarihî kaynaklar 21 Mayıs 1864'te Çerkezlerin Ruslar tarafından ani bir baskınla yurtlarından sürülmesindeki yönlendirici unsurun

[115] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 129.

Rus yanlısı Çerkez beylerinden alınan yardımın olduğunu da yazmaktadır. Ahmet Mithat bu motifi, bir Abhaza beyi olan Kaplan Bey ekseninde kurgulamış; ancak katharsis oluşturarak onu ihanet eden kişi konumuna getirmemiştir. Bu, önemli bir dönüşümdür. Kaplan Bey'in sevdiği Esma Can isimli Abhaza kızının da ona ilgi gösterip kılıç kuşatması vakanın sonunu hızlandıran önemli bir dönüşüm noktasıdır.

2. İkinci kesit, aslında birinci kesitin açıklanması adına mazi koridoruna yapılan bir yolculuğu ve Esma'nın Yunus ile olan aşkı etrafında bağlamsal yapıyı anlatır. Entrik hava uyandırmak isteyen yazar, Esma Can'ın ormanda görüştüğü ve severek kaçtığı bu kişinin ismini sürekli "Delikanlı" olarak verir. Neticede okuyucu, o kişinin Kaplan Bey olduğunu düşündüğü anda o kişinin Yunus Kesahur adında bir başkası olduğunu belirtir. Esma ile Yunus'un birbirini severek Guşamov'un evine kaçması zincirleme dönüşümün başlangıcıdır. Bunun devamı olarak hırsızlık yapan Kazakların buraya saldırıp yunus'u öldürmeleri, vakanın seyrini tamamen değiştiren bir dönüşüm olur. Çünkü Esma, sevgilisinin acısını hiçbir zaman unutmaz ve bir anlamda onun intikamını alması için Kaplan Bey'i destekler. Kaplan Bey'in Seher aracılığıyla Esma Can'a sevgisini itiraf etmesine karşın Seher'in de Kaplan Bey'e ilgisinin olması ve bu yüzden Esma Can'ın söylemediği yalan bir cevabı ona iletmesi, Kaplan Bey'in farklı hislere kapılmasına sebep olan önemli bir dönüşümdür. Romanın bu kesiti, bu noktadan sonra birinci kesitle bağlanır.

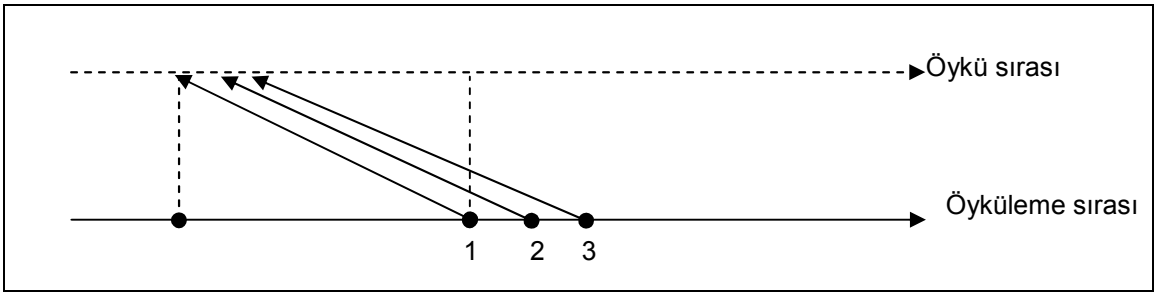
3. Kaplan Bey ve arkadaşları, Ruslara ve Rus yanlısı Kazaklara karşı saldırı planını harekete geçirir. Bu bir anlamda extradiegetic anlatının başlangıcıdır; fakat roman eksik kaldığı için bu kesit neticelenememiştir.

Çengi, kurgu bakımından basit olmasına rağmen gençlere verdiği ders itibariyle pragmatik tarafı kuvvetli bir esredir. Bu anlamıyla Ahmet Mithat anlatılarını iyi derecede yansıtan eserlerden biridir. Bir masal havasında kaleme alınan *Karı Koca Masalı* (1292/1875)'nı bitiriş bakımından değerlendiren Jale Parla, eserin anlatı türü arayışı içinde olduğunu ve bu yenilik arayışının *Çengi*'yi hazırladığını belirtir.

> "Buna bir ilk adım olarak bir yokanlatının yarattığı boşlukta, daha önceki anlatıların geleneklerini yıkar; kendini yeni bir anlatının kurucusu ilan eder - aynen Cervantes'in yaptığı gibi. Ama gelenekten tümüyle kurtulmak mümkün olmadığına, yitik metnin boşluğundan gerçek bir ilk çıkamayacağına göre, daha uzlaşmacı ve daha gerçekçi ikinci adımı atar. Bu adım, eskiyle yeninin karıştığı melez anlatılara doğru atılan adımdır. Çengi böyle bir adımın ürünüdür."[116]

Yazarın bölümlere ayırdığı romanda kesitler ile kitap adı veilen bu bölümler birbiriyle paralel olarak ilerler. Romanın eylemler dizisi ve bunların sıralanışı şu şekildedir:

[116] Jale **Parla**, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 79.



Şekil 9. *Çengi*'nin olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti Daniş Çelebi'nin Sünbül isimli çengi ile olan macerayı konu alır. Bu kesitteki en önemli dönüşüm, daha Daniş Çelebi'nin küçüklüğünden itibaren annesi Saliha Molla'nın etkisiyle olağanüstü varlıklarla iç içe yetişmesidir. Bu, romanın kurgusal ilerleyişini belirleyen önemli bir natüralist unsurdur. Kişinin yetiştiği sosyal çevre, onun kişilik niteliklerini de etkilemektedir. Bundan ötürü Daniş Çelebi'nin hayatında cinlerin, perilerin, sihrin önemli bir yönlendirici rolü vardır. Okuduğu kitaplar da *Hamzaname, Elfü'l-Leyl, Muhayyelât-ı Aziz Efendi, Ebu Ali Sina* gibi hep sihir, ilm-i simya, cin ve peri hikâyeleri gibi anlatılardan ibarettir. Bunları okuyarak yetişen kişinin sağlıklı bir psikolojik yapıya sahip olamayacağını işaret eden Ahmet Mithat, dolaylı biçimde eski edebiyatın gerçekliği örtbas edip hayalî yapıyı ön plana çıkartan tarafını da eleştirir. Bu ironik durum, Cervantes'in *Don Quijote*'ta şövalye romanlarına ironik yaklaşımıyla maksat olarak paralellik taşır. Arkadaşlarının onu Sünbül'le tanıştırması ve ona peri kızı demeleri, romanın en önemli dönüşümüdür. Bundan sonra Daniş Çelebi Peri adını erdiği Sünbül'le evlenecek ve ondan Cemal adında bir de oğlu olacaktır. Bu kesit, romanın diğer kesitleriyle de vaka ve kişiler noktasında bağlantı hâlindedir. Daniş Çelebi'nin dadısının Sünbül'ün ahlaksızlıklarını öğrenmesi ise olayların farklı yöne doğru ilerlemesini sağlar. Bu dönüşüm ile birlikte Sünbül öldürülecekken Daniş'in dadısı öldürülür, bir süre sonra da Daniş Çelebi ölür. Görüldüğü gibi birinci kesit, meselenin ortaya konuşması ve temel dönüşümlerin, bir anlamda düğümlerin atıldığı önemli bir başlangıçtır.

2. İkinci kesit, Canbert Bey ve kızı Melek'in maceralarını konu alır. Ak Arap Hesna Hanım'ın Canbert Bey'i evliliğe ikna etmesiyle ilk dönüşüm yaşanır. Çünkü evlenmeme kararı almış olan Canbert Bey bunun üzerine evlenecek ve bu evlilikten Melek dünyaya gelecektir. Melek'in hayatta istemediği tek şey, aşk ve sevdadır. Ne kadar kaçsa da birgün kendi de âşık olur. Bu, Melek'in Cemal'le karşılaşması adına önemli bir dönüşüm noktasıdır. Kendisine sevdiği kişinin verdiği asılsız bir mektup üzerine evi terk eder. Bu kesitte de aşamalı ve zincirleme dönüşümler ile hem entrika sağlanmış hem de diğer kesitlerle bağlantı kurulmuştur.

3. Melek ile Cemal'in aşkları, kurgunun odak noktasıdır. Sünbül'ün Cemal'in mal varlığını tüketmesi için Melek'i kullanması, vakayı çözüme doğru götüren dönüşümlerdendir. Bundan sonra Cemal bütün mal varlığını yitirecek ve Sünbül'ün planı ortaya çıkacaktır. Bu kesitin belki de en önemli dönüm noktası, Cemal'in mal varlığını tükettikten sonra Sünbül'ün konağı olduğunu sonradan öğreneceği bir konağa uşaklık için götürülmesidir. Bunu da yönlendiren

Sünbül'dür. Sünbül'ün bütün gerçekleri açıklaması ve mal varlığını oğluna vermesiyle birlikte bütün düğümler çözülür.
Öykünün sürükleyicisi Sünbül'dür. Her şey onun elindedir ve bir anlamda herkesin kaderini değiştirir. Ahmet Mithat yalnızca kesitlerin değil eklenti hikâyelerin de birbirine bağlanmasını yapabilmek için Çengi Sünbül karakterinden fazlaca yararlanmıştır. İçerik ile romanın isim sembolizayonu başarıyla kurgulanmıştır.
Romanın genelinde hayat tecrübesi olmayan Melek ve Cemal gibi gençlerin karşılaştığı sıkıntılar anlatılır. Cemal, parasını Sümbül'e kaptırırken Melek de evden kaçmıştır. Buna karşılık babaları Daniş Çelebi ve Canbert Bey de o kadar hayat tecrübesi sahibi kişilerdir. Yazar, bu ikisinin ortasını işaret eder. Ona göre âlemde Dâniş Çelebi ve Canbert Bey gibi mecnunlar nadir bulunur. Fakat Cemal Bey gibi mirasyediler ve Melek Hanım gibi muğfeller de nadir bulunur şeylerden değildir. Bu düşüncelerle birinci kesitte öyküsünü sunduğu Daniş Çelebi ve Sünbül ile ikinci kesitte benzer biçimde anlattığı Canbert Bey ve kızı Melek'in vaka zincirlerini üçüncü kesitte birleştirerek mutlu sona ulaştırır.

Yazar, *Yeryüzünde Bir Melek*'te ana vaka dışındaki eklenti olaylar ve iç hikâyelerle fazla oyalanmamasını mümkün mertebe vakanın kesintiye uğratılmadan anlatılmak istenmesi düşüncesine bağlar. Onun roman anlayışında önemli bir yer tutan ara bilgilerle okuru bilgilendirme anlayışı, bu romanda da kendisini gösterir. Bazen vakayı gölgede bırakacak derecede üzerinde çok durulan bu ansiklopedik bilgiler bile Ahmet Mithat'a göre gereklidir. Çünkü onlar hem vakayı açıklamaya yardım eder hem de okuyucunun eğitilmesine hizmet eder. Ancak bir roman yazdığının da her zaman bilincinde olduğunu "Zihnimiz silsile-i hikâyenin önüne geçmemelidir."[117] diyerek hissettirir. Kesitler ve bölümler arasındaki gereksiz gördüğü tarifleri ortadan kaldırarak *muhâkemât-ı lâzıme*ye önem verdiğini söylemesine rağmen yine her fırsatta ara bilgiler vermeye devam etmiş ve anlattıklarını uygun yerlerde temel vaka zincirine bağlamıştır. Bu anlamda da eser, bir çelişkiler yığını hâlindedir.

> "Muhakemenin derece-i ehemmiyyetini yükselte yükselte bu mertebelere vardırmakla sadetten çıkmış zannolunmasın. Sadet, zaten gözümüzün önünde duruyor. Varsın bu da bir sadet olsun. Beşeriyet dairesinde aşkın bir heves-i müştehiyânede şiddet-i fevkalâdeden ibaret olması yine bir aşk olduğunu kabulde ne maddeten ne de manen hiçbir tehlike, hiçbir fenalık olmak şöyle dursun belki cemiyyet-i medeniyyenin bir cemiyyet-i mesûde ve mübareke olmak üzere yegâne râbıta-i kıvamı da bu aşk olduğunu etraflıca bir muhakameyle bilmek dahi bir güzel 'sadet' addolunamaz mı? Ama asıl sadede gelince: Hatırınızda olduğu veçhile aşkın bir his ve heves-i şehvet-perestîden ibaret olan suretine müracaatımız, maraz-ı aşkın nüksünde olan kuvvetten bir misal arz etmek içindi. O 'nüks' bizim Şefik ve Raziye'de dahi görülmüştü."[118]

Metadiegetic düzeyde anlatılan ve birinin Mısır'da diğerinin İran'da geçtiği söylenen iki hikâye ile bir çatışma noktasını işaret etmek isteyen yazar, aslında romanın temel tezini de gösterir. Bu sebeple bölümlerdeki anlatılar, temel düşünceyi desteklemek için kurgu içine yerleştirilmiştir.

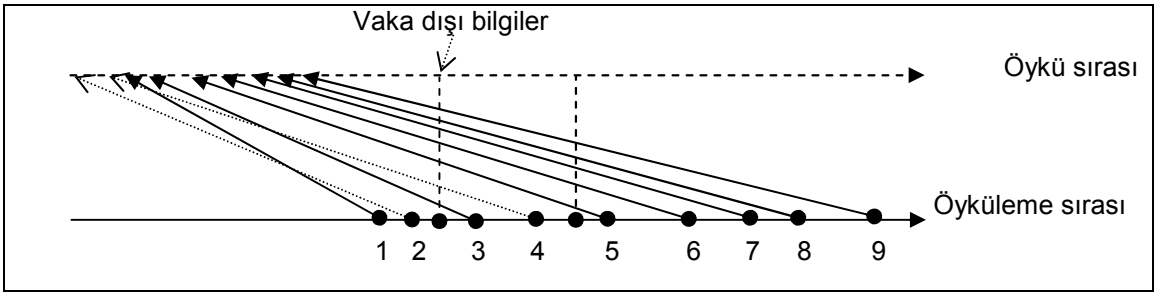
---

[117] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari* (hzl. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara 2003, s. 12.
[118] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 21-22.

Ahmet Mithat'ın pek çok romanında dönüşümü sağlama vasıtası olarak mektup kullanılır. Uzak bir diyardan beklenen haber, dönemin haberleşme imkânları çerçevesinde mektupla yerine getirilir. Arife'nin Abdülkerim'den gelen mektupları Şefik'e vermesi ve Şefik'in onları okuduktan sonra Arife'ye daha masum gözüyle bakması romanın kurgusunu tamamen değiştiren bir dönüşüm sebebidir. Benzer şekilde Şefik, Vidin'de hapishanedeyken İstanbul'daki dostu Arzuhalci İsmail Efendi'nin arkadaşı Vali paşanın kethüdası İbrahim Bey'den yardım görür. Bu yardımın sebebi de İsmail Efendi'nin İbrahim Bey'e yazdığı mektuptur. Bu mektup, Şefik'i Avusturya konsolosuna yakınlaştırdığı gibi cezasının iki buçuk ay erken bitmesine ve İstanbul'da kendisini bekleyen bambaşka bir dünya ile zengin olmasına yaramıştır.

Dönüşümlerle bağlantılı olarak romandaki entrik unsurlar düzenlenirken anlatıcı sık sık sorular sorar. Okurun zihnini karıştırmak sonra da o karışıklığı çözmek için kendisine ortam hazırlamaya çalışır.

Yeryüzünde Bir Melek'in kesitleri ve bu kesitlerdeki dönüşümleri şu şekildedir:



Şekil 10. *Yeryüzünde Bir Melek*'in olay örgüsü şeması

1. Yaklaşık otuz beş kırk sene önce meydana gelen olayda Şefik ile Raziye'nin pencereden konuşmaları ve birbirlerine aşklarını dile getirmeleri, romanın önemli kesitlerinden biri değil gibi görülse de aslında bütün vakayı tek merkeze odaklayan ve öyküyü başlatan kesit olması bakımından dikkat çekicidir.
2. Birinci kesitte bahsedilen intradiegetic anlatım düzeyindeki Şefik ile Raziye ilişkisinin geçmişi anlatılır. Bu kesitteki en önemli dönüşüm, Şefik'in Paris'e tıp tahsili için gitmesidir. Orada kaldığı süre içinde fikirlerinin değişmesi ve ilmi, aşktan yüce kabul etmesi, Raziye ile olan ilişkisini de etkilemiş ve büyük dönüşümü ortaya çıkarmıştır. Görüldüğü gibi yine aşamalı ve zincirleme bir dönüşüm söz konusudur. Şefik'ten gelen mektupların kesilmesi üzerine Raziye'nin istemeyerek de olsa İskender Bey'le evlenmesi, romanın tezine de uygun biçimde kurgulanmıştır.
3. Şefik'in İstanbul'a gelince Arife Hanım adında biriyle tanışması onun hayatını büsbütün değiştirir. Bu sebeple önemli bir dönüşüm unsurudur. Arife Hanım'la olan macerasının yer aldığı bu kesitteki dönüşümlerden ilkini "Lâ" adındaki Arife'nin eski sevgilisi sağlar. Onun verdiği bilgilerden sonra Şefik'in Arife'ye karşı bakışı değişir. Ama kısa süreli bir iç çatışma yaşar, sonra

yeniden Arife'ye bağlanır. Onun bu son hamlesi, romanın kurgusunu da etkileyen bir dönüşümü hazırlar. Bu dönüşüm de bu sebeple zincirleme dönüşümdür.

4. Bu kez üçüncü kesiti açıklamak için romanda yer verilen intradiegetic düzeydeki bu kesitte Abdülkerim ile Arife'nin ilişkileri ve onun bu duruma nasıl düştüğü anlatılır. Arife'nin kocasının kendisi henüz çok gençken ölmesi dönüşümlerin başlangıcıdır. Bu olaydan sonra zincirleme olarak Abdülkerim'in onu kendisine âşık etmesi, evlenmek istememesi, son olarak da bırakıp gitmesi dönüşüm noktalarını gösterir. Böylece Arife'yi hazırlayan sosyal ortam da natüralist bir bakış açısıyla tamamlanmış olur. Kişiyi oluşturan unsurlardan sosyal çevre ve irsîyet faktörlerini ön plana alan natüralistlerin bu yaklaşımı, Ahmet Mithat'ta da görülmektedir.

5. Burada yeniden üçüncü kesitle bağlantı kurulur ve Arife'nin macerası Şefik'le tanıştığı noktaya kadar getirilir. Şefik, Arife'yi önce kabul edip sonra ondan ayrılmak isteyince önemli bir dönüşüm yaşanır ve Arife intikam almaya karar verir. Zaten Ahmet Mithat'ın romanlarında iyiler intikam peşinde koşmazken, kötülerin ilk amacı intikam almak olur.

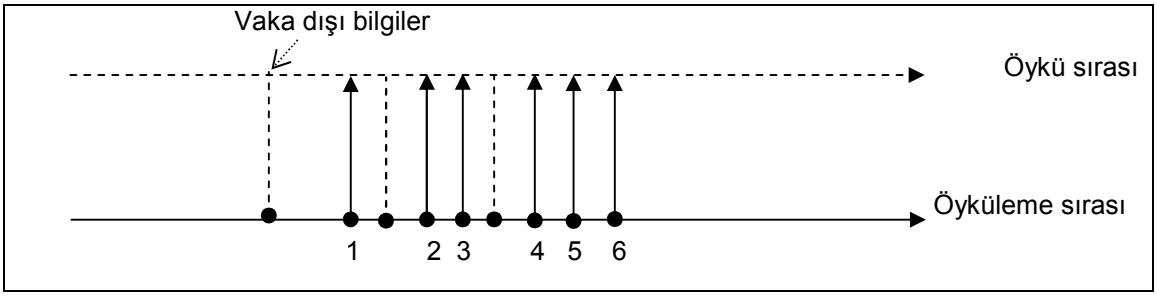
6. Şefik ile Raziye yanlarında da Nimetullah varken gizlice Şefik'in evinde görüşürler. Bu görüşmenin yer aldığı kesite Arife'nin de gelmesi önemli bir dönüşümdür. Çünkü bu olaydan sonra üzerlerindeki baskıyı artıracak ve basılmalarına kadar giden süreç başlayacaktır. Şefik ile Raziye'nin mahalleli tarafından Arife'nin iftirasıyla zina ediyorlar diye basılmasının yer aldığı vaka halkası, roman kurgusu açısından önemlidir ve pek çok zincirleme dönüşümü içerir. Bu olaydan sonra Raziye'nin kocasından ayrılması, Şefik'in Vidin'de üç yıl kürek cezasına çarptırılması, orada arkadaşı Arzuhalci İsmail'in yardımıyla hamiyet görmesi, bu sebeple cezasını iki buçuk ay erken tamamlaması kesitteki önemli dönüşümlerdir.

7. Şefik ile Raziye'nin İstanbul'da tesadüfen karşılaşması alt zemini hazırlanmış da olsa realizme tam olarak uymayan bir kesittir. Bu karşılaşma aynı zamanda mutlu sona doğru giden yolun başlangıcı olması bakımından önemli bir dönüşümdür.

8. Arife'nin Şahbaz adından biriyle tanışmasının yer aldığı bu kesit, Arife için önemli bir dönüşümü taşır. Çünkü bu tanışmadan sonra Arife'nin bütün mal varlığını yiyen Şahbaz, sonra da onu bırakıp gitmiştir.

9. Cevriye'nin kalabalık bir dost meclisinde, iftira atılan kişinin Raziye olmadığını söylemesi, herkesin bunu öğrenmesi, Raziye'nin aklanması romanın son kesitinin de yer aldığı dönüşümleri içerir. Bundan sonra Şefik, Raziye ile evlenir.

Dönemin eğlence hayatına yönelik eleştirileri dile getirmek düşüncesiyle yazılan *Karnaval*, temel olarak üç kitaba ayrılmış olsa da kesit noktaları, sadece bu kitaplar değildir. Romanın temel kesitleri, dönüşümleri ve entrikaları şu şekildedir:



Şekil 11. *Karnaval*'ın olay örgüsü şeması

1. Birinci kesit, romanın ana kahramanları Resmi Efendi ve Zekâyi Bey'in tanıtılması üzerine kurulmuştur. Resmi Efendi'nin kilisenin bozulan orgunu tamir etmesi romanın ilk önemli dönüşümüdür. Bu basit olay, kendisini Arslangözyan ailesine yaklaştırır. Arkadaşı Zekâyi''yi bu aileye tanıtması ise ikinci önemli dönüşümdür. Çünkü birinci olaydan sonra Resmi Efendi'ye ilgi duymaya başlayan Arslangözyan Ağa'nın genç ve güzel karısı Madam Hamparson'a Zekâyi Bey de ilgi gösterir. Ancak Hamparson buna en ufak bir karşılık dahi vermez. Hatta daha sonra ona yazacağı aşk mektubuna da cevap bulamaz. Bu, romanın kurgusu açısında önemli bir dönüm noktasıdır. Bundan sonra Zekâyi, intikam peşine düşecek ve Madam Hamparson'u, kocasına yakalatana kadar bu sevdadan vazgeçmeyecektir. Aslında Arslangözyanlar'ın evinde toplanan alafranga kesimin kıskançlık üzerine yaptıkları konuşmada Resmi Efendi'nin fikirlerini belirtmesi, kurgunun devamıyla ilgili ciddi ipuçları taşımaktadır. Bir anlamda Zekâyi'nin yapacağı eylemleri okura haber verir. Resmi Efendi ile Madam Hamparson arasındaki ilişkinin resmen ortaya çıkmasındaki önemli dönüşüm unsuru, Resmi Efendi'nin yanlış anlaşıldığına dair Madam Hamparson'a verdiği mektuptur. Madam Hamparson, bu mektuba memnun dahi olur.
2. İkinci kesit Zekâyi Bey'in çapkınlıkları üzerine bina edilir. Şehnaz Hanım'ın Zekâyi Bey'e ilgisi vardır. Zekâyi ise çok istemese bile bu çirkin kıza ilgisi varmış gibi davranır. Onun asıl meyli Hasna'yadır. Madame Mirsak'ın yönlendirmesiyle Şehnaz, Zekâyi'nin kendisine meyli olduğuna dair ikna edilir. Bu durum, önemli bir dönüm noktasıdır. Dönüştürücü unsur ise Mirsak'ın telkinleridir. Zekâyi'nin Hasna'ya yazdığı aşk mektubu, ikinci önemli dönüşümdür. Bu entrikayı ortaya koyan ise yine mektuptur. Zaten Ahmet Mithat anlatılarında mektup, daha çok entrik hava oluşturmak ya da düğümü çözmek amacıyla kullanılır. O mektubu Resmi Efendi'nin bulması ise vakanın gidişatını tamamen değiştirir. Çünkü bu aşk mektubunda hiçbir kız ismi geçmeyince o da mektubu Şehnaz'ın odasına bırakır. Şehnaz'ın onu bulduktan sonra babsına da okutturması bu zincirin son önemli dönüşümüdür. Bu vakitten sonra Zekâyi, kendisini büyük bir oluşumun içinde bulur ve evliliğe kadar giden süreç böylece başlamış olur. Dolayısıyla kurgu açısından önemli bir dönüşümdür. Zekâyi her ne kadar bunu istemese de Bahtiyar Paşa'nın düello teklifi, entrikayı üst seviyeye çıkartır ve Şehnaz ile Zekâyi evlenirler.
3. Romanın üçüncü kesiti, Madam Hamparson'un balo maceraları üzerine kurulur. Amaç, eğlence yaşamındaki çarpıklığı gözler önüne sermektir. Hamparson'un, Resmi Efendi ile dönemin yaygın eğlence biçimlerinden baloya gitmesi bu kesitin ilk dönüşümüdür. Vakanın

gidişi açısından da son derece önemlidir. Çünkü bu baloda Zekâyi Bey ve metresini görürler. Madam Hamparson'u Zekâyi'nin tanıması endişe uynadırsa da Resmi Efendi'nin onu tehdit etmesi vakanın seyrini değiştirmeye yetmez. Bundan sonra artık Zekâyi, evin hizmetçisine verdiği rüşvetlerle Hamparson'u sıkı sıkı takip eder, en sonunda kocasına yakaltarak intikamını alır. Hizmetçi Mariyanko, düğümün çözümünde önemli bir dönüm noktasıdır. Hem Arslangözyan'da hem Zekâyi'den hem de Hamparson'dan rüşvet alan bu kişi, kurgunun değişmesindeki önemli bir dönüştürücü ögedir. Dolayısıyla vakanın kırılma noktası, bu kesitteki balodur. Ahmet Mithat'ın balolardaki gayriahlaki tavrı göstermek için böyle bir vaka halkası kurguladığını söylenebilir.

Üçüncü kesitin kırılma noktalarından biri de Arslangözyan'ın karısına güvenip güvenmeme konusundaki bocalamasıdır. Çünkü bu güvensizliğin kaynağı Zekâyi'nin verdiği malumattır. Arslangözyan'ın ilk şüphesinde Hamparson'un ona bir zamanlar Zekâyi'nin yazdığı aşk mektubunu göstermesi geçici süreyle bir dönüşüm sağlar. Aynı zamanda bu mektup, entrikayı da çözer. Karısına güveni yerine gelen Arslangözyan'ın bu iyi niyetinden faydalanan karısı, evine Resmi Efendi'yi de almaya başlar. Fakat çok geçmeden Zekâyi'nin yaptığı ikinci hamle her şeyin ortaya çıkmasına sebep olur. Mariyanko'nun ihbarı, bütün sırların ifşa olmasını sağlar. Bu sebeple onun haberci fonksiyonuna sahip olduğu söylenebilir.

4. Balo eğlencelerine başka bir cepheden daha bakmak isteyen Ahmet Mithat, bu kez üçüncü kesitte anlattığı kurgulamaya benzer bir kurgu oluşturarak Şehnaz Hanım'ın balo merakını dile getirir. İki ayrı konakta benzer balo hazırlıkları vardır. Bir yanda Madam Hamparson, diğer yanda Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın konağında kızı Şehnaz baloya gizlice gitmek için her yolu dener. Şehnaz Hanım da tıpkı Madam Hamparson gibi balo ortamını merak etmektedir. Bunun başlangıcı ise muallimesinin kütüphanesinde gördüğü bir balo resmidir. Vakanın seyri açısında Hasan Mellâh'ta üç yerde kullanılan resim motifinin burada da vakayı yönlendirdiği görülür. Bu resimden sonra Şehnaz Hanım'da büyük bir balo isteği oluşur. Madam Hamparson, nasıl hizmetçisi Mariyanko'yu kendi yanına çekmişse Şehnaz Hanım da hizmetçisi Sofi'yi benzer biçimde kendi yanına çekmiştir. Şehnaz Hanım'ın gittiği baloda Hamparson ve Resmi Efendi de vardır. Böylece benzer iki vaka zincirinin anlatıldığı üçüncü kesitle dördüncü kesit aynı mekânda bir araya gelir. Bu noktadan sonra üç ve dördüncü kesitleri paralel olarak eşzamanlı biçimde ilerleten anlatıcı, Hamparson'un evden çıkışı ile Arslangözyan Ağa'ya Zekâyi tarafından bunu haber veren mektubun ulaştığından söz eder. Mektup yine entrik hava uyandırmak için kurguya dâhil edilmiştir. Ancak Resmi Efendi'nin Hamparson'un giyeceği kıyafeti yolda değiştirme tedbiri, onları yakalanmaktan kurtarır. Bu durum, temel dönüşümü ortadan kaldırmaz; fakat geciktirir. Arslangözyan Ağa'nın balo yerine gelip yanlış bir kadını tokatlaması, Şehnaz Hanım'ın korkuya kapılarak bir daha balolara gitmeme kararı almasını sağlar. Böylece bir olay başka bir olayı yönlendirici fonksiyon üstlenir. Dolayısıyla Şehnaz etrafında gelişen olaylar, olması gerekeni işaret ederken karşısındaki olumsuz biçimde sonlanmış vaka zinciri de Hamparson ve Resmi Efendi'nin içinde bulundukları vaka zinciridir.

5. Cezayirli Bahtiyar Paşa konağı sakinlerinin balodan çıktıktan sonra fidye için kaçırılması, durumdan Bahtiyar Paşa'nın da haberdar olmasını sağlayan bir dönüm noktasıdır. Şehnaz'ın ise Hasna'ya iftira atarak kendisini balolara onun alıştırdığını söylemesi, beraberinde onun konaktan çıkarılmasına sebep olan, zincirleme dönüşümü harekete geçirir. Bütün bu değişimlerden sonra Resmi Efendi'nin ortada kalan Hasna'yı alarak konağına götürmesi, romanın bitişi açısından önemli bir dönüşümü hazırlar. Çünkü romanın sonunda Hasna ve Resmi Efendi evleneceklerdir.
6. Romanın çözüm kısmı, diğer bütün kesitlerde anlatılan olayların bir sonuca ulaştırıldığı kısımdır. Hamparson'un Resmi Efendi'nin kaçmasına rağmen onunla birlikte olduğunun anlaşılması, Arslangözyan'ın onu boşamasıyla sonuçlanan önemli bir dönüşümdür. Aynı gece camdan atlarken düşen Resmi Efendi'nin aylarca yataklarda yattıktan sonra Küpeliyan'ın evinde kalan Hamparson'a gitmesi ve ölen Arslangözyan'dan kalan mirası elde etmesine yardımcı olması önemli zincirleme dönüşümlerdir. Hamparson'un yaşadığı en önemli dönüşüm ise bütün mirası rahibe cemiyetine bağışlayarak ömrünün geri kalanını tövbe ederek geçirmek istemesidir. Çoğunlukla eş zamanlı biçimde ilerleyen vaka zincirleri içine yerleştirilen ikinci derecedeki metadiegetic anlatılar, realizm endişesini hatırlatır. Bu anlatılardaki kıssaları ile extradiegetic anlatı düzeyindeki temel vakanın tezini de kuvvetlendirmek ister.

"Voltaire'e isnat olunan fıkra hatırınıza geliyor mu? Voltaire'den ziyade D'Alembert nam hakîme isnat olunmak lâyık olur idiyse de her ne hâl ise biz dahi Voltaire'e isnat ederek nakledelim" [119]
Roman, temelde iki zengin aile çevresinde yaşanan benzer alafranga yaşamı merak etmenin bir ürünüdür. Bu ailelerden biri Arslangözyan diğeri ise Cezayirli Bahtiyar Paşa ailesidir. Her ikisi de alafranga yaşam içinde olmalarına rağmen karnaval ve baloyu hoş görecek genişlikte değillerdir. Bu iki ale arasında gidiş gelişleri sağlayan kişiler ise Resmi ve Zekâyi'dir. Eş zamanlı olarak iki tarafta yaşanan gelişmeleri anlatan anlatıcı, geçişleri yaparken "Epeyce bir vakitten beri yalnız Resmi ve Madam Hamparson ve Zekâyi ile iştigal ederek Bahtiyar Paşa dairesine atf-ı intizâr-ı tecessüs etmedik."[120] diyerek vaka zincirini değiştirir. İki vaka zinciri son kesitte tamamen birleştirilerek iyiler kazanır ve kazançlı çıkar. Kötüler ise ellerindekini de kaybederler.
Tek kesitten oluşan *Henüz 17 Yaşında*, Ahmet ve Hulusi Efendilerin Beyoğlu'na eğlenmeye gitmelerini ve akabinde gelişen olayları konu alır.

Romanın ön sözünde yazarın belirttiği gibi eserin en önemli tarafı, gerçekleri olduğu gibi yansıtmasıdır. Yazar bu romanında on yedi yaşındaki Kalyopi isimli geneleve yeni düşmüş Rum kızını merkeze koyarak kızların geneleve düşme sebeplerini araştırır ve romanın sonunda onu genelevden kurtararak evlenmesine vesile olur.

Başlangıç noktası olan lokantaya yöneliş, aynı zamanda eylemler dizisini de harekete geçiren bir vakadır. Vakanın seyrini tamamen değiştiren hadise, saatlerce süren yağmura yakalanmaları ve Hulusi Efendi'nin ısrarlarıyla genelevde sabahlamaya karar vermeleridir. Dönüştürücü öge

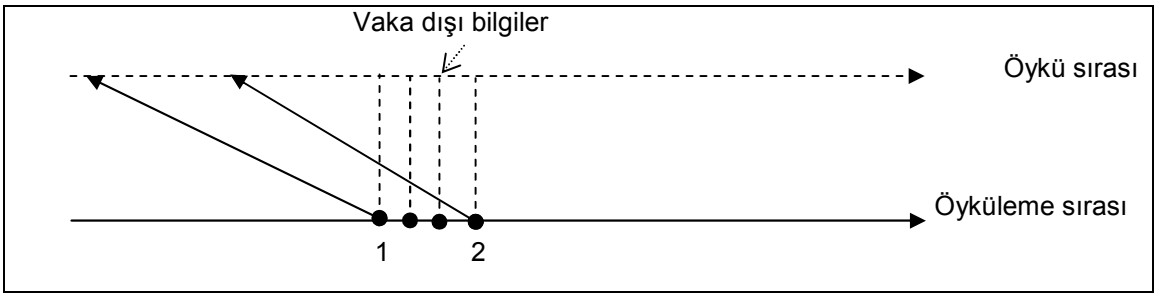
[119] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 231.
[120] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 177.

Hulusi Efendi'dir. Çünkü Ahmet Efendi'nin aklında böyle bir düşünce yokken onu maceraya yöneltmiştir. Ahmet Efendi'nin sabahleyin yanına gelen genç kızın macerasını dinlemesi ve bundan çok etkilenmesi vaka kurgusu açısından son derece önemlidir. Geneleve yöneliş, orada Kalyopi isimli bu genç kızı tanımaları, Kalyopi'nin genelevden kurtarılması gibi üç temel eksende gelişen romanın öyküsü aslında son derece basittir. Ahmet Efendi'nin Kalyopi ile karşılaşması önemli bir dönüşümdür. Bundan sonra iki arkadaş, her gün geneleve giderler. Zaten roman bu eksende gelişen vaka halkaları üzerine kurulur.

Bu kesitin homodiegetic anlatıcısı olan Kalyopi'nin, intradiegetic anlatı seviyesinde anlattığı macerası kendi macerasını özetler. Buradaki zincirleme dönüşümler vakanın bundan sonraki kısımları için son derece önemlidir. Kalyopi'nin Yümni ile evlenmesi bu dönüşüm silsilesini başlatır. Ailesi Müslüman biriyle evlendiği için ona baskı yapar ve boşanmasını ister. Kalyopi de genç ve tecrübesizliğinin etkisiyle bu isteği yerine getirir. Bu ikinci dönüşüm, bundan sonraki gelişmelere zemin hazırlar. Kalyopi'nin Amalya isimli kızla tanışması, o kızın Kalyopi'yi de bu yola düşürmesi, Kalyopi'nin, ailesine yardım etmek için Dudu'dan borç para alması ve sonunda onun sermayesi olması Ahmet Mithat tarafından aşamalı dönüşümlerle okura sunulur. Böylece anlatılanlara mantıki geçerlik sağlanır.

Önemli dönüşüm noktalarından biri, Ahmet Efendi'nin gerçek hayatta yaptığı gibi Kalyopi'nin Dudu'ya olan borcunu ödeyerek onu genelevden kurtarmasıdır. Bir anlamda Kalyopi'nin kaderini değiştiren bu olaydan sonra Kalyopi'yi bir Rum gençle evlendirerek dönüşümleri tamamlar.
Aşamalı ve zincirlemeli biçimde birbirine bağlanan dönüşümler, beraberinde enrikayı da ortaya koyar. Fakat okuru çok fazla heyecanlandırıp ondaki merak unsurunu harekete geçirecek dönüşümler kullanmaz. Bunun yerine o, vereceği mesaja odaklanmıştır. Gençlere doğru yolu göstermek için yapması gerekenler, vakadan önce gelmektedir.

Acâyib-i Âlem, farklı coğrafyalarda cereyan eden maceralar etrafında örüldüğü, seyahatnameyi çağrıştıran bir romandır. Romanda eylemlerin sıralanışı şu şekildedir:



Şekil 12. *Acâyib-i Âlem*'in olay örgüsü şeması

1. "Bundan on iki sene kadar evvel mâh-ı martta…"[121] diyerek romana başlayan Ahmet Mithat, öykülemenin artsüremsel sıra içinde yapılacağını da işaret eder. İlk kesitte Avrupa şehirlerinin tarihî, kültürel, ilmî pek çok yönden tanıtılması düşüncesini taşıdığı için öncelikli olarak Suphi Bey ile arkadaşı Hicabî Efendi, büyük bir yolculuğa çıkarılır. Anlatıcı gerçekliği sağlamak düşüncesiyle öncelikli olarak şirket-i Hayriye vapurunda rastladığı bir konuşmadan hareketle romana başlar. Romanın yazılış amacı "Ahvâl ve acâyib-i âlemi temaşa ve tetkik ile cihanın aktâr-ı mechûlesini aktâr-ı mütemeddine ve müterakkiyesine tanıtmak"[122]tır. Yeni yerler görüp tanımak düşüncesi ilk olarak Suphi Bey'den gelmiştir. Dolayısıyla kurguyu yönlendiren temel unsur, Suphi Bey'in maceraya atılma ve seyahata çıkma düşüncesi olduğu için temel dönüm noktası da burasıdır. Hicabî Bey'in aklını çelerek düşüncesine onu da ortak etmesi ise ikinci dönüşümdür. Böylece iki temel kişi etrafında gelişecek olaylar zinciri İstanbul'dan başlar.
2. Yolculuğa çıkan iki arkadaşın bindikleri İngiliz gemisi Uranus ile gittikleri şehirler ve orada yaşananlar, bu temel kesitin vaka halkalarıdır. Bu arada yolculuk esnasındaki sohbetlerde pek çok konuda Doğu ile Batı medeniyetlerinin hangi meseleye nasıl baktıkları tartışılır. Odessa'dan ayrılıp Moskova'ya giden Suphi Bey ve Hicabî Efendi'nin tanıdıkları bir prenses dönüşüm noktalarından biridir. Çünkü onunla tanıştıktan sonra gidilen mekânlarda prensesin himmeti ve korumasıyla daha çok mekân gezme ve daha sıkıntısız bir seyahat etme imkânı bulurlar. Özellikle Suphi Bey'in bildiği yabancı diller, kibarlığı, inceliği Batılıların Osmanlılara bakışını değiştirir. Batılıların sık dile getirdikleri gibi Osmanlıların böyle insanlar olduklarını bilmediklerini söylemeleri bir anlamda bu imajı değiştirmek isteyen Ahmet Mithat'ın da katharsisidir. Kesitteki ikinci dönüşüm noktası burasıdır. Yine bu yolculuk esnasında Miss Haft isimli İngiliz seyyahın da Suphi Beylere katılmasıyla birlikte üçüncü dönüşüm yaşanır. Vakanın seyrini değiştirecek bu dönüşüm, Miss Haft ile Suphi Bey evliliğine de kapı aralayacaktır. Bu bir anlamda Doğu ile Batı'nın birleşmesi demektir.

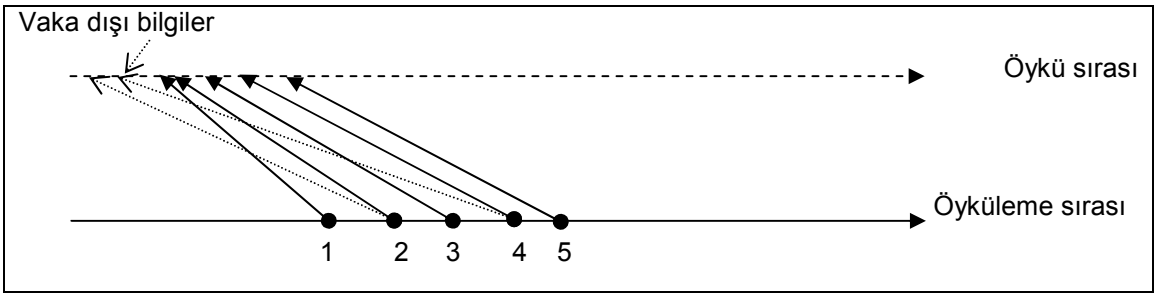
Bir ayının Miss Haft'a saldırması dönüşümlerden belki de en önemlilerindendir. Ayıyla boğuşan Suphi Bey, ağır yaralanmasına rağmen Miss Haft'ı ölümden kurtarır. Çünkü bu dönüşümden sonra Suphi'nin ilgi duyduğu Miss Haft da karşılıksız kalmaz ve o da Suphi Bey'e alaka duymaya başlar. Londra'ya gittiklerinde orada evlenirler. Seyahat başlanan noktada, İstanbul'da son bulur.

Görüldüğü gibi yolculuk öncesi, yolculuğa çıkış ve eve dönüş biçiminde basit ve tezi açık bir kurgu etrafında bir araya getirilen birtakım olaylar, iki Türk kahraman etrafında anlatılmıştır. Zaten yazarın amacı Avrupa şehirlerini tanıtmak olduğu için olaylar, geniş bir coğrafyayı içine alan bu sahada meydana gelmektedir.

Dürdane Hanım, beş ana bölümden oluşan, beş temel vakayı içeren ve beş kesite sahip bir romandır. Romanın beş bölümden oluşan her bir kısmı, aynı zamanda bu kesitlerin de birleşme ve ayrılma noktalarıyla paralellik gösterir. Farklı kahramanlar etrafında gelişen ve ustalıkla

[121] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 3.
[122] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 293.

birbirine bağlanan bu kesitlerde bağlantı noktalarını yine kişiler oluşturur. Romanda "Dürdane Hanım'ın romanı" ismi sık sık zikredilir. Bu da vakanın âdeta yaşanarak yazıldığını ve *Müşahedat*'a bir ön hazırlık anlamında bu tekniğin denendiğini gösterir. Bu da realizmi kuvvetlendirir. Romandaki entrik unsurlar ve temel dönüşümler şu şekildedir:



Şekil 13. *Dürdane Hanım*'ın olay örgüsü şeması

1. Acem Ali Bey'in macerasının ele alındığı birinci kesit, temel entrikaları da ortaya koyar. Çerkes Sohbet ile Acem Ali Bey'in meyhanede karşılaşmaları ve o geceyi birlikte aynı otel odasında geçirmeleri romanın ana kahramanının kim olduğunu tanımak adına önemli bir dönüşümdür. O gece Çerkes Sohbet'in, Acem Ali Bey'in aslında kız olduğunu ve herkesten gizlediği sırrını öğrenmesi, vakanın seyrini etkileyen önemli dönüm noktalarındandır. Bu olaydan sonra Çerkes Sohbet bu sırrı sonuna kadar saklayacak ve Acem Ali Bey'in karşılaşacağı olaylarda birlikte hareket edeceklerdir. Çerkes Sohbet'in yardımcı ve yönlendirici fonksiyonu kazanması, bu dönüşümle birlikte olmuştur.

2. İkinci kesit, Ayşe Ebe ismiyle bilinen kişi etrafında gelişen vaka zincirini konu alır. Extradiegetic anlatı düzeyindeki bu vaka zinciri, romanın önemli dönüşümlerini de içerir. Buradaki dönüşümler, zincirleme ve aşamalı dönüşümlerdir. Ayşe Ebe'nin birgün aniden ortadan kaybolması, beş gün sonra ortaya çıkması ve başından geçenleri kimseyle paylaşmaması dönüşümle birlikte büyük bir heyecan unsurunu da beraberinde getirir. Kesitin bundan sonraki kısmında homodiegetic anlatıcı olan Ayşe Ebe, intradiegetic anlatı düzeyinde başından geçenleri anlatır. Bu anlatı, düğümün çözülmesini sağlar. Ayşe Ebe'nin Dürdane Hanım isimli genç bayanı doğurtması için kaçırılması, heyecan düzeyini artırır. Çünkü anlatıya yeni bir isim girmiştir ve onun doğum yapması herkesten gizlenir. Başarıyla gerçekleşen doğumdan sonra Ayşe Ebe'nin serbest bırakılması, bir başka dönüm noktasıdır. Ayrıca Ayşe Ebe'nin evin genç beyine âşık olması ve evin beyi diye düşündüğü kişinin aslında Acem Ali Bey diye tanıdığımız kişi olduğunu öğrenmesi, vaka kesitinin en önemli dönüşümleridir. Böylece birinci ve ikinci kesitler ortak vaka ve kişiler etrafında birleşir. Bununla birlikte artsüremsel öykülemenin hâkim olduğu romanda ikinci ve dördüncü kesitlerde aktüel zamanın dışına çıkılarak mazi koridorunda gerçekleşen vakalar da anlatılır.

3. Üçüncü kesitte yeni bir isimle daha karşılaşırız. Bu kişi, Ulviye Hanım'dır. Dürdane Hanım ve Ulviye Hanım birbirlerine komşudurlar. Ulviye Hanım'ın merakı be kesiti hatta bütün öyküyü

yönlendiren bir dönüştürücü unsurdur. Çünkü Dürdane Hanım'ın neler yaptığını merak eder ve olaylar bundan sonra şekil değiştirir. Ulviye Hanım kendi kendisine konuşurken bu fikri destekler nitelike olan şu sözleri söyler: "Romanların, tiyatroların bazıları pek eğlenceli ve bazıları pek acıklı olduğu gibi, ihtimal ki Dürdane romanı dahi bir acıklı roman olacaktır. Başlangıcı biraz şen göründüyse de sonraları rengini siyahlatmaya başladı."[123]

Ulviye Hanım'ın Dürdane Hanım'ın evinde bir erkek silueti görmesi entrik havayı üst seviyeye taşıdığı gibi önemli bir dönüşümün de başlangıcını oluşturur. Erkek kıyafetleri giyerek onu takip etmesi ise okurun aklına öncelikle diğer kesitlerde benzer şekilde tebdil-i kıyafet eden Ali Acem Bey'i getirir. Mergub'un Dürdane'ye yazdığı mektupta evlenmek istemediğini bildirmesi hem vakanın seyrine etki eden hem de heyecan oluşturan önemli bir dönüşümdür. Mektup, sırları ifşa eder. Vakayı çözer, dönüşümü sağlar. Bundan sonra Dürdane de intikam almaya karar verir. Ahmet Mithat'ın okuduğu yazılardan, yabancı gazete ve dergilerden, romanlardan, günlük hayattan romanlarını kurgularken faydalandığı bilinmektedir. Burada bunun örneklerinden biri olan telefon kullanılır. Ulviye'nin yeni icat edilen bu aletle Dürdane Hanım'ı dinlemesi, sırların ifşa olmasını ve vakaya Ulviye ile birlikte Çerkes Sohbet'in de girmesini sağlayan önemli bir dönüşüm unsurudur. Bu sırları öğrendikten sonra Ulviye Hanım Mergub'dan intikam almak ister. Bu karar, zincirleme dönüşümü başlatır. Önce Mergub'la görüşür, ardından durumu ona anlatır, sonra tehdit eder. Fakat değişiklik olmaz. Görüldüğü gibi Ahmet Mithat'ın romanlarında vakanın kurgulanması adına en dikkat çeken taraflardan biri de kesitlerin sonlarında çoğunlukla zincirleme dönüşümlerin kullanılmasıdır. Bu hızlı dönüşüm, sonraki bölümün okunurluğunu da artıran önemli bir kullanımdır. Ayrıca kesitler arasındaki bağları da kuvvetlendirmektedir.

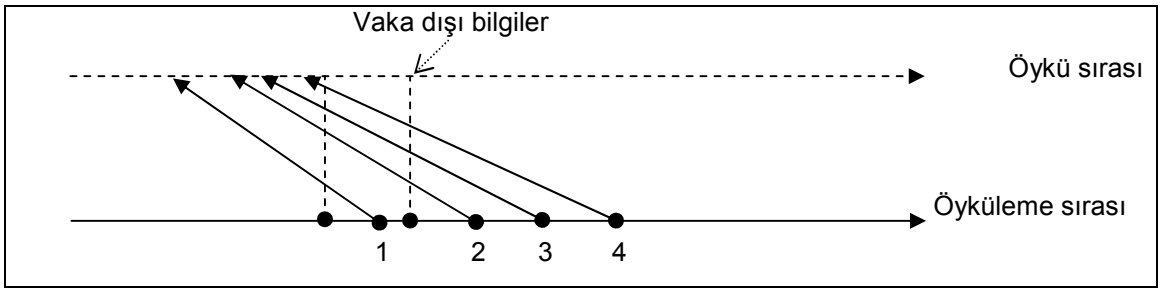
4. Memduh Bey'in intradiegetic anlatı düzeyindeki macerasının homodiegetic anlatıcı olan Çerkes Sohbet tarafından anlatıldığı bu kesitte düğüm, çözülmeye başlar. Homodiegetic anlatıcı Çerkes Sohbet, "Siz bana bir Dürdane Hanım hikâyesi söylediniz, öyle değil miydi? Ben de size şimdi bir Mergub Bey ile Memduh Bey hikâyesi söyleyeceğim."[124] diyerek intradiegetic anlatı düzeyindeki kendi anlatısından söz eder. Bunun vaka açısından son derece büyük önemi vardır. Çünkü intradiegetic anlatı, extradiegetic düzeydeki temel anlatının şekillenmesine katkı sağlamakta ve onu yönlendirmektedir. Çerkes Sohbet'in uğradığı haksızlık sonucu Paşa tarafından âdeta yargısız infazla cezalandırılması, extradiegetic düzeydeki anlatıda da benzer hatanın yapılmaması için örnek bir model oluşturur. Bu temel dönüştürücü unsur, Acem Ali Bey'in Dürdane'nin macerasını bir de Mergub'a sormadan ondan intikam almasını engeller. Benzer vakalar, farklı sonuçlar doğurur. Dolayısıyla bu intradiegetic anlatı, vakanın seyrini tamamen değiştiren bir görev üstlenmiştir.

5. Romanın çözüm kısmı olan bu son kesitte Dürdane Hanım'ın evine davet edilen Mergub'a çocuğu gösterilir. Dürdane Hanım'ın Mergub'dan bir anlamda intikam almak için zehir içerek intihar etmesi son büyük dönüşümdür.

Vah, evli bir kadının başından geçen macerayı konu almaktadır. Romanın bölümleri, yazarın önceki romanlarında olduğu gibi *kitap*lar hâlinde değil *bap* olarak isimlendirilmiştir. *Bab*lara

[123] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 70.
[124] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 109.

verilen başlıklar da o bölümde anlatılan vakayla uyum içindedir. Her bir vaka halkasında okurun çıkarmasını beklediği ahlaki değerlerle ilgili örnek olaylar anlatılır. Romanda *"Bin iki yüz doksan şu kadar senesinin yaz mevsiminde bir pazar günü idi…"*[125] denilerek artsüremsel öyküleme biçimi kullanılır. Romanın temel kesitleri, dönüşüm ve entrik unsurları şöyledir:



Şekil 14. *Vah*'ın olay örgüsü şeması

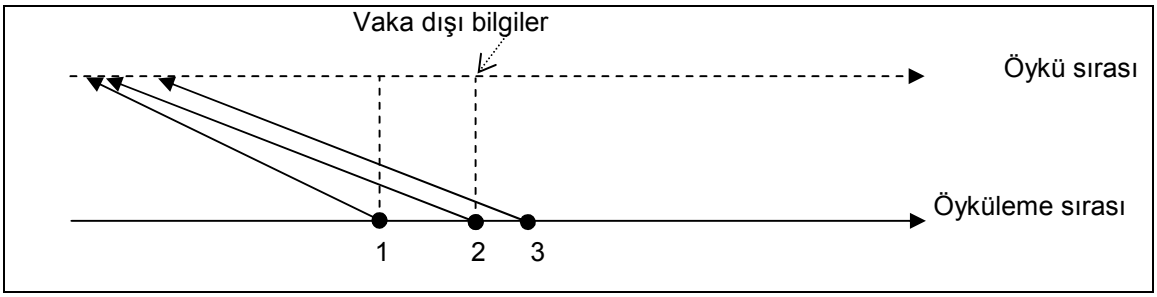
1. Romanın ilk kesitinde temel anlatının sınırları çizilir. Behçet ve Necati Beylerin vapur yolculuğu bu kesitin konusunu oluşturur. Bu iki arkadaşın vapurda Samurkaş lakaplı Ferdane Hanım'ı görmeleri extradiegetic anlatının ortaya çıkmasını sağlar. Behçet ile Necati arasındaki çatışmaya zemin hazırlar. Vapurdan indikten sonra Behçet Bey'in Samurkaş Hanım'ı takip edip onun hakkında malumat alması, birinci derecedeki bu anlatıyı kuvvetlendiren bir unsurdur.
2. Necati Efendi'in tiyatroda ve sonrasında yaşadıklarını konu alan bu kesit temel dönüşümleri de içerir. Öncelikle Necat Efendi'nin tiyatroda birtakım süslü erkeklerin bayanları dürbünle gözlediklerini görmesi, zincirleme dönüşümleri başlatan ilk halkadır. Buna çok sinirlenen Necati Efendi ses çıkarmaz. Aynı erkeklerin çıkışta kadınlara laf attıklarını görmesi, dönüşümün ikinci halkasını oluşturur. Bu erkeklerin Samurkaş Hanım'ı takip etmeleri ve Necati Efendi'nin daha fazla dayanamayarak müdahale etmesi roman kurgusu açısından en önemli dönüşümü hazırlar. Çünkü bu olaydan sonra saldırganlarla kavga eden Necati Efendi ile ona hayran kalan Samurkaş Hanım arasında bir aşk başlar. Samurkaş Hanım için kavga eden Necati, öncelikle bunu Behçet'in yaptığını anlatmak ister. Çünkü Behçet'in Samurkaş Hanım'a ilgisinin olduğunu bilmektedir. Oysa Samurkaş Necati'nin bunu yaptığını öğrenir. Bunun mantıki tutarlılığını sağlamak için de Samurkaş'ın Necati'ye gönderdiği mektupla uygun açıklamalara yer verilir. Dolayısıyla dönüştürücü unsur, dönemin yaygın iletişim vasıtası olan mektuptur. Bu mektupları Necati'ye getiren Despino ise haberci fonksiyonuyla vakanın gelişimine katkı sağlar.
3. Üçüncü kesit, ikinci kesitle çok yakın ilişki içindedir. Hatta iç içe geçtiği, ortak kişilerin aynı vakalara iştirak ettikleri kısımlar bu yakınlığı belirgin kılar. Despino'nun Samurkaş Hanım'dan Necati'ye getirdiği mektuplardan birinin içinde bir de romanın en önemli motiflerinden biri olan Samurkaş Hanım'ın fotoğrafı vardır. Bu motif burada fotoğraf olarak kullanılmıştır. Ahmet Mithat'ın bahsedilen diğer romanlarında resim olarak yer alan bu motife sıkça müracaat ettiği görülür. Kurgunun gidişini tamamen farklı bir mecraya sürükleyen resim/fotoğraf motifi önemli bir

[125] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 6.

kırılma noktasıdır. Mektup zarfını Despino'nun Behçet'e uğradığında düşürmesi beklenmedik bir durumdur ve bu zincirleme dönüşümlerin başlangıç halkasını oluşturur. Behçet'in bunu bulması ise vakayı uzattığı gibi gidişini de değiştirir. İntikam alma hissini kuvvetlendiren bu olaydan sonra romanın sonuna kadar büyük bir çatışma da ortaya çıkar. Burada extradiegetic anlatı düzeyinde çeşitli vakalar da yer verilir. Bunlar, Samurkaş ile Necati Efendi'nin gizli gizli buluşmalarını konu edinir. Böylece bu kişiler arasındaki ilişkinin gelişimi de verilir.

4. Behçet'in fotoğraf üzerinde oynamalar yapması ve dönem için yeni olan bir teknikle o fotoğrafı başka fotoğraflarla birleştirerek bir anlamda montajlaması vakanın önemli bir dönüşümüdür. Bu olaydan sonra Necati ile Samurkaş Hanım'ın arası kısa süreliğine açılsa da Necati'nin durumu öğrenmesi ile birlikte yeniden eski hâllerine dönerler. Behçet'in suç unsurlarıyla birlikte yakalanması, vakanın çözümünü ortaya koyan son önemli dönüşümdür.

Asıl ismi François Marie Arouet (21 Kasım 1694-30 Mayıs 1778) olan; fakat Volter olarak bilinen ünlü Fransız yazar ve filozofun başından geçen bir aşk macerasını işleyen *Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası* Kral XIV. Louis dönemini konu almaktadır. Tarihî bir dönemi anlatmakla birlikte bu roman, tarihî değildir. Çünkü tarih, bu romanda sadece bir fon olarak kullanılmıştır. Özellikle Volter gibi gerçekliği olan bir kişinin ana kahraman olarak seçilmesi ise hayli ilginçtir. Bu ilginçlik, yazarın teziyle Volter'in hayat mücadelesinin örtüşmesi biçiminde görülür. Volter, din ve ifade özgürlüklerinin yanı sıra, insan hakları konusunda geliştirdiği dönemine göre oldukça farklı bakış açısı ile kilisenin skolastik zihniyetini eleştiren yazılar yazmıştır. Bu yönü, özgürlüğü bir başka noktadan yakalamak isteyen Ahmet Mithat için de malzeme teşkil etmiştir. Romanın kesitleri, entrikaları ve temel dönüşümleri şu şekildedir:



Şekil 15. *Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası* olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti, Volter'in diplomatlık eğitimi için Lahey'e gönderilmesini konu almaktadır.

2. İkinci kesit, Madam Margerit isimli bir kadının başından geçen macerayı konu alır. İntradiegetic anlatı düzeyindeki bu anlatı, vakanın belirleyicisi konumundadır. Margerit, dönemde kabul görmeyen bir davranış olmasına rağmen farklı mezhepten bir kişitle evlenir. Bu vaka halkası, dönüm noktalarından biridir. Baskıyı üzerinde fazlaca hisseden Margerit'in kızlarını alarak önce İngiltere'ye sonra da Lahey'e gitmesi, öykünün önemli dönüşümünü işaret eder. Bu yer değiştirmeden sonra birinci ve ikinci kesitler, Lahey'de birleşir. Babası tarafından kendi isteğine bırakılmayan ve zorla diplomatlık eğitimi almaya Lahey'e gönderilen Volter ile

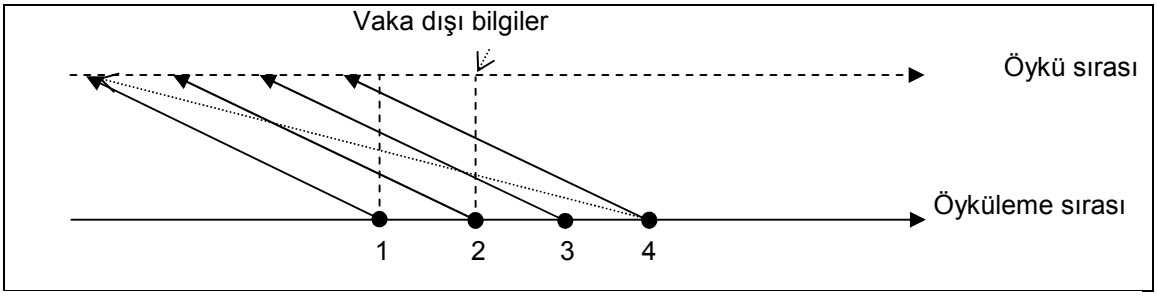
mezhep farklılığının oluşturduğu baskıdan kaçarak Lahey'e yerleşen Margerit burada tanışırlar. İkisinin de özgürce hareket edememesi, ortak yanları olarak belirir. Margerit'in kızı Mademoiselle Ölmep Dö Növaye'yi Volter'in görüp beğenmesi vakanın seyrini tamamen değiştiren bir dönüşüm unsurudur. Bu paralelde ikinci bir dönüşüm unsuru daha ortaya çıkar ki o da Margerit'in, kızını Volter'den uzaklaştırmaya çalışmasıdır. Bu dönüşüm, öykünün mutulu sona ulaşmasını da engelleyecektir.

3. Margerit'in engelleyici hareketlerinin konu edildiği bu kesit, önemli dönüşümler içerir. Bunlardan birincisi, Margerit'in Volter'i babasının emriyle gözlemleyen Sefir Marki dö Şatonof'a şikâyet etmesi ve sonrasında babasının bu aşk hikâyesini öğrenmesidir. Volter, bunun üzerine sefarethanede hapsedilir. Zincirleme dönüşümü başlatan bu hadise sonrasında kurgunun yapısı ve anlatım teknikleri tamamen değişir. Görüşemeyen iki sevgili duygularını artık mektuplar yoluyla anlatmaya başlarlar. Böylece romanın sonuna kadar mektup tekniği kullanılır. Mektuplarına cevap alamayn Volter de bir süre sonra yazma ve bu ilişki son bulur.

Esrâr-ı Cinâyât beş bölümden oluşmaktadır. Romanın kesitleri, bölümlerin bitiş ve başlangıç noktalarıyla paralellik gösterir. Ahmet Mithat, cinayet romanlarının mucidi olarak kabul edilen ve 1866'da yayınladığı *L'Affaire Lerouge* adlı eseriyle büyük ün yakalayan Fransız yazar Emile Gaboriau'nun 1867'de yazdığı *Le Crime D'orcival* isimli romanını 1883 yılında *Orcival Cinayeti* ismiyle Türkçeye çevirmiştir. Batılı yazarların roman alanında yaptıklarını Türk edebiyatına taşımakla kendisini görevli addeden Ahmet Mithat, polisiye roman nitelikleri açısından kusurlar taşısa bile bu türün edebiyatımızdaki ilk örneğini bu şekilde kaleme almıştır. Bundan ötürü *Le Crime D'orcival*'in yazarda uyandırdığı hava, onun *Esrâr-ı Cinâyât*'ı yazmasını sağlamıştır. Erol Üyepazarcı, roman-hayat bağını gösterecek bir tespiti "Esrâr-ı Cinayât, Tercüman-ı Hakikat gazetesinde tefrika edilirken, imalı bir şekilde yaptığı eleştirilerle, üst aşama bir kamu yöneticisinin suçunu ortaya çıkarmış ve dile düşen yöneticinin yurtdışına kaçmasına neden olmuştur."[126] diye aktarır. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ın bu romanı kurgularken zamanın şartlarını dikkate aldığı ve realizm endişesini her zaman aklının bir tarafında tuttuğu bir gerçektir. Hatta vakaya sık sık müdahale ederek vakayı yönlendirmesi, açıklamalar yapması aslında okuru yönlendirme amacıyla örtüşür. Çünkü henüz bir roman okur kitlesi tam olarak oluşmadığı ve Osmanlı toplumuna yabancı olan roman türünü okura anlatabilmek için yazarın tarafsız davranması, yanlıştır. Bu durumda gideceği yönü bilmeyen okur, her an yanlış birtakım yönelimlere sapabilir. Bunu önlemek için ise yazarın okuru yönlendirmesi, zaman zaman devreye girerek açıklamalarda bulunması gerektiği inancına sahip olduğu için sık sık bir romancıdan çok bir öğretmen tavrı takınır. Karmaşık görünmekle birlikte birbirleriyle bağlantılı vaka zincirlerinden oluşan temel öyküde eylemlerin sıralanışı şu şekildedir:

---

[126] Erol **Üyepazarcı**, "Türkiye'nin İlk Polisiye Roman Yazarı", *Kitap-lık*, S. 54, Temmuz-Ağustos 2002, s. 153.



Şekil 16. *Esrâr-ı Cinâyât* olay örgüsü şeması

1. Romanın öyküsünde önemli bir noktayı oluşturan ilk kesitte "Bin iki yüz şu kadar sene-i hicriyyesine müsadif olan Temmuz ayının on yedinci salı günü…"[127] gazetelerde çıkan bir habere göre Öreke Taşı tabir edilen yerde işlenen bir cinayet olayı üzerinde durulur. Dolayısıyla romanın öyküsü artsüremsel bir dizimle okura sunulmuştur. Bundan ötürü vakanın öykü ve öyküleme sırası paralel değildir. Dikkat çeken husulardan biri, dönemin gazetecilik anlayışıdır. İlerideki kesitlerde de görüleceği gibi neredeyse cinayetin çözülmesindeki birinci derecede önemli rol oynayan öge gazetedir. Bu cinayet olayını takip eden gazeteler her gün bununla ilgili farklı haberler kale alır ve işin peşini asla bırakmazlar. Bu, bir anlamda Ahmet Mithat'ın gazetecilik anlayışını sergilemektedir. Bu kesitteki önemli dönüşümlerden biri, öldürülen kızın üzerindeki kıyafetin markasından yola çıkarak cinayetin çözümüne doğru ilerlemektir. Bu dönüm noktası, müstantik Osman Sabri'yi sonuca biraz daha yaklaştırır.

2. İkinci kesit, Halil Sûrî cinayetini konu almaktadır. Polisiye romanlarda görüldüğü gibi işlenmiş olan birden fazla suç, uygun bir şekilde birbirine bağlanır. Bu cinayet de Öreke Taşı cinayetiyle ilişkili olduğu için birinci kesitle ikinci kesit birleşir. Halil Sûrî'nin asılı bulunmasıyla birlikte Hafiye Necmi ve adliye memuru Osman Sabri, onun önce boğulduğunu sonra intihar süsü vermek için asıldığını tahmin ederler. Cinayetin çözümündeki önemli dönüşüm, Yunan asıllı Doktor Eksindaki'nin yorumudur. Buna göre maktulün önce zehirlenmiş sonra asılmış olabileceğini belirtmesi cinayetin seyrini dolayısıyla vakanın seyrini de değiştiren dönüştürücü bir rol üstlenir.

"-Dostum Eksindaki, siz gelinceye kadar Halil Sûrî'nin kendi kendisini asmayıp başka bir kimse tarafından öldürüldükten sonra asıldığını zannediyordum. Şimdi ise iş zan derecesini geçti."[128]

Cinayetin nasıl işlendiği yönünde polisiye romanlarda ve dedektif romanlarında görüldüğü gibi entrika çok fazladır. Halil Sûrî'nin katili aranırken yapılan yorumlarla entrika üst seviyeye çıkar.

> "...doktorlardan bir İtalyan dedi ki:
> -Eğer zannımda hatam yoksa katilin kim olduğunu anlamazdan evvel mutlaka Fransızca bildiğini dermeyan edeceğim ve bu zannım üzerine şu ölümün nasıl bir ölüm olduğuna dair dahi bir fikir beyan eyleyeceğim.
> Osman Sabri-Katilin Fransızca bildiğini mi? Ne tuhaf!
> İtalyan doktor mühim bir nutuk irat edecek bir hatip tavrını alarak dedi ki:

[127] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 5.
[128] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 55.

> -Efendiler, bundan yirmi gün kadar mukaddem La Turquie gazetesi İtalya gazetelerinden naklen bir fıkra derç eylemişti. Bu fıkrada Milano taraflarında bir herifin kendi zevcesini kloroform ile bayıltarak bir daha ayıltmadığı ve sonra herif korkusundan üçüncü katın penceresinden aşağıya atarak âleme, güya pencereden düşmüş de vefat etmiş diye ilân eylediği ve hâlbuki tetkikat ve tabâbet-i adliyye icra olundukta, oda içinde kloroform süngeri bile bulunduğu hikâye olunuyordu. Bu adamı öldüren her kimse mutlaka Fransızca okuduğundan cinayeti ol suretle tertip..."[129]

Ahmet Mithat'ın vakasının hangi kaynaktan alındığını da işaret eden bu ifadeler, gerçeğin kurguya olan etkisini de entrik bir hava içerisinde okura yansıtır.

Asılan gencin omzundaki yaradan hareketle birinci kesitte anlatılan Öreke Taşı cinayeti ile ilişkisi olabileceğinin söylenmesi iki kesiti birbirine bağlar. Ahmet Mithat, kesitleri bağlarken epizot denilen daha küçük anlatı birimlerinden de faydalanır. Böylece extradiegetic anlatı düzeyinde birinci derecedeki vakanın açıklanmasına yardımcı olur. Bu kesitteki önemli bir dönüşüm de Hediye Hanım'ın cinayetle ilişkisi olmasına rağmen onunla yasak aşk yaşayan Mutasarrıf Mecdeddin Paşa'nın bu durumu örtbas etmek istemesidir. Fakat bu tavır, vakanın bütünlüğü açısında ciddi bir dönüşüm sağlamasa da kısa süreli heyecan oluşturur. Böylece okur, dönemin adalet sistemi ile ilgili çıkarımlara yönlendirilir.

3. Bu kesit, cinayeti işleyen ve yurt dışına kaçan Kalpazan Mustafa isimli kişi etrafında gelişen olayları kapsar. Kesitteki ilk dönüşüm noktası, Mecdeddin Paşa'nın Osman Sabri'yi Hediye Hanım'ın isteğiyle görevinden almasıdır. Maksadı cinayetin Hediye Hanım üzerine yoğunlaşan baskısını ortadan kaldırmaktır. Fakat bu noktada dönüştürücü öge olarak mektuplar ve gazeteler devreye girer. Gerek Hafiye Necmi'nin gerekse Osman Sabri'nin tutuklanması, olayların kapanmasını sağlamaz. Aksine onların sözcülüğünü, yazdıkları mektupları gazetelere göndermekle birlikte dönemin gazeteleri üstlenir. Esnaftan emanet alınan elmasların Hediye Hanım tarafından çalınması, vakaya onun yakalanmasıyla birlikte entrik hava katmakta ve okurun zihninde takip etmesi gereken bir vaka halkası daha oluşturmaktadır. Bu kesitin sonunda yargılanan Hediye Hanım'ın cinayeti işleyen kişinin Kalpazan Mustafa olduğunu söylemesi çözümü hızlandıran bir dönüşümdür. Ayrıca elmasları çaldığını itiraf edince o vaka halkası da çözüme kavulur. Bununla birlikte Öreke Taşı cinayetinin işlendiği bölgede bulunan, başta şifreli olduğu düşünülen sonradan tersten yazılmış bir yazı olduğu anlaşılan ve içinde "şimelye nimey eyemtetsak anmac nizimipeh eldesah iakias şimtişi afatsum üknüç mudlo midan atashur miğidrev niçi irep neb."[130] yazan yazının da Hediye Hanım'a ait elyazısı olduğunun belirlenmesi, heyecan düzeyini artıran bir unsurdur.

4. Dördüncü kesit, Kalpazan Mustafa'nın olayın bütün detaylarını verdiği mektupları üzerine kuruludur. Bu, extradiegetic anlatı düzeyinde homodiegetic anlatıcı olan Kalpazan Mustafa tarafından nakledilmektedir. Böyle yapılmasının temel sebebi ise gerçeklik endişesinden kaynaklanmaktadır. Buna karşın romanın bu şekilde çözüme kavuşturulması, romanın polisiye niteliğine zararlar vermiştir.

---

[129] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 58-59.
[130] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 19.

"...bir polisiye romanda:

1. Ana konu esrarlı bir olay olmalı,
2. Amatör veya profesyonel bir dedektif olayı aydınlatmalı,
3. Okuyucu ile dedektif arasında gizli bir bağ oluşturan ipuçları, deliller ve bunların ele geçirilmesi gibi hareketler bulunmalı,
4. Dedektif hikâyeleri asla başka konularla ilgilenmemelidir."[131]

Handan İnci'nin bu tespitleri, *Esrâr-ı Cinâyât*'ın bu kesiti için düşünüldüğünde sanki yazarın romanı kurgulamaktan sıkılıp bir an önce çözüme kavuşturmak için Mustafa isimli kahramanın mektuplarından faydalandığı düşüncesini doğurmaktadır. Çünkü olayı soruşturan dedektifler varken çözümü onlara bırakmayan yazar, Mustafa ile kısa yoldan çözüme gitmiştir. Bu yönüyle romanın iki ve dördüncü maddelerde belirtilen polisiye roman niteliklerine uymadığı görülmektedir. Buna karşın Berat Açıl, Todorov'un her polisiye roman yazarının uymak zorunda olduğunu belirttiği sekiz kurala göre *Esrâr-ı Cinâyât*'ın bir polisiye roman türü olan gerilim romanına benzediğini belirtmiştir. Bu sekiz kural şunlardır:

1. "Romanda bir dedektif, bir suçlu ve bir kurban olmalıdır.
2. Sanık profesyonel bir suçlu ya da dedektif olmamalı, kişisel nedenlerle öldürmelidir.
3. Dedektif romanında aşkın yeri yoktur.
4. Sanık önemli biri olmalı, asla baş kâhya veya baş hizmetçi olmamalı; asıl karakterlerden biri olmalıdır.
5. Her şey akılcı bir biçimde açıklanmalı, fantastiğe yer verilmemelidir.
6. Tanım veya psikolojik tahlillere yer yoktur.
7. Hikâyeye ait bilgiye göre şu homoloji gözlenmelidir: 'yazar: okur = suçlu: dedektif'
8. Banal durum ve çözümlemelerden kaçınılmalıdır."[132]

Bu temel nitelikleri kısmen taşımıyor olsa bile dönem edebiyatının ürünleri dikkate alındığında *Esrâr-ı Cinâyât*'ı polisiye roman türünün Türk edebiyatındaki ilk örneği olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Anlattığı hikâyesinden çıkan neticeye göre vakanın dönüşümünü sağlayan en önemli kişi, Hediye'dir. Çünkü onun entrikaları ile vaka bu noktaya gelmiş ve roman ortaya çıkmıştır. Bu kesit bu sebeple önceki bütün kesitleri içine alan ve olayların nasıl meydana geldiğini özetleyen bir çözüm mahiyetindedir. İlk dönüşüm, Kalpazan Mustafa'nın birgün Hediye'ye gittiğinde onun aynasına gerçeğe çok yakın biçimde bir para resmi yapmasıdır. Bu dönüşüm, Hediye'nin Mustafa'daki bu yeteneği kullanarak zengin olma ihtirasını kuvvetlendirir. İkinci aşama olarak Mustafa'yı ikna etmek amacıyla Mustafa'nın çok sevdiği Peri'yi kullanması ve teklifi Mustafa'nn kabul etmesi bu zincirleme dönüşümün halkalarıdır. Son olarak da Mustafa, sahte Rus ve İngiliz paraları yapar.

---

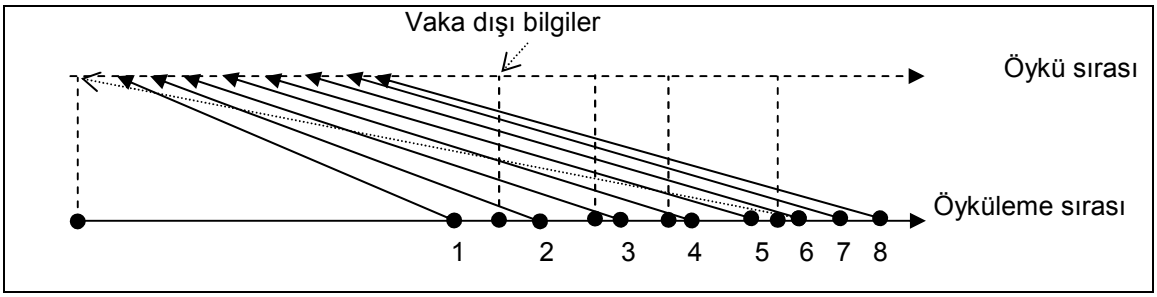
[131] Handan **İnci**, "Türk Romanında İlk Polisiye: Esrâr-ı Cinâyât", *Ahmet Midhat Efendi Kitab*ı (hzl. Mustafa Armağan), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 135.

[132] Berat **Açıl**, "Esrar-ı Cinayat'ın Sırları", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar* (hzl. Nüket Esen ve Erol Köroğlu), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 140.

İkinci kesitte anlatılan Halil Sûrî'nin ölmesi de bu kesitin çerçevesi içinde ele alınır. Kalpazan Mustafa, Öreke Taşı'na gidip Halil Sûrî'den intikam almak niyetindeyken onun yazdığı mektupla bir tesadüfün gerçekleşmesi anlatılır. Tesadüfün roman kalitesini zayıflattığınn farkında olan Ahmet Mithat, önceden bunun savunmasını da yapar. Peri'nin Mustafa'yı ikna ettikten sonra onunla evlenmekten vazgeçmesi ve Hediye tarafından Halil Sûrî'ye yöneltilmesi Mustafa'nın intikam duygularını harekete geçiren önemli bir dönüşümü oluşturur. Böylece bütün olay çözüldüğü gibi romanın bütün kesitlerinin de birbirleri arasındaki bağlantıları ortaya çıkarılır. Neticede Mustafa, hem Halil Sûrî'yi hem de Peri'yi öldürerek içindeki bu intikam duygusundan kurtulur.

Vaka kurgusu bakımından ilk dikkati çeken husus, olayların sondan başa doğru anlatılması ve vakaya entrik düzeyi yüksek olayın anlatılarak başlanması, onun çözüme kavuşturulmaya çalışılmasıdır. Daha çok macera ve dedektif romanlarında görülen bu vaka tertibi, geriye dönüşleri zorunlu kılmakta ve okurun dikkatini sürekli ilk olaya yöneltmektedir.

Cellat'ta olaylar, Napolyon dönemi Fransa'sında geçtiği ve öyküleme zamanıyla paralel ilerlemediği için geçmişe dönük bir anlatım söz konusudur. Romanının kesitleri, entrik unsurları ve dönüşümleri şu şekildedir:



Şekil 17. *Cellat*'ın olay örgüsü şeması

1. Madam Tonak ile kızı Stefani'nin Paris'te Eyena Köprüsü üzerinde Leon'la karşılaşmaları ve orada yaşananlar, romanın ilk kesitini oluşturur. Bu kesitteki entrikayı oluşturan ilk husus, Leon'un Stefani konusunda bu derece ısrarcı olmasıdır. Hatta bu ısrar, roman kurgusunu etkileyen en önemli unsurdur. Çünkü Ahmet Mithat, anlatılarında önemli gördüğü kesitleri ya da epizotları başta söyleyerek geriye dönüşle onu çözümlemeye çalışır. Entrikayı bu düzen içinde farklı vaka halkaları ile kuvvetlendirir. Bu kesitte Andre Gocafo isimli delikanlının anne ile kızına yardım etmesi ve ardından Leon'la yaşadıkları düello, bu mantık çerçevesindeki romanın en önemli dönüm noktalarındandır. Ayrıca bu kesit, romanın son kesitinde Leon'un serbest bırakılarak Andre'den intikamını almasının istenmesiyle birleşir. Leon, kürek cezası alınca öykünün sonuna kadar ismi zikredilmez ve bitişte yeniden ortaya çıkar. Bu durum, vakaların ucunun açık kalmaması için yapılmıştır.

2. Stefani'nin babası Pol Tonak'ın çok zengin ve varlıklı bir kişiyken paralarını çalan sandık emininin bu düzenbazlığı ile fakirleşmesinin anlatıldığı ikinci kesit, Pol Tonak'ın nasıl bir kişi

olduğunu gösterir. Dolayısıyla bu dönüşüm, ileride Stefani ile Simon Pankar arasındaki münasebete ve Napolyon iktidarıyla Pol Tonak arasındaki ilişkiyi vurgulamak adına önem taşıyacaktır.

3. Yolda giderken Madam Tonak ile kızının Andre'yi görüp tanıması ve ona minnetlerini dile getirmeleri romanın ismini ilk defa çağrıştıran önemli bir dönüşüm noktasıdır. Burada zincirleme dönüşümlerden söz etmek mümkündür. Ahmet Mithat ne zaman zincirleme dönüşümlere yer verse mutlaka sonraki kesitlerde o dönüşümleri başka vaka halkaları ile desteklemek ya da çözümlemek yoluna gitmektedir. Burada da benzer bir tutum sergileyen yazar, entrika oluşturarak okurunu bu kesit için bilinmezlikler içerisinde bırakmaya çalışır. Amacı, romanın heyecan düzeyini artırmaktır. Stefani'nin aşkını ilan etmesine rağmen Andre'nin bunu bir türlü dillendirememesi okurda büyük bir merak uyandırır. Ahmet Mithat da bu heyecan dalgası içinde başka vaka halkalarında nelerin olabileceğini çağrıştırır. Andre'yi evlerine davet etmelerine rağmen Andre'nin ailesinden hiç söz etmemesi de başka bir heyecan unsurunu ortaya koyar. Pol Tonak'ın Napolyon'la olan yakınlığının bir sonucu olarak Napolyon'un Andre'yi tanımak istemesi ve buna karşın Andre'nin bunu reddederek ortadan kaybolması, vakanın gisişini de etkileyen önemli bir dönüşümdür. Ayrıca bu teklifi yazdığı mektupla kibarca reddeden ve sonradan soyadının da Gocafo olduğunu öğrendiğimiz Andre, mektupta sadece Andre ismini kullanır ve Gocafo'yu kullanmaz. Dönemin temel iletişim aracı olan özel mektuplarda ad ve soyadların özellikle belirtilip imza atılması önemli olduğu için onun bu davranışı dikkat çeker. Ancak bunun açıklanması da sonraki kesitlere bırakılacak bir entrik unsurdur.

4. Romana yaptığı işin ismini veren ve vakayı yönlendiren kişi olan Cellat Simon Garas, ilk defa bu kesitte ortaya çıkar. Ahmet Mithat buraya kadar bir anlamda öykünün oluşum aşamasını hazırlar. Dördüncü kesitten itibaren entrika en yüksek düzeye ulaşır ve çözüme geçilir. Simon Garas'ın, mesleğini herkesten gizlemesine rağmen günün birinde oğlunun onu bir idamı gerçekleştirirken görmesi önemli bir dönüşümdür. Çünkü bu olaydan sonra Simon Garas'ı terk etmiş ve oğluyla baş başa kalmıştır. Zaten oğlu da onunla konuşmamaktadır. Simon Garas'ın birgün gazete okurken Pol Tonak'ın paralarını alıp kaçan Piyer Tolkaş'ın idam edileceğini öğrenmesi vakanın seyrini tamamen değiştirip çözümün başlangıcını oluşturan bir gelişim olur. Aynı zamanda Paris'te onun suçsuzluğunu anlatan bir risalenin yazılıp dağıtılması, heyecan düzeyini yükseltir. Çünkü bu risaleyi kimin yazdığı son ana kadar söylenmez. Bu yönüyle Ahmet Mithat, entrika oluşturarak onu hemen bozmamanın romanın önemli bir unsuru olduğunu fark etmeye başlamıştır. Bu risale, dönüşümü sağlayan bir dönüştürücü ögedir. Gerçekleri ortaya çıkartarak Simon Pankar'ın asıl suçlu olduğunu herkese ilan etmektedir. Bunun yanında idamın ertelenmesini sağlayıp Simon Pankar'ın Belçika'ya kaçmasına da sebep olacaktır. Görüldüğü gibi olayların gidişi bir anda değişmiştir.

5. Birgün Napolyon'un huzuruna çıkan Culyen Kâfir adında bir kadının anlattıkları, o meşhur risaleyi Andre Gocafo isimli delikanlının yazdığını söylemesi, önceki kesitle olan bağlantıyı sağlarken aynı zamanda entrikayı da ortadan kaldıran dönüşümü ifade eder. Romanın başında

Pol Tonak'ın kızı Stefani'ye âşık olan Andre, başka bir vaka zinciri olan Piyer Tolkaş'ın idamını engelleyen evrakların yazarı olarak karşımıza çıkar.

> "Vakıa Napolyon bu Andre'nin kim olduğunu anlayarak hatta bir aralık hemen o delikanlının isminin Andre Gocafo olduğunu ve Matmazel Stefani Tonak'ın âşığı, sevgilisi ve belki de nişanlısı bulunduğunu söyleyivermek derecesine geldiyse de yine o aralık Stefani'nin yüzüne baktıkta kızın rengi pek fena olduğunu görmekle teenni eyledi ki Napolyon'da bu kadar nezaket her zaman görülür şeylerden değilken her nasılsa Stefani hakkında fevkalâde olarak bir hürmete kendisini mecbur gördüğü için şu nezakete dahi mecbur oldu."[133]

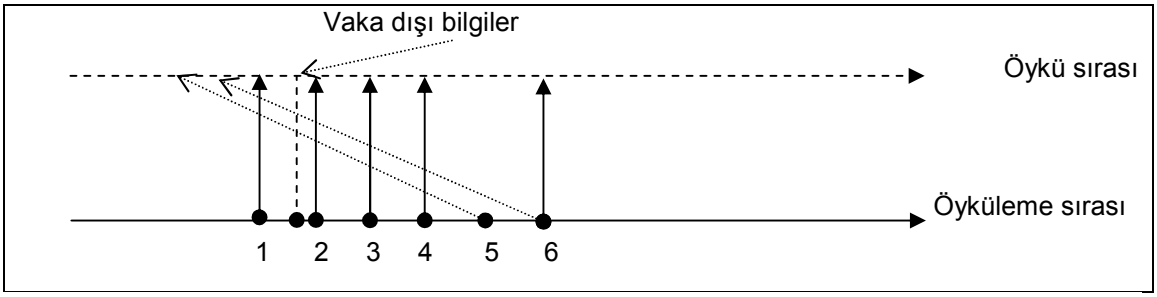
6. Bu intradiegetic anlatı, homodiegetic anlatıcının verdiği malumatla extradiegetic anlatıyı besleyen ve çözümüne yardım eden bir görev üstlenir. Kelime oyunu yaparak kimliğini gizleyen Andre Gocafo, babası tarafından da Leandre diye bilinmektedir. Babası, daha sonra oğlunun Andre ismini kullandığını öğrenecektir. Aslında burada o ismi öğrenen yalnızca babası değil aynı zamanda iki ismi roman boyunca okuyan okuyucudur. Böylece faklı bir teknikle yazar, bu entrik havayı dağıtıp gerçek kimliği ortaya koyar.
7. Andre'nin Paris'te çok büyük bir baloya katılması, çözümün başlangıcıdır. Çünkü Stefani ile kendisini sürekli takip eden bir kişi vardır. Bu kişi, Simon Pankar'dır. Napolyon aleyhine çalışan bu kişi için en önemli dönüşümü Napolyon'un yenilerek tahtı bırakmak zorunda kalması oluşturur. Bu dönüşüm, Simon Pankar'ın ülkeye tekrar resmi biçimde dönüp faaliyetlerini yürütmesine olanak sağlayacaktır. Yine bir hile ile Simon Pankar'ın Pol Tonak'ı tutuklatması, Stefani'ye karşılık devlete olan borçlarını affedebileceğini belirtmesi zincirleme dönüşümlerdir. Fakat bunların hiçbiri kabul edilmeyince Simon Pankar'ın intikam hırsı güçlenir. Böylece roman, başlangıç noktasına döner. Ancak burada Leon kimliğinin yerini Simon Pankar almıştır.
8. Simon Pankar'ın planının bir parçası olarak Leon'un hapisten çıkarılması, çözümü hızlandıran bir dönüşümdür. Leon'un Andre'yi vurup ağır yaralaması, hatta onu öldü diye anlatan sonradan ustaca ölmediğine dair ifadeler kullanması, bunun üzerine Andre'nin babası Simon Garas'ın Simon Pankar'ı işkence ederek öldürmesi ve sonrasında Paris'te idam edilmesi bu dönüşümün uzantısı olan ve sonucu belirleyen dönüşümlerdir.

Kesitlerde zaman zaman tesadüfi özellikler görülse de Ahmet Mithat, vakaları birbirine çok iyi bağlar. Andre Gocafo'nun romanın başında ailesini Stefani'ye açıklayamaması ve kaçması ile babası bir cellat olduğu için ondan utanması gibi gerekçelerle öncelikli olarak fikrî alt zemin hazırlanır. Kesitlerdeki entrika düzeni buna uygun biçimde kurulur. Dolayısıyla realizme aykırılık yoktur. Bunlar Ahmet Mithat'ın kompozisyon tarzının bütünü oluşturduktan sonra romanı yazmaya başlayan Emile Zola'nın kompozisyon tarzıyla olan paralelliğini ortaya koymaktadır.
Hayret, bir macera romanı görünümündedir. Okur, nasıl rekabet kurgusunda kahramanla özdeşleşirse macera romanlarında da ezilenle özdeşleşir, onunla birlikte diyardan diyara sürüklenir. Çünkü okur, iyilerin karşısında çok fazla güçlük olmasından ve sonunda onun kazanmasından hoşlanır. Mirza İsmail'in sevgilisini bulmak için böyle bir macera içinde olması

[133] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 104.

ve hokkabaz kumpanyalarıyla birlikte İtalya'dan Singapur'a kadar pek çok bölgeyi gezmesi, aynı zamanda aksiyonu ve entrikayı da beraberinde getirir.

Ahmet Mithat'ın yalnızca bu romanında değil, Hasan Mellâh'tan itibaren neredeyse bütün romanlarının üst yapısında bir rekabet kurgusu egemendir. Vakanın genel görünümünü ve izlediği yolu belirleyen bu kurgulama biçimi sonunda iyiler ve iyilik daima kazanırken kötüler ve kötülük her zaman hüsrana uğramıştır. *Hayret*'teki kesitlerde böyle bir kurgulama biçimiyle karşılaşılmaktadır. Bundan hareketle romanın temel kesit, dönüşüm ve entrik unsurları söyle sıralanabilir:



Şekil 18. *Hayret*'in olay örgüsü şeması

1. Zengin bir Hintli olan Safa Kok Sanc'ın İstanbul'a gelmesi ve bir otel odasında kalırken soyulması, vakayı harekete geçirir. Sanc'ın odasına girerken hırsızların kapıyı burgulu demirle delerek açmaları *Hasan Mellâh*'ta Cuzella'nın gemiden kaçırılmak istenmesi sırasında da kullanılmıştı. *Hüseyin Fellâh*'ta Dominico Badia'nın parmaklarını birbirine bağlamada kullanılan parmağa takılan halkanın *Haydut Montari*'de de aynı biçimde kullanılması bu ortak motiflerdendir. Kötülerin faaliyetleri bu anlamda birbirine çok benzemektedir. Ahmet Mithat bu sebeple farklı romanlarda ortak motifler kullanmıştır. Burada ki dönüm noktalarından biri, hırsızların Sanc'ı öldürecekken bir sesin "İhtiyarı öldürmeyin!" diye seslenmesidir. Belki de vakanın seyri açısından önemli bir dönüşüm unsuru olan bu olaydan sonra Sanc öldürülmeyecek ve romanın son kesitinde Sarpson'la birlikte görülecektir. Bu kesitteki ikinci dönüşüm ise hırsızların Sanc'ı öldürecekken ellerindeki kamaları Sanc'a saplamaya çalışmalarına karşın onların demir değil kâğıt olduğunun anlaşılmasıdır. Bu dönüşüm, aynı zamanda vakanın ilk ciddi entrik unsurudur. Bir anlamda Sanc'ın olağanüstü güçlerinin yardımıyla kamaların birer kâğıda dönüştüğünü gören hırsızların kaçıp uzaklaşması ile kesit sona erer.

2. Safa Kok Sanc'ın ikinci durağı, ailesiyle birlikte gittiği Napoli'dir. Özellikle burada tertip edilen baloya Sanc'la birlikte pek çok asilzadenin davet edilmesi, baloya Sarpson'un da gelmesi vakanın gidişi açısından çok önemlidir. Çünkü bu gelişmeden sonra Sanc'ın kızı Maya Mihriban herkesin dikkatini çekecek ve Srpson tarafından da hedef hâline gelecektir. Romanın rekabet kurgusu niteliği kazanmasındaki bir etken de Mihriban, Mirza İsmail ve Sarpson arasındaki mücadele olacaktır.

3. Mirza İsmail'in hokkabazlık gösterileri yapması ve böyle bir gösterinin anlatımı vakanın üçüncü kesitidir ve oldukça önemli dönüşümler içerir. Bu gösteri sırasında Mirza İsmail'in Sanc'ın soyulmasını organize eden kişinin Mösyö Sarpson olduğunu belirtmesi ve bunu da gaipten gelen bir ses gibi seyircilere anlatması, onun olağanüstü güçlerinin olduğunu düşündürür. Bu vakitten sonra her gösteride parça parça Sanc ve Sarpson meselesi ile ilgili bilgiler verilir. Görüldüğü gibi kurgu, kurguyu yönlendirmektedir. Mirza İsmail'in birgün yolda giden Mihriban'ı durdurup Sarpson'un emellerinden söz etmesi vakanın dönüm noktalarındandır. O ana kadar tiyatrolarda dolaylı yollardan Mihriban'ı uyarmaya çalışan Mirza İsmail, ilk defa gerçek bir uyarı yapmıştır. Bundan sonra Mihriban daha temkinli davranmaya ve söylenenlerin doğruluğunu kavramaya çalışmıştır.

4. Dördüncü kesit, Sarpson ile Sanc arasındaki münasebetleri içerir. Sarpson'un suç dosyası kabarıktır. Sanc da onu yakalatıp yargılatmak ister. Buna sebep olan gelişme ise hiç şüphesiz Mirza İsmail'in gizliden gizliye tiyatrolarında yaptığı uyarılardır. Mihriban'ın Sarpson'a olan aşkından ötürü mahkemede onun aleyhinde tanıklık etmek istememesi ise vakanın seyrini değiştiren bir dönüm noktasıdır.

5. Homodiegetic anlatıcı olan Mirza İsmail'in geçmişinin anlatıldığı bu kesit, vakanın bu noktaya nasıl geldiğini anlamak adına da önem arz eden bir intradiegetic anlatıdır. Onun Mösyö Sanço isimli Amerikalı hokkabazla tanışması kaderinin değiştiği gündür. Bu sebeple önemli bir dönüm noktasıdır. Bu şekilde hokkabazlığı öğrenen Mirza İsmail, aynı zamanda Sanço'nun kızı gibi sevdiği Anj'la yakınlaşır. Bu yakınlaşma vakanın seyrini tamamen değiştiren, vakanın entrik yapısını şekillendiren önemli bir dönüşümdür. Birgün gösteri yaparken Anj'ı izleyen ve Lort Charles ismini kullanan Sarpson'un onu beğenmesi ve peşini bırakmaması vakanın bütün gidişini değiştirir. Sarpson, önce onunla gönül eğlendirmek ister; ancak Sanço buna izin vermez. Mekân değiştirirler. Bu, yine de yeterli dönüşümü sağlamaz. Sarpson'un Anj'ı kaçırması ise Mirza İsmail'i arayışa ve beraberinde maceraya sürükleyen unsur olur.

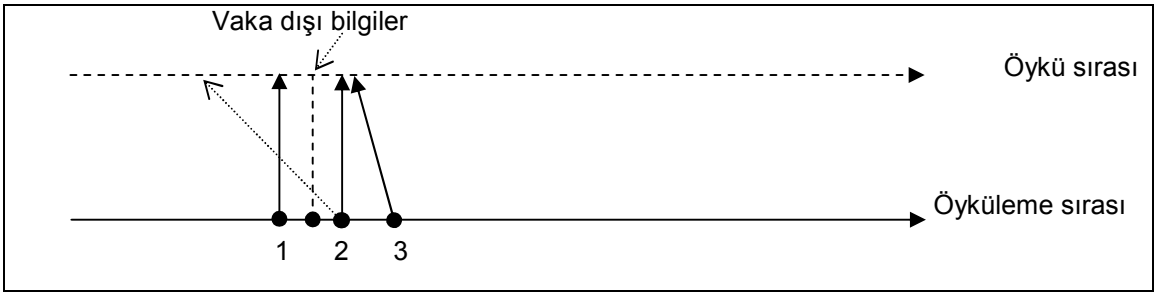
Belli bir arayışı konu edinen kurguların temel niteliklerinden biri, hareketli olmaları ve bu hareketin de birinci derecedeki kişiler ekseninde gerçekleşmesidir. Kahramanlar hareketli olmalarının yanında arayış içindedirler. Bu kurgu biçimi epik eserlerin yanı sıra modern kurgulamalarda da yer almaktadır. Kahramanın aradığı şey, bir nesne olabileceği gibi bir kişi de olabilir. Mirza İsmail'in aradığı, sevgilisi Anj'dır. Kahraman çıkış noktasındayken bir şekilde onu harekete geçiren bir gücün etkisiyle arayışa başlar. Bundan sonra eyleme geçme kararı, kahramanı maceraya götürür. Bu yapı *Hayret* için düşünüldüğünde romanın arayış kurgusuna sahip olduğu görülür. Mirza İsmail'in maceraya atılma sebebi, görünürde Mösyö Sanço'dan öğrendiği hokkabazlığı icra etmek olsa da asıl çıkış sebebi, sevgilisi Anj'ı bulmaktır. İşte kahramanın evini terk etme sebebi, bir anlamda vakanın arayış kurgusu niteliği taşımasını sağlar. Sürekli olarak Anj'ı izleyen, onun nerede olduğunu araştıran İsmail'in en önemli yardımcısı Mösyö Sanço'dur. Fakat o, Sarpson tarafından öldürülünce İsmail yoluna yalnız devam edecektir.

6. Sarpson yakalanıp yargılanması başlayınca mahkemenin bulunduğu Paris'te yaşananlar, intradiegetic anlatı düzeyinde anlatılır. Geriye dönüşle Sarpson'un maceralarının anlatıldığı bu kesitte, çözüme kavuşmamış bazı vaka halkaları da neticelenir. Sarpson'un Anj vakasını unuttuktan sonra birgün Sanc ailesiyle birlikte tiyatro izlerken Anj'ı sahnede görmesi, vakayı yeniden hareketlendirir. Bu anlamıyla vakanın gidişini değiştiren bir dönüm noktasıdır. Bir anlamda zincirleme dönüşümlerin başlangıcı olan bu gelişmeden sonra Anj ve beraberindekiler kaçmak ister, Sarpson yollarını keser, çıkan çatışmada İsmail yaralanır, Sanço ölür ve Anj kaçırılarak öldürülür. Böylece vakanın seyri bir anda değişir. Bu kısımların tamamı mazi koridoru yardımıyla anlatılmaktadır. Aktüel zamana dönüldüğünde vaka, mahkeme salonundan devam eder. Anj'ın ölümü Mihriban ile İsmail'in yakınlaşmasını ve evlenmelerini sağlayan son dönüşümdür.

Mirza İsmail'in arayışı üzerine kurulan romanda okur, ezilenle özdeşleşir. Çünkü okur, iyilerin karşısında çok fazla güçlük olmasından ve sonunda onun kazanmasından hoşlanır. Bu eksende gelişen vaka, hem macera hem arayış hem de kaçış kurgularından izler taşır. Anj'ın Lort Charles ismini kullanan Sarpson tarafından kaçırılmasından sonra kurguya yeni bir şey daha eklenir ve arayışı ortaya çıkartan bir kaçış kurgusu başlar. Bu kurgu çeşidinde kurban, başkaları tarafından kurtarılmayı beklerken kendini kurtaracağı bir fırsat yakalar ve kaçış başlar. Kaçış kurgusunda kahraman, genelde haksız biçimde hapse atılmış ya da birileri tarafından kaçırılarak bir yerlerde tutsak edilmiştir. Kurgunun ilk aşamasında kahraman tutsaktır, ikinci aşamada kaçmak için fırsat kollar ve üçüncü aşamada kaçar. Anj, Lort Charles tarafından kaçırıldıktan sonra kurtarılmayı beklerken altı aylık bir esaret sürecinden sonra kaçmayı başarmış ve New York'a yerleşmiştir. Onun New York'ta olduğunu öğrenen Mirza İsmail'in oraya gitmesi ise başka bir macerayı başlatmıştır. Görüldüğü gibi romanda kurgu çeşitleri arasındaki sınırı tam olarak çizebilmek mümkün değildir. İç içe geçmiş, helezonik bir yapı söz konusudur.

Öykü içinde extradiegetic anlatıyı açıklayabilmek için çok sayıda intradiegetic anlatıya yer verilmiştir. Bu anlatıların hâkim anlatıcı tarafından değil bizzat onu yaşayan kahramanlar tarafından anlatılması, vakanın gerçekliğini de artırır. Mihriban'a kendi macerasını anlatan Mirza İsmail, oradan hayatında dönüm noktası olan ve hokkabazlığı öğrendiği Mösyö Sanço'nun hikâyesine geçer. Ardından Sanço'nun kızı gibi sevdiği Matmazel Anj'ın kısa hayat öyküsü anlatılır. Bu iç hikâyeleri birleştiren ise ortak kişilerdir.

Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar, intradiegetic ve metadiegetic anlatılara sahip, entrikayı romanın sonuna kadar koruyan, tesadüflerin vakanın gidişini belirlemede önemli olduğu bir romandır. Üç temel kesit dikkat çekmektedir. Bu kesitler, çeşitli eklenti öykülerle desteklenerek kuvvetlendirilmiş ve böylece hem çatışmanın farklı boyutlarda derinleşmesi sağlanırken hem de okurun, kişilerin hayat öyküleri hakkında bilgi sahibi olmasına hizmet edilmiştir. Eylemler dizisi şu şekildedir:



Şekil 19. *Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar*'ın olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesitinde Mahmûm sıfatı verilen Demir Bey tanıtılır. Çünkü o, hummalanmış gibi hastadır ve mahmûm bu yüzden onun hasta hâlini anlatmaktadır. Bu yönüyle isim sembolizasyonu da başarıyla kurulmuştur. Demir Bey'in hasta yatağındayken sayıklamaları, romanın ilk entrik unsurudur. Eşi Feride Hanım'ın, onun sayıklamalarının Fransızca olduğunu anlaması, romanın ilk dönüşümüdür. Eşinin o zamana kadar Fransızca bildiğinden haber olmayan Feride Hanım için bu durum, merak ve heyecanı da beraberinde getirir. Romanın temel kurgusu, bu dönüşüm üzerine kuruludur.

Romanın birinci kesitinde kurguya giren kişilerden biri de Demir Bey'in Paris'te eğitim gören oğlu Mustafa Kameküddin'dir. Feride Hanım'ın oğluna şüphelerinden söz etmesi üzerine Demir Bey'in gizli odasına giren anne ve oğul, oradan çok farklı bilgiler edinirler. Odaya girmeleri, bu anlamda önemli bir dönüşümdür. Aynı zamanda ne gördüklerini uzun zaman söylemeyen anlatıcı, yazarın diğer romanlarının aksine heyecan dozunun yükselmesine yardım eder. Romanın ilk kesitinde karşımıza çıkan bu kurgu biçimi, bir ayartma kurgusudur. Ayartma kurgusunda bu romanda olduğu gibi kahramana, yapılmaması gereken bir şey söylenir. Ama o, bunu merak edip yapar. Hz. Âdem'in yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulması hadisesinden itibaren insan tabiatında var olduğu bilinen önemli bir unsur meraktır. Feride Hanım da merakına yenik düşerek oğluyla birlikte eşinin açılmaması söylenen odasına gizlice girerek ona dair sırlara malik olmuştur. Dolayısıyla ayartma kurgusunun temelinde aslında merak gelmektedir. Mustafa Kameküddin'in o evrakın içinde bir kızın fotoğrafını bulması, ondaki merakın da yükseldiğini işaret eder. Bunun üzerine fotoğrafı alıp saklamıştır. Yazarın pek çok romanında kullandığı resim veya fotoğraf motifi, entrikayı kuvvetlendirdiği gibi vakanın da önemli dönüşüm unsurlarından biri olır. Bir sırrı ortaya çıkaran ya da kahramana yapacağı işte yol gösteren resim ya da fotoğraf bu anlamıyla kurgunun önemli yönlendirici ve dönüştürücü ögesidir. Mustafa Kameküddin'in aldığı o resim, romanın sonlarında çözümleyici unsur olarak kullanılacaktır. Böylece ucu açık bırakılan bu kesit, ileriki vaka halkalarıyla da olan bağlantıyı temin edecektir.

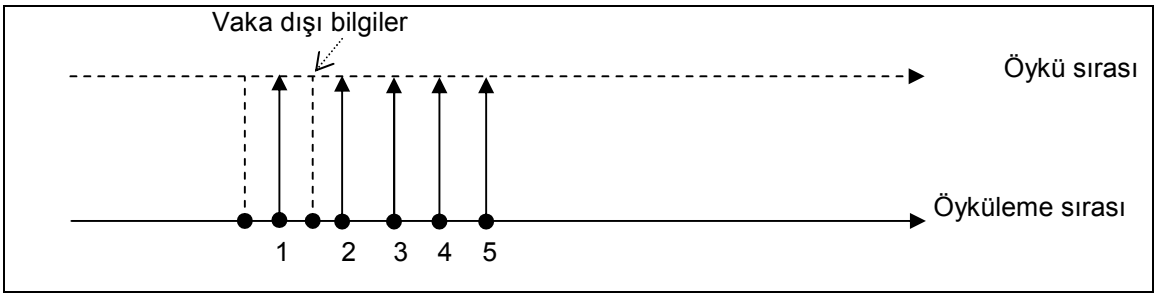
2. Intradiegetic anlatılara sıkça yer veren yazar, Mustafa Kameküddin'in geçmişini anlatarak Polini'yle tanışmasından söz eder. Bu kesitin temel dönüşümü, Mustafa Kameküddin'in eğitim için Paris'e gitmesi ve orada Polini'yle tanışmasıdır. Bir diğer dönüşüm ise zengin bir ailenin

çocuğu olan Alfons Duran'ın Polini'ye âşık olmasıdır. Bu iki dönüşüm, kurgunun gelişiminde önemli göreve sahiptirler. Özellikle ikinci dönüşüm, extradiegetic anlatının var oluş sebebidir.

İsmi Polini olduğu hâlde Lini ismini kullanan başka bir kızın Podar isimli bir gençten edindiği bilgilerle Mustafa'yı tehdit etmesi, onun adına bir dönüşüm olur. Lini, Polini'nin yanında kovulduğu gibi pansiyondan da kovulur. Bu dönüşümler, zincirleme dönüşümleri beraberinde getirir. İntikam almak isteyen Lini'nin Alfons Duran'a yazdığı mektupta Polini'nin bir Türk'le ilişkisi olduğunu söylemesi, yine de onun beklediği neticeleri doğurmaz. Çünkü bu olay üzerine Polini'yle konuşan Alfons, ona evlenme teklif eder. İşte bu dönüşüm, vakanın yeniden hareketlenmesine ve mekânın da değişmesine sebep olur. Olaylar bundan sonra İstanbul'da devam edecektir. Alfons'un annesinin Polini'yi çağırıp onun nesebi hakkında bilgi vermesi, babasının bir asker olduğunu, annesinin onu yetimhaneye yanında bir çantayla bıraktığı ve o çantadaki eşyanın Polini'ye geçmişi hakkında bilgi vereceğini söylemesi, vakanın en önemli dönüşümüdür. Bu dönüm noktasını takip eden sürede yetimhaneye giden Polini'nin söz konusu çantayı bulup içindeki mektubu okuması ile olayların gidişi yine değişir. Mektup, yazarın pek çok romanında olduğu gibi burada da dönüştürücü ögedir. Mektuptaki bilgilerden hareketle Polini ve Mustafa, İstanbul'a giderler.

3. Üçüncü kesit, İstanbul'da meydana gelen olayları içerir. Romanın başında Mustafa Kamerüddin'in aldığı resmin kime ait olduğu bu dönüşümle ortaya çıkar. O resim, Polini'nin annesine aittir. Dolayısıyla Mustafa ve Polini kardeş olduklarını bu resim sayesinde öğrenirler. Ayrıca mektupta ismi geçen Pierre Heyder'in Demir Bey olduğu ve Demir Bey'in Polini'nin babası olduğu gibi vakanın entrik yapısını taşıyan soru işaretleri bu kesitle çözülür. Bundan sonra geriye kalan tek şey, Polini'nin Alfons'la evlenip evlenemeyeceğidir. Bu sırada homodiegetic anlatıcı olan Demir Bey'in anlatımıyla kendi çocukluğu ve gençliğinden söz edilir. Alfons'un dedesinin bir düelloda Demir Bey tarafından öldürülmesi, vakanın olumsuz bitmesine sebep olabilecek bir dönüşümken Alfons'un iradesi ile bu engel aşılır. Alfons'la Polini evlenirler.

Kurgusal derinliğe sahip olmayan *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*, Ahmet Mithat'ın öğrendiği galvanoplasti gibi bilimsel bir yeniliği romanlaştırmak düşüncesiyle ve dönemin bilimsel faaliyetlere olan yönelişinden etkilenerek yazılmış basit bir romandır. Çoğunlukla art zamanlı olmak üzere eşzamanlı öyküleme biçimlerinin de kullanıldığı romanda eylemler dizisi şu şekildedir:

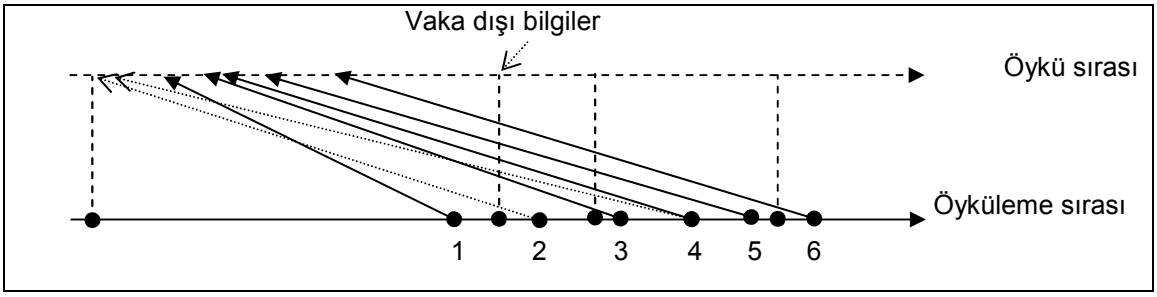


Şekil 20. *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*'nın olay örgüsü şeması

1. Doktor Gribling'in galvanoplasti çalışmalarının anlatıldığı birinci kesit, vakanın ilk önemli kişisini de tanıtır.
2. Doktor Bovlay'ın ölümün nasıl gerçekleştiğini merak ettiği için yaptığı bilimsel deneylerin anlatıldığı ikinci kesit, romanın ikinci önemli kahramanını tanıtır.
3. Doktor Bovlay'ın karısı July'nin gümüş heykelinin yapılmasını istemesi ve bunu Gribling'in yapması.
4. Doktor Bovlay'ın narkotik adı verilen deneyi yapmak için Doktor Dodil'le görüşmesinin anlatıldığı dördüncü kesit, öykünün bir anlamda başlangıcıdır. Çünkü bu noktaya kadar anlatılan ilk üç kesite öyküye mantıki hazırlık yapılmış, altyapı hazırlanmış ve dördüncü kesitte asıl vakaya girilmiştir. Doktor Dodil'i beklemeden Bovlay'ın geceleyin ilacı alarak uykuya dalması romanın önemli dönüm noktasıdır. Onu bulan eşi July, öldüğünü düşünür. Kalp atışları yok denecek kadar azaldığı için onu da alamazlar. Hatta bir ara Dodil bile onun öldüğüne inanır. Vakanın gidişi, bu dönüşümden sonra tamamen değişir. Gribling ile July arasındaki yakınlık aşka dönüşür. Gribling'in evlilik teklifini ise July kabul eder. Yanında onca konuşma olurken Bovlay'ın hiçbir şekilde sesini duyuramaması, entrikayı kuvvetlendirdiği gibi heyecanı da artırır.
5. Gribling'in, çırağı James ile birlikte defnedilen Bovlay'ı mezardan çıkartıp galvanoplasti yapmak üzere evine getirmesi çözümü hızlandıran bir vaka halkasıdır. Elektrik yüklü havuza konulmak istenen Bovlay bu sırada uyanır ve bütün gerçekler ortaya çıkar.

Kurguda realizmden söz etmek mümkün değildir. Özellikle kişilerin eylemleri ile çevresindeki kişilerin ona olan tepkileri arasındaki tutarsızlık dikkat çeker. Bovlay'ın durumunu bile bile Dodil'in onun mezara konulmasına müsaade etmesi, hayal sınırlarının sonuna kadar zorlandığı bir vaka halkasını oluşturur.

Haydut Montari farklı isimler kullanarak suçluların peşine düşen ve onların adalete teslim edilmesi için çabalayan bir Andrea Satagna isimli bir kişi etrafında meydana gelen vaka zincirini konu almıştır. Bölüm sonlarında bir sonraki bölümde anlatılacaklar kısaca hatırlatılarak romanın entrik düzeni sağlanır. Romanda farklı anlatı düzeylerinde yer alan bu kesitler, dönüşümler ve entrik unsurlar şu şekildedir:



Şekil 21. *Haydut Montari'*nin olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti, İtalya'da bir salonda geçmektedir. Bu kesit, vakanın temel problemini ortaya koyması bakımından önemlidir. Gargula ve Giorgino isimli iki düzenbazın Kont Del Castelnora'yı öldürüp evlilik planları yapmalarını konu alır. Düşkün Giordano ismini kullanan Montari'nin Giorgino'ya gönderdiği mektup, vaka zincirini ve entrikalar başlatır. Montari isimli bu ünlü hırsızın kendi sırlarını bilmesinden endişelenen Gargula ve Giorgino'nun yaşadığı sıkıntı, roman boyunca farklı vaka halkalarına zemin hazırlayacaktır.
2. İkinci kesit, vakanın geçmişi hakkında bilgi vermek amaçlıdır. Problemin büyük kısmı birinci kesitte ortaya konurken intradiegetic anlatılarla extradiegetic anlatıyı açıklama çabası gösterilmiştir. Nicola Satagna'nın Kont'a gayrimeşru bir ilişkiden olan çocuğundan bahsetmesi, romana ismini de veren Montari'nin yani Andrea Satagna için olduğu kadar vakanın seyri açısından da önemli bir dönüşümdür. Çünkü Kont, bu konuşmadan sonra ona kendi soyunun unvanını verir. İşte Andrea Satagna'yı, Kont'un katillerini yakalamaya yönelten başlangıç noktası bu minnet duygusunda yatmaktadır.
Intradiegetic anlatı içerisinde Kont'un ölümünün nasıl olduğu anlatılarak vakanın temel problemi aydınlatılır. Kont'un öldürülmesi, her şeyi bir anda değiştirir ve zincirleme dönüşümü başlatır. Kont'un ardından Kontes de ölür, Angelina yalnız kalır, Giorgino, Kont'un bütün malına el koyar.
3. Giorgino'nun emriyle hapse atılan Giordano'nun bir gece hapisten gizlice kaçarak Giorgino'nun evine gelmesi ve onun odasına bir mektup bırakıp tekrar hapishaneye dönmesi, kurgunun seyri açısından önemlidir. Bu mektubun gelmesinden sonra Giorgino, Giordano'yu hapisten çıkartır ve Montari ile arasında bir köprü olarak kullanmaya başlar. Böylece Montari ile Giorgino arasındaki mektuplaşmalar romanda kurguyu şekillendiren dönüştürücü öge vazifesi görürler.
4. Bu kesitin homodiegetic anlatıcısı Giaco, Kont'un adamlarındandır. İntradiegetic anlatı düzeyinde gerçekleşen anlatımda Giaco'nun Andrea Satagna'ya babası ve Kont'un öldürülüşünü anlattırması, önemli bir dönüm noktasıdır. Bu olaydan sonra Andrea hırslanacak ve intikam yemini edecektir. Andrea'nın kim olduğunu sevdiği insan, Angelina, dahi bilmemektedir. Bu sebeple Angelina ile Montari arasındaki mektuplaşmaları da yine Giordano yapmaktadır. Andrea Satagna, kullandığı her kimlikle önemli dönüşümleri gerçekleştiren bir dönüştürücü ögedir.
5. Bu kesitte Giordano'nun görevleri arasına bir tane daha eklenmiştir ki o da Margarita ile oğlu Andrea arasındaki yazışmaları götürüp getirmektir. Görüldüğü gibi gerçek kimliğini, her şey ortaya çıkana kadar annesine dahi söylememiştir. Roman, bu yönüyle dedektif kurgularına benzemektedir.

Dönemin gazetecilik anlayışı hakkında ipuçları taşıyan vaka halkalarında Napoli'de çıkan bazı gazetelerin Andrea Satagna'nın öldüğünü yazması ve bunu okuyan Giorgino'nun farklı planlar kurmasıdır. Böylece kurgu içinde oluşturulan bir kurgusal yapının vaka zincirini etkilediği görülmektedir. Yine aynı gazetelerde Montari'nin yakalandığına dair haberler de çıkar. Bu kez de Giordano, yakalanan kişinin Montari olmayıp başka bir kişi olduğunu söyler. Dönemin

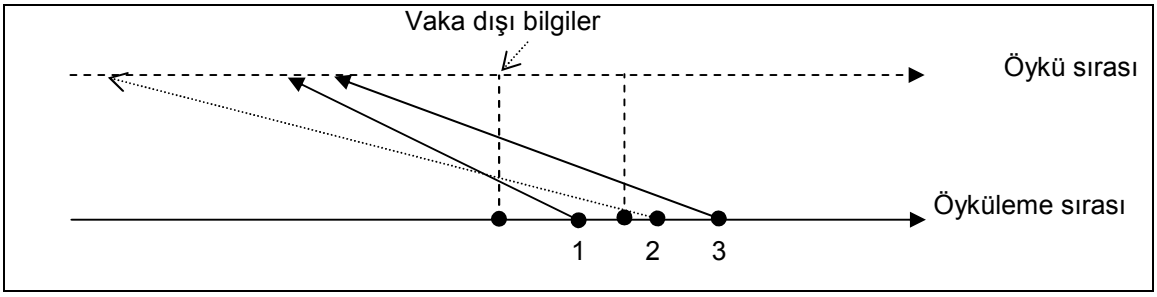
gazeteleri, günlük olayları yakından takip etmekte ve olayların aydınlatılmasında önemli rol oynayan bir dönüştürücü öge konumunu taşımaktadır.

6. Montari'nin savcıya yazdığı mektup, olayları çözümler. Bu noktaya kadar entrika oluşturan, vakayı yönlendiren, bağlantıları sağlayan mektubun vaka zincirini çözümlemede önemli bir vasıta olduğu da görülmektedir. Bu mektup üzerine soruşturmayı derinleştiren savcı Tacodari'nin Giaco'nun papazlara söylediklerinin yazılı olduğu defteri istemesi vakanın çözümü adına en büyük dönüşümdür. Bu defterde yazanlar vakanın bütün sırlarını ortaya koymakta ve entrikaları da çözümlemektedir. Çünkü bundan sonra Andrea Satagna gerçek kimliğini ortaya koyar, suçlular cezalandırılır, Angelina babasının çalınan mal varlığını yeniden alır.

Romanda iki türlü kurgusal yapı ön plana çıkmaktadır. Bunlardan biri arayış kurgusu ve diğeri de serüven kurgusudur. Her ikisi de eylemsel kurguyu meydana getirir. Serüvene atılan Andrea Satagna, kont'a olan vefa borcunu ödemek için onun katillerinin peşine düşer ve suçluların yakalanıp cezalandırılması için çabalar. Aslında Andrea Satagna, kendi karşısında olan bütün kötülere karşı rekabet hâlindedir. Rekabet kurgusunun olabilmesi için iki rakibin eşit güçleri olmak zorundadır. Fakat eşit güçlerin olması demek, güçlerin birbirinin aynısı olması demek değildir. Dolayısıyla Andrea Satagna, zekâsıyla ön plana çıkıp kurguya bu anlamda yön verirken Giorgino ve Gargula ise kötülükleriyle ön plana çıkmışlardır. Birinde akıl diğerlerinde fiziksel güç hâkimdir. İki taraf arasındaki denge, Gargula ve Giorgino'nun suçluluk psikolojilerinin etkisiyle sürekli hata yapmalarını ve neticede yakalanmalarını doğurmuştur. Kesitler düzenlenirken birtakım köşe taşları belirleyen Ahmet Mithat, her çözüm noktasında vakayı erteler ve başka bir heyecan unsuruna kapı açar. Andrea Satagna'nın farklı isimler ve kişiliklerle okurun karşısına çıkması, Giaco'nun beklenmedik biçimde vakayı çözümlemesi, papazların belirleyici olmaları bunlardan birkaçıdır.

Kont'un ailesi açısından meseleye yaklaşıldığında üzerinde çok fazla durulmayan haksızlığa uğramış insan kurgusu kendisini gösterir. Burada yazarın çizdiği tablo, okurun ezilenle yani Angelina'yla özdeşleşmesini doğurmuştur.

Arnavutlar Solyotlar'da uzun zamandır Balkanlar'da yaşayan, aynı coğrafyayı paylaşan Müslüman Arnavutlar ile Hristiyan Solyotlar arasında geçen mücadeleleri konu alınır. Arnavut Müslümanlarının lideri Tepedelenli Ali Paşa'nın Arnavutluk'un güneyindeki bölgede yaşayan Soli ahalisini idaresi altına almak istemesi üzerine kurulu romanda yazarın diğer romanlarından farklı olarak *kitap* ya da *bap* olarak isimlendirilen bölümleme yapılmaz. Başlıklardan oluşan bölümlerde o bölümde anlatılacak olayla başlık arasında bağlantı kurulur ve bölüme uygun başlıklandırma yapılarak anlatıya geçilir. Öyküleme zamanından yaklaşık yüz yıl öncesini konu alan romanda vaka, artzamanlı öyküleme biçiminde kurgulanmıştır. Romanın kesitleri, entrik unsurları ve dönüşümleri şu şekildedir:

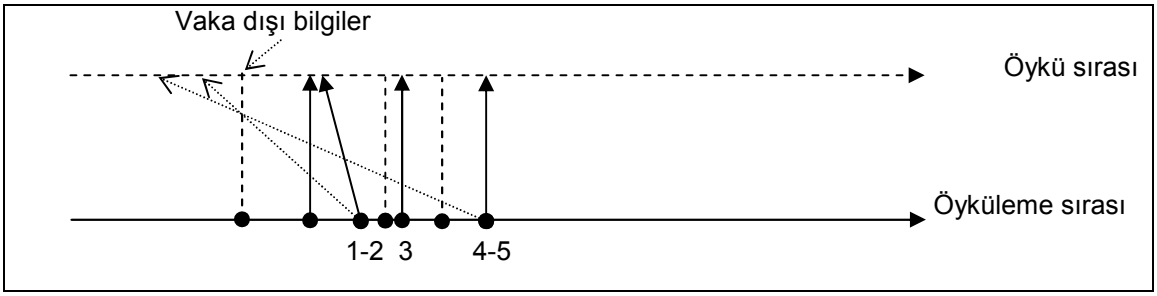


Şekil 22. *Arnavutlar Solyotlar*'ın olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesitinde bu mücadelenin başlangıcı ele alınmaz; ancak 1792 yılında gelişen olaylardan itibaren anlatım sağlanır. Bu kesitin en önemli dönüşümü, Solyotları yok etmek isteyen Tepedelenli Ali Paşa'nın Rüstem tarafından ikna edilerek anlaşma sağlanabileceği yönünde fikir öne sürmesidir. Bu gelişme, vakanın gidişini tamamen değiştirir. Bundan sonra Solyotlara bir şans verilecek ve kendileri yanında yer alıp almayacakları test edilecektir. Ortak düşmana karşı yapılan saldırıda Solyotların Arnavutlara ihanet etmesi ikinci önemli dönüşümü ortaya çıkarır. Bu olaydan sonra aralarındaki düşmanlık iyice kesinleşir. Yapılan savaşı Solyotlar kazanır ve Solyot kumandanı Cavillas'ın oğlunu kurulan bir tezgâhla ölümden kurtaran Rüstem, Solyotlar nezdinde kahraman kabul edilir, aralarına alınır, yıllarca içlerinde yaşar ve Ali Paşa'nın bilgisi dâhilinde Solyotlar hakkında bilgi aktarır. Romanın temel vaka zincirini etkileyen bu dönüşüm, romanın öyküsünün oluşturur. Çünkü bundan sonra gelişecek bütün olaylar bu kesitle ilişkilidir.
2. Ali Paşa'nın adamları tarafından suikasta uğrayan Boçaris'in yara almadan kurtulmasına rağmen Soli halkına zarar gelmesin düşüncesiyle şehri terk etmesi ikinci kesiti oluşturur. Romanın ilerleyen kesitleri ile birleşecektir.
3. Rüstem'e Soli halkının dasnlerını öğretmekle görevlendirilen Eftimi ile Rüstem arasında gelişen ilişkiden bir kız çocuk dünyaya gelir. Bu bir anlamda zincirleme dönüşümün başlangıcıdır. Çünkü bundan sonra Solyotların büyük tepkisi olacak, Rüstem'e arka çıkan Fotos'un şehri terk etmesi istenecek, çocuk doğduktan bir müddet sonra Solyotlar tarafından öldürülecek ve Rüstem intikam yemini ederek Ali Paşa'nın Solyotları yok etme isteğini kabul edecektir. O zamana kadar Solyotların ikna yoluyla kendi taraflarına çekilebileceğine inanan, Ali Paşa'yı bu anlamda ikna etmeye çabalayan ve Solyotlara devamlı olarak yardım eden ve Rüstem, artık bu gelişmelerden sonra Ali Paşa'nın saldırı isteğini kabul edecektir. Saldırı sonunda Boçaris, Dimo ve Fotos ölürken yaralı olarak kurtulan Rüstem, Eftimi ile evlenir.

Romanın ilk bölümünde karşımıza çıkan manastırdaki kanlı mücadele, roman boyunca genişletilir ve Rüstem'in yaralı olarak bulunduğu mekânda başlayan vaka, geriye doğru ilerleyerek ayrıntılarıyla anlatılır. Romanın son bölümünde tekrar aktüel zamana dönülerek bu çerçeve kapatılır. Böylece yazar, oluşturduğu bu çerçeve içine Arnavutlar ve Solyotların birbirleri arasındaki münasebetleri sığdırmıştır.

Gürcü Kızı yahut İntikam, yazarın her birinde eylemler dizisini yönlendiren kişiler etrafında gelişen vakaları konu alan romanıdır. Romanda eylemlerin sıralanışı öykü sırasıyla paralellik taşır. Bundan ötürü geriye dönük anlatım çok fazla görülmez. Çoğunlukla eşsüremsel öyküleme biçimi hâkimdir. Romanın temel kesitleri ve dönüşümlerini belirleyen entrik unsurları şu şekildedir:



Şekil 23. *Gürcü Kızı yahut İntikam*'ın olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti *homodiegetic anlatı* ağırlıklıdır. Çünkü bu kesitteki olayların anlatıcısı, öykünün ana kahramanlarından Monsier Gilliom Sanc'dır. Gerard Genette'ın tespitine göre anlatıcı, öyküde bir karakter olarak yer alıyorsa yani ya öykünün ana kahramanı ya da bir gözlemci konumundaysa bu tür anlatılar *autodiegetic* anlatı olarak isimlendirilmektedir.[134] Bundan ötürü birinci kesit, aynı zamanda *autodiegetic* anlatıdır. Sanc'ın tercümanı Mihran Baron'la birlikte Gürcistan'a gelmeleri bir anlamda yazar tarafından o bölgeyi tanıtmak maksadıyla kurgulanmıştır. Sanc'ın Franko Cermen Ticaret-i Şarkiyye Kumpanyası'nın işlerini takip etmek amacıyla Gürcistan'a gelmesi, vaka zincirini başlatan temel dönüşümdür. Bu dönüşümden sonra okur Kafkas insanını tanımaya başlayacak, girilen çıkılan bütün mekânları Sanc'ın bakış açısına göre tanıyıp bilinmeyen coğrafyalar hakkında bilgi sahibi olacaktır. Birinci kesitte, Gürcülerin yaşam biçimleri, âdetleri, gelenek ve görenekleri etraflı biçimde bu kurgusal yapı içine yerleştirilerek anlatılır. Bu tavır, yazarın okuru bilgilendirmeye yönelik roman anlayışıyla da örtüşmektedir.

2. İkinci kesit de birinci kesitte olduğu gibi homodiegetic anlatı nitelikleri gösterir. Aynı zamanda olaylar, autodiegetic anlatıcı tarafından nakledilir. Çünkü bu kesitin de anlatıcısı, kesitin ana kahramanı, Tigran'dır. Birinci kesitte prens Danyal'ın evine konuk olan Sanc, Tigran'ı burada tanır ve onun öyküsünü merak eder. Böylece birinci kesit ile ikinci kesit birbirine bağlanır. Prens Danyal'ın evinde extradiegetic düzeyde ilerleyen anlatı, Tigran'ın başından geçen olayların anlatımına yönelerek düzey değiştirir ve intradiegetic düzeyin ortaya çıkmasını sağlar. Tigran söz sahibi olup kendi başından geçen yaklaşık altmış sene önceki macerayı anlatır. Sanki ikinci derecede metadiegetic anlatı düzeyinde gibi görülen bu anlatı, aslında romanın bundan sonraki gelişimine de etki edecek Gürcistan-Çarlık Rusya ve İran-Çarlık Rusya arasındaki ilişkilere dair açıklamaları içerir. Tigran'ı merkeze alarak zenginleştirilen bu vaka zincirinde İran'a bağlı Bakü

[134] Genette, s. 245.

valisi Hüseyinkulu Han ile Rusya'ya bağlı Derbent valisi Ali Han arasındaki mücadelede Tigran'ın oynadığı rol, romanın gelişimini de etkiler. Dolayısıyla onun Ali Han'ın yanına giderek dışarıdan gelecek mektupları tercüme etme görevine verilmesi önemli bir dönüşümdür. Çünkü bu görevden sonra Tigran yakalanacak ve Gadilla tarafından cezaya çarptırılacaktır. Sanki ana vakadan koptuğu düşünülen anlatı, Tigran'ın yakalanıp cezaya çarptırılması ile yeniden Prens Danyal'ın evinde birleşir. Bundan ötürü pek çok entrikayı ve dönüşümü taşıyan bu anlatım düzeyi de yine extradiegetic düzeye aittir. Görüldüğü gibi yazar, sözü kahramanlarına bırakarak bir yandan realizmi kuvvetlendirirken diğer yandan entrikayı bu kahramanların anlattıkları iç anlatılara gizler.

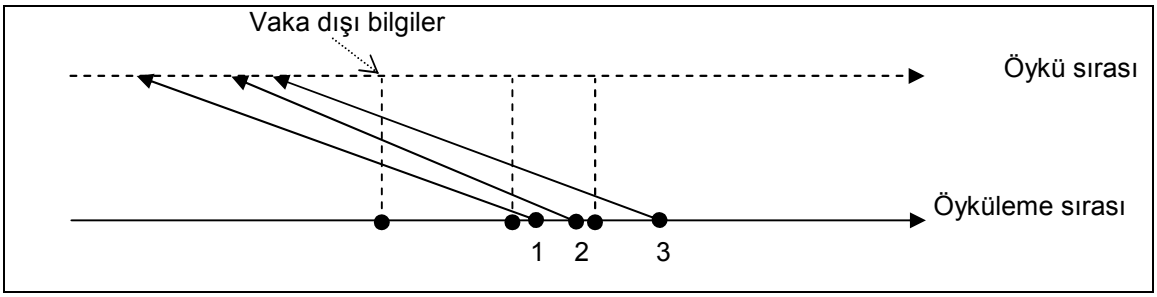
3. Üçüncü kesitin anlatıcısı, yine birinci kesitte olduğu gibi autodiegetic anlatıcı Monsier Gilliom Sanc'dır. Bir seyyah edasıyla bölgeyi dolaşan anlatıcı, izlenimlerini çeşitli vaka halkaları ile zenginleştirerek naklader. Bundan ötürü anlatım düzeyi yine homodiegetic anlatıdır. Bu kesitte Prens Danyal'ın evinden çıkan Sanc, yolda Kalatasof'la karşılaşır. Ondan dinleyerek naklettiği macerası, bu kesitin vaka zincirini oluşturur.

4. Dördüncü kesitte, autodiegetic anlatıcı Sanc, yöre insanından derlediği Prens Heleni adındaki bir kişinin hikâyesini anlatır. Bu anlatımın düzeyi de extradiegetic anlatım düzeyindedir. Bu anlatım düzeyi, intradiegetic anlatıyı da ortaya çıkarır. Her anlatımda anlatıcının görevinin hem anlatım düzeyi (extradiegetic, intradiegetic ya da metadiegetic anlatı) hem de hikâye ile ilişkisini (heterodiegetic ya da homodiegetic) tanımlayan Gerard Genette'in sınıflandırmasına göre bu kesite bakıldığında anlatı ile anlatıcı arasındaki mesafe intradiegetic-heterodiegetic yapı biçiminde gösterilebilir. Bu yapı içindeki anlatılarda temel vakayı nakleden ikinci derecedeki ya da gözlemci konumundaki anlatıcı, aynı zamanda vaka içinde aktif olarak yer almaz. Sanc'ın derlediği Prens Heleni hikâyesini nakledici konumunda bulunması ve vakaya dâhil olmaması bu anlatı şemasını örnekler.

Gürcü Kızı yahut İntikam, birinci derecedeki anlatım yani extradiegetic anlatı düzeyinde gelişen dört temel kesitten oluşmaktadır. Her kesitte farklı bir kahramanın macerasını konu alan yazar, vaka başlangıcında birinci, ikinci hatta üçüncü derecedeki kahramanların kimler olduğundan söz eder. Bununla birlikte kesitler çeşitli iç anlatımlarla zenginleştirilmiş ve böylece anlatımda çeşitlilik sağlandığı gibi yazarın yöre insanını tanıtmasına da kapı aralanmıştır. Yazar, diğer romanlarında hâkimiyeti daha çok kendi elinde tutup kahramanlarına fazla söz vermezken bu romandaki vakaların nakledilmesinde sözü daha çok kahramanlarına bırakmıştır. Yine dikkat çeken bir nokta da bölümlere isimleri verilen kişiler ile o bölümü anlatan kişinin farklı oluşlarıdır. Yazarın önceki romanlarında bu anlatımı hâkim/dışöyküsel anlatıcı yaptığı için bir yenilik olarak düşünülmemiştir. Mesela ikinci bölüm "Meryem Çiçiyano" ismini taşımasına rağmen Tigran tarafından; üçüncü bölüm "Kalatasof" ismini taşımasına rağmen Monsier Gilliom Sanc tarafından; dördüncü bölüm Prens Heleni ismini taşımasına rağmen yine Monsier Gilliom Sanc tarafından anlatılmıştır. Böylece anlatım düzeylerinde çeşitlilik ve zenginlik ortaya çıkmıştır.

Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, Aztek kabilelerinin yaşamını konu almaktadır. Bu bağlamda Avrupa'nın Amerikan yerlilerini köle olarak kendi ülkelerine götürmeleri, yerli hayatı

tahrip etmesi, medeniyete karşın doğayla iç içe olmanın getirileri gibi farklı konulara da değinilmiştir. Bölüm sonlarında vakayı heyecanlı bir başka vakayla sürdüren anlatıcı, hem bölümleri birbirine bağlar hem de entrikayı üst seviyede tutar. Romanda olaylar, tarihî bir dönemde geçtiği ve öyküleme zamanına yönelmediği için geçmişe dönük bir anlatım söz konusudur. Bu eksende gelişen romanın temel kesitleri, entrik unsurları ve dönüşümleri şu şekildedir:



Şekil 24. *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*'nin olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti, Missouri Nehri sahilindeki bir Aztek mabedinde tanrılarına insan kurban eden kabile mensuplarının ayinini konu alır. Yazar, bu ayin ile romanın anlatı çerçevesini belirler ve kişileri sahneye koyar. Extradiegetic düzeydeki bu anlatı, romanın bundan sonra gelişecek olan vaka zincirini de belirleyici rol oynar. Çünkü neredeyse bütün temel vaka zinciri, bu vaka halkası üzerine kuruludur. Bu kesitteki en önemli dönüşüm, ayin sırasında nehirden Avrupalı bir kızın çıkagelmesidir. Miss Johnsonser olduğu sonradan öğrenilen bu kişi, öykünün gidişini tamemn değiştirir. Yerli hayatın içine medeni hayatı sokar. Bir anlamda Avrupalının yerli Amerikalılara yaptığı kötülükleri bu kişi kurgusal bağlamda yaptığı güzelliklerle gidermeye çalışır. Ahmet Mithat'ın hemen her romanında idealize edilen ve vakayı yönlendirip yazarın sözcülüğünü yapan bir kişi vardır. Bu romanda da Miss Johnsonser, yerli Aztek kabilesine medeniyeti getirmesi ile âdeta Avrupalının keşfedilen Amerika yerlilerine yapmış olması tasavvur edilen davranışları sergiler. Ancak gerçekte böyle olmadığı, Moşamol'un hayat öyküsü ile ortaya konur. Böylece bir anlamda Miss Johnsonser, idealize edilen yönüyle yazarın katharsisini temsil eder.

Miss Johnsonser ile kabile fertlerinden Moşamol'un esaret hayatı süresinde dört yıl esir kaldığı İngiliz ailesinin tanıdık çıkmaları, vakanın önemli dönüşümlerinin tesadüflerle yapıldığını belgeler. Zaten roman hakkındaki fikirlerini içeren yazılarında yazarların sıkıştıkları zamanlarda gerçekleşmesi çok zor olan tesadüflere başvurarak işin içinden çıktıklarını ifade eden Ahmet Mithat, söylediği bu yönteme bu şekilde kendisi de müracaat eder. Yazarın bu vaka halkasını Miss Johnsonser ile yerli halk arasında iletişimi sağlayacak bir kişinin olması gerektiği düşüncesiyle kurgulamış olması kuvvetle muhtemeldir. Yine de bu olağanüstü rastlantı romanın gidişini bir anda değiştiren önemli bir dönüşüm unsurudur. Çünkü hemen oracıkta öldürülmesi düşünülen Miss Johnsonser, Moşamol sayesinde ölümden kurtulmuş ve vaka devam etmiştir.

Roman temelde iki farklı mecrada ilerler. Bunlardan biri Miss Johnsonser'ın da içinde bulunduğu kabilede meydana gelen olaylar; diğeri ise Miss Johnsonser'ı arayan ekibin yaşadıklarıdır. Ancak üzerinde daha fazla durulan vaka zinciri, romanın ana kahramanı Miss Johnsonser'ın etrafında gelişen olaylardır.

2. Romanın ikinci kesiti, birinci kesitle ortak kişiler etrafında cereyan eder. Bu kesitte Miss Johnsonser'ın kabilede yaptığı değişiklikler ve yenilikler ele alınırken yine önemli dönüşümlerden biri olan Rikalda'nın ona âşık olması anlatılır. Bu aşkın bir süre sonra baskıya dönüşmesi, Miss Johnsonser'ın arayışlara girmesini sağlayacak ve romanı çözüme doğru götüren dönüşümü başlatacaktır. Çünkü Moşamol'u kaçış fikrine ikna eden Miss Johnsonser, onun kaçış için tekne çalmasını istemesi ile zincirleme dönüşümleri başlatır. Komşu kabilenin teknelerinden çalmak için oraya giden Moşamol, Miss Johnsonser'ı arayan ekiple karşılaşacak, bu karşılaşma çözümü ortaya çıkaracaktır.

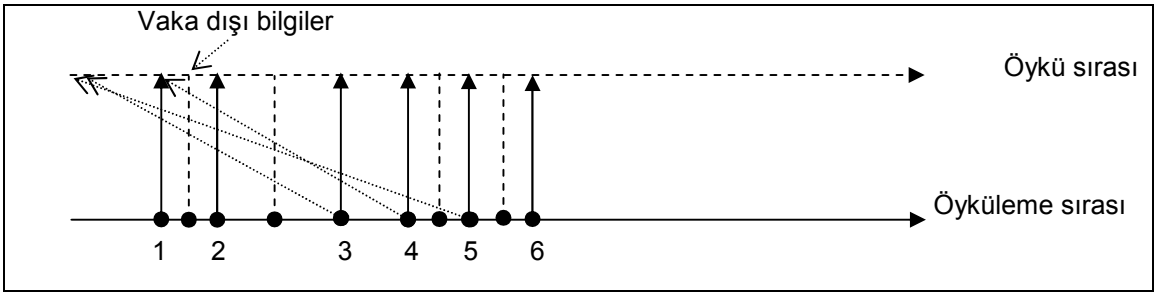
İki farklı mekânda ilerleyen roman, bu noktadan sonra birleşecek ve tek bir vaka zinciri ortaya çıkacaktır. Bir yanda medeniyet diğer yanda yerli hayat vardır. Medeni hayatın ele alındığı kesitte yine intradiegetic düzeyde gerçekleşen ve okurun Miss Johnsonser'ı arayan sevgilisi James Farah'ı tanımasını sağlayan mazi koridoruna girilir. Bu vaka halkası, Moşamol'un İngiliz ekiple karşılaşmasına kadar getirilir ve böylece extradiegetic anlatının bütünselliği sağlanır.

3. Kabileye baskın düzenleyen James Farah ve beraberindekilerin Fardiçarların tamamını esir alması, romanın çözüm kısmını oluşturur. Bu olaydan sonra Miss Johnsonser'ı yanlarına alan İngiliz arama ekibi, ülkelerine döner; ancak dönüş sırasında Moşamol'u ve gelmek için çok yalvaran Rikalda'yı da beraberinde götürürler. Rikalda ve Moşamol'un Avrupa'ya gidişleri, yerli hayatı için bir dönüm noktasıdır. Çünkü iki sene orada kalan ve medeni hayatı tanıyan iki kabile mensubu, iki sene sonra kabilelerine dönmek zorunda kaldıklarında medeni hayatı da oraya götüreceklerdir. Bu çözüm, bir anlamda Ahmet Mithat'ın olması gerektiğini düşündüğü çözüm yöntemidir.

Romanda yer yer tutarsızlıklar ve mantık hataları da ortaya çıkmaktadır. Bunlardan belki de en dikkat çekeni, Rikalda ve Moşamol'un kabile reislerinin öldürülmesi üzerine kabilelerinin başına geçmesi için mektupla çağırılmalarıdır. Her türlü iletişim unsurundan habersiz, medeniyetten uzak, tabiri caizse yol iz bilmeyen kabile halkının Rikalda'ya mektup yazarak onu çağırmaları realizmi tamamen gölgelemektedir. Anlatıldığı kadarıyla kabilede bu işi yapacak tek kişi Moşamol'du ve onun da kabileden ayrılması üzerine yerini dolduracak kimse olmamasına rağmen mektup yazılması kurgusal bir hatadır. Ahmet Mithat'ın romanı uzatmamak ve bir an önce sonuca geçmek için bu tutarsızlığa kapı aralamış olması kuvvetle muhtemeldir.

Ahmet Mithat'ın üzerinde en fazla kalem oynatılmış romanlarından olan *Müşahedat*, vakanın kurgulanışı açısından yalnızca döneminde değil sonraki dönemlerde de ses getirmiş bir romandır. Zola natüralizmini kendi anlayışına göre şekillendiren Ahmet Mithat, romanın unsurlarını tek yönüyle görmez, olumlu ve olumsuz bütün yönleriyle ele alır.

Buna göre romanın temel kesitleri, dönüşüm ve entrik unsurları şu şekildedir:



Şekil 25. *Müşahedat*'ın olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti, aynı zamanda romanın yazılma serüvenini anlatır. Bu yönüyle bir meta-roman kabul edilen *Müşâhedat*, dışöyküsel anlatıcı Ahmet Mithat'ın çalıştığı gazeteye gitmek için bindiği Şirket-i Hayriye vapurunda karşılaştığı ve konuşmalarına kulak misafiri olduğu Siranuş ve Ağavni ile görüşerek hayat öykülerini öğrenme çabasına girdiği macerası etrafında düzenlenmiştir. Romanın bu Bir Takip başlıklı ilk bölümünde bir çerçeve açan ve romanın yazılış aşamasını kurgusal bir mesele hâline getiren yazar, bundan sonra Siranuş'un anlattıklarını kaleme almaya yani romanın temel kurgusal kaynağını anlatmaya başlar. Böyle bir kurgulama biçimi seçmesinin sebebini ise kendisi "…karilerime tabiîyâttan bir roman arz etmek için"[135] diye açıklar. Bu ise o zamana kadar roman vadisinde bir "reh-i nârefte" yani gidilmemiş bir yoldur.
Bu kesitteki ilk önemli dönüşüm, vakaya zemin hazırlamak ve realizmi desteklemek amacıyla dışöyküsel anlatıcının vapurda yanlışlıkla kadınların bulunduğu bölüme girmesi ve Ağavni ile Siranuş'un konuşmalarına şahit olmasıdır. Ahmet Mithat kurguyu öyle bir noktaya getirir ki âdeta okurunu kendisiyle birlikte heyecanın içine çeker, romanın yazılışına ortak eder. Yazarın romanlarını nasıl kurguladığına dair kendi hayat öyküsünden izlenimlere de yer verilen romandaki entrikayı doğuran ilk önemli gelişme, Siranuş'un kamaradan dışarı çıkarak güvertede bir adamı tokatlaması ve yeniden kamaraya girmesidir. Ahmet Mithat bu olayın sebebini hemen açıklamaz. Kendisiyle birlikte okurunu da meraklandırır. Belki de romancılık serüveninin başlangıcında böyle bir vaka halkası kurgulayacak olsa aynı zamanda okurunu çok fazla meraklandırmamak için hemen cevabını da verir ve entrikayı daha doğmadan ortadan kaldırırdı. Hem üstkurmaca gibi farklı bir anlatım tekniğine yer vermesi hem de entrikayı uzun süre devam ettirerek çözümü vaka zincirinin akışına bırakması onun romancılığının da olgunlaştığının somut göstergelerindendir.

İlk kesitteki kurgu içinde dikkati çeken unsurlardan biri de kızları takip ederek evlerini öğrenen Ahmet Mithat'ın kapıyı çaldığında uşağa kendisini tanıtan kartvizitini vermesidir. Bu motif, yazar kimliğini tam anlamıyla ortaya koyduğu gibi vakanın gerçekliğini de üst seviyeye taşır. Siranuş Hanım'ın kartvizitteki kişiyi hemen tanıması da Ahmet Mithat'ın dönemdeki popülerliğini ve halk tarafından beğenilip okunduğunu göstermesi açısından önemlidir. Daha da ileri giden Siranuş, metinlerarası bağlantı ile Felâtun Bey'le Râkım Efendi'deki Râkım karakterinin kendisi olup

[135] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 90.

olmadığını Ahmet Mithat'a sorması ve kendisine Râkım'ı getirmesini istemesi, vakanın kurgudan öte gerçek dünyada yaşanılmış bir olay olduğu fikrini vermektedir. İşte romanın bütün alt yapısı bu kesitte dile getirilen Siranuş'un, sonraki kesitlerde ise Ağavni ile Refet'in anlattıkları üzerine kuruludur.

2. İkinci kesitle birlikte romanın dünyasına giriş yapan dışöyküsel anlatıcı, âdeta kordon bağına benzetilebilecek bir yapı yardımıyla dış dünya ile olan bağını koparmaz. Bu kesitte Siranuş Hanım'ın söylediği tacir çırağını arayan dışöyküsel anlatıcı, bir dedektif gibi olayları araştırır, bir araya getirir, kurgular ve kurgulamalarını olayları yaşayan kişilere okuyarak düzenlemeler yapılmasını ister. Böylece vaka okurun gözü önünde, neredeyse okurla birlikte oluşturulur. Bu kurgulama biçimi, hâkim anlatıcının her şeyi elinde bulunduran hâkimiyetinin kırıldığının da göstergesidir.

Vakaya bu kesitte dâhil olan Refet Bey, vakanın yönlendiricilerindendir. Çünkü Siranuş'un anlattıklarını yaşayanlar içinde o da vardır. Refet Bey'i Siranuş'un tarif ettiği yerde arayan dışöyküsel anlatıcı, Eminönü'ndeki sebzeci, tüccar, bahçıvan gibi çeşitli meslek gruplarının yaşadığı hengâmeyi de anlatarak vakaya bağlamsal özellikleri dâhil eder.

Hikâyenin anlatıcısı ile vaka arasında yakın bir münasebet vardır. Bu münasebet, anlatı düzeyini belirlemek için de önemlidir. Ahmet Mithat'ın bu anlatıda içinde bulunduğu durum, hem extradiegetic hem de onun ortaya çıkardığı intradiegetic anlatı düzeyinde vakaların anlatıcısı olmasıdır. Vakanın bir parçası olmayan, onu yönlendirmeyen yazar, buna karşın vakanın karakterlerinden biridir. Bu yönüyle birinci derecede anlatı düzeyinde kaleme alınan ve dışöyküsel anlatıcının anlatıcı olarak görüldüğü vakalarda extra-heterodiegetik ve extra-homodiegetic anlatı düzeyiyle karşılaşılır.

3. Üçüncü kesitle birlikte okurun karşısına bir simursiyon (kurgunun kurgusu) çıkar. Bu yapılanış, birinci anlatı düzeyindeki Siranuş, Ağavni ve Refet'in yaşadığı maceranın gerçekliğini artırdığı gibi onun etrafında kurgulanmış farklı bir anlatı düzeyinin de ortaya çıkmasını sağlar. Bu simursiyon, dışöyküsel anlatıcının Siranuş, Ağavni ve Refet'ten dinlediği ortak maceranın kendi kaleminden "Antuvan Kolariyo" ismiyle yazılmasıdır. Bu hikâyeyi kompozisyon ediş tarzına bakıldığında Ahmet Mithat'ın klasik tarzdan farklı bir vadiye yöneldiği görülür. Çünkü kendisinin de ifade ettiği gibi bu hikâyeye önce kişiyi tanıtarak sonra mekân hakkında bilgi vererek başlamaz. Dolayısıyla kullandığı tekniği *Müşahedat* hakkında kalem oynatan birtakım araştırmacıların ifade ettiği gibi bilinçsiz biçimde değil aksine bilinçli ve farkında olarak kullanır. "Ben bu hikâyeyi yazdıktan sonra, yeni dostlarımın nezdine giderek, kendilerine nasıl okuduğumu ve onlar tarafından ne yolda ilâve-i malûmat ve beyân-ı mülâhazat ile itmam edildiğini hikâye suretiyle karilerime anlatacağım."[136] düşüncesiyle yeni tarzda bir kurgulama yolunu seçer. Ahmet Mithat'ın bir iç hikâye biçiminde yazdığı ve doğruluğu için müsveddelerini Ağavni ve Siranuş'a okuyarak tashih ettirdiği Antuvan Kolariyo hikâyesinin bitimindeki sözleri tam anlamıyla realist bir tavır ortaya koyduğu gibi yine bu kurgulamayı farkında olmadan değil bilinçli biçimde kullandığını gösterir.

---

[136] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 101.

"O müsvedât-ı mütemmime, işte, karilerimizin okumakta bulundukları sahifeler olduğunu ihtara hacet yoktur a. Roman tarz-ı tahrîrinde bir tuhaf turfanda olmak üzere bu kitabı da böyle yazmağı iltizam eylemişimdır."[137]

Böylece Ağavni'nin ve vakada entrikayı ortaya çıkaran üvey kardeşi Karnik'in macerası bu anlatı ile öğrenilir. Bu sebeple bu hikâye, birinci anlatım düzeyindeki extradietic anlatımla ilişkili ve onu açıklamak maksadıyla kurguya dâhil edilmiş intradiegetic bir anlatı düzeyidir.

4. Vakaları birbirine ustaca bağlayan Ahmet Mithat, Karnik-Refet-Siranuş üçgenine yerleştirdiği Seyyit Mehmet Numan'a vakayı yönlendirme görevi yükler. Böylece hem kesitler arası bağlantıyı koparmaz hem de vakanın farklı mecralara yönelmesini sağlar. Çünkü bu kesitte üzerinde ağırlıklı olarak durulan Seyyit Mehmet Numan, Karnik-Siranuş ve kızı Feride arasındaki münasebette belirleyici rol oynayarak vakanın geriliminin artmasına kapı açar. Kesitteki ilk önemli dönüşüm, Karnik'in Seyyit Mehmet Numan'ın servetine sahip olmak düşüncesiyle cılız ve çirkin kızı Feride ile evlenmeye talip olmasıdır. Bu ilk hareket, zincirleme dönüşümleri beraberinde getirir. Önce Seyyit Mehmet Numan ondaki art niyeti sezdiği için buna izin vermez sonra da eğer niyeti kızını kullanarak Siranuş'la birlikte olmaksa ona beş yüz altın vermeyi önerir. Bu altınları alıp nikâh günü ortadan kaybolan Karnik'in Avrupa'ya kaçarak orada sefil duruma düşmesi sonra da bir cinayet işleyerek hapse atılması yazarın ahlaki dersler de vermek istediği romanlarındaki kötülüğün karşılıksız kalmayacağı, her suçun bir cezası olduğu tezini güçlendirir. Bu dönüşümle birlikte Siranuş ile Ağavni birlikte aynı evi paylaşmaya başlar. Siranuş'un nikâh masasında kalması ve Karnik'in onu terk etmesinden sonra Mösyö Gregoire'in Siranuş'a metreslik teklifinde bulunması, vakaları ve kesitleri birbirine bağlamaktadır. Bu kişi, Ahmet Mithat'ın Siranuş ve Ağavni'yi ilk gördüğünde Siranuş'un güvertede tokatladığı kişidir. Böylece yazar, hiçbir vakanın ucunun açık kalmaması için çaba sarf eder.

5. Önce Refet'in sonra Ağavni ve Siranuş'un maceralarını ayrı ayrı anlatan dışöyküsel anlatıcı, bu üç kişiyi ortak paydada bir araya getirdikten sonra vakayı tek düzeyde hem kaleme alır hem de onu okuyarak düzeltmelerini yapar. Feride'den Refet'e gelen bir mektup, yeni bir vaka halkasının oluşumunu sağlayan bir dönüm noktasıdır. Feride bu mektupta Refet'i sevdiğini ifade eder. Bunun üzerine çeşitli hâl çareleri düşünülür ve Refet'in bu işten kurtulması sağlanır. Siranuş'un bu haberi Ahmet Mithat'a vermesiyle birlikte onun içinde bulunulan entrik yapıyı Alexandre Dumas'ın romanlarına benzetmesi romanın etkilendiği kaynakları da ortaya çıkarır.

6. Ağavni'nin denize düşerek ölmesi, Siranuş için bir dönüm noktasıdır. Yalnız kalan Siranuş'un Seyyit Mehmet Numan'ın korumasına daha çok girmesi, onun babası hakkındaki bilgilere ulaşmasını sağlayan çözümleri ortaya koyar. Babasının vasiyetnamesinde kızının Müslüman olmasını istemesi, vakanın bundan sonraki gelişimi hakkında da ipuçları içermektedir. Vakaya bu noktaya kadar müdahil olmayan Ahmet Mithat, Siranuş'un babası Ali Osman Topuz'un bıraktığı vasiyetnameyi bulup bunu önce Siranuş'a sonra Ali Osman Topuz'un can dostu Seyyit Mehmet Numan'a getirmekle birlikte vakanın yönlendiricisi olmuştur. Bu

[137] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 140.

noktadan vakanın tamamlanmasına kadar onun konumu ve anlatının düzeyi extra-homodiegetictir. Çünkü artık Ahmet Mithat da vaka kişilerinden biri olmuştur.
Yazar, vaka zincirini oluştururken entrika ve gerilim noktalarını başarılı biçimde kullanmış, okuru bir film şeridini takip ediyor gibi kurgunun içine dâhil etmiştir. Bütün gözlemlerini realizmden taviz vermeden teferruatlı biçimde anlatmış, vaka ya da kişilere odaklanarak bağlamı ihmal etmemiştir.

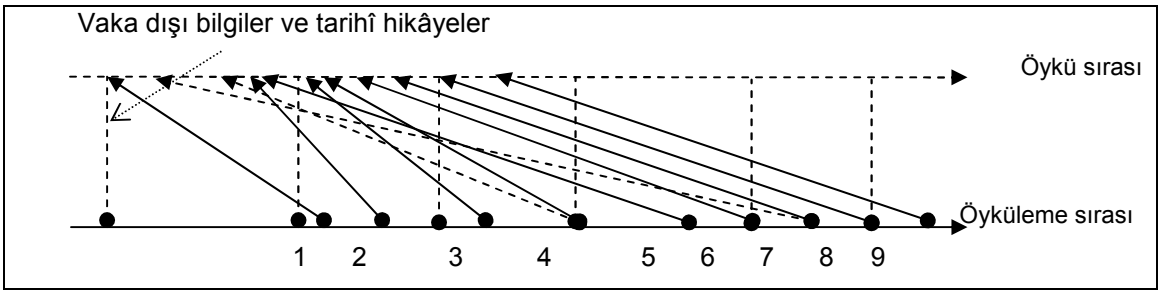
Hayal ve Hakikat iki temel kesitten meydana gelmiştir. Bunlardan ilkini Fatma Aliye Hanım, Vedat başlığı altında ikincisini de Ahmet Mithat Efendi, Vefa başlığı altında ele alır. Birinci kesit, Fatma Aliye'nin kadın kimliğini ön plana alarak Vedat'la aynileşmesi ve onun sıkıntılarını dile getirmesi etrafında şekillenirken ikinci kesit buna karşı yapılan Vefa'nın savunması niteliği gösterir.

1. Vedat için ilk dönüşüm, babasını küçük yaşta kaybedip Vefa'nın babası Hüseyin Sabri tarafından sahiplenilmesidir. Bunun neticesinde Vefa'yla birlikte büyüyüp ona ilgi duymaya başlayacak hem de Hüseyin Sabri'nin büyük iltifatını kazanacaktır. Romanın temel kurgusu bunun üzerine kurulur. Vedat'ın Vefa'ya beslediği aşkı kimseye söylememesine rağmen sütkardeşi Meveddet'e bundan bahsetmesi entrikayı başlatan ilk dönüşümdür. Bundan sonra Vedat ile Vefa nişanlanırlar. Vaka için ikinci önemli dönüm noktası, düğün hazırlıkları yapılırken Hüseyin Sabri'nin ölmesidir. Babasının ölümü üzerine kademe kademe Vedat'tan uzaklaşan Vefa, bir süre sonra ilişkilerini tamamen bitirir, Vedat da üzüntüsünden ölür. Birinci kesit, olayların ayrıntılarıyla anlatılmaması, kişi tanıtımındaki eksiklik, bağlantıların sağlam biçimde kurulmaması gibi sebeplerle kurgusal açıdan zayıftır.
2. Fatma Aliye Hanım'ın üslubunda Vedat'ın bu noktaya gelmesindeki baş sorumlu olarak Vefa gösterilir, âdeta suçlanır. Durumun öyle olmadığını anlatmak isteyen Vefa'nın düşüncelerini de Ahmet Mithat dile getirir. Böylece bir bayanın ne hissettiğini bayan yazar; erkeğin hislerini de erkek yazar kahramanlarla aynileşerek dile getirir. İkinci kesit bu düşüncelerle Vefa'nın gazeteye gönderdiği savunma niteliğindeki yazısını içerir. Vefa'nın neden böyle bir şey yaptığı sebebi birinci kesitte anlatılan dönüşümü işaret eder. Vefa aslında Vedat'ı sevmemesine rağmen babasını kırmamak, onun isteğini yerine getirmek için böyle bir duruma ses çıkaramamıştır. Babasının ölümüne kadar bu oyunu oynamaya devam eden Vefa, daha sonra Vedat'tan ayrılır.

Kurgusal açıdan son derece basit bir vaka üzerine kurulan roman, büyük oranda Ahmet Mithat'ın bir kadın yazara destek vermek amacını taşımaktadır. İki kesiti farklı kişilerin kaleme alması, beraberinde bakış açısı farklılığını da ortaya çıkarmıştır. Fatma Aliye, meseleye bir kadın duygusallığı ile yaklaşarak Vedat'ın hislerini haklı bulur. Buna karşın Ahmet Mithat da Vefa'yı içinde bulunduğu şartlarda haklı karşılar. Böylece aynı meseleye kadının ve erkeğin gösterdikleri tepki, kurgusal dünyanın kahramanı olan Vedat ve Vefa'ya da yansır.

Ahmet Mithat, romanlarını oluştururken okuduğu yerli ve yabancı kaynakları, bireysel tecrübeleri, tarihi önemli birer malzeme ambarı olarak kullanmıştır. Avrupa'yla ilk ciddi teması 1889'da Stockholm'de tertiplenen VIII. Müsteşrikler Kongresi'ne Osmanlı delegesi olarak katılması ile başlar. Bu seyahat sırasında daha önce okuyup resimlerine bakarak anlamaya çalıştığı İsveç, Norveç, Danimarka, Almanya ve Fransa'ya dair izlenimleri, ilk defa gerçekçi bir temele oturtur. Bütün bu hayat tecrübesi yazarın *Avrupa'da Bir Cevelan* isimli kitabında geniş olarak yer alır. Yaklaşık üç aylık bu Avrupa seyahatinin dönüşünde yazılan *Ahmet Metin ve Şirzad* ise yazarın Avrupa'yı bizzat görerek kurguladığı roman olması bakımından önemlidir. Bundan önceki romanlarında ele aldığı Avrupa, görülerek anlatılan bir bakış açısıyla yansımaz. Sadece hissedilir. Aslında Ahmet Mithat'ta algılama biçimi olarak değişen çok fazla bir şey yoktur. Onun Batı'ya olan ilgisi sürmekle birlikte daha önceden de olduğu gibi Osmanlılardaki manevi değerlerin önemli oluşu devamlı olarak ön planda tutulur. Avrupalının Türkler hakkındaki yanlış kanaatlerini değiştirmek ya da Türkleri onlara layıkıyla tanıtmak düşüncelerini işleyen *Paris'te Bir Türk, Acâyib-i Âlem, Karnaval, Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar* gibi romanlarında ideal Türk kahramanları ön plana çıkartan Ahmet Mithat, benzer düşünceleri biraz daha derinleştirerek *Ahmet Metin ve Şirzad*'ı kaleme almıştır.

Tarih, coğrafya, eğitim, siyaset, iktisat, gemicilik, kültürel değerler gibi pek çok konuda bilginin sunulduğu *Ahmet Metin ve Şirzad*'ın tarihî roman mı, macera romanı mı olduğuna dair çeşitli kanaatler bulunmaktadır. Romanın arka planında gerçekliği güçlendirmek temel amacıyla bir fon ve temel vaka zincirinin başlamasına kaynaklık eden hareket noktası olarak yararlanılan tarih, romanın tarihî kabul edilmesi için yeterli görülmemektedir. Bu sebeple yazarın tarih ve macera romanı arasında benzer gelgitlere sahip *Hasan Mellâh, Zeyl-i Hasan Mellâh, Süleyman Muslî* gibi romanlarında olduğu gibi *Ahmet Metin ve Şirzad*'ın da macera romanı kabul edilmesi daha doğrudur. Çünkü romanda neredeyse kurgunun temelini oluşturan ve hâlde geçen extradiegetic anlatının ağırlığı, onun etkisiyle ortaya çıkan ve tarihî dönemde geçen intradiegetic anlatının ağırlığından çok daha fazladır. Romandaki temel kesit, dönüşüm ve entrik unsurlar şunlardır:



Şekil 26. *Ahmet Metin ve Şirzad*'ın olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti, Ahmet Metin'in İtalyanca yazılmış *Şirzad* isimli romanı okumasıyla başlar. Eğer böyle bir okuma olmasaydı roman da olmayacaktı. Şirzad'ın denizcilik ve gemicilik konusundaki tecrübelerini artırmak amacıyla Sicilya'ya gitmesi, orada yaşadığı maceraların

anlatılması romanın intradiegetic anlatı katmanında gerçekleşir. Buradan hareket edilerek extradiegetic anlatının da benzer macerayı takip etmesi ve böylece Türk kimliğinin Avrupalılara başarılı biçimde anlatılması amaçlanır. Vakanın belki de en önemli kesiti kabul edilebilecek bu ilk kesitle birlikte Ahmet Metin, Selçuklu asilzadesinin Akdeniz'de ilerlediği güzergâhını takip ederek seyahate çıkmaya karar verir ve macera başlar.

2. "Yeni Meliketülbahr" ismini verdiği ve seyahat gemisinin yapım aşamalarının anlatıldığı ikinci bölüm, aynı zamanda romanın ikinci kesitini de oluşturur. Bu gemiye "yeni" demesinin sebebi ise Hasan Mellâh'ın gemisinin isminin de Meliketülbahr olmasından ileri gelir. Bu kesitle birlikte tekrar extradiegetic yapıya dönülür.

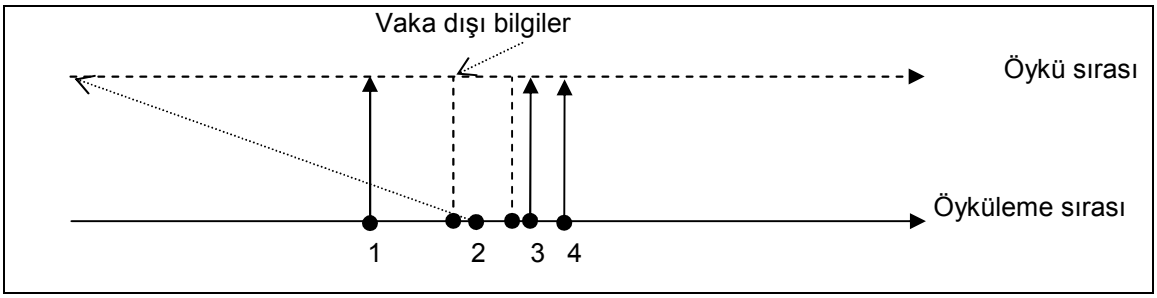
3. Ahmet Metin'in gemisi tamamlandıktan sonra gerekli hazırlığı yapar ve tayfalarıyla birlikte yolculuğa çıkar. Yolda karşılaşılan ve gemide bulunan önemli kişilerin maceraları üzerinden mesajlar verilmeye çalışılır. Romanın isminin *Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman* olması da bundan ileri gelir. Romanın kapağında "Hakâyık-ı Tarihiyye Üzerine Müesses Roman" ifadesi geçmektedir. Bu ifade, romanın henüz başlangıcında okurları gerçeklik zeminine çekmek düşüncesini taşımaktadır. "İfadecik" başlıklı ön sözde ise romanın kuruluşuna dair bilgiler sunar. Kişilerinin ve o kişilere isnat edilen olayların hayali, romanda geçen mekânların ve tarihî bilgilerin gerçek olduğunu vurgular. Özellikle macera romanlarının kuruluşlarında örnek aldığı Batılı sanatkârlardan Alexandre Duma(s) ve Jules Verne'nin tesiri altında kaldığını açıkça dile getirir.

4. Romandaki önemli dönüm noktalarından biri Ahmet Metin'in Pire Limanı'nda Neofari adlı Moldova asıllı bir kadınla tanışmasıdır. Bundan sonra anlatacağı hikâyeleri Neofari'nin macerasını öğrendikten sonra o doğrultuda sıralar. Neofari'nin nasıl biri olduğunun anlatıldığı kısımlarda mazi koridoruna girilir. Dolayısıyla bu kesitin içine yerleştirilen bireysel maceralardan Neofari'ninki romanın gidişatını etkilediği için önemlidir. Neofari için en büyük dönüşüm, üvey ağabeyi Stefano'nun onu henüz küçük yaştayken Fransa'ya göndermesi ve orada eğitim aldırması olur. Bu gelişmeden sonra Neofari kendi kültürüne yabancı; ama alafranga hayranlığı taşıyan bir kişi hâline gelir. İkinci dönüşüm ise kendisinden yaşça çok büyük Akilio ile evlendirilmesidir. Üçüncü aşamadaki dönüşüm ise Bükreşli Nikolso isimli bir askerî okul öğrencisi ile tanışmasıdır. Bu tanışıklıktan sonra Neofari kocasıyla bağlantısını bütünüyle koparır ve Paris'te Nikolso ile yaşamaya başlar. Neofari'ye bu hayatta da zevk vermemeye başlayınca Valesko isimli bir gemi yaptırıp Nikolso ile birlikte seyahate çıkması, dördüncü kademeli dönüşümü hazırlar. Bu dönüşüm, Neofari ile Ahmet Metin'in karşılaşmalarını ortaya çıkarır.

5. Romanın dördüncü bölümünde maceraları anlatılan Neofari ve Nikolso'nın yaşadıkları romanın beşinci kesitini oluşturur. Kendilerini Çokogano namındaki karı koca olarak takdim ederler. Ahmet Metin'le tanıştıktan sonra ise yolculuğa bir süre birlikte devam ederler. Yazarın sözünü emanet ettiği kişi olan Ahmet Metin'in anlatacağı tarihî hikâyelerle de bu çifte ders vermeyi sürdürür. Dolayısıyla bu kesit içine yerleştirilmiş birtakım metadiegetic anlatılar bulunmaktadır. Stratonis'in hikâyesi bunlardandır.

6. Neofari ve Nikolso'nun Meliketülbahr'a geldikleri bir zamanda kendi gemilerine güya korsanların saldırması ve geminin yakılması altıncı kesiti oluşturur. Neofari, Nikolso ve Ahmet Metin, Valesko'nun yanmasından sonra yolculuklarına Meliketülbahr'de devam ederler. Ahmet Mithat, mesajlarını daha kuvvetli biçimde verebilmek için vakayı bu şekilde dönüşüme uğratmış olabilir. Böylece vakalar ortak mekânda birleşir.
7. Yedinci kesit, Vasiliki'nin macerasını içerir. Onun Ahmet Metin'e olan sadakati ve ilgisinden şüphelenen Neofari ile Katerina'nın onu öldürmek istemesi ve bunu duyan İtalyan tercümanın denize atılarak öldürülmesi, bu kesiti oluşturur.
8. Neofari'nin tavrını asla tasvip etmeyen Ahmet Metin, bunu açıkça dile getirmek yerine anlattığı tarihî hikâyeler yoluyla ona ders vermeyi sürdürür. Venüs'ün hikâyesini, kadın şair Safo'nun hikâyesi Neofari'nin macerasıyla benzerlik taşıdığı için anlatır ve bunlar Neofari'yi çok etkiler. Öyle ki Neofari bu hikâyelerin tamamını dinledikten sonra fikirleri büsbütün değişir. Zaten sonunda da kocasına dönecektir. Ahmet Metin'in kasasını soyan kişinin Nikolso olduğunun anlaşılması, bu kesitteki önemli dönüşümlerdendir. Çünkü bundan sonra Ahmet Metin onu gemiden kovar ve Neofari'nin etki altında kalmadan karar vermesi sağlanır. Aslında verilmek istenen mesaj doğrultusunda Nikolso'nun gemiden uzaklaştırılması gerekmekteydi ve Ahmet Mithat ona böyle bir çözüm hazırlamıştır.
9. Son kesit dönüş yolculuğunu konu alır. Neofari Ahmet Metin'e dostane yaklaşmaya başlamıştır. Vasiliki, Ahmet Metin'in odalığı olmayı reddedip Süreyya'yı sevdiğini söyler. Ahmet Metin de iki sevgilinin bir araya gelmelerine yardım edeceğini belirterek teklifinde ısrar etmez. Neofari nehirde boğularak hayatını kaybeder.

Taaffüf, "iffetli olma, ahlakdışı şeylerden kaçınma" anlamlarına gelmektedir. Romanda Sâniha'nın başından geçen aşk macerası ile romanın isim sembolizasyonunun başarılı biçimde kurulduğu görülmektedir. Romandaki temel kesit, dönüşüm ve entrik unsurlar şu şekildedir:



Şekil 27. *Taaffüf*'ün olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti Sâniha Hanım'ın yazıhanesinde başlar. Bu yazıhanede kendisine aşkını ilan eden Tosun Bey'e bir mektup yazan Sâniha Hanım, daha sonra yazdığı mektubu parçalayarak etrafa atar. Bu mektupları kocası Râsih Efendi'nin bulması ile romanın entrik yapısı oluşmaya başlar. Romandaki önemli dönüşüm noktalarından biri olan bu gelişmeden

sonra romanın ileriki kesitlerinde anlatılacağı üzere Râsih Efendi örnek bir davranış sergiler, eşini yeniden elde eder ve yuvasını kurtarır.

2. Romanın ikinci kesiti, extradiegetic anlatıyı destekleyen ve onun ortaya çıkardığı bir intradiegetic anlatıdır. Geçmişe dönülerek Sâniha Hanım'ın aile çevresinin anlatıldığı bu kesitte onun yetişme çevresi ele alınır. Bu kesitteki en önemli dönüşüm, uzun beklemelerden sonra Dâniş Bey'in bir çocuğu olması ve bunun üzerine çok titreyerek onun iyi bir eğitim alması için elinden geleni yapmasıdır. Ölümünden sonra da aile doktorlarının Sâniha'yla daha çok ilgilenmesi, ona zamanının Avrupai eğitimini aldırması kadının eğitimi noktasında önemli mesajlar vermektedir. Eğitilmiş kadına karşın ona hazırlıklı olmayan sosyal çevre arasında bocalama yaşayan Sâniha, kendi seviyesine göre bir eş bulamaz. Râsih'in onu görüp birbirlerini beğenmeleri, vakayı başlatan dönüşüm noktasını oluşturur. Kocasının ilgisizliği ondaki ikinci önemli dönüşümü ortaya çıkarır. Romanın kurgusunu ve entrika yapısını hazırlayan bu dönüşümle birlikte Sâniha, Tosun Bey'e yönelmeye başlar. Tosun Bey'in müzikle ve bestelerle ilgilenmesi bu ilişkiyi başlatan dönüşüm noktasını oluşturur. Tıpkı Eylül romanında olduğu gibi burada da vakanın ortaya çıkmasındaki ana etken, ortak paylaşımlar ve bunlar içinde de müziktir. Yazar burada ısrarla eşlerin durumları üzerinde durmuş ve kadının ihmal edilmemesi gerektiği tezini işlemiştir. Evliliği bu bağlamda değerlendiren yazar, Avrupai evlilik düzeni ile Türklerdeki evlilikleri kıyaslayarak tezini kuvvetlendirmeye çalışır. Bütün açıklamalarını ana vaka zincirini oluşturan Râsih ile Sâniha evliliğine odaklar. Böylece okuru eğitmeye çalışırken bilimsel tavırdan uzaklaşmamaya gayret eder.

3. Üçüncü kesit, gelişmelere müdahale eden Râsih Efendi'nin hareketlerini konu alır. Bu kesitteki ilk dönüşüm, Rasih'in erkenden kalkarak bütün olayları ve bildiklerini evin güvenilir hizmetçisi Peyker'e anlatmasıdır. Peyker'in de desteğini alan Râsih, ilk olarak Tosun Bey'le karısı arasındaki mektuplaşmaları sağlayan harem kâhyası Yusuf Ağa'yı kovar. Böylece bütün bağlantıyı keser. Bu vaka halkası, vaka zincirinin Râsih'in istediği biçimde değişmesini sağlayan bir dönüm noktasıdır. Kendisi de boş durmayarak karısının ilgisini yeniden kazanmaya çaba sarf eder.

Romanın bu kesitinde mitolojiden de örnekler vermeye çalışan Ahmet Mithat, odadaki Venüs ve Minerva heykellerinden yola çıkarak eski aşklardan söz eder. Böylece vakayı gereğinden fazla uzatarak vakanın akıcılığını ortadan kaldırır.

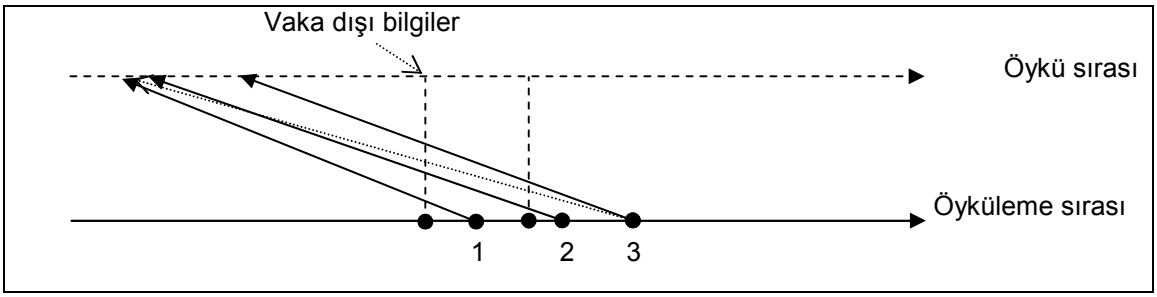
4. Son kesit, romandaki sonucu okuruna sunar. Tosun Bey'e mektup yazan ve ona götürmesi için Peyker'e veren Sâniha'nın bu eylemi, vakanın mutlu sonla bitişini müjdeleyen son dönüşümdür. Okur, bu mektupta nelerin yazdığını çok merak eder. Bu noktada entrika yükselir ve anlatıcı "Şimdi bittabi düşünür ve dersiniz ki acaba Râsih Efendi bu müsveddeyi okuduğu zaman ne hâllere gelmiştir? Bu merakınızı serian def için hemen haber verelim ki, koca feylesof bu müsveddeyi okuduğu zaman ziyadesiyle mutmain olmuş pek sevinmiştir. İstiğrâb mı ettiniz? İşte sebep ve hikmetini de söyleyelim."[138] diyerek sorunun cevabını hemen verir. Böylece

[138] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf* (hzl. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara 2000, s. 77.

entrikayı daha gelişmeden ortadan kaldırır. Bu mektubu Râsih'e getiren Peyker'in vakayı yönlendirmekteki rolü ise tam bir "haberci" örneğidir. Mektupta Tosun Bey'in bir daha kendisini aramamasını yazan Sâniha Hanım, daha sonra kocasından özür diler ve evlilikleri kaldığı yerden devam eder.

Dönemin bilime ve bilimselliğe yönelen hâkim yaklaşımı yazarı da etkilemiştir. Bundan ötürü determinizmin etkisiyle vakayı belirli bir sebep-sonuç bağıyla birbirine bağlayan Ahmet Mithat, Sâniha'nın kocasına ihanet etme ve Tosun Bey'e yönelmesine zemin hazırlayan sebepleri özellikle ikinci kesitteki mazi koridoru vasıtasıyla sıralar. Sâniha Hanım ile Râsih Efendi evliliğinin başlamasına zemin hazırlayan ilk gelişme, ortak paydalara sahip insanlar olmalarıdır. Bu ilişkinin bitmeye doğru yönelmesinde de sebep bu ilginin ve ortak paydaların azalmasıdır. Aynı şekilde Tosun Bey ile Sâniha Hanım ilişkisinin başlamasına sebep olan ilk gelişme, Tosun Bey'in müziğe olan ilgisidir. Râsih'in sürekli okuyup yazması, Sâniha'yı ihmal etmesi, onun da Tosun Bey'le ortak zevklerinin olmasına ve bu ilişkinin doğuşuna zemin hazırlar. Böylece hem zamanın şartlarına uygun bir çerçevede sebep-sonuç bağı içinde sıralanmış bir öykü oluşturan yazar hem de vaka halkalarını birbirine ustaca bağlar.

Gönüllü, konusunu Balkanlarda yaşanan olaylardan alan bir romandır. Yörenin bıçak silimi, kürek kemiği falı gibi gelenek görenek ve inanışlarını da bu vaka içinde bulmak mümkündür. Romanın temel kesit, dönüşüm ve entrikalarını şu şekilde sıralayabiliriz:



Şekil 28. *Gönüllü*'nün olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti, Kahramanoğlu Mehmet Bey'in kulesinde tertiplediği eğlence ile başlar. Burada batıl inanışların gerçeği yönlendirdiği ve insanların buna göre hareket ettikleri görülür. Çünkü kürek kemiği falına bakan Ömer Neşo, Osmanlılar ile Yunanlıların yakın zamanda savaşa tutuşacakları kehanetinde bulunur. Bu dönüşümden sonra kehanet gerçekleşir ve romanın isminden de anlaşılacağı üzere Recep Köso adlı kahraman, Yunanlılara karşı açılan sancağa giderek gönüllü biçimde orduya katılır. Yine Recep Köso adlı bu kahraman, aynı eğlence meclisinde başka bir kehaneti görür. Bu kehanet romanın sonunda karşımıza çıkacak olan bir gerçektir. Andrea Kostopolo isimli katilin Filomene isimli bir kadını öldürmeye çalıştığını gördüğü bu hayalinde yönlendirici konumunda kendisi olacaktır. Görüldüğü gibi batıl inanışlar

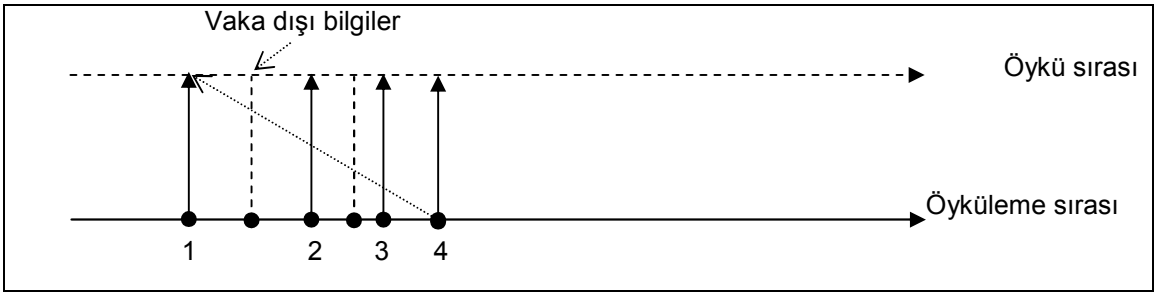
kurguyu yönlendiren, bir anlamda önsüremsel öyküleme ile okura vakanın gelişimi hakkında ipuçları veren önemli dönüşümleri içerir.

Kahramanın daha yakından tanınması düşüncesinde olan anlatıcı, mazi koridoru yardımıyla Recep Köso'yu tanıtır. Filomene isimli kızla birbirlerini seven Recep Köso'yla kızını evlendirmek istemeyen babası Sonkur Yankos'un onu Andrea Kostopolo ile evlendirmesi önemli bir dönüşümdür. Çünkü bundan sonra Recep Köso orduya katılacak ve Yunanlıların hezimete uğratılmasında önemli rol alacaktır.

2. İkinci kesit, onun orduya katılma sürecini ve sonraki gelişmeleri konu alır. Recep, gönüllü olarak orduya katıldığında Rumcayı iyi derecede bildiği için casus olarak kullanılmak istenir. Romanın belki de en önemli dönüşüm ve entrik unsurlarından olan bu gelişme ile birlikte Osmanlılar, Yunan ordusu hakkında bilgi sahibi olur ve neticede galip gelirler. Recep Köso'nun Yunan ordusunun geçtiği bölgelerde yaptığı kahramanlıkların her biri entrik yapıyı kuvvetlendirici rol oynar.

3. Taarruza kalkan Osmanlı ordusu arasında yer alan Recep'in eski yaşadığı Yenişehir'e gelmesi ve şehri terk etmeyen Filomene'nin orada bulunması, romanın başlangıç noktasına dönüşünü işaret eder. Çünkü ilk kesitte Recep Köso'nun gördüğü düşte bir kadının bir adam tarafından öldürülmek istenmesi burada kendisini gösterir. Filomene'nin Recep'ten olan Marko isimli oğlun Müslüman olması ve Osman Halis ismini alması, romanın yönelişini belirtmesi bakımından önem taşır.

Mesâil-i Muğlâka, "çapraşık meseleler" anlamına gelmektedir. Bu yönüyle romanın isminden itibaren başlayan bir entrika ve gerilim, roman boyunca devam eder. Çoğunlukla eşsüremsel öyküleme biçiminin hâkim olduğu romanda eylemlerin dizilişi şu şekildedir:



Şekil 29. *Mesâil-i Muğlâka*'nın olay örgüsü şeması

1. Romanda eylemler dizisi, Mademoiselle Rosette isimli bir dikişçinin Rose isimli zengin kadının evine dikişe gittiğinde gizlice Abdullah Nahifi isminin yazılı olduğu kartviziti almasıyla başlar. Bu eylemi daha fazla devam ettirmeyen Ahmet Mithat, romanın ilerleyen kısımlarında geri dönmek üzere yarım bırakır. Böylece entrikayı ve okurun merakını artırır. Romanın özellikle bu ilk kesitinde Alexandre Dumas, Zola, Voltaire gibi sanatçıların karakter oluşturma, kompozisyon, bağlam açısından neler yaptıkları ve yapıtlarındaki kurgusal oluşum ile kendi

yaptıklarını kıyaslar. Ancak kuru bir eleştirmen tavrı göstermeyen Ahmet Mithat, diğerlerinin iyi olduğu noktaları belirtmekten çekinmez. Mesela bu romanı yazmadan önce Emile Zola'nın son eseri olan *Paris*'i okuduğunu ve çok etkilendiğini belirtir. "Emile Zola'nın son eseri olan 'Paris' romanında bir "Froment" menage'ı tasvir olunur. O romanın en ziyade beğenilebilecek kısmı da işte bu menage, bu geçmiştir."[139] "Emile Zola bu menage'ı o kadar güzel yazıyor ki her okuyan böyle bir menage teşkil hevesine düşer diye hükmolunursa istib'âd edilmemelidir."[140]

2. İkinci kesitte mekân ve kişiler değişmiştir. Paris'te Orsay rıhtımında Concorde köprüsü üzerinde asıl ismi Catafani olan; ancak Moustique lakabını kullanan bir erkeğin Rosette isimli bir kadına saldırması ile başlayan vaka zincirinde birinci kesitte ismi duyulan Abdullah Nahifi sahneye çıkar ve olayların gidişini değiştirir. Bir Türk gencinin sahneye çıkıp âdeta bir kurtarıcı gibi zor durumda olanı kurtarması motifi yazarın bunun dışındaki romanlarında da kullandığı bir motiftir. Bu dönüşüm, romanın kurgusal dizilişini de etkiler. Bir anlamda gerilimi artırdığı gibi zincirleme dönüşümün de ilk halkasını oluşturur. Çünkü kızı saldırgandan kurtaran Abdullah, aynı kişinin arkadaşları tarafından saldırıya uğrar ve yaralanıp hasta yatarken tesadüfen kendisine bakması için Rosette gönderilir. Bu dönüşüm, romanın sonucun da etkileyecek ve Abdullah ile Rosette'in evliliğinin başlangıcını hazırlayacaktır. Ahmet Mithat, romanlarında verdiği teorik bilgilerde yazarın sıkıştığı noktada tesadüflere yer verdiğini söylemişti. Aynı mantığı burada kendisi de devam ettirmiş ve birinci kesitle ikinci kesiti uygun biçimde birbirine bağlamıştır. Böylece Rosette ile Abdullah Nahifi arasında bir yakınlaşma başlar.

3. Abdullah Nahifi'nin kendisini yaralayan kişilerle düello yapması ve kolundan yaralanması, roman üçüncü kesitini oluşturur. Bu düellonun anlatımı, ikinci kesitle üçüncü kesiti birbirine bağlar. Görüldüğü gibi yazarın romanlarındaki temel amaç, vakalar arasında boşluklar bırakmadan onları uygun biçimde birbirine bağlamaktır.

4. Dördüncü kesit, düğümlerin çözümünü sağlar. Birinci kesitle birleşen bu kesitte Rosette, Abdullah Nahifi'nin kartvizitini aldıktan sonra Abdullah için mücadele ettiği rakibi Madame De Rose'u takip eder. Bu takip, çözümü ortaya çıkarır. Aynı zamanda romanın kurgusunu tamamen değiştirir. Zincirleme dönüşümler hâlinde sonuca yönelen vakada Rosette'in Madame De Rose'u Abdullah isimli başka biriyle bir evde yakalaması, o kişinin Abdullah Nahifi ismini kullanarak Rose'u kandırması ortaya çıkar. Dolayısıyla vakanın bütün düğümleri çözüme kavuşur. Madame De Rose'un bu kişiyi tanıdığı Maison Doree'deki çay partisine katılması ise yine roman kurgusunu etkileyen önemli bir dönüşümdür. Bundan sonra tüm Paris'te kahramanlığı konuşulan Abdullah Nahifi ismini kullanarak Rose'u elde etmeye çalışan Abdullah Rec'ânî isimli bu sahtekârı tanıyacaktır.

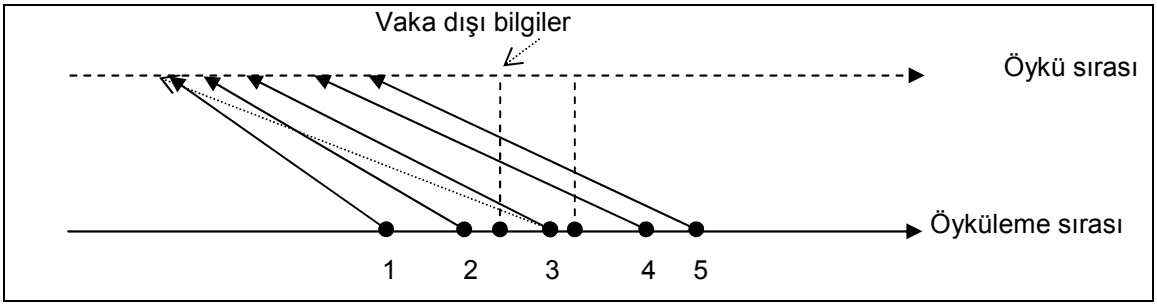
Romanlarında sık sık tavsiyelerde bulunan Ahmet Mithat, bu romanda da insanlara güven konusunda temkinli yaklaşılması gerektiğini ifade edip Paris'in öğrencilik hayatı ve yaşam biçimi hakkında nasihatler telkin eder. Bu çerçevede sıraladığı vaka halkalarını birbirine başarılı bir

---

[139] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 55.
[140] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 56.

şekilde bağlayan yazar, zaman zaman zorlama bağlantılar kurmuş ve tezini açıkça dile getirmiş olsa da entrik yapısı bakımından roman ismine uygun bir kurgu oluşturmuştur.

Yazarın son romanı *Jön Türk*, dönemin siyasal hareketlerinin ve istibdadın izlerini taşır. Kendi biyografisinden de izler taşıyan roman, bu yönüyle kendisinin de üzerinde hassasiyetle durduğu gerçeklik zeminine oturtulmuştur. Romandaki temel kesitler, dönüşüm ve entrik yapılar şu şekildedir:



Şekil 30. *Jön Türk*'ün olay örgüsü şeması

1. Romanın ilk kesiti, Fatma Ahdiye'nin yetişme tarzını konu alır. Mazi koridoru yoluyla anlatılan bu kesit, romandaki zengin-fakir çatışmasını da ortaya koyar.
2. Bu kesitte Ahdiye Hanım ile alafranga yetişmiş, kendisi gibi iyi bir eğitim almış Nurullah Bey'in evlilik maceraları anlatılır. Dönemin siyasal ortamının baskılarını da içeren bu kesit, Jön Türklerin yaşadığı zorlu mücadeleyi de gözler önüne serer. Nurullah Bey'in Akka'ya sürgüne gönderilişi, romanın önemli dönüşümlerindendir. Bundan sonra vaka farklı bir mecrada ilerlemeye devam edecektir.
3. Bu kesit, öykü zamanından (1315) bir yıl öncesinde Nurullah'ın alafranga yetişmiş Ayşe Ceylan isimli kızla tanışmasını konu alır. Nurullah'ın bu kızla tanışması, önemli bir dönüşümdür. Çünkü roman boyunca gelişen bütün entrik olaylar, bu kızın isteğine göre gelişmiştir. Ayşe Ceylan ile Nurullah arasında bir aşkın gelişmesi, vakanın gidişi açısından önemli baht dönüşümlerini doğurmuştur. Hatta sonraki kesitlerde anlatılacağı gibi Nurullah'ın sürgüne gönderilmesinde de Ayşe Ceylan etkili olmuştur. Ayşe Ceylanların evinde yalnız kaldıkları bir gece Nurullah'ı iyice sarhoş eden Ayşe Ceylan, onunla birlikte yatar. Bu gelişme, vakanın gidişini tamamen değiştirir ve zincirleme dönüşümleri başlatır. Önce Nurullah ile Ayşe Ceylan'ın arasındaki eski yakınlık ortadan kalkar, Ayşe Ceylan hamile olduğunu Nurullah'a söyler. Nurullah bunu kabul etmez. Daha sonra temiz bir aile kızıyla evlenmek düşüncesindeki Nurullah, tavsiye üzerine Fatma Ahdiye'yle evlenmek ister. Bundan sonra gelişen bütün olaylarda Ayşe Ceylan'ın intikam planlarını ortaya çıkarır. Romanın gelişimindeki bu önemli dönüşümlerden sonra gizlice yasaklı yayınları Nurullah'ın odasına koyduran Ayşe Ceylan, onun Akka'ya sürgüne gönderilmesine sebep olur.

Görüldüğü gibi bu kesitin bitme noktası, ikinci kesitle birleşir. Böylece Ahmet Mithat'ın diğer romanlarında da kullandığı bir yöntemle vakanın önce sonucu söylenir, ardından sonucu hazırlayan sebepler anlatılır.

Romanın dördüncü kesiti, Nurullah'ın Akka'daki macerasını konu alır. Burada mutasarrıf paşanın kendisine çok iyi davranması, kendisi adına önemli bir dönüm noktasıdır. Romanın bu kısmı, Ahmet Mithat'ın sürgün yıllarından izler taşır. Gedikpaşa tiyatrosunda Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sinin oynanması üzerine halkta büyük bir heyecan dalgası kendisini göstermiştir. Bu gerilimden endişelenen yönetim, Namık Kemal başta olmak üzere pek çok aydını sürgüne gönderir. Bunlar arasında *Vatan yahut Silistre*'yi öven yazılar yayınlayan Ahmet Mithat da vardır. Rodos'ta geçirdiği sürgün zamanlarında tıpkı romanının kahramanı Nurullah gibi hizmetlerde bulunan, kendisini başta mutasarrıf paşa olmak üzere herkese sevdiren, çocukların eğitimiyle ilgilenen Ahmet Mithat, bu yıllardaki izlenimlerini *Jön Türk*'te romanlaştırmıştır.

4. Nurullah'ın Akka'da mutasarrıf paşanın himayesini kazanması, önemli bir dönüşümdür. Ancak yine Ayşe Ceylan'ın entrikaları ile Nurullah'ın bir mahkûm hayatı yaşamadığının ihbar edilmesi, romanın sonucunu hazırlar. Nurullah'ın buradayken Messagerie Acentesi sahibi Fransız asıllı ile tanışması, bu sonucun önemli bir ayağıdır. Çünkü oradaki hakları Saray'dan gelen ikaz üzerine kısıtlanınca Monsieur Caun'un teklifiyle Mısır'a kaçar.

5. Ailesini de Mısır'a getirten Nurullah için buradaki yaşamı kendisini çok seven Monsieur Caun'un himmetiyle farklı bir dönüm noktasına girer. Yine dönüştürücü unsur konumunda olan kişi, Monsieur Caun'dur. 1324'te Kanun-i Esasi'nin ilan edilip genel af çıkartılması dönemin siyasal çehresini gösteren son dönüşümü hazırlar.

1.1.2.2. Çatışmalar

Aristoteles'in *Poetika'*da "…uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemek"[141] diye ifade ettiği katharsise bağlı baht dönüşümleri aynı zamanda romandaki çatışmaların da büyük oranda kaynağıdır. Çünkü vaka örgüsü, arındırılacak birtakım duyguları, olumlu ve olumsuz olanı, bünyesinde eriterek kavranabilir bir doğru ortaya koymaya çalışır. Ahmet Mithat da bu bağlamda tezini ifade ederken zıtlıklardan istifade kapısı aramış ve vaka örgüsünü bu temel üzerine bina etmiştir.

Anlatının temel unsurlarından olan vaka, Şerif Aktaş tarafından "…herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münâsebetlerinin tezahürüdür."[142] biçiminde ifade edilmiştir. Vakaların bir sıra içinde, sebep-sonuç bağlantısı taşıyacak biçimde kurgulanmasıyla ise öykü ortaya çıkar. İnsanlardaki evrensel isteği *merak* olarak ifade eden Forster, merak uyandıran temel unsurun öykü olduğunu

---

[141] Aristoteles, *Poetika* (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, 8. bs., İstanbul 1999, s. 22.
[142] Şerif **Aktaş**, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 3. bs., Akçağ Yayınları, Ankara 1998, s. 48.

bu sebeple romanın belkemiğinin de öykü olması gerektiğini düşünür.[143] Öykünün nasıl sunulacağı, anlatının gülünç, garip ya da sofistik etki taşıyacağı ise daha çok bakış açısıyla ilintilidir.

Hasan Mellâh'ta kurguyu idare eden temel çatışma, Hasan ile Dominico Badia arasındadır. Bu çatışma iki temel sebebe dayanmaktadır: Aşk ve intikam.

"…sen benim davamı aşk yolunda sadakatten ibaret mi zannediyorsun? Babamın intikamı kalsın mı?"[144] diyen Hasan'ın bu sözleri çatışmanın temel dayanağı olarak aşk ve intikamı işaret eder. Dominico Badia açısından baktığımızda ise durum farklılık göstermez. Onun da öncelikli amacı Cuzella'ya sahip olmak ve sonraları ise Cuzella'yı elinden alan Hasan'dan intikam almaktır. Dolayısıyla romanın temel çatışması bireysel arzulardan kaynaklanmaktadır.

Bu çatışmaların tez üzerindeki etkisi yalnızca iki şahıs arasındaki çatışmayla sınırlı kalmaz. Oluşturulan benzer vaka hakları ile iyilik ve kötülüğün insan erdemleri arasındaki durumu vurgulanır, her defasında iyilik galip getirilir. Yazarın okuru eğitme, ahlaki birtakım dersler verme amacıyla örtüşen çatışmanın düzenlenişi, iyilik ve kötülüğü temsil eden ihanet ve sadakat konusunda iki temel örnek verilerek *hatime*de ifade edildiği gibi okuyucunun hisse çıkarması üzerine odaklanır. Bunlardan biri Alfons'un karısının kocasını aldatması diğeri ise Madame İlia'nın kocasını aldatmasıdır. Bu iki ihanet örneğinin karşısına Cuzella ile Hasan ve Esma ile Arslan Bey arasındaki sadakate dayanan ilişkileri çıkarır. Bu sebeple iyi-kötü çatışması ekseninde sadakat-ihanet çatışması da örnek olaylarla desteklenir ve sonunda iyilik değeri galip gelir, iyiler de ödülünü alır. Yine benzer vaka halkalarından birinde Hasan, sevdiği kişiyi - Cuzella'yı- aramak, Esma Arslan Bey'i bulmak, Madame İlia da eşini bulmak için yollara düşmüştür. Benzer vaka halkaları, ortak amaçlar etrafında birleşir. Dolayısıyla ezilenlerin, yardıma ihtiyacı olanların, düşmüşlerin karşısına mutlaka bir iyiyi çıkartan Ahmet Mithat, bu romanda olduğu gibi diğer romanlarında da iyiliği insan erdemlerinden en büyüğü olarak göstermiştir.

Ara vakalarda kendisini gösteren bir diğer çatışma da sınıf farklılıklarıdır. Bu farklılığı ortaya çıkaran husus ise gelir seviyeleri ve yaşam biçimleridir. Esma, başından geçen olayları ve Arslan Bey'le olan macerasını Hasan'a anlatırken Timur Bey'in kendisine evlenme konusunda söz verdiğini; ancak Arslan Bey'in babasının Esma'nın fakir oluşunu gerekçe göstererek bir beyzadenin böyle bir kişiyle evlenemeyeceğini belirtip buna karşı çıktığını anlatır.

Dünyaya İkinci Geliş'teki temel çatışma, Mesut Ağa'nın bireysel arzularından kaynaklanır. Bu çatışma, Mesut Ağa'nın sırrının ne kadar önemli olduğunu göstermesi ve roman çatısının bu düşünce üzerine kurulmuş olması bakımlarından önemlidir.

---

[143] Forster, s. 65.
[144] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 269.

Mesut Ağa, Nergisi'i ve Osman'ı çok sevmektedir. Bir yanda kendi arzuları, diğer yanda sevdiği iki insanın beklentileriyle çatışır ve o da çıkar yol olarak her ikisini öldürmek yerine mağaraya hapsetmeye karar verir. Mesut Ağa'nın acımasızlığı, bir anlamda iç çatışmaya dönüşmüş ve yaptığı hesaplaşma ile birlikte Nergis'i öldüremeyeceğine karar vermiştir. Nergis o an öldürülmüş olsa, öykü de ortadan kalkacak ya da vaka bambaşka bir mecraya yönelecekti. O sebeple bu acımasızlık, romanın kurgusunu tamamen değiştirmiştir. Osman ve Nergis açısından baktığımızda ise başlangıçta Mesut Ağa'ya duyulan sevgi ve minnet duygusu yıllar geçtikçe nefrete dönüşmüş ve mağaradan çıktıklarında da Mesut Ağa'yı aynı şekilde hapsederek intikamlarını almışlardır.

Görüldüğü gibi bireysel doğrultuda başlayan çatışma, yine bireysel olarak sonra erer. Çatışmanın doğrudan toplumsal boyutu olmamakla birlikte Mesut Ağa'nın ölümüyle neticelenen öyküde ondan zarar gören insanların ve toplumun da kurtulması sağlanmıştır.

Zeyl-i Hasan Mellâh, Hasan Mellâh'ın bir devamı olarak bireysel çatışmalar üzerine bina edilir. Yine intikam düşüncesi etrafında gelişen vaka örgüsünde sürekli bir kaçış söz konusudur. Önceki romanda Trillo ile İlia arasında yarım kalan hesaplaşma, eksikliği gidermek adına romanın ilk kesitinde bir sonuca bağlanır. İntikam teminin küçük bir örneği olan bu çatışma ile yazarın bir kez daha benzer vakalardan yararlanarak düşüncesini dile getirmek çabası ortaya çıkar.

Dominico Badia ile Cuzella arasındaki çatışma, Cuzella'nın geri plana çekilip Hasan Mellâh'ın daha fazla ön plana çıkması ile devam eder.

Diğer çatışma Hasan Mellâh'ın kayın pederi ve Alonzo'nun babası Alfons ile Julia arasındadır. Julia'dan cinsel anlamda istifade etmek isteyen Alfons, bu çatışma sonunda oğlu Alonzo ile de çatışmaya düşer ve Alonzo ile Julia'nın evliliklerine kapı aralar. Bu çatışma başka bir birleşmeyi beraberinde getirdiği gibi kurguyu da değiştirir.

Romandaki bir diğer temel çatışma, yine benzer bir çerçevede kurgulanan Numan ve İnşirah ile Casim Bey arasındaki çatışmadır. Bu çatışmanın temelinde Casim Bey'in İnşirah ile Numan'ı ayırıp İnşirah'a sahip olma düşüncesi yatmaktadır. Ancak Hasan Mellâh devreye girince bu plan ortadan kalkar. Bunun sonucunda ise yine romanın temel odak noktası olan intikam temi etrafında Hasan Mellâh'a yönelik Cezayir dayıları, Casim Bey ve Dominico Badia'nın öldürme planları ortaya çıkar. Dolayısıyla yine bireysel bir çatışma kurguyu yönlendirir. Tarafsızlığını koruyamayan anlatıcı, Hasan Mellâh'a karşı yürütülen bütün bu faaliyetlerde kötülerin karşısında yer alır. Bu durum, romanın temel çatışması olan iyilik-kötülüğü kuvvetlendirdiği gibi hacim kazanmasını da sağlar.

Ebulhammam'ın ihtiras dolu bir kişi olması ve kızını Fransız General Menou ile evlendirmesi Süleyman ile Zehra ve Menou arasındaki çatışmayı doğurur. Çatışmanın temelinde yine intikam ve aşk yer almaktadır. Ancak buradaki vaka halkasında dile getirilen Süleyman ile Zehra arasındaki aşk ilişkisinde Zehra'nın sadakatsizliği de ön plana çıkarılır. Çünkü o, Süleyman'ı sevmekten çok

herhangi biriyle evlenme arzusu çekmektedir. Arzusunun gerçekleşmesi ise Süleyman'a sadakatinin olmadığını da gösterir. Bu sebeple çatışma, sonunda başka bir çatışmayı sadakat ile ihaneti ortaya çıkarmıştır.

Dominico Badia'nın Mısır valisi Mehmet Ali Paşa ile Kölemen Beyi Murat Bey'i birbirine düşürerek Mısır'a vali olmak istemesi, yine bir çatışmayı beraberinde getirir. Sonradan Şehame ile Dominico arasında yaşanan çatışma da bireysel arzulardan kaynaklanır ve romanın kurgusundaki diğer gelişmelere kapı aralar.

Görüldüğü gibi roman kurgusunda yer alan bütün çatışmalar, bireysel arzu ve ihtiraslardan kaynaklanmaktadır. Bu durumda en önemli rol oynayan kişi ise Dominico Badia'dır. Aslında burada Hasan Mellâh merkezinde gelişen çatışmalarda bireysel nitelikli ortaya çıkan eylem ve çatışmalar, Hasan Mellâh ve onun gibi düşünen dostlarının bütün kötülere karşı yürüttüğü ayakta kalma mücadelesi şeklinde devam eder. Bu çatışmaların temel özelliklerinden biri ise iki kişi arasında yaşanan çatışma olarak kalmayarak diğer kişileri de buna dâhil etmesidir.

Hüseyin Fellâh'ta birbirini destekleyen pek çok çatışma olmakla birlikte ön plana çıkan temel çatışmanın iyilik-kötülük olduğu söylenmelidir. Vaka kurgulaması bu eksene göre yapılırken mekân ve şahıslar da buna göre düzenlenir.

Öncelikle Esir tüccarı Laz Mehmed Ali lakaplı kişinin Şehlevend'i köle olarak satın alması, özellikle Hasna Hanım ile esir tüccarı arasındaki çatışmayı başlatır. Belki de Mehmed Ali, Şehlevend'in durumundan faydalanmayıp ona yardım etmeyi tercih etse çatışma yaşanmayacak ve vaka başlamayacaktı. Bu sebeple bu çatışma, vaka zincirini harekete geçirici görevdedir.

Kölelik temine vurgu yapmak isteyen yazar, romana Hasna Hanım'ın da bulunduğu hacı gemisinin korsanlar tarafından kaçırılıp içindekilerin köle olarak satılmasının anlatıldığı bir vaka halkası yerleştirir. Bu vaka halkası, romanın sonuna kadar muammalı biçimde durur ve bu düğüm, romanın sonunda Kurdoğlu'nun konağında çözülür.

Hüseyin Fellâh ile Dayızade Ahmed Bey ve kendisi gibi arkadaşları arasındaki çatışma da bir anlamda iyilik-kötülük çatışmasını kuvvetlendirme görevindedir. Bu vaka halkası içinde Hüseyin Fellâh'ı uyararak onun zarar görmesini engelleyen Şehlevend, Campbell'in macera kurgusundaki yorumuna göre sanki bir mucizeymiş gibi beliren bir *haberci*dir. Çünkü Hüseyin'i kurtararak olayların devamını temin etmiş ve kurgunun sonlanmasını da engellemiştir.

Şehlevend ile Civelek arasında bir dostluk olmakla birlikte Civelek'in onun gönlünü kazanma düşüncesinden ötürü de bir çatışma vardır. Her fırsatta reddedilen, aralarında bir şey olmadan kesinlikle Civelek'le yakınlaşamayacağını söyleyen Şehlevend, bir anlamda kendisini Ömer'e saklamaktadır. Romanın sonunda Ömer ortaya çıktığı zaman ise Civelek de sık sık vurguladığı gibi intihar ederek yaşamına son verecek ve bu çatışmayı ortadan kaldıracaktır.

Ahmed Bey'in arkadaş grubu içinde de birtakım çatışmalar vardır. Bu çatışmaların temelinde kısmen de olsa iyilik-kötülük yer almaktadır. Çölde geceleyin giderken Ahmed Bey'in yaşlı bir ihtiyarı öldürmesine Kulaksız çok büyük tepki gösterir ve masum bir insanın öldürülüşüne âdeta isyan eder. Böylece kötülerin içinde de iyi bir yan bulunabileceğine dair bir işaret verilir.

İç hikâyede anlatılan Hasna Hanım ile İsmail Ağa ilişkisinde rakip durumunda olan İskelecizâde Bekir Bey, çatışmanın ve anne ile kızın kötü duruma düşmesinin temel sebeplerindendir. Dolayısıyla bu çatışma, kurgu açısında son derece önemli bir dönüşüm noktasını da bünyesinde barındırır. Bekir Bey'in Hasna Hanım'ın biraz da mal varlığına sahip olma düşüncesiyle onu elde etmeye çalışması; ancak kızın babasının onu İsmail Ağa ile evlendirmesi, intikam temiyle karışık bir çatışmayı doğurur. Daha sonra Bekir Bey'in yanına konağın hizmetkârlarından Hurşid Ağa'nın da dâhil olması, Hasna Hanım'ın bütün mal varlığını kaybetmesine kadar gidecek kötü durumu ortaya çıkaracaktır. Bu çatışmanın temelinde bireysel arzu ve istekler yer almaktadır.

Veli Efendi'nin oğlu Ömer'in sokakta kimsesiz kalan anne ile kıza yardım etmesine kızan Hurşid Ağa ve Bekir Bey onu sürekli tehdit ederek bu davranışından vazgeçmesini isterler. Ancak Ömer bu uyarıları asla dikkate almaz. Hatta Hurşid Ağa'ya duyduğu kini onu öldürmeye teşebbüs ederek son noktaya taşır. Bu olaydan sonra Ömer, küreğe mahkûm edilerek öykünün sonuna kadar aktif biçimde görülmez. Romanın son bölümünde Hüseyin Fellâh tarafından kurtarılan Ömer, ilk iş olarak yarım kaldığı işi tamamlamak ister ve Önce Bekir Bey'in yanına gider. Fakat o, artık tımarhanede yaşamaktadır. Hurşid Ağa'nın yanına gider ve onu çok ağır biçimde yaralayarak felç olmasına sebep olur.

Kurdoğlu'nun yaptığı korsanlık faaliyetleri, Hüseyin için tasvip edilemez olmasına rağmen ortak amaçlar etrafında birleşen bu iki kişi, Ahmed Bey'e karşı birlikte hareket eder ve çatışma, yine birleşmeyle neticelenir.

Görüldüğü gibi romanın tamamında görülen çatışma türleri bireysel nitelikleri ön planda olan çatışmalardır. Toplumsal niteliği görülen çatışma ise esaret/kölelik temi etrafında anlatılan vaka halkalarında gizlidir. Bu çerçevedeki anlatılarda bireysel olarak başlayan çatışmalar, kısmen toplumsal yöne temas ederek yine bireysel isteklere yönelir. Ahmet Mithat burada o geçişi henüz yapamamıştır.

Toplumsal nitelikleriyle kendisini göstermeye başlayan çatışma, ezen ve ezilen sınıflardır. Ancak bunlar arasındaki çatışma, doğrudan doğruya toplumdaki bir değer yargısını sorgulamaktan öte yine bireysel istek ve arzularla kendisini gösteren bir çatışmadır. O dönemde Osmanlı Devleti'nde kapitalist sistem ekseninde gelişen bir sınıf çatışmasının yaygın olmaması ve Ahmet Mithat'ın toplumu yönlendirme düşüncesinden ötürü toplumcu gerçekçi eserlerde vakanın kurgulanışının sınıf çatışmalarına dayanması gibi bir durum, Ahmet Mithat'ın eserlerinde görülmemektedir. Ezen kesim her zaman vardır; fakat onlar bir sınıfı değil kişisel arzularından ötürü bir kişi ya da kişiler grubunu ezmektedirler.

Yeryüzünde Bir Melek'te yazarın tezini de ifade eden temel çatışma, ruh ve madde arasındadır. Romanın bütün kurgusu, bu çatışma ve türevleri üzerine bina edilmiştir. Romanda sık sık aşk-ı rûhânînin aşk-ı cismânîye üstün olduğuna; fizikî rahatsızlığın ruhî rahatsızlıkları da gidererek son bulacağına dair fikirler vardır. Bu iki temel çatışmayı temsil eden kişiler ile onların etrafında cereyan eden olaylar, romanın sonuç kısmında açık açık ifadesini bulur.

Şefik'in Raziye ile Arife arasında kararsızlık yaşaması, çatışmayı belirgin kılmak için romanın zeminine yerleştirilmiştir. Bu sebeple ana kahramanların temsil ettikleri anlayışlar ve onların karakter biçimleri, bu çatışmayı vurgulamaktadır. Hatta iç hikâyeler de aynı amaca hizmet etmektedir. Metadiegetic anlatı düzeyindeki hikâyelerden Mısır'da ve İran'da geçen iki efsanede tabâbet-i maneviyye ve ruhaniyyenin tabâbet-i maddiyye ve cismaniyye[145]den üstün olduğu mesajı verilir. Daha romanın ilk sayfalarında yazarın birliktelikler konusunda *küfüv* aramak lazım geldiğini, ama şimdi kimsenin ona riayet etmediğini söylemesi bile vakanın hangi çatışma üzerinde gelişeceğine dair ipuçları taşımaktadır. Ruhu, maneviyatı temsil eden Raziye ile maddeyi temsil eden Arife arasında kararsız kalan Şefik, önce maddeyi seçer; fakat bunun bir hata olduğunu düşünerek ruha, yani Raziye'ye döner. Çünkü Arife çok güzel olmasına rağmen geçmişi karanlık bir kişidir. Raziye ise tertemiz bir insandır.

"Raziye bir ruh idi. Zaten Şefik ona 'benim yeryüzünde bir meleğim!' dememiş miydi? Meleğin bir manası da ruh değil midir? Hâlbuki Arife dahi bir cisim idi. Hem de ne cisim! Nazar-ı iştiyak ve tahassürde tecessümden hiçbir an hali kalmayan bir cisim! "[146]

Benzer çatışma *Paris'te Bir Türk*'te de vardır. Anlatıcının tıp konusunda yaptığı açıklamalarında yine emraz-i mütevârise-i cismaniyye ve emraz-i mütevârise-i ruhaniyye[147] kıyaslanarak haklarında uzun izahatlar yapılır.

Kötü kadın tipi (Arife) ile iyi kadın tipi (Raziye) aynı anda verilerek kıyaslama yapılır. Romanın isminden başlayan bu çatışma roman boyunca devam eder. Daha da abartılı biçimde ruhaniyeti ön plana çıkartan anlatıcı, eğer her kadın Raziye olsaydı her kadının namına bir roman yazmak lâzım geleceğini bile söyler. Bu dönüş aynı zamanda yazarın aşka bakışını da yansıtmaktadır.
Şefik'in bir taraftan Arife'ye ilgi duyması, ona sahip olmayı tahayyül etmesi; diğer taraftan onun ahlakî yönden eksikliğinin bulunduğunu düşünmesi ve Raziye'yi istemesi arasında büyük iç çatışma yaşar. Ne Arife'den ne de Raziye'den kopabilen Şefik, tercihini son defa olarak Raziye'den yana kullandığında ise romanın gidişatı tamamen değişecektir. Dolayısıyla bu romanda da yazarın kurguladığı çatışmalar bireysel nitelikleri ön plana çıkarmaktadır. Romanın uzun bir bölümünde Şefik'in gelgitleri ve kararsızlıkları çeşitli cephelerden anlatılır.

Yazarın ana çatışmayı yaşayan kahramanların akıbetlerini vermesi, onların hayatlarında da buna benzer çatışmalar ve buhranlar içinde oldukları dönemleri okura gösterir. Arife'nin kendi

---

[145] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 60-61.
[146] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 97.
[147] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 273.

hâlinde bir genç kızken Abdülkerim tarafından ayartılarak kötü yola düşürülmesi, onda onarılması büyük yaralar açmış ve Şefik'in karşısına çıkan Arife Hanım'ı oluşturmuştur. Roman bu anlamıyla iyi ve kötü örnekleri içeren ayartma kurgusuna da sahiptir. Bu kurgu biçiminde kahramana, yapılmaması gereken bir şey söylenir; ama o, bunu merak edip yapar, tabu kabul edilen değerler yerinden oynatılır, bir kişi başka bir kişi tarafından kandırılır. Sonuçta zararlı çıkar. İnsan tabiatında var olan bastırılmış birtakım unsurların çeşitli gerekçelerle ortaya çıkması bir ayartmadır. Raziye'nin evli olmasına rağmen eski sevgilisiyle görüşmeyi sürdürmesi ve aşkını defalarca dile getirmesi, Arife'nin Abdülkerim tarafından ayartılarak büyük dönüşümü yaşamasına kapı aralanması, bu kurgu biçiminin romanın temel dinamiklerinden olduğunu göstermektedir. Arife'nin Şefik ve Raziye'nin ikisine birden cephe alması, onlarla çatışmaya düşmesi vakanın uzamasının yanında kurgunun da değişmesine sebep olmuştur.

Romandaki ana çatışmayı besleyen ikinci çatışma ilim ve aşk arasındadır. Bir yanda Paris'e tıp tahsiline giden Şefik, diğer yanda onun sevgilisi Raziye vardır. Şefik ilim ile aşk arasındaki kararsızlıkta ilmi tercih eder. Ancak bu tercih o kadar hızlı olmamıştır. Yaşadığı büyük iç çatışmalar ve oradaki insanların çalışma azimlerini gördükten sonra ilmi tercih ederek bu çatışmayı sonlandırmıştır.

Romanın henüz başlarında bir vaka halkası içinde değinilen ve roman boyunca bir kez daha bahsedilmeyen zengin-fakir tezadı, bir diğer çatışmadır. Bu çatışmanın da toplumsal anlamda büyük kitleleri etkileyen alt zemini üzerinde durulmaz. Şefik'in, Raziye'yi kendisine layık görmemesindeki birinci sebep, kendisine çok büyük yardımları olan kişinin kızına bunları düşünmenin uygun olmayacağı düşüncesidir. İkinci sebep ise kendisinin fakir olmasına rağmen Raziye'nin ailesinin çok zengin olmasıdır. Aynı şekilde Şefik'in babası Singapurî de fakir bir insanken konaktaki cariyelerden Safiye'yle bir aşk yaşamış ve onunla olan evliliğinden Şefik dünyaya gelmiştir. Sanki fakirliğin de babadan oğla geçen bir düzen içinde anlatıldığı hissedilir.
Felâtun Bey ile Râkım Efendi'de vakayı ortaya çıkaran çatışma, daha romanın ismiyle birlikte okurun karşısına gelir. Roman boyunca, aralarındaki çatışmanın asırlardır bir türlü uzlaşmayla neticelenmediği Doğu ve Batı medeniyet dairelerinin farklı açılardan mukayesesi yapılır. Bir yanda geleneklerine bağlı, iyi bir aile terbiyesi almış, çalışkan ve örnek bir kişi olan Râkım ile diğer yanda onun tersi karakter özelliklerini sergileyen, Batılı yaşamayı zevk ve sefahat içinde yaşamak şeklinde algılamış bir mirasyedi olan Felâtun vardır. Bu iki kişinin temsil ettikleri medeniyet dairelerinin çatışma hâlinde bulunması, romanın başından sonuna kadar çeşitli örneklerle ve benzer vaka halkalarıyla çoğaltılarak sunulması öyküyü ortaya çıkarır.

Anlatıcı, tarafsız değildir, devamlı olarak Râkım'ın tarafını tutar. Zaten romanın sonunda Râkım'ın mutlu sona ulaşması ve Felâtun'un mal varlığını tüketip kötü duruma düşmesi ile tez de kuvvetlendirilir. Ancak burada Batılı yaşayan sadece Felâtun değildir. Onun babası ve kız kardeşi de benzer bir hayatın içindedir. Mihriban, romanın başında tanıtılan kişilik nitelikleriyle âdeta Felâtun'un kız hâlidir. O da eğlenmeyi ve para harcamayı seven bir kişidir. Romanın

sonlarına kadar kendisinden hiç bahsedilmez. Sanki romanın sonlarında Ahmet Mithat, Mihriban diye bir kişinin unutulduğunu düşünerek varlığını hatırlar. O zaman dönüşümü yaşamış, evlendikten sonra bir anlamda uslanmış bir hanımefendi görünümünde okurun karşısına çıkar. Böylece yazar onu yanlış yoldan alıp istediği ve okura da vermeye çalıştığı mesaja yönelik bir yola yerleştirir. Ahmet Mithat'ın bu çatışma sonundaki temel hedefi, Batılılaşmayı yanlış algılayan gençlere bunun kötü taraflarını göstermek ve onları doğru olana yöneltmektir.

Râkım ile Felâtun arasındaki ilk çatışma hayata bakış felsefelerinden kaynaklanır. Felâtun, Râkım'a kız arkadaşını göstermek istediğinde Râkım bunun yanlış olduğunu, kendi değer sistemlerinde bunun yerinin olmadığını anlatır. Böylece ilk çatışma değer yargılarından kaynaklanır. İstememesine rağmen Felâtun'un ısrarlarıyla sevgilisinin yanına gitmek zorunda kalan Râkım'ın orada yaşadığı ikinci şaşkınlık Polini'nin tavırlarından kaynaklanır. Kaba konuşması, Felâtun'a hakaret dolu sözler söylemesine rağmen Felâtun'un ses çıkarmaması, rahatlık sınırlarını aşan kötü davranışlarıyla Polini, Râkım'daki ikinci çatışmayı ortaya çıkarır. Bu çatışma da değer yargılarındaki farklılığı göstermek düşüncesiyle vaka zincirine eklenmiştir. Bir yanda Canan'ı düşünen diğer yanda Polini'ye bakan Râkım, Türk kadını ile bu tür kadınların mukayesesini yapar. Aslında burada eleştirdiği Batılı kadınlar değildir. Çünkü sonraki eserlerinde görüldüğü gibi Batılı olumlu kadın tiplerine de yer verir. Burada eleştirdiği kadın tipi; mirasyedi, hayat tecrübesi olmayan gençleri kullanarak onlardan istifade etmeye çalışan düşmüş kadın tipleridir. Çatışmaya sebep olan da böyle bir kişidir.

Polini'nin yanından ayrılan iki arkadaş giderken Râkım'ın aklından türlü düşünceler geçmektedir. Dalgınlığının sebebini soran Felâtun'a bir işi düşündüğünü söylemekle yetinir. Felâtun'un çalışmaktan ne kadar uzak olduğu bunun üzerine ortaya çıkar. Çalışmaktan başka yapılacak uğraşlar olduğunu, mesela eğlencenin iyi bir vakit geçirme vasıtası olduğunu söyleyen Felâtun'la çalışmak zorunda olan Râkım'ın çatıştıkları bir nokta da burasıdır.

Felâtun'un kumar sevdasına karşın Râkım'ın onu uyarması hiç kâr etmez. İki kahraman bu noktada da çatışmaya düşerler. Zaman zaman kumarda kazandığı küçük miktarlar Felâtun'u teşvik eder. Böylece çok para kazanacağı hevesiyle bütün varlığını kumarda kaybedince Polini de onu terk eder ve romanın kurgusunu önemli ölçüde değiştiren bu çatışma, yazarın tezini de şekillendirir. Çalışarak bir yerlere gelme azmindeki Râkım ile emek sarf etmeden zengin olmanın planlarını yapan Felâtun tam anlamıyla tezat teşkil ederler.

Hayata bakış açıları bakımından Mister Ziklas ile Râkım arasında da bir çatışma vardır. Kızı Can'ın Râkım'a olan aşkından hasta olduğunu öğrenen Mister Ziklas, Râkım'a kızıyla evlenmesini, Can ile Canan'ı birlikte idare etmesinin bir sıkıntı oluşturmayacağını söyler. Hatta Can'ın doktoru Z, teklifi kesinlikle kabul etmesini bunun kaçırılmayacak bir fırsat olduğunu söyleyerek Râkım'ın yaşadığı çatışmayı kuvvetlendirir. Bu durum, Râkım'ın değer yargılarına oldukça terstir. Beklendiği gibi teklifi kabul etmez ve Canan'la evlenir.

Görüldüğü gibi çatışmaların bireysel tarafları olduğu kadar toplumsal yönleri de bulunmaktadır. Toplumda Felâtun ve Râkım gibi yaşayan insanların bulunduğunu bilen Ahmet Mithat, bunları hayal dünyasında yeniden şekillendirerek romanın öyküsünü oluşturmuştur. Bu anlamıyla çatışmalar, iki şahsın arasındaki bireysel çatışma olarak kalmaz, topluma da yansır.

Paris'te Bir Türk'te temel çatışmalar kişiler, sınıflar ve medeniyetler arasındadır. Dolayısıyla bireysel olduğu kadar toplumsal nitelikleri bulunan çatışmalar söz konusudur. Bu durum tabii olarak yazarın tezi ile ilgilidir. Doğu ile Batı medeniyetlerinin yaşam tarzları, ahlak anlayışları, eğlence biçimleri, kentleşmeleri, kadına bakışları gibi hemen her alanda mukayeseye tutulduğu romanda zengin-fakir, soylu- soysuz, Zekâ Bey-Nasuh Efendi (*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de olduğu gibi yine sınıfını gösteren unvanlardır.), İslamiyet- Hristiyanlık gibi o daireyi açıklamak için farklı çatışmalardan da yararlanılmıştır.

Fransız kumpanyası vapuru seyahat hâlindeyken romanın temel çatışmasının ne üzerine kurulduğuna dair vaka halkaları oluşturulur. İlk çatışma Madame de Trouville adındaki bayan ve Zekâ Bey ile vapurda seyahat eden diğer yolcular arasında olur. Kadının ahlaksız davranışları neredeyse herkesi isyan ettirir ve sonunda Leh asıllı Gardiyanski ile Nasuh buna müdahale eder. Bu çatışma, Nasuh'un dikkat çekmesini sağlar. Burada Ahmet Mithat'ın vermeye çalıştığı temel düşünce, Doğu ile Batı medeniyetlerinin hayatı algılayış biçiminden çok Doğulu ve Batılı yaşamı benimseyen insanların onu hangi noktalardan algıladığıdır. Çünkü gemideki diğer Batılılar Madame de Trouville olmadığı gibi bütün Türkler de Zekâ Bey gibi değildir. Bu çatışmayı belirgin kılmak isteyen yazar, eklediği benzer vaka halkaları ile vurgulamasını yapar.

İngiliz asıllı bir ressam olan Mister James, yolculuk sırasında resimler yapar. İstanbul'da karşılaştığı ve çoğunlukla Türkleri aşağılayan sahnelerin yer aldığı birtakım resimler yaparak yolculara gösterir. Kendisi güvertede çıplak hâlde dolaşabilir, ahlak dışı davranışlar sergileyebilir. Asil bir İngiliz olduğu için bu davranışların kendisi tarafından yapılmasında bir kusur görmez. Ona yine Nasuh müdahale eder ve aralarında çatışma yaşanır. Bireyden hareketle topluma yönelen bu çatışmalarda Nasuh hep bir ahlak bekçisi görevini üstlenir. Bu durum, hem yazarın amacını ortaya koyar hem de Nasuh'un şöhretini artırır.

Madame De la Chaisne, Nasuh'la birlikte olmak ister; ancak Nasuh, bunu uygun bulmadığı için teklifi reddeder. Hatta onun, kocası Alexandre'la yeniden bir araya gelmesini sağlar. Chaisne'nin kocasından ayrılma sebebi, bahçıvanlık yapan Alexandre'ın kendince görgüsüz tavırlar sergilemesidir. Roman, bu vaka halkasında sınıf çatışmalarına odaklanır. Zenginlik fakirlik ekseninde düşünülebilecek bu zıtlık, Nasuh'un Alexandre'a kibarlık dersleri aldırmasıyla tatlıya bağlanır. Bu dersler sırasında Alexandre'ın kendisine öğretilen bazı kibarlık göstergelerini "Bu barbarlık ha? Ya medeniyet nasıl olur? Herkese bî-edebâne tecavüzlerde bulunmağa mı medeniyet denilecek?"[148] diyerek tuhaf karşılar. Onun normal bir davranış kabul ettiği Madame

[148] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 401.

de Trouville'e göre barbarlık; Madame de Trouville'in medeniyet kabul ettiği davranış ise Alexandre'a göre barbarlıktır. Aslında buradaki durum bireysel gibi görülmesine rağmen toplumsal nitelikleri de içerir. Öyle ki Fransız toplumunda soylular ve halk kesimi olarak bir sınıflaşmanın olduğu bilinen bir gerçektir. Aynı medeniyet dairesindeki toplum içinde dahi insanların çatışma yaşayacağı bu şekilde gösterilir.

Sınıf çatışmalarının ele alındığı bir vaka halkası da fakir bir kız olan Mademoiselle Virginie Alcola ile zengin yaşlı bir ihtiyarın para karşılığı birlikte olmayı teklif etmesidir. Başından geçen bu macerayı Nasuh'a anlatan Virginie'nin üstüne bastıra bastıra ihtiyarın senyör unvanını vurgulaması dikkat çekicidir. Virginie'ye yapılan bu hakarete sessiz kalamayan sevgili Andre, adamın düello teklifini kabul eder. Ertesi gün Bois de Boulogne'a gitmişler. İki düello tabancasının birisi intihap olunmak üzere ortaya konulduğu zaman kont, *"Benim gibi bir asilzade senin gibi bir kunduracı parçasıyla işte böyle düello eder"*[149] diye düello usulünün haricinde olarak Andre üzerine ateş ettiği gibi onu orada öldürür. Bu olaydan sonra da katil yakalanamaz. Bu durum, sınıf çatışmasını daha da belirgin kılar. Fakirliğini her fırsatta dile getiren Virginie, kendisi gibileri temsil etmek için kurguda yer alır.

Süleyman Muslî'de vakayı ortaya çıkaran temel çatışma, inanış olgusu üzerine bina edilir. Romanın henüz başında Hristiyanlar ile Müslümanlar arasında ortaya çıkan çatışma, öykü zamanına uygun biçimde kurgulamanın bir gereği olarak düşünülmüştür. Ancak ilerleyen vaka halkalarında bu çatışma, geri plana çekilir ve başka çatışmalar vakanın etki alanını genişletmeye devam eder. Henüz birinci kesitte Müslümanlardan bir saldırı bekleyen Hristiyanların onlar üzerine bir saldırı planı yapmaya çalıştıkları dikkat çeker. Ancak Hristiyanların da kendi içlerinde birlik sağlayamadıkları görülür. Şövalyelere göre Müslüman Araplarla yiğitçe savaş yapılmalı ve görülmesi gereken hesap cephede halledilmelidir. Papazlar ise hile yaparak Müslümanları yok etmenin planını kurarlar. Şövalyeler bunu onurlarına yediremedikleri için reddederler, arada bir çatışma yaşanır. Ancak neticede yine papazların teklifi kabul edilir.

Baptistin'e yardım ettiği gerekçesiyle Mariya'nn cezaya çarptırılması, onun yaşadığı köy halkı, şövalye ve papazlarla bir çatışma içine girmesine sebep olur. Mariya'nın yaşadığı ikinci çatışma, Şövalye Alfons Bondi'yledir. Bu kişiyle daha önce özel bir münasebeti olan Mariya'nın, mahkemede o kişinin müddei seçilmesine itirazı olur. Ancak kabul edilmez ve bunun üzerine çatışma şiddetlenir. Sonuç olarak bu kişi Mariya'ya penitans cezası verir.

Şeyhülcebel tarafından sahte cennetine getirilmesi üzerine Mariya merkezli üçüncü çatışma ortaya çıkar. Bu cennetteki afyon içirilerek uyutulan bir delikanlı, Mariya'yla birlikte olmak ister; fakat Mariya'nın gözü Baptistin'den başkasında olmadığı için sürekli kaçar ve ona boyun eğmez. Bu çatışma ahlaki değerlerden kaynaklanmaktadır. Mariya'nın Alamut'a getirilmesi

---

[149] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 510.

üzerine Şeyhülcebel ile Mariya arasında bir çatışma ortaya çıkar. Bu çatışmanın temelinde özgürlük vardır. Çünkü Mariya o kaleye hapsedilmiş ve özgürlüğü elinden alınmıştır. Bu çatışma, vakanın seyrini değiştirmiş ve Süleyman'ın oraya gelmesini sağlayarak Margerit'i Şeyhülcebel'e götürülmesinin başlangıcı olmuştur. Görüldüğü gibi çatışmalarda dinî unsurlar ortadan kalkmış ve yerini tamamen kişisel hesaplar üzerine kurulu çatışmalara bırakmıştır. Ahmet Mithat romanın başında kurduğu toplumsal çatışmayı sonradan kişisel boyutlara indirgemiştir.

Musul emirinin Şeymûn aşireti liderini öldürtmek için oraya üç adamını göndermesi ile bu kişiler arasındaki çatışma ortaya çıkar. Ancak bunu gören Süleyman o adamlardan ikisini öldürüp birini yaralayınca plan gerçekleşmez. Böylece Süleyman, vakanın seyrini değiştirir.

Leon di Burkinyon ile Margerit arasında yaşanan çatışma, aşk teması üzerine odaklanmıştır. Şeyhülcebel ile Margerit arasındaki çatışma da benzer biçimde aşk temasıyla alakalıdır. Burkinyon ile İmparator Rober di Kortney arasındaki çatışmanın çıkma sebebi de Margerit'tir. Dolayısıyla bu bireysel çatışmalar romanın kurgusu açısından son derece önemlidir. Roman, toplumsaldan bireysele yönelik değerler üzerinde ilerlediği için bireysel çatışmalar kurguyu belirleyen önemli unsurlardır. Margerit'in Burkinyon ile çatışmaya girmesi onu Kortney'e yakınlaştırsa da Kortney'in kadınlarla ilişkisinin olması üzerine kendisi de Teodor'la yakınlaşır. Dolayısıyla bir noktadaki çatışma tüm vaka zincirini etkiler.

Süleyman Muslî ile Şeyhülcebel arasında yaşanan çatışma, hem kurgunun gidişini değiştirir hem de Haşhaşilerin sonunu hazırlar. Süleyman, Mariya'yı aldıktan sonra ondan ne kadar uzaklaşmak isterse de o peşlerini bırakmaz, bir anlamda kendi sonlarını da hazırlar. Bu çatışma, başlangıçta Süleyman ile Şeyhülcebel arasındaki bireysel bir çatışma iken Süleyman'ın pislik yuvası dediği Alamut Kalesi'ni ortadan kaldırma düşüncesiyle toplumsal faydaya dönüşür. Söylediği gibi Bâtınilere son verir.

Kafkas romanında "Çarlık Rusya"sı ile "Kafkas halkları" arasındaki çayışmayı ele alan Ahmet Mithat, bu çatışmayı içerisine aşk, ölüm, ayrılık gibi evrensel temaları da katarak zenginleştirir.

1475 yılında Kırım'ın Osmanlılar tarafından fethedilmesiyle başlayan Osmanlı-Rus mücadelesinde Kafkasya bir anlamda Osmanlılar ile Çarlık Rusyası arasında tampon görevi üstlenmiştir. Rusya'nın ilk amacı, Azak Denizi'nden başlayarak Boğazlar'ı da içine alan bir sahada Karadeniz ve Akdeniz'e hâkim olmaktır. Bu düşüncenin hayata geçirilmesi için Kafkaslara hâkimiyet şarttır. Bu sebepten başlayan mücadelede Kafkasya'da yaşayan halklar ile Rusya arasındaki savaşlar çeşitli aralıklarla 1878'e kadar sürmüştür. Girişilen her türlü harekâtta Kafkas halklarının büyük direnişiyle karşılaşan Rusya, tam anlamıyla istediği neticeye ulaşamaz. Son çare olarak kendilerine direnen Çerkez halklarının sürgünle bölgeden uzaklaştırılması kararlaştırılır ve romanda ele alındığı gibi Çerkez beylerinin birlik oluşturma konusundaki zaaflarını çok iyi değerlendiren Rusya, büyük kitleler hâlinde yüz binlerce insanı

bölgeden göçe zorlar, direnenler işkencelerle öldürülür, malları gasp edilir. Bu sürgün, aynı zamanda Osmanlı-Rus mücadelelerinde hâkimiyetin daha çok Rus tarafına dönmesine de sebep olmuştur. Ahmet Mithat'ın babası Hağur Süleyman da Çar'ın buyruğu altına girmediği için bölgeden göçe zorlanan kişilerdendir. Muhtemeldir ki ailesinden bu sürgün hikâyelerini defalarca dinleyen yazar, hem bunu roman konusu yapmak hem de bölge halkının mücadelesini dillendirerek dikkatleri o bölgeye çekmek için *Kafkas* romanını kaleme almıştır. Romanda bu tarihî hakikati hayal dünyasında yoğurarak şekillendiren Ahmet Mithat, bir yanıyla gerçeğe dayanan bir eser kaleme alır.

Katerina ile Kaplan Bey arasındaki ilişki, iki farklı toplum kesimi arasındaki çatışmanın uzlaşı ile neticelenmesinde bir araç vazifesi görecektir. Ancak Kaplan Bey, çekilen acıların intikamını almak düşüncesinde olduğu için görünürde inanmış gibi yapsa da asla davasından taviz vermez. Katerina da çevresindeki kişilerce farklı arzular peşinde koştuğu, asıl amacının Kaplan Bey'i Rus idaresi yanına çekmek olmadığı yönünde eleştirilir ve onlarla bir çatışma yaşar.

Kaplan Bey'in annesi Şirinşah Hanım ile Kaplan Bey arasında yaşanan çatışma, bölge insanının bu mücadeleye ne kadar inandığını da gözler önüne serer. Oğlunun Ruslara hizmet ettiğini duyan Şirinşah Hanım, ona hakaretler edip evlatlıktan reddeder. İşin aslını öğrendiğinde ise Esma Can tarafından oğluna kılıç kuşatarak onu Ruslarla mücadeleye yollar. Yalnızca erkekler değil, aynı zamanda cephe gerisindeki aileler de bu mücadeleye odaklanmışlardır.

Seher ile Esma Can arasındaki çatışma, bireysel arzuların yönlendirdiği bir çatışmadır. Kaplan Bey'i seven Seher, ona sahip olmak için Esma Can'ın söylemediği sözleri Kaplan Bey'e getirir. Ama Esma ile Kaplan yine birlikte olur, Seher ise dönem edebiyatında görülen bir şekilde veremden ölür.

Neticede romanın bütün çatışması Ruslarla Kafkas halkları arasındaki mücadeleye dayanır. Bunun dışındaki çatışmalar da bu zıtlığı kuvvetlendirmek için vaka zincirine dâhil edilmiştir.

Çengi, Daniş Çelebi'nin çevresine karşı olan yabancılığı ile başlar. Bu yabancılık, doğrudan bir çatışma olmamakla birlikte bir bağdaşım ilişkisi de değildir. Sürekli biçimde olağanüstü varlıklarla ilgilenen bir annenin elinde yetişen Daniş Çelebi, hayatı tanıyamamanın doğurduğu bir sıkıntıyla mevcut dünyaya karşı yabancılık hisleri duyar. Bu çatışma, romanın tezini, yani hayat tecrübesi olmayan gençlerin hayatta hata yapabilecekleri düşüncesini ifade etmek için natüralist çerçevede kurgulanmıştır. Bunun yanında Daniş Çelebi'nin okur tarafından tanınması için bu tür çatışmalardan faydalanılmıştır. Arkadaşları tarafından kandırılan Daniş Çelebi, ilk gördüğü kıza âşık olur ve onunla evlenir. Bu da yine hayata tecrübesi az olan kişilerin karşılaşacakları bir durumdur. Onun Sünbül'den olan oğlu Cemal de babası gibi hayat tecrübesi çok az olan bir kişidir.

Peri ile Daniş Çelebi'nin dadısı arasında yaşanan çatışma, Dilferah dadının ölümüyle neticelenir. Peri'nin Daniş Çelebi'yi afyonla uyutup evde türlü ahlaksızlıklar yapması, Dilferah'ın onunla çatışmaya düşmesine neden olur. Dilferah'ı kandıramayan Peri, çareyi onu öldürmekte bulmuştur. Uygun bir şekilde ölümüne zemin hazırlar. Bu çatışma, roman kurgusunda önemli bir kırılma noktasıdır. Bundan sonra Sünbül evden ayrılacak ve İstanbul'un eğlence âlemlerinde çengi sıfatıyla ün yapacaktır.

Sünbül ile Cemal arasında başlangıçta birbirini destekleyici biçimde ilerleyen vaka zinciri, Cemal'in parasını tüketmesiyle çatışmaya dönüşür. Yine benzer vaka halkası ile çoğaltılan bu örnekte yazar, mirasyedi gençlerin yaptıkları hatalardan söz eder. Sünbül'le çatışan Cemal, ona bıçak çeker ve bunun bedeli olarak iki buçuk ay hapishanede kalır.

Görüldüğü gibi bu romandaki bütün çatışmalar Ahmet Mithat'ın toplumda kanayan bir yara olarak gördüğü mirasyedi gençlerin Sünbül gibi kadınlar tarafından aldatılmasını ve bundan hareketle çocuk eğitimini konu alır. Bu tür gençlerin tecrübesizliklerinden yararlanılarak kandırılması, mal varlıklarını kaybetmeleri gibi bireysel olduğu kadar da toplumsal problem çeşitli çatışmalarla dile getirilmiştir.

Karnaval'da vakayı ortaya çıkartan temel çatışma, ahlaki değerler ve yaşam biçimi ile ilgilidir. Eğlence hayatını merak eden iki farklı ailedeki gençlerin yaşadığı değer bocalaması ve bu uğurda ailelerin dağılışı konu alınır.

Romandaki ilk çatışma, her yönüyle farklı karakter yapılarına sahip iki kişi olan Resmi Efendi ile Zekâyi Bey arasında yaşanır. Resmi Efendi ne kadar olumlu özellikleri ile verilmeye çalışılmışsa da Zekâyi hovardalığı, her kadına ilgi göstermesi ve dengesiz hareketleriyle tanıtılır. Böylece çatışma daha belirgin hâle getirilir. Resmi Efendi, onun bu tavırlarına sık sık ikazlarda bulunarak karşılık verir. İkisi arasındaki bu çatışma, öykünün yönelişini de etkileyecek ve Zekâyi intikam peşine düşecektir. Yazarın örnek gösterdiği kişi de ideal bir kahraman olmasa bile Resmi Efendi'dir.

Zekâyi Bey'in çatışma hâlinde bulunduğu kişilerden biri de Madam Hamparson'dur. Bu çatışma, vaka kurgusu açısından önemlidir. Belki de yazarın mesajını ifade eden düşüncenin vurgulanabilmesi için hareket noktası, bu çatışma olmuştur. Hamparson, Zekâyi'ye yüz vermeyince o da Hamparson'u kocasına yakalatabilmek için fırsat kollar. İşte bu intikam hevesi, beraberinde karnaval ve balo gibi eğlencelerin, hayatları nasıl etkilediğini de gösterir. Zira Resmi, Efendi ile birlikte kocasına yakalanan Hamparson, evden kovulur ve hayat düzeni bozulur. Bundan sonra Küpeliyan'la yaşamaya başlayan Hamparson'u yeniden elde etme girişiminde bulunan Zekâyi evlerine gelerek ona hediyeler getirir, kendisinin metresi olmasını ister; fakat ahlaki değerlerine uygun olmadığı için Hamparson bunları kabul etmez. Böylece ahlaki anlamda bulunduğu noktadan daha aşağılara düşmekten kurtulur. Bundan sonra belki de nefret edilecek bir kadın olacak olan Hamparson, çevresine örnek bir insan olur.

Madam Hamparson ile eşi Arslangözyan Ağa arasındaki çatışma, kuşak farklılığına dayanır. Arslangözyan Ağa'nın yaşça ileri olmasına rağmen karsının hâlâ genç ve güzel olması, bu çatışmayı belirgin kılar. Neticede ahlaki bakımdan bozulmaların yaşandığı birtakım eğlence mekânlarına ilgi duyan Madam Hamparson, bu tür mekânlara büyük bir aşk yaşadığı Resmi Efendi ile birlikte gider. Bu, onun için belki de farklı bir çıkış noktasıydı. Ahmet Mithat'ın da vurgulamaya çalıştığı gibi evli çiftlerin aralarında yaş farkının fazla olması, bu tür dengesiz ilişkilere kapı aralayabilmektedir. Kaldı ki Arslangözyan Ağa'nın Madam Hamparson'dan ayrıldıktan sonra evlendiği kişi tarafından da aldatılması bunu göstermektedir.

Arslangözyan Ağa cephesinden bakıldığında ise başlangıçta Zekâyi'nin uyarılarına ve karısının kendisini aldattığı yönündeki sözlere inanmasa da sonraları gördüklerinin de etkisiyle bunlara inanmıştır. Ancak bu süre zarfında yaşadığı iç çatışmalar, değer yargılarını yeniden gözden geçirmeyi gerekli kılmıştır. Bu iç çatışmalar sonunda birgün karısını Resmi Efendi ile birlikte yakalar ve karısından boşanır. Dolayısıyla kurguyu yönlendiren önemli çatışmalardan biri de Arslangözyan Ağa'nın karısına güvenmekle güvenmemek arasında yaşadığı iç çatışmadır.

Romandaki son ahlaki çatışma ise Zekâyi'nin zorla evlendirildiği Şehnaz'la olan ilişkisinde ortaya çıkar. Karısını bırakarak yurt dışına kaçan Zekâyi, burada kendisine edindiği metresiyle yaşar. Aynı davranışları ülkesindeyken de yapmaktaydı. Bu anlamıyla onda değişen bir durum söz konusu değildir. Ancak iflas ettikten sonra karısı Şehnaz'ın elmaslarını çalarak bozdurmak istemesi üzerine yakalanır ve Bahtiyar Paşa'nın isteğiyle kızından boşanır. Bu tür hayat süren kişilerin de akıbetlerinin ne olacağına dair ipuçları ortaya konur.

Henüz 17 Yaşında, temelde tek bir çatışma üzerine kuruludur: imkân-imkânsızlık. Müge Canpolat'a göre ise romanın temelinde imkân-imkânsılık çatışmanın özelleşmiş formu olan otoriter ahlak anlayışı ile hümanist ahlak anlayışının çatışması yer almaktadır.

> "Romanda o dönem toplumunda mevcut olan ve benimsenen 'otoriter ahlak anlayışı' ile romanın başkahramanı Ahmed Efendi'nin (dolayısıyla Ahmet Midhat Efendi'nin) benimsenmesini İstediği 'hümanist ahlak anlayışı'nın devamlı bir çatışma hâlinde olduğu söylenebilir. Kalyopi, otoriter ahlakın kurbanı bir kızdır. Oysa onun genelevden kurtulması, hümanist bir vicdana ve ahlak anlayışına sahip Ahmed Efendi sayesinde olacaktır. Otoriter ahlak, insanın iyiyi kötüyü bilme yeteneğini inkâr eder ve otoriteden duyulan korkuya dayanır (Fromm 21). 'Akıldışı otorite' diye de adlandırılan bu anlayış, otoriteye boyun eğen kişinin çaresizliği ve endişesine göre etkisini arttırabilir, Öyleyse otoriter ahlak, akla ve bilgiye değil, otoriteden duyulan korkuya ve bağımlılık duygularına dayanır; dolayısıyla karar verme de otoritenin ellerine bırakılmıştır."[150]

Romanda güce ve otoriteye sahip olan kişi, Ahmet Efendi'dir. Kalyopi'yi romanın sonunda bulunduğu düşmüş hâlden kurtaran bu kişi, otoriteyi hümanizm lehine kullanarak imkânsızlıkları kendi imkânlarıyla giderir. Bu yöneliş, yazarın tezini ifade eder.

---

[150] Müge **Canpolat**, "Ahmet Midhat Efendi'den Metinlerarası ve Yaşamlararası Bir Roman: Henüz 17 Yaşında". *E*, S. 42, Eylül 2002, s. 25.

Bu çatışma beraberinde ahlaki sapmaları ve yozlaşmayı da getirmektedir. Her akşam iki okka ekmeğe muhtaç olduğu hâlde yalnız bir okka tedarik edebilen, karnı yarı aç yarı tok yatan, pazardaki sebze artıklarıyla karnını doyurduklarında kendilerini mutlu hisseden Kalyopi'nin ailesi, çekilen bu sıkıntılara daha fazla dayanamaz. Arkadaşı Amalya'nın etkisiyle bu hayattan kurtulma çaresi olarak Dudu'dan borç alınır. Bu çaresizlik, romanın kurgusunu belirleyen önemli bir görev üstlenir. Aslında Kalyopi'nin Yümni Bey'le evlenmesindeki temel unsuru da kendisi "Besbelli bana elmasları, incileri o verecek olduğu için olmalıdır."[151] diye açıklar. Aşkı yönlendiren unsur olarak yine imkânsızlıklar görülür.

İmkân ve imkânsızlığı çeşitli örneklerle derinleştiren yazar, bir anlamda kendisinin hayata dair düşüncelerini yansıtan Ahmet Efendi'ye yaptırdığı hesaplamalarla bu zıtlığı kuvvetlendirir.

> "-Bir adamın böyle yerde bir gece geçirmesi bir buçuk lira gecelik. Hiç olmazsa yarım mecidiye delâlet bahşişi. Lâ-akal üç dört şişe rakı parası olarak iki mecidiye. Sabahleyin uşaklara bir mecidiye bahşiş. Hamamda bir kese sabun için bir mecidiye. Etti iki yüz altmış iki yüz yetmiş kuruş para! Hâlbuki sabahtan akşama kadar arkasında küfe, meyve, sebze satanların sermayesi nedir? Arkasında elli okka üzüm bulunsa kârıyla beraber kırkar paraya veriyor ki elli kuruş eder. İşte elli kuruş bir fakire sermaye olur. Demek oluyor ki iki yüz yetmiş kuruş bir değil beş altı fakire sermaye olabilecek! Bazı köşelerde bazı kebapçı, muhallebici filâncı adamlar görülüyor. Sermayesine güzelce dikkat edilse iki yüz yetmiş kuruşluk sermayesi olmadığı hükmolunur. Elinde bir testi veyahut sırtında bir varil su satanların sermayesi nedir? Boynunda bir tabla ve derununda sigara kâğıdı, kav, kibrit, mektup kâğıdı filân satanların sermayesi acaba üç yüz kuruşa baliğ olur mu? Demek oluyor ki elinde iki yüz yetmiş, üç yüz kuruş sermayesi olan adam âdeta esnaf sayılır. Evini barkını besliyor. Anadolu'dan buraya gelen bir adam bu kadar bir sermaye ile işe başlayıp hem kendini geçindiriyor hem memleketinde vergisini filânını veriyor. Hem de üç beş senede beş on bin kuruş biriktirerek sılasına gidiyor. Of! Bizim bir gecede telef ettiğimiz para ne çok paraymış! Bir değil birkaç fakire sermaye olacak parayı kaldırıp atıveriyoruz. Hâlbuki birçoklarımız buralara kendi kazandıkları parayla dahi gelmiyorlar. Ya babalarının kazandığı veyahut lütfen ve merhameten kayırılmak suretiyle bir memuriyetten aldıkları paralarla geliyorlar. Acaba şöyle bir kız, onlara bu paranın bir fakire sermaye olabileceğini söylemiş olsa inanırlar mı? "[152]

Ahmet Efendi'nin geneleve gidip gitmeme konusunda çatışmaya düştüğü Hulusi Efendi, mesajı kuvvetlendirmek için kurguda yer almıştır. Çünkü Ahmet Efendi'nin karakter bakımından tersi olan bu kişi ile Ahmet Efendi anlaşmazlığında tez, biraz daha kuvvetlendirilir. Genelevde sadece Kalyopi'yi dinleyen, hiçbir kadınla birlikte olmayan Ahmet Efendi'ye karşın sürekli Agavni ile birlikte olan Hulusi, iki zıt kutuptur. Hulusi Efendi'nin geneleve gitme isteğine Ahmet Efendi'nin tepki göstermesi, aralarındaki çatışmanın ilk belirtisidir. Fakat bu çatışma kurgu açısından o kadar önemlidir ki bundan sonra Ahmet Efendi'nin Kalyopi'yi tanımasına olanak sağlar.

Genelevde gördüğü kadınların rahat hâl ve hareketlerinden gösterdikleri memnuniyet, Ahmet Efendi'nin kızgınlığına sebep olur. Bu kızgınlık onda Kalyopi'yi o bataktan kurtarma isteğini ortaya çıkarır. Dolayısıyla kişi ile mekânın diğer genelev çalışanlarının sergilediği uyumuna karşın Kalyopi ile çalıştığı genelev arasında da bir çatışma vardır. Bu çatışma Ahmet Efendi'ye

---

[151] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 132.
[152] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 64-65.

de yansıyarak Kalyopi'nin Dudu'ya olan borcunu ödemesini ve kızı oradan kurtarmasını sağlar. Dolayısıyla bireysel çatışmalar, kurgunun belirleyicileri konumundadır.

Dürdane Hanım, baştan sona kadar bireysel çatışmalar üzerine kurulu bir romandır. Henüz romanın ilk sayfalarında Çerkes Sohbet ile Papazoğlu yaşam biçimleriyle çatışmaya düşerler. Papazoğlu yankesicidir, Çerkes Sohbet ise uğradığı bir haksızlık sonucu bir kişiyi öldürmüş; fakat bundan sonra dürüst yaşamaya karar vermiş bir kişidir. Papazoğlu'nun hırsızlık yaparak büyük paralar kazanma teklifini bu sebeple reddeder. Bu olaydan sonra Çerkes Sohbet, soyulması teklif edilen Acem Ali Bey'le ortak hareket edecektir. Dolayısıyla romanın ilk çatışması, öykünün gidişini de değiştirmiştir.

Romandaki heyecan unsurunu taşıyan ve kurgu açısından ciddi ipuçları veren ikinci çatışma, Ayşe Ebe'nin kaçırılması ile yaşanır. Ayşe Ebe ile onu kaçıranların gittikleri konak, Dürdane Hanım'ın vakaya dâhil olmasını sağlar. Dürdane Hanım'ın doğum yapıp iyileşmesi üzerine Ayşe Ebe serbest bırakılır ve çatışma ortadan kalkar. Bu sebeple çatışmanın önemi, Dürdane Hanım'ın sırrını ortaya çıkarması adına önemlidir.

Üçüncü önemli bireysel çatışma, Ulviye Hanım ile Dürdane Hanım arasındadır. Yaşça küçük, güzel bir bayan olan Dürdane Hanım'ı kıskanan Ulviye Hanım, içten içe onunla çatışma hâlindedir. Fakat onun başına gelenleri öğrenince bu çatışma, yardım etme isteğine dönüşür. Bu kez de onu hamile bırakan; ancak vurdumduymazlık sergileyen Mergub'la çatışmaya düşer. Ondan Dürdane'nin intikamını almak ister. Mergub'la görüşür ve çatışma düzeyi yükselir. Ulviye onu öldürmekle tehdit eder.

Mergub ile Ulviye ya da diğer ismiyle Acem Ali Bey arasındaki çatışmayı yönlendiren bir başka olayda Çerkes Sohbet'in macerası önem kazanır. Çerkes Sohbet kendi hâlinde yaşayan bir kişi iken Cemal Ağa'nın onunla birlikte olma teklifini reddeder. Aralarında bir çatışma yaşanır. Bu çatışma roman kurgusu açısından yönlendirici öge konumundadır. Buradan alınan ders üzerine Acem Ali Bey, Mergub'dan da yaşananları dinlemeye karar verir. Cemal Ağa'yı öldüren Çerkes Sohbet, yıllarca küreğe mahkûm olur ve oradan firar edince de her türlü kötü işe tövbe eder.

Dürdane Hanım ile Mergub arasındaki başlangıçta aşka dayalı ilişkinin çatışmaya dönüşmesi gibi yine Dürdane Hanım ile Memduh Bey arasında da benzer bir çatışma yaşanmıştır. Ancak bu çatışma Dürdane Hanım cephesinden gelir. Memduh Bey ona karşı hâlâ sevgi ve aşk dolu tavrını muhafaza eder.

Görüldüğü gibi romandaki bütün çatışmalar bireysel endişe ve arzulardan kaynaklanmaktadır. Vakaya dâhil olan her kişinin anlatımı, beraberinde onun çatışma içinde bulunduğu durumu da getirir. Böylece bireyden hareketle topluma yönelen birtakım dersler ortay çıkar. Burada ibret alınacak kişi ise Dürdane Hanım'dır. Memduh Bey'i kabul etse belki de bu yaşananların hiçbiri yaşanmayacakken arzularının onu sürüklemesiyle birlikte sonu felaket olmuştur.

Vah, romanında vakanın ortaya çıkmasını sağlayan çatışmalar, ahlaki birtakım değerlerin toplum fertleri tarafından farklı algılanması üzerine kuruludur. Bu çatışmalar genel anlamda kişinin başka kişilere karşı yönelttiği saldırgan ve özgürlükleri hiçe sayan bir yaklaşımın sonucudur. Türk edebiyatında feminist hareketler konusunda kafa yoran ilk isimlerden Ahmet Mithat bir yanıyla da toplumda kadın olmanın zorluğunu bu çatışmalarla ortaya koymaktadır.

Romandaki ilk çatışma, Necati Bey ile Behçet Bey arasında yaşanır. Necati Bey ne kadar iyi niyetli, saygılı ve haksızlığa tahammül gösteremeyen bir kişi ise Behçet Bey de bir o kadar arzularının esiri olmuş, gerekirse bu arzularını gerçekleştirmek için her türlü fenalığı yapabilecek bir kişidir. Yazarın pek çok romanında olduğu gibi burada da vakanın yükünün zıt karakterlere yüklenmesi bu anlamda tesadüf değildir. Vapurda karşılaştıkları ve isminin sonradan Samurkaş olduğu öğrenilen kişiyi Behçet Bey'in beğenmesi ve onu takip edip hakkında malumat toplaması, evli olduğunu bilmesine rağmen zorla bazı dayatmalarda bulunması ondaki bu ahlaki değer eksikliğini de göstermektedir. Buna karşın Necati Bey'in tiyatroda bir erkek grubunun kadın localarını dürbünle izlemesine kızarak tepki göstermesi iki zıt karakterin çatışma noktalarını belirginleştirmektedir. Tiyatrodan çıkan erkeklerin kadınlara sarkıntılık etmeleri bu çatışmayı kuvvetlendirdiği gibi bu kişilerin Samurkaş Hanım'ın yolunu keserek onu aşırı derecede rahatsız etmeleri, bardağı taşıran son damla olur ve Necati Bey, bu grupla fiili bir çatışma içine girer. Böylece o ana kadar fikrî düzeyde gerçekleşen çatışma, boyut değiştirir. Bu çatışma, kurguyu tamamen değiştiren neticeler doğurur. Çünkü bundan sonra Samurkaş ve Necati arasında yakınlaşma olur ve evliliklerine kadar giden bir aşk süreci başlar.

Behçet Bey'in Samurkaş Hanım'la olan münasebeti başlangıçta bir ilgi düzeyinde iken Samurkaş'ın onu reddetmesi ile birlikte çatışmaya dönüşür. Bu çatışmanın sonunda Samurkaş'ın resimleri üzerinde montaj yaparak oynamalar gerçekleştiren Behçet, fotoğrafları Necati'ye gönderir. Maksadı yeni bir çatışmaya olanak sağlamaktır. Fakat bu fotoğraflar Samurkaş Hanım'ın eşi Talat Bey'in eline geçince zaten kıskanç bir kişi olan Talat Bey ile Samurkaş arasında da kısa süreli bir çatışma yaşanır. Bir süre sonra da Talat Bey'in üzüntüsünden ölümüne sebep olur. Böylece Samurkaş Hanım'la Necati Bey'in evlilik yolunda önlerindeki engel ortadan kalkmış olur. Behçet Bey çatışma oluşturmak isterken farkında olmadan bu iki kişiyi birbirine yakınlaştırmış ve vakanın mutlu sonla bitmesine vesile olmuştur.

Volter 20 Yaşında yahut İlk Muaşakası, romanında kurgunun oluşumunu sağlayan temel çatışma, sınıf farklılıkları üzerine kuruludur. Sınıf farklılığını doğuran ilk etmen, mezhep farklılıklarıdır. Margerit'in farklı mezhepten biriyle evlenmesi, hiçbir zaman hoş görülmez ve o da neticede kızlarını alarak Fransa'dan ayrılır. Bu çatışmanın işaret ettiği bir diğer çatışma da özgürlük ve esaret çatışmasıdır. Margerit'in farklı mezhepten olması, onn özgürlüğünü de kısıtlayan bir durum ortaya koyar. Buna rağmen o, Fransa'dan kaçma özgürlüğü göstererek hâlâ bazı değerlerini yitirmediğini işaret eder.

Volter açısından bakıldığında ise yine bir özgürlük mücadelesi ortaya çıkar. Babasının baskısıyla diplomatlık eğitimi almak zorunda kalan, oysa kendisi edebiyat alanında bir şeyler yapmak isteyen Volter'in yaşadığı özgürlük ile bir anlamda zorunlu tutsaklık, çatışma oluşturur. Hatta Volter'in aşk macerasını babasının öğrenmesinden sonra onun sefarethanede hapsedilmesi emrini vermesi, bu çatışmayı daha da belirgin kılmaktadır. Bir yanda Volter'in özgürlüğünü kısıtlayan babası, diğer yanda Ölmep'in özgürlüğünü kısıtlayarak Volter'le görüşmesini istemeyen annesi, çatışmanın temel müsebbipleridir. Aşkın hüsranla sonuçlanması bu engellemenin neticesidir. Bu sebeple Ölmep ile annesi Margerit ve Volter'le babası arasında da bu anlamda bir çatışma vardır.

Romandaki önemli bir çatışma da sınıf çatışmasını ortaya çıkartan zengin-fakir çatışmasıdır. Volter'in zengin olmasına rağmen Margert'in ailesinin fakir olması bu çatışmayı belirgin kılar. Ölmep ile Volter'in bir araya gelememe sebepleri ise budur. Margerit'in bir zamanlar sınıf farklılığından ötürü yaşadığı sıkıntıları kızının yaşamasını istemeyen Margerit, Volter gibi zengin bir aile çocuğunun fakir bir kızı almayacağını söyleyerek kızıyla Volter'in görüşmesini engeller.
Vakanın başlangıcından itibaren kurguyu oluşturan çatışma, sınıf farklılıklarına dayanmaktadır. Volter'in sınıf farklılıkları ve özgürlükler üzerine kafa yoran bir kişi olması, vakanın devrim öncesi Fransa'sından başlaması, Avrupa'nın yaşadığı mezhep savaşlarından söz edilmesi bu çatışmayı vurgulamak için kullanılmıştır. Ahmet Mithat'ın sık sık gerçekliğe gönderme yaparak bu doğrultuda romanını şekillendirdiğini söylemesi etkiyi biraz daha artırmaktadır.

Esrâr-ı Cinâyât romanının kurgusunu oluşturan temel çatışma, iyilik ve kötülük arasındadır. Kalpazan Mustafa'nın işlediği bir suçtan pişman olarak adalet peşinde koşması bir anlamda eserin temel tezidir. Osman Sabri Efendi ile Hafiye Necmi'nin adaleti aramak için her türlü tehlikeyi göze almalarına karşın Hediye ile Mecdeddin Paşa'nın onu örtbas etmek istemeleri, eserin temel çatışmasıdır. Bu sebeple kişiler de iyi ve kötü olarak iki gruba ayrılır. Mustafa ise eserde bir suçlu olarak sunulmasına rağmen yazdığı mektuplarla kendisinin bir anlamda savunmasını yapar ve olumsuz kimlikten kurtulur.

Romanın ilk çatışması, cinayet vakasının gerçekleşmesinden sonra ortaya çıkar. Mustafa Kemanizâdelerin konağında Hediye Hanım'dan şüphelenen Müstantik Osman Sabri ile Hafiye Necmi, tahkikatı bu sebeple Hediye Hanım üzerine yoğunlaştırırlar. Bu çatışmaya sonradan Hediye Hanım'ı himaye eden Mutasarrıf Mecdeddin Paşa da katılır. Dolayısıyla romanın kurgusunu derinden etkileyen bu çatışma çözüme de katkı sağlamıştır. Hediye Hanım'ın isteğiyle Osman Sabri'yi polislik görevinden alan Mecdeddin Paşa, vakanın gisişini de değiştirir. Bu sebeple aralarındaki çatışmanın temel sebebi, bireysel arzular ve çıkarlardan kaynaklanmaktadır. Mecdeddin Paşa'nın Hediye Hanım'la olan münasebeti, çatışmayı kuvvetlendirmiştir. Ancak olay kapanmaz. Bu çatışma, Hediye Hanım'ın her şeyi itiraf etmesi ve işlediği suçtan üç yıl küreğe mahkûmiyet cezası almasıyla neticelenir.

Vakanın gidişi hatta daha da ötesinde ortaya çıkışı açısından önemli bir çatışma da Kalpazan Mustafa ile Hediye Hanım arasında gerçekleşir. Sonradan bu çatışmaya Peri ve Halil Sûrî de dâhil olur. Hediye Hanım'ın Kalpazan Mustafa'yı kullanarak zengin olma hayali, Peri ile Halil Sûrî'nin Mustafa tarafından öldürülmesini doğurur. Bu çatışmanın ortaya çıkması ve neticeleri, vakanın önemli dönüm noktası ve aynı zamanda var oluş sebebi olan Öreke Taşı cinayetini ortaya çıkarır. Halil'i ilk etapta yaralayan; ancak daha sonra intihar süsü vererek öldüren Mustafa'nın bu kesitte geriye dönüşle anlatılan eylemi, birinci ve ikinci kesitlerdeki vaka zincirleriyle birleşir.

Sonuç olarak bireysel münasebetler ve birtakım ihtirasların peşinde koşan kişilerin tavır ve davranışları üzerine kurulan temel çatışmalar, vakanın oluşumunu sağladığı söylenebilir.

Cellat'taki ilk çatışma, henüz romanın ilk kesitinde Leon ile Stefani ve annesi Madam Tonak arasında yaşanır. Leon'un Stefani'ye olan ilgisine rağmen Stefani'nin buna karşılık vermemesi üzerine kurulu olan bu çatışma, temel vaka zincirinin ortaya çıkmasını sağladığı için kurgu açısından son derece önemlidir. Çünkü Leon ile Stefani arasında böyle bir sorun yaşanmasa ve olaylara Andre Gocafo müdahale etmese vaka bu şekilde gelişir miydi? Sorusunun yanıtı, kesinlikle hayır olacaktır.

Andre Gocafo ile Leon arasında yaşanan ve Andre'nin Leon tarafından yaralanmasıyla neticelenen çatışma, en az ilk çatışma kadar önemlidir. Bundan sonra Leon kürek cezasına çarptırılacak ve Stefani ile Andre arasında bir yakınlık ortaya çıkarak ileride kurgunun temelini oluşturan bir vaka halkasını meydana getirecektir. Neredeyse romanın bütün vakaları bu çatışmaya bağlı olarak şekillenecektir. Bu çatışmanın temeli, Leon'un ahlak anlayışındaki farklılığa ve Andre'nin buna tahammül edememesine bağlıdır. Bu çatışma, romanın sonunda Leon'un Simon Pankar tarafından serbest bırakılmasıyla yeniden ortaya çıkar ve Leon Andre'yi ağır biçimde yaralar.

Leon'un hapse girmesiyle birlikte Stefani'ye sahip olmak isteyen ikinci bir kişi daha ortaya çıkar. Bu kişi, Pol Tonak'ın da çatışma içerisinde olduğu Simon Pankar'dır. Andre Gocafo ona defalarca Stefani'nin peşini bırakmasını söylemesine rağmen o, her seferinde entrikalarına devam eder. Napolyon'un düzenlediği bir baloya Simon Pankar'ın kaçak olarak girmesi ve tanınmamak için maske takmasına rağmen sürekli Stefani'yi rahatsız eden bu adamın kim olduğunu Andre anlar ve çatışma şekil değiştirerek yeniden yaşanır. Bu çatışma, roman kurgusundaki yeni bir merhaledir. Bundan sonra Andre'ye düşman olan kişi sayısı ikiye çıkar. Romanın son kesitine kadar yeni çatışmaların oluşumuna katkı sağlar.

Romanın arka planında devam eden bir çatışma ise roman dünyasını etkiler. Napolyon ile XVIII. Lui arasındaki iktidar mücadelesi, XVIII. Lui'nin zaferiyle sonuçlanınca Napolyon taraftarları büyük bedel öderken XVIII. Lui taraftarları ödüllendirilmişlerdir. Dolayısıyla tarihî hakikat kurgunun gidişini de değiştirmiştir. Öyle ki Napolyon taraftarı olan ve onun adına çalışan Pol

Tonak, Napolyon'un mağlubiyetiyle birlikte Simon Pankar tarafından iflas ettirilir ve Simon Pankar, Stefani'ye karşı borçlarının affedilebileceğini söyler. Bu durum, çatışmanın devam etmesini sağlar. Diğer taraftan XVIII. Lui'yi destekleyen Simon Pankar da yüksek bir mevkiye getirilir. Bu çatışma ile gerçekliği farklı bir noktadan görmeye çalışan Ahmet Mithat, bağlamı kurgudaki çatışmanın yönlendiricisi olarak tasarlar. Simon ile Stefani ve Andre arasındaki çatışma romanın sonuna kadar devam eder. Bunun öncesinde Piyer Tolkaş'ın hırsızlıkla itham edilerek Pol Tonak'ın paralarını alıp kaçtığı yönünde suçlanması, başlangıçta onun olumsuz bir kişi olarak görülmesine, bunun sonucu olarak da çatışmanın odaklarından biri şeklinde anılmasına sebep olmuştur. Oysa bunu planlayan ve onu suçlu duruma düşüren kişi de yine Simon Pankar'dır. Dolayısıyla Simon Pankar, çatışmalardaki temel odak ve karşı güç konumundadır.

Dördüncü kesitte ortaya çıkan Cellat Simon Garas, yalnızca ailesiyle değil çevresiyle de çatışma içerisindedir. O dönemde cellatlık, toplum açısından kabul edilen bir meslek değildir. Hatta cellatlarla alış veriş yapmak, onlarla konuşmak dahi yasaktır. Hâl böyle olunca Simon Garas da herkesten kimliğini gizleme gereği duymuştur. Oğlunun onu idam sırasında görmesi ise çatışmanın tetikleyicisi olur. Artık sırları ifşa olmuştur ve karısı ve etrafındakiler onu terk eder. Oğlu ile yaşamaya başlar. Fakat oğlu Leandre de onunla konuşmaz. Leandre ile de bir çatışma durumundadır. Bu çatışmanın temel sebebi, Simon Garas'ın yaptığı iştir. Hatta Andre ömrü boyunca bu utançla yaşadığını düşünerek herkesten kaçmış, Stefani'den dahi uzak durmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla bir dış çatışma beraberinde iç çatışmaları da doğurmuştur.

Görüldüğü gibi bağlamın ifadelendirildiği kısımlar dışındaki bütün çatışmalar, bireyseldir. Yalnızca Napolyon ile XVIII. Lui'nin iktidar mücadelesinden söz edilen kısımlarda toplumsal birtakım çıkarımlarda bulunulmuştur. Ayrıca Cellat Simon Garas'ın mesleğinden ötürü dışlanması ve kendisinin âdeta bir karşı güç olarak görülmesi, bireysel olduğu kadar toplumsal neticeler çıkarmaya da müsait bir çatışmadır.

Hayret, bireysel entrikalar üzerine kurulan bir romandır. Romandaki ilk çatışma, Hintli Prens Safa Kok Sanc ve hırsızlar arasındadır. Sanc'a zorla birtakım senetler imzalatılarak mallarının alınmak istenmesinin arkasında, aslında roman boyunca pek çok entrikanın müsebbibi olan Sarpson vardır. Bu çatışma, kurgunun başlangıcını oluşturur ve bireysel ihtiraslar üzerine kurulmuştur. Roman boyunca Mirza İsmail'in maceraları anlatılırken romanın sonunda yine bu çatışma ekseninde Sanc ve ailesiyle tekrar bağlantı kurulur.

Sanc ve ailesinin gittiği Napoli'deki baloda bireysel çatışmadan yola çıkan toplumsal çatışmalardan söz etmek mümkündür. Bolada Madam Fon Tenkvil ile Mösyö Sarpson arasındaki konuşma bu çatışmayı belirgin kılar. Hintliler ile Avrupalıların ahlak bakımından kıyaslandığı konuşmada Avrupalılardan zevzek diye ve ahlak bakımından daha düşük seviyede olarak bahsedilmesi toplumsal bir çatışmayı ortaya çıkarır. Sarpson'un Avrupalılara yönelik yaptığı hakaret içeren birtakım konuşmaları, balodaki bazı kişilerin tepkisine yol açmıştır.

Aslında Sarpson'un niyeti, Mihriban'ı bu anlamda sahiplenmektir. Zaten onun planlarının başında Mihriban'a ve Sanc'ın mal varlığına sahip olmak gelmektedir. Aynı zamanda Napoli'ye yeni gelmiş ve yerleşmiş olan bu aileye karşı gıpta ile bakan insanların tavırları değişerek kıskançlıkla birlikte nefrete dönüşmüştür. Böylece bir çatışma, başka bir çatışmanın oluşumunu sağlamıştır.

Mirza İsmail'in bulunduğu kumpanyada çatışmayı doğuran faktör, Lort Charles ismini kullanan Sarpson'dan gelmiştir. Bu kez de Anj'ı görüp beğenen Sarpson, onunla güzel vakit geçirmek ve eğlenmek niyetiyle birlikte olmak ister. Ona hediyeler göndererek etkilemek ister. Fakat Mösyö Sanço durumu öğrenince hayat tecrübesi olmayan böyle genç ve güzel bir kızın kandırılmasına müsaade etmez ve çatışma başlar. Vakanın seyrinin tamamen değişmesine sebep olan bu çatışma neticesinde Anj, Lort Charles tarafından kaçırılmışsa da elinden kaçmayı başarabilmiştir. Anj ve Lort Charles 'in ikinci karşılaşmalarında ise Anj, o kadar şanslı olamamıştır. Bu çatışma sonunda Sanço ve Anj ölürken Mirza İsmail de ağır biçimde yaralanmıştır. Mösyö Sanço ile Anj'ın intikamlarını alacağına dair yemin eden Mirza İsmail, Sarpson'un yakalanmasını sağlayarak bu amacına ulaşmıştır. Kurgunun uzamasını ve Mirza İsmail'in Mihriban'a yakınlaşmasını sağlayan bu çatışma, ahlaki bakımdan da Anj'ın üstünlüğüyle neticelenir. Çünkü namusunu Sarpson'a teslim etmektense ölmeyi tercih eder.

Mihriban ile Sarpson arasındaki yakınlaşma, hatta Mihriban'ın Sarpson tarafından sevildiğini düşünmesi, kurgunun gelişimine göre çatışmaya dönüşmüş ve Mihriban'ın kanaatindeki yanlışlık ortaya çıkmıştır. Mihriban ile Sarpson çatışması, neticeyi doğurması açısından önem taşır. Bu çatışma başladıktan sonra Mihriban artık Sarpson'un yalanlarına inanmaz ve mahkemede onun aleyhinde tanıklık ederek ceza almasını sağlar. Böylece vaka neticelenir.

Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrâr'da romanın ilk çatışması Feride Hanım ile Demir Bey arasında meydana gelir. Demir Bey'in hummalı bir hâlde iken Fransızca birtakım sözler mırıldanması, eşinin dikkatini çeker. O zamana kadar Demir Bey'in Fransızca bildiğinden haber olmayan Feride Hanım'ın bir iç çatışmaya düşmesine sebep olmuştur. Yine de Demir Bey'e buna dair bir şey duyurmamaya çalışır. Bu iç çatışma, romanın kurgusunda önemli bir yere sahiptir.

Mustafa Kameruddin Paris'te eğitim görürken birlikte kaldıkları ev arkadaşları onun Polini'yle olan ilişkisinden ötürü yanlarından uzaklaştığını düşünürler. Bunu önlemek için ise Polini'yi elde etmek isterler. Bu istek beraberinde kendi içlerinde de çatışmaların çıkmasına sebep olur. Önce arkadaşlardan Pastör, bu teklifin çok acımasız olduğunu söyleyerek karşı çıkar ve diğer arkadaşlarıyla bir çatışma yaşar. Bu çatışma sonunda üç arkadaştan Podar ve Narto, Mustafa'ya düşman olurlar. Aynı zamanda kendilerine karşı çıkan Pastör'le de araları açılır. Yine bu çatışma Mustafa'nın Lini'yle karşı karşıya gelmesine dolayısıyla kurgunun gelişimini etkileyecektir.

Romandaki önemli çatışmalardan biri de, toplumsal sınıf farkının yol açtığı çatışmadır. Polini ile ona âşık zengin bir kişi olan Alfons Duran arasında yaşanan zengin-fakir çatışması, romanın sonunda evlilikleriyle neticelenir. Böylece Ahmet Mithat, istenildiğinde sınıf farklılıklarının evliliklere mani olamayacağı mesajını verir.

Polini, evlerinde hizmetkâr olduğu Alfons Duran'ın kendisine yakınlaşmasını fakir olduğu gerekçesiyle mantıklı bulmaz. Ancak Alfons'un bu tür takıntıları yoktur. Alfons Duran'ın annesinin Polini'yi çağırarak onunla konuşması ise bu doğrultudaki başka bir çatışmanın ortaya çıkmasına sebep olur. Dönem Avrupası'nda soyluluk egemen olduğu için soylu bir kişi, soyu belli olmayan bir kişiyle evlenemezdi. Bundan ötürü Alfons'un annesi oğlunun kim olduğu bilinmeyen bir kişi ile evlenmesine izin vermez. Polini'ye şart olarak da babasının kim olduğunu ortaya çıkarmasını ister. Bu çatışma, romanın kurgusunu baştan aşağı değiştirir ve mekânı İstanbul'a yönlendirir. Böylece Polini, Demir Bey'in kendi babası olduğunu öğrenir.

Vakanın ortaya çıkmasını sağlayan çatışmalardan birisi de dinî faktörlere dayanır. Alfons Duran'ın Hristiyan olmasına karşın babasını bulan Polini'nin babasının dininden ötürü İslamiyet'i tercih edecek olması arada bir çatışmayı doğurur. Buna göre Müslüman bir kızın, bir Hristiyan gençle evlenmesi imkânsızdır. Bu çatışma, Alfons'un İslamiyet'i seçmesi ile aşılır.

Romanda bireysel ve toplumsal çatışmalar kurguyu şekillendiren önemli çatışmalardır. Yazar, bütün çatışmaları uzlaşıyla bir araya getirdiğinden vaka mutlu sonla bitmiştir. Böylece, sentez düşüncesinin hiçbir şeyi imkânsız kılmayacağı tezi vurgulanır.

Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları, bireysel çatışmalar üzerine bina edilmiş bir romandır. Doktor Bovlay ile Doktor Gribling'in çalışmaları, bu romanın çatışma alt zeminini hazırlar. Vakayı yönlendiren esas unsur ise merak duygusudur. Bu iki bilim insanını faaliyet yapmaya yönelten husus, meraktan ileri gelmektedir.

Romanın asıl çatışması hayat ile ölüm arasındadır. Gribling, canlıları ölmeden galvanoplasti yapmaya çalışırken Bolvay da daha ölmeden ölümün nasıl bir duygu olduğunu anlamaya çabalar. Bu düşünceyle Bolvay kendisini ilaçla uyuttuğunda karısı July'nin Gribling'le zaten ortada olan aşka dayalı ilişkilerinin evliliğe yöneldiğini görerek çatışmaya düşer. Kendisini öldü zanneden uşağının hakaretlerini de duyan Bovlay, ona da kızar ve çatışmaya düşer.

Romanın sonunda bütün çatışan unsurlar bir sentez hâlinde bir araya gelir ve Bovlay tarafından affedilerek mutlu sona ulaşır.

Haydut Montari romanında vakayı ortaya çıkartan temel çatışma, Kont Del Castelnora'nın Giorgino ve Gargula isimli iki kişi tarafından öldürülmesi ve Montari takma ismini kullanarak bu cinayetin faillerini adalete teslim etmeye çalışan Andrea Satagna'nın mücadelesi üzerine bina edilir.

Vakayı uygun bir çatışma ile giriş yapmak düşüncesinde olan anlatıcı, bu bağlamda ilk olarak Angelina ile Giorgino arasındaki çatışmadan başlar. Angelina'yla evlenmek isteyen Giorgino'nun bu isteği kabul edilmez. Çünkü Giorgino, Angelina ve ailesinin mal varlığına haksız yere sahip olmuştur. Bu çatışma, vakanın asıl ortaya çıkış sebebidir. Kont Del Castelnora ile birlikte Nicola Satagna'yı bu çatışma neticesinde öldüren Giorgino ve Gargula, vakanın temel problemini de ortaya atarlar. Bu çatışmanın uzantısı olarak dönemle bağlantı kuran anlatıcı, sınıf farklılıklarından söz ederek Giorgino'nun hızlı yükselişi ve bu yükselişle birlikte asilzadeler arasına katılışını anlatır. Giorgino, Kont'un yanında çalışmakta iken çeşitli entrikalarla onun mal varlığını ele geçirmiş ve böylece sınıf atlamış bir düzenbazdır. Oysa bu gelenek son zamanlarda türemiştir. Daha öncesinde asilzadelik, sonradan zengin olmayla edinilecek bir mevki değil, soyu esas alan bir oluşumun uzantısıydı. Böylece Angelina'nın Giorgino'yu kabul etmeme ve aralarında çatışma çıkma sebebi, bunun bağlamla olan ilişkisi ve sınıf farklılıklarıyla birlikte ele alınır.

> "İtalya ve İtalyanlar ahvaline vâkıf olan bazı karilerimizden bu memlekette asilzadelik denilen şey pespayelikten ekser ve agleb olduğunu ve kont ve baron gibi asaletlere malik olarak ekselans gibi unvanları haiz olanlardan pek çoklarının kundura boyamak ve hafif hamallıklarda bulunmak suretiyle geçindiklerini de bileceklerinden, öyle olur olmaz asalet unvanlarına ehemmiyet bile vermezler ise de anasl pek âli, pek müzeyyen salonlardan ma'dudiyetini şimdiki hâl-i harbisinden de istidlal etmek mümkün olan şu salon içinde, asaletin bu sureti mutasavver olamayıp, binaenaleyh unvan sahiplerinin kudemâ-yı kibardan olduklarını kabule de zihinleri meylederler."[153]

Andrea ile Giorgino arasındaki çatışmanın temelinde de Angelina yatmaktadır. Angelina'nın babası Kont Del Castelnora'nın, küçüklüğünden beri kızını Andrea Satagna ile evlendireceğini söylemesi ve Angelina'nın Andrea'ya meylinin olması bunun en büyük sebebidir. Bunun dışında Kont Del Castelnora'nın katillerinin adalete teslim edilmesi için çabalayan Andrea; Montari ve Giordano isimlerini kullanarak yine Giorgino ve Gargula ile karşı karşıya gelir ve vakanın önemli çatışmalarından biri yaşanır. Montari'yi hapse attıran Giorgino'nun daha sonra onu kurtarmak için önce jandarma kumandanına sonra da müstantiğe rüşvet teklif etmesi üzerine merkez çatışma etrafında başka çatışmalar da yaşanır. Jandarma kumandanının bu teklifi kabul etmemesi üzerine aralarında yaşanan ahlaki değer çatışması, Giorgino'nun nasıl bir karaktere sahip olduğunu göstermesi adına önemlidir. Bu çatışma kurguyu belirlemektedir. Neticede Andrea Satagna, amacına ulaşır ve Giorgino ile Gargula'nın cezalandırılmalarını sağlar.

Arnavutlar Solyotlar'da vakayı doğuran temel çatışma, iki farklı toplum kesimi arasında cereyan eder. Müslüman Arnavutlar ile Hristiyan kökenli Soli halkı arasında yaşanan çatışmalar ele alınmıştır. Diğer yanıyla da Arnavut kavminden olan Rüstem ile Rum milletinden olan Eftimi arasında peyda olan aşk ile birlikte savaşın barışla neticelenmesi mesajı verilir. Romanın asıl garabeti de bu nokta üzerindedir.

---

[153] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 11.

Romanda ilk fikir ayrılığı, Solyotları ortadan kaldırma planı yapan Arnavut asıllı Tepedelenli Ali Paşa ile Solyotların ikna yoluyla hâkimiyet altına alınmasını savunan Rüstem arasında meydana gelmiştir. Roman boyunca güç kullanmaktan yana olan Tepedelenli ile iletişim yoluyla Solyotların dize getirilmesi gerektiğini savunan Rüstem karşı karşıya gelir. Rüstem'in teklifini kabul eden Ali Paşa, Solyotlarla ittifak eder; ancak Solyot kumandanı Cavillas'ın ihanetine uğrar. Böylece Cavillas ile Ali Paşa arasında uzun süre yaşanacak bir çatışma ortaya çıkar. Yalnızca iki kumandana arasında sınırlı kalmayan çatışma, Ali Paşa'nın diğer Solyot kumandalarına tuzak kurarak onların şehri terk etmelerini sağlaması ile genişleyerek devam eder. Çünkü neredeyse bütün vaka zinciri bu çatışmanın uzantısı olan vaka halkalarından ortaya çıkmıştır. Sonuçta Rüstem'in Eftimi'den olan kızı Mükrime, Solyotlar tarafından öldürülence Rüstem fikrinde daha fazla ısrar etmez ve Ali Paşa'nın isteği gerçekleşir, Solyotlara karşı taarruz gerçekleştirilir.

Solyot halkı içinde yıllarca kalan Rüstem'in pozisyonu, oradaki pek çok kişiyi şüphelendirdiği gibi rahatsız da eder. Bunlar Papaz Samuel, Dimo, Trandefil gibi bazı Solyotlardır. Aralarında yaşanan bu çatışma, Fotos'un Rüstem yanında yer almasıyla birlikte büyümeden ortadan kaldırılır. Böylece vaka uzar.

Vakayı sonlandıran çatışma, Rüstem ile Solyot halkı arasında yaşanır. O zamana kadar Solyotlara güç kullanılması taraftarı olmayan Rüstem, koruyucusu Fotos'un Soli şehrini terk etmek zorunda bırakılması ile yalnız kalır ve kızı Mükrime katledilir. Kızının öldürülmesi, Rüstem'in Solyotlara bakışını tamamen değiştirir ve yapılan mücadelede onların pek çoğu yok edilir.

Gürcü Kızı yahut İntikam, daha çok homodiegetic anlatıcıların intradiegetic düzeydeki anlatılarında çatışmaları belirgin olarak ön plana çıkan bir romandır. Genel anlamda romanın vakasını oluşturan esas çatışma, iyi-kötü arasındadır. Mekânlar, kişiler ve onların giyim kuşamları dahi buna uygun biçimde kurgulanmıştır. Romanın sonunda yazarın ifade ettiği gibi iyiler mükâfatlandırılırken kötüler cezaya maruz kalır

> "…cihanda fenalık edenlerin yine fenalıktan başka hiçbir ceza ümit etmemeleri lâzım geleceği hakikatini tercüman Tigran'ın ve General Lazarof'un ve Kalatosofun âkibet-i hâllerine zamimeten Prens Çiçiyanof'un şu âkibet-i müdhişesi dahi teyit eyleyip Prenses Heleni tarafından vuku bulan rica üzerine kendisi ile beraber istirkak edilmiş bulunan Hayikof familyası bendegân ve hizmetkârıyla beraber Hüseyinkulu Han tarafından af ve azat edildikleri gibi Binbaşı Yosof'un zevcesi de ıtlak olunarak, Prenses Heleni ise kemâl-i fahr ve mübâhat ile Hüseyinkulu Han'ın zînet-efzâ-yı firâş-ı izdivacı olmuştur."[154]

İyi-kötü arasındaki dengede anlatıcı Gilliom Sanc'ın ilk dikkatini çeken husus, Prens Danyal tarafından Tigran'ın kötü biçimde dövülmesidir. Prens Danyal gibi iyi birinin yaşlı birini dövmesi, Sanc'ın tuhafına giderse de Tigran'ın macerasını dinleyince meselenin arka planını da öğrenir. Bu çatışma, Prens Danyal'ın babası Gadilla ile Tigran arasındaki husumete dayanmaktadır.

[154] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 212.

Çiçiyanof'un yanında tercümanlık vazifesi gören Tigran, ellerinin bağlı olmasını fırsat bilerek Gadilla'ya tokat atar. Bu tokat daha sonra iki kişinin arasında yıllar sürecek bir çatışmayı ortaya çıkaracak ve Prens Danyal'a miras kalarak Tigran'ın her gün dövülmesi vasiyet edilecektir.

Bu bağlamdaki ikinci çatışma İran yönetimine bağlı Bakü valisi Hüseyinkulu Han ile Rus yönetimine bağlı Derbent valisi Ali Han arasındaki çatışmadır. İki Müslüman beyinin arasını açarak Rus yönetimine yaranmak isteyen Çiçiyanof ise çatışmanın hazırlayıcısıdır.

Prenses Meryem'in odasına izinsizce girerek saygısızca hareketlerde bulunan General Lazarof'un Meryem tarafından öldürülmesi, büyük bir ahlaki çatışmayı da gözler önüne sergiler. Namusundan asla taviz vermeyen Meryem, Lazarof'un kendisini ayaklarından tutup sürüklemek istemesine sert tepki gösterir ve bunun bedelini canıyla öder.

Annesini türlü belalara uğratarak Tiflis'ten sürgün edilmesine sebep olan Çiçiyanof'tan intikam almak isteyen Prenses Heleni'nin yaşadığı bu iç çatışma zamanla dış çatışmaya dönüşür ve amaçlarını gerçekleştirmek için evden ayrılır. Çiçiyanof'un evleneceği kişi Siranuş'la birlikteyken gemileri Türkmenler tarafından kaçırılınca çatışma farklı bir mecraya yönelir. Böylece romanın gelişiminde önemli bir kapı açılır. Gemiyi kaçırtan Hüseyinkulu Han ile Heleni arasındaki yakınlaşma aşka dönüşür ve Heleni, amaçlarını gerçekleştirmek için yanına bir yardımcı bulur. Sonunda Çiçiyanof yakalanır ve Prenses Heleni'nin atının arkasına bağlanarak sürüklenir, sonra da öldürülür. Hektor'un öldürülerek kalenin surları etrafında at arkasında sürüklenmesiyle Çiçiyanof'un benzer akıbete maruz kalması arasındaki motif benzerliği, Homeros'un destanlarını anımsatmaktadır.

Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, üst yapıda Avrupalılar ile Amerika yerlilerinin yaşam biçimleri, inanışları, hayata bakış açıları gibi pek çok konuda çatışması üzerine kuruludur. Alt yapıya inildikçe ise bu çatışmaların ayrıntıları ile karşılaşılır ve benzer çatışmalar ile tez kuvvetlendirilir. Ahmet Mithat bunu, "Gönlüm arzu eyledi ki karilerime Amerika kıtasında vahşet-i kadîme ile medeniyyet-i cedîdenin pençe pençeye gelmiş oldukları bir hâli temaşa ettireyim."[155] diye anlatır. Öyle ki Amerika kıtasında "medeniyyet-i cedîde"nin hızla gelişmesi yerli halkın yok edilmesini beraberinde getirmiştir. Bu sebeple roman boyunca Ahmet Mithat, Amerika'nın bu "ahâlî-i kadîme"sinin yok olmayla karşı karşıya oluşunu vurgulamak gayretinde olmuştur.

İlk karşılaşılan çatışma, mücadele hâlindeki iki Aztek kabilesinin çatışmasıdır. Bu çatışma, onların yaşam biçimlerini sunmak amacıyla kurguda yer almaktadır. Romanın sonlarında Rikalda'nın babasının öldürülmesi hadisesinde bu yanlış inanış tekrar karşımıza çıkar ve benzer çatışma yaşanır. Bir kabile savaşı kaybettiğinde o kabilenin reisi mücadele hâlinde olunan diğer kabile tarafından tanrılara kurban edilir. Bunu yaşamı boyunca böyle yapan Rikalda'nın babası,

[155] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 7.

benzer akıbete maruz kalarak hayatını kaybetmiştir. Böylece yerlilerin inanış biçimleri gösterilirken bu dinî inanışa yönelik eleştiriler, Miss Johnsonser tarafından yapılır.

İkinci çatışma yine birinci çatışmanın çeşitlilik kazanmış biçimidir. Benzer çatışmalar ve benzer vaka halkaları yazarın tezini kuvvetlendirmek için romanda tekrarlanmıştır. Miss Johnsonser Aztek kabilesinin eline geçtiği zaman kabile reisi Fardiç ile oğlu Rikalda, onu çok beğenirler. Ancak onların eşleri Kadagoz ve Aralda kocalarını kıskandıkları için kızın hemen kurban edilmesini isterler. Fardiç ile Rikalda'nın bunu kabul etmemesi üzerine aralarında bir çatışma yaşanır. Çatışmaya kabile halkı da katılır ve onlar da Aralda ve Kadagoz gibi düşünürler. Bununla birlikte Kadagoz ve Aralda'nın isteklerinin olmaması ile birleşen kıskançlık duygusu, Miss Johnsonser'a yönelik düşmanlığın şiddetlenmesini beraberinde getirecek ve çatışma kuvvetlenecektir. Hatta bu çatışma sonunda Rikalda'nın, annesi Kadagoz'la arası açıldığı gibi Miss Johnsonser'la evlenme arzusu karısı Aralda'yı ve çocuklarını öldürmesine de sebep olmuştur.

Hangi yaşam biçimini benimsemiş toplum kesimi arasında olursa olsun kadının ve erkeğin benzer davranış özellikleri gösterebileceğinin bir örneği olan bu vaka halkası, ataerkil düzeni de ortaya koymaktadır. Çünkü sonuçta erkeklerin isteği olmuş ve Miss Johnsonser öldürülmemiştir. Bu çatışmanın neticesi, romanın kurgusundaki temel vaka zincirini şekillendirir. Romanda her şey Miss Johnsonser üzerine kurulur.

Ahmet Mithat'ın hakkında çok sayıda yazı kaleme alınan romanı *Müşahedat*, natüralist roman yazma düşüncesinin bir ürünüdür. Romanda karşılaşılan ilk çatışma, Antuvan Kolariyo ile Novart arasında gerçekleşen ve ahlaki değerler sistemiyle ilgili olan çatışmadır. Novart'ı severek onunla evlenen Antuvan Kolariyo'nun evlendikten çok kısa bir süre sonra Novart'ın başka birinden hamile olduğunu öğrenmesi, bu çatışmayı ortaya çıkarır. Antuvan Kolariyo, inanışları gereği Novart'tan boşanamaz; ama onu asla affetmez. Novart da affedilmemesine sinirlenerek ondan daha fazla intikam almak düşüncesiyle Antuvan Kolariyo'nun parasını yiyip eğlence âlemlerinde bulunarak yaşar ve gayrimeşru çocuklar dünyaya getirir. Değerler sistemindeki bu bozulmuşluk, Ahmet Mithat'ın hoş göreceği bir tutum değildir. Bu sebeple natüralist romanın ahlaki davranışları olduğu kadar ahlakdışı davranışları da dikkate alması düşüncesinden hareketle bu çatışmayı belirginleştirir, hatta bunu romanın temeline koyar. O sebeple bu çatışmanın kurguyu belirleme gibi bir fonksiyonu vardır.

Kahramanların hayat öykülerine natüralist bir tarzda yaklaşarak onları hem yaşadıkları toplumsal çevre hem de aile geçmişleriyle anlatan Ahmet Mithat, Refet'in babasının haksız kazançla zengin olmasını eleştirir. Bu zenginliği devralan Refet'in israf ve sefahatle kısa zamanda mirası tüketmesi romandaki bir diğer çatışmayı ortaya çıkar. Yine ahlaki sistemle ilgili olan bu çatışmada yazar, Refet'in babasının bu durumuna karşın roman sonunda oğlunun kişilikli ve helal kazancı gözeterek iyi bir tüccar olmasını sağlar. Böylece kişiliğin oluşması üzerindeki sosyal çevre faktörünü ön plana çıkarır.

Karnik'ten yediği darbe sonucu terk edilen Siranuş'a gelen ahlaksız tekliflerden birini Mösyö Gregoire isimli bir Ermeni sunar. Bu kişiyle onu tanıştıran da yine Karnik'tir. Mösyö Gregoire'ın hesapsızca harcamalar yapması, Siranuş'u etkilemek düşüncesiyle bir kullandığı kıyafeti bir daha kullanmaması, israfı artırması kısa zamanda Siranuş'u etkiler ve Mösyö Gregoire'la evlenebileceğini zihninden geçirir. Oysa onun niyeti evlilik değil, Siranuş'u bir metres olarak kullanmaktır. Görüldüğü gibi yine ahlaki değerlerle ilgili olan bu çatışma sonunda Siranuş, iffetini muhafaza edecek ve Mösyö Gregoire'un bu teklifini kabul etmeyecektir. Romanın başında bu kişiyle vapurda karşılaşan Siranuş'un onu güvertede tokatlaması, çatışmayı belirgin kılar.

Karnik ile Seyyit Mehmet Numan arasındaki çatışmadaki belirleyici değer, Karnik'in paraya sahip olma arzusu için Feride'yle evlenmek istemesidir. Bu ahlaki değerlerle ilgili bu çatışmayı Seyyit Mehmet Numan kısa sürede önler ve Karnik'e beş yüz altın vererek onu kızından uzaklaştırır. Karnik de Siranuş'a yöneliyor gibi yaparak yurt dışına kaçar ve bu parayı orada tüketir. Bu çatışma, beraberinde Feride'nin Refet'e olan ilgisini de ortaya çıkarır. Başlangıçtaki masumane ilgi gibi düşünülen bu yaklaşım, zamanla Feride'nin tehlikeli taraflarını ortaya çıkarır ve çatışmalara sebep olur. Bu çatışma sonunda Refet'in Ağavni'ye olan aşkını bilen Feride, kiraladığı bir Yahudi yardımıyla onun öldürülmesini sağlar. Kendisi de amacına hiçbir zaman kavuşamaz.

Bu çatışma türlerinden hareketle *Müşahedat*'ta vakayı şekillendiren temel çatışmaların ahlaki değerler sistemi üzerine kurulduğu, bunu da Ahmet Mithat'ın romanın başında açıkladığı üzere Zola natüralizmine karşıtlık oluşturmak maksadıyla yaptığı söylenebilir. Zola'dan farklı olarak kendisi Karnik, Feride, Novart gibi ahlaksız örneklerin karşısına Antuvan Kolariyo, Seyyit Mehmet Numan, Siranuş, Ağavni gibi kişilerin iffeti ve ahlakı ön plana alan maceralarını çıkarır. Böylece kötü örneklere yer vererek hem tezini kuvvetlendirir hem de dünyanın sadece kötülüklerden ibaret bir yer olmadığı düşüncesini ifade eder.

Sema Uğurcan *Hayal ve Hakikat*'teki çatışmalarla ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

> "…hayal-hakikat, duygu-mantık, aşk-mesuliyet gibi birbirine zıt unsurların tezadına dayanmaktadır. Bunlardan hayal, duygu, aşk Vedad isimli kadına izafe edilmekte ve bir kadın yazarın sübjektivitesi ile tahlil edilmektedir. Hakikat, mantık, mesuliyet, başarı arzusu gibi mefhumlar ise Vefa'ya tekabül etmekte ve bu kısımda da bir erkek yazar, bir erkeğin düşüncelerini dile getirmektedir."[156]

Bundan ötürü romanın isminden itibaren temel vaka zinciri, en genel anlamıyla hayallerle hakikatler arasındaki zıtlık üzerine bina edilir. Romanın bu çatışması, dönemin önemli kalem kavgalarından olan hayalîyyûn-hakikîyyûn çatışmasından izler taşır Bu çatışmayı belirginleştirebilmek için bir kadın ve bir erkek kahramanın olaylara bakışlarındaki farklılık anlatılır. Vedat her yönüyle duygusallığı, Vefa ise hakikati ve mantığı temsil eder.

---

[156] Sema **Uğurcan**, "Ahmet Midhat Efendi ile Fatma Aliye Hanım'ın Ortak Olarak Yazdıkları Bir Roman: Hayal ve Hakikat", *Türk Kültürü*,Y. 20, S. 230, Haziran 1982,s. 482.

> "Eser iki ayrı şahıs tarafından yazıldığı için, esere iki ayrı ruh hali hâkimdir. Vedad kısmında hayale meyyal, şâir ruhlu, tabiatı seven ve kâinatı kendi duygulan ardından hisseden bir kadının karakteri göze çarpar. Üslûp da bu ruh haline uygun olarak heyecanlı, sanatkârane bir üslûptur. Sevgi ifade eden kelimeler, tabiat tasvirleri vardır. Vefa kısmında ise, ne bahasına olursa olsun, teferruata dikkat etmeden hakikati arayan, hayatında, şairane hiç bir taraf olmayan hesaplı bir adamın ruh hali, bakış tarzı, sade üslûbu hâkimdir."[157]

Vefa'nın gizli çatışma yaşadığı kişilerden biri olan babası ile kendisinin hayattan beklentileri oldukça farklıdır. Babası onu bir an önce evlendirme düşüncesindeyken o, tahsilini artırmak için çabalamaktadır. Diğer yandan babasına karşı gelememesi böyle bir trajik sonu hazırlamıştır. Dolayısıyla Ahmet Mithat, gençlerin alacakları kararlarda iradelerine göre davranmalarını ve onlara müdahale edilmemesini vurgular.

Romanın sonunda Vedat'ın histeri hastalığına yakalanması ise hayal-hakikat çatışmasını belirginleştirir. Bu konversif hastalık, ruhsal birtakım bozuklukları da beraberinde getirir. Psikolojik bozuklukları fiziksel olarak dile getirmeye çalışan hastalardaki ilgiyi kendi üzerine çekme duygusu bilinçaltındaki çatışmaların bilinçdışına çıkmalarıyla hastalık kendisini gösterir. Vefa'ya göre Vedat'ın ölümündeki temel sebep, onun geçirdiği bu tür bir rahatsızlıktır.

> "…kendi varlığı Vefa'nın varlığından ve Vefa'nın yokluğu kendi yokluğundan ibaret görünmek derecesindeki hayalat hep isterinin hâlidir. Bir kadın reddolunduğu adam hakkında buğz peyda edecektir. Mukteza-yı tabiat budur. Reddolunduğu hâlde yine gönlünü ayıramaması 'normal' yani tabii bir hâl olmayıp 'anormal' yani hilaf-ı âdet bir hâldir ki elbette histeri eseridir.
> Emin olmalıdır ki Vefa ile Vedat teehhül dahi etmiş olsalardı, yine bahtiyar olamayacaklardı. Kadınların 'sevip-varma' sözlerini unutmamalı. Birbirini severek, birbiri için ölerek, bayılarak vukua gelen izdivaçların pek çoğu neticesiz kalmasına hep o hastalık sebep olur. Kadın isteriktir."[158]

Hayaller dünyasına kendisini kaptıran Vedat, hakikatleri görememiş ve gösterdiği santimantal duygu hâli neticesinde hayatını kaybetmiştir. Hayallerle hakikatlerin savaşında hakikatler galip gelmiştir.

Ahmet Metin ve Şirzad'ın temel çatışması çiftler arasındaki uyum olmakla birlikte Doğu ve Batı medeniyetlerinin bu anlamda kıyaslanması satır aralarında vurgulanır. Dolayısıyla Avrupalılara Türk kimliğinin başarılı biçimde takdimi amacıyla oluşturulan pek çok yönden donanımlı bir kişi olan Ahmet Metin, hemen bütün çatışmalardaki yazarın sözünü taşıyan kişi olarak dikkat çeker. Bu yönüyle o, idealize edilmiş bir Türk gencidir.

Romandaki temel çatışma eksenini temsil eden kişi, Neofari'dir. Onun aykırı kimliği, Avrupa hayranlığı, kocasıyla olan ilişkisini bırakıp Nikolso'yla birlikte yaşamaya başlaması roman boyunca gerek Ahmet Metin gerekse dışöyküsel anlatıcı tarafından eleştirilir. Neticede onun yanlışını düzelterek okurlara mesaj verme kaygısı ön plana çıkar. Aslında Ahmet Mithat okurları, Neofari gibi bir kişiyle ilk defa karşılaşmamışlardır. Bu tipin benzerleri yazarın önceki

---

[157] Uğurcan, s. 484.
[158] Ahmet Midhat Efendi ve Fatma Aliye Hanım, *Hayal ve Hakikat*, s. 81-82.

romanlarında da sıkça işlenmiştir. Buna karşın farklı olarak olumlu kahramanın değil de Neofari'nin daha ön plana çıkarılması pek rastlanan bir durum değildir.

Ahmet Mithat, bu romandan sonra neşrettiği *Jön Türk*'teki Ayşe Ceylan örneğiyle birlikte buradakine benzer bir kurgulanış takip edecektir.

Öncelikle Neofari'nin iç dünyasında yaşadığı bir çatışma dikkat çekmektedir. Farkında olmadan süreç içinde aldığı eğitimin bir neticesi olarak geleneklerine ve diğer manevi değerlerine yabancı olan; buna karşın alafranga yaşama -özellikle Paris hayatına- özenti duymaktadır. Onu bu noktaya getiren büyük dönüşüm ise ağabeyi Stefano'nun Neofari'yi küçüklüğünden itibaren Fransız mürebbiyeler elinde eğittirmesi, ardından Paris'e göndererek orada yatılı okulda eğitimine devam etmesi ondaki bu çatışmayı derinleştirmiştir ve geleneklerinden koparmıştır. Genellikle Türk kökenli kahramanların yaşadığı gelenek alafranga çatışması ekseninde mesajlar veren Ahmet Mithat, ilk defa *Karnaval*'da Arslangözyan ailesi üzerinden anlattığı bu değerler çatışmasını bu romanda Neofari örneğiyle devam ettirmiştir. Böylece bu sorunun yalnızca Türkler arasında değil başka milletler arasında da önemli bir sıkıntı olduğu kadın kahramanlar yoluyla vurgulanır.

Neofari'nin yaşadığı ikinci önemli çatışma, kendisinden yaşça oldukça büyük Akilio ile evlendirilmesiyle başlar. Zaten değerler dünyasında büyük gelgitler yaşayan Neofari, hayat görüşü ve kültür evreni olarak kendisinden çok farklı olan Akilio ile bir çatışma yaşar. Aslında Akilio da gençliğini Neofari'nin o an istedikleri gibi dolu dolu geçiren yaşı belli bir olgunluğa gelince artık durulup evlenmek gerektiğini kabullenen bir kişidir. Bu yönüyle Neofari'nin özlediği hayatı yıllar önce yaşayıp geçmiştir. Mevcut çatışma ise Akilio'nun bu hayattan artık sıkılması ve o açlığı giderdiği için zevk alamaz hâle gelmesinden ötürü Neofari'ye ayak uyduramamasından ileri gelir. Buna rağmen o, Neofari'nin mutluluğu için onun istediği her şeyi yapma gayreti taşır.

Neofari'nin Nikolso ile tanışması sonucunda Akilio, Neofari'yi daha fala kıskanmaya başlar, Neofari bundan hoşlanmaz ve Akilio ile Neofari arasındaki anlaşmazlık kuvvetlenir. Güzel giden günlerin ardından Neofari ile Nikolso anlaşmazlığa düşerler. Neofari'nin gemisini Nikolso'nun yakması, onun altınlarını çalması, Ahmet Metin'in kasasını soyması Neofari ile de çatışmaya düşmesine sebep olur. Bunun neticesinde Ahmet Metin Nikolso'yu gemisinden kovar. Neofari de hatasını yavaş yavaş idrak etmeye başlar. Neofari gibi benzer sıkıntıları yaşamış kişilerden örnekler sunan Ahmet Metin, kadın şair Safo'yu ve Venüs'ün hikâyesini anlatır. Ahmet Mithat, Neofari'nin karşısına onun tersi karakter yapısına sahip Vasiliki'yi çıkartarak bu çatışmayı belirgin hâle getirir. Neofari'nin Katerina ile birleşerek Vasiliki'yi bu anlamda kıskanması, onunla bir çatışma yaşaması ve onu ortadan kaldırmak istemesi planları ise başarıya ulaşamaz. Neticede Neofari hatasında daha fazla ısrar etmeyerek gittiği yolun yanlış olduğunu anlar ve kocasına döner.

Taaffüf, bir kadının kocasına olan sadakat ile ihanet duyguları arasında gidiş gelişini konu alan bir romandır. Vakanın kuruluşunu temin eden bu iki temel duygu arasında yaşanan çatışma, basit bir kurgu ile Râsih Efendi-Sâniha-Tosun Bey arasında gelişir. Roman sonunda Sâniha'nın kocasına sadakatini göstermesi, Ahmet Mithat'ın romanları ile vermeye çalıştığı güzel ahlaki davranışlardan biridir.

Sâniha'nın çok iyi bir eğitim alarak yetişmesi, pek çok alanda edindiği bilgi birikimini paylaşabileceği ve benzer kültürel seviyeye sahip bir eş adayını aramasını beraberinde getirmiştir. Gelen bütün kısmetlerini kendi düzeyine uygun olmadığı düşüncesiyle geri çeviren Sâniha Hanım, nihayet bu ölçütlere en uygun kişi olarak gördüğü Râsih Efendi ile evlenme kararı alır. Bu noktaya gelinceye kadar Sâniha, çevresiyle âdeta çatışma hâlindedir. Eğitilmiş kadın ile ona hazır olmayan sosyal çevre arasında yaşanan bu çatışma, romanın önemli bir merhalesini oluşturmuş ve daha sonra Tosun Bey'le Sâniha'nın ortak paydalarda buluşmasını da hazırlamıştır.

İnsanın zaman zaman çelişkiler yaşasa bile sonunda iyi ve güzel olanı tercih etmesi gerektiği mesajını taşıyan romandaki bu düşünceleri veren ilk çatışma, Rasih Efendi'nin iç dünyasında olur. Karısının kendisine ihanet etmeye doğru giden duygusal hâlini dışarıdan gözlemleyen, yeri geldiğinde müdahale edeceğini düşünen Râsih Efendi, romanın başında Sâniha'nın çalışma odasında bulduğu mektup parçalarından karısına söz edip etmemek arasında bocalar ve çatışmaya düşer. Bir yanda karısına olan hisleri ile diğer yanda karısının kendisine yaptıkları arasında gidiş gelişler yaşayan Râsih Efendi, büyük bir iç çatışma yaşar. Ancak romanın sonuna kadar bu mektuplardan hiç söz etmeyerek olgun ve örnek bir davranış sergiler. Bu noktada Sâniha Hanım ile Râsih Efendi'nin birbirleri ile doğrudan bir çatışmaya girdiklerini söylemek mümkün değildir. Râsih Efendi'nin olaylara müdâhil olmasıyla birlikte harem kâhyası Yusuf Ağa'yla çatışmaya düşmesi ve onu evden kovması, Sâniha'nın Tosun Bey'le olan bağını kesmiştir. Bu başlangıç onları evliliklerinin ilk yıllarındaki uyumlu noktaya getirecek dönüşümün başlangıcı olur. Her iki tarafın yapması gereken davranışlarını örnek olay aracılığıyla veren Ahmet Mithat, hem benzer durumu yaşayan kişilere ders verir hem de romanın mutlu sonla neticelenmesini sağlar.

1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nı konu alan *Gönüllü* romanında çatışma, iki farklı toplum kesimi arasındadır. Bir yanda Yunanlılar, diğer yanda Osmanlılar bu çatışmanın tarafları konumundadır. Ancak tarih kitaplarının anlattığı biçimiyle Osmanlı-Yunan harbinin anlatımıyla karşılaşılmaz. Bu sebeple çatışma da iki toplumu temsil eden insanlar arasında yaşanır. Dolayısıyla daha çok toplumsal değil bireysel çatışmalar kurguyu yönlendirir. Osmanlı-Yunan harbinde aktif olarak görev alan Recep Köso, bu çatışmanın Osmanlı ordusu lehinde çevrilmesinde önemli rol oynar. Romanın bu noktasında tarihî hakikat, kurgusal dünya ile birleştirilir.

Romandaki ilk çatışma, Recep Köso ile annesi Çelebi Molla arasında gelişir. Recep Köso, Filomene ile evlenmek istediğinde annesi kızın Müslüman olmaması sebebiyle karşı çıkar. Ancak Recep Köso, Filomene'nin Müslüman olmayı kabul ettiğini söylediğinde annesi buna rıza gösterir. Dolayısıyla inanç birliği, Ahmet Mithat'ın romanlarında evliliklerin gerçekleşmesindeki önemli unsurlardandır. Filomene'nin, babası Sonkur Yankos'la yaşadığı çatışmanın temelinde de Filomene'nin Recep ile evlenme ve din değiştirme isteği vardır. Kızının farklı bir millet ve dine ait bir kişiyle evlenmek isteğine şiddetle karşı çıkan Sonkur Yankos, onu Andrea Kostopolo isimli bir Yunanlı subayla evlendirmek isteyince Recep ile de çatışmaya düşer. Romanın kurgusunu oluşturan bu çatışma, roman sonunda mutlu sonla neticelenir. Ahmet Mithat, bu vaka halkaları ile ne kadar karşı konulursa konulsun aşkın önüne millet, din, hayat görüşü farklılıklarının giremeyeceğini ifade eder.

Filomene'nin Recep'ten hamile kalması üzerine bunu bir sır gibi saklayan Filomene'nin durumdan yalnızca teyzesi Katina'yı bilgilendirmesi üzerine teyzesi çocuğun alınmasını ister. Fakat Filomene buna karşı çıkar. Katina için bu çocuğu ortadan kaldırmak çok kolayken Filomene, bir masumu katletmenin kabul edilemeyecek bir davranış olduğuna inanır. Bu sebeple aralarında bir çatışma yaşanır. Bu çatışma, Filomene ile Recep'in evliliklerindeki önemli bir dönüşümü hazırlar. Çünkü romanın sonunda Osmanlı ordusu ile birlikte Yenişehir'e giren Recep Köso, burada Andrea Kostopolo'yu öldürerek aralarında yaşanan çatışmaya son verir. Filomene'nin yanındaki on beş on altı yaşlarındaki erkek çocuğunun da kendi çocuğu olduğunu öğrenince çok sevinir. Osman Halis ismi konularak Müslüman olan bu çocuğu öğrenen Recep, eşinin de rızasıyla Filomene'yi ikinci eşi olarak alır.

Mesâil-i Muğlâka, bireysel istekleri ihtiras boyutuna gelmiş olan Catafani'nin Rosette'e saldırmasıyla başlar. Aralarında yaşanan çatışma, romanın başlangıcı olduğu gibi kurgunun da belirleyicisidir. Bu çatışmaya Abdullah Nahifi'nin müdahale etmesi üzerine Catafani ile Abdullah arasında bir çatışma yaşanır. Bundan sonraki bütün eylemler bu çatışma üzerine kurulur. Romanlarının başlangıcında amacını ortaya koyan Ahmet Mithat, temel çatışmayı belirleyerek okurun vakayı bu doğrultuda takip etmesi için yol gösterici olur. Çatışma, bu şekliyle bireysel istekler üzerine bina edilir. Bundan sonra yaşanan gelişmeler bireysel çatışmanın sınırlarını genişletir ve iki farklı millete ait kişilerin mücadelesi hâline gelir. Catafani, Fransız dostlarını; Abdullah Nahifi ise Osmanlı dostlarını yanına alarak mücadeleyi düello biçiminde devam ettiriler.

Rosette ile Madame de Rose arasında yaşanan çatışmanın sebebi, Abdullah Nahifi'ye duyulan aşktır. Her ikisi de aynı kişiyi sever ve aralarında bir çatışma yaşanır. Bu çatışmada Rosette aklını, Rose ise maddi gücünü ön plana çıkartır. Böylece bu çatışmanın içindeki ikinci bir çatışma olarak sınıf farklılıkları kendisini gösterir. Rose zengin; Rosette ise fakirdir. Rose, Rosette'i kendisine rakip dahi görmez. Çünkü zenginliğinin her şeyi çözeceğine inanır. Ancak hiçbir şey kendi planladığı gibi gitmez. Rose ile yaşadığı çatışmada aklını kullanan Rosette, onu

Abdullah Nahifi ismini kullanan Abdullah Rec'ânî ile birlikte yakalar ve her şeyi ortaya çıkartır. Bu vasfıyla vakayı yönlendirici rol üstlenir. Abdullah Nahifi de Rosette'i sevdiğini itiraf eder.

Ahmet Mithat Efendi'nin son romanı olan *Jön Türk*, bireysel ihtiraslardan hareketle istibdat döneminin sıkıntılı havasını anlatmaktadır. Bu sebeple öykünün temelinde bireysel çatışmalar olmakla birlikte dönemden bağımsız olmak istemeyen Ahmet Mithat, jurnal sisteminin kötü emellere alet olabileceğini işaret ederek toplumsal çatışmayı da ele alır.

Romanın temelindeki bireysel çatışma, Nurullah ile Ayşe ile Ceylan arasında yaşanır. Hayata bakışları, yaşam ve yetişme tarzları olarak birbirine zıt bu iki kişi, arasındaki ilk çatışma değerler sistemi noktasında yaşanır. Nurullah'la evlilik dışı da olsa ilişki kurmak isteyen Ayşe Ceylan'ın bu isteği Nurullah tarafından kabul edilmez. Çünkü Nurullah, geleneklerine ve değerlerine bağlı, Ayşe ise çok serbest biçimde yetiştirilmiş Batılılar gibi yaşamayı seçmiş bir kişidir. Ayşe Ceylan, kadın erkek eşitliğini farklı biçimde algılayarak kızların da erkekler gibi serbest hareket etmelerini ve kısıtlanmamalarını, bir kadının dilediği kişiyle birlikte yaşamasının doğal olması gerektiğini düşünür. Nurullah da kadınların özgür olmalarından yana olduğunu belirtmesine karşın bir kadının dilediği kişiyle gezip tozmasının kendi değerler sistemine aykırı olduğunu savunmaktadır. Bu sebeple iki farklı mizaca ve yaşam biçimine sahip Ayşe ile Nurullah çatışmaya düşerler. Romanın temeli de onlar arasındaki bu çatışmalara dayanır. Ayşe Ceylan'ın, birlikte olma teklifini reddeden Nurullah'ı sarhoş edip onunla birlikte olması ve hamile kalması, romanın kırılma noktasıdır. Çünkü ahlakdışı bir ilişki yaşayan kadınla birlikte olamayacağını söyleyen Nurullah'tan intikam almak adına hafiye teşkilatını bireysel arzularına alet eden Ayşe Ceylan, Nurullah'ı sürgüne göndertmiştir.

Ayşe Ceylan'ın en büyük arzusu Nurullah'a sahip olmaktır. Bu yolda karşısına çıkan herkesle çatışmaya düşer. Önce Nurullah'ın evleneceği Fatma Ahdiye ile ardından da Nurullah'ın ailesiyle çatışmaya düşer. Bunu gizliden gizliye kurduğu entrikalarla devam ettirir.

Ayşe Ceylan'ın Babasının kütüphanesinden o dönem için bulundurulması yasaklı olan kitap ve evrakı bir torbaya doldurup Kâşif Efendi'nin kütüphanesine naklettirmesi ve bu evrakların Kâzım Bey imzasıyla giden ihbar mektubu ile bulunması üzerine Nurullah'ın sürgüne gönderilmesi, beraberinde farklı çatışmaları ortaya çıkarır. Bu çatışmalar halk kesimi ile Başhafiye Feyzullah Efendi ve Kâzım Bey arasında olur. Nurullah'ın sürgüne gönderilmesine başlangıçta üzülen Kâzım Bey, kendi imzasıyla Ayşe Ceylan'ın gönderdiği bu ihbardan ötürü taltif görünce sürekli haksız yere pek çok kişiyi ihbar edip can yakar. Bu durum, romanın sonunda Kanun-i Esasi ilan edilip genel af çıkartılınca Başhafiye Feyzullah Efendi ve Kâzım Bey'in halk tarafından cezalandırılmalarıyla son bulur. Roman, aşk vakası üzerine odaklanmış, istibdat ve romanın ismini aldığı Jön Türkler meselesi geri plana itilmiştir. Bu anlamda zorlama bir Jön Türk romanı ortaya çıkmıştır.

1.1.2.3. Olay Örgüsünü Oluşturma Tarzı

Şerif Aktaş'ın metin halkaları tabiriyle karşıladığı vaka halkalarının düzenlenişi özgün olmanın, benzersiz bir öykü oluşturmanın temelidir. Aynı temayı farklı biçimde şekillendiren yazarların özgünlükleri de daha çok buradan gelmektedir. Bu sebeple sıradan bir tema ya da konu, söylem ve kompozisyon ile orijinal boyut kazanmaktadır.

Ahmet Mithat'a göre "…hikâye okumaktan asıl meram eğlenmek olduktan sonra, bir meramınız dahi zevât-ı muhayyelenin sergüzeşt-i ahvâl-i mutasavveresinden dahi ibret almaktır."[159] Bundan ötürü vakayı kurgularken onun iki temel dayanağı okuru eğlendirmek ve ibret dersi vermektir. Ahmet Mithat'ın okura yol göstermek düşüncesiyle romanlarının başına eklediği *ifâde-i mahsusa* ve *mukaddimeler*de; romanlarının sonundaki *hatime*lerde tezini açıkça dile getirmesinin sebebi de budur. Tanpınar onun bu romancılık anlayışını, şöyle eleştirir:

> "Dev, hazmı düşünmeden yer. Midhat Efendi de aynı şekilde okur, yazar. Bir su terazisi gibi şimdi sömürdüğünü bir az sonra okuyucularına dağıtır. Burada hakiki manâsında hiç bir temsil yoktur. Sadece tercümelere kadar sathî bir değiştirme vardır. (…) Onun içindir ki Ahmed Midhat Efendi'de hiçbir ciddî tesir, türlü örneklerine karşı şuurlu bir özenme, hattâ onları sınıflandırma ve seçme aramamalıdır. Bu devkârî konsomasyon cihazı için Cervantes, Octave Feuillet ile Victor Hugo, Xavier ve Montepin ve Eugenne Sue ile aynı safdadır. Hattâ Emile Zola, Paul de Kock'a feda edilebilir. Flaubert ise büsbütün küçümsenir. Bu cinsten bir değer cetveline dayanan roman elbette sadece söz gelişleriyle devam eden uzun bir yarenlik olacaktır. Vak'a birbiri peşinden gelen anekdotların, faydalı bilgilerin arasından güçlükle kendine yol açar."[160]

Buna karşın Cemil Meriç tarafından Ahmet Mithat'ın aynı amacı "Batı'ya teslim olmayan, tersine dağlar deviren itimad-ı nefsiyle onu yağmalayan, kırk haramilerin mağarasından aldığı ganimeti halkına dağıtan bir fatihtir…"[161] diye yorumlanır.

Ahmet Mithat Efendi'den söz eden edebiyat tarihlerinin merkezinde yer alan ortak düşünce, onun halk için yazan *avam* yazarı olduğu yönündedir. Oysa bu tespit, onun eserlerinin sadece bir katmanıdır. Tekrarlanagelen bu kalıp ifade, onun basit ve tek yönlü bir yazar olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin bu vasıflarla anılmasında hiç şüphesiz Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserindeki değerlendirmeleri etkili olmuştur. Tanpınar, Ahmet Mithat'ı şu ifadelerle eleştirir:

> "Midhat Efendi… bir zamanlar attar çıraklığı yaptığı Mısırçarşısı esnafının içinde, onlarla yârenlik edermiş gibi yazar… Onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharrirde sanki yazmaktan ziyade yârenlik içindir… Onda her şey, sokaktan, istikbalsiz hayattan içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lutfu gibi kabul ettiği bu zümreyi verir. Üslûbu meddah kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır. Hakikatte Ahmed Midhat Efendi'nin bütün eseri bir halk okuma odasıdır."[162]

---

[159] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 182.
[160] Ahmet Hamdi **Tanpınar**, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 8. bs., İstanbul 1997, s. 462.
[161] Nurdan **Gürbilek**, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 78-79.
[162] Tanpınar, s. 455-457.

Bu değerlendirmeler sonraki edebiyat tarihlerine de benzer söylemlerle yansımış ve Ahmet Mithat Efendi neredeyse hep bu bakış açısıyla, önyargılı biçimde ele alınmıştır.

Tanpınar, Ahmet Mithat'ı değerlendirirken daha çok onun hayatından yola çıkarak eserleri hakkında hükümler vermiştir. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *Namık Kemal'in Yanı Başında Ahmed Midhat Efendi* başlığına bu hükmü destekleyen cümlelerle başlar. Ahmet Mithat Efendi'nin Namık Kemal'in karşısında değerlendirilmesi ve bu mukayesede özellikle Namık Kemal'in seçilmesi ise Tanpınar'ın önceliği olan *estetik* gayenin iki yazardaki algılayış farklılığı yanında bilhassa fikir mücadelesindeki duruşları yani *yaşam biçimleri*yle ilgilidir. Çünkü Tanpınar, eleştirilerinde hareket noktası olarak sürekli biçimde Ahmet Mithat'ın özel yaşamını almıştır. Sanatını belirleyen husus da buradan gelmektedir. Bu sebeple Tanpınar onun sosyal yaşamını ve daha doğrusu yaşam biçimini beğenmez. Zaten kendisinin de bu anlamda belirttiği gibi Ahmet Mithat'ın romancılığını belirleyen temel husus, hayatıdır.

> "Hakikatte Midhat Efendi'yi muayyen bir ahlâk anlayışı değil, içinden geldiği zümrenin, çarşı ihtiyaçları ve istikrar arzusu ve nihayet onun seviyesi idare eder. Çarşı daima istikrarın peşindedir. Onun için her şeyden evvel kendi emniyeti vardır. Abdülhamid darbe-i hükümetinin arkasında Tanzimat'tan beri birkaç defa cadde başlarında parası ve emniyeti yakılan bu çarşının bulunduğunu gözden hiç kaçırmamak lâzımdır."[163]

Tanpınar bu görüşlerinde kısmen haklıdır. Çünkü ticaretin içinden gelen, işlerinin bozulmaması için yönetimle arasını iyi tutmak zorunda olan bir kişinin sanatının bundan etkilenmemesi mümkün değildir.

Ahmet Mithat Efendi'nin halkı eğitmek gibi bir gayesinin olduğu inkâr edilemez. Bu öncelikli amacını hem teorik yazılarında hem de roman ve hikâyelerinde kendisi de dile getirmektedir. Hatta estetik gibi bir gayesinin olmadığını, *edebiyat* olarak ifade ettiği bu estetik yaklaşımı Hamitlere, Ekremlere bıraktığını da açık yüreklilikle dile getirmektedir. Bu sebeple Ahmet Mithat üzerine yazılan her ifadede öncelikli olarak yazarın dile getirdiği bu temel amaç dikkate alınmalı ve onun dönemiyle duygudaşlık kurularak değerlendirme yapılmalıdır. Onu layıkıyla ve sağlıklı biçimde anlamanın en iyi yolu budur. Oğlu Kâmil Yazgıç'ın babasıyla ilgili yazdığı hatıralarında bu konuyla ilgili şöyle bir anekdot aktarır:

> "Babama sorduğum şayanı dikkat suallerden birisi de şu idi:
> —Sizin eserleriniz arasında edebî olanlar hangileridir? Onun bu sualime verdiği cevapları buraya yazmadan geçemiyeceğim.
> Ahmet Mithat Efendi:
> — Ben, diyordu, 'edebi' sayılabilecek hiçbir eser yazmadım. Çünkü benim, eserlerimin çoğunu yazdığım sıralarda, memlekette, edebiyattan anlamıyanlar, nüfusumuzun bilâ mübalâğa yüzde doksan dokuzunu teşkil ediyordu. Benim emelim de ekseriyete hitap etmek, onları tenvire, onların dertlerine tercüman olmıya çalışmaktı. Zaten, 'edebiyat' yapmıya, ne vaktim, ne de kalemim müsait değildi. Bunun içindir ki, haddimi, hududumu bildim. Çizmeden yukarıya çıkmadım ve edebiyatı. Hamitlere, Ekremlere, yani erbabına bıraktım.

[163] Tanpınar, s. 458.

> Fakat ne yalan söyliyeyim, eğer elimde olsaydı, onları da o devirde 'edebiyat' yapmaktan menederdim. Çünkü bence, nüfusun yüzde doksan dokuzu koyu cehaletten tamamile kurtarılamamış olan bir memlekete, henüz, en aydınlık ve basit fikirleri bile sokemiyen kimselere 'edebî' eser vermek, karnını doyuramamış bir kimseye meyva ikram etmek kadar garip bir hareketti. Bu kanaatte olduğum içindir ki, eserlerini derin bir samimiyetle takdir ettiğim halde, o devrin ediplerine, - hele bilhassa şairlerine - acımışımdır!.."[164]

Romanlarının içerik bakımından çeşitli ve zengin olması yanında devri için modern kabul edilebilecek anlatım tarz ve tekniklerini de barındırması, onun anlatılarının toplumun genelini kapsama gayreti içinde olduğunu göstermektedir.

Hasan Mellâh'ta okurunu eğlendirirken ibret alması düşüncesiyle vakayı sık sık kesip ansiklopedik bilgiler veren Ahmet Mithat, Berna Moran'a göre kurguyu oluştururken gerçekte âşık hikâyelerini bir Batı romanına dönüştürme çabası içindedir. Çünkü romanın olay örgüsü kalıbı âşık hikâyeleriyle aynıdır. Âşık hikâyelerinde vaka kahramanın âşık olması, sevgiliden ayrılması, sevgilisini kovalaması ve kavuşup evlenmesi şeklinde dört temel unsura dayanmaktadır.[165] Romanda Hasan Mellâh'ın hırsızlık yapmak amacıyla girdiği evde Cuzella'ya âşık olması, Pavlos'un Cuzella'yı kaçırması, Hasan Mellâh'ın Cuzella'nın peşinden diyardan diyara gitmesi ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta ona kavuşup evlenmesi, klasik âşık hikâyelerini çağrıştırır.

Yazar, romanı boyunca okuyucunun aklında soru işareti kalabilecek noktaları tamamlamaya gayret eder. Şüphesiz ki bundaki temel amacı kompozisyon endişesi olması yanında gerçekliği yakalama çabasıdır. Hasan Mellâh'ın bir İspanyol kadar iyi İspanyolca konuşabildiğini belirten anlatıcı, romanın ileriki vaka halkalarında bunun evlerinde misafir kaldığı Giovanni ailesinin yardımlarıyla olduğunu söyleyerek gerçeklik etkisinin ve kurgusal bütünlüğünün bozulmasına izin vermez. Hatta sık sık okuyucunun aklına gelebilecek soruları sorarak ve bunlara cevaplar verir. Böylece hikâyeyi kurgusallaştırırken her türlü ayrıntıyı düşünür ve daha romanın başında boşlukları doldurma gayretine düşer.

> "Pavlos'un Akdeniz'in her tarafınca ismi müştehir bir tacir olduğunu beyan eylemiştik. Hâlbuki yine yukarıdan beri hâl ve şanı hakkında verdiğimiz malûmata göre bu kadar ilim ve irfanın bu rütbe fazl ve kemalin bir tacir adam için çok görüleceği vârid-i hatır olmuyor mu?
> Bizce vârid-i hatır oldu. Çünkü haber verdiğimiz malûmatın derecesi en büyük bir devletin, en büyük bir diplomatı için bile fazladır.
> Hem Pavlos gibi bir adam bu kadar şeyi ne zaman tahsil etmiş ve ticaretçe bu kadar namı ne zaman kazanmıştır?
> Biz ticaretçe bu kadar namı ne zaman ve nasıl kazandığını bilemiyoruz. Sahihan bilemiyoruz. Fakat tahsiline ve bir dereceye kadar tercümeihâline malûmatımız vardır."[166]

---

[164] Yazgıç, s. 24-25.
[165] Berna **Moran**, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, C. 1, 13. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 32.
[166] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 33.

Ahmet Mithat, bu romanda sonuçtan sebebe gitme yolunu takip etmiştir. Anlattığı olay, entrikanın üst seviyede olduğu sonuç kısmı iken ilerleyen vaka halkalarında ya okurun karşısına çıkardığı kişilerin geçmişlerine giderek ya da başka bir vaka halkası oluşturarak bu sonucun sebebini söyler ve entrikayı bitirir. Sürekli biçimde zamanda sıçramalar yaparak entrik hava oluşturmak ister. Daha sonra ise o sıçramaların arasındaki boşlukları uygun biçimde doldurarak öyküyü oluşturur. Yani önce sonucu söyler; sonra onu hazırlayan sebepleri sıralar. Eksik bıraktığı bir vaka halkasını başka bir yerde tamamladıktan sonra anlatıcıyı devreye sokup bununla ilgili açıklama yapar.

“Şimdi erbâb-ı mütâlâanın zihnini Câdiz'den İstanbul'a nakil için burada zikri lâzım gelen yalnız bir vak'a kalmıştır ki, onu ber-vech-i âti hikâye eyledikten sonra kendimizi İstanbul yolunda bulacağız.”[167]

Korsan gemisi, İspanya sahilinde bir burna yanaşarak gemilerinde bulunan Korsikalı esiri (İlia) sahile bırakır ve yollarına devam ederler. Korsikalı, romanın ileriki aşamalarında yeniden vaka halkalarına eklenecektir. Çünkü onun söylediği "Bîçare Korsikalı giderken Hasan'a dönüp 'Arkadaş ben sana can borçluyum. Bu borcumu unutmam.' dedi. Ne mühim borç! Ne mühim vaat!"[168] ifadeleri, vaka halkasının tamamlanmadığını ve kahramanın tekrar okurun karşısına çıkacağını düşündürür. Ahmet Mithat, bir yerde yarım bıraktığı, artık onun unutulmuş olduğunu sandığımız vaka halkasını beklenmedik bir yerde vaka zincirine bağlayarak kurgu konusunda başarılı bir yol izlemiştir.

Alonzo ile Hasan Mellâh arasındaki konuşmada daha önce Alfons'un karısını ihanet gerekçesiyle öldürdüğü olay tamamlanır. Hatta Hasan ile Cuzella'nın birbirlerine hemen âşık olmaları, bir kurgu eksikliği olarak düşünülürken Ahmet Mithat, anlatıcıyı devreye sokar ve belki de sonradan farkına vardığı bu eksikliği bir derece düzeltir. Neticede kompozisyon bütünlüğü bozulmaz.

> "Hasan ile Cuzella'nın muaşakaları hakkında buraya kadar verdiğimiz malûmat hulasaten muhakeme edilecek olsa, bunların bu kadar sür'at-i alâkalarına taaccüp olunur. Vakıa Cuzella Hasan'ın resmiyle iştigal ede ede zaten bir dereceye kadar rabt-ı kalb eylemiş idiyse de, taaşşuk için yalnız cemal lâzım olmayıp, ahlâk dahi cemal kadar lâzımdır. Hele Hasan ise o geceye kadar kızı rüyada bile görmemişti. İşte işin bu ciheti mevki-i mütâlâaya çekilirse taaccüp değil, bu alâka ihtimal ki istibat bile edilir."[169]

Sürekli olarak okuyucuya bilgi verme amacını unutmayan Ahmet Mithat, "laf lafı açıyor" denebilecek bir tutumla konudan konuya atlar ve "Biz yeniden kaldığımız yere dönelim." diyerek konuyu toparlar. Bu durum, Ahmet Mithat romanının akıcılığı ve entrik yapısını olumsuz yönde etkilemektedir. Mekânı anlatırken mekânda gördüğü bir nesneye odaklanan anlatıcı, daha sonra o nesneden başka konuya; korsanlara, tüccarlara, hırsızlara değinir. Her biri hakkında tarihî malumat verir ve kaldığı yerden vakayı yürütmeye devam eder. Bunu yaparken özellikle

---

[167] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 287.
[168] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 74.
[169] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 95.

kahramanlarını kullanır ve onları hemen her konu üzerinde konuşturur. Aslında o da nutuk çeker tavra sahip olduğunun ve okuyucuların bu durumdan sıkılabileceklerinin farkındadır. Yine de onları bilgilendirmek, bir okur kitlesi oluşturmak düşüncesinden kendisini alamaz. Bunu "Hasan'ın hutbe-i dîndârânesi üzerine, Madame İlia artık duracak yer bulamayıp 'Sizi de yol yorgunluğuyla rahatsız ettim, varayım biraz yukarıya çıkayım. Hem bir teneffüs ederim, hem de siz rahat edersiniz!' diye kalktı Hasan'ı kamarada yalnız bırakıp, kendisi bet, beniz kireç kesilmiş olduğu hâlde yukarıya, güverteye çıktı."[170] diyerek Madame İlia'nın sıkılganlığı ile gösterir. Vaka zincirini kurgularken unuttuğu bazı ayrıntıları daha sonra fırsatını bulduğunda anlatır. Bu kısımlar, bazen vaka bütünlüğü içinde yama gibi durur.

> "Bak, İstanbul'un o zamanki muhabbetleri hakkında izahat verirken, işin şu cihetini unuttuk. O zamanın muhabbetleri içinde helva sohbetleri dahi vardı. Helva sohbeti demek, içtima eden ahbaba bir gaziler helvası, ziyafet çekmek olup, iştihâ açmak için bu helva ile beraber bir de lahana turşusu arz olunur ve yerine göre yatsılık yemek (Frenklerin supesi olacak) makamında kaim olabilmesi için, bazı kere helvaya bir kaç sahan yemek dahi inzimam ederdi. Hele, yapılacak helva keten helvası olursa, ahbabı bunu kendileri çevirip, bu arada gayet lâtif helva şarkıları çağırılır ve gaziler helvası yapıldığı zaman ise tellenmiş, pullanmış bir helva topunu, ileriki defa helva sohbetini kim yapacak ise helva şarkıları ve ahenklerle o zata takdim ederlerdi."[171]

Bu romanın anlatım olarak en dikkat çeken yanlarından biri de anlatıcılar vasıtasıyla olayların anlaşılmayan tarafları bulunabilir düşüncesiyle ve çoğunlukla da *bap* ve *kitap/kısım* başlarında yapılan özetleme ve geriye dönüşlerle vaka zincirinin kısaca hatırlatılmasıdır. Buradaki tavır roman türüyle yeni karşılaşan bir okur kitlesine hem kompozisyonu kaybetmeden vakayı takip etmesinde yardımcı olmak hem de gazetelerde tefrika edilen ve dönem için oldukça yeni iç içe geçmiş bir anlatım biçiminde vaka zincirinin unutulabileceği endişesidir.

> "Biz, bundan iki kitap evvelki Yedinci Kitap'ın nihayetinde ne demiştik? İskenderiye'de cevv-i hevâda dört gülleyi cemetmek gibi bir hüner mukabilinde, Murad Beyin ahiret evlâdı, dünya güzeli Esma'yı alıp, firar gibi bir suretle İstanbul'a gelen bir Frenk gemisinin Dersaadetçe pasaportu yoklandıkta, Fas gemisi zuhur eylediğini bildirmiştik. İşte o Esma, bu kitapta hâlini öğrendiğimiz Esma'dır. İşte o gemi Hasan Mellâh'ın Meliketülbahr nam sefinesidir."[172]

Açık yapıt[173], eserin biçimsel özelliklerini ve nesnel yapılarını değil, bir tema/konu ilişkisi yapısını yani içeriğin açılımlarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. O halde Açık yapıt, biçimsel ögelerin anlam yüklü parçacıklarını tespit etmek, bundan da yeni açılımlara yönelmek iddiasını taşır.
Sanatçı, elindeki malzemeyi belli bir forma dönüştürür ve bunu okuyucuya sunar. Sanat, her türlü amacını bu şekilde gerçekleştirir. Bir sanat eseri, sadece biçimsel olarak incelenirse o eserin yapı özellikleri, ses değerleri hakkında bilgi sahibi olunur. Oysa sanatçının ortaya koyduğu biçimin arkasında kendi kişiliği, tarihî koşullar, gelenek ve görenekler, ideolojik mesajlar vardır. İşte bunların açıklığa kavuşturulması, sanat eserinin biçimsel çözümlemesi ile

---

[170] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 210.
[171] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 334-335.
[172] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 332.
[173] Umberto **Eco**, *Açık Yapıt* (çev. Nilüfer Uğur Dalay), Can Yayınları, İstanbul 1998.

mümkündür. Sanat eserinde biçimsel niteliklerin işaret ettiği kolektif imgeler olabileceği gibi bireysel imgeler, sembolizasyonlar da olabilir. Bu iki grup imaj dünyasından toplum değerlerini gösteren kolektif imgeler hemen herkes tarafından bilinirken sanatçının şahsi dünyasına özgü bireysel imgeler, yalnızca yazarın biyografisi çözümlenerek açıklanabilir. Fakat bu durumda bile bireysel imgeler, değişmez ifadeler olarak kesin bir sonuca bağlanamaz, her zaman yoruma açıktırlar. Bu da tabii olarak edebî metni, her okuma ve yorumlamada yeni oluşumlara götürmekte ve Eco'nun tabiriyle açık yapıt niteliğini belirginleştirmektedir.

> "(…) bir sanat yapıtını, yani yapıtın yaratıcısının, yapıtını kendi kafasında tasarladığı özgün biçimi ile, tek tek her bir izleyicinin algılayabileceği şekilde bir dizi iletişim sağlayıcı etkenin çatısını kurarak yarattığı eyleminin ürününü, yapıtın kendisini (akıl ve duygu uyarıları sonucunda hissedilenlerin etkisini, biçimle anlatma oyunu ile yanıtlama çabası aracılığıyla) tanımlamaktadır. Bir bakıma yapıt sahibi, yarattığı biçimde algılanma ve izlenme arzusunu belirterek, kendi içinde tutarlı bir biçim ile yapıtını yaratır; bununla beraber uyarıların yarattığı etkileşim ve onların yarattığı ilişkilerin anlaşılma sürecinde, her bir izleyici somut bir varoluş durumunu, bu özel durumla ilişkilendirilmiş duyarlılığını, belirli bir kültürünü, beğenilerini, eğilimlerini, kişisel önyargılarını taşır ki böylece yapıtın ilksel yapısının algılanması ancak belirli bir kişiselleşmiş ufuk aracılığı ile gerçekleşmiş olur. Sonuç olarak biçimin farklı ufuklarla bakılması ve algılanması, onun estetik olarak değerini ortaya koyar ki bu da yapıtın kendi kendisi olmaktan uzaklaşmaksızın gözlem ve yarattığı yankı zenginliğinin sergilenmesi ile olanaklıdır (oysa ki, karayolunda gördüğümüz trafik levhası, hiç kimse üzerinde kuşku yaratmaksızın tek bir yönde algılanmaktadır ve eğer herhangi bir hayali yorumla değerlendirilirse artık o belirli anlamı taşıyan o özel işaret levhası olmaktan çıkar). Öyleyse bu anlamda bir sanat yapıtı, kesin olarak ölçülü bir biçimlendirilme içeriyorsa sonlandırılmış ve kapalı yapıda, aksine, tekilliği, yeniden yaratılamazlığı zedelemeksizin bin bir farklı şekilde yorumlanabiliyorsa açık yapıdadır. Böylece her bir izleme bir yorumlama ve bir uygulama olmaktadır ve her bir izlemede yapıt özgün derinliğinde yeniden canlandırılmaktadır."[174]

Açık yapıtları ölümsüz kılan, içerdikleri yorumsal zenginliktir. O hâlde en ölümsüz ve kalıcı sanat eserleri, tamamlanmamış ve bir ucu daima açık bırakılmış yapıtlardır. Sanat eseri öyle bir genişlikte olmalıdır ki okunduktan sonra binlerce farklı yorumu peşinden sürükleyebilecek güce erişebilmelidir. Sanat eserinin yeni açılımlara gitmesi herkesin onda kendinden bir parça bulması, sanat eserinin anlam kapalılığı fakat yoruma açıklığı ile ilgilidir. Bir sanat eserinin içerik ve yapı bütünlüğü ne kadar kapalıysa, sonu da o derece açıktır. Çünkü her şey açık biçimde dile getirilmiş olsa yeni açılımlar ortadan kaldırılmış olacaktır. Dolayısıyla sanat eserlerinin kalıcı olabilmesi, her devrin insanının ihtiyaçlarına cevap vermesi ile mümkündür. O hâlde sanat eserlerinin kalıcılığı ile yapıtların *açık* ya da *kapalı*lığı arasında paralel bir ilişki vardır. Ahmet Mithat'ın romanlarının XX. yy. başlarında önceki gördüğü ilgiyi kaybetmesi onun eserlerinin kapalılığı ile orantılıdır. Çünkü o her şeyi açıklamaya, bütün sırları ifşa etmeye, okuyucunun zihninde hiçbir soru işareti kalmamasına gayret etmiştir. O, bir yol açmış ve Türk edebiyatına bir okur kitlesi kazandırarak kendisinden sonra gelenlere kapı aralamıştır. Ahmet Mithat, *Hasan Mellâh*'ın vaka örgüsünün düzenlenişinde vaka halkalarını birbirlerine çeşitli bağlarla ilintilendirmiş ve neticede çok sesli yapı içinden tek bir noktaya odaklanmayı hedeflemiştir. İşte

---

[174] Eco, *Açık Yapıt*, s. 64-65.

romanın anlam tasarımı da çoğulcu vaka halkalarından bütünsel tek bir yapıya doğru giden tezleri işaret etmektedir. Romanın vaka kurgulamasına bir bütün olarak baktığımızda sırasıyla sonuç, başlangıç ve eylemler dizisi şeklinde yükselen ve alçalan bir vaka düzenlenişiyle karşılaşılır. Âdeta yazarın her parçada, bütünde vermeyi amaçladığı tezi ima eden, çerçevesi sınırlı olmakla birlikte ayrıntılarla genişlemeyi sağladığı, birbirine bağlanmış bütün bir öykü oluşturma çabası sergilediğini görülür. Yazar, dönemdeki bilimsel gelişmelerin hızla yayılmasının da etkisiyle kurgusu içinde sebebe bağlanmayan sonuç bırakmaz. Birinci kitabın birinci babının sonunda şu şekilde cevabını verir:

> "Lâkin biz en evvel Alonzo ve İlia ve Zerno'nun nasıl olup da Hasan Mellâh'tan ayrılmış olduklarını merak etsek evlâ olur. Acaba Hasan tarafından bir memûriyyet-i mahsûsa ile mi gelmişler? Yoksa Hasan'ı gücendirip veyahut Hasan'a kendileri gücenip de bir dargınlık üzerine mi ayrılmışlar?"[175] diyen anlatıcı, üçüncü babın sonunda "Şimdi anlaşıldı mı Malta'da her gün sayd u şikâra çıkan rüfeka-yı selâse Hasan Mellâh yanından nasıl ayrılmışlardı?" [176]

Ahmet Mithat natüralizmin etkisiyle olayların tamamını zihninde kurgulayıp bütünlüğü oluşturduktan sonra tam anlamıyla natüralizm denilemese de en azından realizmi gözeterek yazmıştır.

> "Zamanımız meşahirinden Emile Zola, hayalî romanlar yazarak insanları yalnız safvet-i melekiyyesiyle tasvir edenlerden olmayıp belki âlem-i müşahedede resîde-i nazar-ı i'tibârı olan hakiki şeyleri yazan maddiyyûndandır. Birtakım fenalıkları halkın gözü önüne koyuyor diye her taraftan dûçâr-ı i'tirâz olmuş ve gazetelerde kendi aleyhine sütunlar doldurulmuştur."[177]

Ahmet Mithat kompozisyonunu oluştururken romanının nasıl ve ne zaman biteceğini de bilmektedir. Hasan Mellâh'ın Mısır'a yönlendirilerek Esma için yapılan yarışmaya katılması aslında tesadüf olmakla birlikte Ahmet Mithat'ın bilinçli ve yaşanacakları bilerek tasarladığı bir kurgulamanın ürünüdür. Yine Hasan Mellâh'ın korsanlar tarafından kaçırılması ve içinde bulundukları geminin Cartegane Limanı'na demirlemesi, Pavlos'un Cartegane'ya gelmesi, Hasan Mellâh'ın tesadüfen Cuzella'nın odasına hırsızlık yapmak için girmesi tesadüflüğün yanında sonuçtan hareket ederek başa doğru kurgulamanın ürünüdür. Anlatıcının Melile Limanı'nda bir kişinin atlılar tarafından kovalandığını haber verip birkaç bölüm sonra o kişinin Hasan Mellâh olduğunu açıklaması ve onun başından geçen macerayı anlatarak Melile Limanı'nda yaşanan hadiseye getirmesi bu tezi kuvvetlendirir.

Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'taki *Muharririn Teşekkürü* başlığında, *Hasan Mellâh*'a yöneltilen eleştiriler ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın yazılış öyküsü hakkında kısa bir açıklama yapar. Bu açıklamalarında vakayı kurgulama biçimi hakkında yapılan eleştirilere de cevaplar verir. İlk eleştiri, böyle hacimli bir eserin kurgulanmasında özensiz davranıldığı ve daha özenli yazılsaydı daha eğlenceli biçimde okunabileceği ile ilgilidir. İkinci eleştiri ise kompozisyon biçimi ile ilgilidir ki yazdıklarını tekrar okumaması ise ondaki kompozisyon ve kurgulama kusurlarını açıklamaya

---

[175] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 10.
[176] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 20.
[177] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 188.

yetecek önemli bir ayrıntıdır. Bu durum, fazla eser kaleme alarak değişik konularda halka daha çok bilgi vermek niyetinin bir neticesidir. Ahmet Mithat bu uğurda âdeta kendisiyle yarışmıştır. Başka işlerle ilgilenirken, vapurda seyahat ederken hatta tavla oynarken bile yazmaya devam eden Ahmet Mithat'ın romanlarında kurgu ve tashih hatalarıyla karşılaşılması da olağandır. Kâmil Yazgıç onun yazma tarzı hakkında şunları söyler:

> "El yazısı, fevkalâde fena idi. O kadar ki, onun el yazılarını bazı muayyen mürettiplerden başka hiç kimse okuyamazdı. Bunun içindir ki, o yazılarını kendi elile yazmıya, birisine dikte etmeyi müreccah bulurdu. Hüseyin Efendi adında bir kâtibi vardı. Ekseri, ya onu karşısına oturtur, eserlerini söyler, yazdırırdı.
> Hattâ, mübalâğa sanılmasından korka korka söyliyeyim ki, ben Ahmet Mithat'ın, bir taraftan tavla oynadığını, bir taraftan da roman dikte ettiğini bile hatırlarım."[178]

Eleştirilerden ikincisi de ana kahramanlardan Korsikalı, Trillo, Dominico Badia ve Alonzo'nun sergüzeştlerinin bir sonuca bağlanmadan bırakılmasının hikâyeyi sanki sonuçsuz gibi gösterdiği üzerinedir. Bu eleştiriye şu ifadelerle yanıt verir:

> "Evet! Bunu bir noksan olarak kabul etmekte ne beis vardır? Bahusus bu bir noksandır ki ikmali muharririn yed-i iktidârındadır. Ben Hasan Mellâh serlevhalı şu hikâyede sergüzeşt-i ahvâlinin bazı numunesini yazmış olduğum Dominico Badia'nın sair vukuât-ı sahîha-ı garibesini dahi başkaca kaleme alacak idim. Mademki azâ-yı vak'adan dördünün sergüzeştleri bir encama isal edilmemiş olduğu hikâyenin sûret-i tertîbince noksan görülüyor. İşte o noksanın ikmali için dahi işbu cüz'-i sâniyi tasvir ve tahrir eyledim."[179]

Bir anlamda kendisinin bu eksikliği bilerek oluşturduğunu, âdeta sonraki romanın kurgulamasına kapı araladığını ve böylece eserinin zeylini yazma gibi bir düşüncesinin kendi aklında olduğunu belirtir.

Hasan Mellâh'ta olduğu gibi *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta da yine benzer açıklamalar yapmaya ve ansiklopedik bilgiler vermeye devam eden anlatıcı, sanki romanını bilerek açıklama yapmak istediği noktaya taşır ve vakaya ara vererek kimi zaman sayfalar süren izahlar yapar. Bu durum tabiî ki vakanın tanzimini olduğu kadar okurun dikkatini de etkilemekte ve ilgiyi dağıtmaktadır.
Hasan Mellâh'ta tarihî hakikati romanın bir parçası hâline getiren anlatıcı, iki farklı vakayı, kurgusal düzlemde birleştirir.

> "Elhâsıl, Esma'nın Frenkler eline düşmüş olması İskenderiye'de umum için bir teessüf-i umûmî hâsıl edip, o günden sonra herkes Fransızlara nazar-ı nefretle bakar oldu. Yani bir adam Napolyon Bonaparte'nin Mısır seferini açmasını mucip olan ahvalin en büyüğü bir zamandan beri Mısır'da Frenklerin görmekte oldukları hakaret idüğini bildikten sonra, bu hakaretin menşei dahi Esma'nın Frenkler eline geçmiş olması idüğini zanneylemiş olsa, zannı batıldır diyü kesip atılamayacaktır."[180]

Bir unsuru vaka bütününün herhangi bir başka ögesine bağlayabilme becerisini gösterebilmek, anlatı kompozisyonu içinde tüm ögelerin anlamsal ve yapısal açıdan karşılıklı bağımlılık ilişkisi

---

[178] Yazgıç, s. 49.
[179] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 6.
[180] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 256.

içinde olduğunu da işaret eder. *Zeyl'i Hasan Mellâh*'ın içinde de gerçek kabul edilen tarihî bilgilerle kendi tecrübesini ve hayal dünyasını birleştiren Ahmet Mithat, bunu bilinçli olarak yaptığına dair ipuçları da verir. Böylece farklı anlatı(m) düzeyleri kurgusal düzlemde bir araya getirilir.

> "Metin halkalarının tanziminde nakledilen vakanın edebî türe ve devrin modasına ait hususiyetlerin, eser vasıtasıyla ifâde edilmek istenen düşüncenin tesiri olduğu gibi anlatıcının vaka zinciri ve şahıs içindeki yeri, onlara nisbetle bulunduğu mevkii de ehemmiyetli rol oynar. Bu bakımdan, metindeki muhtelif parçaları birleştiren kurallar bakış açısı ile de yakından alâkalıdır. İşte bu karşılıklı ve çok yönlü münasebetlerin tamamını daha iyi tesbit etmek ve değerlendirmek için, okuma veya yaratma zamanını karşılayan düz çizgi üzerinde metin halkası olarak adlandırdığımız parçaları işaret etmek ve onların metin içindeki fonksiyonlarını dikkate almak gerekir."[181]

XIX. yüzyıl başlarında İtalya'da gelişen, masonlar tarafından kurulmuş ve masonluk paralelinde faaliyet göstermiş devrimci cemiyetlerden biri olan Carbonari Teşkilatı'nın gerçekliğine dair uzun uzun bilgiler verildikten sonra kendi hayal dünyasında ürettiği Dominico Badia isimli kahramanını 1817'de İtalya'da bu Teşkilat'ın içinde göstermesi bunun somut bir örneğidir. Carbonari Teşkilatı'nın savaş parolaları "kurdun parçaladığı kuzu için intikam"dı. Aynı şey gerek *Hasan Mellâh*'ın gerekse *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın ana kahramanlarından Dominico Badia'nın intikam ve ihtiras dolu karakteri ile de örtüştürülmektedir. Tarihî bir gerçek olan 1821'de Napoli ve Piemonte ayaklanmasının bastırılmasından sonra, bütün İtalya'daki Carbonari mensuplarının vatana ihanetle suçlanıp cezalandırılmaları da *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın sonunda işlenmiş ve Dominico Badia cezalandırılacağını anlayınca kaçıp Şam'a gelmiş ve Ali Abbasî Bey kimliğinde yaşamına devam etmiştir. Tarihî gerçekle kurgu arasındaki en önemli fark ise Carbonari Teşkilatı'nın yaptığı faaliyetlerde daha çok toplumsal hedefler öncelikli olarak düşünülürken romanda Dominico Badia'nın bireysel ihtirasları ön planda tutulmuştur. Bütün bunlardan çıkaracağımız sonuç şudur: Ahmet Mithat, vaka kompozisyonunu oluştururken duyduğu, okuduğu, öğrendiği bütün bilgileri vaka örgüsü içinde kullanmaya çalışmakta ya da tarihî gerçeğin kişilerini değiştirip kendi zihin süzgecinden geçirdikten sonra benzer iskelette kurgulamaktadır. Çünkü kendisi de romanda zaman zaman bunun örneklerini verir ve Dominico Badia'nın Hasan Mellâh'a yapacağı suikast biçimini bir İngiliz tarihi okuduğunu bile söyler. Benzer bir değerlendirmeyi *Haydut Montari*'de ifade eden yazar, kurgusunu şekillendirirken tarihten faydalandığını ima eder. Çünkü bu suikast biçimini *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta da kullanmıştır.

> " 'Azizim Sinyor Giorgino Del Villanova. Tarihe vâkıf iseniz biliyorsunuz ki böyle hançer ucuyla bir adamın yatağı yanına mektup saplamak bundan yedi sekiz asır mukaddem Kürdistan tarafında Hasan bin Sabbah'ın 'Haşişiler' denilen adamları tarafından da ika edilmiş tedâbirdendir. Onlar dahi eslâfımızdan demektirler. Canlarına rahmet olsun."[182]

---

[181] Aktaş, s. 72.
[182] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 51-52.

Bu durum çoğu zaman romanında gereksiz kalan, yama gibi duran vaka halkalarının ve ek bilgilerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Carbonari Teşkilatı'nın faaliyet gösterdiği XIX. yüzyıl başları ile öykü zamanının örtüşmesi de bu yıllarda yerli ya da yabancı gazetelerde bu Teşkilat ile ilgili haberlerin Ahmet Mithat tarafından okunmuş ve kurguya bunun da dâhil edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Tarihten bu kadar istifade edilmiş olmasına rağmen eser, tarihî bir roman değil bir macera romanıdır. Ancak fon, canlı olarak verildiğinden, tarihten fazlaca istifade edildiğinden tarihî roman gibi algılanmaktadır. Asıl amaç, fonu canlı kılmak, eseri tarihî zeminden çok realizm zeminine oturtmaktır. Bu sebeple tarihsel gerçekliğin sağlanmasında intradiegetic ve metadigetic anlatı düzeylerindeki iç anlatılar önemli rol oynamıştır.

> "Avrupa tarihinin birçok acayip ve garaibinden birisi dahi, medeniyetin en büyük sademâtına uğramış olan bu garip kıt'a içinde teşekkül eden dinî, hikemî ve bahusus siyasî cemiyyât-ı hafiyyedir. Bunlardan en büyük ve en mühimlerinin adedi yirmiyi tecavüz eder. Her birinin nice garaibi vardır ki, yazılsa erbâb-ı mütâlâayı hayrette bırakır. Ancak şimdiye kadar defaâtle arz ve ihtar eylemiş olduğumuz veçhile, bu nüshayı müverrih sıfatıyla kaleme almayıp hikâyenüvis sıfatıyla yazmakta bulunduğumuzdan, vazifemizin haricine çıkmamak suretine kemaliyle ehemmiyet vermekteyiz. Binaenaleyh burada dahi cemiyyât-ı müteaddidenin hiçbirisini bahse katmayıp, yalnız matlubumuz olan birisi hakkında muhtasaran malûmat ita edeceğiz.
> Matlubumuz olan cemiyet Carbonari Cemiyetidir."[183]

Bundan sonraki kısımda Carbonari Teşkilatı, âdeta bir tarihçi dikkatiyle anlatılır. Tarihî bilgileri verdikten sonra tarihten kurguya geçiş de "Carbonari hakkında bu malûmatı aldık ya! Şimdi hikâyemize bakalım."[184] denilerek yapılır. Çünkü bu vaka halkasının kuruluşunda yukarıda açıkladığımız gibi tarihî bir hakikat vardır. Ayrıca Ahmet Mithat'ın "müverrih sıfatıyla kaleme almayıp hikâyenüvis sıfatıyla" ifadesini kullanması yine "Burasını tarih halledemiyor."[185] demesi tarih ile edebiyat arasındaki ince çizginin bilincinde vakayı kurguladığını işaret etmektedir. Bunun aksini düşündüğümüzde tarihte hiç olmayan bilgilerin de hikâyeci tarafından kaleme alınabileceği, edebiyatı tarihten ayıran tarafında da bu olduğu, tarihçilerin görmediklerini hikâyenüvislerin görüp anlatacağı söylenir.

"Geliniz bu âlemde de, size biz delâlet edelim. Zira müverrihrihler âlem-i târihi tarh u tertip ederlerse de, her köşe ve bucağını hikâyenüvisler kadar göremezler."[186]

Benzer örneklerle bu fikri destekleyen yazar, Süleyman'ın Zehra'yla evlenme ümitlerini yok eden etkenin de bir tarihî gerçek olan Mısır'ın Fransızlar tarafından işgalini gösterir. Burada ikinci bir unsur daha ortaya çıkmaktadır ki gerçekliği sağlamak isteyen anlatıcının inandırıcılık için gerçek bir fondan yararlanmasıdır. Bu sebeple vakadan önce tarihî zemin hakkında bilgi verilir.

---

[183] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 335.
[184] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 340.
[185] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 234.
[186] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 234.

> "Biz bir haber vereceğiz ki, onu tarih içinde bulamayacaksınız. Ama diyeceksiniz ki, bir haber tarihte olmazsa biz ona nasıl dest-res olabiliriz.
> Evet, biz tarihte olmayan haberlere dahi dest-res olabiliriz. Bir kere düşünsenize ki, meselâ Alonzo'nun Julia'yı Zerno'dan kıskandığı zamanlar yüreğinden geçen şeyleri nasıl haber aldık da yazdık. Bunlar tarihte var mıdır?
> Hem asıl hüner tarihlerde olmayan vukuatı haber alıp da yazmaktır. Tarihlerdeki vukuatı yazmak bir kitabı kopya etmekten ibaret kalır. Neyse, meramımızı anladınız ya? Vakit kaybetmeyip işe başlayalım."[187]

Hasan Mellâh'ın Mısır'da bulunduğu sürede orada cereyan eden olaylar anlatılmadan Napolyon dönemi Fransa'sı ve Fransızların Mısır'ı işgalinin anlatılması bu olayla Süleyman ve Zehra aşkının işlenmesi bunu örnekler. Hatta biraz daha ileri giden Ahmet Mithat, hikâyenin kendisinin de hayalî olmadığını ve tarihte yer alan bir hakikat olduğunu da ekler. Süleyman, sevdiği kızı elinden aldığı için Menou'ya intikam besler, onu öldürmek ister. Fakat aklını çelen Şeyh Abdülkadir, onun Fransız General Kleber'i öldürmesini sağlar. Çünkü Napolyon'un en büyük yardımcısı olan bu kişinin öldürülmesi, Mısır'a hâkim olmak için Dominico Badia (Şeyh Abdülkadir)'nın önünü açacaktır. Tarihî kaynaklarda da Napolyon'un Mısır'dan ayrılırken yardımcısı Kleber'e çok sıkı talimatlar verdiği ve Mısır'ın her zaman gönlü kazanılacak dinî liderler yoluyla yönetilmesi gerektiğini söylediği yazmaktadır. Böylece yine tarihî ve edebî bilgi birleştiği görülmektedir.

Benzer vaka halkaları oluşturarak tezini kuvvetlendirmek düşüncesi Ahmet Mithat'ın roman anlayışının öne çıkan yönelimlerindendir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta Dominico Badia ile Şehame ilişkisinin başlangıcı Cuzella ile Badia ilişkisine benzer. Nasıl Alfons mal varlığı için kızının Badia ile evlenmesini istemişse Şehame'nin babası da mal varlığından ötürü kızının Badia ile evlenmesini ister. Beşinci kesitte anlatılan Zehra ile Menou evliliğinde de baba faktörü önemlidir. Zehra Süleyman'ı severken babası kızını itibar kazanmak ve kazançlı çıkmak için Fransız General Menou ile evlendirir. Bu ilişkideki Süleyman-Zehra-Menou aşk üçgeni Numan-İnşirah-Casim Bey klasik aşk üçgenine ve *Hasan Mellâh*'ın temel öyküsü olan Hasan Mellâh-Cuzella-Dominico Badia aşk üçgenini çağrıştırır. Alonzo'nun Julia'yı Cartegane gemisine ziyaret için getirip Malta'dan Cezayir'e götürmesi ile Dominico Badia'nın Cuzella'yı kandırıp gönül rızasıyla gemisine bindirmesi arasındaki paralellik de bu çerçevede düşünülmelidir.

İnceleme konusu romanlarda sadece iyilikleriyle ön plana çıkmış olan kişiler, aşklarına sadık kalırken kötüler o sadakati koruyamazlar. Çoğunlukla zalimlerden sıkıntı çekmiş mazlumların aşk maceraları ya da sevdiği zorla elinden alınmış, ona kavuşamamış kişilerin öyküleri işlenir.
Hüseyin Fellâh'ta Ahmet Mithat, âdeta şuur akışı içinde vakadan vakaya geçerek asıl olayla çoğunlukla tematik bağ kurup benzer örneklerle kurgusunu oluşturur. İlk olaydaki esaret temi, hemen her vaka halkasında ortaktır.

---

[187] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 196-197.

Anlatıcı, zaman zaman yazarın kimliğini de ortaya çıkaran bir anlatımla okuyucuya sorular yöneltir. Bu kısımlar, yazarın kurgulama aşamalarını da açıklamak adına önem taşımaktadır.

> "Korkarız muharrir efendi siz bu kızı şu üç herifin üçüne dahi âşık edeceksiniz ama bu suret bütün bütün rezalet olur. Bir erkeği üç dört karıya âşık ettirdiğiniz birçok safsatalar ile bize de yutturdunuz. Bunun bir zararı yoktu. Çünkü erkek dördünü dahi başka başka idare edebilirdi.-Lâkin bir karıyı üç erkeğe âşık ederseniz işte bunun bir çaresini mümkün değil bulamazsınız. Vakıa bu iş bize ait bir vazife değil ise de haniya bir hatıra kabilinden olarak arz ediyoruz.
> İnayetinize teşekkürler ederiz efendim. Bizim şimdilik bildiğimiz şey arz eylediğimiz kadardır. Âtiyi keşf ise hikâye âleminde dahi kimsenin bileceği bîrşey değildir. Fal atılamaz ki atalım. Binaenaleyh meselenin mahiyeti ne ise kendiliğiyle meydana çıkmasına intizardan başka yapacak hiçbir şey yoktur. Şimdilik yine işimize devam edelim."[188]

Ahmet Mithat, romanlarını kurgularken arının her çiçekten bal alması gibi her adamın bir meziyetini ve macerasını bir araya getirmekte ve hayalhanesinde oluşturduğu insan modeline bütün bu meziyetleri giydirip bütün maceraları yaşatarak öyküsünü şekillendirmektedir. Amacının ne olduğunu okuruna açık açık söyleyen yazar, ikna kabiliyetini kullandıktan ve okurunu ikna ettikten sonra hikâyesini şekillendirmeye devam etmektedir. Ahmet Mithat roman boyunca anlatacağı olaylara geçmeden önce temaya uygun ara bilgiler verir. Bunlar bazen vakanın kaybolmasına sebep olduğu gibi tezin açıkça ifade edilmesine yardımcı olur. Kurguyu zayıflatan bu tür ikna edici ve açıklayıcı sözlerinden sonra vakaya "Yine hikâyemize ricat edelim."[189] diyerek dönüş yapar. Bundan önce yazdığı romanlarına kıyasla *Hüseyin Fellâh*'ta ara bilgilerden söz etme oranında artış meydana gelmiş ve bu da beraberinde sohbet üslubunun kuvvetlenmesini getirmiştir.

Yalnızca aynı roman içinde değil diğer romanlarıyla da bağlantılı biçimde benzer vaka halkalarına yine sıkça müracaat eden Ahmet Mithat, Şehlevend ve annesi Hasna Hanım'ın yuvasını dağıtan Bekir Efendi ve mektupları getiren Hurşid Efendi; konağı ele geçirmek, onların mallarını çalmak için çabalamış ve bunu başarmışlardır. Onlar zenginleşmiş Şehlevend ve annesi fakirleşmiştir. Bu kurgu, *Dünyaya İkinci Geliş*'teki zengin olan Mesut Ağa'nın durumuyla benzerlik göstermektedir. Her iki kişi de benzer gailelerle meşgul olmuş ve sonunda haksız bir zenginliğe kavuşmuşlardır.

Yazarın vakayı düzenleme biçimi, sözlü gelenekten yazılı anlatılara taşınan unsurları içerdiği gibi yine de roman ve masal ayrımı yapılmasını beraberinde getirir. Bu tür romanları okurken yalnızca koca karı masallarındaki gibi olayları takip edip alınacak lezzetin yetmemesi gerektiğini sık sık söyleyen Ahmet Mithat, *Hüseyin Fellâh*'ta anlatı unsurlarını buna göre düzenler. Onun "…her şahısta bir başka cilve ile mütecellî olan tavr-ı beşeri tedkîk ve istiknâh lezzetini dahi almak…"[190] olarak ifade ettiği bu kurgulayış, beraberinde o şahısların müdahil oldukları vakanın kurgulanışında da dönemi açısından yenilik getirecektir. Zaten ona göre hikâye okumaktan

---

[188] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 274-275.
[189] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 209.
[190] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 273.

maksat "…a'zam-ı etvâr-ı gûnâgûn-ı nev'-i beşeri tetkik etmek"[191] kadar okura hiç bilmediği memleketleri tanıtmak, hiç işitmediği şeyleri işittirmektir. Bu yüzden romanlarında sık sık ara bilgiler vererek vakayı keser ve okurun bildiği şeylerin ötesinde açıklamalar yapar. Bilinen şeyleri söylemenin abes olduğunu düşünür.

Süleyman Muslî'nin girişindeki açıklamalarında *Hüseyin Fellâh*'a da değinen yazar, okurlardan gelen eleştirilere yer verir. Muhatabının belirttiğine göre bu romanın en büyük kusuru "…zemininin müsaadesi derecesinde tafsilli yazılmaması…"[192]dır. Eğer bu roman da *Hasan Mellâh* gibi tafsilli yazılmış olsaydı, Şehlevend'in, Ömer'in, Civelek'in, Ahmed Bey'in ve Hüseyin Fellâh'ın kişilik yapıları üzerinde daha fazla durulmuş olsaydı onun da *Hasan Mellâh* gibi büyük bir eser olacağını düşünmektedir. Bu durum, Ahmet Mithat'ın romanlarını yazdıktan sonra onlara gelen eleştirileri dikkate aldığını ve sonraki romanlarında bu hataları tekrarlamamaya çalıştığını göstermektedir.

Yeryüzünde Bir Melek'te Şefik'in karşılaştığı Arife ve Cevriye gibi kişilerin, ömrünü fuhuş içinde geçirmiş kadınların, yalnızca manevi anlamda değil maddi ve vicdani anlamda da felakete uğradıklarını, çeşitli dertlere maruz kaldıklarını, yaptıklarının cezasını bir türlü çektiklerini anlatması ve okuduğu Avrupa'daki büyük eserlerde bu meselenin fazlaca ele alındığını belirtmesi, Ahmet Mithat'ın da malzeme olarak Batı kökenli eserlerden faydalandığını düşündürmektedir.

Paris'te Bir Türk'te Ahmet Mithat, vakayı nasıl sunduğunu belirtir. Olayları yaşayanların durum ve rollerini muharrir sıfatıyla vasfetmeyip ne durumda ve rolde bulunduklarını olayları yaşayan kişilerin kendileri tarafından fikir ve hareketleri ile göstermeleri suretini tercih ettiğini ifade eder. Romanın başında *Muharririn Bir Muhâtab-ı Mefrûz ile Muhaveresi*'nde oluşturduğu bir muhatapla söyleşen muharrir, okumanın insan zihnindeki yorgunluğu ve parçalanmışlığı alacağından söz eder. Ahmet Mithat, her ne kadar okura kendini nasihat eden bir kişi olarak göstermek istemezse de zaman zaman araya girerek yaptığı açıklamalar, verdiği ansiklopedik bilgiler, okuru eğitici hikâyeler eklemeler onun bu tavrını belirgin kılmaktadır. Kubilay Aktulum bu yönelimi, "uzatı" ifadesiyle karşılamaktadır.

> "Latince 'digressio' sözcüğünden türeyen, 'uzaklaşma', 'yoldan çıkma', 'doğru yoldan ayrılma olgusu' anlamına gelen uzatı çoğunlukla bir metinde yer almaması gereken, metnin düzenini bozan, onu dönüşüme uğratan bir parça; ana söylemin dışında bir söylem, ana söylemden saptıran, metnin çizgiselliğini kesen parazit bir kesit olarak görülür ve tanımlanır. Uzatıya başvurmak geçici olarak söylemi kesip, uzun ya da kısa bir süre bir başka konuya el atmak, bir başka öykü anlatmaktır. Sözlü bir bağlamda - sıradan bir konuşma, söylem vb. - olduğu kadar yazılı bir bağlamda da - deneme, roman, özyaşamöyküsel anlatı, mektup roman - karşımıza çıkabilen uzatı yöntemine göre her defasında konuşma ya da metin ya da yazı içerisine artı bir unsur katılır. Uzatı bir pencereyi andırır, bu pencerenin

[191] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 301.
[192] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 9.

> içinden yeni bir görünüm beliriverir, bu görünüm içerisine girilen odadan ayrı bir görünümdür. Uzatı ana eylemdeki evrenden farklı evrenlere açılır."[193]

Kişiler, mekân, yaşanılan zaman, geçmiş dönemdeki bir tarihî olay, öğrenilen bir teknik buluş gibi hemen her konuda yapılan bu açıklamalar, anlatı açısından vakanın akıcılığını bozan bir eksiklik olarak kabul edilse bile Ahmet Mithat'ın Türk romanında yapmayı düşündüğü bir roman okur kitlesi oluşturma ve insanları eğitme düşüncesiyle örtüşen bir yaklaşımdır. Bazen açıklamalarının uzadığını ve okuru sıktığını düşünen anlatıcı, bu düşünceyle özür dileyip örneğine bütün romanlarında rastlanan "Eyvah! Bizim bîçare karılar burç içinde idiler!"[194], "Yine hikâyemize ricat edelim."[195] "Hasan Mellâh'ı nerede bırakmıştık?"[196] benzeri ifadelerle diye ana vakaya dönmek için uygun geçiş noktaları arar. Bu durum, beraberinde samimi bir sohbet üslubunun ve Tanpınar'ın ifadesiyle okurla *yarenlik* ediyor havasının doğmasını sağlar.

Akşamları yemeğini yiyip kahve ve çubuğunu içen kişinin uyku zamanına kadar vaktini mütalâa ile geçirirse fena olmayacağını söyler. Bu davranışın günün yorgunluğunu alarak yatağa fikren rahatlamış olarak girmeye katkı sağlayacağını belirterek insanları okumaya teşvik eder. *Süleyman Muslî*'yi de bu maksatla yazdığını ifade eder. Zaten Ahmet Mithat, cihanda ve okuyucular nazarında varlığını ispat eden şeyin yazarlık yolunda pek çok eksikliğine rağmen verdiği bu hizmet olduğunu söyler. Dolayısıyla bunu edebî bir eser ortaya koymaktan çok halka yapılacak bir hizmet olarak görür. Bu hizmetten feragat edecek olmasının âlemde mevcudiyetinden de feragat etmiş sayılacağı olduğunu düşünür.

Günlerce Paris gazetelerinde yer alan, hakkında yorumlar yazılan "Asilzade Grisette" isimli tiyatroda Grisette ile Deli Herif arasındaki ilişki, Catherine ile Nasuh arasındaki ilişkiye benzer. Dolayısıyla bu eserin gazetelerde çıkan bütün özetleri, hakkında yazılan yorumlar üzerinde bilgi veren Ahmet Mithat, böylece kendi kurguladığı, belki de izlediği bir tiyatro oyununun öyküsüne paralel bir öykü çizerek *Paris'te Bir Türk*'te bunu birleştirir. En azından bu kurgulamayı bir ara vakaya sıkıştırır. Bu durum Ahmet Mithat'ın romanlarında vakayı oluştururken tecrübelerinden ve gerçek hayat izlenimlerinden yararlandığını gösterdiği gibi anlattığı bu tiyatrodaki vakanın gerçek hayatta da yaşanabileceğini ima eder. Bunun yanında Nasuh, Paris'te gördüğü garip vakalara devamlı olarak "Vallahi tuhaf! Fıkarât defterine kaydetmeli. İleride bir büyük roman sermayesi olur."[197] der. Bu tavır, Ahmet Mithat'ın romanlarının ilhamını nereden aldığı, malzemeyi nasıl tespit ettiği konusunda bize ipuçları verir.

"Asilzade Grisette" isimli tiyatro eserine roman boyunca çok fazla yer verilmesinin bir sebebi de ülkede tiyatro gösterilerinin yaygınlaşmamasına karşın Paris'te bu işin ne kadar sistemli yapıldığı ve Paris tiyatro zevki hakkında bilgi vermektir. Anlatmadan ziyade göstermenin

---

[193] Kubilay **Aktulum**, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, Ankara 2004, s. 90.
[194] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 13.
[195] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 209.
[196] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 257.
[197] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 378.

önemini işaret eden yazar, bu oyunun tiyatro sahnesi üzerinde icra edilirken temaşa edilmiş olmasının beğeni zevkini artıracağını dile getirir.

Süleyman Muslî'nin giriş kısmında, muhatabının bu romanla ilgili değerlendirmelerine yer veren yazar, sonra da bunun savunmasını ve neden öyle yaptığını yazar. Muhataba göre bu eserin en büyük kusuru zamanındadır. Muhtemelen yazar, eleştirmenlerin daha çok bu noktaya odaklanmasından ötürü eleştirinin temel dayanağı olarak zamanı gösterir. Muhatap, Paris'e bir Türk gönderilecekse bunun neden bir asır önce olmayıp şimdi olduğunu, Paris'in bundan bir asır öncesinin bu hikâye için çok daha uygun olacağını belirtir. Buna Ahmet Mithat'ın yanıtı şu olur:

> "Muharrir -Anladım efendim, anladım. Demek oluyor ki hikâyede ezmine-i sâlifenin biraz daha uzacıklarına atf-ı nazarı şart koymaktasınız. Yani roman istorik (roman-historique) dedikleri surette esası tarih üzerine mübtenî hikâyeleri tercih ediyorsunuz. Bunda fikrim sizinle beraberdir. Paris'e gönderdiğim Türk'ü, buyurduğunuz veçhile büyük ihtilâl zamanında göndermeyi kurmuştum. Lâkin ortada politika temevvücâtından başka hiç bir şey bulunmadığı bir devirde yalnız hissiyât-ı kalbiyye ve mesâil-i insâniyye ve medeniyyeden ibaret bir vak'a tasvirini zemin ve zamana muvafık bulmadım. Maahâza o devire isnâd ile diğer bir hikâye tasviri ihtimâlinin önüne set çekilmedi ya? Şimdiki hâlde ise elde mevcut ve eski tarihin en garip bir kaç mesaili üzerine mübtenî bir yeni hikâyem var ki ismine Süleyman Muslî tesmiye eyledim."[198]

Süleyman Muslî, Ahmet Mithat'ın tabiriyle bir "roman istorik (roman-historique)"tir. Yani esası tarihe dayalı bir romandır. Bu sebeple romanda tarih ile edebiyatın iç içe geçtiği kısımlara sıkça yer verilmiştir. Daha çok dönemi tarihî bir gerçeklikten yakalayan yazar, orada yaşayan kişileri kendi hayal dünyasına göre kurgular ve öyküsünü oluşturur. Yazarın pek çok anlatısına eklediği ek bilgilerde tarih ile edebiyat arasındaki ince çizgiyi işaret eder. *Süleyman Muslî* gibi hemen her noktasının tarihî gerçeklere dayandığı hikâyelerde tarihin açıklayamadığı yerler, hikâyenüvisin kalemine ihtiyaç gösterir. Hatta Ahmet Mithat daha da ileri giderek vakanın tamamen tarihe dayandığını ve hikâyenüvisin hayalinden ibaret olmadığını belirterek realizm endişesi taşıdığını ima eder. Kendisinin yaptığı tek katkının tarihî gerçeklerin yer aldığı hikâyelerin birbirine bağlanmasından ibaret olduğunu söyler. Bu düşüncesiyle Yeni Tarihselcilerin ilkelerine yaklaşır. Ancak bazen yaptığı "Haber verelim ki hâlâ tarihin verdiği haberi naklediyoruz. Henüz kendiliğimizden bir gûne izahata girişmedik. Zira daha tarihin rivâyâtını bitirmedik."[199] şeklindeki açıklamalarla buna tezat oluşturur. Çünkü tarih, pek çok bakımdan değiştirilerek onun romanlarına yansır. Sadece tarihî vakaların birleştirilmesi gibi bir vazife üstlendiğini söylemesi tamamen realizm endişesinden kaynaklanmaktadır. Bu sebeple romanın pek çok yerinde "tarih yazar ki, tarihte olduğu gibi mukayyettir, tarih haber verir ki, tarihin verdiği haberi naklediyoruz, tarihin rivâyâtını bitirmedik, tarihî kaynaklara göre" gibi ifadelere yer verir. Diğer yandan ise edebiyatın özünün yalnızca gerçeklik değil aynı zamanda hayal olduğunu da belirten Ahmet Mithat, muharririn hayallerinden yoksun bir edebî eserin sıradan bir lakırdıdan ibaret olacağını

---

[198] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 9-10.
[199] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 146.

açık yüreklilikle ifade eder. O, romanlarında hakikat kadar hayalden de taviz vermemiştir. Gerçekçilerin hayali tamamen ihmal eden yaklaşımları bundan ötürü yazar tarafından sıkça eleştirilmiştir. Anlatılarındaki temel amaç, hakikate ulaşmak değil; hakikati kullanarak, hakikatle olan bağı hiçbir zaman kesmeden okuru eğlendirmek ve yeni şeyler öğreteceği hayalî bir atmosfer oluşturmaktır. Oğlu Kâmil Yazgıç'ın şu ifadeleri, Ahmet Mithat'ın hayallerle hakikatler arasında kurduğu denge yanında vakayı oluşturma biçimini de yansıtmaktadır.

> "Onun bütün yazılarında, ayrılmaktan kaçındığı esas prensiplerden birisi, hakikate hayalden fazla yer vermekti ve prensipini müdafaa ederken:
> — Görebilen göz için hayat, her muhayyileden zengindir. İlhamı muhayyilesinden alan muharririn, dünyayı anlatmıya çalışan âmâdan farkı yoktur!., derdi.
> Bunun içindir ki, onun, - meselâ- romanlarında ya kendisini yahut bir dostunu bulursunuz. Mevzuları daima, ya kendi başından yahut ta bir dostunun, bir tanıdığının başından geçen vakalar, maceralardı. Romanının mevzuunu evvelâ kafasının içinde işler, tamamlar, ondan sonra, kıymetlerine inandığı kimselere anlatır, onların yapacakları tenkitleri nazarı itibara alırdı.
> İş bu kadarla da bitmezdi: Görmediği hiçbir âlemi, hattâ hiçbir mahallî anlatmak istemiyen babam bazan, sadece hazırlıyacağı romanına sahne olacak muhitleri gezmek, tanımak, tetkik etmek için koltuk meyhanelerinden umumhanelere, esrarkeş kahvelerinden çingene mahallelerine, batakhanelerden bektaşi tekkelerine kadar her yere, her âleme girer, çıkar, her çeşit insanla düşer kalkardı. Eğer, roman tarihî ise, o zaman da müzeleri dolaşır, her devrin kıyafet hususiyetlerini dikkatle gözden geçirir, kitapları karıştırır, hattâ askerî hususatta muhtaç bulunduğu malûmatı edinmek üzere, eski haritaları, plânları toplar, erkânıharp zabitierile konuşur, defterini ve ekseriya tütün paketlerinin arkalarını çeşit çeşit notlarla doldurur, hulâsa kafasının her eksiğini, ısrarlı bir dikkat ve itina ile giderdikten sonra yazmıya başlardı. Fakat, bütün bu hazırlıkları bitirdik, ten sonra, eserini şayanı hayret bir kolaylıkla tamamlardı."[200]

Romanlarında gerçeklik endişesinin üst düzeyde olmasına rağmen zaman zaman rastlantılarla kurguyu idare etmesi, vakanın gerçekçi biçimde sonlanmaması, iyilerin daima kazanıp kötülerin hep kaybetmesi ve cezalandırılması ondaki hakikatle sentezlenmiş hayalgücü ve okuruna örnek durumlar sunan Romantik yaklaşımı ile açıklanabilir. Bu düşüncelerinden ötürü dönemdeki yaygın kalem kavgalarından hayal ile hakikati bir sentezle bir araya getirme gibi dönemine göre orijinal bir düşünceye sahiptir.

Bu düşünceyle *Cellat*'ta Napolyon dönemine sık sık göndermeler yapan yazar, bağlamla ilişki kurmayı kesinlikle ihmal etmez. Hatta satır aralarında dönemin siyasi tartışmaları ve Napolyon'un yaptığı savaşlardan söz edilerek Pol Tonak'ın Napolyon ile arasının çok iyi olduğunun söylenmesi, kurgu ile gerçeğin birbirine ne kadar yaklaştırıldığını gösterir. Hayali bir kişi olan Pol Tonak ile tarihî bir kişi olan Napolyon, yine Napolyon ile komutanları olduğu söylenen Burumon ve Garuşi isimli kişiler aynı düzlemde bir araya getirilir. Zaten yazar da bu şekilde neyi amaçladığını açıklamaktadır.

> "Vaterlo Muharebesi'ni ber-tafsil hikâye ederek bir târîh-i askerî yazmak azminde değiliz. Hatta yazdığımız şey bir roman olduğuna göre vukuât-ı sahîha-i târîhiyye arasına hayal dahi katmak

[200] Yazgıç, s. 48-49.

> sanatımızın cümle-i muktezayâtmdan olduğundan Vaterlo hezimetinin iki esbâb-ı asliyyesine dair buraya kadar serd etmiş olduğumuz şu mukaddeme bile lüzumundan zaittir. Ancak polis müdürünün imparator huzurunda isimlerini yâd eylediği zatlar hakkında târîh-i sahihin itikadı ne merkezde olduğunu buraya kadar ettiğimiz tarif bile karilerimizce bir menfaat-ı müstekılle-i târîhiyye addolunabilir."[201]

Arnavutlar Solyotlar'da tarihle sık sık bağlantılar kuran Ahmet Mithat, kurgunun bir ayağı ne kadar "tarihe müstenit" ise diğer ayağının romancının hayal gücüne bastığını ifade eder. Anlatılanlara zaman zaman tarihî belgelerden örnekler getiren, bazen o belgelerde yanlış ifade edildiğini düşündüğü kısımları düzelten yazar, okurları içinde kültürel bir seçme yaparak tarihe vakıf olanların söylediklerini daha iyi anlayacağını ima eder. Asıl dikkati çeken husus ise romanı "tarih yazar gibi bir suretten kurtarmak" düşüncesiyle Rüstem ve Eftimi gibi iki kişinin kurgulanması ve bunların yanına Tepedelenli Ali Paşa gibi tarihî gerçekliği bulunan bir kişinin yerleştirilmesidir. Böylece tarih ile tarihî roman arasındaki ayrım da ortaya konmuş olur. Yazarın tarihten istifade ederek kurguladığı romanlarında mekân ve zaman bütünüyle; vaka ve kişiler ise kısmen hakikate uygunluk taşır. Tarihî gerçekliği olan kişiler hakkında yaptığı kurgulamayı gerçekliğe dayandırırken kendi kurguladığı kişilerde hayal dünyasının imkânlarından faydalanarak tarihî tamamlar. Hatta gerçek ve hayalî kişileri aynı düzlemde bir araya getirir. Bu durum, vakayı da yönlendirir. Ahmet Mithat, tarihin boşluklarını bu şekilde romancı muhayyilesinin tamamladığını ifade eder.

> "Karilerimizden tarihe vâkıf olanlar şu romanı Mora vak'asına dair tarihin verdiği izahat ve tafsilâtla, tatbik ve makeyeseyle elbette görmüşlerdir ki Solyotlarla Ali Paşa arasındaki münasebata dair buraya kadar vermiş olduğumuz haberler, öyle roman yazmayı sırf işkembe-i kübrâdan cevahirler yumurtlamak zanneden romancılar gibi yazmayıp, belki vukuatın en cüz'îlerine varıncaya kadar kâffesini hakayık-ı târîhiyyeye noktası noktasına tatbik ederek yazmışız ve yalnız işi sırf tarih yazar gibi bir suretten kurtarmak için yegâne eşhâs-ı hayâliyyemizden olan Rüstem'le bir de Eftimi mesailini araya katarak bu münasebetle roman yollu yürütecek izahat ve muhaveratımızı yürütmüşüzdür.
> Bundan sonra dahi yine şu surette devam edeceksek de vukuatın bu kısmında Yunan müelliflerinden Terikopi ile Alexander Soço'dan tebaüd etmeğe mecbur olacağız. Fakat bu iki zattan tebaüdümüz asıl fenn-i târihten bir tebaüd değildir. Bilâkis bu iki zat fenn-i târihten tebaüd ederek işi 'roman-ı istorik' yani hikâye-i târîhiyye çığırından dahi çıkarmış oldukları ve ne tarihe ve ne de romana benzemeyecek bir surete vardırmış bulundukları için onlardan tebaüd ederek cumhûr-ı müverrihinin hakayık-ı târîhiyyeden olarak verdikleri malûmatı bizim romanımız plânı dâhiline tastamam ithal etmeğe çalışacağız."[202]

Alexandre Dumas Pere'ın Ahmet Mithat üzerinde etkisinin büyük olduğunu kabul etmek gerekir. *Monte Cristo Kontu*'nda Tepedelenli Ali Paşa'nın kızını konu alan Alexandre Dumas'nın benzer tarihî dönemin kurgulanması noktasında da Ahmet Mithat'ı etkilemesi kuvvetle muhtemeldir.

> "Ahmet Midhat'ın tarihî roman olan ya da tarihî olaylara dayandırılan romanları içerisinde genel bir değerlendirme yapılmak istenirse bunlarda yaratmanın tarihi canlandırmanın önünde olduğu, yazarın kurguladığı macerasını dayandıracağı bir zaman ihtiyacıyla tarihe gittiği ve elbette bu tarihi seçerken muhayyileyi besleyen bir kaosun söz konusu olduğu dönemleri seçtiği söylenebilir. İddiası belki tarihi canlandırmak ya da öğretmek değildir ama tarihin içerisinde Türk'ün yerinin doğru tespit edilmesini sağlamak, özellikle de Batının yaptığı tespitleri cevaplamak ve bir tarih görüşü oluşturmaktır. Bu

[201] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 127.
[202] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 191.

> bakımdan Ahmet Midhat, yazar ve devrini anlamak ve çağımıza yeni bir bakış açısı kazandırmak için sadece tarihî romanlarıyla değil bütün eserleriyle defalarca çalışmaya değer zenginliktedir."[203]

Hristiyanlık menfaatlerine aykırı davranış gösterenlerin gönderildikleri Engizisyon Mahkemelerinde yargılanan Mariya'nın aldığı cezadan bahsedilirken bu mahkemelerin türlü cezalar verdikleri ve bunların insanoğlunun hatır ve hayaline gelmeyecek kadar kötü şeyler olduğu söylenir. İşte bu noktada Ahmet Mithat sanki bir makale yazıyormuşçasına "Tafsilatını isterseniz Dağarcık ser-levhalı mecmuamızda buna dair münderic olan bend-i mahsûsa müracaat eylersiniz."[204] diyerek okuru başka kaynaklara yönlendirir. Benzer bir tutumla *Çengi*'de karşılaşılır. Burada da rakstan bahseden yazar, "Karilerime şu verdiğim haberi tevsi ederek raks temaşasından hâsıl olabilecek lezzeti kalemle dahi izâka etmek için san'at-ı raks hakkında birkaç söz söylemek arzusu gelmekle beraber bundan beş sene mukaddem Dağarcık serlevhalı mecmuamda "raks" serlevhasıyla yazmış olduğum bend dahi hatırıma geldi."[205] diyerek o yazının içeriği hakkında ayrıntılı malumat verir. Böylece bir *uzatı* etkisi oluşturarak önceki eserlerinin de okunması için âdeta kendi reklamını yapar. Bu durum aslında yazarın kurgulama biçimine dair de ipuçları taşımaktadır. Günlük yaşamda karşılaştığı olaylar, tarihten okudukları, makalelerinde değindikleri; ancak anlatmak istediği fikri tam olarak bitiremediği düşünceler, anlatılarında tekrar hayat bulmakta ve kişilerle özdeşleşip vakaya dönüşmektedir. Bir anlamda yazılarını romanlarında kurgulaştırmaktadır. *Hayret* romanında Mirza İsmail'in medyumluk/hokkabazlık faaliyetlerinden söz ederken benzer biçimde göndermelerde bulunur. Ara bilgilerde devamlı olarak basın faaliyetlerinden söz eden Ahmet Mithat, özellikle *Kırk Ambar* üzerinde durur. *Müşahedat*'ta da özellikle *Müntahabât-ı Tercümân-ı Hakikat*'te yayınlanan makalelerine, *Tercüman-ı Efkâr*'da Ermeni harfleriyle yayınlanan *Felâtun Bey'le Râkım Efendi* romanına göndermeler yaparak anlatılanlara gerçekçi zemin hazırlar. Bunlar da kurgu anlamında yazarın makalelerinde değindiği meseleleri romanlarında malzeme olarak kullandığını gösterir. Sürekli biçimde roman okumaktan maksadın masal dinlemekten ziyade dünyanın hâlini gözler önüne sermek olacağı, bundan ötürü yalnız hayaller ve hurafelerle ilgili masal dinlemekten farklı olmayacağı, hatta bu vakanın içine çeşitli tarihî, coğrafî, hikemi, fenni bilgiler de vermenin onu faydalı hâle getireceğinden söz eden anlatıcı, "…hazır söz sırası gelmişken…" ifadesiyle birlikte ara bilgiye geçer. Dönemin gazeteleri ve gazetecilik anlayışıyla romanları arasındaki yakın bağ düşünüldüğünde romanların içinde gazetelerde atıfta bulunmanın, seçilen örneklerin gazetelerden ibaret olmasının gerekçesi anlaşılacaktır.

> "Mirza İsmail'in medyumluğu yani ervâh-ı gaibeyle münasebet iddiası neden ibaret bulunduğunu karilerimize anlatmak için burada pek uzun uzadıya sözlere girişmek kafiyen icap etmiyor. Bundan on üç on dört sene mukaddem 'Kırk Ambar' serlevhasıyla bir mecmua neşretmekteydik. Onda 'Havâss-ı mıknatısiyye' ser-levha-i umûmiyyesiyle gayet mufassal bir bent münderiçtir. İşbu bentte, ispritistlik ve medyumlukla bir vakit şöhretgîr-i enam olmuş bulunan mıknatıs-ı hayvânî erbabının hüner ve marifetlerine dair peyda edilebilen malûmatı serdeylemiş olduğundan ve Kırk Ambar resaili şimdi çıkan risaleler gibi kırk ellişer nüsha satılmayıp yedişer sekizer yüz olmak üzere ayâdî-i erbâb-ı mütâlâaya

[203] Argunşah, s. 36.
[204] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 28.
[205] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 91.

> yayılmış bulunduğundan, işbu romanımızı okuyanlar meyanında birçokları bu mebâhis-i mıknatısîyi okumuş bulundukları gibi o zamandan beri on üç on dört sene zarfında yeniden yetişmiş bulunan erbâb-ı mütâlâa için dahi Kırk Ambar mecmuasını edinmek muhalâttan addolunur."[206]

Ahmet Mithat'ın en çok dikkat ettiği husus, hikâyenin tertip ve tasviridir. Hikâyeyi yalnızca kişilerin maceralarından ibaret görmeyen Ahmet Mithat, böyle olursa hikâyeden çok bir tercüme-i hâlin ortaya çıkacağını düşünür. Bu sebeple kişilere uygun vaka bulmaktansa vakaya uygun kişiler oluşturmayı tercih eder.

Kafkas romanının satır aralarında kurgulama ve konu seçimi hakkındaki düşüncelerini dile getiren Ahmet Mithat, bir zamanlar yürekleri acı acı sızlatarak üzebilirse kendisini başarılı kabul ettiğini; oysa şimdi bunu yapamadığı gibi asıl amacının da yürekleri daraltan o anlatımlar yerine yüreklere rahatlık veren anlatımlar yazmaya çalıştığını belirtir. Bu, bir anlamda onun romanlarında romantizm tesirlerinin biraz daha azalmasının bir sonucudur. Öyle ki neredeyse *Süleyman Muslî*'den itibaren romantizm karşısında realizmin tanık gösterme, belgelerden ve tarihî hakikatlerden yararlanma, gerçek mekânlarla kurmaca mekânları birleştirme gibi unsurlar bakımından biraz daha kuvvet kazandığını söyleyebiliriz. Bunu "…halkın gıpta eylediği bahtiyarlıklar içinde büyük büyük betbahtlıklar olmasa ve halkın yüreğini acıtan betbahtlıklar içinde büyük büyük bahtiyarlıklar bulunmasa idi romancılara sermaye mi kalırdı?"[207] diyerek roman malzemesinin gerçek hayat sahnelerine dayanan kaynağını da işaret eder. Hatta günlük yaşamda gördüğü bazı kişi ve olaylara karşı ilk yorumu, "…hikâyenüvislerden birisinin eline sermaye olarak geçse koca bir cilt vücuda getirirdi."[208] olur. Bunun dışında kahramanların maceraları anlatılırken sürekli olarak "Bundan âlâ bir roman olurdu, büyük romancılara da bunlar sermaye olurlar." gibi ifadeler tekrarlanır. Dolayısıyla romanın bir yanıyla hayata dayandığı ve Ahmet Mithat'ın gördüklerini kurgulayarak şekillendirdiği de onun kompozisyonu olarak karşımıza çıkar. Bu yaklaşım, her nesne ve olaya hikâyeci gözüyle bakmanın verdiği bir muhakeme yeteneğidir. *Dürdane Hanım* romanında Ulviye ile Dürdane Hanım arasındaki konuşmada Ulviye'nin Dürdane'ye roman okuyup okumamasını sorması üzerine onun "Ben öyle roman, tiyatro filân ne olduğunu hiç bilmem. Roman hiç okumadım."[209] demesi üzerine anlatıcının devreye girerek Ulviye Hanım'ın zihninden geçenleri söylemesi, bir anlamda yazarın da romanlardan beklentisini ortaya koymaktadır:

> *"Dürdane'nin 'Ben hiç roman okumadım.' sözünü işittiği zaman Ulviye hem kızın bakıyye-i kelâmını dinler, hem de zihninde 'Eğer sen romanları okumuş, hem de kemâl-i dikkat ve itina ile okuyarak erkeklerin ve kadınların ahvâlini lâyıkı veçhile öğrenmiş olsaydın kendini bu vartaya duçar etmezdin.' hükmü geçmekte bulunmuştu."*[210]

---

[206] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 223.
[207] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 32.
[208] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 207.
[209] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 124.
[210] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 124.

Bunlardan hareketle şu hüküm verilebilir: Ahmet Mithat, hayal gücünün romanın temeli olduğunu bilmesine rağmen bu hayal âleminin gerçeklerden izler taşıdığını ve hayatı yönlendirdiğini de ifade etmektedir. *Cellat*'ta "Bir Bahtsız Çocuk" adlı bir roman yazan Andre Gocafo, bunu o kadar gerçekçi biçimde anlatır ki âdeta kendisini anlatmaktadır. Bu eklenti vaka, romanın gerçekliğine dair okura da ipuçları sunmaktadır. Dolayısıyla ima edilen yazarın, romanının konusunu gerçek hayattan alması, gerçek yazarın da konusunu gerçek hayat sahnelerinden aldığına dair bir gönderim olarak düşünülmelidir.

> *"Bu romanda, kendi sergüzeşt-i ahvâlini hemen bildiğimiz surette tasvir eylemişti. Şu kadar ki biz bu kitapta cellat Simon Garas'ın ve zevcesinin ve oğlunun evâil-i hâlleri hakkında pek muhtasar malûmat vererek Tonaklara ve Napolyon'a dair bin-nisbe daha ziyade izahat vermiş olduğumuz hâlde Leandre kendi hakkında daha ziyade izahata girişerek hem bir nevcivanın hissiyatını hem de kendisi gibi bahtiyar olmak için lâzım gelen esbabın kâffesi maaziyadetin mevcutken, yalnız cüz'î bir maniadan dolayı kendisini her hâlde, her şeyde bedbaht gören bir delikanlının hissiyyât-ı gûn-â-gûnunu o kadar mükemmel tasvir eylemişti ki bu parçayı kendisi ağlaya ağlaya yazdığı gibi okuyanların dahi mutlaka burunları sızlayıp gözleri sulanacağına şüphe yoktur."*[211]

Bir yanı hayal gücüne diğer yanı gerçeklere dayanan romanın başarılı olduğunu düşünerek bu ikisi arasındaki dengeyi son romanlarında biraz daha fazla gözetmeye başlamıştır. Fakat yine de onun bu dönem romanlarında tam olarak Batılı manadaki realizmden söz etmek mümkün değildir.

Henüz 17 Yaşında'da yazarın satır aralarında verdiği malumat, onun kurgulama biçimi hakkında ipuçları taşımaktadır. "Alexandre Dumaszade bir romanında gittiği mahalle böyle bilâ-ihtiyâr giden bir âşık için 'Sanki yüreği biçarenin önüne düşüp de istediği mahalle delâlet ediyormuş' yollu bir ta'bîr-i zarîfâne kullanmış. Acaba Bizim Ahmet Efendi dahi bu kabilden addolunabilir mi?"[212] diyen Ahmet Mithat, Batılı romancılardan aldığı birtakım teknikleri, kişi oluşturmayı, kurgulama biçimini kendi eserlerinde de denemektedir. Dolayısıyla yazarın, okuduğu Batılı romanları kendine göre yeniden kurguladığı ve bizim toplumumuza uygulayıp bir anlamda vaka halkalarını bu çerçeveye göre şekillendirdiği görülmektedir.

Hayret'te extradiegetic anlatıdan hareketle anlatılan intradiegetic ve metadiegetic anlatılarda eksikler bırakmamak için bunları uygun biçimlerde birbirine bağlayan Ahmet Mithat, bir yandan da mantıksızlığı önelemeye çalışır. Mihriban'a başından geçen hikâyeyi anlatan İsmail Azmi aynı zamanda geçmişiyle bağlantı kurarak vaka bütünlüğünü de sağlar. Bu çerçevede isim sembolizasyonunu da başarılı biçimde kullanan yazar, entrikayı bir anlamda "hayret" kelimesiyle kullanmıştır. Mihriban'ın Sarpson'a kızarken onunla görüştükten sonra fikrinin değişmesi, hayret olarak ifade edilir. Bütün bunlar romanın sonunda bağlantıların tamamlanmasıyla ortaya çıkar.
Anlatacaklarını önem sırasına göre düzenleyen Ahmet Mithat, sırası geldiğinde anlatı unsurlarından gerekli olanı kurgular. Bunu *Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar*'da şöyle ifade eder:

---

[211] Ahmet Midhat Efendi, *Cellat*, s. 162.
[212] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 148-149.

> "Mustafa Kamerüddin'in Paris'te üçüncü sene-i tahsili hakkında kitab-ı sabıka pek az malûmat derc edebildik. Bahusus ki bu üçüncü sene-i tahsîliyye zarfında Mustafa Kamerüddin'in diğer arkadaşlarıyla bir de hikâyemizce bir aralık en mühim a'zâ-yı vak'adan olmak ehemmiyetini almaya başlamış bulunan Matmazel Lini hakkında hemen hiçbir şey yazmadık.
> Bu hâl ihmalimize hamlolunmasın. Hikâyemizin kâffe-i a'zâ-yı vak'ası nazar-ı ehemmiyet ve dikkatimizden asla tebaüd etmemişlerse de yazılacak daha mühim şeyler zuhur etmesi üzerine ehemmiyetleri ikinci derecede kalan vukuatla iştigal edememekliğimiz zaruridir."[213]

Sözlerini sıralayan anlatıcı, bu kez de vakanın ilerleyen kısımlarında geriye dönük hatırlatmalarda bulunur. Vaka zincirinin temel öyküsünü, vakada rol alan birinci derece kişileri, daha önce görülen ya da işitilen bir nesne veya düşünceyi bu yolla okura hatırlatır. Romanın gazetelerde tefrika edilmesinin ve unutulabileceği düşüncesinin etkisiyle böyle bir yöntem izleyen Ahmet Mithat, diğer yandan da okurunu eğitmeye çalışır.

Haydut Montari'ye yazdığı *İfade-i Mahsusa*'da Ahmet Mithat, romanı kurgularken vakayı hangi esaslar üzerine bina ettiğini anlatır. Bunu yaparken Avrupa romanının kendisini de etkileyen önemli isimlerinden örnekler vererek bir anlamda Batılı romanı Türk edebiyatına taşıyan isim olarak kendisini ima eder. Batılı romanın hatta genel anlamda anlatının vaka tertibinde görülen ve okuru kendisine çeken unsurları Türk edebiyatında yapacak kişi olarak kendisini bulur. Bu bağlamda oğlu Kâmil Yazgıç'a göre Ahmet Rasim'in Ahmet Mithat'a verdiği "On iki beygir kuvvetinde bir yazı makinesi"[214]; Şevket Rado'ya göre ise Cenap Şahabettin'in Ahmet Mithat'a verdiği "…kırk beygir kuvvetinde bir yazı makinesi"[215] sıfatlarını kullanır.

> " 'Yazı makinesi' diye şöhret aldırılmış değil miyiz ya? Ta'bir-i âherle bir yazı amelesiyiz. İşçi kısmına nasıl iş ısmarlanır ise o yolda işleyip hele mahsulünü o işi sipariş edenlere beğendirmeye de muvaffak olur ise, bundan büyük sevinç tasavvur edilebilir mi?
> Zannedersek bu işi bize sipariş edenler kimler olacağı sual buyurulacaktır. O suali 'mukadder' farz edelim de cevabını da şimdiden verelim. Siparişcimiz 'rağbet-i âmme'dir. Xavier de Montepin'in bin esrarı bir ukdede cem ederek, bin tesadüfü bir noktaya bağlaması kariin-i Osmaniyyeden bir cemm-i gafîr nezdinde mazhar-ı takdir olduğunu görünce velev ki pek âcizane, pek tilmizâne bir surette olsun, bir de Xavier de Montepin'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.
> İspanya'da bir âdet varmış. Tiyatroya gidenler son perdeden evvel oyunun hile-i esâsiyyesine akıl erdirirler ise muharriri tezyifen ıslık çalarlarmış. Bu romanı yazarken aklımıza şu fıkra da geldi. Sırr-ı aslî ve esasiyi bir dereceye kadar ketm ederek tâ netice de meydana çıkıncaya kadar bu mektumiyetin muhafazasını iltizam eyledik. Varsın bu da bir tecrübe olsun. Derece-i makbûliyeti hikâyemizin hitamından sonra tahakkuk ederek iyi mi olduğunu yoksa fena mı görüldüğünü sonra anlarız."[216]

Hasan Mellâh'ı *Monte Cristo*'nun planına uygun biçimde kurgulayan Ahmet Mithat, *Haydut Montari*'yi de *Simon ve Marie* romanının planına benzeterek kaleme almıştır. Ancak her iki romanı konusunda örnek aldığı eserle nisbetle daha gerçekçi ve gerçekleşebilme ihtimali

---

[213] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 255.
[214] Yazgıç, s. 41.
[215] *Ahmet Midhat Efendi* (hzl. Şevket Rado), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 3.
[216] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 6-7.

yüksek iddialarında bulunan yazar, kendi roman anlayışı hakkında *"…en müntehib ve makbul romanlar sadelik içindeki hakikatten ve o suretle tecelli edecek hikmetten ibaret…"*[217] diyerek bir anlamda romanlarının vaka tertibindeki esası ortaya koyar.

Ahmet Mithat, yazdıklarını geri dönüp tekrar okumadığı, üzerlerinde değişiklik yapamadığı için birtakım kurgusal hatalar da ortaya çıkmaktadır. *Haydut Montari*'de yel değirmeni baskını ile Kont Del Castelnora'yı öldüren Giorgino ve Gargula, baskın sırasında kimliklerinin belli olmaması için kesinlikle isim kullanmayıp herkesin kendisine verilen bir numara ile çağrılmasında anlaşırlar ve öyle de yaparlar.

"Bu gibi bir teşebbüste eşkiyanın cümle-i tedâbir-i ihtiyatkârîsinden olmak üzere hiçbir kimsenin ismi telâffuz edilmeyeceğinden bravolara 'bir, iki, üç' diye ona kadar esmâ-yı a'dâddan birer isim takıldığı gibi 'on bir' Gargula'nın ve 'on iki' dahi bizzat Giorgino'nun ismi olmak kararlaştırılmıştı."[218]

Bundan ötürü baskın sırasında sık sık on bir ifadesinin kullanıldığı dikkat çeker. Fakat olayı daha sonra Andrea'ya anlatan Kont'un adamlarından Giaco, Giorgino'nun Gargula diye seslendiğini duyduğunu söylemesi, bir çelişki doğurur. Belki de Ahmet Mithat, bu sayı motifini yazdığını hatırlamayarak kurguyu önemli bir mecraya çekmiş ve gerçeklik dışı bir kullanımla çözümü hazırlamıştır.

> "Ben yalnız Pietro'ya söylemiştim ki bu şakavet Giorgino ile Gargula tarafından ika olunmuşlardır. Meğer Pietro dahi kendisini dışarıya attığı zaman 'Gargula' diye bir nida işitmiş ve bu ses Giorgino'nun sesi olduğunu tanıdığı gibi müteakiben kumanda yollu birkaç sözlerinden de bu sadanın sahibi Giorgino olduğunda şüphesi kalmamış."[219]

Ahmet Mithat, vakayı kurarken tam olarak ne olduğu belli olmayan garip vaka halkalarını, acayip tesadüfleri, gizemli entrik yapıları kullanır. Ancak bunları çoğu kez bir anda ortaya çıkarmaz. Belli bir hazırlık aşamasından sonra biraz daha sadeleştirip günlük hayatta karşılaşılabilecek bir kıvama getirdikten sonra vakayı şekillendirmenin doğru olacağını düşünür. *Haydut Montari*'nin *İfade-i Mahsusa*'da ifade ettiği bu düşünceleri, yazarın romancılık serüveni içinde bir dönem kabul ettiği yaklaşımları ve teknikleri artık kullanmadığını ve fikirlerinin değiştiğini göstermektedir. Öyle ki *Hasan Mellâh, Zeyl-i Hasan Mellâh, Hüseyin Fellâh, Süleyman Muslî* gibi romanlar kendi ifadesiyle artık bu tarzda kurgulamadığı girift ve muallak romanlardan sayılmaktadır. Bu tür romanlar, okunduğu anda okuyucuyu şaşırtıp o anda bir heyecan dalgası oluştursalar bile gerçekleşme ihtimalinin olmaması ya da bir anlamda realizm dışı olmaları o heyecan dalgasını bastıran başka bir hayal kırıklığı ortaya çıkaracaktır. Bundan ötürü onun önem verdiği asıl husus; kıssadan hisse olduğu için öncelikle okurun gerçeklik dünyasına çekilmesi gerekmektedir.

---

[217] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 6.
[218] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 80.
[219] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 152.

Gürcü Kızı yahut İntikam romanının *Methal* başlığını taşıyan kısmında romanın yazılış öyküsü hakkında açıklamalar yapan yazar, vakanın gerçekliğe olan mesafesinden de söz eder. Bu bağlamda *Arnavutlar Solyotlar*'ın gerçekliğine örnekler veren Ahmet Mithat, birgün Beyoğlu'nda Hotel Ruvayal'da misafir bulunurken Yanya tarafının Hristiyan Arnavutlarından olan bir dostunun *Arnavutlar Solyotlar* romanı hakkında sarf ettiği övgü dolu sözlerinden etkilenerek bu romanı kaleme alır.

> "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 mühimme akılların sıhhatine kanaat edemeyecekleri kadar müsteb'idâttan görülür ise de cümlesi tamamıyla sahih ve vaki olduğu şimdilerde bile oraları gezip ahvâl-i kadîmenin bakiyye-i mevcûdesini tetkik edenler nezdinde müsellemdir. Tevârihte birtakım vukuata tesadüf olunur ki ahvâl-i mevkiiyye ile tatbik ve mevâki-i mezkûre ahalisinin tabâyi ve âdâtıyla mukayese edilerek yazılacak olursa enfes-i asardan addolunacak romanlar vücuda gelebilir ki hayâl-nüvisânm melekât-ı vehmiyyeleri bile bu kadar acayip ve garayip şeyler tahayyül ve tasavvurundan aciz kalırlar. Okuyanlar kemâl-i hayretlerinden naşi ahvâl-i mezkûrenin sıhhatine inanamamak isterler ise de muharririn derece-i sıdk u kizbini tecessüs için kitaplara müracaat eyledikleri zaman hayal zannettikleri şeyin hakayık-ı mahzâdan ibaret bulunduklarını görerek hayretleri bir kat daha mütezâyid olur."[220]

Bu bahiste Gilliom Sanc isimli bu kişinin Gürcistan civarını konu alan bir roman yazmasının iyi olacağını tavsiye eder. Hatta aynı isimli romanın ana kahramanı gibi yurt dışında ticari faaliyetler yürüten bir şirketin temsilcisi olarak oralara gidip denetlemelerde bulunan Gilliom Sanc, başından geçen macerayı Ahmet Mithat'a saatlerce anlatır. Yazar da bunun üzerine Gilliom Sanc ağzından bir hikâye yazacağını söyler. Dolayısıyla yazar, Gilliom Sanc ile okur arasındaki nakledici konumunu daha romanın başlangıcında ifade eder. Böylece romanın da Gilliom Sanc'ın anlatımlarının bir ürünü olduğu belirtilir. Yazar, bir anlamda postmodern yazarlar gibi kendisine kurgusal dayanaklar bulurken diğer taraftan gerçeklikle olan bağını tamamen koparmaz. Aksine anlatılanların gerçekliğine dair okurunu inandırmak için farklı teknikler dener.
Ahmet Mithat, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi* adlı romanda anlatılarının içeriği hakkında ayrıntılı bilgiler vermektedir. Dünyanın pek çok bölgesine dair anlatılar yazdığını ve okurunu bu bilinmeyen coğrafyalarda gezdirmesinin ne büyük faydalar sağladığını dile getiren yazar, bir yandan eğlendirip diğer yandan öğretmesinin onun roman anlayışını ortaya koyduğunu gösterir. Bu çerçevede *Süleyman Muslî, Hüseyin Fellâh, Hasan Mellâh, Paris'te Bir Türk, Acâyib-i Âlem* romanlarını örnek vererek telif olmayan tercüme romanlarında da bu yaklaşımı benimseyip uygulamaya çalıştığını ifade eder.

> "Roman yazmaya ibtidâ-yı sülûkümden beri sevgili karilerimi ne kadar seyahat-i fikriyyede refakatime aldım! Kâh vatanın merkez-i mukaddes-i hilâfeti olan şehr-i cesîm-i İstanbul'da karilerimi birçok köşelere, bucaklara götürüp, kendilerine birtakım ahvâl-i garibe temaşa ettirdim ki benimle refakatten evvel o köşeler, o bucaklar, zihinlerinin uğradığı yerler değildi. Kendilerini alaturka âlemlerde de gezdirdim, alafranga âlemlerde de eğlendirdim. Kâh beşeriyetin hiçbir zaman hiçbir yerde tahlîs-i girîbân edemediği gûnâgûn felâketleri gösterip karilerimin rikkat-i kalbiyyelerini davetle gözlerinden yaşlar

[220] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 6-7.

akıttım. Kâh beşeriyyetin yine hiçbir zaman ve hiçbir yerde kendisini kurtaramadığı garâib-i gûnâgûnu gösterip kahkahalarla güldürdüm.
Seyahat-i fikriyyemiz payitahta da münhasır kalmadı. Zaman oldu ki sevgili karilerimi vilâyât-ı şahanede de dolaştırdım. Hudûd-ı mukaddese-i Osmaniyyemizin 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 cevlângâhımızı tevsî eyledim. Kâh Süleyman Muslî'ye terfîkan karilerimizi Mezopotamya çöllerinde, Filistin vadilerinde gezdirip, İstanbul'un Rûm-ı şarkî âlemlerinde bulundurdum. Kâh Hüseyin Fellâh ile beraber Cezayir dayıları içine saldırıp kâh oldu ki Hasan Mellâh'ın seyahat-i berriyye ve bahriyyesine refik ederek Akdeniz'in gerek derununda ve gerek sevâhilinde cevelânlar ettirdim. Bir aralık Paris'e gönderdiğim Nasûh'a kendilerini arkadaş ederek bir Osmanlı'nın kendi nokta-i nazar-ı hikmetinden onlara Paris'in habâyâ-yı sahîhasmı temaşa ettirdim. Kâh seyahat meftunu bir Subhi Bey refakatiyle memâlik-i şimâliyyeye kadar gönderip acayib-i âlemi nazar-ı hikmetine arz eyledim.
Elhasıl berr-i atîkimizin eşher-i memâlikini karilerime temaşa ettirdikten maada 'Lü'lü'-i Asfer' namıyla şöhretini Avrupalılara tanıttıran bir duhter-i muhayyel arkası sıra karilerimi Hindistan'a kadar bile sevk ederek sair mütercem romanlarımla kendilerine şu berr-i atîkin daha ne kadar acayip ve garaibini temaşa ettirdim. Hele romanlarımın hiçbirisinde öyle kupkuru masalcılıkta bulunmayarak her roman zemininin taallûk eylediği yerlere, o yerlerde sakin insanlara dair malûmât-ı sahîha verdiğim gibi tarihe, fünûna, sanayiye, feylosofiye ait nukatın hiçbirisinde ihmalcilik etmeyip karilerimin zihinlerine delâlet-i ciddiyye ve sadıkanede bulundum."[221]

Bu romandan önce yazarın Amerika hakkında yazdığı romanı *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*'dır. Bu romanda teknoloji ve medeniyet yönünden gelişmiş bir Amerika'yı okurunun karşısına çıkaran yazarın Amerika kıtasını medeniyet dışı yaşamı anlatan yönüyle kaleme almamış olması üzerine *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*'ni yazmıştır. Çünkü yukarıda izah ettiği gibi dünyanın pek çok bölgesinde geçen romanlar yazan Ahmet Mithat'ın dönemde yıldızı parlamaya başlayan Amerika kıtasını bu yönüyle konu alan bir roman yazmaması düşünülemezdi. "Yeni Dünya" tabiri yerine "cihân-ı cedîd" ifadesini kullanan yazar, yerli halk ile sonradan o kıtaya gelerek yerleşen Avrupalılar arasındaki çatışmaları konu almıştır.

Tabii bir roman kaleme alma düşüncesiyle ortaya çıkan *Müşahedat*, pek çok bakımdan Ahmet Mithat'ın romancılığının olgunluk dönemi mahsulüdür. Ahmet Mithat, romanın *Kariîn ile Hasbıhâl* başlıklı kısmında roman anlayışından özellikle de tabiî romandan söz ederek kendi romancılığının hangi çizgide olduğunu belirtir. Ahmet Mithat'ın romanı kaleme aldığı dönem, tabiî romanlara gösterilen rağbetin arttığı, hayalî romanların rağbetten düşerek okurun gerçek ya da gerçekleşmesi muhtemel olayları kaleme alan romanlara yöneldiği bir dönemdir. Bu tabiîliği kendince artırmak isteyen Ahmet Mithat, vakayı dışarıdan temaşa etmektense kendisini de vakaya dâhil etmeyi denemiş, vakaları yorumlamış ve dönemine göre farklı bir kurgulamaya girişmiştir. Bu yöntemle anlatı, bir roman olmaktan çıkarak âdeta okurun da vakanın kuruluşunda müşterek olduğu bir hasbıhâl suretini almıştır.

Zamanın doğallığı esas alan romancılarına bakılacak olursa özellikle Fransa'yı konu alan romanların hep olumsuz niteliklere yer vermeleri, kişiyi çoğunlukla mekân olarak seçilen Paris'in yeryüzünden kaldırılması gereken bir şehir olması lâzım geldiği düşüncesine sevk etmekte

[221] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 5-6.

olduğundan yakınır. Aynı düşüncelerle özellikle Zola'yı tenkit eden, onda gördüğü eksikleri tekrar etmeme gayretinde olan yazar, konusunu Paris'ten alan romanlarından *Mesail-i Muğlâka*'da da bu eleştirilerine devam eder. Bundan ötürü tabiî roman ona göre sadece olumsuz unsurlara değinen roman demek değildir. Olumsuzlukların yanında olumlu tarafların da bulunabileceğine inanır. Bu noktada kişi oluşturma başta olmak üzere pek çok bakımdan Zola'dan etkilendiğini açık açık dile getirmekle birlikte onun yaklaşımını benimseyen kişilerin natüralizmini eleştirir.

Ahmet Mithat, bu yazarların kalemindeki Paris'in kokotlardan ve bunlara perestiş erbabından, akşama yiyeceği olmadığı hâlde yine tembellikten vazgeçmeyerek her nereden gelirse gelsin, karısının, kızının, kız kardeşinin iffeti pahasına olsun, bir şişe şarap ve konyak veya rakı ile o günlük yiyeceği elde eden sefil insanlardan başka hemen kimseyi görmediklerini ifade eder.

> "Cihanda, Avrupa'da, Paris'te iyilik, güzellik denilen şey hiç mi kalmamıştır? Bunlar iyilikleri, güzellikleri yazmak sırf hayaldir de fenalıkları, çirkinlikleri yazmak mahz-ı hakikat ve ayn-ı tabiattır iddiasında bulunuyorlar. Hâlbuki birçok cihetlerinde fazilet dahi bulunan bir âlemi tamamı tamamına dâr-ı maâyib tarzında tasvir etmek dahi hayaldir. Hakikatten tabiatten büsbütün bait bir hayaldir. Biz ise Balzac gibi Victor Hugo gibi e'âzım-ı ahlâkiyyûnu ve biraz güleceksiniz ama bir sûret-ı müddeîyânede itiraf ederiz ki, hatta Paul de Kock gibi şaklabanların bile delâletlerinden anlaşıldığı veçhile ekseriya sefahat ve sefalet âlemlerinde de pek çok büyüklükler, pek çok güzellikler görüyoruz. Beşeriyeti tezyin eyleyen maâli, sefahat ve sefalet âlemlerinde bile büsbütün zayi olmuyor. Emile Zola mektebinin bu maâliyi büsbütün zayi hâlinde göstermesi, işte tabiatten de hakikatten de mübâedet-i külliyye addolunabilecek nekayistandır."[222]

Böylece onun natüralizminin Zola'dan farklı olarak kötü yanında iyilerin de işlenmesi üzerine kurulu olduğu anlaşılır. Ona göre etrafta gözlemlenip cilt cilt romanlar çıkarılacak o kadar kişi vardır ki bunlara Paul de Cok, Emile Zola gibi natüralizmin öncü isimlerinin vasıl olması mümkün değildir. İşte romancılıktaki en büyük maharet de eleştirdiği kişilerin aksine müşahede edilen kişi, mekân ya da nesnelerin bütün gerçekliğiyle nakledilmesidir. Ahmet Mithat'ın bu düşüncelere sahip olmasına rağmen vakaya dâhil olup yorumlar yapması ve natüralizmin yalnızca yaşananları nesnel bir biçimde aktarma ilkesini koruyamaması ile natüralist çerçevenin dışına çıkmıştır.

> " 'Gerçekçilik'i 'gözlemcilik' diye tanımlayan Ahmet Mithat Efendi, 'gerçekçi' bir metin üretme sorununu da kendini metne 'gözlemci' olarak dahil ederek çözer. Ama sonuç elbette natüralist anlamda gerçekçi bir roman değildir. Çünkü diğer romanlarında olduğu gibi Müşahedat'ta da Ahmet Mithat her an yargılayan, koruyan, yol gösteren anlatıcıdır. Natüralist romanın gözlemlerini yapıp sonuçlarını yansızlıkla sunan yazarından çok uzaktır."[223]

Gerçekliği her fırsatta ön plana alan; ama yazarın *hayalhanesiyle* olan bağını koparmaması gerektiğini de savunan Ahmet Mithat, *Ahmet Metin ve Şirzad* isimli romanının *İfadecik* başlığını verdiği ön söz mahiyetindeki kısmında romanda gerçek ve hayal olan şeyleri ayırır. Gerçek

---

[222] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 5.
[223] Parla, s. 98.

kısımları ise vurgulamak amacıyla planını bizzat Ahmet Metin'in çizdiği Meliketülbahr isimli geminin çizimlerini dahi vermiştir. Gezilen coğrafyanın daha gerçekçi biçimde algılanması düşüncesiyle birtakım şekiller, planlar ve haritalar ilave edeceğini söylemesine rağmen yalnızca geminin birkaç planı yer almaktadır. Ahmet Mithat'ın bu düşüncede olması bile gerçekliği ne kadar ciddiye aldığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Hatta bu gerçekliği Büyük Selçuklu Devleti zamanında yaşamış Şirzad gibi gerçek bir kahramanın macerasından yola çıkarak bina etmesi ve onun gezdiği coğrafyanın tamamen gerçek olduğunu, Ahmet Metin'in de o coğrafyada seyahat edeceğini duyurması, onun hayallerle gerçekleri bir araya getirmek düşüncesini ve natüralist tavrını ortaya koymaktadır.

Yazarın yorumunu ortaya koyan, kurgulama ve hayal dünyasını karşılayan ifadeler, *Müşahedat*'ın başlangıcında bizzat Ahmet Mithat tarafından dile getirilmiştir. "…bizim gibi insanların bazısı da, işte böyle gazeteci, müellif, feylesof filân olur da zihninde o gün için mevcut olan münazarada ne manevralar çevireceği veyahut istihzar ve tertip etmekte bulunduğu bir romana ne kulplar takıp, nasıl kubbelendireceği meselesi bulunur."[224] diyerek romancı muhayyilesini *kulp takmak*, *kubbelendirmek*, *manevra çevirmek*, *kalem manevrası*, *roman kulpları* ifadeleriyle karşılar. Roman boyunca *kalem manevrası* üç defa, *kulp takmak* ve *roman kulpları* ifadeleri beşer defa, *kubbelendirmek* yedi defa, kullanılmıştır. Yazarın kurgulamayı karşılamak düşüncesiyle seçtiği bu kelime ve kelime gruplarındaki kullanım oranları, gelişigüzel bir tercihi yansıtmaktan öte bilinçli biçimde hazırlanmış bir yönelimi yani bir yorum ve kurgu düşüncesini işaret etmektedir. Anlatıcı kimliğiyle olaylar hakkında yorumlar yapan, kişiler karşısında tarafsızlığını gizleyemeyen hatta vakanın içinde taraf sahibi bir kişi kimliğiyle bulunan Ahmet Mithat'ın natüralizmin aksi yöndeki ilkelerine muhalif davrandığı görülmektedir.

Güzellik ve kötülük kavramlarının değişkenliğinin farkında olan yazar, aynı düşünceyi *Mesâil-i Muğlâka*'da da sürdürmüş ve Paris'teki öğrencilerin yaşam biçimini, oranın sosyal durumunu bu gerçeklik içinde sunma gayretinde olmuştur. Bundan ötürü Ahmet Mithat "Romancı fikir ve nazar-ı beşeri bu seyahat-i maneviyyede delâlet-i arifanesiyle irşat eylerse karilerine pek büyük hizmet eylemiş olur."[225] düşüncesine sahiptir.

Eski Turk edebiyatını hayal sistemi, mana gizliliği ve sanatlı söyleyişinden dolayı tenkit eden Tanzimat sanatçıları, bu edebiyat anlayışını akla ve mantığa aykırı bulurlar. Şinasi'den itibaren fikirleriyle eski edebiyatın bu yönünü eleştiren Tanzimat sanatçıları içinde Namık Kemal'in özellikle *Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir* makalesi ve Recaizade Mahmut Ekrem'in *Talim-i Edebiyat*'ı bu fikri yerleştirmede önemli çözüm önerileri ortaya koyar.

Eski edebiyatın insanla hayal arasında sıkı bir gerçeklik kuramadığından ötürü tıkanması, kendini yenileyememesi Ahmet Mithat'ın benzer yolu takip etmesinin önüne âdeta bir set

[224] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 12.
[225] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 6.

çekmiştir. Bundan ötürü tabiî denilen romanların günlük izlenimlere uygun olması gerektiğini, muhayyelse bile vakanın akla ve gerçekleşebilme ihtimaline yakın olması lüzumunu ifade eder. Hatta bazı okurların bu gerçekliğin bir sonucu olarak anlatılan olaylar ya da kişilerle kendi maceraları arasında yakınlıklar kurabileceklerini söylemesinin, yazar olarak kendisinin de romanın kurgusal dünyasında yer almasının tamamen tabiîliğin bir sonucu olduğunu belirtir. Bu düşüncelerle birlikte Ahmet Mithat'ın *Celal Mukaddimesi*'nde Namık Kemal'in roman hakkında ileri sürdüğü "…güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vakayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvîr etmektir."[226] fikirlerini benimsediği görülür. Bu yaklaşım aynı zamanda tam bir klasik romancı tavrıdır. Klasik okur bu gerçekleşebilirlik sonucunda nasıl hayali kahramanla özdeşlik kurup onda kendinden yansımalar bulursa klasik yazar da bu yakınlığı kurmak düşüncesiyle her yolu dener, gidiş yine realizme yönelir.

Seyyit Mehmet Numan, yazarın ticari hayata yönelişi açısından önemli bir isimdir. Romanda bu ismi kahramanına vermesi ve romandaki Seyyit Mehmet Numan'ın da ticaretle uğraşması kurgu ile gerçeğin *Müşahedat*'ta iç içe geçtiğini gösterir. Vapurda rastladığı Siranuş ve Ağavni'nin konuşmalarını merak edip onların maceralarını romanlaştırma düşüncesine kapılması, tabiî roman yazma düşüncesiyle açıklanmakla birlikte yine kurgu ile gerçeğin bir arada bulunmasını beraberinde getirmiştir. Yaptığı yeniliğin farkında olan yazar, romanın genel yapısını özetler. Bunun yanında roman boyunca sık sık tabiî romanın çerçevesini çizerek kendisinin algıladığı tabii roman anlayışından da söz eder.

> "Nasıl müteşevvik olmayayım ki; karilerime tabiîyâttan bir roman arz etmek için, bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum hâlde roman, hem de daha mükemmeli tasavvura sığamayacak kadar bir tabiîlik ile filan ve maddeten ayağıma kadar kendi kendisine geldi. Daha garibi şu ki, güya ben de romanın eşhas-ı vak'asından birisiymişim gibi romana karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de, velev ki yalnız temaşacı ve şahit suretinde olsun, romana karışması Avrupa'ca da emsali görülmüş şeylerden değildir. Bu romanı kaleme aldığım zaman karilerim ne kadar beğenecekler, memnun olacaklar diye düşündükçe sevincimden cûş u hûrûşa geliyorum."[227]

Kurguya dayanan roman türü ile gerçekleri anlatma iddiasında olan tarih arasındaki münasebeti sık sık ele alan Ahmet Mithat, bilinçli biçimde romanın tarihten ayrılan noktalarını işaret eder. Yine ayrım noktası olarak realizme gelen yazar, Zola'nın natüralizmine değinmeden geçmez.

> "Meşhur Daniel Huet'in dediği gibi hikâye ve rivayet denilen şey ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olup, şey-i mevcudu tarife 'tarih, şeyi muhayyeli tasvire 'roman', yani masal derler. Asrımızda natüralist sınıfını teşkil eyleyen romancıların piri addolunan Emile Zola, romanlarına 'bir familyanın tarih-i tabiî ve içtimaîsi' namını vermiştir ki işte Daniel Huet'in bu hükmüne tevfik harekette bulunmuş demektir."[228]

---

[226] Namık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* (hzl. Oğuz Öcal), Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 39.
[227] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 90.
[228] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 3.

Romanda yazarın vaka kompozisyonunu en iyi yansıtan örnek, Refet Bey'in Ahmet Mithat'a Siranuş Hanım hikâyesiyle ilgili tüm bildiklerini anlatması sırasında gözlemlenir.

> "Burası vakıa mükellef ve müzeyyen bir berber dükkânı olup, fakat bir tarafındaki odada kahve dahi pişirilmektedir. Bir köşeye oturduk. Refet Bey dahi Siranuş Hanım hikâyesinden bildiğini anlatmağa başladı. Lâkin bir düziye bu hikâyede devam olunmuyordu. Aralıkta bir tabiî söz kendisine de intikal eyleyerek, kendi hâl ve şanından da bahs ettiği gibi, bazı kere bizim hâl ve şanımızdan da bahsedilmek icab eyliyordu. Yani muhavere öyle bir surette cereyan eyledi ki, ben, Refet'i epeyce tanımış olduğum gibi, o da beni epeyce tanımış oldu. Hatta beni ve bendeki muharrirlik sıfatını tanıdıkça, dün sabah gördüğüm mahdûdiyyet-i fikir ve nazarı yavaş yavaş tesvi ediyor gibi bir şeyler anlıyordum."[229]

Vakayı kesip açıklamalar yaparak anlatması, araya değişik kişiler ve maceralar katması, farklı bilgiler vermesi gibi nitelikleriyle Refet Bey'in kompozisyon anlamında Ahmet Mithat'ı çağrıştırması yazarın da kendi farkındalığını ortaya koyar. Vakayı kurgulaması hakkında yapılan bu eleştirileri bildiği hâlde yolundan sapmaması, edebiyatı Hamitlere, Ekremlere bıraktığını belirtmesi romanları vasıtasıyla oluşturmaya çalıştığı okur kitlesine hem eğlence hem eğitim anlamında hizmet etmek düşüncesiyle açıklanmalıdır. *Gönüllü* romanında da yaptığı açıklamalardan sonra okura verdiği bilgilerin vaka akışını kestiğini fark eden Ahmet Mithat, "Karilerimiz şu malûmat-ı nâfi'ayı böyle roman eğlenceleri esnasında bilvesile almazlar ise kendi ıstılâhat-ı mahsusalarıyla yazılmış ve bizler için anlaşılması müşkilât-ı müz'iceden bulunmuş olan hikmet-i tabiiyye ve kimya kütüb-i mufassalasından alacak değiller ya?"[230] diyerek savunmasını yapar. Yine Refet Bey'le Ahmet Mithat arasında geçen konuşmada yazarın kendisinden "ben" diye söz etmesinin, kimliğini açık açık ortaya koymasının realizmin gölgesindeki teknik bir başarı mı, yoksa bir kurgu hatası mı olduğu tartışılabilir. Ancak asıl dikkat çeken taraf, yazarın Refet Bey'e kendi sanatı hakkında övgü dolu cümleler söyletmesidir. Refet Bey konuşmasında ilk görüştüklerinde Ahmet Mithat'ın kendi sanatının yazıcılık olduğunu söylediği zaman onu arzuhalci sandığını oysa bu sanatın ne ince bir sanat olduğunu Antuvan Kolariyo hikâyesini dinledikten sonra anladığını ifade eder. Çünkü bu hikâyeyi en iyi bilenlerden birisi de kendisi olduğu hâlde, bunu kendisine naklettirecek olsalardı, neresinden başlayıp neresinde bitireceğini bilemeyerek kekeleyeceğini söyleyerek hikâyenin tanzimi, her noktanın öneminin ayrı ayrı anlatılması konularında Ahmet Mithat'ın vakayı oluşturma biçimine övgülerde bulunur.

Romanlarına içeriğe uygun isimler koyan, *bap*, *fasıl*, *kısım* ya da *kitap* olarak isimlendirdiği bölümlere yine içeriğe göre başlıklar veren Ahmet Mithat, *Müşahedat*'a da günlük yaşamda her an karşılaşılabilecek sıradan bir olayı ele aldığı için bu ismi uygun görmüştür. Bu sebeple isim sembolizasyonunun yazarın diğer romanlarından çok farklı olmadığı görülür.

Ahmet Mithat, *millî roman* yazma düşüncesiyle yola çıkıp kaleme aldığı *Gönüllü* romanında çeşitli sanat şubelerinin birbirleri arasındaki münasebetleri üzerinde durarak tarih ile edebiyat

---

[229] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 71.
[230] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 200.

türlerinin ayrılma noktalarını işaret eder. Edebiyat alanında tarihe en yakın gördüğü tür olarak menkıbelerle tarihi kıyaslayan yazar, benzerlikler olduğu gibi farklılıkların da bulunduğunu söyler. Tarihi bir anlamda menkıbe gibi düşünür. Aralarındaki en büyük farkı "…menakıb-ı âdiyenin vuku'uları sahih olmak lâzım gelmediği hâlde tarihin muhteviyatı, sahihü'l-vuku olan menakıptan ibaret olur."[231] diye ifade eder.

> "Hatta tabâyi-i beşer, ekseriya sadece doğrudan tamamıyla hoşlanamayıp kendi meşrebince teşkil eylediği hayalâttan daha ziyade hoşlanır. Binaenaleyh tarihin makbuliyet ve mergubiyeti yalnız kendi erbabı nezdine mahsus ve münhasır kaldığı hâlde, halkın ekserisi menakıba rağbet cihetinde görülür. Ama tarih hakkında bu mergubiyet-i husûsiyyeyi hükmedebilmek için tarihin hakayık-ı matlûbeyi mükemmelen hâvi olmasına itina lâzım olduğu gibi menakıbm inde'l-ekser makbuliyet ve mergubiyetini temin için dahi sanayi-i nefîse ile tezyin etmesi lâzım gelir."[232]

Bu düşünce onun postmodern anlayışın tarihî romanlardaki yönelimi olan Yeni Tarihselciliğin tarihe olan yaklaşımıyla benzerlik taşır.

> "Yeni Tarihselciler, tarihin bize "gerçeği" asla sunamayacağını iddia ederler. Onlara göre tarih, politik bir güç tarafından kurgulanmış ve gerçek olarak sunulmuş bir çelişkiler yumağından ibarettir. Dolayısıyla tarihin yalnızca nesnel olguları sonraki kuşaklara taşıyan bir aktarıcı gibi görülmesinin yanlış olduğuna dikkat çekmişlerdir. Bu çerçevede edebî bir eser ile bir tarih metni arasında kurgulama açısından bir yakınlık olduğu gibi bir tarihçi ile bir romancı arasında da bu anlamda benzerlikler vardır. Catherine Gallagher ve Stephen Greenblatt bunu '…bizim için Yeni Tarihselcilik ilk planda Amerikan Yeni Eleştiri'sine tahammül edememek, kurulu kuralları ve yordamları tedirgin etmek, uyuşmaz ve huzursuz bir merakın karışımı anlamına geliyor.' (Gallagher ve Greenblatt 2008, 21.) biçiminde ifade etmişlerdir."[233]

Ahmet Mithat, tarihî hakikatten tamamen uzaklaşmama iddiasıyla yola çıkıp gerçekler üzerinde kalem oynatma düşüncesi içinde olsa bile tarihî romanlarında tarihin bir rivayet, bir kurgulama olduğunu iddia eder. *Tacü't-Tevarih*'ten örnek veren yazar, bu eserin mükemmel kabul edildiği için kendisinden önce yazılan pek çok tarih kitabını gölgede bıraktığını, oysa bu eserin "cennet-mekân Sultan Süleyman Han Kanunî Hazretlerinin devrinde"[234] yazıldığını, o devrin ideolojik izlerini taşıdığını, başka tarih kaynaklarından da istifade etmenin doğru olacağını belirtir. Hatta Rum, Macar, Venedik ve Alman gibi Osmanlılarla münasebeti bulunmuş milletlerin tarihlerinin de incelenmesi gerektiğini söyleyen Ahmet Mithat, bu tarihlerde de tahrifler ve mübalağalar görülebileceğini bundan ötürü karşılaştırmalı bir incelemenin gerçekleri ortaya çıkaracağını söyler. Bu yüzden tek bir tarihî kaynağı delil olarak kullanmayan yazar, okuru üç dört türlü tarihî kaynağa müracaat ettirerek hakikati yakalamasına yardım eder. İşte bu ifadeler ile Yeni Tarihselcilerin tarihî olay ve dönemle duygudaşlık kurulması gerektiğini, tarihî belgelerin oluşum aşamalarının ve nesnellik iddialarının bu şekilde sorgulanmasının doğru olacağını dile getiren görüşleri örtüşmektedir.

---

[231] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 5.
[232] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 5.
[233] Şamil **Yeşilyurt**, "Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması" *Turkish Studies*, Volume 4 /1-II Winter 2009, s. 1991.
[234] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 84.

Romanlarında gerçekliğe uygunluğa aşırı biçimde dikkat etmeye çalışan Ahmet Mithat, yazmış olduğu önsözlerde bu hassasiyetini sürekli olarak dile getirmiştir.

Vakaların pek çoğunun yabancı memleketlerde geçmesi, Ahmet Mithat'a göre öğreticilik vasfının bir gereğidir. Çünkü roman okumaktan maksat yalnızca eğlence değildir. Öyle olmuş olsaydı pek çok eğlence vasıtası bulunabilirdi. Bundan ötürü romanlarındaki vakalar çoğunlukla Avrupa'da cereyan eder.

> "Roman okumaktan maksat insanın bilmediği şeyleri bu vesile ile öğrenmek midir? O hâlde bizim için öğrenmesi hem de ne kadar mükemmeli mümkün ise o kadar mükemmel olarak öğrenmesi nafi olan şey mutlaka Avrupa ahvalidir. Gerek ahvâl-i hasenesi gerek ahvâl-i seyyiesi! Zira kendi terakkiyât-ı mâddiyye ve maneviyyemiz emrinde istidlal, imtisal eylediğimiz şeyler hep Avrupa ahvâl-i maîşet-i medeniyyesidir."[235]

Sonuç olarak Ahmet Mithat Efendi'nin vaka ile ilgili temel yönelimlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Romanlarında Batılı tekniklerle millî değerleri harmanlama gayretinde olan, Batılılaşmayı destekleyen buna karşın kendi değerlerinden de kopmayan kişilerin karşısına yozlaşmış, sözde alafranga kişileri çıkartan, Türklüğü Batı karşısında daima yücelten, bununla birlikte kişinin milleti ne olursa olsun insani vasıfların her şeyden önemli ve öncelikli olduğunu vurgulayan, vakayı kurgularken zıtlıklardan yararlanan ve tezini bu zıtlıklar üzerine bina eden, romanları vasıtasıyla okurlarını eğlendirirken aynı zamanda onların eğitimlerine de katkı sağlamayı amaçlayan, bu sebeple vakayı keserek sık sık açıklamalar yapan, gerçekçi olmayı; ancak romanı roman yapan hayallerden de kopmamayı prensip edinen Ahmet Mithat Efendi, her yönüyle sonraki kuşakları etkilemiş bir *Hâce-i Evvel*'di. Vakaya başlamadan önce yazdığı *mukaddime*, *ifade-i mahsusa* ya da *ön söz*lerde karilerine bilgiler bu öğreticilik kimliğinin ağırlığı dikkat çeker.
2. Bazen okur, daha başlangıçta yönlendirilirken bazen de anlatıcı, muhatabıyla sürekli istişare hâlinde bulunarak okurun serbest hareket etmesini ortadan kaldırır. Böylece hem romanın temel iskeleti hem de tematik eksen belirtilir. Bu yapılanış, Ahmet Mithat'ın vaka örgüsünün bütününü tasavvur ettikten sonra yazmaya başladığını gösterir. Bunun yanında anlatıcının, ara bölümlere başlarken o kısımda anlatılacakları kısaca özetlemesi, okurun zihnindeki soru işaretlerine cevap verileceğinin belirtilmesi de yazarın yönlendiricilik ve okur kitlesi oluşturma amaçlarıyla örtüşmektedir. Merak unsurunu kısmen de olsa ortadan kaldıran bu kurgulama biçimi, eklenti öykülerin bir kısmının roman kaleme alınmaya başladıktan sonra vaka zincirine eklenmiş olmasını düşündürmektedir.
3. Ahmet Mithat'ta vakanın başlangıcı, bir anlamda entrikaların ve dönüşümlerin de ilk işaretlerinin verildiği yerdir. Vaka halkalarının başlangıçlarında erken anlatıma başvuran anlatıcı, sabırsız biçimde entrikayı daha başlamadan sonlandırır.

---

[235] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 6.

4. Ahmet Mithat, başladığı hiçbir olayı yarım bırakmaz. Bütün vaka halkalarını bir şekilde sonuca bağlar. Özellikle de kişilerin akıbetleri konusunda titiz davranır. Dolayısıyla yazarın bazı noktalarda tesadüflerin sınırlarını zorlayarak abartılı davranmasına karşın vakaları ustaca birleştirip sonuçlandırması dikkat çeker. Unuttuğu ve sonradan hatırladığı vakaları hızlıca sonuca bağlaması eleştiri konusu olsa da yazar, bundan taviz vermemeye çaba sarf eder. Roman boyunca geçmişe dönük hatırlatmalarda bulunan Ahmet Mithat, böylece okuyucunun zihnindeki soru işaretlerini de birer birer cevaplayarak entrikayı farklı bir mecraya sürükler. Bu durum, biraz da tefrikalardan kaynaklanmaktadır. Romanlar gazetelerde uzun zaman dilimi içinde tefrika edilerek tamamlandığını için yazarda daima okurun vakayı kaybetme endişesi vardır. Bundan ötürü geçmişte neler anlattıklarını vaka başlarında özetledikten sonra ne anlatacağını söyler ve yeni vakaya başlar. Romanın zeminini teşkil eden unsurları açıklayarak bir anlamda okuruna yazarlığın ötesinde rehberlik eden Ahmet Mithat, realizm düşüncesinden uzaklaşmamaya gayret gösterir.

5. Vakaya başlamadan önce olayların geçeceği mekânı, zamanı ve olayda görev alacak ana kişileri uzun uzun tanıtan anlatıcı, asıl amacının genel bir bilgi sunmak olduğunu, daha ilerisi için yeri geldiğinde bilgi vereceğini, bu yüzden ilgisiz mekânları anlatmadığını belirten bir açıklama yapar. Okura romana dair hem içerik hem de teknik anlamında ön bilgiler veren Ahmet Mithat'ın bu açıklamalardan sonra eylemler dizisine başlaması, onun romancılığındaki önemli bir unsurdur. Bu şekilde ülkede olmayan bir roman okuyucu kitlesi oluşturan yazar, sonraki kuşakların daha estetik eserler kaleme almasına zemin hazırlamıştır.

6. Yazarın öncelikli amacı, okuru roman kişileriyle *refik* eylemektir. Bu maksatla gerçekliği sağlayan unsurlardan faydalandığı gibi sık sık anlatacağı vakayla ilgili açıklamalar da yapar. Hatta bu açıklamalarında anlattıklarının yalnızca masal olarak görülmemesini rica ederek bir hikâyenüvisin hayal dünyasında her şeye imkân vererek hikâyesini tasvir ettiğini, hayal olarak ortaya koyduğunu; ancak bunun *kuvve-i hafiza*nın gerçekleşme olasılığını ortadan kaldırmadığını belirterek gerçekliğe kapı aralar.

7. Vaka başlarındaki açıklamalarında hikâyenin musavvir ve muharriri olduğunu açık açık dile getiren yazar, anlattıklarının içindeki sırrı bildiğini, okurun da bunu öğrenmek istiyorsa yaptığı açıklamaları can kulağı ile dinlemesi gerektiğini belirtir. Burada dikkat çeken taraf, okurun anlatılanları *"sem'-i kabul ile dinleme"*sidir. İlk anlatılarda sözlü geleneğin izlerinin görülmesi, Ahmet Mithat'ın bazen muhatabını bir *dinleyici* olarak algılamasını beraberinde getirmiştir.

8. Kesitlerin başlarında vakaya başlamadan önce birtakım açıklamalar yapan anlatıcı, bir anlamda öykünün roman sonuna kadar gelişecek bütün seyrini özetler. Bu kompozisyon biçimi, vakanın tamamını zihninde oluşturan anlatıcının bundan sonra yazmaya başladığını işaret etmektedir.

9. Yazarın pek çok romanında vakanın başlangıcı bir aşk hikâyesine dayanır. İlk romanlarında bekâr bayan ve erkek ilişkisi üzerine kurduğu vakanın çatısını sonraki romanlarında evli erkek ve bayanların aşkları ile de çeşitlendirir.

10. İlk dönem romanlarından farklı biçimde okurun teknik anlamda kazandığı bilincin de farkına vararak roman kurgusundan bahseden Ahmet Mithat, anlattıklarının tarihî hakikat gibi yorumlanmasını istemez. Bu yaklaşım, mevcut iktidardan görebileceği tepkiyi önlemek için olduğu gibi okurun yönlendirilmesi anlamında da düşünülmelidir. Ona göre romanın temeli hayaldir ve bu sebeple hayalin bol olduğu gerçeklik zemini *roman historie*yi doğurur. Oysa temeli gerçeklik olan, hayallerden de kısmen yararlanan tür, ona göre *historique romantique*tir.
11. Ahmet Mithat'ın romanlarında sonuç âdeta başlangıcın içine yerleştirilmiş, bitişten başlangıca ve oradan eylemler dizisine yönelen tersten bir okuma edimidir. Entrika uyandırmak amacıyla vakanın en heyecanlı kısmı anlatılıp sonra o aşamaya gelişteki süreç hikâye edilir. Bazen de vakalar, başlangıçtaki durumun tersine göre tamamlanır. Her zaman olduğu gibi iyiler kazanmış ve mutlu sona ulaşmıştır. Kötüler ise cezalarını bulmuşlardır.
12. Romanlarını çoğu kez Romantik akımın etkisiyle iyilerin mükâfatlandırılması kötülerin cezalandırılması üzerine bina eden, sık sık ahlaki nasihatlar vererek buna uygun vakalar kurgulayan, böylece ana kahramanı mutlu sona ulaştıran, romanın sonunda tezini açıkça dile getirerek bir masalcı tavrı takınan, kahramanların akıbetlerini verme düşüncesiyle hızlı bitirişler yapan Ahmet Mithat Efendi, Realizmi hedefleyen; ancak Romantizmle olan bağını hiçbir zaman kesemediği romanlar kurgular. O, çoğunlukla ders çıkarılmasını istediği günlük olayları, ibretlik tarihî vakaları, kültürel değişimleri, medeniyet bocalamalarını kaleme almaya çalıştığı için romanlarının sonuna eklediği *hatime*lerde bu yöndeki düşüncelerini de açıkça ifade etmiştir. Çatışmaların tez üzerindeki etkisi, yalnızca iki şahıs arasındaki çatışmayla sınırlı kalmaz. Oluşturulan benzer vaka hakları ile iyilik ve kötülüğün insan erdemleri arasındaki durumu vurgulanır, her defasında iyilik galip getirilir. Yazarın okuru eğitme, ahlaki birtakım dersler verme amacıyla örtüşen çatışmanın düzenlenişi, iyilik ve kötülüğü temsil eden ihanet ve sadakat konusunda iki temel örnek verilerek *hatime*de ifade edildiği gibi okuyucunun hisse çıkarması üzerine odaklanır.
13. Romanlarda toplumsal nitelikleriyle kendisini göstermeye başlayan çatışma, ezen ve ezilen sınıflardır. Ancak bunlar arasındaki çatışma, doğrudan doğruya toplumdaki bir değer yargısını sorgulamaktan öte yine bireysel istek ve arzularla kendisini gösteren bir çatışmadır. O dönemde Osmanlı Devleti'nde kapitalist sistem ekseninde gelişen bir sınıf çatışmasının yaygın olmaması ve Ahmet Mithat'ın toplumu yönlendirme düşüncesinden ötürü toplumcu gerçekçi eserlerde vakanın kurgulanışının sınıf çatışmalarına dayanması gibi bir durum, Ahmet Mithat'ın eserlerinde görülmemektedir. Ezen kesim her zaman vardır; fakat onlar bir sınıfı değil kişisel arzularından ötürü bir kişi ya da kişiler grubunu ezmektedirler.
14. Ahmet Mithat natüralizmin etkisiyle olayların tamamını zihninde kurgulayıp bütünlüğü oluşturduktan sonra tam anlamıyla natüralizm denilemese de en azından realizmi gözeterek yazmıştır.
15. Ahmet Mithat, romanlarını kurgularken arının her çiçekten bal alması gibi her adamın bir meziyetini ve macerasını bir araya getirmekte ve hayalhanesinde oluşturduğu insan modeline bütün bu meziyetleri giydirip bütün maceraları yaşatarak öyküsünü oluşturmaktadır. Amacının

ne olduğunu okuruna açık açık söyleyen yazar, ikna kabiliyetini kullandıktan ve okurunu ikna ettikten sonra hikâyesini şekillendirmeye devam etmektedir. Ahmet Mithat roman boyunca anlatacağı olaylara geçmeden önce temaya uygun ara bilgiler verir. Bunlar bazen vakanın kaybolmasına sebep olduğu gibi tezin açıkça ifade edilmesine yardımcı olur. Kişiler, mekân, yaşanılan zaman, geçmiş dönemdeki bir tarihî olay, öğrenilen bir teknik buluş gibi hemen her konuda yapılan bu açıklamalar, anlatı açısından vakanın akıcılığını bozan bir eksiklik olarak kabul edilse bile Ahmet Mithat'ın Türk romanında yapmayı düşündüğü bir roman okur kitlesi oluşturma ve insanları eğitme düşüncesiyle örtüşen bir yaklaşımdır.

16. Ahmet Mithat'a göre hikâye okumaktan asıl maksat eğlenmek olmanın yanında bir meram da hayalî kişilerin sergüzeştlerini tasvir etmek ve okurların bundan birtakım tecrübeler kazanmalarını, ibret almalarını sağlamaktır.

17. Ahmet Mithat Efendi'nin halkı eğitmek gibi bir gayesinin olduğu inkâr edilemez. Bu öncelikli amacını hem teorik yazılarında hem de roman ve hikâyelerinde kendisi de dile getirmektedir. Hatta estetik gibi bir gayesinin olmadığını, *edebiyat* olarak ifade ettiği bu estetik yaklaşımı Hamitlere, Ekremlere bıraktığını da açık yüreklilikle dile getirmektedir. Bu sebeple Ahmet Mithat üzerine yazılan her ifadede öncelikli olarak yazarın dile getirdiği bu temel amaç dikkate alınmalı ve onun dönemiyle duygudaşlık kurularak değerlendirme yapılmalıdır. Onu layıkıyla ve sağlıklı biçimde anlamanın en iyi yolu budur.

18. Yazarın vakayı düzenleme biçimi, sözlü gelenekten yazılı anlatılara taşınan unsurları içerdiği gibi yine de roman ve masal ayrımı yapılmasını beraberinde getirir. Ancak gerçekçi kurgulamalar ile okurlarını eğitme ideali taşıyan Ahmet Mithat'a göre hikâye okumaktan maksadın kişileri tetkik etmek, okura hiç bilmediği memleketleri tanıtmak, hiç işitmediği şeyleri işittirmek, yeni şeyler öğrenmesini sağlamak olması masallardan farklı bir amaç taşımasını beraberinde getirmektedir. Bu yüzden romanlarında sık sık ara bilgiler vererek vakayı keser ve okurun bildiği şeylerin ötesinde açıklamalar yapar. Bilinen şeyleri söylemenin abes olduğunu düşünür. Kişiler, mekân, yaşanılan zaman, geçmiş dönemdeki bir tarihî olay, öğrenilen bir teknik buluş gibi hemen her konuda yapılan bu açıklamalar, anlatı açısından vakanın akıcılığını bozan bir eksiklik olarak kabul edilse bile Ahmet Mithat'ın Türk romanında yapmayı düşündüğü bir roman okur kitlesi oluşturma ve insanları eğitme düşüncesiyle örtüşen bir yaklaşımdır.

1.2. BAKIŞ AÇISI ve ANLATICI

1.2.1. Bakış Açısı ve Türleri

Başarılı yazarlar dilin, hayal gücünün ve anlatım tekniklerinin kendilerine sunduğu bütün imkânlardan sonuna kadar faydalanarak kurguladıkları dünyaya okuru çekmeye çalışırlar. Hem yapı bakımından tutarlı hem de anlam bakımından gerçekçi roman kaleme almak, büyük oranda olayları kimin anlattığına ve anlatıcının nasıl gördüğüne yani bakış açısına bağlıdır.

Forster, Henry James'den sonra özellikle bakış açısı kavramını ele alıp roman kuramının gelişmesine büyük katkıda bulunan ilk eleştirmen olarak Percy Lubbock'u gösterir. İlk defa 1921 yılında yayımlanan *The Craft of Fiction* adlı kitabında Lubbock, romanı yalnızca biçim ve yöntem açısından ele almış, bir sanat dalı olarak incelemeye çalışmıştır. Ona göre, tüm roman sanatı bakış açısı sorununa dayanır, bu alanda özen göstermeyen romancı, ele aldığı konuyu tam anlamıyla işleyemez.[236] Forster *Romanda Olay Örgüsü* adlı yazısında konuyla ilgili olarak roman yazarı hem kişileri hakkında bilgi verebilir hem onların ağzından konuşabilir hem de kendi kendilerine konuştukları zaman okuyucusunun onları dinlemesini sağlayabilir. Elinde kişilerin aklından geçen düşünceleri gösterme olanağı vardır; dilerse düşünce düzeyinden daha derinlere inerek bilinçaltına da bakabilir, diyerek bakış açısının önemine dikkat çekmektedir.[237]

Anlatıcı ile bakış açısı arasındaki büyük yakınlığı işaret eden Mehmet Tekin, romanın kurmaca dünyasında yer alan anlatıcının görevini, okuyucu ile eser arasında alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmak olarak sıralar. O, bu görevleri yerine getirirken, gücünü, doğal yeteneğinden ve sınırsız bakış açısından almaktadır.[238]

Anlatıcı ve bakış açısının bir anlamda romanın bütün unsurlarını kullanarak okuyucu ile yazar arasındaki köprüyü kurduğunu ifade eden Şerif Aktaş, bakış açısını anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir, diyerek tanımlar.[239]

Anlatıcı hangi konumda yer alırsa alsın bakış açısı, onun üslubunu belirleyen önemli bir fonksiyon üstlenir. Bu sebeple seçilen bakış açısı, okurla anlatıcı arasındaki bağın yakınlığını belirleyen önemli bir unsurdur. Bu konuda Mehmet Tekin, tercih edilen bakış açısının gerisinde, bir mizaç ve kültürün, bir psikolojinin olduğunu, bunu farketmeyen/farkedemeyen bir romancının, güçlü ve güzel bir roman yazmasının beklenemeyeceğini ve kullanılan bakış açısının devreye sokulacak dil ve üslubun da niteliğini tayin edecek önemli bir faktör olduğunu

---

[236] Forster, *Roman Sanatı*, s. 20.
[237] Edgar M. **Forster**, "Romanda Olay Örgüsü" (çev. Ünal Aytür), *Çeviri 1*, Eylül 1979, s. 15.
[238] Mehmet **Tekin**, *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2002, s. 23.
[239] Aktaş, s. 84.

işaret eder.[240] Genette'a göre ise anlatıcı ile öykü arasında her durumda devam eden bir mesafe vardır. Çünkü ona göre hiçbir durumda anlatıcı tamamen yok olmaz. Anlatıcının metne bağlı olarak aldığı mesafeyi de bundan hareketle dört gruba ayırır: anlatılan konuşma (*narrated speech*), dolaylı söylem (*indirect style-transposed speech*), serbest dolaylı söylem (*free indirect style*), dolaysız söylem (*reported speech*).[241] İşte bu mesafe, yazarın üslup seçimini de tayin eder. Karakterin sözlerinin gerçeklik derecesi, anlatıcının varlığını gizlemesi ya da sezdirmesi, kullanılan fiilin anlatıcıya olan mesafesini ifade eden söylemlere ver verilmesi, karakterlerin sözlerinin anlatıcı tarafından aynen aktarılıp aktarılmadığı gibi hususlar anlatıcının bulunduğu bakış açısı ile üslup arasındaki yakınlığı işaret eder.

> "Olay ve kişilerin yansıtılmasında kullanılan bakış açısı aynı zamanda romanın dilini ve üslubunu da belirler. Gerçekçi romanda hikâyenin dili, anlatanın, anlatan yoksa olayların yansıdığı bilincin sahibi kimse onun dilidir. Eğer kişiler dramatik yöntemle tanıtılıyorlarsa her birinin gerçek yaşamda kullandığı dilin yansıtılması gerekir. Gerçekçi romanda kişiler çoğunlukla sıradan kişiler olduğuna göre, bu romanda aydın yazarların geliştirdiği edebi dil ve üslup yerine sıradan kimselerin gündelik yaşamının nesnel dilini kullanması zorunludur. Bu nedenle gerçekçilerin kişilerine uyan konuşma biçimini bulmak çabası içinde oldukları görülür. Bu amaçla dilbilgisi kuralları bir kenara itilir. Cümleler kısalır ve yalınlaşır. Lehçeleri yansıtmak amacı ile imla kuralları değiştirilir. Ancak gündelik dilin aynısını plak gibi vermenin başarılı bir sonuç sağlayamadığını gerçekçiler bölgesel yazarların uygulamalarında görmüşlerdir. Sanatçı kendi yeteneği ile eserinin dilinin okuyucuda hem gerçek yaşamın dilinin kullanıldığı izlenimini uyandırması, hem de bu dilin gerçek yaşamda bulunmayan bir dramatik canlılık kazanmasını, kısa Özlü ve etkili olmasını sağlamak zorundadır."[242]

Dolayısıyla roman gibi uzun anlatılarda pek çok bakış açısını bir arada kullanan anlatıcı, aynı zamanda kişiye, duruma, zamana ve ortama göre kelime seçerek üslubun da çeşitliliğini yansıtır.

Anlatıdaki ses (*voice*), yani anlatıcı ile anlatının perspektifini/bakış açısını birbirinden ayırmak gerektiğini ifade eden Genette, bakış açısı kavramı yerine odaklanma (*focalization*) terimini kullanır. Odaklanmada, anlatıcı, tercihine göre bir alan sınırlaması yapar, olayları o noktadan takip eder. Çeşitli terminolojik ifadelerle tasnif edilen bakış açısı kavramını şu başlıklar altında gruplandırır:

1. Sıfır Odaklanma (*nonfocalized* veya *zero focalization*): Bu odaklanma türünde anlatıcı, karakterlerin hepsinden daha çok şey bilir. Olaylara, kişilere, zamana ve mekâna hâkimdir. Kahramanlarla ilgili her şeyi, onların düşüncelerini, hareketlerini bildiği gibi olayların nasıl gelişeceğini, geçmiştekileri bilme iradesine de sahiptir.
2. İçsel Odaklanma (*internal focalization*): Bu odaklanma konumundaki anlatıcı, sıfır odaklanmadaki kadar her şeye hâkim değildir. İradesi, bir insanın görüp bilip tahmin edeceği unsurlarla sınırlıdır. Bu bağlamda Genette, içsel odaklanmayı da üçe ayırır:

---

[240] Tekin, s. 165.
[241] Genette, s. 171-173.
[242] Hasan **Boynukara**, *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997, s. 80-81.

a. Sabit Odaklanma (*fixed focalization*): Sabit odaklanmada anlatılan bütün olaylar, belirli bir karakterin değişken olmayan bakış açısından yansıtılarak anlatılır.
b. Değişken Odaklanma (*variable focalization*): Roman boyunca odaklanma türleri değişir ve her şey birden fazla karakterin bakış açısı üzerinden anlatılır.
c. Çoklu Odaklanma (*multiple focalization*): Aynı vaka halkasının farklı kişilerin bakış açılarından yararlanılarak anlatıldığı odaklanma çeşididir. Değişken odaklanmada anlatı boyunca farklı vaka halkalarının farklı odak noktalarından yansıtılması söz konusu iken burada aynı olaya da farklı odaklardan bakılabilmektedir.

3. Dışsal Odaklanma (*external focalization*): Anlatıcı, karakterlerden daha az şey bilir. Tıpkı bir kamera merceği gibi karakterlerin eylemlerini takip eder ancak düşüncelerini bilemez. Burada anlatıcı, gözlemlerini nesnel biçimde aktarır.[243]

1.2.2. Anlatıcı

Anlatıcı, anlatının temel ögelerinden biri, yazarın gücünü ve otoritesini devredip kendisinin okurla metin arasından çıkmasına yardımcı olan bir sözcüdür. Onun bu vasfı, yazarla anlatıcı arasındaki ince çizgide kavram karmaşalarının yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Genette, odaklanma yanında anlatının kim tarafından nakledildiğinden de hareketle anlatıcıyı temel alarak iki tip anlatı belirler:

1. Heterodiegetic Anlatı: Bu tür anlatılarda anlatıcı, öykü içinde yer almaz.
2. Homodiegetic Anlatı: Bu tür anlatılarda ise anlatıcı, öyküde birinci ya da ikinci derecede karakter olarak yer alır.[244]

Genette'a göre her anlatımda anlatıcının görevinin hem anlatım düzeyi (extradiegetic ya da intradiegetic) hem de hikâye ile ilişkisi (heterodiegetic ya da homodiegetic) tanımlandığında anlatıcının görevlerinden hareketle dört temel türü olduğu görülecektir.[245]

1. Extradiegetic-heterodiegetic: Bu tür anlatılarda dış yapıdaki anlatıcı, öyküde bir karakter olarak yer almaz.
2. Extradiegetic-homodiegetic: Dış yapıdaki hikâyeyi anlatan kişi, aynı zamanda birinci ya da ikinci derecedeki kahramanlardan da biridir.
3. Intradiegetic-heterodiegetic: İkinci derecedeki ya da içteki hikâyenin anlatıcısıdır ve genellikle öyküde yer almaz.
4. Intradiegetic-homodiegetic: İkinci derecedeki bir iç anlatıyı genellikle o olayı yaşayan kahraman, kendi odak noktasından anlatır.

Bu dört çeşit anlatının kurgusal şekilleniş içinde çeşitli fonksiyonları bulunmaktadır. Klasik metinlerden modern metinlere kadar hemen hepsinde anlatıcıdan beklenen en önemli fonksiyon, değişik anlatım teknikleriyle okurun karşısına çıkmış olsa bile tahkiyedir. Dolayısıyla

[243] Genette, s. 189-190.
[244] Genette, s. 243-245.
[245] Genette, s. 247.

Ahmet Mithat'ta da anlatıcı, öncelikle tahkiye görevini yerine getirmek, okurlara eğlenirken faydalanabileceği yeni bilgiler vermek düşüncesiyle vardır. Bunu yaparken vaka halkalarının ustaca bağlanması, mantık boşluklarına fırsat verilmemesi, anlatı metninin başarılı biçimde örülmesi de anlatıcının ve bulunduğu odak noktasının kullanımına bağlıdır. Ahmet Mithat'ın romanlarında eğlendirmek, hoşça vakit geçirtmek, eğitmek, geçmişe dair unutulan değerleri gün yüzüne çıkartmak gibi görevleri öncelikli olarak gerçekleştirmek için kullanılan anlatıcının bu fonksiyonları aynı zamanda Ahmet Mithat anlatılarının da iskeletini oluşturur. Bu sebeple onda anlatının başarısı, büyük oranda anlatıcının görevini başarması ile doğru orantılıdır. O hâlde anlatıcının görevleri nelerdir? Genette, anlatıcının işlevlerini şöyle sıralar.[246]

a. Anlatma İşlevi (*narrative function*): Anlatıcının en temel işlevidir.
b. Yönlendirme İşlevi (*directing function*): Anlatıcı, gerektiği yerlerde vakayı keserek okurlarını çeşitli konularda verdiği bilgilerle yönlendirir.
c. İletişim İşlevi (*function of communication*): Anlatıcı, muhatabına seslenerek onun zihninden geçen soruları âdeta okur ve ona uygun cevaplar üretir. Böylece anlatı, bir nevi karşılıklı konuşmaya dönüşür. Okuyucunun merak ettiği şeyleri soran dışöyküsel anlatıcı, onlara hemen cevaplar da vererek hem aksiyon oluşturur hem de kısa süreli bu aksiyonu ve entrik havayı tekrar yok edebilir.
d. Doğrulama İşlevi (*testimonial function*): Anlatıcı, okurlarını öykülenen olayların gerçekliğine inandırmak için tarihî kaynaklar gösterir ya da birtakım belgelere yönlendirir. Bu fonksiyonda anlatıcının doğrudan ya da dolaylı müdahaleleri gözlemlenmektedir.
e. İdeolojik İşlev (*ideological function*): Bu fonksiyon, yönlendirmeye oldukça yakındır. Daha çok vaka halkalarının ve vaka zincirinin sonunda rastlanan ideolojik işlevle anlatıcı, temel tezini okurlarına çıkarılması gereken ahlaki ders ya da öğüt vererek ifade eder. Burada çoğunlukla yazarın kültürel seviyesi ve hayat görüşü gibi etkenler devreye girdiğinden romanlarda benzer ideolojik çıkarımların yapılmasıyla karşılaşılabilir.

Bütün bunlardan hareketle anlatıcı türleri ve onların sahip oldukları bakış açıları Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında şu şekilde yer almaktadır:

1.2.2.1. Benöyküsel Anlatıcı: Roman Başkişisinin Sınırlı Bakış Açısı

Olaylar, romanın ana kahramanı tarafından ve onun sınırlı bakış açısından anlatılıyorsa bu tür anlatıcıya benöyküsel anlatıcı denir. Vaka zincirinin merkezinde yer alan ana kahramanın bulunduğu noktaya göre diğer olayların, kişilerin, mekânların tanıtılması söz konusu olduğundan her şeye bütünüyle hâkim bir anlatıcıdan söz etmek mümkün değildir.

"…yazar ile anlatıcı arasında hiçbir benzerlik yoktur; varsa bile okur bunu fark edemez. Buradaki 'ben' tamamen kurmacadır. Kurmaca anlatıcı ile yazarın kimliği hiçbir zaman, hiçbir şekilde çakışmaz."[247]

---

[246] Genette, s. 255-257.
[247] Zeynel Kıran ve Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, 1. bs., Seçkin Yayınevi, Ankara 2000, s. 90.

Ben anlatıcı için yazarlar, önce amacına uygun bir benlik oluşturmakla işe başlarlar. Ahmet Mithat'ın romanlarında vereceği derse uygun olarak seçilen anlatıcı, gerekli donanıma sahip olduktan sonra bir fikrin sabit savunucusu konumuna gelmektedir. Dolayısıyla ben anlatıcı bir noktada tipik vasıfları da barındırmaktadır. Bazen de bu figürün sorumluluğunu paylaşıp taşıdığı yükü hafifleteceği, düşüncelerini ifade etmede kolaylık sağlayacağı yardımcı bir figüre ya da gözlemciye yer verilir ki bu durumda anlatıda mektup, anı gibi kişisel anlatımın ağırlık kazandığı değişik teknikler tercih edilebilmektedir.

> "Mektup Romanı anlatım konumu tipik ben romanı anlatım konumundan anlatım mesafesinin yok edilmesi veya azaltılmasıyla ayrılır. Ben figürlerin veya mektup yazanların duygu, düşünce ve yaşantıları okuyucuya böylelikle aktarılır. Ortaya çıkan dolaysızlık izlenimi, en azından duyguların anlatımının ve duygu kıpırdanmalarının anlık değişmelerinin nasıl bu roman biçiminin asıl alanı olabildiğini açıklar."[248]

Benöyküsel anlatıcı, roman kahramanlarından biri olduğu için her şeyi bilen hâkim anlatıcı ve onun bakış açısından ayrılır. Bu anlatıcının kullanıldığı romanlarda hâkim konumdaki anlatıcıya göre daha gerçekçi bir anlatım kendisini gösterebilmektedir. Çünkü ben anlatıcı, olayları bizzat yaşamış veya olayların içinde bulunarak onlara şahit olmuştur.

> "Tanrısal anlatım romanından hareket edilirse içinde tipik tanrısal anlatım konumunun şekil değişikliğine uğrayabileceği biri ben romanı diğeri kişisel romanı yönünde iki yön söz konusudur. Tanrısal anlatım romanından ben romanına yönelme tanrısal anlatıcının gerçekliğe yavaş yavaş yaklaşımıyla belirlenir. Nerde ona kavuşursa, ona bürünürse orda artık ben romanının sınırları başlar. Bu yaklaşma önce her şeyi bilen olimpik konumdan hareketle olay gerçekliğinin üzerinde ve dışında gözlemci olarak bulunan anlatıcı, kendini kişisel olarak bir veya daha fazla roman kahramanına bağlayan ilk başta bazı daha sonra daha fazla bağları oluşturması şeklinde düşünebiliriz. Yani anlatıcının bir roman kahramanının şu veya bu ifadesini benimsemesi veya onunla başka bir yerde karşılaşmasıyla (Vanity Fair) mümkün olur. Anlatıcıyla, karakter arasındaki bu bağ ne kadar yakın olursa anlatıcının karakter dünyasına olan bağımlılığının bu tarzı da o kadar açık seçik göz önüne çıkmış olur. Eğer anlatıcı gözlemci bir çağdaş olarak varoşlarda kalırsa, tip taslağında böyle bir taslağın yeri ben romanının biraz uzağında tanrısal anlatım romanının yakınında olacaktır. Anlatıcının kahraman olarak olaylara karıştığı yani anlatıcı benin yanında anlatılan benin de bulunduğu bir roman, ben romanına yaklaşır. Ben romanına başka bir yanaşma da, anlatılan benin anlatıda gitgide anlatıcı ben üzerinde daha fazla ağırlık kazanması, yani ben anlatım, son safhada içmonoloğa dönüşmesi şeklinde düşünülebilir."[249]

Bu anlatıcı, genellikle yazarın sözünü emanet ettiği kişidir. Romanların idealize edilen ana kahramanları, bu fonksiyonu taşırlar. Dolayısıyla birinci teklik şahıs zamiri kullanılarak yapılan öykülemede genellikle yazarın tezi doğrultusunda açıklamalar yapılır. Benöyküsel anlatıcı, romanın üst anlatıcısı olan dışöyküsel anlatıcıdan zaman zaman sözü devralır. Gerekli macerayı ya da verilmek istenen teze uygun açıklamayı yaparak sözü tekrar dışöyküsel anlatıcıya bırakır. Vaka zinciri içindeki kişilerin maceralarını devamlı biçimde o kişiyi tanıyan arkadaş ya da akrabaları anlatır. Böylece dışöyküsel anlatıcının gücü kırıldığı gibi anlatıma da renk katılır. Ahmet Mithat'ın Nasuh'u Paris kibar salonlarına girdirip çıkartması, okurlarına Batılı

---

[248] Frank K. **Stanzel**, *Roman Biçimleri* (çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya 1997, s. 42.
[249] Stanzel, s. 57-58.

yaşamı ve onun pek de gıpta edilecek taraflarının olmadığı düşüncesini aktarır. Burada Nasuh, bir kamera formasyonu içinde mekânlara girdirilir ve onun yani kahraman anlatıcının bakış açısıyla okuyucu mekânları tanır, olaylar hakkında fikir sahibi olur.

Henüz 17 Yaşında'nın yazılış maksadı ile romanın anlatıcısı birbiriyle paralel değildir. Roman, küçük yaştayken çeşitli ailevi sebeplerle geneleve düşen küçük bir kızın acı dolu macerasını anlatmaktır. Asıl mesaj ise o tür mekânların roman sınırlarından okurlara açılarak önyargıları ortadan kaldırmaktır. Hâl böyle olunca romanı baştan sona kadar kahraman anlatıcıların idare etmesi beklenir. Oysa dışöyküsel anlatıcının yetkisini kaybetmek istemeyen Ahmet Mithat, sözü zaman zaman birinci ve ikinci derecedeki kahramanlara devretmekle birlikte merkezdeki anlatıcı olarak yine dışöyküsel anlatıcıyı kullanır. Sözün devredildiği kısımlarda Kalyopi isimli genç kız, başından geçen macerayı, genelevde bulunma sebebini, ailesinin nasıl insanlar olduklarını, çektiği acıları kısaca kendi hayatına dair bilinmesi gereken ne varsa hepsini Ahmet Efendi'ye anlatır. Romanın bu kısımlarında sözü benöyküsel anlatıcı devralır. "…okuyucu anlatıcının yönlendiren ve yorumlayan yardımı olmaksızın kurmaca dünyayı görünüşte aracısız olarak görür gibidir."[250] Böylece dışöyküsel anlatıcının devre dışı bırakılmasıyla okur ile anlatı arasındaki mesafe kısalarak gerçeklik kuvvetlendirilir. Tam anlamıyla kişisel anlatım romanı olmamakla birlikte Ahmet Mithat'ın Kalyopi'nin macerasını bizzat kendi anlatımıyla sunması inandırıcılığı artırır. Ancak o kahramanın macerası tamamlandıktan sonra güç yeniden dışöyküsel anlatıcının eline geçer. Benzer tutum, *Dürdane Hanım* ve *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar* romanlarında da görülür. Romanın entrik unsurlarını harekete geçiren, hatta onlarda önemli rol oynayan Ayşe Ebe'nin bir anda ortadan kaybolup birkaç gün sonra döndüğünde yaşadıklarını anlatması sırasında söz kendisine devredilir. Aynı şekilde romanın *Dürdane Hanım*'ın dördüncü kısmında Sandalcı Sohbet, konuşulan konuyla ilgili bir iç hikâye anlatır. Bu iç hikâye aslında kendi macerasıdır.

> "- Usanmayacağınızı bilsem size anlatırdım.
> - Neden usanayım? Söyle de dinleyeyim.
> - Öyleyse dinleyiniz!
> diye Sandalcı Sohbet şöyle bir hikâye nakline başladı."[251]

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar'da ise büyük bir sır gibi muhafaza olunan Demir Bey'in macerası, oğlu Mustafa Kamerüddin'in araştırmaları ve eşinin çabalarıyla ortaya çıkarılır. Romanın sonunda ise Demir Bey'in bizzat kendi anlatımından başından geçen olayları nakletmesi ile hem sözü benöyküsel anlatıcı devralır hem de gerçekçi bir anlatım sağlanır.

Dışöyküsel anlatıcıdan benöyküsel anlatıcıya geçişte kullanılan "…şöyle bir hikâye nakline başladı.", "Sandalcı Sohbet ber-vech-i âtî hikâyeyi nakle başladı."[252] ifadelerindeki "nakil"

---

[250] Stanzel, s. 47.
[251] Ahmet Midhat Efendi, *Dürdane Hanım*, s. 93.
[252] Ahmet Midhat Efendi, *Dürdane Hanım*, s. 109.

kelimesinin kullanımı dikkat çeker. Dolayısıyla benöyküsel anlatıcıyı da dışöyküsel anlatıcı gibi düşünen Ahmet Mithat, onun bir nakledici oluşunu, yorum yapmayacağını, bütün gerçekliğiyle olanları anlatacağını dile getirse de uygulama bu kadar kolay olmaz.
Benöyküsel anlatıcının söyleyecekleri bittikten sonra romanın temel anlatıcısı olan dışöyküsel anlatıcı vakaya kaldığı yerden devam eder. Dolayısıyla anlatıcı değişimi bir anlamda dışöyküsel anlatıcıdan sıkılan okurun zihnini dinlendirmesi için duraklanan bir mola noktasıdır. Benöyküsel anlatıcının kullanıldığı bütün romanlarda genel yapı bu şekildedir. Yazarın baştan sona kadar benöyküsel anlatıcıyı kullanarak yazdığı bir romanı yoktur. Çünkü dönemin romandan beklentisi gereği okurların yönlendirilmesi bu yolla eğitilmesi gerektiği ve bilmediği bir tür içinde bir rehbere ihtiyacı olacağı inancıdır. Bu boşluğu da yazar ile anlatıcının zaman zaman iç içe geçtiği dışöyküsel anlatıcı doldurmaktadır.

Ahmet Mithat, *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da bakış açısı ve anlatıcısıyla ilgili ilginç açıklamalarda bulunur. İlk defa bu romanında böyle bir teknik açıklama yapan yazar, muharrir kimliğini açık açık ortaya koyarak romanının her bir bölümünü farklı kahramanların bakış açısıyla yazdığını ifade eder. Ahmet Mithat'ın daha önceki romanlarının bölüm başlarında o vaka halkasının kahramanını merkeze koyarak yaptığı anlatım olmuştu. Böyle bir anlatıcı endişesinin okurlarla paylaşılması da yazarın 1291/1874'te neşredilen ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'dan 1306/1889'da neşredilen *Gürcü Kızı yahut İntikam*'a kadar aradan geçen süre zarfında roman tekniği üzerinde kafa yorduğunu ve gelişme kaydettiğini göstermektedir.

> "Bu hikâyeyi esasen commis voyageur Vilhelm Sanc lisanından yazmakta bulunduğumuz karilerimizin hatırından çıkmamak lâzım olup birinci kitabının muhteviyatı seyyâh-ı mumaileyh bize kendi lisanından takrir etmişçesine yazıldığı gibi ikinci kitabının muhteviyatını da Peşav prensi Danyal nezdinde tesadüf eylediği ihtiyar tercüman Tigran lisanından takrir ettiriyor suretinde yazmıştır. İşbu üçüncü kitaba gelince nevbet-i kelâm Vilhelm Sanc'ın yine kendisine gelmiş olarak havi olduğu şeyler mumaileyhin lisanından sadır oluyorcasına yazılacaktır."[253]

Kahramanların bakış açısıyla ve sözü onlara devrederek olayların anlatımını gerçekleştireceğini belirten yazar, *kitâb-ı evvel* dediği ilk bölümü Seyyah Monsieur Gilliom Sanc'ın, Meryem Çiçiyano başlıklı kitâb-ı sâniyi Tigran'ın bakış açısı ve anlatımıyla nakleder. Onun önceki romanlarında bölümün başlığında geçen kahramanı anlatan çoğunlukla hâkim anlatıcı olurdu. Sözün kahramanlara geçmesinde görülen bu değişim bile Ahmet Mithat'ın bakış açısı ve anlatıcıyı ciddi bir problem olarak düşündüğünü ortaya koymaktadır. Benzer biçimde ilerleyen Kalatasof başlıklı kitâb-ı sâlis'i Vilhelm Sanc, Prenses Heleni başlıklı kitâb-ı râbi'yi ve Hüseyinkulu Han başlıklı kitâb-ı hâmis'i yine Vilhelm Sanc anlatır. Bütün bunlara karşın her bölümde sözü bir kahramanına devreden Ahmet Mithat, hâkim anlatıcının gücünü bütünüyle kaybetmesine göz yummaz ve anlatıma zaman zaman müdahalelerde bulunmaya devam eder. Romanın başında olayları Gilliom Sanc'ın anlatacağına dair bir açıklama yapan ve pencere açan yazar, "Hatime" başlığında o pencereyi kapatır kendisinin gerçekleri yalnızca bir nakledici

[253] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 89.

olduğunu işaret eder. Hatta bunu sonraki romanlarında da "Biz bu hikâyenin nâkili sıfatıyla…"[254] ifadesini kullanarak tekrar eder.

> "Şu hikâyeyi bize nakleden commis voyageur Gilliom Sanc olduğu hatırlardan çıkmamıştır ya? Seyyâh-ı mumaileyh hikâyesini bu surette rehîn-i hitâm eyledikten sonra şu hatimeyi de ilâve ederek dedi ki:
> Bakü taraflarındaki petrol madenleri hakkında memur olduğum tetkikatı bade'l-ifa Almanya'ya avdetim lâzım geldikte bililtizam yine Tiflis tarafından gelip artık Prenses Meryem Çiçiyano hikâyesinin tamam bende cem ve hâsıl olmuş bulunduğu cihetle evvelâ Elizabethal karyesine gidip bizim Baba Kohen'e ve hâlâ onun yanında bulunup henüz hiçbir gün bir testi biraya isbât-ı istihkak edememiş olmak derecelerinde tembellik eyleyen Kalatosofzade'ye bu hikâye-i garibenin bilmedikleri cihetlerini nakleylediğim gibi Peşav nahiyesine de uğrayıp Prens Danyal ve ihtiyar Tigran ile görüştüm ve hikâyeyi onlara da anlatarak tahsinlerini kazandım.
> Seyyah kısmı esnâ-yı seyahatinde görüp işittiği şeylerin hikayesiyle müftehir ve mütelezziz olduğu gibi bu hikâyeler muhatap ve müstemîlerinin istihsanını celp eyledikçe iftihar ve telezzüzleri müzdâd olur. Sizin de kemâl-i telezzüzle istimâmızı görüp memnun oldum. Umarım ki hikâyeyi kaleme aldığınız zaman bu itminan karilerinizde dahi hâsıl olur."[255]

Gürcü Kızı yahut İntikam'dan iki yıl sonra yani 1891'de neşredilen *Müşahedat*'ta anlatıcı konusunda farklı teknikler deneyen Ahmet Mithat, sözü bütünüyle benöyküsel anlatıcıya devretmemekle birlikte hâkim anlatıcının gücünü de tamamen ortadan kaldırır. Hatta daha da ileri gidip vakayı örnek okurun beklentilerine göre şekillendirerek gerçeklik ve tabilik sınırlarını zorlar. Romanın birinci derecedeki kişilerinden Siranuş, Ağavni ve Refet'in anlattıklarını sabırla dinleyen onlardan hareketle bir kurgu oluşturan ve sonra yazdıklarını tekrar onlara okuyup düzenleme yapmalarını söyleyerek *Müşahedat*'ı oluşturan Ahmet Mithat, romanın içinde olmakla birlikte olaylara müdahale etmeyen bir gözlemci anlatıcı tutumu içindedir. Ancak buna rağmen romandaki benöyküsel anlatıcılar hiçbir zaman romanın bütünüyle tek anlatıcısı olamazlar, yine diğer romanlarda olduğu gibi ikinci planda kalıp gerektiği yerde söz alırlar ve olayların şekillenmesine katkıda bulunurlar.

1.2.2.2. İçöyküsel Anlatıcı: İkinci Derecede Bir Kahraman Sınırlı Bakış Açısı

Bu anlatıcı türünde olayları nakleden yine bir roman kahramanıdır. Ancak ana kahramanlardan biri değil de vakanın ikinci derecedeki kahramanlarından biri olayları anlatıyor ve okurlar kişileri, mekânı, hatta yazarın mesajını onun bakış açısından öğreniyorsa bu anlatıcı biçimi, içöyküsel anlatıcıdır. Yine roman kahramanlarından biri olduğu için onun bildikleri, gördükleri, aktarabildikleri sınırlı bir bakış açısının ürünüdür.

> "Anlatıcı, kahramanın zihin perspektifinden çevreye bakmış ve yine o zihnin kavrama gücüne denk düşen bir bakışla gördüklerini anlatmıştır. En azından böyle olmak zorundadır. Zorundadır diyoruz; çünkü, anlatılanlar, zihin ve bilinci kullanılan kahramanın sahip olduğu toplumsal ve kültürel düzeye uygun olmazsa, anlatılanlar iğreti durur, inandırıcı olmaz. Bu nedenle, bu tutumu tercih eden romancılar dikkatli olmak zorundadırlar. Görülen, görenin mizaç ve kültür düzeyine uygun düşen kelime ve cümlelerle anlatılmalıdır. Romanda gerçekliği tayin eden farklılıktır. Romancı, aynı şeye farklı kişilerin

[254] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 110.
[255] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 212-213.

> zihin ve bilinç perspektifinden bakıyorsa, o şeyi, farklı açılardan, farklı bir dil ve üslupla, hatta farklı bir felsefeyle anlatmalıdır. Nasıl ki roman kahramanlarının biri, diğerine benzemez; öyleyse, onların mizaç ve kültürleri de birbirine benzememelidir. Aradaki farkı, anlatım düzeyinde de göstermek gerekir. Bir romancı için zor, fakat aynı zamanda zorunlu olan budur. Bu zorluk, genellikle 'iç monolog', 'bilinç akımı' ve kısmen de 'iç çözümleme' tekniklerinin uygulandığı pasajlarda kendini göstermektedir. Ancak dikkat edilmesi halinde, çözülmeyecek bir şey de değildir. Söz konusu bölümlerde kullanılan cümleler, zihni ve bilinci kullanılan kişinin ruh halini yansıttığı için kişisel bir özellik taşır. Taşımalıdır ve bir romancı bu konuda, elinden geldiğince dikkatli davranmalıdır."[256]

Ahmet Mithat, sözü zaman zaman kahramanlarına devrederek dışöyküsel anlatıcıyı devreden çıkarmak ister. Bu düşünceyle kahramanlara geçmişte yaşadıkları maceraları anlattırır ve hem anlatıdaki sıkıcı havayı ortadan kaldırır hem de geçmişe gidilerek üstü kapalı kalan olayları aydınlatır. Hasan'ın babasının intikamını almak için Fas'a giderek orada bir hancıyla tanışmasının anlatıldığı vaka halkasında geçmiş bir olayı hancıya anlattıran Ahmet Mithat, kurguda eksik kalan bir parçayı da bu şekilde tamamlar.

> "…bir anlatı içerisinde vücut bulan, diğer anlatılara göre daha üstte olan, kapsayıcı boyuttaki anlatıya 'dış anlatı', anlatıcısına da dış anlatıcı adını verebiliriz. Bu durumda karşımıza iki temel ayrım çıkar: a. Temel metin (primary text), b. Eklenti metin (embedded text).
> Temel metni, yukarıda da adlandırıldığı gibi, dış anlatıcının metni olarak kabul ederken, ikinci düzeydeki anlatıyı aktörün (karakterin) anlatısı olarak değerlendirebiliriz. Burada genel hususiyetleri itibariyle, temel anlatıdaki karakterlerden birinin anlatıcı konumuna geçmesi söz konusudur. Bu sebeple onu ikinci derece anlatı olarak da değerlendirebiliriz."[257]

Intradiegetic anlatı düzeyindeki ikinci derecedeki vakanın anlatıcısı, çoğunlukla yine ikinci derecedeki kişilerdir. Ana kahramanın sözü alarak başka bir kişinin macerasını anlatması, pek rastlanır bir durum değildir. Genelde herkes kendi sergüzeştini anlatı ve böylece gerçekliğe daha fazla yaklaşılır. Bu sebeple ikinci derecedeki bir iç anlatıyı genellikle o olayı yaşayan kahramanın kendi odak noktasından anlattığı intradiegetic-homodiegetic anlatı, Ahmet Mithat'ın romanlarında sıkça kullanılır. Bu tür vaka halkalarının anlatıcıları da yine o olayı yaşayan vaka üzerinde ikinci derecede öneme sahip kahramanlardır. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın dördüncü kitabının üçüncü babında başlayan ve intihar girişiminde bulunan Numan adlı gencin beş altı sene önce başından geçen macerayı anlattığı hikâyesi, bu şekilde intradiegetic-homodiegetic bir anlatı yapısı taşır. Bu vaka halkası, romanın bütününe yerleştirilmiş vaka zinciri açısından da önemlidir. Çünkü olayların tıkanma noktasına geldiği anda bu tür intradiegetic anlatılar yardımıyla hem vakanın gelişmesi sağlanır hem de tekdüze bir kurgunun önüne geçilir. Numan anlattığı hikâyede konuyu dağıtıp farklı noktalara yönelince Hasan tarafından "Sözü değiştirme. Hikâyende, hem yalnız kendi hikâyende devam et!"[258] diye uyarılır. Buradan yazarın kurguyu oluşturması hakkında sadece vaka açısından önemli görülen yerleri anlatması bunun dışındakilere yer vermemesi şeklinde ipuçları da elde edilir. Ancak uygulama da hiç de öyle

---

[256] Tekin, s. 38-39.
[257] Yavuz **Demir**, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 32.
[258] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 122.

değildir. Belki de Ahmet Mithat anlatılarının en çok eleştirilen noktası da bu konuda hassas davranılmamasıdır.

Hasan Mellâh'ta Esma, başından geçen macerayı Hasan'a anlatırken sözü kendisi devralır ve kendisinin ana kahraman olarak bulunduğu bu hikâyenin sözcüsü bir anlamda anlatıcısı sıfatıyla vakasını anlatır. Romanın tamamında hâkim olan dışöyküsel anlatıcı sözü ikinci derecedeki bu kahramana devrederken "Esma sergüzeşt-i ahvâlini muhtasaran şöyle hikâye eyledi."[259] der ve Esma'nın Aslan Bey'le olan macerasını, kendi hayat öyküsünü Hasan Mellah'a anlatmasına olanak sunar. Bir başka romanda "Mariya Konstanse Şövalye Alfons Bondi ile olan macerasını ber-vech-i âti hikâye eyledi"[260] diyerek anlatıcı değişikliği sağlanır. Romanlarda bütünüyle olmasa bile zaman zaman sözün kahramanlara devredilmesi, sıkıcı bir tahkiyenin oluşmasını da kısmen engellemektedir. Aslında Ahmet Mithat, kahraman anlatacağı olayın etki gücünün farkındadır. Fakat öğreticiliğinin, yönlendirici kimliğinin alt plana geçmesine izin vermemektedir.

> "İşte Hasan, şu mukaddime ile söze başlayıp sergüzeşt-i ahvâlini min-evveli ilâ-âhirihi Esma'ya hikâye eyledi. Hasan'ın sûret-i ifâdesi, bizim buraya kadar sergüzeşt-i ahvâlini hikâye edişimize mi benzer zannedersiniz. Bir derdi, dertlinin kendisi hikâye etmelidir ki, işin kuvveti meydana çıksın. Muharrir yahut muhbir sıfatıyla takrir eden adam, meseleyi kendi yüreği içinde bulamayacağı cihetle, mutlaka kuvvetini kaybeder."[261]

Anlatıcının değiştirilmesindeki bu geçişler, geleneksel halk hikâyelerini ve meddah anlatımlarını çağrıştırır. Sözlü geleneğin etkisinden henüz sıyrılamamış olan Türk anlatı geleneği, roman ve hikâye türünde de eskinin izlerini taşımaya devam etmiştir. *Dünyaya İkinci Geliş*'teki intradiegetic-homodiegetic anlatıcı olan Meddah İsmail, bildiklerini ve gördüklerini Mesut Ağa'ya anlatırken "Mesut Ağanın emri üzerine Meddah dahi hikâyeye başlar."[262] ifadesi ile sözü devralır. Bu durum, meddahın sözü kahramanlara devretmesinde kullanılan geçiş cümlesini anımsatır.

Paris'te Bir Türk'te de intradiegetic-homodiegetic anlatıcılardan Gardiyanski, Nasuh, Cartrisse devamlı biçimde değişmekle birlikte esasta vaka halkalarında sözü devralan kahramanlar, kendi maceralarını ya da şahit oldukları başka olayları önceki romanlarda olduğu gibi benzer biçimde naklederler. Romanın intradiegetic anlatılarından olan Madame De la Chaisne'nin macerasını anlatan kişi olan Cartrisse, sözü şu şekilde devralır:

> "Nasuh - Orasını anladım efendim. De la Chaisne tarzında bir isimden bu karının asilzade filân olduğu anlaşılır.
> Cartrisse - Asilzadedir zahir! Hem hikâyesi de pek tuhaf. Dinlemekten üşenmez iseniz
> Nasuh - Siz söylemekten üşenmez iseniz ben dinlemekten hiç üşenmem.
> Cartrisse - Öyle ise dinleyiniz."[263]

---

[259] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 317.
[260] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 29.
[261] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 328.
[262] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 5-6.
[263] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 155.

Anlatım bittikten sonra ise sözü tekrar dışöyküsel anlatıcı devralır. Dolayısıyla dışöyküsel anlatıcının kontrol gücü hâlâ elinde bulunmaktadır. Bazen de ikinci derecedeki bu kişinin kendisini ifade etmesine fırsat tanınmayarak dışöyküsel anlatıcı ya da muharrir sözü devralarak her şeyi kendisinin anlatmasının doğru olacağını ima eder.

> "...Canbert Bey bu hikâyenin birinci derecede olamaz ise bile ikinci derecede olan a'zâ-yı vak'asından bulunmasıyla biz kendi hakkındaki malûmatın yalnız bu kadarıyla kalmayacağız. Hikâyenin muharrirliği cihetiyle ahvalin cihât-ı mesturesini dahi bilmekliğimiz tabiî olduğundan karilerimize bu bapta bazı mertebe izahat vereceğiz."[264]

Benzer durum *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da Gilliom Sanc'ın ikinci derecedeki kahramanlardan Tigran'ın hikâyesini merak etmesi ve bizzat kendisinden macerasını dinlemesinde *Haydut Montari*'de büyük baskını düzenleyenlerin kimler olduğunu ikinci derecedeki kahramanlardan Gaco'nun anlatmasında da görülür. Roman boyunca gizli kalan birtakım sırlar, romanın sonuna doğru Kont'un büyük baskında öldüğü düşünülen adamlarından intradiegetic-homodiegetic anlatıcı olan Gaco'nun anlatımlarıyla çözüme kavuşur. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ın hemen bütün romanlarında benzer fonksiyonlarda görülen bu tür ikinci derecedeki anlatıcılar, ya kendi hayat öykülerini anlatarak okurlara ders verirler ya da verdikleri bilgilerle birtakım entrik unsurların çözümlenmesine katkı sağlarlar. Gaco'nun Andrea'ya anlattıkları sırasında hâkim anlatıcının sözü içöyküsel anlatıcıya devretmesi şu şekilde gerçekleşir:

> "- Söylerim ama bu sırrı kimseye faş etmeyeceksiniz.
> - Asla!
> - Zaten faş etseniz bile kendi başınızı belâya sokmuş olursunuz. Bana soracak olursalar benden pâk inkâr.
> - Emin ol.
> - Öyle ise dinle.
> Dedi ve Giaco ber-vech-i âtî hikâye-i hâle başladı:"[265]

Kahramanların sahip oldukları hayat görüşleri, yetişme biçimleri, kültürleri o vaka halkasının dil yapısını da etkilemektedir. Hasan Mellâh'ın anlatımıyla Alonzo'nun olayları anlatması arasında çok büyük fark vardır. Hasan'ın dili daha edebî ve kelime seçiminde gösterilen titizlik kuvvetliyken Alonzo'nun konuşması patavatsız ve düşünmeden konuşuluyor havası uyandırır. Hâl böyle olunca kahramanın kültürel durumu, anlatıcısı olduğu vaka halkasını da etkilemektedir.

> "Roman sanatında dilin işlevini, salt anlatım sorunu olarak göremeyiz. Dil, aynı zamanda bir bakış açısı sorunudur. Tercih edilen bakış açısı, beraberinde dil tercihini de getirir. Tekil 1. şahsın bakış açısından sunulan bir romanın dil örgüsüyle, bir çocuğun bakış açısından sunulan romanın dili -doğal olarak- bir olmayacaktır. En azından olmamalıdır. Çünkü tercih edilen bakış açısının gerisinde, bir mizaç ve kültürün, bir psikolojinin olduğu bilinmelidir. Bunu farketmeyen/farkedemeyen bir romancının, güçlü ve

[264] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 42-43.
[265] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 151.

güzel bir roman yazması beklenemez. Zira kullanılan bakış açısı, devreye sokulacak dil ve üslubun niteliğini de tayin edecektir."[266]

Mektuplar yoluyla sözün kahramanlara devredilmesi yöntemini sıkça kullanan Ahmet Mithat, bazen romanların entrik unsurlarını da bu şekilde çözüme kavuşturur. *Esrâr-ı Cinâyât*'ta romanın sonuna kadar gizli kalan Öreke Taşı cinayetinin işlenişi ve onun failleri, Kalpazan Mustafa adlı kişinin Belçika'dan ve Viyana'dan "..." gazetesine gönderdiği mektuplarla aydınlatılır. Bütün gizli kalmışlıkları anlatan altı evrak, romanın dördüncü bölümündeki altı kısmı oluşturur. Böylece okurlar, mektuplar vasıtasıyla Kalpazan Mustafa'yı tanır, cinayetin ve Halil Sûrî intiharının ayrıntılarını realist gözle okuma fırsatı yakalar. Bu bölümler muhtemelen romanın tefrika edildiği gazetenin her bir nüshasında ayrı günlerde yazılmıştır. Bunlar, bapların bitimindeki heyecan unsurlarının dalgalı bir görüntü ortaya koymasından ve mektupların bitiş ifadelerinden hissedilmektedir.

"Muharrir efendi, kaç kâğıt doldurduğuma dikkat buyurur musunuz? Ben yazıcı değilim ki bir defada bundan ziyade yazı yazabileyim. Siz bile gazetenizde söz uzandıkça 'bakiyesi yarın' diyorsunuz. 'Gelecek posta' demeye mecburum."[267]
"An Viyana fi... sene...
xxx gazetesine"[268]

Mektuplarda tarih ve gazete isminin geçmemesi de polisiye romanlarda karşılaşılan ve bu romanda da ayrıca dikkat çeken bir husustur. Romanın dördüncü bölümünde bu şekilde kaleme alınmış mektuplar yoluyla sözü devralan Kalpazan Mustafa, bir içöyküsel anlatıcı kimliğiyle bütün bilinmeyenleri çözüme kavuşturur.

"İsmim Kalpazan Mustafa olduğunu haber verdim. Fakat bu isim sonra kazandığım isimdir. Evet kalpazanlık, hırsızlık, katillik eğerçi birer sıfat, birer lâkap iseler de insanlar analarından doğdukları zaman bu sıfatlarla doğmazlar. Bu lâkapları birer mahlas gibi pederlerinden almazlar. Sonra nice vukuat ve tahavvülât olur ki bir zaman temiz, pak olan isimler birtakım elkab-ı mekrûhe ile televvüs ederler.
Bununla beraber her lâkab-ı mekruh ile mülevves olan bîçarelerin kalplerini simsiyah kararmış zannetmemelidir. Nezd-i âkılânda makbul olamamakla beraber, bunlardan herbirinin birtakım özürleri vardır ki, hiç olmazsa bîçareleri insanlık defterinden bilkülliye tayyetmemek ve hâllerine acımak için bu özürlerin yardımı olabilir. Hele kendilerinden sonra benî-cinslerini çâh-ı müdhiş-i cinâyâta düşmemek hususunda sergüzeştleri bir nûrü'l-hüda makamında tutulabilir.
Ben Kalpazan Mustafa'yım. Bir zamanlar namım Hezârfenzade Mustafa Bey idi. Pederim Hezârfen Mehmed Çelebi namıyla benâm idi. Hem de hakikaten hezârfen idi. Saatçilik, kuyumculuk gibi sanâyi-i dakika ve fizikçilik, kimyacılık gibi ulûm-ı nâzike, kâffe-i kavâid ve kavânîni ile pederimin âdeta birer türlü eğlencelerine hizmet ederdi."[269]

Kalpazan Mustafa, bütün bildiklerini ve başından geçen macerayı gönderdiği bu mektuplarda anlatır. Ancak zaman zaman anlatıya karışan dışöyküsel anlatıcı, açıklamalarda bulunmaktan geri durmaz. Burada gazetenin muharririyle konuşuyormuş gibi görünen Kalpazan Mustafa aslında okurun zihnindeki soruları da yanıtlar.

---

[266] Tekin, s. 165.
[267] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 124.
[268] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 126.
[269] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 118-119.

Yazarın *Esrâr-ı Cinâyât* ile aynı yıl kaleme aldığı *Cellat* isimli romanda da benzer anlatıcı kullanılmıştır. Leandre (Andre Gocafo), babası olan celladın yanına gelir ve o güne kadar yaşadıklarını, Stefani'nin durumunu, Pol Tonak'ın nasıl suçsuz yere mahkûm edilişini, kısaca kurguda bilinmez olarak kabul edilen ve okurun merak ettiği her türlü gizli kalmışlığı anlatır.

1.2.2.3. Gözlemci Anlatıcı: Dış Odaklayım-Sınırlı Bakış Açısı

Bu anlatıcı türünde gözlemci figür, olayların dışındadır. Gördüklerini, şahit olduklarını ya da başka kaynaklardan duyduklarını mümkün olduğunca nesnel bir çerçeveden anlatmak durumundadır. Oysa bu anlatıcı çeşidinin insani vasıfları belirgin olduğundan hâkim anlatıcı gibi nesnel olması, tarafsızlığını muhafaza etmesi kolay değildir. Bu sebeple teorikte nesnel ve tarafsız olması beklense de özünde taraf tutması, kendi yorumlarını katması kaçınılmaz bir sondur. Olayları dışarıdan gözlemleyen bir figür olduğu için bakış açısı da sınırlı ve bir insanın bilebilecekleri kadardır. "…öykü, kahramanından daha az bilen nesnel bir dış tanık tarafından anlatılır."[270] Diğer kahramanların iç dünyalarını bütün yönleriyle bilme, geçmiş ve gelecekleri hakkında malumata sahip olması beklenemez. Ancak bu sınırlar içinde yorumlarına yer verebilir ve makul ölçülerde gözlemlerini delil göstererek bilgi sunabilir.

> "Gözlemci figür, anlatı sisteminde ağırlıklı bir şahsiyetle yer almaz; en azından almamalıdır. O, genelde olayların akışını etkilemek için değil, olanları gözlemek için vardır. Okuyucunun, anlatılanları daha iyi anlamasına yardımcı olur. Tanrısal anlatıcının imkânları kadar olmasa bile, onun sahip olduğu imkânlar da az değildir. Anlatıya dinamizm kazandırmak için kendi kişisel becerilerinin yanısıra diğer kaynaklardan da yararlanabilir. Sözgelimi olayları daha iyi açıklamak/yorumlamak için diğer figürleri konuşturabilir, bilgi ve belgelerden yararlanabilir."[271]

Zaman zaman hâkim anlatıcının olayları bilen, her şey hakkında fikir sahibi olan duruşu ile gözlemci anlatıcının ona nazaran sınırlı bakış açısı birbiri içine girmektedir. Okuyucu, olayları anlatan kişinin sınırsız bir bakış açısına sahip olan dışöyküsel anlatıcı olduğunu bilir. Ancak roman içinde anlatıcı kimlik değiştirerek bir an hâkim anlatıcı gibi her şeyi bildiğini, çünkü kendisinin muharrir kimliği taşıdığını bir an sonra ise olayların heyecan düzeyini yükseltmek için her şeyi kendisinin bilemeyeceğini, gelişmelerin yaşanacakları şekillendireceğini ifade eder. Böylece bir yanı hâkim anlatıcı diğer yanı gözlemci anlatıcı arasında kalan bir anlatıcı ortaya çıkmaktadır.

> "Pekâlâ bunlar dışarıya çıktılar da, başka bir müzakereye filâna mı başladılar? Ne mümkün! Üçü dahi dilsizlerin birbirine bakışıp, kaşla, gözle ifade-i merama çalıştıkları gibi birbirinin yüzüne baka kalmışlar ve her biri yeislerini birbirine anlatmak için yekdiğerine kaş ve göz işaretleriyle kalıp, diğer harf-i vahit söylememişlerdi. Kızın yanında validesiyle, küçük hemşiresi ne söyleştiler?
> İşte onu biz bilmiyoruz. Bizim bildiğimiz kadarı şu ki, Rakım artık bu matemli hanede ikamet lâzım gelmeyeceğini anlayarak bir aralık sıvıştı, çıktı."[272]

---

[270] Kıran, s. 98.
[271] Tekin, s. 52.
[272] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 128-129.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki anlatıcı, sözlü ve yazılı kültür arasındaki çizgide karar kılamamış, değişken, geleneğin izlerini taşıdığı gibi modern olana yönelme gayretleri taşıyan bir kişidir. Bu sebeple yazmak, okumak ve dinlemek tabirleri romanlarda sıkça dile getirilir. Anlatıcı bazen her şeyi yazmayacağını, okurların çıkarımlar elde etmesinin doğru olabileceğini ifade ederken bazen de her şeyi yazarak açıklamak gerektiğini ifade der. Karşıdaki kitlenin bazen roman türüyle yeni karşılaşan bir okur grubu olduğunu düşünen anlatıcı bazen de onları bir meddahın gösterişli üslubu karşısında hayranlıklarını gizleyemeden dinleyen kişiler olarak tasavvur eder.

"Hikâyenin musavvir ve muharriri bulunduğumuzdan bu işin içindeki sır bize malûmdur. Binaenaleyh hakîkat-i keyfiyyeti murad ediyorsanız izâhât-ı âtiyemizi sem'-i kabul ile dinlemelisiniz."[273]

Bir yandan kendisinin musavvir ve muharrir olduğunu belirten anlatıcı, diğer yandan muhatabına "okumalısınız" yerine "dinlemelisiniz" der. "Biz hikâyenin muharriri sıfatıyla biliriz ve haber veririz ki…"[274] diyerek kendisini bir anlatıcıdan çok nakledici ve haberci gibi görür. Ahmet Mithat'ın romanlarında sıkça karşılaşılan bu anlatıcı probleminin temel sebepleri arasında geleneksel anlatıdaki meddahvari anlatıcı ile modern anlatıdaki anlatıcıların zaman zaman iç içe geçmesi, romana entrik bir hava katmak düşüncesiyle anlatıcının olayları bilmediğini ifade etmesi ve bu şekilde sonraki olayların heyecan düzeyini düşürmemek, yazar ile anlatıcı arasındaki ayrımın yazarlar tarafından henüz tam olarak idrak edilememesi sayılabilir.

1.2.2.4. Dışöyküsel/Hâkim Anlatıcı: Sıfır odaklayım-Sınırsız Bakış Açısı

Bu anlatıcının temel anlatım zamiri üçüncü teklik şahıstır. Romanın bütün hâkimiyetini elinde bulundurur. Kişilerin aklından geçenleri, geçmişte yaşadıklarını, geleceklerini, olayların nasıl gerçekleşeceğini gibi her şeyi bilir. Bir anlamda yazarın kurgusal dünyadaki temsilidir. Bu sebeple kimi araştırmacılar, yaşanılan dünyanın nasıl bir yaratıcısı varsa kurgusal dünyanın da yaratıcısı vardır ve o kişi tanrısal anlatıcıdır fikrine sahiptirler. Gaipten gelen bir ses gibi üstperdeden konuşur ve olayları tarafsız bir şekilde sınırsız bakış açısıyla anlatmalıdır. Ancak kimi zaman tarafsızlığını koruyamaz ve fikrini açık açık söylemekten de geri durmaz. Olayların içinde ve roman kahramanlarından olmadığı için dışöyküsel anlatıcı da denilmektedir.

"Şu masumane ve meyusane müşafehe eğerçi Osman Bey ile Nergis'i ağlatmamış idiyse de orada bir başka adam bulunmuş olsaydı mutlaka gözlerinin yaşını menedemezdi."[275]

Kahramanların, onların maceralarının, mekânın kısaca roman dairesindeki her unsurun dışarıdan, tarafsız bir bakışla anlatılması Ahmet Mithat'ın romanlarında zaman zaman yazar

---

[273] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 65.
[274] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar*, s. 12.
[275] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 59.

kimliğiyle benzerlikler gösterebilmektedir. Hatta anlatıcı sözü kesip muharrir kimliği taşımasının bir sonucu olarak olayların nasıl geçekleşeceğini bildiğini de ifade etmektedir. Bu sebeple onun anlatımı, çoğu kez idealize edilmiş ve gerçeklik temelinden uzaklaşmış bir durumu da ortaya koyabilmektedir. Hâkim anlatıcının öncelikli olarak bir tezi vardır. Onun kimi zaman "Bu hikâyemizde karilerimize Amerika'nın vahşet âlemini temaşa ettirmeyi deruhte eylemiş bulunduğumuza göre…"[276] biçimindeki ifadelerle açık açık dile getirmekten çekinmediği bu teze uygun olan mekânlar, kişiler, uygun bir zaman dilimi seçilir ve bu üç unsurun odaklandığı gerçek temelli ya da tamamen hayali bir vaka kurgulanarak anlatım gerçekleştirilir. Ancak burada sıkça karşılaşılan olumsuzluk ise hâkim anlatıcının yazarın tezi doğrultusunda ilerlemesi ve her fırsatta yorumlar yaparak tarafsız kimliğini kaybetmesidir.

> "Tanzimat romanında anlatım, dramatik, gösterici değil, aktarmacı, yorumcu anlatımdır. Okuyucu romandaki olayları kendi gelişmeleri içinde izlemez, olanları yazar onu aktarır ve hemen arkasından da olayların yorumunu yapar. Okuyucuya kendi anlayışına göre bir yorum yapma fırsatı vermez, ona neler düşünmesi gerektiğini bildirir. Okuyucuya doğrudan hitap eder, kendi fikirlerini söyler. Okuyucuyla konuşma yöntemi romanın akışını durdurur ve ilgiyi yazarın düşüncelerine çeker. Zaten istenen de budur. Yani, çoğu Tanzimat romancısı için önemli olan iyi bir roman yazmak değil, kendi fikirlerini roman yoluyla okuyucuya aktarmaktır."[277]

Yapılan yorumlar, vaka dışı olduğu gibi vakanın ya da kahramanların içinde bulundukları hâlin de yorumlanması biçiminde farklılık taşıyabilir. Daha romanın isminden itibaren yazarın aldığı tarafın açık açık iyilerden yana olduğunun görülebileceği *Yeryüzünde Bir Melek*'te dışöyküsel anlatıcının ana kahramanlardan Raziye'nin durumunu yorumlaması, bu yaklaşımın bir örneği olarak gösterilebilir.

> "Şimdi siz dersiniz ki 'Bu soğukta kadın aklını mı bozdu?' İhtimal ki aklını da bozmuştur. Zira zangır zangır titrediği dişlerinin birbirine çarpmasından ve sedasının dahi titreyen bir adam sesi olmasından anlaşılır. Şu kadar var ki böyle iki saattir kendisine muntazır olarak sokakta dolaşan bir adama 'Şefikim!' yani 'Benim Şefikim' diye hitap eden bir kadıncağız, şu cumbaya bu kışta kıyamette çıkmayıp da ağustos sıcağında çıksa dahi yine içinden doğru bir üşüme hissedeceğini başından elbette bir mâcerâ-yı aşk geçmiş olan karilerimiz bitteyakkun anlarlar."[278]

Ahmet Mithat'ın ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'dan son romanı *Jön Türk*'e kadar hemen her romanında dışöyküsel anlatıcı olaylar, kişiler, bağlam, çağın şartları, mekân gibi meseleler üzerinde yorumlar yapmakla birlikte *Volter 20 Yaşında*'da bu yorumları hat safhaya çıkarır. Volter ile sevgilisi arasındaki mektupları, çeşitli yönlerden yorumlar ve bu değerlendirmeler ışığında kurgusal yapı şekillenir. Roman boyunca devam eden yazışmalarda ortaya çıkan toplam on dört mektubun bitiminde sözü devralan dışöyküsel anlatıcı, mektuplardaki dikkat çeken tarafları işaret ederek yorumlar yapar.

> "Bu mektupta suret-i mahsusada nazar-ı dikkatimizi celb edecek bazı noktalar vardır ki onun dahi birisi Volter'in Ölmep'e 'sizin verdiğiniz nasihati dinledim de pederimin arzu eylediği adliye mesleğine girdim.'

---

[276] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 78.
[277] Esen, Nüket, "Tanzimat Romanında Yazarın Konumu", *Hürriyet Gösteri*, S. 66, Mayıs 1986, s. 16.
[278] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 7.

> demiştir. Ölmep Volter'in babasıyla barışmasını nasihat eylemiş ise pek doğru bir nasihatte bulunmuş oluyor. Hatta bu nasihati ile Volter'i henüz sevmekte Volter yüzünden ümitvar dahi bulunmakta olduğunu gösteriyor. Zira Volter babasıyla barışmayacak olursa kendisini nefyden kurtarıp da Paris'te kalmış olsa yine sevdiği kız için hiçbir şeye muvaffak olamayacaktır."[279]

Bu faaliyetin icrası sırasında anlatıcının yine muhatabından gelebilecek soruları sorarak onlara cevaplar vermesi dikkat çekicidir. Anlatıcı, tartışma ve açıklama bahsini uzattığını fark ettiği anda ise "Sadedin biraz haricine çıktık ama sözü uzatmadık, değil mi? Doktor Gribling'in galvanoplastiyi nasıl süratlendirmek istediğini mumcuların fitil bandırıp mum çıkarmasıyla anlatmak istediğimiz hâlde bunun da karilerimizden ekserisinin bilemeyecekleri kadar eski bir şey hükmünde kaldığı için sözü asıl sadedden biraz harice çıkardık."[280] şeklindeki ifadelere yer vererek sohbet havası içinde samimi bir üslupla vakaya kaldığı yerden devam eder ve yorum ve açıklamalardan asıl maksadının da okuru bilgilendirmek olduğunu ifade eder. Anlatıcının kişiler, olaylar ve mekân gibi roman unsurlarını tanıtmasında yorum hakkını kullanması, tarafsızlığı zedeleyici ifadelere yer vermesi ve anlattığı vaka zinciri içindeki tavrı, romanın objektif/sübjektif yanını da ortaya koyar. Neticede yazarın güdümünde olan kukla ve özgürlüğünü yitirmiş bir anlatıcının öğütler vererek anlattığı bir öykü ortaya çıkmaktadır. İlk dönem romanlarında hâkim anlatıcının eleştirildiği en önemli noktalardan biri de budur.

> "Bir romanda anlatıcı, okuyucunun bütün dikkatini üzerine çekecek derecede kendini gösterdiği gibi, gizleyebilir de. Anlatıcının, bir anlamda metnin üstünde kalan 'tecessüm' etmiş(somutlaşmış) portresiyle ortalarda dolaşmasını: a) romanın henüz olgunlaşmamış bir tür oluşuyla, b) dönemin romana dönük beklentisiyle, c) romancının acemiliğiyle izah edebiliriz."[281]

Bundan ötürü Ahmet Mithat'ın romanlarında anlatıcı kimliğinin metnin üstünde bulunması ve her şeye hâkim konumdaki anlatıcının muhatapla diyalog içine girmekte sakınca görmemesi türün Türk edebiyatındaki yeniliğiyle izah edilebilir: "Ama düşünelim bakalım ey kariîn! Hasan Mellâh bu mülâhazatta haksız mıdır?"[282], "Şimdi siz bana sorarsınız ki, insan alâka eylediği bir kızın aşkından bütün bütün vazgeçebilir mi?"[283], "Genç oldunuz ya, ey kariîn! İhtimal ki hâlâ da gençsiniz."[284], "Heyhat, ey karilerim heyhat!"[285]

Ahmet Mithat'ın anlatıcı konusundaki en büyük yenlik taşıyan romanlarından olan *Müşahedat*'ta "Şimdi şu hasbıhâlde muhatabım olan karilerimi makale-i mezkûreyi okumuş ve ahkâm-ı mündericesini zapt ve hıfz eylemiş zevattan addederek derim ki:"[286] diyerek muhatap kimliğini okurlar olarak işaret ettiği görülmektedir.

---

[279] Ahmet Midhat Efendi, *Volter 20 Yaşında*, s. 60.
[280] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 18.
[281] Tekin, s. 21-22.
[282] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 275.
[283] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 283.
[284] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 65.
[285] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 152.
[286] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 3.

“Erken dönem romancıları, ilk zamanlar kendilerini bir destan sunucusu gibi görmüşler ve romanlarını, sanki bir okuyucu kütlesi karşısındaymışçasına ‘yüksek sesle okunmak üzere’ kaleme almaya özen göstermişlerdir.”[287] Bazen bu durum o kadar ileri bir boyuta götürülür ki anlatıcı soru sormakla yetinmez, karşısındaki örnek okurla diyalog içine girer. Neticede okurunun aklına gelebileceğini düşündüğü soruları sorarak onlara kendince cevaplar üretir.

> "Acayip! Muharrir efendi! Beyoğlu!.. O süslü Beyoğlu kupkuru bir dağ mıydı?
> Ne taaccüp ediyorsunuz? Bir zaman yok muydu ki tekmil İstanbul bir lâtif ormandan ibaretti?
> Kalûbelâya kadar gidecek isek öyleydi!
> Hayır efendim! Zaten İstanbul'un bir ormandan ibaret olduğunu görmek için kalûbelâya kadar gitmek lâzım değildir ki, hatta Kumbaracı Yokuşu'nun bir lâtif dağ olduğunu görmek için o zamana kadar gidelim."[288]

Bu durumun samimi bir hava doğurmasına karşın bir teknik kusur olabileceğinin ya da okurunun dikkatlerini dağıtabileceğinin farkında olan Ahmet Mithat, örnek yazarla muhatabının en fazla söyleştiği, bu sebeple soru cevap yönteminin en fazla kullanıldığı romanı olan *Hüseyin Fellâh*’ta örnek okuruna "Sormak ayıp olmasın ama muharrir efendi, İstanbul tarih-i atîki mi yazıyorsunuz?”[289] sorusunu sordurarak üstü kapalı biçimde roman kompozisyonuna eleştiride bulunur. Çünkü kendisi de tarihî bilgi verdiğinin, vakayı keserek dikkatleri dağıttığının farkındadır. Bir kişinin başından geçen olayı uzattığında ise yine örnek okur devreye girerek "Canım muharrir efendi! Muradınızı anladık. Siz şu karıları mahud Kanlıburc'a sokacaksınız. Bir ayak evvel sokunuz da hikâyenin alt tarafına bakalım."[290] diye olayın uzatıldığını işaret eder, dışöyküsel anlatıcıyı uyarır. Burada anlatıcı ifadesi kullanılmaz. Doğrudan “muharrir efendi” denilerek örnek yazar işaret edilir.

Yaptığı açıklamalarla okurun vakayı kaybettiğini düşündüğü anda bu sefer de anlatıcının en büyük yardımcısı olan özetlemeler kullanılır. Kimi zaman anlatılan bütün olaylar ya da belirli bir kişinin macerası özetlenir, hatırlatıcı bilgiler verilir kimi zaman da vaka açısından önemsiz görülen kısımlar özetlenerek atlanır. Bu tür hatırlatmalar, daha çok bölüm ve bap başlarında ifade edilerek okurlara anlatılanlar dağılmasın düşüncesiyle toparlanarak sunulur.

> "Hulasaten şu anlaşılır ki Şefik ile Raziye henüz pek genç iken sevişmişler. Şefik'in Paris'e gitmesi lâzım gelmiş. Bunların muhabbetleri gayet masumane ve melekâne olup hatta o muhabbet-i tıflâneye bir fikr-i zevciyyet katmamış olduklarından, Şefik giderken izdivaç için bir ahit ve misak bağlamamışlar. İlk sene-i gaybubetinde Şefik'in birkaç mektubu gelmişse de-ondan sonra muhabere dahi munkatı olmuş. Bunun üzerine Raziye Hanım, İskender Bey diye tesmiye eylediği kocasıyla izdivaca razı olmuş. Şefik Avrupa'dan avdetinde buna muttali olunca aşkı nüksederek nihayet Raziye ile muhabereye bilibtidar işte cumba altında cereyanını gördüğümüz muhaverenin delâlet eylediği veçhile maraz-ı aşk Raziye'de dahi nükseylemiş."[291]

---

[287] Walter J. **Ong**, *Sözlü ve Yazılı Kültür* (çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yay., İstanbul 1995, s. 174-175.
[288] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 3.
[289] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 4.
[290] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 9.
[291] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 17-18.

Romanlarının muhtelif yerlerinde roman tekniği hakkında bilgi veren, başka romanlarını değerlendiren Ahmet Mithat, *Süleyman Muslî*'de muhatabına *Hasan Mellâh* ve *Hüseyin Fellâh* hakkında değerlendirmeler yaptırarak okurlarından gelen eleştirileri aydınlatmaya çalışır. Burada roman, gerçeklik ile kurgusallık çizgisi arasındaki sınırları ihlal etse bile anlatıcının dışöyküsel anlatıcı kimliğinden uzaklaşıp bir örnek yazar üslubu taşıdığı görülür.

> "Muhatap -Sözümü daha bitirmedim. Hüseyin Fellah dahi pek güzel bir romandır. Lakin doğrusunu ister misiniz? O hikâyenin en büyük bir kusuru zemininin müsaadesi derecesinde tafsilli yazılmamasıdır. Eğer o dahi Hasan Mellah derecesinde tafsilli yazılmış olsaydı, Şehlevend'in, Ömer'in, Civelek'in, haydutlar reisi Ahmed'in ve bizzat Hüseyin Fellah'ın ahvâl-i husûsiyyesi lüzumu kadar tafsilât ile şubelendirilmiş bulunsaydı, o da Hasan Mellah gibi bir eser-i azîm olmak mertebesini ihraz ederdi."[292]

Aynı romanda *Paris'te Bir Türk* hakkındaki fikirlerini de belirten muhatap, bu eserin okurları her yönüyle eğlendirebilecek bir roman olmasına karşın onun bir kusuru olduğunu belirtir. Muharrir burada sanki muhatabından gelecek eleştirileri bilmiyormuş ve merakla dinliyormuş edası takınarak gelecek eleştiriye göre bir anlamda savunma durumu alır. Bu durum yine muhtemelen roman gazetelerde tefrika edildikten ya da neşredildikten sonra gelen eleştirilerdir. Böylece *Süleyman Muslî*'nin yazılış gerekçesini açıklayan muharrir, artık anlatıcı kimliğini bir tarafa bırakarak muharrir tavrını ve kişiliğini ortaya koyar. Bu sebeple yazarın romanlarında dışöyküsel anlatıcı ile romanın dışında yer almakla birlikte örnek yazar tabir edilebilecek kişinin birbirlerine çok silik çizgilerle yaklaştığı hatta zaman zaman birbirinin içinden geçtikleri görülmektedir.

> "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. Bunca politika mesaili, bu kadar hafî cemiyetler, ser-riştesi kaybolmuş nice bin esrar! Bunlar hep bir hikâye-nüvîsin fikr-i mütecessisine büyük büyük sermaye olacak şeylerdir.
> Muharrir -Anladım efendim, anladım. Demek oluyor ki hikâyede ezmine-i sâlifenin biraz daha uzacıklarına atf-ı nazarı şart koymaktasınız. Yani roman istorik (roman-historique) dedikleri surette esası tarih üzerine mübtenî hikâyeleri tercih ediyorsunuz. Bunda fikrim sizinle beraberdir. Paris'e gönderdiğim Türk'ü, buyurduğunuz veçhile büyük ihtilâl zamanında göndermeyi kurmuştum. Lâkin ortada politika temevvücâtından başka hiç bir şey bulunmadığı bir devirde yalnız hissiyât-ı kalbiyye ve mesâil-i insâniyye ve medeniyyeden ibaret bir vak'a tasvirini zemin ve zamana muvafık bulmadım. Maahâza o devire isnâd ile diğer bir hikâye tasviri ihtimâlinin önüne set çekilmedi ya? Şimdiki halde ise elde mevcut ve eski tarihin en garip bir kaç mesaili üzerine mübtenî bir yeni hikâyem var ki ismine Süleyman Muslî tesmiye eyledim."[293]

Edebiyat araştırmacılarının *Henüz 17 Yaşında* romanı hakkında yaptıkları değerlendirmelerde varılan ortak kanaat, bu romanın Ahmet Mithat'ın yaşamından izler taşıdığıdır. Zaten bunun aksi de düşünülemez. Sosyal hayatın bir parçası olan yazar, ister istemez etrafında olan olaylardan, kendi hayat tecrübelerinden yararlanacak ve bunlara kurguladığı dünyada yer verecektir. Bununla birlikte yazarın pek çok romanında görülen biyografi-roman yakınlığı, bu romanda daha

---

[292] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 9.
[293] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 9-10.

da belirgindir. Öyle ki kahramanlar, aralarında konuşurken Ahmet Mithat'ın ismini zikrederek bahsi geçen yakınlığı düşündürmekte hatta daha da belirgin kılmaktadırlar.

> "-Hayır! İbn-i Sina'da böyle tavsiye görmedim. Yalnız muâsırîn-i muharrirîn içinde Ahmet Midhat Efendinin 'Mihnetkeşan' serlevhalı bir hikâyesini gördüm ki senin muvakkat zifafhane diye tarif eylediğin mahalleri âdeta birer mihnethane olmak üzere ispat eyliyor.
> -Eğer sen öyle her roman yazanın ispatlarına kulak verecek olursan, gerçekten gülünç olursun. Akşam lokantada ne diyordun? Alemin dediklerine inanacak olursak âlem kadar gülünç olacağımızı hükmetmiyor muydun?
> Romancıların teşkil eyledikleri âlem, bir âlem-i maddî olmayıp âlem-i hayâli olduğunu düşünürseniz, romancıları muahezeye lüzum görmezsiniz. Hâlbuki 'Mihnetkeşan' serlevhalı romanda muharrir şimdi senin beni davet eylediğin zifafhâne-i muvakkatleri öyle bir surette tasvir **eyliyor** ki hayal ile hakikatin ittihat eylediği veyahut edebileceği bir nokta var ise o da bundan ibarettir."[294]

Romanın ana kahramanlarından Ahmet Efendi, bir anlamda yazarı, kurgusal dünyada temsil eden kişidir. O, bir gazeteci titizliğiyle Kalyopi'ye sorular sorar ve yaşamına dair malumat alarak okuyucusunu bilgilendirmeye çalışır. Amacı, o tür mekânları ve o mekânlardaki insan manzaralarını tanıtarak önyargıları ortadan kaldırmak, oraya düşen pek çok insanın çaresizlikten oralarda bulunduğunu göstermek ve neticede bu insanların da özünde kötülük bulunmadığı mesajını vurgulamaktır. Bunun yanında Ahmet Mithat'ın *Mihnetkeşan*'ından sık sık örnekler vermesi romanlarında kendi eserlerine sıkça göndermeler yapması, anlatıcı ile yazar kimliğinin bazı noktalarda iç içe geçmesini doğurur. Romanlarında, kullandığı teknikler hakkında malumat sunan, bazen bir yazısını bazen başka bir roman ya da hikâyesini değerlendiren Ahmet Mithat'ın anlatıcılarının sık sık "ey sevgili kariler, ey kari, kariîn-i kiram" sözleriyle muhatabına seslenmesi de anlatıcıdan öte örnek yazar ile muhatabın samimiyetini doğurmaktadır. Bu yakınlık, sözlü geleneğin etkisini de ortaya koymaktadır.

Nüket ESEN, Ahmet Mithat'ın romanlarındaki bu anlatım biçimini yapıyı da derinden etkileyen bir unsur olarak görür ve şunları ifade eder:

> "Mieke Balta Narratology (Anlatıbilim) kitabında geliştirdiği terimlere başvuracak olursak, anlatıcı (her şeyi bilen ses) ve muhatabının (bu sesin hitap ettiği kişi) romandaki hikâyeden bağımsız bir varoluşa sahip olmaları nedeniyle, romanda anlatılan hikâye gömülü (embedded) metin özellikleri gösterir. Metinsel bir Ahmet Mithat'ın muhatabıyla konuştuğu bölümler, romanın çerçeve hikâyesi ya da birincil metni gibidir. Anlatıcının, kendisiyle muhatabı arasında oluşturduğu diyalog, çerçeve hikâyeyi öne çıkarmakta ve iç hikâye ya da gömülü metni konumlandırmaktadır.
> Bunun sonucu olarak, anlatıcı ve muhatabı kolayca fark edilebilir hale gelirler."[295]

Sanki karşısında bir yerde dinleyici kitlesi olduğunu varsayan Ahmet Mithat, *Hace-i Evvel* unvanını hak eder biçimde öğütler verip anlatıcının hâkimiyetini haykırır. Muhatapla sohbet hâlindeki anlatıcı ya örnek yazar, romanın seyri konusunda fikirlerini söyleyerek heyecan dalgasının, entrikanın oluşmadan ortadan kalkmasına da sebep olabilir.

---

[294] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 17.
[295] Nüket **Esen**, "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 21.

> "A. Midhat Efendi'nin anlatım tekniğinde dikkati çeken 'araya girmeler' Alman edebiyat bilimine aşinalığı olanlara 'romantik ironiyi' çağrıştırıyor. Roman yazarının, anlatı illüzyonunu zaman zaman kırarak ortaya çıkması, okuyucuya sorular yöneltmesi, onun fikrini almak istemesi, nasıl anlattığı hakkında bilgi vermesi, yazarlığının sırlarını paylaşmalarına izin verilmesi olarak tanımlanan romantik ironi, Alman edebiyat tarihinde Chr. Wielead'la (1733-1813) başlar, ama daha sonra Alman Romantiklerinde yaygınlaştığı için bu adla anılır olmuştur. Okuyucuyu aktif hale getirmek onu zaman zaman anlatının yalancı dünyasından (illüzyon) çekip alarak düşünmeye çağırmak, ancak istediği zaman onun dikkatini yine o kurmaca dünyasına çevirme gücüne sahip olduğundan emin romancının işidir."[296]

Hatta Ahmet Mithat anlatılarında dışöyküsel anlatıcı zaman zaman vakayı keserek muhatabına seslenir, seslenmekle de kalmaz, anlattığı hikâyeyi ya da destanı keserek dinleyenlere seslenen bir meddah gibi yorumlar yapar ve neredeyse sitem eder. Anlatıcı kimliğini bir yana bırakarak defalarca yaptığı gibi yine âdeta "Ben Ahmet Mithat'ım" diye haykırmaktan geri durmaz. Çünkü roman türünün Türk edebiyatına yeni yeni girmeye başladığı bu dönemlerde hem bir okur kitlesi oluşturmak hem de onları her yönüyle eğitmek ve eğlendirmek hususunda kendisini görevli kabul eden, okurlarını bilmedikleri bu geniş ve derin vadide yalnız bırakmak istemeyen Ahmet Mithat, yönlendirici kimliğini asla kaybetmemiş, bu maksatla yorumlar ve açıklamalar yapmaktan geri durmamıştır. Dolayısıyla vakanın içinde olmakla birlikte o estetik yapı ve bütünlükten ayrılarak okurları farklı bir anlatı düzlemine çeken muhatap (örnek okur)-anlatıcı (örnek yazar) diyalog ve monologlarını iç vakayı çevreleyen bir dış yapı ya da çerçeve hikâye olarak düşünmek yanlış olmaz.

> "Of! Ey karilerim! Hiç mi tecrübeniz yok? Hiç mi sizi yalnız ama yalnız bir melek-çehre işgal etmedi? Elbette etmiştir. Adeta hükmetmek istiyorum ki hâlâ da bir peri-rûnun istilâ-yı te'sîr-i aşkıyla işgal edilmişsiniz. Böyle bir istilâ altındayken, gözünüze başka bir güzel görünür mü? Asla!... Değil mi? Hatta güzeller ekspozisyonu ıtlakına şayan olan bir kadın kalabalığına rast gelecek olsanız da şayet cidden güzel birisini görseniz, o bîçareye rağbet değil husumet edeceğiniz gelir. Öyle değil mi? Kendi kendinize dersiniz ki 'Niçin şu kadın bu kadar güzel olmuş? Âlemde güzellik denilen şey yalnız benim sevdiğime mahsus olacakken, şu kadın sevdiğimin imtiyâz-ı mahsûsuna niçin fuzulî olarak iştirak etmiş?' Düşününüz! Yüreğiniz böyle söylemez mi? Sakın Ahmet Midhat çıldırmış da silsile-i muhakemeyi kaybetmiş zannetmeyiniz! Gerçekten sevmişseniz, yüreğiniz mutlaka böyle söyleyecek. Eğer henüz yüreğiniz böyle söylemiyorsa henüz de gerçekten sevmemişsinizdir. Binaenaleyh eğer sizin için bir aşk-ı tâm nimeti müyesser olacak da mutlaka gerçekten sevecekseniz, mutlaka başka güzelleri gördüğünüz zaman dahi yüreğiniz böyle söyleyecektir."[297]

Anlatının yapısı Eco'ya göre iki kavram çiftini oluşturur: örnek okur ve örnek yazar.

> "Yönetmenin düşünmüş olduğu seyirci tipine göre, gülmeye ve kendisini doğrudan içine çekmeyen bir öyküyü izlemeye hazır bir seyirciye göre. Bu tür seyirciye (ya da bu tür kitap okuruna) Örnek Okur adını veriyorum —metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi. Bir metin 'Bir varmış bir yokmuş' ile başlıyorsa, kendi örnek okurunu hemen seçtiğine dair bir işaret göndermiş olur: Bu okur ya bir çocuk olmalıdır ya da sağduyunun ötesine giden bir öyküyü kabul etmeye hazır birisi."[298] "(…) örnek yazar bizimle sevgi dolu bir biçimde (ya da buyurganlıkla veya aldatıcı bir biçimde) konuşan, bizi yanında isteyen bir sestir ve bu ses anlatısal

---

[296] Gürsel **Aytaç**, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara 1990, s. 16-17.
[297] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 46.
[298] Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 16.

> strateji olarak, her adımda bize iletilen ve örnek okur olmaya karar verdiğimizde, uymamız gereken bir talimatlar bütünü olarak kendini gösterir."[299]

Hâkim anlatıcı ve onun sınırsız bakış açısını romanlarında kullanan yazarlar, kendilerine ya sözcü olarak bir kahraman oluştururlar ya da hâkim anlatıcıya kendi duygu ve düşüncelerini, tezlerini, söyletirler. Özellikle tezli eserlerde görüldüğü biçimiyle yazar, okuyucuya âdeta ansiklopedik, ahlaki, güncel, ilmî bilgiler verir. Bu yaklaşım bir örnek yazar tavrıdır. Ahmet Mithat, örnek yazarına bu durumun gerekçesini "Ben söz çarpıştıracağım yavrum, müsademe-i kelimât arasında fikrimi beyan edeceğim!" [300] sözleriyle açıklar. Örnek yazarlar örnek okuru oluşturur. Bunu yaparken anlatıcının seslendiği kimse olan muhatabın sözde soruları cevaplandırılır ve gerçek okurun aklına gelmesi muhtemel soru işaretleri giderilmeye çalışılır. Gerçek okurun konumundan farklı bir noktada yer alan muhatap, bir anlamda onu temsil eden bir figürdür. Ancak hiçbir zaman yazarın gerçek okuru değildir.

> "…muhatap, anlatıcı ve gerçek okurla, diğer bir söyleyişle yazar ve okur, arasında yer almaktadır. Bir tür aracılık görevi üstlenen muhatap; okuru ele geçirmenin, onun yargılarına rehberlik edip, tepkilerini kontrol etmenin bir yoludur. Böylece kurgunun yapılanışına, olay örgüsüne, anlatı çerçevesinin oluşumuna, anlatıcının karakterize edilmesine yardıma kadar genişletebileceğimiz bir dizi uygulama ile karşımıza gelir muhatap."[301]

Nüket ESEN de benzer düşünceyle muhatabın konumunu şu şekilde ifade eder:

> "Bir metindeki muhatabın işlevi anlatıcı ile gerçek okur arasında aracılık yapmaktır. Didaktik anlatıcı, gerçek okura hitap etmek için muhataba hitap eder. Anlatıcı, gerçek okuru güdebilmek, yargılarına kılavuzluk etmek ve tepkilerini denetleyebilmek için muhataba gereksinim duyar. Belirgin bir anlatıcı ve muhatabın varlık nedeni gerçek okurun denetlenme ve güdülmesidir."[302]

Her okuyucunun eserden edineceği çıkarımları vardır. Kimi okuyucular, okudukları eserin kendisini çok etkilediğini, belki daha da ileri giderek eserin bizzat kendi hayatını anlattığını söyler. İşte bu tam anlamıyla örnek okurun yani o eserin yöneldiği okuyucu kitlesinin bir temsilidir. Okurun reel âlemi fiktif âlemle özdeşleştirmesinden ileri gelen bu tavır, aynı zamanda kendi okuyucusunu da oluşturmaktadır. Başarılı eserler, geniş okuyucu kitlelerine hitap ederler. Öyle ki her okuyucu, metinden kendi ilgi ve beklentilerine uygun çıkarımlar elde ediyorsa o zaman edebî metnin okuyucu potansiyeli genişlemiş olmaktadır. Örnek okur, metin göstergeleriyle bağlantılıdır. Metinle birlikte var olan, gücünü ondan alan örnek okurlar, yalnızca metnin ifade kabiliyeti oranında özgürdürler. Dolayısıyla her metnin farklı bir örnek okuru vardır.
Örnek yazar, Ahmet Mithat'ın anlatılarında olduğu gibi çoğu zaman varlığını açık açık gösterir, fikrini beyan eder.

---

[299] Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 23.
[300] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 124.
[301] Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde*, s. 71.
[302] Esen, "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", s. 29.

> "Sanat anlayışlarını ve dünya görüşlerini 'birey' temeli üzerine bina eden yazarlar, anlatıcının gizlenmesi konusunda daha duyarlı davranmakta; buna karşılık, "toplumu ön plânda tutan yazarlar anlatıcının gizlenmesine pek önem vermemekte, hatta bu durumu, felsefe ve ideolojilerine daha uygun bulmaktadırlar."[303]

Böylece okuyucu örnek yazarını seçerken yazar da örnek okurunu yakalamış olur. Bu yönüyle Ahmet Mithat bir örnek yazar kimliğiyle dönemin edebî seyrine uygun biçimde örnek okurlar oluşturmaya çalışır. Örnek yazar, anlatının doğasında olan kişidir. O kadar gerçekçi durur ki okuyucu onu gerçekten yazar olarak tasavvur eder. Ancak Ahmet Mithat, zaman zaman roman içinde yaptığı açıklamalarında dışöyküsel anlatıcının ya da örnek yazar diyebileceğimiz kişinin muharrirden farklı oluşunu ifade eder. Örnek yazar, romanın muharririnin de bilmediği şeyler olduğunu söyleyerek bu yaklaşımı somutlaştırır. Hâkim anlatıcı için de aynı şey çoğu kez düşünülmektedir. Bu anlamda kavramsal farklılık olmasına rağmen uygulama paralelliği söz konusudur. Bir de romanlardaki çerçeve hikâyenin anlatıcısı olan yazar vardır ki bu kişi de ampirik yazar olarak isimlendirilir.

> "Batı'da 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk filozof sayardı. Onun için de hikâyesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlâk açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi. Böylece bir anlatıcı belli bir kişilik kazanma eğilimindedir ve eğer anlatıcı olarak ortalıkta çokça görülür ve iyice belirginleşirse, okurun gözünde, roman kişilerinin yanı sıra o da bir karaktere dönüşür."[304]

İlk dönem Türk romanının şekillenmesinde olduğu kadar sonraki dönemlere de öncülük eden, kimi çevrelerce eleştirilen, anlatımı ve kurgusu basit kabul edilen kimilerince açtığı çığırla takdire layık görülen Ahmet Mithat, bir hoca edasıyla okurlar yetiştirmeye, toplumu romanları yoluyla eğitmeye baş koymuş bir yazardır. Ancak bunu yaparken romancı muhayyilesini bir an olsun elinden bırakmayan yazar, diyardan diyara çeşit çeşit insan manzaralarıyla okurlarının karşısına çıkmış ve her birinde ibretlik dersler vermiştir. Bunu yaparken örnek yazar kimliğini gizleme ihtiyacı ya da endişesini de duymamıştır. Böylece hâkim anlatıcının gaipten gelen ses edasıyla konuşması, yerini ete kemiğe bürünmüş ve kimliği az çok belli bir anlatıcı formuna dönüştürmüştür. Bu anlatıcı, amacını açık açık söyleyip sözü kahramanlarına vermektense kendisinin anlatmasının doğru olduğunu şu sözlerle ifade eder:

> "Şimdi burada karîîn-i kiram hazerâtı hikâyeyi isticai ederek, işin alt tarafı için tehalük gösterirlerse de, bizim maksadımız yalnız masal söylemek olmadığından ve adına "insan" denilen ve mahiyeti hâlâ meçhul bulunan beş, on okka et ve kemik içine, ol dest-i manevî-i iz'ân-ı ber-endâz-ı âsârın ne gibi hisler yerleştirmiş olduğunu aramak maksadımız cümlesinde dahil bulunduğundan, buracıkta zimâm-ı hürriyyetimizi bizim kendi elimize vermelerini rica ederiz."[305]

Romanların tahkiyeye dayalı kısımları, dışöyküsel anlatıcının kendisini iyiden iyiye belirgin kıldığı yerlerdir. Bu tür durumlarda dışöyküsel anlatıcı, hem kahramanların gözüyle mekânı

---

[303] Tekin, s. 33.
[304] Berna **Moran**, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, C. 1, 13. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 49.
[305] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 381.

tanıtır hem de kahramanların iç çözümlemelerini yapar. Kişilerin tanıtılmasına önce sosyal durum arkasından fiziksel niteliklerden hareketle başlayan anlatıcı, daha sonra onun ruhsal yapısını ele alır. Bazen de her ikisi arasında yani dış görünüş ile iç yapı arasında paralellik kurulur. Yazarın son dönem romanlarında fiziksel niteliklerdeki ayrıntılar üzerine daha fazla odaklandığı ve ruhsal yapı ile olan münasebetleri her fırsatta dile getirdiği gözlenir.

> "Çehresi beyaz kehrübaya teşbih olunacak kadar soluk olduğu gibi bu solgunluğa mütenasip olarak gözleri dahi gayet baygındır. Fakat iri sarı bıyıkları veçhi içinde en büyük ziynet addolunabilen bu adamın çenesi, dudakları, burnu pek mütenasip olarak müressem bulunup iki tarafından bir buçuk karış sarı saçları dahi göğsüne doğru uzanıp gitmesi, orada bir güzel kız yatıyormuşçasına nazarrübâdır. Sinni otuz beş kadar tahmin olunur."[306]

Kişilerin bu yönde tanıtımlarına geçiş cümlesi de çoğu zaman "…hikâyemizi teşkil eden a'zâ-yı vak'a ile muarefe peyda edelim"[307] şeklinde olur. Görüldüğü gibi birinci çokluk şahıs eki kullanılarak yapılan anlatımda dışöyküsel anlatıcı kendisini âdeta olayları yaşayan bir kahraman gibi görür ve vakayı bu perdeden nakleder. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ın bu çabasını, dışöyküsel anlatıcının sınırlarını zorlayarak kurguya girme isteği olarak düşünülebilir. Kurgu içinde ismi ilk defa geçen önemli fonksiyondaki bir kişinin neden önemli olduğu ifade edilerek o kişi, hemen her şeyi bilen dışöyküsel anlatıcının bakış açısıyla fiziksel ve psikolojik açıdan tanıtılır.

> "Pavlos bu hikâyenin birinci eşhasından olmaktan kat'-ı nazar hikâyemizin aşağısına doğru verilecek malûmattan dahi müstebân olacağı veçhile, bu adam İspanya târih-i milliyyesince birinci derecede bir ehemmiyeti haiz ve ondan başka Fransa, Fas ve Târih-i Osmânîce dahi hayli mühim olduğundan, kendisi hakkında hikâyemizin bu cihetine ait olan malûmatı ita etmek lâzımdır.Bu zatın haber verildiği kadar değil, daha ziyade bile zengin olduğuna hiç şüphe etmemelidir. Zira maiyetinde bulunan ıskunanın iki kaptan, bir reisi, bir hoca, bir lostromo yani güverte kumandanı, iki dümenci, dört armacı, bir miço, bir kamarottan ve üç dahi tayfadan ibaret bulunan hademesine ve geminin hâl ve şanına bakıldıkça böyle bir geminin ancak üç, dört yüzbin taler variyeti olan adam maiyetinde bulunabileceği tahmin edilir. Zira hesap edilecek olsa yalnız tayfasının maaşı yedibin taleri tecavüz eder."[308]

Burada aynı zamanda Pavlos'un hikâyenin ana kahramanı olduğu belirtilerek kurguya dair ipuçları da verilir. Ahmet Mithat bunu, gerçekliğe uygun olması düşüncesi etrafında kurgular. Öyle ki yazarların hayallerle meşgul olmalarına rağmen Pavlos hakkında verilen bilgilerin hayal olmadığı belirtilir. Böylece romanın ana kahramanlarından biri olan Pavlos'un gerek sosyal konumu ve davranışları gerek fiziksel görünümü gerekse psikolojik özellikleri bakımından tanıtılmasındaki esas sebebin karakteri gerçeğe en yakın olarak resmetmek olduğu görülür. Tarihte böyle bir kahramanın var olduğunu ancak tarihçilerin bir şekilde Pavlos'tan bahsetmeyi unuttuklarını yine bu düşünceyi sağlamlaştırmak için zikreder. Pavlos'u pek çok özelliği ile okuyucusuna mükemmel biçimde tanıtma gayretinde olan anlatıcı, romanın ilerleyen kısımları hakkında da bu şekilde ipucu verir. Çünkü Pavlos'un karakteri aynı zamanda entrik unsurların da tetikleyicisi mahiyetindedir. Benzer biçimde romanın ana kahramanlarından Hasan Mellâh,

---

[306] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 9.
[307] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 28.
[308] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 31.

parça parça tanıtılarak roman boyunca okuyucu zihninde onunla ilgili bir tablo oluşturulur. Kâh anlatıcı kâh kahramanlar kâh Hasan Mellah'ın davranışları roman boyunca onun okurlarca tanınmasını sağlar. Böylece kişileri tanıtırken hem onların karakter yapılarını ve fiziksel görünüşlerini verir hem de roman boyunca sergiledikleri hâl ve hareketleriyle okurun zihninde bir kişi portresi oluşturur.

Gösterme tekniğinin anlatımdaki sıkıcı havayı dağıtması düşüncesiyle zaman zaman diyaloglara yer verilmesine karşın dışöyküsel anlatıcı, sınırsız bakış açısını kullanarak anlatma yöntemini elinde bulundurmuştur. Hatta gerçekleşmemiş olayları dahi henüz ilk romanında itibaren her romanında açıklama endişesi içine girmesi, teknik bir kusur olarak kabul edilmekle birlikte Ahmet Mithat'a göre ise bu durumun açıklaması, okurlarına rehberlik etmektir. Romanların bu kısımlarında anlatıcı kimliğiyle örnek yazar örtüşür ve sanki muharrir konuşuyor düşüncesi ortaya çıkar. Bazen bu tür durumlarda anlatıcı kimliğini bırakarak yazar kimliğini ortaya koyan kişi, "…bir mücâvebeyi yazmaya gerçekten mecbur olduk."[309], "…böyle âşık maşuk arasında ceryan eden her şeyi yazmak bir muharrire elvermez..."[310] "Yanlış yazdık zannetmeyiniz. Biz yanlış yazmadık."[311] diyerek yazar olduğunu açık açık ifade eder.

> "Sîdî Hamdân'ın uşağı olan İspanyol'un ismini hancı bilmediği cihetle, Hasan'a haber verememiş idiyse de, biz bu hikâyenin muharriri olmak sıfatıyla erbâb-ı mütâlâaya haber verebiliriz ki, mezkûr İspanyol Hasan Mellâh'ın haydutlar gemisinde tesadüf etmiş olduğu Alonzo'dur."[312]
> "Amma yaptık ha! Hiç, bir genç oğlanın odasına müştakâne ve heveskârâne girsin de, iffetine halel gelmemiş olsun! Bu olur mu?
> Evet olur. Çünkü biz hikâyenin muharrirliği sıfatıyla işin içindeki esrarı biliriz. Bakınız size de hikâye edelim."[313]

Bir yandan anlatıcının her şeyi bildiği ve bütün olaylara hâkim olduğu belirtilirken diğer yandan vakanın odak noktasını belirleyip konuyu dağıtmamak endişesiyle "Biz fikrimizi Hasan ile beraber şehirden çıkardığımız için Hasan'dan sonra hancıya ne yaptıklarını bilemeyiz."[314] ifadesinin kullanılması bir tezat teşkil eder. Sanki henüz dışöyküsel anlatıcının gücü idrak edilmemiş gibi bir çelişki yaşanır. Her şeyi bildiğini belirten muharrir kimliğine karşın Hasan'a ne yapıldığını bilemeyeceğini belirten anlatıcı aynıdır. Bu durum, Türk edebiyatında henüz yeni olan roman türünün ilk acemilikleri olarak kabul edilebilir.

Dışöyküsel anlatıcının önemli görevlerinden biri de birbirinden kopuk vaziyette duran vakaları uygun mantık ve şekil bağlantılarıyla birbirine bağlamaktır. "Biz epeyce bir zamandan beri yalnız Alonzo ve Julia ile meşgul olduğumuzdan Cartagena gemisinde mahpus bulunan Trillo ile olan münasebeti unuttuk. Lâkin hakikatte unutmadık."[315] biçimindeki ifadeler, vaka geçişlerini ve

---

[309] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 64.
[310] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 69.
[311] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 74.
[312] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 145-146.
[313] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 350.
[314] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 149.
[315] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 39.

onların birbirine bağlanma şekillerini gösterir. Bu bağlantı noktalarında dışöyküsel anlatıcı yeniden devreye girer ve vaka halkaları arasındaki geçişi sağlar. Anlatılanlar anlaşılmamış olabilir düşüncesiyle ve kafalarda soru işareti bırakmamak niyetiyle genelde bölüm sonlarında, anlatılanlar birbirine bağlanır. Vakanın karışık görüldüğü ya da okuyucunun zihninin karışacağı düşünülen noktalarda açıklama yapılır. Her şeyi açık açık söyler, vakayı toparlar. Hatta olayları hikâye ettiğini de belirterek zihninde belirli bir kronolojik sıra oluşturur. Böylece olayları bu sıra dâhilinde anlatır.

> "Hasan Mellâh'ın azimeti üzerine, erbâb-ı mütâlâanın fikri dahi kendisiyle beraber Paris'e azimet etmiş olacağı derkâr ise de, Hasan Paris'e varıp da işine başlayıncaya kadar bu tarafta, Marsilya'da bazı şeyler zuhur etmiş olduğu cihetle, biz bu tarafın zuhuratını hikâye edip bitirmeden, Hasan Mellâh'ı Paris'e kadar takip edemeyeceğiz."[316]

Anlatıcı, bakış açısını nereye çevirirse okuyucu da onunla birlikte hareket eder. Dolayısıyla okuyucunun bakış açısı ve bildikleri anlatıcının bildiği ve gördüğü kadardır. Bu da meddahvari bir anlatımı beraberinde getirir.

"Bir hayli zamandan beri ahiret âlemi ile uğraşmaktayız. Hâlbuki bu müddet zarfında dünyaca dahi bazı şeyler vukua geldi. Geliniz biraz da onları dinleyelim."[317]

Bazen de olayların gidişi üzerinde yorumlar yaparak hikâyeden maksadın ibret almak olması sebebiyle kahramanların yaptıkları eylemlerin saf ve masum biçimde değerlendirilmemesi gerektiği, ondan bir kötülüğün de ortaya çıkabileceği ifade edildiği gibi bunun aksi biçimde kötü düşünülen bir kişi ya da olayın da aslında iyi olabileceği işaret edilir. Böylece bir öğretmen gibi okurlarına ibretlik dersler vermeyi kurgusal çerçevede dahi asla ihmal etmez.

İlk dönem anlatılarındaki önemli bir teknik kusur olarak kabul edilebilecek anlatıcının tarafsızlık ilkesini ihlal etmesi, Ahmet Mithat'ın romanlarında da görülmektedir. Öyle ki hâkim anlatıcı, Korsikalı İlia'ya "zavallı adamcağız, bîçare", onun karısını kandırıp ilişkiye giren Trillo'ya da "habis, işgüzar, mel'un, şeytan", Pietro'ya "mel'un, melanet çehreli", Dominico Badia'ya "mel'un, habis, müfsit rezil, hain, gaddar" ifadeleri sık sık kullanılır. *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*'nda kahramanından söz ederken "Bizim Doktor Gribling Amerika'da Farvest eyaletinde Jefferson City denilen şehirde doktordur."[318] diyerek tarafını da belirtir. Böylece ezilenlerin yanında olan duruşunu somut biçimde ortaya koyar. Ahmet Mithat, bir yandan anlatıcıya, kişileri iyiler ve kötüler diye kurgulamasına dair bilgiler verdirir. Diğer yandan da bu anlattıklarını romanına tatbik eder. Ancak bunları yaparken tarafsızlığını koruyamaz ve daima iyilerin yanında yer alır.

---

[316] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 183.
[317] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 46-47.
[318] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 14.

> "Lâkin dikkatinizi yalnız Madame İlia'ya hasretmeyiniz. Yanı başına Monsieur İlia dahi yığılıverdi. Biraz da ona bakınız. Hem nazar-ı merhametinize daha şayan olan, o bîçaredir."[319]
> "Vah bîçare çocuklar. Vah talihsiz çocuklar. Siz meyusiyetin en büyüğüne daha tesadüf etmediniz."[320]
> "Hem zavallı hem de melek Raziye!"[321]

Dışöyküsel anlatıcının objektifliğini koruyamaması, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında da Râkım'ın genelde olumlu ve idealize edilmiş nitelikleriyle Felâtun'un da olumsuz ve komik davranışlarıyla anlatılması biçiminde kendisini gösterir. Öyle olmasa bile anlatıcı, zıtlığı pekiştirmek düşüncesiyle Felâtun'u mümkün olduğunca olumsuz Râkım'ı da tezini taşıyan kişi olduğu için idealize etme çabası içindedir. Hâl böyle olunca dışöyküsel anlatıcı, yazarın tezini, yönelimini sübjektif olarak ortaya koymuştur. İki farklı tipin birbirleriyle mukayese edilerek anlatıldığı, yanlış Batılılaşmanın, geleneğin ne anlam ifade etmesi gerektiğinin Felâtun ve Râkım ekseninde ele alındığı bu romanın kahramanlarından Râkım, yaşam biçimi ve hayat felsefesi bakımından gerçek yazara benzemektedir. Bu sebeple araştırmacılar değerlendirmelerinde Râkım'ın Ahmet Mithat olduğunu da belirtmişler, bunu *Müşahedat*'ta dışöyküsel anlatıcı da işaret etmiştir. Ancak roman kahramanı ile gerçek yazarın benzer davranış ve düşünce özellikleri göstermiş olmasına karşın birbirinin aynısı olması imkânsızdır. Neticede anlatıcıyı oluşturan yazarın kendisinden birtakım hususları ona yüklemesi kadar olağan bir durum yoktur.

Kimi zaman tarihteki olayların gerçekleştiği bağlamla empati kurarak bu olayları değerlendiren, Memlûk beylerinin Mehmet Ali tarafından katledilmesini haklı gösteren, Napolyon'u bazen suçlayıp bazen de haklı bulan, olaylar hakkında devamlı bir muhakeme hakkını saklı tutup yeri geldiğinde bunu kullanan dışöyküsel anlatıcı, bu tür durumlarda muharrir kimliğinden uzaklaşıp bir müverrih havasına bürünür. Bu durum romanları, kısmen de olsa birer ders kitabına dönüştürür.

Dünyaya İkinci Geliş romanında dışöyküsel anlatıcı, kişileri sahneye koyarken farklı bir yol izleyerek asıl tanıtması gereken kişiyi değil onun yanında bulunan kişiyi tanıtır. Önce ana kahramanın kim olduğunu söyler (Mesut Ağa). Ardından birini tanırsanız diğerini de anlarsınız yaklaşımıyla kişi kurgulamadaki benzerliğe dikkat çeker.

> "Hikâyemizde Mesut'un ehemmiyeti Veysel Efendinin ehemmiyetinden pek çok ziyade olduğu cihetle biraz hadımın ahvalinden bahsetmeyi, efendisinin ahvalini tez geçmek kadar lâzım gördük. Maahaza hadımın hâli görülünce, efendinin ahvaline dahi yakîn hâsıl olur."[322]

Ahmet Mithat, bir rehber edasıyla okurlarını yönlendirmek istediğinden vaka içerisinde roman tekniğiyle ilgili olarak sık sık açıklamalar yapar. İlk defa *Paris'te Bir Türk* romanında dışöyküsel anlatıcının gücü azaltılarak vakanın onu yaşayan kahramanlara anlattırılacağı, sözün onlara bırakılacağı ifade edilir. Buna rağmen alışkanlıkların da etkisiyle dışöyküsel anlatıcı bir üst

---

[319] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 222.
[320] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 86.
[321] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 173.
[322] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 4.

anlatıcı olarak olayların kontrolünü elinde tutup yönlendirici vasfını bırakmaz. Ahmet Mithat'ın böyle bir arayış içine girmesi, gerçekliğin bu şekilde kuvvetlendirilebileceğini görmesi, dışöyküsel anlatıcının gücünün kırılarak sözün daha çok kahramanlara verilmesi sonraki Türk romanı açısından da önemli bir başlangıç olacaktır.

> "Bu hikâyemizde ashâb-ı vakayiin hâl ü sânlarını muharrir sıfatıyla kendi tarafımızdan vasfetmeyip ne hâl ü sânda bulunduklarını zevât-ı mevcûdenin kendileri tarafından efkâr ve ef'al ile göstermeleri suretini tercih eylemiş olduğumuzdan Catherine'in fikir ve mütalâasından anlaşılacak ahvaline kariin-i kiramın ne nazarla bakacaklarını bilemeyiz."[323]

Ahmet Mithat'ın roman tekniği hakkında bilgiler veren dışöyküsel anlatıcı, muharririn yazdığı hikâyede insanı kendi insanlığı dairesinde gösterip öyle melekler mertebesine çıkarmaması gerektiğini ifade eder. İnsan, doğru da yalan da söyler. Bunun idealize edilerek anlatılması hem roman gerçekliğine zarar verir hem de anlatıcının duruşu ve güvenilirliği bakımlarından olumlu bir izlenim ortaya koymaz. Bu sebeple anlatıcı, gerçeklerle olan bağını hiçbir zaman kaybetmemelidir. Yazarın anlatılarının bir yanı gerçeklere diğer yanı yazarın hayal dünyasına temas ettiği için anlatının her aşamasında bu iki zıt unsurun karşı karşıya geldiği durumlar görülebilmektedir. Hatta anlatıcı, maksadını da ifade ederek neden o şekilde bir anlatımı benimsediğini dile getirir ve abartılı üslubunun gerekçesini belirtir.

> "İşte bu zat Uzletî Efendinin dünya darında bir tanecik mahsûl-i ömrü olup terbiye ve talimine ol kadar itina eylemiştir ki yirmi beş yaşına kadar çocuğu hemen kapıdan dışarıya çıkarmamıştır. Vakıa ifademizin bu derecesi de mübalâğadır. Evet! Kapıdan dışarıya çıkarmıştır. Hatta seyir yerlerine bile göndermiştir. Çifte lala maiyetinde olduğu ve arabasına binmiş bulunduğu hâlde Zekâî Bey istediği yerlere gider gezerdi. Muradımız sair gençler ile ihtilât etmeksizin ve onların terbiyelerini bozan birtakım fena mahalleri tanımaksızın büyüdüğünü anlatmak olduğu için 'kapıdan dışarıya çıkarmamıştır' dedik."[324]

Benzer yaklaşım, kişilerin tanıtılmasında da görülür. Ele alınan kişinin hikâyenin kaçıncı derecedeki kahramanı olduğu ifade edildikten sonra onun fiziki durumu, kişiliği, ahlaki durumu, sosyal çevresi anlatılır. Böylece bir kişi tanıtılırken onunla ilişkili başka kişilerin de tanınması sağlanarak gerçeklik çerçevesinde bağlamsal yapıdan da söz edilir.

Müşahedat, anlatım tarz ve teknikleri bakımından olduğu kadar anlatıcının roman içindeki fonksiyonu açısından da dikkat çeken bir romandır. Yavuz Demir, romanın bu yönüyle farklı oluşunu şu şekilde ifade eder:

> "1. bölümde anlatıcı-yazar romanın kurgulanış biçimine dair açıklamalarda bulunarak, mevcut romanın alışılagelmiş roman anlayışından farklı oluşu üzerinde durur. Ahmed Midhat Efendi'nin burada öne çıkarttığı kavram 'reh-i nârefte' üstkurmaca romanın da en belirgin özelliği olarak kabul edilir. Bu yönüyle de onu 'antinovel' ile örtüştürmek mümkündür. 'Tecrübî oluş ve geleneksel'in dışına çıkma bu tür romanların açık özelliğidir. A. Midhat Efendi, alışılagelmiş olanı, romancının 'muhbir ve hakî' sıfatıyla

[323] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 45.
[324] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 18.

> hareket etmesi olarak tesbit ederken, yeniliği, alışılagelmemiş olanı ise, romancının hikâyenin şahıslarından birisiymiş gibi davranmasında görür."[325]

Müşahedat yazılana kadar Ahmet Mithat'ın bakış açısıyla dışöyküsel anlatıcılarının bakış açıları arasında az çok farklılıklar bulunsa bile büyük oranda benzerlikler taşıdığı görülmektedir. *Müşahedat*'la birlikte bu farklılıklar büyük oranda silinmiş, Ahmet Mithat bir anlatıcıdan da öte roman dünyasına girerek âdeta bir gözlemci kahraman gibi hareket etmiştir.

> "Malûm a, bu muharrir-i âciz Beykoz'ludur. Yaz kış, akşam sabah Beykoz'dan İstanbul'a gelir gider."[326] "Bereket versin ki yanımızda vizite kâğıdı bulundu. Vizite kâğıdımızın bir satırı Türkçe yalnız Ahmet Midhat diye yazılı olup, onun altında yine bu isim Fransızca hurufuyla da muharrer olduktan fazla, üçüncü satır olarak, Fransızca bir de 'puplissiste' yani 'neşirci' kelimesi yazılıdır. Malûmdur ki hizmet-i neşriyyede bulunanlara Fransızca bu namı verirler."[327] "Evvelâ kendimi size tanıttırayım. İsmim Ahmet Mithat, sanatım yazıcılıktır."[328]

ifadeleriyle kendi gerçek kimliğini ve yazar-anlatıcı fonksiyonunu belirgin kılan, hatta ilk defa *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında açık açık "Ahmet Midhat" ismini zikreden yazar, *Paris'te Bir Türk, Yeryüzünde Bir Melek, Müşahedat* ve *Mesâil-i Muğlâka* romanlarında bunu artan biçimde defalarca tekrarlar. Bu durum da yazarın gelişen ve değişen biçimde anlatıcı problemi üzerine odaklandığını ve bu konuda yenilik arayışları içine girdiğini belirgin kılmaktadır. "Ezcümle size şu satırları yazar muharrir bir 'Bezci Hacı Süleyman' oğlu bir 'Ahmet' iken füyûzât-ı inâyetkârîsi gerçekten 'tûbâ-vâye' olan Osmanlılık sâye-i tûbâ-vâyesinde merâtib-i asaletin en yükseklerinden birine suut etmiştir."[329]

Geleneğin izlerinden sıyrılıp hâkim anlatıcının otoritesini ortadan kaldırmayı, kısaca anlatıcı üzerindeki ilk ciddi değişimlerin işaretlerini romanın neredeyse bütün anlatımını kahraman anlatıcılara vererek vakayı yürüttüğü *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da veren Ahmet Mithat, bundan iki yıl sonra neşrettiği *Müşahedat*'ta bu değişimi bir adım daha ileri götürür. Okurlar, roman boyunca her şeyi yazar-anlatıcının bakış açısından takip eder. Roman baştan sona Ahmet Mithat'ın gözlemlerinden hareketle yaptığı anlatımlarıyla ilerler. Zaman zaman Siranuş Hanım ve Refet Bey de kahraman anlatıcı sıfatıyla bildikleri vakaları anlatıp düzeltme yapmalarına karşın romandaki temel anlatıcı, Ahmet Mithat'tır. Dolayısıyla romanda baştan sona kadar hâkim olan bir müşahede havası vardır. Romanın ilk müşahedesi ise kızların vapurdaki konuşmalarını dinleyen yazar-anlatıcının izlenimleri ve yorumlarıdır. Ancak burada dışöyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı ve her şeyi bilen tavrı bırakılarak gördüğü kadarını bilen bir kahraman ya da gözlemcinin temel niteliği anlatıcıya yüklenir. Bu sebeple yazar-anlatıcı, vapurda konuşan kızların ne düşündüklerini, ne konuştuklarını bilemez; yalnızca merak eder. İşte bu merak duygusu romanın temel vakasını ortaya çıkararak gerçekçi tarafı kuvvetli bir kurgulamayı beraberinde getirir.

---

[325] Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde*, s. 36-37.
[326] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 9.
[327] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 36.
[328] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 67.
[329] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 9.

> "Hoooo. Koca roman tamam da, pek çok roman meraklılarımızın ya hayalî veyahut sırf cinayat üzerine mübteni romanlardan usanarak, mucidi Emile Zola olmak üzere arzu eyledikleri tabiî romanlardan birisi. Bir mükemmeli.
> Roman yalnız şu işitilen sözlerden ibaret kalsa dahi, bir plân ittihaz olunarak ve noksanları ikmal edilerek yazılmağa lâyık da, fazla bile."[330]

diyerek natüralist roman yazma iddiasını ortaya koyan anlatıcı, kızların konuşmalarına iştirak etmek için can atar, çekinir; ancak malzemeyi de kaçırmak istemez. "Vakıa terbiyesizlik, edepsizlikse de, böyle, ayağımıza kadar gelmiş olan bir tabiî romanı tepip, def etmek de kâr-ı akıl olabilir mi? Ne olursa olsun bu hasbıhâle iştirak etmeli. İster terbiyesizliğimize verilsin, ister edepsizliğimize. Sormalı vesselam."[331] ifadeleriyle gözleme dayalı olduğunu iddia ettiği tabii romanının temelini atar. 1895'te yazdığı *Taaffüf*'te ise Sâniha Hanım'ın evindeki yazıhanesini anlatırken muhatabına "Ah ey kari, hayalen değil hakikaten dahi imkân-ı mutasavver olabilseydi de sizi şu yazıhanenin karşısındaki yaldızlı, nazik iskemlenin üzerine oturtsaydım."[332] ve "İşte kari, hayalen değil asıl hakikaten şu odanın bir tarafında bulunmalı idi de bu hâlleri görmeliydi."[333] diye seslenerek gerçeklik ve tabilik endişesini daha sık dile getirmeye başlar.

Ahmet Mithat, *Müşahedat*'la birlikte yaptığı bu yeniliği farkında olmadan, bilinçsizce ve tesadüfen kullanmamıştır. Bizzat bilerek, tabi roman yazmak ve bu şekilde gerçekliği kuvvetlendirmek düşünceleriyle anlatıcı konusundaki yeniliğin farkındalığını taşıyarak yapmıştır. Bu durumu yazar şu şekilde dile getirir:

> "…güya ben de romanın eşhas-ı vak'asından birisiymişim gibi romana karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de, velev ki yalnız temaşacı ve şahit suretinde olsun, romana karışması Avrupa'ca da emsali görülmüş şeylerden değildir. Bu romanı kaleme aldığım zaman karilerim ne kadar beğenecekler, memnun olacaklar diye düşündükçe sevincimden cûş u hûrûşa geliyorum."[334]

Ahmet Mithat için *Müşahedat* âdeta bir milattır. Hatta onun romancılığı *Müşahedat*'la kemale ermiştir demek yanlış olmaz. Bu romanı yazana kadar dışöyküsel anlatıcının roman içindeki konumunu "nakledici" olarak kabul eden, her fırsatta bu fonksiyonu dile getiren Ahmet Mithat ilk defa *Müşahedat*'ta bu fikrinden vazgeçerek "…biz bu hikâyede alelade romancılar gibi, yalnız muhbir ve nakil sıfatıyla hareket etmiyoruz."[335] der. Böylece bir anlamda o vakte kadar yazdığı bütün romanların üzerini çizerek kendisini de alelade bir romancı ilan eder.

Romanın yazılış biçimini anlattığı kısımlarda yazar-anlatıcının ifade ettikleri *Müşahedat*'ı farklı kılan taraflar olması bakımından oldukça önemlidir:

> "Belki kendimiz dahi hikâyenin eşhasındanmışız gibi bir mevki işgal eyliyoruz. Hatta bundan evvel dahi bir münasebet düşerek, roman vadisinde bu yolun bir reh-i nâ-refte olduğunu söylemiştik. Reh-i nâ-refteye sülük her ne kadar makbul addolunmazsa da o yolun nihayeti bir güzel menzile çıkacak olduğu

---

[330] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 24.
[331] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 25.
[332] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 10.
[333] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 12.
[334] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 90.
[335] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 100.

> hâlde neden makbul olunmasın. Her rah bidayetinde nâ-refte değil miydi? Öyle ilk defa olarak birisi sülük edip vasıl olduğu sermenzil dahi beğenildiği için sâlikini çoğala çoğala, reh-i nâ-refteyken bir şehreh-i ma'rûf suretini almıştır.
> Biz bu hikâyede kendimizi eşhâs-ı vak'aya teşrik eylediğimiz gibi, eşhâs-ı vak'ayı da nevama muharrirlik vazifemize teşrik ediverdik. İsterseniz bunu bilâ-ihtiyâr ediliveren hareketlerden addeyleyiniz. Zira bu kitaba sername ittihâz eylediğimiz bir Antuvan Kolariyo hikâyesi kaleme alarak, nasıl yazıldığını görüp mütalâalarını beyan etmeleri için yeni dostlarıma okuduğum zaman filvaki o kadar ikmalâtta bulunmuşlardır ki hikâyeyi doğrudan doğruya kendime isnat etsem, hakikaten haksızlık etmiş olacağım. Eserim adeta bir eser-i müşterek hükmünü aldı."[336]

İşte yazar-anlatıcının kurgu içinde kurgu oluşturduğu Antuvan Kolariyo isimli metadiegetic anlatıyı okuduğu ve sonradan onlardan gelen eleştiriler doğrultusunda şekillendirdiği ve dostlarım dediği o kitle, yazarın hemen bütün romanlarında seslendiği muhatap yani örnek okurdur. Kendi okur kitlesini oluşturma gayretindeki yazar, romancılığı sürecinde bu amacını büyük oranda gerçekleştirmiş ve okurlarının hangi beklentilere sahip olduklarını da anlamıştır. Hâl böyle olunca gerek *Müşahedat*'taki kendi araştırıcı konumu gerekse Antuvan Kolariyo'da örnek okurlarının beklentileri doğrultusunda şekillenen vaka zinciri, anlatıcı bakımından olduğu kadar anlatım tekniği açısından da Türk romanındaki ilk büyük değişimin izlerini taşır.
Sonuç olarak yazarın romanlarındaki anlatıcıların temel karakteristik nitelikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Ahmet Mithat'ta da anlatıcı, öncelikle tahkiye görevini yerine getirmek, okurlara eğlenirken faydalanabileceği yeni bilgiler vermek düşüncesiyle vardır. Ahmet Mithat'ın anlatıcılarının en temel fonksiyonu anlatmadır (*narrative function*). Sözü kahramanlara devretmeden gerçekleştirilen uzun anlatımların başarısı vaka halkalarının birbirine ustaca bağlanması, mantık boşluklarına fırsat verilmemesi, anlatı metninin başarılı biçimde örülmesine de bağlıdır. Ahmet Mithat'ın romanlarında eğlendirmek, hoşça vakit geçirtmek, eğitmek, geçmişe dair unutulan değerleri gün yüzüne çıkartmak gibi görevleri öncelikli olarak gerçekleştirmek için kullanılan anlatıcının bu fonksiyonları aynı zamanda Ahmet Mithat anlatılarının da iskeletini oluşturur. Bu sebeple onda anlatının başarısı, büyük oranda anlatıcının görevini başarması ile doğru orantılıdır.
2. Anlatıcı, gerek gördüğü yerlerde vakayı keserek okurlarını çeşitli konularda verdiği bilgilerle yönlendirir (*directing function*). Bununla birlikte muhatabına seslenerek onun zihninden geçen soruları âdeta okur ve ona uygun cevaplar üretir. Böylece anlatı, bir nevi karşılıklı konuşmaya dönüşür. Ahmet Mithat'ın ilk romanından son romanına kadar anlatıcılarda bu fonksiyonu görmek mümkündür. Okuyucunun merak ettiği şeyleri soran dışöyküsel anlatıcı, onlara hemen cevaplar da vererek hem aksiyon oluşturur hem de kısa süreli bu aksiyonu ve entrik havayı tekrar yok eder.
3. Anlatıcı, okurlarını öykülenen olayların gerçekliğine inandırmak için tarihî kaynakları, kendi yazdığı eserleri ya da gazete yazılarını örnek gösterir ya da birtakım belgelere yönlendirir.

---

[336] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 100.

Böylece gerçekçi bir anlatım gerçekleştirdiğini düşünür. Bu kurgusal durumu açıkça dile getirmekten de asla çekinmez.

> "Ben bir vakit bir tiyatro yaptım. Bir adama iki karı sevdirdim ve aldırdım. Taaddüd-i zevcâtın medeniyete sığmayacağı hakkında Avrupalılardan bir fikr-i hikmet almış olan bazı zevat aldıkları hikmet kanûn-ı tabîata muvafıktır zannıyla bizim tiyatro oyununa itiraz eylediler. Hâlbuki, kanûn-ı tabiatı karıştıracak olsak taaddüd-i zevcât için bin fetva bulabiliriz. Ben işin bu cihetine de gitmedim. 'Bu çiçek kırmızıdır diye sevebilirim, bu sarı, bu turuncu, bu maî, bu da yeşil diye. Eğer sevilecek bir şeyi sevmekte kusur edersem veyahut hakkıyla sevemezsem o zaman ma'yûb olurum. Mor çiçeğe alâka ettim. Artık hiçbir rengi sevmem davasında bulunursam müfrit addolunurum.' cevabını verdim. Çünkü beynim böyle muhakeme ederdi. Hissimi ketm etmeyerek doğru söz söylemek üzere bunu söyledim."[337]

4. Anlatıcı, ideolojik işlevini gerçekleştirerek okurlarını yönlendirmeye meyilli bir anlatımı benimser. Daha çok vaka halkalarının ve vaka zincirinin sonunda rastlanan ideolojik işlevle anlatıcı, temel tezini okurlarına çıkarılması gereken ahlaki ders ya da öğüt vererek ifade eder. Bunu roman içinde yapabildiği gibi romanların sonlarına eklenen hatimelerde de düşüncelerini ifade eder.

5. Ahmet Mithat Efendi extradiegetic-heterodiegetic anlatı türünü sıkça tercih etmiştir. Bu tür anlatılarda dış yapıdaki anlatıcı, öyküde bir karakter olarak yer almaz. Ahmet Mithat'ın yazar kimliğini gizleyemeden romanlarda kullandığı anlatıcı kimliği bunu tanımlamaktadır. Anlatıcının karakterlerin hepsinden daha çok şey bildiğini; çünkü kendisinin aynı zamanda eserin muharriri olduğunu belirtmesi ile bu kimlik ifşa olur. Olaylara, kişilere, zamana ve mekâna hâkim olan bu dışöyküsel anlatıcı; kahramanlarla ilgili her şeyi, onların düşüncelerini, hareketlerini bildiği gibi olayların nasıl gelişeceğini, geçmiştekileri bilme iradesine de sahiptir. Ahmet Mithat zaman zaman bu anlatıcının gücünü "Evet! Biz Katerina'nın yüreği içinde en gizli katmerlerin havi olduğu esrarı dahi bildiğimizden…"[338] diye ifade eder.

6. Ahmet Mithat'ın romanlarında vereceği derse uygun olarak seçilen anlatıcı, gerekli donanıma sahip olduktan sonra bir fikrin sabit savunucusu konumuna gelmektedir. Dolayısıyla ben anlatıcı bir noktada tipik vasıfları da barındırmaktadır. Bazen de bu figürün sorumluluğunu paylaşıp taşıdığı yükü hafifleteceği, düşüncelerini ifade etmede kolaylık sağlayacağı yardımcı bir figüre ya da gözlemciye yer verilir ki bu durumda anlatıda mektup, anı gibi kişisel anlatımın ağırlık kazandığı değişik teknikler tercih edilebilmektedir.

7. Ahmet Mithat'ın birinci teklik şahıs zamiri ya da eklerini kullanarak yaptığı öykülemede genellikle yazarın tezini taşıyan kişi, benöyküsel anlatıcı olur. Bu anlatıcı, romanın üst anlatıcısı olan dışöyküsel anlatıcıdan sözü devralır. Gerekli macerayı ya da verilmek istenen teze uygun açıklamayı yaparak sözü tekrar dışöyküsel anlatıcıya bırakır. Böylece dışöyküsel anlatıcının gücü kırılarak anlatıma gerçeklik kazandırılır. Benzer renklilik, ikinci derecedeki kişilerin kendi öykülerini anlattıkları içöyküsel anlatıcılarda da görülmektedir.

8. Anlatıcının değişmesinde yaşanan geçişler, geleneksel halk hikâyelerini ve meddah anlatımlarını çağrıştırır. Sözlü geleneğin etkisinden henüz sıyrılamamış olan Türk anlatı geleneği, roman ve hikâye türünde de eskinin izlerini taşımaya devam etmiştir. Ahmet Mithat'ın

---

[337] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 284.
[338] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, s. 101.

anlatıcılarının sık sık “ey sevgili kariler, ey kari, kariîn-i kiram” sözleriyle muhatabına seslenmesi de anlatıcıdan öte örnek yazar ile muhatabın samimiyetini doğurmaktadır. Bu yakınlık, sözlü geleneğin etkisini de ortaya koymaktadır.

9. Ahmet Mithat, ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'dan son romanı *Jön Türk*'e kadar hemen her romanında anlatıcısına olayları, kişileri, bağlamı, çağın şartlarını, ele alınan temayı ve mekânı gibi hususları yorumlama olanağı verir. Bu yorumları *Volter 20 Yaşında*'da hat safhaya çıkartan Ahmet Mithat, Volter ile sevgilisi arasındaki mektupları, çeşitli yönlerden yorumlar ve bu değerlendirmeler ışığında kurgusal yapıyı şekillenir. Bu anlatım biçimi, yazarın romanlarındaki bir eksiklik olarak sıkça dile getirilmiştir. Ayrıca anlatıcının kişiler, olaylar ve mekân gibi roman unsurlarını tanıtmasında yorum hakkını kullanması, tarafsızlığı zedeleyici ifadelere yer vermesi ve anlattığı vaka zinciri içindeki tavrı, romanın objektif/sübjektif yanını da ortaya koymada önemli bir etken olur. İlk dönem anlatılarındaki önemli bir teknik kusur olarak kabul edilebilecek anlatıcının tarafsızlık ilkesini ihlal etmesi, Ahmet Mithat'ın romanlarında da görülmektedir. Her yönden anlatıcının güdümündeki bir metin yazarın romanlarındaki anlatıcının metnin üstünde bir konuma sahip olduğunu işaret etmektedir.

10. Yaptığı yorumlar yanında anlatıcıların hemen her konuda açıklamalar yapmaları, okuyuculara yönelik didaktik bir tavrın yansıması olsa bile okurun vakayı takip etmesini güçleştirici bir etkiye sahiptir. Ahmet Mithat anlatılarının en fazla eleştirilen tarafı belki de bu ansiklopedik açıklamalardır. Açıklamaların vaka düzenini bozduğu anda anlatıcının en büyük yardımcısı ise özetlemeler olur. Kimi zaman anlatılan bütün olaylar ya da belirli bir kişinin macerası özetlenir, hatırlatıcı bilgiler verilir kimi zaman da vaka açısından önemsiz görülen kısımlar özetlenerek atlanır. Bu tür hatırlatmalar, daha çok bölüm ve bap başlarında ifade edilerek okurlara anlatılanlar dağılmasın düşüncesiyle toparlanarak sunulur.

1.3. KİŞİLER DÜNYASI

1.3.1. Kişilerin Özellikleri

Roman kişilerinin cinsiyet dağılımları, yaşları, ruhsal ve fiziksel özellikleri, ilgi alanları, yazarın tezi ve şahıslara yüklediği fikirler arasındaki ortaklığı, Pospelov'un ifadesiyle *düşünsel heyecansal bağlanımı*[339] yazarın amacını gerçekleştirme yolunda en büyük yardımcılarıdır.

Geniş kişi kadrosu içinde yazarın tezini taşıyan ve diğerlerine göre öne çıkan birinci ve ikinci derecedeki kahramanlar, temel vaka zincirini inşa ederken bunlar dışındaki kişiler ise bağlamın gerçekliğini yansıtmak amacıyla kurgu dünyasında yer alırlar. Bu sebeple eserdeki her bir kahraman, gelişigüzel yerleştirilmiş figüratif bireyler olmanın ötesinde bilinçli biçimde yazarın fikrini destekleyici ya da yadsıyıcı rol üstlenirler. Ahmet Mithat'ta zaman zaman roman dünyası açısından olması gereken bu yapının dışına çıkıldığı gözlemlense de anlatıcı, önemli gördüğü kişilerden bahsetme, vakada belirleyici rol üstlenmeyen kişiler üzerinde durmama gereksinimini açık açık ifade eder.

Bu çerçevede yazarın romanları incelendiğinde kimi kişilerin yazarın gerçek dünya ile kurduğu ilişkilerden ortaya çıktığı, gerçek nitelikleri ağır bastığı ya da tamamen hayalî dünyanın ürünü olan varlıklar olduğu görülür. Toplumsal eleştiri düzeyindeki vaka ya da vaka halkalarında, okuduğu bir gazete yazısından esinlenerek kurguladığı romanlarında çoğunlukla gerçekliği vermek yanında bunu çok da aşikâr kılmamak düşüncesindeki Ahmet Mithat, bu amaçla *Jön Türk* romanında yaptığı ve dönemin siyasal ortamına yönelttiği eleştirilerde olduğu gibi gerçek kişileri temsil eden hayalî kişileri gerçek mekânlarda bulundurma ve böylece çağrışım yoluyla düşüncelerini ifade etme yoluna da gitmiştir. Bu sebeple romanlarındaki kişiler gerçek dünyadan izler taşısa bile çoğunlukla hayalî, mekânlar ise gerçektir.

Doğayı tanıyıp varlığı keşfetme arzusundaki insan, kısıtlı imkânlara sahip olmakla birlikte çoğu zaman bunun farkındalığını taşımaz. Tam kısıtlılık ve sıfır farkındalık arasında gelgitler yaşayan insanın iradesinin yetmediği durumlar ve bilmedikleri muhakkak vardır. Bütün bu ulaşılmadık etkenler, kısıtlı olmayı işaret eder. İnsanlık tarihi kadar eski olan kısıtların yıkılıp bilgiyi ele geçirme arzusu, Ahmet Mithat'a ilham kaynağı olmuş ve hemen bütün romanlarında kısıtları kaldırıp her şeyi bilme, kısıtları azaltma ve özgürleşme ideali eksenindeki insanın temel var oluş problemini aydınlatmaya çalışmıştır. İşte onun halkın eğitimine katkıda bulunma çabası, böyle bir öğretme, farkındalık kazandırma ve kısıtları ortadan kaldırma amacına dayanmaktadır. Birey, kısıtlarla uyumlu hâle gelebilmek için disiplinlerarası etkileşimden faydalanır. Din, felsefe, sosyoloji, matematik, fizik, kimya, edebiyat gibi disiplinler ve onların ortaya koyduğu düşünceler bu anlamda insana yardımcı olmaktadır. Birey ne kadar hareketliyse o kadar çok düşünceye

---

[339] Meydana getirilen karakterlerin yazar tarafından düşünsel yorumlanışı ve bundan çıkan düşünsel-heyecansal değerleme, birlik halinde, bir eserin içeriğinin aktif yanlarını oluştururlar. Bu nedenle de ikisine birlikte bir eserin düşünsel-heyecansal yönseme'si denir." (Gennaiy N. POSPELOV, *Edebiyat Bilimi* (çev. Yılmaz ONAY), Evrensel Kültür Kitaplığı Yayınları, İstanbul 1995, s. 126.).

ihtiyaç duyar, hareketlilik arttıkça bilginin ve farkındalığın artması beklenir. Bundan ötürü yazarın kahramanları dünyanın değişik coğrafyalarındaki insan modellerinden de izler taşır.

Eski Yunan'da Apollon ve Dionysos merkezli odaklanmalar, akıl ile tecrübe arasındaki çatışmaları doğurmuştur. Zeus'un çocuklarından biri olan ve "ışık tanrısı" olarak isimlendirilen Apollon; rasyonelleşmeye, akla, totaliter rejimlere, saf tanrısal boyuta, pozitivizme kaynaklık eder. Çünkü ışık nasıl üzerinde doğduğu her şeyi bütün gerçekliğiyle gösterirse Apolloncu düşüncenin temelinde de gerçeklik ve akıl vardır. Zeus'un Semele'den olan ve "şarap tanrısı" olarak bilinen oğlu Dionysos ise emprizmi, bedeni, liberal düşünceyi ve bireysel tecrübeleri temsil etmektedir. Dionysos, Zeus'un baldırından doğduğu, âdeta ölüp dirildiği için insan hayatındaki gelgitleri yansıtır. İnsanlık tarihi kadar eski olan ve biri aklı diğeri bireysel tecrübeleri esas alan bu iki zıt fikir, Ahmet Mithat'ın romanlarında bir araya gelerek kahramanın hayatta kendisini besleyen iki temel damarı olur. Bir yandan dünyanın değişik yerlerini gezerek Osmanlı okurlarını tecrübeleriyle aydınlatmaya çalışan kahraman, diğer yandan gittiği her ülkede aklını, zekâsını, tecrübelerini kullanarak Türk kimliğini başarıyla temsil eden bir kültür elçisi olur. Yazarın çatışma hâlinde olan iki yaklaşımı sentezleyerek romanları yoluyla ulaşmaya çalıştığı temel amaç da budur.

Müşahedat romanı ekseninde yazarın romanlarını değerlendiren Demir, kişilerin nitelikleri konusunda şu tespitleri yapar:

> "Tanzimat dönemi yazarlarının yepyeni bir tür olarak Türk edebiyatında uygulamasını yaptıkları romana, fikirleri taşıyıcı bir araç olarak baktıkları açık bir gerçektir. Toplumun eğitilmesinden, sosyal fikirlerin yayılmasına kadar geniş bir alanı kapsar bu görüş. Bireyle örtüştürülerek verilemeyen görüşler roman içerisinde 'romanlık'ı yıkan unsur gibi durur. Midhat Efendi'nin romanı da bu kusurdan kurtulabilmiş değildir. Büyük bir heyecanla yepyeni düşünceleri sunmaya gayret eden yazar, önemli bir hataya düşerek, yaratılan bireylerin bu düşüncelere sahip çıkmasını, onlarla örtüştürmeyi unutur; belki de beceremez. Böylece roman içerisinde fikirler, kendi başına, roman kişilerinden bağımsız olarak gözükürler. Düşüncelerin aslî sahibi olarak ortaya çıkamayan kişiler ise, romanın asıl dinamiğini oluşturan 'bireye dönüşemeyerek, sadece belirli eylemleri yerine getiren, fikirlerle beraber değil, onların açtığı yolda ilerlemeye çalışan 'silik', 'gölge' figürler olarak kalırlar."[340]

Vermek istediği mesaja uygun biçimde ataerkil toplum yapısının etkisinde çoğunlukla erkek kahramanlar kullanan Ahmet Mithat, hemen her yaş grubundan seçtiği kişileri idealize ettiği gibi onlara eleştiri oklarını da yöneltebilmiş bir yazardır. Onun romanlarındaki kişilerin isimlendirilmeleri, cinsiyet ve yaş grupları, fiziksel portreleri, bildikleri diller ve dinî inançları, beceriye ilişkin özellikleri, taşıdıkları fikrî değer bakımından konumları, medeni durumları, iyi ya da kötü nitelikleriyle gruplandırılmaları etrafında kişilerin özellikleri şu şekildedir:

---

[340] Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde,* s. 82-83.

1.3.1.1. İsim/Kimlik Sembolizasyonu

İlk dönem romanlarında karakter yaratmada neredeyse hareket noktası olarak belirlenen, yazarın fikrî yönelimine uygun seçilen isimler, yazarın kahramanına olan yaklaşımı yanında romanın planını da ortaya koyar. Roman kahramanlarına öyle isimler bulunur ki bu isimler onların karakterlerini ve romandaki fonksiyonlarını da yansıtmaktadır. Bu da yazarın *heyecansal değerleme*sinin açıklık ya da kapalılığı ile ilgilidir.

" 'isim' kahramanı 'bireyleştirmenin' yolu, ona belirli bir kimlik kazandırmanın en basit ve fakat en anlamlı parçasıdır. Çünkü onlar, isimleriyle çağrılacak, okuyucunun belleğinde isimleriyle yer alacaklardır."[341]

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar'ın genelinde özellikle Pavlos merkezli gördüğümüz kimlik ve isim değiştirme motifine daha romanın başında Hasan Mellâh'ın ifadelerinde rastlanır. Dolayısıyla isim ve kimlik değiştirme motifi, romanın iki önemli kişisi Hasan ve Pavlos merkezli bir sıra takip eder.
Hasan Mellâh, kendisini yakalayan haydutlara ismini sorduklarında "Hangisini soruyorsunuz? Şimdiki adımı mı, yoksa evvelki adımı mı, yoksa daha evvelki, yani asıl adımı mı?"[342] der. İsminin şu anda Hasan, önceden Safatino ve daha önce ise Turgo olduğunu söyleyerek bu çerçevede yalan bir sergüzeşt sunar. Hasan, Cuzella'yı ararken katıldığı bir eğlencede Orancak namındaki bir Portekizliden kendisini Monsieur Michelet'ye takdim etmesini ister. Orancak da Hasan'ı Monsieur Michelet'ye İspanya'nın en meşhur kaptanlarından Zerno namıyla takdim eder. Dolayısıyla yine kimlik değişimi ve milliyet birlikte kullanılır. Bununla birlikte Hasan Mellâh'a Alonzo'nun söylediği "Siz de bana tatbîk-i hareket edersiniz. Surette haydut olursunuz. Sîrette ise haydutları şekavetten menetmeye kendinizi min-tarafillah memur addedersiniz."[343] de kimlik değiştirmeyi örnekler.

Dominico Badia, kendisini önce Pavlos olarak tanıtır; gittiği her ülkede, katıldığı her etkinlikte farklı bir kimlik ve isimle okurların karşısına çıkar. Böylece okurun zihni bir süre sonra bu değişime alıştığı için farklı isimle sahnelenen kişilerde Dominica Badia niteliklerini arar. Hatta bu bağlamda kişileştirmeye gerçeklik izlenimi vermek düşüncesiyle tarihî kaynaklara göndermeler de yapılır. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta da Dominico Badia'nın kimlik ve isim değiştirmeleri devam eder. Ancak roman boyunca kimlik ve isim değiştirenlere bakıldığında dikkati çeken hususun çoğunlukla kişilerin kendilerini Batılı olarak tanıtması ya da Batılıların kıyafetlerine bürünmeleridir. Bu durum, yazarın yönelimini ifade etmek konusunda kişileriyle kurduğu duygudaşlığı göstermektedir. Ancak yazarın sonraki romanlarında kimlik ve isim değişimi ilk romanlarına kıyasla azalmıştır. Hatta *Zeyl-i Hasan Mellâh*'tan sadece bir sene sonra yazdığı *Paris'te Bir Türk*'te kişilerin kimlik değiştirmeleri o kadar az kullanılır ki Lyon şimendiferinde

---

[341] Tekin, s. 76.
[342] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 56.
[343] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 65.

Madame Mapercine ismiyle kendisini tanıtan kişinin asıl adının Madame De la Chaisne olduğu söylenmekle yetinilir. Bu durum, kurgu açısından da önemli bir dönüşümü beraberinde taşımaz. Hasan Mellâh'tan kurtulmak ve izini kaybettirmek düşüncesiyle İtalya'dan Şam'a kadar pek çok yere giden ve kendisini İzmir'de Yordan Yani isimli bir İtalyan, Sakız'a geçtiğinde Gadrouch Stephane, oradan Tunus'a giderken Kaptan Viterbo Milano, Şam'da Ali Abbasi, Şeyh Abdülkadir isimleriyle tanıtan ve farklı kimlikler kullanan Dominico Badia'nın maceraları romanı sürükleyen temel entrika zinciri olur.

> "Pavlos çok bilir bir hınzır olduğu hâlde, Abbasiye hanedanından Ali Bey diye sonradan edinmiş olduğu namı Hasan'a haber vermekte yanıldı. Bu Pavlos'un asıl ne kıratta adam olduğunu tanımak isteyenler terâcim-i ahvâl kitaplarında ismini Ali Bey diye taharri etsinler. Eğer kendisinin Paris'te ilân eylediği seyahatnamesini okurlarsa o zaman habisi daha lâyıkıyla anlarlar."[344]

Roman boyunca kimlik değiştirmek hiçbir zaman tek başına ele alınmaz. Mutlaka isim değişikliği ile birlikte kullanılır. İsmin değişmesi, kurguda mekânın değişmesine, vakanın farklı bir mecraya doğru ilerlemesine ve kişiliğin de görünürde değişmesine işarettir. Kılık değiştirmenin ilk örneği, Hasan Mellâh'ın Cuzella'nın odasından rahip kıyafetlerini giyerek çıkması ve halkın içine karışarak canını kurtarmasında görülür. Bu durum aynı zamanda ondaki aklı kullanma becerisini, rasyonalist yönelimi gösterir. Böylece isim sembolizasyonunun kuruluşundaki önemli ayrıntılardan biri olarak isim ve kıyafet değiştirme önem kazanır.

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar romanının sonunda Cuzella'nın, Alfons'un, Alonzo'nun, Esma'nın kısaca vakanın kuruluşunda asli rol alan kişilerin sırları açığa kavuşur. Böylece roman, isminden itibaren barındırdığı sırları ifşa eder. Burada eksik bırakılan kişi ise eserin ana kahramanlarından Dominico Badia'dır. Bu sebeple ikinci cildin mukaddimesinde Ahmet Mithat bu konuyla ilgili bir de açıklama yapar:

"Kişilere ad vermek kurmaca sanatına giren çok önemli bir işlevdir. Gerçek dünyada olup bitenlerin tersine, ad genellikle bir hak talebi gerektiren ya da kökenbilimin derinliklerine gizlenmiş bir anlam taşır."[345]

Ahmet Mithat'ın romanlarında da isim çoğunlukla kişilik niteliklerine göre belirlenir. Bu sebeple kişi oluşturmanın ilk basamağı isim seçimidir.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş'ta önce Hadım Mesut Ağa tanıtılır ve harem ağası olmasından ötürü lakabıyla birlikte anılır. Ardından Meddah İsmail isimli kişi tanıtılırken yine yaptığı iş ve karakter niteliği ön plana alınır. Meddah İsmail, Mesut Ağa ile konuşurken kimliğini de açıklar. Âlemin havadislerini meddahvari bir hava içinde anlatan bu kişiye verilen lakap bu yönüyle karaktere uygun isim sembolizasyonu seçilmesini işaret eder. Meddah İsmail'in hemen ardından sahnelenen kişilerden Kulaksız Mehmet Efendi de yine fiziksel

---

[344] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 127.
[345] Kıran, s. 137.

görünümüne uygun biçimde isimlendirilir. Benzer isimlendirme Osman Bey'in konağındaki kızlardan güzelliği ön plana çıkan iki kişi olan Çeşm-i Âfet ile Nergis'te görülür. Bu iki kız, fiziksel görünüşlerini temsil edecek biçimde isimlendirilmişlerdir. Nergis'le Osman'ın mağarada doğan oğullarının adının Güngörmez konulması da yine onun hiçbir şekilde gün ışığı görmeden mağarada doğup yetişmesi ile ilgilidir. Dolayısıyla lakaplarda ve isim seçiminde romanın konusuna ve İstanbul'un sosyal ortamına uygun biçimde halkın lakaplarla kişileri tanımasına gönderme yapılarak romana sosyal bir boyut kazandırılır. Kurgu içinde ismi ilk defa geçen önemli fonksiyondaki kişileri, hemen fiziksel ve psikolojik açıdan tanıtan anlatıcı, böylece kahramanları hakkında az çok bilgi verir.

Osman ile Nergis, hapsedildikleri mağaradan kurtulduklarında Mesut Ağa onları Cezayirli Dayızade Memiş Bey ismiyle etrafa tanıtır. Ancak Osman Bey'in nasıl biri olduğunun daha önce ayrıntılı biçimde tanıtılmasına rağmen yeni kimliğiyle aldığı kişiliği de tanıtılır. Ahmet Mithat bunu, kimlik değiştiren diğer kahramanları için de yapar. Dayızade isminin tercih edilmesi de dönemde asilzadeliği temsil eden soy arayışının özellikle Kuzey Afrika'da yaygın olması ve önceki romanında anlattığı gibi Cezayir'in kanundışı işlere karışan dayılarıyla ün salmış olmasındandır. Bu sebeple isim sembolizasyonunda kişilik yanında sosyal durum da belirleyiciliğini göstermiştir. *Hüseyin Fellâh*'ta hacı gemisini soyan korsan gemisinin kaptanının Candanbezdi ismini taşıması, Hüseyin'in bir zamanlar sevdiği kızın adının "sabırlı bayan" anlamına gelen Sabire olması bu bireysel ve sosyal durumun isimleri etkilemesi ile bağlantılıdır. Gerçekten de Sabire uzun yıllar büyük bir sabır ve sadakatle Hüseyin'i bekleyerek kişilik özelliğine göre davranır.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanında da isim sembolizasyonu başarılı biçimde kullanılmıştır. Daha romanın başında Felâtun'un babası Mustafa Meraki Efendi tanıtılırken kendisine sonradan verilen *Merakî* lakabının nereden geldiği de anlatılır. Bu adamın bazı garip hâlleri olduğu mesela kendi hanesinde mükemmel yemeği dururken bazı akşamlar gidip Beyoğlu'nda bir bakkal dükkânında çiroz ve zeytin gibi şeylerle akşam yemeği etmesine ahbabı itiraz ettikçe bunun meraktan kaynaklandığını söylemesi, bazı geceler Naum'un tiyatrosuna bedel Elmadağ'ında balıkçı ve kuşbaz takımının gittikleri yerlere gitmesine bir mana veremeyenlere yine "Merak bu ya!" diye karşılık vermesi, her durumu davranışlarını merakla ilişkilendirmesi kendisine "Merakî" lâkabının verilmesine sebep olmuştur. Oğlu Felâtun Bey'e de *muhâkemât-ı feylesofânesini* Eflâtunlardan daha dakik bulduğu için bu isim verilmiştir. Ancak romandaki tek meraklı kişi, Mustafa Meraki Efendi ve oğlu Felâtun Bey değildir. Aynı zamanda Râkım Efendi'de de merak unsuru önem kazanır. Râkım, Felatun'un İngiliz ailenin konağına artık gelmemesini ısrarla merak eder. Bunu sorarak araştırır; ancak ders verdiği Margerit ve Can söylemek istemez.

Sürekli hesap kitap yapan, ailenin geçim sıkıntısını aşmaya çalışan Râkım, yaşam biçimine uygun bir isme sahiptir. Rakamlar onun hayatında o kadar önem kazanır ki kaldıkları evin

onarımı, aylık harcama kalemleri, Canan'ın satın alınması sonrası ödenecek para onda devamlı bir yaşam mücadelesini ve hesap kitabı ortaya çıkarmıştır. Hâl böyle olunca isminin Râkım, sevdiği kişinin isminin ise Canan olması, belirli mesajlar taşımaktadır.

Yaşadığı dönemde gördüğü, duyduğu, gazetelerden okuduğu olayları da kurgulaştıran Ahmet Mithat, aynı romanda geçen G. Bey ismini verdiği Ermeni'yi belki de deşifre etmemek için böyle bir isimlendirmeye gitmiştir.

Süleyman Muslî'de ana kahraman olan Süleyman'ın isimlendirilişine anlatıcı, uzun uzun açıklama getirir. Böylece kahramanların isimlendirilmelerindeki geleneğin etkisi de işaret edilir:

> "Çocuğun dervişe Süleyman bin Cafer-i Kerhî diye haber verdiği zat kendisi olacağı lakırdının siyak u sibakından anlaşılabilecek bir maddedir. Hikâyemizin kendi nâmına mensup olduğu Süleyman Muslî dahi bu çocuk olduğunu işte şimdi haber veririz. Pederinin mensubiyetiyle 'Kerhî' diye yad edilmeyip de kendi maskat-ı re'sine nisbetle 'Muslî' diye yad edişimizin sebebi pek de anlaşılmayacak bir şey değildir. Âlem-i kevn ü mekânda yalnız kendi namıyla iştihara kendisini muktedir görmeyenlerin pederi namını ahz etmeleri doğruca bir şey görülür ise de kendi şöhret-i şayiası pederinden ziyade olanların yine mensubiyyet-i pederle yad edilmesine bir mana verilemeyecek olsa becâdır. Bu gibi mensubiyetler iştihara medar olmak içinse mensubun ileyhin mensûbdan eşher olması lâzım gelir. Eğer emr ber-aks olur ise o halde mensubun ileyhin mensûbla iştihar edebilmesine kanaat daha müreccahtır. 'Filipos'un oğlu İskender'dir' denilirse Filipos'a mensub olmak İskender'in şöhretini arttırmaya medar olamaz. Belki 'İskender-i Kebîr'in babası Filipos' denilirse Filipos'un İskender ile iştihar edebilmesi mümkün olur. Hikâyemiz âleminde ise elbette Süleyman'ın iştiharı pederi Cafer'den pek çok ziyade olduğundan ve artık şöhret-i pederle iştiharı aranmak lâzım gelmeyeceğinden biz kendisine 'Muslî' diye müstakilen bir şöhret vermeye mecbur olduk."[346]

Kafkas romanında ana kahramanın çevik, zeki, güçlü oluşuna dayanılarak isminin Kaplan Bey konulması, vaktiyle iki parmak uzunluğunda ve kulakları hizasına doğru uzanan kaşlarından ötürü Semmûri Bey'e Semmûrkaş isminin verilmesi davranış ve fiziksel görünümle isim verme arasındaki yakınlığı ortaya koymaktadır. Hatta bu kişiler kurguda yerlerini alırken gerçekliği kuvvetlendirmek düşüncesiyle tarihî gerçekliği bulunan kişilerle bağlantı kurulur. Şeyh Şamil nasıl Kafkasya'yı Ruslardan kurtarıp istiklâl ve hürriyete kavuşturma mücadelesi vermiş, bu uğurda Kafkas Dağları içinde kükremiş bir kaplan gibi her yana saldırarak Rusları parça parça mağlup etmişse Kaplan Bey ve Semmûrkaş Bey de beraberlerindeki bin kadar askeriyle onun bıraktığı bu çabayı tamamlamaya çalışmışlardır.

Çengi romanında vakanın ortaya çıkmasını sağlayan temel kişilerden Peri isimli kız, Daniş Çelebi'nin kendisine olan ilgisini kullanarak onun bütün mal varlığını sömürmüştür. Kızın adının Peri konulması ise onun güzellik vasfını belirgin kılmayı amaçlamaktadır. Peri ile evlenen Daniş Çelebi'nin Peri'den nur topu gibi bir erkek çocuğu olunca çocuğun güzelliğini ifade etmek düşüncesiyle ona Cemal ismi konulmuştur. Zevk ve eğlencelerin düzenlenip çengilerin insanları eğlendirdiği mekânlardan biri de Safa Efendi namındaki bir kişinin bağıdır. Safa Efendi'nin asıl ismi bu değildir. Bu isim kendisine dostları tarafından verilmiş bir lakaptır. Bunlardan hareketle

---

[346] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 65.

yazarın romanlarında kahramanlara dış görünüşlerinden ve belirgin vasıflarından hareketle isim verilmesinin yaygın bir alışkanlık olduğu görülmektedir.

Yeryüzünde Bir Melek'in ana kahramanı Raziye doğduğunda ona verilen isim, güzelliğini ifade edecek biçimde Yunan mitolojisinden gelme ve güzelliğin timsali Zühre olup Raziye ismiyle beraber takılmıştır. Benzer biçimde *Jön Türk* romanının ana kahramanlarından Fatma Ahdiye Hanım'ın babası Gazanfer Bey, kızı olursa onu çok iyi biçimde yetiştireceği ahdinde bulunduğu için Allah ile ettiği ahdi daima hatırlatsın diye kızının adını Fatma Ahdiye koyar. Anlatıcı, isim verilmesini kişinin dış görünüşü ile birleştirerek "Bu iki ismin vech-i tesmiyyesi mezbure hakkında muhtaç olduğumuz izahatın bir büyük kısmını ikmal edeceği cihetle birkaç satırlık tafsilâtı da hasretmeyi istiksar etmeyelim."[347] der. Seçilen isimlerin rastgele konulmadığını, bunda belirli kıstasların hâkim olduğunu ima eder. Bunun yanında çocuğa isim koyacak kişi olan Şefik'in babasının böyle güzel bir varlığa uygun isim seçemeyip kararsız kalması üzerine Mehmet Hulusi Efendi'nin canı sıkılarak "Canım güzel çirkin her neyse bir isim tak da ben razıyım… Ha işte ismi Raziye olsun."[348] der ve kızın bir adı da Raziye konur.
Ahmet Mithat, kişilerini isimlendirirken onlara unvan olarak en çok "bey, efendi, hanım" ifadelerini kullanır. Bunlar aynı zamanda kişinin aldığı eğitimi, alafranga ya da alaturka yetişme tarzını, kültürünü kısaca kahramanın bütün kişiliğini yansıtmaktadır.

> "Mirza İsmail sözünde devam eyledi. Dedi ki:
> -Ben eğerçi hokkabazsam da asla Acem değilim Prenses! Türküm! Hem de Türklerin merkez-i saltanatı olan nefs-i İstanbul şehrindenim. İsmim de 'Mirza' sıfatını kaldırarak onun yerine bir 'bey' sıfatı koymak üzere 'İsmail Azmi Bey'dir. Bizde isimler için üç sıfat bulunup birisi 'ağa'dır ki okuyup yazması olmayan ve maariften mahrum bulunan zevata verilir. İkincisi 'efendi'dir ki taallüm ve teeddüp etmiş olduğu hâlde zadegândan bulunmayanlara atfolunur. Üçüncüsü dahi 'bey'dir ki kişizadelere verilir unvandır. Vakıa hiç de kişizade olmayan adamlar bu 'bey' unvanını kendi kendilerine gaspederlerse de ben onlara makis değilim. Büyük pederim pek zengin bir tacir olduğu hâlde benim babam olan oğlunu devlet umurunda ilerletmeyi arzu ederek muvaffak dahi olmuş. Hizmet-i devlette bir dereceyi bulmuş ki o dereceye vasıl olanların kendilerine 'bey' unvanı verilmeyerek hep 'efendi' unvanı verildiği hâlde oğullarına 'bey' unvanı verilmek kaide-i kadîme-i Osmaniyyedendir."[349]

Kişiler, bulundukları ortama ve yaptıkları işe göre unvan alabilirler. *Hayret* romanının birinci derecedeki kişilerinden İsmail, hokkabazlık yaparken "Mirza İsmail Han" ismini ve bu isme uygun karakter niteliklerini takınırken; sevdiği kız olan Mihriban'la konuşurken ise "İsmail Azmi Bey" olarak isimlendirilir ve bir bey gibi davranır.

Ahmet Mithat, Batı'ya eğitim maksadıyla gidip kendi değerlerinden uzaklaşan kimselerin de olabileceğini göstermek istemiştir. Yazar; iyi eğitim almış, geleneklerinden kopmamış kimselere "efendi" unvanını verirken Batılı, alafranga, geleneklerinden uzak, az eğitim almış buna karşın *hükemadan geçinen* kimseler için ise "bey" unvanı kullanır: Râkım Efendi, Necati Efendi, Nasuh

---

[347] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 28.
[348] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 29.
[349] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 285-286.

Efendi; Felâtun Bey, Zekâ Bey, Lâ Bey gibi. Ahmet Mithat, Şefik'in Paris'te tıp tahsilini tamamlayıp yurda dönene kadar onun için kullandığı ifade, sadece Şefik'tir. Oysa tıp tahsilini tamamlayıp memlekete döndükten sonra ondan beklenti yüksektir ve bundan ötürü Şefik Efendi diye söz eder. Şefik, yurt dışında tahsil görüp bunu ülkesine aktarmaya gelen olumlu Batılı bir kişi nazarıyla algılanmış; sonradan bu algının yanlışlığı görülmüştür. Çünkü yazarın son romanı olan *Jön Türk*'te bu isimlendirmenin kısmen dışına çıkılarak Nurullah için "bey" unvanı kullanılmıştır. Böylece yazarın romanlarındaki bey ve efendi unvanları dahi kişiler hakkında hüküm vermede bir vasıta görevi görmektedir. Bu iki unvan yanında alafranga yaşamını anlatmak için bu hayatın içindeki kimseler için "şık" tabirini kullanan yazar, bu tabirle aynı zamanda Avrupai yaşamı da anlatır. *Vah* romanındaki Behçet Bey bu şekildeki şık gençlerden biridir. Şıklar kendi aralarında iki kısma ayrılırlar: Bir kısmı asıl şık denilen telli bebekler oldukları hâlde diğer kısmı kendilerine "centilmen" süsünü verirler ki bunlar güya babayane bir surette süslenirler. Moda gazetelerindeki kimseler gibi giyinip kuşanan centilmen şıkların bir anlamda örnek aldıkları moda gazetelerindeki resimler gibi ruhsuz oldukları ifade edilir. Şık ve centilmen geçinenler için kumar oyununu pek ziyade şıklık kabul etmeleri, kendilerine bir kadın dost bulmaları ama asla hiçbir kadına âşık olmamaları, çoğunlukla bekâr bulunmaları ve Türkçelerinin biraz kıt olması başkaca bir süs yerine geçer. Romanın önemli kişilerinden Behçet Bey tanıtılırken devamlı olarak şık ve centilmenlerle onun yaşamı kıyaslanır, hangi niteliklerin kendisinde görüldüğü ve hangilerinin görülmediği belirtilir.

> "Bunlardan pek çoklarını gördük ki ahbap meyanında en çok istimal olunan 'teklif ve tekellüf' tabirlerinin Türkçesini bilemeyerek veyahut bilmezlenerek 'şey...of! Türkçe nasıl derlerdi?...' diye arandıktan tarandıktan sonra nihayet Fransızca 'façon' tabirini istimal ederek kendilerini muvaffak addetmişlerdir."[350]

Son romanlarına doğru kişilere verdiği unvanlara da açıklamalar getiren yazar, bundaki asıl maksadını da dile getirir. *Gönüllü*'de romanın vakası açısından en önemli "…romancılar ıstılâhınca hikâyenin kahramanı"[351] olarak tanıtılan Recep Köso'dan hareketle bu konudaki düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

> "Recep Köso'yu bazı kere 'Recep Efendi' diye tavsif edişimiz bu zatın pek bayağı bir adam olmadığını göstermeye kâfi iken belki de nâ-be-hengâm olarak talim ve terbiyesine dair vermiş olduğumuz haberler böyle bir kuzunun kürek kemiğinden edilen tefe'üllere ez-dil ü can inanacak kadar sâde-dil olan adamlara nispetle kendisinin ne kadar faik olduğunu dahi tefhime kâfidir. Fakat hikâyemizin en büyük sâhib-i sergüzeşti ve hemen de yegâne kahramanı bu adam olduğu için kendisini karilerimize tamamıyla tanıttırdıktan maada romanımızın bundan on altı, on yedi sene evvel başlayan mukaddemâtını dahi serde mübaşeret edecek zaman gelmiştir.
> Bu zatın lâkabı olarak tekerrürünü işittiğimiz 'Köso' kelimesi bizim Türkçe 'köse' lâfzından bozma, düzme bir kelimedir. Fakat Recep Efendinin asıl lâkabı 'Köseoğlu' olduğu hâlde bu 'Köso' suretine tahvilde 'oğul' manasının 'sin'i dahi 'sad' gibi okunan ve o mazmûme-i sakîleden çıkarılması Arnavut lisanının mı, yoksa Rum lisanının mı mukteziyatında olduğunu ve hangi lisanın mukteziyatından olursa olsun bunun esbâb-ı sarfiyye ve nahviyyesini bir türlü bilemeyiz. Bildiğimiz şey Recep Köso, kelimesini

[350] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 29.
[351] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 135.

> Türkçeye tahvil edince 'Köseoğlu Recep' demek lüzumundan ibaret olup hatta Serfiçe'nin usanınca terbiyece gereği gibi ilerlemiş olan ahalisi mumaileyhi ismiyle, künyesiyle yad edecekleri zaman hep böyle derler."[352]

Yeryüzünde Bir Melek, romanın isminden itibaren örnek bir kişi olan Raziye'yi simgelemektedir. Öyle ki roman boyunca melek sıfatı, başlangıçta hâkim anlatıcı tarafından Şefik, daha sonraları ise Şefik tarafından Raziye için defalarca kullanılmıştır. Dolayısıyla örnek bir ilişkiyi sunma gayretindeki Ahmet Mithat, romanın isim sembolizasyonunu, vermek istediği bu teze göre kurmuştur.

Henüz 17 Yaşında, romanın isimlendirilmesi yönüyle yine kişileri esas almaktadır. Yazarın otuz iki romanı içinde yirmi bir tanesinin isimlendirilmesinde kişiler belirleyici rol oynamıştır: *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Hüseyin Fellâh, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Paris'te Bir Türk, Süleyman Muslî, Çengi, Yeryüzünde Bir Melek, Henüz 17 Yaşında, Dürdane Hanım, Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası, Cellât, Arnavutlar Solyotlar, Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar, Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları, Haydut Montari, Gürcü Kızı yahut İntikam, Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman, Gönüllü, Jön Türk.* Bu sembolizasyonun gelişigüzel değil bilinçli bir biçimde yapıldığı ve dikkatlerin özellikle kişiler üzerine çekilmeye çalışıldığının bir göstergesi olan roman isimleri, anlatı sırasında ifade edilir. *Henüz 17 Yaşında*'da genelevde çalışan Kalyopi ile Ahmet Efendi arasında geçen konuşma bunun örneklerinden sadece biridir.

> "-Senin ismin nedir?
> -Bana Kalyopi derler efendim. Küçük Kalyopi!
> -Demek oluyor ki burada bir de büyük Kalyopi vardır.
> -Hayır! Buradaki kızların en küçüğü ben olduğum için!
> -En küçüğü mü? Kaç yaşındasın?
> -Henüz 17 yaşında!"[353]
> "-Sen bu sanata başlayalı ne kadar zaman oldu?
> -Dokuz ay!
> Dokuz ay zarfında bir kızın böyle sinninin iki misli ihtiyarlanmış görünecek kadar yıpranamayacağını derhatırla, Ahmet birdenbire kızın sözüne inanmak istemediyse de bir de hatırına 'Henüz 17 yaşında!' sözü gelerek 'Vah bîçare! Henüz 17 yaşında! Ne zaman kadın oldu, ne zaman ilk ismet-i melekânesini mahvetti. Ne zaman buralara düştü! Evet! Bu da doğrudur. Bu kız henüz bir senelik günahkâr değildir' dedi."[354]

Bunların dışında *Dürdane Hanım* romanında Dürdane Hanım'ın oğluna "Allah vergisi" anlamına gelen Ataullah isminin konulması, kılık ve kıyafeti hırsızlıkta ve yankesicilikte artık pir olmuş bulunduğunu ilk bakışta belli eden kişiye bağlamın etkisiyle dinî bir yargıyı ortaya koyan Papazoğlu unvanının verilmesi; *Vah* romanında kaşlarının güzelliğinden ötürü Ferdane Hanım'a Samurkaş lakabının takılması ve onu herkesin bu isimle tanıması, *Esrâr-ı Cinâyât*'ın

[352] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 37.
[353] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 38.
[354] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 47.

kahramanlarından Arap kökenli Halil Sûrî'nin memleketi olan Sûr şehrinden ötürü Sûrî olarak isimlendirilmesi benzer örneklendirmelerdir.

Kahramanların isim yanında kimlik değiştirmeleri Ahmet Mithat'ın romanlarında sıkça rastlanmaktadır. *Dürdane Hanım* romanı da bu kimlik değiştirmelerin fazlaca işlendiği romanlardan biridir. Roman boyunca kişiler buna sıkça müracaat ederler. Acem Ali Bey'le başlayan tebdil-i kıyafet, sonra Ayşe Ebe'nin erkek kıyafetine sokulmasına sonra da Ulviye Hanım'ın Dürdane Hanım'ın evlerine gizlice girdiği gün erkek kıyafeti giymesine kadar gider. Kişinin kız olduğunun anlaşılmaması, erkek gibi hareket etmesi ve bileğini bükecek erkek bulunmaması, hatta Dürdane Hanım'ın kendisinin dahi bu özelliğini çok geç fark etmesi gibi hususlar zaman zaman realizme aykırı durumlar ortaya çıkarsa da bunları destanlardan ve halk hikâyelerinden modern romana yansıyan devamlılık olarak düşünmek gerekir.

Esrâr-ı Cinâyât'ta kişileri oluştururken realizmi yine göz önüne alan Ahmet Mithat, Hafiye Necmi'yi Ziynet Hanım isminde bir kadın kılığına sokmadan önce ona verdiği ve okurlara tanıtırken kullandığı lakap "Köse"dir. Böylece yazara göre erkekliğin en önemli göstergelerinden biri olan sakaldan mahrum olan Necmi'nin kadın kılığına girmesi ve bu kimliğine okurları inandırarak şüphe uyandırmaması hem kişinin tutarlı biçimde kurgulanmasını hem de vakanın da gerçekliğe uygun olmasını sağlar.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr'da ana kahramanlardan Pierre Heyder'in düello neticesi Kont Duran'ı öldürmesiyle başlayan macerası ve İstanbul'da sonlanan hikâyesinde tanınmamak için Ali Haydar ismini kullanması bir anlamda Dominico Badia'nın isim değiştirmesini anımsatır. Gizlenip kaçmak için farklı isimle farklı bir mekânda kendisine yeni bir hayat kuran Pierre Heyder, bulunduğunda idam edileceğini bildiği için isim değiştirir. İsim değiştirmenin ikinci bir şekli ise din değişikliği sonucu isim değiştirmedir. Ahmet Mithat, din değişikliği sonucu isim değişikliğini de bir zaruret olarak görür. Pierre Heyder'in kızı Polini, Müslüman olunca bu şekilde Fatma Nazik ismini alır. Dolayısıyla yazarın romanlarındaki isim ve kimlik değiştirmenin en yaygın sebebi olarak kaçış ve din değişikliği görülür.

> "İşte hikâyemizin mukaddimesinde ihtidalarından bahseylemiş olduğumuz iki Fransız'ın birisi Vikont Alphons Duran ve diğeri Polini Heyder'dir ki ba'de'l-ihtidâ kızın ismi Fatma Nazik tesmiye olunmuş bulunduğu gibi delikanlının ismi dahi Osman Bahtiyar tesmiye edilerek biraz sonra pederinin vukû-ı vefatında öyle korkulduğu gibi mirastan mahrumiyet suretinde intikamı dahi görülmediğinden ve vayidesi Kontes Duran bakıyye-i ömrünü Kudus-i Şerifte geçirmeye gittiğinden bizim Osman Bahtiyar Beyhakikaten bahtiyarlığının mertebe-i kâmilesi dairesinde eltâf-i ilâhiyyeye şükür ve mahmadetle imrâr-ı ömre başlamıştır. Mevlâ onun gibi cümleyi de bahtiyar eyleye."[355]

Romanlarında entrika ile karakterizasyonu birleştiren Ahmet Mithat, *Haydut Montari*'de aynı kişiyi farklı isimlerle okuyucunun karşısına çıkararak vakanın heyecan düzeyini yükseltir. Montari denilen ve gizli mektuplar gönderen kişi, aslında Giordano'dur. Düşkün ve mazlum

[355] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 317.

görülür. Ancak çok zekidir. Uğradığı haksızlığın hesabını sormak için kendisine kötülük edenleri mahkûm ettirecek kadar zekidir. Yine Hasan Mellâh'ta görüldüğü gibi kahramanın aklı ve zekâsı kurgunun yönünü belirler. Andrea Satagna da kılık değiştirmiş ve topal numarası yapan Giordano'dur. Dolayısıyla aynı kişi, olayları çözüme kavuşturmak adına Dominico Badia'dan farklı bir rol üstlenir. Çünkü Dominico Badia kimlik ve isim değiştirerek olayları çözümden uzaklaştırırken Montari farklı bir yol izler. Böylece Ahmet Mithat, olumlu ve olumsuz iki farklı karakterizasyon biçimini de romanlarında kullanır.

Hemen her romanında kahramanların karakter oluşumlarını isimlerinden başlatan ve ona uygun bir karakter yapısı çizen Ahmet Mithat, zaman zaman bunu açıkça söyleyerek yaptığı bu karakterizasyonu farkında olmadan değil aksine bilinçli olarak ortaya koyduğunu gösterir.

1.3.1.2. Cinsiyet ve Yaş Grupları

Ahmet Mithat'ın romanlarında belirgin biçimde ayrılan bir cinsiyet ayrımı kendisini gösterir. Vakaya yön veren erkekler; güçlü, cesur, akıllı, yardımsever, ihtiraslı gibi çeşitli sıfatlarla anlatılırken kadınlar da akıllı, ihtirası en az erkekler kadar kuvvetli olan ve entrikanın birer parçası konumundaki varlıklardır. Erkekliğin alameti bıyık ve sakalken[356] kadınlığın alameti ise kibarlık ve zarafettir. Buna karşın zaman zaman kadınlar için toplumdaki kanaati yansıtan bir düşünce olarak *"kısa ayaklı"*[357] gibi ifadeler de kullanılır.

Ahmet Mithat Efendi, kadının toplumda ikinci sınıf bir varlık olarak düşünülmesine karşı çıkmış, onların da toplumsal kalkınma hamlesinde yer almasını istemiştir. Hatta kadınlar için ileri sürdüğü fikirlere bakıldığında çağını aşan söylemlerle karşılaşılır. Bu maksatla edebiyat dünyasında pek çok kişiyi yetiştirip Türk kültürüne hizmet etme fırsatı vermiştir. Erkek ya da kadın gibi bir ayrım içine girmeyen yazar, gazetesinin kapılarını bütün yetenekli insanlara açmıştır. Hayatı boyunca *Aşk-ı Vatan* (1877) isimli tek bir roman yazdığı için romancı olarak kabul görmeyen Zafer Hanım istisna tutulursa Türk edebiyatındaki ilk kadın yazar olarak görülen Fatma Aliye Hanım'ı edebiyat dünyasına tanıtan isim Ahmet Mithat olmuştur. Hatta onunla birlikte *Hayal ve Hakikat*'i yazmasında da böyle bir düşüncenin etkisi vardır.

Yazarın romanlarında kadın kahramanların sayısı erkeklere göre çok azdır. Bunun temel sebebi de romanlarındaki aksiyonu mizaçları gereği erkeklere yüklemesinden ve kadının toplum içindeki arka planda kalan konumundan kaynaklanmaktadır. Buna rağmen Ahmet Mithat, vermeye çalıştığı mesajları ile kadının hak etmediğini düşündüğü bu konumundan daha iyi yerlerde olması gerektiği şeklinde düşünceler ileri sürmüştür.

Kadınlar, çoğunlukla iyilerin tarafında hareket ederler. Birbirine benzeyen örnek kişiler oluşturularak bu yapı defalarca yinelenir. Hasan Mellâh için Esma'nın yaptığı fedakârlıkları,

---

[356] Ahmet Midhat Efendi, *Volter 20 Yaşında yahut İlk Muaşakası*, İstanbul 1301, s. 29.
[357] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 51.

Mehmed Ali için Şehame de yapmıştır. Kadınlar, iyi ile kötü erkek modellerini kıyaslayarak vakanın gelişimi konusunda ipuçları verirler. Hasan Mellâh'ta Cuzella'nın Dominico Badia ile Hasan'ı; Esma'nın Arslan Bey ile Hasan'ı; Şehame'nin Dominico Badia ile Mehmed Ali'yi; İlia'nın Trillo ile aradığı eşini kıyaslaması yazarın vermek istediği mesaja uygun biçimde iyilerin ön plana çıkarılıp kötülerin yadsınması üzerine kurulu bir yapıyı ortaya çıkarır.

Ahmet Mithat, vakanın sonuç kısmını anlatıp daha sonra geriye dönüşle aynı vakanın oluşumu hakkında bilgi vermeyi romanlarında genel bir kompozisyon biçimi olarak kullanır. *Hasan Mellâh*'ın başlangıcında Cuzella, on altı yaşındadır. Ancak geriye dönüşle onun beş altı yaşlarından itibaren gelişimi de anlatılır. Böylece okurun kahramanı bütün yönleriyle tanıması sağlandığı gibi kişinin yaş ve o yaşa uygun davranış biçimi arasındaki bağlantı sağlamlaştırılır.
Hasan Mellâh'ta kadın kahramanların ilk dikkat çeken tarafı, dış görünüşün onların hayatındaki önceliğidir. Değişimin dış yapıda başladığı fikrine inanan Ahmet Mithat, bu düşünceyi destekler nitelikte özellikle Cuzella'ya, onun eğitmenleri olan rahibelere dış görünüşe önem veren bir karakter niteliği yükler. Cuzella'nın henüz fotoğrafına bakarak âşık olduğu Hasan'a sadakatle bağlanması, Cuzella'nın Pavlos'un gemisine bakarken duyduğu mütelezziz tavırda hayranlığını gizleyememesi bunun örneklerindendir.

> "...batılı hayat tarzının konağa sızmasında asıl anahtar figür kadındır denebilir. Fransız mürebbiyeler, hareme Avrupai giyim modasını taşıyan terzi kadınlar ve çeviri romanlarla tanınan batı kültürünün etkisiyle yavaş yavaş değişen kadın konağa da yeni bir yaşama tarzı getirir."[358]

Çünkü dış yapıya erkeklere nazaran daha çok önem veren kadınlar, toplumun değişiminde de hatırı sayılır bir rol almışlardır. Cuzella'nın Hasan'a olan sevgisinin başlangıcında da yine bu dış görünüş etkilidir.

Ahmet Mithat, romanlarında bahsi geçen bütün birinci ve ikinci derecedeki kahramanların kaç yaşlarında olduklarını her zaman ifade etmez. Bunu kimi zaman okur, vakanın gidişinden, kahramanın davranış özelliklerinden çıkarır kimi zaman ise anlatıcı, ihtiyaç olduğunu düşündüğü noktada açıklama yoluyla ifade eder. Dominico Badia ile Hasan'ın elde etmek için mücadele verdikleri Cuzella'nın ve Mehmet Ali'yi hile ile ortadan kaldırtmak düşüncesiyle yanına gönderilen Şehâme'nin yaşları belirtilirken özellikle vaka zamanına dikkat çekilir. Öyle ki kişiler için sık sık kullanılan "…şunu haber verelim ki, bu müşâfeheyi ettiği zaman henüz … yaşında bir genç kızdı." ifadesi esasında vaka zamanına dikkat çekmekte ve mazi koridoru yoluyla anlatılan olayın gerçekleştiği bağlamı işaret etmektedir. Böylece kişi ile zaman ve mekân iç içe geçmiş bir durumda ve birbirini destekleyici cümleler ile anlatılmıştır.

Hasan Mellâh, romanının ana kahramanlarından Hasan Mellâh, "Bizim Hasan Mellâh işte bu zât-ı âlî-kadrin oğludur. Kendisi 1772 târih-i milâdîsine doğru tevellüt etmişti."[359] denilerek romanın dörtte birlik kısmı geçtikten sonra açıklanır. Bu romandan sonra yazdığı *Hüseyin*

---

[358] Handan **İnci Elçi**, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul 2003, s. 46.
[359] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 127.

Fellâh'ta da benzer biçimde Hüseyin Fellâh ismiyle ilk defa romanın doksan dördüncü sayfasında karşılaşılır. Romana ismini veren, vakada önemli rol oynayan Hasan ve Hüseyin'in isimlerinin söylenmesi için bu kadar beklenmesi, roman tekniği konusundaki acemilik olarak düşünülebileceği gibi entrik hava uyandırmak için uygun zamanın beklenmesi olarak da yorumlanabilir.

Hasan Mellâh'ta yaşı yaklaşık olarak belirtilen kahramanlardan bir diğeri de Madam İlia'dır. Tam yaşı söylenmemekle birlikte iffet timsali olan bu kadının Trillo tarafından kandırılarak kocasına ihanete sürüklenmesi etrafından gelişen macerası anlatılır. Yaşının kaç olduğunun vaka açısından önemi olmamakla birlikte orta yaşlı bir kişinin ahlaki değerlerini göstermesi bakımından önemlidir.

Ahmet Mithat, kişileri takdim ederken ve onları birbiriyle konuştururken yaş ve cinsiyete uygun bir üslup tarzı seçmeyi ihmal etmez. Bir erkeğin başka bir erkekle ya da kadınla olan konuşmasını farklı kelime seçimleriyle anlatmış, kadınlara karşı daha nazik ve kibar bir üslubun belirlenmesine çaba sarf etmiştir.

> "Kadınlar ve erkekler neden farklı şekillerde davranırlar? İki cinsiyet arasındaki biyolojik farklılıkların etkisi olsa bile davranışçılar ve sosyal öğrenme kuramcıları cinsiyet-rol sosyalleşmesinin yaşam boyu devam eden bir süreç olduğunu belirtirler. Edimsel koşullanmanın etkilerini, küçük çocukların cinsiyetlerine uygun olarak gösterdiği davranışlarda gözlemleyebilirsiniz. Örneğin, erkek çocuklar ağlayan, bebeklerle oynayan, yemek pişirmeye ve dikiş dikmeye ilgi gösteren arkadaşlarıyla dalga geçerler. Benzer şekilde erkek gibi davranan kız çocuklarıyla da dalga geçilir. Erkekler futbol oynadığında ve kendilerini itip kakan bir çocuğa haddini bildirdiği zaman, arkadaşlarının ve anne babalarının onayıyla ödüllendirilir. Kızlar da bebeklere ilgi gösterdikleri, sevimli ve şirin davrandıkları zaman çevrelerinden onay görürler. Bu ödül ve ceza kalıpları kısa süre sonra, çocukların geleneksel erkek ve kadın davranışlarını gösterme oranlarının yükselmesine neden olur."[360]

Dünyaya İkinci Geliş romanının ana kahramanlarından Osman ile Nergis yirmi, yirmi iki yaşlarında, hayat tecrübeleri olmayan, bu sebeple kandırılmaya her an müsait olan gençleri örnekler. Onların iyi niyetinden, birbirlerine olan delice aşkından faydalanan Mesut Ağa, kendince onları öldürmeyip mağaraya hapsederek onlara iyilik yapar. Mağarada yıllarca kalan bu iki kişi, oradan çıktıklarında bir de erkek çocukları olmuştur. Mesut Ağa, tanınmamaları için Osman Bey'i Cezayirli Dayızade Memiş Bey diye tanıtır. Böylece yeni bir kimlikle hayatlarını sürdürürler. Anlatıcı, Dayızade Memiş Bey'i tanıtırken "Memiş Bey gerçi yirmi üç yirmi dört yaşında genç bir adam idiyse de Cezayir âdeti iktizasından mıdır nedir yoksa neslinde Yahudi mi var ne var taze sakalı göğsü üzerine doğru sarkmış, inmişti."[361] der. Kişi oluşturmada yaşın önemi ortaya çıktığı için kahramanın yaşını belirtir. Aynı zamanda vaka ile kişi münasebeti, zaman zaman kahramanın yaşının belirlenmesini zorunlu kılmaktadır. Buna yazarın o vaka halkasında vermek istediği düşünce eklenince yaş ile davranış ya da toplumun geleneği arasında bir münasebet şekillenmektedir.

---

[360] Jerry M. **Burger**, *Kişilik*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2006, s. 561.
[361] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 98.

> "Fakat susalım. Dikkat edelim. Bakınız daha neler oluyor. İşte birisi geliyor. Yirmi sekiz, otuz yaşlarında bir adam. Ha tanıdık. Râsih Efendi öyle ya! Orta boylu, esmer yağız, koyu kumral saçlı, saçlardan daha koyu bıyıklı, geniş göğüslü, kurumlu, vakarlı, bizim durendiş feylesof Râsih. Ta kendisi."[362]

Zeyl-i Hasan Mellâh'ta Fransızların Mısır'ı işgalleri ile birlikte Fransız generali Menou, Ebulhammam'ın kızı Zehra ile evlenmek ister. Burada anlatıcı Zehra'nın yaşını açıklar. Zehra yirmi yaşındadır ve Mısır'daki Fransız kumandanı Menou, Zehra'nın babası Ebulhammamâm'a kızın yaşı hakkında "Vakıa ben biraz geçkince isem de bu memlekete göre senin kızın dahi geçkincedir."[363] der. Dolayısıyla yaş ile bağlam arasındaki ilişki, evliliğe dönük tematik boyutuyla ifade edilir.

Kahramanların cinsiyetleri, vakanın gidişini belirlemede önem taşımaktadır. Öyle ki kadınlar, daha narin oluşları ve kolay incinebilecekleri için bazı olaylarda geri planda tutulmuştur. Batılının bakış açısına göre Doğulu bir erkeğin kadına gösterdiği iltifat yine algılayan varlığın kültürel seviyesinden izler taşır. *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında zevzek, aptal, ne zaman ne konuşacağını ayarlayamayan bir kişi olarak tanıtılan Alonzo'nun kendi kültürel konumuna göre kadını algılayışı ile Hasan'ınki elbette bir değildir. Alonzo, sevdiği kişi olan Julia'nın yanında konuşmak istemediği olayları anlatırken ona "Kadınların işitmesi iyi değildir. Zira, İstanbul'da kadınlara, saçı uzun, aklı kısa derler. Sen İstanbul'a gitmedin ama, ben gittim öğrendim."[364] diyerek romanda tanıtıldığı biçimiyle karakterine uygun cümleler kurar. Kadınlar konusunda sevdiği kişiye verdiği örnek ise onun kültürel altyapısının ulaşabileceği seviyeleri işaret etmektedir.

Alonzo'nun konuşmaya başladıktan sonra verdiği örnekler yine cinsiyet ile kişilik bağını işaret etmektedir. Gemideki tayfaya "Ölümden korkacaksanız niçin dünyada erkeğiz diye şimdiye kadar yaşadınız? İstanbul'da yeniçeriler dahi düello ederler. Fakat hiç böyle çocukçasına ağız kavgası etmezler. 'Çek dayı bıçağı!' derler birbirini kıyma kıyar gibi kıyarlar."[365] diyerek erkek olmanın onun kültürel yapısındaki karşılığının cesaret oluşunu anlatır.

Kadınlarla erkekler arasındaki münasebetler, onların kişilikleri üzerinde de belirleyici rol oynamaktadır. Erkek egemenliğine dayalı bir toplumda kadın olmanın zorluklarını bilen Ahmet Mithat, erkek bakış açısıyla kadınların durumunu anlayarak meseleye yaklaşmaya çalışır. Bunun neticesinde erkek olmayı "erkeklik" kelimesiyle özdeş biçimde kullanarak özet biçimde "Erkeklik acayiptir."[366] ifadesi içine kendi düşüncelerini sıkıştırır. Erkekleri tamah etmeyen, kadınları küçümseyen, aynanın karşısına geçip kendisine bakmadan her kadını kendisine layık gören bir varlık olarak görür ve bu duruma bir eleştiri getirir. Dönemdeki diğer erkek yazarların yaklaşımları dikkate alındığında Ahmet Mithat'ın bu eleştirileri yöneltmesi ve feminist bir tavır takınması, Türk edebiyatındaki ilk feminist hareketlerin başlamasında Ahmet Mithat'ın fikirlerinin

---

[362] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 12.
[363] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 209.
[364] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 51.
[365] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 53.
[366] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 56.

önemli rol oynadığını işaret etmektedir. Buna en güzel örnek de yazarın son romanı olan *Jön Türk*'tür. Bu romanında giriştiği feminist eğilimler, onu çağdaşlarından ayırmaktadır.

> Roman, "…o yıllarda Türkiye'de adı duyulmaya başlayan feminizm üzerine kurulmuştur. Biraz da Abdülhamid devrinin idâri baskısından kurtulan matbuata uymuş görünen bu romanda, otuz senedenberi sansür sebebiyle, birçok batı fikir hareketlerinden Türk okuyucusunun haberdar olamadığından bahseder. Bunlardan biri de feminizmdir. Ahmed Midhat bunu mebhas-i nisvan diye tercüme eder. Tarifini de kadınları mazlûmiyetten kurtarıp insanî ve medenî haklarına lâyık kılmak diye yapar. Fakat bu, Avrupa'nın zahirî bir görünüşünden ibarettir. Asıl maksat ise bu yapmacık hukukun altındaki kadın aldatıcılığıdır."[367]

Her şeyi bir denge içinde anlatan Ahmet Mithat, erkeklerin kötü örnekleri yanında iyi olanlarını hatta bir erkekte olması gereken genel nitelikleri de ifade eder. Ona göre erkeğin ne kadar cesur, bahadır bir varlık olduğu bilinen bir gerçektir. Fakat erkekler ile kadınlar farklı yaratılış özelliklerine sahiptir. Erkek, ne kadar cesur da olsa ölüm anı gelip çattığında o vakarlı duruşu değişmeye başlar. Kadınlar ise ölüm karşısında daha ağırbaşlı bir tutum içindedirler. Erkekler zor durumda kaldıklarında intiharı daha çabuk göze alabilirler. Anlatıcı bunu, "…ahvâl-i fecîaya tahammül hususunda erkeğin cesareti azdır. Zira, cesareti bulamayarak nefsini ölümle halâs eylediği görülür."[368] diye ifade eder. Kadınlar ise sevda dışındaki sıkıntılarda ölüme kolay kolay başvurmazlar. Haset konusunda erkekler bir diğerinin şehvaniyetine ne kadar haset ederlerse kadınlar yalnız kendi erkekleri kendilerine kalmak şartıyla bir diğerinin bu yoldaki saadetinden mutlu olurlar. Hatta o yolda gayret dahi gösterirler. Kadından ve erkekten beklenen davranışlar da bu sebeple farklılık taşımaktadır. Dolayısıyla yazarın romanlarında kadına verilen önem ve gösterilen saygı, "harem" ifadesi ile örtüştürülmüştür. Bir kişinin haremine başka bir erkeğin bakması mümkün değildir. Bu, ne dine ne ahlaka ne de erkekliğe yakışır bir davranıştır.

> "Yalnız Osmanlı ve İslâm toplumlarında değil, umumiyetle doğu milletlerinde kadın hakkında kıymet hükmü iffet ölçüsüyle başlar. Ahmed Midhat'a göre onu batılı kadından ayıran en mühim vasıf da budur. İslâm kadınları için kullanılan muhaddere tâbirinde iffetli kadın mânâsının bulunması da bu ölçüyü gösterir."[369]

Aztekler gibi ilkel toplumlardan Avrupalılar gibi modern toplumlara kadar kadının ve erkeğin algılanışı konusunda çeşitli fikirler öne süren Ahmet Mithat, erkek otoritesine dikkat çekmiş ve bu otorite karşısında kadının dik durması gerektiği mesajları vermiştir.

Milletlerden söz ederken onun hareket noktası, yine cinsiyettir.

> "Amerikalılar birbirine o kadar benzerler ki Avrupalılar için bunları şahsan ba'de-şahsin tanyabilmek hakikaten güçtür. Hatta erkeklerini kadınlarından fark etmek bile müşkilât-ı sahîhadandır. Zira cezâyir-i bahr-i okyanustan Cava tarafları ahalisi gibi bu Amerikalılar'ın da erkeklerinin yüzlerinde tüy tüs pek az

---

[367] Okay, s. 185.
[368] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 146.
[369] Okay, s. 166.

olduğundan ve çıkanları da sahipleri yolduklarından kadın ile erkeğin en büyük medâr-ı temyizi olan sakal ve bıyık bunlarda yoktur."[370]

"Vahşîler nezdinde kadınların hürmeti yalnız nev'-i insanın dişisi olmalarından ibaret bulunup, binaenaleyh en büyük hürmetlere nailiyetleri de tazelikleri ve güzellikleri çağlarına mahsus bulunduğundan kabile üzerinde bir kadının hâkim olmasını ne kadın ne erkek hiçbir kimse tasvip edemeyeceğinden maada çağları geçmelerinden dolayı erkeklerinden evvelki kadar hürmet ve riayet göremeyen kadınların erkekler ve hatta erkeğin aleyhine bile az çok husumetleri olacağı derkârdır."[371]

Kadın ve erkek arasında yaratılış icabı birtakım farklılıkların bulunduğunu kabul eden Ahmet Mithat, iki cinsiyetin de kendisine göre üstün olan tarafları olduğunu belirtir. Ancak burada daha çok kadınların erkeklere olan üstün taraflarını vurgulayan yazar, zekâ ve yiğitlik gibi hususlarda kadınların erkeklerle eşit olduğunu hatta bu faziletler bakımından emsalinden ileri derecedeki bazı kadınların birçok *ahmak* ve *korkak* erkeklerden üstün olduğunu dahi belirtir. *Dürdane Hanım* romanında görüldüğü gibi Ulviye Hanım karakteri ile bu fikrini destekleyen bir örnek oluşturur. Kadınların sevgi ve duygusallık bakımlarından erkeklere galip olduğu yönünde hüküm vermede asla tereddüt etmez. Dönem için oldukça farklı fikirler öne süren Ahmet Mithat, kadını erkeğin gerisinde gösteren anlayışa şiddetle karşı çıkar.

"Elhasıl iki nev'i biribirinin tamamıyla aynı olarak halk olunmuş gösterip, binaenaleyh medeniyet-i beşeriyyenin mevcudiyeti için tahmin olunan altı yedi bin seneden beri kadın nev'ini ricalin madununda gösteren bilcümle kavânin-i medeniyyeye haksızlık isnadından geri durmazlar."[372] Bunun yanında yazara göre fazilet konusunda kadınların erkeklere üstün olduğu kolay kolay reddolunamayacak bir gerçektir. Kadınların kıymeti ne kadar bilinirse anneleri böyle yüceltilmiş kadınlardan oluşan o toplum da faziletin zirvesine kadar varabilmek noktasında büyük istifadeler sağlayacaktır. Böylece Ahmet Mithat'ta kadın aynı zamanda anne kavramı ile birlikte düşünülmüş ve toplumun kalkınmasının kadının yüceltilmesi ile eşdeğer olacağı fikri savunulmuştur. Dönem için oldukça yeni olan bu düşünce, sonraki dönemlerde feminist hareketler için de bir rehber olmuştur.

Kahramanları tanıtırken eğer gerek görmüşse öncelikle onların yaşlarını belirten anlatıcı, böylece yaşa uygun davranış ortaya konulup konulamayacağını da gösterir. Erkekleri bu bağlamda kendince bir tasnifin içine alan Ahmet Mithat, "...erkeğin otuz yaşına kadar olanına delikanlı ve kırk yaşına kadar olanına genç ve babayiğit denilen erkek kısmı elli yaşına kadar da kâmil addolunarak, ondan sonra yavaş yavaş ihtiyarlık merâtibine kadem basmış sayılır."[373] diyerek yaş ile cinsiyet ve davranış arasındaki yakınlığı vurgular.

Hasan, eşiyle beraber pencere önünde oturmaktayken eşi, elindeki dürbünle etrafı seyreder. Bunun üzerine intihar etmek üzere olan Numan adlı bir gencin hâlini görüp Hasan'ı yanına çağırır. Hasan, bu durumda dahi gencin bulunduğu odaya bakmak için dürbünü eline aldığında

---

[370] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 26.
[371] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 130.
[372] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 118.
[373] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 11.

oda içinde harem varsa bakmayacağını ve bir kimsenin haremine bakmayı mertliğe yakışır görmediğini ifade eder. Eşi, harem olmadığını bildirince o zaman dürbünü alarak o tarafa doğru bakar. Bu olay, Hasan'ın genç yaşına rağmen gösterdiği olgunluğu ve fikirlerini hayata nasıl geçirip örnek davranışlar sergilemesini işaret etmektedir.

Satır aralarında kadınlara dair hükümler veren anlatıcı, şu ifadelerle kadın kimliğinin oluşumunda elindeki bütün malzemeyi amacına uygun biçimde kullanma gayreti taşıdığını gösterir:

> "Aldatmak istediğiniz karı pek zeki midir, hiç korkmayınız muvaffak olacaksınız. Bin tecrübe ile yakin hâsıl edilmiştir ki, karı kısmı mahzâ aldanmak için zeki olur. Çünkü erkeğin karıyı aldatması karı indinde erkeği aldatmış olmak demektir. Siz bir karıyı 'Aldattım!' dediğiniz zaman, karı dahi bir erkeği 'Aldattım!' der. Eğer karı ahmak olursa onu istenilen yola getirmek o zaman güç olur."[374]

Toplumun kadına bakış açısı ile kendisinin düşüncelerinin farklılığını ortaya koymaya çalışan Ahmet Mithat, diyaloglarda kadının toplumdaki algılanışını kişilere söz hakkı vererek ifade ederken yazar/hâkim anlatıcının sözü devraldığı kısımlarda yazarın düşünceleri belirtilir. Diyaloglarda kadını "Ne kadar olsa sen karısın, aklın kısadır. Seni daha kolay aldatır."[375] gibi genellikle eksik bir yanı bulunan bir varlık gözüyle yansıtan Ahmet Mithat, bu düşünceye katılmadığını ifade eder.

Kadınların güzel/çirkin diye sınıflandırılmaları Ahmet Mithat'ta hassasiyetle üzerinde durulan bir mevzu olmuştur. Bundan ötürü satır aralarında bu konuya mutlaka göndermeler yapmış ve kendi düşüncesini kahramanlarına ya da anlatıcıya yükleyerek ifade etmiştir. *Yeryüzünde Bir Melek*'te Raziye'nin doğduğundaki güzelliğinden etkilenerek onun ileride çok güzel bir kız olacağını belirten Singapuri'ye Mehmet Hulusi Efendi'nin yaptığı yorum bunlardan biridir.

> "...Ben on altı on yedi yaşını yalnız avam için haber veririm. Eğer asıl bize sorarsanız Zühre'nin tamam güzelliği otuz yaşından sonra görülecektir. Zira bir kadın yirmi iki yaşına kadar daimi terakkide ve otuz yaşına kadar dahi tevlîd-i mevlûd yorgunluğunda olup tabiatında güzellik istidadı olan kadın ancak otuzundan sonra asıl hüsnünün tamamını ibraz etmeğe başlar."[376]

Efsane ve mitolojilerden gelen bir anlayışı sürdürerek kadınları ikinci sınıf insan görüp günahın kaynağı kabul eden ve erkeklerin üstünlüğünü benimseyen yaklaşımın aksine Ahmet Mithat, kadınları zeki ve mükemmel bir varlık görür, erkekle arasında cinsiyetin getirdiği fiziksel üstünlük dışında bir üstünlüğü kabul etmez.

Yaşı yaklaşık yirmi sekiz olmasına rağmen gösterdiği örnek davranışlarla ideal bir kişilik özelliğini temsil eden Hüseyin Fellâh'a yardım edip onu ölümden kurtaran kişi, bir kadındır. Şehlevend'in gösterdiği üstün cesaret ve fedakârlık karşılığını bulacak ve Hüseyin, onun sevgilisine kavuşması için elinden geleni yapacaktır. Böylece Ahmet Mithat, önceki romanında

---

[374] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 241-242.
[375] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 252.
[376] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 31.

başladığı kadının yüceltilmesi düşüncesini *Hüseyin Fellâh* romanında kadının fedakârlığı ve cesaretiyle çeşitlendirir.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanında Râkım ile arasında bir gönül ilişkisi yaşayan Jozefino, Râkım'ın henüz yirmi beş yaşında bir delikanlı çocuk olduğunu, aralarındaki bu yaş farkının bir araya gelmelerine mani olduğunu ifade eder. Hatta "Sizin memleketinizde olup da on beş yaşında kocaya varmış olsaydım, şimdi senin kadar oğlum olurdu."[377] diyerek yaş ile evlilik arasındaki yakınlığa dikkat çeker. Dolayısıyla toplumsal normlar bireysel arzuları yönlendiren önemli unsurlardan biri olarak sunulur.
"Türk kadınları ya Felatun Bey'deki Canan gibi sessiz, boynu eğik, edilgin, geleneksel Doğulu kadınlardır ya da adıyla benzeşen Dürdane Hanım gibi çizgi dışı sayılacak kadar atak, girişken kişiler. Her iki durumda da sahici bir kişiliğe rastlamayız."[378] değerlendirmesini yapan Finn, Ahmet Mithat'ın gerçekliği rehber alıp uygulamada ondan uzaklaşmasını eleştirir.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki erkekler ise fiziksel kuvveti ve zekâsıyla birleştiğinde mükemmel bir varlık olur. Kişileri tanıtan hâkim anlatıcının "…zatın şekil ve siması ve terbiye ve zekâsı hakkında yukarıki bapta verdiğimiz malûmat üzerine…"[379] ifadesini kullanması, her şeyin bilinçli biçimde ve belirli bir plan dâhilinde gerçekleştiğini gösterir. Kadınların erkeklerde görüp dikkatini çeken ilk husus da budur. Bu örnek kahraman niteliği, yazarın hemen bütün romanlarında benzer kişilik yapısına sahip kahramanların oluşumunu sağlamıştır.

Kafkas'ta henüz yirmi iki yaşında, kalıplı kıyafetli, geniş omuzlu, ince belli bir kişi olarak tanıtılan Kaplan Bey, ahlakı, zekâsı ve kuvvetiyle örnek bir kişidir. Kafkas insanına has biçimde beyaz ve *gayet lâtif* çehreye sahip bu kişi, belki de bir milletin kaderini tayin edecek bir plan hazırlar. Kafkas halklarını Ruslara karşı harekete geçmeye yönlendirme çabası içindedir. Ancak roman tamamlanmadığı için yalnızca vaka değil bu kişilik yapısı da eksik kalmıştır.

Çengi romanında gençlere çeşitli dersler vermek niyetindeki Ahmet Mithat, romanın genelinde hayat tecrübesi olmayan Melek ve Cemal gibi gençlerin karşılaştığı sıkıntılardan hareketle bütün genç kız ve erkeklere ders verici mahiyette bir vaka kurgular. Dolayısıyla bu romanın hitap ettiği yaş grubu daha çok gençleri kapsamaktadır. Ancak anne ve babalarında çıkarması istenen dersleri de ihmal etmeyerek çocuk yetiştirilmesinde dikkat edilecek hususlar anlatılır. Cemal, parasını Sümbül'e kaptırırken Melek de evden kaçmıştır. Buna karşılık babaları Daniş Çelebi ve Canbert Bey de o kadar hayat tecrübesi sahibi kişilerdir. Bu tecrübenin çocuklara yansımamasını şaşılacak bir hâl olarak karşılayan anlatıcı, bu ikisinin ortasını işaret eder.

> "İşte hikâyemiz tamam oldu. Şimdi karilerimize ihtar edilecek yalnız şu cihet kaldı ki:
> Âlemde Dâniş Çelebi ve Canbert Bey gibi mecnunlar nadir bulunur. Fakat Cemal Bey gibi mirasyediler ve Melek Hanım gibi muğfeller nadir bulunur şeylerden değildir. Kendisi dört parayı sa'y-i destiyle

[377] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 57.
[378] Robert P. **Finn**, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900* (çev. Tomris Uyar), 2. bs., Agora Kitaplığı, İstanbul 2003, s. 26.
[379] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, 2000, s. 21.

kazanıp bir tarafa koyabilmekten aciz bulunan ve pederden mevrus servetle vur patlasın, çal oynasın âlemine can atan genç beylerimiz şu noktayı hatırdan çıkarmamalıdırlar ki bulundukları mecâliste bezm-i îş ü nûşu neşelendirenler hemen hiçbir zamanda Sünbül ve Melek olamazlar. Binaenaleyh elden çıkan saadeti yine bunlar hatta ihtidasından daha mükemmel ve daha ciddî olmak üzere iade edemezler. Hikâyemiz gibi hikâyelerin netâyicinde açılan ümit kapıları muharrirlerin sanatlarından mütevellit bir eser olup kendi sergüzeşt-i ahvâlini hikâyâta tatbik edenler bu misillü ümitlere ehemmiyet verirler ise Dâniş Çelebi'yi aynı aynına taklit etmiş olmaktan başka bir şey yapmış sayılmazlar.
Kezalik genç hanımlarımız dahi şu noktayı nazar-ı itinâya almalıdırlar ki nice şirin sözler ile kendilerini iğfale çalışan zatlar, oğlunun temin-i selâmetini evvelce düşünüp yine oğluna taslît eden bir çengi Sünbül tarafından gönderilmezler."[380]

Ahmet Mithat, romanlarında baba otoritesinden çok anne ilgi ve şefkatini ön plana çıkararak kahramanlarının doğru yola yönelmelerini sağlamaya çalışır. Baba otoritesi, yerini anne sevgisine bırakmıştır. Anne koruyuculuğu *Çengi*'de olduğu gibi çocuğu dış tehlikelerden koruma içgüdüsü içinde bulunurken bu durumun devam ettiği süreç içinde Râkım Efendi, Resmi Efendi gibi kahramanlar yetişmekte, bunun yoksun olduğu durumlarda ise Felâtun Bey, Mihriban Hanım gibi tipler ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla küçüklükten itibaren kişilik niteliklerini kazanmada annenin çok önemli bir rolü vardır. Campbell'in sınıflandırması içinden Ahmet Mithat'ın romanlarında en fazla karşılaşılan anne figürü, *uzaklaşmaya çalışan büyüyen çocuğu kendinde tutan anne*dir.

"O en mükemmel güzelliklerin en mükemmelidir, bütün arzulara yanıttır, bütün kahramanların dünyasal ve dünyadışı maceralarının göz alıcı hedefidir. Anne, kız kardeş, sevgili, gelindir. Dünyada büyüleyici ne varsa, sevinç vermeyi vaat eden ne varsa, dünyanın şehirlerinde, ormanlarında değilse uykunun derinliklerinde onun varlığının habercisi olmuştur. Çünkü o, kusursuzluk vaadinin enkarnasyonudur; ruhun, kurulu yetersizlikler dünyasındaki sürgününün sonunda, bir zamanlar tattığı saadeti yeniden tadacağının güvencesidir: çok uzak bir geçmişle tanıdığımız, hatta sevdiğimiz rahatlatıcı, besleyici, -genç ve güzel- 'iyi' anne. Zaman onu uzağa götürmüştü, fakat o hâlâ zamandışı denizin dibinde zamandışılıkla uyuyan biri gibi yaşıyor.
Ne var ki, hatırlanan imge yalnızca iyi kalpli değildir; çünkü 'kötü anne de (1) saldırgan fantezilerin yöneltildiği ve karşı saldırısından ürkülen, burada olmayan, ulaşılamaz anne; (2) engelleyici, yasaklayıcı, cezalandıran anne; (3) uzaklaşmaya çalışan büyüyen çocuğu kendinde tutan anne; ve son olarak (4) varlığı tehlikeli arzu için bir tuzak olan (kastrasyon kompleksi), arzulanan fakat yasak olan anne."[381]

Baba ise anne kadar üzerinde durulan bir değer değildir. Çocuğun anne modelli gelişimi, babayı geri plana itmiş bu da romanlarda çoğu zaman babasını kaybetmiş ve annesiyle yaşam mücadelesi içinde kalmış bireyleri ortaya çıkarmıştır.

"Yaratılış paradoksu, sonsuzluktan zamanın biçimlerinin belirişi, babanın filizlenen gizidir. Hiçbir zaman tam olarak açıklanamaz. Bu yüzden, her teolojik sistemde, yaşam ananın parmağının dokunduğu ve kusursuz bilgi olasılığını zayıflatan bir göbek bağı noktası, bir Asil topuğu vardır. Kahramanın sorunu, kendini (ve böylece dünyasını) o noktadan tamamen geçirmek; sınırlı varoluşunun temel düğümünü gevşetip paramparça edip yok etmektir.

---

[380] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 151.
[381] Joseph **Campbell**, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000, s. 129.

> Babayla karşılaşacak olan kahramanın sorunu, ruhunu, bu devasa ve acımasız kozmosun bunaltıcı ve akıldışı trajedilerinin Varlığın görkeminde tamamen nasıl egemen kılınacağını anlayacak kadar korkusuz kılmaktır. Kahraman yaşamı kendisine özgü kör noktasından aşar ve bir an için kaynağa bir bakış atar. Babanın yüzünü görür ve anlar - ikisi bir araya gelmiştir."[382]

Ahmet Mithat, kişinin cinsiyetini vurguladığında tezini de harekete geçirir. Ya örnek bir fonksiyon taşıyan, idealize edilen ya da yadsınan kadın ve erkek kahramanlar, çoğunlukla Batı'daki örneklerle mukayese edilir. Karşılaştırmaya önce kılık kıyafetle başlayan anlatıcılar, ardından diğer kültürel unsurlardan söz ederek yazarın tezini dile getirirler. Avrupalı kadınları kendi içlerinde ideal olan ve olmayan diye sınıflandıran Ahmet Mithat, ikinci aşamada Avrupalı kadınlarla Osmanlı kadınlarını kıyaslar. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* romanında bu bağlamda Paris kadınlarının ne kadar söz sahibi olduklarını, bol ve tatlı söyleyenler 'causeuse' diye bilindiklerinden pek tatlı söyleyemeyenlerin bile söze gayret ettikleri ifade edilir. Osmanlı kadınları ile Avrupalı kadınlar kıyaslanırken Osmanlı kadınlarının birer model olarak kabul edilip bu çerçevede karşılaştırıldığı ve neticede Osmanlı kadınlarının bir gömlek üstün olduğu belirtilir.

> "Osmanlı hanımları için şu ince yaşmak kadar yaraşık alan bir serpuş daha tasavvur edebilenlerin alınlarına çelenk takarız. Vakıa pek kalınları bilkülliye hüsnü setr eder ve pek inceleri dahi yüzde olan maâyıbı ifşa eylerse de bazı orta hâili yaşmaklar vardır ki kadınların veçhini tashih ile letafetini arttırmak hususunda onların gördükleri hizmeti hiçbir şeye gördürebilmek muhaldir. Avrupalı kadınların dahi yüzlerine birer tül örtmeleri nisvân-i müslimeye taklitten ibaret ise de bu hususta asla muvaffak olamadıklarını kendileri dahi itiraf ederler"[383]

Diğer bir önemli husus da Avrupalıların Müslümanlar hakkındaki kanaatleri, özellikle de harem imgesini bir erotizm kaynağı olarak görmeleridir. Bu düşünceyi değiştirmek için örnek kahramanlarını Batılılarla giriştikleri tartışmalarda birer sözcü gibi kullanan yazar, yine de bu anlamda başarılı olmuş sayılmaz.

> "Stockholm'de Müslüman kadınlar üzerine bir tebliğ hakkında irticalen konuşurken Ahmed Midhat harem kadınının şehvetli bir odalık imgesiyle gösterilmesini eleştirmiş, bunun müsebbibi olarak da biliminsanlarını değil daha çok Avrupalı yazar ve şairleri göstermişti. Böyle bir kadının Oryantalist ressam üslubunda bir tasviriyle söze başlamış, temposunu hiç bozmadan, Osmanlı büyüklerinin annelerinin de işte bu kadına benzediği fikrine saldırarak sözünü ataerkil üslupta bitirmişti."[384]

Volter 20 Yaşında yahut İlk Muaşakası'nda babasının isteği üzerine Lahey'e diplomatlık eğitimi için gönderilen Volter'in yaşının küçük olmasına rağmen diplomatlıkta da başarı göstermesi, baba otoritesinin üzerinden hiçbir an eksik olmamasıyla açıklanabilir. Öyle ki Volter'i başka ülkede dahi olsa babasının emriyle sürekli olarak gözetleyen, onun yanlış kararlar almasına mani olan kişinin kontrolü ve Volter'in babasına oğluyla ilgili raporlar vermesi, babasının bakış açısına göre Volter'in hata yapmasının önüne geçmiştir. Çünkü o sevdiği kızın oğluyla sadece serveti için birlikte olmak istediğini, oğluna kendi düzeyine uygun bir kişiyle birlikte olmasının doğru olacağını aşılamaya çalışmaktadır. Böylece Ahmet Mithat, toplumdaki yaygın bir sınıf

---

[382] Campbell, s. 170.
[383] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 8.
[384] Carter **Findley**, *Ahmed Mithat Efendi Avrupa'da* (çev. Ayşen Anadol), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s. 50.

farklılığına temas ederek bağlamı da yakalamayı ihmal etmez. Benzer sınıf farklılıkları, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr, Paris'te Bir Türk* ve *Haydut Montari* romanlarında da ele alınır. *Haydut Montari*'de Giorgino'nun "Fakat kendim için değil çocuklarım için arzu ediyorum ki ben yeni bir hanedanın müessisi isem, zevcem dahi üç dört yüz senelik bir hanedanın kızı olsun da çocuklarım valide cihetinden kadîm ve peder cihetinden cedîd bir asalet sahibi olsunlar."[385] demesi özellikle Avrupa toplumlarındaki sınıf ayrımının belirgin vasfı olan soyluluğun yaygın oluşunu vurgular.

> "Efendim! Avrupa'da ve hatta vazâat memleketi diye mağrur olan Fransa'da asalet hevesi o kadar ileriye gitmiş ki bir adamın on beşinci ceddi asrının hükümdarı tarafından en adî bir memuriyete nail olmuş ise bunu bir unvân-ı asalet addetmeye kadar varmış. Bunun için hazîne-i evrak memurları da böyle asalet heveskârlarına 'sizin hâmil olduğunuz aile unvanı hakkında bir asalet kaydı buldum. Şu kadar Frank verirseniz size irae ve isbat eylerim' demeye başlamışlar. İşte vazâatlarıyla müftehir ve mağrur olan ve asâlet-i sahîhayı ihtisâsât-ı insâniyyede bulmak davasından dem vuran zat bile hiç olmaz ise böyle bir hizmete yüz Frank veriyor!"[386]

Özellikle konusunu Fransa şehirlerinden alan romanlarında Emile Zola'ya sık sık gönderme yapar. Mesela *Mesâil–i Muğlâka*'da Madame De Rose'un oluşturulmasında, Zola'nın çizdiği model karakterlerin eksikleri tamamlanmaya çalışılır. Yine Zola'nın romanlarındaki temel çatışmayı ifade eden ve Paris'in iki yanını gösteren sınıf ayrılıkları Ahmet Mithat'ın romanlarında da kendisine ifade zemini bulur. Ancak bu çatışma, eserin derin yapısındaki bir olgu, felsefi alt yapısı olan bir durum olarak okurun karşısına çıkmaz. Zengin kesimi Madame De Rose, fakir kesimi ise Rosette temsil eder. İyiler fakir; kötüler ise zengindir Zola gibi meselenin sadece olumsuz tarafını anlatmayan Ahmet Mithat, Madame ve Mösyö De Rose Bouton'un karşısın Rosette ve Abdullah Nahifi'yi çıkararak iyi-kötü tezadını kurar.

> "Emile Zola hakikatnüvis değil midir? Hakikiyyun mesleğini kendisi küşad etmemiş midir? Onun kalemi tercümân-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 mübalâğacı 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. Hani ya ressamlar karşılarına bir model alırlar ama onu aynen kopye etmeyerek yalnız ona bakıp yine kendi zihinlerinde olan hüsn ü cemali tersim ve tasvir etmezler mi? İşte biz dahi öyle davrandık."[387]

Volter 20 Yaşında'ya diğer taraftan bakılınca ise baba otoritesinin şiddetinin Volter'in özel hayatını da yönlendirdiği ve kişiliğin gelişiminde önemli olan karar alma becerisinden yoksun bir bireyin ortaya çıktığı görülmektedir. Ahmet Mithat burada diğer eserlerinde de sıkça temas ettiği çocuk gelişimine değinerek çok serbest ya da baskı altındaki bireylerin hata yapabileceğini vurgular. Romanın büyük bölümü Volter'in sevgilisine yazdığı mektuplar ve anlatıcının onlara yaptığı yorumlardan oluşur. Onun sevdiği kız da mektup yazar; fakat onlar üzerinde çok fazla

---

[385] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 18.
[386] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 10.
[387] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 13.

durulmaz. Odak noktası ve karar mercii romanın isminden anlaşılacağı üzere Volter'dir. Romanın tezi, bu odak noktasından ifadesini bulur.

Baba otoritesinin çocuk gelişimi üzerindeki etkilerinin açık biçimde görüldüğü romanlardan biri de *Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrâr*'dır. Burada çok ciddi bir sorular yönelten anlatıcı, verdiği cevaplarla çocuk yetiştirmedeki baba figürünün önemini olumlu ve olumsuz örneklerle işaret eder.

> "Kıssadan maksat hissedir. Şuracıkta teemmül edelim ki niçin birçok familyaların babası dünyadan âhirete intikal eyledikleri zaman oğulları kendisine hayrü'l-halef olamıyorlar? Bazı evlât vardır ki mala konmak için maazallahu teâlâ babalarının intikallerini isti'câl ediyorlar. Niçin? Hiç şüphe etmemelidir ki pederleri kendi huzûzât ve hevesâtıyla meşgul olmak için çocuklarının kendi yanlarında bulunmalarını ve kendileriyle sohbet ederek râbıta-i übüvvet ve bünüvvete kuvvet vermelerini mugayir görürler. 'Aman şunlar başımızdan defolsunlar' diye tahammülsüzlük gösterirler. Evlâdının babası değil düşmanı imişçesine onlar hakkındaki eltâf-ı mecbûrelerini sûret-i serzenişkârânede icra ederler. Çocuklar biraz büyüyüp de huzûzât-ı maişetten hisse-i musîbe ve meşrû'alarını istîfâ etmeleri lâzım geldiği hâlde pederleri güya çocukları kendi taht-ı kalırlarında zaptedebilmek hülyasıyla türlü maniiyyette bulunurlar.
> Hâlbuki çocuklar pederlerine itiraf edemedikleri ahvâlin kâffesini yine sırran icradan geri durmazlar. Bu hâlin neticesi olmak üzre dahi çocuklar pederlerini kendi maîşet-i müreffehelerine mani addederek şu engelin bir an evvel aradan çıkmasına muntazır olmaya başlıyorlar.
> Âkildir ol peder ki oğlunun peder-i cebbarı olacağına refîk-i hikmet-peresti, sırdaş-ı sadâkat-nişânı, nâsih-i müşfiki olur. O hâlde oğlunun babasından gizli bir şeyi kalmaz. Her hafâyâsı hakkında pederi kendisini irşat ederek meşru ve makul olma¬yanlarını bittedrîc tadil gayretini çocuğun kalbine yerleştirir. Hâsılı cebbar bir pederden ise müşfik ve sâdık bir dost elbette hayırlıdır. Zira pederin cebri evlâdın seyyiâta inhimakini bir kat daha arttırmaktan başka hiçbir netice hâsıl etmediği hâlde pek çok sâdık dostlar kendi arkadaşlarının bir hayli zemâyimini tadile muvaffak olmuş bulundukları bittecrübe ve bilfiil sabittir.
> İşte Mustafa Kamerüddin Bey pederini bu derecelerde takdir eylediği, sevdiği hâlde pederi kendisini bu nispette sevmez mi zannedersiniz?"[388]

Her fırsatta kadınlara verdiği önemi dile getiren Ahmet Mithat, onları toplumun önemsenmesi gereken bir unsuru olarak düşünür, kadınların bir eşya gibi parayla alınıp satılması fikirlerine itibar edilmemesine, köle gibi kullanılmasına çok şiddetli eleştiriler yöneltir. Bu anlamda o, edebiyatımızdaki ilk feminist yazarlardan biri olarak kabul edilmelidir. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* adlı romanında Mustafa Kamerüddin'e kendi düşüncelerini yükleyen ve bir sözcü olarak seçen Ahmet Mithat kadın konusunda ciddi fikirler öne sürer:

> "Bir metres nedir? Bir kadın kimin metresi olursa olsun velev ki prensler tarafından metres ittihaz edilsin, biraz daha muhakkirâne ismi kale alınamayacak olan bedbahtân-ı nisvânm az buçuk daha itibarlısı demek değil midir? Hak tealâ hazretleri 'kadın' denilen nimet-i uzmâyı bir takım fuhuşperestânın pâmâl-i levs ve hakareti olmak için yaratmamıştır. Bir yuvanın sahibi, bir familyanın validesi olmak üzere yaratmıştır.
> Her şeyde erkeğin medâr-ı fiilîsi kadındır. Erkek bir kadını mesut etmek için çalışır. Erkek bir kadını müdafaa için silâhlanır. En adi işlerden en büyük itiraâta varıncaya kadar erkeğin katlandığı metâib mahza kadın içindir. İki dakikalık adi bir düellodan bed' ile yıllarca devam eyleyecek olan muharebât

[388] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 32-33.

> mehâlikini erkeğe göze aldırtan mahza kadındır. Vatan denilen şey evlâd u ıyâlin yuvası olmayacak olduktan sonra beyâbân-ı vahşetle vatanın ne farkı kalır? Hubb-ı vatan denilen sevdâ-yı mukaddes dahi kadının lâyık olduğu merâtib-i sevdanın en safî, en mukaddes mertebe-i kusvâsıdır. İşte âlem-i medeniyyette kadının en büyük kıymet-i kudsiyyeti bu suretle teayyün ederse de o kadın şunun bunun metres ittihaz ettikleri esâfil değildir. Bir köylünün yalın ayak, yarı giyinmiş, yarı tok zevcesi elinde çapa veyahut kürek bulunduğu hâlde rûh-ı medeniyyetin takdis eylediği kadındır. Bir metres dantelâlar, canfesler, elmaslar içinde müstağrak olduğu ve çifte atlı paytonlara bindiği hâlde bile kadın değildir. Fikr-i hikmetim şundan ibaret bulunduğu hâlde sizi kendime bile metres edinmek hevesine düşebilir miyim?"[389]

Gürcü Kızı yahut İntikam'da kadının anlatılması hususunda farklı bir bakış açısı ortaya koyan Ahmet Mithat, Gilliom isimli Batılı kahramanın her fırsatta Avrupa kadınları ile Gürcü kızlarını kıyaslamasına fırsat vererek ötekinin gözüyle kadın meselesine yaklaşır. Önce bütün Kafkas kızlarından söz eden Gilliom, daha sonra Prenses Danyal'ı anlatır, tümdengelimci bir yöntem izler. Ona göre Prenses Danyal, Gürcüler'in güzelliğini bünyesinde barındıran emsalsiz bir kadın olup onun tenindeki beyazlığı Avrupa kadınlarının türlü türlü makyajlarla süsledikleri vücutlarında, ciltlerinde aramak abestir. Avrupa kadınları, Prenses Danyal'ın güzeliği ve zarafetiyele mukayese edilecek olursa mutlaka aşağıda kalacaklardır. Saç, kaş, beden bçimi olarak Avrupa kadınlarının yapaylığının ötesinde bir doğallığa sahip Prenses Danyal, bir anlamda bütün Gürcü kadınlarını temsil eden, idealize edilmiş bir tiptir. Gilliom adlı Batılı bir tip oluşturan Ahmet Mithat, Batılı'nın gözüyle Kafkasya'ya ve Gürcistan'a bakarak anlattığı coğrafyayı ve oranın insanını idealize eder.

Neticede idealize edilen, örnek kahramanlarına yaşının çok üstünde faziletli davranışlar yükleyen yazar, böylece örnek bir insanın yapması gereken nitelikleri ortaya koyar. Bununla birlikte hemen her yaş grubundan insana yer verdiği romanlarında kişiliğin oluşumunu kalıtsallık yanında küçük yaşlardan gelen sosyal etkenlere bağlayarak natüralist bir tavır takınır. Bu sebeple ele aldığı kahramanların tanıtımlarına onların geçmişlerine uzanan bir mazi koridoruyla temas eder. Gençlerin her an hata yapabilecek insanlar oluşları mirasyedi kişileri doğurduğu gibi buna karşın genç yaşta hayatın yükünü omuzlamak zorunda kalan kişilerin de olgunluğa erken adım atıp hayat mücadelesine başlamaları örneklenir.

Kadınlar ile erkekler arasında belirgin farklılıkları ortaya koyan yazar, hiçbir zaman kadını geri planda göstermez. Aksine toplumun kalkınması adına kadınlara yüklenecek önemli yükten söz eder. Bu sebeple onun kadınlar hakkındaki düşünceleri, Türk edebiyatındaki ilk feminist hareketlerden kabul edilmelidir.

1.3.1.3. Dil ve Üslup Özellikleri

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki tezini taşıyan ya da vakaların birinci derecedeki kişileri, dili kullanma ve insanları etkileme konusunda tartışmasız üstün ve yetenekli biçimde tanıtılır.

---

[389] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 137-138.

Kültürel donanıma da sahip bu kişiler, yazarın düşüncelerini destekleyen, bazen yazarın sözcüsü olan kişilerdir. Yazar, her fırsatta üstü kapalı kimi zaman da *Acâyib-i Âlem*'de olduğu gibi dil öğrenimi konusunda tavsiyede bulunur.

Hasan Mellâh'ta Pavlos, dışöyküsel anlatıcı tarafından tanıtılırken onun öncelikle dış görünüşü hemen ardından bildiği diller ve dili kullanmasındaki becerisinden söz edilir. Çünkü romanda kurguyu yönlendiren, vakanın uzamasını sağlayan en temel gelişme Pavlos'un dili etkili biçimde kullanarak insanları etkilemesi ve bu sayede yakalanmadan uzun zaman firari olmasıdır. Bahsetmediği fen, söylemediği lisan kalmayan Pavlos'un dünyada iki binden fazla lisan olup, bunların isimleriyle mahiyetlerini bilmek büyük bir fen sayılır. Anadili olan İspanyolcayı ne kadar bilmekte ise Arapça, Fransızca ve İtalyancayı da anadili gibi bilmekte; bunların dışında ikinci derecede olarak da Farsça, Türkçe ve Rumcayı iyi derecede konuşmaktadır. Onun bu yetenekleri romanın nasıl gelişeceği yönünde de ipuçları sunar. Zira bir ajan gibi ülkeden ülkeye kaçan, kılık değiştirerek Hasan'ı peşinden sürükleyen Pavlos'un gittiği yerlerin ağız özelliklerine kadar konuşması vakanın daha başlarında sonucu çağrıştırmaktadır.

> "Giyimin yanı sıra, etnisite bağlamında önemli başka bir konu da konuşulan günlük dildir. Ahmet Midhat, konuşmaları oldukça yakından gözlemler, önce Fransızca başlayan konuşmalar sonunda bu hanımların Fransız olduklarını düşünse de, daha sonra duyduğu Ermenice ve Türkçe ile genç kızların Avrupalı değil, Şarklı olduğuna karar verir. Dil, sadece kimliklerin gündelik olarak açığa çıkmasında değil, aynı zamanda eğitim ve terbiye konularında da ipuçları vermekle kalmaz ve sosyal söylemini de çerçeveler. Dil ve sosyal kimlik örneklerini değişik koşullardan gelen kahramanlarla tanıştıkça daha iyi kavrarız."[390]

Pavlos'un dil konusundaki yeteneği yine vakanın birinci derecedeki kişilerinden Hasan Mellâh'ın özellikleri arasında da yer almaktadır. Arap olduğu sanılan Hasan Mellâh, kendisini yakalayan korsanlara çok açık bir İspanyolca ile konuşur ve kendisini İspanyol olarak tanıtır. Böylece kurgunun gidişi tekrar değişir.

> "Kişinin dili, tanımlamada ayrıcalıklı bir işleve sahiptir. Biçem, özenli ya da özensiz bir halk dili olabilir. Kahramanların konuşmuş olmak için konuştukları da olur. Dil düzeyi, okura kahramanın toplumsal sınıfı, kültürü, ruhsal durumu gibi başka özellikleri konusunda da bilgi verir. Kısacası kahraman, kullandığı dille de tanınabilir."[391]

Kahramanın kin, kibarlık, acı, kabalık, acıma, kararsızlık, kısa ve kesik cümlelere dayalı üslubunun bulunması onun kişiliği hakkında da ipuçları verir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında kahramanların kelimeleri seçmeleri bir süre sonra konuşmayı kimin yaptığı söylenmese bile okurun o kişiyi kullanılan kelimelerden çıkarmasını beraberinde getirmektedir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta geçen diyaloglarda roman boyunca pek çok yönüyle tanıtılmalarından ötürü hangi kahramanın hangi cümleleri kullanabileceği tahmin edilir. Alonzo'nun roman boyunca argo ve halk ağzıyla konuşması, sık sık "Vay canına yandığım!" ifadesini kullanması, Hasan'ın daha estetik kelimeler tercih etmesi konuşmaların kimlere ait

---

[390] Hande **Birkalan**, "Müşahedat'a Etnografik Bakış", *Tarih ve Toplum,* C. 34, S. 203, Kasım 2000, s. 42.
[391] Kıran, s. 137.

olabileceğini de hissettirir. Anlatıcı, konuşma ile kişi arasındaki bu bağlantıyı gelişigüzel biçimde kurmamış, bilinçli olarak tasarlamıştır. Bunu “Bu sözün sahibini biz haber vermeden siz tanıdınız ya? Koca Alonzo'yu kim tanımaz?[392]" diyen anlatıcının satır aralarındaki ifadelerinden çıkarmak mümkündür.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi'de iki farklı anlayışa sahip kişinin konuşmaları da elbette birbirinden farklılık taşır. Batılı değerleri özümsemiş, geleneklerinden de kopmamış bir kişi olan Râkım'ın konuşması daha kibar, dili daha nezaket dolu kelimelerden oluşurken Felâtun, kişilik özelliği gibi komik, rahat, nezaketten uzak bir dil kullanır. Böylece kişilerin üslup özelliği, onların romandaki karakterleriyle yakından ilişkilidir.

"Felâtun - Ha ha hay! Sen miydin birader hanımların hocası?

Rakım - (mahzunane) Evet Efendim, bendenizdim beyim!"[393]

Benzer ilişki *Yeryüzünde Bir Melek*'te de vardır. Romanın ana kahramanı Şefik, Fransa'da tıp tahsili görmüş ve iyi bir eğitim almış kişidir. Şefik, aldığı eğitimin yansıması olarak konuşmalarında yabancı sözlere sıkça yer verir. Böylece konuşan kişinin kim olduğu belirtilmese bile onun Şefik olduğu bir süre sonra anlaşılmaya başlanır. Bu üslup özelliğini romanlarında sıkça kullanan yazar, bir anlamda dili kişiliğin yansıması olarak kullanır. *Paris'te Bir Türk*'te önce hâkim anlatıcı yoluyla İstanbul'dan Paris'e giderken vapurdaki yolculardan Mister James'in Fransızcayı çok iyi bilmediği ifade edilir. Romanın ilerleyen kısımlarında yanlış Fransızca ile konuşan ancak ismi belirtilmeyen kişinin daha önce verilen bu bilgi ile Mister James olduğu anlaşılır. Her kahramana uygun bir konuşma biçimi belirleyen Ahmet Mithat böylece isimleri olmadan da hangi cümleyi kimin kullanacağını ima etmiş olur. Hatta bu hatırlatmayı bizzat anlatıcının kendisi yapar.

> "Bu fevkalâde vak'a at ile göl kenarında gezinen bir zatın atı ürkerek göle düşmesi ve bîçare Fransızcayı pek iyi bilmediği cihetle, "Bu atların Fransızları kadar da fena hayvan hiç bir memlekette görmedim! Aman aman! Boğulacağım! Üzengilerim kaltağın ayaklarında kaldı! Şey! Ters söyledim. Ayaklarım kaltağın üzengilerinde kaldı. Aman ayaklarımı kurtarınız! Bir daha bu ormanın Boulogne'sına! Şey! Bu Boulogne'nın ormanına gelirsem beni sopalar ile tard etsinler!" diye bağırmasıdır."[394]
> "Ve İngiliz'in kim olduğunu ihtimal ki siz dahi tanımışsınızdır. Zira kendisinin sûret-i telâffuzu size de meçhul değildir. Eğer tanımamış iseniz, biz size haber verelim: Messagerie Imperiale vapurunda görmüş olduğumuz yolculardan İngiliz Mister James'dir."[395]

Ahmet Mithat'ın örnek kahramanları iyi bir eğitim almış, çevresine faydalı, pek çok dili konuşabilen kişilerdir. Hatta kişi eğitimini işaret etmek için meseleyi küçüklükten itibaren ele alır ve öncelikle çocuk eğitimi üzerinde durur. İlk romanlarından son romanı *Jön Türk*'e kadar hep bu toplumsal amacı hedef almıştır. Romanlarında da ideal kişiler yoluyla başarılı ve örnek bir insanın taşıması gereken vasıflar içinde dürüstlük, ahlak ve fazilet yanında iyi bir eğitime sahip

---

[392] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 8.
[393] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 22.
[394] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 247.
[395] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 248.

olunması gerektiğini işaret etmiştir. Bütün bunları vasfında birleştiren ilk kişi, Hasan Mellâh'tır. Onun ardından Râkım Efendi bildiği diller, ahlaklı ve çalışkan oluşuyla ideal bir insan örneğidir. Ders anlatarak geçimini temin eden, bir dakikasını dahi boş geçirmeyen bu kişi Batı dillerini de iyi derecede bilmekte ve sürekli olarak hem kendisini hem de sevdiği kişi olan Canan'ı yetiştirme çabasındadır. *Paris'te Bir Türk*'ün ana kahramanı Nasuh ise Râkım'ın bir adım ilerisidir. Çünkü onun faydalı olmaya çalıştığı kitle daha geniştir. Ona verilen görev ise Batı'ya karşı Osmanlı'yı temsil etmesi ve bir anlamda sözcülük yapmasıdır ki bu yönüyle daha ağır bir sorumluluk altındadır. Bu anlamda Nasuh kendi eğitim düzeyini şöyle anlatır:

> "Zekâ ve kuvve-i hafızam yerinde olduğu cihetle gördüğüm ve işittiğim şeyleri asla unutmazdım. Tahsil cihetine gelince Türkçe, Fransızca, Arabî ve Farisînin cümlesine birden başladık. Hatta pederim Rumcaya dahi bunlar ile beraber başlatamamış olduğuna teessüf ederdi. Doktor Hell'in familyası halkı Kule Kapı'sında ikamet eylediği cihetle Fransızca dersleri almak için haftada üç gün ikametgâhımız olan Beşiktaş'tan oraya kadar giderdim. Zira benden büyük bir kızı ile benden küçük iki oğlu ve karısı benimle Fransızca mükâlemeye memur olduklarından o dersi kendi hanemizde almak yasaktı. Müddet-i tahsilim içinde dahi nev'i nev'i kitaplar okudum. Fikrim bir hâle geldi ki kırkambar!"[396]

Kendi hayatından izler taşıyan bu anlatım, aynı zamanda Nasuh'un gönderildiği Paris'te Osmanlı insanını iyi biçimde temsil etmesi zorunluluğunun bir sonucudur. Fikirlerini geniş kitlelere ulaştırmak için ise müellif olmayı seçen Nasuh, yine Ahmet Mithat gibi "Ben yazar yazar yığarım… Bu Osmanlılar şu hâlde kalmazlar ya? Elbet medeniyet-i cedide Hind'e, Çin'e intişar eylediği sırada bizim memlekete dahi bir selâm olsun verir. O zaman asarımı basanlar da bulunur."[397] anlayışına sahiptir. Nasuh, yaşayarak gerçeklere riayet ederek yazmaktan yanadır. Yazmadan önce dolmayı ve sonra taşmak gerektiğine inanan Nasuh, bir yandan eğitimine devam ederken diğer yandan yazı yazmaya devam ederdi. Ancak okuduğu yabancı kaynaklar kendi yazdıklarının ilerisinde gittiğinde "Zira görürdüm ki herifler hiç bilmedikleri bir şeyi talisin ediyorlar. Bahusus bir sene mukaddem yazdığım şeyleri bir sene sonra kendim de beğenmezdim."[398] diyerek Ahmet Mithat'la benzerliğini gösterir. Daha ilginci Ahmet Mithat bir dönem kendisini başıboş ve aylaklığa vurması gibi Nasuh da benzer maceradan geçmiştir. Bunu "Meyhane kapılarına, kârhane kapılarına da başvurdum. Gizli hovardalık âleminde ölümleri gözüme kesdirmek derecelerini buldum. Tulumbacılar ile de görüştüm. Kâğıthane zendostlarıyla da refik oldum."[399] ifadeleriyle belirtir. Fakat bu âlemleri görmesindeki amacının dünyanın çeşitli hâllerini tanımak olduğunu söylemesi gerçeklikten uzak bir iyi sebep bulmadır. Dolayısıyla romanın yazılış amacına uygun kişi oluşturulmuş, kahraman yazarın güdümünde kalarak yine özgürce hareket edememiştir.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki örnek kişilerin genelde birkaç dil üzerinde eğitim almaları, çoğunlukla kendi çabaları ile bir yerlere ulaşmaları genel bir kişilik özelliğidir. *Acâyib-i Âlem*'de

---

[396] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 105.
[397] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 107.
[398] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 108.
[399] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 108.

kahramanların bildikleri diller konusunda kısa açıklamalar yapan anlatıcı, romanın ana kahramanlarından Hicabi Beyefendi'nin çok iyi bir eğitim alması üzerinde durduktan sonra onun *ulûm-ı şarkiyyeye* ve *acâyib-i fenniye* üzerinde yazılanları ilgiyle takip etmesinin ancak bir *ecnebi lisan*ıyla mümkün olacağını belirtir. Bu amaçla Hicabi Beyefendi, Fransız lisanını bilen kişilerin pek çok olmakla birlikte Alman lisanı bilenlerin hatta Almanya hakkında bilgi sahibi olanların son derece az olduğunu düşünerek Almanca öğrenmeye karar verir. Yaşı otuza yaklaşmışsa da büyük bir gayretle Viyanalı bir tabibi kendisine muallim tayin ederek Almanca öğrenmeye başlar. Bir dili kolayca öğrenmek için en büyük şart, o dili kullanan kişilerle aynı ortamı paylaşmak, onlarla birlikte olmak gereğini hisseden Hicabi Beyefendi bunun üzerine Galata ve Beyoğlu'nun birahanelerine gitmeye başlar. Bir yandan Almanca öğrenen Hicabi Beyefendi, diğer yandan da *mesâil-i fenniyeye* olan ilgisi üzerine bu konudaki yazılanları okur. Onun Almancayı öğrenmesinden roman içerisinde sıkça istifade edilir ve çıktığı Avrupa yolculuğu sırasında onun birkaç dil bilmesine şaşıran Batılılar arasında kültürlü bir Osmanlı genci olarak yabancı ülkelerde Türkleri başarılı biçimde temsil eder. Seyahat öncesinde bu tür hazırlıkları tamamlanan Hicabi Beyefendi, seyahat edilmesi için lazım gelen en önemli hususun gidilen memleketin dilini öğrenmek olduğunu, Rusya'da kalburüstü kişilerin Fransızca ve Almancayı bildiklerini ifade eder. Böylece kendisini de seyahate uygun bir kişi olarak hazırlar. Ahmet Mithat, Osmanlıları yabancı milletlerden kişilerin karşısına çıkardığında onları en kibar, en gösterişli ve kültürlü kimlikleriyle takdim eder. Böylece Batı'nın nazarındaki barbar Osmanlı imajını da yıkmak ister.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr'da bir zamanlar Fransa'da bulunmuş ve İstanbul'da evlenerek orada yerleşmiş olan Demir Bey, romanın henüz başında çok iyi bildiği ve rüyasında sayıklarken kullandığı Fransızca kelimelerle okurun karşısına çıkar. Eşinin onun konuştuğunu anlamaması ve kocasının bir Hristiyan olabileceği düşüncesi onun beynini yiyip bitirirken bu düşünceler içinde Demir Bey'in karısı, eşinin çok gizli ve kimsenin açmasına müsaade etmediği odasına gizlice girerek içerisini incelemeye başlar. Odada bulunan sandığı açtığında içinde gördüklerini oğluna gösterir ve bunun üzerine romanın vakası başlar. Görüldüğü gibi Ahmet Mithat'ta dil, bazen entrikayı hatta bütünüyle romanı harekete geçirecek bir etki oluşturur. Gerçekten de çok sayıda dili, onu konuşan millet mensupları gibi iyi bilen Demir Bey'in Fransızca bildiğini eşi Feride Hanım'dan yıllarca gizlemesi, romanın temel vaka zincirini harekete geçirir.

Kahramanın kin, kibarlık, acı, kabalık, acıma, kararsızlık gibi hislerinin, kişilik özelliklerinin yansıması olan üslubundan hareketle onun sosyal, mesleki, kültürel yaşamı ile ilgili bilgi edinmek mümkündür. Bu bilgiler kurgunun çözümü adına da gizlenmek istenen birtakım sırların açığa çıkmasına sebep olabilir. *Hasan Mellâh*'ta *"bacaklarından tuttuğum gibi denize atmak…"* ya Alonzo tarafından ya da Alonzo için kullanılan bir ifadedir. Bu sebeple Alonzo ismi hiç geçmese bile bu ifadeden onun olduğu anlaşılabilmekte ve gizlenmeye çalışılan kişi kendisini ele vermektedir.

> "Kişinin dili tanımlamada ayrıcalıklı bir işleve sahiptir. Biçem, özenli ya da özensiz bir halk dili olabilir. Kahramanların konuşmuş olmak için konuştukları da olur. Dil düzeyi, okura kahramanın toplumsal sınıfı, kültürü, ruhsal durumu gibi başka özellikleri konusunda da bilgi verir. Kısacası kahraman, kullandığı dille de tanınabilir."[400]

Karşılıklı konuşmalar, konuşanın kültürüne göre şekillenir. Esma veya Cuzella ile konuşan Hasan, oldukça kibar ifadeler seçerken Alonzo ile konuşurken argoya yaklaşan sözler söyler. Çünkü karşısındaki kişinin kültürel durumuna göre bir tavır takınır.

> "Hasan-Sus ulan! Şayet kızcağız işitirse korkar.
> Alonzo-Ya, bizi korkar diye niçin düşünmedinizdi?
> Hasan-Sizinle o bir mi?
> Alonzo-Vakıa bir değil. Bir olsak ona heveslendiğiniz gibi bize de heveslenmeniz lâzım gelirdi.
> Hasan-(tebessümle) Zevzeksin be!"[401]

Felâtun ile Râkım arasındaki üslup farklılığı da kendisini göstermektedir. Râkım ne kadar kibar ifadeler kullanırsa Felâtun da o kadar argo ifadelere yer vermektedir.

"Felâtun - Ha ha hay! Sen miydin birader hanımların hocası?
Rakım - (mahzunane) Evet Efendim, bendenizdim beyim!"[402]
Kahramanlara ait cümleler, âdeta onlarla kalıplaşmıştır. Cümleyi hangi kahramanın söylediği hemen anlaşılır. Hatta o kişiden bahseden anlatıcı, "Cuzella'yı tanırsınız ya?"[403] gibi samimi bir üsluba sıkça müracaat eder. Bu vesileyle kahramanlar okuyucuya yeniden hatırlatılır. Ve roman boyunca bu ifadeler defalarca tekrarlanır.

Alonzo:
"Vay canına yandığım be!
...ayaklarından tuttuğum gibi denize atacağım gelir.
Hay eşekler hay!"[404]

Kahramanların yaşadıkları bölge ya da ülkenin diline göre, kültürel yapılarına göre konuşturulması üslup konusunda bir endişenin de var olduğunu işaret eder. Öyle ki Hasan Mellâh'ın arkadaşlarının Malta'ya gitmelerini fırsat bilen anlatıcı, "Malta ahalisinin lisanı Arabîye pek yakın değil, âdeta bir nevi kaba Arapça olduğunu ihtara hacet yoktur zannederim."[405] diyerek dil konusunda takınacağı tavra zemin hazırlar.

Paris'te Bir Türk'te İstanbul'dan Paris'e giderken vapurdaki yolculardan Mister James'in Fransızcayı çok iyi bilmediği belirtilmişti. Romanın ilerleyen kısımlarında yanlış Fransızca ile karşımıza gelen kişinin ismi söylenmese de önceki bilgilerden hareketle okuyucu, o kişinin Mister James olduğunu anlayabilir.

---

[400] Kıran, s. 137.
[401] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 304-305.
[402] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 22.
[403] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 139.
[404] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 19.
[405] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 21.

> "Bu fevkalâde vak'a at ile göl kenarında gezinen bir zatın atı ürkerek göle düşmesi ve bîçare Fransızcayı pek iyi bilmediği cihetle, 'Bu atların Fransızları kadar da fena hayvan hiç bir memlekette görmedim! Aman aman! Boğulacağım! Üzengilerim kaltağın ayaklarında kaldı! Şey! Ters söyledim. Ayaklarım kaltağın üzengilerinde kaldı. Aman ayaklarımı kurtarınız! Bir daha bu ormanın Boulogne'sına! Şey! Bu Boulogne'nın ormanına gelirsem beni sopalar ile tard etsinler!' diye bağırmasıdır."[406]
> "Ve İngiliz'in kim olduğunu ihtimal ki siz dahi tanımışsınızdır. Zira kendisinin sûret-i telâffuzu size de meçhul değildir. Eğer tanımamış iseniz, biz size haber verelim: Messagerie Imperiale vapurunda görmüş olduğumuz yolculardan İngiliz Mister James'dir."[407]

Ahmet Mithat bunu demese bile konuşma biçiminden onun kim olduğu anlaşılacaktır. Her kahramana uygun bir konuşma biçimi belirleyen A. Mithat böylece isimleri olmadan da hangi cümleyi kimin kullanacağını ima etmiş olur. Fatma Aliye Hanım ile ortak yazdıkları *Hayal ve Hakikat*'te Fatma Aliye'nin yazdığı ve romanın kadın kahramanını anlatan kısımlarda duygusallığın hâkim olmasına karşın Ahmet Mithat'ın yazdığı ve romanın erkek kahramanını anlatan ikinci kısımda gerçeklerin ve gerçekçi bakış açısının güçlü olması yazarların olduğu kadar kahramanların cinsiyetlerine ve hayata bakışlarına göre şekillenmiş bir üslubu ortaya koyar.

Netice itibariyle Ahmet Mithat'ın romanlarında kahramanların kültürlü olma vasıflarını gösteren önemli değerlerden biri de onların bildikleri yabancı dillerdir. Kendisi gibi küçük yaşlardayken özel bir eğitim almadan kendi arzu ve becerileriyle dil öğrenen kahramanları onun idealize ettiği kişilerdendir. Dönemin hâkim lisanlarından olan Fransızcayı konuşmak büyük bir erdemin ötesinde kaynakları bizzat orijinal hâlleriyle okuyup öğrenmede biz zorunluluktur. Toplumsal kalkınmayı doğuracak ana etken budur. Bunlardan ötürü örnek kahramanlar Fransızcayı iyi derecede bilirken eleştiri oklarını yönelttiği Felâtun gibi kişiler bunu bir gösteriş olarak kabul eder ve kullanır.

1.3.1.4. Beceriye İlişkin Özellikler/Roller

Yazarın romanlarında vakanın gelişiminde rol alan kişilerin mutlaka ön plana çıkan bir becerisi bulunmaktadır. Ahmet Mithat'ın ilk romanı olan *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da öncelikle Cuzella, bütün yönleriyle tanıtılır, onun güzelliği okurun zihnini meşgul ederken vaka, geriye dönüşle anlatılır. Bir dereceye kadar İtalyanlarda ve hemen genellikle İspanyol kızlarında bulunan güzel sedanın en tatlısına Cuzella maliktir. Cuzella'da nutuk ve hitabet için büyük bir yetenek olmamakla birlikte onun sesini duyan kişinin etkilenmemesinin imkânsız olduğu belirtilir. Bu tanıtımlarda ön plana çıkarılan yetenekler, gelişigüzel seçilmemiş aksine romanın sonraki bölümlerinde karşılaşılabilecek durumlara zemin hazırlanmıştır. Dominico Badia gibi Hasan da onu ilk gördüğü zaman dış görünüşü kadar sesinin güzelliğinden etkilenmiş ve o ses her daim kulaklarında tatlı bir seda olarak kalmıştır.

---

[406] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 247.
[407] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 248.

Hasan Mellâh'a, babası tarafından iyi bir eğitim verilmiş ve bizzat kendisi oğluna Arapça temel ilimleri öğrettikten sonra Cadiz'de bulunan denizcilik okuluna göndermiştir. Dönemde Batı'ya eğitim amaçlı gidildiği de düşünülürse kahramana, bu şekilde bağlamın etkisi ve taşıdığı rol değeri de yüklenmiştir. Hasan'ın babası Sîdî Osman da romanda bahsi geçen meşhur Pavlos Kumpanyası'na bu sıralarda ortak olmuştur. Roman, Hasan Mellâh'ın üzerine kurulduğu için onun karakterini belirginleştirmek maksadıyla babası Sîdî Osman, uzun uzun tanıtılır.

> "Olumlayıcı, aklayıcı, yükseltici bir düşünsel yorumlanış ve heyecansal değerleniş, ancak yaşam eylemleri, toplumun bütünü ve tarihsel gelişimi açısından olumlu, ilerici anlam taşıyan toplumsal kesimlerin hakkıdır. Yadsıyıcı, karşı çıkıcı, suçlayıcı ve açığa dökücü yorum ve değerlemeyi hak edenler ise, yaşam ve eylemleriyle ulusal gelişmeyi engelleyen, ona kayıplar verdiren, gerici ve tutucu anlam taşıyan toplumsal kesimlerdir. Karakterlerin düşünsel-heyecansal yorumlanışı, eğer o karakterlerin ulusal-tarihsel açıdan nesnel olarak olumlu ya da olumsuz anlamlarına uygunsa, o zaman bu yorumlanışın kendisi de toplumsal ve ulusal-tarihsel açıdan ilerici bir anlamlılık kazanır. İşte bu, eserin, tarihsel nesnel gerçeğe uygun yönsemesidir. Tersine, eğer bir eser, nesnel toplumsal anlamları uyarınca yadsınmaları gereken karakterler için olumlayıcı düşünsel-heyecansal yorum getiriyorsa, ya da tarihsel toplumsal perspektifler açısından düşünsel olumlama gerektiren karakterleri düşünsel olarak yadsıyorsa, o eserin yönsemesi tarihsel nesnel gerçeğe aykırı demektir ki, bu, toplumsal ve ulusal tarihsel açıdan gerici bir anlam taşır."[408]

Hasan Mellâh romanında vakanın temel iskeleti klasik bir aşk üçgenine ve bu çerçevede gelişen birtakım entrik unsurlara dayanır. Cuzella isimli İspanyol kızını seven, Hasan ile Cuzella ile evlenerek onun babasının servetine de sahip olmayı amaçlayan Dominico Badia arasındaki kovalamaca roman boyunca devam eder. Bu yönüyle aynı kızı arzulayan iki erkeğin mücadelesi biçiminde gelişen vaka zincirinde olaylar, bir neticeye ulaşamaz ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın yazılmasına kapı aralanır. Romanın ikinci cildi kabul edilebilecek bu romanda Hasan ile Cuzella evlenerek mutlu sona ulaşırlar. Dominico Badia ile Hasan'ın bekâr olmaları, vakanın gelişmesindeki temel hareket noktasıdır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında iyilerin daima kazandığını görmek, şaşılacak bir durum değildir. Çünkü okurlarını romanları yoluyla eğitmeyi amaç edinen bir yazarın aksi yönde vakalar kurgulaması ve bunları kitlelere sunması elbette beklenemez. Dolayısıyla kötüleri cezalandırıp iyileri sevdiğine kavuşturması ve vakayı evlilikleriyle neticelendirmesi, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın tezini de ortaya koyar.

Yeryüzünde Bir Melek romanı, Şefik ile Raziye'nin cumbadan yaptıkları gizli konuşma ile başlar ve ardından mazi koridoru ile aşklarının geçmişleri anlatılır. Şefik ile Raziye arasındaki aşk, Şefik'in Avrupa'ya eğitim amacıyla gitmesiyle kesilir. Ancak bundan da öte bu iki kişinin evliklerindeki en önemli engel, Şefik'in fakir hâlini pespayeliğini gerekçe göstererek Raziye ile evliliğinin imkânsız oluşuna kanaat getirmesidir. Onun bu yaklaşımı, romanın temel çatışması olarak ortaya çıkar. Osmanlı toplumunda Batı'daki gibi bir sınıf farklılığı olmamakla birlikte gelir

[408] Pospelov, s. 131-132.

düzeyleri denk olmayan ailelerin çocuklarının evlenmelerinde bu durumun bir engel olduğu görülmektedir. Yazarın sadece bu romanında değil diğer romanlarında da toplumsal bir sıkıntı olarak işaret edilmese bile sınıf farklılığının evlilikler üzerindeki etkisinden söz edildiği görülmektedir.
Şefik nasıl fakir ve maddi sıkıntı içindeyse babası da aynı durumdaydı ve benzer şekilde bir aşk yaşamış ve sınıf farklılığından ötürü bu aşk mutlu sonla neticelenmemiştir. Böylece anlatıcı, benzer vaka halkaları ortaya koyarak vermeye çalıştığı evliliklerde aynı gelir düzeyine sahip olmak gerektiği tezini kuvvetlendirir.

Ahmet Mithat'ın kişileri sahneye koyarken onların soyları ve ait oldukları toplumsal sınıfa uygun karakter yapısını çizmesi *Cellat* romanında da belirgin bir şekilde görülür. Roman boyunca kahramanların en büyük derecede önem verdikleri husus, aile ve soydur. Andre uzun zaman babasının cellat olmasından utanmış, hatta Stefani'ye bu yüzden açılmamıştır. Stefani ve ailesinin soylu olmanın verdiği gurura sahiptir. Simon Pankar, işlediği onca suça rağmen soylu olduğu için kendisine o suçlar layık görülmez ve hep suçsuz gibi görülür. Kısaca Paris ortamında da soy, kişilerin en önemli vasfı olarak takdim edilir.

> "Mösyö Pol Tonak hanesine geldikte Simon Garas'm hikâyesini cümleye nakil ve hikâye eyledi.
> Dünyada intikam kadar lezzetli hiçbir şey olamayacağından, pederinin ahzeylediği intikam bittabi Andre'nin çehresinde birçok alâim-i itmi'nân peyda eylediyse de bu alâimin letafetini mahvedecek bir ubusetle biraz sonra dedi ki:
> -Yalnız cellâtzade olmaklığım kifayet etmiyormuş gibi şimdi de bir katilzade oldum."[409]

Kızların evliliği konusuna romanlarında sık sık yer veren Ahmet Mithat, *kocakarı* tabir ettiği kişilerin evlilik hususunda ince eleyip sık dokuduğunu, buna rağmen kızlarda on altı on yedi yaşlarının kocakarıların hesabınca gelinlik zamanının geçmekte ve evlerde kalmış kız addolunacak zamanın gelmekte olduğunu gösterdiğini ifade eder. Zira kocakarılarca bir kız on dört yaşında köşeye ve on beş yaşında da iskemleye oturmalıymış. Bunlardan ötürü yaşı genç olmasına rağmen erken yaşta evlilik müessesesi ile tanışan kızların çabuk yıprandığını *Taaffüf*'te Doktor Fratenberg'e "Öyleyse yirmi, yirmi iki yaşında da teneşire serilmeli veyahut otuz, otuz beş yaşında kadınlıktan çekilip kûşe-i feragati ihtiyar eylemeli."[410] sözleriyle ifade ettirir.

Oysa genç kızlar hiçbir vakitte on yedi yaşına kadar varmazlar, mutlaka on dört, nihayet on beş, en fazla on altı yaşında gelin olurlar. On altı yaşından üç sene, dört sene sonraya kadar gelin olamasalar da yaşları on altıdan bir gün öteye geçmez. Çünkü kadınlar, kızların yaşlarının artmasına asla izin vermezler. Dolayısıyla toplumun birtakım gerçekleri ironik bir üslup çerçevesinde dile getirilir.

---

[409] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 164.
[410] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 35.

Felâtun Bey, yazarın yadsıyıcı kahramanıdır. Çünkü anlatıcı, Felâtun'un yaşam tarzını hiçbir zaman uygun bulmaz. Felâtun Bey, bir devlet kaleminde çalışmakla birlikte cuma günleri mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise önceki günün yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu ise pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeğe hazırlanıyorsa da havayı güzel görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahbabı ziyaret arzusu o günü de tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olursa saat altıdan dokuza kadar olan vakti ancak o haftanın vukuatını hikâye etmekle geçirir, akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar da kendisi gibi genç olacaklarından özellikle Felâtun Bey'in Beyoğlu'nda oturması münasebetiyle ahbabını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığından ötürü perşembe günü akşama kadar uyur. Nihayet yine cuma gelir ve işte bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri de yine bunun bir benzeri olarak devam eder. Onun bu yaşam biçimi anlatıcı tarafından alaylı bir dille anlatılmış, davranışları asla uygun karşılanmamıştır.

Pospelov'un yukarıdaki değerlendirmelerinden hareketle *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanına bakıldığında yazarın heyecansal bağlanımının[411] ana kahramanlar vasıtasıyla yadsıyıcı (karşı çıkıcı) ve olumlayıcı (destekleyici) bir tutum sergilediği ve vakanın tarihsel gerçeğe yakın bir çerçevede geliştiği görülür. Dolayısıyla bu roman, tarihsel/sosyal gerçeğe uygunluğundan ötürü ulusal-tarihsel açıdan ilerici anlam taşımaktadır. Ahmet Mithat romanını kurgularken aynı zamanda yapılması gerekeni, doğru ve ideal olanı da işaret eder. Bu düşünceyle Felâtun'un karşısına çalışkan, örnek bir kişi olarak Râkım'ı çıkarır. Ahmet Mithat, roman boyunca tezini kâh kahramanlarını kullanarak kâh imgeler ardına gizleyerek kâh açık açık dile getirerek ifade eder.
Süleyman Muslî romanı, yazarın tarihî gerçekler etrafında kurguladığı bir vakaya dayanmaktadır. Dolayısıyla romanda gerçekçi kişilere yer verildiği kadar yazarın hayal dünyasının ürünü olan kişilerden de söz edilir. Böylece vakanın ve kişilerin gerçekliğini destekleyen bir kapı aralanır. Bu romana açıklamalar yaparak ve gerçekte yaşayan kişilerden örnekler vererek giren Ahmet Mithat, öncelikle Diyojen, İskender, Homeros, Heredot gibi tarihî gerçekliği bulunan isimlerden söz eder. Roman istorik (roman historique) yani esası tarihe dayanan hikâye olarak ifade ettiği bu roman biçiminde "Kahramanlığın içeriği ulusal tarihin somut koşullarıyla bağıntılıdır. Doğa güçlerine egemen olmak, yabancı saldırganları geri püskürtmek, toplumsal ve siyasal yaşamda veya kültürel alanda bir ilerleme uğruna savaş vermek ya da toplumdaki gerici güçlere karşı mücadele etmek, bütün bunlar, kişilerin kendilerini topluluğun amaç ve çıkarlarına adamalarını ve bunu en önde gelen kendi sorun ve ödevleri olarak benimsemelerini gerektirir."[412] Dolayısıyla romanda Süleyman Muslî'nin sahip olduğu rol, onun yalnızca bireysel isteklerini gerçekleştirmek adına değil tüm insanlık yararına büyük önem

[411] Pospelov'un sık sık kullandığı düşünsel heyecansal bağlanım ifadesiyle yazarın tezi ve şahıslara yüklediği fikirler arsındaki ortaklık kast edilmektedir.
[412] Pospelov, s. 139.

taşıyan kahramanlıkçı bir eylem yüceliğinin olumlamasını ifade eder. "…ulusun ve insanlığın ilerlemesinin çıkarına ilişkin bir görevi yerine getiren aktif bir insan eylemidir."[413]

Toplumun yararına hizmetlerde bulunma, toplumsal bir amaç uğrunda mücadele etme, toplumu gerici güçlerin elinden kurtarma çabası içinde olma, kolektif değerleri bireysel hedef hâline getirip bu doğrultuda çalışma kahramanlıkçı heyecansal bağlanımın temel gerekleridir. Bu mücadeleler dış güçlere karşı olabileceği gibi içteki düşmanlara karşı da yapılabilir. Süleyman Muslî bunu dış güçlere karşı yapmıştır.

Romanda ağırlık merkezini oluşturan ikinci heyecansal yaklaşım türü, dramatik heyecansal bağlanımdır:

> "Dramatik'i, toplumsal ve kişisel yaşamın çelişkileri doğurur. İnsanların özellikle önemli olan kişisel veya toplumsal çabalarının ve gereksinmelerinin, hatta kimi zaman düpedüz 'yaşam'larının da, kendi bilinçleri dışında ve kendi istemlerinden bağımsız olarak etkileyen dış güçlerin tehdidi altında bulunduğu durumlar, dramatiktir."[414]

Yazar, vakayı yönlendiren Süleyman Muslî'ye ve onun dramatik durumuna, gayrimüslimlerle mücadelesi, ezilen kişileri koruma çabası ve Haşhaşileri ortadan kaldırıp sevdiğini bu durumdan kurtarma amaçlarına, bu uğurda verdiği büyük mücadeleye sıkı bir duygudaşlıkla yaklaşır. Bu sebeple romanın dramatik heyecansal bağlanımı, düşünsel olumlayıcı bir nitelik gösterir. Eserin olumlayıcı yanı, özellikle Haşhaşiler ve onların destekçilerinden doğrudan ya da dolaylı biçimde zarar görmüş tüm halkı kurtarmayı işaret eder. Onun bireysel beklentileri kadar yaşadığı toplumun geriliğini açık açık engellemeye çalışan durumu, derinlemesine dramatiktir. Buradaki dramatik boyut, kahramanın bireyci duygularının ardından koşması değil, tamamen toplumsal değerleri özümseyip onları kendi bireysel idealleri olarak görmesinden kaynaklanır.

> "Gösterilen karakterlere ilişkin düşünsel-heyecansal değerleme, (…) iki temel olanağı da içine alır. Yazar bu yolla belli niteliklerden hoşnutluğunu, onları istediğini, o nitelikleri beğendiğini, kısacası, yaşam üstüne kendi düşünsel-olumlama'sını dile getirebilir. Ya da tersine, belli görüngülerden hoşlanmadığını ifade edebilir, onları mahkûm edici yargılar getirip, o görüngülere karşı öfkesini, protestosunu, kısacası, kendi düşünsel-yadsıma'sını dile getirebilir."[415]

Romancıların tarihe yönelmelerinde halkın beğenisi ve siyasal söylemin önemli rolü vardır. Fikirlerini özgürce dile getirmek, mevcut ideolojinin tepkisini almamak gibi etmenler yazarları çıkış noktaları aramaya sevk etmiştir. Bu noktada tarihî kesitler, romantizm anlayışında da görülen bir genişlikle önemli bir kaynak olmuştur. "Meydana getirilen karakterlerin yazar tarafından düşünsel yorumlanışı ve bundan çıkan düşünsel-heyecansal değerleme, birlik halinde, bir eserin içeriğinin aktif yanlarını oluştururlar. Bu nedenle de ikisine birlikte bir eserin düşünsel-heyecansal yönseme'si denir."[416] Mesele bu çerçevede düşünüldüğünde romanların

---

[413] Pospelov, s. 139.
[414] Pospelov, s. 144.
[415] Pospelov, s. 122.
[416] Pospelov, s. 126.

heyecansal bağlanımı rahatlıkla tespit edilebilir. Roman kahramanının yazarın bir sözcüsü olması, romanların bu yönünü ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Eserin geniş şahıs kadrosunun tamamı değil, yazarın düşünsel-heyecansal değerlemesini yüklediği ve çoğunlukla ana kahramanların romandaki fonksiyonlarını gerçekleştirmesine yardım eden şahıslar, bu bağlamda ele alınacaktır.

Yazarlar, okuyucuyu eserlerinde kullandıkları öznellikleriyle yaşamın gerçekliği arasındaki çelişki ve belirsizlikler içinde bırakmışlardır. Bu durum, eser hakkında sanatsal mı, yoksa tarihsel mi ya da gerçek mi, hayal mi sorularını beraberinde getirmiştir. Gerçekliği ikinci plana indirgeyip muhayyileyi öne çıkarmak, eserin sanat değerini artırdığı gibi bir yanı gerçekliğe basan kurgusal çerçeve, okur kitlesini kendisine daha fazla yaklaştırmaktadır. Yazarın toplumsal bir varlık olması, onun tarafsızlığını gölgelemektedir. Bu yüzden yazarın karakter seçimi, kullandığı imgeler, zaman, mekân gibi unsurlar hep yazarın hayatı algılayışına göre biçimlenir.

> "Yaşamın sanatsal yaratışının, niteliksel düzeyi, bir sanat eserindeki kahramanların karakterlerinin hangi oranda yaşamın nesnel akışıyla belirlendiğine ve hangi oranda yazarın öznel ve soyut görüşleriyle belirlendiğine bağlıdır. Yazarın öznel ve soyut görüşleri, toplumsal karakterlerin, ilişkilerin ve koşulların gerçeklikteki 'mantığı' ile çakışabileceği gibi, onunla çelişebilir de." [417]

Konusunu tarihsel bir dönemden alan romanlardaki yazarın konumunu, tavrını ve fikrî yapısını gösteren önemli unsurlardan biri romandaki kişilerdir.

> "…bir sanat eserinde karakterlerin yorumu demek, kimi karakter yanlarının ve niteliklerinin öne çıkarılması ve güçlendirilmesi demektir ki, bu nitelik ve yanlar da gene karakterlerin kendilerinde bulunmaktadır. Heyecansal değerleme ise, yazarın, sergilemede dile getirilen bu karakterlere olan yaklaşımıdır."[418]

Ahmet Mithat, hemen bütün romanlarında kişileriyle Pospelov'un ifade ettiği anlamda bir düşünsellik ve heyecansallık bağı kurmuş, böylece ideal ve olumsuz kişiler kurgulamıştır. İlk romanı *Hasan Mellâh*'ta bu bağı Hasan ile kuran, onu ideal bir erkek olarak tanıtan, bunun yanında Arslan Bey'e benzer özellikleri ve sadakat hissini aşılayarak benzer kişi oluşturmayı düşünen yazar, ideal kadın tipleri olarak ise Cuzella ve Esma'yı işaret eder, onlarla duygudaşlık yaşar.

Hasan Mellâh ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*, romanlarının ana kahramanı olduğu kadar yönlendiricisi de olan kişi Hasan Mellâh'tır. O, her yönüyle kusursuz biçimde idealize edilir. Dönemde hâkim olan rasyonel eğilimlerin etkisiyle Hasan Mellâh'ın aklı ön plana alan tutum ve davranışları ile karşılaşılır. Korsan gemisinde ölümden kurtulmak için başvurduğu ve kısa zamanda kurguladığı öyküsü onun bu vasfını ön plana çıkarır. Hasan Mellâh'ın bir diğer karakter özelliği de yardımseverliğidir. Onun bu vasıflarına benzeyen diğer bir kişi de Timur Bey'dir. "Hasan Mellâh, maiyetindeki bütün bu kişiler arasında merkezde yer almaktadır. O bir hükümdar gibidir. Alonzo, aklı; Timur, kahramanlığı; İlya, içliliği ve iradesi; Zerno ise hizmeti ile Hasan Mellâh'ın etrafında

[417] Pospelov, s. 205.
[418] Pospelov, s. 124.

yer almaktadır."[419] Hasan Mellâh'ın Dominico Badia'yı yakaladıktan sonra büyüklüğün verdiği vakurla affetmesi, vakanın farklı mecralara ilerlemesine sebep olmuştur. Dominico Badia bundan sonra farklı ittifaklar kurarak Hasan'ı ortadan kaldırma planlarına devam edecek ve böylece vaka, yeniden açılım yapacaktır. Bu sebeple Hasan Mellâh'ın Dominico Badia'yı affetmesiyle birlikte onun yönlendirici fonksiyonu ortaya çıkmaktadır. Yine aynı romanda Hasan, Batul isimli bir Arap'ı Dominico Badia'yı ve onun müttefiki Casim'i gözlemekle görevlendirir. Burada da Batul yönlendirici fonksiyonuna sahiptir. Çünkü onun verdiği istihbarat sayesinde Hasan öldürülmekten kurtulur ve yine vaka bitme noktasındayken yeniden hayat bulur.

> "Bir vericinin (en geniş anlamda objenin "hedefi" ile ilgili olarak etki yaratmaya kurulu her kahraman), yani aksiyonu yönlendiren ve hikâyenin sonunda dengeyi bir taraftan diğer tarafa kaydıran ve bir çeşit hakem rolü oynayan bir kahramanın müdahaleleri sayesinde, var olan problemli durum çözüme kavuşmuş olur."[420]

Hasan Mellâh'ın Dominico Badia'ya ile Casim'e yazdığı ve kendi adına casusluk yapan Batul'a vererek onların yataklarına bıraktırdığı mektup ve bir hançer ise vakanın dönüşümünde önemli paya sahip nesnelerdir. Bu sebeple nesne ile kişinin düşüncelerini ifade etme hususundaki yakınlık, Ahmet Mithat'ın sadece bu romanında değil diğer romanlarında da belirgin biçimde dönüşümü sağlamaktadır. Yine aynı romanda Seyh Abdülkadir ismini kullanan Dominico Badia'nın Fransız generali Menou'yu öldürmeye karar veren Süleyman'ı fikrinden vazgeçirip General Kleber'i öldürmeye ikna etmesi, yönlendirici fonksiyonunu belirgin kılar. Çünkü bu gelişmeden sonra olayların gidişi değişecek ve Dominico Badia, emellerine ulaşmak konusunda bir adım daha ileriye gidecektir.

Hüseyin Fellâh'ta romanın merkezinde yer alan Hüseyin'e en büyük yardımı yapan Şehlevend, yazarın önemli sözcülerindendir. Çünkü onun her eylemi, iyilik vadisine ekilen bir tohum, kötülerin kaybetmesine bir vesiledir. Merkezde Şehlevend vardır. Onun vasıtasıyla farklı gruplar tanıtılır. Bir anlamda Şehlevend, kamera gibi değişik insan topluluklarını tanıtmada yazarın önemli yardımcısı olur. Bu yaklaşım, Ahmet Mithat'ın erkek kahramanlarına yüklediği görevin bir kadın kahraman tarafından yapıldığı ilk örnektir. Dolayısıyla cinsiyet ayrımının da ötesinde evrensel anlamdaki insani değerler, yazarın odaklandığı temel düşünceyi ortaya koyar.

Ahmet Mithat, kahramanlarına kendi biyografisinden izler taşıyan vasıflar yüklediği gibi başından geçen maceraları da onlara yaşatır. Bu durumun en belirgin olduğu romanları kuşkusuz üzerinde araştırma yapan pek çok kişinin ittifak ettiği Râkım Efendi, *Paris'te Bir Türk*'teki Nasuh Efendi ve *Jön Türk*'teki Nurullah Bey'dir. Râkım'da çalışkan olması ve şahsi teşebbüsünü, Nasuh'ta muharrirlik sıfatını ve çok sayıda yazı kaleme almasını, Nurullah'ta da sürgüne gönderilişini

---

[419] Ali Yıldız, *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye, Roman ve Tiyatrolarında İnsan*, İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul 1999 (Yayımlanmamış Doktora Tezi) s. 53.
[420] Roland Bourneuf ve Real Quellet, *Roman Dünyası ve İncelenmesi* (çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 153.

kurgulamıştır. Böylece bir yanı gerçekliğe temas eden diğer yanı ise yazarın *hayalhanesinden* oluşan kişiler oluşturmuştur.

Henüz 17 Yaşında romanının ön sözünde yazarın belirttiği gibi eserin en önemli tarafı, gerçekleri olduğu gibi yansıtmasıdır. Yazar bu romanında on yedi yaşındaki Kalyopi isimli geneleve yeni düşmüş Rum kızını merkeze koyarak kızların geneleve düşme sebeplerini araştırır ve romanın sonunda onu genelevden kurtararak evlenmesine vesile olur. Orhan Okay, *Henüz 17 Yaşında*'daki romanın ana kahramanlarından olan Kalyopi'nin ihtida ederek Hafiza Melek ismini almış olan Ahmet Mithat'ın ikinci karısı Paşabahçeli Angeliki Karakaş olduğunu söyler.[421] Romanın ana kahramanı Ahmet Efendi ise bizzat yazarın kendisidir. Dolayısıyla kendi hayat öyküsünü romanlaştırmıştır. Bunu pek çok romanında yapan Ahmet Mithat bazen de gerçek hayattaki kişileri roman kahramanı olarak romanın dünyasına sokar.

Ahmet Mithat'ın Paris kibar salonlarına Nasuh'u girdirip çıkartması, Batılı yaşamı ve onun pek de gıpta edilecek taraflarının olmadığını gösterir. Burada Nasuh, bir kamera gibi çeşitli mekânlara girdirilir ve kendi bakış açısıyla değerlendirmeler yaptırır. Böylece hem Batılı düşünceyi hem insanlarını hem de yaşam biçimini bunlardan habersiz Osmanlı okurlarına tanıtır. Dolayısıyla yazarın sözcülüğünü yapar. "Nasuh Efendi isminde bir yeni Türk, doğrusu milletini umum âlem-i medeniyyetin payitahtı demek olan Paris'te hüsn-i suretle teşhir eylemiştir."[422] diyen roman kahramanı, bir anlamda Nasuh'un romandaki sözcülük fonksiyonunu da ifade eder.

Ahmet Mithat, tezini ifade etme noktasında en fazla zıtlıklar üzerinden hareket etmiştir. Mekânlarda ve kişilerdeki zıtlık yazarın en büyük silahı olmuştur. Mekân ile kişi arasındaki paralellik bazen de iki unsurun çatışması biçiminde alınır. *Hayret*'te romanın başında ayrıntılarıyla tanıtılan yatak odası ile o odanın sahibi arasında bir zıtlık ilişkisi kurulur. Böylece kişi tanıtımında mekânın kişilik özelliklerini desteklemesi yanında bu romanda olduğu gibi mekân ile kişinin tezat oluşturması yoluyla kişilik hakkında bilgi verilmesi yolu da izlenir.

> "Şimdi şu mükellef yatak odası içinde, kimin yattığını tahayyül edersiniz? Pek genç, fevkalâde güzel bir kadının yattığını mı hülya edersiniz? Tuvalet takımının üstünde duvara talik edilmiş bulunan saatin, gece yarısından sonra iki buçuğu irae eylediği bir zamanda böyle müzeyyen ve muntazam bir yatak odasında yatan taze ve güzel kadını temaşa etmek, şüphe yok ki uyunu telziz eyler. Hatta şimdiden hatırımıza bin türlü hülyalar hücum etmeğe başlar. Üzerine örtündüğü örtüler, acaba ol melek-sîmâyı büsbütün mü örtmüşlerdir? Acaba uyku haliyle kolunu şöylece bir tarafa atarak, perişan saçları parmaklarına dolaşmış mıdır? Acaba yatağı içindeki harekât-ı gayr-ı ihtiyâriyyesi, ince patiskadan gecelik piraheni tarumar eyleyerek zaten dekolte olmak hasebiyle setrden âciz kaldığı güzel kollar ve yuvarlak omuzlar, beyaz gerdan, simin sine bilkülliye meydana çıkmış mıdır? Rüyasında gördüğü şeyler zaten hayalinde büyülttüğü mâcerâ-yı sevda olup da tatlı tatlı tebessümler mi ediyor? Acaba gül dudakları arasından bilâ-ihtiyâr dökülüveren birkaç kelime sevdiğinin ismi midir?
> Heyhat!... Bu hayalâta aldanıp da derhâl hayran oluvermemeliyiz. Yatağın içinde yatan, kadın değil bir erkekti. Bari genç ve güzel olsa! Bilâkis ihtiyar bir erkekti. Vakıa ihtiyarların da bazı pek güzel ve

[421] Okay, s. 203.
[422] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 348.

> yakışıklıları da vardır ki böyle âli ve müzeyyen yatakta süt gibi sakalları ve nuranî ve semavî çehre ve tavırlarıyla yine nazar-rübâ olurlar. Hayır efendim hayır! Şu güzel yatağın içinde yatan zat vakıa ak sakallı bir ihtiyarsa da sakalı insan kılı veyahut tüyü ıtlakından ziyade at veya keçi kılı tabirine şayandır. Çehresi o kadar esmerdir ki bizce esmer addolunanlar bunun yanında en beyaz kalırlar. Zenci değildir. Habeş de değildir. Fakat renkçe Habeşîden pek az farkı olup Habeşîdir diye hükmolunamaması, ağzı burnu filânı Habeşîlere benzememesinden naşidir. Bu ihtiyar, bir Hintlidir efendim! Hintli olduğunu haber verdikten sonra şeklini simasını pek de o kadar uzun uzadıya tarife hacet kalmaz. Zira her milletin kendine mahsus bir siması olur. Azıcık dikkat sahibi olan bir adam gördüğü insanları 'Şu Arnavuttur. Bu Lâzdır. Bu da Yahudiye benziyor' diye bayağı doğruca tefrik edebilir."[423]

Bir anlamda kendi olumlamasını ve yadsımasını da ifade eden bu kişiler arasında tarafsız kalmaya çalışan anlatıcı, çoğu zaman tarafsızlığını koruyamaz ve yazarın sözcüsü konumundaki kişiyi olumlarken zıt kahramanı yadsır. Böylece vakayı ortaya çıkaran çatışma da belirginleşir. Bunu ilk olarak *Hasan Mellâh*'ta Dominico Badia ile Hasan arasındaki zıtlıkla kuran yazar, daha sonra Hüseyin Fellâh ile Dayızade Ahmed Bey, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Nasuh Efendi ile Zekâ Bey gibi kahramanlarıyla sürdürmüştür. Olumlu kişiler hep örnek hareketleri ve kişilik yapılarıyla sunulurken olumsuz kişiler daima komik, ne yaptığını bilmeyen, örnek alınmaması gereken insan tipi şeklinde tanıtılır.

Kişi kurgulamasında gerçekliği daima zihninin bir tarafında tutan yazar, her ne kadar teoride bu durumu ifade etse de uygulamada o kadar gerçekçi olmayan kişiler çizmiştir.

> "Haniya bizim bir davamız vardı ki muharrir olan yazdığı hikâyede insanı kendi insanlığı dairesinde gösterip öyle melekler mertebesine çıkarmamalı demiştik. İnsan kısmı yalan dahi söyler. Şehvetine hizmete cibilleten mecbur olduğu gibi, yalana dahi zamanına göre birçok mecburiyetler görür. Âkil denilir, hakîm denilir, terbiyeli denilir ol adama ki hissiyât-ı şehvaniyyesini hane yıkmak uğrunda istimal etmemekle beraber, habs-i nefs gibi kendi vücudunu dahi yıkmak ahmaklığını tecviz eylemez. Kezalik ciddî olan şeylerin hiçbirisinde yalanı kabul eylemez ise de, zaman ve mekânın icap eylediği ve mecburiyet-i sahiha gösterdiği yerlerde dahi mızrak gibi dosdoğru lâkırdı söyleyerek, birçok kimseleri dürtmez ve delmez. Hele 'yalan esrarın kilididir' diyen hakîmin hakkını mutlaka teslim edersiniz. Eğer yalanın müzahereti olmasa, size tevdi olunan bir sırrı nasıl muhafazaya muktedir olursunuz?"[424]

Vakayı örnek kişiler üzerinden yürüten ve okurlarına bu kişi yardımıyla mesajlar veren Ahmet Mithat, *Henüz 17 Yaşında*'da Ahmet Efendi ile bu fonksiyonu tamamlar. Bunun yanında roman içerisinde Ahmet Mithat'ın anlatıcı kimliğinden sıyrılarak âdeta yazar kimliğini ortaya koyması, sık sık *Mihnetkeşan*'ından örnekler vermesi de bu fikri destekler. Böylece Ahmet Mithat, Ahmet Efendi ismiyle romanın kurgusal dünyasına girerek insanların çaresizlik sonucu düştükleri genelev gibi mekânların anatomisini çıkarmaya çalışır. Öyle ki bir mekân olarak genelevin nasıl bir yer olduğu üzerinde çok fazla durulmaz. Ancak o mekânda yaşayan insanlarla mekân birbirine o derece yakınlaştırılır ki insan tanıtılarak yaşanılan yerler de izah edilir.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr romanında vakanın başlaması ve gelişmesinde en önemli pay, Ahmet Mithat'ın roman kahramanlarından Mustafa Kamerüddin'e yüklediği resim yapma

---

[423] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 4-5.
[424] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 328.

becerisidir. Mustafa, profesyonel anlamda bir ressam olmasa da onun resme ve resim yapmaya olan ilgisi fazlacadır. Bu konudaki yeteneği, onu Fransa'da bulunduğu yıllarda çiçekçilik yapmakla birlikte resme ilgi duyan ve sonradan kendi kız kardeşi olduğunu öğrendiği Polini'ye yakınlaştırır. Polini İsviçre'deyken Mustafa'yı yalnızca iki defa uzaktan görmüş ve bu intibaların neticesi olarak Mustafa'nın sulu boya resmini yapmıştır. Dolayısıyla Ahmet Mithat, bazı yeteneklerin natüralist bir bakış açısıyla irsi özellik taşıdığını ifade eder.

Hemen her romanında bir dönüştürücü kahraman oluşturarak düşüncelerini o kişiye söyleten yazar, böylece kurgusal ortama girme konusunda kişilerden faydalanır. Hem okurunu daha etkin biçimde yönlendirir hem de dönemin imkânları çerçevesinde roman tekniğine zarar vermeden bu işi yapmaya çalışır. *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*'nde de medeniyetin imkânlarını ilkel toplumlara taşıma noktasında Miss Johnsonser'dan faydalanmıştır. Miss Johnsoner, vahşi hayat süren Aztekler'e medeni yaşamı anlatarak onları değiştirmeyi amaçlar. O, içlerinde bulunduğu altı ay zarfında Aztek vahşilerine yalnız ziraat biçimi öğretmekle yetinmez onlara aynı zamanda türlü türlü kümesler yaptırarak ağıllar, ahırlar oluşturmuştur. İşte bunlardan ötürü romanın en büyük çatışması da Aztek kabilelerindeki vahşiler ile medeniyeti temsil eden Avrupalılar arasındaki yaşam farklılıklarına dayanmaktadır. Aslında gittikleri her yere medeniyeti taşıyor görünen Avrupalıların da yaptıkları vahşiliği satır aralarında vurgulayan yazar, medeniyeti ilkel toplumlara taşıyarak onların da geri kalmışlıktan kurtulabileceği mesajları vermiş, çatışmayı bir senteze ulaştırmıştır.

Ahmet Mithat'ın kahramanlarıyla kurduğu duygudaşlık bağı, onlara belirli görevler yüklenmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum kahramanlara verilen rolü de belirler. Alafranga yaşamın eleştirisi, alaturka hayatın bütünüyle reddedilmemesi gerektiği, yanlış Batılılaşma, örnek insan modeli, ideal gazeteci ve öğretmen, ahlak timsali kadınlar bu model ve rollerden birkaçıdır.

1.3.1.5. İyiler ve Kötüler Ekseninde Zıt Kahramanlar

Kişiler, kötü ya da iyi kurgulanınca doğal olarak onların eylemleri de iyi ya da kötü olmaktadır. Bu da içeriğin düzenlenişini etkilemektedir. Romanlardaki kişiler kadrosunun temel dayanakları, bu fikirler ve onları ifade etmede kullanılan çatışmalar üzerine oturtulmuştur.

Ahmet Mithat, romanlarında kişileri iyiler ve kötüler olmak üzere temelde iki ana unsur üzerine yerleştirir. Kahramanları maceraya sürükleyen esas nokta ise "intikam" duygusudur. Kötüler, intikam alma uğruna ellerinden gelen her türlü fenalığı yapan ihtiras dolu varlıklarken iyiler her fırsatta kötülüğe dahi iyilikle karşılık verirler. Bu tezat, iyi nitelikleri ağır basan kişilerin belirginleşmesine yardımcı olur. Tezini zıtlıklar kurarak ifade etmenin daha kolay olacağını düşündüğü içindir ki Ahmet Mithat, iyilerle özdeşlik kurar, okurun bu yolla mesaj almasını sağlamaya çalışır. "Kimi zaman sorunsal içerik, bir eserde sergilenen birçok çeşitli karakterin değişik yanlarının yorumlanışı olarak görünür. Dolayısıyla bir eserin sorun zenginliği daha üst

veya daha alt düzeylerde olabilir."[425] Pospelov'un düşünsel heyecansal değerleniş olarak ifade ettiği yazarla kahraman arasındaki duygudaşlık, bir anlamda romanın sorunsal yanını da işaret etmektedir. Yazar, fikrini dile getirirken ya da dolaylı yollardan hissettirirken mutlaka ideal kahramanlar ve onların çabalarını sergileyerek yansıtmaz. Bazen de zıt karakterlere yer verir. Böylece olumlu kahramanın kişilik nitelikleri ve başarıları daha çok ön plana çıkar.

"Dünya ile hem uyuşan hem de zıt düşen ve aynı zamanda 'ecinli kahraman' (demoniaque) diye adlandırılan 'problematik kahraman', bir yandan trajedi ile lirik şiir, diğer yandan masal türü ile destan türü arasında bir tür sayılan roman türünde hayat bulan bir kahramandır."[426] Hasan Mellâh tam anlamıyla böyle bir kahramandır. Bir yanıyla dünya ile uyuşan Hasan, etrafındaki yardıma ihtiyacı olan herkese yardım etme isteğinde diğer yandan bu nitelikleri taşıyan kişilerin toplumda son derece azalması ile zıtlıkların oluşum noktası olan bir kişidir. Bundan hareketle onu Bourneuf ve Quellet'in değerlendirmelerine göre ecinli kahraman olarak nitelendirmek doğru olacaktır. Diğer yandan romanda değişik isim ve kimliklerle okurun karşısına çıkan Dominico Badia, Pietro, Casim Bey, Dürzî ailesinden Arkuk, Cezayir dayıları kötülüğü temsil ederler. Onların varlık sebepleri romanda çatışma ortamı oluşturarak anlatıcının fikirleri daha iyi ifade etmesine zemin hazırlamaktır. Romanda iyiler daima iyi: kötüler daima kötüdür. İyiler affedici, kötüler ise intikam dolu varlıklardır. Neticede kötüler daima kaybeder, iyiler ise daima kazanır. İyilerle birlikte olan kötü huylu kişilerin bu nitelikleri de ortadan kalkarak olumlu bir görünüm ortaya çıkar. Mehmed Ali'yi öldürmek düşüncesiyle onun yanına Dominico Badia tarafından gönderilen Şehame'nin Mehmed Ali'yi tanıdıktan sonra bu emelinden vazgeçmesi, Felatun'un kız kardeşi Mihriban ile Numan İbn-i Mutahhar'ın oğlu ile evlenecek Alonzo'nun kızı Maşuka'nın hoppa, yerinde duramayan, haylaz ve kendi değerlerinden uzaklaşmış kişilik özellikleri evlendiklerinde kocalarından gelen iyi niteliklerle birleşip yok olur. Böylece yazar, iyilerle birlikte olmanın iyi sonuçlar ortaya çıkaracağı mesajını devamlı biçimde yineler.

> "Romanlarında örnek tip olarak sunduğu kişiler, genellikle hem Doğu hem de Batı bilimleriyle donatılmış kişilerdir. Müspet bilimlerin ve matematiğin insanın gündelik yaşantısını kolaylaştırmak için tabiata uygulanması, bilimin pragmatist amaçlarla kullanılması, bilim yoluyla yeni aygıtlar keşfi demek olan tekniğe büyük önem verir. Dolayısıyla kuramsal ve soyut düzeyde kalan bilimle uygulama ve somut bir sonuç olan bilim birleşmelidir. İlim ve teknikle tabiata, tabiat güçlerine hâkim olmalı ve insanın tabiattan istifadesini arttırmalıdır. Makinelere sahip olmalı ve Türkiye'de sanayi geliştirmelidir. Ahmet Mithat, pek çok romanında bilim, fen, makineler, fizik, kimya, tarih, coğrafya, bitki ve hayvanlar âlemi ve başka türlü sanat ve bilimlere yer verir. Okuyucuyu yeni gelişmelerden ve yeni bilgilerden haberdar eder. Tanzimat döneminde batıyla yüzyüze gelen Türk milletinin, din, fen ve sosyal bilimlerde yeterli olmadığı görülmüş ve bu durumda geri kalmışlık psikolojisi insanımızda olumsuz durumlara sebep olmuştu. Ahmet Mithat, Batı karşısında ilmin her türlüsünü öğrenen, bu konuda bir batılıdan hiç de geri kalmayan ideal Türk tipleri üretme ihtiyacı duymuştur."[427]

---

[425] Pospelov, s. 119.
[426] Bourneuf ve Quellet, s. 169.
[427] Nurullah **Çetin**, "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Milli Özgüven Duygusu", http://www.edebiyatufku.com/artikel.php?artikel_id=455.

Ahmet Mithat, roman kahramanlarını neden iyiler ve kötüler diye çizdiğini, romanları içinde verdiği teorik bilgilerde ifade eder. Bu kısımlarda romanın kurgulanışına dair çıkarımlar da elde edilir.

> "Zira, bir şaki kendisini şaki eden haset, tamah, gadr, zulüm, irtikâp gibi seyyiât-ı havâss-ı beşeriyyeyi âmme-i enam hakkında nasıl istimal ederse, refiki hakkında dahi bi-aynihi öyle istimal edecektir. Kezalik bir taki dahi kendisini taki eden gınâ-yı kalb, rahm ve şefkat, iffet, hayırhahlık gibi hasenât-ı havâss-ı beşeriyyeyi âmme-i enam hakkında istihdam eylediği gibi refik hakkında dahi bi-aynihi öyle istihdam eder. Binâenalâ-zalik akil olan kendi aleyhine ittifak edenlerin ahlâkını tetkik etmelidir. Zira onların adavetleri müstemir olamaz. Pek az bir zaman içinde aralarına tefrika düşüp kendi kendileriyle adavete başlarlar. Hatta akil olan sû-i ahlâk sahiplerinin dostluklarından dahi memnun olmaz. Zira dostluklarının hükmü de düşmanlıkları kadar olur. Müttefiklerin birisi Hasan ve diğeri sû-i ahlâk sahibi olursa hüküm Hasan üzerine, terettüp ederek, sû-i ahlâkın tesiri pek kuvvetsiz kaldığını reyü'l-ayn görmüşüzdür. İki refik biliriz ki birisinin başı pek ziyade sıkılmış olduğu bir günde, diğerine çend sahifeden ibaret bir eserin mukabelesi gibi bir küçük hizmet teklif etmiş ve hâlbuki refik bu hizmeti kendisinden diriğ etmişti. Bundan maada dirig-i hizmet eden refik diğerinin mahzâ kesp ve temettuya ait olan işlerine sekte vermek için muhaberâtını men'e kadar varmış ve hatta bunun için yazdığı bir pusula dahi ele geçmişti. Bu emsali harekâtla beraber refakata halel gelmemiş ve hatta mazlum olan refik, zalim olan refikin her gün bir hayli hizmetinde bulunmak ulüvv-i cenabından yine vazgeçmemiştir. İşte bu muamele hayalde tasvir olunmuş değil, fiilen vuku bulduğu meşhut olan mevâdd-ı dakikadan bulunmakla itibar ve istifade edilir ümidiyle buraya derç olunmuştur."[428]

İyiler ile kötüler arasında ezelden beri devam eden bu çatışmanın sadece hayallerde değil, aynı zamanda gerçekte de yaşandığının bilincinde olan Ahmet Mithat, gerçekleri kaleme alma noktasında gösterdiği hassasiyetten ötürü romanlarında bu evrensel çatışmayı temele koymuştur.

Cuzella, Esma, İnşirah gibi sadık kadın tipleri çizen Ahmet Mithat; Madam İlia gibi şeytana uyup sonradan pişman olan, Zehra gibi Süleyman'ı sevdiği hâlde Fransız kumandanıyla evlenen aykırı tipler de çizerek çatışmayı dramatik hâle getirir. Yani olumlu ve olumsuz olanı bir arada verir. Ancak bunu sadece kadın kahramanları için değil erkekler için de geçerli bir durum hâline getirerek hem tarafsız duruşunu göstermeye hem de evrensel anlamda insan paradoksunu yansıtmaya çalışır.

> "Bir kere dünyada her karıyı bir kıyas etmek ne büyük hatadır. Cuzella gibi, Esma gibi, İnşirah gibi karılar o kadar nadirdendir ki, bir musavvir onlar gibisini görmek değil, eğer tasavvur edebilirse ahvalini mübeyyin koca bir kitap yazar. Bundan sonra, Cuzella gibi karılar kanlığa mahsus olan meziyetleriyle nasıl temeyyüz ederlerse, ezcümle Zehra gibi bazıları dahi yine karılığa mahsus denaetle o suretle temeyyüz ederler. Erkekler dahi böyle değil midir ya?"[429]

Romanlarında benzer kişiler oluşturarak iyiliği hayatın temel hedefi hâline getirme gayretindeki Ahmet Mithat, *Hüseyin Fellâh*'taki Hüseyin Fellâh ve Ahmed Bey'i, Hasan Mellâh'ı, *Dünyaya İkinci Geliş*'teki Osman Bey'i bu mantıkla kurgulamış ve örnek kişilik özelliklerini derinleştirmiştir.

---

[428] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 184.
[429] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 209-210.

Zaten kurgulanış bakımından da Hasan Mellâh ve Hüseyin Fellâh birbirine benzer. Her ikisi de yiğit, cesur, gözü pek, yardımsever ve iyidir. Hatta kişilere verilen lakaplar romanların bir kısmında ortaklık göstermektedir. *Dünyaya İkinci Geliş*'te sözü edilen "kulaksız" lakaplı kayıkçının kişilik özellikleri ile *Hüseyin Fellâh*'ta cinayetler işleyen, kötülük eden, korsanlık faaliyetleri yürüten ekibin bir ferdi olan kişiye verilen kulaksız sıfatı benzer kişilik özelliklerini göstermektedir. *Hüseyin Fellâh* romanında Şehlevend ve annesi Hasna Hanım'ın yuvasını dağıtan Bekir Efendi ve mektupları getiren Hürşid Efendi, konağı ele geçirmek, konağın mallarını çalmak için çabalamış ve bunu başarmışlardır. Onlar zenginleşmiş Şehlevend ve annesi ise fakirleşmiştir. Bu kurgu, *Dünyaya İkinci Geliş*'teki zengin olan kâhyanın durumuna benziyor. *Hasan Mellâh*'taki Alonzo ile *Haydut Montari*'deki Giordano da birbirine benzer. Her ikisi de midesine düşkün ve kendisini "zevzek" olarak nitelendiren, saf gibi görünüp çok cin fikirli kişilerdir. Dolayısıyla kişilik benzerlikleri, beraberinde vakayı da etkilemiş ve benzer vaka halkaları ortaya çıkmıştır. Kahramanların çıktıkları hayat yolculuğunda çeşitli engellerle karşılaşıp onları aştıktan bazen de engellere takılıp farklı mecralara yöneldikten sonra akıbetleri, ezen ve ezilen sınıfların mücadelesine uygun biçimde iyilerin kazanarak muratlarına ermesi, kötülerin ise amaçlarına ulaşamaması biçiminde sonlanmıştır. Ancak vaka açısından önem arz eden bütün kahramanların akıbetlerinin verilerek boşluk bırakılmaması, vakanın gerçekliğini artırır.

Yeryüzünde Bir Melek, kötü ve iyi kadın örneklerini taşır. Kötü kadın Arife ile iyi kadın Raziye, aynı anda verilerek okurun kıyaslamasına olanak sağlanır. Romanın isminden başlayan bu çatışma, roman boyunca devam eder ve yine iyiler galip gelir. Raziye gibi kadınların binde bir bulunabileceği kanaatine sahip olan anlatıcı, her kadın Raziye gibi olsaydı her kadın için bir roman yazmak gerekeceğini belirtir. Dolayısıyla o, bir anlamda kanatlarını gökte bırakarak yeryüzüne inmiş bir melektir, örnek bir kadındır. Diğer yandan Arife güzel bir kadın olmakla birlikte Raziye'de görülen iyi hâller onda yoktur. Bu tezadı devamlı biçimde vurgulamak isteyen anlatıcı, "Ah benim melek Raziyeciğim! Dünyada sen birsin bir! Yer yüzünde bir meleksin!"[430] diyerek iki kadın arasındaki karşılaştırmada Raziye'yi üstün çıkarır. Şefik'in bakış açısı ve değerlendirmelerine göre yapılan bu karşılaştırmada Şefik, şu düşüncelere sahiptir:

> "Kadınlıkta melekiyetten her ne varsa sende ve şehvaniyetten her ne varsa onda cem olmuş, diye zihni Arife'den Raziye'ye ve Raziye'den Arife'ye intikal eyledikçe, bir züht ve takva sahibi adamın bir geceyi âlem-i fısk ve fücurda geçirmiş olmasındaki nedamet gibi bir nedamet hisseylerdi ki her hâlde o gecenin safasını da nefs-i emmâreye inkâr ettirmek kabil olamaz."[431]
> "Raziye bir ruh idi. Zaten Şefik ona 'benim yer yüzünde bir meleğim!' dememiş miydi? Meleğin bir manası da ruh değil midir? Hâlbuki Arife dahi bir cisim idi. Hem de ne cisim! Nazar-ı iştiyak ve tahassürde tecessümden hiçbir an hali kalmayan bir cisim! "[432]

[430] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 89.
[431] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 89.
[432] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 97.

Ahmet Mithat, örnek kahramanlarına yasak aşk yaşatmaz, çünkü sosyal mesaj verme peşindedir. Öyle ki Raziye, Şefik'i sevmesine rağmen eşi İskender Bey'e sadakatinden de asla geri durmaz. Buna karşın Arife, Şefik'e "…benimle ol da istersen beni aldat!" teklifinde dahi bulunmuştur. Ahmet Mithat böylece tezat oluşturarak tezini kuvvetlendirme yoluna gider. Romanın genelinde Raziye ne kadar iyi niyetli bir insansa Arife de bir o kadar fitne çıkarma peşinde koşan kötü düşünceli bir insan olarak anlatılır. Hatta Raziye'nin bu iyi hâlini kıskanan Arife, onun ismini lekelemek için İsmail'in eski sevgilisi Cevriye'ye Raziye ismini kullandırarak ahlaksızca işler yaptırır. Böylece Raziye'nin ismini de kirletecektir. Fakat bu düşüncesine ulaşamadan her türlü gizem çözümlenir. Arife'nin onca kötülüğüne karşı Şefik ona karşı asla intikam duygusuna yönelmez. Daima iyi davranır. Çünkü iyiler daima iyi, kötüler daima kötü biçimindeki Romantik yaklaşım, yazarın romanlarını baştan sona kadar yönlendirmektedir. Ahmet Mithat, bunu bilinçli ve kasıtlı biçimde yaptığını son romanı olan *Jön Türk*'te ifade eder.

> "Evet hamiyet bir hamiyet-i ciddiyye olsa ve ulüvv-i cenabı da o hamiyyete lâyık bulunsa hemen zaptiye nezaretine koşarak her hakikati meydana koymak lâzım gelir. 'Romantik' usulünde hikâyeler tertip eden bir muharririn intihâb-kerdesi olacak kahraman asıl böyle olur. Kahramanlıkta beşeriyetin fevkine kadar çıkar. Zaten beşeriyetin fevkine çıkmadıkça kahramanlık olamaz. Masumiyet, melekiyet derecelerine yaklaşır. Fakat sanatı mümkün mertebe tabiiyyat dairesi dahilinde icra eden bir romancı için tabiat ve hakikat âleminde değil a hayal âleminde bile böyle bir kahraman pek nadir bulunur. Ma'dum nev'inden bir nedret! Her hâlde bizim Kâzım Efendi romantik bir romanda tahayyül olunabilecek bu âlü'l-âl kahramanlardan olmadığını kendisi de gördü. Sabahlara doğru uykuyu, rahatı kaybeylediği bu gece şu duçar olmuş bulundukları belâyayı birer birer nazar-ı tedkîkten geçirerek ve hangi tarik tedbire baş vuracak olsa vasıl olacağı müntehaları yegan yegan tetebbu ve muhakeme eyleyerek zihninde bir nokta-i karar bulabildi. O nokta dahi zuhurata muntazıran sükût noktası."[433]

Bu iki temel kişilik unsuru çerçevesinde Ahmet Mithat, romanlarındaki kişi oluşturmadaki hareket noktasını şu şekilde değerlendirmektedir:

> "Hikmet-i cedide işte bundan dolayı insanlığı yine insanlık hâlinde tasvir yani kabahat ve hasenatı içinde göstermek cihetini iltizam eyliyor. İnsanlığı bu surette tasavvur ise mutlaka tertip olunacak hikâyede her rengi azadan birisinde göstermek için a'zâ-yı vak'ayı ona göre tertip eylemek lâzım gelir. Bu hâlde dahi hikâye içinde iki nev söz bulunuyor ki birincisi muharririn kendi tarafından hikâye edeceği vukuatın sadece bir nakil ve rivayeti ve ikincisi birtakım sergüzeştlerin a'zâ-yı vak'aya naklettirilmesidir. İki nev dahi muhakeme olunur ki birincisi a'zâ-yı vak'anın kendi ahvâl-i vukuatını kendi vicdanlarınca muhakeme etmeleri ve ikincisi dahi bazı ahvali muharrin kendi tarafından muhakeme eylemesidir. Şu suretle kaleme alınacak bir hikâyede, a'zâ-yı vak'anın kendileri tarafından gerek söylenen sözler ve gerek serd edilen muhakemeler, eğer muvâfık-ı hakikat iseler lâzimü'l-imtisâl bir misal alınabilirse de aksi hâlinde a'zâ-yı mezkûre kendi kendilerini tebric ediyorlar demek olacağından yalnız fenalıkların menşei işte bu yanlış zehaplar olduğu görülmek suretiyle kabul olunur. Muharririn kendi tarafından söylediği sözlere gelince, bunlardan nakl-i vukuat kısmında tabiî muhakeme olamayıp sadece bir ihtiyardan ibaret bulundukları cihetle onlarda ol kadar ehemmiyet verilecek bir hüküm görülemez. Muhakeme cihetine gelince: Muharririn hakikat-i kat'iyye olarak göstereceği şey, hikâye arasındaki mebahisin serriştesini gösterdiği muhakemeler değildir. Onlar dahi vakıa muharririn efkâr-ı

[433] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk* (hzl. Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2003, s. 173-174.

> hükmiyyesinden ibarettir. Ancak muharrir hakikat-i kat'iyyesini hikâyenin tertîb-i umûmîsi içine koymuş olduğundan hikâyenin neticesi muharririn telkin eyleyeceği hakikat ve hikmetin dahi neticesidir."[434]

Zıt kahramanlar yoluyla tezini ifade etmede kendisine kolaylık sağlayan Ahmet Mithat, böylece örnek modelini de vurgulamış olur. *Karnaval*'ın henüz başlangıcında kişileri sahneleyen anlatıcı, Resmi Efendi ve Zekâyi Bey; Cezayirli Bahtiyar Paşa ile Hamparson Ağa gibi zıt kişilik yapılarına sahip kahramanlardan söz eder. Resmi ne kadar hayat tecrübesi sahibi, çalışkan, özgüveni yerinde bir kişiyse Zekâyi de bir o kadar içine kapanık yetiştirilmiş, devamlı ailesinin güdümünde hareket etmiş, tek başına karar veremeyen, tembel bir mirasyedidir. Babası Uzleti Efendi, geceleri dahi oğlunu dışarı çıkarmayarak iyi bir terbiye verdiğini düşünürken oğlu önce babasının yemeden içmeden yıllarca biriktirdiği mal varlığını kasaya uydurduğu bir anahtar yardımıyla çalar ve tüketir. Avrupa'ya centilmen erkek görsünler diye seyahat eder. Kadınlarla düşer kalkar. Böylece çocuk yetiştirmedeki olumsuzluklar ve baskının iyi sonuçlar vermediği ortaya konur. Kişilere verilen unvanlar da karakterlerine göredir. *Şıpsevdi* Zekâyi'ye zaman zaman sadece ismiyle hitap edilmesine zaman zamansa "bey" denilmesine rağmen Resmi'ye her zaman "efendi" denir. Böylece anlatıcı hangi tarafta olduğunu da ortaya koyar.

Geleneksel yaşamla alafranga yaşamı temsil eden kişilerden Cezayirli Bahtiyar Paşa ile Hamparson Ağa, gerek fiziksel özellikleri gerekse davranış biçimleri olarak kıyaslanır.

> "Bu zat ne gençtir ne ihtiyar. Sinni kırk beş ile elli arasında fakat Hamparson Arslangözvan Ağa gibi yaşamış olmadığından şu yaşta iken ihtiyarlığa ne kadar karip ise Bahtiyar Paşa gençliğe o kadar yakın addolunurdu. Aralarında olan farkı görmek ister misiniz? Hamparson'un ağzında diş kalmadığı hâlde Bahtiyar Paşa'nın iki tarafında iki azı dişlerinden maada bütün dişleri sapsağlam durmaktadır. O iki dişler dahi hemen bir kaza nevinden çürüyüp kerpedene duçar olmuşlardır. Hamparson Ağa'nın başında saç kalmadığı hâlde Bahtiyar Paşa'nın fırça gibi saçlarında beyaz olan kıllar siyah olanlara nispetle yüzde yirmi derecesine varamazdı. Hamparson'da gözler çukura gömülmüş ve yüzü katmer katmer buruşmuş ve çehresi bir irin rengi almış olduğu hâlde Bahtiyar Paşa'nın henüz yüzündeki taravet zail olmayarak rengi pembe ve vücudu tamamıyla zinde idi. Elhasıl Hamparson Ağa yalnız bir kadınla müteehhil bulunurken alafrangada karı ve kocanın ayrı ayrı odalarda yatmasından pek memnun olduğu hâlde Bahtiyar Paşa'nın dört zevcesi olup hiçbir gece yalnız yatmayı dahi tecviz etmezdi."[435]

Romanda birbiriyle kıyaslanan kişilerden diğer iki kişi de Şehnaz ve Hasna Hanımlardır. Şehnaz'ın dünyada hiç sevmediği kişilerden bir tanesi Hasna, diğeri de Resmi Efendi'dir. Hasna güzel ve ağırbaşlı olduğu hâlde kendisi kötü huylu ve hoppadır. Hasna melek tabiatlı bir kız, muallimeler her dersi kendisine verdikleri hâlde kendisi hoppalığı ve tembelliğinden derslerine dikkat etmemesine karşılık Hasna güya o dersler doğrudan doğruya kendisine veriliyormuş gibi hepsini öğrenir. Bundan dolayı Hasna, Şehnaz'a arkadaş değil bir rakip kabul edilebilir. Ahmet Mithat, oluşturduğu örnek kişi ve onun karşısına çıkardığı olumsuz kişi ile okurlarına ders verme, insanlara rehber olma amacına da katkı sağlar.

---

[434] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 345.
[435] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 44-45.

Neticede iyi-kötü; olumlu-olumsuz olarak iki temel gruba ayrılan kişilerden iyiler ve çalışkan insanlar daima kazanır. Madam Hamparson, Resmi Efendi, onun sütninesi ve Hasna Hanım çalışkan kişileri ve iyileri, olumlu insanı temsil ederken; başta Zekâyi Bey olmak üzere Hamparson Ağa, Uzleti Efendi gibi kişiler de mirasyedi alafranga ve olumsuz tipleri oluşturur. Batı'nın yanlış değerlerini benimseyen bu kişiler kaybeder.

Tezin kişilerdeki tezat yoluyla ifade edildiği romanlardan biri de *Henüz 17 Yaşında*'dır. Öncelikle kişileri sahnelemekle romana başlayan anlatıcı, zaman ve mekân unsurlarıyla kişileri birleştirerek Hulusi ve Ahmet Efendileri tanıtır. Anlatıcı, kişi tanıtımında bilinen yöntemi takip ederek zaman, mekân ve sonra da kahramanların fiziksel özelliklerinden söz eder.

> "Birkaç sene mukaddem şubat evahiri veyahut mart evveli olmak üzere tahmin edilecek bir mevsimdeydi ki iki arkadaş Beyoğlu'nun orta hâlli bir lokantasında taama gitmiş idiler. Bunlardan birisi orta boylu, hafif bıyıklı, ne güzel ve ne çirkin addolunamayacak ve fakat kendisine mahsusu olan bir letâfet-i tebessüm ve şîve-i ifâde bir vaz ve tavr-ı dilpesende nazaran her hâlde güzel olmasına hüküm verilecek bir çehre sahibi, tahminen yirmi sekiz otuz yaşlarında bir adam olup diğeri ise uzuna karîb boyu ile münasip vücutlu, koyu kumral sakallı, değirmi çehreli ve çehrece güzel olmadığı hâlde görüştüğü adamın teveccühünü celp edebilecek kadar cazibeli, tahminen otuz sekiz otuz dokuz yaşlarında bir kimseydi."[436]

Bu tasvirde aynı zamanda gözlem yoluyla realizmin kuvvetlendirilmeye çalışılması da kendisini gösterir. Öyle ki kişileri tanımayan, yalnızca dışarıdan gözlem yapan bir kişi konumundaki anlatıcı, Hulusi ve Ahmet Efendileri bu bakış açısıyla tanıtır. Böylece entrik havanın oluşması ve okurun da bu oluşuma dâhil edilmesini sağlar.

Hayatı algılayış bakımından Hulusi ve Ahmet Efendiler iki zıt karakteri temsil ederler. Hulusi bir tiyatro oyuncusunun kadınlığını öncelikli olarak ölçüt alacağını söylerken Ahmet Efendi sanatkârlığı ön plana alır. Ahmet Efendi, geneleve gittiklerinde geceyi yalnız geçirmeyi planlarken Hulusi o geceyi bir kadınla birlikte geçirmeyi ister. Hulusi Efendi, zengin halasının kendisini hiçbir kimseye muhtaç etmeyecek kadar verdiği akçe ile eğlenir, bir iş güçle ilgilenmez bir kişidir. Ahmet Efendi ise onun aksine hangi işe teşebbüs edecek olsa üstesinden gelebilecek derecede talim ve terbiye görmüş, mimarlık ve şimendifer inşaatında müteahhitlik, aşar ve ağnam işlerince mültezimlik gibi işlerde bulunmuş, daha sonra avukatlığa başlamış ve bir yandan da ticarete atılmış bir kişidir. Ahmet Mithat'ın örnek insan modelini işaret eden Ahmet Efendi, özellikle çalışma hayatı bakımından kendi hayat hikâyesiyle benzerlik taşır. Bundan ötürü roman üzerinde kalem oynatan araştırmacılar, Ahmet Mithat Efendi'nin kendi biyografisinden birtakım özellikleri Ahmet Efendi'ye yüklediğinde hemfikirdirler. Devamlı olarak hesaplar yapan, gelir ve gider dengesi içerisinde daha çok çalışması gerektiğini düşünen kahramanlar, yazarın romanlarında sıkça okurun karşısına çıkar. *Acâyib-i Âlem*'de Suphi Bey, *Henüz 17 Yaşında*'da Ahmet Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de Rakım Efendi zorluklar karşısında hayatta tutunmaya çalışan orta tabaka insanını ve çalışan kesimi temsil ederler.

---

[436] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 5.

Benzer bir çatışma Agavni ile Kalyopi arasında da vardır. Kalyopi'nin bütün masumluğuna karşın Agavni, bir gecede birkaç erkekle birlikte olup kimsenin kimseden haberi olmamasını sağlayacak kadar uyanık ve işini bilir biridir.

Ahmet Mithat, bazen de zıt kişiler ortaya koymadan doğrudan doğruya ortak amaçlar için aynı yolu paylaşan kişiler kurgular. *Acâyib-i Âlem*'in iki önemli kahramanı Suphi Bey ve Hicabi Efendi'dir. Suphi Bey, Hicabi Efendi'ye göre daha az kültürlü davranışlar sergilese bile abartılı biçimde anlatılmış olumsuz bir davranışı söz konusu edilmez. Aksine o da Batılıların Türklere atfettikleri barbar kimliğini yaptığı olumlu davranışlarla yıkmaya çalışır. Buna karşın yazarın sözcüsü fonksiyonunda bulunan asıl kişi ise Hicabi Efendi'dir. Suphi Bey'den söz edilirken sadece Suphi ya da Suphi Bey; Hicabi Efendi'den söz edilirken ise çoğunlukla Hicabi Beyefendi ya da Hicabi Efendi denmesi de anlatıcının hangi tarafta bulunduğunu göstermektedir. Batı'nın yanlış değerlendirdiği Türk imajını yıkmaya gayrete sarf eden Hicabi Efendi, karşılaştığı bütün kişilere Osmanlı'nın sanılanın aksine kültürlü ve eğitimli kimseler olduğu tezini vurgulamaya çalışır. Bunu açıkça dile getirdiği gibi davranışları, yabancı dil bilmesi, hemen her konuda söyleyecek mantıklı sözlerinin olması ile gerçekleştirir.

Dürdane Hanım romanında da birbirine zıt kişiler oluşturan Ahmet Mithat, Dürdane Hanım ile Ulviye Hanım arasındaki zıtlığı olumlama ya da yadsıma olarak değil karakter zıtlığı olarak ele alırken Sohbet Bey ve Cemal Ağa ile Mergub ve Memduh Beyler arasındaki zıtlığı ise iyi kötü çerçevesinde kurgular.

Ulviye Hanım'la Dürdane Hanım her ne kadar yalı komşularıysa da aralarında hemen hiçbir münasebet yoktur. Zaten aralarındaki yaş farkı böyle bir yakınlaşmayı da engelleyen önemli bir faktör olmuştur. Ulviye Hanım yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında *taze bir dul* ve Dürdane Hanım ise on yedi on sekiz yaşlarında henüz evlenmemiş bir kızdır. Ulviye gayet serbest mizaçlı ve Dürdane ise gayet mahcubiyet içinde terbiye edilmiş bulunduğundan her hâlleri diğerine zıt iki kişidirler.

Roman boyunca Ulviye Hanım'a her türlü yardımını esirgemeden yardımcı fonksiyonunu yerine getiren buna karşın ismi çok fazla zikredilmeyen gizli kahramanlardan Sohbet, kurguymuş gibi anlattığı hikâyesinde de kahramandır. Konaktaki Cemal Ağa ile Sohbet, her yönden birbirine zıt karakterlerdir. Dairede hem vekilharçlık, hem kethüdalık hizmetlerinde bulunan Cemal Ağa ismindeki bu adam, eğlence âlemleri, fuhuş, hırsızlık ve daha pek çok kötü huyu olduğu hâlde o kadar riyakârdır ki Paşa'ya kendisini melek gibi bir hâlde tanıtır. Geceyi sabahlara kadar çapkınlıkta geçirdiği hâlde sabahleyin Paşa'ya hoş görünmek için sofuluk tavrını takınır ve riya hususunda son dereceye varırdı. Sohbet ise efendisi gibi sâlih bir adamın kapısında böyle bir münâfıkın bulunmasını hiç istemezse de Cemal Ağa yaklaşık yirmi seneye yakın bir zamandan beri dairede bulunup Paşa'nın her türlü emniyetine mazhar olduğundan onun aleyhinde Paşa'ya söz söylemek Cemal Ağa'nın memuriyetine göz dikmiş demek olacağı için bir türlü ses

çıkaramazdı. Bu iki zıt kişilik yapısı bir noktada çatışmaya düşer ve Sohbet, Cemal Ağa'yı öldürerek yıllarca küreğe mahkûm olur.

Kötüleri cezalandıran iyileri ise ödüllendiren Ahmet Mithat, Sohbet'e firar imkânı verir. Böylece toplumsal mesajını da hem açıktan açığa söyler hem de anlatıcının sözcüklerindeki olumlu havayı Sohbet'ten yana çevirirken olumsuz ifadeleri Cemal Ağa'ya atfeder. Realizme aykırı Romantik bir tavırla açık açık taraf tuttuğunu bir kez daha belli eder.
Mergub, Dürdane Hanım'ı evlenme vaadiyle kandırmış sonra da onu hamile bir hâlde terk etmiş bir kişiyken Memduh Bey, Dürdane Hanım'ı bütün saflığıyla seven, onu her türlü hâliyle kabul eden bir kişidir. Memduh Bey, o kadar sevilmeme ve terk edilmesine rağmen Dürdane Hanım'a kırgın olmadığını ve intikam hevesi taşımadığını söyler. Mergub çapkın, Memduh ise sadıktır. Bu iki kahraman arasındaki zıtlığı Ulviye Hanım ile Dürdane Hanım tartışır.

> "Haydi bakalım, mecnun Memduh'la âkil Mergub Bey arasını mukayese edelim. Mergub gerçekten âkildir. Zira aklın muktezası insanın her şeyden mukaddem kendi nefsini düşünmeyi iktiza eder. İşte Mergub dahi kendi nefsini düşünerek sizi bu hâle koymuş olduğu gibi şimdi dahi kendi namusunu arayarak sizi kurtarmaya yanaşmıyor. Memduh Bey'e gelince: Bugün Memduh sizin her kabahatinizi affederek, sizi hani ya şu mektuplaştığınız zamanki Dürdane olmak üzere telâkkiye hazır bulunursa buna ne dersiniz?"[437]

Dürdane Hanım, Memduh Bey'i değil de Mergub'u seçmekle hatta nişanlıyken Memduh'dan ayrılıp arzu ve heveslerinin etkisiyle Mergub'a yönelmesiyle hata yapmıştır. Bu hatanın sebebi ise anlatıcıya göre anne eksikliğidir.

Vah romanının iki önemli kahramanı Behçet Bey ve Necati Efendi birbirine zıt iki karakter yapısını taşırlar. Behçet Bey, Avrupai yaşamı benimsemiş, Mekteb-i Sultani'de eğitim görmüş, Şık ve centilmen tabir edilen Avrupalı gençler gibi davranan, geleneklerinden uzak kalmış bir kişiyken otuz beş kırk yaşlarındaki Necati Efendi ise memuriyetle yaşamını sürdüren, düzenli bir tahsil görmemekle birlikte bütün kursları ve eğitim imkânlarını değerlendirerek kendisini yetiştiren, kimse hakkında kötülük düşünmeyen, bekâr bir kişidir.

Necati Efendi'nin Behçet Bey ile dost olmasına sebep Behçet'in gayet serbest bir adam olması ve düşüncelerini hiçbir kimseden gizlemeyerek açık sözlü davranmasıdır. Necati ile Behçet arasındaki dostluk öyle sıkı sıkı bir şey değildi. Zaten birisi yirmi altı yirmi yedi ve diğeri otuz yedi otuz sekiz yaşlarında olan ve birisi şık ve centilmen ve diğeri feylosof bulunan iki adamın o kadar sıkı fıkı dost olmaları kolay değildir. Kaldı ki öyle de olur ve Necati'nin Samurkaş Hanım'a olan bütün iyi niyetine karşın Behçet çapkınlıklarına devam eder ve klasik bir aşk üçgeni kurulur. Samurkaş'ı Necati'den kıskanan Behçet, Samurkaş'ın fotoğrafları üzerinde oynama yaparsa da bu durum ortaya çıkar ve Behçet tutuklanır. Samurkaş Hanım da kocası ölünce Necati ile evlenir. Alışılageldiği üzere yine kötüler kaybeder ve iyiler yaptıkların mükâfatını alır. Bunu romanlarının sonlarında özellikle dile getirir.

---

[437] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 123.

> "İşte cihanda fenalık edenlerin yine fenalıktan başka hiçbir ceza ümit etmemeleri lâzım geleceği hakikatini tercüman Tigran'ın ve General Lazaraf'ın ve Kalatosofun âkibet-i hâllerine zamimeten Prens Çiçiyanof'un şu âkibet-i müdhişesi dahi teyit eyleyip Prenses Heleni tarafından vuku bulan rica üzerine kendisi ile beraber istirkak edilmiş bulunan Hayikof familyası bendegân ve hizmetkârıyla beraber Hüseyinkulu Han tarafından af ve azat edildikleri gibi Binbaşı Yosof'un zevcesi de ıtlak olunarak, Prenses Heleni ise kemâl-i fahr ve mübâhat ile Hüseyinkulu Han'ın zînet-efzâ-yı firâş-ı izdivacı olmuştur."[438]

Esrâr-ı Cinâyât polisiye roman ilkelerine uyulmak gayretiyle kurgulanmış bir roman olduğu için kişilerin de iyiler ve kötüler olarak ikiye bölündüğü görülür. Roman daha isminden itibaren bu şekilde bir çatışmayı ortaya koyar. Bir taraf cinayete kurban gitmiş, dolayısıyla masum diğer taraf ise katil ve suçludur. Ancak kurgu içerisinde rollerin pek de bu tahmine uymadığı görülür. Cinayeti işleyen ve bu sebeple yurt dışına kaçmak zorunda kalan Kalpazan Mustafa, olayların bütün detaylarını anlattığında onun masumiyetine muharrirle birlikte âdeta okurlar da inanır. Mektup bu anlamda kişinin baht dönüşümünü sağlayan bir değer taşır. Çünkü bu mektuplarda Kalpazan Mustafa'nın talep ettiği gibi İstanbul'a döndüğünde tutuklanmaz ve cezalandırılmaz. Bir anlamda insani değerler yüceltilir. Kişi hata yapsa bile bu yanlışında ısrar etmeyip doğruya yöneliyorsa onun bu davranışının örnek kabul edilmesi gerektiği dile getirilerek sosyal mesaj verilir.

> "İstanbul'da hiçbir fert bulunmadı ki işbu ilân-ı resmînin hükmünde olan isabeti, büyüklüğü, mürüvveti tasdik ve tahsîn etmesin. Mustafa hakikaten nefret-i âmmeye şayan bir adam iken, yazdığı mektup ve bu ilân-ı resmî üzerine enzâr-ı âmmede takdir ve aferine şayan bir adam olmak üzere hükmolundu." [439]

Roman boyunca yaptığı eylemler ve onların uzantılarından bahsedilen şer odağı Halil Sûrî, Mecdeddin Paşa'yı kullanarak çıkar elde etmeye çalışan ve Mustafa'yı cinayet işlemeye sevk eden Hediye Hanım, görevini kötüye kullanarak cinayeti örtbas etmek isteyen Mecdeddin Paşa romanın kötü kahramanları; cinayeti çözümleyebilmek için mesleklerinden atılmayı dahi göze alan Osman Sabri ve Hafiye Necmi iyi kahramanlardır. Cinayet işlemesine rağmen olayların aydınlanması için hapse atılmayı göze alarak erdemli bir davranış gösteren Kalpazan Mustafa'nın işlediği cinayet tasvip edilmemekle birlikte yaptığı davranış bakımından takdir edilir. Onun iyi ya da kötü oluşuyla ilgili somut bir ifade kullanılmaz. Fakat roman sonundaki akıbeti göz önüne alındığında adalet tarafından serbest bırakılmasına rağmen anlatıcı tarafından cezalandırılarak ceviz ağacından düşüp ölmesi yoluyla vakadan çıkması sağlanır. Neticede yine iyiler kazanır, kötüler ise kaybeder ve cezalarını çekerler. Hediye Hanım bütün varlığını kaybedip dilencilik yapmaya balar. Mustafa ceviz ağacından düşüp ölür. Halil öldürülür. İyi kahramanlar Osman Sabri ve Hafiye Necmi ise terfi edip başarılı ve mutlu bir hayat sürer. Anlatıcının "Bizim Osman Sabri Efendi ile Hafiye Köse Necmi" demesi ise anlatıcının açık açık taraf tutarak objektifliğini yitirdiğini gösterir.

---

[438] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 212.
[439] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 226.

Hayret romanında entrikalar çeviren, kılıktan kılığa girerek insanları dolandıran Safa Kok Sanc'ı soyarak ona zorla senet imzalatan; ancak kimliğini gizli tutmayı başarabilen Mösyö Sarpson, bir anlamda *Hasan Mellâh* romanının Dominico Badia'sıdır. O nasıl önce Cuzella ile evlenmeyi sonra ise onun mal varlığına el koymayı düşünmüşse Mösyö Sarpson da benzer biçimde önce Safa Kok Sanc'ın kızı Mihriban ile evlenmeyi sonra da onun babasının servetine konmayı planlamıştır. Dominico Badia nasıl kimlik değiştirerek Cuzella'yı kaçırmışsa Sarpson da sürekli isim ve kimlik değiştirerek Anj'ı kaçırmıştır. Her ikisi de roman boyunca değişik kimliklerde ve değişik mekânlarda yaptıkları hilelerle kim olduklarını okurlara hissettirirler. Dolayısıyla yazarın romanlarında bunun gibi benzer kişilik yapıları oluşturulmasıyla karşılaşmak olağandır.
Sarpson'un kullandığı isimleri İsmail Azmi sırayla anlatır.

> "-Bu dört cinayetin bence bittabi mucip olacağı te'sîr-i müntakimâne ile sizi takibe mecburiyet elverdiğinden, netîce-i tedkikatım olarak dahi birkaç müthiş cinayetlerinizi mertebe-i tahakkuka vardırdım. Birisi Trieste'de kereste taciri bîçare Urgaz Bonso'ya ettiğiniz iştir ki Mösyö ve Madam Bonso hâlâ menzul bulundukları gibi taht-ı nikâhınıza geçmiş ve hâlâ nâm-ı müsteârınızı taşıyarak 'Madam Fonhac' diye hitap olunmakta bulunmuş olan zevceniz dahi el işleriyle para kazanarak anasını babasını beslemektedir. Bunları siz dahi unutmadınız ya?
> -O zaman ismim Alexandre Fonhac olduğunu hemen unutacaktım. İyi hatırıma getirdiniz.
> Mel'un herif bu sözü sanki bir lâtife ediyormuş gibi sırıtarak söylemişti. Kendi nikâhı altına girmiş olan bir bîçare kadının ve vaktiyle pekçok fukaraya ianeleri olan bir namuslu tüccarın başına getirmiş olduğu felâketlerden hiç de teessür alâmeti göstermemişti.
> İsmail Azmi, herifin bu derecelere varan fütursuzluğundan müteessir olarak cüz'î ihtirazla dedi ki:
> -Hele şu isminiz Karlos Melkan olarak güya Paris'ten Amerika'ya emtia-i tuhâfiyye göndermek vesilesiyle beş altı kadar gemileri bahr-ı muhît-i Atlasî üzerinden kaynatmış olmanızdan ibaret bulunan cinayetiniz asla hatırınızdan çıkamaz ya? O cinayet dahi sizi bir vakit bu hapishaneye getirmişti."[440]

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar'da Lini ve Polini isimli kahramanları kıyaslayan Ahmet Mithat, böylece ön plana çıkarmaya çalıştığı ve olumladığı Polini karakterini netleştirir.

> "Acaba bir erkek şu iki istidâd-ı mütehâlifte bulunan kadınların hangisinden hoşlanır?
> Bu meseleyi hal için evvelâ meseleden 'bir erkek' kaydını tayyetmelidir. Meseleyi evvel be-evvel umum erkekler nokta-i nazarından halle başlamalıdır. O hâlde vehleten teslim olunur ki erkekler Lini istidadındaki kadınlardan daha ziyade hoşlanırlar. Zira erkeklik ile kadınlık arasındaki taallûkun asıl ukdesi bu istidat üzerindedir. Ama o zaman erkekler o kadını yalnız 'karı' diye telâkki etmekle kalırlar. Polini gibi bir zatın karşısında bulunarak şu günkü mülakat tarzında mülakat edecek olurlar ise karşılarındaki zatın 'karı' ıtlak olunan mahlûktan değil a 'kadın' ıtlak olunan zevattan daha âlî bir şey olduğunu görerek kendilerini arz-ı tazîmât-ı fâikaya mecbur bulurlar.
> Bu mecburiyetin hoşa gidip gidemeyeceğini her erkekten sormamalıdır. Her kadın Polini gibi olamayacağı ne kadar müsellem ise, her erkeğin de bu hâlden hoşlanabilecek erkeklerden olamayacağı o kadar müsellemdir. Mustafa Kameküddin'in Paris'teki mebâdî-i sûret-i teayyüşünü görmüş bulunduğumuzdan o hâlde bulunan bir delikanlının da Polini'nin etvâr-ı safiyânesinden hoşnut olamayacağını hükmeylersek bu hükmümüzü hata zannetmeyebiliriz."[441]

---

[440] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 459.
[441] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 120-121.

Paris'te kadınların sosyal hayatta ve çalışma hayatında olmasının bir örneği Polini'dir. Üstelik Polini, yanında işçiler de çalıştırır. O, bu hâliyle Osmanlı toplumunda olmayan burjuva sınıfını, yani emekçi insanları temsil eder.

Osmanlı Devleti'nde padişahın mutlak otoritesi, dogmatik merkeziyetçi bir yapının oluşumunu beraberinde getirmiştir. Bu yapı içinde bireyin yeri yoktur. Bireyin reddi, cemaatçilik yapısının kuvvetlenmesini ve küçük örgütlenmeler yanında vakıfların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca maddiyatın ikinci plana indirgenerek maneviyatın ön plana çıkarıldığı bir toplum anlayışı, bireysel menfaatleri ikinci plana çekmiştir. "Bu politik ve sosyo-kültürel yapı, bir ulusal burjuvazinin oluşmasının ve güçlenmesinin önüne büyük engeller çıkarırken, kapitülasyonlar, kozmopolit bir ticaret sınıfı olarak Levanten sınıfının güçlenmesini sağlamıştır. Levantenler, yani kozmopolit ticaret burjuvazisi, Osmanlı'nın kapitalistleşmesinde etkili olan ve önemli rol oynayan büyük tarihsel unsurlardan biridir."[442] Levanten sınıfının yönetim üzerindeki etkisi, zamanla IMF'nin Türk ekonomisine yaptığı baskıyı andırır biçimde ekonomik sınırların ötesine geçerek siyasi müdahaleye dönüşmüş ve hatta Tanzimat'ın ilan edilmesinde önemli bir faktörü oluşturmuştur. Levantenlerin baskısıyla oluşturulan yapma Osmanlı burjuvazisi, Batı'daki burjuva oluşumundan farklıdır. "…bağımsız bir devrimci güç olarak tarih sahnesine yükselen, üretimi sürekli olarak değiştiren, sosyal koşulları durmaksızın alt-üst eden araçları olan burjuvazi'den"[443] farklı olarak devlet elitlerinin kendi çıkarlarını gözeterek oluşturdukları yapay burjuvazi, küçük şirketlerin kısa zamanda yok edilmesine sebep olurken müsadere usulünü ve dogmatik merkeziyetçi gücün varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Bireysel girişimler hep yarıda kalmış ya da büyümeye başlayan girişimler, devlet elitlerinin entrikaları ile durdurulmuş şahsi teşebbüsün önü kesilmiştir. Kellesinin gideceğinden endişe duyan girişimciler ise vakıflar kurarak maddi servetlerini bu kurumlar yardımıyla ayakta tutmuş, devletin kendi mal varlıklarına el koymasının önünü almıştır. Bu yapı içinde bireysel girişimlerden söz etmek son derece zordur. Dolayısıyla Ahmet Mithat, şahsi teşebbüsü gerçek hayatta yapmaya çalıştığı gibi kurgusal ürünlerinde oluşturduğu kahramanlarına da benzer yolu işaret ederek okurlarını bu tarafa doğru yönlendirmeye, özellikle gayret sarf etmiş, insanları memuriyetin sıkıcı havasından uzaklaştırmaya çalışmıştır.

Bilinmedik millet ve toplumları da tanıtırken Latinler'e de değinen yazar, İstanbul'da gayrimüslimler arasında Latin cemaatinin de bulunduğunu ifade eder. Katolik mezhebinden olan, Rumca ve İtalyanca anlaşan, aslı Avrupalı olmakla birlikte fetihten beri İstanbul'da yaşayan Latinler'in daha yenilerine Frenkçe "Levanten" yani şarklı denildiği söylenir. Osmanlı Devleti'nde büyük değişimlerin önünü açan Levanten sınıfının Ahmet Mithat tarafından göz ardı edilmesi mümkün değildi. Bundan ötürü bu sınıfın nasıl bir yapıya sahip olduğu ile ilgili uzun uzun anlatım yapılır. Böylece okurun ekonomik değişimlerle ilgili çıkarımlar elde etmesi sağlanmaya çalışılır.

---

[442] Enver Alper **Güvel**, *Türkiye'de Politika Ekonomi Etkileşimi*, Adana Nobel Kitabevi, Adana 2003, s. 9.
[443] Güvel, s. 10.

> "Onlar tâbi'iyet-i ecnebiyyelerini de muhafaza ederler. Levantenlerin bazıları Lâtin cemaatinden kız alırlar. Bazıları da yine levanten familyalarından kız aldıkları hâlde, zevcelerini tabi'iyet-i Osmâniyyeye ithâl ederler. Vakıa şimdilerde tasar-ruf-ı emlâk kanûn-ı cedidi ecanibe dahi emlâk tasarrufu hakkını vermişse de, o zamanlar ecnebiler emlâk tasarruf edemediğinden, bizde mülk alan yabancılar, zevceleri namına senet çıkarırlardı da, bu tedbiri onun için iltizam eylerlerdi. Ecnebiyken tâbi'ıyet-i Osmâniyyeyı kabul eden kadınlar dahi, eğer Fransız, İtalyan, ispanyol, Nemçe gibi Katolik mezhebine salık olanlardansa, yine Lâtin cemaatinden addolunurlar."[444]

Olayları, içinde geçtiği toplumsal yapı ile birlikte canlı olarak vermek düşüncesindeki yazar, çalışan kesimi uzun uzun anlatır. Romanlarında da çalışmayı üstün bir değer olarak sunar. Bunun en güzel örneğini toplumun bütün hareket ve canlılığı içinde *Müşahedat*'ta şöyle dile getirir:

> "Ey, taze fasulyenin okkasını yirmi beş paraya almak istemeyen kari. Hiç hatırınıza getiriyor musunuz ki, bahar gecelerinde, saat altı yedi raddelerinde, siz tatlı uykuda iken, yarın mutfağınıza girecek sebze, böyle, baş, kıç altlarında sekiz on bahçıvan, sizin gibi rahat habı istihsale çalıştıkları hâlde, üç kişi kan tere batmış kürek çekerek ve dördüncüsü olan dümenci ise, gecenin serinliğinde üşüyüp, titreyerek, deniz üstünden geliyorlar.
>
> Bu kayıklar, birden beşten ibaret değildir. Boğaziçinin içinde Anadolu ve Rumeli sahillerinden Kartal'a ve Ayastefanos'a doğru, Marmara kenarlarında yüzden mütecaviz kayık, o saatlerde deniz üstündedir. Yalnız kürek çekenler dört yüze kârib. Bakisini siz düşununüz. Düşununüz ki şu temaşâgâh-ı âlemin hakikaten şâyân-ı temâşâ olan ahvalini görmemiş, hiç olmazsa düşünmemiş olmayasınız."[445]
>
> "Bu mahşerin içinde cabeca ve zaman zaman 'sıcak pideler' ve 'gözlemeci' ve 'sütlü çay' gibi avâzeler, dahi işitilir. Şu arada seyyar kahveci kendi etrafında, kimisi ufak iskemlelere, kimisi yerlere oturmuş bulunan bahçıvan ve hamal ve kayıkçı ve madrabaz mahlutu cemaatlere kahve pişiriyor. Burada bir seyyar berber, yine bu mahluttan birisinin ya kafasını, ya çenesini tıraş ediyor. Ya Lânga, Yedikule vesair taraflardan yük getirmiş, veyahut Aksaray, Bayezit, Fatih gibi semtlere yük götürecek olan bir takım beygirler kuyruk salladıkça, yanlarına ziyadece tekarrüb edenlerin yüzlerini kamçılıyorlar.
>
> Bazıları birer kazık ve bazıları küfeler üzerine konulmuş olan birçok fenerlerin kimisinde petrol lâmbaları alevlenmiş, patlamak tehlikesinde. Bazısmdaki petroller bitmiş, sönmek hâlinde. Birtakımının camları kırık, mumları eriyor. Birçoğu da pek güzel yanıp, meydanı tezyin eyliyor.
>
> Koca bir memleket. Koca bir panayır. Henüz görmemiş olanlar için hakikaten görmek külfetini ihtiyara seza bir hâl."[446]

Ahmet Metin ve Şirzad'da Vasiliki ile Neofari ve Katerina arasında kurduğu çelişki ile iyi ve kötü kahramanları belirten yazar, iyi kahraman olarak işaret ettiği ve olumladığı Vasiliki'den söz etmez ve neredeyse roman boyunca Ahmet Metin'in birlikte yolculuk yaptığı kötü karakterlerden Neofari üzerinde durur. Diğer romanlarında olumladığı ve sözünü emanet ettiği iyi kahramanlarının etrafında cereyan eden olaylardan daha fazla bahsetmeyi tercih eden Ahmet Mithat, böylece bu yapının biraz dışına çıkar. *Jön Türk*'teki olumsuz kahramanlardan Ayşe Ceylan'la bunu sürdürmek isterse de bunda Neofari'nin anlatımında olduğu kadar uzun süren kararlılık gösteremez. Yazarın Neofari ekseninde vermek istediği mesajları, Ahmet Metin'in

---

[444] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 103-104.
[445] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 61.
[446] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 63-64.

anlattığı tarihî hikâyelerle de desteklediği ve böylece olumsuz kahramanın davranışlarında görülen değişiklikle okurlarını yönlendirme gayretinde olduğu görülmektedir.

Ahmet Metin ise millî değerleri, Batılılar karşısında muhafaza edip Türklüğü ve Müslümanlığı savunmak/ön plana çıkarmak gibi düşüncelerle idealize edilmiş bir tiptir. Bu tür Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki karşılaşmalarda her yönden iyi eğitim almış kişileri ön palan çıkarmak isteyen yazar, Ahmet Metin üzerinden mesajlarını vererek bu amacını gerçekleştirir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında kahramanlar, kurguda sergiledikleri insani vasıflara göre iyiler ve kötüler olarak iki temel grupta toplanabilir. Erdemli davranışlar sergileyen, çalışan, idealleri peşinde koşan, ihtiyacı olan kişilere yardım eden, cesaret duygusunu hiçbir zaman kaybetmeyen kişiler iyidir. İyiler daima örnek gösterilen ve olumlanan, Ahmet Mithat'ın bir insan olmasını beklediği davranışları sergileyen kişilerdir. Dolayısıyla burada etnik bir ayrım söz konusu değildir. Kötüler ise her türlü insani vasıftan yoksun, sadece kendi çıkarını gözeten, romanlarda yaptıkları entrikalarla vakanın uzamasına sebep olan kişilerdir. İyiler affediciyken kötüler yaptıkları davranışlardan asla geri adım atmaz ve bu davranışlarında devam ederler. Ancak Ahmet Mithat, bazen onlar içinden şans tanıdığı, yaptıkları davranışın yanlışlığını görerek pişman olan kahramanlarına iyi olma fırsatı sunar. Bu durumda da kötülüğün kaynağı olarak sosyal çevreyi işaret ederek kişileri o duruma düşüren toplumsal etkenlerin düzeltilmesi gerektiğini işaret eder. Yazar bu iki zıt kahraman modelini kullanarak kötüleri yadsırken idealize ettiği iyileri daha fazla plana çıkarmayı arzular.

1.3.2. Kahramanı Tanıtma Yöntemleri

1.3.2.1. Kahramanın Kendi Kendini Tanıtması

Kahraman kendisini açık açık tanıtabildiği gibi davranışları ile de nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu ima edebilir. Ahmet Mithat, romanlarında kahramanlarına hareket alanı bırakmadığı için kişilerin kendilerini tam anlamıyla ifade etme imkânları yoktur. Ancak bazı durumlarda kahraman kendisini bir kıza ve yapacağı bir işte karşıdaki kişiye beğendirmek zorunda kaldığında kendisini tanıtmaya başlar. Bu tanıtım, daha çok gizli kalmışların ve geçmişin derinlemesine irdelenmesi demek olduğundan kahramanlar zaman zaman diyaloga başlamadan önce bir iç muhasebe yaparak iç monologlar da yaşarlar. Yazarın özellikle ilk romanlarında hâkimiyetin neredeyse tamamen yazar/hâkim anlatıcının kontrolünde olduğu söylenebilir. Yazarın ilk romanları *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta Alonzo sevdiği kişiyle sohbet ederken, Hasan, Esma ve Cuzella ile konuşurken, Esma, kendinin kim olduğunu Hasan'a anlatırken, Trillo Madam İlia ile konuşurken kendilerinden söz ederler. Bu tanıtımlarda mazi koridoruna gidilerek uzun bir geçmişin anlatıldığı görülür. Kişinin kendisini anlatırken önce milliyetini işaret etmesi, ardından doğumundan itibaren başından geçen belli başlı dönüm noktalarını anlatması biçiminde seyreden tanıtımlar ile anlatıya biraz daha gerçekçi bir hava kazandırılır.

> "Öznenin kimliğinin belirlenmiş bir şey mi, yapılandırılmış bir şey mi olduğu sorusunu ele alalım. Hem bu iki seçenek yazında bol bol betimlenmiştir, hem de karmaşıklıklar ya da iç içe geçişler sık sık önümüze serilmektedir - tıpkı karakterlerin kim olduklarını geçmişleri hakkında (örneğin, doğumları hakkında) bir şey öğrenerek değil, bir bakıma, onların 'doğası' olduğu ortaya çıkacak şey haline gelecek biçimde davranarak, sözün gelişi, 'keşfettikleri' bildik olay örgüsünde olduğu gibi."[447]

Kendisini açıkça ifade edemeyen insan, çoğu zaman beden dili ile kişiliğini açığa vurur. "Onlar buralara kadar bast-ı efkâr edecek adamlardan olmadıklarını şimdiye kadar gördüğünüz halleriyle anlamışsınızdır."[448] diyerek kişilerin bu durumlarını fırsat buldukça dile getiren anlatıcı, hâl ve davranışlardan kişilik hakkında bilgi edinilebileceğini ifade eder. Kişinin beklenmedik bir olay karşısında duygulanarak ağlaması, olaylara sert tepkiler vermesi, kılık ve kıyafet de bu yapıyı ortaya çıkarmada önemli ipuçları taşır. Pavlos tanıtılırken giydiği kıyafeti, asaleti temsil eden bir nesne şeklinde tasvir eden anlatıcı, Alonzo'nun *zevzek* diye nitelenen karakterine uygun kıyafet seçer. Sabah kalkıp Hasan'ın karşısına çıkan Alonzo, pantolonunun bir paçası bir bacağını bütün bütün çıplak bırakacak şekilde yukarıya çıkmış, gömleğinin ön yarığı sol tarafına kadar dönmüş pejmürde bir kıyafet içinde tasvir edilir. Böylece kıyafet ile karakter niteliği birbirini bütünler.

> "Davranış biçimine dayanan tanıtım yöntemi, diğer yöntemlere kıyasla farklılık gösterir. Şöyle ki: İster 'anlatıcı' aracılığıyla, ister diğer kahramanların verdiği ipuçlarıyla yapılan tanıtımda, bilgi ve açıklamalar, 'blok halinde' sunulur. Dolayısıyla kahraman, bütünüyle, olmasa bile, büyük ölçüde tanıtılmış olur. Davranışı ön plâna çıkaran tanıtımda ise; bilgilendirme derece derece gerçekleşir. Bu tanıtımda kişinin olaylar karşısında takındığı tutum, gösterdiği tepki ile olaylara ve kişilere dönük açıklamaları, hatta duygu ve duyarlılıkları önemli rol oynar. O, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, normal hayatını yaşar; biyolojik değişime uğrar, psikolojik dalgalanmalar geçirir; toplumsal işlevler üstlenir. Yerine göre inanır, yerine göre inanmaz; güler, aldanır, aldatır; düşünce ve felsefeler üretir; açıklama ve yorumlar yapar; kısacası 'birey' olmanın, olabilmenin kavgasını verir. Şu veya bu yönde davranışlarda bulunması, onun birey olup olmadığını gösterecektir. Bu yönde bir portre sergilemesi ise, roman için bir kazanç, romancı için bir başarıdır kuşkusuz."[449]

Hasan Mellâh, intihar etmek üzere olan Numan'ı kurtardığında onun sıkıntısına çare olabilmek için derdini dinler. Bunun üzerine Hasan, kendisinin kim olduğunu bilmeyen ve Numan'a düşmanlık eden kişilere de kendisi hakkında bilgi verir.

> "Hasan-Hanımefendi Hasan Mellâh İbn-i Osman'ı işittiğiniz var mı?
> Hanım-(haşyetle) Var oğlum var, tanırım. Onu kim tanımaz?
> Hasan-İşte o adam benim. Beni yaratan ve lütfuyla müstağrak eden Allah ismine yemin ederim ki, benim havsalamda zulme tahammül yoktur. Kendi nefsime edilen zulümde ne ise ne ise ne, ama mazlûmun mazlûmiyetine asla tahammül edemem."[450]

Hasan Mellâh, bir kişilikten öte toplumsal bir yapı gibi birleştirici ve bütünleştirici bir unsurdur. Bu yönüyle Hasan Mellâh, eylemleri ve sözleriyle bir anlamda çok uluslu yapıya sahip Osmanlı Devleti'dir. Hoşgörüsü, zulme karşı duruşu, birleştirici yapısı bunu işaret eder. *Hasan Mellâh*'tan

---

[447] Jonathan **Culler**, *Yazın Kuramı* (çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, s. 158.
[448] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 253-254.
[449] Tekin, s. 91.
[450] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 129.

itibaren yardıma ihtiyacı olan herkese yardım edip onları etrafında bir araya getiren bir anlamda onları tek çatı altına toplayan Hasan, bir hile ile karısı elinden alınmak istenen Numan'a yardım etmek için zulümleriyle adını duyuran bütün Cezayir dayılarına meydan okur. Hasan, Numan'ın karısını elinden alan kişilerin kapılarına dayandığı zaman tepki ile karşılaşır ve düşman daha hareket dahi edemeden dostları, Hasan'ın yardımına koşup gelir. Bir zamanlar ona yardım ederek sevdiği kıza, Esma'ya, kavuşturduğu Arslan Bey ve arkası sıra İspanyol, Fransız, Portekiz, İtalyan, Arap, Türk, Rum, Maltız iki yüz elli, üç yüz kadar gemi tayfası kılıç, bıçak, tabanca, tüfek, balta, topuz, manivela gibi şeylerle silahlı olarak hazır bulunmaları Hasan'ı da çok sevindirdiği gibi Numan'ın meselesinin de halledilmesini sağlar.

Yazarın romanlarında kişilerin kendilerini tanıtmaları diğer tanıtma yöntemlerine göre daha azdır. Çünkü kişinin kendisini tanıtmasının objektiflikten uzak ve realizmi gölgeleyen bir unsur olacağı yanında kişinin kendisini ifade etmesinde daha ötesinde kişinin kendisini tanımasında o yapıya yeterince hâkim olamamasındandır. Kişi önce kendisini tanımalı ardından başkalarına kendisini anlatmalıdır. "İnsanın kendi kendisini tanımasının bu kadar güç olmasının sebebi, ilk planda kendi sübjektifliğinin dar sınırları içerisinde kalmasından ve kendini yargılamak için kendi dışına çıkmasının mümkün olamamasındandır."[451] Bundan ötürü kişilerin tanıtımları çoğunlukla vaka dışı anlatıcılara bırakılmış ve otorite yazar/hâkim anlatıcıda kalmıştır. "…eksik ve tartışmalı olmasına rağmen, insanın kendi kendisi hakkında bilgi edinmesi için geçerli ve tek uygun yol, içebakış metodudur."[452] Bu metodun vakayı merak eden okur kitlesini azaltacağı, o konuda yazarın yeterliğinin zayıf olması gibi sebeplerle doğrudan bir içe bakış metodu uygulanamamış ve günlük, mektup ve hatıra gibi türlerle kişinin kendisini ifadelendirmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Böylece dolaylı yoldan kahramanın kendi kendisini tanıtması sağlanmıştır. Bazen de açık açık kendi kimliğini ortaya koyan kahraman, hakkında bilinmesi gerekenleri romanın önemli bir dönüşüm noktasında ifade ederek entrik havayı yoğunlaştırır. Demir Bey kendisini tanıtırken bu yapı içinde kendisini anlatır:

> "-Ben an-asıl İstanbullu'yum. Mahallem Kasımpaşa'dır. Validemden pek küçük iken yetim kalmışım. Pederim Arnavut olup gayet cebbar ve kahhar bir adam idi. Üvey validem dahi huysuz bir kadın olduğundan bir yandan pederimin ve diğer taraftan validemin yumrukları sırtımdan ve tepemden eksik olmazdı. Kasımpaşa mahallesinin Beyoğlu cihetine karîb bir kısmında bulunduğumuzdan birçok Ermeni komşularımız vardı. Hele bunlardan bir tanesini ben pek sevdiğim gibi onlar dahi beni sevdiklerinden hanelerine sık sık gider iltifatlarına, ikramlarına nail olurdum. Hele babam veyahut validem tarafından şiddetlice bir cevr ü cefa gördükçe bunlara iltica ile geceleri dahi onlarda ge¬çirirdim. İsmim Ali Haydar idi."[453]

Kahraman kendisini tanıtırken mazi koridoru, onu en büyük yardımcısı olur. Kişinin geçmişi hakkında verdiği bilgiler, hem olayların gelişimine ve gelecekte yönelimlerine ışık tutar hem de gerçekçi bir tanıtımın yapılmasına olanak sunar.

---

[451] Bourneuf ve Quellet, s. 173.
[452] Bourneuf ve Quellet, s. 175.
[453] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 295.

Aktüel zamanda kişinin kendisini tanıtmasına farklı bir örnek, kimlik ve isim değiştirme yoluyla *Hüseyin Fellâh*'ta rastlanır. Hüseyin Fellâh, gerçek kimliğini diyalog kurduğu kişiye açıklamadan Hüseyin'i soran bu kişiye kendisini "Çiftçi bir adamdır. Tüccardır. Zengindir. Âlicenaptır. Senin gibi birkaç misafiri senelerce beslese yüksünmez."[454] diye anlatır. Doğrudan anlatmak yerine kimlik değiştirme ile kişinin kendisini anlatması, sanki üçüncü bir kişi anlatılıyor gibidir. "…hem anlaşmazlıkların sebebini, hem de birlik ve beraberlik kaynağını teşkil eden bir tür üçüncü bir kişi olmak suretiyle söylenmemesi gereken 'gizli gerçeği' de yine diyalog tayin eder."[455] Bu sebeple kişi tanıtımında başka bir kişiyi tanıtmanın verdiği rahatlıkla daha kolay bir anlatım yöntemi olarak kabul edilebilir.

Ahmet Mithat, romanlarında sözcü olarak fonksiyon yüklediği kişilerini tanıtırken geniş yelpazeli bir bakış açısı kullanır. Kişinin davranışlarından yola çıkarak kendi karakteri hakkında bilgi vermesi, başka bir roman kahramanının bu kişiyi tanıtması ya da doğrudan anlatıcının kişiyi tanıtması bu yelpazede içinde yer alır.

> "Temelde 'tasviri' özellik taşıyan ve 'bilgi' ağırlıklı olan açıklama yöntemiyle gerçekleştirilen karakterizasyon uygulamaları, romanın modernleşme sürecinden itibaren yerini, giderek 'dramatik yöntem'e bırakmıştır. Bu, 'açıklama yöntem'inin bütünüyle terk edildiği anlamına çekilmemelidir. 'Açıklama yöntem'i, modern romanın kendine özgü yapısında gerektiğinde uygulanmış, buna karşılık karakterizasyonda asıl ağırlık 'dramatik yöntem'e bırakılmıştır. Dramatik yöntemde kişi, fiziki ve moral özelliklerinin topluca sunulmasıyla değil, parça parça verilmesiyle çizilir. Çizimde, anlatıcının rehberliği yerine, kişinin kendi davranış biçimi, duygu ve düşünceleri asıl rolü oynar. Kişinin çevresine karşı takındığı tutum, olaylara bakış tarzı, yorum ve açıklamaları, bize kendisini verir. Ancak bu konuda bir noktaya işaret etmek gerekir. 'Açıklama yöntem'inde, bilgiler somut ve topluca verilir, dolayısıyla okuyucunun karakteri bir anda ve derinlemesine tanıması sağlanır. 'Dramatik yöntem'de bu mümkün olamaz: Okuyucu, kişiyi roman genelinde verilen bilgi ve ipuçlarıyla tanımak durumundadır. Onu, tıpkı hayatta olduğu gibi zamanla -bazen kısmen, bazen de bütünüyle- tanırız. Olayların gelişimi, aynı zamanda tanımanın derecesini de tayin eder."[456]

Ahmet Mithat'ın romanları bu çerçevede değerlendirildiğinde dramatik yöntem kullanılmakla birlikte asıl ağırlık noktasının açıklama yöntemi olduğu görülür. Çünkü o, altyapısı henüz roman türüne hazır olmayan okurlarını yönlendirme gayesini taşımış, böylece okurların bilmediği alanlarda dağılıp kaybolmasını engellemeye çalışmıştır. Hâkim anlatıcının olaylara sürekli müdahale ederek uyarılarda bulunması, kişilerin özgürce hareket etmelerini engellemiş ve kişinin hangi vasfı ön plana çıkacaksa o tarafı tanıtılmış, başka yönleri için ise çoğu zaman ileride tanıtılacağı hatırlatması yapılarak geçilmiştir. Dolayısıyla kişilerin çok az da olsa kendileri hakkında bilgiler vermesi istisna tutulursa onların kendi kaderlerini çizmedikleri, aksine çizilmiş olan kaderlerine boyun eğmek zorunda kaldıkları gözlenir.

Bir cinayet vakası üzerine kurulan *Esrâr-ı Cinâyât*'ın sırlarını çözen kişi, diğer bir deyişle vakanın yönlendiricisi olan Kalpazan Mustafa, Belçika'dan "..." gazetesine gönderdiği evraklarda

---

[454] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 202.
[455] Bourneuf ve Quellet, s. 188.
[456] Tekin, s. 80-81.

olan bütün olayları anlatır, bu bağlamda kendisinin nasıl biri olduğu ile ilgili açıklayıcı bilgiler verir. Kahramanın kendisini bu kadar açık biçimde tanıtması, yazarın diğer romanlarında karşılaşılan bir durum değildir. Ahmet Mithat bu uygulamanın teorik ilk işaretini *Vah* romanında dile getirir. Burada okuyucuların şairane anlatım usulünden *bıkıp usandıklarını*, bunun yerine anlatının gözlem ya da eylemlere terk edilmesinin doğru olacağını ifade eden yazar, benöyküsel anlatıcı olan Kalpazan Mustafa ile hâkim anlatıcının aktarıcı rolünü kırar.

> "İsmim Kalpazan Mustafa olduğunu haber verdim. Fakat bu isim sonra kazandığım isimdir. Evet kalpazanlık, hırsızlık, katillik eğerçi birer sıfat, birer lâkap iseler de insanlar analarından doğdukları zaman bu sıfatlarla doğmazlar. Bu lâkapları birer mahlas gibi pederlerinden almazlar. Sonra nice vukuat ve tahavvülât olur ki bir zaman temiz, pak olan isimler birtakım elkab-ı mekrûhe ile televvüs ederler.
> Bununla beraber her lâkab-ı mekruh ile mülevves olan bîçarelerin kalplerini simsiyah kararmış zannetmemelidir. Nezd-i âkılânda makbul olamamakla beraber, bunlardan herbirinin birtakım özürleri vardır ki, hiç olmazsa bîçareleri insanlık defterinden bilkülliye tayyetmemek ve hâllerine acımak için bu özürlerin yardımı olabilir. Hele kendilerinden sonra benî-cinslerini çâh-ı müdhiş-i cinâyâta düşmemek hususunda sergüzeştleri bir nûrü'l-hüda makamında tutulabilir.
> Ben Kalpazan Mustafa'yım. Bir zamanlar namım Hezârfenzade Mustafa Bey idi. Pederim Hezârfen Mehmed Çelebi namıyla benâm idi. Hem de hakikaten hezârfen idi. Saatçilik, kuyumculuk gibi sanâyi-i dakika ve fizikçilik, kimyacılık gibi ulûm-ı nâzike, kâffe-i kavâid ve kavânîni ile pederimin âdeta birer türlü eğlencelerine hizmet ederdi."[457]

Esrâr-ı Cinâyât romanına kadar hâkim anlatıcı ile muharrir söyleşir, hâkim anlatıcı muharrire yönelttiği sorulara cevaplar ararken bu romanla birlikte ilk defa kahraman anlatıcı, muharrirle söyleşir. Bu teknik değişim, okur kitlesinin değişimi, romancılıkta ilk numunelerin ardından belli bir yol katedilmesi, Batılı romancıların etkisi gibi sebeplerle açıklanabilir.

> "Batılı romanlar, dünyayla başa çıkma çabalarından doğan benin bir bakıma hep orada olduğunu ileri sürerek bir gerekli ben kavramını, okuyucuların bakış açısından, bu beni var eden eylemlerin temeli olarak berkitmektedir. Karakterlerin temel kimliği eylemlerin, dünyayla mücadelenin sonucu olarak ortaya çıkar, ama sonra bu kimlik bu eylemlerin temeli, hatta nedeni olarak görülür."[458]

Kalpazan Mustafa Hediye Hanım'a sahte para yapmasını anlatırken muharrirle de söyleşir.

> "Ne o muharrir efendi! İddia eylediğim mahareti biraz baîdce mi görüyorsunuz? Bu resim muahharen parçalanmış olan o aynanın bir parçası üzerinde hâlâ mevcut ve o zaman Mecdeddin Bey iken şimdi Mecdeddin Paşa olan zatın konağında bir yaldızlı çerçeve içinde muallâktır. Tamam on beş senedir hıfzolunması mahâret-i ressâmânenin fevkalâdeliğine delâlet eden nefaseti içindir. Kulunuz biraz davalıca hünerverlerdenim."[459]

Kalpazan Mustafa Avrupa'dan yazdığı mektuplarında bir yandan vakanın düğümlerini çözümlerken diğer yandan roman kişileri hakkında da bilgiler sunar. Dolayısıyla onun mektupları Halil Sûrî başta olmak üzere Hediye Hanım ve Mecdeddin Paşa'nın nasıl kimseler olduğunu da açıklar.

---

[457] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 118-119.
[458] Culler, s. 159.
[459] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 123.

Ahmet Mithat'ın romanlarında birinci derecedeki kahramanların sahip oldukları rollere uygun davranışlar sergilemeleri, aynı zamanda onların okurlar tarafından da tanınmasını beraberinde getirmiştir. Diyalogların ritmi, eylemlerin yönelimi, yazarın tezi ile kahramanın buna uygunluğu arasındaki ilişki gibi etkenler de kahramanın tanınmasında kolaylıklar sağlar.

1.3.2.2. Kahramanın Başka Bir Roman Kişisi Tarafından Tanıtılması

Anlatıda gerçekliği sağlama noktasındaki önemli tekniklerden biri, dışöyküsel anlatıcının bir kenara çekilerek sözü kahramanlarına bırakması ve vakayı onların idare etmesine izin vermesidir. Bu sebeple bu yöntemde "Romancı bir kişinin ya da kahramanın fiziksel ya da ruhsal betimlemesini yapar. Bilgiler anlatıcı, bir başka kişi ya da kişinin kendisi tarafından verilir."[460] Bu yolla kişiler de nasıl bir kişilik yapısına sahip olduklarını okurlara anlatmada aradaki vasıtaları kaldırıp doğrudan etkileşime geçmiş olurlar. Ahmet Mithat, bu yönteme başvurmakla birlikte çoğunlukla hâkimiyeti dışöyküsel anlatıcıda bulundurmuştur.

Hasan Mellâh'ta vaka büyük oranda Hasan'ın üzerine kurulduğu için onun karakterini belirginleştirmek maksadıyla babası Sîdî Osman'ın tanıtımına da öncelik verilir. Burada Ahmet Mithat, sözü kahramanlarına bırakır ve tanıtımı onlara yaptırır. Sîdî Osman'ın ortaklarından Pavlos, yanına gelen Hasan'a bir hile ile öldürülen Sîdî Osman'ı tanıtırken onun gayet tok gözlü, doğru özlü, güvenilir, kibar bir adam olduğunu defalarca belirtir. Bu ayrıntı, romanda gereksiz biçimde bulunmamaktadır. Romanın bundan sonraki kısımlarında ve zeyli olan *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında Hasan Mellâh'ın da benzer kişilik özellikleri gösterdiği, babasının huylarının ona da yansıdığı, natüralizmde görülen bir yaklaşımla anlatılır. Böylece kişiyi tanımada aile ve sosyal çevre faktörü devreye girer.

> "Kahramanlar, başkaları ile ilgili tanıtma bilgilerini vermede, yöntem olarak kendi kendine konuşma ve kendi kendilerine yönelik bakış tarzını kullanmazlar, ancak bizi başkalarına bağlayan ilişkileri, başkalarının davranışları ve sözlerini yöntem olarak kullanırlar. Başkası nazarında var olma ve başkasına karşı davranma tarzı ile her roman kahramanı, kendisi hakkında olduğu kadar başkası hakkında da bize bilgi verir. Her tür davranış, bir başkasının yansıttığı imaja karşılık olarak tezahür eder."[461]

Benzer bir yaklaşımla yazarın son romanı olan *Jön Türk*'te de kişileri, bulundukları duruma sokan/değiştiren asıl unsurun kalıtsallık yanında yaşanan sosyal şartlar olduğu ifade edilir. Bunlardan ötürü onun ilk romanından son romanına kadar değişmeyen bir tutarlılıkla kişiler bağlı oldukları aile ve çevre unsurlarıyla birlikte ele alınır. Bundan ötürü bağlamın anlatımına özel bir gayret sarf edilir. Romanın ana kahramanı Ayşe Ceylan'ı o derece kötü duruma düşüren, Nurullah'ı koyu bir Jön Türk yapan temel etkenin sosyal çevre olması yazarın bu düşüncesini somutlaştırmak amacıyla kurgunun merkezine konulmuştur.

---

[460] Kıran, s. 140.
[461] Bourneuf ve Quellet, s. 185.

Dominico Badia hakkında Giovanni'nin Hasan'a verdiği bilgiler, Sîdî Osman'ın ortaklarından Pavlos'un Dominico Badia hakkındaki düşünceleri, Hasan Mellâh, babasının katili Yakup el Deca hakkında Fas'ta bir hancıdan aldığı bilgiler, okura kahramanın durumu hakkında bilgi verdiği gibi vakanın gidişine dair ipuçlarını da ima eder.

Kaptan Viterbo ismini kullanarak gizlice Alonzo'nun bulunduğu gemiye giren Dominico Badia, Hasan Mellâh'ın gemide olması hâlince nöbetçinin dikkatsiz olamayacağını ifade eder. Dominico Badia'nın Hasan Mellâh'ın otoritesini dolaylı yönden tanıtırken kullandığı ifadeler disiplin bakımından Hasan'ın tanınmasına yardımcı olur. Böylece bir roman kişisinin başka bir roman kişisi tarafından değerlendirilmesi, romanın realizme olan yakınlığına destek olur.
Hasan Mellâh'ı roman boyunca gerek vaka dışı anlatıcı gerek kendi hareket ve düşünceleri gerekse başka roman kahramanları tanıtır. Her türlü imkânı deneyen Ahmet Mithat, romanının önemli derecede gördüğü bu kişisini eksik yön kalmayacak biçimde okurlarına tanımayı amaçlar.

Kahramanları daha çok hâkim anlatıcının tanıttığı Ahmet Mithat'ın romanlarında zaman zaman diğer roman kahramanları da kişiler hakkında bilgiler verir. *Yeryüzünde bir Melek*'te Lâ Bey isimli kişi, Şefik'e Arife hakkında bilgi verirken öncelikle aile geçmişinden işe başlar. Benzer başlangıç noktası, hâkim anlatıcının tanıttığı kişilerde de görülmektedir. Bunun ardından Arife'nin fiziksel durumu, alışkanlıkları, yaşadığı yer gibi nitelikleriyle birlikte tanıtıldığı görülür. Böylece hâkim anlatıcının geri plana çekilmesiyle birlikte eserdeki realizm kuvvetlenir.
Kişiler, başka roman kahramanları tarafından tanıtılırken bazen de nesneler, kişi ile çağrışım kurulmasına yardımcı olarak karakteri açığa çıkarır. Böylece nesne, sadece kişileri tanıtmada kolaylık sağlamaz, aynı zamanda kurgunun gelişimine de katkı sağlar. *Dürdane Hanım* romanında Ebe Hanım'ı kaçıran kişilerin üzerlerinde bulunan mendil, bu anlamda kişilerin neler yapıp yapamayacaklarını ortaya koyar.

> "Sohbet Ağa dediği herif kayıkçı olup küreklere oturdu. Ben evvelâ kayığa indim. O zaman genç adam bir mendil çıkarıp gözlerimi bağlamaya davrandı. Ben biraz ürküntü göstermişim.
> -Ebe Hanım! Dediğin vaadi unutma! Denizdeyiz diye bir taraftan imdat umma! Evvelâ seni öldürmedikten sonra yakayı ele vermeyeceğiz, dedi.
> Hâlbuki benim ürküntüm gözlerimin bağlanacağından değildi. Zaten her belâya katlanmayı göze aldık ya! Gidilecek yeri bana göstermeyeceklerini düşünmekse bir şey değil. Ben mahza delikanlının çıkardığı mendil murdar bir şeyse daha temizini vermek için dikkat eylemiştim. Fakat ne dersiniz? Delikanlının mendili kar gibi beyaz olduktan fazla, âlâ Milflor lâvantasuyla ta'tîr dahi edilmişti!
> Gariptir ki bu temizlik, bu koku bende büyük bir emniyeti mûcib oldu. Bu adamlar haydut ve katil makulesi şeyler olsa, evvelâ temiz mendilin, saniyen bu güzel kokunun kendilerinden pek uzak olması lâzım geleceğini düşündüm. Bu kokular mutlaka kibar nezdinde bulunacağından bu geceki beliyye her ne olursa olsun, kibar tarafından tertip olunmuş bir şey olduğuna hiç şüphem kalmayarak kibârâne olduktan sonra kaza ve belânın dahi derece-i dehşeti azalacak gibi bir mütalâa beni ziyadesiyle tatmin ve teskin eyledi."[462]

[462] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 38.

Esrâr-ı Cinâyât, Ahmet Mithat'ın entrik çözümü ortaya koyması için sözü daha çok kahramanlara devrettiği bir romandır. Kalpazan Mustafa'nın yurt dışından yazdığı çok sayıda mektup, roman boyunca anlatılan cinayetleri çözüme kavuşturur. Bu mektuplarda yazdıkları diğer roman kahramanlarının kişiliklerini tamamlayıcı ifadeler de içerir. Bir cinayete kurban giden Halil Sûrî isimli kişinin neden öldürüldüğünü araştıran Necmi ve Osman Sabri isimli hafiyelerin çalışmaları, Halil Sûrî'nin nasıl biri olduğunu açıklamaya yetmez. Bu durumda devreye Kalpazan Mustafa'nın mektupları girer ve bu mektuplarda Halil Sûrî' nin oldukça zeki ve tefecilik yaparak geçimini sürdüren bir kişi olduğu belirtilir. O, en meşhur yankesicilerin, en mahir hırsızların merkezidir. Her nerede kıymetli bir şey çalınsa Halil Sûrî onları İstanbul'da satmak mümkün ise satar ve bunun için elmasları bozmak ve şekillerini değiştirmek gibi hâl çarelerine başvururdu. İstanbul'da satamayacağı şeyleri ise Avrupa'ya gönderir. Avrupa'dan da İstanbul'a bu şekilde çalıntı mallar getirtirdi. Kısaca o, bir hırsızlık ve dolandırıcılık acentası gibi hizmet verip hiçbir para, sermaye koymaksızın birçok kazanç elde ederdi.

Kalpazan Mustafa'nın verdiği bu bilgiler vakayı kısmen çözümler, Halil Sûrî'nin de neden öldürülmüş olabileceği konusunda ipuçları verir. Dolayısıyla kişilerin tanıtılmasındaki öncelikli amaç yazarın ilk romanlarında kahramanı okurlara tanıtmaktan ibaretken romancılık tekniğindeki gelişmelerle birlikte bu amacın yanına kişi ile vaka arasında yakınlık kurmak, entrikayı çözümlemek gibi etkenler de eklenmiştir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında kişilerin tanıtılmasında bir roman kahramanının başka bir roman kahramanını tanıtması sık rastlanan bir durum olmamakla birlikte renkliliği sağlamak, realizmi kuvvetlendirmek, yazar/hâkim anlatıcının oluşturduğu sıkıcı havayı sözü kahramanlara devrederek azaltmak gibi etkenlerle zaman zaman müracaat edilmiştir. Bununla birlikte dönemin yaygın anlatım tekniği olarak hâkim anlatıcı merkezli bir anlatımın tercih edilmesi, yazarın bütün kontrolü elinde bulundurarak okurlarını dilediğince yönlendirmek istemesinden ötürü kahramanların onun tarafından tanıtılması vaka dışı anlatıcı kabul edilebilecek yazar/hâkim anlatıcının otoritesini devam ettirmesine olanak sağlamıştır.

1.3.2.3. Kahramanın Vaka Dışı Bir Anlatıcı Tarafından Tanıtılması

Ahmet Mithat'ın romanlarında kişilerin sahnelenmesi belli kademelerle gerçekleşir. Bu kademelerden önceliği kişilerin fiziksel portreleri oluşturur. Vakaya yeni dâhil olan kişi önce fiziksel özellikleri, bunun ardından sosyal konumu ve psikolojik unsurları bakımından ele alınır. Çoğu zaman sohbet üslubu içinde gerçekleşen bu sıralamada kahramanların fiziksel özellikleri okura o kişi hakkında ilk izlenimleri edinme kolaylığı gösterir.

Ahmet Mithat, roman kişilerini açık açık tanıttığı gibi onların romanın bütününe yaydığı tavır ve tutumlarıyla da tanıtma yoluna gider. Vakaya giren ilk kişi, çoğunlukla yazar/hâkim anlatıcı tarafından tanıtılır. Bu kişilerin bilinmeyen taraflarını ise roman içinde davranışlarla ya da başka kişilerin anlatımlarından öğrenmek mümkündür. *Hasan Mellâh* romanında ana kahramanlardan

Hasan, parça parça tanıtılarak roman boyunca okuyucunun zihninde bir kişi tablosu oluşturulur. Kâh anlatıcı kâh kahramanlar kâh Hasan Mellâh'ın davranışları roman boyunca onu bize tanıtır. Bunların yanında "kitap" olarak isimlendirilen dördüncü bölümde "Hikâyemizden sebkat eden üç kitap içinde Hasan Mellâh hakkında verdiğimiz malûmat, mumaileyhin sergüzeşt-i ahvâline dair bize bir hayli izahat vermiştir. Ancak hikâyemizi kendi namına nispet etmiş olduğumuz bir zat hakkında, malûmatın o derecesiyle iktifa edemeyeceğimiz derkârdır. Binaenaleyh velev ki muhtasaran olsun, Hasan Mellâh hakkında bazı izahata muhtacız."[463] diyerek onun aile çevresi, babasının servetinin yağmalanması gibi geçmişe dönük hadiseler de anlatılır.
Yazarın ilk romanı olan *Hasan Mellâh yahut Sır içinde Esra***r** ve bunun devamı olan *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da vaka, Cuzella'yı elde etmek isteyen Hasan ile Dominico Badia arasındaki münasebetlere dayanır. Dolayısıyla romanın önemli kişilerinden olan Cuzella'nın tanıtılmasında her türlü ayrıntıya yer verilmiştir. Henüz romanın başında Cuzella'nın Avrupa ve Asya'nın her tarafında rastlanabilecek dilberlerinde olduğu gibi uzunca boylu ve gayet lâtif endamlı, beyazca tenli, iri ve siyah gözlü, semmûrî kaşlı, bu yüze uygun latif burun ve ağızlara sahip bir kişi olduğu ifade edilir. Aslında bu tanıtımda Cuzella, eşsiz bir kız gibi tanıtılmaz. Aksine Diğer İspanyol kızlarında da bu sayılan niteliklerin bulunduğu ifade edilerek asıl dikkat, Cuzella'dan çok İspanyollara çekilmeye çalışılır.

Ahmet Mithat, romanlarındaki kişileri sahneye koyup tanıtırken çoğunlukla kişiyi kendi iradesine bırakmadan dışöyküsel anlatıcının tanıtmasına izin vermiştir. Böylece ilk dönem anlatılarında görülen bir tutumla hâkimiyeti elinden bırakmadan okurunu istediği mecraya yöneltme imkânını korumuştur. Romanın diğer temel unsurlarında olduğu gibi kişilerin tanıtımlarında da gerçeklikle olan bağını koparmama gayretindeki yazar, bu maksatla kahramanını gerek fiziksel gerekse ruhî portresi ve yetenekleri etrafında tanıtır.

> "Roman yazarı, kişilerine ilişkin her şeyi, bir sırdaş gibi, okuyucuya açıklamalı mı? Sorunun karşılığı aslında belirtilmiş bulunuyor: Açıklamasa daha iyi olur. Çünkü böyle bir açıklama tehlikelidir; genellikle romanda duygu düzeyinin düşmesine, düşünce ve heyecanın körelmesine, daha da kötüsü, tatsız bir güldürü etkisinin doğmasına yol açar; bizi, dostça, kişilerin sırtlarındaki kukla iplerini görmeye çağırır. Yazar sanki şöyle seslenmektedir bize: 'Bayan A.'nın ne hoş bir görünüşü var değil mi? Kendisi eskiden beri en sevdiğim kişidir.' 'Düşünelim bakalım Bay B. bunu neden yapıyor; kendisi belki de göründüğünden daha derin bir adam... Evet, bakın, altın gibi bir yüreği var. Onu size kısaca gösterdikten sonra, şimdi geri yerine koyuvereyim... Oldu işte, sanırım farkına bile varmadı.' 'Bay C.'ye gelince, Bay C. içine kapanık, anlaşılmaz bir insan olmuştur her zaman.'
> Bu gibi açıklamalar yazar ile okuyucu arasında bir yakınlık sağlar, ama buna karşılık romandaki gerçeklik duygusu ile yücelik havasını bozar."[464]

İşte Ahmet Mithat, kahramanlarını tanıtırken tam anlamıyla böyle bir tavır içindedir. Üst perdeden konuşur. Kişilerinin kaderlerini çizer ve onların yazılmış olanı yaşamalarına izin verir. Belirlenmiş çizgilerin dışına çıkan kahramanı yoktur. Her şey önceden planlanmış, iradeleri

---

[463] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 125.
[464] Forster, s. 123-124.

alınmış kişiler topluluğu dışöyküsel anlatıcı tarafından yine gerçeklik duygusundan taviz verilmediği düşünülerek tanıtılır.

> "Bir hikayeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona 'beşerî' bir yapı kazandırarak canlandırmasına karakterizasyon denir. Romancı, bu işlemi gerçekleştirirken, canlandırmak isteği kişiyi, ait olduğu cinsin özelliklerini dikkate alarak çizer, ona bedensel ve ruhsal bir yapı kazandırır. Sanıldığı gibi o, yaratmaz; karakterize eder."[465]

Hasan Mellâh romanında Alfons'u tanıtan dışöyküsel anlatıcı, öncelikle onu Pavlos'la kıyaslar. Çünkü kişiyi benzer veya zıddı olan kişiyle karşılaştırmak, anlatımı kolaylaştırmaktadır. Alfons'un Pavlos'a nispetle bir derece aşağı kalabilecek zenginken hâlâ gözü aç olup hiçbir şeye kanaat edememesi, her şeye heves etmesiyle kudreti olmayan heveslerini yenmeye çalışması ve özellikle bulunduğu derecede kibar görünmeye gayret eden biri olması bakımlarından tanıtımında ona karşı gösterilen olumsuz bakış açısı kendisini hissettirir. Böylece tarafsızlığını koruyamayan anlatıcının yaklaşımı ile gerçeklik ikinci defa darbe alır.

Dışöyküsel anlatıcı, kişileri tanıtırken vakada oynadıkları rolü ve önem derecelerini dikkate alır. Bu düşünceyle *Hasan Mellâh*'ın birinci derecedeki kişilerinden başlayarak kahramanları benzer yöntemle vakaya dâhil eder. Pavlos'u tanıtırken "…bu adam İspanya târih-i milliyyesince birinci derecede bir ehemmiyeti haiz ve ondan başka Fransa, Fas ve Târih-i Osmânîce dahi hayli mühim olduğundan, kendisi hakkında hikâyemizin bu cihetine ait olan malûmatı ita etmek lâzımdır."[466] denilir ve zenginliğinden dış görünüşüne ve karakter özelliğine kadar pek çok yönden tanıtılır.

> "Kendisi henüz yirmi, yirmi iki yaşında genç bir adam olup uzunca boylu ve boyunun uzunluğu balık eti denilecek kadar semiz olan vücuduna zahirî bir nahafet vermiş, incerek bıyıklı, kösece sakallı, maîce gözlü, fakat çehresinin hutût-ı musavveresi nazarlarda oldukça letafet tasvir eden bir delikanlı idi. Suretinin hey'et-i mecmuasında o kadar zekâ müşahede olunurdu ki, mübalâğada mahareti olan bir adam karşısında bulunan kimseyi sükûtuyla hebt eder dese maharetine nispetle mübalâğa edememiş olur."[467]

Burada aynı zamanda Pavlos'un hikâyenin ana kahramanı olduğu belirtilerek kurguya dair bilgi de verilir. Ahmet Mithat bunu, gerçekliğe uygun olması düşüncesi etrafında anlatır. Öyle ki yazarların hayallerle meşgul olmalarına rağmen Pavlos hakkında verilen bilgilerin hayal olmadığı belirtilir. Böylece romanın ana kahramanlarından biri olan Pavlos'un gerek davranış gerek fiziksel görünüm gerekse psikolojik özellikleri bakımından tanıtılmasındaki esas sebebin karakteri gerçeğe en yakın olarak resmetmek olduğu anlaşılır. Tarihte böyle bir kahramanın var olduğunu; ancak tarihçilerin bir şekilde Pavlos'tan bahsetmeyi unuttuklarını yine bu düşünceyi sağlamlaştırmak için zikreder. Pavlos'u pek çok özelliği ile okuyucusuna mükemmel biçimde tanıtma gayretinde olan Ahmet Mithat, romanın ilerleyen kısımları hakkında da bu şekilde ipucu verir. Çünkü Pavlos'un karakteri aynı zamanda entrik unsurların da tetikleyicisi mahiyetindedir.

---

[465] Tekin, s. 78.
[466] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 31.
[467] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 32.

Ahmet Mithat'ın romanlarında vakanın yükünü büyük oranda taşıyan kişiler, erkeklerdir. Romanın tarihî, Romantik, macera gibi kurgusal durumuna göre kişilerin belirgin vasıfları ön plana çıkartılır. Daha çok kahramanlık nitelikleri belirgin olan kişilerin fiziksel durumlarından sonra soyları ve başarılarından söz edilerek kişilik oluşumu tamamlanmaya çalışılır. "Yazar, kahramanın dış görünümü, ruhsal, kültürel, dilsel, toplumsal özellikleri dışında, bir kişiye, aileye, yemeye, müzik ve yolculuk zevkine ilişkin ayrıntıları da sunabilir. Tüm bu ayrıntılar kişinin ya da kahramanın ruhsal ve etik varlığını oluşturur."[468]

Hasan Mellâh'ta ara vakalarda takdim edilen Murat Bey tanıtılırken dışöyküsel anlatıcı tarihî kaynaklardan da yararlanarak şunları ifade eder:

> "Bu Murad Bey kimdir bilir misiniz? Çerkezistân'dan on iki, on üç yaşında olarak esiren Mısır'a getirilmiş bir çocuk iken şecaat ve besâletinden başka bir saye göremediği hâlde, Mısır Kölemen beylerinin cümlesini taht-ı kahr-ı itâatına sokmuş ve umum Mısır'ı kılıcına ram eylemişti. Ahvâl-i târihiyyesini ziyade merak edenler Cevdet Paşa Tarihi'ne müracaat edebilirler. Eğer Fransız tarihlerine müracaat olunursa mîr-i müşarünileyhin, Napolyon gibi bir cenk tilkisine karşı nasıl kurt masalları göstermiş olduğu dahi görülür."[469]

Murad Bey'in kahramanlığının ardından Canürktü de benzer bir tutumla tanıtılır. Bu iki kişinin kahramanlık vasıflarının ön plana çıkarılarak tanıtıldığı anlatımın ardından gelişen vakada onların gösterdiği büyük cesaret ve kahramanlığı örnekleyen bir vaka kurgulanır. Böylece kişi tanıtımlarının gelişecek vakayı çağrıştırma bakımından önemli ipuçları teşkil ettiği görülmektedir. Vakayı müdahale etmeden dışarıdan takip eden ve olayların tamamen normal seyri içinde geliştiği intibaını vermeye çalışan yazar/hâkim anlatıcı, bazen bireyi tanıtıyor gibi görünerek bir toplum kesimini tanıtır. *Hasan Mellâh*'ta Şeyh Zekâüddin'den söz ederken "…dört beş kelime söylemeye mecburuz ki, bu kelimelerle o zaman Mısır'ın şeyhleri hakkında dahi erbâb-ı mütâlâaya bir fikir verebiliriz."[470]diyerek genelleme yapar. Bu genellemeler bazen tezatlar yardımıyla ifade edilir. Ait olduğu millete yakışmayan olumsuz niteliklere sahip ve yaşadığı toplumla uyuşamayan roman kahramanları, birey ile toplum arasındaki çatışmayı somutlaştırır.

> "Fert ile toplum arasındaki çatışmayı dramatize etmek için, kahramanların dışardan tasvir yoluna gidilmesi, özellikle edebiyatın roman sahasında etkilidir. Bu sebepten Balzac'ın veya Zola'nın kahramanları çoğu kez destan kahramanlarına benzer. Sabit fikirli deliliği veya aileden gelen bir kusuru göstermek söz konusu olduğunda, romancı, kahramanın imajına uygun bir dekor seçer, kahramanı sözleri ve davranışları içerisinde gösterir veya bir başka çarpıcı bir yöntemle kahramanı takdim eder."[471]

Anlatıcının kahramanı tanıtmasında kullandığı sıfatlar ve ona yönelik tavrı, eserin objektif/sübjektif yanını da ortaya koyar.

Vakaya yeni giren bir kahramandan söz edilirken öncelikle soyundan söz edilmesi dikkat çekicidir. Dersaadet'e gelen Meliketülbahr'den çıkanlar *sıralanırken* "Fas zadegânından Sîdî

---

[468] Kıran, s. 140.
[469] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 229.
[470] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 243.
[471] Bourneuf ve Quellet, s. 191.

Hasan Mellâh ile biraderzadesi Sîdî Hüsnü ve bir de daire müdürleri Abdülgani çıktı."[472] denilir. Bir kimlik değişikliğinin de işareti olan bu ifadelerden sonra kişilerin yaşlarından, dış görünüşlerinden ve kıyafetlerinden söz edilir.

Sayılan üç isimden yalnızca Hasan Mellâh'ı tanıyan okurlara diğer iki kişi hakkında da kısa biçimde bilgi verilir. Ancak heyecan uzun süre devam ettirilmeden diğer iki kişiden birinin Esma, diğerinin de Alonzo olduğu ifade edilir. Yazar/hâkim anlatıcı, romanın bu noktasında da tarafsızlığını sürdüremez ve Esma'dan bahsettiği sırada "Bu zatın, bizim dertli Esma olduğunu izaha hacet kaldı mı?"[473] diyerek açık açık taraflı duruşunu ortaya koyar.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, daha ilk cümleden itibaren kişi tanıtımı ile başlar. Romanın ana kahramanı olan Mesut Ağa'yı tanıtan yazar/hâkim anlatıcı, efendisi Veysel Efendi ile olan benzerliğine dikkat çekerek birini tanırsanız diğerini de anlarsınız der ve kişileri kurgulamadaki benzerliğe dikkat çeker.

"Hikâyemizde Mesut'un ehemmiyeti Veysel Efendi'nin ehemmiyetinden pek çok ziyade olduğu cihetle biraz hadımın ahvalinden bahsetmeyi, efendisinin ahvalini tez geçmek kadar lâzım gördük. Maahaza hadımın hâli görülünce, efendinin ahvaline dahi yakîn hâsıl olur."[474]

Hadım Mesut Ağa'nın siyah çehreli, orta boylu, şişmanca, gayet vakur, hadit, mütecessis, her kimi görürse havadisleri sormayı kendisine en büyük vazife kabul eylemiş bir Arap olup daha küçük bir çocukken Veysel Efendi'nin yanına gelmiş ve efendinin ne kadar dostu varsa hepsiyle dostluk kurmuş bir kişidir. Roman büyük oranda Mesut Ağa'nın entrikaları üzerine kurulduğu için onu tanıtmak neredeyse romanın zaruretlerinden olmuş, bu sebeple anlatıcı ilk olarak Mesut Ağa'nın dış görünüşünü ve içinde barındırdığı kötülük dolu yüreğini anlatmıştır.

Zeyl-i Hasan Mellâh, vaka bakımından Hasan Mellâh'ın devamıdır. Vaka, mekân ve kişilerdeki ortaklık zaman zaman anlatıcının *Hasan Mellâh*'a göndermeler yapmasını gerektirmektedir. Anlatıcı, özellikle romanın başında kişilerden söz ederken daha önce bütün yönleriyle ele aldığı kişileri "Nasıl? Korsikalı Monsieur İlia'yı dahi tanıdınız mı? Demek oluyor ki bu gemi bizim muarefemiz olan zevatın gemisiydi."[475] diyerek hatırlatır. Bununla birlikte kişilerin tamamının aradan geçen zaman içinde ne ile meşgul oldukları hatırlatılır.

> "Hasan Mellâh yıllarca arkasından koşarak yolunda çektiği belâ kalmamış olan Cuzella ile bekam olduktan sonra, Zerno bir gemiye kaptan nasbolunmasını istida eylemiş olduğundan, onun için bu defa limana gelen Cartagena nam sefineyi inşa ettirmeye başlamıştı. Bu ismi Cuzella vatanının bir muhtırası olmak üzere intihap eylemiştir.
> Alonzo Hasan Mellâh'a kayın olduktan sonra konak içinde familya halkından olarak mes'uden yaşamakta olup Monsieur İlia ise vakıa Hasan tarafından ilk günü görmüş olduğu riayetin zerre kadar

[472] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 332.
[473] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 332.
[474] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 4.
[475] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 9.

> noksan bulduğunu görmemiş idiyse de ona mahsus bir iş bulunamayarak, bîçare hem de bilvücuh bîçare olan adamcağız hâlâ selâmlıkta bir misafir gibi kalmıştı."[476]

Zaman zaman da okurun roman kişilerini yanlış anlayabileceğini düşündüğünden devreye girip kahramanı ile ilgili açıklama yapar. Devamlı olarak okurunu yönlendirici pozisyonundadır. Alonzo'yu tanıtırken seçtiği ahmak, zevzek gibi sıfatların onu yanlış ifadelendirdiğini düşündüğü anda müdahale eder ve aslında Alonzo'nun ahmak ve aptal olmadığını, yalnızca hakikatleri tuhaf biçimde düşünür ve söyler bir adam olduğu için böyle ifadeler kullandığını belirtir. Benzer uyarıyı Julia için söyler. Julia'nın izansız bir ahmak zannedilmemesi gerektiğini oldukça zeki olduğunu söyleme ihtiyacı hissetmesi de aynı sebebe dayanmaktadır.

"Karakterin bilinçli ya da bilinçsiz olarak söylediklerini belirten anlatıcı, bilginin bağımsız kaynağı olarak düşünülür. Bu, anlatıcının müdahale açısından en üstte olduğu noktadır. Anlatıcı varlığını hikâye dışına çekmek yerine, iyiden iyiye karakterin içerisine sokulup, onun adına konuşmaya ve düşünmeye başlar."[477] Bazen de muhatap, muharrire çeşitli sorular yönelterek kişinin daha açık biçimde anlatılması talebini dile getirir. Burada muhatabın anlatıcı konumunda gördüğü muharrire soru yöneltmesi dikkat çeken husustur. Kurgu içindeki bir varlık, gerçek dünyadaki muharrirle temasa geçerek kişilerin tanıtımını yönlendirir. Böylece bir yanıyla okurun gelebilecek sorularına yanıtlar aranırken diğer yandan daha gerçekçi bir havada kişilerin tanıtılması amaçlanmıştır.

Vaka dışı anlatıcı, kişileri tanıtırken hareket noktası dış görünüştür. Dış görünüşünden kişinin fiziksel özelliklerinden söz edilip ardından yaşı, yapabileceği işler, becerilerinin neler olabileceği tahmin edilir. Ardından iç yapıya dair unsurlar tanıtılmaya ve psikolojik yönden tanıtılmaya başlanır. Ancak yazarın romanlarında psikolojik tanıtımlar hep eksik kalmış, dış yapıdan öteye geçmek neredeyse mümkün olmamıştır. Bu da kişilerin gerçekliğini zedelemiştir.

Hüseyin Fellâh romanının önemli isimlerinden Şehlevend'i tanıtırken kimliğinin ötesinde yakıştırmalar yapan anlatıcı, Şehlevend gibi bir kızın feylesofane konuşmasının realizmi düşüreceği endişesini hissederek bu tür durumlarda yaptığı gibi hemen okuyucuyla sohbet havasına girer ve savunmasını yapar.

> "İyi ama muharrir efendi! Şehlevend bu kadar muhakemâta muktedir bir kız mıdır ki?.. Bakılsa cahil bir şey olmalı!
> Evet! Zaten bu dersler insana mektepte talim olunmaz ki! Bu dersleri insana kendi akl-ı selimi ve tab'-ı müstakimi verir. Evet! Şehlevend bu kadar muhakemâta muktedirdi."[478]

Roman kahramanının vaka dışı bir anlatıcı tarafından tanıtılması, kimi zaman ana kahramanın geçmişine yönelmeyi, aile fertlerini tanıtmayı da zorunlu kılmaktadır. Böylece kişiliğin gelişimi üzerindeki hem sosyal çevre hem de soyaçekimin önemi vurgulanır. Yazarın *Felâtun Bey ile*

---

[476] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 10.
[477] Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 94.
[478] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 274.

Râkım Efendi romanında ilk defa bu unsurun önemi bilinçli biçimde ifade edilir ve her iki kahramanın yaşadıkları sosyal çevre ve aileden gelen unsurların kişilik üzerindeki belirleyiciliği belirtilir. Çünkü Ahmet Mithat, kişinin kazandığı birtakım davranış kalıplarının kan bağıyla aileden aktarıldığına ve yakın çevrenin kişilik üzerindeki belirleyici etkisine dikkati çekmek ister. Bu maksatla yazar/hâkim anlatıcı, önce Felâtun Bey'in babası Mustafa Meraki Efendi'yi tanıtmakla işe başlar. Çünkü onun kişilik özellikleri Felâtun'a da geçmiştir. Zaten yazar, Mustafa Meraki Efendi'yi tanıttıktan sonra "Bizim asıl maksadımız Felâtun Bey'i haber vermek yani erbâb-ı mütâlaaya tanıtmak olduğuna göre pederi Mustafa Merakî Efendi hakkında böyle malûmat-ı atîka vermeğe lüzum yoktur zannetmeyiniz. Felâtun Bey'i güzelce tanımak için kendisinin menşeini görmek elbet lâzımdır. Böyle bir menşeden neşet eden zatm hâl ve tavrı daha kolay anlaşılabilir."[479] diyerek bunu işaret eder. Yani babasının tanıtılması, Felatun Bey'i tanıtmak içindir. Ayrıca onu tanıtırken *"Bizim Mustafa Meraki Efendi"* ifadesi, yazar/hâkim anlatıcının istihzai tavrını ortaya koyar.

> "Bizim Mustafa Merakî Efendi alafranga meşrep bir adamdı. Hem de hangi alafranga meşreplerden biliyor musunuz? Hani ya bundan on beş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga meşrepler yok muydu? İşte onlardan. Hâl ve vakti pek yolunda hem de ziyadece yolunda olduğundan kendisi zaten Üsküdarlı olduğu ve orada güzel konağı, bağı bahçesi dahi bulunduğu hâlde mücerret alafranga yani rahat yaşamak için cümlesini ucuza pahalıya bakmayarak satıp gelmiş Tophane'nin Beyoğlu'na civar bir mahallesinde müceddeden güzel bir hane inşa ettirip sakin olmuştu. Alafrangaya olan merakın derecesini şundan anlayınız ki, yaptırdığı hane mutlaka alafranga olmak için kagir olarak yaptırılmıştı. Şimdi böyle bir semtte böyle bir hanede bu kadar alafranga olan bir adam artık hanesine arap çorap doldurur mu? Bahusus ki, aralıkta bir alafranga dostları dahi gelmekte olduğundan bunlar meyanında hizmet etmek için Rum ve Ermeni hizmetçilere ihtiyacı derkârdır."[480]

Mustafa Meraki Efendi'nin karısı ölünce Felâtun ve kız kardeşi Mihriban, bakıcılar elinde yetişir. Bunda natüralistlerin üzerinde sıkça durdukları kişilik üzerindeki toplumsal çevrenin etkisi kendisini gösterir. Ailedeki bu ilgisiz havanın bir sonucu olarak iki kardeş hoppa, yanlış biçimde alafranga hayat süren, geleneklerinden uzak kimseler olarak yetişir.

Felâtun'un tam tersi bir niteliğe sahip olan Râkım ise çalışmayı seven, becerikli bir kimsedir. Bu yönüyle anlatıcının Ahmet Rasim'in Ahmet Mithat'a atfettiği "yazı makinesi" sıfatını değiştirerek onun için kullandığı görülür. Bu tür benzerliklerden ötürü Ahmet Mithat ile Râkım arasında benzerlikler kurulmuştur.

"Hiç Rakım için iş bulunur da kabul edilmemek mümkün olur mu? Herif iş makinesi! Bunu da maalmennuniye kabul eyledi."[481]

Kişilerin sahnelenişindeki natüralist yaklaşım *Çengi* romanında da vardır. Romanın ana kahramanı Dâniş Çelebi tanıtılırken öncelikle annesi Saliha Molla hakkında bilgi verilir. Bu tanıtımın ardından "Dâniş Çelebi, işbu Saliha Hanımın Anadolu'dan kundakta olarak getirdiği

---

[479] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 4.
[480] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 4.
[481] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 18.

dâr-ı dünyada bir tek oğludur. Şu hâlde biz haber vermeksizin siz anlayabilirsiniz ki bu çocuk tılsım ve efsun ve sihir ve cin ve şeytan sözlerini daha beşikte ve ninni arasında validesinden işitmeye başlamıştır."[482] denilerek Daniş Çelebi'nin nasıl biri olması gerektiği okurlara tahmin ettirilir. Çünkü Saliha Molla, oğlu Dâniş Bey'i iyi bir şekilde yetiştirmesine rağmen ona okutturduğu kitaplar *Hamzaname, Muhayyelât-ı Aziz Efendi* ve *Ebu Ali Sina* gibi hep sihir, ilm-i simya, cin ve peri hikâyeleri olduğu için Dâniş Çelebi de evhamlı bir kişi olmuştur. Roman da onun bu hayaller dünyasının etkisiyle başından geçen maceralardan oluşmuştur.

Yeryüzünde Bir Melek'te ana kahramanlardan Şefik tanıtılmadan önce babası *beyne'l-ulemâ* Hacı Hafız Mehmet Singapurî'den bahsedilir. Aynı şekilde okurlar, Raziye'yi tanımadan önce babası Mehmet Hulusi Efendi'nin nasıl biri olduğunu öğrenir. Böylece yine benzer amaçlar doğrultusunda natüralist yaklaşıma temas edilir. Bu bağlamda Alman biliminden de söz eden anlatıcı, fikrine destekleyici kaynaklar arar. Zayıf ve esmer bir Hintli baba ile kuvvetli bir bünyeye sahip, beyaz tenli, güzel bir anneden dünyaya gelen Şefik'in yalnız öyle bir babanın izlerini taşıyacak olsaydı ne kadar cılız olacağı dile getirilerek Alman araştırmacılara gönderme yapar.

> "Almanya hükemasının himmetiyle meydân-ı vuzuha çıkıyor. İkisi de nahîfü'l-bünye olan valide ve pederden doğan çocukların zayıf olacağı derkâr olup hâlbuki ikisi de kaviyyü'l-bünye olan ebeveynin çocukları da belki daha zayıf oluyor. Biri kavi diğeri nahif olan peder ve mader en kuvvetli ve en mükemmel vücutlar hâsıl edip hele yirmi beş yaşından aşağı olan kadınların doğurduğu ve bilhassa sekiz on sene çocuk yapmayan bir kadın eğer kırk yaşındayken son mahsulü olan çocuğu tevellüt ederse dünyada en sağlam en mükemmel vücudun ondan ibaret olduğu tahakkuk ediyor."[483]

Raziye'nin Şefik'e fırsat buldukça söylediği "Bizim için birbirimizi sevmek babalarımızdan irsen intikal etmiş bir nimettir."[484] ifadesi de yine romandaki bu natüralist izlerin tesadüfi biçimde değil bilinçli bir şekilde kullanıldığını düşündürmektedir.

Paris'te Bir Türk romanının henüz başında anlatıcı, gemideki kişileri tanıtır. Burada milliyet-kişi özdeşliği de kurulur. Bütün bu kişileri birleştiren ortak nokta ise aynı mekânda bulunmaları ve aynı mekâna göre ilerlemeleridir. Anlatıcı kişileri tanıtırken bir gözlemci edasıyla kişiler hakkında yorumlar yapıp onların dış görünüşlerinden nasıl bir karaktere sahip olabileceğini, asilzade olup olmadığını, yaşlarını, mesleklerini, evlilik durumlarını değerlendirmiş ve bazen de Fransız, İngiliz, Leh, Türk gibi milliyetlerden olan bu kişilerin milliyete uygun davranış özellikleri sergileyip sergilemediklerine hükmetmiştir. Vakada rol alan pek çok kişi bu yolla bir çırpıda tanıtılır.

Vakaya başlarken kişileri sahnelemekle işe başlayan Ahmet Mithat, *Kafkas* romanında vakaya dâhil olan kişileri önem sıralarına göre düzenleyerek hangisine öncelik tanıyacağını, vaka açısından hangisinin daha önemli olduğunu ifade eder. Sanki anlatıyı gereksiz unsurlardan arındırmaya yönelik bu açıklama aslında roman türüne alışık olmayan dönem okuruna bir anlamda rehberlik etmekte böylece bir okur kitlesi oluşturma yolunda insanların bu türe ilgi duymasını sağlamaktadır.

---

[482] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 9.
[483] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 27.
[484] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 26.

> "A'zâ-yı meclisten Kazak reisi Hartaba ve topçu binbaşısı Petriç ve serkâtib Pesimanof gibi zevat hikâyemizde birinci, ikinci derecede değil üçüncü, dördüncü derecede ehemmiyeti olan zevattan bulunmakla bunların ahvâl-i zatiyyelerine dair az çok malûmata asla ihtiyacımız yoktur. Binaenaleyh ol vadide tatvîl-i makaldan ise meclisin sûret-i güzarânı ile iştigâl eylemiş olsak elbette evlâ görülür."[485]

Bu konuda yaptığı açıklamalarla vakayı sık sık keserek kişileri hakkında bilgi veren anlatıcı, vakada rol alan kahramanların önem derecelerini açık açık söyler.
"Kitâb-ı sabıkın nihayetinde Kaplan Beye kılıç kuşattığı manzurumuz olan Esma Can hakkında şimdiye kadar sebkat eden sözler nazarıdikkate alınır ise, bu kızın hikâyemizce pek büyük ehemmiyeti olan zevattan olduğu anlaşılır."[486]

Vakaya yeni katılan kişi hakkında bilgi verileceğinde "...Kazasker Mehmet Hulusi Efendinin hanesinde sûret-i izdivacı, hakîm-i mumaileyhin garâib-i ahvâl-i husûsiyyesinden bir garibe olmakla burada ona dair bazı mertebe izahat vermeğe lüzum görmekteyiz." [487] ifadesiyle hem iktidarın hâkim anlatıcının elinde bulunduğunu hem de yanlıca gerekli unsurlardan söz edildiğini ima eder. Bu şekilde söz edilen kişi anlatılırken okurun düşebileceği yanılgıları ortadan kaldırmak için bahsi geçen kişiyi şu şekilde "…tasavvur eyledinizse hata ettiniz."[488] diyerek uyarıda bulunmaktan geri kalmaz.

Karnaval, doğrudan doğruya kişi tanıtımıyla başlar. Hâkim anlatıcı, vakada önem taşıyan kişilerden önce Uzleti Efendi'yi, sonra onun oğlu Zekâi Bey'i ve sırasıyla vakadaki diğer önemli kişileri sohbet üslubu çerçevesine okurlarla samimi bir hava kurarak tanıtır. Bu tanıtımlar kişilerin roman boyunca nasıl bir rolde sunulacağının işaretlerini de verir. Uzleti Efendi'yi tanıtırken alaycı bir üslup kullanan anlatıcı, romanın genelinde bu havayı devam ettirir ve bazı mesajlarını bu çizgide ifade eder.

> "İstanbul'da Şehzadebaşı'nda kibardan Uzletî Efendiyi belki tanımazsınız. Kendisini tanıyanlar meyanmda pek meşhur bir adam ise de bu şöhreti şöhret-i şayia ve umûmiyye değildir. Kendisi altmışına el atmış vücutça zayıf, sihhatçe nakıs bir adam olduğundan hemen konağından harice çıkmaz. Meğer hava yaz ola. Ne pek sıcak ne pek soğuk ola. Ne yakınlarda yağmur yağarak yerler yaş ve rutubetli ne de pek çoktan beri kuraklık hüküm sürerek ortalık toz ve toprak ola. Hâsılı etibbanın koydukları şerait mükemmelen yerini bula ki Uzletî Efendi arabasına binerek ve pencerelerini sımsıkı kapayarak ya Eyüp'e ya Davut Paşa'ya doğru bir seyahate çıka!"[489]

Uzleti Efendi'nin oğlu Zekâî Bey ise diye yaşıtlarına kıyasla mümtaz bir gençtir. Yirmi yedi, yirmi sekiz yaşlarında, cemali olgunluk derecesine ulaşmış, ismi ile kişiliği birbiriyle örtüşen, birçok kibarzadelerle kıyas bile kabul etmeyecek derecede iyi bir eğitim görmüş bir kişidir. Uzleti Efendi'deki hassasiyet, çocuk eğitimine de yansımış ve yirmi beş yaşına kadar çocuğu kapıdan dışarıya dahi çıkarmamıştır.

---

[485] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, 57.
[486] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, 133.
[487] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 24.
[488] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 24.
[489] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 17.

Romanın önemli kişilerinden biri de Resmi Efendi'dir. Anlatıcı bu kişiyi de "…mutlaka tanımanız lâzım gelir."[490] diyerek anlatır. Baba Resmi olarak tanınan bu kişi, oldukça iyi niyetli bir kişidir. Fakat babası vefat ettiği zaman bir büyük biraderi bütün serveti eğlence ve hovardalıkta yiyip tüketmiş ve nihayet rakı tesiriyle zihnine halel gelmiş, çıldırmış helak olup gitmiştir. Bu durum, Resmi'nin ihtiyar annesiyle kendisini feci bir fakirliğe düşürmüştür. O zamanlar Resmi, on iki, on üç yaşlarında olup çaresiz annesi bütün ümidini bu çocuğa bağlamış, onun eğitimiyle ilgilenmiştir. Dolayısıyla romanda çocuk eğitimi merkezli iki farklı kişi ekseninde gelişen olaylar ele alınmıştır. Bu yönüyle yazarın diğer romanlarında ele aldığı temel çelişkileri ortaya koyma noktasında benzerlik taşımaktadır.

> "Karnavalı Ahmet Midhat Efendi toplumsal yozlaşmanın bireysel bunalımla buluştuğu bir motif olarak kullanır. Üstelik, bu bir Batı geleneği olmakla birlikte, Batı için de en az Osmanlı kültürü kadar tehlikelidir. Ama elbette Ahmet Midhat Efendi'yi ilgilendiren karnavalın Osmanlı geleneği için oluşturduğu tehlikedir.
> İşte bu noktada, karnaval simgesel bir boyut da kazanır. Batı'dan gelen bozgun olarak, romandaki, bir hane dışında bütün hanelere girer ve onları yıkar. Bunlar sırasıyla Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın konağı (ki içinde o zamanki Osmanlı toplumunun tüm katmanlarını barındırır), kanın kadar zengin, 'kibardan' Uzleti Efendi'nin konağı, kilise mütevellisi Hamparsun Ağa'nın konağıdır. Bu üç haneyle Osmanlı'nın önemli üç sınıfı da temsil edilir. Karnaval bu üç haneye de nüfuz eder ve üçünü de yı¬kar. Dokunamadığı bir tek hane vardır: Resmî Efendi'nin mütevazı, orta sınıf evi. Ahmet Midhat Efendi Resmi'yi 'rütbeten değil hakikaten, terbiyeten bir efendi hazretleri' diye niteleyerek, 19. yüzyıl Batı romanında da çok sık gördüğümüz yeni 'beyefendi' tanımlamasını yapar: Beyefendi doğulmaz, beyefendi olunur! Ve kendi kendini yetiştiren çalışkan, dürüst ve akıllı Resmî, babasının zorla Batılı bir beyefendi yapmaya çalıştığı şımarık, bencil, aptal ve kibirli Zekâi'nin tersine, karnavaldan yara almadan çıkan tek karakter olur."[491]

Ahmet Mithat, kişileri tanıtmaya başlarken öncelikle onların her türlü niteliklerini bildiğini ifade etmeden kahramanların sadece dış görünüşleri ve beden diliyle verdikleri mesajlardan yola çıkarak kişileri tanıtmaya başlar. *Arnavutlar Solyotlar* romanının başında bir Arnavut'un tanıtımı yapılırken dış görünüş ile iç yapı arasındaki paralellik kurulur.

> "Çehresi beyaz kehrübaya teşbih olunacak kadar soluk olduğu gibi bu solgunluğa mütenasip olarak gözleri dahi gayet baygındır. Fakat iri sarı bıyıkları veçhi içinde en büyük ziynet ad-dolunabilen bu adamın çenesi, dudakları, burnu pek mütenasip olarak müressem bulunup iki tarafından bir buçuk karış sarı saçları dahi göğsüne doğru uzanıp gitmesi, orada bir güzel kız yatı-yormuşçasma nazarrübâdır. Sinni otuz beş kadar tahmin olunur."[492]

Burada tam anlamıyla bir gözlem vardır. Daha çok empresyonist yaklaşımda karşılaşılan tecrübi bilgilerin gözlemle birleşerek okura yansıması, Ahmet Mithat'ın romanlarına kişilerin önce fiziksel portreleri sonra da bunlardan hareketle nasıl bir karaktere sahip olabileceklerinin değerlendirilmesi biçiminde kendisini göstermiştir. *Dürdane Hanım* romanında Acem Ali Bey öncelikle Çerkes Sohbet'in anlattığı olay vasıtasıyla tanıtılır. Burada onun cesur, yiğit, güçlü bir kişi nitelikleri ortaya konur. Acem Ali Bey'i Galata'da adamları döverken okura takdim eden

---

[490] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 19.
[491] Jale Parla, "Karnaval Sürüyor", *Tarih ve Toplum*, C. 34, S. 203, Kasım 2000, s. 21-22.
[492] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 9.

anlatıcının sonradan onu kız olarak tanıtması realizme uymaz. Çünkü bir kız ne kadar güçlü olursa olsun romanda çizilen karakteri icabı ve doğası gereği bir erkek kadar güçlü olup Acem Ali Bey'in yaptıklarını yapamaz. Kişileri idealize ederek anlatan, onlara birer kukla gibi yaklaşan, özgür iradelerine bırakmayan Ahmet Mithat'ın romanlarında bu yönüyle kişileri kurgularken çok başarılı olduğu söylenemez.

Dışöyküsel anlatıcı, kişilerin karakter yapılarını anlatırken mekânla kişi arasındaki ilişkiden faydalanır. Mekân kişiyi şekillendirdiği gibi kişi de mekânı kendine uygun biçimde düzenler. Hâl böyle olunca mekânın nitelikleri kişinin nasıl biri olduğu ile ilgili ipuçları sunmaktadır.

> "Vapurlara binen yolcular her zaman menzil-i maksûdlarına bir an evvel varmak arzusunda bulunduklarından Anadolu yakası vapurları ne vakit Üsküdar'a dahi uğrayacak olurlarsa kaybolacak bir dakikalık zamandan dolayı yolcular alelumum müteessir olurlar.
> Kıç tarafta yani birinci mevki olmak üzere tayin olunan yerde iki arkadaş bulunarak bunlardan birisi vapurun Üsküdar'a uğramasından dolayı fevkalâde dil-gîr görünürken diğeri bilâkis fütursuz görünmekteydi.
> Yekdiğeriyle ettikleri müşâfeheye nazaran bunlardan birisinin ismi Necati ve diğerinin ismi Behçet olduğu anlaşılmakta olup vapurun Üsküdar'a uğramasından dil-gîr görüneni Behçet ve fütursuz görüneni dahi Necati idi."[493]

Ahmet Mithat, sonraki romanlarında mekân ile kişi arasındaki münasebeti açıkça ve yineleye yineleye ortaya koymakta bir sakınca görmez. Mekânın kişiyi anlatmada âdeta kendisine en büyük bir yardımcı unsur olma rolünü kuvvetlendirir. 1888'de kaleme alınan *Haydut Montari*'de vaka dışı anlatıcı kahramanı tanıtırken bu münasebeti bilinçli bir şekilde kurmaya çalıştığını ifade eder.

> "Vakıa akmişeye dair olan şeyler hayli solmuş ve duvarlarda gerili olan kadifeler bazı cihetlerinden kabarıp potlaşmış veyahut yırtılıp sarkmış oldukları gibi, konsol ve masa ve sandalye, ayak ve pervazlarından bazıları kırıldıkça yerlerine eskileri kadar müzeyyenen oymalı parçalar konulamadığından, salonun bu misillü ahvali, sahibinin bir vakitki servet ve kudreti kalmadığına delâlet eylemekte bulunmuş ise de, yine bu eşya ve mefruşat şu salon sahibinin bir zamanki yesâr ve iktidarı pek fevkalâde olduğunu ispattan aciz kalamaz."[494]

Kişi tanıtımlarında dışöyküsel anlatıcının otoritesi realizme darbe vuran önemli bir eksiklik olarak kabul görmesine karşın ilk dönem romanlarında çoğunlukla hâkim alnacının sözü devralarak kişileri tanıttığı bilinmektedir. Ahmet Mithat ilk defa olarak kişi tanıtımında hâkim anlatıcının otoritesinden okuyucuların sıkıldığını *Vah* romanında ifade eder. Bunun yerine tanıtımda kişinin hâl ve hareketlerinden yola çıkılması gerektiği kanaatine ulaşır. Bu teknik değişimi dile getirmedeki en önemli etken, Batılı yazarların etkisi olduğu kadar aynı zamanda belli bir Osmanlı okur kitlesinin oluşmasıdır. Teknik anlamdaki bu farkındalığa rağmen alışılageldiği üzere kişi tanıtımındaki hâkim anlatıcının etkinliği Ahmet Mithat'ın romanlarında devam etmiştir.

> "Burada şu güzelliği tavsif için gözleri şöyle, kaşları böyle diye uzun uzadıya tafsîlât-ı şâirâneye girmeye lüzum var mıdır?

---

[493] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 6-7.
[494] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 9.

> Zannımıza kalırsa karilerimiz bu yoldaki tavsîfât-ı şâirâneden zaten bıkıp usanmışlardır!
> Ne hacet? Böyle vapurlarda veyahut Köprü üzerinde veya sokakta falanda bir güzel kadın gördüğünüz zamanlar gözlerinizin bilâ-ihtiyar o kadın üzerine tevcîh-i enzâr-ı tahsîn etmeleri mücerret kadının hüsn ü cemâlini tavsîfât-ı şairane ile ba'de't-tatbîk mutabık ve muvafık bulmaları üzerine mi vuku bulur?
> Estağfirullah! Bu temayül ve teveccüh bir saniyelik, bir anlık bir şeydir ki o saniyede, o anda şairlerin şöyle kaş, böyle göz, şu biçim dudak, bu şekil burun diye ettikleri teşbihat hatıra ve hayale bile gelmeyerek medlulü neden ibaret olduğu henüz tayin edilememiş bulunan hüsn ü cemâl mücerret hüsn ü cemâl olmak haysiyetiyle o enzâr-ı dikkati celbeder."[495]

Kişilerin tanıtımında kademeli bir sıra izleyen Ahmet Mithat, *Vah* romanında vapurda gördüğü bayanı Behçet Bey'e takip ettirirken kadını tanıyana kadar anlatıcıya ondan sadece *"uzun boylu hanım"* diye söz ettirir. Çünkü ona dair hiçbir şey henüz bilmemektedir ya da bildiği hâlde okuyucunun heyecanını kaybetmesini önlemek için bir şey dememektedir. Sadece fizikî görünümünü bilir. Daha ayrıntılı bilgiye girmez. Böylece okurun kahramanı vakanın gelişimi içinde tanımasını ister. Yazarın sıkça kullandığı bir diğer tanıtma yöntemi de kişilerin geçmişlerine giderek onların yetişme şartlarını, aile çevrelerini, varsa başlarından geçen ilginç dönüşümleri kısaca karakterin şekillenmesinde rol oynayan etkenleri ele almaktır.

"Volter'in hengâm-ı tugûliyetini şu derecelerde görmüş olduğumuz gibi ilk defa olmak üzere cangâhına sıçramış olan ahker-i aşkın nasıl bir kânundan fırlamış olduğunu da görmek için çend sene evvele irca-yı nazar etmek lazım gelir."[496]

Romanlarında kahramanların akıbetlerini vermeyi ilk romanından itibaren bir zorunluluk olarak gören Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ı da bu yönde gelen eleştiriler üzerine yazdığını ifade eder. Hemen her romanında tanıtımı eksik bırakılan kişilerin olabileceğini sorgulayarak eğer varsa roman sonundaki "hatime" ya da "netice" kısımlarında bunların gerekçelerini açıklar. *Esrâr-ı Cinâyât*'ta roman sonunda böyle bir açıklama ihtiyacı duyulmuştur.

> "Ey kari! Hikâyemiz dahi burada tamam oldu. Eşhâs-ı vak'amızdan yalnız birisi kaldı ki, onun da âkıbet-i ahvâlini görmek için beş on sene beklemek lâzım gelir.
> Kadınlar derler ki 'Masallarda zamanlar tez geçer.' Biz de şu beş on seneyi geçmiş farz edelim.
> İşte size şu cami kapısında bir kör dilenci irâe eyliyoruz. Mazallah iki gözü birden patlamış. Bîçare hem de kadındır. Bakınız, bakınız! Şu efendi, yanındaki adama ne diyor. Diyor ki:
> -Şu zavallı kadını gördünüz mü? Vaktiyle daire, debdebe, kul, halayık sahibi bir hanımdı. Düşmez kalkmaz bir Allah derler. Bîçare elli yaşından sonra çiçek çıkarıp iki gözleri birden patladı. Malı menâlı kapanın elinde kaldı. Nihayet kendisi şu hâle duçar oldu.
> Bu sözü hemen söylendiği gibi kabul etmeyiniz. Ey kari! Hiçbir söz söylendiği surette doğrudur diye hükm ve kabul etmeyiniz. Bu sözlerin içinde dosdoğru bir lâkırdı varsa o da 'Düşmez kalkmaz bir Allah'dır.' sözünden ibarettir. Fakat Cenabıhak hiçbir kimseyi de sebepsiz düşürmez ve sebepsiz kaldırmaz.
> Mûcib-i merhamet-i âmme olan o kör kadın yok mu? İşte o bizim meşhur Hediye Hanımdır."[497]

---

[495] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 8-9.
[496] Ahmet Midhat Efendi, *Volter 20 Yaşında yahut İlk Muaşakası*, İstanbul 1301, s. 6.
[497] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 231-232.

Kişilerin sahnelenişinde hayalî ve gerçek kahramanları aynı ortamda bir araya getiren yazar, böylece okurunu anlatılanların gerçekliğine inandırarak bu eksende tezini vurgular. *Cellat*'ta Simon Garas, Mösyö Simon Pankar, Pol Tonak, Piyer Tolkaş gibi tamamen yazarın hayal dünyasının birer ürünü olan kişiler ile Napolyon ve komutanları gibi tarihî gerçekliği bulunan kişileri aynı ortamda bir araya getirir. Napolyın ile Pol Tonak'ın münasebeti, hatta Napolyon sefere giderken ordusunun ihtiyaçlarını karşılamak için Pol Tonak'a mektup yazması hayal hakikat arasındaki dengeyi ortaya koyar. Böylece bağlamsal yapıyı da kurguya dâhil ederek roman türüne yeni yeni alışmaya başlayan dönem okurunun hayal ve hakikat arasındaki dengede tercihini hakikatlerden yana kullanmasına kapı aralar.

> "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 şâir-i meşhur Victor Hugo'nun dediği gibi Koca Şarlman'ın hîn-i vefatında kınına konularak duvara asılmış bulunan sâhib-kırânâne kılıcı bin sene kadar asılı kaldığı hâlde, onu tekrar ve bihakkın çekmeğe müstait ve muktedir olabilecek dest-i kahhârâne hiçbir kralda görülememişken Napolyon'un mini mini elindeki kuvvet-i mahâret-i askeriyye o seyf-i kahramânîyi selletmeye muktedir olabilmiştir."[498]

Yazarın romanlarındaki kalabalık kişi kadrosu içerisinde kimin hangi usulle tanıtılacağına dair zaman zaman açıklamalar yapan anlatıcı, temelde vaka açısından önem arz eden bütün kişilerin sahnelenmesi ve tanıtılması yöntemini takip eder. Vaka için önemli olan kişiler ayrıntılı biçimde tanıtılırken diğerlerinin sadece ismi söylenir veya belirgin birkaç özelliği üzerinde durulur..

> "Prens Safa Kok'tan maada Ganzazib Sahak ve Mihriban ve Rızavend'le bir de Akasof'u tanımak bizim için kâfidir. Zira daire müdürü Fasharoz'u dahi bundan evvel tanımıştık. Vakıa daha bir ihtiyar emektar uşak varsa da bu adam zaten dünyaca işlerini bitirmiş olduğundan şu bizim hikâyemize ait zamanlarda hiçbir işi yoksa da mücerret familya meyanında bulunduğu için onun dahi ismini zikreylemiştik. Eğer mutlaka cismini de tanımak lâzım gelirse iki sözle tanıttırabiliriz. Deriz ki: İhtiyar Belsah, kapkara, kupkuru, ak sakallı, her hâli girye, aynıyla çingene kıyafetli bir heriftir."[499]
> "Hikâyemizden işbu ilk kitabın ilk babı romanımızın zamân-ı güzerânını tasvirden ibaret olup ikinci babında ise bazı isimler gördük ki bunlara dair derhâl izahat almazsak esâmî-i mezkûrenin müsemmaları olan eşhasın, hikâyemizce derece-i ehemmiyyetleri taayyün edemez."[500]

Okurun zihninde oluşabilecek soru işaretlerini sezinleyerek bu çerçevede açıklamalar yapan anlatıcının tavrı tam anlamıyla okuru yönlendirmek ve öncelikle gazetelerde tefrika yoluyla yayınlanan romanın geçmiş kısımlarının hatırlatılmasına yöneliktir.

> "Eyena Köprüsü üzerindeki vak'a münasebetiyle işittiğimiz isimlerden ana kız Tonaklar ile bunların zevç ve pederi olan Pol Tonak ve kadınlar üzerine taarruz eden Leon hakkında, üçüncü bapta almış olduğumuz malûmatla şimdiki hâlde iktifa edebiliriz.
> Vakıa Andre Gocafo denilen delikanlı hakkında, henüz malûmat alamadık ise de bu delikanlının evâil-i hâli, şimdiki hâlde hikâyemizi teşkil eyleyen zevatın kâffesince meçhul olduğu gibi hikâyemize taallûk

[498] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 5.
[499] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 29.
[500] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 19.

> eden ahvali dahi müteakiben karilerimizin nazarına arz olunacağından, üçüncü bapta Andre Gocafo için îzâhât-ı lâzime verilememiş olması, o kadar büyük bir noksan addolunmamalıdır."[501]

Cellat'ın ana kahramanlarından Simon Garas'ın hayat öyküsü anlatılırken Ahmet Mithat'ın diğer romanlarındaki kişilerin sahnelenişinde uygulanan yöntem takip edilerek özetleme ve geriye dönüş tekniği kullanılır. Böylece kişilerin geçmişte yaptıkları onların karakterleri hakkında ipuçları verir.

> "Herifin burnunu görseydiniz hakikaten korkardınız. O mahallenin en uslu ve namuslusu eli çabuk yankesici veya gizli hırsızdan ibaret olan ahalisinin bile kulûba dehşetbahş olan bu heriften kim korkmaz?
> Zaten kılları pek uzun olmak hasebiyle semmurî veyahut kıvırcık kaş ıtlakına seza olan kaşları ihtiyarlık hasebiyle bembeyaz kesilmiş olduğundan yine ihtiyarlığın cümle-i îcâbâtından olan çizikler herifin alnını katmer katmer edince, kaşlarını dahi gözleri üzerine doğru indirip yıkmıştır. Bu hâlde hakikaten 'müthiş' sıfatına isbât-ı liyâkat eylemiş olan kaşlar altında an-asıl mavi iken kan bürümek hasebiyle rengindeki keraheti artan bir çift gözler, o kadar korkunç bir surette parlar ki bunların nazarına hedef olanların yürekleri titrer."[502]

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr daha romanın başlangıcından itibaren mekân ve kişilerin önemli belirleyici etkenler olduğu anlaşılır. Romanın bölümlenmesinde kişiler etkilidir. Önceki vakanın (bölümün) bittiği yerde bahsedilen ve vaka için önem arzeden kişi sonraki bölümün ana kahramanı olur. Anlatılan bölüme de o kahramanın tanıtılması ve önceki bölümde bahsi geçen kahramanların bir kez daha hatırlatılmasıyla başlanır. Kişinin tanıtımında ise bağlı bulunduğu mekân öncelikli olarak tasvir edilir. Dolayısıyla romanda mekân ile kişiler arasındaki yakın münasebet de göze çarpar. Mekândaki değişim çerçevesinde Şemsizâdeler Konağı'ndaki kişileri tanıtmaya başlayan anlatıcı, bu konağın şimdiki efendisine Demir Bey dendiğini; ancak konağın asıl sahibesinin Demir Bey'in eşi Feride Hanım olduğunu belirtir. Şemsizâdeler denilen bu köklü ailenin çoluğu çocuğu yoktur. Aslında bir oğulları olduğu söylense de bu kişi, eğitimamacıyla başka bir yerde bulunmaktadır. Hanımın ahiret evladı kabul ettiği iki küçük cariyesi vardır. Bu iki kızdan sonra iki yukarı halayığı ile bir de Arap cariye harem halkını oluştururlar. Selâmlıkta aşçıbaşı unvanlı Şaban Ağa vardır. Bu konağın vekilharcı ve harem kâhyalığı görevlerini yerine getiren Mehmed Ağa vardır ki bu kişi, Demir Bey'in kahvecilik, tütüncülük gibi uşaklığından ibaret hizmetkârlığını yapmaktadır. Selâmlık halkının son ferdi olan Selim Nişo ise hem beyefendinin atına bakar hem bahçıvanlık eder hem de bey bir tarafa gidecek olursa çubuk kesesini ve hayvan örtüsünü yüklenip arkası sıra gider.

Romanın ilk bölümü olan "Mahmûm" başlığı altında Mahmûm denilen Şemsizâde Feride Hanım'ın kocası Demir Bey tanıtılır.

> "Bu adam gayet uzun boylu, gayet iri kemikli, kaviyyü'l-bünye bir şeydir. Ama şişman değildir. Zaten şişmanlar kaviy-yü'l-bünye olamazlar ki. On beş yirmi kıyye don yağını aleddevam hamil olan biçare

[501] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 30.
[502] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 65.

şişman bu hamûle-i dâimeden dolayı bir taab-ı daimî hâlinde bulunarak sıkıca yirmi adım atacak olsa nefesi nefesini takip ederek çatlamak derecelerini bulur.
Bizim Demir Bey esvabını telebbüs eylediği zaman şişman gibi görünür ise de bu hâl kemikli bir vücuda malik olmasındandır. Yoksa adalât ve âsâbı yerinde, vücudu zinde bir adamdır.
Sinnini haber vermek mümkün olamaz. Henüz sakal koyuvermemiştir. Fakat her sabah kendi kendisine tıraş olduğundan tıraşının rengini gören yoktur. Bıyıklarını boyar. Kaşlar zaten en geç ağaran kıllardan olmak hasebiyle boyaya ihtiyaçları yoktur. Kafasında ise hiç kıl kalmamış bulunduğundan boyaya adem-i ihtiyacda kafası kaşlara galibdir. Böyle bir adamın sinni tahmine sığar mı?
Şu kadar ki Demir Bey, Sinop vak'asında nâil-i ni'met-i halâs olan cengâverler ile İstanbul'a gelerek zaten mecruh dahi olmak hasebiyle Mısır hizmet-i askeriyyesinden tekaüdünü bi'listida Şemsizâde Feride Hanım'ı tezevvüc eylediği zaman adeta 'kart' denilecek zamanı geçmiş ve 'ihtiyar' diye tayin olunacak mertebeye pek tekarrub eylemişti. Sinop vak'ası bu! Vukuu üzerinden kaç sene geçti bilir misiniz? Otuz beş otuz altı sene geçti! Hâlbuki bizim Demir Bey pek yakın vakte kadar sağdı, ihtimâl ki hâlâ sağdır. Mahmûmiyeti ise Feride Hanım'ı tezevvücden ferah ferah yirmi beş sene sonra vukua gelmişti.
'İhtiyar deyiversenize!' mi dediniz? Baş üstüne! 'İhtiyar!' deyiverdim!
Bizim Demir Bey, ihtiyardır. Lâkin hâlâ demir gibidir. Şiddetli bir humma ile esîr-i firâş olmuş ise de o mühlik hastalıkla boğaz boğaza cenkleşiyormuşçasına tahammül göstermektedir.
Demir Bey'e Mısır hizmet-i askeriyyesinden tekaüt dedik. Buna bakıp da Arap olduğunu zannetmeyiniz. Hâl ve şanına bakılırsa Arnavut olduğu anlaşılıyor. Fakat lisanı Arnavut gibi değildir. Arnavut'tan ziyade bazı Macar dönmeleri gibi tekellüm eder. Bir defa ağzından 'İstanbulluyum!' dediği işitilmiş. Fakat Demir Bey öyle uzun uzadıya sohbet adamı olmadığından sergüzeştini an'anesiyle, mübalâğasıyla hikâye edenlere de benzemez. Tuhaftır ki Mısırlıların ağlebi bu Demir Bey'e benzerler. Tünd olurlar. Çok söylemezler. Söyletmezler bile! Asla nesle dair sözü hiç sevmezler. İhtimâl ki Mehmed Ali merhumun Anadolu'dan, Rumeli'den, Arnavutluk'tan, Yunanistan'dan, Kafkas'tan filândan topladığı türedilerin herbiri itirâf-ı nesebden aciz kalacak deliboz takımından oldukları için böyledirler."[503]

Görüldüğü kişiler anlatılırken sadece fiziksel ve karakteristik özellikleri anlatılmakla yetinilmez, onların içinde bulundukları ortamla birlikte tanıtılması sağlanır. Böylece canlı portreler oluşturulmaya çalışılır.

Demir Bey ile oğlu Mustafa Kamerüddin arasındaki mazi koridoru ile anlatılan baba-oğul ilişkisi Demir Bey'in kültür seviyesi hakkında da bilgi verir. Böylece bir kahramanın macerası, natüralizmin soyaçekim özelliğinden faydalanılarak başka bir kahramanın kişiliğini aydınlatmada ipuçları verdiği gibi mazi koridoru vasıtasıyla yapılan bu tanıtımlar ayrıca vakanın gidişi hakkında da fikirler sunar. Bunun yanında vaka kompozisyonu ile kişinin sunuluşu arasında da çok yakın münasebeti ortaya çıkarır.

"Elhâsıl şu Pierre Heyder kâffe-i esrarı Mustafa Kamerüddin'in daire-i vukufu dahilinde bulunan gayet lâtif bir romanın en mühim eşhasından olup, biçare delikanlı bu adamı zaten aramakta bulunduğu cihetle izini pederinin evrakı içinde keşfetmiş olmasından dolayı fevkalhad memnun olarak evrâk-ı mezkûre içinde bulduğu mahut kadın resmini almış odasına götürmüştü.
Mustafa Kamerüddin'in romanı içinde bu resmin mevkiini tayin için evvel be-evvel romanın mukaddemâtını serdetmek lâzım gelir. O hâlde dahi Mustafa Kamerüddin'in Paris'e i'zâmmdan hikâyeye başlamak icap eder. Zira delikanlı bu defa Paris'ten İstanbul'a gelirken bu romanı öyle bir noktasında

[503] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 10-11.

> İstanbul'a birlikte getirmiştir ki romanın neticesi dahi ancak pederi evrakının delaletiyle ele alınabilmektir."[504]

Bunlarla birlikte anlattığı olayları geriye dönerek okurlara tekrar hatırlatan anlatıcı, vakanın önemli kişilerinin başlarından geçen macerayı *"roman"* ifadesiyle karşılar. Çünkü Ahmet Mithat'ın roman anlayışına göre bir ayağı gerçeklere diğeri yazarın hayalhanesine basan anlatılar romanı karşılamaktadır. Böylece okurun daha vaka başlangıcında kişileri önem sırasına göre tanıması sağlanır.

> "İstanbul'da Cihangir mahallesinde Feride Hanım'ın konağında Demir Bey'in iş odasında validesiyle beraber pederinin evrakını karıştırdığı sırada Mustafa Kamerüddin Bey'in bu evrak içinde azim bir romanın esrarı mevcut olduğunu ağzından kaçırmış bulunduğu malûmumuzdur. Hatta bu romanı delikanlının Paris'ten beraber getirmiş bulunduğunu dahi o zaman haber vermiştik. İşte şimdi dahi haber verelim ki mezkûr romanın bir azası çiçekçi Polini ve diğer azası Mustafa Kamerüddin'in kendisi ise, üçüncü azası dahi Vikont Duran olacaktır."[505]

Dışöyküsel anlatıcı ile yazarın özdeşleştiği, kahramana yönelik taraflı bir tutumun belirgin olduğu romanlarda hâkim anlatıcı kimliğini gizlemeden yazar vasfını ortaya kayar. Ahmet Mithat bunu açık açık söylemede de bir sakınca görmez. Onun maksadı okurlarını en güzel biçimde eğitmek ve yönlendirmektir. Bir anlamda onların pusulası sıfatını kendinde görür. Örnek gösterdiği kahramanları olumlayıp olumsuz kahramanları yadsıyan ve taraflı tavrını belirten anlatıcı, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*'nda Doktor Gribling'den söz ederken defalarca bu tavrını vurgular biçimde *"Bizim Doktor Gribling"* der. Böylece okurlarıyla samimi bir hava yakalamak yanında kahramanın tanıtımında daha gerçekçi olmayı amaçlar, diğer yandan da tarafsızlığını yitirir. Bu samimi havayı oluşturduğuna kanaat getiren anlatıcı bir süre sonra kahramanla okuru arasından çekilip samimi havayı artırmak amacıyla *"Sizin Doktor Gribling"* der. O kişiyi artık okuyuculara mal eder. Ahmet Mithat, karakterleri tanıtırken onun etrafındaki kişileri de ele alır. Böylece anlatmak istediği daha net anlaşılır. Romanın birinci dereceden kahramanları olan Doktor Gribling, Doktor Dodil ya da Doktor Bovlay'ı bu yapı içinde okurlarına takdim eder.

Kişileri tanıtırken entrikaya uygun bir sahnelenişi ihmal etmeme çabası gösteren Ahmet Mithat, bölüm biterken sonraki bölümde ne anlatılacağı, hangi kahramanın tanıtılacağı konusunda da bilgi verir ve bunu hangi amaçla yaptığını söyler.

> "Şu kitab-ı sânide romanımızın a'zâ-yı vak'asıyla daire-i muarefeye tevsî eylemiş olmaklığımız faideden hâlî olmadı değil mi? Sabıka ait her vak'ayı tamamıyla öğrendik. Her şahsı bi-hakkın tanıdık. Bu hâlde atîye taallûk edecek hususatı daha dikkatli bir nazarla telâkkiye muktedir olacağız.
> Ha! Bir de Düşkün Giordano'ımız kaldı. Öyle değil mi?
> Filvaki bu romanda en mühim eşhasımızdan birisi ve belki de yegânesi bu Düşkün Giordano'dır. Onu da tanımalıyız, onunla da peyda eylemiş bulunduğumuz muarefeyi ileriye götürmeliyiz. Lâkin bunun için öyle eşhâs-ı şâire hakkında olduğu gibi birkaç satırlık izahat kifayet edemez. Zaten Düşkün Giordano ile

[504] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 60.
[505] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 177.

> muarefemiz pek yenidir. İşin henüz pek mukaddimesindeyiz. Binaenaleyh kitab-ı atîyi münhasıran bu Düşkün Giordano'a hasretmeliyiz ki ehemmiyet-i şahsiyyesine mütenasip ve lâyık bir iş görmüş olalım."[506]

Müşahedat, anlatım teknikleri olduğu kadar vakanın sunuluşu ve kişiler gibi diğer roman unsurları bakımından da dönemine göre ileride olan bir romandır. Kurgu ile hakikatin iç içe geçtiği romanda yazar kimliği ile romanın kurgusal dünyasına giren Ahmet Mithat'a takip ederek kapısına gittiği Ermeni kızın "Tercüman-ı Efkâr gazetesinde Ermenice huruf ile matbuunu okuduğum romandaki Rakım Efendi misiniz?"[507] sorusunu yöneltmesi, eleştirmenlerin Rakım Efendi ile Ahmet Mithat bağlantısı kurmasına zemin hazırlamıştır. Burada yazarın kişi oluşturmasıyla ilgili somutlaşan bir başka olgu ise gerçek hayattaki kişilerin isim değiştirerek romanın gizemli dünyasında okurlara sunulmasıdır. Kızın sorusuna karşın savunmasını yaparak "Matmazel! O Rakım bir şahs-ı muhayyeldir. Muharririn onda tasvir eylediği mükemmeliyeti bin türlü maâyib ile ma'yubiyyetimi görüp durduğum hâlde, kendime nasıl mal edebilirim?"[508] diyen Ahmet Mithat, aslında bunun böyle olmadığını kızın "Bir muharrir büyüklük ve mükemmeliyet ne olduğunu bilmese, tahayyül ettiği eşhasta da bunları tasvir edemez. Ressam, hayalinde mahluk ve mürtesem olan hüsnü, levhası üzerine tersim edip, kendinde olmayanı tersim edemez. Mahluk, Hâlik'ının evsafına ne nispette iştirak ve ittibâ eylerse, o nispette mükemmel sayılır. Siz mahlûk-ı musavveriniz olan Râkım'ın evsafına iştirak istidadını da kendinizden tecrit mi etmek istiyorsunuz? Maksadınız tevazu ise, onun da bu derecesi çoktur."[509] ifadeleriyle doğrular.

Görüldüğü gibi dışöyküsel anlatıcı kimliğinin ötesinde çoğu zaman yazar kimliğini ortaya koyan Ahmet Mithat, bu durumu açık açık ifade etmekte roman tekniği açısından bir sakınca görmez. Aksine bunu gerçekliğin bir uzantısı olarak kabul eder. Sözlü geleneğin birer yansıması olan bu yaklaşım, roman türüne geçişte kökten bir değişim yaşanmakla birlikte eskinin tam anlamıyla terk edilmediğini işaret etmektedir. Okurlarının yanlış yönlere sapmasını engellemek, gazetelerde tefrika edilen romanların vakasının aradan geçen zaman içinde unutulabileceği düşüncesini taşımak Ahmet Mithat'ın her an kontrolü elinde bulundurmasını kendince zorunlu kılmış ve kahramanların tanıtımları çoğunlukla bu anlatıcının bakış açısından yapılmıştır.

1.3.3. Meslek Gruplarına Göre Kişiler

Ahmet Mithat'ın romanlarında kişilerin meslek ve inançlarına uygun davranışlar sergiledikleri görülür. Bu anlamda kişi kurgulaması başarılıdır. Bunu ifade etmek için birtakım açıklamalar yapar.

> "Efendim insan kısmı acayip bir hayvandır. Sair hayvanlar her hususta muttariden hareket ederlerse de insan böyle değildir. Fikrine her gün değil, her saat birbirine uymayan bin şey vürut eder. İşte bu sebebe, yani insanları icraatta bir ıttırâd dairesine sokmak emeline mebnidir ki, kanunlar konulmuş ve

---

[506] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 96.
[507] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 46.
[508] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 46.
[509] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 46.

> her mesele ahkâm-ı kavânîn-i muayyene altına alınmıştır. Bu hâle göre bir rahibe için evvel emirde bir kere ikrar vermek lâzım. İkrar verdikten sonra artık kendisine pişman olup olmadığı sual iktiza etmeyip, o babda tâbi olduğu kanunun derece-i müsâadesini düşünmek icap eder."[510]

Romanlarda hemen her sınıf ve mesleğe ait kişiyi görmek mümkündür. Memuriyete kalıcı bir makam gözüyle bakmayan, bunu kendi hayatına da yansıtan Ahmet Mithat, memur kesimini yansıtan kahramanlara yer vermekle birlikte daha çok emekçi sınıfı temsil eden kahramanlar üzerine dikkatleri çekmek ister.

Müşahedat'ın önemli kahramanlarından biri olan ve ticaretle uğraşan Seyyit Mehmet Numan, Ahmet Mithat'ın gerçek hayatta karşılaştığı ve örnek aldığı kişilerden biridir. Dolayısıyla bu tür kişilere de roman dünyasında yer vererek vakanın gerçekliğini kuvvetlendirir. Bu kişi Ahmet Mithat'ın gazetecilik yaparken tanıştığı Mısırlı bir iş adamıdır. "Umum Müdürlük" gibi yüksek memuriyetleri reddetmiş ticarete atılmış bir müteşebbistir. Ona göre devlet memuriyeti karın doyurulacak bir yer değil, şeref makamıdır. Ahmet Mithat Efendi, kendi iş hayatında edindiği tecrübeler yanında bu anlamda müteşebbis ruhun geliştirilmesi noktasında Seyyit Mehmet Numan'dan da uluslararası ekonominin önemini öğrenir. Avrupa ticaret hayatını tanırken Türk ekonomik hayatını da tanır ve bunlar üzerine eserler yazar. Onun müteşebbis ruhu, Ahmet Mithat'ın da devlet kalemine bir şeref mertebesi gözüyle bakıp ticarete atılmasını etkilemiştir.

Hasan Mellâh'ın mesleği olan gemicilikten ötürü vakanın çoğunluğunun denizlerde macera peşinde geçmesi, Pavlos'un büyük bir tüccar olması dönemdeki ticaretin deniz yoluyla yapılmasının bir sonucu olan toplumsal yansımadır. Mesleği denizcilik olan kahramanları sonraki romanlarında da kullanan Ahmet Mithat, *Haydut Montari*'de Sinyor Gargula'yı tanıtırken "…gemicilikten yetişmiş ve ekseriya ya zengin olan gemiciler gibi bunun da müverrid-i serveti nazar-ı âlemde epeyce meçhul olarak peyda olmuş…"[511] diyerek gemiciliğin dönemin zenginlik kaynaklarından biri olduğunu ifade eder.

Hüseyin Fellâh'ta Hüseyin'in ziraatla meşgul olması yine bedensel bir beceriyi gerektiren meslektir. Yazarın ilk romanlarında daha çok bedensel faaliyetleriyle geçimlerini temin eden kişiler, son dönemdeki romanlarında daha zihinsel işlerle uğraşan ve geçimlerini bu yolla temin eden kişilere dönüşmüştür. Bu değişimde muhakkak ki okur kitlesini eğitme ve yönlendirme anlayışının da etkisi vardır.

Pek çok işin peşinde koşarak geçimini temin eden Râkım, bir anlamda bu yönüyle Ahmet Mithat Efendi'yi anımsatır. Çalışmak onun için âdeta hayatla mücadele etmenin tek yoludur. Râkım da bu düşünce doğrultusunda bulduğu her işi yapmış, her fırsatı değerlendirmiş, mütercimlik, muharrirlik ve muallimlik hizmetlerini ifa etmiştir. Bu yönüyle Ahmet Mithat'ın örnek davranışlar sergileyen kahramanı Râkım'la eğitime verdiği önemi işaret etmiştir.

---

[510] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 40.
[511] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 11.

Ahmet Mithat'ın ideal kişilerinden *Paris'te Bir Türk*'ün ana kahramanı Nasuh, bir muharrirdir. Gittiği ortamlarda Türklüğü tanıtmaya ve elinden geldiğince Batı'nın yanlış tanıdığı Osmanlı imajını yıkmaya çalışır. Bir anlamda kalemi ve dili onun en büyük silahı olmuştur. Bu yönüyle Ahmet Mithat'la bir ortaklığı da taşır. Dikkati çeken husus ise yazarın ideal kahramanlarına yüklediği vasıflarla kendi hayat öyküsünün ortak paydalarda birleşmesidir. Olumsuz kahramanlarını çizerken ise toplumda gözlemlediği olayları yaşayan insanların tecrübeleri ve kendi izlenimleri etkili olmuştur. Bunlardan ötürü onun romanlarında sıkı bir gözlem vardır.

Yeryüzünde Bir Melek'in ana kahramanlarından Şefik, Fransa'da tıp tahsili görüp ülkesine döner ve kendi insanına hizmet etmeye başlar. Hatta Fransa'ya tahsil için giderken burada çok sevdiği Raziye'yle olan gönül bağın kopacağını bile bile eğitimden taviz vermez. Ahmet Mithat'ta eğitim her şeyden önce gelmektedir. Bu yönüyle onun meslek aşkı, örnek bir davranış oluşturur. Ancak asıl mühim olan Şefik'in yalnız bir *tabîb-i cismânî* olmayıp aynı zamanda *tabâbet-i rûhâniyye*yle de ilgilenmesidir. Kelime oyunlarıyla hekim ve hikmet sahiplerine verilen hekim unvanlarını ele alan anlatıcı, Şefik'in "hekim" olmak kuvvetini "tabip" olmak kuvvetinden bile üstte görür. Hatta onu "Şefik, demincek haber verdiğimiz veçhile yalnız tabip değildir. Yalnız hakim de değildir. Hem tabip hem hakim hem de şairdir." diye anlatır."[512] Çünkü mesleği ile gönül ilişkisini birbirine bağlamak düşüncesindeki anlatıcı, böyle bir yol ile kişiyi temel vaka zincirinin tezine bağlamıştır. Ona şair olmak vasfı yükleyen Ahmet Mithat, bunu bir kapı aralamak ve bu kapıdan şiir hakkındaki düşüncelerini dile getirmek için bir araç olarak kullanmıştır. Onun şiir hakkındaki düşünceleri Recaizade Mahmut Ekrem'in düşünceleriyle paralellik taşımaktadır.

> "Fakat 'şair' dediğimize bakıp da Şefik'i mevzun ve mukaffa kelâm-ı manzum söyler bir adam sanmadınız ya? Evvelleri vakıa şair diye bunlara derlerdi. Ancak terakkiyyât-ı asriyyemiz sayesinde, şu hakikat meydana çıkmıştır ki şair mutlaka kelâm-ı mevzun söylemez. Kelâm-ı mevzun söyleyen dahi mutlaka şair değildir. Şiirde şuur olursa onu söyleyen şair olur. Şuur olduktan sonra kelâm-ı mensur dahi şiirden addolunur. Hakîm-i hakayık, eşyaya vusul için zihnini eşyanın eczâ-yı ferdiyyesi içine sokmağa kadar çalışır. Şair, zevâhir-i eşyayı tamamıyla tanzir için eşi'a-i enzâr-ı dikkatinden her şuayı eşyanın müsamâtına birer birer saplamağa kadar çalışır. Şu muvazeneden anlaşılacağı veçhile hakîm-i hakayık, eşyayı da ziyaretle bade taammuk eder. Şairse zevâhir-i eşyada kendisini işgal edecek daha ol kadar incelikler hurdeler bulur ki bunlar hakayık-ı eşyaya taammuktan kendisini alıkoyarlar. Şu hâlde hakimde şiir bulunmak, şairde hikmet bulunmaktan daha karîb olur. Fakat hiçbir vakitte şair hikmetten ve hakim şiirden bütün bütün hâli kalmaz. Zira hakim, şiir âlemi olan zevahirden pek süratle geçmiş bir şairdir. Şairse, zevâhir-i kasrının alt tarafında hikmet lübbüne varabilecek bir hakimdir."[513]

Birbirine zıt kişiler oluşturarak romanını bu doğrultuda şekillendiren ve tezini ifade eden Ahmet Mithat, *Karnaval*'da da benzer bir yol izleyerek Resmi Efendi ve hayat tecrübesi olmayan Zekâyi Bey isimli iki kişi etrafında Batı medeniyetinin yol açtığı etkileri ele almıştır. Zekâyi ne kadar hayat tecrübesi az bir kişi ise Resmi de o derece hayata erken atılmış ve bütün sıkıntıları çekmiş bir kişidir. Zekâyi, babasından kalan mirasa sahip bir kişi iken Resmi, ağabeyinin

[512] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 63.
[513] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 63-64.

hataları sonucu baba mirası tükenmiş ve fakirlik içinde yaşam mücadelesi vermek zorunda kalmış bir ailenin çocuğudur.

El hünerleri gelişmiş bir kişi olan Resmi, öncelikle kuş kafesleri yapmaktan başlayarak türlü türlü oymalı çekmecelere kadar marangozluğu ilerletmiş, saatçilikte soluğu almıştır. Bu şekilde Resmi, annesinin hayat mücadelesinde tek başına kalmasını engellemiş ve daha küçük yaşlardan itibaren eli ekmek tutmaya başlamıştır. Onun muayyen bir sanatı yoktur. Annesinden kalan iki odalı bir eve sütannesini koyup burasını kendisine hem ev hem de fabrika olarak görmüştür. Resmi, gerektiğinde saatçi olur. İcabına göre kalemtıraşçıdır. Mükemmel marangozdur, hakkâktir, nakkaştır, ressamdır. Böylece bir anlamda kendisinin hayatta karşılaştığı mücadele örneklerini kahramanlarına yükleyen Ahmet Mithat, örnek kişileri çalışkan bireyler olarak işaret eder.

Henüz 17 Yaşında'da bir işle ilgilenmeyen, halasının verdiği parayla gününü zevk ve eğlencede geçiren Hulusi Efendi'nin karşısında Ahmet Mithat'ın bizzat kendisi gibi çalışkan, tuttuğu her işin üstesinden gelen, iyi bir eğitim görmüş, mimarlık, müteahhitlik, mültezimlik gibi işlerde çalışmış, bunların yanında avukatlığa başlamış ve bir yandan da ticaretle ilgilenmiş örnek bir kişi olan Ahmet Efendi çıkarılır. Dolayısıyla kişilerin meslek gurupları, çalışkanlıkları aynı zamanda onların yazarla olan duygudaşlığını da ortaya koyar. Bu yönüyle Ahmet Efendi ile Ahmet Mithat Efendi arasında yakın bir duygudaşlık ilişkisi kurulmuştur. İki arkadaşın gittikleri genelevde yaşadıkları ve orada tanıdıkları insan manzaraları, fahişelik mesleğinin perde arkası yazara göre gözlemci ya da gerçekçi bir tavırla roman konusu yapılır.

> "Avrupa'da bir meslek halini alan fahişelik konusuna da eserlerinde yer vermiştir. 'Henüz On Yedi Yaşında' adlı eserinin konusu umumhanelere düşmüş kadınlar arasında geçmektedir. Kendisinin ikinci karısı olan Vasiliki de kaderin bir cilvesi olarak bu fuhuş yuvalarına düşmüştür. Bu sebeple yazar eserlerinde fahişelere acıyarak bakar va onları değil, onları bu yola düşürenleri suçlar. Fahişelik mesleğinin ve umumhanelerin Avrupa medeniyeti ile yayıldığına inanan Ahmed Midhat şöyle der: '... Ben iddia ederim ki, Frenk, Leh Maltız, Ulah gibi yabancı hıristiyanlarla Rum, Ermeni gibi yerli hıristiyanlar içinde fahişeliğin yayılması İslâm ahâli ile karşılaştırılmayacak bir nisbettedir... Ben diyorum ki Türklük'te, İslâmlık'ta, Osmanlılıkta bu iğrenç şey yoktur, ancak Frenklikten gelmiştir. O Frenkler yok mu o Frenkler? İşte onlar hangi memlekete girmişlerse orada bu murdarlık türemiştir... İslâmda bu kötülük çok şükür azdan az derecede azdır. Hattâ müslüman ahâli arasındaki fahişeliğin başlıca temeli kadınlardan bir takım lânetlemelerin o yolda keyif sürmesinden ibarettir. Bu kötülüğü bir kazanç yolu sayanlar ise her biri bir memleketten sürülmüş dört beş rezil karıdır. Onlar da kötülüklerini mezarlık aralarında, şurada, burada, ederler."[514]

Hayret romanında ana kahramanlardan Mirza İsmail Han, medyumluk ve hokkabazlık yapmaktadır. El maharetiyle geçimini temin eden bu kişi yoluyla yazar, *Kırk Ambar*'da yazmış olduğu yazılarındaki hüner gerektiren bu işi kurgulaştırır. "Bu romanımızda hokkabazlığı, vasıl olmuş bulunduğu derece-i gaye-i terakki üzerine mebni bazı havarık dermeyan edeceğimizden, şayet bunları bir romancının hayalâtına hamledecek olan karilerimizi daha şimdiden ilzam için

[514] Yazgıç, s. 118.

Kırk Ambar'daki 'Mıknatıs-ı Hayvanı' mebahisini mütalâaya irca eyleriz."[515] diyerek kurgunun kaynağının gerçek hayatta olduğunu işaret eder.

Vakayı yönlendiren kişilerin farklı eğitim düzeylerine, farklı dinlere ve kültürlere sahip oluşu; denizci, korsan/haydut, tüccar, kâhya, muharrir, gazeteci, çiftçi, öğretmen, mürebbiye, öğrenci, doktor, bilim adamı, ressam, sandalcı/kayıkçı, uşak, hizmetçi, seyyah, çengi, fahişe, dedektif, cellat, din adamı, asker ve kalem memuru gibi toplumun genelinde yaygın biçimde tercih edilen mesleklere sahip olması, yazarın hitap ettiği kesimin genişliğini ve tüm topluma hitap etme endişesini işaret etmektedir. Ancak bunlar içinde fonda kalan ve ön plana çıkmayan meslekler yanında muharrirlik, memurluk, tüccarlık, denizcilik üzerinde daha fazla durulmuştur.

1.3.4. Milliyetlerine Göre Kişiler

Ahmet Mithat, milliyet ile kişilik arasındaki yakınlığın farkında olduğunu ima eder biçimde romanlarında her çeşit millete has değişik kişileri vakaya yerleştirir. Bu sebeple satır aralarında çeşitli milletler hakkındaki bilgilerini okurlarıyla paylaşır.

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar'da da kişiler bağlı bulundukları milliyetlere has tavır ve davranış içerisindedirler. Özellikle İspanyol ve Arap kökenli kahramanların ağırlıklı olduğu romanda bu iki millet hakkında bilgiler verilir. Romanın ana kahramanlarından entrikayı doğuran Cuzella İspanyol, Hasan ise Arap'tır. Endülüs Emevileri ile İspanyollar arasındaki tarihi münasebetten ötürü böyle bir yakınlığın tesis edilmesi kuvvetle muhtemeldir. İspanya'da bir adamın ne kadar sanatkârlığı olursa bir o kadar da gitara denilen çalgı ile musikide yeteneği olmasının genel bir kaide kabul edilebileceği kişilerin vasıflarından hareketle ifade edilir. Bununla bağlantılı olarak Cuzella, İspanyol kızlarında bulunan "ihtizazlı ve gevrek bir sedanın en tatlısına malik"[516] sıfatıyla tanıtılır. O, sevdiği uğruna her türlü fedakârlığı yapabilecek bir kişi, Hasan Mellâh, soylu bir Arap'ta görülebileceği gibi iyiliksever ve vakarlı sıfatlarıyla tanıtılır.

İspanyol kökenli Alfons, gerek kendisinin gerekse kızının yaptığı davranışlarında milliyeti ön plana çıkarır. Sık sık "Bir İspanyol'un elinden gelebilecek hizmet…"[517] ifadesini kullanır. Dolayısıyla kişinin davranışları bağlı bulunduğu milliyete göre şekillenmekte düşüncesi verilmeye çalışılır.

Kişi, bağlı olduğu tolumun ve milletin itibarı ve kimliğiyle tanınır fikrini yerleştirmek ve Dominico Badia'nın kişiliğini sağlam kurgulamak isteyen yazar, yoğun çaba sarf eder. Bu amaçla parantez içi bilgiler dahi verir.

> "Pavlos Kumpanyası'nın Akdeniz sevâhilinde bulunan ekser devletler tarafından gunâ-gûn imtiyazları olup, bu kumpanyanın politika umuruna dahli olan muamelâtta bulunması değil, hatta gümrük

[515] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 96.
[516] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 9.
[517] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 17.

> nizâmâtının haricinde bir denk kaçak malını kabul etmesi dahi mesbûk değildi. (Bizim mahut, müfsit Pavlos'un bunca muvaffakiyetlerini teshil etmiş olan esbabın birisi dahi Pavlos Kumpanyası'nın şu meziyeti olduğuna şüphe mi edilir?)"[518]

Kişi oluşturma hususunda sırasıyla dış yapıdan başlanarak kıyafet, fiziksel görünüm, isim ve milliyet sırası takip edilmiştir. Dominico Badia'nın peşine düşerek Cuzella'yı onun elinden kurtarmak düşüncesindeki Hasan, yolda rastladıkları bir ıskunanın ona ait olup olamayacağını düşünürken Madam Ilia ile aralarında geçen konuşmada milliyetin dış yapıyı ne derecede etkilediğini ifade eder. Hasan'ın söylediği "Bizim aradığımız adam, hem Hristiyan, hem Müslüman'dır, hem Yahudi'dir. Hem İspanyol, hem Fransız, hem Arap olabilir."[519] ifadeleri, kimlik değişimi ile milliyet arasındaki münasebeti ortaya koymaktadır. Ancak kimlik değişiminin çoğunlukla milliyetler ve bunun uzantısı olarak görülen din üzerinden yapılması, Dominico Badia ile sınırlı değildir. Hasan Mellâh da Dominico Badia gibi iyi derecede bildiği dillerin yardımıyla Arap kimliğinden sıyrılıp İspanyol kimliğine bürünmeyi ve bu yolla fark edilmeyerek Paris'e gitmeyi, burada Dominico Badia'yı sıkıştırarak Cuzella'nın yerini öğrenmeyi planlar. Bu yönüyle romandaki kişiler, idealize edilmiş, gerçek kimliklerinden uzaklaşmış, bir ajan hüviyeti taşımaktadırlar.

Milliyet ve dinle kişiliği her bağlamda örtüştürme eğiliminde olan Ahmet Mithat, intradiegetic ve extradiegetic anlatılarda da bu yaklaşımdan asla taviz vermez. Mesela bir kişi ticaret konusunda kendisini geliştirmişse çoğunlukla Ermeni ya da Yahudi, hile ve sihir işiyle ilgileniyorsa Yahudi, kahramanlığı, çalışkanlığı, okuma azmi, inatçılığı ve insan sevgisi ön plana çıkmışsa Çerkez ya da Türk, inatçı nitelikleri ağır basıyorsa Arnavut, savaşçı, adil, yalan söylemeyen ve alicenap ise Arap, müziğe meyli varsa İspanyol, kibar nitelikleri ağır basıyorsa Fransız, inatçı ise Kölemen olarak takdim edilmiştir.

"Çerkez inadı! Bunu bilenler bilir. Bilmeyenlere tarif için şu kadar diyebiliriz ki Çerkez'i inadından döndürmek bir Müslümanı dininden döndürmek kadar güçtür. 'Ondan da ziyade güçtür' dersek bile mübalâğaya hamletmemelidir."[520]

Ancak her milletin kötü örnekleri olabileceğinin de farkında olduğu için bu unsurların tersi kahramanlar da kurgular.

> "Canürktü an-asl Çerkez olup, Mısır Kölemenlerinden Murad Beyin dostu bulunan, müteveffa Canpolat Beyin malı idi. Canpolat Bey vefat eylediği zaman Canürktü'yü kendi tarafından azat edip, fakat ölünceye kadar Murad Beyden ayrılmamasını ve öleceği zaman dahi mutlaka yine Murad Beyin uğrunda ölmesini vasiyet etmişti. Binaenaleyh efendisi vefat edince, Canürktü bu vasiyeti Murad Beye anlatıp yanına intisap etmiş ve vakıa hükm-i vasiyyeti dahi tutmakta bulunmuştu. Kendisi yirmi sekiz, otuz yaşlarında, uzun boylu, siyah kıllı, çatık kaşlı halâvetli bir kahramandı.
> Sarı Yakub ise, an-asl Arnavut olup, Mısır Kölemenlerine katışmış olduğu hâlde, nasılsa bir kusurundan dolayı Murad Bey kendisini katlettirecek iken Sarı Yakub 'Bey, beni katletme de sana hizmet edeyim.

[518] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 155.
[519] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 183.
[520] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 11.

> Beni böyle köpek boğazlar gibi öldürmekten sana ne fayda hâsıl olacak? Bırak beni affet de, bu canı senin düşmanlarınla uğraşa uğraşa yıpratayım. Yahut o gayret arkasında geberip gideyim.' demiş ve bu sözden ayrılmayacağına yemin dahi etmiş olduğundan, Murad Bey dahi af ile dairesine almıştı. Kendisi orta boylu, sarı kıllı, yalnız irice bir burnundan başka her tarafı güzel, endam sahibi, yirmi beş yaşında bir dilâver idi."[521]

Ahmet Mithat, Çerkez kökenli olması sebebiyle romanlarında Çerkez kahramanlara sıkça yer verir. *Hasan Mellâh*'ta olumlu nitelikleriyle anlatılan Murat Bey, onun iki sadık adamından biri olan Canürktü ve entrikanın farklı bir boyut kazanmasını sağlayarak Hasan'ın iyilik vasıflarının kuvvetlenmesini destekleyen vaka halkasının ana kahramanlarından Esma ve Timur Bey, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın güzellik timsali kahramanlarından İnşirah Çerkez'dir. Çerkez kahramanlar daima olumlu özellikleriyle anlatılmışlardır. Onlar ya bey ya asilzade; ya köle ver cariye ya da nazlı ve güzel bir kız biçiminde tasvir edilir. Hasan Mellâh'ın aklı ve fikri Cuzella'dan bir an bile ayrılmadığı hâlde bir Çerkez güzeli olan Esma'ya baktıkça onun boyuna posuna, kâğıt gibi beyaz tenine, elmasiye gibi nazik ve titrek vücuduna, değirmi Çerkez çehresine, lepiska saçlarına, Çerkez kızlarına has ana dili ile Türkçenin karışımındaki letafetine hayran kalır ve bunu bütün şevkiyle anlatır. Ancak Esma söz alıp da kendisinden söz etmeye başladığında kendisinin bir Çerkez değil Çeçen olduğunu, yine Çerkezlerin memleketlerine yakın; fakat onlardan başka bir millet olduklarını ifade eder. Aslında Hasan'ın hisleri anlatılıyor gibi görülürken dolaylı yoldan Esma'nın da tanıtımı yapılır ve millete has değerlerin Esma'da bütünleşmesi sağlanır. Böylece yazar, aynı anda iki yönlü bir amacı gerçekleştirir.

Dünyaya İkinci Geliş'te de Meddah İsmail'in anlattığı cariyede Çerkezlere mahsus olduğu ifade edilen mahcup bakışlar, çukurca ve gayet güzel ela gözler, fidan gibi boy, etine dolgun beyaz ten, uzun, gümrah, kumral saçlar, az ve basıkça kaş gibi benzer güzellik işaretleri görülür. Bunların yanında milletlerden söz ederken "*Çerkezlere mahsus", "Araplara mahsus"* gibi ifadelerle başlayan cümleler bireyden başlayarak millete genellenebilecek davranış özelliklerini ortaya koyar. Çerkezler ve Arapların kölelik temi etrafında şekillenen sahnelenişlerinde Çerkezler çoğu kez cariyelik sistemini sorgulamayı gerektirirken Araplar da hizmetkâr ya da aşçı konumunda bulunmaktadırlar. Arap kökenli kahramanlardan Mesut Ağa, Tüysüz Mehmet ve entrikayı artıran Arap karısı bu vasıflarla kurguda yer alırlar. *Hüseyin Fellâh* romanında esirci Laz Mehmed Ali ile Şehlevend arasında geçen esaret merkezli konuşmada Şehlevend'i cariye olarak satın almak isteyen Mehmed Ali'nin "Evvelâ cariye, sonra odalık, nihayet hanım olmuş ne kadar kız istersin?"[522] ifadesinden sonra Şehlevend'in "İyi ama ben Çerkes değilim, Gürcü değilim ki..."[523] demesi, yine aynı romanda Civelek Mustafa'nın kâhya ile konuşmasında kâhyaya hacı diye hitap etmesi ardından da "Bizim memlekette Arapların hepsine hacı derler."[524] ifadesini kullanması toplum arasında da milletlerin sabit niteliklerle kabul edildiğini göstermektedir. Ahmet Mithat bazen de evrensel anlamda insanın niteliklerine değinerek "...insanoğluna bir itikadı kabul ettirmek ne kadar güç ise bir kere kabul ettiği itikattan onu

[521] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 239-240.
[522] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 30.
[523] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 30.
[524] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 142.

çevirmek dahi o kadar güçtür."[525] gibi hükümler etrafında açıklamalarını vakaya bağlar. Çünkü çoğu zaman bu ara bilgileri vakayı daha açık ifade etmek için bir araç olarak kullanır.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanında esirlikten hanımlığa giden yolu başarılı adımlarla hızla geçen Canan, bir Çerkez kızıdır. Dönemdeki köle ticaretinin büyük çoğunlukla Kafkasya'dan getirilen küçük yaştaki kızların esir pazarlarında satılması ve cariye yapılması anlayışının sonucu olarak Canan da Râkım'a köle olarak satılmıştır. Ancak Râkım'ın onu almasındaki gayesi, köle olarak kullanmak değil dadısına bir yol arkadaşı olmasıdır. Canan'ı çok iyi biçimde eğiten, ona Fransızca, piyano kursları aldıran Râkım'ın bu çabasına Canan da büyük bir hevesle karşılık verir.

> "Koca Rakım dadısına bu hutbeyi okuduktan sonra 'Hazır İngiliz kızlarını bugün başlattık ya! Dur bakalım şu Çerkez'i de başlatalım. Bu mu onları geçer yoksa onlar mı bunu' diye Canan'ı yanma çağırıp ona dahi hurûf-ı hecâyı tersim eyledi. Vay kızcağızdaki sevinç! Evet Çerkez kısmı okumağa pek haris olduğundan bu Çerkez'e okutmak kadar ibraz-ı muhabbet olamaz."[526]

Dünyaya İkinci Geliş romanının ana kahramanı olan Hadım Mesut Ağa, bir Arap olmakla birlikte dış görünüşü ve yaptığı eylemlerle de daima Arap kimliği ön plana alınarak tanıtılır. Romanın başında Veysel Efendi'nin en büyük habercisi ve yardımcısı, daha sonraları konaklara gizlice kadın kılığında girerek haber toplayan Babalı Arap, Osman Bey'in Cezayirli Dayızade Memiş Bey ismiyle mağaradan çıkmasından sonra köle olarak yanında bulunan Arap, hep Mesut Ağa'nın farklı kıyafet ve kimliklerde sunulmasının birer yansımasıdır.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında milliyet konusunda dikkati çeken noktalardan biri belki de en önemlisi, geleneklerine bağlı Osmanlı ile Batılının çeşitli değer ölçütleri etrafında karşılaştırılmasıdır. Bu çerçevedeki romanlarında Osmanlı Türklüğünü temsil eden ve Batılı değerleri özümsemiş; ancak kendi değerlerinden de kopmamış kişiler, Batı'da seyahat ettiği yerlerde ya da katıldığı toplantı meclislerinde Osmanlıdaki kadın, yaşam biçimi, cariyelik, kölelik gibi Batı'nın Osmanlıya bakışındaki temel hareket noktalarını açıklar. Onların fikirlerini değiştirmeye çalışır. Neticede başarılı da olur. Buna karşın Osmanlı kimliğine sahip olumsuz örnekler de verilerek Batı'nın Doğulu insana daha özel anlamıyla da Osmanlıya bakışında bu tiplerin etkili olduğu, her millet içinden örnek olamayacak kişilerin de çıkabileceği ifade edilir. Benzer durum Batılı insan tipi için de geçerlidir. Batılıların iyi örnekleri olabileceği gibi o gelenekten kopup yozlaşma potasına girmiş kötü örneklerinin de olabileceği belirtilir.

Yazarın ilk romanı *Hasan Mellâh*'tan itibaren roman kişilerinin ait oldukları milletin değerler sisteminin bilincinde olduklarını işaret eden örneklerle karşılaşılır. Önce Hasan Mellâh, Arap olduğunu belirtir, sonra diğer roman kişileri İspanyollara has kültüre değerleri gösterir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta ise Alonzo ile İlia arasındaki konuşmada geçen "Osmanlıların bilmecelerini dinlemedin. Onlar böyle senin muradın gibi anlaşılmayan bilmeceleri yenir mi yenmez mi, canlı

---

[525] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 175.
[526] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 22.

mı cansız mı diye sorarlar."[527] ifadeleri, bu farkındalığı işaret eder. Bu, tam anlamıyla ben-öteki ilişkisi olmasa bile yazarın ileriki romanlarında belirginleşecek Doğulu ve Batılı insanın ben merkezli bakış açısını yansıtmaktadır. Romandaki kahramanlar arasında yalnızca Alonzo, konuşmaları ile Osmanlılar hakkında malumat taşır. Ona göre Osmanlı demek Türk demekle eşdeğerdir. Bu sebeple bazen Osmanlı bazen de Türk tabirlerini tercih etmektedir.
"Hasan Mellâh'ta yer alan Türk kahramanlar figüratif kişilerdir: Uzleti Efendi, Osman Çelebi, Hacı Hasan Efendi, Nuri Molla, Arif Molla, Lokmancızâde Rıza Efendi. Bu kişiler, zengin ve kibardan olan, konuşmalarında kemal sahibi oldukları anlaşılan kişilerdir."[528]

Zeyl-i Hasan Mellâh'ta da bağlamı yansıtmak ve vakaya gerçeklik katmak düşünceleriyle kurguya dâhil edilen iki figüratif Türk kahraman olan Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa ile Tosun Paşa dışında kalan kahramanlar yabancıdır.

Mısır'ı işgal eden Fransız komutanlardan Menou'nun yerel eşraftan Ebulhammam'la yaptığı sohbette bazı istekleri ima ederek Osmanlılar hakkında hükümler verir. Osmanlıları hiç tanımadan yapılabilecek bu değerlendirmelerle Ahmet Mithat aslında Batı'nın büyük çoğunluğunun zihindeki Osmanlı imajını çizmeye çalışır. Bu ön yargı, Osmanlı'nın gittiği yerleri yakıp yıktığı, genç kızlara tecavüz ettiği, onları birer rakkase gibi eğlence amaçlı kullandığı üzerine bina edilir. Bu ifadelerde ben ve öteki arasındaki çatışma kendisini gösterir. Batı'nın ben merkezli bakış açısı Doğulu ve kendileri dışındaki diğer toplumları öteki ve vahşi olarak kabul etme zihniyeti, Ahmet Mithat'ın kaleminden böyle bir vaka halkasının oluşumunu sağlamıştır.

Milletle kişi arasındaki yakınlığa objektif bir pencereden bakma gayretindeki Ahmet Mithat, bu konuda eleştirilerini artırır ve bir nasihat verir gibi her kişinin artısı ve eksisiyle kendi milletinin geçmişlerini sorgulaması gerektiğini belirtir. Ona göre "…bir insan neyse bir millet dahi aynıyla odur."[529] Bundan ötürü milletlerin geçmişlerindeki kalem tecrübelerine önem vermeyip yalnızca kişinin hâl ve hareketlerine bakarak değer biçmek Ahmet Mithat'ın daha doğru bulduğu bir tavırdır. Hâl ve hareketler insanı yanıltmayacağı buna karşın dilin insanı kolayca etkileyip fikrini değiştirebileceğini belirten Hâce-i Evvel, kim dinlenecek ve okunacak olursa o kişinin melek zannedileceğini ifade eder.

> "…o hâlde insanlar meyanında vukua gelen bunca melanetleri kimler ika ediyor? Kezalik hiçbir millet gördünüz mü ki üdebasının kalemi o milletin barbarlıklarını yazsın? Hangi milletin üdebası asarını okusanız dünyada en mütemeddin ve hakşinas ve kahraman millet odur zannedersiniz. Öyleyse cennet gibi mamur memleketleri sel gibi kanlar ile salhanelere çeviren millet hangisidir?"[530]

sorusu, bir anlamda millet ayrımı yapmaksızın millet ile mensuplarına büyük bir eleştiri getirmektedir.

---

[527] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 17.
[528] Yıldız, s. 368.
[529] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 196.
[530] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 197.

Hüseyin Fellâh romanının ana kahramanı Hüseyin, bir Arap'tır. Romanda bu sebeple Araplara dair geniş bilgiler bulunur. Bunun yanında Arapların diğer toplumları nasıl algıladığı da satır aralarında anlatıcı tarafından ya da bizzat kahramanlar tarafından diyaloglar yoluyla ifade edilir. Hüseyin'in "…biz bu Cezayir'de Türkler'in hep döküntü takımını gördüğümüz için nazar-ı dikkatimiz hâlâ açılmamış olmalıdır."[531] demesi, Türklere bakışın sanıldığının aksine daha olumlu yönünü ifade etmektedir. Romanda güzelliği ön plana çıkan Şehlevend ve onun etrafında gelişen olaylarda aktif biçimde rol alan kişilerden annesi Hasna Hanım, sevdiği genç olan Ömer, Hasna Hanım'a kötülük ederek yuvasını bozan Bekir Efendi, fon karakterler içinde yer alan Hasna Hanım'ın kocası Türk'tür. Bunun dışındaki Dayızade Ahmet Bey, Kanduri Ağa, Kulaksız, Aziz, Gazruf, Veysel ve Hamit gibi entrikada rol alan kahramanlar, olayların çoğunlukla Cezayir'de geçmesinden ötürü Arap kökenlidir.

Konusunu İstanbul'da geçen bir olaydan alan *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanı, tıpkı *Yeryüzünde Bir Melek*'te olduğu gibi mekânın İstanbul oluşundan ötürü vakada rol alan Türk kahramanların sayıları önceki romanlara göre artmıştır. Fon karakterlerde ise Türkler olmakla birlikte Arap, Çerkez gibi farklı etnik kökene sahip kişiler de bu yapı içinde yer almaktadır. Her millet yine kendisiyle bütünleşmiş vasıflarıyla okurun karşısına çıkarılır. Konak sahipleri Türk, konakta çalışan uşak ve diğer hizmetkârlar Arap, cariye kızlar Çerkez'dir.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanı, Türkler dışında çeşitli milletlerin de vasıflarıyla birlikte kurguda yer aldıkları bir eserdir. Ancak vakada birinci derecede rol alan kişiler Türk'tür. Öyle ki Felâtun'un aile çevresinin alafranga olmasından ötürü Rum ve Ermeniler elinde yetişmesi, Râkım'ın geleneksel yaşam biçimini yansıtan tarzda Arap dadı Fedayi elinde yetişmesi, Râkım'ın G. Bey isimli bir Ermeni'nin işini yapması, devamlı olarak kibarlıklarından söz edilen İngiliz Ziklas ailesinin yaşam biçiminin Râkım vasıtasıyla olurlara sunulması bunlardan bazılarıdır. Felâtun'un Türklüğünden utanan tavrına karşın Râkım her yönüyle kimliğine ve değerlerine sahip çıkmaktadır. Savunma yaptığı kişiler de İngiliz Ziklas ailesinin fertleridir.

Küçük yaşlardaki Çerkez kızlarının Kafkasya'dan kaçırılarak esir pazarlarında satılmasına eleştiri getiren Ahmet Mithat, bu bağlamsal öğeyi pek çok romanında kullanır. Bu amaçla güzelliği ve zekâsı ön plana çıkmış olan ve özgürlüğü ellerinden zorla alınmış Çerkez cariyelere dikkatleri çeker. Bu sebeple romanlarında cariyelik sistemi içinde yer alan kızların neredeyse tamamı Çerkez'dir. Râkım'ın esirciden alarak her türlü bakımını üstlendiği, iyi bir eğitim almasına yardım ettiği, sonra da onunla evlendiği Canan bir Çerkez'dir. Oysa Râkım ona hiçbir zaman bir zariye gözüyle bakmamış, evin bir kızı gibi davranmıştır. Bu yapı, hem Râkım karakterinin belirginleşmesine hem de Canan'ın ön plana çıkmasına yardım etmiştir.

Süleyman Muslî romanında yine olayların geçtiği mekân olarak Ortadoğu'nun kullanılması, Anadolu'ya uzanan bir hat çizilmesinden ötürü kahramanların neredeyse tamamı Arap'tır. Bu

[531] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 321.

romanda Türk kahraman yoktur. Vakanın tarihî bir hakikate dayanıyor olması da bu tercihte belirgin rol oynamıştır.

Hemen bütün romanlarında çeşitli milletler hakkında fikirlerini ortaya koyan Ahmet Mithat, bazen de *Paris'te Bir Türk*'te olduğu gibi bu ortamı özellikle kendisi oluşturur ve birçok millete mensup kişiyi ortak bir mekânda bir araya getirir. Romanın başlangıcındaki vapur yolculuğu ile okurlara takdim edilen ve farklı milletlere mensup pek çok kişi vardır. Bunlardan İngilizler inatçı, Ruslar esir ve yaralılara güzel bakan, Kafkasyalılar güzel ve zeki olarak tanıtılır. Böylece millet ile kişi arasında yakın bir münasebet işaret edilir. Daha sonraları ise gemidekilerin tanıtılması gibi Nasuh'un kaldığı Paris'teki otelde de ikamet edenler milliyetlerine göre tanıtılır ve Rus, Gürcü, Alman, Fransız, Leh milletlerine mensup bu kişiler hakkında bilgi verilir.

> "Avrupa'nın en çelebi milleti Moskoflar addedilse şayandır. Zira insanoğluna derhâl temayül ederek ana, baba, kardeş gibi ısınmakta Türklerden bile mukaddemdirler. Almanlar Nasuh'un hareket-i lâübaliyânesine taaccüp etmişlerdi. Çünkü onlar İngilizler kadar da sıcak değildirler. Hele Fransız familyalarınca Nasuh'un bu hareketi yabancılığına hamledildi. Zira Paris'te ya bir menfaat-i şehvaniyye veyahut bir faide-i nakdiyye icap eylemez ise birbirini bilmeyen iki adam arasındaki münasebet pek bayağı bir hâlde kalır gider."[532]

Türk kahramanların sayısı ise romanın ismiyle müsemma olduğu üzere çok azdır. Bunda yine mekânın Fransa olmasının etkisi vardır. Buna karşın vakanın neredeyse bütün yükü, olumlu ve olumsuz taraflarıyla anlatılan Türk kahramanlardan Zekâ Bey, Remzi Efendi ve Nasuh Efendi'ye verilmiştir.

Fransızlar ve Fransız toplumu hakkında *Yeryüzünde Bir Melek, Karnaval, Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası, Cellat, Hayret, Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr, Müşahedat, Mesâil-i Muğlâka, Jön Türk* gibi pek çok romanında olumlu ya da olumsuz gördüğü nitelikleri bakımından bilgiler veren yazar, onlar hakkındaki en geniş malzemeyi *Paris'te Bir Türk* romanında sunmaktadır. Dolayısıyla bu roman, Fransız toplum yapısını Osmanlı okurlarına sunmak adına yazıldığı dönemde önem kazanmıştır. Fransız edebiyatının Türk edebiyatındaki etkisinden ötürü yoğunlaşan Fransa imajı ve Fransa hayranlığı pek çok yazarı olduğu gibi Ahmet Mithat'ı da etkilemiştir. Bu sebeple Türklerden sonra üzerinde en fazla durulan kişiler Fransızlar ve Fransız toplumu olmuştur. Okurların bu isteğini karşılamak düşüncesiyle Fransızlar hemen her açıdan tanıtılmaya çalışılmıştır. Bunlar içinde örnek davranışlar sergileyenler olduğu gibi olumsuz vasıfları ön plana çıkmış kişiler de bulunmaktadır. Ahmet Mithat'ın bu anlamda eleştirilerine maruz kalanların dışındaki kişiler, genellikle bayanlardır. Bunlarla da romanın ana kahramanı kızın Müslüman oluşuyla birlikte mutlu bir evlilik gerçekleştirir.

Kafkas romanı, Kafkas coğrafyasında geçen olayları ele alırken aynı zamanda mekânla özdeşleşen o coğrafya insanını da çeşitli yönlerden anlatır. Bu sebeple romanda Türk kahraman yoktur, kahramanların büyük çoğunluğu Çerkez'dir. *Mübarek memleket* olarak vasıflandırılan

---

[532] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 119.

Kafkasya'da yaşayan halklardaki saygı ve büyüklere gösterilen hürmetin bir örneği olarak birbiriyle kanlı bıçaklı olan iki hasmı, öz kardeş gibi barıştırmak için yalnız bir ihtiyarın veya bir kadının rica ve aracılığının yeteceği ifade edilir. Bir komşu çocuğu, bir komşu kızını yanına alarak sekiz saatlik bir köye, düğüne götürür. Haftalarca orada kız ile güler, oynar. Ancak oradaki hiç kimse bu kızın iyi niyetini asla suistimal etmez. Çünkü o yöre halkının en büyük korkusu toplum nezdinde ayıplanmaktır. Bu durum, bütün Kafkas halkları için benzer durumdadır. Bu genel tanıtımın ardından Kafkas halklarından ilk olarak Abhazlara bakışını çeviren anlatıcı, onların yaşam biçimlerini ve nasıl bir topluluk olduklarını anlatmaya başlar. Abhaza denilen halkın Kafkasya'da yaşayan halklar içinde başlı başlarına bir millet olmak üzere bulundukları ifade edilir. Ahlak ve âdet yönünden Kafkas Dağları içinde bulunan çeşitli topluluklardan her birinin âdet ve ahlakı birbirine benzerse de Abhaza memleketi Osmanlı ve Rus medeniyetlerine Kafkasya'nın diğer taraflarından önce karargâh olmuş bulunduğundan Abhazalar diğer Kafkas hakları kadar gelenek ve göreneklerini muhafaza edememiş, yeni medeni oluşumdan etkilenmişlerdir. Bu sebeple gelişmişlik düzeyi bakımından diğer Kafkas yerleşim alanlarına göre daha ileri düzeydedir.

Kafkas'ta yalnızca Kafkasya'da yaşayan halklar değil aynı zamanda Ruslar hakkında da bilgiler bulunur. Bunu çoğu zaman roman kahramanları, tecrübelerinden hareketle değerlendirmeler yaparak anlatır. Katerina, konuşması arasında bir haftalık, bir aylık muhabbet için bir kızı aldatmanın Ruslar arasında sıkça görülen yanlış davranışlar arasında yer aldığını, hatta kız erkek ayrımı yapmadan her iki cinste de benzer davranışları görmenin mümkün olduğunu ifade eder. Ruslarda bir erkek bir haftalık, on beş günlük muhabbet için bir kadını aldatır ise, o kadın kendisini aldanmış saymayıp aksine o da on beş günlük bir muhabbet için erkeği aldatmış olmakla iftihar eylediğini bir Çerkez'de ise bir kızın ölünceye kadar sevildiğini ifade eder. Katerina'nın bu konuşması, çatışmayı kuvvetlendirerek yazarın Kafkas halkları konusundaki olumlamasını desteklemek için yapılmıştır. Dolayısıyla Katerina da bir anlamda yazarın sözcüsü görevine sahiptir.

Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları, Hayret ve Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi
Amerika ve Amerikalılar hakkında bilgilerin bulunduğu romanlardır. Ahmet Mithat, Amerika'ya gitmeden orası hakkında romanlar kaleme alır. Burada Ahmet Mithat'ın yabancı kaynakları tarayarak gerçeklere dayalı bir roman yazma çabası görülür. Amerika'yı tanımak için seyahatnameleri okuduğunu, Amerikan tarihini araştırdığı, Amerika'nın yetiştirdiği büyük adamların hayatlarını okuduğunu ifade eden yazar, öncelikle Amerika'yı tanımayan okurlara bu kıta hakkında bilgiler verir sonra oranın insanını anlatır. Buradaki en büyük yardımcısı ise Amerika'yı Avrupa ile kıyaslamaktır. Okurların anlatılanları bu şekilde daha rahat anlayabileceğini düşünür.

Amerika'da "doktor" denildiği zaman "tıbbiye" adı altında eğitim veren kurumlarda eğitim görerek buraların diplomasını alan kişilerin kast edildiği, bu kişilere "pratisyen" yani icracı denildiği,

yalnız ihtisasları olan bilimi daha ileriye götürmeye gayret edenlere de "proficient" unvanı verildiği belirtilir. Böylece Osmanlı toplumunda bilimsel anlamda henüz olmayan bir branşlaşmadan söz edilir. Çünkü *Amerika Doktoraları*'nda yazarın özellikle dikkat çekmek istediği husus, Amerika'da tıp alanındaki gelişmelerdir. Bu sebeple Amerikalıların kişilik özelliklerine girilmez. Sadece genel bilgiler verilir.

Hayret'te de Amerika'daki caddelerin genişliği, posta teşkilatının işleyişi, kıtanın konumu gibi daha çok mekâna dair bilgiler verilmekledir. Bu durum, yazarın Amerika'yı kaynaklardan öğrenerek kurgulamasından kaynaklanmakta ve bireye inemeyerek mekândan öteye geçememesine sebep olmaktadır. Amerikalılar hakkında bu anlamda bilgilerin bulunduğu tek roman *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*'dir. Burada Amerikalıların birbirine olan benzerliklerinden söz edilerek erkeklerini kadınlarından fark etmenin bile zor olduğu ifade edilir. Amerikalıların erkeklerinin yüzlerinde tüy dahi pek az olduğundan kadın ile erkeğin dönemin Osmanlı toplumu açısından en büyük ayırt edici unsuru olan sakal ve bıyığın bunlarda olmaması birkaç defa vurgulanır. Tamamının rengi bakır rengine kızıl olup, göz kuyrukları Çinlilerde olduğu gibi çekik ve burunları zenci burnuyla Tatar burnu arasında bir şekilde, uzun boylu ve iri cüsseli, saçları genellikle siyah ve at kılı gibi kalın ve parlak olarak tanıtılan Amerika'nın ilk sakinleri hakkında verilen bilgiler de psikolojik derinlikten uzaktır. Dolayısıyla anlatım, daha yakından tanıdığı Fransız, Çerkez ya da Arapları anlatımından daha yüzeyseldir.

Gürcü Kızı yahut İntikam, Kafkas romanında eksik bırakılan coğrafyayı ve o yöre insanını tamamlayan bir yapıdadır. Yazarın Gürcüler hakkında bilgilerin bulunduğu tek romanı budur. Romanda Kafkas erkeklerinin cesur ve yiğit oldukları kadar halim ve mütevazı bulunmaları, kadınlarının ise oldukça güzel oldukları kadar afif ve mahcup tavırları defalarca yinelenerek anlatılır. Bunu ifade etmek için her iki cinsi de övgülü bir dille anlatır:

> "Ben erkek mi derim ol mütehevvire ki hâl-i tehevvüründe cinnet derecelerine varır da kendi hakkını kendisi ihkaka mecbur olduğu zaman can korkusundan bacakları titrer. Ben kadın mı derim ol mahlûka ki hissiyât-i nefsâniyyesine mağlûbiyetinden dolayı cüreti olur olmaz erkekleri bile mahcup bırakır. Erkeği ve bilhassa kadını dünyanın bu kısmında görmelidir ki Cenabıhakkın ikisini de ezelde tezyin eylemiş bulunduğu o saf cemileden ağlebi hâlâ kendilerinde müçtemi olarak Avrupaca terakkiyât-ı medeniyyenin mucip olduğu gûnâ-gûn ahlâksızlıktan bunlar selim kalmışlardır."[533]

Ahmet Mithat, mekânın kişi üzerindeki etkisini vurgulamak düşüncesinde olduğu için her fırsatta Kafkas coğrafyasında yaşayan insanların yaşça ileri olmalarına karşın zinde ve enerjik olduklarını, bunu sağlayan esas faktörün ise sert iklim koşulları olduğunu belirtir. Annesinin Kafkas kökenli oluşu, küçüklüğünde annesinden dinlediği hikâyelerle Kafkasya'ya hayranlık duyması, o bölge insanını yakından tanıması onda böyle bir özlem ve idealize etme duygusu oluşturmuştur.

Gürcü Kızı yahut İntikam'da dayak yiyen ihtiyarı anlatırken şu ifadelerle mekân-insan bağının önemini işaret eder:

---

[533] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 19.

> "…yetmişlik mi diyeyim, seksenlik mi diyeyim, hatta doksanlık bile desem lâyık olacak bir ihtiyardır. Vakıa buraların ihtiyarlarında öyle bizim ihtiyarlar gibi bir şeyhûhet-i rezîle görülemez. Yüz yaşında Gürcü bulunur ki hâlâ vücudu zinde olup bunaklık gibi, titreklik gibi meâyib ve rezâil-i şeyhûhetten azadedirler. Dişleri bile düşmeyip gençlik zamanlarındaki paklığını, parlaklığını, kuvvetini muhafaza ederler. Onların doksanlık adamları bizim altmışlık adamlarımızla ancak kıyas kabul edebilirler ise de insan bu yerlerin ahvalini öğrendiği zaman bizim memleketler ahalisine kıyasen ancak altmışlık diye tahmin edebileceği ihtiyarlara yirmi otuz yaş daha zammiyle büyük bir hata etmemiş olacağına emniyet hâsıl eyleyebilir."[534]

Ahmet Mithat *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da yaklaşık bir asırdan beri Rusya idaresi altında bulunan memleketlere bir yolculuk yaparak Gürcüler başta olmak üzere Kafkas halklarının yaşam biçimini anlatır. Buralarda Rusçanın tartışılmaz hâkimiyetinin olmadığı ifade edilir. Kafkas kavimlerinin Rusya'ya henüz ısınamamış olmaları, ticaret yollarının farklı güzergâhlarda bulunması gibi etkenlerden ötürü belli kesimler dışında Rusçayı bilenler de yoktur. Hatta Ruslar bile buralarda seyahat edecekleri zaman maiyetlerinde tercüman bulundurmaya muhtaçtırlar ki tercüman tedarik edilebilecek yer Anapa olduğundan orasının merkez kabul edilmesinin sebeplerinden biri de budur.

Anapa'da tedarik edilecek tercümanların hemen tamamı Kutais ahalisinden olan Ermenilerdir. Bunlar Kafkas kavimlerinin büyük çoğunluğunun lisanına vakıf oldukları gibi Rusça ve Türkçe de bilerek içlerinde Fransızca konuşanlar dahi bulunmaktadır. Çünkü Avrupalı seyyahlar çoğunlukla Fransızca anlaştıklarından Tiflis'te özellikle lisan tahsil etmiş olan Ermeniler, tercümanlık hizmetini yerine getirmektedirler. Nasıl Gilliom'un Gürcistan'daki tercümanı Ermeni Mihran Baron ise, Prens Danyal'ın evinin avlusunda dövdüğü Ermeni Tigran da altmış sene önce Gürcü Prens Çiçiyanof'un tercümanlığını yapan ve görevini kötüye kullandığı için cezalandırılan bir kişiydi.

Ahmet Mithat'ın Ermeniler hakkındaki kanaatleri aslında Osmanlı coğrafyasındaki Ermenilerin onda uyandırdığı izlenimin birer yansımasıdır. Hâl böyle olunca özellikle Ermeniler ve Rumların ticaretle meşgul olmaları, tercümanlık hizmetinde bulunmaları kaçınılmaz olmaktadır.

Romanda Kafkas coğrafyasına Batılı bir bakış açısı taşıyan Alman kökenli Gilliom, bölge insanını olduğu kadar Almanlardan da söz etmeyi ihmal etmez. Alman halkı kadar çalışkan ahalinin yalnız Avrupa'da değil belki dünyanın hiçbir tarafında bulunmayacağı gibi iddialı bir hüküm verir. Yanaşma ve amele istihdam eden Almanların bizzat kendilerinin de onlarla beraber çalıştıklarını söylemesi, daha o dönemden başlayan ve 1960'lı yıllarda hız kazanarak devam eden işçi göçlerini anımsatmaktadır. Bundan ötürü Almanlar arasında "Hizmetkârı hakkıyla çalıştırmak istersen sen kendin onun iki misli çalışmalısın."[535] sözü âdeta bir atasözü hâlini almıştır.

---

[534] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 29-30.
[535] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 98.

Kafkas insanının birer cenk aslanı olmakla birlikte tabiatlarında vahşi bir hâl olmayıp tamamının kuzu gibi uysal, güvercin gibi latif insanlar olduğu belirtir. Devamlı olarak milletlerin kadına olan yaklaşımlarını ele alan Ahmet Mithat, Kafkas insanının kadınlara karşı çok nazik ve iyiliksever yaklaşımını, Avrupa'da kadınlara yaranmak hususunda şöhret kazanmış kimselerle kıyaslayarak onların bile bu konuda Kafkas insanına yetişemeyeceğini ifade eder.
Ahmet Mithat'a göre Kafkasya'da bir kızı kendi evinde görebilmek o kadar kolay bir şeydir ki İstanbul'da akran, ahbap olan bir kişiyi kendi evinde görebilmekten bile daha kolaydır. Hiçbir vesile olmadığı hâlde doğrudan doğruya gidip bir kızı ziyaret etmenin kimse tarafından kötü karşılanmayacağı, mutlaka bir vesileye ihtiyaç duyulacaksa göğüsteki fişekliklerin bir tarafını azıcık söküp bunu diktirmek için gelindiğinin söylenmesinin de yeterli olacağı ifade edilir. Çünkü böyle bir hizmet için kızların gelen isteği reddetmesi yine kızlar için pek büyük ayıptır. Alafranga salonlarda kendisine dans teklif edilen bir kız, teklifi reddetmek için başkasına söz vermiş olduğunu bahane ederek bir erkeği reddetmek ayıbını üzerinden atabilirse de, Kafkas kızlarına bu niyetle yapılabilecek bir müracaat asla geri çevrilmez. Böylece yine kıyaslama yoluyla Kafkasya'da kadının yeri üzerine açıklamalar getirilir. Kızlar kendi evlerindeki rahat hâl ve hareketleriyle davranarak bir erkekle de gayet rahat görüşüp konuşurlar; ancak arzu ve heveslerden söz edilerek konu değiştirildiğinde o anda tavırları da değişir, çehreleri asılır. Anlatıcı yine bu noktada Kafkas kızları ile diğer memleketlerdeki kızları kıyaslayarak diğer memleketlerdeki kızlarla Kafkas kızlarının arasında bir fark olduğunu, diğer memleketlerde yaşayan kızların pek çoğunun yüzlerine biraz gülünecek olsa, bu tebessümle kızların *yılışıverdiği* hâlde aksine Kafkas kızlarının o zaman kendilerini toplayıp kendisinin öyle yılışmak değil vakar ve ismetle karşılık verdiği belirtilir. Pek çok yönden ele alınan ve farklı toplumlardaki kızlarla kıyaslanan Kafkas kızları ahlaklı, faziletli, becerikli, çalışkan ve güzel nitelikleriyle anlatılırken Kafkas kadınları ise çoğunlukla *Kur'an-ı Kerim*'i tecvitli biçimde okuyabilmeye muktedir insanlar olarak anlatılır.

Neticede ata binişlerinden müzik tarzlarına, mimarilerinden, savaşçı özelliklerine kadar pek çok yönden ele alınan Kafkas halkı, bu meziyetler açısından zengin değerler taşıyan bir topluluk olarak tanıtılır. Zaten romanın temel yazılma amacı da o bölgede yaşayan insanları bu yönüyle tanıtmaktır.

Acâyib-i Âlem'de romanın temel vaka yükünü taşıyan kişiler Türk'tür. Ana kahramanlar arasındaki Subhi Bey ve Hicabi Bey, merak ve öğrenme arzusuyla kuzeye doğru seyahate çıkarlar. Bu seyahat sırasında içinde bulundukları gemi, milletler cemiyeti gibi pek çok millete mensup ferdi taşımaktadır. Dolayısıyla romanın milliyet anlamındaki filizlenmeleri birleştirici mekânla bağlantılı olarak ilerler. Romanın bu iki önemli Türk kahramanı, geçtikleri ülkelerdeki pek çok millet hakkında fikirler verdikleri gibi Türklerin ahlak, fazilet, insanlık ve zekâ bakımlarından üstün oluşlarını da başkalarını hayran bırakacak derecede ortaya koyarlar. Romanda geniş bilgilerin bulunduğu milletlerden biri de Ruslardır. Ahmet Mithat, Ruslar hakkında yeri geldiğinde önceki romanlarının muhtelif yerlerinde kısa kısa bilgiler vermişken

burada daha geniş bilgiler sunma fırsatı hazırlar. Böylece bir romanda yarım bırakılan tanıtım, diğer romanda uygun bir vaka halkası ile tanıtılarak bütünlük kurulmaya çalışılır. Bu bağlamda *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da Polini'nin arkadaşı ve Mustafa arasındaki konuşma, milliyet ve kişilik arasındaki münasebeti vurguladığı gibi Ruslar ve Osmanlılar hakkında da bilgi içermektedir. Rus kahramanların çoğunluğu fon karakterlerdir.

> "-Affınızı rica ederim matmazel. Bendeniz yabancı olduğum için Fransa kibarını tamamıyla tanıyamamakta mazurum.
> -Öyleyse Paris'e tahsil için gelmiş talebeden olmayasınız?
> -Evet matmazel.
> -Moskof musunuz? Zira Moskoflar gibi iri yapılı, yakışıklı bir adamsınız.
> -Bu hükmünüzü hakkımda bir iltifat olarak bi't-telâkkî teşekkürler ederim. Fakat Moskof değilim, Osmanlıyım!
> -Ha! Vakıa Osmanlılar da iri, kavi, yakışıklı adamlar olurlar. Darbımesel olarak 'Bir Türk gibi kuvvetli' derler."[536]

Asıl Rus kavminin pek misafirperver, pek mültefit bir kavim olduğu, Avrupa terbiyesini aldıktan sonra nezaketlerini bir kat daha artırdıkları, Rusların Fransızlar gibi yılışık, zevzek ve İngilizler gibi *tünd ve abus* olmayıp çelebi adamlar oldukları övgü dolu cümlelerle ifade edilir. Terbiye görmüş Rusları Avrupa'nın en terbiyeli milletleri derecesinde kabul eden anlatıcı, bu düşüncelerinde açıkça bir taraf tutmadığını, amacının ahvâl-i âlemi görmek ve anlamak olduğunu belirtir. Bu genel yapıya karşın Rus kavmine dair olumsuz örneklere rastlandığının da altını çizer.

Romanın önemli kahramanlarından Miss Haft İngiliz'dir. Kendisini iyi biçimde yetiştirmiş, kültürlü, ahlaklı bu İngiliz kızı Ahmet Mithat'ın olmasını istediği Batılı imajını taşımaktadır. Halası ise mevcut Batılı kişiliği temsil eder. Çünkü Miss Haft'ın Türklere karşı hiçbir ön yargısının olmamasına, aksine Türkler hakkında duyduğu olumsuzluklara Suphi Bey'in anlattıklarından sonra inanmamasına karşın halası bu konuda son derece büyük ön yargılar içindedir. Suphi Bey onları değiştirmeye gayret sarf ederse de bu düşüncesinde çok başarılı olamaz. Suphi Bey ile kendisi gibi düşünen Miss Haft'ın evliliği Ahmet Mithat'ın evliliklerde önem verdiği hususların etnik köken değil kültür ve din olduğunu gösterir. Çünkü Miss Haft kendi isteğiyle Müslüman olmuştur. Bu, evlilik için önemli bir zorunluluktur.

Henüz 17 Yaşında'da milliyet konusuna çok fazla değinilmemekle birlikte ilginç olan bir husus var ki o da Ahmet Mithat'ın olumlu nitelikleri çoğunlukla Türkler ve Çerkezlere yüklerken olumsuz nitelikleri Osmanlı toplumundaki diğer milletlere yüklemesidir. Bunun yanında Türkler içerisinde de örnek teşkil eden Ahmet Efendi, Râkım Efendi, Resmî Efendi gibi kişilere karşın Hulusi Efendi, Zekâyi Bey, Felâtun Bey gibi olumsuz nitelikleri belirgin olan kişilere de yer verir. Dolayısıyla onda belirgin bir milliyet ayrımından çok insani nitelikleri ön plana çıkan, örnek insan davranışları sergileyen kişilerin milliyetleri ne olursa olsun olumlanması ve o kişiyle duygudaşlık kurulması söz konusudur. Bilinçli bir sınıf ayrımı ortaya koymayan Ahmet Mithat, toplumu

---

[536] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 106.

romanlarında bütünüyle yansıtma düşüncesin bir gereği olarak belirli etnik grupların belirli işlerle ilgilenmesi ve birtakım niteliklerinin ön plana çıkmasından hareketle böyle bir bağlantı kurar. Aksi düşünülseydi bütün anlamında romanlarında azınlıklar kötü gösterilir hatta kendisi de Rum kökenli olan ikinci eşini genelevden alarak evlenmezdi. Romanda genelevde çalışan Agavni ve Vasili Ermeni kökenli iken Kalyopi ve Maryanko ise Rum kökenlilerdir. Orada çalışan Türk kökenli kimse yoktur.

Romanlarında sık sık milliyet ile kişilik arasında bağlantı sağlayan Ahmet Mithat, böylece bir yandan Osmanlı coğrafyasındaki etnik çeşitliliği işaret ederken diğer yandan diğer coğrafyalardaki insan manzaralarını okurlarına sunar.

> "Böyle gece yarısından sonra kapıyı delip kilidi açarak içeriye giren adamların hayırlı makuleden olmayacakları derkârdır. Girenlerin birisinin çenesinde bir sakalı olmasına nazaran Avrupalı olduğu anlaşılır. Diğer birisi bir kucak kıvırcık sakallı bir adamdır ki bu biçim sakallar ekseriye gemici makulesi Rumlarla yine o mertebeden pek de bâlâter olmayan Maltızlarda vesairede bulunur. Bu iki adamla bir de açık sarı bıyıklı epeyce güzel yüzlü diğer bir adam hep pantolon ceket giymişlerdir. Cümlesinin başlarında fesler vardır. Heriflerin birisi âdeta bildiğimiz Acem kıyafetindedir. Birisi dahi mavi dizlik ve siyah nîmten giymişse de simasından ak Arap olduğu anlaşılır. Hele birisinin Hırvat olduğu yalnız başındaki Hırvat serpuşundan değil çehresinden dahi müsteban olur. Birisi de gerek çehre ve gerek pis kıyafetinden anlaşıldığına göre Çingenedir."[537]

Osmanlı toplumunda fazla bilinmeyen Güney Asya coğrafyası ve bu bölge insanının ilk akla gelen insani özellikleri ve fiziki yapıları *Hayret* romanının ana kahramanı Safa Kok Sanc isimli çok zengin bir Hintli vasıtasıyla anlatılır. Ancak bu tanıtımlarda mekân üzerinde çok fazla durulmadan doğrudan doğruya Osmanlı toplumunun daha iyi tanıdığı Avrupa insanı ile Hintliler kıyaslanır.

> "-Madam! Bu efendi hata ediyor. Aflarına mağruren derim ki sâhib-i hâne dahi hata ediyorlar. İffet hususunda Hintliler bizim Avrupalılara asla makis değildirler. Bizim Avrupa'da ömürlerini Hazret-i Meryem'e vakfeden kadınlar bile ümm-i İsa'nın huzuruna yüzleri kızarmaksızın çıkamazlar. Hintlilerdeyse mabutlardan her hangi birisine vakf-ı vücûd eden kızlar, ömürlerinin sonuna kadar verdikleri ikrarı ihlâl etmezler."[538]

Bu romanda Türk kahramanların sayısı az olmakla birlikte ana kahraman Mirza İsmail'in Türk oluşu ve insani erdemleri bünyesinde barındırması Ahmet Mithat'ın hemen her romanında vermeye çalıştığı yabancı toplumlar karşısında Türklüğü yüceltme prensibini destekler.

Arnavutlar Solyotlar'da birbirleriyle mücadele hâlindeki Arnavut ve Solyot halklarının yaşam biçimlerini anlatan Ahmet Mithat, kişiden hareket ederek onun ait olduğu milleti ele alır. Romanda hiç Türk kahraman yer almamaktadır. Arnavutlar hakkında bilgi vermeyen bununla birlikte vakanın önemli kişilerinin ait olduğu milliyet olan Solyotları şu ifadelerle anlatır:

---

[537] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 8.
[538] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 93.

> "Bahusus Eftimi Solyotlardandı ki o zamanlar Arnavutluk ahvalini sahâyif-i tevârîhte görüp öğrenmiş bulunanlar bu 'Solyot' namını işitir işitmez hemenenzâr-ı dikkatlerini açarak iz'ân-ı ehemmiyyetlerini kabartırlar, zira her düşmana galebe etmiş ve hiç kimse dişine dayanamadığından dolayı âdeta iğtirarında hak kazanmış bulunan Tepedelenli Ali Paşa gibi bir hunrizi senelerce müddet tepesini delercesine mağlûp ve mahcup etmiş olan bir avuç halk vardır ki namına 'Solyot' ve ikametgâhına 'Soli' derler. Bu halk cidden ve hakikaten enzâr-ı veleh ve hayreti celp bir kahraman halktır. Onlardan olan ve hikâyemizin en büyük a'zâ-yı vak'asından bulunan Eftimi'nin dahi ne derecelerde şâyân-ı ehemmiyyet bir kahraman olduğunu muvazene için Solyotlarla da tanışmak lâzım gelir."[539]

Asıl lisanı Arnavutça olan ve bir kısım halkının Hristiyan olmaları sebebiyle Rumcayı da kullanan Solyotlar, Mevlid-i Şerîf ve Muhammediye gibi dinî kitapları da Rum harfleriyle yazarlar. Solyotların cehaletleri bilinen bir hâl olduğu için papazları arasında dahi yazı yazanlar son derece azdır. En büyük şöhretleri silahşorluktan ibarettir. Çünkü o zamanlar gerek Arnavukluk'un gerekse Yunanistan'ın her tarafındaki ağalar, kaptanlar nahiyelerinin emniyetleri için cengâverliğe ihtiyaç duymaktadırlar. Bu adamlar nahiyelerini o kadar güzel biçimde muhafaza etmişlerdir ki yaklaşık iki yüz seneden beri topraklarına ne Arnavut ne Osmanlı ne Müslüman ne Rum ayağı bastırmamış; buna karşın Devlet-i Âliyye'ye itaat ederek haraçlarını vermişler, daima askerî hizmetlerde bulunmuşlardır

İşleri güçleri silâhlarına hizmetten ve cengâverlik taliminden ibaret bulunan böyle bir milletin ziraat ve çobanlık gibi diğer işleri ise çoğunlukla kadınlar tarafından yürütülmüştür. Kadınları da erkekleri gibi iri, boylu, adaleli, kuvvetli gayet çevik olduklarından ve terbiyeleri de hep cengâverlik içinde bulunduğundan erkekleri aratmayacak bir yapıları vardır. İffet ve temizlik yönünden Solyot kadınları ihaneti asla kabul etmeyen ve sevdiğine sadakati borç bilen bir özelliğe sahiptirler.

> "Solyotlarda bir erkek kadar bir kadından da korkulur. Edilecek bir zevzeklik, şayet istihza derecesine varır veyahut hakarete hamlolunursa bu lekeyi kanla temizlemek tehlikesinden de korkutabilir. Solyotlar nezdinde müteehhil bulunan kadın, kocasına sadâkat-ı kat'iyyeyle sadık bulunup kızlar ve dullarsa hissiyyât-ı kalbiyyelerince tamamıyla serbesttirler. Fakat aralarında fuhuş yok veyahut yok denilecek kadar nadir ve bu da hiçbir kimsenin vâkıf olamayacağı derecelerde hafidir. Yalnız mülâtafa memnu değildir. Hele ihtiyar Solyotlar pek şûh-meşrep pek lâtife-gû olup genç kadınlarla mülâtafada pek ileriye varırlar. Gençler daha ihtiyatlı davranırlarsa da bir kadına yaranmak için meziyyât-ı nisvâniyyesini alkışlamak ve şâyân-ı muhabbet olduğunu hükmetmek derecelerinde mülâtafaya hakları ve cüretleri vardır ama her hâlde bu mülâtafanın neticesini teveccüh ve muhabbet-i birâderâneye bağlarlar."[540]

Arnavut ve Solyot halklarının yaşayışları ele alınırken halk muhayyilesinin ürünü olan efsanelerden ve Hıdrellez gibi özel kutlama günlerinin icra biçiminden de faydalanılır. Böylece toplumsal yapı âdeta okuru da içine çeken bir bağlamda canlı biçimde anlatılır. Bu bağlama gerçeklik havası vermek düşüncesiyle tarih gerçekliği, yazılı kaynaklardan öğrenilebilecek biri olan Tepedelenli Ali Paşa'nın kişiliğinden çok fazla söz edilmez. Sadece ismi ve olayların perde arkasında oynadığı rolden söz edilir. Böylece olayların gerçekleştiği tarihî bağlam gerçekçi

---

[539] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 24.
[540] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 58-59.

delillerle kuvvetlendirilir. Buna karşın Ahmet Mithat, daha çok kendi kurguladığı Rüstem, Eftimi, Maryola gibi kişileri anlatarak vakayı yönlendirir. Bu durumu anlatıcı şu ifadelerle dile getirir:

> "Karilerimizden tarihe vâkıf olanlar şu romanı Mora vak'asına dair tarihin verdiği izahat ve tafsilâtla, tatbik ve makeyeseyle elbette görmüşlerdir ki Solyotlarla Ali Paşa arasındaki münasebata dair buraya kadar vermiş olduğumuz haberler, öyle roman yazmayı sırf işkembe-i kübrâdan cevahirler yumurtlamak zanneden romancılar gibi yazmayıp, belki vukuatın en cüz'îlerine varıncaya kadar kâffesini hakayık-ı târîhiyyeye noktası noktasına tatbik ederek yazmışız ve yalnız işi sırf tarih yazar gibi bir suretten kurtarmak için yegâne eşhâs-ı hayâliyyemizden olan Rüstem'le bir de Eftimi mesailini araya katarak bu münasebetle roman yollu yürütecek izahat ve muhaveratımızı yürütmüşüzdür.
> Bundan sonra dahi yine şu surette devam edeceksek de vukuatın bu kısmında Yunan müelliflerinden Terikopi ile Alexander Soço'dan tebaüd etmeğe mecbur olacağız. Fakat bu iki zattan tebaüdümüz asıl fenn-i târihten bir tebaüd değildir. Bilâkis bu iki zat fenn-i târihten tebaüd ederek işi 'roman-ı istorik' yani hikâye-i târîhiyye çığırından dahi çıkarmış oldukları ve ne tarihe ve ne de romana benzemeyecek bir surete vardırmış bulundukları için onlardan tebaüd ederek cumhûr-ı müverrihinin hakayık-ı târîhiyyeden olarak verdikleri malûmatı bizim romanımız plânı dâhiline tastamam ithal etmeğe çalışacağız."[541]

Ahmet Mithat, romanlarında çoğunlukla Türk yerine Osmanlı milleti tabirini tercih eder. Bu durum, dönemde hâkim olan ideolojilerin, toplumsal yapının romanlara yansıması düşüncesiyle izah edilebilir. Osmanlı toplumsal hayatındaki bir olayı konu alan romanlarda kişilerin Ermeni, Rum, Yahudi, Arap, Çerkez gibi etnik niteliklerini vurgulayarak belirgin davranış özelliklerini anlatan yazar, Osmanlı sınırları dışındaki bir vakayı konu alırken ise bütün bu farklı etnik unsurlara Osmanlı tabirini kullanır.

"Biz ki henüz fazîlet-i kadîme-i medeniyyesi emrâz-ı maneviyye-i ecnebiyye ile büsbütün tagayyür etmemiş Osmanlılarız..."[542]

Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman'da ana kahraman Ahmet Metin, Boşnak kökenli olmasına rağmen kendisini Türk kabul etmektedir. Dolayısıyla Ahmet Mithat, Osmanlıcı bir yaklaşımla ırki değil kültürel bir milliyetçiliği benimsediğini gösterir. Romanlarında bu sebeple Osmanlı tabirini daha fazla kullanır. Romanda Ahmet Metin dışında Abdülbaki Beyefendi, Hasip Efendi, İsmail Çavuş, Mehmet Usta, Ferruh Efendi, Ünyeli Ömer Kaptan, Nedim Bey gibi çok sayıda Osmanlı kökenli kahraman bulunmaktadır.

Ahmet Metin ve Şirzad'ın geniş kişi kadrosu içinde Avusturyalılar, Sırplar ve Hırvatlar da daha çok figüratif yapıda tanıtımı yapılan milletlerdir.

Neticede hemen her romanında tanınmayan ya da az tanınan milletler ve toplumlar başta olmak üzere geniş yelpazede insan ve kültür çeşitleri hakkında okurlarını bilgilendirmeyi kendisine görev ve temel amaç sayan Ahmet Mithat, başta Osmanlı sınırları içinde yaşayan Rum, Ermeni, Çerkez, Levanten toplumları olmak üzere Amerika, Avrupa, Güney Asya, Kafkaslar, Ortadoğu, Kuzey Afrika gibi geniş bir coğrafyayı içine alan sahadaki milletleri tanıtmaya gayret eder.

---

[541] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 191.
[542] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 7.

Bunların pek çoğunu o memleketleri görmeden okuduğu, dinlediği kaynakların etkisiyle yazar. Bunlardan ötürü romanlarında kişilerin psikolojik derinlikleriyle tanıtılmalarının aksine daha çok fiziki tanıtımları ağırlık merkezini oluşturur. Bu milletlere ait fertler tanıtılırken onların karşısına çıkardığı, çoğunlukla romanların birinci derecede kişileri olan Türk kahramanlar da Türk kültürüyle birlikte idealize edilir. Ahmet Mithat'ın romanlarında Arap kahramanlar da Türkler gibi çoğunlukla olumlu kahramanlardır. Olumsuz özellikler taşıyan Araplar ve Türkler olmakla birlikte bunların sayıları son derece azdır. Ayrıca annesinin Çerkez oluşu, Kafkasya ve Kafkas insanına, onların gelenek ve göreneklerine karşı da bir hayranlığı beraberinde getirir. *Kafkas* ve *Gürcü Kızı* romanları başta olmak üzere Çerkez kahramanlara yer verdiği hemen her romanında onlara yüklediği sadakat, cesaret, güzellik gibi olumlu niteliklerde, onların gelenek ve göreneklere olan bağlılıklarında bunları görmek mümkündür. Fransızlar da yazarın Türklerden sonra üzerinde en fazla durduğu kişileri oluşturur. Medeniyetin beşiği olarak Fransa'nın kabul görmesi, ilk edebî etkilenmelerin buradan olması gibi etkenler Fransız kültürünün yakından tanınmasını beraberinde getirmiş, bunlardan ötürü Fransız kahramanlara yazarın romanlarında geniş biçimde yer verilmiştir.

> "Ahmet Midhat Efendi, eserlerinde yirmi sekiz farklı milliyete veya etnik guruba yer vermiştir. Hikâye, roman ve tiyatrolarında yer alan kahramanların 333'ü Türk, 85'i Arap, 10'u Arnavut, 67'si Çerkez, 6'sı Laz, 6'sı Fars, 10'u Hintli, 1'i Boşnak, 1'i Kürt, 11'i Çingene, 65'i Rum, 35'i Ermeni, 10'u Yahudi, 258'i Fransız, 16'sı İngiliz, 12'si Alman, 19'u İspanyol, 2'si Portekizli, 53'ü İtalyan, 38'i Rus, 9'u Gürcü, 2'si Leh, 9'u Amerikalı, 4'ü Avusturyalı, 6'sı Buğdanlı, 15'i Solyot, 2'si Sırp, 1'i Hırvat, 4'ü Samoyed, 7'si Aztektir."[543]

İkinci derecedeki kahramanlar arasında ya da fon karakterler içinde de Rum, Ermeni, Yahudi, Çingene, İranlı, Kürt, Laz, Boşnak, İngiliz, Rus, Gürcü, Alman, Fransız, Portekiz, İtalyan, Leh gibi pek çok millete dair bilgiler sunan Ahmet Mithat, bu milletlere mensup fertleri genelde tipleştirerek tümdengelimci bir yöntem takip eder. Dolayısıyla insan ve kültür ayrımı yapmadan pek çok milleti tanıtma gayretiyle romanlarını kurgular.

1.3.5. Yalınkat/Düz Kişiler (Tipler)

Türk romanındaki alafranga ve alaturka tiplerin başarılı örneklerini çeşitli romanlarında ortaya koyan Ahmet Mithat'ın *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanı bu yaklaşımın başlangıcı olur. Züppe, alafranga yaşamı benimseyemediği gibi geleneklerinden de uzak kalarak bir ara nesli temsil eden Felâtun ile geleneklerine sıkı sıkıya bağlı, kendisini iyi biçimde yetiştirmiş, çalışkan ve azimli Râkım'ın benzerleri yazarın romanlarında farklı isim ve ancak aynı kimliklerle sunulmuştur. Kişi incelemesinin değişik başlıklarında alafranga ve alaturka tipler konusunda açıklamalar yapıldığı için tekrara düşmemek adına bu bölümün değerlendirilmesinde Felâtun ve Râkım merkeze alınarak yazarın romanlarına bütüncül bir açıdan yaklaşılacaktır. Çünkü Türk

[543] Yıldız, s. 456.

edebiyatında uzun dönem benzer biçimde işlenecek olan Batılı züppe tipinin ilk örneğini Ahmet Mithat, Felâtun tiplemesi ile vermiştir.

Türk romanında alafrangalığı yanlış algılamış tipler arasında belki de en abartılı biçimde kurgulananı, Felâtun Bey'dir. Ortaca boylu, nahifçe endamlı, sarıca benizli bir delikanlı olan Felâtun Bey, kaşları gözleri siyah, saçları ağzı burnu hep bir kadının beğeneceği kadar letafetli bir kişidir. Öyle ki on üç yaşında annesini kaybedip bakıcıların elinde yetiştirilmeye başlandığından onun kişilik yapısı bu doğrultuda şekillenmiştir. Babası Mustafa Meraki Efendi, Batılı gibi yaşamayı kendisine ilke edindiği için evde artık Arap dadı ve çalışanlar yerine Rum ve Ermeni çalışanlara yer vermiştir. Hâl böyle olunca onlar elinde yetişen Felâtun ve kız kardeşi Mihriban da Batılılaşmanın derinliğine nüfuz etmenin aksine sadece çevresinde gördükleriyle o hayatı tanımaya başlamış, neticede roman üzerinde kalem oynatan bütün araştırmacıların ittfak ettiği gibi Batılı değerleri sindirememiş, kendi değerlerinden de uzak kalmış bir alafranga tip ortaya çıkmıştır. Babasından kalan hatırı sayılır bir servete sahip olan Felâtun Bey, buna karşın bir itibar kapısı gözüyle baktığı devlet kalemine ara sıra uğramayı, en azından orayla olan bağlantısını kesmemeye de gayret sarf eder.

> "Felâtun, ait olduğu toplumsal sınıfı ya da meslek grubunu temsil etmez; tersine, onun, toplumun Batılılaşmış kesimleri arasında rastlanan eksantrik karakteri tipleştirmesi amaçlanmıştır. Bu noktada, Felâtun'un, belirli bir muhitte yaşayıp yemek yeme alışkanlıklarını değiştirerek Avrupai bir hayat tarzına ulaşabileceğini sanan eksantrik bir adamın oğlu olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Dolayısıyla, o, baş uşak olarak çalıştırılan çiftlik kâhyasının Fransızca anlaması¬nın beklendiği bir evde büyümüş olan ikinci eksantrikler kuşağına aittir."[544]

Ancak Ahmet Mithat, doğrudan doğruya Felâtun'a bir eleştiri yöneltmenin aksine öncelikle onu hazırlayan ortamı tenkit eder, çocuk yetiştirme bakımından olması gerekeni Râkım üzerinde gösterir.

> "İnsanların kişilik yapısı da, içinde büyüyüp yetiştikleri toplumların yapılarındaki ve gelişmişlik basamağındaki farklılıklara göre çeşitli kanallarda gelişir; sürekli düzenlemelerden yoksun, zaman belirleme ihtiyaçları değişken olan, duruma göre artıp duruma göre azalan, nispeten küçük çaplı ve pek ayrımlaşmamış toplumlarda, insanların kendilerini ayarlayıp denetleme, zamana uyum sağlama mekanizmaları da ona göre gelişir."[545]

Alafranga yaşamda oya yapmak olmadığı için diğer kızlar gibi oya yapmasını bilmeyen, *modist kızlar* ördüğü için kese, çorap gibi el işleri örmesini dahi bilmeyen, hazır yapılmış çiçekler Beyoğlu'nda çok sayıda bulunduğu için bir kez daha onları taklit edip zaman kaybetmemek için nakış işlemeyen, çamaşır yıkamayı ve ütü yapmayı hizmetkârların, yemek pişirmeyi yalnızca aşçının işi kabul eden Mihriban, ağabeyi Felâtun'un karşı cinsteki yansımasıdır. Görünürdeki bu Batılı yaşama ait unsurların dışında alafrangada kızların iyi eğitim almış olması onda hep eksik kalmış, bu sebeple dış yapıdan içeri gidemeyen bir alafranga hayranlığı ortaya çıkmıştır.

---

[544] Ahmet Ö. **Evin**, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* (çev. Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s. 112.
[545] Norbert **Elias**, *Zaman Üzerine* (çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s. 187.

> "...kızcağız hoppa mı hoppa mı hoppa mı? Şen mi şen mi şen mi! Zıp zıp sıçrar! Ter ter tepinir! Kendisi yetişmiş çatmış olduğu cihetle birkaç yerden görücüye gelmişlerdi. Bahusus pederinin servet-i müştehiresi her servet heveskârını celbederdi. Ancak görücülere Mihriban Hanım oğullarının neci olduğunu sorar. 'Kâtip' cevabını alınca 'Oh! Cebi delik!' der, 'asker' cevabını alınca 'Yarım kunduralı' der, 'hoca' cevabını alınca 'sarmısak başlı' der. Hasılı herbiri için bir kulp uydurup maazallah eğer görücüler 'A hanım kızım niçin böyle söylüyorsun? Oğlumuz şöyledir böyledir' diyecek olursa bir püsküllü kahkaha koyverip 'Oh, kalmış kalmışım da, sizin oğlunuza mı kalmışım. Hanım, oğlunuza başka yerden kız arayınız' diye kalkar yürüyüverirdi."[546]

Yalınkat kişileri romanın başlangıcında bütün yönleriyle tanıtan anlatıcı, sonradan ortaya çıkabilecek sürprizlere kapıları kapatır. Romanın neresinde karşılaşılırsa karşılaşılsın bu kişilik niteliklerinin dışına çıkmayan kişileri okur, çabucak tanır. Forster bunu roman açısından bir yarar olarak görür.[547] Dönemin okur kitlesi düşünüldüğünde vakayı takip etmek ve kişilerin derin analizlerini izlemek onlar için bir zorluk oluşturabilirdi. Bu yönüyle tipler üzerinden vakayı yönlendirmek ya da derin karakter analizlerine girişmemek Ahmet Mithat'ın kişi oluşturmadaki temel yaklaşımı olmuştur.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki diğer belli başlı alafranga tipler de şu şekildedir: Türk olduğu yalnız isminden anlaşılıp, o kadar alafranga, o kadar şık olan Zekâ Bey (*Paris'te Bir Türk*), Zekâyi Bey (*Karnaval*), Cezayirli Bahtiyar Paşa (*Karnaval*), Hamparson Arslangözyan (*Karnaval*), Şehnaz Hanım (*Karnaval*), Mergup Bey (*Dürdane Hanım*), Behçet Bey (*Vah*), Neofari (*Ahmet Metin ve Şirzad*), Nikolso (*Ahmet Metin ve Şirzad*), Sâniha Hanımın kocası Râsih Beyin candan aziz dostu Tosun Bey (*Taaffüf*), asıl ismi Ayşe iken Fransızca "biche" kelimesinin Türkçesi olarak "Ceylan" ismini kullanan Ceylan Hanım (*Jön Türk*), onun babası alafranga Kâzım Bey (*Jön Türk*).

> "Yalınnkat kişilere on yedinci yüzyılda 'humour' adı verilirdi; bunlara kimi zaman 'tip', kimi zaman 'karikatür' de denmektedir. Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar. Gerçek yalınkat kişiler, Mr. Micawber'ı hiçbir zaman bırakmayacağım', gibi tek bir tümceyle anlatılabilen kişilerdir."[548]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanı, iki zıt kişinin eylemleri ve kişilik yapılarından hareketle bağlı bulundukları sınıfların olumlanması ya da yadsınması üzerine kurulmuştur. Bu sebeple fırsat olunan her konuda Felâtun ve Râkım kıyaslanır; Felâtun küçük düşürülürken Râkım övülür. Hatta Felâtun'a sıra geldiğinde anlatıcı, "Adam bırak şu hoppa zevzeği!.."[549] diyerek tarafsızlığını koruyamaz. Felâtun'un tanıtımını tamamlayan anlatıcı, Râkım'a geçerek kendi olumlamasını taşıyan, tezini yüklediği bu kişiyi anlatır. Felâtun'un aksine fakir bir muhitte yetişen Râkım, eski Tophane kavaslarından birisinin oğlu olup yirmi dört sene önce babası vefat ettiğinde annesinin elinde bir yaşında yetim olarak kalır. Çatışmayı derinleştirmek isteyen

---

[546] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 9.
[547] "Yalınkat kişilerin bir büyük yararı, romanda ne zaman ortaya çıksalar, kolayca tanınabilmeleridir." (Forster, s. 109.)
[548] Forster, s. 108.
[549] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 115.

anlatıcı, “Bir kavas evlâdına ne bırakabilir?”[550] diyerek sosyal farklılığı ortaya koyar. Babasını kaybeden Râkım’a sahip çıkan iki kişi vardır: annesi ve Fedayi isimli Arap cariye. Annesini de bir süre sonra kaybeden Râkım, sahipsiz kalmamış ve Fedayi bir anne şefkatiyle onun yetişmesine hizmet etmiştir. Dolayısıyla Felâtun’la zıt bir niteliği daha ortaya çıkan Râkım, belki de çocuğun yetiştirilmesindeki en önemli unsurun, aile koruması ve ilgisinin, varlığından ötürü farklı bir kişilik yapısıyla yetişmemiştir. Böylece Ahmet Mithat, aile faktörünü kişilik oluşumundaki önemli bir noktaya taşır.

Râkım çalışan, emeğiyle bir yerlere gelme peşinde koşan bir kişidir. Bu sebeple kimi araştırmacılar onun bu özelliğinden hareketle Ahmet Mithat’ın romandaki yansıması olduğunu ileri sürmüşlerdir. Buna karşın *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanı, asla bütünüyle Ahmet Mithat’ın biyografisini taşımadığını eklemek gerekir ki bu düşünce, yazarların roman kahramanlarına kendilerinden vasıflar ekledikleri teziyle örtüşür. Benzer bir örnekle *Jön Türk*’te de karşılaşılmaktadır. Kendi hayatında karşılaştığı ya da bizzat kendi başından geçen maceraların, hayat tecrübelerinin roman kahramanlarına aktarılmasını Nurullah Bey’in macerasından söz ederken açık bir dille şu şekilde ifade eder:

> "Menfinin hâlini bu kadar ehven olmak üzere tasvir edişimizi karilerimiz ‘romantik’ hayalâtına haml etmemelidirler. Şu aralık istibdada karşı neşriyât-ı müntakimânemizde menfaların, menfilerin hâli pek yaman bir surette tasvir edilmekte bulunmuş ise de biz üç seneden ziyade imtidâd eden müddet-i menfiyyetimizin ilk yedi sekiz ayından maada pek de mütehâlikane tazallüm edilecek cihetlerini görmedik. Hele hiçbir zaman işkence, eza, cefa, görmedik. Hakaret bile çekmedik. Kale içinde her tarafa zaptiye muhafazası altında olarak gidebilirdik. Gündüzleri hanemize, evlât ve iyalimiz nezdine bile giderdik. Fakat akşam üstü yine hapishaneye avdet ederdik. Vakıa esaret ve mahbusiyetin bu derecesi de pek ağırdı. Ağlaştığımız zamanlar pek çok olurdu. Lâkin şu son zamanlarda, bazı hem hâllerimiz haklarında reva görüldüğünü işittiğimiz tahammül-güzâr işkenceleri biz görmedik. Binaenaleyh Nurullah Beyi tasvirde kendimizi model ittihaz etmekteyiz."[551]

Nurullah Bey’in Akka'ya sürgün edilişi ile Ahmet Mithat’ın Rodos'a sürülüşü arasında da yakınlık bulunmaktadır. Nurullah Bey’i tasvirde kendisini model almasının sebebi de budur. Nurullah Bey’in sürgündeki yaşam biçimi ile Ahmet Mithat’ın Rodos’taki yaşam biçimi de birbirine benzemektedir. Her ikisi de gittikleri yerlerde çok sevilmiş ve özellikle gençlerin eğitimleriyle ilgilenmişlerdir.

Gece gündüz çalışan, küçük yaşlardan itibaren cep harçlığını dahi kendisi kazanan, sabahleyin Süleymaniye'ye medreseye gidip saat dörtte oradan çıktıktan sonra kaleme, sonra kalemde aldığı Fransızca dersini takviye ile beraber bu esnada bir kat daha ileriye gitmek için Galata'da bir hekime giderek akşam saat birde evine gelen, yemekten sonra Kazancılar Mahallesi’nden Beyoğlu'na çıkıp yine Hariciye Kalemi'nde arkadaşı bir Ermeni'ye Türkçe okutmak ve bu hizmete karşılık onun birçok Fransızca kitaplarını karıştırmak ile vakit geçiren, tatil günlerini bile çalışarak değerlendiren bir kişi olan Râkım, karakter nitelikleri gösterse bile Osmanlı

[550] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 10.
[551] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 206-207.

toplumundaki çalışan kesimi, emekçi sınıfı, alın teriyle geçimini temin eden kişileri temsil etmektedir. Râkım'ı anlatırken kullanılan bu vasıflar, Ahmet Mithat'ın otobiyografik eseri *Menfa*'da ifade ettiği kendi yaşam biçimiyle çok yakın benzerlikler taşımaktadır. Râkım, ders anlattığı İngiliz kızları Margerit ve Can'a başlangıçta ilgi duyar. Yazar bunu anlattıktan sonra "Vay! Râkım'da böyle hevesler de vardı ha! Niçin olmasın? Size Râkım'ı yemezler içmezler, erkeklik ve dişilik onlarda yoktur diye mi tavsiye ettiler? Maahaza Râkım'ın aldığı lezzet bütün bütün hissî ve vicdanî bir şey olup bu lezzet-i vicdâniyyenin maddiyata tatbikini zinhar hatırına bile getirmediği için analarına babalarına serrişte-i şüphe vermezdi."[552] diyerek onun yalınkat nitelikten yuvarlak kişiliğe kaydığını söylese de Râkım okurları yine şaşırtmaz. Bu yönüyle yine yalınkat kişilik tarafı ağır basmaktadır. Zaman zaman okuyucunun zihni bulandırılarak çelişkiler uyandırılır. Yalınkat kişilik yapısına sahip bir kişi değil sanki yuvarlak kişilik yapısı çiziliyor gibi davranılır. Râkım'ın ve Felâtun'un kişilik yapıları ortaya konduktan sonra onların bu çizgi dışında davranış sergilemeleri beklenmez. Ancak anlatıcı, Râkım'dan söz ederken sanki bu çizgi dışında bir kişilik yapısını yakalamış gibi davranarak okurun dikkatini çeker.

> "Vay öyleyse bizim Rakım Efendi Felâtun Bey'in dediği gibi saman altından su yürüten idi.
> Evet efendim! Biz burada bir meleğin ahvalini tasvir etmiyoruz dedik. Namusunun muhafazasını bilir insan gibi yaşar gerçekten alafranga ve alelhususus zamanımızda yaşayan bir genç adamın hakîkat-ı ahvâlini tasvir ediyoruz. O akşam Râkım'ın bulunduğu mevkide bulunup da perhizkârlık edebilecek bize bir delikanlı daha gösterebilirseniz, bu hikâyeye onu dere ederiz. Saman altından su yürütmek ve karda gezip de izini belli etmemek Râkım kadar aklı başında delikanlıların kârı olup bu hâllerin aksi bir hâl ararsanız onun misâlini dahi Felâtun Bey'de bulacaksınız."[553]

Her fırsatta Rakım'la Felatun'u kıyaslayan Rakım'dan yana tavır alan yazar, Kâğıthane gezisi kurgulayarak yine bu iki insanı, dolayısıyla yaşam farklılıklarını kıyaslar. ilk olarak Rakım'ın Canan, Jozefino ve Dadı Kalfa'yla çıktıkları ve olumlu bir örnek olan, alaturka yaşamı gösteren Kâğıthane gezisidir. Yazar ikincisine geçmeden önce "İşte ahvâl-i umûmiyye şundan ibaret olduğu cihetle, Râkım'ın icra eylediği Kâğıthane âlemi beğenilip, beğenilmediğini sual eyledik. Eğer onu beğenmedinizse şu suretle icra edilmiş olan bir Kâğıthane âlemini olsun bakalım beğenir misiniz?"[554] İkinci olarak ise Felatun'un Polini ile çıktığı ve olumsuz örnek taşıyan Kâğıthane gezisi. Böylece Felatun'la Rakım'ın eğlence anlayışları kıyaslanır.

Romanlarında temsil ettikleri sınıfları ve çağın sosyal şartlarını yansıtan Râkım ve Felâtun'a benzeyen pek çok kişi oluşturan Ahmet Mthat, bu kişilere tek bir fikrin savunuculuğunu yaptırır. Bir kısmı çalışmanın, bilimin, ahlakın, erdemin yanında diğerleri ise değerlerinden uzaklaşmış, Batılı yaşamın büyüsüne kapılmış, kısaca yozlaşmış kişileri temsil etmektedir. Ancak savundukları fikirleri sonuna kadar benzer bir tonda devam ettiren, kendi yapılarına yeni bir açılım kazandırmayan, çok yönlü olamayan tipler bir süre sonra okurun beklentilerine cevap verememeye, sıkılganlığa sebep olmaktadır.

---

[552] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 34.
[553] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 44-45.
[554] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 96.

> "Kart-karakterin ayırıcı niteliği —Miss McCarthy'nin de dediği gibi, garip bir çeşit esnekliğe sahip olduğu halde, nisbî anlamda statik oluşudur; oyun kâğıtları arasında Jokey, her zaman sürprizlidir. Kart-karakterde, her zaman kendisidir; dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi, nereye fırlatırsanız fırlatınız, hep ayağının üstüne düşer. Bu tip karakterlerin vereceği zevk, kısmen yedikleri darbelere karşı muaf oluşlarından ileri gelir; her şeye rağmen tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza ederler. Günlük gerçeğimizde böyle bir imkâna yer yoktur, fakat hayalimizin gerçeği böyle bir şeye imkân tanır."[555]

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki Râkım gibi geleneklerinden kopmamış, bununla birlikte kendisini de başarılı biçimde yetiştirmiş belli başlı tipler ise şu şekildedir:

Canan (*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*), Nasuh Efendi (*Paris'te Bir Türk*), Resmî Efendi (*Karnaval*), Hasna (*Karnaval*), Ulviye Hanım (*Dürdane Hanım*), Necati (*Vah*), Samurkaş Hanım (*Vah*), Ahmet Metin (*Ahmet Metin ve Şirzad*),Refet Bey (*Müşâhedât*), Râsih Efendi (*Taaffüf*), Sâniha Hanım (*Taaffüf*), Nurullah Bey (*Jön Türk*), Gazanfer Bey (*Jön Türk*), Fatma Ahdiye Hanım (*Jön Türk*).

Finn, yazarın romanlarındaki kadın tiplerini değerlendirirken "Türk kadınları ya Felâtun Bey'deki Canan gibi sessiz, boynu eğik, edilgin, geleneksel Doğulu kadınlardır ya da adıyla benzeşen Dürdane Hanım gibi çizgi dışı sayılacak kadar atak, girişken kişiler. Her iki durumda da sahici bir kişiliğe rastlamayız."[556] tespitiyle Ahmet Mithat'ın kahramanlarının gerçeklikten uzak, tezin emrinde hareket eden kuklalar gibi görüldüğünü işaret eder.

Kişi incelemesinin "İyiler ve Kötüler Ekseninde Zıt Kahramanlar" başlığı altında temas edildiği gibi farklı görüş ve hayata bakış açılarını temsil eden kahrmanlar oluşturmadaki başarısını alafranga ve alaturka tipler oluşturmada da devam ettiren Ahmet Mithat, yalınkat kahramanlarını daha çok bu iki değer üzerinde bina etmiştir. Daha üst perdeden yaklaşıldığında ise alaturka kahramanlar olumlanan, iyi; alafranga kahramanlar ise yadsınan kötü kahramanlardır. Dönemin tarihî/sosyal şartları göz önüne alınarak romanlarda bu yapı sık sık tekrar edilmiştir.

1.3.6. Boyutlu/Yuvarlak Kişiler (Karakterler)

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki karakterler, bir fikri temsil etmekten çok bağlamı canlı biçimde göstermek ve vaka halkalarının oluşumuna katkı sağlayarak entrik hava uyandırmak düşüncesiyle kurgulanırlar. Tek yönlü kişiler ise yazarın tezini ifade etmekteki en önemli yardımcılardır.

Hasan Mellâh'ta insanî nitelikler gösteren, bir fikrin sabit temsilcisi olmayan, Hasan'ın yakınındaki en önemli kişilerden Alonzo; bu çerçevede tiplerde görülmeyen karakter özellikleri

---

[555] Philip **Stevick**, *Roman Teorisi* (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988, s. 187.
[556] Finn, s. 26.

sergilemektedir. Ayrıca Alonzo, yaptığı davranışlarla okuru şaşırttığı gibi buna kendi de şaşırır. Ağlaması, âşık olması, acıma hisleri taşıması gibi karakter niteliklerine “tuhaf” demekle yetinir. "Alonzo-(0 da gözlerini silerek) Tuhaf be! Vay canına yandığım! Beni ağlattın be! Sanki sen ne ağlıyorsun şimdi? İşte bu da tuhaf! Ya birisi benim niçin ağladığımı bana sorsa ne derim? Bu kız elbet ne için ağladığını bilir. Bense ne için ağladığımı ben de bilmem."[557]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanının başlarında *hoppa mı hoppa, şen mi şen* diye tanıtılan kız kardeşi Mihriban’dan, âdeta unutulmuşçasına roman boyunca söz edilmez. Öyle ki romanın sonlarında doğru Mihriban Hanım olarak okurların karşısına çıkar. Artık onda da evlendikten sonra dönüşüm yaşanmış, havai tavrı ortadan kalkmıştır. Romanın başlangıcında bir tip olarak sunulan Mihriban, romanın sonlarında Mihriban Hanım ismiyle karakter niteliği kazanmıştır.

> "Mihriban Hanım'ı hiç hatırınıza getirdiğiniz var mı? Ne dersiniz yahu! Mihriban Hanım kadın bir karı çıktı be! Pederinin vefatından sonra Felâtun Bey artık eve barka uğramamağa başlayınca, konu komşu kıza nasihat vermeğe başlayarak, otuz yaşında, aklı başında, mektepten çıkmış, âlemin her köşe ve bucağını öğrenmiş bir asker yüzbaşısına varıp, kocası evvel emirde kızcağızı pek hoppa bularak sevmemiş ve beğenmemiş idiyse de, terbiye kabul etmeğe istidadını görünce bu bîçare kızı terketmek, terbiyesini himmet eylemek kadar mertlik olmadığını hükümle kıza nice baba nasihatları, nice kardeş tavsiyeleri ne kadar sadık bir koca irşatları arzederek hoppalığı bütün bütün bertaraf ettikten mada, kendisini dahi bir yâr-i sâdık olmak üzere kıza sevdirmiştir. Şimdi Mihriban Hanım babasından kendi hissesine isabet eden ve kocasının idaresi altında bulunan servete tamamiyle sahip olarak kadın kadıncık yaşamaktadır."[558]

Romanlarında tip oluşturmada gösterdiği başarıyı karakter oluşturmada sürdüremeyen Ahmet Mithat, *Kafkas* romanının ana kahramanlarından Kaplan Bey’i anlatırken sanki bir düz kişiyi anlatıyor gibi yaparak yuvarlak bir kişiyi kurgular. Romanın başlarında alafranga kıyafetler içinde sunulan ve Batılı gibi davranan Kaplan Bey, romanın sonlarında bu duruşunun aksine geleneklerine bağlı, Ruslarla mücadeleye her an hazır bir Abhaza genci olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla onun okurları yanıltan bu durumu, yuvarlak kişilik niteliğini gösterir.

Dürdane Hanım romanında vakayı sürükleyen isimlerden Dürdane Hanım ve sık sık kimlik değiştirerek ona yardım eden Ulviye Hanım yuvarlak kişilik özellikleri gösterirler. Öyle ki bu kişilerin yaptıkları eylemler, toplumda rastlanmayacak türden olmayıp belli bir toplumsal kesime de yüklenemeyecektir. Edebiyata merakı olan Ulviye Hanım, roman ve tiyatro türünde; hem şiir hem de inşâ vadisinde her ne çıkarsa tamamını alıp dikkatle okur, bundan ötürü Ulviye'nin kültürel altyapısı oldukça zengindir. Onun bu vasfı, bir yerde tesadüfen okuduğu telefon cihazı yardımıyla Dürdane Hanım’ın sırlarını öğrenmesini ve ona yardım ederek kurgunun başka bir hâl almasını sağlamıştır. Bu vaka halkası muhtemelen Ahmet Mithat'ın gazetelerde okuduğu ve vaka halkasını harekete geçiren nesne olan telefon cihazını görmesiyle kurgusal temellerini atmıştır. Çünkü o gördüğü, duyduğu her şeyden bir roman çıkarabileceğini söyleyecek kadar hayalgücüne güvenen bir sanatçıdır.

---

[557] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 22.
[558] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 99-100.

Dürdane Hanım, kendisini evlenme vaadiyle kandıran sonra da hamile kaldığını öğrenince onu terk eden Mergub'un tuzağına düşmüş ve hayat tecrübesi olmaması yanında anne desteğinin olmamasıyla da bu yanılgıdan kurtulamamış bir kızdır. Dolayısıyla gençlere tecrübeyi de aşılamayı kendisine bir görev kabul eden Ahmet Mithat, genç kızların yanılmalarının en büyük sebebini anne eksikliği olarak işaret eder. Dürdane Hanım'a yardım edebilecek tek kişi ise onu telefon yardımıyla gizlice dinleyen Ulviye Hanım'dır. Mergub isimli gencin onu hamile bırakması ve çocuğun aldırılmasını istemesi karşısında dayanamayan Ulviye Hanım, Dürdane Hanım'ın intikamını almaya karar verir ve böylece kurgunun seyri değişir. Onun yaptığı bu davranış, her an karşılaşılabilecek insani bir vasıf olmadığı ve toplum bütününe genellenemeyeceği için yuvarlak kişilik niteliği gösterir. Ulviye Hanım, o intikamı kendisinden başka hiçbir kimsenin alamayacağı surette almaya muktedir olup olmadığını anlamak için rıhtım üzerinde yedi pazar kayıkçısıyla üç de setreli pantolonlu ağaları tarumar eden Acem Ali Bey'in öyle kolay kolay herkeste bulunamayacak *kuvvet-i bâzû*suna güvenir. Sonra bundan vazgeçerek Mergub'u güzelliğiyle etkilemeye karar verir ve bu planını uygulamaya koyduğunda başarılı da olur. Bir yanda erkek gibi kuvvetli diğer yandan bir kız gibi nazik ve güzel olan Ulviye Hanım'ın Acem Ali Bey ismini kullandığında âdeta bir erkek gibi kuvvetlenmesi Ulviye Hanım ismiyle birlikte güzelliğine güzellik katması realizme aykırılık teşkil eder.

> "Androjeni modeli iyi uyum göstermiş insanların cinsiyet türlerine uygun davranışlar gösterdiği görüşüne de karşı çıkar. Bunun yerine, iyi uyum göstermiş insanın hem erkeksi hem de kadınsı olduğunu, yani androjen olduğunu öne sürer. Bu görüşe göre, sadece erkeksi ya da kadınsı özellik gösteren insanlar, uyumlu davranış gösterme yeteneğinden yoksundur. Örneğin erkeksi insanlar, haklarını savunmak, grubun liderliğini üstlenmek gibi erkeksi bir tepkinin gerektiği durumlarda başarılı olabilir. Ancak, sevgi ve duyarlılık gibi geleneksel kadın davranışlarını göstermeleri gereken durumlarda bocalarlar. İyi uyum göstermiş bir insan, duruma göre erkeksi davranışlar ya da kadınsı davranışlar gösterebilme esnekliğine sahip olmalıdır."[559]

Ahmet Mithat, her iki cinsin niteliklerini Ulviye Hanım/Acem Ali Bey'e yükleyerek androjen bir kişi oluşturur. Böylece bir erkek gibi güçlü bir kadın gibi güzel kahraman oluşturur.

Hemen hemen bütün romanlarında iyi ve kötü tipler çizmeye çalışan Ahmet Mithat, iyileri idealize ederken kötülerin yaptıkları davranışlardan okurların ders almasını ister. Böylece roman, ahlaki görevini de tamamlayarak topluma hizmet etmiş olur. Bazen de okurun kötü biri olarak beklenti kurduğu kişilere beklenmedik eylemler yaptırarak onların karakter yapılarını ortaya çıkarır. *Notre Dame'ın Kamburu*'nda güzel Çingene kızı Esmeralda'ya âşık olan Notre Dame Kilisesi'nin kambur zangocu Quasimodo gibi toplumdan uzak yaşayan, kendi kabuğuna çekilmiş ve kötü biri olarak tahmin edilen *Cellat*'ın Simon Garas'ı okurları yanıltarak romanın sonundaki eylemiyle karakter kimliğini belirginleştirir. Böylece insanların dış görünüşleriyle değil sahip oldukları insani vasıflarla değerlendirilmesi gerektiği işaret edilir.

---

[559] Jerry M. **Burger**, *Kişilik*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2006, s. 565.

Roman boyunca tek çizgide ilerlemeyen, zaman zaman yaptığı hareketlerle okuyucuyu şaşırtan hatta yanıltan düşünceler üreten kişiler, yuvarlak kişilik özelliği taşırlar. Anlatıcılar bunu "Nasıl? Demir Bey'i erbâb-ı dikkat ve hikmetten buluyorsunuz değil mi? Adamcağız bulduğunuzdan ziyadedir bile."[560] diyerek ifade ederler. Dolayısıyla *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* romanında ana kahramanlardan olan Demir Bey'in karakter niteliği ortaya konur.

Müşahedat'ta özellikle Refet ve Siranuş'a dair devamlı olarak inen ve çıkan bir karakter değişimi sunan yazar, romanın son bölümlerinde Refet'i takip edip nereye gittiğini sorguladığında onun Siranuş'a gittiğini görür. Bir anda roman boyunca ahlaklı ve faziletli karakter nitelikleriyle okura sunduğu kişinin böyle bir ihanete bulaşmış olabileceğine hayıflanırken beklediği durum gerçekleşmez ve önyargılarında yanıldığını fark eder. Böylece Refet üzerinden okuru yanıltan bir karakter özelliği sunulur. Ancak Refet, içeri girince hiç de beklediği durumla karşılaşmaz ve örnek kişilik özelliği devam eder. Kişi kurgulaması ile entrikanın bütünlüğü kendisini gösterir.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki kişiler belirli bir tezi taşıma amacıyla oluşturulduğu için daha çok tipik nitelikler gösterir. Bunlar içinden karakter özellikleri taşıyarak yuvarlaklaşanlar olmakla birlikte insanlara ders vermek; örnek, ideal insan modeli işaret etmek ya da toplumdaki bunun tersi kişileri göstermek düşünceleriyle karakter vasıflarından çok tipik vasıfları ön plana çıkartılmış kişiler fazlacadır. Dolayısıyla karakterler geri planda kalırken tipler ön plana çıkarılmıştır.

1.3.7. Fon Karakterler

Ahmet Mithat, romanlarında yalnızca tez vermeyi değil aynı zamanda belli bir toplumsal çevreyi resmetmeyi ve okurlarını eğlendirmeyi amaçlamış bir yazardır. Hâl böyle olunca fon karakterler önem kazanmaktadır. Çünkü bağlamdan yoksun bir roman, sığ bir ahlak kitabından öteye gitmeyecektir.

> "Terazinin öteki kefesine 'fon karakterleri' (background characters) diyebileceğimiz çeşitli karakterlerden oluşmuş bir grubu koyabiliriz. Bu karakterler, önce söylendiği gibi, bir an için ilgi merkezi yapılabilir ve derinlik kazanabilirler, fakat ferdî anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses olarak kalırlar. Fon karakterler, sadece, romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler. Bu karakterler, romandaki olayları yorumlayan bir koro gibi görev yapabilirler —Hardy'nin köylüleri gibi— veya herhangi bir anlamda boyut kazanmaları gerekiyorsa, roman başkişisinin içinde yaşadığı sosyal ortamı somut bir şekilde sunmaya yararlar. Açıkça romanda yaşayan bu sosyal ortam, çok önemlidir, çünkü romancı, böyle bir ortamı yaratmakta, tasvir ve analizlerinde ne kadar başarılı olursa olsun, toplum, aynı zamanda bir beşerî ilişkiler ağı olarak da görülmelidir. Böyle bir sosyal ortam, en ekonomik bir şekilde, sosyal eğilim ve baskıları tipik bir şekilde temsil eden fon karakterlerin fert olarak roman dünyasında varlığı ile yaratılabilir. Bu karakterler olmaksızın romanda somut bir sosyal ortamın yaratılması mümkün değildir."[561]

---

[560] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 63.
[561] Stevick, s. 183.

Bu teorik yapının farkında olmasına karşın ilk romanı olan *Hasan Mellâh*'tan başlayarak hemen bütün romanlarında fon karakterlerden yalnızca birkaç cümleyle söz eden Ahmet Mithat, romanlarındaki bu kişileri ihmal etmiş ve daha çok birinci derecedeki kişiler üzerine odaklanmıştır. Bu yaklaşım, yazarın romanlarında vakanın gerçekliğine büyük darbe vurmuştur.

> "Birinci kaptan Maltız olup, elli beş yaşını geçmiş kıratta bir adam ve ikinci kaptan dahi yine bu yaşta bir İspanyol idi ki, her ikisi âlemin oldukça germ ü serdini görmüş bulunduklarından, Madame İlia'nın hâline gerçekten acırlardı. Güverte zabiti Trillo otuz beş, kırk yaşında bir İtalyan idi. Madame İlia'nın felâket-i hâli acınmayacak bir şey olmadığı cihetle, vakıa Trillo dahi acırdı. Ancak merkum bekâr ve biraz da değil, pek de hovârda-meşreb olduğundan mezbûre hakkında zihnine hücum eden şeytanları bir türlü yenemezdi.
> Verdiğimiz şu kısa malûmattan dahi münfehim olabilir ki, Madame İlia'nın her hâl ve hareketine cümleden ziyade dikkat eden yalnız güverte zabiti Trillo idi."[562]

Görüldüğü gibi fon karakterler içinden Trillo'yu seçen anlatıcı, onu vakayla olan ilişkisi çerçevesinde düzenbaz, ırz düşmanı, namus düşmanı sıfatlarıyla tanıtır ve diğer gemi personeline bir kez daha dönerek onları tanıtmaz. Böylece bağlamın öğrenilmesi yarım kalır. Okuyucu sürekli olarak konuşan kişiyi görür ve onun dışındaki kişiler silik bir tablonun arkasında kalır.

Paris'te Bir Türk romanında vaka zincirinin temellerinin atıldığı seyahat vapuru, çeşitli millet ve sınıflardan çok sayıda insanı bir araya getirir. Yazar, vapurun tasvirini yaparken bunda amacının ne olduğunu açıkça söyler, ikinci olarak kişilerin tanıtılması gerektiğini belirtir.

"Muradımız erbâb-ı mütalâaya ikinci mevkiin yalnız şu taksimât-ı mimariyyesini haber vermekten ibaret olmayacağı der-kârdır. Hikâyenin zeminini teşkil edenler mevki'-i mezkûrun yolcuları olacağından onları da gözden geçirelim."[563]

Romanda, aksiyon ve gerilimi sağlamak için yer alan, buna karşın sanki gereksiz görülen kişiler, hem sosyal ortamı verme adına hem de vakayı daha gerçekçi bir zemine oturtma düşüncesiyle kurgulanırlar. Sosyal eleştiri yapmak ya da sosyal mesaj vermek isteyen yazarlar, vakada rol alan kişi kadrosunu geniş tutarlar. Bu kişi kadrosu, girdikleri ortamı bütün canlılığıyla yansıtmak görevinde kurgulandıkları için vakanın önemli unsurları arasına girerler. Fransa'ya seyahat eden Messagerie Imperiale vapuru yolcularını da bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir.

1.3.8. Kişilerin Kıyafetleri

Kahramanın karakter özelliğini belirlemeye ve yaşadıkları toplumdaki yerini tespit etmeye yarayan giyim kuşama dikkat etmek gerekir. Bu sebeple kıyafet, insanların davranışlarını ve kimliklerini anlama noktasında önemli bir unsur olup Ahmet Mithat'ın romanlarında sık sık kullanılır.

---

[562] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 187.
[563] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 3.

Ahmet Mithat, daha ilk romanı olan *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'dan itibaren kıyafet konusundaki hassasiyetini ortaya koyar. Kahramanları pek çok yönden tanıtma gayreti taşıyan yazar, hareket noktası olarak dış görünüşten ve kılık-kıyafetten başlar. Cuzella, yaz mevsimlerinde genellikle açık mavi kış mevsimlerinde ise ağlebi siyah renkli fistan giyinmekte ve dikkat çekici bir nitelik olarak bu kıyafetlerin üzerinde başka hiçbir süs eşyası bulundurmamaktadır. Çünkü yazarın asıl amacı, kıyafeti değil Cuzella'nın saf güzelliğini vurgulamaktır.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki kişiler, giydikleri kıyafetlerle yalnızca milliyetlerini ve dinlerini değil aynı zamanda hangi mesleğe ait olduklarını da gösterirler. *Hasan Mellâh*'ta Pavlos'un gemisindeki tayfalar tanıtılırken liman ile konağın arasındaki mesafe ancak iki mil kadar olmasına karşın limanda bulunan gemilerin içindeki adamlar giydikleri kıyafetlerinden dolayı birer birer fark olunuyordu. Çünkü açık hâlde bulunan bir yelkenden başka o yelkenleri sarmaya çıkmış olan armacıların ayaklarındaki kar gibi beyaz pantolon, sırtlarındaki beyaz gömlek, bellerindeki kırmızı kuşak, başlarındaki parlak şapkalar onların yaptıkları işi de anlamaya yardımcı olmaktadır. Pavlos ise İstanbulkârî gayet dar bir mavi pantolon giymiş ve paçalarını da dize kadar çizme içine sokmuş bir şekilde okura takdim edilir. Böylece onun kıyafeti ile yaptığı iş ve kazancı arasında yakınlık kurulmaya çalışılır. Kişilerin kıyafetleri, hem bağlı oldukları mesleğe hem de o günkü psikolojilerine uygun renk ve biçimde belirlenmektedir. Bu durum, vaka hakkında da ipucu teşkil etmektedir.

"Necefkulu en evvel 'Gel bakalım Piço' diye Hırvat kıyafetli bir herifin yanma sokularak ellerini bağlamak istedikte herif oraya misafir geldiğinden bahisle ellerini bağlatmamak isteyince..."[564]
Hasan Mellâh, Cuzella'nın evinden gizlice çıkabilmek için papaz kılığına, kontrol altında tutulduğu otelden çıkabilmek için ise Maltız kaptanı kıyafetine bürünür. Cuzella'nın evinden kılık değiştirerek çıkabilen, rahip kıyafetleri içinde şehirde dolaşabilen Hasan Mellâh'ı Alfons, mutasarrıfa şikâyet eder. Mutasarrıf da onun hemen yakalanarak hapsedilmesini emreder. Bu amaçla rahibin kaldığı Madrid Oteli'ne giden polislere Hasan Mellâh bu kez de kendisinin Portekizli ve adının da Policon olduğunu söyler. Hasan Mellâh sadece ismen bilindiği için onu bu hâliyle de kimse tanımaz. Böylece sıkıntılı durumdan kurtulur. Ahmet Mithat, daha önce bu durumu, gerekçeleriyle sunmuş, hem Hasan Mellâh'ın hem de Pavlos'un ağzından birbirlerini görmediklerini, yalnızca ismen tanıdıklarını söyletmişti. Bu anlamda öyküler arası kurgusal bağlantı kuvvetlidir. Hasan Mellâh gibi Pavlos da kıyafet ve kimlik değiştirerek Cuzella'yı kaçırır ve *pelâs-pûş bir ihtiyar* kılığına girerek bu amacını gerçekleştirir. Birinci Pavlos, Hasan Mellâh'ı Yakup el Deca'dan kurtarmak için onun kıyafet değiştirmesini ister. Ona getirdiği kıyafetler ise gemici kıyafetleridir. Hasan, bu aldatmaca ile ölümden kurtulur. Dolayısıyla dış görünüşte meydana gelen değişim, kurgunun gidiş yönünü etkilemede belirleyici rol oynar.

---

[564] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 50.

> "Devirden devire ve şahıstan şahısa değişse bile kıyafetler devirlerin, şahısların, nihayet müşterek taraftarıyla cemiyetlerin kültür, medeniyet ve estetik anlayışlarını gösterir. Modaya tâbi sür'atli değişmeler bile kendi ölçülerinde bir karakterin tezahürüdür. Ancak kıyafetin bir kültür ve medeniyet seviyesi göstermesi hükmü tersine çevrilerek, kültür ve medeniyet seviyesinin temini için kıyafetin zorlanması mânâsı düşünülmemelidir.
> Bizde, batılılaşma hareketlerinin başlangıcından beri medeniyet değiştirme ile kıyafet değiştirme beraber mütalâa edilmiş, hattâ kıyafete ön plânda yer verilmiştir."[565]

Kıyafet değiştirme ile isim ve kimlik değiştirmenin paralel olduğu romanlardan *Dünyaya İkinci Geliş*'te roman boyunca entrika çeviren Hadım Mesut Ağa'nın en büyük korkusu, birgün işlediği suçların ortaya çıkmasıdır. Babalı Arap ismini kullanarak kılık değiştiren ve gizlice konaklara giren bu kişi, havadis öğrenmek için hayatını tehlikeye atar. Elbette işlediği bu suçun cezasının ölüm olduğunu bildiğinden bunu herkesten gizler. Sırrını Nergis öğrendiğinde ise onu mağaraya hapsederek ondan kurtulmak ister. Dolayısıyla romanın temeli olan bu hadise, aynı zamanda Mesut Ağa'nın kılık değiştirmesi ile yakından ilişkilidir.

> " 'Ben bu Arabın kimin Arabı olduğunu tanımam. Ben Langa'da kendi hâlimde bir kadın idim. En evvel bu Arap, Nusret Dayı ismiyle erkek kıyafetinde bana tebelleş oldu. Bana para verirdi. Ermeni karılarının yaptıkları oyaları alıp yirmi kuruşa aldığımız oyayı on beşe vermek üzere beni dellâl gibi konaktan konağa gezdirirdi. Her nerede lâkırdı olur idiyse kendisine haber vermeye mecburdum. Yavaş yavaş meramını epeyce anlattı. Ben de işi anladım. Hatta bu Civelek Seydi'yi de bana kendisi getirip alıştırdı. Beni Müslüman edip buraya getirdi. Burada evin içinde karı kıyafetinde gezer ve sokağa daima erkek kıyafetinde çıkardı. Civelek'i getirmekten meramı Ağa Kapısı vesair yeniçeri kışlalaları hakkında malûmat almaktı. İşte benim bildiğim, gördüğüm budur. Başka bir şey bilmem. İsterseniz beni öldürünüz.' "[566]

Kılık değiştiren, Ermeni karısını konaklara sokarak oya satmak bahanesiyle casusluk yapan, Nusret Ağa ve Fedayi isimlerini kullanan; ancak romanın her yerinde hangi kimlikle karşımıza çıkarsa çıksın Arap sıfatıyla tanımlanan kişi, Mesut Ağa'dır. Bu, bir anlamda çevirdiği entrikalarla *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanlarındaki Dominico Badia'yı anımsatır. Böylece Ahmet Mithat'ın kişi oluşturmada benzer kişilik özelliklerini kullandığı görülmektedir.

Kişilerin kıyafet değiştirmeleri ile kimlik değiştirmelerinin paralel bir seyir izlemesi zaman zaman realizmi zayıflatmaktadır. Mesut Ağa'nın çevirdiği entrikalar ve işlediği suçlar öğrenilince kendi hesabınca artık İstanbul'a girebilecek yüzü kalmadığından eski yüzünü değiştirmek gereği hisseder. Bunun için İstanbul Boğazı'ndan çıkınca cebinden bir keskin çakı çıkarıp eline bir ayna alır ve yüzünü Araplarda görülen çizgili yüzler gibi çizmeye başlar. Çizgileri ayırıp iz kalmasını sağlamaya çalıştığı gibi alt dudağından bir parçayı da koparır, isim olarak da Yemişçi Arap ismini kullanmaya başlar. Ancak anlatıcının bir kişinin kendisine edeceği bu zulmü bu kadar basit bir anlatımın içine yerleştirmesi ve her an karşılaşılabilecek olağan bir hadiseymiş gibi anlatması, kişi oluşturmadaki realizmi zayıflatmaktadır.

---

[565] Okay, s. 131.
[566] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 75-76.

Hapsedildikleri mağaradan kurtulan Osman ile Nergis, Cezayirli Dayızade Memiş Bey ismiyle yeniden İstanbul'da yaşamaya başladıklarında anlatıcı tarafından tanıtılırken Cezayirlilere has kıyafetler içinde anlatılır. O dönemde Kuzey Afrika'dan gelip İstanbul'a yerleşen zengin kesimin gösterişli bir hayatı da temsil etmesinden ötürü giydikleri kıyafetlerde zenginliğin ve toplumdaki gizli sınıflaşmanın işareti olan maddi varlıklarını temsil eden mücevherler de bu kıyafetlerle birlikte ayrıntılı biçimde tasvir edilir. Böylece kıyafet, aynı zamanda milliyeti ve sosyal konumu işaret eden bir sembol vazifesi görür.

> "Memiş Bey gerçi yirmi üç yirmi dört yaşında genç bir adam idiyse de Cezayir âdeti iktizasından mıdır nedir yoksa neslinde Yahudi mi var ne var taze sakalı göğsü üzerine doğru sarkmış, inmişti. Başında ağabaniden değirmen taşı kadar bir sarık. Hem de ön tarafına doğru dayıvari eğdirmiş olduğu için gözleri üzerine düşmüş. Önü düğmeli sıkı bir yelek üzerinde yine sıkı bir salta marka. Belinde bir top lâhurî şal. Püskürme şalvar. Ayağında sakız gibi pamuk çoraplar. Sivri burunlu yüzsüz merkûb. Boğazında bir altın takımlı pala var ki kaytanı hemen kol kalınlığında safi sırmadan yapılmış olup topuzlarında ve püsküllerinde bizim görmekte olduğumuz mercanlara bedel lâl taşları kondurulmuş. Belinde safi altın üzerine elmas oturtma kundaklı bir çift tabanca. Onların yanı başında bir de murassa hançer. Bir Dayızade ki asalet, şecaat kalıbından kıyafetinden akıp gitmekte."[567]

Kişilerin mekâna ve karakterlerine uygun kıyafet giymeleri, her zaman olduğu yaygın bir davranış özelliği olarak anlatılır. *Hüseyin Fellâh* romanında haremde bulunan Hurşid Beyefendi'ye Cezayirli bir kaptanın geldiği ve kendisini görmek istediği haber verildiğinde Hurşid Beyefendi Cezayir'den gelen acemi bir *herif* için uzun uzadıya giyinmeğe lüzum görmemiş ve haremdeyken üzerinde bulunan gecelik entarisi üzerine Şam hırkasını giyerek ve başındaki arakıye üzerine de hafif bir sarık sararak mabeyn odasına gelmiştir.

Felâtun Bey'i tanıtan anlatıcı, önce onun babası Mustafa Meraki Efendi'yi ardından yetişme ortamını ve sonra da Felâtun Bey'in kıyafetlerini tanıtır. Bu kıyafetler, Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde konulan resimlerdeki kıyafetlerle bire bir aynıdır. Çünkü karşısında ayna elinde o resimlerden bir tanesi olarak kendisini saatlerce o resimdekine benzetmeye çalışır. Böylece okur, Felâtun'un bazı değerleri nasıl yüzeysel ve sadece dış görünüş bakımından algıladığını başlangıçta öğrenir, sonradan sürpriz yaşamaz.

Erkeklerin giyim kuşamları üzerinde en fazla dikkat çekilen romanlardan biri de *Kafkas*'tır. Kafkas insanının gelenek göreneklerinden mimarilerine ve giyim kuşamlarına kadar pek çok malumat veren anlatıcı, ana kahramanlardan Kaplan Bey'i bu anlamda daha derinlemesine ele alır. Kaplan Bey'den söz ederken onun kıyafet ve davranış tarzını ön plana çıkarır.

> "…bu zat medeniyyet-i cedîdenin her mukteziyatını kendisine pek güzel tatbik ederek yakışık aldırdığı gibi alafranga giyinmek ve tuvalet yapmak hususunda dahi hâlâ Parislilere bile tekaddüm edebilirdi. Ancak heveskârı olduğu Katerina'nın huzuruna alafranga kıyafetle geldiği zamanlar mezburenin nazar-ı

[567] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 98-99.

> rağbet ve memnuniyetini ol kadar celp edememekte bulunması badema oraya hep Abaza kıyafetiyle gitmek için kendisine lüzum ve mecburiyet göstermiştir."[568]

Hatta milliyete mahsus olan kıyafet biçimi ile başında kalpağı bulunan diğer Kafkas halklarından farklı bir kıyafet giymesi ile sanki yozlaşmış bir kahramanı tanıtmaya çalışır. Ancak vakanın ilerleyen kısımlarında Kaplan Bey'in geleneklerine bağlı oluşu, Ruslarla olan bu yakınlaşmasının ve onlara benzeyen kıyafetler giymesinin sebebinin Rusların aralarına girerek planlarını öğrenme çabası olduğu ifade edilir. Böylece kıyafet biçimi ile entrik yapının şekillendirilmesi arasında bağlantı kurulur.

> "Alafranga gömlek ile gayet süslü boyunbağı üzerine giydiği Kafkaskârî setri büsbütün ma'mûlât-ı dahiliyyeden olmayıp kısm-ı a'lâsı aynıyla alafranga setriler içinde ve etekleri ise uzun ve kırımlı bulunmaktan naşi Kafkas tarzındaydı. Göğsünde fişeklik bulunmak bunlarca zaruriyattan madut olmasıyla eğerçi Kaplan Bey dahi bu âdete riayet eylemiş idiyse de taktığı göğüslükler cidden cephane makamında istimal etmek için takılmayıp bunlar fazlaca bir süs olmak üzere tertip edilmiş bulunmasıyla gayetle zarif ve süslü idiler. Ayağındaki pantolona gelince bunu görenler Kafkas çakşırı olmaktan ziyade İngiliz biçimi dar pantolonlara teşbih ederler ise yeri vardır. Ayağında da sahtiyandan mamul Çerkez çarığı yerine keçi derisinden mamul bir alafranga potin vardı.
> Kalpağa ve setrinin önlerine, yenlerine, eteklerine ve pantolonun yanlarına ve paçalarına ve fişekliklerin etrafına sırma şeritler gezdirmek Kafkas erbâb-ı servetin âdetleri ise de alafranganın sadeliğini bu misillü ziynetlere tercih eylemiş bulunan Kaplan Beyin üstünde bir tel sırma görünmeyip, hatta incecik kayış ile ince belini sıkan kaması bile gümüş ve altın tezyinatından âri ve kını keçi derisi kaplı ve kabzası fildişinden mamul pek sade bir şeydi."[569]

Romanın başlarında bu kıyafet biçimi ile takdim edilen Kaplan Bey hakkında okurların "alafranga" hükmünü vermesini isteyen anlatıcı, bunu başardığına inandıktan sonra entrika yapıyı kuvvetlendiren diğer unsurları anlatmaya başlar. Ancak romanın sonlarında Kaplan Bey'in annesi ile yaptığı konuşmada onun gerçekte ne düşündüğü ve niye bu şekilde davrandığı bizzat kendisi tarafından ifade edilir. Dolayısıyla kıyafet, sadece bir ayrıntı olarak değil aynı zamanda kişiliği ve düşünceyi ortaya koyan bir unsur olarak da ele alınmıştır.

Kıyafetlerin yaşam biçimini işaret ettiği romanların arasında *Karnaval*, Doğu ile Batı medeniyetlerinin farklılığını ortaya koyma anlamında bir değer taşır. Öyle ki bu romanın daha başlangıcında Batı'da karnaval ve balo adı verilen eğlencelerin gelişimleri, bu eğlencelerde insanların giydikleri farklı kıyafetler, kişilerin davranışları tamamen Batı kökenli yeni eğlence tarzını ve bu insanların hayatı algılayışlarını yansıtmaktadır. Dolayısıyla kıyafet ile kişi arasında yakın bir münasebet bulunmaktadır.

Kibar balolarında ve özellikle resmî balolarda genellikle yüzlerine nikap koymayan insanlar, kıyafet balolarında tanınmamak adına farklı kılık ve kıyafetlerde eğlencelere katılırlar. Bu tür baloların ismine *bal costume* denilir. Oralarda bir prens görülür ki bir sırık hamalının kıyafetine girmiştir ya da bir prenses veya kontes görülür ki Mısır'ın *fellâh* kadınları veya şarkın göçebe

---

[568] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, 21-22.
[569] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, 21-22.

Çingeneleri elbisesini giymiştir. Bunlar da farklı bir eğlence ortamını hazırlar. Nikapsız kıyafetler genellikle birbirine benzeyen tarzdadır. Bir beyaz gömlek, bir yelek, bir beyaz boyun bağı ile bir siyah setrî ve pantolon erkeklerin giydikleri genel kıyafet biçimidir. Bunların üzerlerine varsa çeşitli nişanların takılması hatta üniformaların giyilmesi de sosyal konumu belirtmesi adına önem kazanmaktadır. Kadınların ise elbiselerinin rengi kendi beğenilerine göre olmakla birlikte genel biçim yine belirli kalıplardadır. Kadınların dekolte giymeleri yaygın bir alışkanlıktır. En kapalı yerleri elleri olup bunlar da eldivenlerle kapatılmıştır. Eldivenden omuzlara kadar kollar açık olup göğüs, kürek kemiklerinin altı, göbek özellikle erkeklerin dikkatlerini çekmesi için açık bırakılan kısımlardır. Vücutlarını erkeklere gösterip onları imrendirmenin kadınların hoşuna giden bir davranış olarak anlatıldığı karnaval ortamlarında dekolte kıyafet gittikçe açılmış, elbiselerin omuzları, göğüsleri, arkaları dekolteden sıyrılıp çıplaklık niteliği almıştır. Hatta onların bu kıyafet biçimleri, "donsuz olduğu hâlde kısacık bir fistan giymek"[570] diye ifade edilmiştir. Kıyafetlerin anlatımlarında Osmanlı toplumuna yabancı olan dekolte, mayo gibi kelimeler geçtiğinde bunların ne anlama geldiği anlatılarak aynı zamanda okura rehberlik edilir.

> "…mayo namıyla bir şey icat olunmuştur ki ipekten veyahut iplikten mamul gayet dar bir fanila don demek olup rengi dahi cild-i beşer renginde olmasıyla ondan bir tanesini bacaklarına takan ve onun üzerine dizden yukarda kalacak mertebe kısacık bir fistan giyen kadının çıplak olduğu hâlde bu fistanı giymesiyle şu hâli arasında hemen fark kalmamış olur."[571]

Dolayısıyla kadının cinsel bir obje olarak kabul edildiği dönemin Batı toplumunda bağlama uygun bir kıyafet biçimi ayrıntılarıyla anlatılır.

Kıyafetlerin önemli sembolik değerlerinden olan millî kimliği ortaya koyması, *Hayret*'te Saint Charles Tiyatrosu'nda Mirza İsmail'i izlemeye giden Mihriban'ın kıyafeti ile kendisini gösterir. Bu sebeple kıyafet kişilerin sosyal konumlarını, hangi meslekle uğraştığını, cinsiyet özelliklerini gibi pek çok unsuru taşıyan bir sembolik değerdir.

> "Bu kadar süslü saçların letafetini bir kat daha arttıracak elbise, Hintkârı bir libastı. En mükellef ve kıymettar şaldan yapılmış olan işbu libasın yakasıyla önleri ve yenleri, harç yerine bir sıra pırlantayla müzeyyen olup kollarına takılan pazubantlarıysa her biri başlı başına bir kadının tezyînât-ı mükellefesine kifayet ettirebilecek kıymetteydiler.
> Hele beline taktığı kemere paha biçebilmek hususunda kuyumcuların âciz kalacaklarına şüphe etmemelidir. Bu kemere paha biçmek lâzım gelse, hangi emsalini mikyas edeceklerdir ki bunun emsali kimsede görülmemiştir. Bundan maada tiyatroda eline alması için mahfazasından çıkartmış olduğu yelpaze açıldığı zaman elbette loca içinde güneş doğmuş derecesinde şaşaa-senâr olacaktır."[572]

Haydut Montari'de İtalya'daki kolluk kuvvetlerini temsil eden kıyafetler, anlatılırken şunlar söylenir:

> "Başlarında ikişer karış tüylü şapkalar ve arkalarında kenarları kırmızı şeritli gömlekler ve ayaklarında pantolondan ziyade potura benzer şeyler ve tozluklar ile o zamanın jandarmalarının kıyafeti elyevm

[570] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 10.
[571] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 10.
[572] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 169.

> tiyatrolar üzerinde görüldükçe âdeta haydutlara teşbih olunurlar. Bellerinde bir karış enli köseleden mamul kayışlar bulunup, bunun iki taraflarına çifte ateşli birer tabanca sokmuşlar ve sol taraflarına birer kasatura asmışlardır. Ellerine de birer karabina almışlardır ki şu hey'et-i müsellâhaları hakikaten en metin kalplere bile ilka-yı havf eyler."[573]

Dolayısıyla kıyafet, aynı zamanda kişilerin mesleki özelliklerini ortaya koyan bir mana taşıdığı vurgulanır.

Her memleketin bir kıyafet biçimi olduğunu belirten Ahmet Mithat, bazen bunun milliyeti de ifade etmede önemli bir araç olduğunu belirtir. *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da başka yerlerde görülen Gürcülerin İstanbulluların giydikleri setrîye benzemekle birlikte etekleri daha kırmalı ve göğsü kopçalı bir setrî ile pantolon giydikleri, başlarında Rus şapkası bulunduğu belirtilir. Peşav Gürcüleri'nin hâlâ Çerkezlerin giydikleri uzun etekli ve göğsü hazırlıklı beyaz ve sarı kılaptan şeritli elbiseler kullandıkları başlarında da Tatar kalpağı ile Acem papağı arasında kuzu derisinden yapılmış birer külah bulunduğu ifade edilir. Dolayısıyla yalnızca milliyet değil aynı zamanda memleketin de kıyafet biçimini belirlediği ve çevre faktörleri etkisiyle değişiklikler görülebildiği belirtilir. Kafkas kadınları ise bir zamanlar şark taraflarında giyilmesi âdet olan yırtık, uzun etekli ve uzun yenli entarileri aynı kumaştan şalvarlar üzerine giyerek ve başlarına koydukları başlıkların üzerine tülbent sararak süslerler. Vücutları ve endamları bu kıyafetlerle uyumlu olduğundan giydikleri elbiselerin de kendilerine fazlasıyla yakıştığı ifade edilir.

Kişilerin tanıtımlarında hareket noktası onların kıyafetleri ya da bütün anlamıyla dış görünüşleridir. Önce yabancı bir kişiyi gözlemleyerek anlatıma başlayan Ahmet Mithat, daha sonra dış görünüşüyle ilgili yorumlar yapar, kıyafetlerini değerlendirir, dış yapıdan iç yapıya geçerek çok az da olsa psikolojik incelemelerde bulunur. *Müşahedat*'ın başlangıcında olayların içindeki anlatıcı konumunda bulunan Ahmet Mithat, vapurda rastladığı iki genç kızın tanıtımlarına öncelikle kıyafetlerini anlatarak başlar, kıyafet biçimlerini yorumlayarak kişilik üzerinde çıkarımlar elde etmeye çalışır.

> "Elbise cihetine gelince
> Bunların ikisi de libaslarını bir dikişçiye diktirmiş, bir moda mucibince bir ölçüde biçilmiş bir derece garnitürlerle tezyin olunmuş. Fakat ikisi de bir sûret-i mahremânede ayrı ayrı istintak olunsalar, mutlaka itiraf ederler ki, bunların ikisi de şu elbise hususunda yekdiğerine fedakârlıkta bulunmuşlardır. Esmer, mutlaka o libâsı kendi tab'ına göre pek hafif-meşrebane bulmuş ve sarışının bilâkis pek acuzane olmak üzere telâkki eylemiştir. Zira, tabiatçe sarışın, çocuk ve esmerin kâmil olduğunu anlatmıştık.
> Fistanları gayet açık yeşil renkli grendindiler. Garnitürleri ondan biraz koyuca dantelalarla kadifeden intihab olunmuşlardı. Gündüzlük fistanlar dekolte olmazlarsa da boyunlarındakı madalyonlar birer çıplak sadr-ı simine doğru sarkıyorlardı. O zamanlar kısa kol modaysa da, bu fistanların kolları modadan daha kısaydı. Eldivenler dahi, lüzumundan pek çok kısa olarak, bilekler âdeta bütün bütün çıplaktı. Şapkalar Matmazellere mahsus olan kurdelesiz şapkalardan olup, fakat esmer için müteehhil kadınların takındıkları kurdelelerden birisi şapkaya merbut olmasını çeşm-i müdekkik arzu ediyordu da fıkdanını nevâkısdan sayıyordu. Sarışın için bu kurdelenin fıkdanını pek muvafık bulduktan maada 'brigan' denilen moda iktizasınca epeyce hafif-meşrebane olan bu şapkanın derece-i hiffetini de azımsıyordu.

[573] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 33.

> İki şapkanın ikisi de gûnâ gûn yapma çiçeklerden birer kuş yuvası hâlinde olup, ön cihetlerine birer de kuş oturtulmuştu, ikisinin de şemsiyeleri, potinleri, fistanları rengindeydi."[574]

Müşahedenin ilk işareti, karşılaşılan kişilerin fiziksel görünüş ve kılık-kıyafetlerine göre tanıtılmasıdır. Bunun farkında olan anlatıcı, anlatıma realizm katmak, okuru da olayların içine çekerek canlı bir anlatımı gerçekleştirmek düşünceleriyle gözlemin bütün imkânlarından faydalanır.

> "Kadın gitti gitti, başında ekseriya İngiliz seyyahlarının giydikleri kask, yani beyaz renkli, kubbeli iri şapkalardan birisi olan bir zatın önünde durdu.
> O zat, tahminen otuz yaşlarında kuzgunî siyah palabıyıklı, Napolyon sakallı, gereği gibi gösterişli, epeyce güzel bir adamdı. Gözde gözlük, elde eldiven ve baston, yelek ilikleriyle cepleri arasında altın kordon, boyun bağı üzerinde nohut kadar incili iğne ve son moda elbise, filânla, pek de süslü bir adamdı."[575]

Kişinin toplumsal konumu, milliyeti, meslek grubu, cinsiyeti, içinde bulunulan mekân gibi unsurlar kıyafeti belirleyen önemli etkenler olmuştur. Ayrıca kıyafet, kişiliği ifade etme anlamında da bir iletiyi taşımaktadır. Kıyafet çoğu zaman kişiliği bütünleyen, toplumsal konumu yansıtan bir vasıta olarak kullanılmıştır. Öyle ki yazarın hemen bütün romanlarında önce aile çevresi ve yetişme şartlarından hareketle dış yapıdan başlanan kişi tanıtımı, kıyafet biçiminden söz etmekle devam eder. Böylece iç yapı ile dış görünüş birleştirilerek bütüncül bir tanıtım ortaya konur.

Sonuç olarak yazarın romanlarındaki kişi kadrosu ile şu temel tespitleri sıralamak mümkündür:

1. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kahramanların ilk dikkat çeken tarafı, yazarın fikrî yönelimine ve tezine uygun seçilen isimlerdir. Bu tutum, yazarın kahramanına olan yaklaşımı yanında romanın planını da ortaya koyar. Roman kahramanlarına öyle isimler bulunur ki bu isimler onların karakterlerini ve romandaki fonksiyonlarını da yansıtmaktadır. Hemen her romanında kahramanların karakter oluşumlarını isimlerinden başlatan ve ona uygun bir karakter yapısı çizen Ahmet Mithat, zaman zaman bunu açıkça söyleyerek yaptığı bu kahraman oluşumunun bilinçli altyapısını işaret eder.
2. Ahmet Mithat, kişilerini isimlendirirken onlara unvan olarak en çok "bey, efendi, hanım" ifadelerini kullanır. Bunlar aynı zamanda kişinin aldığı eğitimi, alafranga ya da alaturka yetişme tarzını, kültürünü kısaca kahramanın bütün kişiliğini yansıtmaktadır.
Ahmet Mithat, Batı'ya eğitim maksadıyla gidip kendi değerlerinden uzaklaşan kimselerin de toplumun bir gerçeği olduğunu bildiğinden bunu kahramanların pek çok vasıflarında olduğu gibi unvanlarında da kullanmıştır. Yazar; iyi eğitim almış, geleneklerinden kopmamış kimselere "efendi" unvanını verirken Batılı, alafranga, geleneklerinden uzak, az eğitim almış buna karşın *hükemadan geçinen* kimseler için ise "bey" unvanını kullanır. Bu iki unvan yanında alafranga yaşamını anlatmak için bu hayatın içindeki kimseler için "şık" tabirini kullanmayı tercih eder.

---

[574] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 20-21.
[575] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 27-28.

3. Ahmet Mithat'ın romanlarında belirgin biçimde ayrılan bir cinsiyet ayrımı vardır. Kadınları zeki ve mükemmel bir varlık görür, erkekle arasında cinsiyetin getirdiği fiziksel üstünlük dışında bir üstünlüğü kabul etmez. Kadın ve erkek arasında yaratılış icabı birtakım farklılıkların bulunduğunu kabul eden yazar, onları ele alırken de bu vasıfları kuvvetlendirir. Vaka zincirini yönlendiren daha çok olumlu erkek kahramanlar; güçlü, cesur, akıllı, yardımsever, ihtiraslı gibi çeşitli sıfatlarla anlatılırken kadınlar da akıllı, ihtirası en az erkekler kadar kuvvetli olan ve entrikanın birer parçası konumundaki varlıklardır. Erkekliğin alameti bıyık ve sakalken kadınlığın alameti ise kibarlık ve zarafettir. Buna karşın kadınlar için toplumdaki yaygın kanaati yansıtan bir düşünce olarak bazı kahramanların *"kısa ayaklı"*[576] ifadesini de kullandığı da görülür.

4. Kadınlarla erkekler arasındaki münasebetler, onların kişilikleri üzerinde de belirleyici rol oynamaktadır. Erkek egemenliğine dayalı bir toplumda kadın olmanın zorluklarını bilen Ahmet Mithat, erkek bakış açısıyla kadınların durumunu anlayarak meseleye yaklaşmaya çalışır. O, kadının toplumda ikinci sınıf bir varlık olarak düşünülmesine karşı çıkmış, onların da toplumsal kalkınma hamlesinde yer almasını istemiştir. Bu bağlamdaki fikirleri, çağını aşan bir derinlik taşır. Erkek ya da kadın gibi bir ayrım içine girmeyerek çalıştığı kuruluşların kapısını genç yeteneklere açması bunun göstergelerinden sadece biridir. Bununla birlikte romanlarındaki kadın kahramanların sayısı erkeklere göre çok azdır. Bunun temel sebebi de kadınların entrik dönüşümlerde kullanılması, erkeklerin ise mizaçları gereği bu entrikada görev almalarından ve kadının toplum içinde de arka planda kalan konumundan kaynaklanmaktadır. Buna rağmen Ahmet Mithat, vermeye çalıştığı mesajları ile kadının hak etmediğini düşündüğü bu konumundan daha iyi yerlerde olması gerektiği şeklinde düşünceler ileri sürmüştür.

5. Erkekleri tamah etmeyen, kadınları küçümseyen, aynanın karşısına geçip kendisine bakmadan her kadını kendisine layık gören bir varlık olarak görür ve bu duruma bir eleştiri getirir. Dönemdeki diğer erkek yazarların yaklaşımları dikkate alındığında Ahmet Mithat'ın bu eleştirileri yöneltmesi ve feminist bir tavır takınması, Türk edebiyatındaki ilk feminist hareketlerin başlamasında Ahmet Mithat'ın fikirlerinin önemli rol oynadığını işaret etmektedir.

6. Yazarın romanlarında bahsi geçen bütün birinci ve ikinci derecedeki kahramanların kaç yaşlarında oldukları her zaman doğrudan doğruya ifade edilmez. Çünkü yaptığı açıklamalardan da anlaşılabileceği gibi kurgu açısından önem verdiği hususları anlatmak gerektiğinin altını defalarca çizer. Ancak buna ne kadar uyduğu tartışmaya gerek kalmayacak kadar açıktır. Okur kimi zaman vakanın gidişinden, kahramanın davranış özelliklerinden yola çıkarak kahramanın yaşı hakkında fikir sahibi olur. Ayrıca kişiler takdim edilirken ve birbiriyle konuşturulurken yaş ve cinsiyete uygun bir üslup tarzı seçilmesi ihmal edilmez. Daha çok yirmi otuz yaş aralığındaki kahramanların vakanın yükünü taşıdığı görülür. Genellikle örnek davranışlar sergileyen kahramanlarına yaşının çok üstünde faziletli davranışlar yükleyen yazar, böylece örnek bir insanın yapması gereken nitelikleri ortaya koyar. Bununla birlikte hemen her yaş grubundan insana yer verdiği romanlarında kişiliğin oluşumunu kalıtsallık yanında küçük yaşlardan gelen sosyal etkenlere bağlayarak natüralist bir tavır takınır. Bu sebeple ele aldığı kahramanların

[576] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 51.

tanıtımlarına onların geçmişlerine uzanan bir mazi koridoruyla temas eder. Gençlerin her an hata yapabilecek insanlar oluşları mirasyedi kişileri doğurduğu gibi buna karşın genç yaşta hayatın yükünü omuzlamak zorunda kalan kişilerin de olgunluğa erken adım atıp hayat mücadelesine başlamaları örneklenir.

7. Ahmet Mithat, romanlarında baba otoritesinden çok anne ilgi ve şefkatini ön plana çıkararak kahramanlarının doğru yola yönelmelerini sağlamaya çalışır. Baba otoritesi, yerini anne sevgisine bırakmıştır. Bu, yaşanan toplumsal gelişmelerle de ilgili bir zorunluluktur.

8. Neticede idealize edilen, örnek kahramanlarına yaşının çok üstünde faziletli davranışlar yükleyen yazar, böylece örnek bir insanın yapması gereken nitelikleri ortaya koyar. Bununla birlikte hemen her yaş grubundan insana yer verdiği romanlarında kişiliğin oluşumunu kalıtsallık yanında küçük yaşlardan gelen sosyal etkenlere bağlayarak natüralist bir tavır takınır. Bu sebeple ele aldığı kahramanların tanıtımlarına onların geçmişlerine uzanan bir mazi koridoruyla temas eder. Gençlerin her an hata yapabilecek insanlar oluşları mirasyedi kişileri doğurduğu gibi buna karşın genç yaşta hayatın yükünü omuzlamak zorunda kalan kişilerin de olgunluğa erken adım atıp hayat mücadelesine başlamaları örneklenir.

9. Ahmet Mithat, kahramanları ile onların üslup biçimleri arasında büyük bir yakınlık kurar. Romanlarındaki tezini taşıyan ya da vakaların birinci derecedeki kişileri, dili kullanma ve insanları etkileme konusunda tartışmasız üstün ve yetenekli biçimde tanıtılır. Kültürel donanıma da sahip bu kişiler, yazarın düşüncelerini destekleyen, bazen yazarın sözcüsü olan kişilerdir. Bunun yanında kahramanların kelimeleri seçmeleri, sıkça tekrar edilen ifadeler bir süre sonra konuşmayı kimin yaptığı söylenmese bile okurun o kişiyi kullanılan kelimelerden çıkarmasını beraberinde getirmektedir.

10.Romanlarına isim bulurken yazarın merkeze aldığı temel nokta genellikle kişilerdir. Yazarın otuz iki romanı içinde yirmi bir tanesinin isimlendirilmesinde kişiler belirleyici rol oynamıştır: *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Hüseyin Fellâh, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Paris'te Bir Türk, Süleyman Muslî, Çengi, Yeryüzünde Bir Melek, Henüz 17 Yaşında, Dürdane Hanım, Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası, Cellât, Arnavutlar Solyotlar, Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar, Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları, Haydut Montari, Gürcü Kızı yahut İntikam, Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman, Gönüllü, Jön Türk.* Bu durum, sembolizasyonun gelişigüzel değil bilinçli bir biçimde yapıldığı ve dikkatlerin özellikle kişiler üzerine çekilmeye çalışıldığının bir göstergesidir.

11.Temelde olumlu ve olumsuz olarak nitelenebilecek zıt kahramanlar yoluyla tezini ifade etmede kendisine kolaylık sağlayan Ahmet Mithat, böylece örnek modelini de olumsuz olanı yadsıyıp olumlu olanı işaret etmekle göstermiş olur. Bu yapıyı sıklıkla kullanan yazarın romanlarında Romantik akımdan gelen bir etkiyle iyiler daima kazanırken kötüler daima kaybeder. Erdemli davranışlar sergileyen, çalışan, idealleri peşinde koşan, ihtiyacı olan kişilere yardım eden, cesaret duygusunu hiçbir zaman kaybetmeyen kişiler iyidir. İyiler daima örnek gösterilen ve olumlanan, Ahmet Mithat'ın bir insan olmasını beklediği davranışları sergileyen

kişilerdir. Dolayısıyla burada etnik bir ayrım söz konusu değildir. Kötüler ise her türlü insani vasıftan yoksun, sadece kendi çıkarını gözeten, romanlarda yaptıkları entrikalarla vakanın uzamasına sebep olan kişilerdir. Kahramanları maceraya sürükleyen esas nokta ise "intikam" duygusudur. Kötüler, intikam alma uğruna ellerinden gelen her türlü fenalığı yapan ihtiras dolu varlıklarken iyiler her fırsatta kötülüğe dahi iyilikle karşılık verirler.

12.Ahmet Mithat'ın kahramanlarıyla kurduğu duygudaşlık bağı, onlara belirli görevler yüklenmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum kahramanlara verilen rolü de belirler. Alafranga yaşamın eleştirisi, alaturka hayatın bütünüyle reddedilmemesi gerektiği, yanlış Batılılaşma, örnek insan modeli, ideal gazeteci ve öğretmen, ahlak timsali kadınlar bu model ve rollerden birkaçıdır.

13.Daha çok empresyonist yaklaşımda karşılaşılan tecrübi bilgilerin gözlemle birleşerek okura yansıması, Ahmet Mithat'ın romanlarına gerçek yaşamda gördüğü, tanıdığı, duyduğu kişilerin roman karakteri olarak girmesini sağlamıştır. Büyük oranda bu gözlem faaliyeti sonunda kişilerin önce fiziksel portreleri anlatılmış sonra da bunlardan hareketle kişinin nasıl bir karaktere sahip olabileceği değerlendirilmiştir.

14.Kişileri idealize ederek anlatan, onlara birer kukla gibi yaklaşan, özgür iradelerine bırakmayan Ahmet Mithat'ın romanlarında bu yönüyle kişileri kurgularken çok başarılı olduğu söylenemez.

15.Dışöyküsel anlatıcı, kişilerin karakter yapılarını anlatırken mekânla kişi arasındaki ilişkiden faydalanır. Mekân kişiyi şekillendirdiği gibi kişi de mekânı kendine uygun biçimde düzenler. Hâl böyle olunca mekânın nitelikleri kişinin nasıl biri olduğu ile ilgili ipuçları sunmaktadır.

16.Romanlarda denizci, korsan/haydut, tüccar, kâhya, muharrir, gazeteci, çiftçi, öğretmen, mürebbiye, öğrenci, doktor, bilim adamı, ressam, sandalcı/kayıkçı, uşak, hizmetçi, seyyah, çengi, fahişe, dedektif, cellat, din adamı, asker ve kalem memuru gibi toplumun genelinde yaygın biçimde tercih edilen hemen her sınıf ve mesleğe ait kişiyi görmek mümkündür. Bu durum, yazarın hitap ettiği kesimin genişliğini ve tüm topluma hitap etme endişesini işaret etmektedir. Memuriyete kalıcı bir makam gözüyle bakmayan, meriyeti paradan ziyade onu makamı olarak gören, bunu kendi hayatına da yansıtan Ahmet Mithat, memur kesimini yansıtan kahramanlara yer vermekle birlikte daha çok emekçi sınıfı temsil eden kahramanlar üzerine dikkatleri çekmek ister. Kendisi de bir müteşebbis olan Ahmet Mithat, romanlarında şahsi teşebbüsü destekleyen kurgulamalara yer verir.

17.Yazarın romanlarında milliyet konusunda dikkati çeken noktalardan belki de en fazla yer tutanı, Doğu ile Batı medeniyetlerinin kıyaslanmasında kendisini gösterir. Doğu medeniyetini temsil eden ideal Osmanlı insanı ile Batılıların çeşitli değer ölçütleri kıyaslanır. Bu çerçevedeki romanlarında Osmanlı Türklüğünü temsil eden ve Batılı değerleri özümsemiş; ancak kendi değerlerinden de kopmamış kişiler, Batı'da seyahat ettiği yerlerde ya da katıldığı toplantı meclislerinde Osmanlıdaki kadın, yaşam biçimi, cariyelik, kölelik gibi Batı'nın Doğuya ve Osmanlıya bakışındaki temel hareket noktalarını açıklar. Onların fikirlerini değiştirmeye çalışır. Neticede büyük oranda başarılı da olur. Buna karşın Batılılar arasından ideal insanlar çıkardığı

gibi Osmanlı kimliğine sahip olumsuz örnekler de vererek Batı'nın Doğulu insana daha özel anlamıyla da Osmanlı'ya bakışında bu tiplerin etkili olduğu, her millet içinden örnek olacak ya da olamayacak kişilerin de çıkabileceği ifade edilir.

18.Türk romanındaki alafranga ve alaturka tiplerin başarılı örneklerini çeşitli romanlarında ortaya koyan Ahmet Mithat'ın *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanı bir öncü olur ve sonraki yazarlar tarafından kaleme alınan yozlaşmış alafranga tiplere zemin oluşturur.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki Râkım gibi geleneklerinden kopmamış, bununla birlikte kendisini de başarılı biçimde yetiştirmiş belli başlı tipler şunlardır: Canan (*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*), Nasuh Efendi (*Paris'te Bir Türk*), Resmî Efendi (*Karnaval*), Hasna (*Karnaval*), Ulviye Hanım (*Dürdane Hanım*), Necati (*Vah*), Samurkaş Hanım (*Vah*), Ahmet Metin (*Ahmet Metin ve Şirzad*),Refet Bey (*Müşâhedât*), Râsih Efendi (*Taaffüf*), Sâniha Hanım (*Taaffüf*), Nurullah Bey (*Jön Türk*), Gazanfer Bey (*Jön Türk*), Fatma Ahdiye Hanım (*Jön Türk*). Yazarın romanlarındaki belli başlı alafranga tipler de şu şekildedir: Mustafa Meraki Efendi, Felâtun Bey, Mihriban Hanım (*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*), Türk olduğu yalnız isminden anlaşılıp, o kadar alafranga, o kadar şık olan Zekâ Bey (*Paris'te Bir Türk*), Zekâyi Bey (*Karnaval*), Cezayirli Bahtiyar Paşa (*Karnaval*), Hamparson Arslangözyan (*Karnaval*), Şehnaz Hanım (*Karnaval*), Mergup Bey (*Dürdane Hanım*), Behçet Bey (*Vah*), Neofari (*Ahmet Metin ve Şirzad*), Nikolso (*Ahmet Metin ve Şirzad*), Sâniha Hanımın kocası Râsih Beyin candan aziz dostu Tosun Bey (*Taaffüf*), asıl ismi Ayşe iken Fransızca "biche" kelimesinin Türkçesi olarak "Ceylan" ismini kullanan Ceylan Hanım (*Jön Türk*), onun babası alafranga Kâzım Bey (*Jön Türk*).

19.Romanlarında örnek insana ulaşmayı ve bunu okurlarına işaret etmeyi bir düstur hâline getiren Ahmet Mithat, milliyet ile kişilik arasındaki yakınlığın farkında olduğunu ima eder biçimde romanlarında her çeşit millete has değişik kişileri vakaya yerleştirir. Bu sebeple onun ideal insan özelliklerini başka milletlere mensup fertlerde de görmek mümkündür.

20. Milletlerin tipik özellikleri, o millete mensup fertlere de genellikle bir şekilde yansıdığı için meslek, kişilik ve milliyet üçgeni arasındaki yakınlıktan sıklıkla faydalanılır. Mesela bir kişi ticaret konusunda kendisini geliştirmişse çoğunlukla Ermeni ya da Yahudi, hile ve sihir işiyle ilgileniyorsa Yahudi, kahramanlığı, çalışkanlığı, okuma azmi, inatçılığı ve insan sevgisi ön plana çıkmışsa Çerkez ya da Türk, inatçı nitelikleri ağır basıyorsa Arnavut, savaşçı, adil, yalan söylemeyen ve alicenap ise Arap, müziğe meyli varsa İspanyol, kibar nitelikleri ağır basıyorsa Fransız, inatçı ise Kölemen olarak takdim edilmiştir.

1.4. MEKÂN

Vakaya giriş yapılması ve vakanın kurgulanması, tezin ifade edilmesi, tezatların ortaya konması gibi entrik yapıyı hazırlayıp geliştiren düzenlemeler, çoğunlukla mekândan yararlanılarak ortaya konur. Kişiye dair ilk izlenimlerin elde edilmesinde, onların yaşam biçimlerinin ve hayat felsefelerinin belirlenmesinde, medeniyet tarzlarının tespitinde yine mekândan istifade edilir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kahramanı maceraya sürükleyen, zaman zaman kurgu açısından gereksiz olsa bile anlatıcının bilgi verme çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkan mekânlarla sıkça karşılaşılır. Bu amacın dışında canlı mekân tasvirleriyle karşılaşmak ise genellikle çok zordur. Yazar, yalnızca haritalarda gördüğü ya da ansiklopedilerde rastladığı mekânları kurgu dünyasında kullanarak okurlarına tanıtmak yanında gerçekten gidip gördüğü mekânları da benzer amaçla anlatma gayreti taşımıştır. İstanbul'un küçük semtlerinden Avrupa'nın önemli şehirlerine, Amerika yerlilerinin yaşadığı mekânlardan Hindistan ve Singapur'a kadar geniş yelpazede bir mekâna sahip olan romanlarda her şey Ahmet Mithat'ın okuru eğlendirip eğitmek yaklaşımı üzerine kurulmuştur.

Ahmet Mithat, Beykoz'da dünyaya gelmiş, romanlarında İstanbul'un yanı sıra görülmeye değer pek çok mekânın çeşitli hâllerine yer vermiş, dünyayı roman vasıtasıyla okurlarına tanıtma gayretinde olmuş bir yazardır. Bazen, dönemin konaklarını ve konaklardaki yaşayış biçimini bazen İstanbul'un kış sohbetlerini bazen de fantastik ülkelerin ve Avrupa'nın önemli şehirlerini bu düşüncelerle okurlarına aktarır. Ahmet Mithat'ın İstanbul'a bağlı oluşu, esin kaynağı bakımından kendisine önemli bir yol gösterici olmuştur. Saltanat merkezinde yaşaması, pek çok yeniliği takip etme imkânına sahip olması, saraya yakın çevrelerle münasebetinin bulunması gibi etkenler, onun romancılığının önemli destekleyicileri olmuştur.

Anlatılarda mekânın çeşitli görevleri bulunmaktadır. Ricceur meseleye bir öyküyü anlamak, hem 'yapma'nın dilini, hem de olay örgülerine özgü tipolojinin kaynaklandığı kültür geleneğini anlamak olarak yaklaştığı için bağlam ile mekân arasındaki yakınlığa işaret eder.[577] Bachelard, mekânın peteklerinin binlerce gözünde, zamanın sıkıştırılmış olarak tutulduğunu belirterek zaman ile mekân bağına odaklanır.[578] Tekin, bir romancının mekânın görevlerini olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak, belli bir atmosfer yaratmak olarak açıklar.[579] Vakanın arkasında bir fon görevi görmesi, kişileri tanıtmada mekândan yararlanılması, bilinmeyen coğrafyaları okura anlatma düşüncesi, vakayı gerçekçi/hayalî bir zemine bağlama düşüncesi de bunlara ilave edilebilir. Bu amaçlar doğrultusunda şekillenen mekânı algılamayı kolaylaştıracak birtakım göstergeler ise şunlardır:

---

[577] Paul **Ricceur**, *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis* (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY, İstanbul 2007, s. 116.
[578] Gaston **Bachelard**, *Mekânın Poetikası* (çev. Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul 1996, s. 36.
[579] Tekin, s. 129.

> "Doğrudan doğruya coğrafyaya ilişkin bir uzamı belirtmeye yarayan özel isimler (bir şehir, bir mahalle, bir bölge, bir ülke vb..: Ankara, İzmir, Güney-Doğu Anadolu, Pamplemousse, Paris, Ümit Bumu, Türkiye...)
> Cins isimler: şehir, sokak, bina, cadde, köy, dağ, deniz, orman...
> Bir uzamın boyutunu, biçimini belirterek, betimlenen uzamı nitelemeye yarayan sıfatlar: büyük bir şehir, küçük bir köy, geniş bir cadde, yüksek bir dağ, dar bir kanal...;
> Bazı ilgeçler: önünde, arkasında, üstünde, sağında, solunda..;
> Devinim ya da devinimsizlik bildiren fiiller."[580] bunlardan birkaçıdır.

Çoğu zaman, mekân ile içinde yaşayan kişileri birlikte ele alan ve bütün bu yapı içinde okurun vakayı takip etmesini isteyen Ahmet Mithat; *Paris'te Bir Türk, Süleyman Muslî, Arnavutlar Solyotlar* gibi romanlarında mekânı birtakım tarihî ve kültürel sembollerle renklendirmiştir. Çünkü ona göre mekân, içinde yaşayan kişilerin bakış açılarına göre bir anlam kazanmaktadır. "…mekâna karşı tavrımız onu ele alıp yorumlayışımız, hatta mekân düşümüz, aynı zamanda kendimizi nasıl algıladığımız konusunda önemli birer ipucu."[581]dur. Bu sebeple mekânla arasında çok yakın bir münasebet bulunan kişinin şekillenmesinde içinde bulunduğu sosyal, kültürel, ekonomik etkenlerin yanı sıra yaşadığı mekânın da önemli bir rolü vardır. Mesela eğitim seviyesinin çok düşük olduğu mekânlarda yaşayan bir kişinin büyük bir dönüşümü gerçekleştirerek bir devlet başkanı olmasının her an karşılaşılabilecek bir durum olmaması gibi. Dolayısıyla romanlarda mekânla kişinin paralelliği romanın diğer unsurlarını da şekillendirmektedir.

Ahmet Mithat, Realizm peşinde koşan bununla birlikte Romantik yanları ağır basan bir yazardır. Bundan ötürü gerçekçi sanatçıların aksine romanlarında mekânın tanıtımını çoğunlukla dışöyküsel anlatıcı yapar. Gerçekçiler ise mekânı, o mekânda yaşayan kişinin bakış açısına göre kahramanın bizzat kendisinin anlatmasına olanak sunarlar.

> "Bu tutumu, aynı zamanda realizmin bir gereği olarak kabul ederler. Çünkü mekân, bakan kişinin psikolojisine ve bulunduğu konuma, hatta felsefe ve dünya görüşüne göre değişen bir şeydir. Mekân, anlamını biraz da bizden alır. Aynı mekâna (çevreye) bakan kişilerin sayısı, ortaya farklı mekân tablolarını çıkarır. Kötümser bir yapıya sahip olan bir kişi ile iyimser bir yapıya sahip olan kişinin, aynı mekâna bakıp aynı değerlendirmeleri yapması mümkün olamaz. Bir apartmana hırsızlık yapmak için giren biriyle, aynı yere misafirliğe giden birinin çevreyi süzüşü, doğal olarak, farklı olacaktır. Aynı yer polisin, gazete dağıtıcısının, tamircinin, çöpçünün, özel ders vermeye gelen bir öğretmenin, bir çocuğun, kasabın... bakış açısından farklı bir anlama ve işleve kavuşacaktır. Bunda rol oynayan temel etken, bakan kişinin/ kişilerin mizacı, konumu ve dünya görüşü, kültür ve eğitim düzeyidir kuşkusuz."[582]

Romanın unsurları birbirlerine sıkı biçimde kenetlenmiş olmalıdır. Ancak bu şekilde sağlam bir kurgu ortaya çıkar. Mekânla zaman, kişi, anlatıcı, bakış açısı ve vaka arasındaki yakın münasebet bunu ortaya koyar. Bu unsurlardan hareketle yapılacak mekân incelemesinde romanın entrik yapısı ile mekân arasındaki yakınlık derecesi, mekân ile yazarın tezinin uyumu, mekân ile kişi arasındaki ilişki öncelikli olarak dikkate alınacaktır. Çünkü bu temel unsurlardan

---

[580] Kıran, s. 230.
[581] Şenol **Göka**, *İnsan ve Mekân*, Pınar Yayınları, İstanbul 2001, s. 14.
[582] Tekin, s. 151-152.

birinde meydana gelen bir değişim, diğerlerini de etkilemektedir. "Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır."[583] Ahmet Mithat'ın romanları bu çerçevede ele alındığında ayrıntılı mekân anlatımları içinden zamanı görmek gibi geniş bir yelpaze ortaya çıkar. İlk dönem romanlarında ev, konak, kulübe gibi küçük mekânların ayrıntılı anlatımlarından çok şehirlerin tanıtımına yer veren Ahmet Mithat, sonraki romanlarında küçük mekânlara da odaklanmıştır. Yazarın romanlarındaki mekâna ait unsurlar şu şekilde sınıflandırılabilir:

1.4.1. Kapalı/Dar Mekânlar

1.4.1.1. Ev/Konak

Ev, içinde yaşayan kişilerle özdeşleşmiş bir mekân çeşididir. Dış dünyanın karmaşası karşısında kendi bünyesinde barındırdığı düzenle kişiye güven duygusu aşılar. Bachelard, "…evin en çok değer verilen yanı nedir, diye sorulmuş olsaydı, şöyle cevaplardık: Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar."[584] der. O hâlde psikolojik durumla yaşanılan mekânın arasında yakın bir münasebetin bulunduğu görülmektedir. Ev, yalnızca dört duvar ve çatıdan ibaret bir yaşam merkezi değildir. Evin her köşesi, aynı zamanda pek çok hatırayı barındıran bir müze görünümündedir. Belki de nesillerin gelip geçtiği konaklar, bir anlamda kuşak çatışmalarını ortadan kaldıran bir bağlayıcı görevi üstlenir. İşte bu noktada Bachelard'ın evi, düş kurma mekânı olarak kabul etmesindeki gerekçe ortaya çıkar.

Zengin kimselere, eşrafa ait mekânlar olarak sunulan konaklar, geleneksel Türk aile yapısının hâkim olduğu özellikler taşıdığı gibi alafranga ya da yozlaşmış bir yapıyı da işaret edebilir. Konaklar; ziyafetlerin, eğlencelerin, sohbetlerin düzenlendiği mekânlar olmakla birlikte aynı zamanda cariyelere ve tecrübesiz yeni yetme gençlere hayat tecrübesi aşılanan mekânlardır. Yazarın romanlarında çoğunlukla ana kahramanın yaşadığı bu konaklar hakkında ayrıntılı olarak bilgiler verilir.

> "Ahmet Midhat'ın dar mekânlardan 'konak'ı eve göre daha canlı ve daha ayrıntılı işlediği söylenebilir. Bütün konaklarda 'harem' ve 'selâmlık' bölümlerinin olduğu görülüyor. Cariyeler, halayıklar, odalıklar, kadın efendiler, kalfalar, vekilharçlar, uşaklar, kadın hizmetçiler, evlatlıklar ile oldukça gerçekçi bakışla tanıtılan konak; eski eğlenceleri vak'a zamanına taşımak, yoksullara ziyafet kapısı olmak, Batılı yaşayış düzeninin öğretildiği ve yaşanmaya başlandığı mekânlar olmak bakımından oldukça orijinal bir mekândır.
> Ahmet Midhat'ın Türk iskân sahası dışında kalan dar mekânları işlerken 'şato, sayfiye, hane kavramları yanında 'konak' kelimesini de kullandığını görüyoruz. Her ne kadar bu hikâyelerindeki 'konak'lar, bizim eşrafa mahsus geniş ailelerin oturduğu büyük avlulu 'konak' anlayışımıza benzemese de, 'ev'e göre daha büyük kapalı mekân olmaları bakımından yazarın bu mekânlara 'konak' demesi tabiîdir."[585]

---

[583] Mikhail **Bakhtin**, *Karnavaldan Romana* (Derleyen: Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 316.
[584] Bachelard, s. 34.
[585] Hüseyin Yeniçeri, "Ahmet Midhat'ın Hikâyeciliği", Gazi Üniversitesi SBE, Ankara 1994 (Yayımlanmamış doktora tezi), s. 84.

Hasan Mellâh'ta Alfons'un "Arapkârî" bir tarzda yaptırdığı meşhur konağı neredeyse bütün ayrıntılarıyla tanıtılır. Alfons tanıtılırken önce onun konağı anlatılır ve bundan hareketle okuyucunun Alfons'u tanıması beklenir. Çünkü konak, Alfons'la birlikte anıldığı için burada mekânın kişiyle özdeşleşmesi görülür.

Mekân ile insan arasındaki ilişkide temel sorunsalı iki husus oluşturur: İnsan mı mekâna, yoksa mekân mı insana aittir? Buradan hareketle sorulabilecek diğer iki soru da insan mı mekânı, yoksa mekân mı insanı şekillendirir? Meseleye bu doğrultuda yaklaşıldığında karşılıklı bir etkileşimin varlığı gözlemlenmekle birlikte satır aralarında insanın mekâna göre şekillendiğinin dünyanın değişik yerlerinden verilen örneklerle vurgulanmaya çalışıldığı anlaşılır.

> "Maşallah, maşallah gelin olabilecek kızsın. Sen o Fransız âdetlerini kitaplarda okuduğun için böyle söylüyorsun. Ama işin içinde fark var. Oraları şimal memleketleri, soğuk yerler olduğu için on beş yaşında koca kızlar henüz çocuk sayılırlar ve vakıa çocukturlar. Lâkin burada bizim Cartagena kasabasının havasına göre on beş yaşında bir kız tamam gelinlik olur. Mısır'a, filâna gitsen on beş yaşında kızları kucaklarında bir de çocukla bulursun. Zira oralarda dokuz yaşındaki kızlar gelinlik olur. Bilmez miyim ya? A kızım, gezmediğim yer mi kaldı? Cenuba doğru inildikçe kızlar daha tez yetişir. Hemen diyebilirim ki Hind'e gitsen dört yaşında kızların gelinlik olduğunu görürsün. Ama bu da pek mübalâğa olacağı için söylemem."[586]

Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunların sürekliliğini sağlar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir düşüncelerine sahip olan Bachelard,[587] evin koruyucu vasfını ön plana çıkarır. *Hasan Mellâh*'ta Alfons'un konağının güvenlik gerekçesiyle tabiri caizse kale gibi geçilmez biçimde inşa edilmesi, pencerelerinin dışarıdan açılmayı zorlaştırmak için gemi kamaralarının pencereleri gibi birbirine geçmeli yapılması, cam sürmelerinin birbirinin üzerine kalkmayıp duvar içine girecek biçimde tasarlanması Bachelard'ın ifade ettiği gibi evin dıştan gelebilecek tehlikelere karşı koruyucu bir mekân olmasıyla anlatılabilir.

Evin canlı oluşunu ifade eden ışık, ocak, kandil gibi aydınlık verici unsurlar birer hayat belirtisidir. Bu sebeple kinayeli biçimde kullanılan ve bu anlamı ifade eden çok sayıda deyim türetilmiştir: ocağı yanmak, ocağı sönmek, ocağı tütmek gibi. Hasan Mellâh, Cuzella'nın odasına girdiğinde, odada yanmakta duran bir kandil görür ve onu söndürmek ister. Basit bir ayrıntı gibi görülmesine rağmen kandili söndüremeyen Hasan Mellâh'ın gürültüsüne uyanan Cuzella, o kandilin ışığında Hasan Mellâh'ı görür ve Hasan'ın kendi elinde resmi bulunan kişi olduğunu görür. Onu dolaba saklar ve öldürülmekten kurtarır. Bir anda kurgunun bütün gidişi değişir.

Zeyl-i Hasan Mellâh'ta mekânı tasvir eden anlatıcı, ışığın mekâna kazandırdığı canlılık vasfı konusunda uzun uzun bahse girişir.

---

[586] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 16.
[587] Bachelard, s. 34-35.

> "Kamara içinde yanan fanusların ziyasının pencerelerden harice fırlaması, her pencereye bir uyanık göz süsü vermiş ve bu gözler ise her tarafa doğru mütebassırâne açık bulunmuş olduğundan, Kaptan Viterbo gemiye takarrüp için bir türlü cesaret alamamıştı. 'Dur bakalım, bunlar fanusları sabaha kadar yakacak değil ya? Elbette uyku vakti hulul edince bunları söndürürler. Ben de o vakt-i münâsibin hululünü ondan anlarım.' diye biraz daha sabretmek lâzım geleceğini hükmetmişti. Vakıa, hesabı doğru çıktı. Bir saat kadar tevakkuf etmeden kamara pencerelerinin karardığını, yani o uyanık gözlerin kapandığını görmesiyle mutmain olarak, herkesin lâyıkıyla uykuya dalması için dahi bir yarım saatten ziyade sabredip, badehu tek küreğini bittahrîk, o yılan gibi ipince, upuzun sandal gerçekten can almaya kasıtla hücum eden bir ok yılanı gibi, başını iki tarafa sallaya sallaya, kıvrıla büküle Cartagena sefinesine doğru takarrübe başladı."[588]

Işığın hayat belirtisi olduğuna ve ümidi çağrıştırdığına dair benzer bir imge, *Dünyaya İkinci Geliş*'te vardır. Osman ile Nergis, mağarada hapis kaldıkları sürede oradan kurtulmak için bütün çareleri denerler; fakat başarılı olamazlar. Hatta Mesut Ağa, Osman ve Nergis'i oraya götürürken oranın ışıksız, güneş görmeyen, ahiret gibi bir yer olduğunu da söyleyerek mekânın kapalılık niteliğini artırmakla birlikte duyulan korkuyu da kuvvetlendirir.

> "Parlayan her şey görür. Rimbaud bu kozmik teoremi en kısa biçimiyle ifade etmiştir: 'Sedef görür'. Lamba açık kalıyor, dolayısıyla da gözetliyor. Işık huzmesi ne kadar inceyse, gözetleme de o kadar delici.
> Penceredeki ışık, evin gözüdür. İmgelem evreninde lamba hiçbir zaman dışarı doğru yanmaz. Dışarı ancak sızabilir."[589]

Aylarca ve yıllarca o mağarada kalan Osman ile Nergis'in bir gün mağaraya gelen yabancıların ellerindeki mum ışığını görmeleri, romanın bundan sonraki gelişimine dair ipuçları verir. Böylece mağarada görülen ince ve zayıf mum ışığı, Bachelard'ın belirttiği gibi gözetlenmeye ve farklı mekânlara gidişe öncülük eder. Bozkurdun yol göstermesi ve demirden dağların eritilmesiyle özgürlüğüne kavuşan Türkler gibi ışığı takip eden Osman ile Nergis de çıkış yolunu bularak âdeta yeniden doğarlar. Dolayısıyla bu destansı nitelik, romanın önemli dönüşümünü sağlar. Mum ışığının zayıflayıp kuvvetlenmesi, Osman ile Nergis'in kurtuluş ümitlerinin de zayıflayıp kuvvetlenmesini sağlar. Böylece kişi ile ışık arasında yakın bir münasebet kurulur.

Mum ışığını takip eden Osman ile Nergis, nihayet yedi yıldır özlemini çektikleri özgürlüklerine kavuşurlar. Bundan sonra romanın mekânları da değişir. O zamana kadar Osman ile Nergis'in hapis bile kalmış olsalar bir anlamda evleri, mağaraydı. Işığın yol göstermesi ile çıkışı bulmaları, mekân olarak ikinci safhayı okurun karşısına çıkarır. Bu mekân, konaktır.

Işık ve hayat arasında kurulan benzer yakınlık *Yeryüzünde Bir Melek*'te de işlenir. Gece anlatımlarında evlerin en dikkat çeken yanları, içinde yanan kandiller ya da mumlardır. Bu durum, mekâna hayat verir. Ahmet Mithat, evleri ölü birer taş veya ağaç yığını biçiminde anlatmaktansa onlara canlı birer yaşam alanı nazarıyla yaklaştığı için hareket noktası olarak ışığı seçer. Şefik, Aksaray'a ulaştığında vakit gece olduğu için her tarafta olduğu gibi Arife'nin

---

[588] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 87.
[589] Bachelard, s. 61.

evinde de mumların yandığını görür. Işığın kaynağı, kişilerin ekonomik durumlarını da göstermektedir. Çünkü o zamanlarda gaz, lâmba gibi aydınlık kaynakları gelir düzeyi yüksek insanların kullandığı birer nesnedir. Orta hâlli adamlar ise mum kullanırlardı. Arife de Şefik'i kabul edeceği odada iri bal mumlarından dört beş tanesini yakarak onu bekler. Yine Avrupa ile kıyaslama yapılarak oradaki aydınlatmanın fazlalılığından söz edilir. Avrupa'da aydınlatılmak istenen salonlar, gereğinden fazla ve âdeta israfın en yüksek mertebesinde aydınlatılırdı. Çünkü ışık kaynağı ne kadar fazla ise kişinin de o derece güzel görüneceğine inanılırdı.
Ahmet Mithat'ın 1291/1874'te yazdığı ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçince Esrar*'dan 1326/1910'da yazdığı son romanı *Jön Türk*'e kadarki romanlarında mekân olarak evin tasvir edilişi incelendiğinde Osmanlı sosyal hayatındaki değişim de kendisini gösterir. İlk romanlarında konakta yaşayan geniş aile hayatını konu alan Ahmet Mithat, son dönem romanlarında geniş mekânların aksine *konak yavrusu* diye nitelendirdiği mekânlardaki insanların yaşayışını ele almıştır.

Konak, fetiş unsur olarak anıları gizler. Çünkü *Dünyaya İkinci Geliş*'te mağaradan çıkan Osman ile Nergis, daha önce pek çok anısının geçtiği ve doğup büyüdüğü konağa gidip yerleşmişlerdir.

> "Her ne hâl ise Sarraf Nesim, Cezayirli familyanın önünde olduğu ve evvelce iç ağalığından harice çıkarılmış olduğu hâl, sarraf tarafından tutulan bir ağa dahi beraber olduğu hâlde caddeyi önlerine katıp Ahmediye'ye vardılar. Konağa vasıl oldular.
>
> Ne dersiniz? Halkın nazarı mı değdi ne oldu? Gerek Dayızade Memiş Bey, gerek haremi konak kapısından girerlerken üzerlerine bir fenalık gelerek bayılmasınlar mı? Arap ise maskara maskara gülerdi. Çocuk çadır altında mı büyümüş ne olmuş, ömründe konak görmemiş mi nedir? Konağı görünce 'A baba burası nedir? Bizim karanlık yere benzemiyor.' demiş şu havadis Üsküdar ahalisi meyanında münteşir olunca halk o Cezayirli Memiş Beyin bu konakta oturamayacağına hükmeyledi. Öyle ya! Bu şeametli konak. Şeametli konak ki onun içerisinde Veysel Efendinin oğlunu bir cariye zehirlemeyi kurmuştu. Onun içinde iki Morali Rum Veysel Efendiyi boğmuştu. Onun içinde konak sahibinin hazinesi zayi oldu. Onun kapısından Memiş Bey girdiği anda kendisinin ve zevcesinin üzerine bir fenalık gelerek bayılmışlardı. Böyle bir konakta Memiş Beyin afiyetle oturabileceği ümit olunabilir mi?"[590]

Abdülhak Şinasi Hisar, İstanbul'da yaşayan zengin kimselerin evlerini üç grupta değerlendirir: "Boğaziçinde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul'un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem selâmlık daireli ve çokları kârgir olanlarına konak denilirdi."[591] Vakayı anlatırken dönemden kopmamaya çalışan Ahmet Mithat, bunları kurguya dâhil eder. XIX. yüzyılda konaklarda yapılan ilmî, edebî ve siyasî toplantılar, âdeta bir okul vazifesi görmüş ve bir aydın sınıfın yetişmesinde ciddi rol oynamıştır. Kendisinin Beykoz'da satın aldığı yalısını böyle bir ilim irfan yuvası hâline çevirme arzusunun temelinde de bu yatmaktadır. Bu sebeple Ahmet Mithat'ın romanlarında kişilerin yaşam alanları çoğunlukla konaklardır. İyilerin yaşadıkları konaklarda sohbet toplantıları yapılırken *Hüseyin Fellâh* romanında olduğu gibi kötülerin yer aldığı konaklarda entrikalar çevrilir. Konağın harem ve

---

[590] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 100.
[591] Abdülhak Şinasi **Hisar**, *Boğaziçi Yalıları, Geçmiş Zaman Köşkleri*, Varlık Yayınları, İstanbul 1968, s.119.

selamlık olmak üzere iki temel bölümü vardır. Konaktan içeri girildiğinde gelen konuklar öncelikle selâmlık içinde karşılanır. Konağın romanlarda en sık sözü edilen kısmı da burasıdır. Harem bölümü ise ayrıntılı mekân tasvirleri içermez. Okurun vakaya odaklanması düşüncesiyle bu mekân bir fon olarak kullanılır. Ahmet Mithat, harem hayatına girerek orada yaşananları ana hatlarıyla anlatmasına karşın bunları gereksiz ayrıntı biçiminde sunmaz, entrik havanın bir parçası olarak kurgular.
Harem yaşantısını en yoğun ele aldığı romanlarından *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta harem, kurguyu yönlendiren en önemli mekân parçası olarak okurun karşısına çıkar. Dominico Badia ile Mehmed Ali arasındaki münasebette bir anlamda akıl oyunları ile birbirini alt etmeye çalışan iki kişinin mücadele yeri haremdir. Mehmed Ali'nin önce güvenini kazanacak sonra ise haremine girip ona suikast düzenleyecek kişi olan Şehame, Dominico Badia tarafından görevlendirilmiştir. Ancak Mehmed Ali, bütün planları bildiği hâlde Şehame'ye fırsat vererek onun nasıl hareket edeceğini izler. Şehame de Mehmed Ali'den gördüğü iyilikler karşısında Dominico Badia'nın emirlerini uygulamaktan vazgeçer. Entrika, haremde başladığı gibi haremde çözülür.

Ahmet Mithat, gerek ilk dönem gerekse sonraki romanlarında misafir odaları ve salonları kendi fikirlerini açıklamak, romanın temel tezini savunmak maksadıyla kahramanın konuşma yapmasını sağlamak, politik hayat ve Türk kültürü ile Batı medeniyetinin karşılaştırılmasını ortaya koymak gibi düşüncelerle kullanır. Romanın gelişimi hakkında önemli ipuçları, bu konuşmalar sırasında verilir. Böylece hem toplumsal birtakım açıklamalar yapılarak dönemin somutlaşması sağlanır hem de bireysel anlamda romanın gelişimi açısından kayda değer açılımlar yapılır. *Hasan Mellâh*'ta 1790 yılı Eylülünün on birinci gününde Paris'te Hotel de Moscova denilen misafirhanenin umumî yemek salonunda geçen konuşmalar, hem Türk kimliğini Batılılara tanıtır hem de Hasan'ın Cuzella'yı araması noktasında yeni gelişmeleri ortaya koyar.

Dışarıda kalanla evdekinin bakış açıları birbirinden oldukça farklıdır. "…tren her gün aynı saatte evlerinin önünde durduğunda, aynı gürültüyle evlerini sarstığında onlar ne yaşar? 'Geceye açılmış bir gözdür ev,' diyordu Bachelard, 'görür, geceler, gözetler.' Ama evde olanın, hayatının şu ya da bu anında mutlaka soracağı bir soru var: Ya ışık dışarıda, karanlık olan evse? Ya gözetleyen, geceleyen, gören dışarıda; gözetlenen evdeyse?"[592] Ev kavramı, beraberinde dışarı düşüncesini doğurur. Ev içi ile dışarıyı ayıran bir güvenlik duvarı vardır. İçerisi güvenli, bize daha çok ait olan; dışarısı ise tehlikeli ve eve göre daha az mekânlaşabilmiş yerdir. Zaman ilerledikçe bu bakış açısı da değişebilir.

> "Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya

[592] Nurdan **Gürbilek**, *Ev Ödevi*, Metis Edebiyat, İstanbul 1999, s. 62.

> bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?
> Bu duygunun zamanı, yoğunluğu, katlanılabilirliği evden eve, çocuktan çocuğa değişir kuşkusuz. Tek bir şey dışında: Ömür boyu bize eşlik eden mutluluk imgelerimizin olduğu kadar, kurtulmak için hep çaba harcayacağımız korkularımızın, dağıtmak için her yolu denediğimiz iç sıkıntımızın da kaynağı, kaynağı değilse bile ilk sahnesi burası. Evden söz edeceksek mutlaka buraya, bu mutluluk mekânının arka bahçesine, birçok düşün olduğu gibi birçok şiirin, öykünün, romanın da imgelerini topladığı bu arka bahçeye uğramamız şart."[593]

Ev, beklentilerin mekânıdır. İçinde barındırdığı kişiyi sürekli olarak kendine çeken; ancak sıkıntının da kaynağı olabilen çelişkili bir yaşam alanıdır. Destansı anlatılarda olduğu gibi kahraman büyük bir arzuyla eve dönmeyi ister. Bu uğurda çıktığı yolculukta büyük sıkıntılarla karşılaşır. Eve döndüğünde beklentileri gerçekleşmez ve Odysseus'un eve döndüğünde karşılaştığı manzara gibi hayal kırıklığına uğrar. Beklentilerin odak noktası olan ev, bir yer değildir. Kişinin aidiyet duyduğu, kendini güvende hissettiği ve kendisine ait olan bir mekândır.
Ev, beraberinde aidiyet duygusunu da taşır. Modern anlatıların aksine klasik anlatılarda kişi, kendisine mekân aramaz, zaten bir mekânı vardır. Oradan uzakta kalmışsa dönüş yolculuğunda memleketine ulaşma arzusu taşır. Taşra ile memleket arasında yaşanan çelişki bu ikiliği belirgin kılar. Kahramanın bu dönüş yolculuğunda karşılaştığı engelleri aşarken yaşadıkları ise şövalye romanslarını anımsatan bir hava içinde kaleme alınır.

> "Bazen roman okurken, 'bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklık'tan vazgeçtiğimiz anlarda şunu fark ederiz: Aslında bu kitaplar çoğu zaman evden kaçmanın mutluluğuyla değil, sonunda eve dönmüş olmanın sıkıntısıyla yazılmışlardır. Çünkü bir evde, bir odada yazılmışlardır. Bu yüzden de onları bir kaçış planı olarak değil, bize parlak bir kaçış imgesi armağan eden metinler olarak değil, bir sıkıntı günlüğü olarak okumak daha doğru olacaktır. Belki o zaman, daha önce fark etmediğimiz ayrıntıları görecek, okuduğumuz metinleri oturduğumuz yerde bize bir yıkıcılık bahşeden, çerçevesi çoktan çatılmış bir kaçış kalıbının içine yerleştirmekten vazgeçecek, oradaki kurgusal dünyayla kendi hayatımız arasındaki kopukluğu ya da bağı daha yakından görebileceğizdir."[594]

Doğrudan doğruya mekânı ilgilendiren bir husus olmamakla birlikte mekândaki eşyalar, mekânın mimarisi ve döşenme tarzı, mekândaki yaşam biçimi okura dönemin toplum yapısı hakkında bilgi verir. Böylece roman, yazıldığı dönem toplumunun bir aynası olur. Soyut bir kavram olan zaman, mekân ve onun içindeki nesnelerin yardımıyla somutlaşır. Mekâna sahip olmak, içindeki eşyanın kurallarına uymak ya da kişisel kuralları eşyaya uydurmak ile mümkündür. Ahmet Mithat, anlattığı nesneleri kurguya bir şekilde dâhil eder. Hasan Mellâh, pencereden Cuzella'nın odasını incelerken içeride güzel bir kütüphane, camlı bir dolap ve ortada bir kandil görür. Bunlar kurgunun gelişimi açısından önemli eşyalardır. Kütüphane, Cuzella'nın kültürlü biri olduğunu, kandil içeride bir hayat belirtisi olduğunu anlatır. Dolap ise daha sonra Hasan Mellâh'ın içine saklanacağı bir nesnedir. Çünkü dolap aynı zamanda gizem saklayan bir eşyadır. "Dolabın iç mekânı, bir içtenlik mekânı, her önüne gelene açılmayan bir

[593] Gürbilek, *Ev Ödevi*, s. 63-64.
[594] Gürbilek, *Ev Ödevi*, s. 101.

mekândır."[595] Bundan ötürü odasını aramaya gelenler, Cuzella'nın odasının her tarafına bakarlar; fakat yalnızca dolabına bakmazlar. Çünkü orası kişiye özeldir. Hasan Mellâh'ın dolaba saklanması ve uzun zaman orada kalmasının sebebi de budur. Dolayısıyla ev her ne kadar koruyucu bir duvar olsa da evin içindeki oda, odanın bir bölümü, odadaki bir nesne gibi kişiye ait eşyalar ve küçük yaşam alanları sıradan yerleri mekânlaştıran rol üstlenir.

> "Cuzella 'Ben seni bir yere, bir suretle saklarım ki bulunmak ihtimali yoktur.' diye kütüphanenin alt dolabını açtı. Dolabın umku bir buçuk metre kadar olup, en büyük ciltlerden yalnız bir sıra kitap dizilmişti. Kız, Hasan'ın dahi muavenetini isteyerek kitapları çıkardılar. Hasan dolabın içine girdikten sonra kız yine kitapları ön tarafa dizip o hâle koydu ki, dolap açılıp da bakılsa hıncahınç kitap dolu zannolunurdu."[596]

Hüseyin Fellâh romanı, eve dönüş düşüncesini de barındırır. Kızını aramak için Mısır'a gitmek üzere yola çıkan Hasna Hanım, Sevdiği kızı korumak uğruna adam yaralayan ve küreğe mahkûm olan Ömer, köle olarak satıldıktan sonra evine döneceği günü sabırsızlıkla bekleyen Şehlevend, Hüseyin Fellâh etrafında toplanmış ve eve dönüş özlemi çekmişlerdir.

Ahmet Mithat, önceki romanlarının aksine *Hüseyin Fellâh*'ta ev/konak tasvirlerine daha geniş yer verir. Bu düşünceyle romanda önemli yer tutan kişilerden Dayızade Ahmet Bey'in konağı hakkında ayrıntılı malumat verilir.

> "Dayızade Ahmed Bey'in konağı hakkında "harem" ve "selâmlık" tabirlerini kaleme aldığımıza bakıp da bunu gerçekten bir konak zannetmemelisiniz. Bu hane bir dönüm kadar avlu içinde bir alt katı üzerine mebni bir de üst katından ibaretti. Kapıdan alt kata girildikte sol tarafta iki kapı görülürdü ki birincisi mutbah ve ikincisi hem kiler hem de kömürlük ve odunluk işini görür bir yerin kapısıdır. Sağ tarafta merdiven olup yine bu hizada ve merdivenin ortasında dahi ötedenberi boş durur bir mağazanın âdeta bir delikten ibaret bulunan kapısı görülürdü. Bu kapılar ile merdivenin arasında kalan vüs'atin ev altı itibar olunacağı derkârdır.
>
> Merdivenden üst kata çıkıldıkta ev altının üzerinde olan ufarak sofaya varılırdı. Bu sofanın sol tarafında yani aşağıki mutbah ve kömürlüğün üzerinde iki büyücek oda olup sofanın cephesinde bir küçük kahve ocağı ve alt kattaki boş mağazanın üzerinde de kezalik bir oda ve merdiven yanında bir hela ve bir gasilhane bulunurdu.
>
> Şu tasvir eylediğimiz daire Ahmed Bey'in harem dairesi olup selâmlığı avlu kapısından girildiği zaman sol cihetine isabet eden bir tek odadan ibaret ise de, bey bekâr bulunduğu cihetle misafirlerini harem tarafında kabul eylediğinden, bu odada ihtiyar Boşnak beytûtet eder ve kapıcılık hizmetini dahi orada ifâ eylerdi. Konağın binasına dair verdiğimiz malûmata şunu da ilâve edelim ki Boşnak'ın oda kapısıyla sokak kapısının üzeri bir dam ile mestur olup bu mahallin bir tarafı selâmlık odası olmağa mukabil diğer tarafı dahi iki at bağlanabilecek kadar bir yasla yani yemlik ile meşgul idi."[597]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi, mekândan çok kişi ve vaka ağırlıklı bir romandır. Temel olarak üç grupta toplanabilecek anlayışa sahip kişiler, kendi değerler sistemini temsil eden mekânlarda yaşarlar. Tezatları bünyesinde barındıran bu mekânlar, romandaki anlatım sırasıyla Mustafa Meraki Efendi'nin Avrupa taklidi konağı, Râkım'ın dadısı ve Canan'la birlikte yaşadıkları mütevazı evleri, İngiliz Ziklas ailesinin yaşadıkları Batılı, alafranga evdir.

---

[595] Bachelard, s. 101.
[596] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 91.
[597] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 84.

Felâtun Bey'in babası Mustafa Meraki Efendi'nin alafranga düşkünlüğü yaşadığı konağa da yansımış ve Batılı yaşam alanının taklidinden öte gitmeyen bir yapı ortaya çıkmıştır. Batılılaşmanın yalnızca görünüş itibariyle benimsendiği, kültürel altyapısının alınmadığı bu taklitçilik evresi, ilk dönem Türk romanlarının sıkça ele aldığı temalar arasındadır. Bunun ilk örneklerinden biri de kuşkusuz *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de tasviri yapılan Mustafa Meraki Efendi'nin konağıdır.

> "Bizim Mustafa Merakî Efendi alafranga meşrep bir adamdı. Hem de hangi alafranga meşreplerden biliyor musunuz? Hani ya bundan on beş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga meşrepler yok muydu? İşte onlardan. Hâl ve vakti pek yolunda hem de ziyadece yolunda olduğundan kendisi zaten Üsküdarlı olduğu ve orada güzel konağı, bağı bahçesi dahi bulunduğu hâlde mücerret alafranga yani rahat yaşamak için cümlesini ucuza pahalıya bakmayarak satıp gelmiş Tophane'nin Beyoğlu'na civar bir mahallesinde müceddeden güzel bir hane inşa ettirip sakin olmuştu. Alafrangaya olan merakın derecesini şundan anlayınız ki, yaptırdığı hane mutlaka alafranga olmak için kagir olarak yaptırılmıştı. Şimdi böyle bir semtte böyle bir hanede bu kadar alafranga olan bir adam artık hanesine arap çorap doldurur mu? Bahusus ki, aralıkta bir alafranga dostları dahi gelmekte olduğundan bunlar meyanında hizmet etmek için Rum ve Ermeni hizmetçilere ihtiyacı derkârdır?"[598]

Kişilerin yaşam alanları, kendi durumlarına uygun biçimde resmedildiği için mekân ile kişi uyumunun başarılı olduğu söylenmelidir. Anlatıcı, tarafsızlığını koruyamayıp çoğunlukla Râkım'ın etrafında meydana gelen olayları anlattığı için okuyucu da onun vasıtasıyla girip çıktığı mekânları ve oradaki kişileri tanıma fırsatı bulur. Romanın ilginç yanlarından biri de Felâtun'un kişilik özellikleri, babası, kız kardeşi tanıtılmasına rağmen onların yaşadıkları mekânın çok fazla tanıtılmadan Râkım Efendi'ye geçilmesi ve ondan bahsedilmesidir. Oysa Râkım'dan söz edilirken onun kişilik özellikleri yanında yaşadığı mekân da ayrıntılı biçimde anlatılmıştır. Böylece anlatıcı, daha romanın başında tavrını ortaya koyar ve yönünü Râkım'a çevirir. Romandaki ikinci gruptaki tanıtımı yapılan ve alaturka yaşam biçimini benimsemiş Râkım ve dadısının yaşadığı ev ise uzun uzun şu şekilde tasvir edilir:

> "Evceğiz bir katlıydı. Zeminde mutfak, kiler, odunluk ve ev altı olup merdivenden çıkıldıkta ufak bir gezintiye varılır ve karşı gelen camlı kapı açılınca salona girilir. Eski halindeyken üç odanın üç kapısıyla bir de hela kapısı salona açılır idiyse de muahheren gördüğü tamir esnasında Rakım birisi karşısına ve ikisi dahi sağ tarafa isabet eden oda kapılarının önüne bir buçuk arşın mesafeden bir bağdadî duvar çektirip şu suretle kapılar bir koridorun içinde kalmışlardı. Hela ise karşıya gelen odanın sol cihetinde kalır ve bu hâlde gerek odalara ve gerek helaya yol veren koridorun yalnız bir kapısı sağ cihetten tamam salonun ortasına açılırdı. Salonun sağ ciheti dediğimiz taraf sokak üzeri tarafıdır ki bu vaziyet iktizasınca odalar ziyasını sokak tarafından alırlardı. Salonun ise sol cihete üç penceresi olup bunların vasatta bulunanı onun mukabilinde kalan kapıya mütenâsip olmak için 'yırık pencere' denilen camlı kapı gibi bir şey olup yanı başlarında bulunan diğer ikisi dahi adeta birer pencereydi. Bu pencerelerin açıldığı taraf dört yüz arşın kadar ufacık bir bahçe olup zemini sokak zemininden yüksek olmakla salonun camlı kapısından üç ayak bir merdivenle bahçeye inilebilir.
> Hanenin şekli ve taksimatını anladınız ya! Şimdi bunun içini güzelce boyayınız, kâğıtlayınız, yerlere âlâ kilimler düşeyiniz, salonun içine yarım takım kanepe ve bir ayna ve bir konsol koyunuz. Aynanın iki

[598] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 11.

> tarafına iki güzel resim dahi asınız. İşte Râkım'ın salonunu teşkil etmiş olursunuz. Hele merdiven yanındaki camlı kapıya karşı duvara piyano dahi konulduktan sonra o mini mini salon ne kadar güzel olur!
> Râkım'ın odası sağ cihetinden en başta bulunan odadır. Kapısından girerseniz bittabi karşınıza pencereler isabet eder. Odanın sağ tarafı kütüphanedir. Sol tarafında Râkım'ın karyolası görülür. Kapıdan girildiği zaman iki tarafında kalan boşlukta dahi birer dolap vardır ki içinde antikaya ve tuhaf şeylere dair birçok hırdavat doludur.
> Bu odanın yanındaki oda Canan'a tahsis edilmiş. Vakıa Canan'ın kendisine kapı bir komşu olmamasını Rakım emel etmiş idiyse de, bu odanın yükü olmadığından dadı burada rahat edemiyeceğini dermeyan ederek orasını mutlaka Canan'a tayin eylemişti. Odaya girildiği zaman yine sol tarafında bir karyola, sağ tarafında ufak bir konsol üzerinde bir güzel ayna, yanında iki çiçeklik, kapı semtinde bir tuvalet takımı, pencereler semtinde dahi bir küçük masa üzerinde dikiş filân edevatı görülürdü.
> Bu aralık şunu da ihtar edelim ki, Râkım'ın topu bir tuvalet takımı olup o dahi Canan'ın odasında bulunduğundan sabahları tuvaletini orada icra ederdi.
> Öteki dıl' üzerinde dadının odasına gelince: Bu odanın penceresi olmayıp koridorun oradaki müntehasında bulunan bir pencerenin bahçeden aldığı ziya ile Fedayi'nin odası dahi yarım yamalak ziyalanırdı. Bu oda eski zaman odaları gibi yüklü dolaplı bir şey olup, dadı kalfa karyolada yatmadığından alaturka yatak takımı yükünde dururdu. Hâlbuki hanenin sandık odası dahi bu odaydı. Gerek Râkım'ın, gerek Canan'ın sandıkları dahi yük altında bulunan mahall-i mahsuslarında bulunurdu."[599]

Bu tasvir, evin düzenleniş biçiminin alaturka nitelikler taşıdığını, dolayısıyla o mekânda yaşayan kişilerin de alafranga değil alaturka yaşamın içinde bulunduklarını gösterir. Böylece romanın başında sınırlarını belirleyen anlatıcı, kişileri ve etrafındakileri tanıtarak tezine uygun bir çatışma oluşturmaya çalışır. Râkım ve dadısın birlikte yaşadıkları bu evin temsil ettiği değerlere uygun bir diğer kişi de Canan'dır. Râkım onu da bu evin içine alarak aile düşüncesini oluşturmaya başlar. Bundan ötürü onların içinde yaşadıkları ev, cansız dört duvar değil âdeta kendileriyle bütünleşmiş, kendileri gibi hisseden canlı bir yaşam alanıdır.

İngiliz Ziklas ailesinin yaşadıkları ev ise romanda üçüncü grubu temsil eden tam bir Batılı evidir. Bu evin ayrıca tasviri yapılmaz. Belki de Felâtun'un evi Batılı biçimde tanıtıldığı için tekrara düşmeme adına yeniden tasvire girişilmez. Bu ev, içinde hizmetçilerin ve uşakların yer aldığı, piyano gibi Batılı müzik aletlerinin kullanıldığı, alafranga süs eşyalarıyla bezenmiş bir alafranga yaşam alanıdır.

Felâtun'un evinde kimsenin kimseden haberi yoktur. Ziklaslar'ın evinde Felâtun'un hizmetçi kıza sarkıntılık edecek, Mister Ziklas'ın kızlarının mutluluğu için Râkım'a ahlaksız tekliflerde bulunacak kadar gayriahlaki bir ortam vardır. Bu eleştiriler yanında Ziklaslar'ın evine yemeğe davet edilen Râkım'ın tavırlarından hareketle anlatıcı, Batılı yaşamın yemek yeme biçimi gibi güzel yanlarını da ifade eder. Neticede Ahmet Mithat, tanıtımını yaptığı üç farklı grup ve bunların yaşadıkları mekânlar içerisinden en fazla söz ettiği Râkım ve onun *"evceğiz"*ini ideal bir aile evi olarak işaret eder.

---

[599] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 29-30.

Kafkas romanında Kafkas halkının yaşadığı evler, mimari bakımdan zayıf yaşam alanları diye anlatılır. Çünkü Kafkasya'nın en geri kalmış yönü mimaridir. Başka bölgelerde kendi coğrafyalarından elde edilen ürünler yanında demir, mermer, pirinç gibi malzemeleri de kullanmalarına rağmen burada mimari daha çok ahşap ve toprakla sınırlı kalmış, sağlam yapılar meydana getirilememiştir. İçinde çok sayıda odanın yer aldığı evler bu bölgede görülmez. Bir evin kaç odası olacaksa her bir oda için ayrı ayrı binalar inşa edilmiştir. Buna karşın romanın önemli kahramanlarından Kaplan Bey'in evi, Kafkasya'nın genel mimari tarzından ayrılır.

> "Validesiyle kendisinin olduğunu haber verdiğimiz iki daireden sonra Kaplan Beyin ikâmetgâhında bir daire daha vardır ki büsbütün tarz-ı cedîd-i mimarî üzere yapılmış olduğu cihetle oralarca câlib-i nazarıdikkat olacak yegâne bir binadır. Mîr-i mumaileyh bunu Sohum'dan sûret-i mahsusada celp eylediği ameleye yaptırmıştı. Daire-i mezkûre bir katlı kârgir olmak üzere bina edilmiş olup kapısından bir medhale girilir. Bu med-halin sağ ve sol taraflarıyla cephe cihetinde üç kapı daha vardır. Sağ taraftaki kapıdan bakılır ise bir hizmetçi odası ve onun daha öte tarafında hela olduğu görülür. Sol tarafa bakıldığı zaman orası da alelade bir oda olduğu müşahede olunur. Cephedeki kapıdan içeriye girilince bir büyük salona girilmiş olur ki, tamamıyla Avrupa usulünde tezyin edilmiş ve eşya-yı mevcûdeye yek nazarda görülür ki kanepeleri, koltukları, masaları, konsolları, aynaları, perdeleri, kornişleri hep Petersburg'tan, Viyana'dan ve İstanbul'dan celp olunmuştur.
> Salonun kapısından girildiği zaman tamam-ı cepheye isabet eden büyük endam aynasının sağ yanında Katerina'nın fotoğrafya ile alınmış ve fakat cesâmet-i tabiiyye mikyasında büyültülmüş bir resmi olduğu gibi aynanın sol tarafında dahi Kaplan Beyin kezâlik o büyüklükte fotoğrafya ile böyle bir resmi muallak görülür.
> Ayna ile işbu iki resmin üst tarafında duvar üzerine gayet güzel ve iri huruf ile (Katerinaski Salon) yazılmıştır. Bu terkip Rusça (Katerina Salonu) demek olup, vech-i tesmiyyesi ise yakında anlaşılacaktır.
> Salonun sağ ve sol cihetlerinde de birer kapı görülür. Sağ taraftaki kapı bir yatak odasına açılır ki alafranga bir karyola ve tuvalet takımları vesaire ile mücehhez olup, fakat daha içinde hiçbir kimsenin yatmamış olduğu eşya ve mefruşat-ı mevcûdenin asla kullanılmamış olmalarıyla besbellidir. Sol taraftaki kapı dahi yine bunun gibi bir odanın kapısı olup, orası gayet mükellef döşenmiş ve bir tarafına ufarak bir kütüphane konularak bu kütüphanenin camları üzerine dahi küçük küçük birçok fotoğrafya resimleri sıkıştırılmıştır."[600]

Diğer Kafkas evlerinin tasvirinde bahsedildiği gibi Kaplan Bey'in ikametgâhındaki en dikkat çekici unsur, evin odalardan kulübelerden, ahırlardan ibaret olarak anlatılmasıdır. Anlatıcı bu durumu *büyücek bir köy* diye tanımlar. Böylece Kaplan Bey'in farklılığı ilk olarak onun yaşadığı mekân anlatılarak ortaya konur.

Kafkas halkı eğitim yönünden oldukça zayıftır. Kitap, yalnızca medreselerle, müftülerde bulunakta evlerde ise kitap adına sadece *Kur'an-ı Kerim* yer almaktadır. Kitap yerine her evde çok sayıda silah bulunmaktadır. Bu da Kafkas halkının Çarlık Rusya'sına karşı giriştikleri ayakta kalma mücadelesinin bir neticesidir. Bu şekilde bir tezadı dile getiren anlatıcı, romanın ana kahramanlarından Kaplan Bey'in evini diğerlerinden faklı biçimde tasvir eder. Özellikle Kaplan Bey'in penceresi dahi olmayan ve kapalı kapılar ardında çalıştığı odası tam anlamıyla onun kişilik yapısını ortaya koymaktadır. Bu odada gayet güzel seccadeler, duvarlara asılmış Çerkez

---

[600] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, s. 84-85.

tüfekleri, tabancaları, kamaları, kılıçları, süngüler, baltalar yanında Kaplan Bey'e ait bir de kütüphane ve yazıhane yer almaktadır.

Bu kapalı kapı ardında Kaplan Bey'in annesinin dahi bilmediği istekleri, planları kısaca kendi varlığı yer almaktadır. Rus yanlısı görülmekle birlikte Ruslara karşı büyük bir mücadelenin planları bu odada temellenmekte ve düşler âlemine açılım yapılmaktadır. Kapının sıkıca kapalı kalması ve oraya girişin âdeta yasaklanmış olması, Kaplan Bey'in düşlerinin de açılım yapamayacağını işaret eder. Böylece mekân, Kaplan Bey'in kişiliğini açıklamada bir vasıta görevi görür. Mekân diğer Kafkas halklarının yaşadığı mekânlardan farklı olduğu gibi Kaplan Bey de diğer kişilerden farklı karakter ve eğitim yapısıyla okurun karşısına çıkarılır.

Romanlarında anlatacaklarını belli bir kompozisyon sırası içine yerleştiren Ahmet Mithat, sırası geldiğinde uygun anlatım yöntemi ile romanın unsurlarını ya da temasını kurguya yerleştirir. *Yeryüzünde Bir Melek*'te ana kahramanlardan Şefik'in yaşadığı mekândan bir türlü söz etmeyen anlatıcı, "Gerçek, biz Şefik hakkında her türlü malûmat verdik de ikametgâhını hâlâ haber vermedik fakat bu teehhür henüz hikâyemizin tertibatınca, ona lüzum görülmediğinden neşet eylemiştir. Bundan sonra ise ona da lüzum görüleceği cihetle ol bapta birkaç kelimecik arz edelim."[601] ifadeleriyle Şefik'in Tahtakale'de üç odalı evini anlatır.

Ahmet Mithat'ın *Karnaval* isimli romanına yazdığı *mukaddime*de ifade ettiği gibi dönemde balo ve karnaval denilen yeni bir eğlence anlayışı ortaya çıkmıştır. Kökeni Batı'ya dayanan bu eğlence biçimi, Osmanlı toplumunda uygun karşılanmasa bile gençler bu eğlencelerin düzenlendiği Galata ve Beyoğlu gibi mekânlara gitmek için heveslenirler. Üst gelir düzeyine sahip olan ailelerin çocukları dahi olsalar çoğu zaman bu kişilerin balo ve karnaval mekânlarına gitmelerine izin verilmez. Bu durumda her türlü riski göz önüne alarak evden kaçan gençlerin yaşadıkları sıkıntılar, araştırmacılarca yanlış Batılılaşma ekseninde değerlendirilmiştir. Bu değişimin açılanabileceği, yeni mekânlar, İstanbul'un çeşitli yerlerinde boy gösterir. Kimi zaman bir salon kimi zamansa bu işi için özellikle tahsis edilen mekânlar, değer yargılarını da yansıtır.
Salon ve balolar, çoğu kez merak unsuruyla karışık biçimde ilgiyi üzerine çeker. Kaldı ki *Karnaval*'da başlarından birtakım tatsızlıkların geçtiği roman kahramanları da bu merakın bir sonucu olarak yanlış yola yönelmişlerdir. Merakı üzerine çekme dışında bu mekânların ikinci özelliği aynı değer yargısına sahip kişilerin karşılaştığı yerler olmalarıdır. Balolara gitmek için büyük çaba sarf eden, bu isteğini yerine getirmek için kocasına yalan söyleyen Madam Hamparson ile hiç de karşılaşmak istemediği Zekâyi, aynı eğlencede rastlaşırlar. Yine Şehnaz'ın bir merak sonucu bu eğlence mekânlarına gitmek istemesi başına gelen kötü olaylarla birlikte hüsranla neticelenir. "Salonlar ve misafir odalarında, entrika ağları örülür, sonuçlar bağlanır -diyalogların gerçekleştiği yerdir bu, kahramanların karakterini, 'fikirlerini' ve 'tutkularını' ifşa ederek, romanda olağanüstü bir önem kazanan bir şey olan diyalogların."[602]

---

[601] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 162.
[602] Bakhtin, s. 320.

> Yeni eğlence anlayışı olan karnaval, "…bir hane dışında bütün hanelere girer ve onları yıkar. Bunlar sırasıyla Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın konağı (ki içinde o zamanki Osmanlı toplumunun tüm katmanlarını barındırır), Karun kadar zengin, 'kibardan' Uzleti Efendinin konağı, kilise mütevellisi Hamparson Ağa'nın konağıdır. Bu üç haneyle Osmanlı'nın önemli üç sınıfı da temsil edilir. Karnaval bu üç haneye de nüfuz eder ve üçünü de yıkar. Dokunamadığı bir tek hane vardır: Resmî Efendi'nin mütevazı, orta sınıf evi."[603]

Anlatıcı, tesadüf izlenimi vermeye çalışsa da onun asıl maksadı, mekân etrafında benzer hayat görüşüne sahip kişileri toplamaktır. Bir yanda gerçekten Batılı gibi yaşayan Arslangözyan ailesi, diğer yanda Cezayirli Bahtiyar Paşa konağı sakinleri iki farklı hayat görüşünü yansıtır. Roman boyunca dört defa tekrarlanan *Bahtiyar Paşa konağı* ifadesine karşın hiçbirinde bu mekânın özellikleri üzerinde durulmaz. Aksine o konakta yaşayan kişilerin hangi hayat görüşüne sahip oldukları ele alınır. Bu konağın sakinlerinden birinci nesli temsil eden Bahtiyar Paşa geleneklerine bağlı, mazbut bir kişiyi temsil ederken hâliyle o konak da Bahtiyar Paşa'nın hayat görüşü gibi geleneksel değerleri temsil eden bir nitelik taşır. Gerek Arslangözyan ailesinin gerekse Bahtiyar Paşa konağı sakinlerinin Batılılaşma düşüncesini algılayışlarını temsil eden balo ve karnavallar farklı hayat görüşlerini ortaya çıkarır.

Acâyib-i Âlem'in başlangıcında anlatıcı ilk olarak mekânı tanıtmakla işe başlar. Bu mekân, bir *ev altı* üzerine bina edilmiş üç oda ve bir sofadan ibaret Suphi Bey'in evidir. III. Selim döneminin mimari özelliklerini yansıtan bu ev, bir anlamda Suphi Bey gibi yaşlı ama hâlâ sağlam ve kullanılır vaziyettedir. İçinde çok az eşya olmasına rağmen Arapça ve Fransızca çok sayıda kitap, türlü böceklerden oluşan değerli koleksiyon dikkat çeker. Zaten onun romanda gezilen şehirleri tanıtmak amacıyla seyahate çıkmasına sattığı bu böcek koleksiyonundan elde ettiği para kaynaklık etmiştir. Romanın unsurlarından mekânı kullanarak öyküsüne başlamayı seçen anlatıcı, bunun gerekçesini "Bu haneyi görmek Suphi Beyi tamamıyla tanımak demektir."[604] diye açıklar. Böylece mekân ile insan arasındaki bağın daha romanın başında sağlam biçimde kurulmaya çalışıldığı görülür.

Roman boyunca yetişmiş, aydın Osmanlı insanını temsil eden Suphi Bey, Batılılara karşı Osmanlı değerlerini savunur. Suphi Bey ile Rusya topraklarında kendilerine mihmandarlık eden Rus prenses arasında geçen konuşmada Suphi Bey, prensesin Osmanlı'ya dair aklına ilk gelen harem imajını yıkmaya çalışır. Çünkü Batılılar hanenin bu bölümünü bir nevi dünya cenneti, zevk ve sefa sürülen bir mekân olarak tasavvur etmişlerdir. Suphi Bey ise Batı'da harem üzerine yazılan bu düşüncelerin gerçekten araştırılarak yazılmadığını, Türklerin kendileri bile bir diğerinin haremlerine giremedikleri hâlde o kitapları yazan muharrirlerin haremlere nasıl girdiklerini merak ettiğini söyler. Böylece o yanlış düşünceyi yıkmak için çaba sarf eder. Aynı şekilde yol arkadaşlarından Miss Haft'a da benzer açıklamalar yapan Suphi Bey'in cümleleri, Miss Haft tarafından seyahatnamesine eklenir.

Ahmet Mithat hayat tecrübesi zayıf, bu yüzden pek çok şeyini kaybetmiş bir kişi olan Dürdane Hanım'ın ve ona yardımcı olmaya çalışan Acem Ali Bey (Ulviye)'in maceralarını anlattığı

---

[603] Parla, "Karnaval Sürüyor", s. 21-22.
[604] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 6.

Dürdane Hanım romanında vakadaki büyük dönüşümü eşyanın kuralları ile gerçekleştirir. Okuduğu yabancı kaynaklardan teknolojik gelişmeleri de takip eden Ahmet Mithat, bunlar hakkında doğrudan bilgi vermek yerine roman ve hikâyelerinde kullanarak okurlarına bilgi verir. Bir gün Ulviye, baba dostu olan İngiliz tabiple sohbet ederken söz telefondan yani Ahmet Mithat'ın ifadesiyle "nakil-i sadâ denilen ihtirâ-ı garîbe"[605] den açılır. Avrupa'nın fenni gazetelerinde hakkında bilgi verilen bu alet, yeni yeni yaygınlaşmakta olduğundan çok kişi tarafından da bilinmemektedir. İşte İngiliz tabibin verdiği bu haber üzerine bir telefon satın alan Ulviye, Dürdane Hanım'ın odasına bir telefon yerleştirerek onun bütün sırrını öğrenir ve vakanın seyri bundan sonra tamamen değişir. Bu sebeple nesneler, kişinin iç buhranlarını ortaya çıkarmada bir araç olarak kullanılabilmektedir. Ulviye'nin Dürdane Hanım'ın odasına gizlice yerleştirdiği telefon, içinde bulunduğu ortamın düzenine sıkı biçimde bağlanmıştır.

Hayret romanı diğer romanlardan farklı biçimde doğrudan bir yatak odasının anlatımıyla başlar. Eni dört, boyu beş metre olan bu oda, mobilyalarından döşemelerine; kapılarından pencerelerine kadar her yönüyle tanıtılır. Öncelikle mekânın genel özelliklerinden sonra da biraz daha ayrıntısından söz edilir. Vaka ya da kişiler anlatılmadan doğrudan bir mekân anlatımıyla romana başlayan anlatıcı, mekândan hareketle o mekânda yaşayan Safa Kok Sanc isimli kişi hakkında bilgi vermeyi de amaçlar.

Yatak odasında bir hayat belirtisi olmadığını anlatmak isteyen anlatıcı, "Yatağın başucu tarafına gece levazımı için bir dolap konulmuş ki üzerinde bir sürahi, bir kadeh, bir şamdan ve bir de kitap görülür. Fakat şamdan sönüktür… Tuvalet takımının üzerinde gümüşten mamul bir gece kandili yanar. Fakat ziyası gayet az olduğundan yaldızlı tavana yalnız bir nokta kadar ziya aksettirebilir."[606] diyerek ışığın mekâna kazandırdığı canlılık vasfının eksikliğini işaret eder. En kıymetli ipek kumaşlarla süslenmiş, çifte leğen ibriklerin dahi en halis porselenden oluştuğu, türlü türlü fırçaların, şişelerin, kutuların, ayı postunun bulunduğu bu odayı anlatıcı, Paris'in en şaşaalı dükkânlarına benzetir; fakat elbette değildir. Burası İstanbul'da bir otel odasıdır. Bu odanın tanıtımındaki tek amaç, Safa Kok Sanc isimli Hintli prensin zenginliğini ifade etmektir. Bu sebeple mekândan çok mekândaki eşyaların anlatımı ön plana çıkar.

Pek çok yönüyle gösterişli tarzda tanıtılan yatak odası, içine yerleştirilen kişi ile tezat oluşturur. Bu düşüncedeki anlatıcı, muhatabına böyle güzel bir yatak odasında güzel bir genç kızın yatacağını hayal edebileceğini; oysa burada siyah Hintli bir ihtiyarın yattığını belirtir. Böylece vakaya heyecan katmaya çalışır.

> "Heyhat!.. Bu hayalâta aldanıp da derhâl hayran oluvermemeliyiz. Yatağın içinde yatan, kadın değil bir erkekti. Bari genç ve güzel olsa! Bilâkis ihtiyar bir erkekti. Vakıa ihtiyarların da bazı pek güzel ve yakışıklıları da vardır ki böyle âli ve müzeyyen yatakta süt gibi sakalları ve nuranî ve semavî çehre ve tavırlarıyla yine nazar-rübâ olurlar. Hayır efendim hayır! Şu güzel yatağın içinde yatan zat vakıa ak sakallı bir ihtiyarsa da sakalı insan kılı veyahut tüyü ıtlakından ziyade at veya keçi kılı tabirine şayandır.

[605] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 64.
[606] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 3.

> Çehresi o kadar esmerdir ki bizce esmer addolunanlar bunun yanında en beyaz kalırlar. Zenci değildir. Habeş de değildir. Fakat renkçe Habeşîden pek az farkı olup Habeşîdir diye hükmolunamaması, ağzı burnu filânı Habeşîlere benzememesinden naşidir. Bu ihtiyar, bir Hintlidir efendim!"[607]

Romanlarında mekâna uygun kişi portresi çizmeye gayret gösteren Ahmet Mithat'ın bu şekilde tezat oluşturması, dikkatin kişiye odaklanmasını sağlamayı amaçlar. Bu sebeple roman boyunca bir daha bu odadan söz edilmez. Safa Kok Sanc ön plana çıkar.

Arnavutlar Solyotlar romanında vaka içerisine Mora ve Rumeli halkının yaşam biçimini de yerleştirerek bağlamı ihmal etmeyen Ahmet Mithat, romanın hareket noktası olan kanlı visalin ardından Rüstem ile Eftimi'nin kavuştukları evin tasvirini yapar. Romanın henüz başında yapılan bu tasvir ile vakanın seyri hakkında ipuçları verilir. Çünkü tasviri yapılan ev, âdeta bir kale anlatılıyormuş gibi güvenlik noktaları ve heybeti açısından ele alınmıştır. Böylece estetikten çok güvenlik anlayışının ön plana çıktığı bu mekân, roman boyunca anlatılan mücadelenin de işaretini verir.

> "Uzun dıl'lardan birisinin ta ortasında üstü taşla kemer çevrilmiş bir kapı! Kale kapısı denilebilirdi ama kale kapılarına nispetle pek küçük! Fakat metaneti o nispette ve belki daha ziyade denilse mübalâğaya hamlolunamaz. Bir kanatlı bir kapı ama o kanat yirmi santimetre sihanında meşe ağacından yapılmış olduğu gibi üzerine dahi bir buçuk santimetre kalınlığında demir kaplanarak bu levhayı kapıya rapt eden demir çubukların başları bir mik'abın dört köşesi tayyedilmek suretiyle müteşekkil oldukları hâlde muntazam sıralar üzerine çakılmışlardır. Bu kapı açılıp kapandıkça azim rezesi üzerindeki sıkleti hesapla müthiş bir iniltiyle açılır kapanır."[608]

Kale gibi korunaklı bu mekânla karşılaşan kişinin ilk olarak edineceği izlenimleri dikkate alarak tasvirleri yapan anlatıcı, mekânın bütün ayrıntılarını, bölmelerini, pencere ve kapılarını, ambarlarını tanıtır. Romanın sonunda mazi koridorunun tamamlanmasıyla yeniden okurun karşısına çıkan bu mekân, bir anlamda vakanın başlangıç ve bitiş noktasını işaret eder.
Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar'a mekân tasvirleriyle başlayan Ahmet Mithat, bütün romanlarında olduğu gibi mekânın tasvirinde yine genelden özele giderek mekân vakaya geçişte bir vasıta olarak kullanır. Bu maksatla önce evin bulunduğu Beyoğlu ve Cihangir Mahallesi'ni anlatır; ardından Şemsizadeler Konağı'nı tanıtır.

> "…karilerimizi ithal edeceğimiz konak yavrusu bir hane Cihangir hanelerinin en ziyade şâyân-ı dikkat olanlarındandır. Mahallece bu haneye zaten 'konak' derler. Hem de 'Şemsizâdeler konağı' denilir ki vakıa şimdiki sahibi mahallece başka bir nam ile meşhur ise de konağın bu nâm-ı kadîmi henüz kaybolmamıştır.
> Sokak ciheti o kadar câlib-i nazar-ı dikkat değildir. Bir çift iri kanadın teşkil eylediği kapı konak kapısı ise de sair konak kapıları gibi daima açık bulunmaz. Kapısı açıldığı zaman görülür ki bu kapının içi vâsi bir mermerlik olup kapıya mukabil tarafta diğer bir kapı daha bulunur ve o da açık ise ilerisindeki vâsi bahçe görünür. Bu konak iki kat üzerine bina olunmuştur. Üst kat kâmilen ve alt katın nısf-ı kısm-ı yemini harem dairesidir ki on dört odayı havi olup nısf-ı kısm-ı yesârında selâmlık dairesi olarak dört odası daha vardır.

---

[607] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 4-5.
[608] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 7.

> Böyle on sekiz odalı bir konağın kapısı için daima açık bulunmadığını merak mı ettiniz? Konağın sekenesi cesametiyle mütenasip değildir de onun için."[609]

Son cümle, mekân ile kişi arasında değişen dengeleri işaret eder. Öyle ki mekâna uygun kişi oluşturma düşüncesindeki anlatıcı, konak hayatındaki değişimi de bu şekilde dile getirir. İsmi gösterişli olmakla birlikte artık eski cesameti kalmamış konaklar zamanla yerlerini daha küçük yaşam alanlarına bırakacaktır. Şemsizâdeler Konağı da Cihangir Mahallesi'ndeki en dikkat çeken evlerden birisidir. Heybeti uzun uzun tasvir edilen bu konağın on sekiz odası yanında balgamî mermerden yapılmış, emsali pek çok büyük konakta dahi bulunmayan bir hamamı vardır. Bahçesi modern tarzda tanzim olunmamıştır; ancak eski tarzın güzel örneklerinden birini sunmaktadır. Yemiş ağaçları miskin bodur fidanlardan ibaret değildir. Bahçesinde güzel kokulu türlü ağaçlar bulunmaktadır. Konağın öncelikle dış yapısını anlatan anlatıcı, daha sonra iç yapıya geçer ve kemerli kapılar, çiçeklikli hücreli odalar, yaldızlı tavanlardan söz eder. Böylece iç ve dış yapısıyla okurun karşısına hayran kalınacak bir konak tasvir eder. Son aşamada ise "Şimdi Cihangir'deki konak yavrusu hanemizi beğendiniz ya! Bundan sonra da şu konak içinde işbu kitab-ı evvelimizin sernâmesi kendisine sıfat olan 'Mahmûm'u görelim."[610] ifadeleriyle bu konakta yaşayan Demir Bey anlatılarak mekânla kişinin ne derece uyum gösterebileceği ortaya konur.

Mekân, kişiyi yansıtan bir vasıtadır. Öyle ki Demir Bey'i henüz tanıtmayan anlatıcı, onun odasından söz ederek nasıl bir kişi olduğu ile ilgili ipuçları verir. Onun bir tüfekçi dükkânından farksız sayılabilecek odasında bazı ince işlerde kullanılacak "…mücella örsler, mücella çekiçler, boy boy el makineleri, sabit makineler ile eğelerin iri dişlisi, ince dişlisi, dört köşeli, üç köşeli, sıçan kuyruğu, balık sırtı nevinden olanları sırasıyla muntazaman delikli tahtalara geçirilmiş görülür."[611] Bunların yanında en küçüğünden büyüğüne kadar türlü türlü cımbızlar, kerpetenler, kısaçlar, irili ufaklı birçok pergeller, taksim pergelleri, kumpaslar, paket paket zımpara kâğıtları, erkekli dişili vida açmada kullanılan paftalar, delik delmek için kemaneli miskab, daha büyük delikler için cırcır ve ondan daha büyüklerinde kullanılmak üzere makineli miskab, torna tezgâhı, her türlüsünden pek çok tabanca, tüfek, kılıç, şiş, kama, hançer, yatağan, saldırma, muşta gibi silahlar da bu odanın âdeta tezyinatındandır.

Demir Bey'i tanımayan bir kişi odanın bu tanıtımından onun haremdeki odasından çok tamirhanesinden söz edildiğini düşünebilir. Oysa mekân tanıtımının bir amacı da entrika oluşturarak muhatabın çok boyutlu düşünmesini sağlamak olduğu için okurun Demir Bey'i tanımak için büyük bir merak içinde olduğu hissine sahiptir. Bundan ötürü mekânın tanıtımını kısaca geçmek yerine onu uzatarak bu heyecan dalgasının da uzamasını ister.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar'da yalnızca zengin konaklarından biri olan Demir Bey'in konağı tanıtılmakla kalmaz. Bununla birlikte farklı gelir ve kültür seviyesindeki Polini'nin de vakada

---

[609] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 8.
[610] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 10.
[611] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 18.

oynadığı rol düşünülerek yaşadığı evin tasviri yapılır. Gayet güzel bir salona sahip bu ev, Paris'in orta hâlli insanlarına mahsus bir surette döşenmiştir. Duvarlarda epece kıymetli levhalar yer almaktadır. Şamdanların gümüş değilse bile ona yakın bir değerde oldukları her hâlinden belli kabartma nakışlara sahiptir. Kanepeler ve sandalyeler abanozdan üretilmiş ve Şam kumaşı ile döşenmiştir. "Salonun köşelerine ve aynanın iki taraflarına talik olunan gayet güzel oyma raflar üzerine mini mini statüler, fincanlar, taslar ile bazı âsâr-ı atîka konulmuştur ki Frenklerin bu merak ile ikametgâhlarını bir bedestan dolabına benzettikleri malûmdur."[612] diyen anlatıcı, evin salonuna odaklanarak özellikle bu kısmı üzerinde durur. Çünkü sadece salonu gören Mustafa Kamerüddin'in bakış açısıyla olayları anlatmaya çalışan anlatıcı, bir yanıyla bu sınırların dışına çıkmadan gerçekçi bir hava uyandırmak isterken diğer yandan Batılı ev tezyinatında bilhassa salonların önemli olduğunu işaret etmek ister.

Romanlarında mekân aracılığıyla kişiler hakkında bilgi vermeyi bu şekilde mekân ile insan bağını sağlam temeller üzerine kurmayı amaçlayan Ahmet Mithat, *Haydut Montari*'de katledilen Kont Del Castelnora'nın evini tanıtan anlatıcı, bu evle evin sahibi arasında çok yakın bir ilişki kurar.

> "Vakıa akmişeye dair olan şeyler hayli solmuş ve duvarlarda gerili olan kadifeler bazı cihetlerinden kabarıp potlaşmış veyahut yırtılıp sarkmış oldukları gibi, konsol ve masa ve sandalye, ayak ve pervazlarından bazıları kırıldıkça yerlerine eskileri kadar müzeyyenen oymalı parçalar konulamadığından, salonun bu misillü ahvali, sahibinin bir vakitki servet ve kudreti kalmadığına delâlet eylemekte bulunmuş ise de, yine bu eşya ve mefruşat şu salon sahibinin bir zamanki yesâr ve iktidarı pek fevkalâde olduğunu is-pattan aciz kalamaz."[613]

Benzer tutum, *Hayal ve Hakikat*'te de devam eder. Roman boyunca mekân geri planda bulunmakla birlikte Fatma Aliye'nin yazdığı birinci bölümde Vedat'ın aşkından hastalanması ve yataklara düşmesi, mekâna da yansır ve âdeta mekân, kişiyle birlikte o hastalığı tüm unsurlarıyla yaşar. Bir köşesinde bir kütüphanenin bulunduğu yazıhanenin ortasındaki masada dağınık vaziyette duran evraklar, bir hastanın reçetelerinden başkası değildir. Bu odanın bir tarafındaki hasta karyolası, yine orada yatan kişinin cinsiyetine uygun biçimde beyaz dantelalarla süslenmiştir. Bu odada yer alan küçük bir sehpa üstünde kişinin hastalıklı hâlini gösterecek biçimde şeffaf şişeler, mavi, kırmızı, sarı gibi çeşitli renklerde ilaçlar görünmektedir. Bu manzara, Vedat'ın hastalığını tamamlayacak bir fon şeklinde tasvir edilmiştir.

Ahlaki değer yargıları üzerine bina edilen *Taaffüf* romanı, daha ilk cümleden itibaren mekân tasvirleriyle başlar. Çünkü Ahmet Mithat bu romanında realistlerin de çok önem verdikleri ev içi tasvirleri ve ruh tahlillerini ağırlıklı olarak yapmayı denemiştir. Bu romanda mekân, aynı zamanda değişimi de ifade eder. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarındaki hızlı değişim, konak hayatından daha küçük mekânlara doğru yönelimi hazırlamış ve bu yönelim, Cumhuriyet döneminde artmıştır. 1934'te yazılan ve apartman dairelerine sıkışmış kalmış insanların

---

[612] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 104.
[613] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 9.

problemlerini ele alan *Ayaşlı ile Kiracıları*'nda[614] görüldüğü gibi yaşam alanlarının daralması, aynı zamanda ailedeki daralmayı da beraberinde getirmiş ve çekirdek aile yaygınlaşmaya başlamıştır. Handan İnci Elçi'ye göre Osmanlı konağının yıkılışında iki önemli faktör rol oynamıştır. Bunların en önemlisi konağı besleyen ekonomik düzenin sarsılmasıdır. İkinci unsur ise Batılılaşmadır.[615] Meşhur İstanbul yangınlarında kül olan eski konakların yerine bir zamanlar hızlı biçimde yenilerini hatta daha iyilerini yapacak ekonomik güç mevcutken Devlet'in yaşadığı mali sıkıntılar fertlerine de yansıyınca artık buna imkân bulunmaz olmuştur. Ayrıca konağı çekip çevirecek yeterli paranın olmaması, çok sayıda insanın yaşadığı eski konakların zamanla apartman dairelerine dönüşmesine kapı aralamıştır. "Batılılaşma modası semtler gibi ev tiplerini de değiştirir. Avrupaî yaşamak isteyenler işe evlerinin malzemesinden başlar. Ahşap ev gelenekselin, taş konak ise batılılığın göstergesi olur. Ancak mimaride ahşaptan kagire geçişi sadece Avrupaî olmak hevesiyle açıklamak yetersiz kalır. Bu değişim özellikle İstanbul'u sık sık tehdit eden ve şehri 'nice yazmanın, elişinin, sanat eserinin eridiği bir fırın'a çeviren yangın tehlikesini önlemek için gerekli görülür."[616] Buna göre *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında Avrupai yaşama özenen Mustafa Meraki Efendi'nin taş konağına karşın geleneği temsil eden Râkım'ın kâgir üç odalı küçük evi mekânlar arasında yaşanan bu çatışmayı en açık biçimde ortaya somutlaştırır.

Efendinin dostlarının Râsih Efendi Konağı, mahallelinin ihtiyarlarının Dâniş Bey Konağı, yeni yetmelerin ise Hanımın Konağı dedikleri bu konak, eski konaklar gibi kalabalık değildir. Değişim, çekirdek aileye doğru yönelişi getirmiştir. Konakta bir hanım, bir efendi, bir hanımın validesi, bir de küçük oğlan yaşamaktadır. Haremde bir kethüda kadın ve birisi hanıma ve diğeri efendiye mahsus iki hizmet cariyesi, bir çocuk dadısı, bir de büyük hanımın halayığı vardır. Selâmlıkta bir vekilharç, bir harem kethüdası, bir ayvaz, birisi gündüzleri efendiyle birlikte giden diğeri konakta kalan iki uşak, bir arabacı, bir muavin bulunmakta, bahçe tarafında ise bir aşçı, onun yamağı, bir seyis, bir külhancı, bir de bahçıvan olmak üzere konakta toplam dört grup insan yaşamaktadır. Anlatıcı, bu konak halkını "Eski zamanlara göre pek muhtasar bir heyet ise de zamanımıza göre yine epeyce büyük bir daire demektir değil mi?"[617] diye anlatarak sosyal yaşamdaki değişimin mekânlara yansımasını işaret etmiştir.

Romandaki bütün olaylar, bu konak etrafındaki kişilerin başından geçmektedir. Bu sebeple anlatıcı, "…hikâyemizin zemini işte bu konak, bu ailedir. Hem de hikâyemiz öyle birtakım başka romanlar gibi dağlarda taşlarda, izbe mağaralarda veyahut eşkıya ve erâzil meskeni olan yerlerde, hapishanelerde, fuhuşhanelerde filânlarda dönüp dolaştığı sırada bir aralık bu konağa da uğrayacak değildir. Hikâyemizi teşkil eden ahvâl-i vukuat hemen kamilen bu konak dahilinde

---

[614] Memduh Şevket **Esendal**, *Ayaşlı ile Kiracıları*, Bilgi Yayınevi, 9. bs., Ankara 2002.
[615] Elçi, s. 45-46.
[616] Elçi, s. 80-81.
[617] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf* (hzl. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yay. Ankara 2000, s. 6.

başlayıp, yine bu konak dahilinde neticelenmiş denilse hakikatten hiç de tebâüd edilmemiş olur."[618] diyerek mekânın sınırlarını çizer.

Harem ve selamlık kapısı olmak üzere iki kapıdan oluşan konağın bahçeden içeri açılan merdivenlerinden girildiğinde yemek salonu ile karşılaşılır. Bir ressam ve mimar gözüyle etraftaki nesneleri ve mimari özellikleri inceleyen anlatıcı, gördüğü her ayrıntıyı atlamadan bu konağı eski konaklarla kıyaslayarak tasvir eder. Eski konakların kocaman sofalarını lüzumsuz olarak görür ve konak yavrusu kabul edilebilecek yeni tarzdaki konakların daha kullanışlı olduğunu belirtir. Konağın sağında selamlık salonu, uşak odası ve erkek misafir odaları bulunmakta ve kapıları bu sofaya bakmaktadır. Sol tarafta ise harem dairesi vardır. Sâniha Hanım ile Râsih Efendi'nin çalışma odaları konağın bu tarafında bulunmaktadır. Sözü bir şekilde Sânih Hanım'ın çalışma odasına getiren anlatıcı, burayı camlarından, perdelerine; mobilyalarından kütüphanesine kadar bütün inceliğiyle anlatır. Çünkü vaka, alafranga tarzda döşenmiş bu yazıhanede Sâniha Hanım'ın yalnızlığı sonucu başka bir erkeğe yakınlaşmasıyla başlayacaktır.

Ahmet Mithat, son romanı *Jön Türk*'te vakası İstanbul'da başlayıp Akka'ya oradan da İskenderiye'ye ulaşan bir macerayı konu alır. Vaka, 1315 senesinde İstanbul'da Keşkekçilerbaşı'nda konak yavrusu denilebilecek derecede güzel bir evde başlar. Ancak mekândaki değişimi "…konak kalmadı ki yavrusu olsun."[619] serzenişiyle ifade eder. Eski zamandan kalma koca koca konaklar bir yangında yandıkça arsaları parça parça satılarak mahalleler oluşmaya başladı. Yanmayanları da yıkılıp enkazı satıldıktan sonra arsaları yeniden mahalle olmak üzere parça parça satıldı. Böylece İstanbul'un mimari dokusunda önemli bir pay sahibi olan konaklar zamanla yerini daha küçük evlere bırakmaya başladı.

Tasviri yapılan konağın dış görünüşü eski olmakla birlikte içi son derece mamurdur. Yapıldığı dönemdeki mimari özellikleri değiştirilerek birtakım tamir ve tezyinden geçmiş, bu da konağın içinin daima bakımlı olmasını doğurmuştur. Konak, tamirler sırasında büyük değişiklikler de görmüş ve ilk inşasını süsleyen tepe camları, sofa sedirleri, musandıralar, çiçeklikler, raflar kaldırılarak binaya yeni binalardaki şekil ve görünüş verilmeye gayret edilmiştir. Ahmet Mithat, sosyal yaşamda örneklerini gördüğü benzer değişimleri romanında ele alır ve anlatıcıya "…bu gayretteki yanlışlık böyle şeyleri anlayanlara, bilenlere hafi olamaz ise de bu hanenin eshabmda o gustolar olmadığından hanelerini alafranga yapmak istemişler de bu arzu ile o canım eski letâfet-i mimâriyyeyi zayi etmişler."[620] dedirterek mekândaki bu değişimin yanlışlığını ifade eder. Mekândaki bu değişim sadece mimaride görülmemiş, yenileşme gayreti mefruşatta da kendisini göstermiştir.

> *"Eski divanlar, minderler kaldırılmış. Yerine köşeler, kanepeler, koltuklar, sandalyeler konulmuş. Yatak odaları, karyolalar, komotlar, gece servisleri falanlar ile doldurulmuş. Aynalı dolaplar, lavabolar dahi*

[618] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 6.
[619] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 5.
[620] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 6.

unutulmamış. Alaturkadan kamilen çıkarılıp alafranga edilmiş vesselam. Yalnız binanın eski usûl-i mimarîde yapılmış olması hâlâ kaybolamayarak yeni iltizam olunan alafrangalık ile bu usulün arasındaki nispetsizlik erbâb-ı vukufun gözlerine batıp duruyor."[621]

Mekânın değişimi aynı zamanda onu değiştiren kişinin de şahsiyeti hakkında ipucu verir. Plevne Muharebesi'nde esir olan Miralay Gazanfer Bey'in babası rahmetli Yusuf Kenan Bey, konağı eski mimari tarzından çıkarıp yeni usule koyan kişi olarak gösterilir. Bundan ötürü mekânla kişi arasındaki yakınlık, mekânı şekillendiren kişi yönüyle göze çarpar.

1.4.1.2. Taşıtlar

Ahmet Mithat'ın romanlarının büyük kısmını yazdığı on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki temel ulaşım vasıtaları, kahramanların yolculuğunu sağlayan taşıtlar olarak kullanılmıştır. Böylece bağlam-vaka-zaman arasındaki bağlantı koparılmamaya çalışılır. Çünkü vakalar genellikle denize kıyısı olan ülkelerde, Avrupa'nın iç kesimlerinde ya da saltanat merkezinde geçmektedir. Kendisinin de İstanbul'da yetişmesi, Şirket-i Hayriye vapurlarında pek çok olaya şahit olması, denize karşı ayrı bir sevgisinin bulunması, seyahat edilen Avrupa ülkelerinde yaygın ulaşım vasıtalarının başında şimendiferlerin ve zaman zaman atlı arabaların gelmesi yazarın en fazla kullandığı ulaşım vasıtalarının başında deniz taşıtları ve demir yolu taşıtlarının gelmesini sağlamıştır. "Maahaza kendimizi eğlendirmek için roman okuduğumuz hâlde dahi bu vapurlar bizim nazar-ı dikkatimize şayandırlar."[622] demesi de bu fikri destekler.

Hasan Mellâh'ta Pavlos'un ıskunası, aynı zamanda onun şöhretini de sergileyecek biçimde ihtişamlı anlatılır. Alfons'un kızı Cuzella'yı Pavlos'la evlendirmek istemesinde, Pavlos'un sahip olduğu zenginliğin ve onun bir göstergesi olan ıskunasının da rolü büyüktür. Bu sebeple kurgunun gelişimi açısından deniz taşıtları romanda oldukça önemlidir. Gemilerdeki mahrem gelişmelerin yaşandığı mekânların başında kamaralar gelir. Burada gizli konuşmalar yapılır, suçlular koruma altında tutulur, gerekirse cezalandırılırlar.

Dönemin ulaşım imkânları çerçevesinde gemilerin gideceği yönü belirleyen en etkili unsur, kuşkusuz rüzgârdır. Rüzgâr nereye doğru esiyorsa Pavlos da Cuzella'nın bulunduğu gemisiyle oraya doğru demir alır. Dolayısıyla rüzgârın önemli bir fonksiyonu gemileri yönlendirmesiyle paralel olarak vakayı yönlendirmesi ve mekânları birleştirmesidir. Çünkü olaylar, gemilerin rüzgâr yönüne gitmesiyle değişmektedir.

"O gece esen rüzgâr cenûb-ı garbî rüzgârı olduğundan hasmı şayet, Fransa sevâhiline daha evvel varılabileceği hesabıyla bu rüzgârı pupaya alarak o tarafa tevcîh-i sükkân-ı azîmet eylemiştir diye rüzgârı pupasına alıp şimâl-i şarkîye doğru dümen doğrulttu."[623]

---

[621] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 6.
[622] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 48.
[623] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 153.

Hasan Mellâh'ın Pavlos'u ararken kullandığı gemisinin ismi, Meliketülbahr'dır. Seyahat etmek için bir gemi yaptırmak düşüncesinde olan Hasan, böylece Atlas Okyanusu'nu, Kanarya, Azor ve Madeira adalarını ve Amerika'yı bu gemiyle gezmek niyetini ifade eder. Benzer kurgulama biçimi, *Ahmet Metin ve Şirzad*'da Ahmet Metin'in yaptırdığı ve Hasan'ın gemisiyle benzer ismi taşıyan Meliketülbahr'da da görülmektedir. Bu, bir anlamda Ahmet Mithat'ın bu yolla çeşitli mekânları okuruna sunma düşüncesinden kaynaklanmaktadır. *Hüseyin Fellâh*'ta hacı adaylarının bulunduğu geminin isminin de Melikatülbahr olmasıyla bu düşünce somutlaşır. Dolayısıyla Meliketülbahr isminin farklı romanlardaki devamlılığının Ahmet Mithat'ta özel bir anlamının olduğunu düşündürmektedir. Hasan'ın henüz resmi bile yapılmamış sefinenin ismini Meliketülbahr koyması, sefinenin resmini Câdiz'in en meşhur inşaiye mühendisleriyle müzakere ederek bizzat Hasan Mellâh'ın çizmesi, Ahmet Metin'in Sicilya taraflarına yapacağı gezide kullanmak için tasarladığı Meliketülbahr'ın çizimlerini kendisinin yapması, yazarın romanlarında zaman zaman görülen tema, kişi, mekân tekrarlarının bir yansıması olmasını da çağrıştırmaktadır. Sözü edilen romanlar boyunca gemi mürettebatını maceradan maceraya sürükleyen meşhur Meliketülbahr, isim sembolizasyonu çerçevesinde kendisine uygun bir isimle ve görkemli biçimde denize indirilmiştir.

Mekânlar, kişinin özelliklerini yansıtır. Realizm çerçevesinde *Hasan Mellâh*'ı kurgulamak düşüncesi içinde olan Ahmet Mithat, sadece erkeklerin yer aldığı gemiye sonradan Madame İlia katılınca onun kalacağı odayı bir bayana göre tefriş eder. Ahmet Mithat, mekân ile kişi bağını koparmamaya özellikle dikkat eder.

> "Geminin kamarası bir büyücek salon ve salonun nihayetinde, yani ta kıç üzerinde karşılıklı iki oda, bir hela ile salonun dış tarafında ve merdivenin alt sahanlığı yanında karşılıklı iki oda ve bir büfe ve bir de sandık odası gibi bir şeyden ibaret ve fakat mükellef döşenmiş, müzeyyen idi. Merdivenden indikleri gibi Hasan Mellâh, evvelâ bu odaları ve büfeyi ve sandık odasını gösterdi ki, odaların her birinde birer güzel yatak ve tuvalet takımları ve sair levazım mevcut olup, büfe ise envâ'-ı meşrubat ve meyve ile dolu ve sandık odası dahi duvarlara talik olunmuş dört, beş kat mükellef karı elbisesi ve müzeyyen kadın şapkaları ve birkaç çift kadın şemsiyesi, şalı ve bir deste kadın eldiveni vesaire ile mücehhez idi."[624]

Bazı romanlarında olayların kısmen cereyan ettiği mekân olarak denizi tercih eden Ahmet Mithat, *Hasan Mellâh, Zeyl-i Hasan Mellâh, Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman* romanlarında olduğu gibi kurgunun büyük kısmını denizlerde geçirir. Bu şekilde kendisinin ısrarla gerçekliğinden şüphe edilmemesini istediği çok farklı coğrafyaları okurlarına tanıtır. Ayrıca *Dünyaya İkinci Geliş, Hüseyin Fellah, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Paris'te Bir Türk, Acâyib-i Âlem, Cellât, Haydut Montari, Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, Jön Türk* romanlarındaki çeşitli vaka halkalarının anlatımında mekân olarak denizi ve dolayısıyla deniz taşıtlarını seçmiştir. Sefine, ıskuna, şimendifer, sandal, tekne, gemi en fazla kullanılan bu deniz taşıtlarındandır ve kişilerin mekân değiştirip maceraya atılmalarını sağlar.

---

[624] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 176.

Paris'te Bir Türk, Messagerie Imperiale isimli Fransız kumpanyası vapurunun İstanbul'dan Marsilya'ya olan yolculuğu ile başlar. Ahmet Mithat, bu vapuru tanıtırken ayrıntılı tasvirler kullanarak âdeta mekânı resmeder.

> "Kamaraya inilecek olan merdivenden aşağıya inildikte, iki metre kadar arzında ve beş metre kadar tûlunda bir aralığa inilir ki, bu aralık merdivenin arka tarafına doğru beş metre daha imtidad eyler.
> İşbu aralık üzerine altısı sağda ve altısı solda ve üçü dahi karşıda olmak üzere tamam on beş kapı açılır. Eğer sağdan veyahut soldan birinci kapıları açacak olsanız, derunu iki metreden ekall arzında ve üç metreden ziyade tûlunda bir kabine olduğunu ve bu kabinenin sağ tarafında birbiri üzerine konulmuş tabut şeklinde çifte yatak ve onun ayak ucunda bir tuvalet takımı ve sol taraftaki duvar üzerinde elbise ve şapka asmaya mahsus dört tane güzel çivi ve karşı tarafında dahi müdevver bir tek pencere görürsünüz ve bu ahvalin cümlesinden bunun bir hususî kabine olduğunu anlarsınız. Ama biz bir kabinenin husûsiyet-i ahvâli hikâyesini itmam için size şunu da haber verelim ki, tabut şeklinde dediğimiz yatakların başları ucunda görülen birer küçük dolap kapılarını açar iseniz derunlarında pek lâzımlı birer kap bulursunuz ki, yalnız bunların öyle baş tarafa konulmalarına hiçbir mana veremezsiniz.
> Sağdan soldan kapıların birincilerden beşincilere kadar cümlesi hep bu şekil ve heyette birer hususî kabinelerdir. Vakıa altıncılar dahi birer hususî kabineler ise de onların hususiyetleri umuma racidir. Fakat umuma raci olduğunu anlar anlamaz 'biz dahi o umum içinde dahiliz!' diye hemen feth ü küşadlarına müsâraat göstermeyiniz. İhtimal ki, derunlarında adam vardır. Sonra hem onları mahcup etmiş olursunuz, hem kendinizi. Bunların hususiyetleri ol kadar mühimdir ki derunlarına bir adam girip de bir kere o hususiyete malik olduktan sonra artık kapıyı açmanıza değil, hatta delikten bakmanıza dahi razı olmazlar. Hem bu hususiyete bir kere malik olan öyle de bir hak kazanır ki kabinenin husûsiyet-i hâlinden istediği kadar istifadesine hiçbir memlekette hiçbir kimse tarafından mümanaat edilememek âdettir.
> Pek çok karıştırılır ise mide bulandıracak olan şu taraftan artık sarfınazar edelim de, merdivenden inildiği zaman karşımıza gelen tarafa doğru ilerleyelim:
> Beş metre kadar olmak üzere tayin eylediğimiz mesafeyi yedi sekiz adımda kateyledikten sonra karşınıza çıkan üç kapıdan orta yerdeki daha büyücek ve iki yanlarda olanları daha küçürektir. Vakıa orta yerdeki kapının salon kapısı olduğu derhâl görülür. Ancak 'Şu iki taraftaki kapılar acaba ne ola?' diye merak eder de bakar iseniz sağ taraftaki kapının içerisini bir âlâ ince kiler ve bu kilerin tâ dibinde besbelli kilerciye mahsus olmak üzere bir yatak ve sol taraftaki kapının içini dahi kiler deposu olmak gibi bir suretle istimal olunur. Her tarafı tabak, şişe, kadeh vesaire dolu bir yer görürsünüz ve bunun dahi tâ dibinde bir yatak bulursunuz.
> Orta yerdeki kapıdan girildiği zaman iki metre kadar ileriye yürümelidir ki asıl salon içine girebilesiniz. Zira iki tarafta bulunan kilerlerin umku budur.
> Salonun tulu dokuz metre ve arzı dahi sefinenin tamami-i arzı kadardır. Bunun dahi iki tarafına boylu boyunca dörder yatak tertip edilmiş ve üç kat olmak üzere birbiri üzerine tanzim olunmuş bulunduğundan, sağ ve solda on ikişerden yirmi dört yatak bulunur. Pencereler üçüncü katta bulunan yataklar hizasında olduğu cihetle salonun içini lâyıkıyla tenvir edemezler ise de, salonun orta yeri hizasıyla tavandan ziya karportaları açılmış olduğundan bunlar içeriye lüzumu kadar ziya verebilirler.
> Salonun ortasına boylu boyuna bir masa uzatılmıştır. Bu masa üzerinde otuz altı kişi rahatça taam edebilir. Eğer sıkışmak icap eder ise kırk dört adama da yemek yedirmek mümkündür ki zaten ikinci mevkiin tekmil yatakları da bu miktardan ibarettir.
> İşbu salonun tâ arka tarafında büyük ve bahusus gayet güzel bir ayna olup sağ tarafına bir kütüphane ve sol tarafına bir piyano konulmuş olduğundan, yolcular bunlardan istifade edebilirler. Böyle kütüphane ve piyanolar sair gemilerde yalnız birinci mevki'e mahsus oldukları hâlde bu gemide ikinci mevkide dahi bulunması geminin cümle-i muhassenâtındandır."[625]

[625] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 1-3.

Bu ayrıntılı tasvir sadece ilk basamaktır. Anlatıcının asıl amacı, mekânı tanıtarak ikinci adım olan kişilerin tanıtımını yapmaktır. Bu sebeple mekân tanıtımının hemen ardından kişilerin tanıtımlarına geçilir. Böylece mekânları bağımsız bir öge olarak değil içinde yaşayanlarla birlikte ele alır. Bu durum, mekânı hareketlendirerek ona canlılık özelliği kazandırır.
Yazarın romanlarındaki ulaşım vasıtaları genellikle deniz taşıtları olduğu için bunların ayrıntılı tanıtımları hemen her romanda yapılır. *Hayret*'te Safa Kok Sanc'ı İstanbul'dan Napoli'ye götüren Timsah isimli vapur, bütün unsurlarıyla tasvir edilir.

Öncelikli olarak vapurun yüz kırk dört ayak boyunda ve yirmi sekiz ayak eninde ağaçtan yapılmış iki direkli ve iki bacalı bir vasıta olduğu belirtilerek bu genel tanıtımın ardından "Karilerimiz gibi gemileri bu inşaiye fenni noktainazarından tetkik etmekle muvazzaf olmayanlar, bir gemiye girdikleri zaman taksimat ve tezyînât-ı dâhiliyyesini temaşa ederek bunlar üzerine beyân-ı efkâr ederler. Biz dahi kendilerine, bahsin bu cihetinde delâlet edelim."[626] denir. Bu vapurun kamaralarından, kazan ve makinelerinden, mutfağından, işlemeleri ve oymalarından, döşemelerinden, oyun salonlarından, ikisi baş omurgalar hizasına konulmuş olan dört kıta savaş toplarından, sandallarından, yaklaşık otuz kişilik vapur personelinden söz edilir. Bütün bu tanıtımın ardında yatan asıl sebep ise romanın başında Safa Kok Sanc'ın kaldığı yatak odasının tanıtımında olduğu gibi onun zenginlik ve şöhretini ortaya koymaktır.

Acâyib-i Âlem Suphi Bey ve Hulusi Efendi'nin kuzeye doğru yaptıkları dış seyahatleri konu almaktadır. Bu sebeple roman, bir gezi yazısı havası taşımaktadır. Şimendifer ve vapurlar roman boyunca mekânları bağlayıcı fonksiyon üstlenirler. Hatta anlatıcı, dünyanın en rahat şimendiferlerinden birisinin Moskova ve Petersburg şimendiferinin kabul edilebileceğini söyler. Bu taşıtların durakları gayet güzel biçimde ayrılmış, her durakta yemek yeme ve istirahat etme için uygun ortamlar hazırlanmış, şimendifer uygun durağa geldiğinde ise yolcuları acele ettirmeyecek kadar zamanın tanındığı bir düzeni vardır. Duraklarda gazinoların ve lokantaların uygun fiyatlarla gelen müşterilere hizmet ettiği anlatılır. Dolayısıyla bütün bu mekânlar arasında iletişimi ve bağlantıyı sağlayan unsur ise taşıtlardır.

Gerek kara gerekse deniz ulaşım araçlarının içyapısı, hızı, çalışma esası gibi pek çok yönden tasviri yapılır. Seyahat edilen Uranüs adlı İngiliz gemisinin orta düzeydeki sofrası ayrıntılı biçimde anlatılır. Ancak içindeki yolcuların çeşit çeşit insanlardan oluşması, geminin bir anlamda milletler topluluğunu taşıması Suphi Bey'e de düşüncelerini açıklama fırsatı verir. *Paris'te Bir Türk* romanında Nasuh'un bulunduğu gemide seyahat eden ve İstanbul'da gördüğü insan ve tabiat manzaralarını resmeden kişinin bir benzeri de *Acâyib-i Âlem*'de vardır. Yazarın benzer motifleri kullanması, vermeyi düşündüğü tezle ilgili olduğu kadar kişileri tanıtmak amacını da taşımaktadır.

---

[626] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 71.

Ahmet Mithat, İstanbul'daki Şirket-i Hayriye vapurlarının devamlı müşterisi bulunduğu için oradaki çeşitli insan manzaralarını müşahede ederek bunları yazacağı romanlarında kurgu malzemesi olarak kullanıştır. "Yazarın romancılık kariyeri boyunca, romanlarında kullandığı dış dünyayı somut ve gerçekçi bir biçimde göstermek için kendisini, dolayısıyla okurunu bir görme ve gözlemleme eğitimine tabi tuttuğunu görürüz."[627] Bu sebeple pek çok vaka halkasının mekânı olarak vapurları tercih eder. *Vah* romanında olduğu gibi kimi zaman olaylara karışmadan kişileri dışöyküsel anlatıcı vasfıyla gözlemleyen kimi zaman ise *Müşahedat*'ta olduğu gibi olaylara karışıp bir roman kahramanı gibi davranan ve okuru da bu kurguya dâhil eden bir yaklaşımı kullanır. *Müşahedat*'taki pek çok mekân, aynı zamanda farklı sosyal sınıfların da bulunduğu mekânlar olarak sembolize edilir. Bunun en yoğun örneği de vapurlarda görülür. Daha genel anlamıyla ise Ahmet Mithat, İstanbul gibi kozmopolit bir mekânı kendisine merkez seçerek oradaki çoğulcu yapıyı romanına taşır.

Müşahedat, Beykoz'dan hareket eden Şirket-i Hayriyye vapurunda başlar. Olayların bundan sonraki kısmı ise İstanbul'un çeşitli semtlerinde geçer. Şirket-i Hayriyye vapurlarını seyahat vasıtası olarak kullanmanın yanında bir çalışma ortamı olarak düşünen Ahmet Mithat, zaman kaybetmemek için bu seyahatlerini okuyarak çoğunlukla da gazeteye vereceği yazıları hazırlayarak geçirir. Bunun yanında bir ayağı gerçekliğe basan romanlar kaleme almayı öncelikli amacı hâline getiren yazar, seyahatleri sırasında gördüğü olayları, izlenimlerini ve insan manzaralarını hayal süzgecinden geçirerek kurgular. Böylece vapurların onun hayatındaki ikinci önemli tarafı ortaya çıkar ki o da esin kaynağı olmalarıdır. Ahmet Mithat, *Müşahedat*'ın konusunu yaptığı vapur yolculuklarının birinde tanıdığı insanların hayatlarından aldığını belirterek gerçekliği sağladığı gibi taşıtların kendi romancılığındaki değerini de ifade eder.

Zamanının büyük kısmını evi ile iş yeri arasındaki vapurlarda geçiren Ahmet Mithat on yedi numaralı vapur gibi bazı süratli vapurların Rumeli tarafına verilmesine karşın yirmi beş numaralı tembel vapurun kendilerine hizmet ettiğini belirtmesi bu konudaki tecrübesini de işaret eder. Dolmacı Arap, mısırcı, susamcı, yazmacı dudu menzilesinden çeşit çeşit insanın yer aldığı bu vapurlarda erkek ve kadınların bulundukları mekânlar ayrı ayrıdır. Bu sebeple sosyal hareketliliğin önemli mekânlarından biri vapurlardır.

Yazarın vapurda olan biten pek çok önemli durumu haber vermesindeki amacı da kendisi "Şu mukaddemât-ı muhtasarayı serdden maksadımız, karilerimizin fikir ve hayallerini Şirket-i Hayriyye vapurları içinde yerleştirip, müstahsarât-ı âtiyemizi hüsn-i telâkki istidadına alıştırmaktır."[628] diyerek açıklar. Şirket-i Hayriyye vapurlarında İstanbul'un prototipini görmek mümkündür. Bu vapurlarda Müslümanlardan da gayrimüslimlerden de çok sayıda yolcu bulunmaktadır. Sarıklılar da, kılıçlılar da; şapkalılar da, fesliler de; iri yarı, süslü, güzel, genç alafranga kadınlar da yer almaktadır. Ahmet Mithat, romanının konusunu böyle bir ortam içinde

[627] Arslan, s. 134.
[628] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 14.

gözlemlediği Ağavni ve Siranuş'un macerasından alır. Dolayısıyla mekân, vakayı harekete geçiren bir roldedir.

1.4.1.3. Mağara

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, mekân olarak mağaranın en yoğun biçimde ele alındığı romandır. Osman Bey ile Nergis'in kaldıkları Hayırsız Ada'daki mağara, Mesut Ağa tarafından âdeta ahiret diye nitelendirilir. Orada güneş doğmaz, ay doğmaz. Gökyüzü yoktur, yıldızlar görünmez. Bağ, bahçe, ışık yoktur. İnsan o ahiret denilen yerde kendisinden başka vücut, yüreğinin çarpıntısından başka hareket, başka ses seda duymaz.

> "Bir mağara ama ne ucu var ne bucağı. Girmeli çıkmalı. Bazı yerleri dolambaçlı neresini gezsen bazı kerre geldiğin yere çıkarsın. Bazı yerleri sokak gibi o kadar gider ki insan ucunu bulamayacağım zanneder. Varınca nihayetini duvar gibi bir kaya bulur. Hâsılı dedim a! Birkaç gün gezdim ucunu bucağını bulamadım. İşte böyle bir mağara."[629]

Bu mağara, aynı zamanda tepe düşüncesini de çağrıştırır. Mekânın dış dünya ile olan bağlantısı, Mesut Ağa tarafından mağaranın tepesindeki delikten sarkıtılan zembille sağlanır. Osman ve Nergis'in çaresizlik sonucu mağaraya kendi istekleriyle gelmek zorunda kalmaları, başlangıçta sevinilecek bir çözüm iken aylar ve yıllar geçtikçe eziyet hâlini almaya başlar. Çünkü dış dünya ile bağlantı kuramayan Osman ve Nergis, yıllarca bu mağarada hapis kalmışlardır. Bundan ötürü mağara, aynı zamanda özgürlüğü ortadan kaldıran bir kapalı mekân özelliği taşır.

Birgün mağaraya gelen yabancılar, oraya bir sandık gömer ve giderler. İşte bu yabancıların gelişi Nergis ve Osman için bir kurtuluş kapısı olur. Çünkü bundan sonra onları takip ederek çıkışı bulacak ve özgürlüklerine kavuşacaklardır. Üstü kapalı olan her şeyin gizemli olması gibi gömülen sandık da sırları gizler. Romanın sonunda bu hazine dolu sandık ait olduğu kişilere ulaştırılarak sırrın ortaya çıkması sağlanır. Bu sandığın ortaya çıkardığı ikinci gizem ise Osman ile Nergis'in yıllardır kapalı kaldıkları mağaradan çıkıp dış dünya ile tanışmalarıdır.

Mağaradan çıkan Osman ve Nergis'in oğulları, dış dünya ile ilk defa karşılaşmıştır. O zamana kadar hep masallarda ve anne ile babasının anlattıkları kadarıyla tanıdığı dış dünya ile bu ilk karşılaşma, o güne kadar birbirinden uzak hayalî âlemler olarak algıladığı bu mekânların gerçekliğini ortaya koyar.

Mağara, dış dünyanın tehlikelerine karşı içinde bulunan varlığı koruyan, muhafaza eden bir mekândır. *Arnavutlar Solyotlar*'da Kör Dadı adında bir kadının mağarada yetiştirdiği bir kız çocuğu anlatılır. Bu kız çocuğu Eftimi'nin Rüstem'den olan çocuğudur. Rüstem gibi bir Müslüman ile Eftimi gibi bir Hristiyanın gayrimeşru çocuk dünyaya getirdiklerini öğrenen bütün Solyotlar buna çok sert tepki gösterirler. Bu tepkiden çekinen Eftimi ile Rüstem çocuğun

---

[629] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 33.

bakımını üstlenmesi için onu Kör Dadı'ya bırakırlar. O da çocuğu, en güvenli yer olarak gördüğü mağarada yetiştirmeye karar verir. Romanda Rüstem ile Eftimi'nin çocuklarının büyütüldüğü mağara, yine kişiyi dış etkenlerden koruyan bir mekân değeri taşır. Çocuğun mağaradan çıkarılması üzerine öldürülmesi bu düşünceyi kuvvetlendirir. Soli dağlarının en sarp yerlerindeki bu mağaranın güvenli oluşu, "…ins gezmemiş, cin gezmemiş, yılan bağırsağını sürümemiş…"[630] diye anlatılır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında mekân bakımından dikkati çeken en önemli husus, mekânın vaka ve kişiyle olan yakın münasebetidir. Romanın başında Rüstem'in yaralı hâlde sığındığı *visalhane* anlatılırken bu mekânın döşemeleri, oymaları, estetik tarafı yerine sağlamlığı, heybeti, güvenli bir yer oluşu gibi vasıfları üzerinde durulur. Çünkü mekânın vakaya uygun olan tarafı budur. Yine benzer biçimde mağara anlatılırken ona yüklenen vasıflar güvenli bir yer oluşu ile ilgilidir. Güncel olayların anlatıldığı romanlarında mekâna vakaya uygun bir değer yükleyen yazar, tarihî romanlarında mekânın tarihsel niteliğini ön plana çıkarır. Böylece bütüncül bir anlatım yapılıyor görülse de aslında anlatıcı görmek istediği noktayı okuruna işaret ediyor.

Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi'nde mağara, Aztek kabilelerinin yaşadığı mekânlardır. Missouri Nehri sahiline yirmi beş kilometreden daha fazla mesafede, ormanın gayet güzel bir mevkiinde bulunan, zemini kum ve düz olmasından anlaşılacağı üzere bir vakitler Missouri Nehri'nin oradan geçtiği düşünülen mağaralar, ilkel insanın doğa olaylarından korunduğu ve dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı bir sığınma noktasıdır.

Dışöyküsel anlatıcının sözü keserek öyküleme zamanından öykü zamanına baktığı anlatımda birtakım açıklamalar ile Aztek kabilelerin yaşadığı mağaraların duvarlarında yazı ve resim gibi izler bulunduğu, Kuzey Amerika'nın bazı bölgelerinde Meksika hiyeroglif şekilleri olmasına rağmen bu mağaralarda bu işaretlerin olmadığı ifade edilir. Böylece mekânın tarihî açıklamalar yapma noktasında bir bağlantı oluşturduğu görülmektedir. Bu tavır, yazarın hâce-i evvel kimliğiyle örtüşmekte ve ansiklopedik bilgiler sunmaya giriş teşkil etmektedir.

Aztek kabilelerinin yaşadığı mağaralar, âdeta bir konağın anlatımı gibi tasvir edilir. Bilinmeyeni bilinene benzetme yöntemini mekân anlatımlarında sıkça kullanan Ahmet Mithat, bu şekilde okurlarının zihninde o mekânı canlandırmaya çalışır. Mağaralar, üç tanedir:

> "Zira üç medhalden gayet geniş üç mağaraya girilir ki bunlardan birbirine geçmek için yol varsa da her biri birer ufarak köyün meydân-ı umûmîsi hükmünde bulunup o meydân-ı umûmî etrafında dahi başkaca birkaç küçük mağaralar mevcuttur. Eğer bu küçük mağaraların her biri bir haneye teşbih olunmayıp da birer daire yahut oda farz edilecek olursa büyük ve geniş mağaralar dahi bu odaları hâvi olan konağın sofası veyahut divanhanesi hükmünü alır.
> Üç büyük mağaradan ikisinin tavan mesabesine kaim olan kubbesinde tabii birer baca bulunduğundan bu bacalar oldukça aydınlık vermeye hizmet eyledikleri gibi teneffüse dahi yardım ederler. Ama bunları 'tavan' ve 'kubbe' diye tabir etmiş olduğumuza bakıp da meâbid-i cesîmenin muntazam tuğla veya

[630] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 107.

> taşlarla örülmüş kubbeleri veyahut âlî binaların tahta veya bağdadî olarak yapılıp boyanmış tavanları zannetmemelidir. Yed-i hilkatten nasıl gayr-ı muntazam olarak çıkmışsa hep o surette yamru yumru şeylerdir ki bazı girintili çıkıntılı yerleri ufarak ufarak binlerce mağaracıklar teşkil eylemiş bulunduklarından kapılarla bacalardan girip çıkan milyonlarca enva-ı tuyûra mesken olmuşlardır. Aztekler bu mesâkin-i tuyûrun hangilerine dest-i teaddîyi itâle edebilirlerse oralarda buldukları yumurtaları alıp külde pişirerek yerler."[631]

Dünyaya İkinci Geliş'te bir hapishane olarak kullanılan mağaranın eski zaman insanlarında bir sığınma noktası teşkil ettiği görülmektedir. Mekânın işlev değiştirmesi, sosyal hayatta yaşanan değişmelerle bağlantılıdır. Bundan ötürü Avrupa'dan gelerek bölgede aramalar yapan Miss Johnsonser'a göre mağara kapalı bir mekân gelirken Azteklere göre ise açık mekândır. Mekânın açık ya da kapalı olmasını belirleyen esas faktörün mekânda bulunan kişiler olduğu, mekân ile kişi arasındaki bu uyumdan anlaşılmaktadır.

1.4.1.4. Mahbes

Hapishane, XVIII. yüzyıldan sonra bir özgürlük kısıtlanma alanı ve suçluların cezalarını çekecekleri bir mekân olarak kullanılmıştır. Bu sebeple modern anlamdaki hapishanelerle bu süreçte yaygın biçimde karşılaşmak mümkün değildir. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Fermanı'yla birlikte bu alanda düzenlemelere gidilmiş ve cezasını çeken kişilerin topluma yeni suçlu adayları olarak değil ıslah edilmiş kimseler olarak kazandırılmaları için bu şartlara uygun hapishaneler kurulmuştur. Bu sebeple Ahmet Mithat'ın romanlarında da mahbesler, hapishanelerden ziyade genellikle tersaneler (kürek cezası çekenler), zindanlar, kale ve kulelerdir.

İlk olarak *Hasan Mellâh*'ta onu yakalayan korsanların bulunduğu gemide tutsak tutulan Hasan ve Korsikalı İlia için gemi, hapishane düşüncesini çağrıştıran bir mekân biçiminde anlatılmıştır. Çünkü gemi, bir hapishane olmamakla birlikte kişilerin özgürlüklerinin ellerinden alındığı bir mekândır. Ancak bu mekân unsuru üzerinde çok fazla durulmadan zamanın ritmi hızlandırılır ve farklı vaka zincirine geçilir.

Romanın sonunda bazı kişilerin akıbetlerini vermeden romanını bitirdiği için eleştirilen Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'a başladığında ilk iş olarak Malta'da tutsak olan Trillo'nun akıbetini hazırlar. Meliketülbahr sefinesiyle oraya giden Alonzo ve diğer gemi tayfası, Trillo'yu mahkûm olduğu yerden kaçırır ve Hasan Mellâh'a getirmek üzere yola çıkarlar. Ancak Trillo'nun tutsak kaldığı Malta'daki şövalyeler zindanının ayrıntılı biçimde anlatılmaz.

Dominico Badia, Mehmed Ali tarafından tuzağa düşürülerek yakalandığında tutsak edildiği oda, bir hapishane işlevi görmüştür. Dominico Badia'yı bu kapalı dünyadan dışarıya belki de özgürlüğüne bağlayan tek nesne, çıngıraktır. Çıngırak, sadece yazarın bu romanında değil diğer

---

[631] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 62-63.

romanlarında da vakada farklı mekânlara dönük açılımı sağlayan bir nesne biçiminde çok sık kullanılmıştır.

> "Badia'yı bu tefekkürden bîdâr eden şey yatağın mukabilinde bulunan tahta masanın üzerinde bulunan bir eski çıngırak idi. 'Bunu buraya sehven bırakmadılar ya! Elbette adam çağırmak için vazolunmuştur. Demek oluyor ki bu çıngırak çalınırsa, bu odaya girecek adam da vardır.' diye yerinden kalktı ve çıngırağı eline alıp salladı."[632]
> "Badia yataktan kalkar kalkmaz hemen çıngırağın ipini çekti. Joseph içeri girdi."[633]

Hüseyin Fellâh'ta Ömer'in işlediği suç neticesi tutsak edildiği yer tersanedir. Burada kürek cezasına çarptırılan Ömer, Hüseyin tarafından kurtarılarak Cezayir'e götürülür. Çünkü Cezayir, suçlular için bir kaçış noktasıdır. *Süleyman Muslî*'de Hasan Sabbah'ın yaptığı gibi etrafındaki kimseleri uyuşturup onlara suç işleten ve bir anlamda onları gönüllü biçimde tutsak eden Şeyhülcebel, mahbes olarak Alamut Kalesi'ni kullanmaktadır. Süleyman'ı da bir aldatmacayla buraya çekmeyi planlamış; ancak başarılı olamamıştır. Yazarın son romanı *Jön Türk*'te de dönemin istibdat havasını yansıtan bir kurgulama ile Nurullah Bey, yasaklı yayınları bulundurduğu gerekçesiyle cezalandırılır ve Akka'ya sürgüne gönderilerek Akka Kalesi'ne hapsedilir. Dolayısıyla mahbes, yazarın romanlarında cezalandırılmak maksadıyla kişinin özgürlüğünün elinden alındığı mekânlar olarak kurgulanmıştır.

1.4.1.5. Manastır/Kilise

Tanıttığı şehirlerin dinî, tarihî, kültürel yapılarına ve bunların mimari özelliklerine önem veren Ahmet Mithat, Avrupa şehirlerinin kilise ve manastırları hakkında bilgiler verir. Ancak manastır ve kiliseler birer ibadethane değil kültürel birer yapı olarak ele almıştır. Genellikle ulaşılması zor yerlere inşa edilen manastırlar, yerleşim alanlarından kopmayı arzulamanın neticesidir. Bu şekilde kişi, hem ibadet görevini yerine getirir hem medeniyetin sebep olabileceği olumsuz değişimlerden etkilenmez hem de gelebilecek saldırılardan uzak kalır. Anlatıcı, *Çengi*'de manastırları yine dinî bir ibadet merkezinden öte dış dünyadan kopuşu gerçekleştiren bir sığınma noktası olarak tasvir eder. Osmanlı toplumunda İngiliz ve Fransızlara karşı gösterilen sempati ve hayranlığı dikkate alan Ahmet Mithat, bu milletlerden özellikle Fransızların kızlarına dünyayı göstermemek için manastırları dünyadan tecrit mekânı olarak kullandıklarını ifade eder. Böylece bu mekânın kapalılığını vurgular.

"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."[634]

---

[632] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 353.
[633] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 363.
[634] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 71.

Hayret'te Napoli'yi tanıtırken şehrin manastırlarının sadece isimlerini sıralayan anlatıcı, *Arnavutlar Solyotlar*'da vakaya dâhil olan kişilerin inançları gereği manastırlar hakkında biraz daha fazla bilgi verir. Vaka ile mekânı örtüştürme gayreti içinde olarak vaka açısından gerekli olduğunu düşündüğü her türlü kişi ya da nesneyi; mekân ya da zaman unsurunu kurgu içine yerleştirir. *Arnavutlar Solyotlar*'da Solyotlar tarihince çok önemli bir konumu olduğundan Papaz Samuel'in manastırını tasvir eder. Bu mekâna yine tarihî bir değer olarak yaklaşır.

Papaz Samuel, Solyotlar nezdinde nüfuzunu arttırıp Polemak unvanı ile erzak ve mühimmat muhafazasını kendisine emanet ettirdikten sonra bulunduğu trepezenin dört köşesine onar metre çapında ve ikişer metre yüksekliğinde birer kule inşa ettirir. Kulelerin arasına ikişer metre yüksekliğinde duvar çektirir. Bu duvarların iki metre kadar iç tarafına dört kenardan birer duvar daha çektirerek o duvarların iç taraflarını zahire ambarı olarak kullanır. Ambarın dış duvarları mazgallı oldukları gibi iç duvarları da mazgallıdır. Çünkü bu mekân, dışarıdan gelebilecek saldırılara karşı kalelerden ve dış mazgallardan müdafaa edilecek, düşman bunları geçmeyi başarırsa kendisini ambarın dış duvarı karşısındaki mazgallarda bulacaktı. Düşman orayı da geçip ambarlara girerse o zaman bu mekânı savunanların orta yerdeki manastıra geçmeleri sağlanacak, böylece ambarlar içindeki düşmana son bir savunma hattı oluşturulacaktı.

Görüldüğü gibi Papaz Samuel'in manastırı olarak anlatılan bu manastır, dinî bir ibadethane olmanın ötesinde vakaya uygun biçimde bir güvenlik merkezi vazifesi görmüştür. Bundan ötürü *Arnavutlar Solyotlar*'da manastırlar gizli görüşmelerin yapıldığı, güvenlik amacıyla kullanılan bir mekân olarak anlatılır. Roman boyunca anlatılan mekânların öncelikli olarak güvenlik bakımından durumlarını anlatan anlatıcı, gerek görürse mekânların diğer nitelikleri hakkında bilgi vermiştir.

Gönüllü romanının büyük kısmında Kalabaka manastırları anlatılır. Anlatıcı, ulaşılması neredeyse imkânsız noktalarda kurulan bu manastırları okurlarına tanıtmasının romanının en mühim bir kısmını teşkil edeceğini belirtir. Çünkü onun romancılığındaki temel gaye, eğlendirmenin yanında çeşitli konulardaki birçok bilgiyi okurlarına sunmaktır. Bu düşünceye sahip olduğu için Kalabaka manastırlarını tembelcesine bir ihmal ile geçiştirmeye gönlünün razı olmadığını belirtir. Anlatıcı, manastırları o kadar başarılı biçimde tasvir eder ki kişiyi o mekânlarda gezdirir. Bu manastırları tarif etmek için yine mekân değişikliği yapar ve Tırhala şehrinden Kalabaka kasabasına doğru yönelir. Böylece mekân değişimindeki sebeplerden birinin de anlatıcının okurunu bilgilendirme çabası olduğu ortaya çıkar. Okurların büyük çoğunluğu, tasviri yapılan Kalabaka kasabasını tanımaz. Bu durumda Ahmet Mithat, kendisine yardımcı olması düşüncesiyle "Mudanya' dan Bursa'ya giderken ovanın nihayetinde Bursa şehri arka tarafındaki Keşiş dağının altında nasıl bir manzara teşkil eder ise, bu kayaların altında Kalabaka kasabası dahi öyle bir manzara teşkil eder."[635] diyerek kıyaslama yoluyla anlatıma geçer. Anlatıcının Kalabaka kasabası üzerinde bu kadar durmasının en önemli sebebi, olayların

[635] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 71.

bir kısmının Yenişehir'de ve diğer kısmını da Kalabaka'nın Aghia Triadha manastırında geçmesindendir.

1.4.1.6. Mahzen/Ambar

Mahzen, olumlu nitelikler göstermez. Kişi, o mekânda bulunmaktan da hoşnut olmaz. Bundan ötürü mahzen, entrik yapıyı kuvvetlendiren, kişiyi hayal âlemine sevk eden ve gizli bölmelere ulaştıran bir mekân olarak kabul edilir.

Hayırsız Ada'daki doğal mağara, bir anlamda özgürlüğün elden alındığı mahzendir. Bu motif, destansı nitelikleri de taşımaktadır. Ergenekon Destanı'nda Türklerin yıllarca kaldığı, etrafı yalçın kayalarla çevrili Ergenekon, bir anlamda Osman ile Nergis'in hapis kaldıkları ve dış dünya ile bağlantılarının olmadığı mağarayı anımsatır. Biçim olarak olmasa da nitelik olarak her ikisi de özgürlüklerin olmadığı mekânları çağrıştırır. Bunun yanı sıra Türklerin Ergenekon'dan çıktıkları gün, Osman ile Nergis'in mağaradan çıktıkları gün gibi yeni bir başlangıcın işareti olmuştur. Türkler, Ergenekon'dan çıktıktan sonra nasıl yeniden hâkimiyet kurmuşlar ve Çinlilerden intikamlarını almışlarsa Osman ile Nergis de mağaradan ayrıldıktan sonra eski güzel günlerine geri dönmüş ve Mesut Ağa'dan intikamlarını almışlardır. Bu durum, Ahmet Mithat'ın kurgusunu oluştururken halk hikâyelerinin yanı sıra destansı eserlerden de faydalandığını göstermektedir.
Evin bir bölmesi olan mahzen; karanlık, soğuk ve korku duyulan bir yerdir. Burada kalan kişi tıpkı Mesut Ağa'nın evin mahzenine hapsedildikten sonraki yaşadıkları gibi kendisiyle, işlediği suçlarıyla ve bir anlamda hayalleriyle baş başadır. Bu çelişkili hâl, romanın dramatik tarafını kuvvetlendirmektedir.

Mahzene gidiş yolu merdivenden geçer. Merdiven, mahzenle yaşanılan ortamı bağlayabileceği gibi tavan arası/çatı ile yaşanılan ortamı da bağlayabilir. Dolayısıyla hem yükselen hem de alçalan duygu hâllerini yansıtan mekânları, birbirine bağlamaktadır. Tavan arası/çatı daha çok olumlu ve merak uyandıran mekân nitelikleriyle hatırlanırken mahzen olumsuz ve korku duyulan mekân nitelikleriyle kurgusallaştırılır; sırra ulaşmada bir vasıta olarak kullanılır.

> "...uşağın kovulduğu akşam Mesut Ağa eline bir fener alıp Nergis ile Osman Beyin önüne düşerek aşağıya, ev altına indiler. Mutfakta sarnıç kapağı gibi bir kapak vardı ki Osman Bey bu hane içinde doğmuş olduğu hâlde o kapağı hâlâ eski bir sarnıç kapağı diye tanırdı. Arap kapağı açıp feneri ince bir ipe bağlayarak aşağıya salıverdi. İki üç kulaç indiği gibi fener sarnıcın dibini buldu. Ve içinin her tarafı hatta bir cihetinde bir de kapı göründü. Badehu Arap mutfağın bacası içine girip bir adam ancak yetişebilecek kadar bir irtifadan parmakları ucuna basa basa bir şey indirdi. İndirdiği şeyin alt ucu yere değince bir merdiven olduğu görüldü. Bu merdiveni sarnıca indirdi ki tulü tamam sarnıcın umkuyla müsaviydi. "Buyurunuz beyim " dedi. Osman Bey kim bilir bir ikinci hapisten havf ettiğine mi mebnidir nedir tereddüt gösterince Arap işi anlayıp evvelce kendisi girdi. Osman Bey arkası sıra girerken evvelce belini yoklayıp üzerine almış bulunduğu hançerin yerinde olduğuna itimat hâsıl eyledi. O da indi. Arkası sıra Nergis dahi indi. Sarnıcın içine varınca görülen kapının önünden Arap yeri kazıp bir anahtar çıkardı. Anahtarı kapıya sokup açtı. Badehu feneri eline alıp öne düştü. Arkası sıra Osman Bey ile Nergis dahi girdiler. Bu kapıdan içeriye Merkez Efendinin havzu yolu gibi bir yol ile gidilirdi. Yirmi adım kadar gittiler.

> İlerisi bir duvar olduğu görüldü. Arap 'İşte beyim bunun daha ötesi yoktur' diye yine geriye döndü. Mezkûr yolun tamam vasatını bulup durdu. Orasını eliyle eşmeye başladı. Eşti, eşti. Bir tahta buldu. Etrafını dahi eşti. Tahtanın bir ucunu bulup Osman Beyin yardımıyla kaldırdı. Onun da altından biri büyük, birisi küçük iki varil göründü. Bu varillerin küçüğünü Arap güç belâ ile kaldırıp sarnıcın içine kadar götürdü. Büyüğünü yalnız kendisi kaldıramadı. Hatta Osman Bey yardım ettiği hâlde kaldıramadı. Kız dahi yardım ederek zor ile kaldırdılar. Onu da sarnıca getirdiler.
> Arap bunları kendi eliyle açtı. Küçük sandıktan zuhur eden mücevherat ve altın ve gümüş âvâni ve müzeyyenât Osman ile Nergis'in mağaraya gömdükleri sandık mevcudundan pek çok ziyade idi. Büyük varil içindeki eşya ise bu küçük varilin eşyasından miktarca dört kat ziyade olduğu gibi pahaca ihtimal ki on kat ziyade idi. Çünkü küçük varilin içindeki bir altm zarfa bedel büyük varilden bir murassa zarf çıkar ve evvelkiden zuhur eden bir Felemenk taşlı yüzüğe mukabil büyükten bir pırlanta zuhur ederdi."[636]

Bachelard, evin bu bölümünün yararlı yanları olduğuna inanır ve bu bölümün taşıdığı kullanışlılık özelliklerini sıralayarak ussallaştırılabileceğini ifade eder. Ancak mahzen öncelikle evin karanlık kısmı ve yeraltı güçleriyle ilişkisi olan varlığıdır.[637] Bu bağlamda *Dünyaya İkinci Geliş*'te Osman ve ailesinin neredeyse roman boyunca dramatik biçimde yaşadıklarının anlatıldığı mağara, Mesut Ağa'nın hapsedildiği ve kendisini helak ettiği evin mahzeniyle aynı maksatlar doğrultusunda birleşerek başka bir dramı içine alır. Dolayısıyla Bachelard'ın ifadesiyle mahzen bu durumda, toprağa gömülmüş deliliktir, çevresine duvar örülmüş dramlardır.[638] Dramın kuvvetlenmesi ise beraberinde korkunun ve entrikanın kuvvetlenmesine hizmet etmektedir.

1.4.1.7. Genelev

Ahmet Mithat'a göre genelev, Avrupai yaşamın getirdiği ve yasallaştırdığı toplumu bozan sözde değişimlerden biridir. İnsanları bu mekânlara yönlendiren temel etkenler orada çalışanlar için genellikle çaresizlik; oraya gidenler için ise şehvet arzusudur. Dolayısıyla o, sosyal problemden öte sosyal bir yara olan bu mekânlarda çalışanların hayat öykülerini ders çıkarılacak bir malzeme kaynağı olarak görür. Anlatılacakların gençlere tecrübe olması, insanları çaresiz bırakarak o mekânlara sürükleyen etkenlerin ortaya konulup başkalarının aynı hataları yapmalarının engellenmesi, düşmüş insanların hâlini anlatarak elinden tutulduğu takdirde kişinin o mekânlardan kurtulabileceği düşünceleriyle bu mekânı ele almıştır.

Genelevin ve oraya düşmüş kimselerin çilesinin başlı başına bir toplumsal yara olarak ele alındığı en önemli roman, *Henüz 17 Yaşında*'dır. Bu romanda on yedi yaşındaki Kalyopi isimli genç kızın yaşadığı zorluklar neticesinde geneleve düşme hikâyesi anlatılmaktadır. Yazarın biyografisi ile romanı karşılaştırıldığında bu romanın kendi hayatından da izler taşıdığı görülmektedir. Orhan Okay, romanın ana kahramanlarından Kalyopi'nin ihtida ederek Hafiza Melek ismini almış olan Ahmet Mithat'ın ikinci karısı Paşabahçeli Angeliki Karakaş olduğunu

---

[636] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 101-102.
[637] Bachelard, s. 46.
[638] Bachelard, s. 51.

bildirir.[639] Bu bağlamda romanın ana kahramanı Ahmet Efendi ise bizzat yazarın başından geçen hikâyeyi romanda temsil eden kişidir. Yazarın sık sık *Mihnetkeşan*'ından örnekler vermesi de bu fikri destekler. Dolayısıyla yazar, kendi hayat öyküsünü romanlaştırmıştır.
Ahmet Efendi, yağmurdan korunmak ve geceyi geçirmek düşünceleriyle gittiği genelevde bir gazeteci titizliğiyle Kalyopi'ye sorular sorar ve yaşamına dair malumat alarak okuyucusunu bu mekânlar ve orada yaşamak zorunda kalanlar hakkında bilgilendirmeye çalışır.

"Ahmet Efendi kendisini sair erbâb-ı sefâhete şebih tutmayıp buraya öyle bir fuhş-ı rezîlâne mecburiyeti ile değil mahza ahvâl-i beşeriyyenin bu cihetlerini de öğrenmek merakıyla geldiğini derpiş eyleyerek kendi kendisini tesliyet eylemekteydi."[640]

Böylece Ahmet Mithat, kamera tarafsızlığı fonksiyonunu Ahmet Efendi'ye yükleyerek bu tür mekânların (genelev) anatomisini çıkarmaya çalışır.

Genelevde köle gibi çalıştırılan kızlar, köleliğin modern boyutunu oluşturur.

> "-Demek oluyor ki ayda on altı müşteri alamıyorsun.
> -Öyle değil! Bizim kazandığımızdan ziyade harç ettiğimizi düşünmeli. Benim yirmi beş lira borcum var ki o borç beni buraya esir ediyor. Onu verirsem kendimi satın almış olacağım. Binaenaleyh haftada altı mecidiye o borca vermeğe mecburum.
> -Ha! Şimdi anlaşıldı. Haniya kızları cariye gibi alıp satmak bahsi vardı da öbür defa sen söylemek istemiyordun. Demek oluyor ki bu alım satım şu borç meselesinden ibaretmiş. Fakat bu borç nasıl hâsıl oluyor?
> -Efendim, o alım satım âdeta bir alım satımdır. Şimdi benim burada yirmi beş altın borcum yok mu? İşte o borç verilmeyince buradan bir yere gidemem. Dudunun âdeta cariyesiyim. Şayet bir başka kerhaneci beni buradan kandırıp alacak olsa yahut ben başka bir yere gitmek istesem o gideceğim hane sahibi borcumu verir beni satın alır. Hem de o zaman yalnız yirmi beş lira vermez. Nihayet ben buraya yirmi beş lira borçluyken otuz lira borçlu olurum.
> -Yalnız sen mi borçlusun, yoksa başka kızların da borçları var mıdır?
> -Borçsuz âdeta hiçbir kız bulunmaz. Borcumuz olmasa biz satılmamış bulunsak buralarda sürünmeğe katlanır mıyız?"[641]

Görüldüğü gibi romanda mekânların fizikî görünüm açısından tanıtımı üzerinde çok fazla durulmaz. Ancak o mekânda yaşayan insanlarla mekân öyle bir bağlantı içindedir ki insanların çektiği sıkıntılar, içinde bulundukları hâl tanıtılarak okurun yaşanılan yerleri tanıması sağlanır.

Ahmet Mithat, romanlarında Batı ile Osmanlı sosyal hayatını kıyaslarken üzerinde durduğu konulardan biri de kişilerin tanımadıkları bir yere gittiklerinde orada konaklayacakları otel, pansiyon gibi mekânların Osmanlı yerleşim yerlerinde çok yaygın olmamasıdır. Batı'da ise böyle mekânların sayıları o kadar fazladır ki konusu Avrupa'da geçen romanlarında bunları sıkça dile getirir. İşte Ahmet ve Hulusi Efendilerin geneleve gitmelerine sebep olan hadisenin temeli buna dayanmaktadır. Dolayısıyla vakanın ortaya çıkışındaki temel problem, mekâna dayanmaktadır.

---

[639] Okay, s. 203.
[640] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 83.
[641] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 103.

1.4.1.8. Merdiven ve Tavan Arası

Çatı, dış dünyanın tehlikelerine karşı insanı koruyan bir mekân parçasıdır. Osmanlı mimari yapısında çatı ile tavan arası birlikte düşünülmüştür. Çatı ve tavan arası gibi iki gizemli mekânı, evin ana bölmelerine bağlayan temel bağlantı unsuru ise merdivendir. Dolayısıyla merdiven, mekânları bağlayıcılığı açısından önem kazandığı gibi entrik havayı ortaya koymak düşüncesiyle de kurguda yer alır.

Merdiven, kişiyi başka açılımlara götüren, bazen gizli bölmelere uzanan, "burası" ve "ötesi" arasında köprü vazifesi gören bir konumdadır. Merdivenle çıkılan çatı ve tavan araları, gizemi artırmak için kullanıldığında ayartma kurguları ön plana çıkar. Ayartma kurgusunda kahramana, yapılmaması gereken bir şey söylenir. Ama o, bunu merak edip yapar. Sonuçta bir sır aydınlanır. Meselâ "Mavi Sakal" hikâyesinde kahramana kırk kapının anahtarını veren Mavi Sakal, kırkıncı kapıyı kesinlikle açmamasını tembih ederse de kız merak edip o kapıyı açar. İşte bu, ayartmadır. İnsan tabiatında var olan birtakım unsurların nihayetinde ortaya çıkmasıdır. Merak bunlardan birisidir. Merdiven de bu şekilde okuru meraklandıran ve farklı mekânlardaki sırların ifşa olmasını sağlayan bir görev üstlenir.

Merdiven bazen gizli bazen açıktır. Girilmesi izne tabi olan mekânlarda bir de gizli merdiven bulunur. *Hasan Mellâh*'ta Cuzella'nın odası da bu şekilde tanıtılmıştır:

> "Kendisi kapıdan girildiği zaman zemin katında sağ cihete isabet eden odada ikamet ederek onun üzerinde bulunan ve gizli bir merdivenle çıkılan oda dahi Cuzella'nın dairesinden ma'dûd idi. Hoş, bütün konak kendinindi ya? Lâkin bu iki oda daimî ikametgâhı gibi addolunurdu. Kapıdan girince sol tarafta kalan oda ile onun üstündeki oda dahi babasının dairesi addolunurdu. Bu sureti kaydetmekten muradımız kızın ikametgâhına kendi ruhsatı olmadığı hâlde ne babasının ve ne de âher bir kimsenin giremediğini haber vermektir."[642]

Eski eşyaların, atıl nesnelerin depolandığı tavan araları beraberinde pek çok hatıraya da beşiklik eder. Kişi ile bir anlamda nesnede gizlenmiş zamanı birbirine bağlayan merdivenler, kimi zaman da bodrumda ya da mahzende yer alan sırlara doğru bir bağlantı kurarlar. Her iki durumda da merdivenin kurgu içindeki temel fonksiyonu, entrik hava oluşturarak okurla roman arasındaki gizli bağlantıyı sağlamlaştırmak ve heyecan dalgasını kuvvetlendirmektir.

1.4.1.9. Kütüphane

Ahmet Mithat, hayat tecrübesi ve kültürel birikim kazanmanın önemli bir basamağı olarak kitapları işaret eder. Başkalarının hayat öykülerinden yapılabilecek çıkarımlar, kişinin hata yapmasını da önleyecektir. Bu amaçla romanlarındaki örnek kahramanların kütüphanelere sahip olmasına dikkat etmiştir. Evlerin bir bölümünün kütüphane biçiminde düzenlenmesi ve özellikle Avrupa'daki örnek kütüphaneler romanlarda en sık karşılaşılan kütüphane modelleridir.

---

[642] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 11.

İlk olarak *Hasan Mellâh*'ta, Cuzella'nın kütüphanesinden söz edilir. Bu kütüphane sadece evi süsleyen ve Cuzella'nın yalnızlığını alan bir mekân parçası olarak tanıtılır, üzerinde ayrıntılı biçimde durulmaz. Bundan sonraki kütüphaneden ikinci defa söz ediş, kurgu açısından daha önemli olan *Paris'te Bir Türk*'te Nasuh'un Paris'te araştırma yaptığı kütüphanedir.

> "Bu kütüphane, Seine nehrinin öte tarafında ve Palais Royale bahçesinin şimal cihetinde etraf-ı erbaası Petits Champs ve Richelieu ve Colbert ve Vivienne sokaklarıyla mahdut gayet cesim bir adayı istiab etmiş olup, methali Richelieu sokağında 58 numaradır. Avluya girildiği zaman asıl kütüphaneye sağ tarafta vaki bir merdivenden çıkılır. İçinde beş milyon matbu ve iki yüz bin el yazısı kitap bulunup, coğrafya takımı üç yüz bin parça harita ve plânı havidir ki bu kadar zengin bir kütüphane yalnız Paris'te değil, hatta bütün küre-i arz üzerinde dahi yoktur. Kütüb ve harait-i mevcûdeden maada birçok dahi âsâr-ı atîka vardır ki, yalnız meskukat ve madalya dairesinde yüz elli bin parça ve milyonlar kıymetinde antikalar mevcuttur. Hele antika çanaklar ve silâhlar ve elmas ve zümrüt ve yakut taşlar, filhakika ehl-i hibrenin takdir-i kıymetten aciz kalacakları miktara varır. Bu kütüphanenin nizâmat-ı dahiliyyesi dahi ol kadar yolundadır ki, hangi bir kitap ismini verecek olsanız, tevzi memurları nihayet bir çeyrek geçmeden getirip size arz ederler. Hizmet-i te'lifte bulunacaklar için hokka ve kalem ve kâğıt dahi hazır ve amade olup, her gün kırk elli kişiden ziyade erbab-ı te'lif ve tasnif mahall-i mahsûsasmda işleriyle meşgul görünürler."[643]

Kütüphaneyi ayrıntılı biçimde tanıtan ve zenginliğinden söz eden anlatıcı, dolaylı yoldan amacına hizmet eder ve Avrupa'nın kültürel açıdan da gelişmişliğini işaret eder. Çünkü bir hesaba göre buradaki mevcut kitapların kalınlığı, beşer santimetre olarak hesaplandığında ve bu hâliyle dolaplara yan yana konulduğunda seksen beş saatlik mesafeye kadar uzanacağı; başka bir ifadeyle de her cilt ikişer yüz sayfa kabul edilse ve bir adam günde on saat çalışsa, beş senede yapraklarını sayıp bitiremeyeceği ifade edilerek bu zenginlik vurgulanır.

Hayal ve Hakikat'te Vedad'ın odasının tasviri yapılırken genç kızın şahsiyetine uygun dekor malzemeleri seçilir. Pancurlar ve ipekli perdelerle karanlık denecek kadar boş ve geniş bir odada yer alan "bir köşedeki bir kütüphane", bir yazıhane, ortada bir masa, onun üstünde bir takım perişan evraktan söz edilir. "Bir köşedeki bir kütüphane" ifadesi yine kütüphanenin kültürlü insanlar için vazgeçilmez bir mekân olduğunu ima etmekle birlikte aynı zamanda bir dekor süslemesi olarak kullanılmasını işaret eder.

Ahmet Mithat'ın ilk olarak ağabeyiyle birlikte gittiği Bağdat yolculuğu sırasında tanıdığı ve sonradan bir süre aynı evde yaşadıkları Hamdi Bey'in daha çok Batılı eserlerin yer aldığı kütüphanesini görmesi, buradan istifade etmesi onda da böyle bir mekâna sahip olma heyecanını ortaya çıkarmıştır.

Eğitim ve öğretime son derece önem veren Ahmet Mithat, daha çok ev içi mekânları tanıtırken burada yer alan kütüphanelerden bir şekilde söz etmeyi roman yazmaktaki amacına uygun olarak bir zorunluluk hâline dönüştürür. Hatta yurt dışında geçen romanlarında kültürel mekânların arasında kütüphanelerin tanıtılmasına çaba sarf etmesi de benzer amaçla örtüşür.

---

[643] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 137-138.

Kendisine tıp, coğrafya, tarih, müzik, resim gibi farklı alanlarda da bilgi sahibi olmak istemesi sebebiyle hemen her alandan eser biriktirmesi ve bunları okuması sebebiyle "kırk ambar" lakabı takılan yazar, kalem çalışmaları ile memlekette büyük bir okuma seferberliğinin başlamasına da hizmet etmiştir. Evinde kurduğu kütüphanesini gençlere açması ve Beykoz'daki bu yalının bir kültür merkezi hâline dönüşmesini sağlaması da bunun açık delillerinden yalnızca biridir.

1.4.2. Açık/Geniş Mekânlar

1.4.2.1. Deniz

Ahmet Mithat'ın daha ilk eseri olan *Hasan Mellâh*'tan başlayarak deniz ve denize ait imgelere sıkça yer verdiği görülür. Deniz hem bir ticaret ve ulaşım yolu hem de bir sığınma mekânıdır. Özellikle Kuzey Afrika'daki Cezayir ve Fas'a ve Batı Avrupa'da İspanya'ya yapılan deniz yolculuklarında amaç budur. Bu sebeple yazarın romanlarında denizin muhafaza edici ve suçluları saklayıp onlara kucak açıcı bir yanı vardır. Öyle ki kanun kaçakları, bir fırsatını bulup denize açıldıklarında soluğu ilk olarak Cezayir başta olmak üzere Kuzey Afrika ülkelerinde alır. Onları bir anlamda bu kanun dışı özgürlüğe kavuşturan da denizdir. Nihayet Arslan, bizim edebiyatımıza denizin Ahmet Mithat ile girdiğini belirtir. Arslan'a göre Ahmet Mithat dönemindeki roman yazarlarımız için deniz, Boğaziçi'nin güzelliklerini anlatmakla sınırlı iken Ahmet Mithat, ansiklopedik bilgi mahiyetinde olsa da, denizaşırıyı, Akdeniz'i, okyanusları edebiyatımıza sokmuştur.[644]

Hasan Mellâh ve *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanlarında mekân çoğunlukla denizde geçer. Cuzella'yı gemisiyle kaçıran Pavlos'un bu eylemi, aynı zamanda vakanın entrik yapısını da harekete geçirir. Neticede iki ciltlik bir roman ortaya çıkar.

> "Pavlos haini canını almaktan daha beter demek olan cananını kapıp vüs'at-i âfâkını medd-i nazar-ı istilâdan âciz bulunan bir deniz üzerine çıkmış olduğu cihetle Hasan dahi arkasından takiben deniz üzerine çıkmış ve fakat ne tarafa gideceğini bilemeyerek bir hayret içinde kalmıştı. Hele bu aralık bir an oldu ki, Hasan hayretle beraber bir ye's-i nevmîdînin dahi etrafını almış olduğunu gördü. Zira ta denize çıkıncaya kadar asla hatırına gelmemiş olduğu hâlde denize çıktıktan sonra Pavlos'un şayet Cuzella'yı denize çıkarmayıp, ya memleket içinde saklamış veyahut karada bir yere götürmüş olması ihtimali hatırına vürut eyledi. Hasan'ın hâl ve mevkiinde bulunan bir adam için bu ihtimal yeis ve nevmîdî verecek bir ihtimal değil midir? Hele çok şükür ki Pavlos'un İspanya devletince ele geçtiği anda ceza edilecek bir adam olması dahi fi'l-hâl hatırına gelerek, ortada şöyle bir mâni varken merkumun denizden başka kendisine bir câ-yı emân bulamayacağına hükmederek, çocuk biraz teselli buldu."[645]

Hasan Mellâh öncelikle mekân tanıtımıyla başlar. Mekânın tanıtımında başka mekânlardan da istifade edilir. Bir anlamda romanın odak noktası olan Cartegane kasabası tanıtıldığı gibi aynı zamanda vakaların geçtiği geniş coğrafyanın da sınırları çizilir. Bu esnada yapılan yolculukların büyük kısmı denizde geçer.

---

[644] Arslan, s. 139.
[645] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 153.

> "Marsilya'dan kalkıp Fas devletinin birinci iskelesi bulunan Tanca'ya yanaşmak için Sebte Boğazı'na doğru yol veren bir sefine Akdeniz'in Minorca ve Mallorca ve Petit Eugenie adalarını mürur edince karşısında Palos Bumu'nu müşahede eder. Mezkûr burnun cenup cihetinden iç tarafında vaki köy üzerinde Cartagena kasabası görülür."[646]

"Sevdiğimiz mekânların, kapalılığını her zaman sürdürmeye yanaşmaması gariptir. Açılırlar. Kendilerini sanki kolaylıkla başka yerlere, başka zamanlara, farklı düş ve anı düzlemlerine taşırlar."[647] Bundan ötürü Ahmet Mithat'ta Romantik tavır kendisini gösterir ve medeniyetten kaçıp tabiata sığınma isteği ortaya çıkar. Bu kaçışta kahramana büyük oranda deniz yardımcı olur. *Hüseyin Fellâh* romanında Civelek Mustafa ile Şehlevend arasındaki konuşmada bunu görmek mümkündür. Civelek Mustafa ağaçları güzel, mevkii güzel, havası güzel, insanın bakmakla, oturmakla doyamayacağı yerlerde küçük bir kulübe yaparak orada yaşamayı arzular. Böylece tabiatla baş başa kalacak ve Şehlevend'le huzurlu bir hayat sürecektir. Oysa bu dilekleri gerçekleşmez. Şehlevend Ömer'le evlenir, kendisi de yine Romantiklerde görülen bir tepki ile intihar eder.

İlk romanından son romanına kadar deniz, Ahmet Mithat'ın romanlarında suçlular için bir kaçış ve özgürlük mekânı, bir sığınak; okuru bilgilendirmek için kahramanın seyahat etmesine yardım eden bir mekândır. Özellikle *Ahmet Metin ve Şirzad*'da Ahmet Metin'in Selçuklu asilzadelerinden Şirzad'ın yaptığı yolculuğu esas alarak denize açılmasında yazarın bilinmeyen coğrafyaları okurlarına anlatmak istemesinin, o zamana kadar kendisinin de görmeden anlattığı Avrupa'nın farklı bir bakış açısıyla sunulmak istenmesinin rolü büyüktür.

Denizi kendisine yakın hisseden ve romanlarında bundan sıkça faydalanan yazarın bu yöneliminde kuşkusuz kendisinin de evi ile işyeri arasındaki gidiş gelişlerde kullandığı Şirket-i Hayriye vapurundaki seyahatlerinin katkısı vardır.

1.4.2.2. Yol

Ahmet Mithat'ın romanlarında yol ve yolculuk temel olarak değişik insanları ve mekânları tanıtmak, kanundan kaçmak, bir arayışa çıkmak gibi ana etmenleri gerçekleştirmek için kurgulanır. Daha ilk romanı olan *Hasan Mellâh*'ta Pavlos'un Hasan'dan kaçışı, Hasan'ın Cuzella'ya ulaşma arzusu, yolculuk sırasında vakaya dâhil olan kişilerin amaçlarına ulaşmak için yolculuğa ortak olmaları hep değişik insan ve mekânları okurlara sunar.

Paris'te Bir Türk, Nasuh'un da içince bulunduğu Messagerie Imperiale isimli Fransız kumpanyası vapurunun üçüncü Napolyon zamanında İstanbul'dan Marsilya'ya olan seyahatini konu alır. Bu yolculuk sırasındaki ilk karşılaşmalar ve kişilerin birbirlerini tanımaları, romanın sonraki kısımlarında yapılacak bağlantılar açısından önem taşımaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin Paris'i görmeden onun hakkında yazılanlardan yola çıkarak bu eseri kaleme alması

---

[646] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 7.
[647] Bachelard, s. 78.

da onun romancılığı açısından ayrıca dikkat çeken bir yaklaşımdır. Bu vapur, âdeta çeşitli anlayışlara sahip kişilerin ait oldukları kültürleri temsil etmeleri düşüncesiyle kurgulanmış bir birleştirici mekândır. Bu duygu ve değerler karmaşası içinde romanın tezini taşıyan ve Türkleri temsil eden Nasuh, yaptığı her hareketiyle takdir edilmiş, örnek bir insan modelini temsil ederken Zekâ Bey, onun aksi yönündeki karakter niteliklerini taşır. Yine benzer biçimde Batılıların da olumlu ve olumsuz niteliklere sahip kişileri bu vapurda yer almaktadır. Böylece yolculuk, bir kültürler mozaiği biçiminde başlar ve neticede kültürlerin kaynaşması ile son bulur.

> "Bir romanda karşılaşmalar genellikle 'yolda' cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda ('anayol') -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp içice geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir)."[648]

Bakhtin'in bu tespiti, *Paris'te Bir Türk*'ün yazılış mantığını da özetlemektedir. Ancak Ahmet Mithat, bu insanları rastlantısal biçimde bir araya getirmek yerine o düşünceyi vererek ve özellikle planlayarak bir vapur yolculuğunu hazırlamıştır.

Romanda *Don Quijote*'ta olduğu gibi hemen hemen bütün olaylar yolculukta meydana gelmez. Aksine yolculuk bir başlangıç noktası olur. Yolculukta birbirini tanıyan insanlar ilerleyen zamanlarda yeniden bir araya gelir ve entrika yanında yazarın tezini dile getirmede birer araç olarak kullanılırlar.

Yolcuları ortak amaçlar etrafında birleştiren ve İstanbul'dan Marsilya'ya götüren Messagerie Imperiale vapuru ve roman boyunca seyahatleri sağlayan ulaşım vasıtalarından trenler, Avrupa'nın tanınması yönündeki önemli vasıtalardır.

Tanzimat dönemi, bir anlamda eskinin pek çok sahada reddi ve yeninin tesisi amacını taşır. Ancak bu yapılanış içinde eski tam olarak ortadan kaldırılamadığı gibi yeni olan da tam olarak yerleştirilememiştir. Hâl böyle olunca edebiyat tarihçilerinin üzerinde ortak kanaat belirttikleri düalist yapı, dönemin yalnızca edebiyat değil sanat, kültür, sosyal yaşam gibi alanlarda kendisini göstermiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında da dönemin temel niteliklerinden olan bu düalist yapı kendisini gösterir. Bir yanıyla geleneği reddeden, Batılı yaşamı kendi istediği biçimde algılamış, bir anlamda yozlaşmış kişiler ve onların yaşadıkları mekânlar anlatılırken diğer yandan geleneğe ve değerlerine bağlı bununla birlikte Batının gerekli unsurlarını da almış kişiler ve onların yaşadıkları mekânlar anlatılır. Bu düalizmi bir senteze

---

[648] Bakhtin, s. 316-317.

dönüştüren Ahmet Mithat, *burası* ve *başka bir yeri* ortak paydalarda bir araya getirme çabası göstermiştir.

Paris'te Bir Türk'te İstanbul ve Paris'i her fırsatta kıyaslayan anlatıcı, burası ve başka bir yer tezadı üzerinde gidiş gelişler yaşar. Anlatıcı Paris'in iyi ve kötü taraflarını anlatırken oralara karşı hayranlıkla bakar ve bir anlamda İstanbul'da da olması gerektiğini düşündüğü gelişmeler konusunda haber verir. Kahramanını çıkardığı Paris yolculu ile bu amacını belirginleştirir. Böylece ben ve öteki ilişkisinin mekâna yansıma biçimi olan *burası/başka bir yer* İstanbul ve Paris tezadını ortaya çıkarır. Yazarın yalnızca *Paris'te Bir Türk* romanında değil benzer gayeleri işaret eden diğer romanlarında da bu tezadı, kahramanların çıktıkları yolculukta bulmak mümkündür. Batılı yaşamı örnekleyen yabancı memleketlerdeki mekânlarla geleneksel yaşam biçiminin hüküm sürdüğü yerli mekânların çatışmaları yanında aynı şehrin içindeki iki farklı yaşam biçiminin çatışması bu tezadı doğurur. Paris'in zengin kesimi ile kenar mahallelerinde yaşayan insanlarının çatışmalarında *başka bir yer* çoğunlukla zengin kesimin yaşadığı mekânlar olmuştur. Benzer biçimde geleneksel değerlere bağlı ailelerin yaşadığı Fatih, Eyüp gibi semtlere karşın Batılı zihniyetin ağırlıklı olarak bulunduğu Beyoğlu civarındaki yaşam, birbiriyle bu çatışmayı yaşamaktadır. Bakış açısı daha çok geleneksel değerler tarafında olan Ahmet Mithat'ın anlatıcısına seçtiği pozisyon itibariyle *başka bir yer* diye işaret ettiği mekânlar Batılı hayatı yaşamaya çalışanların bulunduğu mekânlardır. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Çengi, Yeryüzünde Bir Melek, Karnaval, Acâyib-i Âlem, Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar, Müşahedat, Taaffüf* bu eksende mekânların burası/başka bir yer tezadını ele almaktadır. Bu bağlamda yol ise mekânları birbirine bağlayan bir köprü vazifesi görmektedir.

Burası, romanın tezi doğrultusunda yazarın duygudaşlık yaşadığı kahramanının bulunduğu mekândır. *Başka bir yer* ise Ahmet Mithat'ın okurlarına tanıtma arzusu taşıdığı, bilinmeyen, merak edilen mekânlardır. Dolayısıyla *burası* bir mekân olarak kabul edilebilecekken *başka bir yer* birinci veya ikinci derecedeki kahramanlara ait olmayan, henüz mekân olamamış yerlerdir. Başka bir şekliyle de *burası*, geleneksel yaşam alanı; *başka bir yer* ise genellikle Batılı yaşam alanı veya fantastik yerlerdir. Burası ve başka bir yer arasındaki köprüyü sağlayan esas unsur ise yoldur. Ahmet Mithat'ın hemen bütün romanlarında yol, böyle bir ikilemin, bir değişimin ve dönüşümün de habercisidir. Bu değişim, yazarın ansiklopedist tavrı ve okurun bundan edindiği kazanımlar neticesi farklı mekânların ve insanların tanınması ile kendisini belli eder.

1.4.3. Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Belli Başlı Ülke, Şehir/Köy ve Kasabalar

Ahmet Mithat, romanlarında entrik bir hava uyandırmak, eylemler zincirini harekete geçirmek ve değişik mekânlar hakkında bilgi vermek ister. Bu düşüncelerle özellikle gezi ağırlıklı anlatılarında gittiği yeni yerlerde alt yapı, tarım ve hayvancılık, ticaret, kültür, tarih, insan yapısı gibi özelliklere dikkat çekerek okurlarını bilgilendirmeye çalışır. Ahmet Mithat'ın bütün amacı, gerçekleşebilir olana uygun eserler ortaya koymak böylece realizm çerçevesinde eserler kaleme

almaktır. *"Ahmet Midhat, romanlarında, dış dünyayı verebilmek için birtakım yollara başvurur. Ayrıntılı betimlemeler, ansiklopedik tanımlamalar, niteliksel olduğu kadar niceliksel açıklamalar yapar. Mekânlarda boyutları metresine, santimetresine kadar verdiği olur. Ancak roman kurgusu içinde kişilere, durumlara, yerlere bağlı olarak algılanması gerekeni kendi bilgileriyle genişlettiği ve romanın çerçevesi dışına çıktığı için çoğu zaman nesneler, mekânlar, kişiler roman uzamı içinde yerlerini alamaz, boşlukta kalırlar."*[649]

Arnavutlar Solyotlar'da, *Süleyman Muslî*'de, *Hasan Mellâh*'ta kurgulanan taşra kasabaları; daha çok *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları, Paris'te Bir Türk, Yeryüzünde Bir Melek*'te Amerika ve Avrupa şehirleri hakkında verilen bilgiler bu maksatlara hizmet eder. Konusunu yabancı memleketlerde geçen olaylardan alan romanlardaki mekânlar, çoğunlukla yazarın okuduğu yabancı kaynaklı gazete yazılarından ya da Batılı romancıların eserlerinden etkilenmeyle birlikte ortaya çıkmıştır.

> "Bu tür kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen 'etkinlikler' bulunmaktadır. Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır -bir yaşam bir yaşamdır. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konulan, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, kanları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarında veya bürolarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar. Sıradan, alelade, döngüsel gündelik zamandır bu. Gogol, Turgenyev, Gleb Uspensky, Saltykov-Shchedrin, Chekhov'da birçok değişkesiyle aşina olduğumuz bir şeydir. Bu zamanın belirtileri basit, işlenmemiş, maddidir; özgül yerlerin, mahallerin gündelik ayrıntılarıyla, kasabanın tuhaf ama hoş küçük evleri ve odalarıyla, sessiz sokaklar, toz ve sineklerle, köy kahvesiyle, bilardo salonuyla vb. kaynaşır. Zaman burada olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir. Hiçbir 'buluşma', hiçbir 'ayrılma' gerçekleşmez burada. Uzamda 'kendisini' ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu. Dolayısıyla, romanın asıl zamanı işlevini göremez. Romancılar bu zamanı, yardımcı, takviye bir zaman olarak kullanır, yani döngüsel olmayan diğer zamansal sahnelerle birlikte dokunabilecek veya sırf o tür sahneleri çeşitlendirmek üzere kullanılacak bir zamandır; enerji ve olayla daha fazla yüklü sahneler için tezat oluşturan bir artalan işlevi görür genellikle."[650]

Yazarın başlı başına köyde cereyan eden bir romanı yoktur. Ancak romanlarının muhtelif yerlerinde köyü konu alan vaka halkalarına yer verir. Bu durumda bile kırsal kesimin nitelikleri üzerinde çok fazla durulmaz. Sadece bilinmeyen şehirlerden söz edilmişse o zaman tanıtılır.

Ahmet Mithat, memleketle oraya ait insan arasında yakın bir ilişki olduğunu romanlarında sık sık dile getirir. Oluşturduğu kişilerin tanıtımlarında onların memleketlerini söyleyerek nasıl bir karaktere sahip olabilecekleri konusunda hükümler de verir. *Taaffüf*'te Râsih Efendi konağını anlatırken bu ailenin Girit'ten gelme olduğunu çünkü Sâniha Hanım'ın babası Dâniş Bey'in de aslen Giritli olmasından ötürü o bölgenin insanlarında görülen bir özellik olarak gayet zeki ve anlayışlı bir adam olduğu ifade edilir. Giritlilerde eğitim ve öğretime çok büyük önem verildiği için

---

[649] Arslan, s. 160.
[650] Bakhtin, s. 321-322.

Sâniha Hanım'ın yetiştirilmesinde de önceliği eğitim ve öğretim almıştır. Rumeli'nde yaşanan olayları konu alan *Gönüllü*'de mekânın birleştiricilik işlevi göz önüne alınarak mekân ile millet fertleri arasındaki yakın ilişki işaret edilir. Bu bağlamda Rumeli'nde Türklük, Arnavutluk, Boşnaklık, Bulgarlık, Rumluk, Ulahlık, Çingenelik hatta Yahudilik bile ahlâkça, âdetçe birbirine yakın olduğu gibi bu milletlerin dilleri de birbirine benzer ifadelerle dolmuştur. Bunun sebebi de elbette ki mekânın çeşitli milletlere mensup fertleri bir araya getirmesidir. *Mesâil-i Muğlâka*'da benzer bir örnekle mekân ile kişi bağını işaret eden Ahmet Mithat, Avrupa ülkelerinden örnekler vererek Fransa'da asalet hevesinin ileriye gitmesi neticesi her Fransızda soy araştırmanın âdet hâline geldiği; İngiltere, Almanya, Rusya, İspanya gibi memleketlerde yaşayan fertlerin de benzer bir asalet arayışında oldukları kısaca Avrupa'da yaşayan kişilerin bağlamın da etkisiyle ortak arayışlarda oldukları ifade edilir. Yazarın romanlarındaki örnekleri çoğaltılabilecek benzer pek çok motifte mekân ile kişi arasında ayrılmaz bir bağ olduğu vurgulanır.

1.4.3.1. İstanbul

Ahmet Mithat, romanlarında İstanbul'u anlatırken şehrin mesire ve eğlence mekânları, kahvehaneler, meydanlar, çeşitli semtler, İstanbul ev ve konakları, insan yapısı gibi özellikleri üzerinde durmuştur. İstanbul'u çok iyi tanımasının ayrıntılı tasvirler yapmasına yardımcı olduğu söylenmelidir. "Ahmet Mithat, tümüyle İstanbul'da geçen 12 roman yazmıştır. Bunlardan 9 tanesi 1874-1884 arasındaki on yılda yazılmıştır. İstanbul canlı bir şehir olarak bu romanların içindedir; İstanbul hayatının ayrıntılı romanlarıdır bunlar."[651] *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Çengi, Yeryüzünde Bir Melek, Karnaval, Henüz 17 Yaşında, Dürdane Hanım, Vah, Esrâr-ı Cinayât, Müşahedat, Taaffüf* ve son romanı *Jön Türk* bu romanlarındandır. Bunların dışında İstanbul'dan bir fon olarak faydalandığı, vakanın küçük bir kısmının İstanbul'da geçtiği romanları da vardır.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş'ta olaylar, İstanbul'un çeşitli bölgelerinde geçmektedir. Şemsi Paşa, Hayırsız Ada, Kız Kulesi, Saray Burnu, Harem İskelesi, Selimiye bunlardan bazılarıdır. Ancak bu romanda mekânın İstanbul olmasının ayırıcı bir tarafı yoktur. Öyle ki mekân, İstanbul dışında başka bir yer olsa bile çok fazla değişen bir şey olmayacaktı. Dolayısıyla romanda İstanbul, bir fon olarak kullanılmıştır. Bu fonu metin dışı birtakım unsurlarla destekleyen Ahmet Mithat, romantik bir tavırla geçmişe yönelmiş ve dile getiremediği problemleri bu yolla ifade etmiştir.

Nüket ESEN'in değerlendirmesine göre *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*'ta Bakhtin'in kronotop diye nitelendirdiği zaman ile mekânın bütünleşmesini görmek mümkündür.

> "...romanın olaylarının geçtiği 1800-1807 arasındaki İstanbul'daki köle ticaretinden söz ederken, romanı yazdığı 1874'teki köle ticaretini göz önünde bulunduruyor gibi görünmektedir. Bu küçük ayrıntıda, romanın yazılma anının zaman ve mekânı, 1874'ün İstanbul'u, romana sızmıştır.

---

[651] Nüket **Esen**, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 35.

> Romandaki olayların geçtiği zamanda Yeniçerilerin İstanbul'daki başıbozukluğu, Nizam-ı Cedit'i istemedikleri için ayaklanmaları, 1807'deki Selimiye Vakası gibi olayları anlatan Ahmet Mithat, III. Selim ile başlayan ve Tanzimat'la devam eden devletin uygun gördüğü değişikliklerden yana olduğunu da göstermektedir. Bu Ahmet Mithat'ın romana yansıyan 1874'teki politik duruşudur.
> Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, ağırlıklı olarak 1800-1807 arasını anlatır ama aynı zamanda yazıldığı zaman olan 1874'ün de izlerini taşır. Bu şekilde düşünüldüğünde, bir tarihi roman hem içinde anlatılan zamanı ve mekânı, hem de romanın yazıldığı zaman ve mekânı yansıtır. Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş'tâ, mekân her iki zamanda da aynıdır, İstanbul'dur. Ama romanda anlatılan zaman ile romanın yazılma zamanı, her tarih romanında olacağı gibi, farklı olduğundan romanda bu iki zamanın da izleri mevcuttur."[652]

Hüseyin Fellâh romanında vaka, sohbet üslubu çerçevesinde İstanbul'daki Çubukçular çarşısının tanıtımıyla başlar.

> "Galata tarafında Çubukçular çarşısını bilir misiniz? Haniya tütün istimali beş yaşındaki çocuklara varıncaya kadar taammum etmiş olan şu asırda sanatlarınca bir derece daha terakki etmeleri lâzım geldiği halde 'Biz babamızdan böyle gördük.' dâvâ-yı batılıyla batmış olan Çubukçular esnafının çarşısını? Yine kendileriyle hemhal olan Lüleciler esnafı dahi bunların arkasındadır.
> Bu çarşıdan Beyoğlu tarafına doğru yürüyen adam Hendek başına yani Bitpazarı denilen mahalle geldiği zaman önünde yol ikileşiyor. Bunun birisi Kumbaracı Yokuşu olup Beyoğlu'na, dört yol ağzına çıkar. Diğeri ise Hendek caddesidir ki Kulekapısı'na varır.
> Kumbaracı Yokuşu hâlâ eski haliyle kalmış ve birbirinin sırtına binen ahşap haneler kulûba kasvet vermekte bulunmuştur. Fakat Hendek Caddesi? Ona söz yoktur ya? O geniş yol! Öbür sırada kârgir binalar!"[653]

Romanda entrika, İstanbul'un bahsi geçen mekânlarında başlar. Yalnızca Çubukçular çarşısı değil özellikle Beyoğlu, Kumbaracı Yokuşu, Hendek Caddesi olayların geçtiği mekânlar olarak sunulur. Vakalar buradan hareketle Kuzey Afrika'ya kadar uzanır. Ahmet Mithat, bir yanıyla İstanbul hakkında bilgi vermek bir yandan da bilinmeyen coğrafyaları tanıtmak amacıyla böyle bir yol izlemiştir. İlk dönem romanlarında şehirlerin tanıtımlarına özel bir önem veren Ahmet Mithat, bunun dışındaki mekânların tanıtımlarını ikinci plana indirmiştir. Bu romanında da gidilen memleketlerin tanıtımında İstanbul, başlangıç noktasını oluşturmuştur.

Romanın başında uzun uzun olayların geçeceği mekânı tanıtan yazar, amacını açıkça söyler. Böylece mekânı başlangıç noktası olarak seçmesindeki gerekçeyi de belirtir.

> "Hendeğin biraz daha ilerisine mi gidelim dediniz? Hayır! Meramımız size bu Kanlıburc'u ihtar etmekti. Zira bundan yüz sene kadar evvelki İstanbul'un Hendekbaşı'sında ve şu Kanlıburc'un içinde bir gece bir vaka sebkat eylemiştir ki onu hikâye edeceğiz. Hendeğin orta tarafında bir işimiz yoktur ki gidelim."[654]

Mekânı tek başına bağımsız bir unsur olarak ele almayan Ahmet Mithat, roman kişileri hakkındaki ilk bilgileri mekânla özdeşleştirerek verir. Tanıtımı yapılan mekân nezih ve yaşanası bir yer değildir. Hâl böyle olunca orada yaşayan kişilerin de sefillikle ömür geçiren, hayatın büyük sıkıntılarını göğüslemek zorunda kalan insanlar olması düşünülmektedir. Ahmet Mithat'ın

---

[652] Nüket **Esen**, "Ahmet Mithat'ta Kronotop Kavramı", *Kitap-lık*, S. 54, Temmuz-Ağustos 2002, s. 139.
[653] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 3.
[654] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 6.

ortamını hazırladığı karanlık, yağmurlu, şimşeklerin çaktığı bir gecede yaşanacaklar elbette ön hazırlığı yapıldığı gibi mekânla özdeş biçimde kötü olacaktır. Romanın bundan sonraki gelişimi de başlangıcında olduğu gibi entrika yönünden zengin vaka halkaları içerir.

> "Bir kere belâ ile muarefe peyda eden adam nereye gitse belânın takip edegitmesi felek dediğimiz yadigârın koyduğu kavânîn-i tabîiyye ahkâmındandır. -Saadet dahi böyle değil midir ya? İş ki insan bir kere mesut doğmuş olsun. Denize düşse kulağı ile uskumru tutar!
> Bu iki bîçare kadıncağızlar zulmet bastıkça basacakları yeri göremedikleri ve şimşek çaktıkça nur-ı çeşmleri münhatıf olduğu cihetle yerlerinden kımıldanabilmekte pek büyük müşkilât görürlerdi. Henüz yağmur başlamamış olduğu cihetle bari bu müşkilâttan beriler iken o aralık bir şiddetli şimşek ve bir azim gök gürültüsünü takiben yağmur dahi boşalmasıyla artık çareleri bütün bütün kesildiğinden iki karının birisi azim ve gayrete gelip refikini kolundan yakaladı. Şimşek çaktıkça yolun ilerisini bittahmin, kapandıkça dahi diğer eliyle ilerisini yoklaya yoklaya nice bin müşkilât ve metâible ilerlemeğe başladılar."[655]

Bunun yanı sıra mekânların seçimi de vakanın aksiyonuna uygun biçimde yapılmıştır. Şehlevend ve annesinin, romanın başında çaresizce bulundukları yer, Kanlıburç'tur. İsmi, olayların iyi yönde gelişmeyeceğini çağrıştırır. Öyle de olur. Bu isim sembolizasyonuna uygun bir diğer isimlendirme de Şehlevend'in annesinin kızını bulmak için Mısır'a giderken bindiği hacı gemisinin adının Şeytanü'l-okyanus olmasıdır. Dolayısıyla mekân seçimi ve isimlendirmesi ile vaka arasında yakın bir ilişki vardır.

Süleyman Muslî'de "nev'-i beşerin sergi-i umûmîsi"[656] olarak nitelendirdiği ve övgüyle sözünü ettiği İstanbul'u uzun uzun anlatan Ahmet Mithat, şehri anlatmaya Ortaköy'den başlayacağını söyler. Mezopotamya bölgesinde meydana gelen bir olayı böylece İstanbul'a bağlar. İstanbul'un minarelerini, saray ve kışlalarını şehre letafet veren mimari unsurlar diye gören anlatıcı, bunların bile şehrin güzelliğinde çok küçük bir pay sahibi olduğunu belirterek Avrupa şehirleri ile İstanbul'u kıyaslamaya başlar. Kıyaslama neticesinde İstanbul'un yıkılmak üzere olan evlerini, deniz kenarında kurulan bir şehir olmasına rağmen muntazam bir rıhtımının olmamasını eleştirir.

İstanbul'un mevcut durumu karşısında tarihine kısa bir yolculuk yapan anlatıcı, "Zaten hikâyemizin suret-i cereyanını tefhîm için ihtiyacımız olduğu cihetle Rum hânedân-ı imparatorîsi müddet-i hükümetinin sonlarında İstanbul'un ahvâl-i husûsiyyesine dair gayet mücmel olmak üzere bir nebzecik malûmat vermeliyiz."[657] diyerek açıklamalar yapar. Şehrin eski zamanlardaki güzelliğini ise Hammer'den alıntı yaparak şu şekilde ifade eder:

> "Müverrih Hammer'in haber verdiği üzere o zamanlar bile İstanbul'un letafetine dair söz söylemek isteyen bir şair nazar-ı dikkati önüne yalnız letâfet-i tabiiyyeyi alarak 'Ol mevki-i dil-küşâda ki orada gayet hafif ve serin esen poyraz rüzgarı pek latiftir. Ol mevki-i ferah-fezâda ki henüz sayd edilmiş taze balıklar sahil üzerinde sıçrarlar ve azîm Yunus balıkları suyu yarıp giderler. Ve emvâcı bir suret-i sîmîn

[655] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 9.
[656] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 133.
[657] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 137.

> teşkil eden kaynaklar ile derecikler her taraftan enzâra halâvet-bahş olurlar. Ve kırlangıçların âvâzı ve bülbüllerin figanı vesair kuşçağızların feryadı seyyahların sâmiasına halâvet-bahş olur.' demiştir."[658]

İstanbul'un güzelliklerinden söz ettikten sonra şehrin Ortaköy mevkiini dikkate alacağını belirten anlatıcı, altı buçuk asır öncesine gider ve öykü zamanıyla paralel doğrultuda İstanbul'da meydana gelen bir olayı anlatmaya başlar. Böylece bir ucu Mezopotamya bölgesinde diğeri İstanbul'da cereyan eden iki olay, daha sonra ortak bir noktada birleştirilir.

Yazarın vakası İstanbul'da geçen romanlarından biri de *Çengi*'dir. Ahmet Mithat, pek çok romanındaki temel kompozisyon oluşturma biçimi olan zıtlıklardan yola çıkarak okuru inandırmak ve etkisi altına almak yöntemini bu romanında da kullanır. Bu düşünceyle İstanbul'u çeşitli yönleriyle Avrupa ülkelerindeki şehirlerle kıyaslar. Neticede İstanbul'u insani ve kültürel ilişkiler yönünden Avrupa'dan çok önde bulur. Mesela kapı komşusunun yalnızca ismini bilip de onu yakından tanımamak, derdini, sıkıntısını öğrenmemek, hatta kendisinin dahi bilmediği ahvaline vakıf olmamak İstanbul'da acayip karşılanacak bir durumdur. Bu sebeple kişiyi en iyi biçimde komşuları tanır. Oysa bu hâl, İngiltere'de gayet olağandır ve kimse buna acayip nazarıyla bakmaz. Bundan ötürü bu romanda mekân olarak seçilen İstanbul'un daha çok içindeki insanlarla olan bağlantısı ve neticede ortaya çıkan insani ilişkileri üzerinde durulur. Dolayısıyla Doğu ile Batı karşıtlığı için seçilen mekânlardan en uygunu olarak İstanbul görülmüştür.

Yeryüzünde Bir Melek, İstanbul'da cereyan eden bir vakayla başlar. Ancak İstanbul doğrudan anlatılmak yerine bu kez de zamanla olan bağlantısı çerçevesinde ele alınır. Kitabın basım yılı dikkate alındığında olay zamanı ile öyküleme zamanı arasında yaklaşık otuz beş yıllık fark ortaya çıkar. Olay zamanı Hicri 1261 yılıdır.

"Bundan tahminen otuz beş sene kadar evvel bir kış gecesinde idi ki Sirkeci İskelesi tarafında garip bir hâl vukua geldi. Ama nasıl Sirkeci İskelesi? Hangi kış gecesi?"[659]

"…*Ama nasıl Sirkeci İskelesi? Hangi kış gecesi"* ifadeleri, mekânın zamanla birlikte ele alınacağını işaret eder. Böylece roman boyunca mekânın nitelikleri, olay zamanının şartlarına göre anlatılır ve zaman zaman öyküleme zamanı ile mekân arasında kıyaslama yapılarak mevcut durumun iyi şartlarından söz edilir. Böylece vakanın gerçekleştiği mekânın otuz beş sene önceki durumuyla mevcut durumu pek çok yönden kıyaslanarak vakanın çerçevesi çizilir.
Romanın başında mekân tanımıyla okuyucuyu romana çekme gayretinde olan anlatıcı, bu amaçla İstanbul'un çeşitli mekânlarını ayrıntılarıyla tasvir eder.

> "Harîk-i kebîrden sonra meydana gelip elhâletühâzihî bir baştan diğer başa doğru baktığımız zaman kulûbumuza ferah bahş eden vâsi caddeyi hatırınıza getirip de zihninizi bundan otuz beş sene evveline kadar irca eylediğimiz zaman dahi kendinizi bu Sirkeci İskelesi'nde bulursanız haber vereceğimiz vak'anın asla zevkine varamazsınız. Size ihtar etmek istediğimiz Sirkeci İskelesi on on beş sene

[658] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 135.
[659] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 3.

> evveline yani harîk-i kebîre gelinceye kadar henüz mevcut olan bir Sirkeci İskelesi olduğu cihetle, eğer yirmi beş yaşını mütecaviz bir adam olup da biraz da kuvve-i hafızanız yerinde ise o Sirkeci İskelesi'ni hâlâ gözünüz önünde bulursunuz. Binaenaleyh tarif için pek mutavvel tafsilâta lüzum yoktur. Binnisbe dar olan sokaklarından kat-ı nazar fakat Cağaloğlu'ndan doğru gelen yani şimdiki Babıâli Caddesinin selefi bulunan belli başlı caddesinde bile sağ taraftaki hanenin damından bir kiremit düşecek olsa, sol taraftaki hanenin cumbasını zedeleyeceğini size ihtar edersek mübalâğa etmemiş olduğumuz hâlde, Sirkeci İskelesi sokağının nasıl bir sokak olduğunu da tarif edebilmiş oluruz. Bir derece izaha daha ihtiyaç görüyorsanız, şu lâkırdıyı derhatır ediniz 'Sirkeci İskelesi'nde yaprak kımıldanırsa deniz üzerinde bulunanlara Hak imdat eyleye' derlerdi. Bunu dahi pek de mübalâğaya hami etmeyiniz. Zira hemen hemen gökyüzü görülmeyen bir mahalleye rüzgâr dahi öyle kolay kolay giremeyeceğini kim olsa tahayyül edebilir."[660]

Görüldüğü gibi mekân tasvirlerinde ağırlık kazanan anlatım yöntemi benzetmelerdir. Bu durum, anlatımı akıcı hâle dönüştürdüğü gibi mekâna canlılık özelliği de katmıştır.

Romanda Hacı Hafız Singapurî, başta Avrupa olmak üzere dünyanın pek çok yerine seyahatler etmiş bir kişi olarak anlatılır. Onun gezdiği mekânlar, aynı zamanda kültürü hakkında da ipuçları verir. Singapurî'nin son olarak İstanbul'a gelmesi ve burada karar kılması ise yazarın İstanbul'a olan hayranlığı ve hilafet ve saltanat merkezinin burada olması ile ilgilidir. Bu anlatımda İstanbul'dan, pek çok Avrupa şehrine kıyasla yaşanacak, güzel bir mekân olarak söz edilir. Aynı zamanda İstanbul, Osmanlı Devleti'nin en yüksek kültür şehri olarak tanıtılarak büyük bir Devlet'i temsil eder.

> "...dostlarının hamiyetle Avrupa'nın her tarafında bulunan Cizvit vesair turuk-ı Nasrâniyye cemiyetlerine ve farmason localarına gayet muteber tavsiyenameler almış ve bunların her birinde mumaileyh eâzım-ı ulemâ-yı İslâmdan olmak ve şarkta seyyahlar vesair kâffe-i ebnâ-yı sebîl hakkında mebzul bulunan ikrâm-ı misâfirperverîyi Avrupa'da dahi göreceğini ümitle ol diyarlara gelmiş bulunmak suretiyle ve etrafıyla tavsiye edilmiş olduğundan Portugal memleketinin ilk limanı olan Lizbon'dan bed' ile İspanya ve İtalya ve Fransa ve Almanya ve Avusturya memalikini nev-ummâ Anadolu ve Suriye ve Arabistan ve İran'da seyahat eder gibi hep misafirlik suretiyle gezmiş ve nihayet Tuna tarikiyle merkez-i hilâfet-i İslâm olan İstanbul'a inmiştir."[661]

Mekân ile kişi arasında çok yakın bir münasebet vardır. Bu yakınlığa çevre faktörü de eklenince mekânın kişiyi şekillendirmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu bağlamda *Yeryüzünde Bir Melek*'te İstanbul'un bekâr bir adamın yaşaması için kurulmuş bir memleket olmadığı ifade edilir. Çünkü Şefik ile Raziye ilişkisinin olduğu dönemde yani otuz beş sene öncesinde aile kurulmadan Fatih, Süleymaniye gibi muhafazakâr kesimin ağırlıklı olduğu semtlerde yaşamanın imkânsızlığı dile getirilerek Şefik'in içinde bulunduğu hâl anlatılır. Beyoğlu ise bambaşka bir yerdir. Zira orası Fatih ya da Süleymaniye gibi bir semt değil bir *"milel-i mürekkebe"* şehridir. Orada ise kişi evli olduğu gibi belki de ondan daha rahat biçimde yaşayabilmektedir. Böylece aynı mekânın içindeki farklı yaşam biçimleri mekân vasıtasıyla okurlara sunulur.

---

[660] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 3.
[661] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 24.

Ahmet Mithat, romanlarında vakaya çoğunlukla yaptığı açıklamalardan sonra giriş yapar. Bu açıklama dönemle, bağlamla, mekânla, kişi ya da temayla ilgili olabilir. Okurunu zihnî bir hazırlama evresine tabi tuttuktan sonra ise vakasına başlar. Bu sebeple *Dürdane Hanım* romanına Galata meyhaneleri, burada yaşayan türlü milletlere mensup halklar, insanların ticarî hayatları, günlük faaliyetleri başta olmak üzere vakanın cereyan ettiği İstanbul'un çeşitli semtlerini anlatmakla başlar. Bir anlamda vakaya zemin hazırlar. Anlatıcı, bunu yapmaktaki amacını, "Maksadımız Galata hakkında bir fikr-i icmâlî vermek olduğundan yalnız şu kadarla iktifa edebiliriz. Zira hikâyemizce Galata'ya ait olan ahvâl o mahalli bundan ziyade şerhe de lüzum göstermeyecek kadar muhtasardır."[662] diye ifade eder. Bu ifadelerden yazarın romanında mekânın vakaya harekete geçirici bir unsur olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Ahmet Mithat, önceki yazılarıyla çeşitli noktalarda bütünlük sağlamaya çalışır. Bu düşünceyle bazen romanlarına ve hikâyelerine bazen de çeşitli gazetelerde yayınlanan yazılarına göndermeler yapar. Zamanı, temayı, mekânı hatta gerçekliğin gücünü göstermek için kişileri bile bu yazılarının desteğiyle kurgular.

> "Bundan evvel Henüz Onyedi 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. Zaten evvelce dahi dediğimiz veçhile hikâyemizin Galata'ya taallûku binnisbe pek az bir şey olup, maahaza Beyoğlu hakkında evvelki hikâyemizdeki izahat Galata'ya dahi tatbik olunabilmek için şu noktayı nazar-ı mütalâaya getirmek kifayet eyler ki, biz Henüz Onyedi Yaşında romanında Beyoğlu'nun en muteber eğlencelerini tasvir eylemiş olduğumuz hâlde o tarafın en mübtezel eğlence mahalleri ne kadar murdar ve tehlikeli olmak lâzım gelirse, işte o murdar ve tehlikeli yerlerin dahi Galata'ya nispetle en muteber bir yer olacağı derkârdır."[663]

Ahmet Mithat mekânları tanıtırken çoğu zaman doğrudan bir tasvir yerine karşılaştırmalı anlatımı tercih eder. Paris'i anlatırken orayı İstanbul'la; Beyoğlu'nu Galata'yla; Amerika'yı Avrupa'yla konağı küçük bir evle; Dominico Badia'nın gemisini Hasan Mellâh'ın sefinesiyle kıyaslar. Böylece bu yöntemin okurun mekânı daha iyi kavramasına yardımcı olduğunu düşünür.

Yazar, vakasının tamamı ya da vaka halkalarının bir kısmı İstanbul'da geçen romanlarında şehrin ön plana çıkan mahallerini, vakayı anlatırken tanıtır. Böylece onun romanlarındaki bu İstanbul tasvirleri, sosyal yapıyı ortaya koyma adına önem kazanmaktadır. Dikkat çeken bir husus ise Ahmet Mithat'ın bir romanında anlattığı bir mekânı diğer romanında tekrar etmeme, okura daha fazla yer tanıtma isteği içinde olmasıdır. Bu istek sonucunda gitmemiş olsa bile dünyanın dört bir yanını elde ettiği bilgi birikimini *hayalhanesinde* şekillendirerek okurlarının karşısına çıkarır.

---

[662] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 8.
[663] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 20.

Yazarın vakası İstanbul'da geçen romanlarından biri de *Vah*'tır. Dönem ve mekân hakkında bilgi veren anlatıcı, vakayı naklederken öncelikle Bağlarbaşı'nın eğlencelerinden ve Millet Bahçesi'nden bahseder. Böylece vakayı bu anlattıklarının üzerine bina eder.

> "Hikâyemizin güzerân eylediği zamanlar Üsküdar'da Bağlarbaşı'nın en parlak seneleriydi.
> 'Üsküdar'da Bağlarbaşı'nm en parlak seneleri' denildiği zaman artık hangi sene olduğunu sarahaten ve kat'iyyen tayine hacet kalır mı?
> Bu parlaklık bir yandan Mustafa Fazıl Paşa merhumun dairesinin parlaklığıyla, diğer taraftan Millet Bahçesi'nin parlaklığı ve bir diğer taraftan dahi Osmanlı Tiyatrosu'nun parlaklığı gibi üç beş türlü parıltıdan terekküp eylemiş bir şaşaa idi ki erbâb-ı güfte ve besteye 'Zülf-i zencîrin beni bağladı Bağlarbaşı'na' dedirtmişti.
> Cuma günü ahâli-i müslime için Bağlarbaşı'nın en parlak günü olup bu gün de ahâli-i gayr-ı müslime Bağlarbaşı'na o kadar rağbet etmezler idiyse de bunların asıl rağbet eyledikleri pazar günü dahi ahâli-i müslimeden büyük bir cemaat yine Bağlarbaşı'na arz-ı rağbetten geri kalmadıkları cihetle pazarların parlaklığı da cumaların parlaklığından aşağı kalmazdı."[664]

Mekânın anlatımında dikkat çeken bir husus da kişilerin mekânları, dinî inançlarına uygun zamanlarda kullanmalarıdır. Böylece mekânın pek çok yönden birleştirici fonksiyonu işaret edilir. Bununla birlikte mekân ile zaman arasındaki yakın ilişki de kendisini gösterir.

Ahmet Mithat artsüremsel öyküleme biçiminin hâkim olduğu romanlarında, mekâna ait bilgiler verirken öncelikle *"hikâyemizin güzerân eylediği zamanlar…", "o zamanlar…"* gibi ifadelere yer verir. Bu ifadelerle birlikte zamanla mekân arasındaki ilişki ortaya konulmaktadır. Çünkü mekândaki değişimin zamandaki değişimle bağlantılı olduğu işaret edilmek istenmektedir. Bu etkiyi artırmak için anlatıcı sık sık bulunduğu zamandan örnek vererek eski ile yeniyi kıyaslamaya tabi tutar.

İstanbul'da meydana gelen bir cinayet ve intihar olayını konu alan, vakanın ön plana çıkarıldığı *Esrâr-ı Cinâyât*, ana olayın gerçekleştiği mekânın anlatımıyla başlar. İstanbul Boğazı'nın bitip Karadeniz'in başladığı noktada yer alan ve Öreke Taşı denilen yerin cinayet mahalli olması sebebiyle vakadaki önemi büyüktür. Bu sebeple Öreke Taşı roman boyunca sürekli biçimde tekrarlanır.

> "Öreke Taşı tulü dört yüz ve eni iki yüz metre kadar cesamette ve şekli bir dereceye kadar beyzîye karîb bir kayadır ki, ortalık yerinin denizden irtifaı beş altı metreye kadar varır. Etekleri daha münhat olup, binaenaleyh poyraz fırtınası esnasında Karadeniz'in dalgaları kabardığı zaman emvâcın hücumuyla kaya bilkülliye örtülüp yeri bir beyaz köpük içinde kalır ve dalgalar çekildikten sonra bilâkis etrafı sudan tahliye olunarak eski irtifamdan daha ziyade yükselmiş zannolunur. Bu hâlde Karadeniz'den Boğaz'a giren gemi içinde bulunup da kayayı temaşa edecek olsanız, azîm bir deniz canavarı zannedersiniz ki yunus balığı gibi kâh suya batıp, kâh. su üzerine çıkarak, her hâlde gemiye hücum eylediğine şüpheniz kalmaz. Zira sefâyin içinde bulunanlar sefinenin salıntısına vücutlarının muvazenesini ve gözlerinin hassa-i rü'yetini alıştırarak, sallanan ve yürüyen gemi değil sahiller olduğunu zannederler."[665]

---

[664] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 50-51.
[665] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 3.

Mekâna ait isim sembolizasyonunu başarılı biçimde kullanan anlatıcı, bu taşın isminin Karadeniz gemicileri nezdinde "Kanlıkaya" olduğunu belirterek vakaya dair ipuçları verir. Mekâna verilen her iki isim de roman boyunca belirli bir sıra gözetilmeden kullanılır.

Romandaki ikinci cinayet vakası olan Halil Sûrî'nin öldürülme olayında ise mekân, Halil Sûrî'nin evidir. Ahmet Mithat'ın gazetelerde duymuş olduğu muhtemel birtakım olayları böyle bir kurgu içinde bir araya getirmesine dair ipuçları taşıyan bu ikinci vakada cinayetin işlendiği evin mahalle ve sokak isimlerinin söylenmemesi, olayın genellenmek istenmesi veya bilinen bir olaydan hareketle yazılan vaka halkası teşhir edilmek istenmemesi amacını taşır.

"Bin iki yüz şu kadar sene-i hicriyyesine müsadif olan Ağustos mâhının yirmi sekizinci çarşamba sabahı idi ki Beyoğlu'nda ... Mahallesi'nde ... Sokağı ahalisini gayet dil-hırâş bir feryat ve figan dûçâr-ı heyecan eyledi."[666]

Öyle ki Erol Üyepazarcı'nın "Esrâr-ı Cinayât, Tercüman-ı Hakikat gazetesinde tefrika edilirken, imalı bir şekilde yaptığı eleştirilerle, üst aşama bir kamu yöneticisinin suçunu ortaya çıkarmış ve dile düşen yöneticinin yurtdışına kaçmasına neden olmuştur."[667] şeklindeki tespiti romanın hayatla olan bu yakın ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu cinayeti haber yapan günlük gazetelerin isimlerinin söylenmeden "..." ile gösterilmesi yine bazı gerçek bilgileri deşifre etmeme amacını taşır.

Hayret romanı kısmen de olsa İstanbul'dan söz eden romanlardandır. Romanın başında Safa Kok Sanc'ın bir süre kaldığı İstanbul'daki bir otel odası tanıtılır. Safa Kok Sanc'ın kaldığı otel odasında hırsızlar tarafından soyulması, öyküyü harekete geçirir. Vakanın hareket noktası olan bu odada yaşananlar, beraberinde İstanbul'un semtlerinin anlatımını da getirir ve Ahırkapı, Kumkapı, Yenikapı, Samatya, Galata, Beyoğlu'ndan söz edilir. Çünkü otelden kaçan hırsızlar, izlerini kaybettirmek düşüncesiyle şehrin çeşitli bölgelerine dağılırlar. Bundan ötürü İstanbul, ayrıntılı biçimde kendisine has nitelikleriyle anlatılmaz, ana hatlarıyla hırsızların gittiği çeşitli semtlerden söz edilir.

Anlatıcı, İstanbul'u tanıtırken Avrupa'daki şehirlerde olduğunu bildiği unsurların etkisi altındadır. *Paris'te Bir Türk*'te, *Henüz 17 Yaşında*'da, *Yeryüzünde Bir Melek*'te eksikliğini hissettiği, Avrupa'da olduğu hâlde İstanbul gibi bir payitaht merkezinde olmamasına hayıflandığı mekânlardan *Hayret*'te de söz eder.

> "...Payitahtımızın İstanbul cihetini bir şehir addetmektense azim ve cesim bir köy addetmek daha ziyade münasip olur. Zira şehir denilen şey, insanların yaşamak için muhtaç oldukları her şeyi cami olmak lâzım geldiği hâlde İstanbul'da levâzım-ı mezkûreden bir çoğunun noksanı bedihîdir. İşte ezcümle izzetinefsini bilen bir adamın temiz bir otel bulup da geceyi geçirebilmesi kabil değildir. Böyle bir yabancı, kendisini misafir olarak kabul ettirecek bir dost arar ki aynıyla bir köye gidenler dahi geceyi böyle misafirlik suretiyle geçirmeğe muhtaç olurlar. Belki de İstanbul'da insan hiç bilmediği bir yere

[666] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 37.
[667] Erol **Üyepazarcı**, "Türkiye'nin İlk Polisiye Roman Yazarı", *Kitap-lık*, S. 54, Temmuz-Ağustos 2002, s. 153.

> kendisini misafir kabul ettiremeyeceği derkâr bulunduğu hâlde bir köye gidecek olsa Tanrı misafiri olmak üzere kendisini her haneye kabul ettirebilir."[668]

Safa Kok Sanc'ı soyan hırsızların kaçabileceği yerlerden söz ederken İstanbul'u tanıtan anlatıcı, Safa Kok Sanc'ın başına gelen bu olaydan sonra İstanbul'u terk ederek Napoli'ye gitmesi ile vakanın İstanbul ayağını ortadan kaldırır.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar, yazarın pek çok romanında oldu gibi mekân tasvirleriyle başlar. Ahmet Mithat, sosyal hayatta yaşanan ve Batı'ya doğru yönelen değişimleri mekândaki değişimlerden hareketle göstermek ister. Bu düşünceyle Cihangir'deki bir evin tasviri yapılır. Ancak öncesinde Cihangir'in nasıl bir yer olduğu, orada yaşayan insanların nasıl bir karaktere sahip oldukları anlatılır. Anlatıcı, Beyoğlu'nun Cihangir Mahallesi'ne olan hayranlığını "…İstanbul'un en güzel mahallâtıdan birisi Cihangir'dir."[669] diye ifade eder. Cihangir, büyük depremleri yaşamadığı için mimari yapısı bozulmamış, hâlâ eskiyi muhafaza eden bir yapıya sahiptir. Manzarası güzel, havası temiz, modern, bahçeli evlerden oluşan Cihangir, kimsenin kimseye karışmadığı ve başka semtlerde ev kiralayamayan bekârların ve birlikte yaşayan çiftlerin rahat ettikleri bir mekândır. Romanlarında bekârların toplum nezdindeki bu yönü üzerinde de duran Ahmet Mithat, bu temaya uygun mekânlar seçerken önceliği Beyoğlu'na vermiştir. *Müşahedat*'ta da Beyoğlu'na olan hayranlığını dile getiren yazar, Avrupa romancılarının Paris'e göz diktiklerini; ama Beyoğlu'nun birçok bakımdan Paris'ten de üstün olduğunu vurgular. Ahmet Mithat'ın İstanbul'u konu alan romanlarının birçoğunda mekân olarak seçtiği semtin Beyoğlu olmasının yazarın biyografisiyle ilintilendirilebilecek bir yanı vardır. "…bizzat romancının hayatının mühim bir kısmı bu semtte geçmiştir. *Tercümân-ı Hakikat* matbaası bir ara Beyoğlu'nda çalışmış olduğu gibi yazar da bir müddet hasbellüzum bu semtte bir Fransız kadınının evini kiralamıştır."[670] Bunlar yanında yazarın romanlarından çıkarılabilecek bir diğer önemli sebep de Beyoğlu'nun Avrupalı ve yerli çeşit çeşit insana mekân olması ve taşıdığı tarihî ve kültürel değerleridir. Bundan ötürü etrafına bir romancı gözüyle bakıp romancı muhayyilesiyle tefekkür eden Ahmet Mithat, Beyoğlu'nun hangi tarafına bakılsa, hangi adamına rastlansa mutlaka bir roman görüleceğini belirtir.

İstanbul'a duyduğu hayranlığı romanlarında sık sık dile getiren Ahmet Mithat, *Gürcü Kızı yahut İntikam* adlı romanında İstanbul'un coğrafi konumundan söz ettikten sonra Avrupa, Asya ve Afrika kıtalarına harita üzerinde bakıldığında İstanbul'un bu üç kıtanın merkezi kabul edilmeye uygun bir mevkide bulunduğunu ifade eder. En eski zamanlardan beri İstanbul'un bu merkeziyetinin var olduğu, özellikle ticaretin bu konumu ortaya çıkarmada önemli bir rol oynadığı dile getirilir.

Yazarın İstanbul'daki insan manzaralarını canlı bir şekilde anlattığı romanlarından *Müşahedat*'ta "Roman, hem tabiî de denilen surette yazılan roman okumaktan maksat, yalnız bir adamın

---

[668] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 56.
[669] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 7.
[670] Okay, s. 97.

sergüzeştini tetebbu değildir. Asıl ahvâl-i âlemi tetebbudur. Ahvâl-i âlem ise hakikaten şâyân-ı tetebbudur. Pek çok kimseler vardır ki, bir büyük şehir dâhilinde yaşarlar ve yüz bin türlü havâyice muhtaç bulunurlar da eşyâ-yı mezkûrenin nerelerden, ne surette istihsal ve tedarik ve celb olunduğunu da bilmezler."[671] der. Bu sebeple bağlamı tanıtmak, onun öncelikli hedeflerinden olur. Anlatıcı, bir şehirde gezmeye çıkmanın, her yerde alışılagelen bir davranış olduğunu, İstanbul'un Edirnkapısı'na, Fâtih'e veyahut Eyüb'e doğru gidildiğinde kişinin yirmi otuz adımda bir kere, bir dükkânın önünde durup, ya orada satılan tuhaf nesneleri izlediği veyahut o dükkânda tespih yapan, bıçak bileyen, kitap ciltleyen, potin diken sanatkârı epeyce müddet seyrettiğini söyler. Bunun en önemli sebebi ise gezmeye çıkmakta yatmaktadır. Bir kişinin gezmeye çıkmasındaki maksat, ahvâl-i âlemi tanımaktır. Ahmet Mithat da bundan ötürü romanları vasıtasıyla okurlarına ahvâl-i âlemi tanıtmaya çalışır.

Necat Birinci, *Müşahedat* üzerine yaptığı değerlendirmelerinde romandaki vakaların iç ve dış olmak üzere iki mekânda cereyan ettiğini ifade eder. Bu mekânlar sırasıyla: vapur, kamara, Siranuş'un dâiresi, Seyyid Mehmed Nûman'ın yazıhanesi, Ağavni'nin dairesi, Ahmed Midhat Efendi'nin yazıhanesi, Vartov'un evi; Beykoz, Boğaz, Köprü, Karaköy, Tünel, Beyoğlu, Galatasaray, Karnavulu Sokağı, Galata, Hoca Paşa Mahallesi, Hünkâr İskelesi, Eminönü, Okçu Musa Caddesi, Tepebaşı, Parmakkapı Sokağı, Kalyoncu Sokağı.[672]

Bütün bu mekânlar, ahvâl-i âlemi tanıtmak düşüncesiyle örtüşür. Seyyit Mehmet Numan'ı aramak için Hünkâr İskelesi'ne giden anlatıcı, burada gördüğü pideci, gözlemeci, çaycı, bahçıvan, hamal, kayıkçı, seyyar berber, seyyar kahveci, sebzeci gibi emekçi grubunda yer alan kalabalığa hayran hayran bakarak bir panayırı andıran bu manzarayı uzun uzun anlatır. Kendisinin hayatta bir ilke edindiği çalışma fikrini romanlarında da bu şekilde üstün bir değer olarak anlatır.

1.4.3.2. Fransa şehirleri (Paris, Marsilya)

Ahmet Mithat Paris'i bir medeniyet merkezi olarak görmektedir. Dolayısıyla onun medeniyet algılamasında diğer Tanzimat sanatçılarında görüldüğü gibi örnek alınması gereken ilk şehir Paris'tir. Kültürel alt yapısına sahip çıkılması, şehirleşmesi, mimari özellikleri, bir anlamda Batı medeniyetinin temsil edildiği şehir olması gibi sebepler bakımından Paris'in ayrı bir yeri olduğuna inanır. Bu şehirdeki insanların karşısına çıkardığı olumlu Türk kahramanlar vasıtasıyla Osmanlı kültürünü yüceltmekten geri durmayan yazar, Batı medeniyetinin güzel tarafları ile Osmanlı kültürünün sentezini yapmaya çalışır. Bunu da Avrupa medeniyetinin beşiği gibi gördüğü Paris'e çeşitli vesilelerle gönderdiği her alanda kendisini yetiştirmiş aydın Türk gençleri ile gerçekleştirir. Bundan ötürü "Yazarın Paris konulu hatıra ile romanlarının ortak özelliği; yol ile yolun vardığı yer şeklinde mekân öğelerine, buralardaki karşılaşmalar şeklinde insan öğelerine

---

[671] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 54.
[672] Necat **Birinci**, "Ahmet Midhat Efendi'nin Önemli Bir Romanı: Müşâhedât", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 9, S. 3, s. 65.

dayanmalarıdır. Yazarın bu üç safhalı Paris söylemini, mekân ve insan-zihniyet olarak iki açıdan karşılaştırmak mümkündür."[673]

Paris'te Bir Türk, yazarın Fransa başta olmak üzere Avrupa şehirlerinden ciddi anlamda ilk defa söz ettiği romanıdır. Öncesinde Hasan Mellâh'ı Cuzella'nın peşinde Fransa içlerine gönderen Ahmet Mithat, mekân olarak bu bölgenin tanıtımı üzerinde durmamıştı. Nasuh'un Messagerie Imperiale vapuruyla ilk durağı Marsilya Limanı'dır. Buraya geldikten sonra onun Fransa'da kaldığı hotel, bir İspanyol oteli olan Hötel d'Espania'dır. Otellere burada olduğu gibi memleket isimlerini takmak, gösterilen itibarın bir işaretidir. Bu oteldeki personel, yiyecek ve içecekler otelin ismiyle müsemma olduğu şekliyle İspanya kökenlidir. Ahmet Mithat'ın amacı, Avrupa'nın çeşitli şehirlerini okurlarına tanıtmak olduğu için İspanyol kültürü hakkında da bu şekilde dolaylı yoldan bilgi vermektedir.

Ahmet Mithat, Avrupa'yı görmeden Avrupa'yı konu alan bir roman kaleme almıştı. Bu yolda onun en büyük rehberi, Avrupa'yı anlatan yazılı kaynaklar ve oraya dair işittikleri olmuştur. Bunları romanda kullanan Ahmet Mithat, Nasuh'a benzer bir yöntemi takip ettirir. Nasuh'u Paris yolunda gezeceği yerler konusunda bilgilendiren kaynakların edebî eserler olması dikkat çekicidir. Kaldı ki bu kaynakları yakından inceleyen Nasuh, sanki daha önce Paris'e gelmişçesine tecrübeli ve bilgili davranır. İlk olarak Alexandre Dumas'nın *Monte Cristo* hikâyesinde sözünü ettiği mekânları gezmekle işe başlar. Bu, aynı zamanda kendisinin romanı yazarken takip ettiği sırayı işaret etmektedir. Fransa'yı en iyi anlatacak şehir olarak gördüğü Paris hakkında "…dünyanın kısm-ı a'zamına medeniyet intişar eylemiş ve Paris ise bu medeniyetin payitaht-ı umûmîsi addedilmekte bulunmuş…"[674] diyerek şehrin önemini ifade eder ve orada gördüklerini neredeyse bütün Fransa'ya geneller.

Marsilya'dan ayrılan Nasuh'un ikinci durağı Lyon olur. Lyon'a ulaştıklarında bu kez kendisine rehberlik eden, gemide tanıştığı kişilerden Gardiyanski'nin Nasuh'u götürdüğü yer Restauration Bourgeoise levhalı bir lokantadır. Bu mekân ile Avrupa'nın yeme içme kültürü üzerine izahat yapılır.

> "İnsan bir frank ile karnını doyurabilir, on frank verse de aç kalır. Yer vardır ki herif süsten, alâyişten başka bir şey satmaz. Yer vardır ki insandan aldıkları para kadar mal verirler. İşte 'Restauration Bourgeoise' lokantası dahi müşterilerini böyle zararlı çıkarmayacak olan yerlerdendi."[675]

Aslında roman boyunca her mekân, Avrupa'nın bir yönünü okura tanıtan bir seyahatname havası taşır. Gördüklerini aktarmada bir ressam görevi gören anlatıcı, zaman zaman kendi duygularını da bu tabloya ekleyerek Fransa'yı tanıtmaya gayret gösterir. Paris'teki faytonlar, omnibüsler, şimendiferler, nehir vapurları gibi ulaşım imkânları, bunların işleyiş biçimi ve

---

[673] Sema **Uğurcan**, "Yola Çıkmadan-Yol Esnasında-Döndükten Sonra- Ahmed Midhat Efendi'nin Romancılığında Bilgi, Hayal ve Tecrübenin Rolü", *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (Yay. hzl. Mustafa Armağan), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 143.
[674] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 427.
[675] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 110.

hizmetleri karşılığında aldıkları ücretlerin neye göre belirlendiği, insanların yemek yeme alışkanlıkları, Paris'in ucuzluğu ve pahalılığı, yabancılara gösterilen ilgi bunlardan bazılarıdır.
Anlatılmak istenenleri pekiştirmek düşüncesindeki anlatıcı, Paris'le İstanbul'u kıyaslayarak bu amacına ulaşmaya çalışır. Devamlı biçimde iki unsuru yan yana koyan ve böylece tezat oluşturan Ahmet Mithat, *Paris'te Bir Türk*'te de benzer yöntemi benimser. İlk olarak İstanbul'daki öğrencilerle Paris'teki öğrenciler ardından her iki şehrin otel imkânları, yaşam kalitesi, hayat pahalılığı gibi yönleri kıyaslanır. Neticede Paris'in herkesten çok zevkini çıkaranların *talebe güruhu* olduğu, orada yaşamanın kolay, hayatın daha ucuz olduğu sonucuna ulaşılır.
Paris'in mimari tarzı hakkında bilgi vermeyi ihmal etmeyen anlatıcı, kendisine seçtiği bir mekân etrafında oranın mimari tarzını anlatır.

> "Monsieur le Prince Sokağı'ndaki dokuz numaralı mefruşhane zemin katından maada üç kattan ibaret koca bir konak olup katların cümlesi birbirinin aynı olduğu cihetle, yalnız birisinin taksimât-ı mimariyyesini muhtasaran haber versek, cümlesi için bu haber kifayet eder.
> Merdivenden çıkıldığı zaman murabbaü'l-şekl bir divanhaneye çıkılır ise de, buna divanhane demekten ziyade bir 'maksim' demek yakışık alır. Zira bu mahallin üç dıl'ı üzerinde yalnız oda kapılarından maada hiçbir şey görünmeyip vüs'ati ise merdivenden çıkanların birkaç adımda odalarına girmelerine ancak müsait olabilir. İşbu murabba üzerine açılan kapılar üç nev'i miskinlerin kapısıdır. Birinci nev'ine 'bekâr' odası ıtlak olunur ki, kapı açıldıkta tütün kutusu kadar bir medhale girilip ondan dahi gemi kabinelerinden biraz daha farklıca olan odaya bir kapı açılır. İkinci nev' 'ikilik oda'lar olup bunlar yalnız iki adamın beytutetine kifayet etmek üzere birinci nev'iden biraz daha vüs'atlice yapılmış ve fakat şekli onun aynı olmak üzere tarh edilmiştir. Üçüncü nev'i mebeyyitler 'daire' dedikleri yerlerdir ki kapıdan girildiği zaman yine ufak bir murabba içine girilir ise de, bu murabbaa sağdan soldan ve karşıdan üç kapı açılır. Sağ taraftaki kapı küçücük bir Frenk mutfağıdır.
> Sol taraftaki ise yine mutfak kadar küçük bir odacıktır ki, ekseriya hizmetçi beytutet eder. Karşıya gelen kapı açıldıkta bir salona girilir ki yedi sekiz kişinin içtima ve in'ikadına müsaittir. Salonun sağında solunda dahi birer kapı bulunup derunları ikişer yatağı havi birer yatak odalarıdır.
> Merdiven başında olan murabbaın merdiven cihetindeki dıl'ı üzerinde dahi dört bap cây-ı istirahat bulunup ikisinin üzerinde 'hanımlar için' ve ikisinin üzerinde dahi 'erkekler için', kelimâtı okunur."[676]

Halkın sosyal yaşantısı, müzik anlayışı ve müzik aletleri, çeşitli toplantılarda icra edilen etkinlikler, Paris'in elit tabakasının günlük yaşamını dolduran temel meşguliyet kaynakları, suareler ve tiyatrolar, Paris'in iklimi, tabiatı, Fontainebleau denilen ve orman içinde kurulmuş bir yerleşim alanı, Mabille Bahçesi anlatıcının Paris hakkında sözünü ettiği diğer ögeler ve mekânlardır. Bu anlatım içerisinde yine İstanbul'la kıyaslama katılarak okurun konuyu algılamasına yardımcı olunur. Bir kamera gibi Paris'in meşhur yerlerinde dolaşan Nasuh, Paris'e gitmeyen bir kişiye bu şehir hakkında tarihî, sosyal ve kültürel yönlerden ayrıntılı biçimde bilgi verir.

Ahmet Mithat, Paris'in sadece güzel değil kötü taraflarından da söz eder. Nasuh, nasıl Alexandre'a Paris'in elit tabakasına sokmak için eğitim aldırırsa Alexandre da Nasuh'u fakir insanların yaşadığı semtlerde gezdirir. Romanın bu kısımları Zola ve Hugo'yu anımsatır.

---

[676] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 116-117.

> "…bu mahale henüz medeniyet girmemiştir. Zira orada din, ahlâk filân bulunmak şöyle dursun, hatta familya halkınca vücudu tabiî gibi görünüp pekçok ukalâyı aldatmış olan irtibat dahi bu mahalde hemen hiç yok gibidir. Aman ne kadar fakirdirler! Aman ne kadar tembeldirler! Yüzlerce saat mesafede vaki eyaletlerden ve hatta Almanya ve İsviçre ve İspanya gibi memalik-i ecnebiyeden binlerce adam Paris'e gelip yaşadıktan maada para dahi kazandıkları hâlde, bu mahallin halkı fakr-ı küllî içinde kavrulup giderler. Binaenaleyh burada hiç emniyet yoktur. Orada kim olsa biraz zayıf gördüler mi? hemen soymağa müsâraat gösterirler."[677]

Burada yaşayan insanların sefilliği, fakirliği, ahlaksız yaşam biçimi, kadın kısmının gördüğü hakaret ve daha pek çok olumsuz tarafı anlatılarak tezat oluşturulur. Ahmet Mithat, romanın başında Messagerie Imperiale vapurunda oluşturduğu sınıflaşma ve tezadı Paris'in içinde de yaşandığı biçiminde dile getirerek hem realist çizgide olduğunu ima eder hem de tezini bu çatışma üzerinden belirgin kılar. Her güzel yaşamın arka planında başka hayatların ve başka zorlukların da olduğu gösterilir.

> "Paris'te Bir Türk'te Nasuh bir semtten diğerine yolu arabayla kat eder. Bu tasvirde semtlerin, caddelerin vs. adı vardır ama eşyanın içi boştur. Gördüğünün kahramanı heyecanlandırdığına dair işaret yoktur. Mekânı eliyle koymuş gibi bulmanın rahatlığı içindedir. Tavrı, Midhat Efendi hakkında Cenab'ın söylediği tavra çok uyar: 'Nefsine karşı a'mâ-yı itimat' durumundadır, Ahmet Midhat ise yürümektedir. Mekân keşiflerini arabada yapmaktan hoşlanmaz. Çünkü hızlı giden bir vasıtanın içinden, dışarıyı kavramak zordur. Mekân idrakinde otomatizm hissedilir. Gördüğü eşyadan çok, hareketin tasvire bahis konusudur. Cümle parçalarını birbirine bağlayan 'gerindiumlar' âdeta ayak seslerini taklit eder gibidir. Adımları aylak adamın adımlarına hiç benzemez. Hareketiyle bir mekân poetikasına ulaşmak kaygısı taşımaz. Gördüğü eşyayı sayıp niteliğini fazla söylememesi, az zamanda çok şeyi görmek ve göstermek konusundaki kantiteciliğiyle ilgilidir."[678]

Yeryüzünde Bir Melek'te vakanın geriye dönüşle anlatıldığı kısmında Paris'ten söz edilir. Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek* adlı romanını Paris'i görmeden yazmıştır. Bu sebeple tasvirler, daha genel ve ayrıntıya girmekten uzak nitelik taşır. Şefik'in eğitim amacıyla gittiği Paris'in bir mekândan çok içinde barındırdığı insanların ahlaki nitelikleriyle tanıtılması şehrin tasvirinde dikkat çeken husustur.

Anlatıcı, Paris'i acayip bir yer diye niteler. Burada "Bazı erkekler kadın ararlar! Bazı kadınlar erkek ararlar. Bazı kere herkes aradığını bulur. Ekseriya pek az bir zamanda görürler ki arayıp da bulduk zannettikleri şey aradıkları şey değildir. Binaenaleyh yine ararlar. Yine bulurlar. Yine bulamazlar. Hiç bulamazlar!"[679] denilerek Paris, orada yaşayan insanların değer yargıları etrafında tanıtılır.

Bu çerçevede Paris'le İstanbul'un kıyaslandığı en önemli husus, kişi özgürlükleri ve daha özel anlamıyla da kadınların özgürlükleridir. Paris'te bir kadın ne kadar çok âşık olursa ve bir erkek de ne kadar çok sevgilisi bulunursa bununla iftihar eder. Kadın ve erkek için pek çok kişiyle sevişmek, hıyanet veyahut aşüftelik kabul edilmez, aksine meziyet sayılır. Bu duruma,

---

[677] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 427.
[678] Uğurcan, "Yola Çıkmadan-Yol Esnasında-Döndükten Sonra…", s. 144.
[679] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 46.

‘Sevilmeğe şayan olmasam sevmezlerdi.’ derler. Devletin merkezi olan İstanbul ise kadın özgürlüğü noktasında bu kadar geniş değildir.

Romanın ana kahramanlarından Şefik, Paris’te; Raziye ise İstanbul’dadır. Bu sebeple mekânların İstanbul ortak noktasında birleşene kadarki anlatımda Paris’le İstanbul arasında sürekli bir gidiş geliş ortaya çıkar. Anlatıcı, mekânlar arasındaki bu geçişleri “Paris'te Şefik'i şu hâlde bırakalım da biraz dahi İstanbul'a dönüp Raziye'ye bakalım.”[680] ifadesiyle anlatır.

Cellat romanı, konusunu Napolyon zamanında Fransa’da yaşanan olaylardan alır. Fransa denilince dönem insanının aklına gelen ilk şehir, elbette Paris’tir. Ahmet Mithat da konusu Fransa’da geçen romanlarında mekân olarak çoğunlukla Paris’i tercih eder. Bu romanında Paris’in zengin kesimlerini olduğu kadar fakir kesimlerini de anlatma gayreti içinde olan yazar, daha çok ezilen kesimlerin yaşadıkları mekânlardan söz eder. Bu mekânlar dar sokaklardan oluşur, bakımsız ve pistirler. Güzel mekânlarda ise çoğu kez asilzadeler ve zenginler yaşar. Bu sebeple her iki mekânda yaşayan insanlar da ortama uygun biçimde tasvir edilirler.

> “Sen Jermen Mahallesi, Paris'in en eski zadeganının mahall-i ikameti olup ihtilâller zamanıyla hükûmet-i imparatoriyye vaktinde öteye beriye hicret etmiş olan zadegan hükûmet-i kraliyyenin iadesiyle tekrar avdet etmiş olduklarından mahalle-i mezkûre gayet şendi. Sen Jermen'e civar olarak müsameremizin vuku bulduğu mahalle her ne kadar o kadar büyük familyaların meskeni olmayıp ikinci derecede kibarın ve bahusus Bonapart'ın zamanında kibarlanmış olan familyaların meskeni idiyse de Sen Jermen Mahallesinin şa'şaa-i envârından bu mahalle dahi müstenir olarak Paris'in en güzel yerlerinden birisi addolunurdu.”[681]

Cellat’ta anlatıldığı şekliyle Paris'in en pespaye ve en fakir sınıfına mahsus olan mahalleleri iki çeşittir. Bunlardan birinci kısımda bulunan mahalle halkı, her ne kadar fakir ve miskinse de sokaklardan içilmiş sigara uçları, kemik ve paçavra toplamaktan kundura boyamaya kadar türlü işlerle geçimlerini temin eden namuslu adamlardır. İkinci kısımdaki mahalle halkının ise az çok bir sanat ve ticareti varsa da asıl meslekleri yankesicilik, dolandırıcılık, hırsızlık, adam yaralama ve katillik gibi cürüm ve cinayettir. Bu sebeple romanlarında tek taraflı bir bakış açısı ortaya koyma taraftarı olmayan Ahmet Mithat, iyi yanında kötüyü; güzel yanında çirkini de vererek natüralist bir tavır ortaya koymaya çalışır.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar romanı da bir ayağı Paris’te diğeri İstanbul’da cereyan eden olaylardan oluşur. Mustafa Kamerüddin’in eğitim için gittiği Paris’te tanıştığı Polini ile İstanbul’a gelip Polini’nin ailesinin kimler olduğunu araştırmaları, romandaki mekân değişimini de beraberinde getirir. Paris’in gezinti mekânlarını Polini ile Mustafa’nın birlikte gezdikleri mekânlar olarak sunan ve bu vesileyle okurlarına tanıtan anlatıcı, İstanbul’la Paris’i kıyaslamaya bu romanda da devam eder ve Boulogne Ormanı denilen mesire yerini Kâğıthane ile kıyaslar. Seine Nehri’ni tanıtır. Paris’in çeşitli sokakları ve tanınmış otellerini anlatır. Böylece daha önceki romanlarında oluşturmaya çalıştığı Paris portresine eklemeler yapar.

---

[680] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 48.
[681] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 43.

Romanlarının muhtelif kısımlarında bağlantılar kurarak Paris hakkında yaptığı açıklamaları sürdüren Ahmet Mithat, *Mesâil-i Muğlâka*'da ışık ve Paris'in şehirleşmesi arasında ilişki kurar. Paris'in meşhur caddelerinden Rose Bouton Rivoli sokağının geceleri karanlıktan nasibini neredeyse almadığı, bu caddeyi yalnız gaz direklerinin alelade aydınlatmaya yeterli iken her elli altmış adımda bir telgraf direğindeki sütunlara iliştirilmiş olan elektrik ışıklarının havayı bile aydınlattığı, ortalığın gündüz gibi olduğu dile getirilir.

Ahmet Mithat Avrupa'ya gitmeden önce Avrupa şehirlerinin genel yapısı ve görünümü hakkında tasvirler yaparken oraları gördükten sonra biraz daha ayrıntıya inerek bu şehirlerin hizmet altyapısından da söz etmeye başlamıştır. Bu durum, özellikle on dokuzuncu yüzyılda sayıları artan sefaretnamelerde Avrupa'nın hayran kalınacak bir yer şeklinde tanıtılmasını çağrıştırmaktadır. Avrupa'nın şehirleşmesine dikkatleri çeken ilk isim elbette ki Ahmet Mithat olmamıştır. Sefaretnameler yanında Şinasi'nin çeşitli gazete yazılarında Avrupa'daki şehirlerin aydınlatılmasından, hayvanların ıslah edilmesi gibi sosyal yeniliklerden söz etmesi ve benzerlerinin yapılabilmesi adına önerilerde bulunması, Ahmet Mithat'ta anlatı formunun imkânları çerçevesinde yapılmaya çalışılmıştır. Böylece Osmanlı toplumu, Batı'daki bu yeniliklerden haberdar edildiği gibi ilgililerin de gereken mesajları almalarının sağlanması amaçlanmıştır. İstanbul'daki örnekleriyle kıyaslanan Paris'in sokak ve caddeleri daima daha güzel bulunmuştur.

> "Paris'te 'bulvarlar' denilen yerler bizim Dolmabahçe'den Beşiktaş'a giden iki tarafları ağaçlarla müzeyyen caddemizin daha vasi, daha uzunu en güzel caddelerdir ki Paris'in en mamur en müzeyyen mahalleri buraları olduğu gibi en büyük sefahat yeri de bu taraflarıdır. Tiyatroların en büyükleri, en çokları, kahvehanelerin, lokantaların vesairenin en parlakları hep bu caddelerdedir. Her türlü zevk ve safa arayanlar aradıkları şeyleri bulurlar. Bizim İstanbul'da bir süret-i sefîhânede yiyecek parası olanlar para yemek için Beyoğlu'na gittikleri gibi Paris'te dahi bu yolda para yemek isteyenler bulvarlara giderler."[682]

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki Paris hakkında verdiği bilgiler bir araya getirildiğinde yazarın gerçekçi olmak adına Paris'in sefahatinin yanında sefaletini de; zenginleri yanında fakirlerini de anlatmaya gayret ettiği, açlıktan ve soğuktan ölenleri de unutmadığı, eğitim düzeyinin gelişmişliğinden ötürü Osmanlı gençlerinin eğitim almak için Paris'e ve özellikle de Quartier Latin'e gittikleri, şehrin eğlence anlayışının insanları nerelere getireceği gibi pek çok yönüne temas edilen bir Paris portresi çizmeyi amaçladığı gözlemlenir. Ahmet Mithat, Paris'i anlatırken kendi gözlemleri ve tecrübeleri yanında Avrupalı yazarların ve özellikle de Zola'nın *Bir Familyanın Tarih-i Tabiiyyesi* ve *Paris* isimli eserlerinden faydalanmış; fakat şehri Zola gibi tek taraflı değil iyi ve kötü taraflarıyla dengeli biçimde anlatmaya gayret etmiştir. Dönem insanının anlayışında Avrupa'nın Paris'le özdeşleşmesi Paris hakkında bu kadar çeşitli konulardan söz edilmesini beraberinde getirmiştir.

1.4.3.3. İtalya şehirleri (Napoli, Roma)

[682] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 25.

İtalya şehirlerinden ilk defa *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta söz edilir. Dominico Badia'nın İtalya'ya gitmesi üzerine buradaki Carbonari Teşkilatı'ndan bahseden anlatıcı, İtalyan şehirlerini tanıtmaktan öte yüzeysel biçimde olayların cereyan ettiği bir fon olarak ele alır. Burada dikkat çeken en önemli nokta, yazarın gerçek mekânlarla kurmaca kişileri örtüştürmesidir. İki gerçek unsur olan Vatikan ve isim zikredilmeden Papa'dan bahsedilirken bunun akabinde kurmaca kişilerden biri olan Dominico Badia'dan söz edilmesi, romanın gerçekliğini kuvvetlendiren bir teknik olarak kullanılmıştır.

Hayret, vaka halkalarından bir kısmı İtalya'nın Napoli şehrinde cereyan eden bir romandır. Romanda İstanbul'dan Napoli'ye giden Safa Kok Sanc isimli Hintli bir prensin buradaki izlenimleri yanında anlatıcının şehri pek çok yönden tanıtması ile karşılaşılır.

Hayret romanında iki mekân önem kazanmıştır. Bunlardan biri İstanbul, diğeri ise Napoli'dir. Vakanın başlangıcı İstanbul ve olayların çözüme kavuşturulduğu yer ise Napoli'dir. Mirza İsmail Han'ın (Azmi) gösterisini yaptığı Napoli'deki Saint Charles Tiyatrosu, bu yönüyle önemlidir.

Napoli, tarihi çok eskilere dayanan bir şehir olarak tanıtılır. Bu sebeple öncelikli olarak şehrin tarihinden, isminin nereden geldiğinden ardından da şehrin dış görünüşü ve insanlarının karakter yapılarından bahsedilir. Mimari bakımdan son derece zengin olduğundan söz edilen Napoli'nin en dikkat çekici tarafı, evlerinin hep birbirinin üzerinden denizi görmeleridir. Denizden bakıldığında görülen bu evler, şehrin çok daha büyük olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Ahmet Mithat'a göre bir memleketin manzarasını güzel kılacak değerlerin başında kilise, saray, meydan, kule gibi mimari ve kültürel yapılar gelmektedir. İtalya ve Fransa şehirlerinden bolca söz edilen *Ahmet Metin ve Şirzad*'da da gezilip görülen şehirlerin tanıtımlarında kültürel değerlerin ayrıntılarıyla tanıtılarak ön plana çıkarılmasının sebebi budur. Napoli'de şehri müdafaa için yapılmış olan Saint Elme hisarıyla bir de güneybatı tarafındaki Yenihisar bu düşüncelerle tasvir edilir. Saint Kaler, Mesîh-i cedîd, Fransuva di Pol, Saint Dominik ve Filip Neri kiliseleriyle Santa Kalera, Santa Mariya ve Trinite manastırları da şehrin mimari olduğu kadar dinî değerlerini de ifade eder. Çünkü bu yapıların her birinde birtakım azizlerin naaşları, kemikleri bulunduğu için her biri başka bir ziyaretgâh kabul edilmektedir.

> "Napoli şehri ta milâdın 1224 senesinde tesis edilmiş bir da-rü'l-maârife maliktir ki oradan zuhur etmiş olan birçok meşahir şehr-i mezkûrun tezâyüd-i şöhretine hizmet eylemişlerdir. Müzik akademisi, Avrupa'nın hiçbir tarafında emsali bulunmayacak derecelerde meşhur olduğu gibi resim akademisi dahi şöhretçe ona peyrev olur. Bundan maada güzel bir müzehane bulunup Herkulaom, Pompei ve Destabia gibi kadim şehirlerden oldukları hâlde yer altında kalarak bilâhare meydana çıkarılmış olan şehirlerde zuhur eyleyen âsâr-ı atîka bu müzede mahfuzdurlar. Napoli'nin kütüphaneleri dahi zengindir. Memleket zaten her dem bahar bir bahçe halindeyken bir de botanik bahçesi vardır ki dünyanın her tarafında hâsıl olan nebatatı orada yetiştirmek kabildir.

> Elhâsıl Napoli şehri mütemeddin bir memleket için her ne lazımsa kâffesine malik olarak bunlardan birtakımına da sair yerlerde emsali bulunamayacak surette malikiyetle mümtaz olan bir yerdir."[683]

Şehirleşme Ahmet Mithat'ın dikkat ettiği hususlar içinde önemli bir konuma sahiptir. Napoli, mevkiinden ötürü sokaklarının pek çoğu dik yokuşlu, dar ve eğri büğrüdür. Onun bu vasfını Paris'le kıyaslayan anlatıcı, bu iki şehrin kıyas kabul etmeyeceği hükmünü vererek Avrupa şehirleri içerisinde Paris'e duyduğu hayranlığı dile getirir.

Büyük bir şehrin zenginlik göstergelerinden olan meydanlar bakımından Napoli, oldukça şanssızdır. Çünkü bu şehrin bir hayli meydanları olduğu dile getirilse bile pek çoğu küçüktür. Yalnız Pale Rivayal Meydanı şehrin bu konudaki eksikliğini bir nebze olsun örtmektedir.

Özellikle mimari açıdan tanıtılan Napoli, Ahmet Mithat'ın diğer romanlarında anlattığı Avrupa şehirlerine karşı duyduğu hayranlığı taşımaz. Özellikle şehrin dış yapısından bahsedip İspanya, Mısır ya da Cezayir şehirleri ile Paris'in tanıtımında yaptığı gibi şehrin insan yapısından söz etmemesi yazarın bu şehri kültürel anlamda yakından tanımaması ile ilgilidir.

Dünyanın değişik memleketleri ve kültürleri konusunda okurlarına bilgi vermeyi yabancı kültürleri konu alan romanlarında temel amaç hâline getiren Ahmet Mithat, İtalya hakkında *Haydut Montari*'de de bilgi vermiştir. Mekândan çok o mekânın kültürel özellikleri konusunda açıklamalar yapan anlatıcı, bilhassa İtalya'daki asilzadeliği ele alır ve insanların bu ülkede kont, baron gibi asalet unvanlarına nasıl malik olduklarını anlatır. Yine mekân, oranın kültürünü tanıtmada bir vasıta olarak kullanılmıştır.

Entrikaların döndüğü, büyük kararların alındığı salonlar, üst tabakadaki İtalyan sosyal yaşamında önemli bir işleve sahiptir. *Haydut Montari*'de romanın henüz başında katledilen Kont Del Castelnora'nın şatosu tanıtılırken öncelikli olarak bu şatonun salonu anlatılır ve Castelnora hanedanının yaklaşık üç yüz senelik ömrü boyunca bu salonda çeşitli baloların, suarelerin verilmiş olduğu, duvarların dilleri olup da söyleseler okuyanları hayretler içinde bırakacak bir tarihin ortaya çıkacağı ifade edilir. Bu durum, Avrupa'daki salonların sosyal hayatı etkilemesiyle açıklanabilir. Son zamanlarda ise üst tabakadaki bu salon eğlenceleri, alt tabakaya da inmiş ve balo, karnaval türü eğlenceler salonlarda yapılmaya başlanmıştır.

Haydut Montari'de olayların gerçekleştiği mekân olan Napoli, önce coğrafi sonra ise insanları ve çeşitli insan tipleri ile tanıtılır. Napoli'nin kuzey tarafındaki birkaç fukara mahallesinde yaşayan insanlar ne büsbütün şehirli ve ne de köylü kabul olunamayarak iş buldukça bağları çapalamak gibi hizmetler için köylere, çiftliklere giderler ve iş bulamadıkça kırlardan, dağlardan topladıkları yabani çiçekleri ve kokulu otları şehre getirip işin içine dilenciliği katarak para temin ederler. Öykü zamanından yaklaşık yarım asır öncesindeki İtalya'yı konu alan romanda insanların sosyal yaşmaları ele alınarak özellikle Napoli civarındaki mahallelerde güzel sanatlardan müzik,

---

[683] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 82-83.

tiyatronun yaygın olduğu, Avrupa'nın her tarafına giden operacıların hep bu mahalleden toplandıkları belirtilerek sosyal hareketlilik vurgulanır.

1.4.3.4. Mısır

Mekânları tanıtırken okuruna bilgi vermek isteyen ve hiçbir fırsatı kaçırmayan anlatıcı, *Hasan Mellâh*'ta Mısır konusunda bilgi vermek için metadiegetic bir anlatı kurgular ve bunu daha sonra extradiegetic düzeydeki Hasan Mellâh'ın vakasıyla birleştirir. Bu vesileyle Mısır'ı tanıtan anlatıcı, bir zamanlar Mısır'ın 'Kölemen Beyi' namıyla yirmi dört bey elinde yönetildiğini, hatta devlet tarafından oraya vali olarak gönderilen kişilerin bile bu yirmi dört Kölemen beyinin baskısı altında ezildiğini söyleyerek hem devletin içler acısı hâlini hem de Mısır'ın yükselen durumunu anlatır.

Anlatımdaki fon gerçektir. İnandırıcılık için öncelikle zaman sağlam bir temele oturtulur. Zaman, beraberinde mekânın gerçekliğini de getirir. Bu düşünceyle Napolyon döneminden söz eden anlatıcı, Fransızların Mısır'a kadar gelmelerini özetler ve bundan sonrasında Mısır'da yaşanan gelişmelerden söz eder. Napolyon Mısır'dan ayrılırken kendisinin en büyük yardımcısı General Kleber'e çok sıkı talimatlar vermiştir. Buna göre Mısır'ın her yönden kalkındırılması, bu düşünceyle dinî liderlerin ihmal edilmemesi gerekmektedir. Bu tarihî gerçeği, kurgunun bir parçası yapan Ahmet Mithat, Mısır'da yaşananlara hayal dünyasından da eklemeler yaparak Dominico Badia'yı Mısır'da Fransızların desteklediği bir dinî lider biçiminde sunar. Böylece tarihî gerçeklikle de bağlantı kurulur.

Cezayir, suçlular için nasıl bir kaçış mekânı ise Mısır da aynı şekildedir. Merkezi otoriteden uzakta olmanın yol açtığı etkenle suçlular için âdeta bulunmaz bir mekân olan Kuzey Afrika toprakları özellikle *Hasan Mellâh, Zeyl-i Hasan Mellâh* ve *Hüseyin Fellâh* romanlarında bu yaklaşımla kurguda yerini almıştır.

Bu memleketleri yalnızca siyasi otorite yönünden ele almayan anlatıcı oraların insan yapısı, gelenek ve görenekleri hakkında da bilgiler vererek öğreticilik vasfını yerine getirir.

Ebulhammâm'ın kızı Sitti Zehra'nın on sekiz, yirmi yaşlarına varmış olmasına rağmen henüz bekâr oluşunu "…oralarda ise kızlar on üç, on dört yaşında gelin edilmekte iken Ebulhammâm'ın imsaki ve hırs ve tamahı münasebetiyle kızcağız kocaya verilmeyip kalmıştı."[684] diye anlatır. Böylece mekân ile insan arasındaki münasebet ihmal edilmez.

Dominico Badia, Avrupa ve Afrika'da yaşadığı onca maceranın ardından *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın sonunda doğuya dönme kararı alır. Bu, aynı zamanda Ahmet Mithat'ın da temel düşüncesini oluşturur.

---

[684] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 200.

> "Her köşesi bin esrar, her memerri bin tehlike ile dolu olan Avrupa'da senin için câ-yı selâmet kalmadı. Yine seni her köşesinde şeytanlar top oyanayan şark tarafı kabul edecektir. Şam'a gitmeli Şam'a! Abbasiyye halife-zadelerinden olup Hicaz'da ârâmsâz bulunan Ali Beyi Şâm-ı cennet-meşâm kabul eder. İlk defasında Seyyid Ali Efendi yakayı ele verdiyse de, şimdi Ali Abbas Beyin yanında bir Cuzella ve arkasında bir Hasan Mellâh yoktur. Ali Abbas Bey selâmet-i bâl ve safâ-yı hatır ile Şam'da Sularbaşı'nda ömür sürebilir. Es bakalım bâd-ı selâmet, hüküm senindir!"[685]

Jön Türk romanında bir kez daha Mısır'dan söz eden Ahmet Mithat, Nurullah Bey'in Akka'dan İskenderiye'ye ilticası ile Mısır'ın ticari hayatı ve Mısır'daki basın faaliyetlerinden söz eder. Daha önceki romanlarında değindiği gibi Mısır'ı dışarıdan gelen mülteciler için mutlak surette serbest bir memleket olarak tarif eder. Bu sebeple İstanbul'da faaliyet alanı bulamayan Jön Türklerin iltica ettikleri ilk yer Mısır'dır.

1.4.3.5. Cezayir

Hasan Mellâh'ta Cezayir; korsanların, azgınların ve suç işleyen insanların toplandığı bir memleket olarak tanıtılmıştır. Cezayir'in iklimi ve yöre insanının geçim kaynaklarından çok siyasi otoritenin gücü üzerinde durulur.

Anlatıcı, bağlamdan kopmadan mekânı anlatmaya çalışır. Yaşanılan dönemin vahametini dile getirmek için "Biz bu vakitlere 'müstesna vakit' demiştik."[686] der. Bu istisna zaman, Devlet-i Aliyye'nin yıllardan beri içinde bulunduğu maddi ve manevi sıkıntılardan dolayı memleketin pek çok yerinde bozukluk ve düzensizliklerin görüldüğü zamandır. İşte bu sıkıntıların yaşandığı yerlerden biri de Kuzey Afrika'daki ülkelerdir. Zamanın sıkıntılı dönemlerini anlatmak için çaba sarf eden anlatıcı, kaynak göstererek okurlarının *Cevdet Tarihi*'ne müracaat etmelerini ister. Böylece hem anlattıklarına gerçekçi bir zemin hazırlar hem de okurlarını bu konu hakkında bilgilendirir. Bunlardan ötürü Cezayir, bir "…fesat ocağı, şekavet ocağı, zulüm menbaı bir memleket…"[687] olarak tanıtılır.

Mekânları tanıtırken elindeki her türlü imkânı kullanan Ahmet Mithat, vakayı keserek Cezayir'in dönemdeki başıbozuk durumunu anlatır. Burada yine realizm endişesi kendisini gösterir. Çünkü "Yukarıki dördüncü babda Hasan Mellâh'ın tasvir ve tahrir etmiş olduğumuz harekât-ı mücteriânesini, derece-i ifratta görenler olursa, onlara Cezayir'in o zamanki hâlini ihtar ederiz."[688] diyerek vakanın cereyan ettiği tarihî ve coğrafi zeminden söz edilir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta da olayların geçtiği mekânların gerçekliğine karşın kişilerin çoğunlukla kurmaca olmaları da dikkat çeker. Kahire, Mısır, Reşid, Cami-i Ezher, Suriye, Bağdat gibi gerçek mekânları gezen Süleyman, kurmaca bir kişidir.

---

[685] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 371.
[686] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 78.
[687] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 130.
[688] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 133.

Merkezi otoritenin zayıflamasıyla birlikte halka zulmeden, kendi adaletlerini uygulayan birtakım zorbalar türemiş ve bunlara "Cezayir dayıları" denmiştir. O zamanlar Cezayir'de beş yüz kişilik bir fırkaya sahip kişi için Cezayir dayılığı hazır bir makamdı. Bu memlekette yaklaşık yirmi, otuz kadar dayı bulunmakta ve idareyi bunlar ellerinde bulundurmakta idi. Anlatıcı bu durumu, "İftar topunun bir dakika evvel veya sonra atılması, ekmeğin fiyatı bir para zam veyahut tenzil kılınması ve hatta filân mahalladen bir kızın filân mahallede olan ve bu mahalle delikanlılarıyla adaveti bulunan bir delikanlıya gelin gitmesi gibi bahanelerle cumhur kalkarak, kanlar dökülmüş ve bir aralık dayılar azil veyahut katledilmiş olduğu zamanlar dahi görülmüştür."[689] ifadeleriyle dile getirir.

Hüseyin Fellâh'ta Şehlevend'in annesinin de bulunduğu hacıları taşıyan gemiyi kaçıran korsanlar da Cezayirlidir. Ancak Cezayirlileri bu kadar tanıtmanın yetersiz kalacağını düşünen anlatıcı, Cezayir tarihini kısaca özetleyerek bir anlamda *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta eksik bıraktığı Cezayir'in tanıtımını tamamlamaya çalışır. Bu tanıtımda yine Cezayir'in dayılar elinde yönetilmesinden kaynaklanan olumsuz yönleri dile getirilir. Hatta dayılık sisteminin başlangıcı ele alınarak siyasi otorite boşluğunun bu tür gayrimeşru oluşumları hazırladığı vurgulanır.

> "Bu dayılar ol eşkıya-yı ümmettir ki an-asıl halkın muhafaza-i ırz ve mallarını kendileri memur-ı efrâd-ı askeriyyeden iken ırz ve mala tasallutla tarîk-i şekavete sülük ederler ve bu yolda rüfekayı ve rüfeka sayesinde tasallutu arttırdıkça daire-i kuvveti dahi tevsi' ederek nihayet güya Cezayir valiliği ve hatta hükümdarlığı demek olan dayılık derecesine kadar varırlar idi. İşte dekayık-ı siyaset ve mehâmm-ı umurdan bilkülliyye gafil bulunan bu herifler değil midir ki o mübarek memleketi muhafaza edemeyerek en sonra ecnebiye kaptırmışlardır?
>
> Şu kadar var ki burada bizim haydutluk falan tabirâtımızdan bunların Lefter misillü birer hırsız olduklarını zannetmemelidir. Hoş öyleleri de vardı ya? Lâkin içlerinde namuslarını da muhafazaya himmet edenler (!) şekavetlerini enzâr-ı umûmiyyeden setrederlerdi. Meselâ bir gece onbeş yirmi atlı ile filân köyü basıp yağma eyledikleri hâlde, ertesi sabah mezkûr köye yine kendileri giderek dün geceki eşkıyayı taharri ederlerdi. Gah olurdu ki köylüler onları tanıyıp kimbilir ne yolda lanetlere delâlet eden tebessümleriyle 'Ağalar! Gelen haydutlar pek uzağa kaçmışlardır. Nafile aramayınız! Hiç onlar sizden korkmadan bu civarda kalırlar mı?' derlerdi. Zira ağalar hazerâtı dün gece köy halkını haydut sıfatıyla soydukları gibi bu gün dahi kır serdarı ve zabitlik sıfatıyla soyduklarından bîçare ehl-i kura hiç olmazsa ikinci belâdan kurtulmak çaresine bakarlardı.
>
> İşin bu cihetlerini tafsilden maksadımız Cezayir'in o meşhur olan Cezayir dayılarının dahi o maruf olan dayıları olmadığını erbâb-ı mütâlaaya güzelce ispat etmektir."[690]

O zamanlar senede bir kere Cezayir gemileri İstanbul'a gelmekte ve ihtiyaçlarını temin ettikten sonra yola çıkmaktaydı. İşte onların İstanbul'da bulundukları sürede anasına babasına küsmüş ne kadar çapkın güruhu varsa bu gemilere kaçar, mahkûmlar ise firar yolları arardı. Cezayir ocaklarının birer eşkıya yatağı olmalarının en büyük sebeplerinden biri de bu idi. Romanın başlangıcında İstanbul'dan söz edilip sonra Cezayir'le bağlantı kurulmasının sebebi de budur.

---

[689] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 134.
[690] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 80-81.

Zaten Civelek Mustafa, benzer biçimde İstanbul'dan Cezayir'e firar etmiş bir kişidir. Böylece Ahmet Mithat, tarihî ve sosyal gerçek olarak anlattıklarını romanlarında kurgulamıştır.

Anlatıcı, Cezayir'deki zorbalığın çeşitli yönlerini dile getirdikten sonra anlattıklarının gerçek olduğu düşüncesini vermeye çalışır. Bu maksatla okurlarını Cezayir tarihi okumaları konusunda yönlendirir. Hatta okurun bu Cezayir tarihini nereden bulacaklarını sorabileceğini düşünerek cevabını dahi verir. Bu konudaki tek çarenin yabancı dil öğrenmek ve yabancı kaynaklardan bahsi geçen konuları okumalarını tavsiye eder. Okur eğer buna da muktedir değilse hikâye okuyarak tarihi öğrenemeyeceğini, hikâyeci ile tarihçinin farklı amaçlarda olduğu ifade edilir.

1.4.3.6. Rusya Şehirleri

Dünyanın değişik coğrafyalarını romanları yoluyla okurlarına tanıtmak düşüncesinde olan Ahmet Mithat, gezi türüyle romanı harmanlayarak Rusya'nın çeşitli şehirlerini bir seyyah edasıyla *Acâyib-i Âlem*'de anlatır. Romanda Hulusi ve Suphi Beylerin İstanbul'dan başlayan yolculukları kuzeybatıya ardından tekrar İstanbul'a yönelerek son bulur. Bundan ötürü romanda mekânlara has anlatımlar ön plana çıkar. Gezilen Avrupa şehirlerine dair bilgi vermek isteyen anlatıcı, o kadar çok şehri tarihî ve kültürel yapısıyla tanıtır ki roman bir coğrafya kitabına dönüşür.

> "Acâib-i Âlem'de yazar, hiç görmediği Rusya'nın batısı ile kuzey topraklarını, Kalgayev adası, Novaya Zemlya adalarına kadar uzanarak çizdiği yol haritası çerçevesinde; seyahat yazıları ve rehberlerde verilen bilgilerden yararlanarak, Jules Verne'i hatırlatan bir üslupla, ansiklopedik bir yaklaşımla okurlarına tanıtır. Amacı; medeniyetin gelişmesini izlemek ve farklı doğa koşullan ve medeniyet biçimleri hakkında okurlarını bilgilendirmektir. Gözlemlerde insan-mekân ilişkisi ve insanın sıcaklığı hissedilmez."[691] Çünkü temel amaç, mekânları ön plana çıkarmaktır.

Gezilen, görülen şehirler tarihî özellikleri, turistik mahalleri, sarayları, insanların yaşam biçimleri, eğlence anlayışları, inançları gibi geniş bir yelpazede tanıtılır. Kısaca bir şehrin görülmeye değer her yanını anlatmak ihtiyacı içindedir.

İstanbul'dan bir İngiliz seyahat vapuruyla yola çıkan iki arkadaş, ilk olarak Batı Rusya'ya oradan da Kalgayev Adası'na gelir. Bu doğrultudaki ilk durakları Odessa'dır. Odessa bugün Ukrayna sınırları içinde yer alan ve Karadeniz kıyısındaki en büyük limanlardan birine sahip bir şehirdir. Romanın yazıldığı dönemde de kültürel ve tarihî yönden dikkat çeken bu liman şehri, İngiliz gemisinin ilk durağı olur.

Ahmet Mithat ilk olarak Odessa'nın daha iyi anlaşılabilmesi düşüncesiyle İstanbul'la kıyaslar. O dönemde İstanbul'un ancak onda biri kadar küçük bir şehir diye anlatılan Odessa, günümüzde de aynı şekilde, nüfusu İstanbul'un onda biri kadardır. Ahmet Mithat bu romanı sanki Avrupa

---

[691] Emel **Kefeli**, "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Acâib-i Âlem", *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (Yay. hzl. Mustafa Armağan), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 79.

şehirlerini tanıtmak için yazmıştır. Hicabi Efendi, Odessa'dan ailesine mektup yazar ve bu mektupta şehri tanıtırken İstanbul'la sık sık karşılaştırma yapar.

> "Burasını nereye teşbih edeyim ki daha güzel anlayasınız! Büyük Dere'ye teşbih edemem. Çünkü şehir yüksek bir set üzerinde ve bir yamaçtadır. Beyoğlu'na daha ziyade benzeyebilirse de Odessa'nın sahili Beyoğlu'nun sahili olan Galata gibi de değildir. Bu memleket yolları gayet geniş ve doğru ve binaları gayet âli ve güzel bir mamur şehirdi. İnsan buraya geldiği zaman kendisini pek de İstanbul'dan uzaklaşmış saymaz. Zira İstanbul'da nasıl halk görülmekte ise burada dahi buna benzer bir halk vardır. Hatta hamallık ve amelelik için gelmiş birçok Laz ve Türk dahi bulunur. Tatarlar memleketin ahâli-i müslimesini teşkil ederler. Ondan sonra Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, Frenkler hep İstanbul'da gördüğümüz gibidirler."[692]

Şehrin dikkat çeken ilk tarafı, geminin demirlediği limandır. Bu sebeple anlatıcı da okurlarına limanı anlatmakla işe başlar. Odessa'yı İstanbul'la kıyaslamaya ise devam eder.

> "Odessa şehri önünde dört beş yüz sefine istiab edecek kadar vasi bir liman bulunup o limanın tenâsüb-i mevkiiyyesiyle açılan gözler sahilde yedi sekiz kışla ile üç dört hastahanenin ve sair birtakım ebniye-i mîriyyenin gayet hendesi bir suretle dizilmiş olmaları nazara ilk letafeti bahşeder. Badehu asıl şehre mail bir zemin üzerine kurulmuş olduğundan Dersaadet limanından bakıldığı zaman âdeta Beyoğlu'nun görünüşü gibi kârgir ve âli binaların yekdiğeri üzerinde görülmeleri şehrin enzâr-ı temaşada olan azametini arttırdıkça arttırır."[693]

Limandan şehre ilerleyen Suphi Bey ve Hicabi Efendi'nin bakış açısıyla tanıtımına devam eden anlatıcı; şehrin sokaklarını, otellerini, misafirhanelerini tanıtır. Daha önceki romanlarında da yeri geldiğinde İstanbul'un bu konudaki eksikliğini dile getiren Ahmet Mithat, Batı'da gördüğü şehirleşme işaretleri olarak dikkatini ilk olarak bu noktaya çeker ve İstanbul'la kıyaslamaya devam eder. Ahmet Mithat'ın mekânları tanıtırken en yaygın biçimde kullandığı anlatım yönteminin kıyaslamalar olduğunu söylemek mümkündür.

İki seyyahın Odessa'da üç gün zarfında gezdikleri yerler Odessa'nın temaşaya şayan olan mahallerinden 1818'de yapılan Richelieu Mekteb-i Âli'si, bahçeler, kütüphaneler, müzeler, pazar yerleri, kiliseler, fabrikalardır. Böylece o şehri daha önce hiç görmeyen bir kişinin görmüş derecesinde şehri tanıması sağlanır.

Suphi Bey ve Hicabi Efendi'nin Odessa'dan sonraki durakları sırasıyla Nikolayev şehri, Elizabethgrad kasabası, Serpukov kasabası, Kremenchug kasabası, Poltava kasabası ve Rusya'nın önemli şehirlerinden olan Harkov ve Tula şehirleri olur. Anlatıcı, onların gezdikleri bu şehirleri de Odessa'yı tanıtırken dikkat ettiği tarihî ve kültürel unsurlar açısından tanıtır. Ardından Rusya'nın en önemli kültür merkezlerinden biri olarak kabul gören Moskova'ya gidilir. Suphi Bey bu şehrin önemini, "Rusya'ya gelip de Moskova'yı görmemek memâlik-i Osmâniyyeye gelip de Bursa'yı görmemeye benzer. Moskova, Rusların pây-ı taht-ı kadîmleri

---

[692] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 73.
[693] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 62.

olduğu gibi kendilerine Moskof ismi bile bu şehirden gelir."[694] diye anlatır. Bu düşüncelerle şehirdeki Terem Sarayı, Uspenskiy Sobor Kilisesi gibi kültürel ve dinî yapılar, mimari özellikleri başta olmak üzere şehrin dokusunu yansıtmada taşıdıkları değer açısından âdeta resmedilir, en ince ayrıntısına kadar her yönüyle tanıtılır.

Kültür merkezlerinden olan tiyatrolar, Ahmet Mithat'ın Moskova'da dikkatini en çok çeken mimari unsurlardandır. Moskova'da iki tane tiyatro bulunmaktadır. Özellikle Büyük Tiyatro ismiyle bilinen, Fransızca, İtalyanca ve Rusça operalar verilen tiyatronun süslemelerinin şöhretinden söz edilir.

Rusya topraklarında kuzeye doğru ilerleyen Suphi Bey ve Hicabi Efendi'nin Moskova'dan sonraki durağı Petersburg'dur. Diğer şehirlerin tanıtımında izlenen metot takip edilerek Petersburg da öncelikle bulunduğu coğrafi konum bakımından ele alınır. Çünkü Ahmet Mithat'a göre bir şehrin tanıtılmasındaki en önemli unsur, konumunun ve coğrafi özelliklerinin bilinmesidir. Şehrin denizden yüksekliği, kuzey kutbu ile olan mesafesi, gece gündüz değişim süreleri gibi teknik unsurlara değinilerek anlatımda ilmî ölçütlerden yararlanılır. Bu genel anlatımın ardından şehrin içindeki kültür merkezleri, Deli Petro'nun evi, Hermitage Müzesi, Kronştadt Limanı, caddeler, meydanlar hakkında bilgi verilir. Böylece anlatıcının şehirleri tanıtırken genelden özele doğru bir sıralama izlediği gözlemlenir.

Rusya seyahatini tamamlayan Suphi Bey ve Hicabi Efendi'nin dönüş güzergâhları, Londra üzerinden İstanbul'dur. Bu seyahate dair benzer biçimde malumat vermeyen anlatıcı, kahramanları İstanbul'a ulaştırarak amacına ulaşır ve Rusya şehirlerinin tanıtımını gerçekleştirir.

Emel Kefeli, Ahmet Mithat'ın bu romanında tanıttığı mekânları, kültürel ve sosyal mekânlar, tarihî mekânlar, coğrafî konumu ve sosyal hayatı ile özellik gösteren bölgeler olarak üç başlık altında toplar.[695] Çünkü yazarın şehirleri tanıtırken yöntemi, bu üç başlıktaki mimari eserleri tanıtmaya odaklanmıştır. Yazar bu çerçevede okurlarına bilinmeyen coğrafyalar hakkında etraflı bilgi verir.

1.4.3.7. Malta

Ahmet Mithat'ın romanlarında Malta'dan ilk defa söz edilmesi, ilk romanı olan *Hasan Mellâh*'la başlar. Bu romanı ve devamında yazdığı *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta bir göl gibi tahayyül ettiği Akdeniz'in pek çok bölgesini mekân olarak seçen yazar, ana kahramanını bu mekânlarda maceralara çıkarır. Böylece okuyucusuna hem bilinmeyen ülkeleri tanıtırken hem de entrikayı oluşturur. Malta da bu düşüncelerle kurguya dâhil edilmiştir.

---

[694] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 72.
[695] Kefeli, s. 77-78.

Mekânı tanıtırken öncelikle Malta'nın konumundan söz eden anlatıcı, öykü zamanı ve öyküleme zamanı arasında gidiş gelişler yapar ve Malta'nın eski ve yeni hâlini kıyaslar. Malta'nın coğrafi konumu ve stratejik öneminden söz edildikten sonra biraz daha ayrıntıya inilerek bölgenin geçim kaynakları, yetiştirilen hayvan ve bitkiler, insanların konuşma biçimlerinden, kullandıkları dilden bahsedilir. Böylece oraya gitmeyen okurların zihninde bir Malta imajı çizer.

1.4.3.8. Mezopotamya Bölgesi

Dünya medeniyetinin filizlendiği, suyun hayat verdiği ve Fırat ile Dicle Nehirleri arasında kalan Mezopotamya bölgesi Türkiye, İran, Irak, Suriye, Lübnan ve Filistin topraklarını içine alan bir sahayı kapsar. Bölgenin tarihî, dinî, kültürel ve stratejik bakımlardan önemi, Haçlı Seferleri gibi büyük oluşumları hazırlamış ve daima dikkat çekmiştir.

Edebî anlamda ise yazarlar, böyle büyük bir malzemeden kendi ifade biçimlerine uygun şekilde faydalanma yolunu aramışlar, roman ve hikâyeler kurgulamışlardır.

Ahmet Mithat, bir ayağı tarihî gerçeklere dokunan diğeri ise kendi hayalhanesine basan bir roman yazma isteğinin sonucunda Mezopotamya bölgesini konu alan *Süleyman Muslî* isimli romanı kaleme almıştır. Onun bundan önce yazdığı romanları düşünüldüğünde vakası Akdeniz, Kuzey Afrika, İstanbul ve Avrupa'da geçen romanlar kurguladığı; Mezopotamya bölgesine dair ilk girişiminin ise bu roman olduğu görülür.

> "Efendim! Mezopotamya, Irak isimleri kale alındığı zaman medeniyyet-i nev'-i beşerin ilk gehvâresini yâd etmiş olacağımızdan ve tarihte Semiramis'in Bâğ-ı İrem ıtlâkına şayan olan bahçesi ve sarayı ve kule-i Bâbil ve Atakse ve Akasre [?] devletlerinin ve bilhassa Devlet-i Abbâsiyye'nin âsâr-ı mâmûriyyeti ve Fırat ve Dicle nehirlerinin mezraaları iskâ ve irvâ için araziye taksimiyle bütün suları hâk-i feyz-nâke içirildiğinden bu iki nehrin Basra körfezine tekarrüb eyledikleri zaman bahre in-sıbâb edecek suları kalamaması gibi rivâyâta bir nazar-ı hayretle bakacak olur isek, işbu medeniyyet-i mütekaddime ve asliyyenin hâlâ eser-i ümranını aramaya zihinlerimiz müsâraat etmiş…"[696]

Hatta bu tanıtımlarda tarihî bilgilerden de faydalanan anlatıcı, yaptığı açıklamalarla vakayı gereğinden fazla uzatır. Nuh'un Gemisi'nden yola çıkarak bir salın nasıl yapıldığına, o salı suyun üzerinde tutacak keçi tulumları ve kerestelere kadar ayrıntılı bilgi verilir. Böylece öğretici vasfını kullanan anlatıcı, vakayı kaybetme noktasına gelir.

Süleyman Muslî, Kudüs-i Şerif'in güneybatısında, Lübnan dağlarının eteklerinde kurulan Kerek köyündeki Müslümanlar ile Hristiyanlar arasındaki mücadeleyi anlatarak başlar. Anlatıcı bu köyün can alıcı bir güzelliği olmadığını, meşhur bir yanının bulunmadığını, mekân olarak özellikle burayı seçmesindeki en büyük etkenin Hicri 638 yılında meydana gelen garip bir vaka olduğunu belirtir ve vakaya giriş yapar. Dolayısıyla mekânın tarihî ve dinî nitelikleri ön plana çıkarılır. Bölgenin tanıtımında Ahmet Mithat yine tecrübelerinden ve okuduğu seyyahların

---

[696] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 43.

notlarından istifade etmiştir. Bunu Mezopotamya bölgesini tanıtırken anlatıcının bir seyyahın bakış açısından olayları sunmasından çıkarmak mümkündür.

Kudüs-i Şerif'ten önce Antakya'ya sonra da sırasıyla Birecik, Urfa, Diyarbakır'a doğru hareket eden bir seyyahın geçeceği güzergâhta göreceği güzellikler, insanların zenginlik ve fakirlikleri, şehirlerin letafeti ve harabiyeti, Fırat Nehri'ni geçmek için kullanılan ulaşım imkânları bir seyyah edasıyla birer birer sıralanır. Bu güzergâhta özellikle Diyarbakır'a hayran kaldığını ifade eden anlatıcı bu şehri, "Diyarbekir ovasına düştüğünüz zaman uzaktan Diyarbekir'i görürsünüz ki ahâlisinden bir zarîfin 'Dışı seni yakar, içi beni yakar' diye söylediği sözden kısm-ı evvelin sıdkını derhal teslim edersiniz. Zira çöller üzerine hüküm sürmek için azamet-i hariciyyece bundan güzel bir şehir olamayacağı dava edilse becâdır. İçine girdiğiniz zaman sözün kısm-ı ahirini dahi tasdik edeceğinize asla şüphemiz yoktur. Çünkü dünyada en büyük bir mühendis kalbe kasvet verecek bir şehir tarhı için müddetü'1-ömr çalışsa bundan âlâsını vücûda getirmekten âciz kalır."[697] ifadeleriyle anlatır. Ahmet Mithat açısından ise romandaki anlatımı sırasında görüldüğü gibi bölgenin önemi tarihî, dinî ve kültürel boyutlarından ileri gelmektedir.

1.4.3.9. Amerika

Dünyanın değişik coğrafyalarını okurlarına tanıtma çabası içindeki Ahmet Mithat, gitmemiş olsa bile çeşitli kaynaklardan öğrendiği bilgileri romanlarında kullanarak okurlarını bilgilendirmeye çalışmıştır. Amerika'yı başlı başına bir mekân olarak tasvir etmeyen; ancak bu kıtanın niteliklerinden bahseden yazar; *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de Amerika'daki kölelik ile Osmanlı toplumundaki köleliğin farklarından, *Paris'te Bir Türk*'te Amerika'yı *Kristof Kolomb'un rakibi bulunan Amerigo nam kaptan*ın[698] ispat ettiğinden hatta keşşaflık şanını kendisine mal etmek için "*Behring Boğazı'nı lâğım imaliyle açmış olduğu melhuz idüğine dair serd eylediği fikri*nden…"[699] cumhuriyetle yönetilen Amerikalıların hiçbir sebeple bir krallığa tâbi olan İngilizler kadar mesut olmadıklarından, *Süleyman Muslî*'de Amerika'daki nehirlerde yolcu taşıyan üçer katlı vapurlardan ve Avrupa'dan Amerika'ya giden insanların uyguladığı vahşilikten, *Acâyib-i Âlem*'de Amerika'nın yerli halkının vahşi oldukları ve bunlar içinde henüz medeniyetten hiçbir behreleri olmayanların da bulunduğundan, *Hayret*'te Amerikalıların neslinin Avrupalı ve terbiyelerinin de Avrupa terbiyesi olduğundan söz eder. Görüldüğü gibi bir coğrafya parçası olarak Amerika'nın tasvirinden çok bölge insanının niteliklerinden bahseden Ahmet Mithat, Amerika'yı ilk defa ciddi biçimde *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* romanında ele almıştır. Amerika'ya hiç gitmemiş olan yazar, Amerika ve Amerikan tarihi hakkında özellikle yabancı kaynaklardan edindiği bilgilerden hareketle romanını kaleme almıştır. Romanın başlangıcında kurguyu oluştururken edindiği bilgilerin kaynağını işaret eder ve kendisine Amerika'yı tanıtan şeyin *Paris en Ameriaue* yani *Amerika'da Paris* isimli eser olduğunu söyleyerek Fransızca bilenlerin bu eseri okumalarını ziyadesiyle tavsiye eder. Böylece bir

[697] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 42-43.
[698] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 185.
[699] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 185.

romancı tavrından çok bir akademisyen tavrı takınır. Bunun dışında faydalandığı kaynakları şöyle açıklar:

> "Farz edelim ki Amerika'nın ne olduğunu öğrenmek için coğrafya kitaplarını açtınız. Eğer bunlar Türkçe kitaplar olacaklar ise, acırız zahmetinize! Beş kıt'a-i arziyyenin beşinden dahi bahis olmak üzere henüz beşyüz sayfalık bir coğrafya kitabımız bulunmadığından, elde bulunan coğrafya kitaplarımız size Amerika denilen kıtanın başlıca kaç devlete münkasım olduğunu ve ne kadar dağı, deresi, inişi, yokuşu bulunduğunu bile lâyıkıyla haber veremezler. Zira tekmil Amerika'ya dair olan mevâdd-ı mündericeleri yirmi sayfaya varmış bir coğrafya kitabımız mevcut olduğunu biz bilemiyoruz. Yirmi sayfalık tarifât ile Amerika'nın ne demek olduğu anlaşılabilir mi?
> 'Fransızca coğrafyalara müracaat ederiz.' deseniz yine boştur. Vakıa onlar size Amerika'yı bir dereceye kadar tanıtabilirler ise de, yalnız bir dereceye kadar tanıtabilirler ki o derece dahi coğrafya-yı tabiî, coğrafya-yı siyasî, coğrafya-yı sınaî, coğrafya-yı ticarî, coğrafya-yı istatistikî vesaire gibi hep coğrafyalıktan harice çıkamayan dereceden ibarettir.
> Amerika'yı tanımak için mufassal, meşrûh seyahatnameleri okumalıdır. Muhteriât ve keşfiyyât-ı cedîdeden Amerika'ya ait olan yüzlerce, binlerce şeylerin tarihini okumalıdır. Amerika'nın yetiştirdiği büyük adamların gerek hayât-ı umûmiyyelerini ve gerek hayât-ı husûsiyyelerini mübeyyin tercüme-i hâllerini okumalıdır."[700]

Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları'nda olayların geçtiği tek mekân Amerika'dır. Aslında romanın asıl yazılma gayesi Amerika'yı tanıtmaktır. Vakaya başlamadan önce muhatabına seslenen anlatıcı, Amerika'yı tanımadan anlatılacak olayların letafetine varmanın imkânsızlığını belirterek işe önce Amerika'yı tanıtmakla başlanmasının doğru olacağını söyler. Böylece amaca uygun biçimde mekân tasviri yapılır.

Mekânı insandan yola çıkarak tanıtan anlatıcı, Amerika'nın fizikî durumu ve stratejik konumundan birkaç cümleyle bahsettikten sonra Amerikalıları Amerika'yı tanıtmakta bir vasıta olarak kullanır. Anlatacağı kavram ya da değerleri sürekli biçimde bilinenleri ile kıyaslayan Ahmet Mithat, Amerika'yı da sık sık Avrupa ile kıyaslar. Burada yaşayan insanların gelenek ve göreneklerinden, namus anlayışlarından, ulaşım ve şehirleşmesinden, bilimdeki gelişme ve ilerlemelerinden evlilik ve aileye olan yaklaşımlarından, yaşam biçimleri ve geçim kaynaklarına kadar pek çok bakımdan kıyaslanan iki halkın ortak olduğu kadar farklı yanları da bulunduğu belirtilir.

> "…çirkin karı arayan budalaları Amerika'da bulursunuz. Kendisi otuz yaşında olduğu hâlde seksen yaşında bir kadın ile tezevvüc eden mecnunları orada bulursunuz. Beyaz kadınları beğenmeyerek, zenciyeler ile vahşiyeler ile teehhül edenleri orada görürsünüz. Nasrâniyet bir kadından maadasına ruhsat veremez iken birçok kadınları alanları orada görürsünüz. Hatta erkeklik gayretiyle dişisini kıskanmak köpeklerde bile görüldüğü hâlde dişisini kıskanmamakla müftehir ve bu iftiharıyla mütelezziz birçok adamları da orada bulursunuz."[701]

Ahmet Mithat, Amerika'yı tanıtırken bir seyyahın üslubuna sahiptir. Çünkü orası hakkındaki bilgileri seyahatnamelerden de aldığını söyler. Onların üslubundan etkilenmiştir. Vaka dışında

---

[700] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 5-6.
[701] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 8.

verilen bilgiler ve vaka içinde “Gördünüz mü bir kere, Amerika'nın bir hâlini daha size anlatmak lâzım geldi. ‘Hikâyemizde ilerledikçe Amerika'nın ahvâlini daha güzel anlarsınız’ demedik mi? İşte anlaşılacak bir hâli daha geldi."[702] denilerek Amerika hakkında anlatılanlar mekânı tanıtmada kullanılan iki yöntemi işaret eder.

Yazarın Amerika’daki yerli hayatı, modern hayatla bir araya getirerek tanıtmak maksadıyla yazdığı *Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi*, okurları bir başka fikrî seyahate çıkarmaktadır. Romanın başında kendisi o zamana kadar yazdığı anlatılarındaki genel görünümden bahsetmektedir. Bu açıklamalar, Ahmet Mithat’ın romanlarındaki coğrafyayı ve bu coğrafyanın nasıl ele alındığını da ortaya koymaktadır.

> "Roman yazmaya ibtidâ-yı sülûkümden beri sevgili karilerimi ne kadar seyahat-i fikriyyede refakatime aldım! Kâh vatanın merkez-i mukaddes-i hilâfeti olan şehr-i cesîm-i İstanbul'da karilerimi birçok köşelere, bucaklara götürüp, kendilerine bir takım ahvâl-i garibe temaşa ettirdim ki benimle refakatten evvel o köşeler, o bucaklar, zihinlerinin uğradığı yerler değildi. Kendilerini alaturka âlemlerde de gezdirdim, alafranga âlemlerde de eğlendirdim. Kâh beşeriyetin hiçbir zaman hiçbir yerde tahlîs-i girîbân edemediği gûnâgûn felâketleri gösterip karilerimin rikkat-i kalbiyyelerini davetle gözlerinden yaşlar akıttım. Kâh beşeriyyetin yine hiçbir zaman ve hiçbir yerde kendisini kurtaramadığı garâib-i gûnâgûnu gösterip kahkahalarla güldürdüm.
> Seyahat-i fikriyyemiz payitahta da münhasır kalmadı. Zaman oldu ki sevgili karilerimi vilâyât-ı şahanede de dolaştırdım. Hudûd-ı mukaddese-i Osmaniyyemizin 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 cevlângâhımızı tevsî eyledim. Kâh Süleyman Muslî'ye terfîkan karilerimizi Mezopotamya çöllerinde, Filistin vadilerinde gezdirip, İstanbul'un Rûm-ı şarkî âlemlerinde bulundurdum. Kâh Hüseyin Fellâh ile beraber Cezayir dayıları içine saldırıp kâh oldu ki Hasan Mellâh'ın seyahat-i berriyye ve bahriyyesine refik ederek Akdeniz'in gerek derununda ve gerek sevâhilinde cevelânlar ettirdim. Bir aralık Paris'e gönderdiğim Nasûh'a kendilerini arkadaş ederek bir Osmanlı'nın kendi nokta-i nazar-ı hikmetinden onlara Paris'in habâyâ-yı sahîhasmı temaşa ettirdim. Kâh seyahat meftunu bir Subhi Bey refakatiyle memâlik-i şimâliyyeye kadar gönderip acayib-i âlemi nazar-ı hikmetine arz eyledim.
> Elhasıl berr-i atîkimizin eşher-i memâlikini karilerime temaşa ettirdikten maada ‘Lü'lü'-i Asfer’ namıyla şöhretini Avrupalılara tanıttıran bir duhter-i muhayyel arkası sıra karilerimi Hindistan'a kadar bile sevk ederek sair mütercem romanlarımla kendilerine şu berr-i atîkin daha ne kadar acayip ve garaibini temaşa ettirdim. Hele romanlarımın hiçbirisinde öyle kupkuru masalcılıkta bulunmayarak her roman zemininin taallûk eylediği yerlere, o yerlerde sakin insanlara dair malûmât-ı sahîha verdiğim gibi tarihe, fünûna, sanayiye, feylosofiye ait nukatm hiçbirisinde ihmalcilik etmeyip karilerimin zihinlerine delâlet-i ciddiyye ve sadıkanede bulundum."[703]

Okurlarını eğitmek maksadıyla kalemini bir araç olarak kullanan yazar, dünyanın çeşitli mekânlarını anlatı türünün sınırları çerçevesinde tanıtmak gayesindedir. Romanın isminden itibaren beraberinde gelen mekân düşüncesi, daha birinci kitabın başlığı olan "Missouri Nehri Sahilinde Bir Aztek Mabedi" ile kendisini gösterir. Böylece yazar, okurun zihninde hemen bir mekân çizmeye çalışır. Nehrin ayrıntılı biçimde koordinatlarına kadar tanıtılmasının okurlarını sıkabileceğini düşünen Ahmet Mithat, bu tasvirlerin gereksiz olduğun düşünülmesinin yanlış

---

[702] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 28.
[703] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi*, s. 5-6.

olduğunu belirtme ihtiyacı duyar. Ona göre romancılıktaki hareket noktası, vakanın teşkil edeceği zemini kurmaktır.

> "Bu tasvirimiz bir tatvîl-i beyhudedir diye muaheze edilmesin. İddia ederiz ki aklâm-ı Osmaniyye şimdiye kadar kendi karilerinin nazar-ı dikkatlerini bu fark üzerine asla celbetmemiştir. İlk defa olmak üzere bu hizmeti hâme-i âcizimiz ifa eyliyor. Tarih olsun, roman olsun, bir vak'adan bahsedileceği zaman o vak'anın mahall-i vukuu tayin ve tarif edilmezse vak'anın takdirine başka türlü bir imkân tasavvur olunamaz."[704]

Ahmet Mithat, mekânı içindeki yaşamla birlikte ele almış ve bu düşünceyle Azteklerin temizlik anlayışı, üretim tarz ve teknikleri, dinî inanışları gibi unsurlar bakımından Amerika'daki yerli hayatı tanıtmayı öncelik hâline getirmiştir.

1.4.3.10. Mora, Balkanlar ve Rumeli

Arnavutlar Solyotlar romanı, kanlı visal olarak isimlendirilen Mora'daki ilk isyanın gerçekleşmesi ile birlikte bu olaydan otuz üç sene sonra gelişen Soli halkı ile Arnavutlar arasındaki mücadeleyi konu alır. Bu sebeple yazarın önceki romanlarında değindiği bir coğrafya olmamasından ötürü bu romanda olayların geçtiği bu mekânların tanıtımları üzerinde de durulmuştur.

Yaşadığı Solyot halkıyla anlaşamayan ya da Ali Paşa'nın hile ve tehditleriyle Soli şehrini terk etmek zorunda kalan Boçaris ve Fotos, bir anlamda kahramanın çıktığı maceralarla dolu yolculuğu temsil eder. Bu yolculuk sırasında çeşitli engellerle karşılaşan bu iki işi, neticede yeniden kendi topraklarına dönerek yolculuğu sona erdirirler. Bu sebeple mekân değiştirmek, beraberinde entrik havanın da şekil değiştirerek vakanın maceraya doğru yönelmesini sağlar.

Yazar, diğer romanlarından farklı olarak bu romanına doğrudan vakaya giriş yaparak başlar. Mekân ve kişi tanıtımlarına öncelikli olarak yer vermez. Vakanın sınırları çizildikten sonra mekân tanıtımı yapılır. Böylece farklı bir kurgulama biçimi dener. Rüstem'in başından geçen olayı anlattıktan sonra "Güzel ama muharrir efendi, bu mevki nerede? Bu zatlar kimler? Bu facia ne zaman olmuş?"[705] soruları ile mekân tanıtımına kapı aralar. Böylece Mora'dan söz eder. Fakat Mora'nın tasvirinden çok oranın stratejik durumundan kaynaklanan vasfından söz edilerek kanlı visalin gerçekleşmesi anlatılır. Böylece Mora, bir mekândan çok vakanın yükünü taşıyan bir fon görevi görür.

Romanda ağırlığı oluşturan etnik unsurlardan Tepedelenli Ali Paşa'yı senelerce mağlûp etmiş olan ve kendilerine Solyot denilen bir avuç halkın yaşadıkları Soli kenti, dış yapısından çok içinde yaşayan insanların karakter yapılarıyla anlatılır.

> "'Soli' dediğimiz nahiye, Yanya'nın kırk beş kilometre kadar cenûb-ı garbiyyesinde, Yunan denizi sahiline altı ve nefs-i Parga'ya yedi saat mesafede cibâl-i meniden ibaret bir nahiyedir. Ama ne kadar

---

[704] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 15.
[705] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 12.

menî? Yalçın kayaları duvarlara ve dar boğazları kapılara teşbih edebilirsek ezmine-i mutavassıtada Avrupa sinyörlerinin yaptırdıkları metin ve menî hisarlarda bir duvardan aşılarak veyahut bir kapıdan girilerek derûn-ı hisara vusul yolunu buldum derken insanın karşısına diğer bir kapı ve başka bir duvar çıktığı gibi Soli dağlarında dahi sa'bü'l-mürûr bir geçit geçildikten sonra insanın karşısına diğer bir geçit daha çıkar ki evvelkinden ziyade sarp ve sa'bdır.
Metin kalelerin derin hendeklerine su doldurulduğu gibi bu nahiyeyi de haricen Zagora isminde bir nehir ihata ederek o kal'a-i tabîiyyenin dış hendeği makamına kaim olur."[706]

Soli'den çok Solyotlar hakkında ayrıntılı bilgi verilerek okurun vakayı kavraması istenir. Asıl lisanları Arnavut lisanı olup Hristiyan olduklarından ve Yunanistan'ın bölgedeki etkisinden dolayı Rumcayı da konuşan Solyotlar, mekânın etkisiyle başka dilleri benimsemiş bir halktır. Böylece mekânın şekillendirici etkisi ortaya çıkmıştır.

Konusunu Osmanlı-Yunan savaşından alan *Gönüllü*'ye başlarken anlatıcı, "Alelade millî bir roman yazacağız ki, mahall-i vukuu Serfiçe ile Yenişehir arası olacağı gibi bir kısmının zaman-ı vukuu dahi muharebenin zaman-ı vukuuna müsadif olacaktır."[707] diyerek romanın mekânını işaret eder. Mekâna dair bu genel bilgiden sonra diğer romanlarda da olduğu gibi ayrıntıya inilerek daha dar mekânlar tanıtılır. Mekân anlatımlarında genelden özele doğru bir metot izleyen Ahmet Mithat, böylece okurun zihninde olayların geliştiği coğrafyayı canlandırmayı amaçlar. Bu bağlamda kapsayıcı mekâna dair verilen bilgilerin ardından kapsanan mekânlardan öncelikle bir vadideki değirmenin yanına kurulmuş 'kule'den söz edilir. Bilinmeyen mekânları daima bilinen benzer mekânlarla kıyaslayarak anlatan Ahmet Mithat, İstanbul'daki kulelerden farklı olarak Rumeli'nde çiftlikler yahut değirmenler yanına mal sahiplerinin yazlıkları olmak üzere yapılan yüksek binalara 'kule' denildiği bilgisini verir.

"Hâlbuki şimdiki müşahedat ve malûmatımıza nazaran bunlara "blockhause" denilse daha münasip olurdu. Zira bunlar, ezmine-i mutavassıtada Avrupa derebeylerinin ikâmetgâhları derununda esbâb-ı müdâfaalarını istikmal etmiş olmak için inşa ettirdikleri "şato'lar kadar müstahkem değil iseler de bizim Erenköyü, Kozyatağı gibi yerlerde yaptırılan sayfiyeler kadar da müdafaasız değildirler."[708]

Olayların başladığı mekân, romanın başlangıcında tanıtımı yapılan kuledir. Bu kule, Batı'daki şatolar kadar olmasa da korunaklı alanlardır. Böylece mekânın tasviri, daha romanın başlangıcında okurun vakaya dair çıkarımlar elde etmesini beraberinde getirmektedir.

Ahmet Mithat, Rumeli'ni tanıtmak için kendisine âdeta fırsat arar. Bu çerçevede satır aralarında Rumeli'nin yemek kültüründen insan yapısına kadar pek çok bakımdan tanıtımı yapılır. Burada dikkati çeken husus da yine mekânın coğrafi özelliklerinden çok insan yapısı ve kültürel özellikleri üzerinde durulmasıdır.

1.4.3.11. Kafkaslar ve Orta Asya

[706] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 29.
[707] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 6.
[708] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 10.

Ahmet Mithat'ın babası Hağur Süleyman, Rusların Kafkaslarda uyguladığı etnik soykırım ve Çerkezleri göçe zorlama siyasetinin sonunda İstanbul'a gelip yerleşmiştir. Ailesinden sürekli biçimde Kafkasya'ya dair anılar dinleyen, bir anlamda bunlarla yetişen Ahmet Mithat, bu bölgeyi konu alan *Kafkas* isimli romanı kaleme almıştır.

Bilinmeyen, okura egzotik gelen mekânları roman ve hikâyelerinde mekânlaştıran Ahmet Mithat, Kafkasya'ya olan özlemini şu ifadelerle dile getirir:

> "Yemin ederim ki daha içinde büyümüş olduğum İstanbul şehrinin kendi mahallemizden maada hiçbir yerini bilmezken validemin takrir ve tefhimi üzerine Kafkas'ın Adige kısmından validemin mensup olduğu mahallerin ahvâl-i coğrafyasına dair pek çok malûmatı validem bana vatanından bir yadigâr olmak üzere hediye eylemişti. Harita anlamaya başladığım zaman en evvel nazarıdikkatimi celp eden yer bu kıt'a-i mübâreke olduğunu temine bile hacet görmem. Zira bir adam harita anlamaya muktedir olur da kıt'a-i Kafkas'a bir nazar eder ise vücudunda bir damla Çerkez kanı bulunmadığı hâlde dahi isti'dâd-ı coğrafîsi hasebiyle gözlerini oradan ayırmamaya mecbur olur. Göz önüne alınız ol mübarek memleketi ki, Bahr-ı Siyah ve Azak ile Bahr-ı Hazar arasında tabiatın tezyîn-i bilâd ve memâlik için en güzel ziynet olmak üzere meydan-ı vücûda getirdiği cibâl-i latifenin en yüksek ve en lâtifleri ve enhâr-ı letâfet-disârın binlercesi ile ziynet-yâb olmuş ve gayet lâtif ormanlıklar ve çemenzârlar, ev-diye ve sahârîsi için en mebzul esbâb-ı tezyiniyyeden ma'dud bulunmuştur. Silsile-i cibâlini teşkil eden şahikalar miyanında bazıları vardır ki üzerinden yaz-kış eksik olmayan karların nazarlarda bahşeylediği halâvet aksâdeler giymiş levendâne dilberleri andırır binlerce metre irtifa ile küngüresini bulutlara isal eden yalçın kayaların kulübe verdikleri dehşet, bir dehşet-i mukassiye olmayıp belki yed-i kudrette olan kuvvet-i kadirâneye her biri bir başka suretle delâlet eylediğinden erbâb-ı takdir ve temyize bu da başkaca bir halâvet verir. Nesîm-i lâtif kendi yaprakları arasından hîn-i mururunda sayesinde yatanları rahat-hâbla müsterih ve mes'ut etmek için gayet tatlı bir ninni makamına kaim olabilecek güzel bir hışıltı peyda eden çamlıkları birkaç günlük mesafelere kadar imtidat ederek bunlar ol kadar güzel ve makbul hayvanâta mesken ü me'vâ olurlar ki onlardan birisine bir sayyadın kasteylediğini görseniz sayyada mutlaka husumet peyda edersiniz."[709]

Kafkasya'ya karşı duyulan bu özlem, yazarın *Çerkes Özdenleri* isimli tiyatro eserinin de yazılmasına kapı aralamıştır. Ahmet Mithat, bu coğrafyayı bütün unsurlarıyla romanlaştırmaz, Kuban Nehri ile Karadeniz arasında kalan eyaletlerde geçen olayları anlatır. Mekân olarak özellikle bu eyaletlerin seçilmesindeki sebep ise romanın amacını teşkil eden Abhaza ve Çerkez milletlerinin bu bölgede yaşıyor olmalarıdır. Bu iki topluluk içerisinde Abhazaların yaşadığı yerlerde geçen olaylar ele alınır. Çünkü ona göre Kafkasya'nın belki de en güzel parçası Abhazaların yaşadıkları yerlerdir. Böylece kazandığı kalem tecrübesinin etkisiyle romancılığında da gelişmeler olur ve romanda gereksiz unsur bulundurmamak için çaba sarf eder. Buna rağmen farkında olarak öğretici kimliği ile açıklamalar yapmaktan geri durmaz.

Ahmet Mithat, Kafkasya'yı çevresindeki faktörlerden, içinde yaşayan insanlardan bağımsız, başlı başına bir coğrafya parçası olarak düşünmez. Burada yaşayan erkekler ve kızlar, hem tabiat ve iklim şartlarına uyum sağlayacak biçimde dayanıklı hem de çalışkandırlar; Ahmet Mithat'ın *monoton* olarak nitelendirmesine karşın bu mekânda yaşayanların müzikten aldıkları

---

[709] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, s. 5-6.

zevk bile ortaktır. İnsanın bu nitelikleri kazanmasında mekânın yadsınamaz bir payı vardır. Bunlardan ötürü yazar bölgeyi tanıtırken insanla mekân bağını koparmamaya gayret gösterir. Kafkasya'yı yer olmaktan alıp mekân konumuna getiren de işte budur.

Gürcü Kızı yahut İntikam, yazarın bakışlarını bir kez daha Kafkaslara çevirdiği bir romandır. Tanınmayan memleketler hakkında okuyucuyu bilgilendiren ifadelere yer veren anlatıcı mekânlardan söz etmenin asıl gayesini de işaret eder ve "Size asıl hikâye edeceğim vukuât-ı garibe bu yerlerin ahvalinden olmayıp Gürcistan'a ve onun dahi Tiflis havalisine ait bulunduklarından Tiflis'e kadar sûret-i seyahatimi size hiç de haber vermemiş olsam mümkün olabilir ise de geçip gördüğüm yerlerin medeniyet-i kadîmesi binlerce senelerden beri nesyen mensiyyen hükmünü almış olmasından sonra şimdiki ahval güya hiç insan geçmemiş, can geçmemiş yılan bağırsağını sürmemiş hükmünü almış bulunduğundan buralardaki ihtisasâtım hâlâ yüreğimi o kadar tatlı bir surette kabartmaktadır ki şu kadarcık olsun ahvâl-i mahallîden bahsetmeyecek olursam ketm-i hakayık etmiş olacağımı zan ile bunu da şu hikâyede iltizam eylediğim hâlissiyyet ve safvete menafi bulmaktayım."[710] diyerek mekânların okuru bilgilendirmek adına sadece bir vasıta olduğu vurgulanır. Bu düşünceyle ana kahramanını Peşav Gürcülerinden Prens Danyal'ın evine konuk ettirerek bölge insanının yaşam tarzını ve kültürünü tanıtır. Bu noktada mekân ikinci plana inerek mekânı kullanarak anlatılmaya çalışılan kültürel yapı ön plana çıkar.

Ele aldığı memleketi önce genel nitelikleri ardından daha özele inerek gizli kalmış unsurlarıyla tanıtmayı yöntem hâline getirmiş olan Ahmet Mithat, *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da Tiflis'i anlatırken şehrin coğrafi konumunu anlatır, eski Tiflis ve yeni Tiflis olarak iki kısımdan oluştuğunu söyler. Kaplıcalar Mahallesi ve Dağ Mahallesi adıyla kısımlara ayrılmış olan Tiflis'te ecnebilerin yoğun olarak bulunduğu mahallin yalnızca yeni Tiflis olduğu ifade edilir. Hükümet konağı, erkân-ı harbiye dairesi, kışlalar, mektepler, dükkânlar, çarşı ve kervansarayların burada bulunmasından ötürü şehrin asıl önemli olan yönünün yeni Tiflis mahallesi olduğu belirtilir. Bunların ardından şehrin mimarisi, şehirleşmesi, insanların karakter özellikleri hakkında bilgi verilir. Bu genel tanıtımların ardından ise şehrin gizli kalmış değerleri ve kültürel alt yapısı anlatılır. Devamlı olarak gezinti hâlinde bulunan seyyah Vilhelm Sanc, bu vesileyle okuyuculara Kafkasya coğrafyası ve yaşamı hakkında bilgi verir.

1.4.3.12. Akdeniz Limanları

Özellikle *Hasan Mellâh, Zeyl-i Hasan Mellâh, Hüseyin Fellâh* ve *Ahmet Metin ve Şirzad* romanlarında ayrıntılarıyla anlatılan Akdeniz limanlarının ticari ve tarihî yönü ön plana çıkartılır. *Hasan Mellâh*'ta Melile kalesinin tanıtımında çevresinin de ayrıntılarıyla anlatıldığı görülür. Amaç, hem dönem hakkında bilgi vermek hem de bilinmeyen mekânları okuyucuya tanıtmaktır. Realizm endişesinin de bu tavırda rolü büyüktür.

---

[710] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 18.

> "Melile'nin kalesi fenn-i harb nazarında ne kadar ehemmiyeti haiz ise, limanı dahi ticaretçe o kadar ehemmiyeti haizdir. Çünkü Marsilya ve Sebte ve Tunus ve Akdeniz'in Sicilya taraflarından gelen gemiler için merkez-i içtimâ Melile Limanı'dır. Limanın bu ehemmiyyet-i ticâriyyesi yeni değil, eski bir şeydir. Ehemmiyyet-i mezkûrenin en büyük bir ciheti ise limanın korsan, yani deniz haydutları şerrinden pek muhafazalı olmasıdır. Zira şimdiki vakitte bile, o taraflarda hâlâ çat pat vücudu eksik olmayan korsan gemileri sinîn-i sabıkada kelebekler kadar çok olup, Arap korsanları daima ecnebi gemilerini ve bunlar onları soydukları gibi bazı kere Araplar ile İspanyollar ittifak ederek, önlerine hangi gemi çıkarsa müştereken vurdukları bile olurdu."[711]

Benzer biçimde Marsilya limanını anlatan Ahmet Mithat, aslında bu mekânları okuruna bilgi vermek amacıyla kurguya dâhil eder. Bir fırsatını bularak Pavlos'u bu mekânlara gönderen ardından Hasan Mellâh'ı da onun peşinden takip ettiren yazar, hiç görmediği mekânları, görmüş gibi ve gerçekçi nitelikleriyle anlatır.

Ahmet Mithat'ın romanları içerisinde İspanya'dan en fazla söz edilen romanları, *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'tır. Romanlarında hangi mekândan söz ediliyorsa sözü keserek o mekân hakkında tanıtıcı bilgiler veren Ahmet Mithat, bu romanlarında İspanya'nın ayrıntılı biçimde tanıtımını yapmaz. Sadece bir fon olarak İspanya şehirleri ve limanlarından söz edilir. Çünkü yazar, bu romanları yazdığı dönemde İspanya'yı görmemiştir, sadece kaynaklardan okuyarak bunları kurgulamıştır. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta yönü daha fazla Batı'ya dönük bir tutum sergileyen Ahmet Mithat, 1888'de katıldığı Müsteşrikler Kongresi'nde kendisini dinleyen Batılı temsilcilere Osmanlı'nın haklı savunuculuğunu yapmış ve Doğu'nun Batı tarafından yanlış algılandığının altını çizmiştir.

Paris'te Bir Türk romanının başlangıç noktası olan ve İstanbul'dan Marsilya'ya doğru hareket eden Messagerie Imperiale vapurunun güzergâhı önce Marmara oradan da Ege ve Akdeniz'dir. Ahmet Mithat'ın daha önce yazdığı *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanlarında da Akdeniz'in hemen tamamında cereyan eden maceralara yer verildiği görülmüştür. Bu romanda da Akdeniz'deki Avrupa limanlarına yapılan yolculuk anlatılarak bir anlamda eksiklik tamamlanır.

Sonuç olarak yazarın romanlarındaki mekânlarla ilgili şu tespitleri yapmak mümkündür:

1. Romanlar genellikle ana kahramanın yaşadığı mekânın tanıtımıyla başlar. Klasik bir yapı içinde mekândan sonra kişiler ve vakaya geçilir.

2. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında geniş bir kültürel doku, Batılı değerler sistemini temsil eden nesneler ağı vardır. Bu sebeple romanlarında geçen bütün mekân tiplerini ve bunların kullanım yerlerini ifade etmek mümkün değildir. Bundan ötürü incelemede yazarın tematik değer yüklediği ve mekân hüviyeti kazandırdığı ortamları tanımak öncelikli amaç olmuştur. Yazarın romanlarında çoğunlukla bilgi vermek düşüncesiyle tanıtılan mekânlarda mekân-kişi bağlantısının eksik kaldığı görülmekle birlikte bu daire dışındaki tasvirlerde mekân ile kişinin

[711] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 50.

bütünsel bir yapı içinde ayrılmaz iki unsur olarak ele alındığı görülmektedir. Tematik yapıda, kişi ve vakanın hazırlanışında ön plana çıkan çatışmalar, mekân noktasında da görülmekte; hatta bu çatışma zeminine uygun mekânlar seçilmiştir. Bunun en güzel iki örneği Paris ve İstanbul'dur. Dönemin Osmanlı aydınlarına göre Batı medeniyeti denilince ilk akla gelen mekânlardan Paris ile saltanat ve hilafetin merkezi, Doğu'nun kültür beşiği İstanbul'un Doğu-Batı çatışması bağlamında ele alınması yazarın pek çok romanındaki çatışma mekânını oluşturur.

3. Ev içi tasvirlerde ise dış tasvirlerde olduğu kadar başarılı olmayan Ahmet Mithat, özellikle son dönemde yazdığı romanlarında ev içine yönelmiştir. Bir fotoğrafçı edasıyla gittiği ev ve konakları oda oda tanıtan, odalardaki eşyalar üzerine odaklanan, her nesnede amacına uygun bağlantılar arayan bir tavır içinde olmuştur.

4. Evin canlı oluşunu ifade eden ışık, ocak, kandil gibi aydınlık verici unsurlar birer hayat belirtisidir. Bunlar romanlarda sıkça kullanılır. Dolayısıyla mekânı tasvir eden anlatıcılar, ışığın mekâna kazandırdığı canlılık vasfından istifade etmeyi ihmal etmezler. Ahmet Mithat'ın 1291/1874'te yazdığı ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçince Esrar*'dan 1326/1910'da yazdığı son romanı *Jön Türk*'e kadarki romanlarında mekân olarak evin tasvir edilişi incelendiğinde Osmanlı sosyal hayatındaki değişim de kendisini gösterir. İlk romanlarında konakta yaşayan geniş aile hayatını konu alan Ahmet Mithat, son dönem romanlarında geniş mekânların aksine *konak yavrusu* diye nitelendirdiği mekânlardaki insanların yaşayışını ele almıştır.

5. Doğrudan doğruya mekânı ilgilendiren bir husus olmamakla birlikte mekândaki eşyalar, mekânın mimarisi ve döşenme tarzı, mekândaki yaşam biçimi okura dönemin toplum yapısı hakkında bilgi verir. Böylece roman, yazıldığı dönem toplumunun bir aynası olur. Soyut bir kavram olan zaman, mekân ve onun içindeki nesnelerin yardımıyla somutlaşır. Mekânın biçiminden hareketle insanların yaşam biçimleri ve değer yargıları hakkında bilgi sahibi olmak da mümkündür.

6. Mekân, içinde yaşayan kişilerle özdeşleşmiştir. Bu sebeple romanlarda mekân ile kişi arasında çok yakın bir ilişki gözlemlenir. İnsanın mekâna göre şekillenmesinin dünyanın değişik yerlerinden verilen örneklerle anlatılmaya çalışılması da bunun bir göstergesidir. Mekân, kişiyi yansıtan bir vasıtadır. Öyle ki kahramanı henüz tanıtmayan anlatıcı, onun odasından, yaşadığı mekânlardan, şehirden söz ederek nasıl bir kişi olduğu ile ilgili ipuçları verir. Böylece mekânın kişiyi yansıtması sağlanır.

7. Tanzimat döneminin pek çok alandaki dikkati çeken yönü olan *ikilik*, Ahmet Mithat'ın ilk dönem romanlarında özellikle kişi oluşturmada görülürken son dönem romanlarında ise daha çok mekân kurgulamalarında kendisini göstermiştir. Böylece tezini ifade etme noktasında kendisine tezatlara dayalı bir yöntem oluşturmuştur. Bu sebeple yazar, son romanlarında sosyal

yaşamdaki değişimin mekânlara yansımasını işaret eder. Dolayısıyla onun romanlarını takip etmek aynı zamanda Osmanlı'daki sosyal değişimi de kademe kademe izlemek demektir.

8. Yazarın denizle iç içe olması, bazı romanlarında vakanın büyük kısmının denizlerde geçmesini doğurmuştur. Sefine, ıskuna, şimendifer, sandal, tekne, gemi en fazla kullanılan deniz taşıtlarındandır ki bunların ayrıntılı tasvirleriyle karşılaşılır.

9. Tanıttığı şehirlerin daha çok dinî, tarihî, kültürel yapılarına ve bunların mimari özelliklerine önem veren Ahmet Mithat, öncelikli olarak bu yapıları anlatmakla işe başlar ya da anlatımı bir şekilde o noktaya taşır.

10.Yazarın romanlarında ayrıntılı tasvirler arasından canlı mekân tasvirleriyle karşılaşmak pek mümkün değildir. Daha çok birbirinden kopuk parçalar hâlinde ve okuru bilgilendirmek yaklaşımının gereği olarak tanıtılan mekânlar, âdeta fon görevindedir.

11. Ahmet Mithat, romanlarında değişik mekânlar hakkında bilgi vermek ister. Bu düşüncelerle özellikle gezi ve macera ağırlıklı anlatılarında gittiği yeni yerlerde şehirlerin alt yapı, tarım ve hayvancılık, ticaret, kültür, tarih, insan yapısı gibi özelliklerine dikkat çekerek okurlarını her açıdan bilgilendirmeye çalışır. Romancı tavrının dışına çıkan bu tanıtımlarda ne kadar çok bilgi verirse okurun o kadar kültürel birikim kazanacağını düşünerek kompozisyonun bozulmasına sebep olur. Bahsettiği Avrupa şehirlerinin, Amerika kıtasının ve Asya ülkelerinin çok büyük bir kısmını okuduğu, gördüğü ya da duyduğu bilgilerin ışığında tasvir etmiştir. Ahmet Mithat Avrupa'ya gitmeden önce Avrupa şehirlerinin genel yapısı ve görünümü hakkında tasvirler yaparken oraları gördükten sonra biraz daha ayrıntıya inerek bu şehirlerin hizmet altyapısından da söz etmeye başlamıştır.

1.5. ZAMAN

1.5.1. Öykü ve Öyküleme Zamanları

Anlatıya dayalı eserlerde öykü ve öyküleme zamanı olarak iki temel zamanla karşılaşılmaktadır. Öykü zamanı, vakanın cereyan ettiği zaman dilimidir ve roman türünün kuralları gereğince kurmacadır. Öyküleme zamanı ise vakanın kurgusal anlatıcı tarafından anlatıldığı zaman olduğu için bu da kurgunun bir parçasıdır. Dolayısıyla hem öykü hem de öyküleme zamanının güç kaynağı kurgunun beşiği olan yazarın hayal gücüdür.

Ahmet Mithat'ın romanlarında kronolojik bir düzenle sıralanıyor gibi görülmekle birlikte mazi ve hâl arasında geliş gidişler gösteren vaka, anakronik zaman yapısına daha uygun olduğu için daha çok bu zaman biçimi üzerinde durulacaktır. Genette, *Narrative Discourse*'ın "düzen" başlığında "öykü zamanı"na değinir ve kronolojik olmayan düzeni "anakroni" terimiyle ifade eder. Olay ve anlatı biçimindeki iki düzenin arasındaki uyumsuzluk tipleri ve sapmalar, ona göre anakroniyi ortaya çıkarır. Genette'e göre iki çeşit anakroni vardır:

a. Analepses: Anlatıcı, önceden olmuş bir olayı anlatır. Herhangi bir zamanda ve hikâye noktasında daha önce meydana gelen bir olayın anlatılmasıdır. Genette, analepsesin *subjective and objective retrospections* biçiminde kullanıldığını ifade etmektedir. Analepsesi prolepsesten ayıran en önemli fark da budur.[712]

b. Prolepses: Anlatıcı, ana öykü bittikten sonra olacak olayları haber verir. Prolepseste daha sonra gerçekleşecek bir olayı çağrıştıran herhangi bir manevradan da önceden söz edilir. Analepsesten farklı olarak prolepses de *subjective and objective anticipations* biçiminde kendisini göstermektedir.[713]

Analepses ve prolepsesin arasına "etki alanı" (reach) ve "uzunluk" (extent) unsurları girebilir. Genette'e göre bir anakroni geçmişe ya da geleceğe uzanabilir; az ya da çok "şimdi"ki andan ileride ya da geride olabilir. Bu zamansal mesafe, Genette'e göre anakroninin *etki alanı* olarak kabul edilir. Anakroni, uzun sayılabilecek bir öykü süresini de kapsayabilir, bu da *anlatının uzunluğu*dur.

Anakroninin, anlatıda birçok fonksiyonu bulunabilir. Ahmet Mithat'ın romanlarında bu fonksiyonları görmek mümkündür. Onun romanlarındaki analepses unsurlar, daha çok açıklayıcı bir rol taşırlar. Mesela bir kahramanın psikolojisi hakkında değerlendirmeler yapılırken tarihî kökenlere inilerek geçmişteki olaylarla bağlantı kurulması yazarın en fazla yöneldiği analepses kullanımıdır. Prolepses ise entrik bir hava uyandırarak vakanın ilerleyen seyri içinde gelişebilecek olaylarla ilgili olarak okuyucudaki merak unsurunu harekete geçirir.

---

[712] Genette, s. 38-49.
[713] Genette, s. 67.

> "Ahmet Midhat'ın uzun hikâyelerinde yazma zamanı, birçok hikâyenin girişinde açıklanmıştır. Yazar, anlatacağı vak'ayı nasıl öğrendiğini, kimden dinlediğini belirtmek ihtiyacını duymuştur. Bunun sebebi, tahkiyeli eserde, -Arayışlar Devri edebiyatımızın eski tahkiyeden farklı olarak- yaratılan fiktif âlemin 'gerçeğimsi' olmasına dikkat ihtiyacıdır. Bu ihtiyacı hissetme bakımından -yazarın modern hikâyeyi yakalama çabası içinde olduğu söylenebilir.
> 'Yazma zamanı' üzerinde duruşumuzun diğer bir sebebi de yazarın hikâyelerde kullandığı zaman kipleriyle ilgilidir. Söz gelişi 1839'larda cereyan eden bir vak'ayı yazarın 1860'da öğrendiği, 1880'de şimdiki zaman kipiyle yazdığını düşünelim. Bu durumda yazar, vak'a kişilerinin birini anlatıcı olarak kullanması gerekebilir. Ya da anlatıcı ile yazar aynı olursa, yakın geçmiş zaman kipini tercih eder. İşte Ahmet Midhat'ın vak'ayla anlatma arasındaki münasebeti, bu açıklamanın ışığı altında, kurduğunu görüyoruz."[714]

Bir romanda anakronik unsurların başarılı biçimde kullanılması, esere farklı bir hava kazandırabilir, onu sıkıcılıktan kurtarabilir. Zamanda ileri geri gidiş ve gelişler, Ahmet Mithat'ın özellikle ilk dönem romanlarında daha çok yer işgal eder. Vaka kronolojik bir seyir takip etmeden doğrudan doğruya mazideki bir olayla başlar. Daha sonra vaka, geriye dönüşlerle ve hatırlatmalarla ilginç bir yapı kazanır. Bu sebeple bazı romanlarında kronolojiye uygun zaman düzeni dikkat çekerken bazılarında ise mozaik gibi parçalardan oluşan zaman anlayışının hâkim olduğu dikkat çeker.

"…roman dünyasında zaman, ne akıp giden bir unsur ne de efsanevi bir dairedir; zaman binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskopik parçacıklardır."[715]

Ahmet Mithat'ın ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da vakanın başlangıç zamanı, romanın henüz başında 1790 olarak belirtilir. Öyküleme zamanı ise öykü zamanının ifade etmede yetersiz kaldığı ya da açıkta bıraktığı zaman ögelerini destekler nitelikte ansiklopedik bilgiler sunmaya yardımcı olur. Bununla birlikte eser içinde miladi takvim kullanılırken romanın kapağındaki tarih, hicrîdir. Ancak vakanın seyri açısından 1790 yılının hiçbir önemi yoktur. Bağlamla ilgili bir ayrıntıya değinilmez, sık sık geriye dönüşler kullanılır. Önce Cuzella'nın on altı yaşında olduğu haber verilir. Sonra beş altı yaşlarından itibaren geçmişi kısaca anlatılır. Yine Cuzella'nın beş altı aydır sıkıntılar çektiği bu sebeple âdeta kitaplara sığındığından söz edilir. Cuzella'nın bu şekildeki kısa tanıtımının hemen ardından beş altı ay kadar önce İspanya'nın Cadiz şehrinden Cartegane'a gelen Pavlos isimli kişiden söz edilir. Bu sebeple heyecan unsuru yaratan Ahmet Mithat, bir anlamda geriye dönüşlerle entrikayı ya ortadan kaldırıp açıklar ya da entrikanın dozunu artırır. Çünkü romanın birinci derecedeki kişilerinden Cuzella ve Pavlos zaman unsuruyla birlikte sahnelenir. Burada dikkat çeken husus ise 1790 gibi net bir zaman dilimi ile devamlı biçimde beş altı ay önce ya da sonra gibi öznel bir zaman diliminin birlikte kullanılmasıdır ki bu durum vakanın seyrindeki kurgusal ve gerçeğe dayalı zemine işaret eder. Bölümlerde ve ara vakalarda zaman, bütün açıklığıyla verilirken net olmayan zaman ifadelerine de fazlaca değinilir. Bu yapı, Genette'in *subjective retrospections* (geçmişe subjektif yönelimler) yaklaşımıyla örtüşmektedir.

---

[714] Yeniçeri, s. 143.
[715] Bourneuf ve Quellet, s. 126.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki vakalar konularını çoğunlukla geçmişteki olaylardan alır. Bu sebeple sonradan anlatma, vakaların temel zaman odağını da yansıtır. Özellikle kahramanların tanıtımları ya da başlarından geçen maceraların anlatımlarında geçmişe yapılan yolculukta şu ifadelerle başlayan vaka ya da vaka halkaları, sonradan anlatmaya dayalı bu öyküleme biçiminin sıkça ortaya çıkmasını sağlar.

> "Birkaç sene mukaddem şubat evahiri veyahut mart evveli olmak üzere tahmin edilecek bir mevsimdeydi ki iki arkadaş Beyoğlu'nun orta hâlli bir lokantasında taama gitmiş idiler."[716] "Bundan on iki sene kadar evvel mâh-ı martta yani nevrûz-i sultânı esnasında idi ki akşam saat on sularında köprüden kalkan şirket-i hayriyye vapurunun kaptan mevkiinde iki efendi arasında gayet şetaretli bir muhavere güzeran etmekteydi."[717] "Odessa limanı bu hikâyemizin zamân-ı güzerânı olan 1867 sene-i milâdiyyesinde donmuş olduğundan oraya tüccar sefinelerinin takarrüpleri mümkün olamayıp binaenaleyh birçok gemiler İstanbul limanında beklemekte idi."[718]

Genette, anlatıda dört çeşit öyküleme zamanı sunar:

1. Sonradan Öyküleme (*Subsequent Narrating*): Bu, dönemin anlatılarındaki en yaygın zaman kullanımıdır. Anlatıcı, öyküleme zamanından geçmişteki olayları anlatır.

2. Önceden Öyküleme (*Prior/Predictive Narrating*): Anlatıcı, henüz gerçekleşmemiş olayları âdeta bir önsezi yoluyla anlatır. Bu tür anlatma yöntemi genellikle bir tahmin ya da hayal biçiminde tasarlanır ve genellikle gelecek zaman kullanılır.

3. Eşzamanlı Öyküleme (*Simultaneous Narrating*): Öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığı anlatılardır. Dolayısıyla aksiyonla eşzamanlı bir öyküleme söz konusudur.

4. Ara Öyküleme (*Interpolated Narrating*): Bu anlatma yönteminde aksiyon ile aksiyon öncesi yani "önceden anlatma" ile "eşzamanlı anlatma" birleştirilir.[719]

Zamana dayalı bu öyküleme biçimleri, anlatım tekniklerinin de şekillenmesine yardımcı olur. Mesela sahneleme ya da gösterme yöntemi kullanılırken eşzamanlı anlatma, özetleme tekniği kullanılırken ise sonradan anlatma yöntemi tercih edilir.

Yazarın ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da olaylar büyük çoğunlukla Kuzey Afrika'da geçmektedir. Bundan ötürü Kuzey Afrika'nın sosyal ve tarihî yapısı ile ilgili de bilgiler sunan anlatıcı, sonradan anlatma yöntemini kullanır. Bu yöntem, aynı zamanda yazara ansiklopedik bilgiler vermek için bir zemin hazırlar.

> "Fas'ta müddet-i ikametinin derece-i ehemmiyyetini anlamak için o zaman Fas ahvalinin ne yolda olduğuna dair biraz malûmat vermek lâzımdır.

---

[716] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 5.
[717] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 3.
[718] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 48.
[719] Genette, s. 216-220.

> Keyfiyet Fas tarihlerinde dahi musarrah olduğu veçhile Fas padişahlarından Mevlâ İsmail 1670 senesinden 1727 senesine kadar, yani yarım asır müddet hükümet ederek, bu müddet zarfında sebt-i defter edilmeyen bazı zenândan maada, tamam sekiz bin kadını istifrâş eylemiş ve bunlardan bâ-defter-i mahsûs sekiz yüz yirmi beş oğul ile üç yüz kırk iki kız tevlit eylemiştir.
> Kendisi 1727 tarihinde vefat eylediği zaman evlâd-ı zükûrundan hangisinin şah nasbolunacağı hakkında halk ve taraftarlar arasında büyük bir niza zuhur eyledi. Bu niza üzerinde dökülen kanlar had ve hasrın haricine çıktı. Mesele-i münâzaa-fihâ üzerinden seneler mürur eylediği hâlde bir türlü fasledilemeyip, nihayet 1757 tarihinde câlis-i makam-ı hükümet olan Mevlâ Sîdî Muhammed ortalığa nizam vermeye muvaffak oldu."[720]

Kurgulama bakımından romanda farklı bir sıralanış vardır. Bundan ötürü sonradan anlatma tekniği yanında geçmiş de kendi içinde anakronik bir düzene sahiptir. Hasan Mellah'ın macerası ve babası Sîdî Osman'ın katledilişi geriye dönülerek anlatılır. Bu mazi koridoru içinde anlatıcı, "...mezkûr İspanyol Hasan Mellâh'ın haydutlar gemisinde tesadüf etmiş olduğu Alonzo'dur."[721] ifadesini kullanır. Yazarın *"tesadüf et**miş** ol**duğ**u"* ifadesiyle sanki geçmişte olan bir olaydan söz ettiği tahmin edilir. Oysaki Hasan Mellâh, vaka halkasının henüz bu noktasında Alonzo ile tanışmamıştır. Romanda bir yazar kimliğiyle kendisini ortaya koyan Ahmet Mithat, zihnindekileri yazdığını düşünerek kurgusal sıralanış hatası yapmıştır. Zaten kendisinin de kabul ettiği gibi en büyük eksikliği yazdıklarını kontrol etmeye ayıracak kadar zamanının olmaması ve sürekli bir yazma faaliyeti yürütmesidir. Bundan ötürü romanlarında bu tür hatalara rastlamak olasıdır.

Tarihin hemen her dönemine ait olayları, muhayyel zamanları kendi hayalhanesinde yeniden şekillendirerek okurlarına aktaran Ahmet Mithat, bu şekilde bir eğitim seferberliğini de başlatır. Çünkü roman, onun kaleminde insanları eğitmek amacıyla bir vasıta olarak kullanılmıştır. Kimi romanlarında zamana ait hususları açık açık ifade ederken kimilerinde mekândaki ya da kişilerdeki değişim ile zamanın geçişine göndermelerde bulunur. Yine de gizli ya da açık biçimde romanın gizemli saati kendisini hissettirir. "…her romanda bir saat vardır. Roman yazarı hoşlanmıyor olabilir bu saatten."[722] Ahmet Mithat da hoşnut değildir. Bundan ötürü o saate mümkün olduğunca bakmamaya çalışır. Dolayısıyla onun romanlarında zamanla ilgili değerlendirmeler dolaylı biçimlerde ve sosyal değişimlerle birlikte verilir.

Zeyl-i Hasan Mellâh da *Hasan Mellâh*'ın devamı olarak 1794 senesinden itibaren gelişen olayları konu alır. Bununla birlikte yazarın gerek bu romanında gerekse diğer romanlarında zamanı belirtirken bu şekildeki gerçek ve belirli zaman ifadelerinin dışında belirsiz zamanlara da yer verdiği görülmektedir. Yazarın pek çok romanında sıkça kullandığı "Bin iki yüz şu kadar sene-i hicriyyesine müsadif olan Temmuz ayının on yedinci salı günü idi ki…"[723] "…bin sekiz yüz şu kadar senesi filânca mâhının filânca günü filân saatte…"[724] biçimindeki ifadeler bu belirsizliği sergilemektedir.

---

[720] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 35.
[721] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 146.
[722] Forster, s. 68.
[723] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 5.
[724] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 434.

"Mevsim kânunıevvel ihtidaları. İstanbul'da ekseriya şubattan bed ile hükmünü icraya başlayan şiddet-i şitâ bu sene o müsaadeyi göstermeyip bilâkis ol kadar istical eylemiş ki kânunıevvel ihtidalarında bulunulduğu hâlde kar, bora, fırtına, soğuk maazallah!"[725]

Öyküleme zamanından yaklaşık yetmiş beş sene öncesinde gerçekleşen öyküyü konu alan romanda bütün ara vakaların başlangıçlarında öncelikle olayın geçtiği dönem açık açık belirtilir ve empati kurularak dönem hakkında bilgiler verilir. Daha sonra vaka ve kişilerin tanıtımına geçilir. Bu çerçevede öykü zamanı işaret edilerek aktüel zamanın varlığı ve önemi, kısa özetlemeler ile vurgulanır.

> "Ömrünüz gibi hikâyenin sûret-i nakl ve rivayetinde mürur eden zamanın dahi keyfiyyet-i güzerânını fark edemiyor musunuz? Numan İbn-i Mutahhar'ın Cezayir'den Şam'a hicreti milâdın 1794 senesinde vuku bulmuş olup, hâlbuki Mısır'da Murad ve Elfî Beylerin vefatı 1811'de vukua gelmiştir. Şu on yedi sene müddet, âlemin pek büyük inkılâbına kifayet edebilecek bir müddettir. Bu müddet içinde on beş yaşında bir nev-resîde-i sebak-hân, milletine ders-i hürriyet ve terakki tedris edecek bir merd-i zî-şân olabilir. Bu müddet içinde bir babayiğit ihtiyar ve bir ihtiyar dahi defîn-i mezar olabilir. Hele en garibi şu ki, bu müddet içinde aslı yoktan koskoca bir delikanlı vücuda gelir."[726]

Hüseyin Fellâh romanında da öykü ve öyküleme zamanları arasında yaklaşık yüz yıllık bir fark bulunmaktadır. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ın anlatılarında çoğunlukla tercih ettiği gibi sonradan anlatma burada da dikkat çeker. İstanbul'un Hendek Caddesi'nde geçen olaylar anlatılmadan önce mekânın yaklaşık yüz yıl önceki tarihî durumundan söz edilir.

Mekân tanıtımını "Bir gece vukuunu haber verdiğimiz vakanın mahall-i vukuu nasıl bir yer olduğunu haber verdik. Ya zaman-ı vukuu nasıl bir zamandı?

Bir kere mevsim haziran idi. İstanbul'un haziran mevsiminde havaların ne hâlde gittiği İstanbul'da bulunanlar için muhtac-ı izah değilse de bu şehr-i cesîmi bilmeyenler için muhtac-ı izahtır."[727] sözleriyle son bulur ve öykü zamanı hakkında bilgi verilir.

Şehlevend ve annesinin yaralı hâldeki Civelek Mustafa'yı bulup evine götürmeleri ile başlayan öykü zamanı, kötülerin cezalandırılması ve Şehlevend'in özgürlüğüne kavuşmasıyla son bulur.

Ahmet Mithat'ın sık sık öykü zamanı ile öyküleme zamanını kıyaslaması, geçmişe dönük birtakım hatırlatmalar peşinde olması okurların dikkatlerini biraz da geçmiş dönemlere çekmek biçiminde algılanır. Öyle ki hemen her fırsatta yüz sene öncesindeki gelişmelerin, gemilerin küreklerle çekilmesi, hacca gidiş biçimi gibi hadiselerin yaşanan çağa göre normal ya da farklı oluşunu vurgulaması bu durumu yansıtır.

> "Şehlevend Mısır'a gelin gittiği zaman validesini İstanbul'da beşyüz kuruş ile terk etmiş olduğunu hatırdan çıkarmamışızdır.

---

[725] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 56.
[726] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 282-283.
[727] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 29.

> Vakıa bundan yüz sene evveline göre bu para epeyce büyücek bir meblağdır. Bir kere o zamanın beşyüz kuruşu bu zamanın iki bin yediyüz, üçbin kuruşu kadar eder. Bundan maada es'ârın galası akçenin kıymetine ve akçenin kıymeti dahi derece-i nedretine göre olacağı cihetle o zamanın bir kuruşuyla görülen iş bugünün (inde'n-nisbe yine o zamanın bir kuruşuyla mütenasip düşecek olan) altı kuruşuyla görülemez. Şu hâle nazaran Şehlevend'in validesi yanında kendisini epeyce bir zaman idare edebilecek para vardı. Paradan maada ileride damadının kendisini gözeteceği ümidi de vardı!.."[728]

Aynı anda gerçekleşen birden fazla olaydan söz edilirken eş zamanlı bir anlatım takip edilir. Hem Hüseyin'in gemisindeki gelişmeler hem de Ömer'in kaçtığı gemide yaşananlar bu şekilde aktarılır. Bu anlatım biçimi, "Neyse biz karıyla kocayı baş başa bırakalım gelelim Keloğlan'a" biçiminde ifadesini bulan halk masallarından romana yansıyan bir uzantıdır. Hemen her fırsatta sözlü gelenekten faydalanmayı âdeta kendisine bir görev bilen ya da bunu farkında olmadan kurguya dâhil eden Ahmet Mithat da "Bir de Yalıköşkü brik sefinesine havale-i nazar-ı tecessüs edelim."[729] ya da "Biz şimdiki hâlde nazar-ı dikkati Hurşid'e hasredeceğiz."[730] diyerek benzer eş zamanlı anlatı üslubunu kullanır.

Ahmet Mithat'a göre anlatıdaki olaylar belirli bir sıra dâhilinde sunulmalı ve okurun zihninde hiçbir soru işareti bırakmamak için gerekirse geriye dönüşlerle açıklamalar da yapılmalıdır. Bunu romanları içinde kendisi de "Vakıa hikâyenin böyle iki ay ötesine şimdiden atlamak pek de hikâyenüvislik usulüne yakışmaz ise de…"[731] diye dile getirmektedir.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanında da sonradan anlatma biçimi vardır. Geçmişte olan bir öykünün öyküleme zamanının bakış açısından hareketle yeniden yorumlanıp sunulduğu görülür. Buna karşın öykü ve öyküleme zamanları arasında da büyük bir fark yoktur. Bu konuda net bir zaman dilimini işaret etmek zordur. Çünkü romanda öykü zamanı, "Şimdi nazarlarımızı Mustafa Merakî Efendi'nin kırk beş yaşında bulunduğu zaman oğlu Felâtun Bey'in yirmi yedi ve kızı Mihriban Hanım'ın dahi on dört yaşlarındaki hâllerine atfedelim."[732] "Kış gelmiş ve günleri kısaltmış olduğu cihetle…"[733] "...asr-ı ahîrin terakkiyât-ı medeniyyesi"[734] biçiminde net olmayan zaman ifadeleriyle karşılanmıştır.

Ahmet Mithat, vakaya başlamadan önce oluşturduğu altyapıda zaman, mekân ve kişilere dair bilgiler sunar. Bu çerçevede olayda birinci derecede rol alan kişiler, olayların geçtiği zaman ve o zamanın tarihî sosyal gelişmeleri, mekânın önemli ayrıntıları gibi unsurlar hakkında yapılan izahattan sonra vakaya başlanır. Böylece roman türüne henüz alışkın olmayan Osmanlı okurunun roman okurken yükünü azalttığı gibi okuruna rehberlik de yapar. *Paris'te Bir Türk*, bu düşünceler doğrultusunda zaman tanıtımı ile başlar. Bu tarihî zaman dilimi, vakaya gerçeklik zemini sunmanın yanında okuru bilinmeyen mekân ve zamanlara dair bir yolculuğa çıkarmayı

---

[728] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 45.
[729] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 246.
[730] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 259.
[731] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 260.
[732] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 5.
[733] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 35.
[734] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 4.

amaçlar. “Bu hikâyemizin zaman-ı vukuunda yani bin sekiz yüz altmış yedi sene-i milâdiyyesine doğru…”[735] diyen anlatıcı, öykü zamanını işaret eder. Romanın 1876’da neşredildiği bilindiğinden öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında dokuz yıllık bir süre vardır. Bu sebeple sonradan anlatma kullanılmıştır. Böyle bir zamanda Fransız kumpanyası vapuruyla edilen seyahat, çıkılan yol boyunca yaşanacak gelişmeler için ortaklık sağlamayı amaçlamıştır. Pek çok millete mensup yolcuyu ortak amaç etrafında birleştiren ve İstanbul'dan Marsilya'ya götüren vapur, bunun yanında Nasuh ve Garidyanski'yi Lyon ve Paris'e götüren tren bu düşünceyle kurguda kullanılmıştır.

"Fransa'da üçüncü Napolyon'un hükûmet-i imparatorîyesi henüz mevcut olduğu bir zamandaydı ki İstanbul'dan Marsilya'ya müteveccihen hareket eden Messagerie Imperiale nam Fransız kumpanyası vapurunun ikinci mevkii epeyce kalabalıktı."[736]

Süleyman Muslî'de vakanın başlangıcı öncelikle olayların geçtiği mekânın tanımıyla yapılır. Mekân tanıtımının hemen ardından öykü zamanı belirtilerek tarihî dönemde geçen bir olayın ele alınacağı ifade edilir. Ahmet Mithat, özellikle tarihî bir dönemi konu alan romanlarında zaman konusunda hassas davranır ve öykü zamanını net biçimde söyler. Önceki romanlarında sıkça rastlanan belirsiz zaman ifadelerinden kaçınır. Böylece okurlarını zaman ile mekânın bütünleştiği vakaya çekmek ister.

“Hikâyemizce bunun bir medâr-ı iştiharı varsa o dahi târih-i hicretin altıyüz otuz sekiz senesine doğru orada vukua gelen bir vak'a-i garibe ve acibedir ki onu da ber-vech-i âti haber veririz”[737]

Hicri altı yüz otuz sekiz senesinden itibaren anlatmaya başladığı olayda geçen mekânları, öyküleme zamanının şartlarıyla sıkça kıyaslayarak okurun mukayesesine fırsat sunar. Dolayısıyla bu romanda da sonradan anlatma kullanılmıştır. Böylece zaman içindeki değişim sunularak anlaşılırlığı kuvvetlendirir.

> "Şimdi şu halde terakkiyât-ı medeniyyeye arz-ı ihtiyâç eylediniz ya? Bu zamanda olsaydı rast geldiği bir kasabadan Konya'ya bir telgraf çekerek nerede ve ne halde bulunduğunu Mariya'ya ilâm edebilir idi. Telgraf yoksa postaya bir mektup verebilir idi. O zaman ise Kürdistan tarafından Konya'ya mektup yazmak ancak bir gider vukuuna mütevakkıf olup gidenler dahi öyle her zaman vuku bulmaz idi."[738]

Kafkas romanında olaylar, Kafkasya’da yaşayan halkların Ruslara karşı giriştikleri özgürlük mücadelesini konu almaktadır. Vaka, hicri “…bin iki yüz doksan dört senesi Rebiülahir'inin evâhirinde…”[739] diye net bir zaman ifadesiyle başlar. Dolayısıyla öykü zamanı bin sekiz yüz altmış dört yılıdır. Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında on üç on dört senelik fark bulunmaktadır. Rusların Kafkasya’da yaşayan Çerkezlere bin yıllık vatanlarını terk ettirerek Osmanlı Devleti’ne göçe zorlamaları hadisesinin anlatıldığı roman, tamamlanamamıştır.

---

[735] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 137.
[736] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 1.
[737] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 16.
[738] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 207-208.
[739] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, s. 67.

Kafkas romanına benzer bir zaman kurgulaması, *Çengi*'de de yer almaktadır. Romanda öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında yaklaşık on beş yirmi sene bulunmakta ve bundan ötürü anlatıcı, o dönemdeki sihre ve büyüye duyulan ilginin toplumda hâlâ yer aldığını ifade etmektedir. Görüldüğü gibi öyküleme zamanı ile öykü zamanı birbirini destekleyici biçimde kurgulanmakta ve okurun vakayı takip edip layıkıyla anlaması noktasında anlatıcının bulunduğu ortam önemli rol oynamaktadır. Yazarın romanlarının büyük kısmı, bu yapıya benzer biçimde kaleme alınmış ve sonradan anlatma yöntemi kullanılmıştır.

> "Hikâyemiz, bu zamana mahsus bir hikâye olmayıp bundan on beş yirmi sene mukaddeme atf ve isnat edilen bir vak'a olmasıyla bugünkü günde bile memleketimizde efsuna, tılsıma filâna edilen rağbetin derecesinden, bundan yirmi sene kadar mukaddem ki rağbetin derecesi istidlal edilebilir."[740]

Yeryüzünde Bir Melek'te de benzer biçimde sonradan anlatma kullanılmıştır. Kitabın basım yılı göz önüne alındığında öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında yaklaşık otuz beş yıllık fark vardır. Olayların gerçekleştiği zaman, hicri 1261 yılıdır. Romanda zaman belirlemeleri çoğu kez rivayet üslubu içindedir. Bu da esere masalımsı bir hava katmaktadır.

"Bundan tahminen otuz beş sene kadar evvel bir kış gecesinde idi ki Sirkeci İskelesi tarafında garip bir hâl vukua geldi. Ama nasıl Sirkeci İskelesi? Hangi kış gecesi?"[741]

Romanın başında mekân ve zaman hakkında verilen bilgilerle okuyucuyu romana çekme gayreti vardır. Anlatıcı, bundan otuz beş sene öncesine gidilip de Sirkeci İskelesi hayal edildiğinde anlatılacak vakanın tadına doyulamayacağı şeklinde iddialı açıklamalar yapar. Böylece İstanbul'daki değişim ve gelişim, tecrübeli bir insanın bakış açısından yansıtılarak mekân ile zaman arasında sıkı bir münasebet kurulur. Öyle ki Ahmet Mithat da mekândaki değişimin zamandaki değişimi yansıttığını çok iyi bilmektedir. Bu sebeple romanlarında bunu sıkça kullanır.

> "Hikâye zamanı (anlatılan zaman) ve anlatma zamanı (bir hikâyeyi anlatırken geçen zaman) iki ayrı şeydir. Genette anlatma zamanını, hem anlatıcının anlatma zamanım hem de muhatabın okuma zamanını kapsayan bir sahte zaman olarak adlandırır. (Genette 1980, 35) Yeryüzünde Bir Melek'in pek çok yerinde, anlatıcı meydana gelmekte olan olaylardan 'şimdi' diye söz eder. Dolayısıyla sadece anlatma zamanı ve okuma zamanı kesişmemekte, anlatılan zaman da her ikisiyle birden kesişmektedir. Anlatıcı, romandaki konaklardan birinin siyahı hizmetçisinden söz eder ve onun ne yapmakta olduğunu merak ederken, 'Haydi öyle bir delikten Arab'ın odasına idhâl-i enzar-ı tecessüs edelim' deyiverir. Sonra da sanki anlatılan olay, anlatıcı ve muhatabı aynı zaman kesitinde buluşmuşçasına, gördüklerini şimdiki zaman kipiyle aktarmaya başlar."[742]

Şirket-i Hayriyye vapurlarındaki seyahatleri sırasında çevresindeki insan manzaralarını gözlemleyen Ahmet Mithat, buralardan edindiği birikimi romanlarında kullanmıştır. Öyküleme biçimi olarak eşzamanlı anlatma gibi görülen bu öykülemelerde olayların yine önceden

---

[740] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 8.
[741] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 3.
[742] Nüket **Esen**, "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 69.

meydana geldiği ve dolayısıyla az da olsa öykü ve öyküleme zamanları arasında mesafenin bulunduğu görülmektedir.

"Şirket-i Hayriyyenin Büyük Dere'den kalkarak Anadolu kenarı ile Köprü'ye gelen vapurları bazı kere Üsküdar'a dahi uğrarlar. Bin iki yüz doksan şu kadar senesinin yaz mevsiminde bir pazar günü idi ki Anadolu vapuru yine Üsküdar'a uğruyordu."[743]

Volter 20 Yaşında'nın öykü zamanı, 1700'lü yılların başlarıdır. Genç şair Volter'in bir kızı sevip onun uğrunda harcadığı çabayı konu alan basit bir kurguya sahip bu romanın satır aralarında Fransa merkezli olmak üzere Avrupa'nın birtakım şehirlerindeki adalet mekanizmasının işleyişi, sosyal yapı, şehirleşme gibi bağlama ait unsurlardan da söz edilir. Ahmet Mithat'ın öykü zamanı olarak Kral XIV. Lui'nin hâkimiyetini sürdüğü böyle bir zamanı esas alması, kuşkusuz okuduğu, bildiği bu konulardan okurlarına da bahsetme isteği içinde olmasını gösterir. Çünkü olay son derece klasik olduğu kadar zamanın da olay üzerinde belirleyici bir etkisi yoktur. Okurlar, zamanı Volter ile sevgilisi arasındaki mektupların sonlarına yazılan 2 kânun-ı evvel 1713, 10 kânun-ı evvel 1713, 13 kânun-ı evvel sene 1713, 16 kânun-ı evvel sene 1717 gibi tarihlerden öğrenirler. Bunlar aynı zamanda öykü zamanını da işaret eder. Dolayısıyla kesin sınırlarla ifade edilmemekle birlikte 1713 yılında başlayan Volter ile sevgilisi arasındaki mektuplaşmalar, 1717 yılında sona erer. Öykü zamanı da yaklaşık olarak yedi sekiz senelik bir zaman dilimini kapsar.

Ahmet Mithat, romanlarında bazen öykü zamanının ne kadar süreceğini henüz romanın başında anlatıcısına söyletir. *Cellât*, buna örnek olarak gösterilebilir.

> "İşte bizim 'Cellât' serlevhasıyla başladığımız roman dahi bu mühim zamanın cümle-i vukuât-ı muğlaka ve garibesindendir. İptidası 1814 senesinden evvel olduğu gibi intihası dahi 1815 senesinden sonra ise de en mühim zamân-ı güzerânı yine bu iki tarih arasındaki zamana müsadiftir."[744]

Benzer kompozisyon biçimiyle *Arnavutlar Solyotlar*'da da karşılaşılır. Yazar, diğer romanlarından farklı olarak bu romanına doğrudan doğruya vakaya giriş yaparak başlar. Mekân ve kişi tanıtımlarına öncelikli olarak yer vermez. Vakanın sınırları çizildikten eski kompozisyon biçimini devam ettirerek romanın unsurları hakkında bilgi verir. İlk olarak zamanı ifade eden anlatıcı, belirsiz bir zamanın içinden okurlarına faydalı bilgiler vermeyi de hedefler. Hatta bunu kendisi şöyle anlatır:

> "Güzel ama muharrir efendi, bu mevki nerede? Bu zatlar kimler? Bu facia ne zaman olmuş?
>
> Ha! Öyleyse size bu facianın en evvel zamân-ı vukuunu haber verelim. Zira biz her ne kadar bu faciayı gözümüz önünde vuku buluyor suretinde yazmışsak da keyfiyet bizim zamanımızdan bir iki ömürlük zaman kadar evvel vuku bulmuştur. Biz hayalimizi o zamana kadar irca eylediğimiz için böyle fâcia-i vakıa nazar-ı temaşamız önünde vukua gelir gibi yazdık. Zaten insan demek hayalinden ibaret değil midir?
> Facianın zamân-ı vukuu:

[743] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 6.
[744] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 10.

> Bu kanlı visal, o zamanda vuku bulmuştur ki ondan otuz üç sene mukaddem bir Rusya donanması Bahr-ı Baltık'tan çıkıp Septe Boğazından Akdeniz'e girerek Mora'yı ayaklandırmağa başlamıştı da…"[745]

Romanın ele aldığı asıl konu olan *kanlı visal*, 1770 yılında gerçekleşmiştir. Bu aynı zamanda öykünün başlangıç zamanıdır. Arnavutlar ile Solyotlar arasındaki mücadelenin son bulup barış antlaşması imzalandığı tarih olan 1803 ise romanın bitiş zamanıdır. Dolayısıyla öykü zamanı otuz üç yıllık zamanı kapsamaktadır.

Mora'da 1770'den 1803'e kadar gelişen olayların ele alındığı romanda Arnavutlar ve Soli halkı arasındaki mücadeleler anlatılmıştır. Mora'nın ilk isyanı olan bu kanlı visalde Eftimi ve Rüstem isimli iki kahraman ön plana çıkmıştır. Bunların ekseninde gelişen olaylarda tarihî malumat yanında hayallerden de fazlasıyla faydalanılmıştır. Zaten anlatıcı, bunu çeşitli yerlerde dile getirmekte, asıl amacının tarihî bilgi vermek değil hayalleri merkeze alan bir roman yazmak olduğunu ifade etmektedir.

Ahmet Mithat, romanlarında kullandığı teknikleri, bunlara yer verme gerekçelerini, zamanı, mekânı kısaca kurguda bahsi geçen her türlü unsuru açıklama ve bu yolla roman türüyle yeni tanışan kişilerden bir okur kitlesi oluşturma gayreti taşımaktadır. Bu sebeple romanların kitap adını verdiği bölümlerinin başlarında uzun izahatlar yapmayı kendisine bir görev addetmiştir.

> "Bu hikâyemizin birinci kitabı yalnız iki günlük bir tarih demektir ki, bir gün vakt-i zuhurdan sonra Napoli'nin şimal tarafında kâin Castelnora nam şatoda salondan başlayarak o akşam ve ertesi gün ve akşamıyla üçüncü sabahın kuşluk vaktinden evveline kadar kırk sekiz saat miktarı bir zaman zarfında Angelina Del Castelnora ve halası ve Giorgino ve hemşiresi ve Gargula ve bir de Düşkün Giordano arasında vesair bazı zevât-ı müteallikanın da huzurunda güzeran eyleyen ahvali mübeyyindir.
> Bu iki günlük tarih bize gerek şu adamları ve gerek el-hâletü hâzihi ber-hayat olmayan diğer birtakım kimseleri tanıttırmış ise de birinci kitapta bazı hususâttan derece-i ehemmiyyet ve garabetini istidlal eyleyebileceğimiz ahvale nazaran muarefenin bu derecesi kâfi görülür mü? Elbette kendileriyle peyda eylediğimiz muarefeye lüzumu derecesinde tevsîe mecburuz ki, bu münasebetle ahvâl-i maziye dahi nazarımızda tavazzuh eyleyecek demektir."[746]

Okurlarını zamana taşıyarak âdeta öykü zamanının şartlarını hissettirmek düşüncesindeki yazar, *Haydut Montari*'de "…İtalya'da dilencilik en münteşir sanatlardan olup hele hikâyemizin zaman-ı güzârı olan bundan yarım asır mukaddem bu sanat daha ziyade münteşir olmakla beraber…"[747] diyerek hem sonradan anlatmaya dayalı öykü zamanını işaret eder hem de öyküleme zamanıyla aradaki geçen süredeki değişimi ortaya koyar.

Sonradan anlatmanın kullanıldığı romanlardan biri de Ahmet Mithat'ın en çok değerlendirilen romanlarından olan *Müşahedat*'tır. Anlatıda olaylar çok çabuk değiştiğinden beraberinde zaman da değişir.

---

[745] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 12.
[746] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 55.
[747] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 126.

Müşahedat, biri öykü, diğeri ise öyküleme düzlemleri olmak üzere iki farklı kurgusal düzlemi taşır. Öykünün geçmişte olmasına rağmen öykülemenin aktüel zamanla neredeyse çakışması ve okurun da romanın oluşum sürecine dâhil edilmesi, değişik anlatı düzeyleri, öykü zamanıyla öyküleme zamanının iç içe geçtiği, okurun da bu yapıya dâhil edildiği farklı bir kurgulanışı beraberinde getirir.

> "Şirket-i Hayriyye vapurunda Siranuşla ilk mülâki olduğum günü bir kere der-hatır etmelidir. Bu haneye ne kadar büyük havf ve ihtirazla geldiğimi ve bu kızın karşısına ne kadar tereddüt ve meskenetle çıktığımı düşünmelidir. Ama onu düşünür düşünmez, birden bire hayali bugünkü gelişime ve bugünkü çıkışıma nakl edivermelidir. Arada, bir kademe daha vardır. Onu da unutmamalıdır. O kademeyse müvesves Seyyit Mehmet Numan'ın benden şüphelenmesi ve bir zaman-ı muvakkat için bu haneden ayak kesmekliğime sebebiyet göstermesidir."[748]

Romanın birinci anlatı düzlemi, yazar anlatıcının Şirket-i Hayriye vapurunda seyahat ederken vapurda kadınlara ait bölüme oturması ve Ağavni ile Siranuş'un konuşmalarına şahit olmasıdır. Bu kısım aynı zamanda öyküleme zamanının da başlangıcını ortaya koyar. Böylece Ahmet Mithat, farklı bir anlatım yolu deneyerek kurgu aşamasını romanın içine katar. İkinci anlatı düzleminde Siranuş'un maceralarını dinleyen yazar anlatıcı, onun söylediği tacir çırağını arayarak öykü hakkında malumat toplamaya başlar. Bu iki düzey arasında roman boyunca gelgitler yaşayarak bir yandan öykü diğer yandan öyküleme zamanını aynı anda kullanır.

Siranuş, Refet ve Ağavni'nin anlattıklarından hareketle "Antuvan Kolariyo" isimli bir de hikâye kaleme alan yazar anlatıcı, öykü içinde öykü oluşturarak içteki öykünün dıştaki öyküyü aydınlatmasını sağlar. Öyle ki Ağavni'nin ve onun üvey kardeşi Karnik'in macerası bu anlatı ile çözümlenir. Bu sebeple bu hikâye, birinci anlatım düzeyindeki Siranuş, Refet ve Ağavni'nin extradietic maceralarıyla ilişkili ve onları açıklamak maksadıyla kurguya dâhil edilmiş intradiegetic bir anlatı düzeyidir ki o da farklı bir öyküleme zamanını işaret eder.

Önce Refet'in onun ardından Ağavni ve Siranuş'un maceralarını ayrı ayrı araştıran, onlarla ilgili malzeme toplayan yazar anlatıcı, bu üç kişinin macerasını ortak paydada birleştirdikten sonra vakayı tek düzeye getirir ve romanını okuyarak düzeltmelerini yapar. Görüldüğü gibi her bir kahramanın macerası intradiegetic düzeyde bir anlatı iken bir de üst yapıda extradiegetic anlatı vardır ki öykü ve öyküleme zamanlarının her ikisi de romanın içine girmiş biçimde kurgulanmıştır.

Gönüllü romanında öykü zamanı, Rumi 1312'dir. Romanlarında daha çok hicri takvimi kullanan Ahmet Mithat, Gönüllü romanında tarihi verirken henüz romanın başında "…1312 sene-i rûmiyyesi şitası…"[749] diye söz eder. *Jön Türk* romanı, "Vak'amız 1315 senesinde vukua geliyor."[750] diye zaman ifadesiyle başlar. Görüldüğü gibi romanlarında zamandan daha çok olayların geçtiği bağlamı ifade etme anlamında faydalanan Ahmet Mithat, zamanı bir dayanak

[748] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 236.
[749] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 12.
[750] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 5.

noktası olarak görür. Öyle ki zaman, anlatılan olayların alt zeminini teşkil eden, okurlarda gerçeklik izlenimi uyandıran, sosyal ortamı yansıtmak adına faydalanılan önemli dayanaklardan biridir.

1.5.1.1. Geriye Dönüş/Mazi Koridoru

Ahmet Mithat'ın özellikle ilk dönem romanlarında sıkça kullandığı anlatım tekniği, geriye dönüşler ve maziden hâle uzanan serüvenin kurgusal unsurlarla zenginleştirilerek anlatılmasıdır. Bu yöntemin *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Hüseyin Fellâh, Süleyman Muslî, Arnavutlar Solyotlar, Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar, Haydut Montari, Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman* isimli romanlarında anlatının temelini teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Kahramanların her birinin ahvalini verme sorumluluğunu hisseden Ahmet Mithat, geriye dönüşlerle sık sık bu vakaları anlatır. Eksik taraf bırakmamaya çalışır. "…biz şimdiden geçmişe, algıdan anıya gitmeyiz; geçmişten şimdiye, anıdan algıya gideriz."[751] diyen Bergson'un bu düşüncesi Ahmet Mithat'ın romanlarında geçmişten hâle doğru uzanan kronolojik vaka sırası ile kendisini göstermektedir.

Hasan Mellah'ın Cuzella'nın yatak odasına gizlice girmesiyle yarım bırakılan vaka halkası, Hasan Mellah'ın Melile Limanı'nda korsanlar tarafından esir alınmasıyla devam eder. Bu ikinci vaka halkası aslında tamamlanmayan ilk vaka halkasının devamıdır. Hasan Mellah'ın esir alınmasından Cartagena'ya gelene kadarki vaka dilimleri zaman olarak aslında hep geriye dönüştür. Mazi koridoru, hem entrik unsurları çözümler hem de vakayı tamamlar.

"Anlatma ağırlıklı metinlerde, anlatılanlar 'geçmiş' içinde biçimlenirken, gösterme yönteminin uygulandığı bölümlerde anlatılanlar 'şimdi'(hâl) içinde idrak edilir. İki yöntemin karma uygulandığı kesitlerde 'geçmiş' ile 'şimdi' birlikte algılanır. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi."[752]

En son aşamadaki vaka halkasını anlatarak romana başlayan Ahmet Mithat, sıkça kullandığı bir yöntemle zamanda geriye dönüşler yapar ve o vakanın gelişiminden uzun uzun söz eder. Sonra tekrar aynı noktaya gelir ve kendisine başka bir ileri zaman tespit edip benzer yolu takip eder. Cuzella'nın Pavlos tarafından kaçırıldığını haber veren anlatıcı, "Şimdi biz Cartagena'nın son vukuatı demek olan o geceki vak'aya bakalım."[753] diyerek mazi koridoruna gider ve Cuzella'nın kaçırılışını anlatır. Kurgusal açıdan entrikayı kuvvetlendirmek ve okuyucudaki heyecan dozunu artırmak için böyle bir yöntem izlenmiştir. Ayrıca heyecan dozunun yükseldiği noktalar, daha çok bölüm ve bab sonlarıdır. Bu da eserin tefrikasıyla ilgilidir. Romanın gazetelerde tefrika edilerek yayınlandığı düşünüldüğünde bu yöntemin okuyucuyu romana bağlamak amacıyla yapıldığı da söylenebilir.

---

[751] Gılles **Deleuze**, *Bergsonculuk* (çev. Hakan Yücefer), Otonom Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 94.
[752] Tekin, s. 198.
[753] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 119.

Zamanda atlamalar yapan Ahmet Mithat, vakaya karışan kahramanların her birisinin ahvalini ayrı ayrı hikâye ederek okuyucunun bunlara inanmasını sağlamaya çalışır. Bu durum, zamanda ileri ve geri gitmeleri beraberinde getirir.

> "Hasan Mellâh'ı nerede bırakmıştık?'Bundan üç sene mukaddem, âdeta firar gibi bir suretle Marsilya Limanı'ndan hareketle denize çıkmış olduğu hâlde bırakmıştık. Öyle değil mi? Mezkûr limandan firar gibi bir suretle çıkışı ise sefinesinde bulunan Monsieur İlia'yı Marsilya hükümetinin eline vermemek içindi. Hasan Mellâh'ın bu defaki hareketinde gördüğü vukuatı anlamak için işe şu cihetinden bir nazar atfetmeliyiz ki:
> Bundan üç sene mukaddem, yani 1790 senesi teşrinievveline doğru, Mallorca ile Minorca cezireleri meyanında eskice, püsküce iki direkli bir gemi denizin op orta yerinde dururdu. Hava güzel bir şimal rüzgârı estiği hâlde herhangi tarafa gitmek istese gidebilirken, yelkenlerini söndürmüş ve yolunu kesmişti."[754]

Geriye dönüşle Hasan Mellah'ın babası Sîdî Osman'ın katledilişi, onun Fas'ta yaptığı yenilikler, bu sebeple kazandığı düşmanların onun hakkında kötü planlar kurmaları ve Hasan Mellah'ın çocukluğu hakkında da bilgi verilir. Sîdî Osman'ın yeni ve modern gelişmeleri takip edip Fas'a getirmek istemesi sonucu katledilmesiyle benzer akıbete uğrayarak katledilen Osmanlı padişahları arasında bağlantı kurmaya çalıştığı söylenebilir. Çünkü Ahmet Mithat'ın romanlarında gerçekliği kuvvetlendirmek düşüncesiyle tarihî kaynaklardan faydalandığı bilinmektedir. Bu anlamda Sîdî Osman, kendisi gibi yenilik taraftarı olduğu için katledilen II. Osman olarak düşünülebilir.

Yazarın romanlarında mazi koridoruna en fazla müracaat edilen nokta, kahramanların geçmişlerinden söz etmeleridir. Kendi macerasını geçmişteki bir noktadan aktüel zamana kadar getiren ve bu yolla hem hâkim anlatıcının bunaltıcı anlatımından okurları uzaklaştıran hem de olayları yaşayan birinci ağızdan yapılan anlatımla realizmi kuvvetlendiren Ahmet Mithat, zorunlu olarak mazi koridorunu kullanır.

Tigran'ın hikâyesini merak eden Gilliom Sanc'ın onun macerasını dinlemesi sıkça kullanılan bu kompozisyonu örnekler.

"Hikâyem işbu on dokuzuncu asr-ı milâdînin mebâdisine ait Gürcistan vekayi-i târihiyyesi meyanında dahildir. Hatta her ciheti kahramanlıkla mâl-a-mâl olan o vekayi-i târihiyyenin en ziyade kahramanane ve şairane kısmını da bu hikâye teşkil eder."[755]

Zeyl-i Hasan Mellâh'ta da Dominico Badia'nın Cartagena sefinesine girene kadarki macerasının anlatıldığı üçüncü kitabın bir, iki ve üçüncü bapları mazi koridoru çerçevesinde geriye dönüşlerle anlatılır. Bu kısımlarda anlatılan olayların mekânı İzmir, Aydın, Muğla civarıdır. Bundan sonraki kısımlar da ise ihtiyaç duyulduğunda yine aynı yöntemle geçmişten faydalanılır. Dolayısıyla

---

[754] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 257.
[755] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 52.

geçmiş, Ahmet Mithat için bir malzeme deposu, sığınabileceği bir kaçış noktası ve hayalgücüne destek bulup kurgusunu tamamlayabileceği bir yardımcı, bir entrika oluşturma dayanağıdır.

> "İşte kitâb-ı sâninin son faslında, Zerno ve Alonzo ve İlia ile beraber kamaranın salonuna girip durmuş olduğunu haber verdiğimiz lepiska bıyıklı ve yine bu renkte çatal sakallı ve birinci kaptan üniformasında bulunan adam, bizim Yordan Yani, nâm-ı diğer Gadrouch Stephane nâm-ı diğer Viterbo Milano olup, salonda oturdukları zaman daha rüfeka-yı selâse kendisini isticvap etmeye başlamadan, merkum kemâl-i talâkat ve fesahatle muhâtabaya ibtidâr eyledi."[756]

Altıncı kitabın birinci babında Mısır'daki Fransız ordu kumandanı Kleber'in bir Arap tarafından öldürülmesini haber veren Ahmet Mithat, ikinci ve beşinci baplar arasında mazi koridoru ile bu olayın gelişimini anlatır. Beşinci bapta ise aktüel zamana yeniden dönülür. Ahmet Mithat bu geriye dönüşleri çok sık kullanır. Benzer biçimde romanın dördüncü kitabı üçüncü babında başlayan ve intihar girişiminde bulunan Numan isimli gencin anlattığı hikâye, mazi koridoru yardımıyla sunulur. Yaklaşık beş altı sene önce gerçekleşen bu olaydaki Numan, mazi koridoru ile tanıtılır ve romanın bundan sonraki kısımlarında ana vakaya dâhil olur. Onu, bulunduğu sıkıntılı durumdan kurtaran Hasan Mellâh, yardımsever kişiliğiyle ön plana çıkarken Numan'ın hikâyesi, vakaya farklı bir yön verir. Olayları farklı coğrafyalara yönlendirir.

Geçmişe dönerek olayların ayrıntılarından söz etmek bu yolla okurların da vakayı tanımalarını sağlamak amacıyla diyaloglardan yararlanılarak kahramanların başlarından geçen olayları anlatmaları sağlanır.

> *"Yunus -Orası öyle ya! Fakat be yoldaş ben sonradan geldim de işin farkına varamadım. Ne olmuş Allah'ı seversen? Bu kavga neden çıktı?*
> *Mehmed -A be koca herifi öldürdük de hâlâ ne olduğunu bilmiyor musun?*
> *Yunus -Ne bileyim ben? Geldim baktım ki yoldaşlar bıçağa davranmışlar. Ben de davrandım.*
> *Mehmed -Canım! Apostol'un meyhanesinde idik. Bu Civelek Mustafa da oradaydı. Ben de pek iyi farkında değilim ama yoldaşlardan birisi bundan bir şeftali mi istemiş ne olmuş?"*[757]

Anlatının düzeni, anlatılan her vaka halkasının zaman olarak yönünü tespit etmekle mümkündür. Çünkü "Bir anlatının ne olduğunu anlamak, onun dizimsel düzenini yöneten kurallara egemen olmak demektir."[758] Okurlarını böyle bir düzlemde zaman yolculuğuna çıkarmak düşüncesindeki Ahmet Mithat, hem tarihî dönem hakkında bilgi verirken hem de zaman içindeki değişimi gösterme çabasına girer. *Süleyman Muslî*'de de benzer yöntemi kullanarak mazi koridoru ile aktüel zaman arasındaki köprüyü kurar. Bunu yaparken zamanda oynamalara ve geriye dönüşlerle açıklamalar yapmaya çok fazla yer verir. Bu yüzden sık sık mazi koridoru ile geçmişe döner ve vakaları ustaca birleştirir.

> "Tamam 1800 sene-i mîlâdiyyesi haziranının on dördüncü günü Mısrü'l-Kahire'de Özbekiye'de bulunmaklığınız mümkün olsaydı, pek garip bir vak'a temaşa ederdiniz. Ama diyeceksiniz ki ömr-i beşer

---

[756] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 91-92.
[757] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 15.
[758] Paul **Ricceur**, *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis* (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY, İstanbul 2007, s. 115.

> geriye doğru ric'at etmeyip daima ileriye gider olduğundan, bu zamanın adamları için bundan yetmiş beş sene mukaddem Mısır'da bulunmayı arzu etmek taleb-i muhaldir. Evet, hakkınız vardır. Ancak insanlar pek çok muhalleri mümkün suretine koymuş olduklarından, bu da şimdiki hâlde mümkündür. Âlem-i târihe girdiğiniz gibi matlup hâsıl olur. Zira âlem-i târih içinde ömür, ta mebde-i intişârını beşere kadar avdet edebilir."[759]

Ahmet Mithat romanlarını büyük çoğunlukla sonradan anlatma yöntemiyle kaleme aldığı için bu tür romanlarında mazi koridoruna sıkça başvurmuştur. Anlatıcı, romanın henüz başında öykü zamanını ifade ederken geçmişe döneceğinin sinyallerini verir. Vaka içinde kahramanların tanıtımları sırasında da mazi koridoruna fazlasıyla kullanır. Çünkü mazi koridorunun belki de romanlardaki en sık görülme biçimi vaka ve kişileri hatırlatmaktır.

"Bundan otuz, otuz beş sene kadar mukaddem bir zamanda, Şehzadebaşı'nda Canbert Bey isminde bir zat vardı. Bilmem bilir misiniz?"[760]

Cellat Simon'un geçmişi hakkında bilgi veren anlatıcı bu maziden çıkarken "İşte küçücek hanesinde resim yapmakla meşgul olan korkunç ihtiyar, böyle bir adam olup yanındaki oğlu Leandre dahi bundan dolayı kendisini en bahtsız adam sayan delikanlıdır."[761] diyerek hem mazi koridorunu kişileri anlatmada bir vasıta olarak kullanır hem de vakanın önemli entrik unsurlarından birini çözümler. Benzer biçimde geriye dönülerek Piyer Tolkaş'ın macerasının anlatılması, hem okurların bu kişiyi tanımalarını sağlar hem de entrikayı çözer ve neticede onun suçsuz olduğu ortaya çıkar.

Mazi koridoru, çoğu zaman vaka halkalarını da birbirine bağlar. *Cellat*'ta Andre Gocafo'nun başından geçen bir olay vardır. Andre Gocafo, kendisinin bazı hafiyeler tarafından takip edildiğini düşünmektedir. Onun bu düşüncesinde devreye giren hâkim anlatıcı, Andre Gocafo'nun haklı olduğunu, ancak bu düşüncesinde birtakım eksiklikler bulunduğunu ifade eder. Bunu öğrenmek için "…meselenin biraz evveline doğru ircâ-ı fikr ve nazar etmeli…"[762] diyen anlatıcı, bu mazi koridoru içinde anlattığı olaylar ile romanın daha başında Eyena Köprüsü'nde Andre Gocafo'nun Stefani ve annesine yardım etmesi ile Simon Pankar olayı arasında bağlantı kurar. İşte Andre Gocafo'nun düşüncesinde bulunduğu ifade edilen eksiklikler mazi koridoru ile geriye gidilip olaylar birbirine eklenerek çözümlenir.

> "Bir vakit Eyena Köprüsü üzerinde vuku bulmuş olan vak'a, bütün Paris'in malûmu olduğu sırada Pankar'ın dahi malûmu olmuştu. Bahusus ki Pankar, Tonak familyasının eazz-i ahibbâsından olmakla bütün Paris'e malûm olmayan bazı hafaya ve tefasil dahi malûmu olduğundan, Gocafo aleyhine istihdam ve istimal etmek için o zaman iki sene müddetle hapse mahkûm olan Leon'dan iyi vasıta olamayacağını da düşünmüştü.
> Hükûmet-i kraliyyenin en nüfuzlu ricalinden olan koca bir Mösyö Simon Pankar için iki seneciğe mahkûm olduğu hâlde, zaten müddetinden bir kısmı geçmiş bulunan bir mahpusu kurtarmak işten mi

[759] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 193.
[760] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 41.
[761] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 72.
[762] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 173.

> sayılır? Bu işte bir güçlük görmekteyse o da Leon'u Gocafo aleyhine intikama tahriş edebilmekten ibaretti."[763]

Kişilerin başlarından geçen maceraları aynı zamanda vakanın maziye gitmesini bir zorunluluk hâline getirmektedir. Anlatıcı, *Yeryüzünde Bir Melek* romanının hemen başında Şefik ile Raziye ilişkisinden söz ederken bu ilişkinin başlangıcının anlatılmasının vakanın seyri açısından çok önemli olduğunu belirterek maziye yönelir.

> "Şimdi şu mukaddemeden hikâyemizin netice ve hatimesine doğru gideceksek de bu iki zat arasında geçen ahvale dair aldığımız malûmat kâfi olmayıp kendileriyle henüz etraflıca bir muarefe peyda edememiş bulunduğumuzdan, o muarefeyi peyda etmek için dahi hikâyenin bundan ilerisine değil bundan evveline doğru bir nazar-ı ric'î affeylemek lâzım gelir."[764]

Vakayı maziye yönlendirerek gerek kahramanların gerek mekânın gerekse olayların geçmişinden söz edilmesi, Ahmet Mithat anlatılarının en sık rastlanan kompozisyonudur. Çoğu kez son noktadan söz eden anlatıcının gördüğü aslında Ahmet Mithat'a ilham kaynağı olan ve hayalhanesini harekete geçiren bir kıvılcımdır. Oğlu Kâmil Yazgıç, babasındaki bu ilham kıvılcımını şu şekilde anlatır:

> "Onun bütün yazılarında, ayrılmaktan kaçındığı esas prensiplerden birisi, hakikate hayalden fazla yer vermekti ve prensibini müdafaa ederken:
> "— Görebilen göz için, hayat, her muhayyileden zengindir. İlhamı muhayyilesinden alan muharririn, dünyayı anlatmıya çalışan âmâdan farkı yoktur!, derdi.
> Bunun içindir ki, onun, - meselâ- romanlarında ya kendisini, yahut bir dostunu bulursunuz. Mevzuları daima, ya kendi başından, yahut ta bir dostunun, bir tanıdığının başından geçen vakalar, maceralardı. Romanının mevzuunu evvelâ kafasının içinde işler, tamamlar, ondan sonra, kıymetlerine inandığı kimselere anlatır, onların yapacakları tenkitleri nazar-ı itibara alırdı.
> İş bu kadarla da bitmezdi: Görmediği hiçbir âlemi, hattâ hiçbir mahallî anlatmak istemiyen babam bazan, sadece hazırlıyacağı romanına sahne olacak muhitleri gezmek, tanımak, tetkik etmek için koltuk meyhanelerinden umumhanelere, esrarkeş kahvelerinden çingene mahallelerine, batakhanelerden bektaşi tekkelerine kadar her yere, her âleme girer, çıkar, her çeşit insanla düşer kalkardı. Eğer, roman tarihî ise, o zaman da müzeleri dolaşır, her devrin kıyafet hususiyetlerini dikkatle gözden geçirir, kitapları karıştırır, hattâ, askerî hususatta muhtaç bulunduğu malûmatı edinmek üzere, eski haritaları, plânları toplar, erkânıharp zabitierile konuşur, defterini ve ekseriya tütün paketlerinin arkalarını çeşit çeşit notlarla doldurur, hulâsa kafasının her eksiğini, ısrarlı bir dikkat ve itina ile giderdikten sonra yazmıya başlardı. Fakat, bütün bu hazırlıkları bitirdikten sonra, eserini şayanı hayret bir kolaylıkla tamamlardı."[765]

Bu gözlem faaliyeti sonunda gördüğü, şahit olduğu olayların ve kişilerin altyapısını hazırlamak, geçmişlerinden söz etmek Ahmet Mithat'ın romanlarının gelecek veya hâlden çok maziye yönelmesini sağlamıştır.

Bazen de nesneler, mazi koridoruna yönelmeyi beraberinde getirir. *Volter 20 Yaşında*'da Volter ile sevgilisi arasında yazılan on dört mektup, *Esrâr-ı Cinâyât*'ta Öreke Taşı cinayetini konu alan

---

[763] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 173.
[764] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 22.
[765] Yazgıç, s. 48-49.

gazete haberleri mazi koridorunu açar. Her bir yeni haberden sonra ise o olayın altyapısını, neden öyle bir haberin çıkmış olabileceğini hâkim anlatıcı okurlarına anlatır. Bu durum da mazi koridoruna gitmeyi zorunlu kılar. *Esrâr-ı Cinâyât*'ta gazete haberlerinin olduğu ana kadar okurlar, vakanın seyrinde önemli rol oynayan kişilerden Hediye Hanım'ın tutuklandığını öğrenemez. Ancak bunu gazetede çıkan haberlerden hareketle gidilen mazi koridorunda öğrenir. Hatta romandaki öykü zamanı, gazete haberleriyle takip edilir. Özellikle Kalpazan Mustafa'nın yurt dışından yazdığı mektuplarda anlattığı cinayet olayı, gazetelerde haber konusu olurken zamana dair bilgiler de sunulur. Olayların ne zaman gerçekleştiği, mektupların ne zaman kaleme alındığı, cinayette rol oynayan kişilerin kimler olduğu bunlardan bazılarıdır ve okurlar bunları gazete haberlerinden öğrenirler. Belçika'dan gönderdiği yazısında gazetenin muharririyle konuşuyormuş gibi görünen Kalpazan Mustafa aslında okurla konuşur ve onların zihnindeki soruları yanıtlar.

Arnavutlar Solyotlar'da gelişen olaylar farklı bir anlatımla okurlara sunulur. Ahmet Mithat, burada kullandığı anlatım biçimini başka romanlarında da kullanmıştır. Ancak burada farklı olarak geriden okuma diyebileceğimiz bu anlatım biçimini baştan sona kadar sürdürmüştür. Romanın başındaki kanlı visal aslında aktüel zamanın başlangıcı olan bir çerçevedir. Roman boyunca anlatılanlar ise mazi koridorundan ibarettir. Dolayısıyla birkaç günlük aktüel zaman mazi koridoruyla genişleyerek otuz üç senelik bir zamana ulaşır. Romanın ilk bölümünde anlatılan ve romanın merkezini teşkil eden Ali Paşa'nın kardeşi Veli Paşa ile manastırdaki Solyotlar arasındaki çatışmanın yaşandığı manastırdaki kanlı mücadele, roman boyunca genişletilir ve ayrıntılarıyla anlatılır. Romanın son bölümünde tekrar aktüel zamana dönülerek bu çerçeve kapatılır. Bu kanlı visalin gerçekleştiği günden itibaren iç içe geçmiş ve kahramanların hayat öykülerinin anlatıldığı çok sayıda hikâye yer almaktadır. Bu sebeple romanın büyük kısmı mazi koridorunda geçmekte ve geçmişte olan olayların anlatılması üzerine kurulmaktadır.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar'daki Mustafa Kamerüddin ile Demir Bey arasındaki mazi koridoru ile anlatılan baba-oğul ilişkisi okurlara hem Demir Bey'in kültür seviyesi hakkında da bilgi verir hem de benzer biçimde geriden okuma ile olayların çözümlenmesini sağlar. Mazi koridoru vasıtasıyla yapılan bu tanıtımlar, ayrıca vakanın gelecekteki seyri konusunda da fikirler verir.

Demir Bey'in herkesten gizlediği ve eşi dâhil kimsenin girmesine müsaade etmediği çalışma odasına habersizce giren eşinin orada gördüğü madalyalar ve diğer eşyalar bir tarihi dönemi anlatmaktadır. Bu eşyalar Demir Bey'in tanınması adına yardımcı olan Sardunya, İspanya ve Bavyera devletlerinin demirden yahut mineli ve bir dereceye kadar gümüş yaldızlı dört beş nişandır. Nişanların mahiyetleri ve veriliş nedenleri, hem vakanın aydınlatılması hem Ahmet Mithat'ın dikkatleri çekmek istediği nokta hem de kişinin tanıtılması adına önem arz etmektedir. Bunlar arasında Fransa'nın Legion D'honneur nişanının dördüncü rütbesinden bir kıta nişanı, Fransa kralı Louis Philippe'in kral oluşu münasebetiyle 1830 yılında basılan madalya, Cezayir

işgalini hatırlatması için yine 1830 tarihinde basılan bir madalya, Telmesan işgali için 1835'te basılan bir madalya, Şayka muzafferiyeti için yapılmış 1836, 1837 tarihli madalyalar vardır ki bunlar Cezayir işgalinde başarılı bulunan kişilere verilen madalyalardır. Yine madalyalardan biri 1848'de Louis Philippe'in krallıktan indirilerek halk hükûmetinin kurulduğu tarihi anımsatan madalyadır. 1839'da Cezayir'de Demirkapı ismiyle meşhur olan muharebe madalyası, 1840 tarihli meşhur Mâzâğrân savunmasını hatırlatan madalya, Dük Dumal kumandasıyla Cezayir'de 1843 yılında meydana gelen Ayn-ı Tâceyn galibiyetine özel basılan madalya, 1844 yılına ait İzli galibiyetini hatırlatan Mareşal Bogo ismine bastırılan bir madalya, 1847'de Emir Abdülkadir'in teslim oluşunu simgeleyen madalya, 1851 yılına ait Fransa İmparatoru olan Prens Napolyon Bonapart'ın ilk riyasetini anlatan madalya, 1852 yılını gösteren ve Mareşal Mac-Mahon'un yine bu tarihte Cezayir işgal ve itaatini tamamlamasını hatırlatan madalya ve son olarak Kırım Savaşı'nın ardından Paris Antlaşması için 1856 yılında basılmış madalyalar da bunların içinde yer almaktadır.

Bu madalyaları Demir Bey'in Fransa'da eğitim gören oğlu Mustafa Kamerüddin tarih sıraları ile bir düzene koyduğunda 1830 yılından 1856'ya kadarki yirmi altı senelik bir tarihinin özellikle de Fransız tarihinin en belli başlı olaylarını simgeleyen nesneler olduğunu görür. Böylece nesnelerle zaman arasında yakın bir ilişki kurulur. Ancak dikkat çeken şudur ki madalyaların pek çoğu, Fransa'nın Cezayir'de yapmış olduğu işgali simgelemektedir. Dolayısıyla Ahmet Mithat, bu nesneler yoluyla kişi hakkında bilgi sunduğu kadar Fransa'nın Cezayir'deki politikasını da ortaya koymaktadır. Vakaya başladıktan sonra ise geriye dönüş yoluyla bir zamanlar Fransız ordusunda görev yapan Demir Bey'in maceralarını anlatmasına fırsat sunarak bu tarihe kısmen de olsa temas etmektedir. Ancak tarih yine bu romanda bir fon görevi taşır.

Bolonya ormanında Mustafa Kamerüddin ile Polini'nin yaptıkları gezintinin anlatıldığı vaka halkasının fonksiyonu, geçmişteki bir olayın aydınlığa kavuşturulması ve entrikanın çözülmesidir. Çünkü bu noktaya kadar Polini ile Mustafa arasında geçen konuşmalarda bir muamma ve gizli bir iletişimsizlik, Polini'nin ifade edemediği bir gizem hâkimdi. Bolonya ormanındaki gezi sırasında yapılan konuşmalardan Mustafa'nın Polini'ye âşık olduğu ve bu aşkının karşılıklı olduğu anlaşılır. Ancak Vikont Duran ifadesinin geçmesi entrikayı bir anda hat safhaya çıkarır. Vikont Duran'ın kim olduğunu ise mazi koridoru ile yapılan açıklama çözer. Bu kısmın anlatıcısı, Polini'dir. Romanın başında Mustafa Kamerüddin ile annesi arasında geçen konuşma ile açılan mazi koridoru, üç yıllık bir zaman dilimini içerir. Bu süre zarfında Mustafa'nın Paris'teki öğrencilik yılları ve Polini ile İstanbul'a gelişi anlatılır. Uzun bir geçmiş bilgisinin ardından mazi koridoru kapatılır ve vakaya aktüel zamanda kalınan yerden devam edilir. Romanın sonunda ise Demir Bey, bütün bilinmezlikleri çözümleyerek kendi başından geçen macerayı geçmişe dönerek anlatır. Görülmektedir ki mazi koridorunun Ahmet Mithat'ın romanlarındaki fonksiyonu çeşitlilik taşımakla birlikte en önemli fonksiyonları olarak entrikaların çözüme kavuşturulması, kişilerin tanıtılması, vakanın geçmişten başlanarak sunulması gösterilebilir. Benzer kompozisyon biçimi, *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi* romanında

da görülür. Vakaya henüz başlamadan önce okuduğu çeşitli kaynakların yardımıyla Aztekler hakkında edindiği malumatı anlatıcısı vasıtasıyla okurlarına sunan Ahmet Mithat, hayali bir zamana, geçmişe, yaptığı bu yolculuğun ardından yenide vakaya döner ve anlatıma kaldığı yerden devam eder. Zaten olayların neredeyse tamamı medeni hayat süren Avrupalılar ile ilkel hayatı benimsemiş Aztek kabileleri arsındaki çatışmaları vurgulama çabası taşır.

Gönüllü romanının kompozisyonunda mazi koridoruna fazlaca yer verilmiştir. Olayların neredeyse tamamı mazi koridorunda geçer. Romanın başlangıcındaki Kahramanoğlu Mehmet Bego'nun kulesindeki bıçak silimi ziyafetiyle başlayan roman, mazi koridoru ile genişler. Oradan geriye dönülerek anlatılan olaylar tekrar o kuleye gelerek devam eder. Bu yönüyle aktüel zaman aslında birkaç aylık kısa bir süredir. Ancak olayların ve kişilerin geçmişe gidilerek tanıtılmaları romanın büyük kısmını teşkil etmektedir. Hatta bu mazi koridoru içinde de kişileri tanıtabilmek için bir kez daha maziye gidilerek bu şekilde uzun anlatımlar sergilenir. Sonra yeniden aktüel zamana döner. Bunu anlatıcı, şu şekilde dile getirmektedir:

"Silsile-i hikâyâtımızın yukarıki bap nihayetinde bıraktığımız halkasıyla Kahramanoğlu Mehmet Bego'nun kulesindeki ziyafetin vukuu arasında da bir on beş, on altı senelik zaman mürur eylemiş bulunduğundan bu zamanın vukuatı dahi şu romanımızda başkaca bir saded teşkil eder…"[766]

1.5.1.2. Zamanda Ritim/Anlatının Ritmi

Bir anlatıda zaman, düz bir çizgi hâlinde akıp geçmez. Kimi zaman ihtiyaçtan kimi zaman da anlatıya heyecan katmak ve onu tekdüzelikten kurtarmak düşüncesiyle zamanın ritmiyle oynanır.

Genette, yazarların anlatının hızını değiştirerek okuyucu üzerinde etki uyandırabildiğini ifade eder. Buna göre Genette dört tip anlatı hızından söz etmektedir: [767]

a. Duraklama (*Pause*): Duraklama, olayın kesilerek daha çok tasvirlerin yapılması, portrelerin anlatılmasıdır. Bu noktada vaka geçici bir süre durur ve olaya daha sonra devam edilir. Ahmet Mithat bunu sıkça kullanmaktadır. Özellikle de onun romancılığında önemli bir amaç olan ansiklopedik bilgiler vererek okurları eğitmek, bir roman okuru kitlesi oluşturmak düşünceleri vakada duraklamaları beraberinde getirmektedir. Bunun uzun süre ya da sık aralıklarla tekrarlanması, anlatıları kimi zaman sıkıcı bir hava içine sokmakta anlatıcılar bu rahatsızlığı kendilerinin de fark ettiğini ifade ederek vakaya kaldıkları yerden devam etmektedirler.

b. Sahne (*Scene*): Ahmet Mithat, sonradan anlatmaya dayalı romanlar kaleme aldığı için öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığı sahnelemeyi çok az kullanmıştır. Özellikle *Müşahedat* romanında bunu görmek mümkündür. Çünkü bu romanın yazılış aşamasına okurlar da dâhil

[766] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 135.
[767] Genette, s. 95-112.

edilmiş ve öykü ile öyküleme zamanları âdeta çakışmıştır. Bunun dışında ise diyalogların hâkim olduğu romanlarda sahnelemeden faydalanıldığı görülmektedir.

c. Özet (*Summary*): Geleneksel anlatıdan modern anlatıya geçişteki devamlılığın bir göstergesi olan özetlemeler hatta atlamalarda anlatıdaki olayın bir kısmı özetlenir, böylece gerekli görülen ya da daha önemli kabul edilen kısımları anlatmak bir an önce oraları ele almak için anlatının hızı arttırılır. Ahmet Mithat'ın anlatıcıları bunu açıkça ifade etmekte bir sakınca görmez ve kişiler hakkında verilen bilgilerde vaka açısından önemsiz birinden söz edildiğinde şimdilik onun tanıtılmasına gerek olmadığı ileride ihtiyaç duyulursa ondan bahsedilebileceği gibi ifadeler kullanılır. Ancak o kişinin hayat öyküsüne dair kısa özetlemeler yapılır. Buna karşın vaka açısından önemli kişilerin genelde çocukluk aşamalarından başlanarak ayrıntılarıyla tanıtıldıkları da görülmektedir. Benzer tutum, vaka açısından da geçerlidir. Önemsiz vakalar, açık açık belirtilerek özetlenir ve daha önemlilerinin anlatılacağı söylenerek geçilir. Dolayısıyla yazarın romanlarında özetlemeye sıkça müracaat edilmiştir.

Hüseyin Fellâh romanının sonunda Civelek Mustafa'nın ölümünün üzerinden üç sene geçer ve anlatıcı bu süreyi "Efendim bu zaman tamam üç sene müddet mümted olmuştur. Bu üç sene müddet zarfıda vukubulan ahvâli pek kısaca haber verebiliriz."[768] diyerek özetleyerek anlatır. Çünkü bu sürede yaşananlar vaka açısından önemli değildir. Önemli olan sürecin sonunda kahramanlarda oluşacak değişimlerdir.

d. Eksilti (*Ellipsis*): Ahmet Mithat mümkün olduğunda eksilti yapmama çabası sergiler. Çünkü o, anlatıda eksik bir nokta kalmaması için özellikle gayret eder. Kendince hata yapmamaya çalışır. *Hasan Mellâh* romanında bıraktığı eksiltilerin bazı çevrelerce eleştirilmesi üzerine kaleme aldığı *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta bu duruma açıklık getirir.

İnsanoğlunun en büyük arzusu, zamana hâkim olmaktır. Böyle soyut ve sürekli hareket hâlinde olan bir kavramı dilediğince kullanmak isteyen insan, gerçek hayatta yapamadıklarını kurgusal dünyanın kendisine sunduğu imkânlar çerçevesinde gerçekleştirmeye çalışır. Çünkü zamanı durdurmak, yaşlanmayı önlemek, ölümsüzlüğe sahip olmak gibi zamanla ilgili temenniler insanın her dönem büyük hayali olmuştur. Homeros, *İlyada* ve *Odysseia*'da Zeus'tan bahsederken onu vasıflarından en büyüğü olarak gördüğü "Kronosoğlu" sıfatıyla birlikte anar. Çünkü on iki büyük titandan biri olan babası "Kronos" zamana hükmetmektedir. Kronos'un simgelediği ölümsüzlük vasfı, Zeus'la birlikte diğer tanrı ve tanrıçalara da verilmiştir. Sadece insanoğlu bu vasıftan uzak tutulmuştur. Dolayısıyla Eski Yunan'da tanrılar gibi olma arzusu insanı cezbetmiş ve bunun odak noktası olan zamana hükmetme peşinde koşulan uzun bir yolculuğa kapı aralamıştır. Gerçek dünyada bu hayalini yerine getiremeyen insan, kurgusal dünyada zamanda oynamalar yapıp Aristo'nun tabiriyle "katharsis" olarak zamanı ileri alır, uzatır ya da kısaltır. Aristoteles, zamanın "hızlı" ya da "yavaş" olarak değil "çok", "az", "uzun", "kısa"

[768] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 343.

gibi sıfatlarla nitelenebileceğini ifade eder. Çünkü sürekli olduğundan ötürü “uzun”, “kısa”; bir sayı olduğundan ötürü de “çok”, “az”dır. Ama yavaş ve hızlı biçimindeki nitelemelerin yanlış olduğunu; saydığımız hiçbir sayının da aslında “hızlı” ve “yavaş” olamayacağını belirtir.[769]

Ahmet Mithat’ın romanlarında geçiştirilerek anlatılan, uzatılıp kısaltılan zaman, eski anlatılardaki soyut zaman imgesinin izi olduğu kadar anlatılacak olayın önem derecesini de işaret eder. O, vurgulamak istediği noktaların dışında kalan kısımları, *kalemini yormamak için* özetleme tekniğiyle geçiştirir.

> "Hasan Mellâh ile Esma ve Timur arasındaki münasebeti, yukarıki babın nihayetinde tasvir eylediğimiz surete kadar getirdikten sonra, bir iki haftayı atlayıvermek lâzımdır. Zira, bu bir, iki hafta zarfında vak'a olarak başlıca bir vak'a sebkat etmeyip, ortalığın hâli ise tasvir ve tahririnde kalemin pek ziyade yorulacağı bir surette idi."[770]

Hasan Mellâh, Cuzella'yı aramaya Cadiz'e geldiğinde orada bir sene kalır. Bu süre zarfında orada yaptıkları da teker teker anlatılmaz, benzer biçimde ana hatlarıyla ifade edilir. *Dünyaya İkinci Geliş*’te olayları geriye dönüşlerle anlatan anlatıcı, yaklaşık dört yıllık süreci çabucak geçiştirerek zamanın ritmini hızlandırır. Çünkü ona göre bu süreç değil bu sürecin sonundaki sosyal değişmeler önemlidir.

> “Hesabımızı unutmayalım. Arap altı ay müddet gelemeyeceğini beyan eylediği gün çocukların mağaraya duhulünün tamam altıncı senesi idi ki Güngörmez Bey çocuklar mağaraya girdikten altı ay sonra rahm-i mâdere düşmüş olduğundan dört buçuk yaşını geçmişti. Eğer murat eder de sene-i hicretin hangi senesi olduğunu sual eylerseniz deriz ki o sene hicretin 1221 senesi idi!
> Bu 1221 senesi hangi senedir bilir misiniz? Bizim buraca dünyadan dört seneden beri haber aldığımız bir senedir ki ehli indinde ve İstanbul halkı meyanında 1222 senesi gibi yürek heyecanı ile yad edilmek lâzım gelen bir senenin mukaddime-i hululüdür. Hem Mesut Ağanın altı ay müddet çocukları ziyarete gelemeyeceği kaziyyesi bu senenin ehemmiyetini muvâzeneye yardım eder. Haydi öyle ise dünya yüzüne çıkalım. Bakalım dört seneden beri neler olmuş ve şimdi neler var?”[771]

Bu dört senelik zamanın sonunda sosyal yaşama tekrar göz atan anlatıcı, değişen hiçbir şeyin olmadığını görür. Kargaşa devam etmekte, fitne fesat alabildiğince sürmektedir. Sosyal yaşamda ortaya çıkabilecek bir değişim beklentisi, en önemlisi de yeniçeri isyanlarının ve baskılarının önünün alınması, Mesut Ağa’nın olaylardan sıyrılmasını sağlayacak bu sayede Osman ile Nergis’in de hapsedildikleri mağaradan kurtulmaları temin edilecektir. Dolayısıyla burada gerçeğin kurguyu yönlendirmesi ile karşılaşılır.

Ahmet Mithat bazen de zamanın ilerlemesini o kadar yavaş biçimde gösterir ki “…çalar saat on biri vurdu ki, nısfu'l-leyle bir saat kalmış demektir.” diyerek saatlerin hatta dakikaların önemli olduğu anları da vurgular. Bu yüzden o, tamamen kurgu için önem taşıyan noktalarda zamanın önemini belirtirken aksi durumlarda geleneksel anlatılardaki hızlı zaman geçişlerine benzer

---

[769] Aristoteles, Augustinus ve Heiddeger, s. 23.
[770] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 363-364.
[771] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 66-67.

biçimde özetlemeler yapmıştır. Zamanın ilerleyişini belirleyen alet olarak kısa zamanlarda sık sık saatleri işaret eder. İlkel toplumların kullandığı doğal varlıkların veya tabiat olaylarının yerine daha teknolojik aletlerin zamanın ilerlemesini göstermesi, yazarın sahip olduğu modern hayat görüşünü de yansıtır. Özetleme ve zamanda atlamalar, daha çok ana kahramanların tamamının akıbetlerinin anlatılacağı hatime bölümlerinde kullanılır. Bundaki amaç ise vakayı eksik bırakmamaktır. Bazen bu geçişler o kadar çabuk ve aniden olur ki okurun vakayı takip etmesini zorlaştırabilir.

"Mississippi nehri kenarında kâin Fardiçar Aztekleri mabedi önünde bugün vukubulan şu azimetten tamam iki sene sonra Jefferson kasabasında kibardan bir adamın mükellef bir salonu içinde bulunuyoruz."[772]

Ahmet Mithat kimi zaman da geçişleri sıçramalarla yaparak zamanın ritmini hızlandırır. Siranuş'un babasının resmini gördüğü son bölümde benzer bir olayı hatırlayan anlatıcı, bu yola başvurur

"Bu vak'adan yedi sekiz sene kadar sonra nazar-ı müşahede ve taaccübüme bundan daha pek mühim bir hâl münceli oldu. Bize pek yakından taalluku bulunan bir kadın vardır."[773]

Önemli gördüğü noktalarda ise bu sıçramaları ağır adımlarla gidişe çevirir. Çünkü yazar, yalnızca kurgu açısından önemsiz gördüğü olayları özetleme ile geçiştirir.

"Bugünkü günde romanımızın kahramanı olan Ahdiye henüz bir yaşında! Bu muarefe kâfi midir? Beşikten gelin köşesine vusulüne kadar mürur etmiş olan on beş on altı seneyi birdenbire atlayıvermek caiz olamaz."[774]

Zamandaki oyalanmalar yapmak, anlatının ritmini değiştirmek okurlara sıkıcı gelmeyen bir roman atmosferi ortaya koymak düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Ahmet Mithat, bu düşünceyle geleneksel ve modern anlatının imkânlarını sonuna kadar kullanmış ve zamanın ritminde oynamalar yapmıştır. Kimi zaman yapılan abartılı duraklamalar okurları vakadan uzaklaştırmış olsa da dönem açısından bağlantı kurulduğunda Ahmet Mithat'ın yapmaya çalıştığı öğreticilik vasfının onun Hace-i Evvel kimliğiyle bire bir örtüştüğü görülmektedir.

1.5.2. Tarihsel/Sosyal Zaman

Zamanın akışı yazarlara göre farklılık taşıyabilir. Kimi romancılarda zaman, ulaşılması gereken hedeftir. Kiminde cemiyetin gelişimini gösterir, kiminde fertleri ve toplumları felakete veya zafere götürür, kiminde gerçek zamanı bulma arzusu egemendir, kiminde sosyal zamandan kaçıp ben'in zamanına sığınma vardır. Neticede roman, sosyal yaşamın bünyesinden kopup

---

[772] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 270.
[773] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 337.
[774] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 11.

geldiğinden ondan izler taşıması kaçınılmazdır. Bu bağlamda Ahmet Mithat'ın romanları zengin bir kültür deposudur. Hem yaşadığı dönemin hem de öykülediği olayların geçtiği zamanların karşılaştırmalı biçimde özelliklerini vermesi onun romanlarının sosyolojik açıdan da incelemesine olanak sunmaktadır.

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar'da Cuzella'nın dışarıdan geldikten sonra babasının yanına gitmesi hakkında söylenen şu söz, dönemin yaşam biçimi üzerine de bilgi verir.

"Gezmekten gelenlerin büyüklere vizite vermesi âdet olduğu veçhile doğru babasının odasına girmişti."[775]

Okuyucunun eseri okuduğu zaman ile maceranın cereyan ettiği ya da öykülendiği zaman arasındaki mesafeye *lektür zamanı* denilmektedir. Bu zaman çok değişkendir. Öyle ki empati kurmayarak öyküleme zamanının şartları dâhilinde vakaya yaklaşmayan okuyucu, roman kahramanlarının davranışlarını yadırgayabilir. Çünkü çağın şartları değişmiş, yeni sosyal normlar ortaya çıkmıştır. Öykü zamanının sunduğu sosyal değerlerin kaybolmaması için çaba sarf eden yazar, onuncu kitabın başında vakayı keserek bununla ilgili ansiklopedik bilgiler verir.

"1793 senesi Kânunısânisi içinde, yani kış mevsiminde, bir gece Uzletî Efendinin Aksaray'da kâin konağına ahbap toplanmış, sohbet ederlerdi. Ha! O devirde İstanbul'un kış sohbetlerine dair biraz izahat vermeliyiz."[776]

Dünyaya İkinci Geliş romanında hicri 1215 senesinden itibaren gelişen olaylar anlatılır. Ancak romanın büyük bölümünde dönemin çalkantılı havası, yeniçeri isyanları, padişahın otoritesinin zayıflaması, ıslahat hareketleri gibi tamamen sosyal yapı ile bağlantılı gelişmeler anlatılır. Roman, sanki bu olayları anlatmak için bir araç olarak kaleme alınmıştır.

> *"Dört seneden beri İstanbul'un perîşânî-i hâli artık derece-i lâzimesini bulmuştu. Vaz ve tertip olunan Nizâm-ı Cedîd, yeniçeriler tarafından bir nazar-ı nefretle görüldüğü hâlde hükûmet-i seniyye a'dâsı bulunan ecnebilere talimli askerden başka hiçbir şey ile mukabele mümkün olmadığı fikr-i sevabında sebat göstererek sene-be-sene muntazam askeri tezyit eyledikçe yeniçerilerin dahi o nisbette şiddetleri munzam olurdu. İki asker beyninde o kadar zıddiyet vardı ki yeniçerilerden birinin bir münazara esnasında tehevvürle 'Haşa Moskof olurum da Nizâm-ı Cedîd olmam' dediği tevârîhde mukayyetttir.*
> Nizâm-ı Cedîd'in adedi ve yeniçerilerin şiddeti artmasından ahvâl-i âlemin dahi iki suretle sür'at-i inkılâbı görülürdü. Birisi Nizâm-ı Cedîd kuvvet buldukça bazı eski Nizâm-ı Cedîd hilâf-gîrlerinin dahi o tarafa dönmesi ve yeniçeri şiddeti arttıkça bazı Nizâm-ı Cedîd taraftarânının dahi yeniçerilere yaranmaya çalışma suretini iltizama mecbur olmasıydı. Zira birinci sınıf o zamanlar hazine doldurmak Nizâm-ı Cedîd taraftarı olup o sayede büyücek ve dolambaçlı bir iş yakalamakla daha tez müyesser olacağını hesap eder ve ikinci sınıf ise yeniçerinin bu defa can damarına dokunulmasından bir büyük fesat çıkar ise bu fesadın her zamanki fesatlara benzemeyeceğini derk ederek daha şimdiden ihtiyatı ele almak lüzumunu tahmin eylerdi. Demek oluyor idi ki evvelleri yeniçeri tarafgîrânı başka ve Nizâm-ı Cedîd

[775] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 44.
[776] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 333.

tarafgîrânı başka iken şimdi onlarda birtakımı ve bunlardan birtakımı onlara karışmakla eski dostlardan birtakımı yekdiğerine düşman ve eski düşmanlardan birtakımı yekdiğerine dost olmuş idiler."[777]

Bu romandaki kronotopa dikkat çeken Nüket Esen de romandaki sosyal zamanı şu şekilde değerlendirmektedir:

"Bir metnin sosyal ve tarihi bağlamı, yani dış dünya, metnin tüm varlığı boyunca onu etkileyen zeminidir. Yani bir metnin zaman/mekân ilişkisi her zaman kendi dışındaki sosyal ve tarihi çevrenin zaman ve mekân ilişkisi bağlamında algılanmalıdır. (Dialogism, s. 141)

Bakhtin'e göre, bir metnin yazılma anında yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın algılanış biçimi metne yansır. Aynı şekilde, bir metnin okunma anında da okuyucunun içinde bulunduğu zaman ve mekân ilişkisi okuyucunun o metni algılamasında belirleyici olur. Biz burada metnin yazar tarafından kurgulandığı ana bakıyoruz.(...) ...romanın olaylarının geçtiği 1800-1807 arasındaki İstanbul'daki köle ticaretinden söz ederken, romanı yazdığı 1874'teki köle ticaretini göz önünde bulunduruyor gibi görünmektedir. Bu küçük ayrıntıda, romanın yazılma anının zaman ve mekânı, 1874'ün İstanbul'u, romana sızmıştır.
Romandaki olayların geçtiği zamanda Yeniçerilerin İstanbul'daki başıbozukluğu, Nizam-ı Cedit'i istemedikleri için ayaklanmaları, 1807'deki Selimiye Vakası gibi olayları anlatan Ahmet Mithat, III. Selim ile başlayan ve Tanzimat'la devam eden devletin uygun gördüğü değişikliklerden yana olduğunu da göstermektedir. Bu Ahmet Mithat'ın romana yansıyan 1874'teki politik duruşudur.
Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, ağırlıklı olarak 1800-1807 arasını anlatır ama aynı zamanda yazıldığı zaman olan 1874'ün de izlerini taşır. Bu şekilde düşünüldüğünde, bir tarihi roman hem içinde anlatılan zamanı ve mekânı, hem de romanın yazıldığı zaman ve mekânı yansıtır. Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş'ta, mekân her iki zamanda da aynıdır, İstanbul'dur. Ama romanda anlatılan zaman ile romanın yazılma zamanı, her tarih romanında olacağı gibi, farklı olduğundan romanda bu iki zamanın da izleri mevcuttur."[778]

Yazarların var olan sorunları tarihî dönemlerdeki sorunlar biçimde göstermeleri bu sırada zamanıyla gizli bir bağlantı kurmaları, ilk dönem romancılarının eserlerinde kullandıkları romantizmin yansıması olarak düşünülebilir. Bu çerçevede Ahmet Mithat'ın mevcut iktidarla ters düşmek istememesi, polemiklerden uzak kalmaya çalışan bir yapısının olması romanlarındaki sosyal zamanı, iki uçlu bir noktaya taşımıştır. Bir yanı öykü zamanına diğeri de yazma zamanına uzanan bu çizgide verilen mesajlar daha çok yazma zamanının sıkıntıları olarak görülmektedir.

Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta zaman tercihi konusunda önemli bir ifadeye yer verir: *müstesna vakit*. Dolayısıyla o, sıradan zamanları değil toplum açısından yenilik taşıyan, toplum hafızasında yer etmiş bulunan zaman dilimlerini seçer. Böylece sosyal yapıya da temas eder. Onun çok okunmasında, halk tarafından beğenilmesindeki etkili faktörlerden biri de bu sosyal bağı hiçbir zaman koparmamış olmasıdır.

"Biz bu vakitlere 'müstesna vakit' demiştik. Bu istisna yalnız, gerek hükümet memurlarının ve gerek sair erbâb-ı nüfuz ve iktidarın her güne mes'uliyetten müstesna bulunmalarından mı ibarettir? Bu zaman ol

[777] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 67.
[778] Nüket **Esen**, "Ahmet Mithat'ta Kronotop Kavramı", *Kitap-lık*, S. 54, Temmuz-Ağustos 2002, s. 139.

> zaman idi ki Devlet-i Aliyye nice senelerden beri duçar olageldiği mesâib ve müşkilât-ı mâddiyye ve maneviyyeden dolayı pek büyük bir zaaf içinde kalıp, vilâyâtın her tarafı mefsedet ve şekavetle mâl-â-mâl idi. Bu vaktin ahvalini görmek için Cevdet Tarihi'ne müracaat edecek olsanız gayet hakimane yazılmış olan sahâyif-i münderecâtının muhâkeme-i ahkâmıyla titrerdiniz."[779]

Olayın geçtiği sosyal zamanı bütün gerçekliğiyle verme gayretindeki anlatıcı, Murad Bey ile Elfî Bey'in vebadan ölmelerinden hareketle dönemin sağlık sorununa temas eder. Çünkü 1811 yılında Mısır'da veba hastalığının bu şekilde pek çok can alması anlatıcı tarafından kurgu ile gerçeğin birleştirilerek "…müdekkikîn-i müverrihinin nazarıdikkati bu sırlar içindeki hakikati dahi gördü ve tarihlerde Elfî ve Murad Beyler için (ma'tûnen veyahut mesmûmen vefat ettiler) diye kayıt düşürüldü."[780] ifadeleriyle açıklanmasını sağlar.

Romanın ele aldığı sosyal zaman, XIX. yüzyıl başlarıdır. Bu dönemde ortaya çıkan gizli cemiyetler, romana da yansımış ve İtalya'da faaliyet gösteren Carbonari Cemiyeti, kurguya girmiştir. Ancak romanın bu kısmındaki vaka halkası, zorlama biçimde anlatıya yerleştirilmiş düşüncesi uyandırmaktadır. Bu tutum, Ahmet Mithat'ın pek çok şeyi anlatma, okurlarını bu konuda bilgilendirme endişesinden kaynaklanmaktadır.

Hüseyin Fellâh XVIII. yüzyılın sonlarındaki İstanbul'dan Cezayir'e uzanan bir yolculuğu konu alır. Bu iki eksende gelişen olaylarda dönemle ilgili ayrıntılı bilgiler verilir. Âdeta yazar, yaşadığı dönemin imkânlarını vurgulayarak yüz yıl öncesine göre oldukça büyük ilerlemeler sağlandığını ifade eder. Bu çerçevede o dönemde tersanenin kürek ile çektirilen gemilerini temaşa için yaklaşmanın hoş karşılanmaması, o zamanların hac seferlerinin romanın yazıldığı çağdaki gibi yirmi gün ya da nihayet bir ayda icra edilen bir şey olmayıp ancak altı ayda icra edildiğinden ve özellikle gerek deniz gerekse kara yollarında yolcuları bekleyip duran türlü türlü kötülükten kurtulup gelmenin öyle her kula nasip bulunmadığından hatta hacca gidenlerin âdeta ahirete gidenler gibi her ne vasiyyeti varsa edip öyle yola çıktıklarından söz edilir. Geçmişle hâl arasındaki benzer kıyaslama *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta da "Bu ondokuzuncu asr-ı milâdînin iptidalarında muhabere ve mürâsele şimdiki gibi kemâl-i suhulet ve sür'atle cereyan etmezdi."[781] ifadesiyle devamlı biçimde yapılır. Böylece romanın önemli dönüşümünü sağlayan korsanlık faaliyetleri, teknolojik ve sosyal değişmeler gibi konulara temas edilir. "Hikâyemizin en büyük bir kısmı dahi Cezayir'e ait olduğu cihetle bu memleketi güzelce bir nazar-ı dikkatten geçirmek lâzım gelir."[782] diyen anlatıcı başta buradaki korsan faaliyetleri olmak üzere geçim kaynakları, tarihî ve siyasi durumu, insanlarının özellikleri ve Akdeniz sahillerini haraca bağlayan meşhur Cezayir dayılarından mekân ile zamanın birleştirildiği bir düzlemde söz eder. Çünkü vakanın seyri açısından Cezayir'in bu durumunun önemi vardır. Vaka açısından önem taşıyan mekân, kişi ve olayları bu sebeple ayrıntılarıyla anlatma yoluna gitmiştir.

---

[779] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 78.
[780] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 255.
[781] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 294.
[782] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 79.

> "O zamanlar senede bir kere Cezayir gemileri İstanbul'a gelip güya bazı ahz u i'tâ eyledikleri sırada anasına babasına küsmüş ne kadar çapkın güruhu varsa bu gemilere kaçar ve bu sırada hükümet bile İstanbul'dan tard ve teb'îdi matlup olan serseri ve edepsiz takımını bunlara teslîmen Dersaadet'ten teb'îd eylerdi. Fakat işin en fena ciheti şu idi ki her ne zaman İstanbul'a Cezayir gemileri gelse derûn-ı memlekette cerh ve kati gibi fezâyih çoğalıp cârih ve katiller ise Cezayir gemilerine firar ederler ve bunlara bir kere kapağı atanlar artık hükümet tarafından kurtarılamayarak her hâlde yakayı sıyırıp giderlerdi. Zaten Cezayir ocaklarının birer eşkiya yatağı olmalarına en ziyade yardım eden şeylerden birisi dahi bu değil miydi?"[783]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi, sosyal zamanın pek çok bakımdan işlendiği, bu sebeple tip ve karakterlerin belirgin çizgilerle ön plana çıktığı bir romandır. Toplumda yaygın biçimde görülmeye başlayan Batılılaşma hayranlığı, Mustafa Meraki Efendi ve Felâtun Bey gibi bunu yanlış algılayan tiplerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Romanın temel çatışması bu nokta etrafında şekillendiği için dengeleyici güç olarak Râkım Efendi tipi oluşturulmuş ve onun çevresinde de çalışmanın erdemi, insanın çalışma ile elde edemeyeceği başarının olmayacağı gibi çalışma fikri ön plana çıkarılmıştır. Toplumdaki bu genel sıkıntıyı yansıtmak düşüncesiyle Ahmet Mithat'ın seçtiği dönem, yine Osmanlı Devleti'nin değişime bütün yönleriyle kapılarını açtığı sancılı bir yenileşme dönemi olmuştur. Bu sebeple zaman, temaya uygun bir konumdadır. Özellikle Felâtun Bey ve babası Mustafa Meraki Efendi'nin davranışlarında saptanan tipik yönler, toplumda yaygın biçimde görülmekle birlikte yazarın abartılı üslubu ile birleşince çeşitli zamansal genellemeler ortaya çıkmıştır. Çünkü bu kişiler, zamanın yaygın değerleriyle kuşatılmıştır. Böylece zaman somutlaşarak dokunulur ve görünür bir hâl almıştır.

> "…zaman içinde olan her şeyin zaman tarafından sarılması zorunlu, tıpkı bir şey içinde olan bütün öteki nesneler gibi, sözgelişi yer içinde olan her şeyin yerce sarılması gibi. Ayrıca nesneler zamandan ötürü bir etkilenime de uğrayacaklardır. Bunun için de 'zaman yitiyor', 'herşey zamanla yaşlanıyor', 'zaman yüzünden unutuluyor' demeye alışmışız. Oysa 'zamandan ötürü öğrendi' 'zaman sayesinde gençleşti', 'zaman sayesinde güzelleşti' demeyiz, çünkü zaman kendi başına alındıkta daha çok bozulma, yokolma nedeni, çünkü o devinimin sayısı, devinim de olan durumu ortadan kaldırır… Nasıl devinim içinde olan nesnenin devinmesi zorunluysa, zamanın içinde olanın da öyle, çünkü zaman bir devinim değil ama bir devinimin sayısı, devinimin sayısı /ölçüm sayısı/ içinde durağanlığın da olması olası. Çünkü devinmeyen herşey değil, ancak doğal olarak devinebildiği halde devinimden yoksun olan nesne durağan kalabilir, durabilir."[784]

Zaman, kişisel olduğu kadar sosyal bir oluşumdur. Böyle olduğu için aynı toplumda yaşamalarına rağmen çeşitli bireysel ve sosyal etkenlerin yönlendirdiği Felâtun ve Râkım için zaman farklı yönelimler hazırlamıştır. Zamandan etkilenen bireyin sosyal zamanda mı, yoksa bireysel zamanda mı kaldığı bu noktada önem taşımaktadır. Örneğin yaşanılan sosyal zamanın şartları İstanbul'da bir adamın bekâr olarak yaşayabilmesine müsait olduğundan bir müddet bekâr kaldıktan sonra Mustafa Merakî Efendi bir daha evlenmeye dahi ihtiyaç hissetmedi. Sosyal zaman, bireyleri çoğaltılabilecek benzer örnekler biçiminde etkilemiştir. Ancak bu durum, İstanbul'un bütün semtleri için söz konusu değildir. Batı'ya dönük olan, Batılıların da fazlaca

---

[783] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 100-101.
[784] Aristoteles, Augustinus ve Heiddeger, *Zaman Kavramı* (çev. Saffet Babür), 2. bs., İmge Kitabevi, Ankara 2007, s. 27.

yaşadığı Beyoğlu gibi semtlerde bir erkeğin bekâr biçimde yaşamasına göz yumulurken başka bir semtte benzer hoşgörü sergilenmez. Bu da zamanın mekândan mekâna değişebileceğini gösterir. Çünkü "Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar."[785]

Paris'te Bir Türk, 1867 yılından itibaren Fransa'da yaşanan bir olayı konu alır. Bu sebeple Osmanlı toplumunun değişim rüzgârlarına kapıldığı bu dönemde kendisine örnek aldığı Fransız toplumunu pek çok bakımdan zaman zaman Osmanlı toplumuyla kıyaslayarak tanıtması, bu esnada geleneklerden kopmamayı tavsiye etmesi romanın önemli mesajlarıdır. Sadece yaşam biçimi olarak değil gazetecilik, kütüphanecilik, tercümeler gibi kültürel açıdan da ele alınan Fransa, Tanzimat'ın hemen ardından hızlı bir kabuk değiştirme çabasına giren Osmanlı toplumu için önemli bir hedef olarak görülmüştür. Çünkü edebiyatta sanata, sosyal yaşamdan dile kadar pek çok alanda ilk örnek alınan Avrupa toplumu Fransa olmuştur. Bütün bu etkenler, Fransız yaşam biçimini merak eden ve bunu büyük oranda romanlar yoluyla öğrenen Osmanlı toplumuna rehberlik etmek adına Ahmet Mithat ve dönemin diğer yazarları tarafından Fransa'nın bir cazibe merkezi olmasını ve romanlarında sıkça kullanılmasını sağlamıştır.

Sosyal şartlar hakkında bilgi vermeyi kendisine bir vazife kabul eden Ahmet Mithat, kimi zaman tarihî olaylar ve kahramanlar kimi zaman dönemler kimi zaman da yaşam biçimleri hakkında bunu sıkça tekrarlar. *Mesâil-i Muğlâka*'da özellikle Paris'in yaşam biçimini bütün canlılığıyla sunma gayretini taşıyarak Osmanlı okurlarına farklı bir medeniyetin yaşam biçimini gösterir. Benzer biçimde *Yeryüzünde Bir Melek*'te Şefik'i tıp tahsili için Fransa'ya göndererek bu vesileyle hem oradaki toplumsal yaşamı ve sosyal imkânları hem de bunun Şefik üzerindeki etkisini irdeler. O zamanlar Avrupa'dan İstanbul'a en süratli postanın on yedi on sekiz günde gelmesine karşın İstanbul'dan Paris'e giden bir adamın en erken yirmi beşten otuz beş güne kadar ulaşabildiği belirtilerek iki medeniyet arasındaki gelişmişlik düzeyi de gizli bir mukayeseye tabi tutulur.

Zamanı belirtmede kullanılan değerler, sosyal yapı ile zaman arasındaki ilişkiyi de ortaya çıkarır. Yaşanan çağın şartları, kimi zaman insanların davranışlarına yansırken kimi zaman da olayların geçtiği mekânın değişimleriyle sunulur. *Yeryüzünde Bir Melek*'te Şefik ve Raziye'yi tanıtan anlatıcı, zamanın terakkisi olarak hikmeti ve ahlakı ön plana çıkarır ve bu değerleri kahramanların yaşam biçimleri üzerinden anlatır.

> "Şu iki çocuk hakkındaki izahatımız biraz tatvili mucip olduysa da karilerimizin 'şöyle güzel böyle lâtif' gibi yalnız sözden ibaret olan tavsiflerle iktifa edemeyerek en adî bahsi bile fikr-i hikmetle telâkki eylediklerini terakkiyyât-ı asriyyenin icabıyla hükmeylediğimizden, tafsîlât-ı mezkûreyi mûcib-i tasdî addedemeyiz."[786]

Romanda bürokratik hâlden de söz edilerek mevcut durumun muhakeme edilmesi istenir. Konsolos denilen yabancı ülkelerdeki memurlara o zamanlar "balyos" denildiğinden söze

[785] Bachelard, s. 36.
[786] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 32.

başlayan anlatıcı, memleketin her tarafına ve hatta tek bir kişi dahi olmayan yerlere kadar görevli olarak giden balyosların o zamanlar ihtiyaç olmaksızın bir yere memur edilmedikleri ifade edilir. Artık kendi vazifelerinin haricinde olsun dâhilinde olsun her şeye müdahale eden konsolosların selefleri olan balyoslar, o zamanlar yalnız kendi tebaa ve tüccarlarının işleriyle ilgilenirlerken artık durumun değişmiş olması Osmanlı'daki bürokratik işleyişin değişmekte olduğunu da işaret eder.

> "İnsanların kişilik yapısı da, içinde büyüyüp yetiştikleri toplumların yapılarındaki ve gelişmişlik basamağındaki farklılıklara göre çeşitli kanallarda gelişir; sürekli düzenlemelerden yoksun, zaman belirleme ihtiyaçları değişken olan, duruma göre artıp duruma göre azalan, nispeten küçük çaplı ve pek ayrımlaşmamış toplumlarda, insanların kendilerini ayarlayıp denetleme, zamana uyum sağlama mekanizmaları da ona göre gelişir."[787]

Böyle bir düşüncenin yansıması olarak kaleme alınan *Karnaval*, Osmanlı toplumunun geçirmiş olduğu medeniyet değişimini karnaval ve balo adı verilen yeni eğlence anlayışları etrafında gösterir. Pek çok sahada kendisini hissettiren değişim, iyi yöne olduğu kadar kötü yöne doğru da ilerlemiştir. Romanda balo tarzı eğlencelerin yol açabileceği aile felaketleri sergilenerek okurların bunlardan gerekli dersi çıkarmaları tasarlanmıştır. Üç bölümden oluşan romanın ikinci ve üçüncü kitapları bağlanırken zamana dair tespitlerde bu değişimi örnekleyen ifadelere yer verilir.

> "Bu kitabımız hikâyemizce karnavaldan sonra başlayan vekayi cami olacaktır. Ancak vekayi-i mezkûre karnavaldan pek de çok sonra başlamıyor. Bundan evvelki kitabın son vak'ası ile bu kitabın ilk vak'ası arasında ancak Mariyanko'nun kendi tedabirini itmam edeceği kadar zaman mürur eyliyor.
> Bu zaman ise mururuna evvelki kitabın sonunda haber verdiğimiz dört gün üzerinden diğer bir üç gün daha mürur etmiş olmasından ibarettir. Şimdi üç gün sonra idi ki bir romanın neticesi zuhura geldi. Ama bu roman Madam Hamparson'un romanı değildir. Belki Mariyanko'nun kendi romanı olup her ne kadar mukaddematını bu kitapta görmedik ise de yalnız şu babta göreceğimiz neticesi o romanın mukaddematından dahi bizi haberdar edecektir."[788]

Kaynağı putperestlik zamanlarına ait olarak izah edilen karnaval eğlencelerinin ulu orta meydanlarda icra edilmesine karşın balo denilen karnaval benzeri eğlencelerin sokak ortalarında değil, büyük salonlarda icra edildiği belirtilir. Karnaval ve balolar hakkında verilen ayrıntılı bilgilerden sonra bu eğlencelerin Osmanlı toplumundaki algılanışı ile Batı'daki biçimleri arasında bir bağlantı kuran anlatıcı, neticede Osmanlı toplumundaki karnaval ve baloların da onlardan aşağı kalmayacağı hükmünü verir. Özellikle İstanbul'un kıyafet yönüyle daimî bir karnaval hâlinde bulunup gerçekten *maskaralık* ve *rezalet* derecesinde Venedik'e, Paris'e yetişemese de garip tesadüfler hususunda onlardan aşağıda kalmadığını belki de fersah fersah geçtiğini dile getirir. Dolayısıyla bu değişimin boyutundan rahatsız olan anlatıcı, toplumun belirli kesimlerince bu tür yeni eğlence anlayışlarına ve yanlış yorumlanan Batılı yaşam tarzına karşı gösterilen ilgiyi ölçüyü aşan bir maskaralık olarak kabul eder.

---

[787] Elias, s. 187.
[788] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 226.

Romanlarında sosyal zamana ait hükümler vermekten geri durmayan Ahmet Mithat, bürokratik işleyişten yaşam biçimine, eğlence anlayışından adalete kadar hemen her konuda hem yaşadığı dönem okurlarına bilgi verir hem de sonraki kuşaklara kültürel değerleri yansıtan bir miras bırakır. Sosyal zamana geçiş cümlesi daha çok "Hikâyemizin güzerân eylediği zamanlar…" ile başlar. Ardından öykü zamanının sosyal ortamından söz edilir.

> "Hikâyemizin güzerân eylediği zamanlar ıslahât-ı hayriyye-i adliyye henüz mevcut olmadığından mahkemeler şimdiki derece-i intizâmda olmadıkları gibi öyle müddei-i umumîler ve dava vekilleri filânlar dahi mevcut ve müstahdem değildiler.
> Üsküdar'da adliye nezareti ile zaptiye nezaretinin ikisine de müştereken mensup bir mahkeme bulunup müddeiler tarafından verilen arzuhaller bu mahkemeye havale olunur ve müddei aleyh zaptiye vasıtasıyla celbolunarak iş istintaka lüzum gösterirse yine hey'et-i zabıta tarafından istintak olunduktan sonra mecliste muhakeme dahi ceryan eder ve istintaka lüzum göstermeyen muhakemeler ise müddei ve müddei aleyh hazır oldukları hâlde evvelâ evrakı okunarak badehu evrakın haricinde daha bir diyecek olup olmadığı müddeiden ve bu davaya ne yolda müdafaa göstereceği dahi müddei aleyhten sorulup nihayet mahkeme dahi kararını verirdi."[789]

Volter 20 Yaşında'da öykü ve öyküleme zamanları arasındaki mesafe oldukça fazladır. Diğer romanlardan farklı olarak burada Fransa tarihinden söz edilirken daha çok bireysel olaylardan ve Volter ile sevgilisi arasındaki aşk hadisesi üzerinde durulur. Buna karşın zaman zaman bağlama ait unsurlar üzerinde de durularak döneme ait hükümler verilir; ancak bunlar satır aralarındaki ifadelerle sınırlı kalır. Benzer durum, *Dünyaya İkinci Geliş* romanında da görülür. Bu roman da tarihî bir roman gibi görülmekle birlikte tarih bu eserde bir fon şeklinde kalır. Eserin derin yapısına nüfuz edemez. Romanda esas anlatılan ise kölelik sisteminin işleyişi ve bunun eleştirisidir. *Volter 20 Yaşında*'nın öykü zamanı, XIV. Lui'nin hâkimiyetinin olduğu dönemi kapsar. XVIII. asrın ilk çeyreğindeki Fransa hakkında bilgilerin yer aldığı romanda tarih, asla ön plana geçmez, hep arkada bir fon olarak yer alır.

> "Fransa'nın bu asrı on dördüncü Lui'nin zaman-ı ihtiyarını birtakım sevda-perestân nisvân yeddine teslim eylemiş olduğu asır idi ki hususi âlemlerde kırılmadık şişe dökülmedik şarap kalmadığı ve prensler asiller rahipler zahidler bile tasvir-i Meryem'e mukabil meşahir-i nisvân sefahat-perestâne tapınmakta tereddüt etmedikleri hâlde nasa karşı taassub-ı riyâkârâneye dahi o kadar ehemmiyet verirler idi ki mezhep hususunda safi ve sade Kotolikliğe cüzîce hürriyet katmak isteyenler eşedd-i kahr ile makhur olurlar idi."[790]

Benzer durum, Osmanlı Devleti sınırları içinde geçen romanlarda da vardır. Temel amaç, yine öyküyü, bağlamı yansıtmanın bir aracı olarak görmekten kaynaklanmaktadır. *Esrâr-ı Cinâyât*'ın temel düğümünü taşıyan Öreke Taşı cinayetinin meydana geldiği zamanlardan söz eden anlatıcı, aynı zamanda o dönemin adalet sisteminden de bahsederek tek bir kaynaktan pek çok malzeme çıkarır. Öykü zamanı ile öyküleme zamanının kıyaslanması, sonradan anlatma biçiminin kullanıldığı hemen her romanda anlatıcının en büyük yardımcısı olur. Bu romanda da olayın meydana geldiği zamanlardan henüz yaşadığı dönemde olduğu gibi muhakeme

---

[789] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 58.
[790] Ahmet Midhat Efendi, *Volter 20 Yaşında*, s. 4.

usullerinin gelişmediği bir dönem olarak söz eden anlatıcı, yaşadığı zamanın adli gelişmesindeki en büyük gerekçe olarak padişahı gösterir. Böylece bir yandan da mevcut iktidarla arasını bozmadan satır aralarında padişaha övgüler düzer. Bu yaklaşım, Ahmet Mithat'ın polemik ve tartışmalardan uzak duran, iktidarla arasını daima iyi tutmaya çalıştığı yapısıyla ilgilidir.

> "Karilerimize ihtar etmeliyiz ki Öreke Taşı cinayetinin vukua geldiği zamanlar, henüz şimdiki usûl-i muhâkemât ve ıslâh-ı mehâkim ve tesîsât-ı adliyye yok idi. Tesîsât-ı ahîre-i adliyye mahzâ veliyyü'n-nimetimiz pâdişâh-ı ıslâhât-perver efendimiz hazretlerinin cümle-i muvaffakıyyât-ı şahânelerindendir ki, bu devleti, bu memleketi yeniden ihya edercesine muvaffak buyuruldukları bunca ıslâhât-ı mühimme meyanında, selâmet-i âmme için en nafi olanlarından birisi dahi tensîkat-ı cedîde-i adliyyedir."[791]

Bu gelişmelerin neticesinde adli sistem o kadar ilerlemiştir ki savcıların, sorgu hâkimlerinin, her sınıf memurun görevleri mükemmel olarak belirlenmiştir. Romanda anlatıldığı gibi böyle orta yerde davacısı bulunmayan en müthiş cinayetlerin bile davacısı devlet ve adalet mekanizması olmuştur. Bundan öncesinde ise yani Öreke Taşı cinayetinin gerçekleştiği dönemde bu tür önemli şeyler bile sanki bir kazaymış gibi, yalnız haber sayfalarında söz edilerek geçiştirilir, tahkikatın arkası bırakılırdı. Dolayısıyla hem öykü hem de öykü zamanı birlikte düşünülmüş, bundan padişaha da gönderme yapılarak geniş yelpazede bir fayda beklenmiştir.

Sosyal yapıdaki değişim, Ahmet Mithat'ın romanlarında kendisini bütün açıklığıyla göstermektedir. Bu değişimi kimi zaman mekânlardaki değişimle kimi zaman kişilerle kimi zaman da bizzat bulunduğu zamanla öykü zamanını kıyaslayarak ortaya koyan anlatıcı, zaman eki olarak da çoğu kez geniş zamanın hikâyesini kullanarak bu değişimi gösterir.

> "Korkarız 'çubuk kesesi' ne olduğunu anlayamadınız? Ortada çubuk kalmadı ki kesesini anlayasınız! Bir vakit yaseminden, kirazdan, (?)den, gürgenden boyalı boyasız, uzunlu kısalı çubuklar yapılarak tütünler onlar ile içilirdi. Bir yere gidildiği zaman dahi bu çubuklar kendi boylarınca siyah çuhadan yapılmış keselere konulup uşağın eline verilirdi. Daha kibar olanların yani mahsus tütüncü veya çubukçu ağaları bulunanların bir de sırmalı çantaları bulunarak ağalar onları omuzlarlardı. Şimdi ise el kadar sigara kutusunu pantolonun cebine sokuvermek derecesinde suhuletler bulunmuştur."[792]

Geri kalmış toplumlarda zamanı belirlemede tabiat olayları ya da doğal etkenler önemliyken gelişmiş toplumlarda bu unsurlar zamanı belirleme noktasında ikinci plana düşer. Hatta zorunlu hâllerde kullanılan birer zaman belirtecine dönüşür. *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi* tam anlamıyla bu iki zıt noktayı birleştirmiş bir romandır. Bir yandan ilkel bir yaşam süren Aztek kabileleri, diğer yandan Azteklerin yaşadığı bölgede bulunan Avrupalılar farklı iki dünyayı gözler önüne serer. Romantizmin de etkisiyle zaman zaman tabiat yaşamının güzellikleri dile getirilse bile bu durum idealize edilerek realizmle olan bağlantı tamamen koparılmaz. Medeni yaşamın sunduğu rahatlık, taş yerinde ağırdır düşüncesi ekseninde her insanın ait olduğu yerde bulunması gerektiği gibi mesajlar yaşam koşullarıyla birlikte verilmeye çalışılır.

---

[791] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 21.
[792] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 9.

"…takvimden bihaber, birbiri ardından gelen tekrarlanmaz yılların sırasını gösteren kusursuz bir semboller 'katalogundan' yoksun toplumlardaki insanların yaşlarını niçin bugünkü insanlar gibi kesin olarak bilmeyecekleri de anlaşılıyor…"[793] düşüncesinden ötürü romanda zamana dair olan ifadeler daha çok kozmoloji ile ilgilidir. Kozmik zaman ilkel toplumlardaki zamanın geçişini belirleyen önemli bir kaynaktır. Azteklerin konuşmalarında zamanı hatırlamak için kozmik zaman yanında tanrılarına kurban sundukları günü, komşu kabileyle savaştıkları zamanı, liderlerinin ölüm gününü başlangıç noktası yapmaları da zamanın yaşam biçimiyle olan ilişkisini göstermektedir.

"…'mekândaki' her değişim ve dönüşüm, 'zamandaki' bir dönüşüm ve değişimdir aynı zamanda, ya da tersi… ne olursa olsun sonuçta 'zamanın ve mekânın içinde' sürekli olarak değişir, insan olarak gittikçe yaşlanırız; gene durmadan değişen bir toplumun parçası olarak, dur durak demeden hareket eden yerkürenin sakini olarak."[794] Bu sebeple zamana dair belirlemeler, bazen de öykü zamanının olduğu dönemdeki nesnelerle ölçülürken net bir tarih verilmez. Zamandaki değişim mekândaki, kişideki ya da yaşanan sosyal hayattaki değişimlerle birlikte anlatılır.

> "Bu hikâyemizin zamân-ı vukuunda ise kuvve-i buhâriyye denilen şey berren ve bahren insanoğlunun en faal hizmetkârı olmak sıfatını henüz takınmamıştı. Avrupa'dan Amerika'ya her sene yüzbinlercesi hicret eyleyen muhacirler deniz ve nehir ve göl kenarlarından içerilere doğru pek de tebaüd edemeyip kırk elli ve nihayet yüz kilometrelik mesafelere kadar karalar derûnlarma doğru tebaüd edildiği zamanlar dahi mebde-i azîmetleriyle menzil-i maksûdları arasındaki tarîk-ı mürâseleyi vahşîler hücumundan muhafaza için sık sık yerlerde kuleler inşası ve derûnlarma müsellah adamlar ikamesi ile taht-ı te'mîne almaya lüzum görürlerdi. Hatta bu kulelere vahşîlerin hücumu ve derûnlarmda bulunanların bire kadar katli gibi vukuât-ı müdhişe dahi nevâdirden değildir."[795]

Kendisine bir hareket noktası bularak kurguya oradan başlayan Ahmet Mithat, bu hareket noktalarını tarihî gerçekliği olan bir zemine sık sık taşımıştır. Ahmet Metin ve Şirzad bunlardan biridir. Sultan Abdülhamit'e takdim edilen bu romanda Türk tarihi, Osmanlılar öncesi döneme götürülerek farklı bir yaklaşım sergilenir. Romanda Selçuklular zamanında yaşamış bir asilzade olan Şirzad ile Osmanlı coğrafyasında yaşayan Ahmet Metin'in farklı zaman; buna karşın aynı mekândaki yolculukları konu alınır. Dolayısıyla Şirzad ve Ahmet Metin, Selçuklular ile Osmanlılar arasındaki devamlılığı daha genel bir ifadeyle Türk tarihindeki sürekliliği işaret etmektedirler. Ahmet Metin'in okuduğu, İtalyanca kaleme alınmış ve extradiegetic anlatıya temel teşkil eden *Şirzad* isimli romanın öykü zamanı yaklaşık sekiz yüz yıl; öyküleme zamanı ise yaklaşık iki yüz elli yıl öncesine dayanmaktadır. Extradiegetic anlatı olan Ahmet Metin'in macerası ise XIX. yüzyılda geçmektedir. Ahmet Mithat Efendi tarihî gerçekliği olan bir zamanı kendisine başlangıç noktası olarak seçerek dıştaki anlatının da gerçekliğini kuvvetlendirmeyi planlamıştır. Zaten "İfadecik" başlıklı ön sözde dile getirildiği gibi zamana ve mekâna ait hususların gerçek olduğu belirtilmiştir.

---

[793] Elias, s. 20.
[794] Elias, s. 134.
[795] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 205.

Romanlarında okurlarına eğlenceli bir anlatım sergilemeyi amaçlamanın yanında onları eğitmeyi, sonraki kuşaklara miras kalması düşünülen yaşam biçimi, gelenek ve görenekler hakkında da bilgi vermeyi amaç edinen Ahmet Mithat, *Gönüllü* romanında Kahramanoğlu Mehmet Bey'in kulesindeki "bıçak silimi" eğlencelerinin anlatılışında bu konuyla ilgili olarak şunları ifade eder:

> "Burada maksadımız, şöyle bir ziyafete ait olan tafsilâtın kâffesini yazmak değildir. Keşke bir muharrir bunu kendisine maksat edinseydi de yazsa idi. Zira teceddütât-ı zamaniyye icabınca ahval-i kavmiyyenin bu suver-i kadîmesi yavaş yavaş suver-i cedîdeye tahavvül eylemekte olduğundan bir zaman gelecek ki bunların kâffesi unutulacak ve hususât-ı tarihiyyeden olmak üzere yeniden tahkike muhtaç kalacaktır. Bu ihtiyaç, el-yevm İstanbulumuz için vakidir bile. Bu ihtiyacı bizzat hisseylemişizdir. Bir aralık tiyatro terakkiyatı için müzikaca eski tavşan havalarına ve raks için dahi eski köçek rakslarına lüzum görülmüştü. Gayet ihtiyar bir bunak Ermeni'den başka erbabını bulamadık. 'Köçek oyunu' deyip de geçivermemeli? Nagamât-ı musikiyyenin harekât-ı bedeniyyeye tahavvül ve inkılâbı demek olan bu sanat gayet dakiktir. Âdeta sanayi-i nefîsedendir. Mızıkanın ruhu olan düm teklerin hükmü, köçeğin, çenginin atacağı hatveler hakkında dahi câridir. Öyle zannolunduğu gibi her raks aksak usulüyle icra olunmaz. Aksak usulünün bile 'Türk aksağı, hafif aksak, ağır aksak' nevileri olduğu gibi, rakslarda yine aksak hükmünde olan 'devr-i hindi' ve 'evfer' usulleri dahi cari idi. O ihtiyar Ermeni'nin rivayetine göre, mine'1-kadim her usulün raksı var imiş. 'Zincir' ve 'devr-i kebîr' usulleriyle raksedenler parmak ile gösteriliyormuş. Herif, 'otuz iki usul ile raks olunurdu' dediği zaman ne kadar tahassür ile göğüs geçiriyordu. İşte bunlar, elyevm İstanbulumuzda unutulmuştur.
> Hâlbuki erbâb-ı kalemin kendi zamanları ahvalini mufassalan tasvir ve tahrir etmeleri vecîbe-i zimmetleri olduğu gibi ressamların dahi bu ahvali musavver levhalar tersim etmeleri vazifeleri iktizasındandır. Bunlara halef olacak zevat dahi artık ezmine-i sâlifeden addolunacak olan bu zamanların hâllerini şimdiki zaman için âsâr-ı asriyyeden ma'dûd olacak olan bu eserlerden haber alacaklardır. Lâkin burada bizim maksudumuz, Osmanlı ve Yunan muharebesinin vukuundan evvel işte bu vadide, bu kulede, bu ziyafet esnasında edilmiş olan bir tefe'ül-i acîbi haber vermek olduğundan o tefe'ülün ne surette vukua geldiğini anlatmaya medar olmak için dahi hâl ve mahal hakkında bu kadarcık malûmat vermeyi levazımdan addeyledik."[796]

Özellikle Balkanlardaki Arnavutların yaşam biçimleri, gelenek ve görenekleri hakkında fazlaca malumatın bulunduğu *Gönüllü* romanında daha vakaya başlamadan bunlar anlatılır. Hatta geleneklerin nereden geldiği, onda ne gibi değişiklik olduğu gibi tarihî durum hakkında da bilgi verilir. Vakayı anlatmaya başladıktan sonra ise zaman zaman vaka kesilerek bu tür anlatımlara devam edilir.

Yazarın son romanı *Jön Türk* romanında da sonradan anlatma yöntemi kullanılmıştır. Öykü zamanı, öyküleme zamanından çok daha önce olmuştur.

"Bugünkü günde romanımızın kahramanı olan Ahdiye henüz bir yaşında! Bu muarefe kâfi midir? Beşikten gelin köşesine vusulüne kadar mürur etmiş olan on beş on altı seneyi birdenbire atlayıvermek caiz olamaz."[797]

---

[796] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 15-16.
[797] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 11.

Jön Türk, dönemin siyasal hareketlerinin ve istibdadın izlerini taşır. Bu yönüyle ana tema, sosyal ortamın meydana getirdiği şartlardan esinlenerek kurgulanmıştır. Bunun yanında kişilerin oluşturulmasında da çağın şartları dikkate alınmıştır. Mesela ana kahramanlardan Ayşe Ceylan'ın yetişme biçimi, medeniyet değişiminin toplumdaki yansımaları ile açıklanabilir. Serbest, başına buyruk bir kız olan Ayşe Ceylan için ondaki farklılığı göstermek isteyen anlatıcı, "Böyle kızlar şu zamanımızda henüz nevâdirden, hem de pek nevâdirden oldukları için biraz istiğrâb etmekte haklısınız."[798] diyerek sosyal şartlarla bağlantı kurar.

Ceylan'ın öteden beri hesap ettiği gibi kendi babasının kütüphanesine girerek o zamana göre zararlı kabul edilen birtakım kitapları, risaleleri ve evrakı torbaya doldurur. Bu yayınlar içinde Namık Kemal Bey'in eserleri, Ziya Paşa'nın *Girit Zafernamesi*, *Hârâbat*'ı, Şinasî zamanında toplanmış *Tasvîr-i Efkâr* koleksiyonu, Namık Kemal Bey ve arkadaşlarının Avrupa'da neşrettikleri *Muhbir* ve *Hürriyet* koleksiyonları, Ahmet Rıza Bey'in, Murat Bey'in ve diğer Jön Türklerin Avrupa'da ve Mısır'da neşrettikleri gazeteler vardır. Bu yayınları Nurullah Bey'in evine bırakan Ayşe Ceylan onun önce gözaltına alınmasına sonra da sürgüne gönderilmesine sebep olur. Bütün bunlar istibdat döneminin baskıcı havasının romana yansıyan ve entrikayı harekete geçiren yönüdür. Ancak bir süre sonra roman, aşk vakası üzerine odaklanmış, istibdat ve romanın ismini aldığı, Jön Türkler meselesini geri plana itmiştir. Zamanın şartları sadece hayal gücünü harekete geçiren bir güç olarak görülmüştür. Bu anlamda zorlama bir *Jön Türk* romanı ortaya çıkmıştır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında kurgusal gerçek, tarihî hakikatle bağlantı içerisindedir. Bu yakınlık, dönemde toplumsal hayatta meydana gelen gelişmeler, devletin durumu, tarihî bağlantılar gibi bağlamla ilgili çeşitli bilgiler sunma noktasında kendisini gösterir.

> "Yaz vakti havalar sakit olduğundan bir buçuk ayda İstanbul'a ancak vardık. Bir de gittik ki Osmanlı Devleti'nin Rusya ile muharebesi var. Karadeniz için navlunlar hem ateş pahasına, hem de cebrî gibi bir yolda. Tersaneden bizi de yakaladılar. Tuna nehrinin munsabına navlun teklif ederek sekiz yüz tane duka altını verdiler. Bu navlun her yerde bulunur navlun olmadığı gibi muhalefet etmekte dahi olsak Türklerden korktuk. Hâsılı, hem para tamahı, hem korku bizi İstanbul'dan da Tuna'ya gönderdi."[799]

Tarih ile kurgu arasındaki yakınlık, *Hasan Mellâh*'ın muhtelif vaka dilimlerinde bağlamdan söz edilirken kendisini gösterir. Öyle ki Fransızların Kuzey Afrika'daki faaliyetlerinden söz etmek vakanın cereyan ettiği mekânı da anlatmak adına âdeta bir zorunluluk hâlini alır. Esma'nın İskenderiye'de Fransızlar eline düşmesinin halkın zihnindeki Fransız düşmanlığını körüklediği hatta Napolyon Bonaparte'nin Mısır seferini açmasına sebep olan temel faktörün de bir zamandan beri Mısır'da Fransızların görmekte oldukları hakaret olduğu, bu hakaretin kökeninin ise Esma'nın Fransızlar eline geçmiş olması bulunduğu ifade edilir. Böylece kurgusal bir durum, tarihî gerçekle bağlantı sağlanarak gerçek ile kurmaca arasında ikilem oluşturulur.

---

[798] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 52.
[799] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 19.

Dünyaya İkinci Geliş romanında daha ilk sayfalardan itibaren bağlam hakkında bilgi verilir. Hicrî 1215 yılında gerçekleşen olaylarda yapılan ıslahat girişimleri, bu çabaların önünün yeniçeri ocağı tarafından kesilmesi, bu çerçevede ortaya çıkan kargaşa ortamı anlatılarak vakanın ne denli gerçekçi ve aslına sadık biçimde kurgulandığı gösterilmeye çalışılır. Ahmet Mithat'a göre bunun ilk adımı da olayların gerçekleştiği mekân ve bağlamı anlatmaktır. Ancak buna rağmen gerçek dünya, onun yansıması olarak kurgulanan hayalî dünya ile asla bire bir örtüşmez. Ancak bu gerçek durumdan bir kurgu oluşturacak kadar malzeme çıkar. Yazar da dönemdeki bu kargaşa ortamından istifade ederek Mesut Ağa isimli bir kahraman oluşturur ve kargaşa çıkaran tipleri onun şahsında kurgular. Her tarafın casuslarla dolduğu, her köşe bucağın fitne ve fesatla karıştırıldığı, menfaat uğruna insanların birbirinin kuyusunu kazdıkları, baba ile oğul arasında dahi emniyetsizliğin kendisini gösterdiği bu ortamda haremlerde kadınların ağızlardan malumat almak için yine kadın casuslar gezmekte hatta bazı ak ağalar, köse herifler kocakarı kıyafetinde haremleri dolaşıp kadınlardan işittikleri önemli sözleri ganimet gibi yakalamaktalardı. İşte Mesut Ağa böyle gerçek bir ortamın Ahmet Mithat'ın kaleminden kurgusal bir yansımasıdır. Dolayısıyla yazarın ifade ettiği gibi roman bir ayağı gerçeklere diğer ayağı yazarın hayalhanesine temas eden bir düzlemde yazılmıştır. Gerçek olaylar kurguyu olabildiğince etkilemiş, vakanın, zamanın, mekânın ve kişilerin kurgulanmasına zemin hazırlamıştır. Anlatıcının olaylara belge olması düşüncesiyle tarihi belge de göstermesi, hatta sık sık anlatılanların *tevarihte mevcut* olduğunun bildirilmesi, dileyenlerin *Cevdet Tarihi*'ne, dileyenlerin de *Âsım*'a müracaat ederek emellerine ulaşabileceklerini belirtmesi gerçekliğin kurgu üzerindeki etkisini, yazarın buna bağlılığını göstermektedir.

Zeyl-i Hasan Mellâh'ın gerek ana vaka zincirinde gerekse vaka halkalarında gerçekçi bir fon kullanılır. İnandırıcılık için öncelikle zaman sağlam bir temele oturtulur. Bu sebeple dönemin tarihî alt zemininden söz edilerek kurgu ile gerçekler aynı düzlemde bir araya getirilir. Napolyon, Mısır'dan ayrılırken komutanlarından en büyük yardımcısı Kleber'e Mısır'ın dinî liderler elinde yönetilmesinin iyi olacağı talimatını verir. Bu tarihî bilgi, Dominico Badia'nın Mısır ve Şam'da itibarı yüksek bir dinî lider biçiminde okurun karşısına çıkmasıyla uygulama zemini bulur. Çünkü onun da en büyük amaçlarından biri Mısır'a hâkim olmaktır. Böylece tarihî alt zeminin kurgusal yapıyı ona malzeme sağlayarak şekillendirdiği görülür. Dönem, gerçek; vakanın seyrinde rol alan kişiler kurmacadır. Ahmet Mithat, bu ikincisinin tarihin değil, edebiyatın işi olduğunu söyler.

> "Vakıa, Fransızların Mısır'ı istilâda gösterdikleri sür'at ve Napolyon'un şöhretgîr-i âfâk olan mahâret-i askeriyyesi sayesinde Fransız ordusunun az bir zaman içinde nail olduğu çok muvaffakiyet, Mısır'ın Memâlik-i Osmaniye'ye beka-yı münâsebeti ümidini mahvedebilecek derecede olduğu bedihî ise de, bu âfet-i nâgehânînin Süleyman'daki ümidi dahi mahvetmesinin veçhi bedihî olamadığından, ol babda bazı izahat itasına lüzum görülmüştür."[800]

Tarihçi ile edebiyatçı arasındaki ince çizgiyi kendi değerlerince ayırmaya gayret gösteren yazar, Avrupa tarihinin birçok gariplikleri arasında teşekkül eden dinî, hikemî ve özellikle de siyasî gizli

[800] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 204-205.

cemiyetlerden bahsederken yine bu çizginin edebiyatçı tarafında kalıp tarihçi tarafına temas etmeme endişesi taşır. En büyük ve en önemlilerinden sayısı yirmiyi aşan bu cemiyetler içerisinde yazarın amacına uygun biçimde Carbonari Cemiyeti'nden söz edilir. Çünkü Dominico Badia da bu cemiyetin üyelerinden biridir. Daha doğrusu yazar, Carbonari Cemiyeti'nden söz edebilmek için Dominico Badia'nın da bu hareket içinde bulunduğunu anlatan vaka halkası kurgulamış, bir ayağı kurguya diğeri gerçeklere temas eden bir yapı ortaya koymuştur. Dominico Badia'nın roman boyunca en büyük niteliği devamlı biçimde düştüğü zor durumlardan hile ile kurtulması, düzenbazlıklar sergilemesi ve Hasan Mellâh'a karşı intikam ateşiyle yanıp tutuşmasıdır. XIX. yüzyıl başlarında gelişen gizli cemiyetlerden Carbonari Cemiyeti de Fransızlara ve Kral Ferdinando'ya karşı intikam ateşiyle kavrulan Cumhuriyetçilerin İtalya'da kurdukları gizli teşkilattır. Bu sebeple savaş parolaları da *"kurdun parçaladığı kuzu için intikam"*dır.

Benzer bağlantı *Yeryüzünde Bir Melek*'te de görülür. Olay zamanından söz eden anlatıcı, "Sirkeci İskelesi'nde cumba altındaki mülakatın bundan on beş sene mukaddem vukuunu mahallinde haber vermiştik. Senelerin güzeranı hesap edilirse, şimdiki hâlde tamam Kırım Muharebesi'nin mukaddematında bulunduğumuz zahir olur."[801] diyerek okuru basit bir hesapla tarihî/sosyal zamana götürür. Bu gerçek tablonun içine Şefik'i görevli bir tıp doktoru olarak yerleştirerek kurgu ile gerçekleri benzer düzlemde bir araya getirir. Amaç yine okuru anlatılanların gerçekliğine ikna etmek noktasında odaklanmaktadır.

Cellat romanında daha romanın ilk cümlesinde itibaren öykü zamanı hakkında bilgi sunulur. Kimi romanlarında mekân ve kişileri ön plana çıkaran Ahmet Mithat'ın özellikle tarihî bir dönemi konu alan romanlarında önceliği zaman verdiği dikkat çeker. Bu durum kuşkusuz hayal dünyasına dayanan romanın altyapısının gerçekçi zemine dayandığını göstermek düşüncesinin bir sonucudur.

> "1815 sene-i mîlâdiyyesini teşkil eyleyen üç yüz altmış bu kadar günlerden bir sülüs kadarı, meşhur Büyük Napolyon'un târîh-i cihânberendâzîsine hatime yollu bir fasıl teşkil eylemiştir.
> Bu fasla 'Hatime' dememiş olsak daha doğru olur. Zira Napolyon Bonapart tarihinin asıl hatimesi 1814 senesinde Fonten Belv sayfiyesinin ziynetli salonlarında bir yed-i cür'etle kaleme almış olduğu istifaname addolunabilir.
> Kendi ihtiyarıyla Elbe adasına çekilerek birkaç mâh müddet rahat eyledikten sonra akıllara hayret verecek tertîbât-ı mâhirâne ile tekrar Fransa'ya girip Hükûmet-i Kraliyye binasını hedm ve kendi Hükûmet-i İmparatoriyyesi binasını ihya edişi ve bu hâlde ise yalnız yüz gün kadar Avrupa'yı sarsıp titrettikten sonra Bahr-ı Muhît'in dalgaları arasında gark ve mahvolacak zannolunan 'Saint Elen' nam bir küçük cezirede altı sene müddet esaret ve mahbûsiyyet-i kahramanâneden sonra, âlem-i fâniden el çekmek için meşhur Vaterlo Muharebesi'nde o kişver-küşâ kılıcını İngilizlere teslim eyleyişi, Napolyon tarihinin hatimesi değil belki o tarihe 'bir zeyl' addolunmak daha doğru olur."[802]

---

[801] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 249.
[802] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 5.

Fransa tarihinden söz eden romanlarında özellikle Napolyon dönemine göndermeler yapan, bu dönemi pek çok bakımdan ele alan Ahmet Mithat'ın bu konudaki en fazla bilgiyi içeren romanı *Cellat*'tır. Ancak yine bu romanda da tarih, bir fondan öteye gitmez ve sadece anlatılan olaylara gerçekçi bir zemin sunma fonksiyonu taşır. Hatta romanın başında bu dönem hakkında gereğinden fazla bilgi veren anlatıcı, "Hikâyelerimizin mukaddemesinde sözü buralara getirmiş olduğumuza nazaran bir Napolyon Bonapart tarihi yazacağımız zannolunmasın."[803] diyerek okurlarını ikaz eder. Romanın ismi olan *Cellat* kelimesiyle anlattığı bu tarihî malumat arasında hiçbir münasebetin bulunmadığını, ancak olayların büyük kısmının Napolyon döneminde geçmesinden ötürü bu dönemi fazlasıyla anlatma zorunluluğu ortaya çıktığını ifade eder. Dolayısıyla asıl amaçlardan biri de okurların bu dönem hakkında bilgilenmelerini sağlamaktır.

Arnavutlar Solyotlar'da da benzer düşünceyle tarihî bir alt zemin hazırlama düşüncesindeki Ahmet Mithat, gerçeklerle hayaller arasındaki ince çizgide okurlarını tam olarak hangisine yakın olduğu konusunda ikna etmede çelişkiler yaşar. Öncelikle gerçeklerle yoğrulmuş hayalî bir roman okunacağını ifade etmeye çalışır.

> "Biz hayalimizi o zamana kadar irca eylediğimiz için böyle fâcia-i vakıa nazar-ı temaşamız önünde vukua gelir gibi yazdık. Zaten insan demek hayalinden ibaret değil midir?"[804] diye cevabı beklenmeyen bir soru yönelten anlatıcı, bir süre sonra "Buraya kadar verilen izahat, eğerçi bir romancı kaleminden çıkıyorsa da tarih sayfasından naklolunduğu cihetle hayalî değil tarihî şeyler olduğu tarihşinâsânın elbette müsellemidir."[805]

Anlatıcının vaka içerisinde bu şekilde açıklama yapmasının amacı, romanın asıl öyküsü olan *kanlı visalin* nasıl bir zamanda meydana geldiğini açıklamaktır.

Öykü zamanı gerçekçi bir zemine oturtulan romanlardan biri de *Gönüllü*'dür. Devlet-i Aliyye ile Yunanlılar arasında meydana gelen muharebenin zaferle sonuçlanmasının en ciddî tavırlı tarihçiden en güler yüzlü şaire ve en saf kalpli köylüye kadar herkesi mutlu etmiş olduğunu ifade eden Ahmet Mithat, "…başka bir sıfatımız olmasa dahi bu halkın romancılığı sıfatıyla olsun teşerrüf hakkı -velev makam-ı istisgarda- hükmedilmiş bulunan bu abd-i âcizin dahi kalbinde bir şevk hâsıl eylemiştir. Bu şevk şu 'Gönüllü' romanını tevlit etmiştir."[806] diyerek romanın yazılış gayesini dile getirdiği gibi ele aldığı zaman hakkında da bilgi verir.

Roman konusunun tarihî bir döneme dayanmasından ötürü roman ile tarih arasında bir gidiş geliş yaşayan Ahmet Mithat, bu konuda kendisini açıklama yapmaya mecbur hisseder. Bu düşünceyle henüz vakaya başlamadan "Bu sername altında bir tarih-i harb yazmayacağız. Müverrihin ne hakkına, ne vazifesine zerre kadar taarruz etmeyeceğiz. Alelade millî bir roman yazacağız"[807] der. Söylediği gibi iki devlet arasında geçen savaştan yalnızca vakayla olan ilişkisi

---

[803] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 6.
[804] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 12.
[805] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 17.
[806] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 6.
[807] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 6.

çerçevesinde söz edilir; cephe gerisinde savaşın etkilerini yaşayan insanların durumları ve gönüllü olarak casusluk görevi üstlenen kahramanın başından geçenler anlatılır. Bütün bunların birer hayal mahsulü olduğu da defalarca yinelenir: "Şu evsafıyla romanımız 'Roman histoire' yani tarihe ait bir roman ıtlâkına şayeste görülebilir ise muharriri için mûcib-i minnet olur. Fakat 'Historique romantique' yani romana benzer bir tarih addolunmaya hiçbir imkân tasavvur olunamaz."[808]

Sonuç olarak gerçek temellere dayalı roman kurmak, dış dünyaya ait zamanla kurgusal zamanı örtüştürmekle mümkün olmaktadır. Ahmet Mithat bu düşünceyle tarihe yönelmiş ve tarihî gerçekliği bulunan zamanları kendi hayalhanesinde yeniden kurgulamıştır. Bu durum, gerçeklerle hayallerin bir araya geldiği hatta kimi zaman verilen ansiklopedik bilgilerle okurun gerçeklik havasını sonuna kadar teneffüs etmesinin sağlandığı bir ortam oluşturmuştur. Ancak dikkat edilmesi gereken şudur ki bütün bunlara rağmen Ahmet Mithat, gerçekler ile hayaller arasındaki o ince çizgide yaptığı açıklamalarında kendisinin bir tarihçi olmadığını olaylara edebiyatçı bakış açısından yaklaştığını söyleyerek romancı kimliğini asla unutmamıştır.

Sonuç olarak yazarın romanlarındaki zamana ait tespitleri şu temel unsurlar etrafında sıralamak mümkündür:

1. Zamanda ileri geri gidiş ve gelişler yani anakronik unsurlar, Ahmet Mithat'ın özellikle ilk dönem romanlarında fazlaca kullanılmıştır. Vaka kronolojik bir seyir takip etmeden doğrudan doğruya mazideki bir olayla başlamakta ve geriye dönüşlerle ilginç bir yapı kazanmaktadır. Bu sebeple onun bazı romanlarında kronolojik yapı dikkat çekerken bazılarında ise mozaik gibi zaman parçacıklarından yararlanıldığı görülür.

2. Ahmet Mithat'ın romanlarındaki vakalar genellikle konularını geçmişten alır. Bu sebeple analepses, vakaların temel zaman odağını oluşturur. Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki farkla analepses belirginleşir.

3. Yazarın romanlarında sık sık geçmişe dönüşler yapılır. Çünkü ona göre anlatıdaki olaylar belirli bir sıra dâhilinde sunulmalı ve okurun zihninde hiçbir soru işareti bırakmamak için gerekirse geriye dönüşlerle açıklamalar da yapılmalıdır.

4. Vakaya başlamadan önce oluşturulan ön hazırlık kısmında zaman, mekân ve kişilere dair bilgiler sunan anlatıcı, bu çerçevede olayların geçtiği zamanı ve çağın tarihî sosyal gelişmelerini anlattıktan sonra vakaya başlar. Okurlarını zamana taşıyarak âdeta öykü zamanının şartlarını hissettirmek düşüncesindeki anlatıcı, zaman hakkında verilen bu bilgilerle vakaya gerçeklik zemini de kazandırmaktadır.

---

[808] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 7.

5. Ahmet Mithat, pek çok romanının ya henüz başlangıcında ya da roman içinde öykü zamanından, olayları kendisinin öğrendiği veya olaylara şahit olduğu zamandan söz etmektedir. Bu durum, geleneksel anlatının belirsiz ve hayali zamanlarından kurtularak modern anlatının gerçekçi havasını yakalamak düşüncesiyle açıklanabilir. Daha çok XVIII. ve XIX. yüzyıllarda gerek Osmanlı Devleti sınırları içinde gerekse Avrupa'da meydana gelen olayları konu alan romanlarının yanında tamamen hayal mahsulü bir zamana dayanan romanlar da yer almaktadır.

6. Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta romanlarında ele aldığı zamanların sıradan zamanlar olmadığını ifade ederek *müstesna vakit*leri romanlaştırdığını dile getirir. Dolayısıyla o, toplum açısından önem taşıyan süreçleri, toplum hafızasında yer eden zaman dilimlerini seçer. Böylece sosyal ve tarihî yapıya da temas eder. Onun çok okunmasında, halk tarafından beğenilmesindeki etkili faktörlerden biri de roman hayat ikileminde bu sosyal bağı hiçbir zaman koparmamış olmasıdır. Zamanın yaygın değerleriyle kuşatılan kişiler ise bu sosyal tabloyu tamamlayan birer yansıtıcı tip görevini üstlenirler.

7. Ahmet Mithat, entrikayı kuvvetlendirmek için bazen vakaya en son aşamadaki vaka halkasını anlatarak başlar. Onun sıkça kullandığı bir yöntemle zamanda geriye dönüşler yapar ve o vakanın gelişiminden uzun uzun söz eder. Sonra tekrar aynı noktaya gelir ve kendisine başka bir ileri zaman tespit edip benzer yolu takip eder. Böylece sonucu söyleyip o sonucu uygun vakalarla birleştirir ve heyecan düzeyini daha başlangıç aşamasında yükseltir, okuru merakta bırakmaya çalışır. Neticede Ahmet Mithat'ın romanlarındaki geçmişe yönelme, anakronik bir yönelim olarak görülebilse de aslında kendi içinde kronolojiktir. Çünkü geçmişe giden anlatı, tekrar hâle gelebilmek için belirli bir kronoloji izler. Bu seyir içinde yeniden geçmişe yönelmeler olsa da bu tavrı Ahmet Mithat'ın yazarlık tutumu olarak düşünmek gerekir. Çünkü zaman zaman kendisinin de roman girişlerinde ifade ettiği gibi yazdıklarını okuyacak vakit bulamaması gerek dil ve üslup gerekse kurgu açısından birtakım eksiklerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Eksik bırakılan veya unutulan kişi ya da olayları okurlarına hissettirmeden düzeltebileceği yönelimlerden biri de mazi koridoruna geçiş yapmaktır. Böylece hem kişinin geçmişi hakkında bilgi verilir hem de olayın eksik bırakılan kısmı mazi koridorunda tamamlanarak farklı bir teknik kullanım yapılmış düşüncesi sunulur.

1.6. ÜSLUP

En genel anlamıyla “Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz” olarak nitelenen üslup kavramı, daha özel anlamıyla TDK sözlüğünde “Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil” olarak tanımlanmaktadır. Bu yönüyle sanatçıların dili kullanma biçimi daha çok bireysel nitelikleri yansıtsa da sosyal hayattan ayrı olan bir üsluptan bahsetmenin zorluğu ortaya çıkar.

> “Bu doğrultuda, ilk Türk romanları Batılılaşmaya karşı o devrin geniş bir yelpazedeki tutumlarını yansıtırken, entelijensiyanın toplumsal değişimle ilgili sorunlarla takıntı derecesinde uğraştığını da göstermektedir. Bir yandan, ironik bir şekilde, Batı'dan ithal edilen bir edebi tür olarak roman, Türk toplumu üstündeki Batı tesirinin istenmeyen yanlarını belgelemenin bir aracı olarak devreye sokulurken, öbür yandan, Batıcı bakış açısını yaymaya yönelik bir araç olarak kullanılmaktaydı."[809]

Bu sebeple Ahmet Mithat’ın romanlarından hareketle onun üslubu üzerinde durulurken yazarın bireysel yönelimleri yanında sosyal unsurlarla olan bağları ve bunun üslubu şekillendirmesi de araştırılacaktır. Bu hareket noktalarından yola çıkılarak yapılacak bir incelemede yazarın dil malzemesi ve anlatım teknikleri ele alınacak ve beraberinde üsluba dair tespitler elde edilecektir.

> "Göndergenin, daha geniş anlamıyla muhtevanın üslûbu belirleyici bir tarafı vardır. İlmi bir gözlem, bir ölüm haberi, ölümün sebep olduğu matemi konu alan yazı, aynı ölüm olayı ile ilgili doktor raporu farklı kelime ve kuruluşlarla ifâde edilir. Millî mücadele yıllarını anlatan tarih, roman ve şiirler; aynı olayları aynı muhtevayı dikkatlere sunsalar bile aynı dil işaretlerini ve dil kurallarını kullanmazlar.
> Ayrıca göndericinin mizacı, kültürü, içinde bulunduğu ruh hâli, niyeti, alıcı durumundaki insan ve insanlarla ilişkisi onun, dilin sunduğu imkânlar arasından yapacağı seçimi etkiler. Dilin imkânları da, zamana bağlı olarak daralır veya genişler.
> Göndericinin mesajı iletmedeki gayesini de gözden uzak tutmamak gerekir. O, okuyucu veya dinleyicisini eğlendirmek, heyecanlandırmak, şartlandırmak isteyebilir. Bu durumlarda, ona bilgi vermek ve bazı hususları öğretmek İçin seçtiği dil malzemesinden daha farklı unsurlara baş vuracaktır."[810]

Şerif AKTAŞ bundan dolayı "İbareyi söyleyen veya yazan ile onda ifâdesini bulan olayı yaşayan kişi arasındaki ilişki, üslubun belirlenmesinde önemli rol oynar."[811] der.

Üslubun şekillenmesinde konuşanın veya aktaranın kim oldukları, kültürel durumları, hedeflenen okur kitlesinin seviyesi, yazarın yaşadığı çevre ve vakanın meydana geldiği bağlam ve zaman gibi faktörler belirleyici rol oynar. Ancak tüm bunların ifade vasıtası, dil malzemesidir. Dil malzemesinin tercihi ve terkibi üslubu oluşturur. Bu bağlamda üslup incelemesini bu iki yön üzerine kuracağız.

---

[809] Ahmet Ö. **Evin**, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s. 102-103.
[810] Şerif **Aktaş**, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, 3. bs., Akçağ Yayınları, Ankara 1998, s. 39.
[811] Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, s. 45.

1.6.1. Dil Malzemesi

Sosyal hayatın nitelikleri, yazarı ve onun ortaya koyduğu ürünleri de gerek içerik gerekse üslup bakımlarından etkiler. Tanzimat dönemi gibi pek çok değişimin Türk edebiyatında kendisini gösterdiği, eskinin ya tamamen değişiminin ya da onların yanına yenilerinin de eklendiği bir süreçte yazarların sosyal faktörlerden uzak kalmaları düşünülemez. Bu anlamda kendisini okurlarının eğitimine adayan, yeniliğe yabancı kalmayarak sosyal kalkınmaya bir nebze olsun katkı sağlamayı arzulayan Ahmet Mithat Efendi, tek başına neredeyse bütün bir Tanzimat döneminde roman türünde eserler veren yazarlardan daha fazla roman kaleme almıştır. Bunun neticesi olarak ise Ahmet Mithat Efendi roman yazma konusunda daha fazla bilgi ve kalem tecrübesi kazanırken aynı kazancı takipçisi olan genç edebiyatçılar ve dolayısıyla Batılı kaynaklardan beslenerek gelişecek olan Türk edebiyatı da elde etmiştir.

Ahmet Mithat Efendi, gerek çağında gerekse sonraki dönemlerde geniş kitlelerce okunmuş, örnek alınmış bir yazardır. Romanlarında bireyden yola çıkarak sosyal sorgulamalar yapan, tespitlerde bulunan ve neticede bu şekilde gerçekliği yakalamayı ilke edinen Ahmet Mithat, çağının da yansıtıcısı görevini yüklenmiştir. Bunu da romanlarında seçip kullandığı kelimelerle, terimlerle, halkın konuşma özellikleriyle ortaya koymuştur.

> "Dilde yaşayan herhangi bir tekil bilinç için dil soyut bir normatif biçimler sistemi değildir, somut bir heteroglot dünya anlayışıdır. Tüm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli bir yapıtın, belirli bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin 'tadına' sahiptir. Her sözcük, toplumsal olarak yüklü hayatını sürdürmekte olduğu bağlamın ve bağlamların tadını alır; tüm sözcükler ve biçimler amaçlarla doludur. Sözcükte bağlamsal sezdirmeler (türe bağlı, belirli bir amaç güden, bireysel) kaçınılmazdır."[812]

Kimi zaman kahramanlarına uygun bir konuşma tarzı kullanarak kimi zaman yeni terim ve kavramlar hakkında dışöyküsel anlatıcısına malumat verdirerek kimi zamansa roman kompozisyonunun dışına çıkarak okurlarını açık açık bilgilendirme yoluna giderek halkın eğitimini amaçlamıştır. Onun bu amacı gerçekleştirmedeki en büyük yardımcısı ise kullandığı kelimeler, kelime grupları, atasözleri, deyimler, veciz ifadeler olmuştur. Çünkü halka halk diliyle seslenmeyi esas alan bir anlayışa sahip olması, pek çok konu hakkında bilgi sunma arzusunda bulunması ve çeşitli sosyal faktörlerin belirleyiciliği romanlarındaki içerik kadar yazarın üslubunu da belirlemiş ve çeşitlendirmiştir. Farklı üslup biçimlerinin karışık bir şekilde kullanılması, onların başarılı biçimde harmanlanmasını zorunlu kılar. Aksi hâlde okurda savruk ve özentisiz bir dil intibaı uyandırabilir. Kelimelerin hem Türkçe hem Arapça ve Farsça biçimlerini kullanan Ahmet Mithat'ın kelime gruplarını oluştururken de bu anlamda birlik içinde olmadığı görülür. Bazı eserlerinin bölümlemelerinde Türkçe tamlamalar kullanan yazar, bazılarında Farsça tamlamalar seçer. Bazen de her iki dile ait unsurları harmanlar ve karışık bir şey ortaya çıkar. *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*'nin ilk bölümüne birinci kitap adını veren Ahmet Mithat, ikinci bölüme

---

[812] Bakhtin, s. 71.

kitâb-ı sâni başlığını verir. Bölümlemedeki aynı Türkçe veya Farsça tamlama karışıklığı, *Müşahedat, Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* ve *Esrâr-ı Cinâyât*'ta da görülür. *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da ise bütün bölümler kitâb-ı evvel, kitâb-ı sâni, kitâb-ı sâlis biçiminde tamamen Farsça tamlamalardan oluşmuştur. Diğer romanlarında ya bölüm başlığı kullanmamış ya da kullandıklarında Türkçe tamlamaları tercih etmiştir. Ahmet Mithat'tan söz eden eleştirmenlerin büyük çoğunluğunun onun dilinin savruk, özentisiz ve tutarsız olduğu yönünde hemfikir olmaları büyük oranda bunun gibi çelişkilere bağlıyken bu çelişkiyi ortaya çıkaran faktörler ise yukarıda sayılan etmenlerle ilişkilidir.

Kâmil YAZGIÇ, babası ile ilgili hatıralardan söz ettiği kitabında Ahmet Mithat'ın üslubuna da değinir. Mithat Paşa, Bulgaristan genel valisi iken Ahmet Mithat'ın büyük kardeşi Hafız Ali Ağa da Mithat Paşa'nın muhafız bölüğünde jandarma olarak görev yapmaktadır. Hafız Ali Ağa, Ahmet Mithat'ın kendisine yazdığı mektupları, hükûmet dairesindeki memurlardan birisine okutturmaktadır. O kişi, mektupları okurken Ahmet Mithat hakkında çok takdirkâr cümleler kullanmaktan kendisini alamaz ve ifadelerdeki temizliğe, sıcak üsluba hayran kalarak vilayetin mektupçusunun bile bu kadar tatlı ve kıvrak yazı yazamayacağını belirtir. Benzer biçimde Mithat Paşa'nın da teveccühünü kazanan Ahmet Mithat, onun "…bu çocuk kâtip değil, âdeta muharrir... Bir münasip zamanda, şu çocuğu bir kere göreyim!"[813] iltifatına mazhar olur.

Babasının en fazla meşgul olduğu mevzulardan birisinin de dil meselesi olduğunu belirten Kâmil YAZGIÇ, Ahmet Mithat'ın bir gün bu husustaki düşüncelerini kendisine şu cümlelerle anlattığını belirtir:

> "Bugün, Fransada Fransızlar Fransızca, İngilterede İngilizler İngilizce ve Arabistanda Araplar Arapça konuşurlar. Ve her millet, kendi dili ile iftihar duyar. Hâlbuki maalesef, muhtelif sebepler yüzünden, Türkiyede diyebilirim ki, Türkçeden başka her lisan görüşülür. Bugün, Türkün kullandığı lisan Türkçe değildir. Ona katılan bir çok yabancı kelimeler, zavallı lisanımızı bir aşure kazanına çevirmişler ve berbat etmişlerdir. Aramızda, Arapça konuşan, Farşça konuşan, Boşnakça, Rumca, Ermenice, Yahudice, Arnavutça, Lehçe, Çerkesçe konuşan var. Hattâ, Fransızca, İtalyanca konuşmıya özenen yerliler bulunmasına rağmen, halis Türkçe konuşmıya çalışan yok. Bu yüzden, İstanbul, bir kocaman Babil kulesine, beynelmilel bir dil sergisine dönmüştür. Ve her kavim, ayrı bir lisanla konuştuğu içindir ki, Osmanlı tebaasında bulunanlar arasında bir türlü ittihat ve anlama hasıl olamıyor. Hattâ, bilâkis, bu yüzden aralarında, bir çok ihtilâflar doğuyor ve biribirlerinden ayrılıyorlar, biribirlerine düşman bile kesiliyorlar. Bu davada kazanç yolunu tutmamıza, matbuatın ön ayak olması lâzımdır.
> Vâkıâ bugün için, bu fikirler hayli bayatlamış sayılır. Hiçbir orijinaliteleri ve yenilikleri kalmamıştır. Fakat harf inkılâbımıza temel teşkil eden bu fikirlerin, bundan senelerce evvel Ahmet Mithat tarafından beslenmesi, onun lehinde kaydolunabilecek bir meziyettir sanırım. Babamı yakından tanıyanlar, onun daha o zaman, Latin harflerini kabul etmemize bile taraftar olduğunu hatırlarlar. Fakat babam, hemen her hususta mecliste ortaya atıp müdafaa ettiği bu fikirleri daha fazla açığa vuramıyordu. Bundan yarım asır evvelki İstanbulu ve memleketi düşünenler, babamın bu içtinabını ve ihtiyatını mazur görürler sanırım. Çünkü, öyle bir devirde, 'Frenk hurufatı'nın kabulüne taraftar olmak, insanın mürteciler

[813] Yazgıç, s. 11-12.

> tarafından 'kâfirlikle itham edilmesine ve sopa ile öldürülmesine bol bol kâfiydi. Böyle büyük bir davayı kazanmak, ancak Atatürk kadar emsalsiz bir dehanın ve kudretin başarabileceği bir inkılâptı."[814]

Görülmektedir ki Ahmet Mithat, dil meselesine söylendiği kadar ilgisiz ve bu konuları önemsemeyen bir düşünceye sahip değildir. Aksine dilde sadeleşmeyi her şeyden önemli görmekte, alfabe meselesine bile kafa yormakta ve bunun zaruretine inanmaktadır. Onu dil konusunda bu noktaya getiren en önemli faktör ise çok yazarak gerçekleştirmek istediklerini bir an önce yapmak arzusudur. Çünkü yazara göre üslup, bir amaç değil araçtır. Bu sebeple romanlarında diyalogların dil ve üslubu ile daha çok dışöyküsel anlatıcının sözü devraldığı kısımların dili ve üslubu birbirinden oldukça farklıdır. Kahramanlar daha sade ve samimi bir üslup kullanırken anlatıcı, toplumu eğitmek, ona önderlik etmek ve yol göstermek görevlerinin sorumluluğu olarak daha ağır bir dil kullanmıştır. Yani bir okur kitlesi oluşturmaya gayret gösteren yazar, kendi okuyucu grubuna onların dilleriyle seslenirken seviyenin çok fazla aşağılara inmesine de izin vermez. Çünkü sanatçı toplumu eğittiği kadar onların bir adım da önünde olmalıdır ki eğitim faaliyeti layıkıyla amacına ulaşabilsin.

Bachelard, bu konuda şunları söyler:

> "Sözcükler -bu düşü sık sık kuruyorum-, mahzeni ve tavan arası olan küçük evlerdir. Mantık, giriş katında oturur, 'dışarıyla yapılan alış verişlere' her zaman hazırdır, başkalarıyla düzayaktır; ne var ki, kapının önünden hiçbir zaman bir düşçü geçmez. Sözcük evinin içindeki merdiveni çıkmak, derece derece soyutlamaktır. Mahzene inmek, düş kurmak, belirsiz bir etimolojinin uzak koridorlarında kaybolmak, sözcüklerde bulunamayacak hazinelerin peşine düşmektir. Çıkmak ve inmek, sözcüklerin içinde bile, şairin yaşamıdır. Çok yükseğe çıkmak, çok aşağı inmek, yersel olanla göksel olanı birbirine bağlayan şaire bağışlanmıştır."[815]

Ahmet Mithat, bu bağışlanmışlık içinde kendisine çok yükseklerde veya aşağılarda yer aramaz. Orta yolu yakalama gayesiyle halkı okumaya, roman türünü onlara tanıtmaya, bir okur kitlesi oluşturmaya, bunları yaparken de genellikle onların kelimelerini kullanmaya özen gösterir.

Culler, anlamı neyin belirlediğini araştırırken onun karmaşık durumuna işaret eder ve "amaç, metin, içerik ve okuyucu"[816] dörtlüsü üzerinde yapılan tartışmalara karşın onların da anlamı belirlemede yeterli olmadığı sonucuna ulaşır. Ahmet Mithat'ta kelimelerin anlamını belirleyen en önemli unsur, amaçtır. Onun çeşitli amaçlar doğrultusunda kaleme aldığı romanlarda bağlamsal faktörler ve okuyucu önemli bir tetikleyici rol üstlenir. Bu doğrultuda şekillenen metnin içerik katmanları ortaya çıkar. Çünkü o, bir ya da birkaç amaçla yola çıkmakla birlikte kurgusal sergüzeşt içinde çeşitli açıklamalar yapma ihtiyacı hissederek değişik anlam katmanları oluşturmaktadır. Böylece söylenegeldiği üzere zaman zaman romancı kimliğinden uzaklaşarak bir ansiklopedist tavrı takınmaktadır. Bunun roman tekniği açısından bir eksiklik olduğunu da bildiği için farkında oluşunu, "Sadedin biraz haricine çıktık ama sözü uzatmadık, değil mi?

---

[814] Yazgıç, s. 45.
[815] Bachelard, s. 165.
[816] Culler, s. 97.

Doktor Gribling'in galvanoplastiyi nasıl süratlendirmek istediğini mumcuların fitil bandırıp mum çıkarmasıyla anlatmak istediğimiz hâlde bunun da karilerimizden ekserisinin bilemeyecekleri kadar eski bir şey hükmünde kaldığı için sözü asıl sadedden biraz harice çıkardık."[817] sözleriyle ifade eder ve durumun kısa açıklamasını yapar. Maksadın açıkça okurların zihninde bir soru işareti kalmaması olduğu, gizli bırakılmış bir şeyin bulunmaması istendiği dile getirilir. Böylece romandaki anlam katmanlarından hiçbirini gizli bırakmak istemez.

> "Bir eserin anlamı, yazarın belirli bir noktada aklında olan şey değildir; yalnızca metnin bir iyeliği ya da bir okuyucunun deneyimi de değildir. Anlam kaçınılmaz bir kanıdır çünkü basit ya da basitçe belirlenmiş bir şey değildir. Eşzamanlı olarak bir öznenin deneyimi ve bir metnin iyeliğidir. Hem bizim ne anladığımız hem de metin içinde ne anlamaya çalıştığımızdır."[818]

Öğretici kimliğinin roman kimliğine galip geldiği anlarda vakaya ara vererek açıklamalar yapan Ahmet Mithat, daha sonra "Biz hikâyemizde devam edelim de, siz dahi istediğiniz gibi muhakeme eyleyiniz."[819] diyerek vakaya kaldığı yerden devam eder.

> "İtibari metin bir üst-dil mahsulüdür... onun kendine ait bir dili vardır: Bu tabiî dilin üzerine kurulmuş ayrı bir dil durumundadır. Sözünü ettiğimiz 'üst-dil'e ait unsurlar, yani 'mâna birlikleri'ne ifâde edilen imajlar, kavramlar, durumlar okuyucu tarafından hiç anlaşılmaz ise, eser taşıdığı mesajı ifşa etmez. Bu anlaşmanın gerçekleşmesi için okuyucunun kültür ve zevk seviyesinin eserde anlatılacakları sezecek, kavrayacak durumda olması gerekir. Yine eserde ifâdesini bulan mesaj fikirler ve insanlar arasındaki ilişkiler vb. hususlarda, belirli ölçüde de olsa, metinde anlatılanlarla okuyucu arasında bir ortaklığın bulunması zaruridir. İşte bu ortaklığın tamamına 'gönderme' 'referent' birliği adı verilir"[820]

Çocukluğunu, içinde yaşadığı çevresini, yaşam biçimini, kültürel kazanımlarını bazen açık bazen gizli bir iç sesle dile getirme çabasında olan Ahmet Mithat, anlam katmanlarını belirlerken bu ambardan fazlasıyla faydalanmıştır.

"Lenguistler (dilbilimciler), dilin belli bir kişi tarafından kullanılış şekline 'idiolekt' (idiolect) demişlerdir. Tabii her roman yazarının kendi idiolekti vardır ve sadece bu olgu, genel bir üslûp teorisini imkânsız kılar."[821]

Kimi zaman bir kurgu endişesi gözetilmeden sıralanmış kimi zaman zoraki biçimde birbirine iliştirilmiş hikâyelerin anlam dokusu, genellikle yazarın bireysel endişe ve beklentilerine bağlı olsa bile hikâyelerin roman kurgusu içinde oluşturdukları dünya, okurların beklentilerine yardımcı olacak şekilde ortak bir anlamı yakalama endişesinin var olduğunu da gösterir. Hikâyeleri anlatan ya da okuyan/dinleyen kim olursa olsun yazarın kendi imgesi çeşitli biçimlerde o yapının içinde görülür. Bu çok sesli dokuyu Bakhtin, şöyle tasnif eder:

---

[817] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 18.
[818] Culler, s. 99.
[819] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 73.
[820] Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 30-31.
[821] Stevick, s. 199.

> "Roman bir bütün olarak, biçem bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir. Bir araştırmacı, romanda, genellikle farklı dilbilimsel düzeylere yerleştirilmiş olan ve farklı biçimsel denetimlere tabi olan çeşitli heterojen biçemsel bütünlüklerle karşı karşıya kalır…
> (1) Yazar kaynaklı dolaysız edebi-sanatsal anlatı (tüm farklı değişkeleriyle);
> (2) Çeşitli gündelik anlatı (skaz) biçimlerinin biçemlenmesi;
> (3) Muhtelif yarı-edebi (yazılı) gündelik anlatı (mektup, günlük, vs.) biçimlerinin biçemlenmesi;
> (4) Edebi olup sanatsal olmayan muhtelif yazar kaynaklı anlatım biçimleri (ahlâki, felsefi veya bilimsel anlatımlar, hitabet, etnografik betimlemeler, yazılı anlaşmalar vb.);
> (5) Karakterlerin biçemsel olarak bireyselleştirilmiş konuşmaları.
> Bu heterojen biçemsel bütünlükler, romanın parçası oldukları andan itibaren, yapılanmış sanatsal bir sistem biçimlendirmek üzere bileşir ve bir bütün olarak yapıtın daha yüksek biçemsel bütünlüğünün hâkimiyetine girer (hâkimiyetine giren bütünlüklerin tek başına hiçbiriyle bir tutulamayacak bir bütünlüktür bu)."[822]

Bu çerçevede Ahmet Mithat'ın romanlarına yaklaşıldığında dil malzemesi ve anlatım teknikleriyle ilgili şu tespitler ortaya çıkmaktadır:

1.6.1.1. Atasözleri, Deyimler ve Veciz İfadelerden Faydalanma

Batı uygarlığının özellikle de Fransız edebiyatının etkisi altında gelişimini sürdüren Tanzimat edebiyatı döneminde Batı'daki milliyetçilik hareketlerinin tetiklediği halka yöneliş, Türkçeye karşı büyük bir duyarlılık uyandırmış ve bu amaçla halkın anlayacağı dille yazmak fikri ekseninde halk diline yönelme düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Bu durumun bilincinde olan Ahmet Mithat, yönelişi şu şekilde ifade eder:

> "Malûmdur ki, bir hikâye yalnız havas için yazılmaz. Avam için yazılır. Havas indinde pek meşhur ve maruf olan Don Kişot'un avam nezdinde pek meçhul kalması dahi âdetin haricinde bir şey değildir. Her hâlde Don Kişot'un mahiyetini avama tanıttırmak lâzımdır. Tâ ki hikâyemizin işbu birinci cüz'üne serlevha ittihaz eylediğimiz kelimâtın hükmü, cümle indinde taayyün edebile."[823]

Günümüzdeki etkili iletişim vasıtalarının yerini tutan ve halka ulaşmanın en etkili aracı olarak görülen gazetenin dilindeki değişim, halka kendi diliyle seslenmenin önemli bir adımı olmuştur. Bu hareketin önemli isimlerinden olan ve gerek gazete yazılarında gerekse şiirlerinde konuşma dilini kullanarak mazmunlara mümkün mertebe müracaat etmek istemeyen Şinasi, kendi gazetesinde de halka halk diliyle seslenir. Yine bu yaklaşımın önemli bir adımı olan ve halk ağzında yaşayan atasözlerini derleyerek 1863'te yayımladığı *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye*, halk diline yönelişin en güzel örneklerindendir. Şinasi yanında Ziya Paşa'nın, Namık Kemal'in, Ahmet Vefik Paşa'nın, Ali Suavi'nin, Mustafa Celâlettin Paşa'nın, Şemsettin Sami'nin, Münif Paşa'nın ve dönemdeki daha pek çok aydının yöneldiği halk, önemli bir malzeme deposu olarak görülmüş ve yazarlar, o kaynaktan istifade etme yoluna gitmiştir. Bu bağlamda Şinasi'nin yayımladığı *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye*, önemli bir başlangıç noktası olmuş, pek çok sanatçıyı da fazlasıyla zaman zaman abartı derecesinde etkilemiştir. Abdülhak Hamit Tarhan'ın uzaktan

---

[822] Bakhtin, s. 36-37.
[823] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 5.

akrabası olan Ahmet Vefik Paşa'nın kendisine tiyatro oyunu yazması tavsiyesinde bulunmasının ardından Abdülhak Hamit Tarhan, 1873'te ilk tiyatro eseri olan *Macerâ-yı Aşk*'ı kaleme alır. Ahmet Vefik Paşa bu eseri inceledikten sonra birtakım düzeltmeler yaparak çeşitli tavsiyelerde bulunur. Bu tavsiyelerin başında yazarın tiyatrolarında halkın önemli değerlerini yansıtan atasözlerine de yer ayırması gelir. Fransız edebiyatını iyi tanıyan ve bu edebiyattan çeşitli adaptasyonlar yapan Ahmet Vefik Paşa'nın önerilerini dikkate alan Abdülhak Hamit de 1874'te *Sabr u Sebat* isimli tiyatro eserini yazar. Bu eserde Abdülhak Hamit, tavsiyelere uygun biçimde Türkçe atasözlerine oldukça geniş yer ayırır. Bu yöneliş pek çok yazar tarafından benzer biçimde sürdürülür.

Halka yönelme hareketinin çok önemli isimlerinden Ahmet Mithat Efendi, Türkçe konusundaki hassasiyetini zaman zaman dile getirmiş ve tamlamaların Arapça veya Farsça kurallara göre değil Türkçenin kurallarına göre yapılmasını, Arapça ve Farsça ekler yerine Türkçe eklerin kullanılmasını ifade etmiştir. Dönemde ilgi odağı hâline gelen halka yönelme, Ahmet Mithat'ın eserlerinde pek çok unsur yanında atasözleri ve deyimlerle de kendisini göstermiştir. Çünkü "…böyle sözler tecrübesiz ve boş yere olarak söylenmemiştir…"[824] diyen Ahmet Mithat'ın üslubunda halk ağzına ait kullanımlarda da müracaat edilen deyimler ve atasözleri önemli bir yer tutar. Bu sebeple anlatımı süslemek için özellikle dışöyküsel anlatıcının bulunduğu bölümlerde atasözleri, deyimler ve veciz ifadelere sıkça başvurulur. Yalnızca üslup açısından değil, kurgunun gelişimini açısından da önem taşıyan atasözleri, deyimler ve veciz ifadeler, vakanın nasıl gelişeceğini hissettiren bir görev de üstlenirler. Yazarın romanlarında "darbımesel hükmündedir, darbımesel hükmüne girmiştir, meseldir ki" gibi ifadelerden sonra kullandığı atasözleri, deyimler ve veciz ifadelerden bazıları şunlardır:

> "pişmiş aşa soğuk su kat-"[825], "Çok bilen çok yanılır."[826], "Köpeği, öldürene sürütürler"[827], "Kanı kanla yıkamazlar. Kanı suyla yıkarlar."[828], "Hain hâif olur"[829], "Âşık buldukça bunar."[830], "…evdeki hesap çarşıya uyarsa!"[831], "'İki canbaz bir ipte oynama(z)"[832], "…her cins cinsine çeker…"[833], "…boynum kıldan ince…"[834], "Arkadan gelsin de kim gelirse gelsin! Ne kadar gelirse gelsin!"[835] (Anlatıcının ifadesine göre bu, bir gemici atasözüdür.), "Erkek, padişah olsa yine kıza yalvarır."[836], "Yalanın ipi kısadır."[837], "Vakit nakittir."[838], "Mal bulmuş mağribî"[839], "El ile gelen düğün bayram"[840], "…hoşafın yağı kesil(mek)"[841],

[824] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 334.
[825] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 192.
[826] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 205.
[827] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 46.
[828] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 17.
[829] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 88.
[830] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 124.
[831] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 181.
[832] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 240.
[833] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 241.
[834] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 250.
[835] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 372.
[836] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 376.
[837] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 396.
[838] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 45.
[839] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 58.
[840] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 77.
[841] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 120.

"esnemek esnemek getirir"[842], "Köpürsen de cerem men, sapırsan da cerem men, paramla algam men."[843] (Bir Nogay atasözü), "Kurtlar av bulamayınca birbirini paralarmış!"[844], "Kaş yapalım derken göz çıkar(mak)"[845], "…saman altından su yürüt(mek)"[846], "…ok yaydan çık(mak)"[847], "Tereciye tere satmak…"[848], "…ummadığın taş baş yarar…"[849], "Gölge etme başka ihsan istemem!"[850], "Terziye göç demişler, iğnem başımda demiş."[851], "mercimeği fırına vermek"[852], "Evdeki pazar çarşıya uymaz."[853], "ilâc-ı vâkıa pîş ez vuku bâyed gerd"[854] (Bir musibete karşı bulunacak çare ve tedbirin o musibet vukua gelmeden önce bulunması lüzumunu anlatan Farsça bir deyim), "…bozacıdan kefil istemişler, meyhaneciyi göstermiş."[855], "Bir iyilik et de denize at! Hak onu bilir… Kişi kazdığı kuyuya kendisi düşer."[856], "Pişmiş aşa ne soğuk su katmış!"[857], "…kaş yapayım derken göz çıkar(mak)"[858], "gıpta rekabetin anası, haset dahi babasıdır"[859], ""Su uyur düşman uyumaz."[860], "…yiğit lakabıyla anılır…"[861], "Sinek pis değilmiş ama mide bulandırırmış."[862], "Şeriatın kestiği parmak acımaz!"[863], "Herkesin hâne-i kalbinde bir arslan yatar!"[864], "İki gönül bir olunca samanlık seyran olur."[865], "…çok veren maldan, az veren candan verir…"[866], "Yiğit lakabıyla anılır."[867], "Dânâ olan tüvânâ olur."[868], "İşleyen demir ışılar"[869], "Arife yalnız bir işaret kâfidir"[870], "Anlayana sivrisinek sazdır, anlamayana davul zurna azdır"[871], "Müslüman dini aşikâre olur"[872], "Sarımsağı gelin etmişler kırk gün kokusu çıkmamış"[873], "Kuş yuvada gördüğünü işler"[874], "Anasına bak kızını al"[875], "Altın anahtar her kilidi açar."[876], ""hiçe nispetle, az müreccahtır."[877] (Bunun bir Fransız atasözü olduğu belirtilir.)

Yalnızca Türklere has atasözleri, deyimler ve veciz ifadeleri kullanmayan Ahmet Mithat, Nogay, Arap, Fars, Fransız, İtalyan, İspanyol gibi başka milletlere has bu tür sözlere de yer verir. Bundaki temel sebep ise vakanın geçtiği toplumun düşünce yapısının daha iyi anlatılması yanında mekân ve zamanla dil bağlantısını sağlayarak gerçekliği bir başka yönden kurmak endişesidir.

---

842 Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 194.
843 Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 272.
844 Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 286.
845 Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 306.
846 Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 44.
847 Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 230.
848 Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 285.
849 Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 391.
850 Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 13.
851 Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 57.
852 Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 150.
853 Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 168.
854 Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 225.
855 Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 282.
856 Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 334.
857 Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 126.
858 Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 109.
859 Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 124.
860 Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 130.
861 Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 118.
862 Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 137.
863 Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 212.
864 Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 46.
865 Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 71.
866 Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 186.
867 Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 205.
868 Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 87.
869 Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 55.
870 Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 143.
871 Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 143.
872 Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 165.
873 Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 61.
874 Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 43.
875 Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 43.
876 Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 100.
877 Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 122.

Görüldüğü gibi büyük tecrübenin ürünü olan atasözleri ve deyimler yanında düşündürücü nitelik barındıran veciz ifadeler, Ahmet Mithat'ın anlatımına büyük oranda ders verici nitelikleri ile taşınırlar. Temadaki duruma uygun bir söz getirmek, anlatılmak istenen durumun daha iyi anlaşılmasını sağlamak gibi düşüncelerle kullanılan bu tür ifadeler, anlatıma renk kattığı gibi çok sözle anlatılacak durumları da özetlemektedir. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ın romanlarında yer verdiği yüzlerce atasözü, deyim ve veciz ifadenin hemen ardından onun ne anlama geldiğinin açıklanması da bu maksadı somut kılmaktadır.

1.6.1.2. Terimler

Her yönden okuru eğitme ve bilgilendirme gayretindeki Ahmet Mithat, terimler konusunda hassas davranır ve bilinmediğini düşündüğü terimlerin açıklamalarını da ya parantez içi bilgilerle ya da ayrıca bir paragraf oluşturarak yapar.

> "…Julia dahi ırgatın (Demir almaya mahsus caraskal gibi makinenin ismidir.) başında bulunup, gerek tayfaların şetaretine ve gerek ırgatın gırıltısına ve zincirin yığılısına ve bir tayfanın elindeki demir kanca ile zinciri çekerek, zincir yatağına sevk eylediği zaman hâsıl olan şamataya ol kadar hayretle bakar, temaşa ederdi ki tarife sığmaz."[878]

Ahmet Mithat, medeniyet problemini anlattığı *Paris'te Bir Türk*'te Osmanlı Türkçesi için henüz yabancı yeni terimlerden söz eder. Fotoğraf makinesini anlattığı kısımlarda yaptığı benzetmeler, okurun zihninde o aleti tasavvur etmeye yöneliktir.

> "Bize kalır ise bu pek garip bir şey değildir. Zira bu gibi mesailde göz dediğimiz uzuvlar fotoğrafya makinesinin iki camları olup, kalp ise fotoğraflar ıstılahında 'karanlık oda' denilen derûn-ı vücutta 'collodion' eczâ-yı mütehassisiyle tehiyye edilmiş bir safi billurdur. Binaenaleyh gözlerin bir dikkat-i mahsusa ile görmedikleri şey, kalp billuruna intikal ve intikaş edemez."[879]

Meslek terimleri içinde en fazla karşılaşılan denizcilik terimleridir. Bu terimlerin büyük çoğunluğu İtalyancadan dilimize girmiş kelimelerden oluşur. Biraz da seyahat ettiği şirket-i Hayriyye vapurundaki tecrübelerinin eseri olan denizcilik terimlerini *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta fazlaca kullanmıştır. Bu terimlerden bazıları şunlardır:

"Mayna kontra gırandi!.. (İtalyanca foranın karşıtı olan ve yelken indirme manasında kullanılan mayna ammaina'dan gelmektedir.) Mayna gırandi babafingo!"[880]

Babafingo, İtalyanca papafico'dan gelmekte ve yelkenli gemilerde direklerin ve gabyanın üstünde bulunan en yüksek bölümü karşılamaktadır.), "Levalankara, vira yelken!"[881] (İtalyanca leva lanciare vira kelimelerinden gelmekte ve demir al emrini karşılamaktadır.), "Fora gabya! (İtalyanca gabbia'dan gelen gabya ana direklerin üzerine sürülen çubuklara verilen ad anlamına

---

[878] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 44.
[879] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 83.
[880] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 291.
[881] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 301.

gelmektedir. Fora gabya da o çubukların açılması emrini karşılayan İtalyanca bir söz grubudur.)… Fora filika! (Filikaların denizde indirilmesi emridir.) … Fora randa!”[882] (Randa kelimesi İtalyanca randa’dan gelmekte ve gemilerin mizana direğinin gerisindeki yelkeni karşılamaktadır.), “Levalankara fora adema!”[883]

Denizcilik terimleri dışındaki diğer bazı terimler şunlardır:

“Fistanları gayet açık yeşil renkli grendindiler.”[884] (Grendin, Fransızca grenadine’den gelmekte ve dantel ipeği anlamında kullanılmakta olan bir tekstil terimidir.)

"Şimdi ‘Konsolos’ denilen me'mûrîn-i ecnebiyyeye o zamanlar ‘Balyos’ derlerdi.”[885] (Diplomasi terimi olarak kullanılan Rumca kökenli konsolos, Osmanlı İmparatorluğu döneminde Frenk ve özellikle Venedik elçilerine verilen yine Rumca kökenli balyos isminin yerine geçmiştir.).

Çok az sayıda da olsa dil terimi kullanılmıştır. Bunlardan bazıları: “fihrist”[886], “Şehlevend bir ‘Hay!’ edat-ı ıztırabıyla ‘İşte Ömer de Civelek'in arkasından geliyor.’ demiş.” [887]

Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları’nda zehirler konusunda tecrübesi bulunan Doktor Dodil’in, Bovlay'ın ya faili ya da mefûlü olacağı ifade edilir. Fakat bu tabirlere muhatabın manalı manasız güldüğünü sezinleyen anlatıcı, fâiliyyet ve mef'ûliyyetten kastının ahlâkî değil, tıbbî olduğunu belirtir. Yani tıp terimi olarak Bovlay'ın fâiliyyeti tertip edilen zehirleri Dodil'e içirip sonra tertip olunan panzehirle onu kurtarmaktan ibaret bulunduğu gibi mef'ûliyyeti de Bovlay’ın zehiri kendisi içerek sonra panzehirle Dodil'in kendini kurtarması demektir. İşte tıbbî manada kullandığı bu iki terimi Fransızca tabir etmek isteseydi “faile ‘operatör’ ve mef'ûle ‘suje’”[888] demesinin mantıklı olacağını, o zaman buna kimsenin gülemeyeceğini; ama maalesef dilimizde henüz bunun gibi terimlerin yerleşmediğini dile getirir.

1.6.1.3. Yabancı Dillerden Alınan Söz ve Söz Grupları:

Ahmet Mithat, Batı kökenli ifadeler yanında Arapça ifadelere de romanlarında sıkça yer vermiştir. Batı kökenli kelimeleri daha çok gördüğü/okuduğu yeni birtakım buluşları Osmanlı okuruna tanıtmak amacıyla kullanırken Arapça ifadeleri de anlatılan durumu desteklemek maksadıyla kimi zaman parantez içi açıklamasıyla kimi zaman üzerinde uzun izahatlara girişerek kullanmıştır. Arapça ifadeler büyük çoğunlukla inancımız gereği sıklıkla dile getirilen ve halk inanışını da gösteren, bağlamı ve kahramanın durumunu daha açık biçimde verme endişesi taşıyan ayetlerden oluşmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekildedir:

---

[882] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 44.
[883] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 101.
[884] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 20.
[885] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 236.
[886] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 217.
[887] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 320.
[888] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 52.

> "İnn'allahe me'a's-sâbirîn!"[889] "El-cezâü min cinsi'l-ameli"[890], "Hazâ min fazli rabbî"[891], "İnn'allahe me'a's-sâbirîn! Lâ havle velâ kuvvete illâ billahi"[892], "İnnâ li'llâh ve innâileyhi râciûn!"[893], "Vahdehü lâ-şerike leh ve hüve alâ külli şeyin kadîr!"[894], "Hazâ katilü Sîdî Hamdan!"[895], "Lâ vallahi, ya ehi enema şuftu Sîdî Hamdan ebeden!"[896], "Eşhedü billah! Vahdehü lâşerîke leh ve hüve alâ külli şeyin kadîr!"[897] "Elhamdülillâh sümme elhamdülillah"[898], "Yedullahi fevka eydihim femen nekese feinname yenküsü alâ nefsihi"[899], "…mine'l-kalbi ile'l-kalbi sebîl…"[900], "…hayrihi ve şerrihi min-Allahi Teâlâ…"[901], "Ve yüsebbihü'r-ra'd"[902], "Hamden leke yâ men vasalte lî Hüseyin Fellâh!"[903], "Cenâbü'l-adlü'l-âdilîn ahkemü'l-hâkimîn (Adillerin en âdili, hâkimlerin en hâkimi olan Cenâb-ı Allah)"[904], "et-Temessükâtü'l-âide li-bintihi ve's-sâdire min daireti'l Patrıkiyye el-Ermeniyye fi-İstanbul" (İstanbul Ermeni patriği dairesinden çıkan ve kızına ait vasiyetler)[905]

Yabancı kökenli söz gruplarından anlaşılmayanlar olduğunda anlatıcının uzun izahatlara girişmesi kaçınılmaz bir hâl almaktadır. *Esrâr-ı Cinâyât*'ta gazetelerdeki cinayet haberinde geçen kelime grubu anlatıcı tarafından bu düşünceyle açıklanır. Gazeteye gönderilen aynı olayla ilgili bir haberdeki "icrâ-yı icâbı" kelimesinin ne olduğunun anlaşılamayacağını düşünen anlatıcı, bunun neyi karşıladığını şöyle anlatır:

> "Bir gazetehaneye gönderilen raportonun icra olunacak icabı neden ibaret olabilir? Bu 'icrâ-yı icâbı' iki kelimeden ibaret bir sözdür ki kime hitap ediliyorsa manası 'Aklına geleni yap!' demek olur. Gazetecinin aklında ise her şeyden evvel gazetesini doldurmak sureti yer tutmuş olacağı gibi, evvelki günkü nüshasında münderiç olan fıkra zaten karilerinin pek ziyade meraklarını mucip olarak nazar-ı ehemmiyyetlerini celp eylemiş bulunduğundan, karilerinin bir kat daha husûl-i emniyyet ve itminanları için Müstantik Osman Sabri Efendinin raportosu suretini dahi ber-vech-i âti aynen derç eyledi:"[906]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi'de ilk defa ciddi anlamda Batı kökenli kelimelere yer verilir. Canan'a Fransızca öğretilirken Fransızca hocası Jozefino, Canan'a hitaben "Vojons. Ma petite! As - tu appris fa leçon?"[907] (Bakalım mini miniciğim! Dersini öğrendin mi?) der. Canan da ona Fransızca karşılık verir. Felâtun da sevdiği kızı anlatırken cümleleri arasında sık sık yabancı kelimeler serpiştirir. Ancak ondaki bu üslup biçiminin doğal bir konuşma hâli olmadığı özenti ürünü olduğu sezilir.

> "Felâtun - Sorar mısın ya? Ses bülbül, piyano emsalsiz! Hele 'elökans' edâ-yı kelâm! Ağzından ballar akar. Racine, Moliere gibi şuarâ-yı benâmın asarından birisini eline alır mı; insanı gaşyeder. Ben böyle

---

[889] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 330.
[890] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 278.
[891] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 338.
[892] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 374.
[893] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 392.
[894] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 431.
[895] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 98.
[896] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 98.
[897] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 119.
[898] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 122.
[899] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 192.
[900] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 203.
[901] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 227.
[902] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 9.
[903] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 318.
[904] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 301.
[905] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 330.
[906] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 7.
[907] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 41.

> okuyuş da görmedim ki. Hiç Fransızca bilmemiş olsan, yine anlarsın. Karı lisanıyla okuduğunu, vücuduyla da 'deklame' eda ve tefhim ediyor. Tiyatrocu bu, malûm a. Bana en ziyade tesir eden şey, karının kendi okuyuşundan, kendisi dahi müteessir olarak hüngür hüngür ağlaması ve o halde boynuma sarılıp ve beni kucaklayıp göz yaşları içinde gark etmesidir. Bu kadar da 'sentimentale' hassas karı görmedim ki."[908]

Romanda kullanılan diğer bazı Fransızca ifadeler şunlardır: "je te presente mon... (Sana takdim ederim, benim…), Pas besoin je ne suis pas une inbecile, on conçoit tout de süite que monsieur est un de tes amis. (Lüzumu yok, ben eşek değilim a. Derhal anlaşılabilir ki, bu efendi senin dostlarından birisidir.), j'ai l' honneur ma... [İftihar ederim ki benim...), Assez monsieur, assez, ici entre jeunes gens on ne fait pas ces betises la ony tu toit tout bonnement. (Elverir efendim elverir. Burada gençler meyanında bu hayvanlıkları etmezler. Burada doğrudan doğruya senli benli konuşurlar.)"[909]

Müşahedat'ta da romanın başında vapurdaki kızların konuşmasına şahit olan anlatıcı, genç kızlardan birinin Fransızca konuşmaları anlatılırken diyalogu olduğu gibi naklederek Fransızca ifadelere yer verir.

"-Vule vu mösyö dondurma?

- Non Mösyö, karnım tok."[910]

Paris'e seyahate giden Nasuh isimli bir Türk'ün yaşadıklarından hareketle dönemin Fransa'sını ve toplumsal hayatı anlattığı *Paris'te Bir Türk* isimli romanda da Nasuh aracılığıyla çokça Batı kökenli kelimeye yer verir. Kullandığı Batı kökenli kelimelerin parantez içi açıklamalarını da ekleyerek yeni kelime kazanımlarının önünü açar:

> "trajik (fâci')"[911], "melânkolik (mahzunâne, mükedderâne)..." [912],"correspondant (muhbirleri)"[913], "sergent de ville (şehir kavasları)"[914], "panorama (manzara-i umumiye)"[915], "...hotelin concierge'i (yani kapıcısı demek olan dizdarı)"[916], "poligami (taaddüd-i zevcât)"[917], "positivisme (müsbet-i kat'iyye)"[918], "realisme (hakikiyye), idealisme (hayalî)"[919],"grisette (fakir ve hovarda kız)"[920], "fidakkompaniman (maiyyet-i matmazel)"[921]

---

[908] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 71.
[909] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 71-72.
[910] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 22.
[911] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 52.
[912] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 52.
[913] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 111.
[914] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 112.
[915] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 120.
[916] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 124.
[917] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 147.
[918] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 152.
[919] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 151-152.
[920] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 155.
[921] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 140.

Bazen de yabancı kelime ya da terimi cümle içinde vermek yerine Fransızca ifadeleri olduğu gibi nakletmek söz konusudur. Bundaki temel amaç ise kahramanın gezdiği coğrafyayı daha başarılı biçimde yansıtabilmek düşüncesidir.

> "Nasuh - Estağfurullah efendi! Scribe'i tanırım. Haniya şu Gymnase tiyatrosunun vodvil oyunlarını yazan zat değil mi? Haniya bu hizmetle kazandığı para ile mubayaa eylediği sayfiyenin kapısına şu beyti dahi yazmıştı:
> Le theâtre a paye cet asyle champetre,
> Vous qui passez, mercie,
> Je vous le dois peutetre,
> Tercümesi:
> "Bu melce-i bedevîyi tiyatro te'diye eyledi! Ey âbir! Teşekkür ederim. Belki size de teşekküre borçluyum"[922].

Demir Bey yahut İnkişâf-i Esrâr romanının ana kahramanı Mustafa Kamerüddin'in Paris'teki eğitimi anlatılırken Fransızca ifade kullanılması, mekânla tema arasındaki yakınlığın dil tercihini de etkilediğini ve bu unsurlar arasında yakın bir ilişkinin olduğunu ortaya koymaktadır. Anlatım ne zaman yurt dışına yöneldiyse o zaman dil de o mekânın niteliklerine uygun bir hâl almaktadır.

> "yediğiyle tam doyamaz ve içtiğiyle istediği kadar sarhoş olamazmış. Bunda bir beis görülemez. Zira talebe-i merkume meyanında en ziyade hükmü cari olan kaide-i hikmet:
> 'Autant qu'on peut, pas autant qu'on veut.'
> düsturuyla gösterilir ki 'Arzu olunduğu kadar değil, kudret yettiği kadar' demektir."[923]

Aynı romanda Fransızca atasözlerine de yer verilir. "Chacun pour soi, Dieu pour tous. 'Herkes kendi kaydında, Hak teâlâ cümlenin kaydında.' "[924] bunlardan biridir.

Müşahedat'ın henüz ilk sayfalarında Siranuş'la söyleşen Ahmet Mithat, onunla konuşmaya önce Fransızca ile başlarsa da sonraları Türkçe konuşurlar. Bu kadının Fransızcası en müteeddib ve müteallim bir Fransız kadınından fark olunamayacak derecede mükemmeldi. Türkçeyi de sadece Ermeni aksanı dışında kusursuz konuşmasına karşın Türkçeyi anadili, Fransızcayı ise sonradan kazandığı bir dil olarak görmesi üzerine söylediği şu ifadeler Ahmet Mithat'ın da Türkçeye olan yaklaşımını ortaya koyar:

> " - Bence maderzâd olan lisan Türkçedir. Kisbî olan lisan dahi Fransızcadır. Ermenice hemen hiç bilmem desem mübalâğa sayılamaz. Çünkü levâzım-ı beytiyyenin gösterdiği lüzum üzerine, uşaklardan muşaklardan, konudan komşudan öğrenmiş olduğum biraz Rumca Ermeniceme dahi fâıkdır.
> - Hâlbuki lisan-ı Osmânî, kendileri için lisan-ı maderzâd olan asıl Türklerde bile bu lisanı sizin kadar muntazam söylemek, ders görmeyenlere pek de nasip olamamaktadır.
> - Vartan Paşa'nın, Punasyan'ın vesair Ermeni hurufuyla Türkçe yazan muharrirlerin asarını kâmilen okumuşumdur. Sizin bazı asarınızı da okuyabilişim bu münasebetledir. Ermenice bilmediğim ve tahsilini

---

[922] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 131.
[923] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 67.
[924] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 162.

> hem güç, hem beyhude gördüğüm için, Fransızcadan maada, işletmek arzusuna düştüğüm diğer lisan olarak Osmanlıcayı intihab ettim. Fena mı ettim dersiniz?"[925]

Siranuş'un bu konuşmalarından hareketle Ahmet Mithat, hem kendi yaptığı yazı çalışmasının Türkçe öğrenimine katkısını hem de Fransızcanın yaygın biçimde öğrenilmeye çalışıldığı bir dönemde Türkçenin de önemli bir dil olarak görülmesini açıkça dile getirir. Siranuş'la anlatıcı arasında geçen konuşmalarda her ne kadar Fransızca ifadelere de yer verilse bu durum, Fransızcanın üstünlüğünden ziyade dönemde öğrenilmesi arzu edilen bir edebî dil olma çabasından ve bu toplumsal gerçeği roman dünyasında yansıtmak endişesinden kaynaklanmaktadır. Bu durumu da Siranuş ve Ağavni'nin konuşmaları arasında kullandıkları Fransızca ifadelerle verirler. Ağavni'nin kullandığı Fransızca "galantori"[926] kelimesinden sonra bunun açıklamasını uzun uzun yapar. Osmanlıcada karşılığının olmadığı bu kelime, Frenkler arasında kullanılmaktadır. Onlar, kadınlara yaranmak gayretinde bulunan adamlara "galant" dedikleri için bu adamların, yaranmak için gösterdikleri tavırlara ve söyledikleri sözlere de "galantori" dendiğini anlatır. Kâmiller cemiyetinde kullanılması pek uygun değilse de o kadar taassup ehli olmayan cemiyette kullanılması, yasak olmayan tabirlerden denilen galantori ile toplumsal bir tercih dile getirilerek bu gerçek ifade edilir.

Batı kökenli kelimeleri kurgu içinde hem temayı açıklayan hem de yeni kelime öğrenilmesini destekleyen bir mantıkla kullanan Ahmet Mithat, aşk temasını merkeze koyduğu *Taaffüf*'te psikologların insanda aşk denilen bir hâl olduğunu kabul ettiklerini bazılarının da buna "idefiks" yani zihnin bir noktaya saplanıp kalmasından ibaret bir şey dediğini belirterek bu kavramın açıklamasını yapar. Batı kökenli kelimeleri yerli değerlerle harmanlayıp kullanmak onun üslup açısından dikkat çeken yanlarından biridir. Bu bağlamda Batı kökenli, bilinmeyen bir kelimeyi bilinen örnekler etrafında anlatma yolunu sıkça tercih eder.

> "Hatta bazen insan hiç de câlib-i enzâr-ı hayret olamayacak bir çirkin kadın için yanıp tutuşuyor, diyorlar. Yani bizdeki Kays ve Leylâ fıkrası gibi. Hikâye malûm a! Leylâ kapkara, kupkuru bir Arap kızı imiş. Mecnun da ona çıldırasıya âşık. Mecnun'a bu kıza nasıl âşık olabildiğini sormuşlar. 'Ona benim gözümle baksanız cihanda ondan güzelini bulamazdınız.' cevabını vermiş. Tamam işte bir idefiks! Lâkin uşşâkın hepsi, hatta ekserisi bile Kays hâlinde midirler ya? Gönülleri kahramanına makar ittihaz edecekleri kadını birinci derecede güzellerden intihap ediyorlar."[927]

Ahmet Mithat'ın okurlarına yeni şeyler öğretme kaygısı dışında Batı kökenli kelimeleri kullanmasındaki ilginç olan durumlardan biri de zihnindeki kavramı karşılayacak yerli bir kelimenin tam anlamıyla kavramı karşılayamamasıdır. Bunu açık açık dile getirip bu konudaki tavrını belirtmesi de Ahmet Mithat'ın Türkçe konusunda ne kadar hassas bir insan olduğunu ortaya koyar. *Mesâil-i Muğlâka*'nın bölümlerinden birine "menage" diye bir Fransızca kelime ile başlayışını bir mecburiyet olarak değerlendiren Ahmet Mithat, karilerinden bundan ötürü özür diler. Bu kelimeyi kullanmak için pek çok düşünüp taşındığını; ancak Türkçede onun yerine

---

[925] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 41-42.
[926] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 75.
[927] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 54-55.

gerçek manasıyla gelebilecek bir kelime bulamadığından bunu kullanmak zorunda kaldığını üzülerek ifade eder. Çeşitli sebeplerle binlercesini kullandığı yabancı kelimelerin arasına bunun da eklenmesinin zaruri bir hâl aldığını dile getirir. Fransızca kullanımında birçok manaları olan bu kelimeye kendisinin "idâre-i beytiyye", "heyet-i müteayyişe", "teayyüş-i muktesedâne" ve hatta yalnız "aile" kelimelerinde birer kısmı mevcut olan bir mana yüklediğini, "menage " kelimesinin yalnız "geçinmek" manasına da geldiğini ve bir aile halkı veyahut birkaç kimse bir arada geçiniyorlar ki bu suretle "bir menage " yapmış olur biçiminde de kullandığını açıklayarak okurların zihninde soru işareti kalmamasına gayret eder. Dolayısıyla onun yabancı kelimelere yer vermesinin bir yönü de dilin imkânlarının bu konudaki yetersiz kalışıdır. Ancak kendisi bunu dilin yetersizliği olarak değil de kısmen kendisini suçlayarak dilde aynı manayı yakalayan kelimeyi *bulamamak* biçiminde ifade etmesi de ilginç bir yaklaşımdır.

Zaman ve dil bağını kurmayı ihmal etmeyen Ahmet Mithat, yalnızca Batı kökenli kelimelerin değil vakanın geçtiği çağın şartlarına uygun biçimde seçilen farklı menşeli kelimelerin anlamları mevcut zamanda bilinmiyorsa ya da anlam değişimi ortaya çıkmışsa onların açıklamalarını da yapar. *Jön Türk*'te Kâşif Efendi'den söz edilirken onun otuz beş kırk sene evvel hatırı sayılan kâtiplerden biri olduğu söylenir. Buradan hareketle Arapça kökenli kâtip kelimesinin uzun uzun izahına girişilir. Bu açıklamaya geçiş ifadesi de "Kâtip kelimesinin o zamanki manasını tahattur ediyor musunuz?"[928] diye yapılır. "Münşi" demek değil. "Edip" demek de değil. Yalnızca resmî yazışmalar erbabı hiç değil. Kâtip demenin o dönem için her şey demek olduğu, gazete muhabiri, kitap müellifi, tumturaklı tebriknameler, teşekkürnameler münşisi gibi her şey. Kâtip kelimesinin "muharrir" kelimesinden daha kapsamlı bir manaya sahip bir kelime oluşu açıklanır. Böylece kelime seçiminde zamanın önemli bir role sahip olduğu işaret edilir.

Ahmet Mithat, Batı kökenli kelimeleri kullanırken aslında kendi içinde de olan gizli kalmış bir Felâtun tavrını, bir Batı hayranlığını dile getirip getirmediği tartışılabilir; ancak eldeki mevcut malzeme, bu durumun böyle olmadığını işaret etmektedir. Çünkü her fırsatta dil bilincinden Batı hayranlığının yol açtığı kötü durumlardan bahseden Resmi, Râkım, Nasuh gibi olumlu kahramanlar kullanan ve bunlara Türklüğün mücadelesini yaptıran bir yazarın aykırı düşünmesi güç gelmektedir. Çünkü o, yerli vatandaşın özenti namına bu tür kelimelere rağbet etmesini ciddi anlamda eleştirir. Hatta Fransızca, İtalyanca konuşmaya özenen yerliler bulunmasına rağmen, halis Türkçe konuşmaya çalışanların azlığını şiddetle eleştirir.[929] Ahmet Mithat, Batılı kişilerin karşısına çıkardığı Türklerle bir prototip oluşturmaya çalışır. Nasuh ve Suphi bunun başarılı örneklerinden sadece ikisidir. Gittikleri Avrupa ülkelerinde Osmanlı insanını temsil eden, Avrupa'nın Şark ve Osmanlı hakkındaki önyargılarını yıkmak için mücadele eden, her türlü donanıma sahip bu insanlar birkaç yabancı dili de iyi derecede bildiklerinden Avrupalıların hayranlığını kazanırlar. Osmanlı insanını asırlarca barbar ve geri kalmış olarak tahayyül eden Avrupalılar, bu insanları görünce kanaatlerini değiştirmekte ve Ahmet Mithat da amacına

[928] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 60.
[929] Yazgıç, s. 45.

ulaşmaktadır. Bu yolda kahramanların yabancı kelimelere de yer vermeleri kaçınılmaz bir hâl aldığından mekân ve temanın yabancı kelimelerin kullanımını artırdığı görülmektedir.

1.6.1.4. Konuşma Dilinin İmkânlarından Yararlanma

Günlük konuşma dili, birtakım kaba ifadelerin metne girmesine de yol açmaktadır. Edebî dilden ayrılan ve birtakım sapmaları doğuran argo, jargon, küfür ile kimi zaman ağız özelliklerine göre şekillenen konuşma biçimleri bu sapmalar arasında sayılabilir. Ahmet Mithat da romanlarında dilin bu imkânlarından faydalanmış ve kahramanların taşıdıkları kimliğe göre bu tür söz ve söz gruplarını kullanmıştır. *Hasan Mellâh*'ta Pietro'nun konuşmalarında bunu görmek mümkündür.

"Ulan şom ağızlı köpek! Şimdi seni denize atarım! Köpek oğlu köpek, sen geldin geleli işimizin argacı bozuldu. Bu da başımıza feylesof kesildi be!"[930]

Ahmet Mithat, özellikle Şirket-i Hayriye vapurlarında dikkat kesildiği günlük konuşmaları gözlemler ve bunları ya *Müşahedat*'ta olduğu gibi doğrudan kurgu meselesi yapar ya da roman kahramanlarına bu konuşmaları kültürel seviyeleri ve sosyal konumlarına göre kullanma fırsatı tanıyarak gerçekliği kuvvetlendirir. Bu sebeple dil onda aynı zamanda kimliği yansıtan bir göreve sahiptir. Nihayet Arslan bu konuda "Ahmet Midhat dış dünyaya bakar. Gerçek görüntüleri yakalamak ister. Eski edebiyatın kalıplaşmış tamlamalarını kullanmakla, bazı üslûp alışkanlıklarını sürdürmekle birlikte, kendisinin bir üslûp yaratma kaygısı yoktur. O mesajını halkın anlaması için en uygun dili bulmaya çalışır. Biçimsellikle ilgilenmez. Romanında olayların gerektirdiği kadar tabiattan söz eder."[931] der.

Ahmet Mithat da *Ahbar-ı Asâra Tamim-i Enzar* isimli çalışmasında "Romanlara 'roman' namı verilmesine asıl sebep bunların lisan-ı halkla yazılması kaziyesi olmuş idi. Zira kütüb-i sairenin kaffesi Latince yazılmakta olduğu zamanlar, halk üzerinde tesir hasıl etmeleri matlub olan romanlar halkın anlayacakları lisanla yazılmak iltizam olunmuş idi. Zaten 'roman' demek Latin lisanının ucmesi barbar lisanı, ahad-ı nas lisanı demek idi. Ancak sonra asıl roman unvanı işte bu Onore Durfe'nin Astre romanlarından sonra şöhret almıştır."[932] diyerek halkın dilini kullanmasının sebebini açıklar. Bu sebeple kahramanlarının seçtiği kelimeler de halkın kelimeleridir. Kadınlardan bahsedilirken "karı" ifadesinin çok sık kullanılması, böyle bir yansıtmanın ürünüdür.

> "Alonzo- Vallahi efendim, eğrisini söylemiyorum. İşte Hasan Mellâh bir karının adını canan koymuş Şimdi o cananı da Dominico almış kaçmış. Ona acıyıp duruyor. Ben diyorum ki, başka bir karının da adını canan koysun da, onu sevsin.
> Pavlos-Ee, bu karı kimdir?

---

[930] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 258.
[931] Arslan, s. 148.
[932] Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar (Edebi Eserlere Genel Bir Bakış 1307 / 1890)* (yay. hzl. Nüket Esen), İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 51.

Alonzo-Ne bileyim ben? Benim bildiğim o karı canan imiş, işte o kadar."[933]

Karşılıklı konuşmalar, konuşanın kültürüne göredir. Esma veya Cuzella ile konuşan Hasan, oldukça kibar ifadeler seçerken Alonzo ile konuşurken argo ifadeler kullanır.

"Hasan-Sus ulan! Şayet kızcağız işitirse korkar.
Alonzo-Ya, bizi korkar diye niçin düşünmedinizdi?
Hasan-Sizinle o bir mi?
Alonzo-Vakıa bir değil. Bir olsak ona heveslendiğiniz gibi bize de heveslenmeniz lâzım gelirdi.
Hasan-(tebessümle) Zevzeksin be!"[934]

Karı Koca Masalı'nda üzerinde uzun uzun durduğu gibi kadınların yani kendi ifadesiyle masal anlatıcılarının önemli kültürel unsurları taşıdıkları ve sonraki kuşaklara naklettikleri gerçeğini vurgulayan Ahmet Mithat, bunu romanlarda sıkça kullanır. Gençlerin evlenmeleri, nasihat almaları, çocukların eğitilmesi genellikle bu kişilerin tezgâhından geçmektedir. Dolayısıyla her fırsatta onların diline dair ifadelerle karşılaşmak mümkündür.

"...kocakarıların tabiri veçhile dokuz boğumdan ibaret bulunan boğazının sekiz boğumundan çıkmış olan lâkırdısı yine geriye avdet eylemişti."[935]

Günlük konuşma dili Ahmet Mithat'ın üslubuna o kadar açık biçimde yansır ki bazen yazan değil konuşan bir insan tavrı kendisini gösterir.

"Badia'nın, Kölemen beylerinden Murad Bey ile haniya şu cevv-i hevada müteaddit havan güllelerini bir noktada cem ve yekdiğeriyle tesâdüm ettirmesine mükâfaten Hasan Mellâh'a Esma nam cariyeyi ihdâ eden Murad Bey yok muydu? İşte o Murad Beyle muârefe-i sabıkası olup, mîr-i mumaileyh ise Fransızların dişine güzelce dayanmakta bulunmasıyla doğruca onun yanına gitti."[936]

Kahramanların ağız özelliklerini başarılı biçimde vermek düşüncesindeki Ahmet Mithat, günlük konuşmaların önemli unsurlarından olan ağızları kullanarak gerçekliği sağlamayı düşünür. Ancak bu durum, birkaç örnekle sınırlı kaldığı için bu amacında tam anlamıyla başarılı olamaz.

"Arap kaptan bu şikâyetleri men edebildi. 'Ol vagıt Girit adasın gaşagak, hepsi 'argadan galagak. Sallanmak ma fiş. Yağ gibi kayagak, bir gun bir gîce yallah Skanderiye' diye Girit adasını geçtikten sonra rüzgârın pupadan geleceğinden bahisle sallanmadan birgün bir geceye kadar İskenderiye'ye vasıl olacaklarını vaad ile cümleyi temin eyledi."[937]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi'de Felâtun Bey'in uşağını ele alan anlatıcı, onun saflığını ifade eder biçimde uşaktan Mehmetçik diye söz eder. "Gâstangalı'dan" henüz gelmiş, daha dünyayı öğrenmemiş, ayda yüz kuruşun meftunu olan bu uşak, "ensesine muhabbet ve aferin

---

[933] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 281.
[934] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 304-305.
[935] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 50.
[936] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 227-228.
[937] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 68.

makamında bir tokat vurulmasının mecburu bir adam"[938] olarak tanıtılır. Hizmet ettiği efendinin bir oğlu ile bir kızı olduğunu öğrenen bu kişi, efendisinin oğlunun ismini "Pantolon Bey" ve kızının ismini de "Merdüvan Hanım" olduğunu sanmıştır. Felâtun isminden "Pantolon", Mihriban isminden de "Merdüvan" kelimesine ulaşmak, evin efendisi olan Meraki Efendi'ye "Meraklı Efendi" demek, onun saflığını ironik biçimde anlatmak kadar ağız özelliğini de ortaya koymaktadır.

Kullandığı her şeyi açık açık belirtme endişesindeki Ahmet Mithat, argo ya da jargon kullandığında onun hangi anlama geldiğini de açıklama mecburiyeti taşır. Çünkü ona göre amaç okuru eğitmekse ortada üstü kapalı hiçbir şey kalmamalıdır. Eşkıyalar arasında kullanılan "kurşun çalmak" jargonunu bu maksatla şöyle anlatır:

> "Her akşam dışarıda sofada oturmaları mutad olan uşak makulesi heriflerden dahi bir tanesi yürürken cüz'îce aksardı da Civelek 'Ne oldun be arkadaş?' diye sorduğu zaman 'Hüseyin Fellâh'ın kurşunlarından birisini tabancası içinden çaldım da kaba etime sakladım.' dedi. Civelek dahi 'İyi ki ya kafana, ya yüreğine veyahut daha amansız bir yerine saklamamışsın.' cevabını verdi.
> Anlaşılır ki eşkıya ıstılahında 'Filânın tüfenginden veyahut tabancasından kurşununu çaldım da filân yerime sakladım.' demek 'Filân beni tabancasıyla filânca yerimden vurdu.' demektir."[939]

Paris'te Bir Türk'te Paris'teki öğrenciler arasındaki jargondan söz eden anlatıcı, "ayaklarına binmek" denilen bir ifadeye yer verir ve bunun açıklamasını da yapar.

"İşbu talebe güruhu bir mahalden bir mahale gitmek için hemen asla arabaya binmezler. Ekseriya kendi ayaklarına binip giderler ki, bu ayaklarına binmek tabiri dahi onların ıstılâhatı cümlesindendir."[940]

Fransız etkisinin Türk toplumu üzerindeki en somut yansıması, giyim kuşam, konuşma biçimi, yaşam tarzı şeklinde kendisini göstermiştir. Dolayısıyla Fransızcanın ya da Fransız toplumunda günlük hayatta kullanılan birtakım tabirlerin Türk toplumuna taşınması ve Türkler arasında da kullanılması kaçınılmaz bir hâl almaktadır. İşte bu kavramlardan biri de *Müşahedat*'ta geçmektedir. Karşılaşılan yabancı kelimelerin hemen açıklanma ihtiyacı duyulduğu bir kurgusal yapı içinde Refet'le sevgilisi arasında geçen "alfons" kelimesi bu sebeple hemen izah edilir. Refet'e aşkını dile getiren sevgilisinin bu tavrına karşı o, alfons tabirini kullanınca bu açıklama zaruri bir hâl alır.

> "Refet, bir dakikalık derin bir mülâhazaya dalmış. Müteakiben, kemâl-i gurur ve nefretle o sevgili âfet-i canı kollarından iterek:
> - İstemem. Benim ismime hiçbir zaman Alfons denilemeyecek.
> diye, yerinden fırlamış.
> Bazı avâlim-i mahsûsanın ıstılahatına vâkıf olanlar, bu kelimenin manasını bilirler. Edep dairesinden harice çıkmaksızın biz de tefhim edebiliriz. Bir erkeğe nispetle bir kadına 'müstefreşe' demek ne hüküm

---

[938] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 7.
[939] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 150-151.
[940] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 368.

götürürse, bir kadına nispetle bir erkeğin alfonsluğu o hükümdedir. Yahut sevdiği kadının hiç bir hâl ve hareketine karışamamak şartıyla, kendisine vereceği sadaka-i hüsn ü cemal ile iktifaya mecbur bir âşık demektir."[941]

Böylece gündelik hayattaki Batı medeniyeti etkisi de bu tür kavramlarla kendisini somut biçimde gösterir.

1.6.1.5. Dil Yanlışları

Çok okuyup çok yazan, bu sebeple arkadaşlarının kendisine yazı makinesi lakabını taktıkları Ahmet Mithat'ın tam bir yazı makinesi sıfatını hak edecek derecede her fırsatı yazarak değerlendirmesi, Beykoz'dan İstanbul'a geliş gidişlerinde kullandığı Şirket-i Hayriyye vapurlarında bile yazmaya devam etmesi, yazdıklarını okuyup düzeltecek kadar geniş zaman bulamaması onun dilinde birtakım hataların da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. *Müşahedat*'ta kaptanlardan, mevki memurlarından pek çoğunun dostu olduğunu, yolcular arasında da çok sayıda dost edindiğini, yazı işlerinin yoğun olduğu günler vapurdaki görevlilerin yan taraflardaki küçük kabineleri kendisine açarak destekte bulunduklarını minnetle dile getirir. Şirket-i Hayriyye vapurlarını dahi bir nevi tahrirhane olarak kullanan Ahmet Mithat'ın zaman sıkıntısı çektiği açıktır. Bundan ötürü dil konusunda hassas davranan böyle bir yazarın büyük oranda düzeltme eksikliğinden kaynaklanan bazı yanlışlarına rastlamak mümkündür. *Hasan Mellâh*'ta geçen "Fransızlı Yahudi" bunun örneklerinden biridir.

"Vakıa, bu sanat hükümdarların istifadelerine mahsus olduğundan pek sır tutulurdu. Ancak Hasan Mellâh, Pavlos'un evrak mukayyitliği hizmetinde bulunan Samuel nam Fransızlı Yahudinin bu hüneri bildiğini anlamakla, akçe kuvvetiyle Yahudi'yi celp eyledi."[942]

Kelime seçiminde titiz davranmadığı ifade edilen ya da yoğun yazma çalışmaları arasında yazdıklarını dönüp düzeltme fırsatı yakalayamayan Ahmet Mithat, zaman zaman dil yanlışlarına kapı aralar. Cafer ile Süleyman arasında geçen konuşmada Cafer'in ilk cümlesinde Süleyman'a "sen" diye samimi bir havada seslenirken hemen ikinci cümlesinde "siz" demesi bunun açık örneklerindendir.

"Cafer-Bir saatten beri seni arıyorum Süleyman.

Süleyman-Niçin?

Cafer-Sitti Zehra konakta sizi bekliyor."[943]

---

[941] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 84-85.
[942] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 287.
[943] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 201.

Ancak yazdığı onca eser arasında nadir kabul edilebilecek bu tür yanlışların çıkmasını da olağan karşılamak zarureti ortaya çıkmaktadır. Çünkü *Yeryüzünde Bir Melek*'te kelime seçiminde taşıdığı hassasiyetini şöyle ifade eder:

> "Burada muhip ve 'muhibbe' demeyip de 'mahbube' diye ta'yîn-i mes'ele hususundaki mecburiyetimiz derkârdır. Zira İsmail Cevriye'ye muhip olduğunu bilerek mezbureye mahbubelik sıfatı verebilirsek de Cevriye'nin İsmal'i ne derecelere kadar sevdiği hakkında hiçbir güne malûmatımız olmadığından mezbureyi biz 'muhibbe' addedemeyiz."[944]

Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları'nda kompozisyon oluşturma biçimi hakkında ciddi ipuçları veren yazar, kelime seçimindeki titiz tavrı bir kez daha dikkat çeker. Hemen her fırsatta dil konusundaki endişelerini ve hassas tavrını vurgulayan Ahmet Mithat'ın bu hatalarını zaman zaman özensizlik yanında büyük oranda dikkatsizlik ya da çok yazı yazma arzusuna bağlamak doğru görülmektedir.

> "Doktor Gribling arzu ediyordu ki herhangi bir cismi galvanoplasti havuzuna sokar sokmaz matlûb olan maden ile derhâl kalaylanmak!.. Affedersiniz 'Kalaylanmak' deniliyor amma vurulacak yaldız kalay olursa... Binaenaleyh sözümüzü tebdil edelim:
> Doktor Gribling arzu ediyordu ki herhangi bir cismi galvanoplasti havuzuna sokar sokmaz matlûb olan maden ile derhâl yaldızlanmak mümkün olsun. Hem de yalnız hayâl gibi, rüzgâr gibi... Bir yaldız değil arzu olunduğu kadar kaim bir yaldız mümkün olsun."[945]

Hüseyin Fellâh'ta geçen ve "at toynağı" yerine kullanılan "at tırnağı" ifadesi, Ömer ile Hüseyin arasında geçen konuşmalarda Ömer'in konuşmalarının Hüseyin olarak ifade edilmesi[946] de benzer bir dil yanlışıdır.

"Karının yanına vardıkta mavalı bozdurmamak için Hüseyin hiç ses çıkarmamağı kurduysa da bu hesabı doğru çıkmadı. Zira karı at tırnağı şamatasını işitince geriye tevcîh-i nazarla atlıyı görerek sükût eylemişti."[947]

Ahmet Mithat, Felâtun Bey'i ve kız kardeşini tanıtırken sürekli olarak okuyucuya seslenir, soru sorar ve onları cevaplar. Ancak bu seslenmelerde tam birlik yoktur. Bazen ikinci çokluk şahıs bazen de üçüncü teklik şahıs ifadelerine yer verilir.

> "Bak Allah için söyleyelim." [948]
> "Fransızca bu iki harfi tanırsınız ya?"[949]
> "Ne zannettiniz ya?" [950]
> "Bak şeklini simasını pek kısaca tarif edebiliriz."[951]

---

[944] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 153.
[945] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 17-18.
[946] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 242.
[947] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 200.
[948] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 6.
[949] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 7.
[950] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 8.
[951] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 8.

Paris'te Bir Türk'te "sabahısı" biçiminde bir kelime kullanan Ahmet Mithat, iki iyelik ekinin üst üste gelmesiyle bir ek yığılması ortaya çıkarır.

"Marsilya'ya vürut gecesinin sabahısı Nasuh Efendi bir arabaya binerek doğruca Hötel de Lyon'a vardı."[952]

Tanpınar, ondaki bu durumu ağır biçimde eleştirmiştir. Ancak Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellâh'ın* başlangıcındaki "Muharririn Teşekkürü" başlıklı kısmında *Hasan Mellâh*'a gösterilen ilgiye teşekkür ettiği gibi yapılan eleştirilere de yanıtlar verecek kadar eksikliği görmeyi isteyen ve bunu önemseyen bir kişidir. Yani Tanpınar'ın bu yöndeki eleştirilerinin farkındalığını henüz o dönemde taşımaktadır. *Hasan Mellâh*'ın mukaddimesinde romanın kusurlarını gizlemeyerek hem kendisinin istifadesi hem de bu yolda heveskâr olanların faydalanmaları için eksikliklerin ortaya konulmasını talep eden Ahmet Mithat, almış olduğu eleştirileri *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta okurlarıyla paylaşır.

Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'taki "Muharririn Teşekkürü" başlığında, *Hasan Mellâh*'a yöneltilen eleştiriler ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın yazılış öyküsü hakkında kısa bir açıklama yapar. Bu açıklamalarında dil ve vakayı kurgulama biçimi hakkında yapılan eleştirilere de cevaplar verir. İlk eleştiri, böyle hacimli bir eserin kurgulanmasında özensiz davranıldığı ve daha özenli yazılsaydı daha eğlenceli biçimde okunabileceği ile ilgilidir. Bu eleştiriye, şöyle cevap verir:

> "Ben de evvelâ bu babdaki özürlerimi ityân edeyim. Özrün birisi matbaaca tertip ve tashihe itina edilmemesinden hâsıl olan hatîâttır ki bazı yerlerinde meal istihracını tas'îb edecek derecâtta oldukları çeşm-i insaf ile görülmektedir. İkincisi kaleme alınması imlâ suretiyle vuku bulduğundan müstektiblerin hîn-i imlâda istimâ ve tahrirce vuku bulan noksanlarıdır.
> Yazdığım veyahut imlâ eylediğim bir şeyi ikinci defa olarak tashih etmeye ise hâşâ azametim değil meşguliyyet-i mütenevvianın çokluğu müsaade etmemekte olduğunu husûsiyyet-i hâlimi bilen ihvanım teslim edebilir. Özrün üçüncüsünü dahi söyleyim mi? O dahi bıdâanın killeridir. Kıllet-i bıdâasını itiraf eden bir zatın 'Niçin bıdâan kalîldir?' diye muaheze edilmeyeceğinden eminim."[953]

Yazdıklarını tekrar okumaması ise ondaki kompozisyon ve kurgulama kusurlarını açıklamaya yetecek önemli bir ayrıntıdır. Bu durum, fazla eser kaleme alarak değişik konularda halka daha çok bilgi vermek niyetinin bir neticesidir. Ahmet Mithat bu uğurda âdeta kendisiyle yarışmıştır. Başka işlerle ilgilenirken, vapurda seyahat ederken hatta tavla oynarken bile yazmaya devam eden Ahmet Mithat'ın romanlarında kurgu ve tashih hatalarıyla karşılaşılması da olağandır. Kâmil Yazgıç onun yazma tarzı hakkında şunları söyler:

> "El yazısı, fevkalâde fena idi. O kadar ki, onun el yazılarını bazı muayyen mürettiplerden başka hiç kimse okuyamazdı. Bunun içindir ki, o yazılarını kendi elile yazmıya, birisine dikte etmeyi müreccah bulurdu. Hüseyin Efendi adında bir kâtibi vardı. Ekseri, ya onu karşısına oturtur, eserlerini söyler, yazdırırdı.

---

[952] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 87.
[953] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 6.

> Hattâ, mübalâğa sanılmasından korka korka söyliyeyim ki, ben Ahmet Mithat'ın, bir taraftan tavla oynadığını, bir taraftan da roman dikte ettiğini bile hatırlarım."[954]

İşte bu son cümle, onun yazı yazmadaki özentisiz tarafını ortaya koymaktadır. Diğer yandan onun dile karşı taşıdığı hassasiyet hatırlanmakta ve bunu genelleme yapmak yerine büyük oranda gözden geçirme eksikliğinin ve kendi ifadesine göre musahhih hataların bu yanlışlara kapı araladığının bilinmesi istenmektedir.

Eleştirilerden ikincisi de kompozisyon biçimi ile ilgilidir. Dolayısıyla ondaki pek çok eksiğin altında yatan temel sebep yazma, okuma ve düşünme arasındaki sürenin oldukça sınırlı olması hatta zaman zaman bu sürenin tamamen ortan kalkmasıdır.

1.6.2. Anlatım Teknikleri

1.6.2.1. Tahkiye

Ahmet Mithat Efendi, bilindiği üzere Batılı anlamdaki anlatı türlerini Osmanlı okurlarına ilk tanıtan kişilerdendir. Bir yandan yönünü Batı'ya çevirmiş olan Ahmet Mithat gibi aydınlar diğer yandan asırlardır süregelen bir geleneğin izlerinden de kolay kolay kurtulamamışlar ve ortaya konan yeni ürünlerde bunu devam ettirmişlerdir. Bu devamlılık bilinçli bir hareketten çok âdeta milletin algı biçimine tesir etmiş bir anlatı geleneğinin sürdürülmesidir.

Genette'a göre anlatıcının en temel görevi, anlatma işlevi (*narrative function*)dir. Ahmet Mithat'ta anlatıcının bu işlevi oldukça belirgin biçimde ortaya çıkar.

> "Kabataş yanında aklını başına alarak avdet eyledikten sonra kapısı yanma varıp dakkeyledi. Canan'ın biraz gecikmiş olmasına bakılırsa bîçare kızcağızın uyumuş olduğu anlaşılır. Vakıa kız gecikti. Maahaza kapıyı bir daha çaldırmağa meydan bırakmayıp koştu, geldi, açtı. Elindeki şamdanm ziyası gözlerini hâlâ kamaştırmakta olduğu gibi, uyku mahmurluğu dahi gözlerinde olduğundan, o kadar lâtif ve müessir bir hâldeydi ki, tarif edilemez. Rakım âdeta kendisini kaybederek yatak haliyle açık saçık bulunan göğsüne başını sokup, bir şeyler koklamak hevesine kadar varmıştı. Yine derhal akimi basma toplayıp, temkinini ele aldı. Yukarıya çıktılar. Rakım soyunup kanepesi üzerine uzandı. Kız dahi rubalarını devşirmekle meşguldü."[955]

Ahmet Mithat, tahkiye yaparken hem geleneksel anlatının imkânlarını kullanmayı hem de bir yönlendirici tavrı takınarak okurlarını yönlendirip eğitmeyi ilke hâline getirmiştir. Dolayısıyla Genette'a göre anlatıcının önemli işlevlerinden biri olan yönlendirme işlevi (*directing function*)ni de yazar, gerektiği yerlerde vakayı keserek okurlarını çeşitli konularda verdiği bilgilerle yerine getirir.

---

[954] Yazgıç, s. 49.
[955] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 63-64.

Masallarda sıkça karşılaşılan “Onlar böyle *yapadursun. Biz* gidelim cinler âlemine” gibi ifadelerin benzerini Ahmet Mithat’ın romanlarında devamlı biçimde görmek mümkündür. Bu durum çoğunlukla sürerlilik fiilleriyle ifade edilmiştir.

> "Kız konakta kendi mülâhazatıyla meşgul olsun. Biz biraz da Pavlos ile Alfons'un müşâfehelerine bakalım."[956]
> "Madame Ilia, mülâhazatında devam ededursun, biz gelelim Hasan Mellâh'a"[957]
> “Şam'da bu tevatür ortalığı çalkalayadursun…”[958]
> “Binaenaleyh bu tarafta mugayir-i şer'-i mübîn ilâm veren hâkimin duçar olacağı ukubet-i şedîdenin icrâ-yı davası devam ededursun biz nazarı-dikkatimizi Hasan Mellâh'ın arkasından saldıralım."[959]

Bu durum, anlatım biçimlerinin gelenekten modern anlatıya taşındığını somutlaştırmakla birlikte Ahmet Mithat’ın anlatılarına da meddahvari anlatım havası taşıyor hükmü verilmesine sebep olmaktadır.

Canürktü'ye Yunus Berke'nin başını kesme emrini veren Murat Bey, işi başarırsa ona cariyelerinden istediği biriyle ödüllendireceğini belirtir. Masallardaki *"Dile benden ne dilersen"* yaklaşımı, *"Göreyim seni, ne yapıp yapıp bir yolunu bulmalı. Şu işi görürsen cariyelerden en beğendiğin senin."*[960] ifadeleriyle burada da görülür. Canürktü'nün ardından gönderdiği Sarı Yakup'a da işi başarırsa aynı şekilde cariyelerinden birini ve en beğendiği bir atını vereceğini belirtir. Görüldüğü gibi modern anlatı unsurları yanında özellikle üslup yönünden geleneğin izlerinin devamlılığı belirgin biçimde sezilmektedir.

Hasan Mellâh’ta sözlü gelenekte sıkça rastlandığı gibi ulaşılmak istenen bir kıza, hüner göstererek sahip olmakla ilgili bir vaka halkası yer almaktadır. Yapılan bir müsabakada daha büyük hünerler gösteren Hasan Mellâh, Esma’ya sahip olur. Ancak o, kızın bir başka sevdiği olduğunu öğrenince kendi karakterine uygun biçimde davranır ve Esma’yı sevdiğine kavuşturmak için büyük uğraş verir. Neticede amacına ulaşır.

Bilindiği gibi masallarda vaka dönüşümlerini sağlayan temel unsurlar, olağanüstü gelişmeler ve büyük tesadüflerdir. Geleneksel anlatıda da kurgunun belirleyicisi olan tesadüfler, modern anlatıda realizme aykırı olduğu gerekçesiyle tercih edilmez. Buna karşın ilk dönem romanlarında sıkça karşılaşılan bu durum, Ahmet Mithat’ın romanlarında da önemli bir yer tutar. *Hasan Mellâh*’ta Esma ile Timur Bey’in karşılaşması bunun örneklerindendir. Esma, Hasan Mellâh’ın yardımıyla uzun aramalar neticesinde Timur Bey’le İstanbul’da bir köle pazarında karşılaşır. Ancak olayın gelişmesi tamamen tesadüflerle ilgilidir.

---

[956] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 26.
[957] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 220.
[958] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 375.
[959] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 139.
[960] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 231.

Anlatıcının masallarda sıkça karşılaşılan ve uzun zamanı kısa; uzak mekânları yakın etmek için kullanılan formellerin benzerlerini kocakarı masallarında geçtiğini söyleyerek aynen kullanması, Ahmet Mithat'ın bu üslup biçimini bilerek ve farkında olarak kullandığını göstermektedir.

"Az gitmiş uz gitmiş, dere tepe düz gitmiş, altı ay bir düziye gitmiş bir de arkasına bakınca iğne boyu yer gitmiş."[961]

Destanlarda ve masallarda sıkça karşılaşıldığı üzere uzun zamanı kısa ifade etmek için kullanılan kalıplar, modern anlatıda da varlığını sürdürmüştür. Ahmet Mithat bunu "Biz sözü uzatmayalım. Güngörmez Efendi dört ayak emekledi. Yürüdü."[962] şeklinde özetleme ile birlikte kullanır. Anlatıcı, sözü uzatmamak için söylenen bu ifadeleri bizzat "Sözü uzatmak ne lâzım?"[963] diyerek kullanma gerekçesini vurgular.

Romanların bitişlerinde kıssadan hisse vermek niyetini açıkça dile getiren Ahmet Mithat, "Gökten üç elma düşmüş…" biçiminde tekrarlanan masal formellerini anımsatan biçimde okurların hissesine düşeni belirgin biçimde vurgulayarak kapanışlar yapar.

"Hâtime-i kelâm, kıssadan murat hissedir. Bu hisse ise herkes için sûret-i mahsûsada ayrılmayıp, belki herkes hissesini kendi istediği gibi alacaktır.

Kıssamızdan her kim hisse ne almışsa, aldığı hisse kendisine mübarek olsun!"[964]

Okura seslenen anlatıcı bazen de *Karnaval*'ın sonunda olduğu gibi romanı tıpkı masallarda olduğu şekliyle *"Onlar ermiş muratlarına!.. Biz de erelim muratlarımıza!.. Darısı sizin başınıza!"*[965] diyerek bitirir.

> "Meddah ve Orta Oyunu'nda kullanılan taklit, yabancılaştırma, dinleyiciyle diyalog, doğaçlama, öyküyü kesme, anlatıcının olay örgüsünde bizzat yer alması gibi geleneksel özellikler, Ahmet Midhat Efendi'nin anlatı tarzında da önemli yer tutar çünkü bu geleneksel türleri kâh yadsıyarak, kâh uyarlayarak romanlarında kullanır. Müdahil eğitici yazar olarak kendi sesini anlatıya egemen kılarken, hayali okur müdahalelerini seslendirirken, kıssadan çıkacak hisseyi hiç ikinci plana itmeden anlatı tekniğinde yaratıcılıktan vazgeçmez. Natüralist romanı kendi kültürüne göre uyarladığı zaman son derece çarpıcı bir anlatı tekniği icat etmiştir. Roman yazarını anlatının bir kişisi haline getirerek romanı aynı zamanda bir meta-roman olarak sürdürmüştür. Üstelik de, romanın yalnızca yazılma sürecini değil, okunma sürecini de kurgulayan bir meta-roman. Ve roman kişilerinin sık sık yazarla tartışıp, kendilerinin nasıl temsil edilmeleri konusunda söz sahibi oldukları bir roman."[966]

---

[961] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 43.
[962] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 62.
[963] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 9.
[964] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 433.
[965] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 295.
[966] Jale **Parla**, "Karnaval Sürüyor", *Tarih ve Toplum*, s. 19-20.

Bundan ötürü, tahkiyeyi anlatım tekniği olarak seven, onun geleneksel ve modern anlamda bütün imkânlarından faydalanmaya çalışan Ahmet Mithat, dışöyküsel anlatıcının sözü devraldığı kısımlarda tahkiyeyi temel anlatım tekniği olarak kullanmıştır.

1.6.2.2. Gösterme

1.6.2.2.1. Düz Anlatım Yoluyla

Anlatı mesafesi (*narrative distance*), anlatıcının anlattıklarına olan uzaklığıdır. Diegesis ve mimesis olarak ikiye ayrılan anlatı mesafesi, Aristoteles'ten beri tartışılan bir kavramdır. Bir eserde gösterilenin (*signified*), gerçeğe mümkün olduğunca yakınlık dereceleriyle tanımlanması ise diegetic olarak adlandırılır. Genette'e göre bütün anlatılar, "diegesis"tir. O, bir anlatının ne kadar mimesis özellikleri göstermeye çalışırsa çalışsın aslında gerçekliği taklit etmekten öte gidemediğini, hatta gerçekliği taklit ederken bile tam olarak başarılı olamadığını savunur. Bu durumda bile yapılan yalnızca anlatının önemli bir unsuru olan anlatıcının kurgusal bir dil edimi (*fictional act of language*)dir. Anlatı, gerçek ya da kurgusal bir öyküyü dil vasıtasıyla ifade eder. Oradaki gerçeklik, sadece bir dil gerçekliğidir. Dolayısıyla anlatıda taklide (*imitation*) asla yer yoktur.[967] Ahmet Mithat da bu durumu 1898'de kaleme aldığı Mesâil-i Muğlâka adlı romanında "Hani ya ressamlar karşılarına bir model alırlar ama onu aynen kopye etmeyerek yalnız ona bakıp yine kendi zihinlerinde olan hüsn ü cemali tersim ve tasvir etmezler mi? İşte biz dahi öyle davrandık."[968] diyerek açıklar.

Diegetic anlatılarda anlatıcı kimliği belirgindir. Ahmet Mithat anlatılarında hâkim anlatıcının sözü ele alarak olayları kendi odağından anlatması, diegetic anlatının bir göstergesidir. Mimetic anlatılarda ise öykünün belirli bir anlatıcısı yoktur. Daha çok tiyatro gibi göstermeye dayalı yapıtlarda karşılaşılan mimetic anlatıcı, gösterme ile ortaya çıkarken diyalog ya da monologlar mimetic yapıyı belirgin kılar. Bazen anlatıcı, bu diyaloglarda nakledici konumunda yer alsa bile yine düz bir anlatım söz konusudur. Ahmet Mithat, bu tür anlatım biçimini özellikle *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında sık sık kullanır.

> "Yemekler yenildi. Keyifler yerine getirildi. İlia gayet ümitvâr bir tavırla 'Haydi bakalım Alonzo haydi bakalım! İşte himmetinle her iş olup biter' diye Alonzo'yu kaldırmaya başladı. Vakıa Alonzo kalkmam demedi. Lâkin İlia'nın mesrurâne sözlerine mukabil ağzından ne söz çıksa iyi? 'Canına yandığım insanları! Hepsi suretlerinde çakmak kadar bir burun, fırın kadar bir ağız, cehennem penceresi gibi iki göz taşırlar da adlarına 'insan' dedirtir. Bir de bakarsın ki çaylak kadar bir kız kendilerine ağır gelir. Bîçare Julia! Ne kadar mahzun kızcağızdır be! Benden ürkmeseydi, ama sonra duka altınlarını sevinerek aldı. Çocuk değil mi? Ne yapsın? Yarın gidip kendisini görmeli. Görmezsem patlamak işten bile değil!' diye mırıldanarak kalktı ve İlia 'Ee, kendisini buraya getireceğiz öyle değil mi Alonzo?' deyince Alonzo 'Canım hiç o buraya gelir mi?' dedi. Ve İlia 'Gelmemek elinde mi? Kafasını kıra kıra getiririm.' demesiyle Alonzo 'Kafasını mı kırarsın? Vallahi seni dört parça ettiğim saat, işte o saattir. Bîçare kızcağızdan ne istiyorsun? Kafasını kıracağına yiğit isen güldür bakalım o mahzun yüzünü.' diye

[967] Genette, s. 161-162.
[968] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 13.

> bayağı müdafaaya hazırlandı. Neden sonra İlia'nın söylediği lâkırdı şimdi gitmekte oldukları işe dair olduğu hâlde, bunu Alonzo'nun Julia hakkında anlamış olması anlaşılarak Zerno'dan maada Alonzo ve İlia dahi gülmekten kırıldılar."[969]

Diegetic anlatıcı ise tahkiyenin ağırlık kazandığı anlatmaya dayalı eserlerde görülür. Dolayısıyla yazarlar her ne kadar mimetic yapıt ortaya koymayı hedefleseler de her iki anlatı biçimini kullanmak mecburiyetinde kalırlar ki bu durum, anlatının sıkıcı bir havaya bürünmesini ortadan kaldırır. Aksi hâlde bütünüyle anlatmaya dayalı diegetic ya da bütünüyle görselliğe dayalı mimetic bir anlatı, eserin tekdüze bir yapıya dönüşmesine sebep olabilir.

> "Trillo silâhları görünce bütün bütün ürküp, tıpkı ölüm yatağına yatmış ve hatta son gününe varmış olanlar gibi gözleri birdenbire çukura kaçmış ve yanakları solup indiği cihetle, burnu sivrilip çıkmış, dudakları bembeyaz akciğer parçasına dönmüş, çehresi ölü benzi peyda edip, alnından akan fındık tanesi gibi soğuk terler yanakları üzerinden boğazına doğru yuvarlanmakta bulunmuş ve hele şahdamarları bir parmak kabarıp halecânından ise boğulmak derecesine gelmişti. Bir aralık üzerine baygınlık gelip 'Aman bir yudum şarap!' diye rica eyledi. Derhâl getirdiler. Şarabı üzerine fitreye fitreye içti. Biraz aklı başına gelir gibi oldu."[970]

Öyle ki toplumun yeni bir türü tanıyıp ona uyum gösterme çabaları bir yandan geleneğin izleri diğer yandan anlatıcının okurla metin arasındaki köprü vazifesi görmesini kuvvetlendirmiştir. Ahmet Mithat'ın romanlarında anlatıcının sözü devralarak vakayı kesmesi ve ansiklopedik bilgiler vermesi bu amacı aydınlatır. İlk dönem Türk romanlarında metin ile okur arasındaki mesafe, anlatıcının araya girmesi ve vakayı bölerek çeşitli açıklamalar yapması münasebetiyle uzaktı. Sonraki dönemlerde ise anlatıcının bu fonksiyonu teknik bir zaafiyet olarak algılanmış ve anlatıcının aradan çıkarılması metinle okur arasındaki mesafeyi kısaltmış, gösterme tekniğinin önemini işaret etmiş ve bu durum, gerçekliğin kuvvetlenmesini sağlamıştır. Hatta Genette'ın anlatıcının işlevleri arasında saydığı doğrulama işlevi (*testimonial function*) de daha çok Ahmet Mithat'ın tarihî romanlarında karşılaşıldığı üzere anlatıcının okurlarını öykülenen olayların gerçekliğine inandırmak için tarihî kaynaklar göstermesi ya da gazetelerdeki yazılara yönlendirmesi ile ortaya çıkmaktadır.

1.**6.2.2.2. Diyaloglar Yoluyla**

Gösterme tekniğinin bir yansıması olan diyaloglar, doğrudan verilebildiği gibi dışöyküsel anlatıcı tarafından da aktarılabilmektedir. Hatta o diyalogları aktaran anlatıcı, bir de durum hakkında yorumda bulunarak gücün kendi elinde olduğunu ima eder. Sözü sahibine bırakmadan bir aracı kullanmayı uygun bulan bu yaklaşım, her ne kadar okura rehberlik etme amacının bir sonucu olarak görülse de realizmi zayıflatan bir unsur olarak düşünülebilir.

> "...Şefik, 'Ne yapalım Raziyeciğim! Kimseye anası babası baki kalmamıştır. Zaten dünyanın bekası yoktur. Allah sana ömürler versin! Bu dünyada yalnız sen sağ ol da isterse bütün ebnâ-yı insan helak olsunlar!' diyor ve Raziye dahi Şefik'e 'Ah Şefikim! Anacığıma pekçok acırım ama beni anamdan ziyade

---

[969] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 25.
[970] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 52.

sever bir Şefikim olduğunu hatırıma getiriyorum da onunla gönlüme teselli veriyorum' yollu hasbıhâl eylerlerdi."[971]

Diyaloglar kişi tanıtımları hakkında gerçekçi bilgiler verir. Kahramana ve anlatılanlara bu yolla mantıklı gerekçeler bulunur. Bu durumda anlatıcı, okurla vaka arasından çıkıp metne olan müdahalesini keser. Ama her yöntemin belirli ölçüde kullanılması zorunluluğunu unutmamak gerekir.

"Diyaloğun çok kullanılması, dramatik metotta çok önemlidir ve belki de okuyucuyu roman dünyasının içine sokmanın en açık ve belli şeklidir. Bununla beraber, hikâyeyi diyaloglarla anlatmanın da yetersizlikleri vardır, çünkü bir hikâyenin tamamen veya önemli bir ölçüde diyaloglarla anlatılması romana esnekliğini kaybettirir. Böyle bir roman, roman olarak karakteristik özelliklerini kaybedecek kadar bir tiyatro eserinin yapısına sahip olur."[972]

Okurla diyalogun yanında kahramanların birbirleri arasındaki diyalogları da Ahmet Mithat'ın temel amacına hizmet için vardır. Bu durum genellikle anlatmak istediği bir ara bilgiye kapı aralamak, kişileri, zamanı ya da mekânı tanıtmak, bir sırrı ortaya çıkarmak gibi etkenlerle oluşturulur. Râkım ile Jozefino arasında geçen bu diyalogdan Felâtun'un nasıl biri olduğunun anlaşılması bunun örneklerinden yalnızca biridir.

"Jozefino - O Felahın Bey kimdir ki, meselesi ne olduğunu anlayalım.
Rakım - Vay sen Felâtun Bey'in kim olduğunu bilmiyor musun?
Jozefino - Sen ona dair bana hiçbir şey söylemedin.
Rakım - Söylemeğe lüzum görmedim de onun için. Zira Felâtun Bey'i Beyoğlu'nda tanımayan kalmamıştır ki.
Jozefino - Ha! Anladım, anladım. Şu Platon Bey değil mi?
Rakım - Evet! İşte o! Onun Türkçe ismi Felâtun, frenkçesi Platon'dur.
Jozefino - O bir tiyatrocu nazende ile Hotel C'de prenslik taslamaktaydı. Hatta kendi familyası Üronüs sülâlesinden indiğinden bahisle asilzadelik dava ederdi.
Rakım - Asilzadelik dava ettiğini bilmem. Velev ki etsin. Bizim memlekette hamdolsun bu esaret yoktur.
Jozefino - Ey, o beyefendinin nesine acıyorsun?
Rakım - Paraları tüketmiş de onun için!
Jozefino - Vah benim çocuk Râkım'cığım vah! A oğlum, dünyanın her budalasına acımak senin vazifen mi? Platon Bey çocuk değildi ya! Hâlbuki Beyoğlu'nda onun paraları tüketeceğini çocuklar dahi anlamıştı."[973]

Ahmet Mithat, vakayı nasıl sunduğunu romanlarının muhtelif yerlerinde açıkça ifade eder. Kimi zaman dışöyküsel anlatıcının hâkim gücü ekseninde kimi zaman roman kahramanlarından birinin anlatımıyla gerçekleştirilen anlatımlar, zaman zaman da diyaloglar vasıtasıyla sunulur. Dışöyküsel anlatıcının hangi gerekçeyle sözü devraldığını, okuru yönlendirme işlevinin ne derece başarıyla uygulanabildiğini, diyalogların hangi maksatla kurulduğunu yazarın şu ifadelerinden anlamak mümkündür:

---

[971] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 37.
[972] Stevick, s. 252.
[973] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 133.

> "Bu hikâyemizde ashâb-ı vakayiin hâl ü sânlarını muharrir sıfatıyla kendi tarafımızdan vasfetmeyip ne hâl ü sânda bulunduklarını zevât-ı mevcûdenin kendileri tarafından efkâr ve ef'al ile göstermeleri suretini tercih eylemiş olduğumuzdan Catherine'in fikir ve mütalâasından anlaşılacak ahvaline ka-riin-i kiramın ne nazarla bakacaklarını bilemeyiz."[974]

İfade edildiği gibi diyalogların kurulmasındaki en temel gaye ise anlatılanların bu yolla daha gerçekçi biçimde algılanması, okurla metin arasındaki anlatıcının geri plana itilmesi, mevcut zamanın yani hâlin diyaloglar yoluyla aracısız ve en gerçekçi biçimde gösterilmek istenmesidir.

1.6.2.2.3. Soru-Cevap Yoluyla

Tahkiye bölümünde ifade edildiği gibi yazarın romanlarında geleneksel tahkiyeye ait hususlara sıkça başvurulur. Çoğu kez sohbet çerçevesinde karşılaşılan bu üslup biçiminde anlatıcı, okurla âdeta muhavere/fikir alış verişi hâlindedir. Yapı tamamen olmasa bile genellikle okurdan gelmesi muhtemel bu hayalî sorular ve anlatıcının onlara verdiği cevaplar üzerine bina edilir. Yine bu durum da anlatıların meddah anlatısına yaklaştığı hükümlerine kapı aralamaktadır. Oysa onun anlatılarının meddahvari anlatım seviyesine indirgenmesi yazara yapılabilecek büyük bir haksızlık sayılabilir.

Muhatabına, zihninde oluşturduğu okur kitlesine “Ey kari, ey kariler, ey sevgili kariler” diye seslenmekten geri durmayan anlatıcının bu tavrı, âdeta bir meddahı çağrıştırıyor görünse de onun üslubunu yıllar boyu dillendirildiği şekliyle bir meddah üslubu diye nitelemek yanlış olacaktır. "...Midhat Efendi'nin üslûbunun meddah hikâyesine çok yaklaştığını söyledik. Bu üslûbu o, sanatı, daha iyisi, romancılıkta melekesi ilerledikçe biraz daha genişletir. Çünkü hakikatte onun sanatı yoktur, melekesi vardır ve halk muharriri olarak belli başlı kusurlarından biri de budur."[975] diyen Tanpınar’ın Ahmet Mithat hakkında verdiği bu hüküm, sonraki pek çok araştırmacı tarafından da benzer söylemlerle devam ettirilmiş ve romancı muhayyilesine sahip ender kişilerden olan bu usta kalemin çok yazan buna karşın yazdıklarının edebî bir değerli olmayan, konudan konuya atlayarak vakayı bütün hâlinde sunamayan, entrikayı bir türlü kuramayan, zayıf bir kurguya sahip romanlar kaleme alan sıradan bir yazar olarak düşünülmesine yol açmıştır. Ancak onun bir yol açıcı vasfı taşıdığı hatırlandığında Ahmet Mithat’ın açtığı ve basit kabul edilen o yolun sonraki kuşaklar tarafından daha işlek ve modern bir hâle getirildiği, bu çabada ise kendisinin büyük emeği olduğu unutulmamalıdır.

Samimiyeti gösteren, muhatapla sohbet ediliyor düşüncesini veren ifadeler, Ahmet Mithat’ın üslubunun önemli parçasıdır. “Her neyse, şimdi siz sorarsınız ki” gibi ifadelerinin sıkça kullanılması bunu gösterir.

---

[974] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 45.
[975] Tanpınar, s. 460.

"Şimdi siz sorarsınız ki pederinin bu dereceye kadar ibramı üzerine Cuzella Pavlos'un izdivacına kail oldu mu, olmadı mı?"[976]

Genette'ın anlatıcının işlevlerini sıralarken bunlar arasında saydığı ve bildirişim işlevi (*communication function*) dediği fonksiyona göre anlatıcı, muhatabına seslenerek onun zihninden geçen soruları âdeta okur ve ona uygun cevaplar üretir. Böylece anlatı, bir nevi karşılıklı konuşmaya dönüşür. Ahmet Mithat'ın ilk romanından son romanına kadar anlatıcılarda bu fonksiyonu görmek mümkündür. Okuyucunun merak ettiği şeyleri soran dışöyküsel anlatıcı, onlara hemen cevaplar da vererek hem aksiyon oluşturur hem de kısa süreli bu aksiyonu ve entrik havayı tekrar yok eder.

Ahmet Mithat, muhatabıyla sohbet eder gibi bir üslupla vakayı geliştirir. Çoğu zaman okura faydalı olmak düşüncesiyle verdiği ansiklopedik bilgilerin kapı aralayıcısı, bu tür sohbetler olmuştur. Bu kısımlarda sanki roman yazmıyor da konuşuyor gibi bir hava ortaya çıkar. Anlatıcının "Ha, şimdi siz dersiniz ki, Mısır'a âdeta hükümdar olmuş demek olan bir adamın harem-serâyına gece yarısı uşak girebilir mi? Bunu siz dersiniz ama, Kölemenlerin tarihini bilmediğiniz için dersiniz… Bari size tarihin yalnız bu cihetini mücmelen izah edeyim."[977] ifadeleriyle başlayan anlatımı, vakadan sapmalara ve romancı kimliğinden uzaklaşmalara da sebep olur.

Ahmet Mithat'tan söz eden edebiyat tarihlerinin merkezinde yer alan ortak düşünce, onun halk için yazan "avam" yazarı olduğu yönündedir. Karşısındaki muhatapla sohbet eder gibi roman yazan, zaman zaman "Hasan Mellâh'ı nerede bırakmıştık? Bundan üç sene mukaddem, âdeta firar gibi bir suretle Marsilya Limanı'ndan hareketle denize çıkmış olduğu hâlde bırakmıştık. Öyle değil mi?"[978] diye soru yönelten, "…biliniz bakalım Alonzo nereye gitti? Onda bilinmeyecek ne var?"[979], "Galata tarafında Çubukçular çarşısını bilir misiniz?"[980] diye o soruların cevaplarını da veren anlatıcı, muhataptan gelebilecek yanıtları da söyleyerek sohbet üslubunun oluşumunu sağlar.

Yazarın muhatapla yaptığı söyleşilerde muhtemelen önceki romanların basılmasının ardından kendisine gelen eleştirilere edebî çerçevede cevaplar üretir. Bunu da muhatabın yönelttiği sorular ekseninde yanıtlayan yazar, eleştirilere ne kadar açık biri olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla soru-cevap yöntemi, bir anlamda Ahmet Mithat'ın dış dünya ile romanı birbirine bağlayan köprüsü olarak da kullanılır.

> "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 medeniyye âlâ. Hissiyât-ı insâniyyeye diyecek yok. Nukât-ı işvebâzâne

[976] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 46.
[977] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 229.
[978] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 257.
[979] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 31.
[980] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 3.

> insanı gerçekten mütehassis edecek bir surette. Hasılı evvelinden âhirine kadar insanı her babı bir başka suretle eğlendirebilecek bir eser-i cemîldir. 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. Bunca politika mesaili, bu kadar hafî cemiyetler, serriştesi kaybolmuş nice bin esrar! Bunlar hep bir hikâye-nüvîsin fikr-i mütecessisine büyük büyük sermaye olacak şeylerdir.
> Muharrir -Anladım efendim, anladım. Demek oluyor ki hikâyede ezmine-i sâlifenin biraz daha uzacıklarına atf-ı nazarı şart koymaktasınız. Yani roman istorik (roman-historique) dedikleri surette esası tarih üzerine mübtenî hikâyeleri tercih ediyorsunuz. Bunda fikrim sizinle beraberdir. Paris'e gönderdiğim Türk'ü, buyurduğunuz veçhile büyük ihtilâl zamanında göndermeyi kurmuştum. Lâkin ortada politika temevvücâtından başka hiç bir şey bulunmadığı bir devirde yalnız hissiyât-ı kalbiyye ve mesâil-i insâniyye ve medeniyyeden ibaret bir vak'a tasvirini zemin ve zamana muvafık bulmadım. Maahâza o devire isnâd ile diğer bir hikâye tasviri ihtimâlinin önüne set çekilmedi ya? Şimdiki halde ise elde mevcut ve eski tarihin en garip bir kaç mesaili üzerine mübtenî bir yeni hikâyem var ki ismine Süleyman Muslî tesmiye eyledim."[981]

Muhatabıyla sohbet eden, ona sorular yönelten, okurlarından gelebileceğini tahmin ettiği soruları muhatabına sordurup onları cevaplayarak bir diyalog ortamı oluşturan Ahmet Mithat, böylece soru-cevap yoluyla durumu daha belirgin kılmaya çalışır. Anlatıcının taraf tutması gibi muhatabın da taraf tutması, tamamen yazarın bulunduğu konumla ve vermek istediği mesajın vurgulanmasıyla ilgilidir.

> "Billahi muharrir efendi! Artık siz de muhakemâtı pek incelttiniz ya! Kepenk altından ibaret bulunan bir yuvada yan gelinir mi? Safaya bakılır mı?
> Vallahi ey sevgili kariler! Saadet-i beşeriyyeyi en büyük konaklarından bed' ile böyle kepenk altlarına ve ta mezarlık içlerine kadar her yerde aradım."[982]

Kahramanın karakter niteliğine uymayan bir konuşma yapılacağında sözü derhâl dışöyküsel anlatıcı devralır. *Hüseyin Fellâh*'ta Şehlevend gibi bir kızın kendi karakterine pek de uymayan feylesofane konuşma yapmasının realizmi düşüreceği endişesini hisseden Ahmet Mithat, bu tür durumlarda yaptığı gibi hemen okuyucuyla sohbet havasına girer ve savunmasını yapar. Muhatabıyla soru-cevap içinde gerçekleşen bu tür anlatımlarda anlatıcı, maksadını da duyurur.

"Canım muharrir efendi! Muradınızı anladık. Siz şu karıları mahud Kanlıburc'a sokacaksınız. Bir ayak evvel sokunuz da hikâyenin alt tarafına bakalım."[983]

Muhatabın bu tavrına karşın anlatıcı, dikkatleri, oluşturduğu entrikaya çeker ve yapmak istediğinin aslında bu olmadığını, farklı bir şey kurgulamaya çalıştığını dile getirerek heyecanı

---

[981] Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 9-10.
[982] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 20.
[983] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 9.

ortadan kaldırır. Asıl maksadını içinden geçiren okurlarını ise "'Cümlesine bir siyakta acıyoruz.' diyenleri tebrik ederiz."[984] gibi ifadelerle takdir etmeyi ihmal etmez.

Bu tavır, sınırlı bir kesime hitap eder gibi görünmektedir. Oysa bu yönelim, onun eserlerinin sadece bir katmanıdır. Tekrarlanagelen bu kalıp ifade, onun basit ve tek yönlü bir yazar olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin bu vasıflarla anılmasında hiç şüphesiz Ahmet Hamdi Tanpınar'ın değerlendirmeleri etkili olmuştur. Tanpınar, Ahmet Mithat'ı ağır bir dille eleştirir. Belki de onun bu ifadeleri, Ahmet Mithat'ın romancı kimliğiyle ortaya koyduğu pek çok olumlu hareketi de gölgeler. Bu değerlendirmeler sonraki edebiyat tarihlerine de benzer söylemlerle yansımış ve Ahmet Mithat neredeyse hep bu olumsuz bakış açısıyla, önyargılı biçimde ele alınmıştır.

> "Ahmed Midhat Efendi'nin eseri 1870 senelerinin okuyucu kitlesinin seviyesinden başlar. Bu biraz da kendi seviyesi, yâni aşağı yukarı deniz sathının seviyesidir. Büyük özleyişlerle hareket eden Nâmık Kemal'de daima münevver kalabalığa hitap vardır. O, kalem arkadaşlarıyle, dostlarıyla konuşur. En yalnız bulunduğu anda bile bir takım idealler ve huzursuzluklar aşılıyacağı bir okur yazar kalabalığı karşısındaymış gibi davranır. Midhat Efendi ise bir zamanlar attar çıraklığı yaptığı Mısırçarşısı esnaf inin içinde, onlarla- yârenlik edermiş gibi yazar."[985]

Ahmet Mithat'ın halkı eğitmek gibi bir gayesinin olduğu inkâr edilemez. Fakat romanlarının içerik bakımından çeşitli ve zengin olması yanında devri için modern kabul edilebilecek anlatım tekniklerini de barındırması, onun anlatılarının toplumun genelini kapsama gayreti içinde olduğunu göstermektedir.

Anlatıcı, ansiklopedik bilgi vermek amacıyla muhatapla sohbete girişir. Ders verici ara bilgilerden sonra onları yorumlayan, genellikle anlattığı tarihsel olaylarla empati kuran yazar olayları değerlendirir ve hemen ardından vakaya tekrar kaldığı yerden devam ederken "Biz gelelim mâ-nahnü fîhimize:"[986] biçiminde ifadeler kullanır:

> "...deniz hâli bu. Malûm a, rüzgâr tebdîl-i istikamet edebilir. Lâkin tebdîl-i istikamet edince ne olur? Onu dahi bilir misiniz? Meselâ, batı rüzgârı şiddetlenip de dalgaları büyülttüğü zaman gün doğuşu esmeye başlarsa, derhâl dağ gibi dalgalar sabun köpüğü gibi kesilivermeye başlarlar. Bir saat sonra ortalık sütliman kesilir. Ama sonra yine bu gün doğuşu dahi kendi dalgalarını teşkil edebilirmiş. Varsın etsin. Bize işin şurası lâzım ki büyülttüğü dalgalarla Esma'yı Hasan'a itmiş olan batı rüzgârı, artık Kıbrıs ceziresi sularına takarrüp eylemiş bulunmak hasebiyle, şark tarafından bir kara meltemine tebeddül olmasıyla bir buçuk saat kadar arız oldu. Bu sükûnetin müsaadesiyle Esma dahi gözlerini açtı, baktı ki mumlar yanıyor! Gece olduğunu anladı."[987]

Anlatımdaki samimi olma çabası, beraberinde okuru bu anlamda ikna etmeye yönelik ifadelerin kullanılmasını getirir. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de henüz romanın *başında* "Felâtun Bey'i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakı Efendizade Felâtun Bey! Galiba tanıyamadınız. Fakat

---

[984] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 43.
[985] Tanpınar, s. 455.
[986] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 197.
[987] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 312.

tanınacak bir çocuktur."[988] diyen anlatıcı, okurla aynileşerek ortak amaçlar etrafında hareket etmeye çalıştığını ve o birlikteliği yansıtır.

Ahmet Mithat'ın anlatımında samimi bir hava vardır. Sanki bir arkadaşı, bir yakınıyla sohbet ediyor, ona bir sır veriyor izlenimi veren "Size tuhaf bir şey söyleyim mi?"[989] biçiminde ortaya çıkan bu üslup, dönem okurunu anlatılanlara ikna etmek ve okur kitlesi oluşturmak adına önemli katkı sağlamıştır. Aynı zamanda soru soran anlatıcı, cevabı da geciktirmeden vererek okurun yanlış yollara yönelmesinin önüne geçmiş olur.

1.6.2.3. Betimleme

Anlatı dünyasında genellikle farklı işlevlerde kullanılan betimlemelerle karşılaşmak olasıdır. Betimleme, anlatıcının okurdaki bilme ve öğrenme isteğini desteklemek amacıyla yaptığı tanıtımlar ve somutlaştırmalardır. R. Bourneuf ve Real Quellet, Pierre Fontanier les Figures du Discours'da betimlemeyi bir nesneyi gözler önüne sermek ve onun en ilginç yönlerini ayrıntılarıyla göstermek olarak tanımladığını ve yedi değişik betimleme biçimi belirlediğini belirtir.[990] Buna göre:

1. La topographie: Konusu herhangi bir yer olan ve en fazla kullanılan betimleme biçimidir. Ahmet Mithat'ın romanlarında en fazla tercih edilen betimleme türü budur.

   "Geminin kamarası bir büyücek salon ve salonun nihayetinde, yani ta kıç üzerinde karşılıklı iki oda, bir hela ile salonun dış tarafında ve merdivenin alt sahanlığı yanında karşılıklı iki oda ve bir büfe ve bir de sandık odası gibi bir şeyden ibaret ve fakat mükellef döşenmiş, müzeyyen idi."[991]

   Yerin betimlenmesi, beraberinde kişilerin yeri, mekân ettiği düşüncesini uyandırmayı da amaç edinir. Öyle ki ziyanın ifadelendirdiği hayat belirtisi, mekân ile kişi arasında kurulan yakınlığın betimleme ile sağlandığını göstermekte, bu durum da durgun bir betimlemeye hareketli bir hava kazandırmaktadır.

   "Daima önünde durup bir lâhzacık muayene eylediği hane, üç kat üzerine mebni ve beher katın sokak üzerine açılan pencereleri ondan ziyade yani büyücek ve açık tirşe boyalı bir hane olup fakat en alt katı o kadar alçaktır ki sokak kapısının iki tarafında bulunan cumbalar doğruca yürüyen bir adamın kafasına değeceğinden, oradan geçenler eğilip de geçmeğe mecbur olurlar. İşte sokakta gezen adam her kimse, bir buçuk ve hatta iki saat kadar sokağı adımladıktan sonra işbu iki alçak cumbadan sağ taraftaki cumbanın merbut olduğu odaya bir şamdan girdiği, sokağa kadar akseden ziyasından

[988] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 3.
[989] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 287.
[990] Kubilay **Aktulum**, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, Ankara 2004, s. 161.
[991] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 176.

anlaşıldı. Ha! şimdi haber verelim ki bu hanenin sokak üzerindeki pencerelerinden hiçbirisinde eser-i ziya yoktu."[992]

2. La chronographie: Kimi koşulların yardımıyla bir olayın zamanını belirleyen betimleme olarak tanımlanan "la chronographie", yine yazarın oluşturmak istediği gerçekçi manzaranın bir parçası olarak zamanı betimleme düşüncesiyle sıkça kullanılır.

"Bundan on iki sene kadar evvel mâh-ı martta yani nevrûz-i sultânı esnasında idi ki akşam saat on sularında köprüden kalkan şirket-i hayriyye vapurunun…"[993]

"Odessa limanı bu hikâyemizin zamân-ı güzerânı olan 1867 sene-i milâdiyyesinde donmuş olduğundan oraya tüccar sefinelerinin takarrüpleri mümkün olamayıp binaenaleyh birçok gemiler İstanbul limanında beklemekte idi."[994]

3. La prosopographie: Bir kişinin yüzünü, bedenini, çizgilerini, fiziki görünümünü, hareketlerini konu alan betimlemedir. "La prosopographie" ile klasik anlatıların temel özelliği olan kişi tanıtımları gerçekçi biçimde tanıtılmaya çalışılır. Vaka açısından önem taşıyan her kişi bu çerçevede hem fiziki, hem insani vasıflarla anlatılır.

"Memiş Bey gerçi yirmi üç yirmi dört yaşında genç bir adam idiyse de Cezayir âdeti iktizasından mıdır nedir yoksa neslinde Yahudi mi var ne var taze sakalı göğsü üzerine doğru sarkmış, inmişti. Başında ağabaniden değirmen taşı kadar bir sarık. Hem de ön tarafına doğru dayıvari eğdirmiş olduğu için gözleri üzerine düşmüş. Önü düğmeli sıkı bir yelek üzerinde yine sıkı bir salta marka. Belinde bir top lâhurî şal. Püskürme şalvar. Ayağında sakız gibi pamuk çoraplar. Sivri burunlu yüzsüz merkûb. Boğazında bir altm takımlı pala var ki kaytanı hemen kol kalınlığında safi sırmadan yapılmış olup topuzlarında ve püsküllerinde bizim görmekte olduğumuz mercanlara bedel lâl taşları kondurulmuş. Belinde safi altın üzerine elmas oturtma kundaklı bir çift tabanca. Onların yanı başında bir de murassa hançer. Bir Dayızade ki asalet, şecaat kalıbından kıyafetinden akıp gitmekte."[995]

4. L'ethopee: Gelenekleri, karakterleri, birinin ya da bir toplumun iyi ve kötü yanlarını, yeteneklerini, kusurlarını vb. konu alan betimleme biçiminde ifade edilen "l'ethopee", Ahmet Mithat'ın romanlarında bir kişiyi fiziki ve töresel yönden betimleme biçiminde tanımlanan "le portrait" ile birleşmektedir. Yazarın hemen her romanında Avrupalılar, Hindular, Singapurlular, Araplar, Aztekler, Amerikalılar gibi farklı kesimlerin yaşam biçimlerini, gelenek ve göreneklerini sunmayı hatta bunları bir romanın temel kurgusu hâline getirmeyi, okuru aydınlatmak, bilinmeyen toplumları tanıtmak düşüncesi eksenindeki romancılık gayesiyle örtüştüren Ahmet Mithat'ın başvurduğu yöntemlerdendir. *Arnavutlar Solyotlar*'da bunun yaygın örneklerinden birini görmek mümkündür.

"Bunların asıl lisanı Arnavut lisanı olup Nasraniyetleri hasebiyle Rum lisanı dahi beyinlerinde taammüm eylemiştir. Bu taammüm yalnız Nasraniyetten dahi iktiza etmeyip Arnavutluk'un Toskalık cihetinde lisân-ı Yunânînin Müslümanlara kadar taammümü meydandadır. Hatta Müslüman Arnavutlar Mevlid-i şerîf ve

[992] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 6.
[993] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 3.
[994] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 48.
[995] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 98-99.

ilmihâl ve Muhammediye gibi kitâb-ı dîniyyelerini bile Rum harfiyle yazarlar ve Rumcaya tercüme dahi eylemişlerdir.
Bundan mukaddem denildiği veçhile Tepedelenli'nin tepesini delercesine galebe ve kahramanlık göstermiş bulunan işbu Solyotların cehaletleri berkemal olup papazları meyanında bile yazı yazanlar nadir ve okumak yalnız papazlara münhasırdı. Kendilerinin en büyük şöhretleri silahşörlükten ibarettir. Zira o zamanlar gerek Arnavukluk'un ve gerek Yunanistan'ın her tarafındaki ağalar, kaptanlar birbirine taarruzdan hali olmadıkları cihetle nahiyelerinin muhâfaza-i emniyyetleri için cengâverliğe ihtiyaçları derkârdır. Bu adamlar nahiyelerini o kadar hüsn-i muhafaza etmişlerdir ki iki yüz seneden ekall olmayan bir zamandan beri ne Arnavut ne Osmanlı ne Müslaman ne Rum ayağı bastırmayıp fakat devlet-i aliyyeye itâat-ı kâmile ile haraçlarını vermişler ve her ne zaman bir hizmet-i askeriyyeye davet olunurlarsa icabetten ve sadakatla hüsn-i hizmetten geri durmamışlardır. Bundan maada kâffe-i ahvâlde alelıtlak müstakil olarak hükûmet-i ihtiyârânla idare olunur bir memleket ve millet-i müstakille suretinde yaşamışlardır.
İşleri güçleri silâhlarına hizmetten ve cengâverlik taliminden ibaret bulunan böyle nîm vahşi ahalinin ziraat ve çobanlık işleri vesair hizmet-i şâkkaları ekseriya kadınlara tahmil olunur. Meselâ İşkodra'da hamallık hizmetini kadınlar görerek Arnavukluk'un ekser yerlerinde çobanlık aglebiyetle kadınlara terk olunur. Solyotlardaysa kadınlar bu misillü hidemât-ı şâkkadan maada hidemât-ı harbiyyeye dahi iştirak ederlerdi. Kadınlar da erkekleri gibi iri, boylu, adaleli, kuvvetli gayet çevik ve mütehammil şeyler olduklarından ve terbiyeleri dahi hep cengâverlik içinde meydan aldığından mezâhim-i harbiyyede erkeklerden ay almayıp silâh dahi istimal ederlerdi. Hikâyemizde ilerledikçe görüleceği veçhile bunların kahramanlık yolunda göstermiş oldukları fedakârlıklar sahâyif-i tevârîhte görülen sair meşâhir-i nisvâaa kat kat faik olup okuyanların bile tüylerini ürpertecek derecelerdeydi.
Hele iffet ve ismet cihetinde Solyot kadınları kadim Yunamın'in Lesbus ve Korint nisvanı gibi fuhuşperestâne bir surette olmak şöyle dursun İsparta nisvanı gibi kahramanâne bir suretteydi. Zaten bunların eski Ispartalılar neslinden olduğu dahi mervidir ya! Onlar nazarında erkek denilen şey yalnız kocalarından ibaret bulunup sair erkekleri hâl ve şanlarına göre ya peder veyahut birader addederlerdi. Kendilerine bir koca intihabı hususunda pederlerinin nüfuzu âdeta tesirsiz olup kızlar gönüllerini verecekleri kahramanı intihapta tamamıyla serbest bulunurlardı. Âşık ve âşıka arasında sıdk ve vefa tabiî olduğu derecelerde zarurî bile addolunacağına iştibah etmemelidir. Zira bir Solyot kızı bîvefalığını gördüğü âşığından intikam hususunda bir İspanyol kızından daha muktedirdir. Şu kadar ki İspanyol kızında yalnız kıskançlık bulunup o saikayla ahz-ı intikama kalkıştığı hâlde Solyot kızı âşıkınm başkasına gönül verip vermediğini düşünmeyerek mücerret kendi sadâkat-ı âşıkanesinin intikamı için elini silâha uzatır.[996]

5. Le paralelle: Bilinen ve bilinmeyen arasındaki benzerlikleri ve ayrımları göstermeye çalışan betimleme, diye nitelenen “le paralelle”, Ahmet Mithat’ın belki de en sık başvurduğu yöntemlerdendir. Bunu sadece betimleme anlamında değil kurgunun inşasında ve temanın vurgulanmasında da sıkça dile getirmiştir. Ne zaman ki bilinmeyen bir ülke, kişi ya da zamandan söz edilse yazar onu derhâl bilinen bir dönemle karşılaştırır ve okurların bu yolla öğrenmelerini ister. Durumu okurların zihinlerinde canlandırmalarını sağlarken de betimlemeye başvurur. Ancak bu betimlemeler daha çok tahkiyenin arasına gizlenmiş biçimde iç içe kullanılmaktadır.

“Mudanya' dan Bursa'ya giderken ovanın nihayetinde Bursa şehri arka tarafındaki Keşiş dağının altında nasıl bir manzara teşkil eder ise, bu kayaların altında Kalabaka kasabası dahi öyle bir manzara teşkil eder. Farkları, Kalabaka kasaba ve kayalarının Bursa ve Keşiş dağından daha ufak bir mikyasda

[996] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 30-31.

olmasından ibarettir. Lakin Keşiş dağının etekleri bu kayalar gibi adeta dimdik bir duvar biçiminde kesilivermemiş olduğundan Keşiş dağının manzarasında da bu kayalar kadar heybet yoktur."[997]

6. Le tableau: Tutkuların, eylemlerin, olayların, fiziki ve töresel olayların canlı bir betimlemesidir. Ahmet Mithat bunun gerçekleşmesi için özel bir gayret sarf eder. Bunu açıkça dile getirmekten geri durmaz.

"Başka yerlerde görülen Gürcüler İstanbulluların giydikleri setrîye müşabih ve fakat etekleri daha kırmalı ve göğsü kopçalı bir setrî ile pantolon ve kundura ve başlarında Rus şapkası ile lâbis iseler de Peşav Gürcüleri hâlâ Çerkezlerin lâbis oldukları uzun etekli ve göğsü hazırlıklı beyaz ve sarı kılaptan şeritli libaslarla mülebbes olup başlarında dahi Tatar kalpağı ile Acem papağı arasında kuzu derisinden mamul birer külah görülür. Kadınları ise bir zamanlar şark taraflarında telebbüsü mutat olan yırtık ve uzun etekli ve uzun yenli entarileri aynı kumaştan şalvarlar üzerine giyerek başlarına koydukları mahrût-ı nakıs şeklindeki canfes serpuşların üzerine tülbent sararak tezyin ederler ki vücutları, endamları fevka'l-hat tenasüp olduğundan giydikleri libasları da kendilerine ziyadesiyle yakıştırırlar."[998]

Betimlemelerin yoğun biçimde kullanıldığı anlatılarda okurun vakadan koptuğu ve aksiyonun da ortadan kalktığı bilinmektedir. Bu sebeple uzun betimlemeler, bir yandan okura özellikle mekânı ve kişileri tanıtıp kurgunun önemli parçalarını birleştirirken diğer yandan okurun vakanın heyecanını kaybetmesine de sebep olabilmektedir.

Betimlemenin temel amaçlarından biri, anlatılan durumun gerçekliği konusunda okurları ikna etmek ve daha inandırıcı bir vaka sunmaya yardımcı olmaktır. Ahmet Mithat bunun bilincinde olan bir sanatçıdır. Öyle ki *Hayret* romanında okurlarından özür dilemesi gerektiğini, bu özrün sebebinin ise onlara akıllarının kabul edemeyeceği hayalleri anlatmasından dolayı olmadığını Büyükada'daki "***" otelindeki yatak odasında geçen olayı olduğu gibi okurlarına tasvir edememiş olduğundan aflarını dilemeğe mecbur hissettiği için bu özrün gerekli olduğunu ifade eder.

"Vakıa sûret-i tasvîrde pek büyük noksanımız pek büyük aczimiz vardır. Bu acz bu noksansa meselenin hakikaten lâyıkı veçhile tasviri güç olmasından neşet eylemiştir. Karilerimiz mürüvveten mülâhaza buyurmalıdırlar ki Necefklu'nun Safa Kok Sanc'ı uykudan ilk uyandırdığı zamanla hırsızların firar eyledikleri zaman arasında bizim o yolda verdiğimiz izahatı okumağa muktezâ-yı zaman kadar dahi zaman geçememiştir. Bizim satran-bade-satr hikâye eylediğimiz şeylerin bazı gerek birkaçı müteakiben veyahut ân-ı vâhidde geçmiş ve bazıları arasından biraz zaman mürur eylediği hâlde dahi gerek Safa Kok Sanc'ın ve gerek hırsızların havfları, tereddütleri, işmizazları, filânları bu zamanların boş geçtiklerini ispata kâfi olacak vekayi hükmünü almıştır.
Yoksa tasvir eylediğimiz hikâye, sırf hayalden dahi olsa bu hayal hakikat-ı kati'yyeye o kadar yakın ve mümkinât-ı maddiyye dairesine o kadar dâhildir ki yalnız bunlar değil hikâyemizin ilerisine doğru görülecek sair bu makule acayip ve garaip dahi bin bir gece hikâyesindeki ham hayalâtın hiçbirisine kıyas edilemez. Zaten fünun ve maarifin bugünkü terakkiyatı üzerine bir 'asr-ı hâzır bin bir gecesi' yazılacak olsa, asıl bin bir gece müellifini de hayrette bırakacak bin türlü havarık o hikâyeyi doldurur da bunların dahi hiçbirisi hayâl-i hamdan ibaret kalmayacak ya bir fenne veyahut bir sanata mensup hakayık-ı bâhireden ibaret görülür. Hem de müellif acâib-i mezkûreyi bir sırr-ı mektûm suretinde izahsız

[997] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 71.
[998] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 25.

da bırakmaz. Lüzumuna göre veyahut imkânın müsaadesi derecesinde bunların esbap ve ahkâmını şerhederek, karilerini o esrara mümkün mertebe vâkıf etmekte geyret eyler."[999]

Görüldüğü gibi betimlemenin gerçekçilik ile olan yakın bağlantısı bizzat yazar tarafından ifade edilmektedir. Gerçeği bire bir yansıtmanın mümkün olamayacağının farkında olan Ahmet Mithat, kendi hayalhanesini kullanarak pek çok noktada gerçeklik temellerine temas eden ama yazarın hayallerinden de büsbütün sıyrılmamış bir yapı inşa eder.

Ahmet Mithat'ın, bu betimlemeler yoluyla olayların geçtiği mekânları, kişileri ve zamanı vakanın gerektirdiği ölçüde ya da vermek istediği ara bilgiye uygun biçimde anlatmaya çalıştığı görülür. Dolayısıyla onları amaca giden yolda birer basamak olarak görmek gerekir. Bunun ötesine geçerek çok ayrıntılı betimlemelere girişmediği dikkat çeker. Günlük yaşamda her an herkesin görebileceği sıradan manzaralar, çok da ilgi çekmeyecek bir anlatımla sunulur. Bu sebeple betimlemelerin kurguya büyük bir canlılık kazandırdığını söylemek pek de doğru olmayacaktır.

1.6.2.4. İç Konuşma

İç konuşma, Ahmet Mithat'ın romanlarında kahramanın doğrudan doğruya zihnindeki bir varlıkla ya da bizzat kendi beniyle bir hesaplaşmaya girmesi biçiminde ortaya çıkar.

"Ahmed Midhat'ın eserlerinde mesaj, bir roman formunda dile getirilmez; tersine, iç monolog tarzında dışa vurulur. Ahmed Midhat'ın, amacına çok uygun biçimde ısrarla okura hitap etmesi, meddah geleneğinden türeyen bir alışkanlıktı; iç monolog tarzındaki kendi kendine konuşmalar, meddahlıkta açıklayıcı bir rol oynarken, Ahmed Midhat'ta doğrudan yorum yapmayı sağlıyordu. Aslında Ahmed Midhat, çok az örnekte de, yorumlarını hikâyelerinin başkişilerinden birinin sözlerine taşıma zahmetini göstermişti."[1000]

İç konuşmada kahramana ait düşünceler, içten ve aracısız bir şekilde ortaya dökülür. Bu anlatım tekniğini "…bir şiir düzeni dâhilinde, dinleyicisi olmayan ve sesle ifade edilmeyen bir anlatım şeklidir. Böylece kişinin kendine has düşüncelerini, en samimi düşüncelerini, şuuraltına en yakın düşüncelerini, mantık sistemine bağlı olmayan düşüncelerini, yani kendi içdünyasında tezahür eden düşüncelerini, tezahür ettiği şekliyle düşünceyi ifade etme bakımından, küçük ve doğrudan cümlelerle ifade etmesidir."[1001] diyen R. BOURNEUF ve Real QUELLET'nin bu tespitine benzer uygulamalarla Ahmet Mithat'ın romanlarında karşılaşmak mümkündür.

"Bilâkis Ömer'in bu bâbda büyük bir rey ve fikri vardı, ama hanıma söylenilebilecek ârâ ve efkârdan değildi. Sonra söyledi. Ama kendi kendisine söyledi. Dedi ki:
-Zavallı kadıncağız! Hâlâ kızının gelin gittiği itikadında! Cihanın tanıdığı Laz Mehmed Ali'yi kendisi tanımadığı için bu itikada düşmüş. Şehlevend'in Mısır'a gelin gittiğini haber vererek beni de sevindirmişti. Meğer gelin değil esir gitmiş! Ah! Şehlevend Hanımefendi Hazretleri esir düşmüş. Hem de nasıl esaret ya? Hiç Laz Mehmed Ali öteden beriden bedava gibi bir suretle kandırıp esir bulmak iktidarıyla müştehir iken hanıma bir ev ve beşyüz kuruş para vererek Şehlevend'i esir eder mi? Bu işte

[999] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 22-23.
[1000] Evin, s. 66.
[1001] R. Bourneuf-Real Quellet, s. 178.

> mutlaka düşmanların parmağı vardır, mutlaka Laz Mehmed Ali vasıtasıyla başımıza bu felâketi de getirmişlerdir. Mağlubuz, yine mağlubuz vesselam! Az kaldı ki karıya esrarın bu katmerlerini dahi açayım. İyi ki açmadım. Bîçarenin yüreğine inerdi.... Yüreğine ineceğini bilse idim yine söylerdim. İhtimal ki aklına dokunur, çıldırırdı. O zaman bütün bütün bîçare kalırdı."[1002]

İç konuşmalara başlarken *"kendi kendisine dedi ki, kendi kendisine demişti ki, kendi kendisine derdi ki, lisan-ı derûn ile"* ifadelerinden birini mutlaka kullanan ve iç konuşmaya bu şekilde geçiş yapan anlatıcı, bundan sonra kahramanın zihninden geçen bütün ahvali bir çırpıda anlatır. Kendisi tamamen devreden çıkmadığı için tam anlamıyla realist biz iç görünüş ortaya çıkmaz. *Paris'te Bir Türk*, Ahmet Mithat'ın iç konuşmalara bolca yer verdiği romanlarının başında gelir.

> "Kendi kendisine dedi ki: Şimdi şu binalar altında öyle adamlar vardır ki kendilerini mes'ut addiyle rahat rahat uyurlar. Meselâ bir terzi kalfası ki, bu hafta başında borçlarını kamilen eda eylediğinden ve ileriki haftalarda mahsûl-i sa'yine müstakilen kendisi sahip kalacağından dolayı, nail-i ni'met-i saadet olmuş itikadındadır. Hâlbuki şu mağazacı uşağı her hafta kazancının nısfını bittasarruf arttırabilmekte bulunduğundan dolayı kendisini bahtiyar addeder ki buna nispetle terzinin mes'udiyeti aşağıda kalır. Şu makinist teehhül edecek kadar adam oldu, para kazandı, yavuklusuna nişan dahi taktı. Binaenaleyh bahtiyarlıkça iki evvelkiyi tekaddüm edebildi. Şu şarapçı ise otuz beş sene ticaretle iki yüz elli bin frank para toplayıp işten çekilerek çocuklarıyla beraber rahat yaşıyor ve binaenaleyh kendisini cümleden daha bahtiyar görüyor. Kendi mes'udiyetine kail olmak insan için ne büyük bahtiyarlıktır? Lâkin kendisinin üst tarafında bulunanların ahvalini gıbtakeşâne tedkik etmemek şartıyla. Çünkü haset her mes'udiyeti menhusiyete tahvil edecek bir rehber-i müessirdir. Eğer insan bahtiyarlık gibi bedbahtlık dahi binnisbe olduğuna dikkat eyler ise mes'udiyetini daha büyük görebilir. Meselâ şu şarapçı birkaç ekspozisyondan madalya ve birkaç devletten nişan alamamış olmasını ve şu nişanlı, yavuklu henüz maşukasını derâguş edememiş bulunmasını ve şu mağazacı uşağı henüz teehhül edecek bir iktidara varamamasını ve terzi ise daha para biriktirmeye başlayamamasını kendisi için bir bedbahtlık addedebilirler. Eğer terzi kendi bedbahtlığını şarapçıya kıyas eder ise büsbütün dilhun olacağına şüphe yoktur. Eğer henüz boşta gezip iş bulamamış ve borç ile taayyüş edip borçlanmakta bulunmuş olan diğer bir refikini nazar-ı teemmüle alır ise şüphe yok ki müteselli olur. Hey gidi âlem hey!"[1003]

Dürdane Hanım romanında Ayşe Ebe'nin yaptığı iç konuşma, bir anlamda gösterme ile birleşir ve mekânın okurun gözünde canlanmasına yardım eder.

> "Aman ya Rab! Ne belâya çattık! Ömrümde ayak atmamış olduğum böyle tehlikeli merdivenden ben nasıl çıkabilirim? Ya ayağımı fena yerleştirerek paldır küldür aşağıya kadar yuvarlanırsam? Fakat çare yok. Bir kere tutulmuş bulunduk. Son dereceye kadar gayret lâzım. Hâsılı her basamakta bir ölüm atlatarak nihayet yukarıya kadar vardık. Bari gözlerimi açsalar da tutunacağım yerleri görsem! Hayır!
> Yukarıya vardığımızda ellerimle yokladığım zaman geniş bir pencerenin çerçevesi olduğunu anlayarak iki ellerimle sarıldığım gibi içende bulunan bir adam dahi bana yardım ederek pencereden içeriye girdim. Ayaklarımın gayet kaba bir halıya bastıklarını hisseyledim."[1004]

Vah romanındaki Behçet Bey, romanın başında vapurda gördüğü bayanı takip ederken devamlı iç konuşma hâlindedir. Bu iç konuşma, vakanın entrik düzeyini de yükseltir.

[1002] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 55-56.
[1003] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 517-518.
[1004] Ahmet Midhat Efendi, *Dürdane Hanım*, s. 40.

"Behçet Bey mülâhazasının arkasını kesmeyerek kendi kendisine dedi ki:
-Arkasına düşmeli ama ya hanım akşama kadar çıkmazsa? Ya akşam dahi çıkmayıp da burada kalırsa? Hem ben burada öyle akşamlara kadar nasıl zaman geçirebilirim? İşte Hoca Kutbettin Efendinin akrabasından Raşit Bey yalanını uydurduk da onu bile Usta Bodos'a yutturamadık. Birkaç yalanımızı daha tutacak olursa herif bizden şüphelenip ihtimal ki beni zaptiyeye bile verir. Öyle ya! Böyle kırk yıllık mahalle bakkalı mahallenin bir rüknü demek olup herkes işlerine güçlerine gittikleri zaman mahallenin muhafazası, mahalle bakkalına, mahalle kahvecisine, mahalle sakasına filân kalır. Benim gibi bir adamın böyle yerlerde işsiz güçsüz dolaşması ve ağzından tevili gayr-ı kabil yalanlar dökmesi her hâlde dâî-i şüphe olur mevâddandır."[1005]

Ahmet Mithat, doğrudan iç konuşmalara çok yer vermemesini, dışöyküsel anlatıcının buna da müdahale ederek aracı tavrı takınmasını *Gönüllü*'de şu ifadelerle açıklar:

"...romancı yalnız söylenen şeyleri değil kulûbden geçen şeyleri dahi bilir ve yazar ise de bunların bazılarını sükût ile anlatmak sayfalar dolusu tafsilat ile anlatmaktan daha fasih, daha beliğ olur. Biz dahi bîçare Filomene'in şu ahval üzerine ve pederinden işittiği şu sözlere mukabil gönlünden neler geçtiğini sükutumuzla tarif etmeyi tercih eyliyoruz. Elbette karilerimizin kendi tasavvurları bu bapta bizim kendi tarifatımızdan daha vâsi olur."[1006]

Netice itibariyle dönemin klasik anlatı yapısına uygun biçimde kısmi anlamda iç konuşmalara yer veren buna karşılık bolca iç çözümleme yapan anlatıcı, hâkimiyetin bir an olsun kendi elinden gitmesine izin vermek istemez. Bu tavrın belirleyicisi de yine büyük oranda okurdur. Çünkü dönem okuru henüz bu türle yeni tanışmış olduğu için anlatıcı ona yol göstermek ve amacı açık açık söylemek ihtiyacı duymaktadır. İkinci etken ise kuşkusuz geleneksel anlatıdaki anlatıcının gücü elinde bulunduran belirleyici vasfıdır.

1.6.2.5. İç Çözümleme

İç çözümleme, Ahmet Mithat'ın romanlarında genellikle dışöyküsel anlatıcının kahramanın ruh hâlini dışa vurmak amacıyla çözümlemeye girişmesi biçiminde kendisini gösterir. Buradaki konuşan ses, tamamen dışöyküsel anlatıcının sahip olduğu sınırsız bakış açısının yansımasıdır.

Ahmet Mithat'ın dışöyküsel anlatıcısı zaman zaman iç konuşmaların arasına girerek iç çözümlemeleri kullanır. Bunu ise kendisi "yürek içine girmek" biçiminde sade bir ifade ile karşılar. Kişileri önem derecesine göre sınıflandıran, sonra da bunları okurlarına bu sırayla tanıtacağını ifade eden anlatıcı, bu şekilde gizli kalmış insani arzulara ulaşabileceğini ümit eder.

"Şu aralık tedkik edecek bir şey var ise, o da bu hikâyemizin başlıca a'zâsından olmak üzere birtakım ahvalini gördüğümüz Cartrisse ve Catherine ile Nasuh, Gardiyanski yürekleri olsun. Zevât-ı sâire hep şimdilik ikinci derecede kalan a'zâdan olup, fakat bu dört zatın yürekleri içine girer isek, bizi müstefit edecek bazı hissiyata tesadüf edebiliriz."[1007]

[1005] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 20-21.
[1006] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 116.
[1007] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 81.

Bu anlatım tekniğinde romanın temel anlatıcısı, kahramanın zihnine nüfuz ederek onun düşüncelerini, planlarını, gelecekten beklentilerini, geçmişte yaşadıklarını anlatır. Dolayısıyla iç âleme yönelik tespitler, beraberinde iç odaklayımı ve sınırsı bir bakış açısını da getirir. Çünkü yalnızca Ahmet Mithat değil dönemin bütün yazarları gücün kendi ellerinde olmasını istemiş ve anlatıcının gücünün kırılmasına izin vermemişlerdir. Her şeyi bilme gücünün yansıması olan bu anlatım tekniğinde üçüncü teklik şahıs kullanılır.

Dönemin Türk romanlarında olduğu gibi Ahmet Mithat'ın romanlarında da pek rastlanmayan iç çözümleme, ilk defa *Yeryüzünde Bir Melek*'te ciddi manada yer almıştır. İç konuşma ile birlikte kendisini gösteren bu bakış açısında anlatıcı, kahramanın iç çözümlemesini yapar. Ahmet Mithat bunu romanın küçük bir bölümünde şu şekilde kullanır:

> "...bugün şu kâğıtları okuyup da Arife hakkında kalpçe bir de rikkat hissedince zikrolunan tesirâtın kuvveti bir kat daha arttı. Zira kadında mûcib-i nefret olarak görmekte bulunduğu fenalığı hep Abdülkerim'e yahut birçok Abdülkerimlere atfederek kendisinin beraatine kail olmağa başladığı zaman, artık Arife dahi Raziyelik hâline takarrüp eylemeğe başlamış olurdu. 'Raziye'yi Arife etmek mel'anettir. Fakat Arife'yi Raziyelik hâline getirebilirim ya! O herifler zavallı kadıncağızı melekiyyet-i nisvâniyye derece-i mukaddesesinden kaldırıp levs-i pâ-yı sefalet olacak menzile-i pestîye indirmişler. Ben onu yine evvelki mertebe-i melekiyyetine iade edemez miyim?' der idi ki sözün ehemmiyetini şerhe hacet olmayıp, karilerimize ihtar edebilecek başka bir şey varsa o da işte aşk-ı hâlisin bir kadın için levs değil izzet ve ziynet olacağı hakkında evvelce edilen bir davanın burhanı da bu suret olacağı derkârdır. Pek ziyade izah ve tafsiline hacet görülmemeği ihtar ile deriz ki 'Başına üç tas su dökmüşler!...' tarzında bir söz öyle ma'sûmiyyet-i nisvâniyye âlemine iade eyledikleri zavallıları temizleyen şey, yalnız o üç tas su olamaz. Evvelâ âb-ı sirişk-i nedametle yıkanıp tetahhür eder. Fakat bu da kâfi olmayıp ondan fazla olarak bir de zînet-i aşk kendisini tezyin eylerse mahvolup gitmiş zannolunan ol vücut âlem-i ismet-i melekânede tekrar isbât-ı mevcûdiyyet etmiş olur. Ama birtakım kimseler 'Şöyle bir kadını almış!...' diye tayip ve tahkir edeceklermiş. O adamlar şol kimselerdir ki onların kabiliyyet-i insâniyyesi bir kadını mahvdan kurtarmak gibi şöyle bir hareket-i insâniyyeyi icra şöyle dursun, işte bunu istihsana bile müsait olmayıp ancak bu kaziyenin nakîzi olmak üzere bir kadını ma'sûmiyyet-i melekâne âleminden teb'îd ve vâdi-i mahv ve fenaya kadar ilka edebilmelerine müsaittir. Bu adamların hüner addeyledikleri dahi bundan ibaret olup bir alçağın bir masumeyi baştan çıkarıp mahveylediğini işitirlerse 'Aferin be! Herif iyi muvaffak olmuş!' diye onu takdir ve tahsin ederler. Yoksa helakinden vücut kurtaranları tayip etmeleri müstebid değildir.
> Şu mülâhazalar Şefik'in zihninden geçti."[1008]

Son ifade, anlatıcının ne yaptığı konusunda bilinçli oluşunu da göstermektedir. Önce dışöyküsel anlatıcının her şeye hâkim tavrından taviz vermeyen Ahmet Mithat, sonra sözü zaman zaman kahramanlarına devretmeye başlar. Son aşamada ise anlatıcının kahramanların iç dünyalarına girmesini sağlayarak okurların kahramanların iç dünyalarını görmelerini ister. Böylece anlatı mesafesi kısalır ve dönem için daha gerçekçi ve farklı bir anlatım yöntemi ortaya konur.

Bazen de dışöyküsel anlatıcı, birtakım açıklamalar yapar ve benzer düşüncelerin kahramanın da zihninden geçtiğini ifade ederek dolaylı bir iç çözümlemeyi gerçekleştirir. Tarafsız

---

[1008] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 119-120.

davranmadığını fark eden anlatıcı, kendisini açıklama yapmak zorunda hissettiğinde bu durum ortaya çıkar.

> "Bir kere düşünmelidir ki insanın elinde bir mücevher bulunsa da onu katmayı bir adama teklif eylese derhal mücevher kıymetinden düşer. İhtimal ki teklif olunan adam 'Sakın bu elmas yalancı bir şey olmasın? Sakın herif beni aldatmak istemesin!' diye şüphelere dahi düşer. Ama bir adamın elinde bir elmas bulunup da hariçten birisi onu pek beğenerek 'Aman şunu bana satar mısın?' derse bu teklif elmasın kadrini kıymetini arttırır. Elmas sahibi ne kadar istiğna gösterirse malın kıymeti o kadar ziyade artıp eğer râğıb ona cidden rağbet etmişse ciddî bir fedakârlığı dahi göze aldırır.
>
> Biz burada şu muhakemeyi kendi muhakememiz gibi bir surette serdediyoruz ve eyledik ise de bunlar kâmilen Necati Efendinin kendi mütalâatından olmak üzere hatırından geçmişti."[1009]

Netice itibariyle anlatım teknikleri ile bakış açısı ve anlatıcı birbiriyle yakından ilgilidir. Ahmet Mithat'ın okurları yönlendirmek, eğitmek ve eğlendirmek amaçlarıyla örtüşen anlatıcı ve bakış açısı ise dışöyküsel anlatıcı olduğu için iç çözümlemeleri genellikle bu kanaldan dışöyküsel anlatıcıya yaptırdığı görülmektedir. Her şeyi bilen, kahramanın zihnini okuma yetisine sahip bir anlatıcının zaman zaman iç çözümlemelere müracaat etmesi ise bir yandan vakanın tanıtılmasına diğer yandan da kahramanların iç dünyalarının okurlar tarafından bilinmesine olanak sunmaktadır.

1.6.2.6. Mektup Tekniği

Ahmet Mithat Efendi mektup tekniğinden daha ilk romanından itibaren faydalanmaya başlamış ve kurgusal bütünlük içinde mektuba önemli entrik çözümleyici görevi yüklemiştir. Pavlos, Cuzella'ya Cartagena'ya her gelen gemi ile aşkını ilan eden muhabbetnameler yazar. Mektup, duyguların ifadesinde, muhabbeti soğutmamak adına bir vasıta rolü üstlenir. Böylece hem *Hasan Mellâh*'ta hem de devamı olan *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta sürüp gidecek olan Pavlos'un macerası mektuplarla başlar. Yazarın romanlarında mektupların vakayı yönlendirme fonksiyonları da vardır. Marie'nin Hasan Mellâh'a yazdığı mektupta Cuzella'nın pek fena bir tazyik altına girdiğini, bu tazyiklerin ise hep Pavlos tarafından verilen fesat üzerine meydana geldiğini ve artık kendisinin bir şeyler yapması gerektiğini ister. Bunun üzerine Hasan, harekete geçer ve olayların gidişi değişir. Cadiz'de bulunan Pavlos'a gelen mektuplardaki ifadeler, Hasan Mellâh'ın Meliketülbahr ile denize açılmasını sağlamış, vakanın gidişi tamamen değişmiştir. Yine Mısır'ı "kılıcına ram" eylemiş bir kişi olan Murat Bey'in uşağı ona geceleyin bir mektup getirince o da adamlarından Canürktü'ye derhâl atını hazırlayıp yola çıkması talimatını verir. Mektup hem yönlendirici hem entrika uyandırıcıdır. Canürktü yola çıktıktan sonra kendisine gelen ikinci mektupta birincinin aksine Yunus Berke'nin öldürülmesinden vazgeçildiği yazılınca derhâl Sarı Yakup'u çağırtan Murat Bey, onu da Canürktü'nün ardından gönderir. Vaka farklı biçimde yeniden yönlendirilir. Bunu sağlayan ise mektuplardır. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta Hasan'ın

---

[1009] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 150.

Dominico Badia ile Casim'e yazdığı ve kendi adına casusluk yapan Batul'a vererek onların yataklarına bıraktırdığı mektup ve onun yanındaki bir hançer vakanın dönüşümünü sağlayan yönlendirici unsurlar olarak dikkat çeker. Mısır'da ne kadar belli başlı Kölemen beyleri varsa nisanın yirmi üçü tarihiyle Mehmed Ali'den birer mektup alırlar. Mektupta hepsinin Kahire'de bulunmaları istenir. Mektupla birlikte Mısır'da toplanan Kölemen beyleri, Mehmed Ali tarafından katledilir. Böylece mektup, ara vakayı da yönlendirir. *Hüseyin Fellâh*'ta Şehlevend'in annesi Hasna Hanım'dan uzun bir müddet mektup bekleyen Hüseyin, Civelek ve Şehlevend nihayet mektubu alırlar. Bu mektup önemli bir dönüşümü de taşır.[1010] Çünkü beklenen mektuba göre Şehlevend, Hüseyin ya da Civelek'e olan sevgisini açıklayacaktır. Mektuptan sonra Şehlevend'in Ömer isminde bir sevdiğinin olduğu öğrenilir. Bundan sonra Hüseyin ve Civelek aşkından vazgeçerek Şehlevend'i sevdiğine kavuşturmaya karar verir. Yine aynı romanda Şehlevend'in babası Belgrad'a memur olunca annesine ilgi duyan ulemadan İskelecizade Bekir Efendi adında birinin düzmecesi ile eşinin şehit olduğu haberi Hasna Hanım'a mektupla bildirilir. Hasna Hanım, bu haberle birlikte elindeki malı da kısa zamanda tüketerek fakirleşir ve Safî Efendi ile evlenmek mecburiyetinde kalır. Bir gün Hasna Hanım'ın eşi Belgrad'dan gelir ve Hasna Hanım da Safî Efendi'den ayrılarak kızıyla baş başa yaşamaya başlar. Onu yaptığı düzenbazlıkla bu hâle düşüren ise yazdığı uydurma bir mektupla Bekir Efendi'dir. *Paris'te Bir Türk*'te ise Poliny'nin Simon'a bir mektup bırakarak evden kaçması ve bu mektubu Nasuh'un bularak okuması vakanın bütün düğümünü çözümler. Poliny'yi Simon'la evlendirmek gayretinde olan Nasuh, Poliny'nin de kendisini sevdiğini öğrenir ve Poliny, mektubun sonunda intihar edeceğini belirterek veda eder. *Süleyman Muslî*'de önemli bir entrik unsuru temsil eden Süleyman'a Alamut kalesinde Şeyhülcebel'in verdiği görevin mahiyeti söylenmez. Bunu nihayet, bir mektup açığa çıkarır. *Yeryüzünde Bir Melek*'te Arife ile Şefik arasındaki mektuplaşmalardan sonra Arife, önceki sevgilisi Abdülkerim'in kendisine yazdığı mektupları Şefik'e verir. Bu mektuplar vasıtasıyla Abdülkerim ile Arife ilişkisi de öğrenilir. Ayrıca Şefik'in onları okurken vakanın anlatımının değişmesi anlatıdaki tekdüzeliği ortadan kaldırır. Onun Arife'ye daha masum gözüyle bakması da vaka açısından bir dönüşümü beraberinde getirir. Benzer örnekleri çoğaltılabilecek *Karnaval, Acâyib-i Âlem, Esrâr-ı Cinâyât* romanlarında görüldüğü/görülebileceği gibi bütün bu mektupların tamamı olduğu gibi yazılarak hem mektuplardan bir anlatım tekniği unsuru olarak istifade edilir, hem de onlara kurgu açısından önemli bir değer yüklenir. Bazen vakanın heyecan dozunu yükselten mektuplar bazen de *Esrâr-ı Cinâyât, Cellat* ve *Haydut Montari*'de olduğu gibi vakanın düğümünün çözülmesine yardımcı olur.

Mektuplara yüklenen önemli bir işlev de onların vaka başlangıcını, özetleme yöntemiyle anlatmalarıdır. Hasan Mellâh'ın Numan'a yazdığı mektuplarda aradan geçen uzun zamanda yaşadığı olaylar özetlenir. Dolayısıyla mektuplar, özetleme görevini de yerine getirir. Böylece vakanın seyrini etkileyen bilgiler, mektuplarda gizlenir. Mehmet Tekin'in işaret ettiği gibi

[1010] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 214-217.

"…mektup yöntemi, özü gereği 'anlatma' ağırlıklı bir yöntemdir."[1011] Bu sebeple mektuplara, yazarın romanlarında tahkiye çerçevesinde değer yüklenir ve kurgu adına önemli ipuçları taşırlar.

> "Benim biraderim! Fas tarafında Mevlâ Sîdî Sultân Süleyman'ın cülusundan beri işler başkalaşmış, yani ortalık yoluna girmeye başlamış olduğu malûmundur. Bu zatın cülusu on sekiz seneye varmakta olup, şimdiye kadar ettiği ıslâhata herkes aferin demektedir. İcraat ve ıslâhât-ı vâkı'ası ise pederim Sîdî Osman'ın vaktiyle vaz' ve tanzim etmiş olduğu nizamât sayesinde vukua geldiği öteden beri rivayet olunurdu. Bu defa aldığım mektuplar mealine nazaran hanedanımızı berbat eden hainlerin ortadan vücudu kaldırılmış. Ne kadar dostlar varsa iş başına onlar geçmiş. Hatta rağbet eder de Fas'a avdet eylersem, saadet içinde kemâl-i emniyyetle yaşayabileceğimi dahi temin ediyorlar. Konağımız ve sair emlâkimiz eğerçi henüz eller elinde ise de, ben Fas'a avdet eylersem bunların cümlesi istirdat edilebileceğini dahi temin ediyorlar."[1012]

Bu tekniğin bilincinde olan Ahmet Mithat, Hasan ile Numan'ın mektuplaşmalarından bahsederken "Bu mektup üzerine Numan ile zevcesi arasında söylenecek bazı sözler varsa da, onlardan evvel bizim aramızda söylenecek birtakım sözler olacaktır. Öyle değil mi? Zira bu mektup bize henüz haber alamadığımız birtakım şeyleri haber veriyor."[1013] der. Dolayısıyla mektupları tahkiyenin bir parçası olarak kullandığını açıkça dile getirir.

Mehmet Tekin, "Mektup tekniği, roman türünde genellikle iki şekilde kullanılmıştır: Biri, romanın müstakil ve peşpeşe gelen mektuplarla şekillenmesidir. Diğeri ise, tekniğin roman genelinde ve gerektiğinde kullanılmasıdır."[1014] der. Buna göre Ahmet Mithat'ın romanları içinde bu yöntemin en fazla kullanıldığı romanlarının *Volter 20 Yaşında* ve *Hayal ve Hakikat* olduğu görülür.

Volter 20 Yaşında romanı, hemen hemen baştan sona kadar mektuplardan oluşmaktadır. Romanın büyük bölümü Volter'in sevgilisine yazdığı mektuplar ve anlatıcının onlara yaptığı yorumlarla geçer. Henüz on dört yaşındaki Volter ile sevgilisi Mademoiselle Ölmep Dö Növaye, Volter'in babasının engellemesi üzerine görüşemez olurlar. Çünkü babanın öncelikli isteği, oğlunun iyi bir diplomat olması ve bu yoldaki eğitimini tamamlamasıdır. İki sevgili görüşemeyince irtibatlarını mektuplar yoluyla kurarlar. Romanda üzerinde daha çok durulan mektuplar, Volter'in yazdıklarıdır. Romanın temel kurgusu da işte bu mektuplar ve onlara verilen cevaplardan oluşmaktadır. Görüldüğü gibi mektup tekniği bir anlatma yöntemi olarak kullanılmaktadır. Sevgilisine toplam on dört uzun mektup yazan Volter, bu mektuplarda aşkının büyüklüğünü dile getirir. Bu arada dışöyküsel anlatıcı, hâkimiyeti tamamen mektup tekniğine ve dolayısıyla kahramanlara bırakmaz ve mektup aralarında iki tarafın duygularını yorumlayarak okurun bu ilişkiyi ve anlatılanları daha iyi anlamasına yardımcı olmaya çalışır. Mektup ve onun yorumu biçiminde sürüp giden romanın sonunda sevgilisinden artık mektup alamayan Volter çok üzülse de bir süre sonra hem kendisi hem de Mademoiselle Ölmep Dö Növaye başkalarıyla

---

[1011] Tekin, s. 226.
[1012] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 285.
[1013] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 286.
[1014] Tekin, s. 227.

birlikte olur. Hatta dönemin edibelerinden kabul edilen Mademoiselle Ölmep Dö Növaye'nin annesi, Volter'den gelen mektupları yayınlayarak bunlardan büyük bir şöhret ve para kazanır.

Hayal ve Hakikat'in ifade başlıklı girişinde dile getirildiği gibi Osmanlı kadınlarının erdemlilerinden olan ve birçok eseri *Tercüman-ı Hakikat*'te yayınlanmış bir hanımefendi kaleminden yazılan ilk bölüm, "Vedat" başlığını taşır. Bu kısmı kaleme alan kişi, bilindiği üzere Fatma Aliye Hanım'dır. İkinci kısmı ise güya o yazının ilgili olduğu kişi kabul edilen Vefa tarafından kendisine yazılmış bir mektuptan ibarettir. Romanın bu ikinci mektuptan oluşan kısmını da Ahmet Mithat kaleme almıştır. Savunma niteliğindeki bu mektupta Vefa'nın olaylar hakkındaki değerlendirmelerini ve bir erkeğin meseleye bakış açısıyla bir kadınınki arasındaki farkı görmek mümkündür. Vedat'ın Vefa'ya olan yakınlığının zamanla aşka dönüşmesi de yine romanın temel anlatım tekniklerinden olan mektuplaşmalarla ilgilidir.

1.6.2.7. Nazım Yoluyla Anlatım

Dizmek, düzenlemek, sıralamak gibi anlamları bulunan nazım, bir anlatım tekniği olarak Ahmet Mithat'ın romanlarında zaman zaman kullanılmıştır. Edebiyatta ise sözün ölçülü biçimde söylenmesine denir. Bu sebeple nazım, ölçülü olarak ifade edilmiş sözlerin genel adıdır. Şiir ise nazmın estetik biçimde ifade edilmiş hâlidir. Bütün şiirler birer nazımdır; ancak her nazım şiir düzeyine erişecek kadar estetik olmayabilir. Bu sebeple yazarın romanlarında genel anlamdaki nazım parçalarının ve şirin anlatım tekniği olarak kullanılması irdelenecektir.

Nazım yoluyla anlatımın en fazla kullanıldığı romanlar *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* ile *Yeryüzünde Bir Melek*'tir. Birincisinde Râkım'ın ders verdiği İngiliz ailenin kızlarının bir müddet sonra Osmanlı ve Fars şiirine merak salmaları ikincisinde ise Şefik'in doktor olması yanında şair kimliğiyle de okurların karşısında çıkması anlatım tekniğini belirleyen önemli etkenler olmuştur. Bunların dışında nazım yoluyla anlatıma müracaat edilen başka romanlar da vardır. Seçilen bu anlatım tekniğinde kişilerin ve yazarın vermek istediği mesajın büyük etkisi vardır.

Rakım'ın ders verdiği İngiliz kızları Osmanlı şiirine ilgi duymaya başlarlar ve sohbetlerde şiir yoğunluk kazanır. Ahmet Mithat, Margrit'in düşünceleri gibi ifade ederek şiir hakkındaki kanaatlerini dile getirir. Can, İngiliz şiirinin insana hiçbir ateş vermediğini Fransız şiirlerini daha çok sevdiğini; ama artık Türkçe öğrendikten sonra Fransız şiirinden de vazgeçtiğini dile getirir. Margrit de onun bu düşüncelerine katılır ve şiirin insanı yakmadıktan sonra hiçbir işe yaramayacağını ilave eder. İngiliz kızlarının Osmanlı şiirine olan ilgisi Rakım'ın onlara Fars ve Osmanlı şiirlerini verip tercüme etmesini beraberinde getirir. Bu aynı zamanda Batı'nın Doğu'ya olan ilgisidir. Hafız'ın bir gazelini İngiliz kızlarına tercüme eden Rakım, Doğu'nun aşk anlayışı tezini de kendi karakteriyle birleştirerek sunar. Böylece Ahmet Mithat'ın bu tekniği kullanırken temel hareket noktası olan nazmın duygusal hâli yansıtması prensibi, tematik bütünlük içerisinde başarıyla sunulur. Çünkü burada Râkım'ın duygusal durumunu en iyi anlatan şiir

parçaları seçilerek anlatım kolaylaştırıldığı gibi kişinin bu anlamda tanıtılması da sağlanır. Can da Râkım'a olan aşkını ve duygularını şiir yoluyla dillendirir.

Yeryüzünde Bir Melek'in şair ruhlu kahramanı Şefik'in Raziye'ye olan aşkını ifade etmede yine nazım parçalarına yer verilmesi yine Ahmet Mithat'ın anlatımını kolaylaştırmak için bu tekniği kullandığını göstermektedir.

> "Ah ey sevgili kariim! Ömründe senin hiç tatlı tatlı ağladığın yok mudur? Aşk, vakıa bir derttir. Lâkin ne kadar tatlı derttir ki onun ocağı da tatlıdır! O veçhile gözden akan yaşlar da tatlıdır. Bak bir âşık ne demiş:
> Kan ağladığım sanki musibet mi görürsün?
> Aşkın ile kan ağlamayan zevkini bilmez
> Kurtarmasın beni Allah bu derd-i hevâdan
> Derdinle dil dağlamayan zevkini bilmez"[1015]

Raziye'ye olan hislerin yoğunluğu, Divan şiirinin ifade imkânlarını kullanmayı beraberinde getirmektedir. Öyle ki bir hanımda vasfolunacak bir şey varsa onun da kaş, göz ve kirpikler olduğunu dile getiren anlatıcı, bu çerçevede bir nazım örneği sunar:

> "Ol kaşları gör kim ne hilâldir ne kemandır
> Ebrû-yı hilâl sözleri artık hezeyandır
> Samura da teşbih eden sözü yalandır
> Ecred görünür ol kaşa nisbet ile samur
> Çattıkça hele etmede âşıkını makhur.
>
> Kirpik ile kaş sanki birbirine girişmiş
> Bir zülf-i perîşân gibi gayetle karışmış
> Hem sayesi gülzâr-ı izâr üzre erişmiş
> Revnaklanıvermiş o güzel dide mahmur
> Süzdükçe hele etmede âşıkını mesrur."[1016]

Şefik'i tanıtırken onun tabip kimliği yanında şair kimliğine devamlı biçimde göndermeler yapan anlatıcı, onun yazdığı nazım parçalarının *mevzun* ve *mukaffa* içermediğini belirtir. Önceleri şair diye bunlara denildiğini; ancak mevcut zamanda şairin mutlaka vezinli söz söylemeyeceği gerçeğinin ortaya çıktığını, her vezinli söz söyleyenin de mutlaka şair olamayacağını ifade eder. Onun bu düşünceleri Recâizâde Mahmut Ekrem'in, *Takdir-i Elhan*'da belirttiği "Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lâzım gelmez; her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi" sözüyle örtüşür. Şiirde şuur olursa ancak o zaman onu söyleyenin şair olacağını, şuur olduktan sonra mensur sözlerin dahi şiir sayılabileceğini vurgular.

Rikalda'da ise ahenk yine nazım parçalarıyla sağlandığı gibi Aztekler'in tanrılarına kurban sunarken okudukları bu parçalar, romandaki lirizmi de artırır. Aynı zamanda Aztekler'in yaşam

---

[1015] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 38-39.
[1016] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 62-63.

biçimlerini anlatan nazım parçaları roman boyunca birkaç kez tekrarlanarak töre ve inanışlar dile getirilir. Anlatıcı amacını yine bu anlatım tekniğiyle ifade eder.

"Mabudumuz kan istemiş
Lâyıklı kurban istemiş
Bir muteber can istemiş
İcra için biz emrini
Bak işte bulduk birini"[1017]
"Kabul et bizden ey mabûd bu kurbanı, bu kurbanı
Bütün kurbanlar içre hiç bulunmaz bunun akranı
Seni tebcîl için zebheyleriz binlerce insanı
Fakat onlar içinde hiç bulunmaz bunun akranı"[1018]

Ancak bu nazım parçaları karşısında romanın ilerleyen bölümlerinde kullanılan aşağıdaki parça, ilkel toplumlardan modern hayata doğru yönelen değişimi ve medeniyeti ifade etmek için romandaki yerini almıştır. Bu şiir aynı zamanda Ahmet Mithat'ın romanda vermek istediği mesajla da örtüşür.

"Hak Teâlâ vermiş bize iz'ân
Nazar-ı ibreti açsın insan
Kâinat emrimize tâbidir
Bahtiyar olmaya vardır imkân.
Bahtiyar olmaya gayret edelim.

Taş, ağaç, ot ne ki var âlemde
Hasıl etmekte refah âdemde.
Bunları hüsn-i idare lâzım,
Tavsiyem işte budur nâmemde
Yek-fikir olmaya gayret edelim.

Vahşet içinde yaşar hayvanlar,
Yâr olur birbirine insanlar,
Vererek el ele çalışmalıyız,
Bahçeler hâlini alır ormanlar,
Yek-vücut olmaya gayret edelim."[1019]

Sonuç olarak anlatıma renk katmak, tekdüzelikten kurtarmak, mesajı bu parçaların içine gizlemek gibi sebeplerle nazım yoluyla anlatımı kullanan Ahmet Mithat, aynı zamanda bu yolla atasözleri, deyimler ve veciz ifadeleri kullanırken görüldüğü gibi anlatıcının ifade imkânını da genişletmektedir.

[1017] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 29.
[1018] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 35.
[1019] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 101-102.

1.6.2.8. Montaj Tekniği

Bir yazarın başka birine ait bir söz, şiir veya yazıyı kendi amacına uygun biçimde, olduğu gibi alarak eserinde kullanmasından ibaret kabul edilen montaj tekniği, sanatçıların düşüncelerini desteklemek için sıkça başvurdukları bir yöntemdir. Ahmet Mithat'ın da öncelikli gayesi, hemen her konuda okurlarını bilgilendirmek olduğu için diğer disiplinlere ait malzemeden imkânları ölçüsünde ve roman sınırları içinde faydalanmıştır. Yazarın en fazla montaj yaptığı tür ise şiirlerdir. Anlamı kuvvetlendirmek, temayı daha açık biçimde vurgulamak, anlatımdaki tekdüzeliği yıkmak gibi etkenler montaja başvurulmasını sağlamıştır.

> "Montaj tekniği farklı düzeylerde uygulanmaktadır: Bir yazar, eserinin genel yapısında yer vermek istediği 'hazır kalıp' metne, orijinal haliyle yer vermek isteyebilir. Bu uygulamaya örnek olarak A. İlhan'ın adı geçen romanıyla Refik Halid'in Kadınlar Tekkesi'ni, Alev Alatlı'nın romanlarını gösterebiliriz. Bir diğer uygulama da, montajlanan metnin yeniden yazılarak (dönüştürülerek) 'meâlen' verilmesi, yahut sadece sezdirme yoluna gidilmesidir."[1020]

Ahmet Mithat bu uygulamaların her ikisini de kullanmıştır. Montajlanan metnin anlamının verilmesi biçimindeki kullanımı daha çok Batılı sanatçıların şiirlerinden yapılan alıntılarda kullanırken Doğulu sanatçıların şiirlerinden yapılan alıntıların hemen hemen tamamını olduğu gibi montajlamıştır.

Paris'te Bir Türk'te anlatıcı, bin iki yüz seneden beri saltanat veyahut hükûmetin halkın el öperek bîat ve kabulüyle duruşunu ifade etmek için bir Müslüman'ın ifade ettiğini belirterek bir beyit söyler. Bu beyit, Şeyh Sadi-i Şirazi'ye aittir. Ahmet Mithat, Şirazi'ye ait başka kıssa, söz ve beyitlere de romanlarında sıkça yer vermiştir.

"Güsfend ez berâ-yı çûbân nîst

Belki çûbân berâ-yı hıdmet-i ôst"[1021]

Koyun çoban için değildir. Belki çoban, koyunlara hizmet için vardır anlamındaki bu beyit, iktidar ile milletlerin ilişkisini örneklemektedir. Bu sebeple Ahmet Mithat'ın başvurduğu şiirler, tıpkı atasözleri ve deyimlerde olduğu gibi mevcut bir durumu desteklemek, düşünceyi geliştirmek ya da anlatıma renk katmak için yapıya dâhil edilirler.

Kimi zaman da hangi şairden montaj yapılmışsa onun ismi de belirtilir. Hepsinin ortak özelliği ise gerek ana vaka zincirindeki gerekse ara vakalardaki tematik yapıya uygun mesajlar içermesidir.

> "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

[1020] Tekin, s. 245.
[1021] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 305.

> nedametkârâneye satın alındığını ondan sonra tayip ediniz' mealinde olan ebyatını zihninden geçirerek dudaklarıyla dahi mırıldanmaktaydı."[1022]

Aşk teminin ağırlıklı olarak ele alındığı *Yeryüzünde Bir Melek*'te aşkı bir nura benzetip şiir söyleyen bir Fransız şairinin

"Devr-i şemsi andırır, aşkın zuhur u mahvı kim

Bir ufuktan kaybolursa, ufk-ı diğerden doğar"[1023]

diye tercüme edilebilen sözünü pek doğru bularak Şefik ile Raziye aşkını desteklemek için bunu bir örnek olarak kullanır. Ancak hangi şairden montaj yaptığını belirtmez.

Sadi'nin şiiri ve başka bir şiir, *Yeryüzünde Bir Melek*'te Şefik'in macerasını açıklar. Şiir, hem vakayı açıklamak hem de Şefik'in durumunu edebî bir örnekle desteklemek amacıyla kullanılır.

> "Sadî'de hakimane olmayan hangi söz vardır? Zemîn-i zamanımıza begayet muvafık geldiği için şimdi bunu derhatır eyledik. Et'ime-i nefsiyye-i gûnâ-gûn ile seyir olanlara nân-ı cevvinin hoş görünmesi kabil midir? Ama 'Sence çirkin olan bence maşuktur' diyen muhâfaza-i enfâs-ı hayâtiyyesi için ol nân-ı cevvine öyle bir saldırış ile saldırır ki hakikaten hasret-i visaliyle mecnun olan âşıkın maşukasına saldırışı, ona nispetle âdeta bir istiğna diye hükmolunabilir. Behişt-nişîn olan hurilerin Araf'ı cehennem zannetmeleri ne kadar müstebat değilse cehennem-nişîn olanların dahi Araf'ı cennet diye telâkki etmeleri de o kadar müstebat değildir. Zihin şu muhakemeye koyulduğu zaman filhâl: Bize derlerdi vakt-i mâzîde
> Senden ednaya bak da şükreyle
> Şimdi aks-i kaziyyeden âlem
> Senden âlâya bak da şükreyle
> tarzındaki sözlerin pek sathî ve adî söz olduklarını hükmeder. İnsan ki terakki ettikçe etmek ve dünyayı kendisine verseler kendisini o mesudiyete alıştırıncaya kadar sevinip bir kere ona alıştıktan sonra daha üst tarafmı da gözlemek cibilliyetle meçhuldür. Hiç hâl ve hatırına teşekkür için kendisinden âlâya veya ednaya nazar eder mi? Bir mertebe aşağıyı, mutlaka tokluğundan çatlamak derecesinde bulunanların arpa ekmeği gördüğü nazarla görüp bir mertebe yukarısını dahi azâb-ı cehennem içinde bulunduğu hâlde Araf'ı görenler gibi görür. İşte bizim Şefik dahi cibilliyetin hükmüne tamamıyla tâbi olup Vidin hapishanesinde bulunduğu zaman Vali Paşanın ahırını dahi bir kâşâne-i dilküşâ olmak üzere telâkki edeceği, ahırı dahi Vidin hapishanesi gibi görecek daha bâlâter mevkide bulunuyor."[1024]

Fuzuli'nin dile getirdiği "Hikmet-i dünya vü mâfiha bilen ârif degül/Ârif oldur bilmeye dünya vü mâfiha nedür" beyti Mesâil-i Muğlâka'da "Arif olmaz kim bilir dünya vü mâfîha nedir?/Arif oldur bilmeye dünya vü mâfîha nedir?"[1025] diye kullanılır. Daha çok Sadi, Hafız, Nefi, Fuzuli gibi Şark sanatçılarının şiirlerinden montaj yapılması dikkat çekmektedir.

[1022] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 155.
[1023] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 235.
[1024] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 221.
[1025] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil-i Muğlâka*, s. 11.

Sonuç olarak amacına uygun örnekler seçerek bunları romanın bütünsel yapısı içine yerleştiren Ahmet Mithat, anlatıma farklı bir atmosfer kazandırdığı gibi düşüncesini ifade etme noktasında bu ürünlerden büyük oranda destek almıştır.

1. Kelimelerin Türkçe, Arapça, Farsça biçimlerini aynı metinde kullanabilen Ahmet Mithat'ın kelime gruplarını oluştururken de bu anlamda birlik içinde olmadığı görülür. Bazı eserlerinin bölümlemelerinde Türkçe tamlamalar kullanan yazar, bazılarında Farsça tamlamalar seçer. Bazen de her iki dile ait unsurları harmanlar ve karışık bir şey ortaya çıkar. Bu da onun, dili özensiz biçimde kullandığı düşüncesini uyandırmaktadır.
2. Çok okuyan, çok yazma amacında olan Ahmet Mithat'ın tam bir yazı makinesi sıfatını hak edecek derecede her fırsatı yazarak değerlendirmesi yazdıklarını okuyup düzeltecek kadar geniş zaman bulamaması onun dilinde birtakım hataların da ortaya çıkmasına sebep olmuştur.
3. Ahmet Mithat, sanılanın aksine dil konusunda hassas fikirlere sahiptir. Dilde barınan onca yabancı kelimeden rahatsız olan yazar, matbuatın dilin temizlenmesine öncülük etmesini ve Latin harflerinin kabul edilerek Türkçeye daha uygun bir alfabenin yaygınlaşmasını düşünmüştür. Dil konusundaki hassas tavrından ötürü romanlarında diyalogların dil ve üslubu ile daha çok dışöyküsel anlatıcının sözü devraldığı kısımların dili ve üslubu birbirinden oldukça farklıdır. Kahramanlar daha sade ve samimi bir üslup kullanırken anlatıcı, toplumu eğitmek, ona önderlik etmek ve yol göstermek görevlerinin sorumluluğu olarak daha ağır bir üslup kullanmıştır.
4. Ahmet Mithat'ta kelimelerin anlamını belirleyen en önemli unsur, amaçtır. Onun çeşitli amaçlar doğrultusunda kaleme aldığı romanlarında çevre ve okuyucu önemli bir tetikleyici rol üstlenir. Bu doğrultuda şekillenen metnin içerik katmanları ortaya çıkar.
5. Öğretici kimliğinin roman kimliğine galip geldiği anlarda vakaya ara vererek açıklamalar yapar.
6. Fransız edebiyatının etkisi altında gelişimini sürdüren Tanzimat edebiyatı sürecinde Batı'daki milliyetçilik hareketlerinin tetiklediği halka yöneliş, Ahmet Mithat'ta da etkiler uyandırmış ve Türkçeye karşı büyük bir duyarlılık hissetmeye başlamıştır. Bu amaçla halkın anlayacağı dille yazmak fikri ekseninde halk diline yönelme düşüncesi onda yaygınlık kazanmıştır. Romanlarında atasözleri deyimler ve veciz ifadelerden sıklıkla yararlanma sebebi budur.
7. Her yönden okuru eğitme ve bilgilendirme gayretindeki Ahmet Mithat, terimler konusunda hassas davranır ve bilinmediğini düşündüğü terimlerin açıklamalarını da ya parantez içi bilgilerle ya da ayrıca bir paragraf oluşturarak yapar.
8. Ahmet Mithat, Batı kaynaklı ifadelerle birlikte Arapça ifadelere de sıkça yer vermiştir. Batı kökenli kelimeleri daha çok gördüğü/okuduğu yeni birtakım buluşları Osmanlı okurlarına tanıtmak maksadıyla kullanırken Arapça ifadeleri de anlatılan durumu desteklemek

gayesiyle kimi zaman parantez içi açıklamasıyla kimi zaman üzerinde uzun izahatlara girişerek kullanmıştır.

9. Günlük konuşma dili, birtakım kaba ifadeler taşıyabilmesine karşın Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında sıkça kullanılmıştır. Edebî dilden ayrılan ve birtakım sapmaları doğuran argo, jargon, küfür ile kimi zaman ağız özelliklerine göre şekillenen konuşma biçimleri bu sapmalar arasında sayılabilir. Bu tür sapmalar, kahramanların tanınmaları açısından da son derece önem taşımaktadır.

10. Ahmet Mithat Efendi, tahkiye ve gösterme başta olmak üzere romanlarında betimlemeleri, iç konuşma ve iç çözümlemeleri, mektup tekniğini, nazım yoluyla anlatımı, montaj tekniğini sıklıkla kullanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA TEMALAR

Ahmet Mithat, romanlarında hemen her meseleden söz etmeyi kendisine bir görev bilmiş Türk edebiyatının önemli yazarlarındandır. Romanları vasıtasıyla insanları eğiterek bir okur kitlesi oluşturmayı, böylece bir eğitim seferberliği gerçekleştirmeyi hedefleyen yazar, romanlarında ele aldığı temel hareket noktaları yanında pek çok meseleyi de irdelemiş, zaman zaman vaka akışını durdurarak uzun ansiklopedik açıklamalar dahi yapmış, bunun eksikliğini bildiğini ama insanların da roman okurken yeni şeyler öğrenmesinin önemli olduğunu ifade etmiştir. O, romanlarında ele aldığı meseleleri, *Ahbâr-ı Âsâra Tamim-i Enzâr* isimli çalışmasında şu şekilde ifade eder:

> "Öteden beri edilegelen intikadattan anlamamış mı idik ki romanlar her devrin inhimakatına, temayülatına göre teşekkül ederler? İşte bu devr-i teceddüd dahi halkın bir tarafı ifrata ve diğer tarafı tefrite varan bir takım inhimakat-ı mütehallifesi romanlara yeniden yeniye renkler verilmesini icap eylemiştir. Mesela bir cihetten servet ve samana hırsı artarak bir hüner ile kesb-i servet edemeyenlerin gunagun hileler, entrikalar ile kesb-i servet etmeleri, ve diğer cihetten fülus-ı ahmere muhtaç olanların işlerine güçlerine bir nizam vermeye çalışacaklarına 'batasıya!' denilen harekatta devamla kendilerini ve kendileriyle beraber daha birçoklarını da batırmaları, ve bu tarafta bir asalet-i kadime şanını mutaassıbane muhafaza edenlere mukabil diğer tarafta vazaatı asalete de takdim etmeye uğraşanların mesai-yi müfritaneleri, velhasıl hatır ve hayale gelmez cürüm ve cinayetlerin ta kibar avalimine kadar yol bulmaları, ve bir peder ve mader-i meşrudan tevellûd etmedikleri gibi kendileri de meşruen tevlid-i evlada muktedir olamayanların felaket-i gunagun içinde yuvarlanmaları, romanlar elvanını o kadar çoğaltmıştır ki hemen cümlesinin içinde bir aşk, bir sevda esası hükmünü alıyor gibi görünür iken muhaddaat ve ihtiyalat-ı saire galebe ederek romanlarda en az iştigal edilen şey o aşk, o sevda olduğu görülmeye başlamıştır."[1026]

Bununla birlikte romanları bu şekilde taksim etmiş olmakla birlikte tarihî olan bir romanda çağın şartlarına hiç değinmeyeceği veyahut içtimai olan romanda siyasî veya cinai olarak hiçbir şey görülemeyeceğinin tasavvur edilmesinin yanlış olacağını söyleyerek romanlarındaki renkli dünyayı tarif eder.

[1026] Ahmet Mithat Efendi, *Ahbâr-ı Âsâra Tamim-i Enzâr (Edebi Eserlere Genel Bir Bakış 1307 / 1890)* (hzl. Nüket Esen), İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 71.

2.1. Batılılaşma/Medeniyet Problemi

Tanzimat döneminin ilgi çeken konularının başında gelen Batılılaşma ve bununla birlikte ilerleyen medeniyet problemleri, yaklaşık bir asır boyunca Türk romanının sıkça işlenen temalarından olmuştur. Türk romanının oluşum aşamasında Batılılaşma sorununu çeşitli yönleriyle en geniş biçimde işleyen yazar, kuşkusuz Ahmet Midhat Efendi'dir. Hatta onun açtığı yoldan giden Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Şinasi Hisar gibi sonraki kuşak yazarları da benzer kişiler oluşturarak bu meseleyi derinleştirmişlerdir. Ahmet Mithat'ın Batılılaşma konusunda eleştiri oklarını yönelttiği asıl mesele, Batılılaşmanın ne kadar ve nasıl yapıldığıdır. Bu sebeple ölçülü olan ile ölçüyü aşan kişiler ve onların içinde bulundukları olumlu ve olumsuz durumlar, Ahmet Mithat'taki Batılılaşmanın temelini teşkil eder.

Ahmet Mithat, Osmanlı toplumunun Batı'yla olan temaslarında iki önemli fonksiyon üstlenmiştir. Bir taraftan Batı'yı bilinmeyen ve değişik yönleriyle Osmanlı toplumuna tanıtmak diğer taraftan da toplumdaki Batı algısını roman, hikâye, tiyatro ve makaleleri yoluyla değerlendirmektir. Bu iki önemli görevi yerine getirmede kendisini bir kültür elçisi olarak kabul eden Ahmet Mithat, önce Batı'yı değişik kanallardan tanımış sonra da kurgusal yapı içinde öğrendiği niteliklere uygun mekân ve kişiler oluşturmuştur. Kuşkusuz Ahmet Mithat'ın Batı'yı tanımadaki en önemli yardımcısı Batılı yazarların edebî eserleri olduğu kadar onların kaleme aldığı makalelerinde dile getirilen yeni fikir ve buluşlar, 1889 yılında Stockholm'de katıldığı VIII. Müsteşrikler Kongresi'nde Osmanlıyı temsil etmek amacıyla ilk kez Avrupa'ya gitmesi, bu esnada pek çok Avrupa şehrini görme fırsatı yakalaması, farklı insanlarla tanışması, Batılı çevrelerle İstanbul'da yakın iletişim içinde bulunması olmuştur. Bütün bunlar, yazarın romanlarındaki Batı düşüncesinin temellerini oluşturur. Roman kahramanlarının Batı'ya özellikle de Fransa'ya yaptıkları seyahatler, Osmanlı okuruna Batı'yı tanıtmak adına bir kapı aralamaktadır. Bu seyahatleri anlatıcı, şu şekilde ifade eder:

"Hacı Hafız Singapurî'nin Avrupa seyahati burada sûret-i mahsûsada kayda şayan bir seyahattir. Zira Avrupa seyahatlerinin icrası için her türlü suretler vârid-i hatır olursa da şark seyahatleri gibi keşkül-be-dest-i kanâat olarak koca Avrupa'yı seyahat sureti, zannederiz ki tasavvurdan dahi uzak kalır."[1027]

Ahmet Mithat, okumayı geç sayılabilecek bir yaşta kendi imkânları ve esnaf komşuları yardımıyla öğrenmiştir. Bu durum, oğlu Kâmil Yazgıç'ın babasını anlattığı hatıratında şu şekilde ifade edilir:

> "Dükkânımızın yanındaki dükkânın sahibi, Hacı İbrahim adında, kırmızı sakallı, sevimli bir ihtiyardı. Ne zaman, dükkânının önünden geçsem, onu, ya bir gazete sayfasına yahut ta, kalın bir kitaba gömülmüş bir halde görürdüm. Beni imrendiren okumak zevkini bol bol tadan bahtiyarlardan olduğu aşikârdı. Bir gün, yalnız bulunduğu sırada yanına girdim. Ve kızara bozara:

[1027] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 23.

— Efendi amca, dedim, benim sizden çok büyük bir ricam var.

O merakla yüzüme bakarken, biriktirdiğim cesaretimi tüketmemeye çalışarak ilâve ettim:

— Çok istediğim halde, bugüne kadar, okuma yazma öğrenemedim: Cahil kaldım. Fakat henüz çok genç olduğumu düşünerek bir gün, bu hevesime kavuşabileceğimi sanıyorum.

Sizden istediğim şey, münasip zamanlarınızda benimle biraz meşgul olmanız, bana okuma yazma öğretmenizdir. Buna mukabil, size emredeceğiniz her hizmeti görürüm. Dükkânınızı siler süpürür, hattâ isterseniz, geceleri evinize de gelir, göstereceğiniz işleri görebilirim."[1028]

Hacı İbrahim Efendi'nin yardımıyla okuma yazmayı öğrenen Ahmet Mithat, geç kaldığı okuma faaliyetinde bir an önce açığı kapatmak hevesiyle karşısına ne çıkarsa okumaya başlar. Ondaki birikimin temelleri buna dayanır. Önce Arapça ve Farsçayı ardından da dönemin yaygın edebiyat dili olan Fransızcayı öğrenir. Fransızca öğrenmesi pek çok Avrupai eseri bizzat kaynağından okuması için ona iyi bir yol açar. İşte Ahmet Mithat'ın Batı ile olan ilk ciddi temasları da bundan sonra başlar. Pek çok Fransız yazarın kaleme aldığı makaleler, Ahmet Mithat'ın hayalhanesinden süzülerek roman biçiminde ortaya çıkar. Bazen romanın iskeleti bazen de romanın içinde geçen küçük motifler, bu temele dayanır. Bunu açık açık söylemekten de asla çekinmez.

"…bizim 'Fennî Bir Roman' serlevhasıyla başlamış olduğumuz şu eser, Jules Verne'in romanlarından birisinin tercümesi değildir. Amerika'da birçok tetkikat ve keşfiyât ile uğraşmayı bir cinnet derecesinde ileriye vardırmış olan etıbbaya ta'lîkan Oscar Mişon nam Fransız muharririn kaleme almış bulunduğu 'Aşk ve Galvanoplasti' nam makalesini esas ittihaz ederek şu romanı kaleme almaktayız…"[1029]

Ahmet Mithat, kendisinin de bir roman kahramanı olarak olayların içinde yer aldığı *Müşahedat*'ta Agavni ve Siranuş'un yaşadığı eve gidip onlarla görüşme talebini evin uşağına ilettiğinde gelecek haberi bir kahvehanede beklemeye koyulur. Bu sırada vakit geçirirken karıştırdığı yabancı matbuat, aynı zamanda onun günlük hayatta da takip ettiği ve Batı'yı tanıma fırsatı yakaladığı yayın organlarını temsil eder.

"Uşağa dediğim veçhile Lüksenburg kahvesine gittim. Illustration nam, Fransızca musavver gazeteyi alıp resimlerim temaşaya başladım. O bitti. Le Mond Illustre gazetesini aldım. O da bitti. İngilizlerin en meşhur musavver gazetesi olan Grafik de bitti. 'Bitti' diyorum. Ama biten nedir? Biliyor musunuz? Yalnız gazetenin yapraklarını çevirişim bitiyor. Resimler, şöyle gözümün önünden gelip geçiyorlar. Ama hiçbirisi sahfa-i hafızamda yer tutmuyor. Her gazeteyi bitirdikten sonra değil a, her yaprağı çevirdikten sonra, diğer sahifede ne resim görmüş olduğumu soracak olsalar, bilemem.
İşte Illustration ve Le Mond Illustre ve Grafik gazeteleri bittiler ama bu suretle bittiler. Badehu tamam Avusturyalıların Kikiriki nam musavver mizah gazetesini elime almıştım ki, camın dış tarafından uşak göründü."[1030]

[1028] Yazgıç, s. 8.
[1029] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 3.
[1030] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 50.

Bunların yanı sıra romanlarında sık sık dile getirdiği üzere Batılı birtakım yazarlardan çeşitli biçimlerde etkilenmesi de ondaki Batılı düşünceyi olgunlaştırır. Bu yazarların bir kısmı Emile Zola, Alexsandre Dumas Pere, Alexsandre Dumas Fils, Jules Verne, Daniel Huet, H. De Balzac, Victor Hugo, Paul de Kock, Gaboriau, Octave Feuillet, Richebourg, Xavier de Montepin, Dick May, Voltaire, J. J. Rousseau, Cervantes, George Sand, Schiller'dir.

Ahmet Mithat, ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'dan son romanı *Jön Türk*'e kadar gerek ana vaka zincirinde gerekse vaka halkalarında Batılılaşma fikrini değişik yönlerden ele almıştır.

Hasan Mellâh'ın babası Sîdî Osman, Fas müsteşarlığına getirildiğinde Avrupa'yı örnek alarak yenilikler yapmaya başlar. Öncelikle İspanya'dan getirttiği mütercimlere Avrupa kanunlarını tercüme ettirerek en uygun bulduğu hükümleri uygulamaya koyar. Hatta onun bu çabalarını tarih kitaplarının bile övgüyle zikrettiği ifade edilir. Bu durum, Osmanlı kanunnamelerinde yer alan eksikliğin fark edilerek Avrupa'nın örnek alınması gerektiğinin, bu anlamda Batı üstünlüğünün roman perdesi arkasından ifade edilişidir.

Fas'taki değişimler ekseninde dile getirilen modernleşme faaliyetleri, Fas mutaassıplarından pek çoğunun her şeye kâfir icadıdır diye bir *kulp uydurmaları* neticesinde değişimin kaçınılmaz son olarak ortaya çıkışını hazırlar. Modernleşme sürecinde örnek alınan yer ise Avrupa'dır. Fas'taki yenileşmenin önemli ismi olan Sîdî Osman, amacına tam olarak ulaşamadan yeniliklere karşı olan ve çıkarlarının ellerinden gittiğini düşünen bir grup tarafından katledilmiştir. Bu yönüyle Sîdî Osman, Osmanlı padişahlarından benzer yenilik düşüncelerini taşıyan ve emeline ulaşamadan yenilik karşıtları tarafından katledilen II. Osman'ı anımsatır. Ahmet Mithat'ın Sîdî Osman karakterini hazırlarken bu yönüyle tarihten faydalanmış olması kuvvetle muhtemeldir. Kişiler arasındaki isim benzerliği de bu düşünceyi güçlendirmektedir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında Şark dünyasından Batı'ya ve Batılılara karşı büyük bir hayranlığın duyulduğu görülür. Esma ile evlenecek kişinin tespit edilmesi sırasında düzenlenen yarışmada üstün başarı gösteren kişinin Arap kökenli Hasan Mellâh olmasına karşın onu tanımayan kişilerce bu yiğidin bir Frenk olabileceğinin, böyle bir beceriyi ancak onların gösterebileceğinin düşünülmesi Batı hayranlığının toplumdaki yansımalarından yalnızca biridir.

> "O gün imtihan meydanında dört gülleyi cevv-i hevâda birbirine çarpıştıran hünerverin bir Frenk olduğu ve binaenaleyh Murad Beyin dünya güzeli demek olan evlâtlığı Esma bir Frenk'in eline geçmiş idüğü şehir içinde tevatür bulunca acımadık kimse kalmadı. Herkes 'Canım, zati böyle hünerler Müslüman'da ne gezer? Frenklere mahsustur, Frenklere! Akl-ı Frengistan derler.' sözleri dahi meydan bulup herkesin virdizebanı olmuştu."[1031]

Batı'ya yönelik değişim ve gelişimin güzel tarafları olmasına karşın geleneklerin yok oluşuna zemin hazırlaması gibi olumsuz yönlerinden de söz edilir. *Hasan Mellâh*'ta hâkim anlatıcı, satır

[1031] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 255.

aralarında İstanbul'un o zamanki muhabbetleri hakkında izahat verirken *helva sohbetleri*nden söz eder. Helva sohbetinin ne demek olduğu uzun uzun anlatıldıktan sonra bu eğlencelerin fena eğlenceler olmadığı, hem millî şeyler hem de latif geleneklerden bulunduğu; ama sonraları halkın mizacına nüfuz eden inkılapların bunların esamisini bile unutturduğu dile getirilir. Ahmet Mithat bu yönüyle tam anlamıyla Batılı ya da tam anlamıyla Doğulu kimliği taşımaz. O, geleneklerden kopmayan, onlara zarar vermeyen bir Batılılaşma taraftarı, bir sentez adamıdır. Bu sebeple tek taraflı bakış açısını bir tarafa bırakarak meseleye hem Doğulu hem de Batılı anlayışına göre yaklaşır. İlk romanından itibaren bu ikili bakış açısını hiçbir zaman kaybetmez. İspanyol Alonzo ile Korsikalı İlia arasında geçen konuşmada Batılıların Osmanlı'yı algılayışları hakkında ipuçları verilir.

"Osmanlıların bilmecelerini dinlemedin. Onlar böyle senin muradın gibi anlaşılmayan bilmeceleri yenir mi yenmez mi, canlı mı cansız mı diye sorarlar."[1032]

Bu romanda Batılıların yalnızca Osmanlı toplumuna değil aynı zamanda Arap toplumuna bakış açıları da değerlendirilir. Böylece okuyucuya bilmediği memleketler hakkında bilgi verilir. Ancak Batılı ile Arap arasındaki münasebetlerin yalnızca din farklılığı merkezli işlenmesi bu meseleyi sığlaştırmıştır. Batılılar içinde önyargı sahibi olanlar bulunduğu kadar Alonzo gibi Doğuluların savunmasını yapan kişiler de vardır. Nitekim bu tavrın sonucu olarak önce Alonzo ardından da romanın en önemli kişilerinden olan kızı Cuzella önyargılardan kurtularak Müslüman olurlar. Fransız General Menou ile Ebulhammâm arasında geçen konuşmalarda Menou'nun Türkleri vahşi, tehditkâr, kadınlara tecavüz eden ve yağmacı bir toplum olarak tanıtması aynı zamanda Batı'nın Osmanlı'yı algılama biçimini gösterir. Bu tür durumlarda dikkat çeken önemli husus, Batılıların karşısına Doğu'yu ya da Osmanlı'yı savunma maksadıyla eğitimli, kültürlü, itibar sahibi bir kişinin çıkarılmasıdır. Bu konuşma içine de Menou'ya karşı savunma görevini yerine getiren bir şeyh vardır.

Medeniyet probleminin büyük oranda din farklılığına dayanması bilinen bir gerçek olduğu için Ahmet Mithat'ın romanın önemli kahramanı Cuzella'yı Müslüman yapmasıyla olması gereken eğilimin hangi yöne doğru hareket edeceğine dair gönderim yapmış olur.

> "Alonzo-Hristiyan olmazsam ne olabilirim?
> Julia-Sakın Arap olmayasın.
> Alonzo-(tebessümle) Ya Arap olursam? O zaman beni sevmez miydin?
> Julia-Ne diyeyim? Validemin dediklerine bakarsam yine severdim. Ama başkalarının dediklerine bakarsam Alonzo-Validen ne diyordu?
> Julia- 'Araplar da Allah'ın kuludur. Onlar da Allah'ı tanırlar.' derdi.
> Alonzo-Senin anan erkek olaymış papa olacak bir karıymış. Başkaları ne diyorlardı?
> Julia-Herkes diyor ki, Araplar Hristiyanları kebap ederler de, şarap ile meze ederek yerlermiş. Aman yarabbi ne korkunç sofra! Ne dehşetli taam!
> Alonzo-Bir kere Araplar şarap içmezler.

[1032] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 17.

> Julia-Niçin?
> Alonzo-Onların kitaplarında şarap içmek büyük günahdır. Sana bunu kim söyledi?
> Julia-Herkes.
> Alonzo-Ben de işittim Papaz Lermit Pietro böyle söylermiş. Muradı Hristiyanları ayaklandırıp Müslümanları öldürmekmiş. Lâkin sen Arapları görmedin onlar...
> Julia-Ben onları görmek de istemem.
> Alonzo-Niçin?
> Julia-Siyah olduklarından korkarım da onun için.
> Alonzo-Gördün mü bir kere? Ne kadar beyaz Araplar vardır ki senden güzeldirler. Darılma ama, senden güzel dediğime darılma. Bir kere siyah olan Arap değildir. Bir kere de" Arap olan siyah olmaz. Buralarını sonra anlarsın. Ben Araplar gördüm Araplar ki... Hey koca Sîdî Hamdan, Sîdî Osman, Koca Sîdî Hasan Mellâh! Canına yandığım! Papa bunları görse... Görse ama görmek onun işine elvermez. Lâkin sen korkma, ben sana hâlimi hikâye ettim ya. Ben İspanyol'um, İspanyol... "[1033]

Benzer biçimde romanın sonunda en önemli entrik unsurlardan olan Dominico Badia'nın Avrupa ve Afrika'da yaşadığı onca maceranın ardından her köşesi bin esrar ve bin tehlike ile dolu olan Avrupa'dan ayrılması ve her köşesinde şeytanların top oynadığı Doğu'ya yönelmesi, Ahmet Mithat'ın ulaşmak istediği noktayı işaret etmektedir.

Mekânlar, kimi zaman toplumsal zihniyeti yansıtan unsurlar olarak okurun karşısına çıkar. Osmanlı sosyal yaşamındaki Batılı düşünceyi vermek adına en uygun mekân, tabii ki devletin merkezi olan İstanbul'dur. Ahmet Mithat'a göre İstanbul, bekâr bir adamın yaşaması için kurulmuş bir memleket değildir. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında vakanın gerçekleştiği 1840'larda olduğu gibi yazarın romanı kaleme aldığı 1870'li yıllarda da memleketin bekâr olarak yaşanacak bir yer olmadığı ifade edilir. Aile kurmadan, evli olmadan Fatih'te, Süleymaniye'de yaşamak neredeyse büsbütün imkânsızdır. Oysa Beyoğlu'nu İstanbul'un semtleri arasında bir istisna olarak görür. Bunu da "Beyoğlu'nu hesaba katmıyoruz."[1034] diyerek vurgular. Anlatıcının Beyoğlu için kullandığı "Zira orası bizim şehrimiz değil, bir 'milel-i mürekkebe' şehridir."[1035] ifadeleri, İstanbul'un içindeki Batılı yaşamı işaret eder. Burada evli ya da bekâr olarak yaşamanın hiçbir ayrı tarafı yoktur. Aradaki farkı belirleyen tek şey ise evli birinin yapacağı harcama ile bekâr birinin yapacağı harcama arasındaki fark kadar belirsizdir. Yazarın bu romanla birlikte aynı yıl yazdığı *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında benzer meseleye değindiği görülür. Bu kez Mustafa Merakî Efendi'nin medeni durumundan bahsedilirken "...asr-ı ahîrin terakkiyât-ı medeniyyesi İstanbul'da bir adamın bekâr olarak yaşayabilmesine müsait olduğundan bir müddet bekâr kaldıktan sonra Mustafa Merakî Efendi bir daha teehhüle dahi lüzum göremedi."[1036] denir. Dolayısıyla yaşam biçimi ve mekân arasındaki yakın ilişki kendisini gösterir. Ahmet Mithat, Batı'yı büyük oranda romanlarda da ismi geçen bu çevrede, Beyoğlu'nda, tanıdığı Batılılardan öğrenmiştir. Bu sebeple edindiği gözlemleri sonucunda

---

[1033] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 48-49.
[1034] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 162.
[1035] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 162.
[1036] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 4.

"Avrupalıların fenası fena olduğu kadar iyisi dahi iyi olduğu her zaman görülür."[1037] hükmünü verir.

Yeryüzünde Bir Melek'in ana kahramanlarından Şefik, yaşamını büyük oranda bu Batılı çevreler arasında ve genellikle Beyoğlu civarında sürdürür. İşte onun Batılı yaşamını vermek için Beyoğlu'nun sahip olduğu niteliklerden faydalanılır.

> "Sabahleyin alafranga saat yedide -çünkü herif Beyoğlu'nda alafıranga yaşıyor- yatağından kalkış, saat dokuzda kendi hanesine müracaat eden müşterilere bakış, ondan sonra on bir buçuğa kadar sabahleyin vizite edeceği müşterilere gidiş ve kuşluktan sonra saat birden üçe kadar yine vizitelerde dolaşış, nihayet akşam saat dört sularında yani guruptan evvelce hanesine geliş. İşte meşguliyet bundan ibaret. Geceleri ise ya bir familya nezdinde misafirlikte veya birkaç familyanın akit ettikleri cemiyette veya bir hususî baloda geçirmek tenezzüh kısmında dahil bir meşguliyettir."[1038]

Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek*'i yazdığında henüz Avrupa'yı görmemiştir. Kurguda kullandığı Avrupa ve Avrupalı izlenimlerini de muhtemelen Batılı yazarların okuduğu eserlerinden ve tanıdığı kişilerden edinmiştir. Çünkü zaman zaman "...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 medeniyyetimizin haricinde başka bir dâire-i medeniyyede terbiye görmüş adamlardır. İşte bu meselede şer-i şerifin ahkâm-ı amîka ve kavâid-i dakikasını vazeden muhakkıkîn-i kiram gibi düşünmek lâzım gelir."[1039] diyerek bir anlamda Batılı yazarların söz ettikleri kurgusal alt yapıyı Osmanlı toplumsal hayatına adapte edişinin işaretini verir. Şefik'in, kütüphanesindeki Avrupai eserlerde Arife ve Cevriye gibi kadınlarla karşılaşmış olması da bu fikri kuvvetlendirmektedir.

> "...Şefik mütalâa eylemiş olduğu Avrupa kütüb-i âliyesinden böyle Arife gibi Çevriye gibi ömrünü fuhuş içinde geçirmiş olan kadınların yalnız manen değil maddeten ve vicdanen dahi felâkete duçar olduklarını ve bunlar miyanında elli yaşına varmış kadınların az bulunduğunu ve haşarılığını gizli edenlerin ekseriya heyecandan türlü türlü illetlere duçar ve aşikâreye vuranların ise her dehşetli dertlere giriftar olarak mutlaka belâsını, seyyiesini çektiklerini anlattığı zaman…"[1040]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanında Batılılaşmanın anlatımı, kişiler ve mekân yoluyla yapılmıştır. Henüz romanın başında Mustafa Merakî Efendi tanıtılırken biraz da alaycıl bir tavırla "Bizim Mustafa Merakî Efendi alafranga meşrep bir adamdı."[1041] ifadesiyle söze başlanır. Ondaki alafranga hayranlığı bir anlamda toplumda geniş yankılarını bulmuş bir alafranga hayranlığıdır. Üsküdarlı olduğu ve orada güzel konağı, bağı bahçesi bulunduğu hâlde alafranga hayranlığı karşısında daha fazla direnemeyerek mal varlığının tamamını ucuza pahalıya bakmayarak satıp gelmiş Tophane'nin Beyoğlu'na civar bir mahallesinde güzel bir ev inşa ettirerek mekânı değiştirmiştir. Böyle bir semtte, böyle bir hanede bu kadar alafranga olan bir

---

[1037] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 237.
[1038] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 247.
[1039] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 199.
[1040] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 305.
[1041] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 4.

kişinin evine geleneksel usulü devam ettirerek Arap halayıklar, dadılar alması da beklenemez. Onun zaman zaman alafranga dostları gelmekte olduğundan bunlara hizmet etmek için Rum ve Ermeni hizmetçilere ihtiyacı olduğu bu sebeple alafranga yaşamın bir devamı olarak bu kişileri evine hizmetkâr olarak aldığı ifade edilir.

> "Geleneksel ev düzenini zorla değiştirme çabasının yol açtığı olaylar, ilk romanlarımızda sıkça işlenmiştir. Kültür ve zihniyetle değil, mimarî ve eşya ile batılılaştırılmaya çalışılan bu iğreti evlerin romanımızdaki ilk örneği Merakî Efendi'nin (Felâtun Bey ile Rakım Efendi) Avrupaî taş konağıdır. Ahmet Midhat'ın bu romanı birbirinden tamamen farklı iki ev üzerinde kurgulanır: Üsküdar'daki geleneksel konağını terk ederek Beyoğlu'nda kagir bir konak yaptıran ve gayrimüslim hizmetçileriyle yaşayışına Avrupaî bir hava vermeye çalışan Merâkî'nin evi ile babasız Rakım'in annesi ve Arap dadısıyla birlikte yaşadığı Salıpazarı'ndaki üç odalı harap ev. Roman boyunca Rakım, çalışıp çabalayarak kendini geliştirdikçe bu evi de tamir edecek ve Avrupalı misafirlerini bile hayran bırakacak bir görünüme kavuşturacaktır. Yazarın doğu ile batı arasındaki ideal bileşkesi olan Rakım'm evine de bu karışımı buluruz. Kanepe, koltuk, piyano gibi eşyası ile batılı olan bu evde, harem-selâmlık usulünün devam ettirildiği geleneksel bir hayat sürülür. Buna karşılık Merâkî'nin alafrangalıkta kendisini de aşan oğlu Felâtun, batılı görünmek uğruna yaptığı aşırı harcamalar yüzünden romanın sonunda evsiz kalacaktır. Ahmet Midhat'ın romanlarında yoldan çıkmış dejenere gençler mutlaka aşırı batılılaşmış bir evde büyürler."[1042]

Babası gibi Felâtun Bey'in alafrangalığı da yüzeyseldir. Sevdiği kızı Râkım'a anlatırken cümleleri arasına "elökans, deklame, sentimentale" gibi yabancı kelimeler serpiştirerek bu sığlığı kendince derinlik olarak göstermek ister. Roman boyunca çeşitli örneklerle ondaki eleştirilen taraf da budur.

Öyle ki alafrangada nezaketi elden bırakmamak bir zaruret olduğu için Felâtun Bey, sevmediği insanlara bile tevazu gösterir, herkesin yüzüne gülmeğe kendisini mecbur hisseder. Hatta Felâtun Bey'in yanında bulunan uşağı kendi beyini bir adam ile gayet tatlı, nazik bir eda ile konuşuyor gördüğünde o kişinin beyinin yakın dostu olduğuna hükmeder. Ancak o adamdan ayrıldıktan sonra beyefendinin hiddetinden çıldırmak derecesine geldiğini ve hatta küfürler ettiğini görünce ve işitince uşağın zihni karışırdı. Felâtun Bey ile Râkım Efendi İngiliz Ziklasların evine konuk olduklarında Batılı müziklere danslarıyla eşlik etmeleri teklif edilir. Râkım, bilmediğini açık açık söylemekle birlikte Felâtun bilmediğini söyleyemez ve İngiliz kızlarından Margrit ile dans ederken pantolonu yırtılır. Neticede beceremez ve tıpkı alafranga hayatın üzerine iğreti durması gibi benimseyemediği kıyafeti ile rezil olur.

Felâtun Bey'in kız kardeşi Mihriban Hanım da Felâtun'dan farksızdır. Romanda Mihriban Hanım tanıtılırken onun bu vasıflarına özellikle vurgu yapılır. O, diğer kızlar gibi oya yapmasını bilmez. Çünkü alafranga yaşamda oya yoktur. Kese, çorap örmesini de bilmez. Çünkü onları modist kızları örer. Nakışı bile onlar işler. Yapma çiçekler Beyoğlu'nda oldukça fazla. Bunları yapmak için zahmete girilmesine gerek yok. Çamaşır yıkamak, ütülemek hizmetkârların ve yemek pişirmek de aşçının işidir. Hatta kendi başını taramak bile alafrangada olmayıp özellikle *perükâr*

[1042] Handan **İnci Elçi**, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul 2003, s. 61.

karı gelir tarar. Alafranga yaşamda kızlar için okumak yazmak, âdeta zaruri olmakla birlikte Mihriban Hanım, öksüz büyüdüğünden buna muvaffak olamadı. Annesinin eksikliği ve sürekli olarak bakıcıların elinde yetişmesi, alafrangalığı yanlış yorumlayan ve değerlerinden uzaklaşmış *hoppa* bir tip ortaya çıkarmıştır.

> "...kızcağız hoppa mı hoppa mı hoppa mı? Şen mi şen mi şen mi! Zıp zıp sıçrar! Ter ter tepinir! Kendisi yetişmiş çatmış olduğu cihetle birkaç yerden görücüye gelmişlerdi. Bahusus pederinin servet-i müştehiresi her servet heveskârını celbederdi. Ancak görücülere Mihriban Hanım oğullarının neci olduğunu sorar. 'Kâtip' cevabını alınca 'Oh! Cebi delik!' der, 'asker' cevabını alınca 'Yarım kunduralı' der, 'hoca' cevabını alınca 'sarmısak başlı' der. Hasılı herbiri için bir kulp uydurup maazallah eğer görücüler 'A hanım kızım niçin böyle söylüyorsun? Oğlumuz şöyledir böyledir' diyecek olursa bir püsküllü kahkaha koyverip 'Oh, kalmış kalmışım da, sizin oğlunuza mı kalmışım. Hanım, oğlunuza başka yerden kız arayınız' diye kalkar yürüyüverirdi."[1043]

Râkım ise kendisini iyi yetiştirmiş, Batılı değerleri öğrenmekle ve uygulamakla birlikte geleneklerinden de uzaklaşmamış olumlu bir tiptir. Belki de bundan ötürü İngiliz ailesi Râkım'ın evini, dolayısıyla hiç görmedikleri alaturka evi merak ederek Batı'nın Doğu'ya olan ilgisini de gösterir. Böylece Ahmet Mithat, olması gerekeni işaret ederek bir sentez fikrinin doğruluğunu Râkım üzerinde gösterir.

> "Felâtun - Hiç sorma birader. Hele şu 'devil,' yani yastan kurtulduğuma bir teşekkür ediyorum ki, malûm a, pederin vefatı üzerine yas tutmak alafrangada vardır. Her tarafım gece karanlığı gibi simsiyah kesilmişti.
> Rakım - Evet alafrangada vardır, ama biz yani Türkler bu kaideye riayete mecbur değiliz. Cuma geceleri bir Yâsin-i Şerif ile mevtalarımızı anmak..."[1044]

Romanda ideal bir mekân olarak gösterilen Râkım'ın mütevazı evinde Arap, Çerkez, Türk, Batılı pek çok insan bulunmaktadır. Bu evde ön plana çıkan değer insanlıktır, Doğulu ya da Batılı kimlikleri değildir. Râkım'ın Jozefino'ya söylediği "Sana bir şey söyliyeyim mi, Jozefino? Sizin bu Avrupa'nın fenaları, iyilerinden pek çok ziyade!"[1045] hükmüne Jozefino'nun "Ona şüple mi ister? Lâkin şunu da bil ki, sizin bu İstanbul'un da budalaları, akıllılarından pekçok ziyade."[1046] karşılığını vermesi aradaki Doğu-Batı dengesini gösterir. Oysa Felâtun'un alafranga evi, Mustafa Merakî Efendi'nin tanzim ettiği biçimiyle bırakılır, bir kez daha tasvir edilmez. Her fırsatta Rakım'la Felatun'u kıyaslayan Rakım'dan yana tavır alan yazar, Kâğıthane gezisi kurgulayarak yine bu iki insanı, dolayısıyla yaşam farklılıklarını kıyaslar. İlk olarak Rakım'ın Canan, Jozefino ve Dadı Kalfa'yla çıktıkları ve olumlu bir örnek olan, alaturka yaşamı gösteren Kâğıthane gezisidir. Yazar ikincisine geçmeden önce "İşte ahvâl-i umûmiyye şundan ibaret olduğu cihetle, Râkım'ın icra eylediği Kâğıthane âlemi beğenilip, beğenilmediğini sual eyledik. Eğer onu beğenmedinizse şu suretle icra edilmiş olan bir Kâğıthane âlemini olsun

---

[1043] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 9.
[1044] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 69.
[1045] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 134.
[1046] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 134.

bakalım beğenir misiniz?”[1047] İkinci olarak ise Felatun'un Polini ile çıktığı ve olumsuz örnek taşıyan Kâğıthane gezisi. Böylece Felatun'la Rakım'ın yaşadıkları mekânlar yanında eğlence anlayışları da kıyaslanır.

Batı’nın eleştirisini bizzat Batılılara yaptıran Ahmet Mithat, böylece gerçek Batılılaşmanın nasıl olması gerektiğini satır aralarındaki bu ifadelere gizler. Jozefino’nun “Türklerin her hâli, Avrupa'nın her hâlinden iyi.” [1048]demesi bir anlamda bu özeleştirinin neticesidir. Yine benzer biçimde Râkım’dan ders alan Ziklasların kızları, Doğu edebiyatına ve özellikle de Hafız’ın şiirlerine ilgi duymaya başlar. Batılı kimselerin Doğu’ya yönelişleri, Ahmet Mithat’ın da bu konudaki tavrını ve yönelimini gösterir: Batı’ya ve Doğu’ya tamamen sırtını dönmemiş ve her şeyi bir denge içinde yürütmeye çalışan birey tavrı. Meseleye Batılıların gözüyle bakıldığında ise iki yüzlü bir tavrın varlığı sezilir.

> “Ahmed Midhat Efendi'nin birçok romanlarında göstermek istediği şey budur. Batı medeniyetinin iki yüzü vardır. Avrupa'yı her gören, mihracenin körleri hikâyesindeki gibi bir tarafını görür. Batının bir yabancıya çok defa güzel görünen eğlence dünyası hakikatte dûzah-ı bihişt-nümâdan başka birşey değildir. Bununla beraber Ahmed Midhat'a göre her batılı kadın da Neofari'de örneğini gördüğümüz gibi değildir. ‘Zira Avrupa medeniyetinin maneviyatça pek büyük fenalıkları var ise de bunlar amîm değildirler. Ne kadar da fezâil-i sahiha erbabı vardır ki insan hayran kalır.’”[1049]

Roman boyunca Batılılaşmanın anlatımı yaşam biçimleri üzerine odaklanır. Önce Mustafa Merakî Efendi’nin, sonra ise Felâtun’un, Mihriban’ın, Ziklasların, Jozefino’nun Batılı hayatı yaşayış biçimi anlatılır. Hepsinin sonunda bir cemiyetin hatta milletin yaşayış biçimine dair öteki’nin gözüyle yapılan bir eleştiri gelir.

> "Jozefino - Yalan söylemiyorum. Rakım, vallahi ciddî söylüyorum. Vakıa Avrupa'nın dahi eğlencesi çoktur ama "monoton" daima bir siyak üzeredir. Bir kere kış geceleri uzun olduğu zaman alafranga saat on ikiden yani gece yarısından evvel yatılmaz. Hele saat ikiye kadar da oturulduğu olur ya! Bu hâlde uyandığımız zaman yine ortalığı gündüz olmuş buluruz. Yani elemek isterim ki, biz tabiatın yalnız bir akşam letafetinden müstefit oluruz. Sabahı o sabah ki tabiatın uykudan uyanması demektir, o güzel sabahı temaşadan hemen daimî suretle mahrum kalırız.
> Rakım - Orası öyledir.
> Jozefino - Ben hakkımı bilirim de dava ederim. Ben sözümü bilirim de söylerim. Bir kere Türklerdeki şu misafirperverlik Avrupa'da bulunmaz. Muradım onlar birbirine gitmezler demek değildir. Lâkin sofraları, baloları hep resmî şeylerdir. Herkes hanesine geldi mi, yine kendi familyası halkıyla kalır. Aralıkta bir familya içine misafir gelmiş görülmesi veyahut insanın kendisini başka bir familya içinde görmesi bir büyük teceddüt demektir."[1050]

Roman boyunca alafranga yaşamın türlü özelliklerinden söz eden ve eleştirilerde bulunan Ahmet Mithat, vakanın akışını keserek “…alafranga âleminin bu gibi ahvâlinden malûmatınız

---

[1047] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 96.
[1048] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 89.
[1049] Okay, s. 18.
[1050] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 89-90.

yoksa size o malûmatı da verelim."[1051] der. Böylece çevresinde gördüğü, okuduğu, duyduğu Batılı yaşama dair evlilik, kadın, aile, eğitim, hürriyet, yas tutma, yemek yeme alışkanlığı, insan ilişkileri gibi pek çok konuya ilişkin olumlu ve olumsuz düşüncelerini aktarır. *Ahmet Metin ve Şirzad*'da bu eleştirilerini Neofari üzerindeki örneklerle anlatır. Burada görüldüğü gibi Ahmet Mithat yalnızca Türk toplumundaki Batı özentisini değil, o süreci yaşayan diğer toplumlardaki yanlışlıkları da eleştirmektedir. Neofari'nin Moldovalı olması ve kendi kültürüne yabancılaşarak Avrupa hayranlığı içinde bulunması aslında biraz daha abartılı biçimini sergilediği Felâtun'dan çok da farklı değildir. Dolayısıyla Ahmet Mithat, meseleyi yalnızca Osmanlı toplumuna has bir sıkıntı olarak görmemiş ve değişim sürecindeki bütün milletlerin bu sorunla karşı karşıya olduklarını, bu anlamda olumlu ve olumsuz örneklerin her coğrafyada bulunabileceğini, toplumların millî ve manevi değerlerine sahip çıkarak değişimi yaşamalarının doğru oluşunu işaret etmiştir.

Asırlar boyunca Doğu'nun ve Batı'nın birbirlerini algılayışları merak edilmiş ve bunlar edebî eserlerde işlenmiştir. Ahmet Mithat da zengin bir malzeme olarak gördüğü medeniyetler çatışmasını bir sentez fikriyle ele almıştır. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'den yalnızca bir yıl sonra kaleme aldığı *Paris'te Bir Türk*'te henüz Avrupa'ya gitmeden geniş bir yelpazede anlatmayı uygun gördüğü Paris'i ve ondan hareketle alafranga yaşamı anlatır. Böylece Batılılaşmanın Osmanlı toplumsal hayatındaki yansımalarını gözler önüne serer. Romanda Mister James, İstanbul dönüşü yaptığı resimleri Nasuh'a gösterir. Bu resimlerde Batı'nın çok merak ettiği Doğulu ve Türk insanı vardır. Sarı mest papuç giymiş, üzerinde Rumeli poturu bir pantolon bulunan, Toska fistanlı, başında bir zeybek külahı ile garip bir hâlde durmuş bir Türk'ün fotoğrafını gören Nasuh Efendi kahkaha ile gülmekten kendisini men edemez. İşte Batılıların hayal ettiği Türk tipi budur. Buna karşın Nasuh, Cartrisse'e "…terakkide, tedennide, medeniyette, bedeviyette elbise ve kıyafetin hiçbir dahli yoktur."[1052] diyerek dış görünüşteki değişime karşı olduğunu belirtir. Batı'nın Doğu'yu merak etmesinin bir sonucu olarak Autrans, bir Şark Seyahatnamesi kaleme alır, Mister James İstanbul'u resmeden resimler yapar ve ülkesine İstanbul'dan bir Şark köşesi oluşturmak için Osmanlı'yı simgeleyen eşya ve kıyafetler götürür. Bunlar, Doğu'yu yanlış yansıtan eserlerdir. Nasuh, Cartrisse'ye bunun böyle olmadığını anlatır. Cartrisse İstanbul'da hâlâ değirmen taşı kadar sarıklı ve belleri yatağanlı ve piştovlu adamlar göreceğini düşünürken bilâkis İstanbul'da âdeta Avrupa gibi giyinmiş adamlar ve özellikle de gençler gördüğünü itiraf eder. O, kendisindeki yanlış doğu düşüncesinin kaynağı olarak okuduğu bir İstanbul seyahatnamesini gösterir. Seyyah burada "Parmakkapı" diye bir yerin resmini yapıp orada ağaçlara ve dükkân saçaklarına yirmi kadar da adam asıldığından söz edilmişti. Bu yanlış düşüncenin yaygınlığını göstermek için Batılıların yanlış tanıdığı ve seyahatnamelerine de bu şekilde yansıttığı Doğu imajını değiştirmek için Ahmet Mithat, kompozisyonu bilinçli bir tavırla kurgular. Catherine ile Cartrisse Nasuh'tan söz ederlerken yine Batı'nın öteki'ye bakış açısını yansıtırlar.

[1051] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 98.
[1052] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 29.

> "Catherine - Vay bu adam Türk ha?
> Cartrisse - Hem de haniya şu gerçekten Türk olanlar yok mu? İşte onlardan. Öyle...
> Catherine - Haniya şu dört karı, on sekiz cariyenin agûş-ı şehvet ve muhâsedelerinde top gibi atılıp deveran eden Türklerden.
> Cartrisse - Kaç karısı ve kaç cariyesi olduğunu bilemem.
> Catherine - Haniya şu bir karıdan hevesi geçer geçmez onu sahife-i hatırdan silip çıkarmak için yalnız bir kelimeyi telâffuzdan başka hiçbir şeye muhtaç olmayan Türklerden."[1053]

Ahmet Mithat, romanın başında Mister James'in öteki'ne yaklaşımından söz ederek roman boyunca bunun savunmasını yapacağını ve Batı'nın yanlış tanıdığı Osmanlı-Türk imajını değiştirmeye çalışacağını işaret eder. Hatta Osmanlı'yı yanlış tanıtan yazılı ve görsel eserlere kızgınlığını Cartrisse'in ağzından şu şekilde ifade eder.

"Cartrisse - İşte bizim Avrupalıların Türkiye'yi lâyıkıyla tanıyamamaları bu zevzek muharrirlerin bu gibi hezeyannameleri seyyiesidir."[1054]

Osmanlı toplumunun müziğine, evlilik anlayışına, kılık kıyafetine, en genel anlamıyla da yaşam biçimine dair Batılıların yaklaşımlarından söz eden Ahmet Mithat, Doğu'nun savunucusu olarak Nasuh'u tayin eder. Onun Paris kibar salonlarına Nasuh'u girdirip çıkartması, okurlara Batılı yaşamı ve onun pek de gıpta edilecek taraflarının olmadığını gösterir. Burada Nasuh, bir kamera biçiminde mekânlara girdirilir ve onun yani kahraman anlatıcının bakış açısıyla okuyucu mekânları tanır. O, kültürüyle, eğitimiyle, olaylara yaklaşımı ve ikna ediciliğiyle bu temel görevi roman boyunca yerine getirir, tartışmalarda hep üste çıkan taraf olur. Dikkat edildiği üzere yalnızca bu romanda değil yazarın benzer temayı ele aldığı romanlarında da Batılılaşma doğrudan anlatılmamakla birlikte Batı'nın Doğu'ya bakışına değinilerek dolaylı bir anlatımdan söz edilir.

> "Vakıa kapı bir komşusunun yalnız bir ismini bilip de husûsiyet-i ahvâlini bilmemek İstanbul'da taaccüp edilecek ahvaldendir. Eğer İngiltere'de olsaydınız buna kimse taaccüp etmezdi. Belki komşunuzun ismini bilecek kadar malûmatınız olmasına taaccüp edenler bulunurdu. İstanbul'da ise bir komşunun kendi vâkıf olamadığı bazı ahvaline varıncaya kadar komşuları vâkıf olmazlar ise bir türlü rahat bulamazlar. Hatta bu memlekette bir kimsenin tercüme-i hâlini kendisinden sormamalıdır. Zira o adam kendi tercüme-i ahvâlinden ihtimal ki pek çok şeyleri bilmez. Komşularından ve ahbaplarından sormalıdır. Ol kadar iyi bilirler ki herifin hangi senenin hangi günlerinde ne kadar hasta yattığını ve hekime ve eczacıya bundan dolayı kaç para borcu olduğunu bile size haber verebilirler."[1055]

Doğu ile Batı medeniyetleri arasındaki ayrılığın önemli neticelerinden biri olan savaşlar, satır aralarında dile getirilen ifadelerle temel ayrımı ifade etmede yardımcı fonksiyon üstlenir. *Çengi* romanında anlatıcı, Doğu ile Batı medeniyetlerini bu anlamda kıyaslar ve edebî eserlerdeki yansıma biçimlerini gösterir.

[1053] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 44.
[1054] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 28.
[1055] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 41.

> "Tevârih-şinâsâna malûmdur ki şövalye demek, Nasârâdan ömrünü, gününü din yolunda cenge ve bilhassa ehl-i İslâm aleyhinde muharebeye vakf ve hasretmiş süvariler demektir. Erbâb-ı kalem, bunlardan bazı zevât-ı muhayyeleye isnaden öyle birtakım hikâyeler tasvir etmişlerdir ki bunlara nispetle bizim Hamzanameler esahh-ı sahih mertebesine suud eyler. Bir tek şövalyenin yüz binlerce Araplar içine girerek bir nara ile cümlesini perişan ettiği ve kezalik bir tek şövalyenin, birçok devi, ifriti, şeytanı bir hamlede berbat eylediği gibi fıkralar bu hikâyelerde görülür."[1056]

Karnaval, Batılılaşma olgusunu farklı bir boyutuyla işleyen ve dış görünüşten öteye geçemeyen bir yapıda ele alır. Öyle ki Batılılaşmanın önemli işaretlerinden biri, balolar ve karnavallardır.

> "Karnavalı Ahmet Midhat Efendi toplumsal yozlaşmanın bireysel bunalımla buluştuğu bir motif olarak kullanır. Üstelik, bu bir Batı geleneği olmakla birlikte, Batı için de en az Osmanlı kültürü kadar tehlikelidir. Ama elbette Ahmet Midhat Efendi'yi ilgilendiren karnavalın Osmanlı geleneği için oluşturduğu tehlikedir.
> İşte bu noktada, karnaval simgesel bir boyut da kazanır. Batı'dan gelen bozgun olarak, romandaki, bir hane dışında bütün hanelere girer ve onları yıkar. Bunlar sırasıyla Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın konağı (ki içinde o zamanki Osmanlı toplumunun tüm katmanlarını barındırır), kanın kadar zengin, 'kibardan' Uzleti Efendiinin konağı, kilise mütevellisi Hamparsun Ağa'nın konağıdır. Bu üç haneyle Osmanlı'nın önemli üç sınıfı da temsil edilir. Karnaval bu üç haneye de nüfuz eder ve üçünü de yıkar. Dokunamadığı bir tek hane vardır: Resmî Efendi'nin mütevazı, orta sınıf evi. Ahmet Midhat Efendi Resmi'yi 'rütbeten değil hakikaten, terbiyeten bir efendi hazretleri' diye niteleyerek, 19. yüzyıl Batı romanında da çok sık gördüğümüz yeni 'beyefendi' tanımlamasını yapar: Beyefendi doğulmaz, beyefendi olunur! Ve kendi kendini yetiştiren çalışkan, dürüst ve akıllı Resmî, babasının zorla Batılı bir beyefendi yapmaya çalıştığı şımarık, bencil, aptal ve kibirli Zekâi'nin tersine, karnavaldan yara almadan çıkan tek karakter olur."[1057]

Bu eğlencelerde geleneksel yapıya aykırı birtakım eğlence biçimleri sergilenmekte ve toplumun alafranga yaşamdan ne anladığı ele alınmaktadır. Yine de bu eğlencelere katılanlar, geniş halk kitleleri değil, aksine sınırlı ve elit bir tabakadır. Roman boyunca anlatılan balo ve karnavallar, romanın sonunda alafranga yaşamın bu yönüyle algılanmasının kötü sonuçlar doğuracağı teziyle neticelenir. Yazarın önceki romanlarında olduğu gibi bu romanda da alafranga yaşamı okurlara tanıtmak ve sınırlı bir kesim tarafından benimsenen bu hayatın izlerini yansıtmak, romanın amacını oluşturur.

> "Alafrangayı bilmiyor musunuz? Alafrangada kibar olanlar ekseriya ayrı ayrı odalarda yatarlar. Ekseriya değil kibar beyninde hemen umuman böyledir. Madamın dairesi başka olur mösyönün başka. Bizim Hamparson Ağa Avrupa'da bir değil birkaç lâmelif çevirmiş ve kendi davası veçhile âdeta frenk olmuş bir adam olduğu gibi zevcesi dahi frenk mektebinde terbiye görmüş bulunduğundan alafrangaya cümleden ziyade riayet edenlerden idiler."[1058]

Roman boyunca alafranga yaşamı temsil eden kişi, Cezayirli Bahtiyar Paşa'dır. Onun konağında yaşayan kişiler de kendisi gibidir. Dolayısıyla romanda Cezayirli Bahtiyar Paşa ismi geçtiğinde beraberinde alafranga yaşama göndermeler gelir. Karnaval ve balo eğlenceleri, alafranga yaşamın sadece yüzeysel bir yönünü temsil eder. Toplumun Batılılaşmadan algıladığı

[1056] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 6.
[1057] Parla, *Karnaval Sürüyor*, s. 21-22.
[1058] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 32.

bu yüzeysel değerler olduğu için Ahmet Mithat'ın da eleştirileri yönelttiği taraf, bu yöndedir. Öyle ki o, gerçek manada Batılı değerlerin bunlardan ibaret olmadığını bilir; buna karşın yapılan yanlışlığı ve bunların iyi neticeler doğurmayacağını karnaval ve balolarla işaret eder. Bu yaşam biçimi, başta Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın konağındaki sakinler olmak üzere Uzleti Efendi'nin ve Hamparson Ağa'nın konağındaki kişileri de etkiler ve hepsini olumsuz biçimde etkiler. Resmi Efendi'nin konağı ise bu etkiden geleneklere sığınarak kurtulur. Dolayısıyla Batılılaşmanın faydalı olan tarafları alınmadığında bu tür facialara yol açmasının her zaman olağan olduğu vurgulanır.

> "Karnaval birçok yönüyle tipik bir Tanzimat ve Ahmet Midhat romanıdır. Bu romanda gene aile servetini kadın, kumar, züppelik uğruna israf ederek hanenin çökmesini ve kendi felaketini hazırlayan Zekâi ile onun tam tersi olan, hatta Zekâi gibi bir ağabeyin yıktığı haneyi yeniden kuran Resmî'nin öyküsü anlatılır. Bekleneceği üzere, Zekâi ahlaken düşük, akılsız, sorumsuz bir Batıcı züppedir; Resmî ise ahlaklı, çalışkan, tok gözlü ama israftan kaçınan, Doğu-Batı kültürlerinin iyi bir sentezini yapmış ve özel yaşamına uygulamış ideal Osmanlı beyefendisi. Roman bu iki zıt karakterin bir karnaval çerçevesinde anlatılan aşk ve entrika dolu serüvenlerinden sonra, artık bildiğimiz sona ulaşır: Zekâi hapse düşer, Resmî ise Osmanlı kadının tüm erdemini temsil eden evlalık Hesna ile evlenerek, huzur, mutluluk ve en önemlisi de refaha kavuşur.
>
> Tanzimat'ın yinelemekten bıkmadığı bu babalar ve oğullar, nezih ve süfli lezzetler öyküsünü Ahmet Midhat Efendi bu kez oldukça ilginç bir motif bularak, karnaval çerçevesinde anlatır. Karnaval romanında Zekaî Batılılaşmış züppe tipinin bir başka örneğidir. Ahmet Midhat Efendi, bu tipin ilk örneğini Felâtun Bey'le vermişti. Şerif Mardin, Türk romanında sürekli yinelenen Batılılaşmış züppeler serisinin birincisinin Felâtun Bey oluşunun tesadüfi olmadığı görüşündedir. Şerif Mardin'e göre bu, Ahmet Midhat Efendi'nin esnaf kökenli oluşu ile yakından ilgilidir. Ahmet Midhat Efendi, bütün eserlerinde hesaphlık, kanaatkârlık, çalışkanlık temalarını sık sık işler. O'na göre Tanzimat soyluları sınıfı-nın gelişmesinde bir sakatlık vardır. Ahmet Midhat Erendi, bu sınıfın benimsediği değerleri reddeder. O'nun değerleri Osmanlı esnaf sınıfınınki ile aynıdır."[1059]

Ahmet Mithat, roman boyunca pek çok yönden kıyasladığı alafranga ve alaturka yaşamın dans konusundaki duruşlarını da masaya yatırır ve alafranga dans anlayışı karşısında eleştirilen Osmanlı dansını savunur.

> "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. Oyunda bilmünasebe zeybeklerin yanlarında bulunan kadınların da bir raksı vardır. Osmanlılar bu rakstan gayet mütelezziz oldukları gibi Avrupalılardan pek çoğu dahi pek mütelezziz oldukları hâlde bunlardan bir kısmı şu Türk raksını edebe muvafık bulmamış olurlarsa ne dersiniz? Sebebi ise kadınların saçlarını dökerek göbek atmaları imiş. Aman ya Rabbi! Birisi kadın birisi erkek olan bir çiftin sarmaş dolaş olarak kuş gibi uçup yekdiğerini göğüslerine bastırmaları muvâfık-ı edeb oluyor ve hem de bu hâle en hatırlı familyalara mensup kadınlar için cevaz veriliyor da âlemi eğlendirmeye mahsus olan ve köçek denilen oyuncularımızın saçlarını dökerek göbek atmaları mugayir-i edeb görülüyor!"[1060]

[1059] Parla, *"Karnaval Sürüyor"*, s. 20-21.
[1060] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 153.

Balolarda gerçekleştirilen danslı eğlenceleri de eleştirmekten ve tarafını açık açık göstermekten rahatsızlık duymayan Ahmet Mithat, balolardan söz ederken buraları sürekli olarak *"rezalet mahalli"* ifadesiyle birlikte anar.

"Baloya gitmek âdeta bir cinayettir. Bir kere düşünsenize? Bir kadın yalnız bir erkek ile kalkıp baloya gitsin! Bu ne demektir? Sabahlara kadar o erkek ile beraber bulunacak! Siz zekisiniz efendim! Bunun ne mühim bir kabahat olduğunu anlarsınız."[1061]

Alafrangalığın kendince uygun olmayan taraflarını eleştirip olumlu taraflarını vurgulayarak işaret eden Ahmet Mithat, *Henüz 17 Yaşında*'da medeniyetlerin esaret temasını algılayışlarına eleştiri getirir. Genç bir kızın bazen annesi ve babası tarafından geneleve satılmasının iğrenç yüzünü anlatan yazar, sözcüsü Ahmet Efendi'ye bizim memleketlerde kerhanelerin icadının Avrupa medeniyetinin yaygınlaşması üzerine meydana geldiğini söyleterek Doğu ve Batı medeniyetlerinin meseleye bakışını kıyaslar.

"Ey Frenkler! Türkiye'de esareti menedeceğiz diye birtakım medeniyetperverane ve hürriyetperestane sözlerde bulunursunuz! Hâlbuki bizde hiçbir esir böyle kerhanelerde erâzil-i avama ferşpâ olmak için satılmaz. İşte size asıl esirler ki anaları babaları levs-i fuhş ile telvis için satıyorlar."[1062]

Bu pisliklerin Avrupalılarla beraber memleketimize girmiş bulunduğuna hayıflanan Ahmet Mithat, İslam toplumlarında bu habasetin son derece az olduğunu hatta Müslüman ahali nezdinde mevcut olan fuhşun başlıca kaynağının kadınların o yolda zevk aramalarından ibaret olup bu habaseti, kâr maksatlı yapanların da memlekete dışarıdan gelen dört beş *rezil* kadın olduklarını ifade eder. Hristiyanlarda ise fuhşun meydan almasına asıl sebep kızların kocaya verilmesi hususunda muhtaç görüldükleri dırahoma maddesi gösterilir. Bir kız kocasını âdeta satın almalıdır. Parası yoksa koca bulamaz. İşte dırahoması olmayan kızlar mecbur olarak gayrimeşru yollardan cinsellik ihtiyacını gidermeye çalışırlar. Eğer patriklerin şu dırahoma âdetini feshedecek olsalar hakikaten bu kötü durumu azaltmaya büyük bir hizmet etmiş olacakları söylenir. Bir de Hristiyan hanelerinde beslemelik eder kızlar da bir şekilde kerhanelere düşmekte oldukları iddia edilir. Bir fakir kız bir haneye besleme gider. Orada birkaç genç bulunur. Kız bunlarla yakın ilişki içine girer. Sonra bu iş duyulur. Kız kovulur. Bir kere ismi fenaya çıkınca başka aileler kızı kabul etmez. Anası babasıysa fakirdir. Kız ise bir defa güzel eşyaları, süsleri görmüştür. Hevesi uyanmıştır. İşte bunlardan dolayı anlatıcı, bu kızların gideceği yerin kerhaneler olduğunu söyler. Ahmet Mithat yine kişileri bu hâle düşüren etkenlerin başında sosyal bozuklukları, fakirliği ve çaresizliği gösterir.

Avrupa medeniyetine dair ciddi eserlerini henüz Avrupa'yı görmeden kaleme alan Ahmet Mithat, ilk Avrupa seyahatini gerçekleştirdiği 1889'dan sonra yazdığı romanlarında bu meseleyi

[1061] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 180.
[1062] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 104-105.

önceden olduğu kadar fazla biçimde ele almaz. Bu bağlamda 1882'de neşredilen *Acâyib-i Âlem*'de özellikle Avrupalıların Osmanlı'yı ve Doğu'yu nasıl algıladıkları ve Avrupa şehirlerinin, insanlarının ve onların yaşam biçimlerinin tanıtılması amaçlanmıştır. Bu maksatla seyahate çıkartılan iki arkadaş, farklı Avrupa şehirlerini gezer ve Avrupalıların önyargılarını kırmak düşüncesiyle kültürlü, olgun, eğitimli Osmanlı insanını temsil ederler.

İlk olarak Avrupalıların seyahate ve seyyahlara pek büyük önem vererek seyyah olanlar ile görüşmeye büyük rağbet göstermelerinden söz edilir. Bu rağbetin birçok sebebi vardır: Bazıları o seyyahın geldiği memleketteki insanların kullandığı bir eşyayı seyyahta görmek, dünyada gezip gördüğü yerler hakkında bazı şeyler dinlemek ve özellikle kendi ismini seyyahın seyahatnamesine kaydettirmek bunlardan sadece birkaçıdır. Öncelikle seyahat esnasında tesadüfen bir Avrupalı prensesle karşılaşan Suphi'de prensesten ilk defa bir Osmanlı ile karşılaştığını ve sohbet ettiğini öğrendiğinde mensup olduğu milleti başarılı biçimde temsil etmesi gerektiği fikri uyanır. Bu durum, aynı zamanda romanın temel amacıdır.

> "Vakıa kadının hakkı var. Türk denilen mahlûku ilk defa olmak üzere görüyor. Velev ki İstanbul'a dahi seyahat etmiş bulunsun. Türkleri sokakta görmek ile resimlerini bir levhada görmek arasında ne fark olabilir? Binaenaleyh bir milleti, bir adamı görmek için onunla şöyle hususî görüşmek lâzımdır. Eğer bu kadın bizi neşelendirip içimizi, dışımızı görmez ise şu vagon içinde iki Türk görmek ile İstanbul'da Köprü üzerinde iki bin Türk görmek arasında bir fark kalmaz. Münasebetimiz, refakatimiz uzanacak olsaydı belki işi teklifsizliğe boğmak emrinde gösterdiği aceleyi haksız görürdük. Fakat bu akşama kadar devam edecek olan bir refakatten yeterince istifade için kadının bulduğu yol şâyân-ı takdirdir. Hatta biz dahi her zaman bir Rus prensi veyahut prensesi ile tesadüf ederek Rusların kibar âlem-i ahvâlini göremeyiz. Binaenaleyh ben sıkıldığımdan dolayı hata ettim. Biz dahi şu tesadüften istifade etmeliyiz."[1063]

Bununla birlikte bir seyyahın anılarından hareketle kurgulanan *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da İstanbul'a gelen seyyahların neredeyse tamamının Beyoğlu taraflarındaki otellere misafir olmalarından *biz Osmanlıla*rın o âlemlerin alışkını olmadığımız için misafir arasında seyahatleriyle önem taşıyan kişileri görüp bilgilerinden istifade etme olanağının az oluşundan söz edilir. Ahmet Mithat, romanlarında sıkça dile getirdiği üzere Avrupa'yı büyük oranda seyyahların bu eserlerinden tanımaya çalıştığı için kendisi de kurgusal çerçevede seyahatnamelere büyük önem verir. Hatta yukarıda ifade edildiği üzere Osmanlı toplumunun Batı tarafından yanlış tanınmasının en büyük sebebinin Doğu'yu gezen Batılı seyyahların verdiği yanlış malumat olduğunu işaret eder. Bu düşünceyle genel yanlışlığı düzeltmek için çaba sarf eder. Miss Haft'ın Hicabi ve Suphi ile konuşurken sarf ettiği sözleri bunu doğrular niteliktedir: "Bu hâlde bin kitap okusam Müslümanlığa ve Türklüğe buğzum artmaktan başka bir neticesi olamayacak iken işte bir seyahat ile hakâkat-i hâli benim nazarımda taayyün eyledi."[1064] Miss Haft, konuşması sırasında Osmanlı ülkesine seyahat ettiğini, orada Türkleri bir millet-i hâkime olarak görmediği gibi Türklerden başkasını da birer zulme uğramış millet olarak görmediğini ifade eder, bu konuda ne kadar büyük hata ettiğini dile getirir. Böylece Ahmet

[1063] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 88-89.
[1064] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 107.

Mithat, Batılı bir kimseye bunları söyleterek objektif biçimde gerçekleri dile getirmeyi amaçlar. Batılıların Osmanlılar hakkındaki ön yargılarına karşın Osmanlıların da Batı'yı tanımamalarından kaynaklanan ön yargılar, *Ahmet Metin ve Şirzad*'da Osmanlı'nın yüceltilmesiyle değiştirilmek istenir.

> "Ahmed Midhat Efendi'nin Müsteşrikler Kongresinden dönüşünde yazmış olduğu bu roman, konusu Türkiye dışında geçen diğer romanları arasında hususi bir yer alır. O zamana kadar yalnız kitaplardan okuduğu ve İstanbul'daki Avrupacılardan öğrendiği batı dünyasını, iki buçuk aylık seyahati sırasında bizzat görmüş bulunmaktadır. Filhakika evvelce harita ve seyahat rehberlerinden caddelerine, binalarına varıncaya kadar tanıdığı, maddî taraflarını eliyle koymuş gibi bulduğu Avrupa'nın dikkatini çeken yeni bir cephesi vardır: Batılı, Türk'ü tanımıyor veya yanlış tanıyor. Nasıl ki Osmanlı da batıyı yanlış tanımaktadır. Müsteşrikler Kongresi gibi, doğunun bilgileriyle mücehhez âlimlerin toplantısında bile bu yanlış anlaşılma Ahmed Mithat'ın yüzüne çarpar. İşte Ahmed Metin ve Şirzad önemli bir vak'aya istinad etmeyen, hemen tamamen İslâm ve Osmanlı medeniyetinin, bahusus Türk milletinin büyüklüğünü ortaya koymak için yazılmış bir romandır."[1065]

Batılıların Osmanlı ya da kendi bakış açılarına göre öteki'ye olan yaklaşımlarını nakleden kişi ise neredeyse romanın tamamında Miss Haft, öteki'yi, Osmanlı'yı, savunan kişi ise Suphi'dir. Miss Haft ile Suphi arasındaki duygusal yakınlaşmaya karşı çıkan Miss Haft'ın halası, yeğeninin ikna çabaları sonucu Suphi ile evlenmesine rıza gösterir. Batı'nın ve Doğu'nun bütün olumlu ve insani değerlerini taşıyan Miss Haft ile Suphi'nin evliliği, Ahmet Mithat'ın savunucusu olduğu terkip fikrini de ortaya koyar. Çünkü Ahmet Mithat'a göre Batı'nın eleştirilmesi ve takdir edilmesi gereken iki yönü vardır. Sürekli biçimde olumsuz bakış açısı ile yaklaşmak yanlıştır. Avrupa'nın pek çok âdet ve geleneklerinden söz edilen *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da Avrupa'da hâl ve vakti müsait olanların birinci katta ve en fukaradan bulunanların en üst katta oturmalarının âdet olmasını, sınıf farklılığını, her fırsatta eleştiren Ahmet Mithat, diğer yandan oradaki hasta ziyaretlerini övgüyle anlatır. Bunun anlatımına da "Avrupa'nın iyi bir âdeti vardır."[1066] diye başlar. Bir mahalde hasta bulunduğu zaman ziyaretine gidenler hastanın yanına kadar çıkarak onu taciz etmezler. Hatta birçoğu aile halkını da taciz etmeyip hastanın durumunu kapıcıdan sorarlar. İsterlerse bir vizite kâğıdı bırakırlar. İsterlerse ziyaretçi defterine isimlerini kaydederler. Ardından da Osmanlıdaki hasta ziyaretlerini eleştirir. Olumlu kişi ve olayları da görmek gerekir. Bu düşünceyle romanlarında Miss Haft gibi olumlu niteliklerle bezenmiş Batılı kahramanlara da yer verir. Ona göre ne tam Doğulu ne de Batılı olmak gerek. Önemli olan her iki medeniyetin iyi taraflarının sentezlendiği bir yapı oluşturmak, insani vasıfları ön plana çıkarmaktır. *Vah* romanında o dönem için medeniyetin temsili olan tramvayı ve vapurları kullanan erkeklerin ve kadınların tramvayda ayrı ayrı bölmelere oturması medeniyet ile geleneğin sentezlendiği böyle bir yapıyı işaret eder. Burada ne bir milliyet ne de bir din ayrımı vardır. Aksine gelenekle medeniyetin örtüştüğü ve olması gereken olarak gösterildiği bir yapı vardır.

[1065] Okay, s. 390-391.
[1066] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 101.

Romanlarda daha çok alafranga yaşamı benimseyen kişilerden söz edilirken “şık” tabiri kullanılır. Öyle ki şıklar, daha çok yozlaşmış taraflarıyla okurlara sunulur ve bu sınıfın eleştirisi yapılır. "Şık" ifadesi aynı zamanda Avrupai yaşamı da anlatır. *Vah* romanındaki Behçet Bey bu şekildeki şık gençlerden biridir. Şıklar kendi aralarında iki kısma ayrılırlar: Bir kısmı asıl şık denilen telli bebekler oldukları hâlde diğer kısmı kendilerine “centilmen” süsünü verirler ki bunlar güya babayane bir surette süslenirler. Ahmet Mithat, şık ve centilmenin ayrımını yapmaktan da geri durmaz. Moda gazetelerindeki kimseler gibi giyinip kuşanan centilmen şıkların bir anlamda örnek aldıkları moda gazetelerindeki resimler gibi ruhsuz oldukları ifade edilir. Şık ve centilmen geçinenler için kumar oyununu pek ziyade şıklık kabul etmeleri, kendilerine bir kadın dost bulmaları ama asla hiçbir kadına âşık olmamaları, çoğunlukla bekâr bulunmaları ve Türkçelerinin biraz kıt olması başkaca bir süs yerine geçer. Romanın önemli kişilerinden Behçet Bey tanıtılırken devamlı olarak şık ve centilmenlerle onun yaşamı kıyaslanır, hangi niteliklerin kendisinde görüldüğü ve hangilerinin görülmediği belirtilir. Bu durum yazarın pek çok romanında benzer biçimde tekrarlanır.

“Bunlardan pek çoklarını gördük ki ahbap meyanında en çok istimal olunan ‘teklif ve tekellüf’ tabirlerinin Türkçesini bilemeyerek veyahut bilmezlenerek ‘şey...of! Türkçe nasıl derlerdi?...’ diye arandıktan tarandıktan sonra nihayet Fransızca ‘façon’ tabirini istimal ederek kendilerini muvaffak addetmişlerdir.”[1067]

Ahmet Mithat’ın romanlarında medeniyetin merkezi her ne kadar Avrupa olarak anlatılsa da Amerika’dan söz edilirken onların da medeniyet anlamında ileri düzeyde oldukları ihmal edilmez. *Hayret* romanında Amerika’dan söz edilirken Amerikan şehirlerinin olağanüstü tabir edilecek düzeyde düzenli oluşuna değinilir. New York'ta her yüz hatvede bir şehir postası sandığı bulunduğu ve hepsinin de numaralı olmasından ötürü postacının her sandığı açtığında içinde bulduğu mektupların üzerine bir damga vurduğu bu damganın o günkü tarihle sandığın numarasını ve hangi saatte kaçıncı açılışta o mektubun konulduğunu işaret eder. İşte bu düzen, anlatıcının olağanüstü anlatımıyla hayranlıkla dile getirilir. Sonuç olarak *söylenen* “Evet matmazel! İntizamın bu derecesi Amerika'ya mahsustur.”[1068] ifadesi ise medeniyetin ve gelişmişliğin Batı ile özdeşleşmiş olmasının bir göstergesidir. Benzer biçimde *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*’nda Amerika'da her tür fennin olduğu gibi tıbbın da o kadar ilerlemiş ve işin erbabı olan doktorların o kadar çoğalmış olduğundan söz edilir. Hatta Ahmet Mithat bunu bir gazetede okuduğunu söylemekten de çekinmez. Amerika’da doktor sayısının fazlalığını öyle abartır ki vaktiyle İngiltere'den biri doktor iki kişinin Amerika'ya ziyarete gittiğini, birçok yeri gezip dolaştıktan sonra nihayet bir köye vardıklarında arkadaşı doktorun bir an için gözden kaybolduğunu anlayınca telaşlandığını "doktor! doktor! Aman doktor nerede? Doktoru gördünüz mü?" diye epeyce telaşa başlayınca sokağın etrafındaki evlerden doktor olduğunu söyleyen pek çok kişinin dışarı çıktığını anlatır. Burada mukayese yapmayı ihmal etmeyen Ahmet Mithat,

[1067] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 29.
[1068] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 344.

bizde bir kaza dâhilinde bir tabip bulunmadığı hâlde sekiz on ev arasında üç dört tabip bulunmasını unutulacak, ehemmiyet verilmeyecek bir hâl olarak görmemeyi bildirir. Bu tavrın edinilmesinde kuşkusuz Batılı yazarların etkisi büyüktür. Orhan Okay bunu şu şekilde değerlendirir:

> "Fennî roman yazmak, yahut romanlarda fennî icat ve görüşlere, vakalara yer vermek, zannederim, Jules Verne tesiri ile başlamış olmalıdır. Ahmed Midhat bâzı makale ve roman mukaddemelerinde mâcerâ romanlarını Alexandre Dumas, fennî romanlarını da Jules Verne tesirinde kaleme almış olduğunu beyan veya ihsas etmiştir. Esasen onun hemen her romanında tarih, coğrafya, fizik, kimya, nebatat, hayvanat ve daha çok çeşitli ilim sahalarından söz ettiği malûm ve meşhurdur. Ancak bunların çoğu doğrudan doğruya mevzu ile alâkalı olmayıp, bir vesile ile ortaya konmuş ansiklopedik bilgilerdir."[1069]

Ahmet Mithat, Amerika'da "doktor" denildiği zaman "tıbbiye" unvanı altında toplanan bilimlerde sınav verip diplomasını almış ondan sonra ise herhangi bir alanda özel eğitim alarak "specialist" unvanı almış kişilerin kastedildiğini belirtir. Bunlar sanatlarını icra ederlerse "pratisyen" yani icracı namını alırlar. Sanat icra etmeyip yalnız ihtisasları olan fenni kendi buldukları dereceden daha ileriye götürmeye gayret edenler "proficient" namını kazanırlar. Görüldüğü gibi modernleşme ile birlikte bilimsel çalışmalarda ortaya çıkan ilerlemeler yalnızca Avrupa sınırları dâhilinde değil Amerika'yı da kapsayacak biçimde geniş bir yelpaze oluşturmaktadır.

Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi'nde romanın en büyük tezatı olarak Romantik sanatçıların sıkça ele aldıkları medeni yaşam ile doğal yaşam problemi gösterilir. Ancak burada medeni yaşam, Avrupa ile Amerika yerlileri arasındaki yaşam farklılıkları ekseninde anlatılır. Medeni yaşamı Miss Johnsonser temsil ederken vahşi yaşamı da daha çok Rikalda ve kabile fertleri temsil eder. Miss Johnsonser'ın her hareketi yerlilerin garibine gittiği gibi yerlilerin tavır ve davranışları da Miss Johnsonser'ın tuhafına gider. Böylece Batı medeniyeti ekseninde aynı medeniyet dairesi içinde yer alan iki farklı toplumun hayatı algılayışları bir çatışma dâhilinde sunulur. Romanda Avrupalılar için vahşet ve medeniyet arasındaki sınırı belirleyen esas unsur, Hristiyanlıktır. Bu sebeple her fırsatta din ve medeniyet, birlikte anılır. Ahmet Mithat bir kavim ne kadar vahşi olursa olsun Hristiyanlığı kabul eyledikten sonra hikmet ve diyanet hakkında zerre kadar özel bir fikri bulunmasa ve medeniyet ve diyanetin asla uygun görmeyeceği zulümlerin tamamını birleştirip işlese bile onu Avrupalıların yine medeni kabul edeceğini, Hristiyanlığı kabul etmedikten sonra Çin'in, Hind'in en medeni halkını bile yine barbar kabul edeceklerini ifade eder. Avrupalıların işgalci tarafı ve yerli hayatın saflığı, din farklılığıyla birleşerek bir medeniyet çatışmasını doğurur. Buna karşın ona göre medeniyet şu şekildedir:

"...vahşet denilen şey benî beşerin melekât-ı zihniyye ve vücûdiyyesinde ataletten ve medeniyet denilen şey dahi bu ataletin çalışkanlığa tebeddülünden ibarettir. "[1070]

[1069] Okay, s. 58.
[1070] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 99.

Batılılaşmanın toplumdaki en genel yansıması olan kılık kıyafet, hâl ve hareketler, ev, birtakım ev eşyaları aynı zamanda sosyal hayattaki değişimi de ortaya koyar. Ayrıca bu temanın ele alındığı vaka halkalarında zaman eki olarak geniş zamanın hikâyesinin kullanılması sosyal değişimi gösterir.

> "Korkarız 'çubuk kesesi'ne olduğunu anlayamadınız? Ortada çubuk kalmadı ki kesesini anlayasınız! Bir vakit yaseminden, kirazdan, (?)den, gürgenden boyalı boyasız, uzunlu kısalı çubuklar yapılarak tütünler onlar ile içilirdi. Bir yere gidildiği zaman dahi bu çubuklar kendi boylarınca siyah çuhadan yapılmış keselere konulup uşağın eline verilirdi. Daha kibar olanların yani mahsus tütüncü veya çubukçu ağaları bulunanların bir de sırmalı çantaları bulunarak ağalar onları omuzlarlardı. Şimdi ise el kadar sigara kutusunu pantolonun cebine sokuvermek derecesinde suhuletler bulunmuştur."[1071]

Sosyal değişim, yazarın hemen her romanında çeşitli biçimlerde anlatılmakla birlikte bunun bir faciayla sonuçlanması, sıkça ele alınan bir vka bitişini gösterir. Son romanı *Jön Türk*'te yanlış Batılılaşma olgusunu temsil eden kişi Ceylan'ın o duruma düşmesinin sorumlusu olarak Nurullah'ın ablası Zeliha, cemiyeti gösterir. Kadınların harem tarafında terk edilmiş biçimde yalnız başlarına yaşamaktan usanmaya başlamaları, sosyal değişimin birtakım gayriahlaki ilişkileri doğurmasına sebep olmuştur. Ceylan'ın hâli şu medeniyet âleminde ilk değildir. Onun bu hâle düşmesindeki kabahat ise içinde bulunduğu muhittedir. Babasının dairesi, oradaki elli altmış cariye, dört beş Fransız kadın, kendisine gösterilmeyen ilgi ve şefkat böyle bir kişiliği hazırlamıştır.

Sonuç olarak Ahmet Mithat, geleneklerine tamamen sırt dönmüş bir Batılılaşmayı Osmanlı toplumuna uygun bulmaz. Bütün yenilikleri takip etme gayreti gösteren bu önemli yazar, kendi hayatında olduğu gibi romanları yoluyla da insanlara medeniyetin bu yönünün güzelliklerini sunar. Buna karşın ne tam anlamıyla Batılı ne de tam anlamıyla Doğulu bir portre çizmeyi yanlış karşılar. Romanlarında Müslüman, Türk ve idealize edilmiş erkek kahramanların zaman zaman İslamiyet'i tercih eden yabancı kadınlarla evlendirilmeleri her iki medeniyetin de güzelliklerini gözler önüne sermede sentezleyici bir mesaj ortaya koyar. Doğu ile Batı'nın birleşimi, Osmanlı toplumuna en uygun bir değişimi işaret eder. Geleneklerinden kopmamış, diğer yandan Batılı manada modern ilimleri de takip etmiş, kendisini iyi biçimde yetiştirmiş, kültürlü kişilerden Hasan Mellâh, Râkım Efendi, Nasuh, Resmi Efendi, Ahmet Efendi, Suphi Bey, Mustafa Kameriüddin, Polini, Abdullah Nahifi, Nurullah Bey Ahmet Mithat'ın gösterdiği bu sentezi temsil ederler.

2.2. Esaret/Kölelik-Hürriyet

Edebî eserler, toplumun yansımasıdır. Bundan ötürü toplumda gelişen her türlü olay, halkın inanışı, değer yargıları roman ve hikâyelerde kendisini gösterebileceği ortama kavuşur. Tanzimat döneminde yaygın olarak işlenen esaret ve bu tem etrafındaki kölelik teması da böyledir. Bir kanayan yara gibi kişi özgürlüğünü, insan haklarını hiçe sayıp sahiplenme ve kullanma arzu ve dürtüleriyle köle sahibi olmak, toplumun belli kesimlerinde hem bir ayrıcalık

[1071] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 9.

hem de seçkinliğin işareti kabul edilmiştir. Köle pazarlarına giderek bir mal alır gibi insan beğenmek, kimi zaman beden kuvvetine güvenilerek ağır işlerde çalıştırılabilecek bir yiğit, kimi zaman hadım edilmiş bir kâhya/ağa sıfatıyla köşk ya da konakların iç/dış işlerini yürütecek zeki bir fert, kimi zaman bir hizmetçi, genellikle de güzelliğinin esiri olunacak kadar dikkat çeken bir Çerkez kızını cariyelik sistemi içine sokmak en yaygın kölelik belirtileridir. Toplumdaki bu yanlış eğilim, yazarların kaleminden bazen eleştirel biçimde bazen de yaygın eğilimi kullanarak toplumu yansıtma mantığından hareketle romanlaşmıştır.

Ahmet Mithat, kişi özgürlüğünü her türlü değerin üstünde gördüğü için ilk romanından son romanına kadar muhtelif biçimlerde kölelik düşüncesi ve cariyelik sistemi üzerine durmuş, bunu yaptığı eleştirilerle dile getirmiştir. Batılı kahramanlarının Doğulu ideal kahramanlarına yönelttikleri ilk soru genellikle bu konu üzerine olmuştur. Cariyelik sitemini ve haremi kendi yaşam biçimlerini dikkate alarak bir seks sistemi olarak yorumlayan Batılı kahramanlarına karşı ideal kahramanlar daima sistemin savunuculuğunu yapmış, bunun böyle olmadığını ve doğru şeklinin ne olduğunu ve zaman zaman nasıl istismar edildiğini anlatmıştır. Zaten Ahmet Mithat, romanları yoluyla insanları eğitmeyi de amaçladığı için yaygın olarak bu tür mesajlar vermiştir.

Ahmet Mithat'ın ilk romanı, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da Murad Bey'in gerek yiğitlikleri gerekse kişilikleri bakımlarından çok güvendiği adamlarından Canürktü ve Sarı Yakup'a Dimyat'ta yaşayan Yunus Bekre'yi öldürme görevini verir. Başaracakları görev karşılığı kendi cariyelerinden biri olan ve güzelliği ile âdeta baş döndüren Esma'yı vadeder. Böylece esaret ve kölelik, ilk olarak cariyelik ekseninde kendisini gösterir.

> "Canürktü-Allah efendilerime çok ömürler versin. Yunus Bekre'ye gönderildiğim gece vadolunan cariyeyi istemeye geldim.
>
> Murad-Ha, sahih, bak biz ki vaadimizi de unuturuz. Haydi git, harem ağası sana cariyeleri göstersin, birisini al. Yunus-Cellâtlık mükâfatı ha?"[1072]

Kişi bazen de farkında olmadan köle tüccarlarının eline geçer. Romanda bu durumu örnekleyen kişi, Esma'dır. Kendi anlatımıyla sunulan vaka halkasında sabahlara kadar yol gidip bir ormanın içindeki çobanların yanına misafir olan akşam yine atlara binip bir hafta kadar böyle bir süreç geçiren Esma, beş altı gün kadar kayıklarla gidip denize ulaştıklarında orada kendisini kır sakallı adamın Lazlara verdiğini, onların da kendisini bir gemiye koyarak yirmi beş gün deniz üzerinde kaldıktan sonra İstanbul'a geldiklerini esir olduğunu o an anladığını ifade eder. Onun yaşadığı bu esaret yolculuğu, aslında Kafkasya'dan kaçırılarak ya da satın alınarak getirilen pek çok genç kızın ortak macerasını özetler.

Esirciye satılan Esma'nın orada sevdiği kişi olan Timur Bey'le karşılaşması da büyük bir tesadüftür. Ancak ilk dönem romanlarında vakayı yönlendiren büyük tesadüflerin kurguya zarar

---

[1072] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 237.

verdiğinin farkında olan Ahmet Mithat, bu duruma bir çözüm bulması zor olmaz. Timur Bey'in Esma'nın esir olarak satılacağını tahmin ederek kendisini kaçak köleyim, diye esircilerin eline düşürmesi vakanın seyrindeki tesadüfü ve planlı biçimde kısmen de olsa ortadan kaldırır.

Tarihin çok eski dönemlerinden beri ismi duyulan esaret meselesi, Osmanlı toplum hayatında da kendisine yer bulmuştur. Tanzimat dönemi yazarları da bundan ötürü esaret temine roman ve hikâyelerde sıkça yer vermiştir. Ahmet Mithat Efendi böyle bir insanlık dışı yaklaşıma karşı olmakla birlikte romanları yoluyla toplumdaki bu bozukluğu tamamen ortadan kaldıramayacağının da farkındadır. Hâl böyle olunca o da esaretin varlığını sosyal bir gerçek olarak kabul edip bu bozukluk içinden en iyisini çıkarmaya çalışır. Mesela Canan'ı alıp eğiten, kültürlü bir insan olarak yetişmesini sağlayan Râkım'ın onunla evlenmesini sağlar. Esma'yı yaptığı yarışmada ödül olarak kazanan Hasan Mellâh'a onu sevgilisine kavuşturarak insani bir davranış örneği sergiletir. Böylece bozulmuş düzeni, memleketlerinden kaçırılarak getirilen insanların çektikleri acıları mutlu sonla bitirerek roman kurgusu içinde düzeltmeye çalışır.

Murat Bey'in hadım edilen harem ağası Arap Zîver Ağa'nın söyledikleri, dönemin kölelik sistemini ve bunun ortaya çıkardığı felaketleri gösterir. Bunları Esma'nın nakletmelerinden öğrenmek mümkündür.

> "Esma-Yalnız dostluk da diyemem. Zira yüzüme bakmakla doyamazdı. Hatta, biraz ziyadece bakıp da dalacak olsa, gözlerinden bilâ-ihtiyâr yaş damlaları dahi düşerdi. Sebebini sorduğumda 'Ah Esmacığım, düşünüyorum da ben de gönlümün sevdiği bir canla canan olabilirdim. Lanet olsun o celeplere ki, benim yalnız hürriyetimden değil, âdeta saâdet-i mâddiyye ve maneviyyemden dahi istifade etmek için beni bu hâle koydular.' diye o zaman daha ziyade ve hem de cehren ağlardı."[1073]

Kölelerin bir eşya ile aynı ortamda aynı şartlarda satılıp alınmaları, insanlık adına büyük bir trajedi olarak sunulur. Bu kurgulanış, tezi kuvvetlendirmek maksadıyla düzenlenmiştir. Birkaç Laz esircinin bir gün Balıkpazarı taraflarında bir kaçak esir ararlarken, daha önce kendileri tarafından satılmış bir köleye rastlamaları ve ahvalini kendisinden sorduklarında köle her ne kadar azat edilmiş olduğunu dile getirirse de kâğıdını ibraz edememesi sebebiyle esircilerin ne kadar zalim, ne kadar gaddar oldukları belirtilir. Esircilerin genellikle Laz kökenli vatandaşlardan oluşması da dikkatlerden kaçmaz. Öyle ki *Hüseyin Fellâh*'ta da içinde bulunduğu zor durumdan faydalanan Laz esirci Mehmed Ali, Şehlevend'i bizzat kendisinden satın almıştır. Kölenin azatlık kâğıdını ibraz edememesi üzerine üç dört esirci bu köleyi anlaşarak karakola verirler. Kanunlar da bu paralelde düzenlendiği için Mahmutpaşa Mahkemesinde, esirin içlerinden birisinin malı olduğuna ve şimdi firari bulunduğuna şahadet ederler. *Mal*, şer'an kendilerinin olur. Dikkat edilecek olursa alınıp satılan kişi için *mal* ifadesi kullanılır. İnsanın âdeta bir eşyadan farkı yoktur. Müzayede yapılır gibi insanlara sergilenen kişiler, en yüksek değeri veren kişiye satılmaktadır. Bu durumu şiddetle eleştiren Ahmet Mithat, "İnsan odur ki akçe ile satın

---

[1073] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 322.

alınamaz."[1074] der. Satın alan kişinin köleye nasıl davranacağının o kişinin hürriyetinin hiçbir önemi yoktur. Önce cariye, sonra odalık olan bu esir kızlardan nihayet hanım olabilmiş kişilerin sayısı son derece azdır. Şehlevend'i de bu ümitlerle kandıran Mehmed Ali, satın aldığı bu kızı her türlü insani niteliklerden yoksun biçimde pazarlar. Şehlevend'in nazarında esaret yarı ölüm sayılırdı. Buna karşın ölümün yarısına değil zerresine dahi razı olmak çok zor ise de annesiyle beraber ölümün tamamına razı olmuş bulunduğundan iki kişinin açlıktan helak olmasındansa ikisinden birisinin feda olmasının daha kârlı çıkacağını düşünerek esir tüccarına satılmaya razı olur. Aksi hâlde açlıktan annesi de kendisi de ölecektir. Ancak Şehlevend annesine köle olduğunu değil gelin olarak uzak bir diyara gittiğini söyler. Görülmektedir ki Ahmet Mithat, kişilerin olumsuzluklarla karşılaşmasındaki en büyük etken olarak istemeyerek de olsa içine düştükleri durumu gösterir. Benzer söylem, özgürlüğünü genelev patronlarına satan *Henüz 17 Yaşında*'nın ana kahramanlarından Kalyopi'de de görülür. Onu da bu batağa düşüren etken olarak ailesinin içine düştüğü borç batağı işaret edilir.

Şehlevend satıldıktan sonra benzer kaderi paylaşan diğer kızlarla tanışır. Onlarla olan konuşmalarından anlaşıldığına göre Laz Mehmed Ali bu kızları da güya fakr u zaruretten kurtarmak için yüz ellişer, ikişer yüz kuruşa satın almış. Oradaki çocuk yaşta olan çocuklar ise mektebe gidiyoruz diye memnun olduklarından bunların hayretleri yalnız ellerinde bulunan üç dört hacıyatmaz ile bir iki dilli düdük ve davul pahasına satın alınmış olduğu görülür.

Şehlevend'den uzun zaman haber alamayan annesinin çıktığı yolculukta korsanlar tarafından esir alınması ve bu yolla kızıyla Cezayir'de karşılaşması da romanın önemli tesadüflerinden biridir. Bu tesadüfü sağlayan da ortak kaderi paylaşmalarıdır.

Şehlevend'i seven Civelek Mustafa'nın bir anlamda gönüllü kölelik olarak kabul edilebilecek birinin adamı olma meselesinde insani değerlerin tamamen yok sayıldığı görülür.

> "Civelek- Canım şunu demek isterim ki dünya pek güzel bir dünyadır, ama insanların her biri o güzelliği hep kendisine kabullenmiş ve başka adamları hep kendisine bend etmiş. Haniya şu koyun sürüsü, sığır sürüsü tedarik ettikleri gibi bir de insan sürüsü tedarik etmişler. İşte Ahmed Bey'in de atları, itleri olduğu gibi uşakları, esirleri dahi var ki onlar da bizleriz."[1075]

Ahmet Mithat'a göre insan, mutlak hür olarak yaşamak için yaratılmış ve bu dünya da insanı mutlak hür olarak yaşatmağa yeterli olmak üzere yaratılmıştır. Ancak daha medeniyetlerinin başlangıcında insanoğlu bir medeniyet tasavvur etmiştir ki kendi kendisini bu suretle esarete sokmuştur. Şimdi ise insanoğlunu sefâletten kurtarıp tabii hürriyetine kavuşturmak hayaldir. Çünkü insanın yaptığı pek çok yanlışın temelinde sefalet yatmaktadır.

Dünyaya İkinci Geliş tarihî roman gibi görülmekle birlikte tarih bu eserde bir fon şeklinde kalır. Eserin derin yapısına nüfuz edemez. Ahmet Mithat'ın romanları arasında esaret ve hürriyet

---

[1074] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 32.
[1075] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 279.

meselesine en geniş biçimde yer ayırdığı romanıdır. Esas anlatılan kölelik sisteminin işleyişi ve bunun eleştirisi, hürriyetin birey açısından önemidir. Bu sebeple benzer sahneler kalın çizgilerle tekrarlanır.

> "*Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş,* daha önce *Ölüm Allah'ın Emri*'nde gördüğümüz, İstanbul konak hayatı içinde kölelik entrikalarını ve köleleirn yaşam savaşını daha geniş olarak sergilemektedir. Gene kölelerin sosyal hayat içinde çektiği acılar dile gelecektir. Ancak *Esaret* ve *Firkat*'te karşılaştığımızın aksine, köleler ölüme terk edilmeyecek, yeni bir hayata kavuşacaklardır.
> Bu anlayış ile kaleme alınan *Dünyaya İkinci Geliş,* kölelik durumunu tenkit değil, bu durumun sosyal hayattak, işleyişi köle entrikalarını yansıtmadır. Üstelik romanda, günlük hayat içinde III. Selim dönemi yenilik hareketleri, yeniçerilerin baş kaldırmaları gibi tarihî olaylara da rastlanmaktadır."[1076]

Romanda köle ticaretinin bir eğlence mevzusu yapılması eleştirilir. Cübbeyi, kavuğu silip süpürerek Tophane tarafına geçen kişi, doğruca Karabaş'a gider. Karabaş Camii'nin karşısında esirci kahvelerine gidip bir kahve ısmarlar. O sırada ak sakallı, kara sakallı birkaç esirci gelir ve esir almak için mi geldiklerini sorar. Evet, cevabıyla beraber bunlara da birer kahve ısmarlar. Ardından kalkıp birlikte esirlerin bulunduğu evlere giderler. Girmedik esirci hanesi bırakmazlar. İşte bu durum, esir ticaretinin toplumda nasıl yaygın bir zemininin olduğunu gösterir.

Kölelerin neredeyse nefes almak dışında hiçbir hakları yoktur. İsimlerini dahi kim satın almışsa o takar. Çoğunlukla da bu kişilere verilen isimler fiziksel niteliklerini işaret eder niteliktedir. *Dünyaya İkinci Geliş* romanda bir anlamda aksiyonun başlamasına sebep olan cariyelerden güzelliği ile meşhur iki kişinin isimleri Çeşm-i Afet ve Nergis'tir. Kıskançlıkla birleşen esir ticaretinin yol açtığı karanlık hayatlar Çeşm-i Afet'in Nergis'i kıskanması ile başlar ve romanın temelini oluşturur.

Romanın önemli kişilerinden ve temel dönüşümleri sağlayan isim olan Hadım Mesut Ağa, konağın sahibi Veysel Efendi'nin yanında çalışan en sadık adamlarından biridir. Veysel Efendi'nin en büyük zaafı, etrafındakilerle ve *vukuat-ı kevniyye* ile ilgili bilgi toplama merakıdır. Bu işi de zaman zaman kılık değiştirerek bazen Nizam-ı Cedit, bazen de yeniçeriler safında görünerek Mesut Ağa yapmıştır. Ancak, Veysel Efendi'nin konağındaki cariyelerinden Nergis, Mesut Ağa'nın herkesten gizlediği bu sırrını öğrenince Mesut Ağa, duruma bir hile düşünür. Nergis'in evden gönderilmesine karar verir. Diğer cariye Çeşm-i Afet'in attığı bir iftira sonucu önce evden uzaklaştırılarak bir esirciye satılır sonra da Hayırsız Ada'ya götürülerek orada bir mağaraya hapsedilir. Bu mağaranın çıkışını ise yalnızca Mesut Ağa bilmektedir. Zaman zaman Nergis'in yanına gelen Mesut Ağa, onun erzak ihtiyacını karşılar. İşte romanın büyük bir kısmı bu mağarada geçer ve esaret mağara ile birlikte özdeşleştirilerek anlatılır.

Nergis'e âşık olan Veysel Efendi'nin oğlu Osman, günlerce sevgilisini arar. Deli divane olur. Ama bir türlü izini bulamaz. Mesut Ağa, oğlu gibi sevdiği Osman'ın bu kahroluşuna daha fazla dayanamaz ve yeryüzüne bir daha çıkmamak şartıyla onu da Nergis'in yanına göndermeyi teklif eder.

[1076] İsmail **Parlatır**, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 78.

Böylece esaret temi ile aşk temi birleştirilir. Osman bu teklif karşısında heyecanlanır, çok sevinir ve hemen kabul eder. İki sevgili yıllarca bu mağarada kalır, çocukları Güngörmez burada dünyaya gelir. Osman ile Nergis her defasında kendilerine yiyecek erzak getiren Mesut Ağa'ya bu esareti sonlandırması için yalvarırsa da çare bulamazlar. Bu şekilde uzun bir zaman geçtikten sonra Mesut Ağa vicdana gelir ve iki sevgiliyi kimlik değiştirmek şartıyla dışarı çıkarabileceğini söyler. Osman ve Nergis bu teklifi kabul ederler ve bir yandan da Mesut Ağa'dan bu yaptıklarının intikamını almaya karar verirler. Böylece esaret ile intikam temi de birleşir. Ahmet Mithat, romanlarında determinist bir yol izlediği için her olayın sebebini vermeyi mutlaka ihmal etmez. Kişileri intikama sürükleyen etkenlerden biri olarak özgürlüklerinin ellerinden alınmasını gösterir.

Hürriyet, romanda özlemi duyulan en önemli temdir. Bu sebeple "Her ferah, her inbisat hürriyete mahsus olduğu için insan hür olduktan sonra mağara dahi kendisine saray makamına geçer."[1077] diyen Osman'ın bu düşüncesi aynı zamanda Ahmet Mithat'ın hürriyet meselesine verdiği önemi de gösterir.

Ahmet Mithat, çeşitli romanlarında benzer vaka halkaları oluşturarak temayı perçinler. Kölelik meselesini de daha çok cariyelik sistemi içinde değerlendirir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta Numan'ın sevdiği ve uğrunda ölmeyi bile göze aldığı kız olan İnşirah, bir Çerkez cariyedir. Seksenlik bir hanım olan efendisinin kendisine evlât edinmiş olduğu İnşirah'ın içinde bulunduğu durum ise bir köleden çok evin kızı olma hâlidir. Yine de hürriyetinin tam anlamıyla elinde bulunmaması, alacağı kararlarda hanımın fikrinin etkin olması eleştiri konusu yapılır.

Gerek *Hasan Mellâh*'ta gerekse *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta cariyelikle birleşen bireysel özgürlük yanında milletlerin özgürlüklerine de kısmen temas edilir. Fransızların başta Cezayir olmak üzere Kuzey Afrika'da giriştikleri işgal ve bununla birlikte yaşanan sıkıntıların ele alındığı kısımlarda Dominico Badia "…bu milletin usûl-i idaresine ve Fransızların hürriyyet-i umûmiyye-i benî-beşer için ettikleri hidemâta…"[1078] değinir. Bu kısımlar aslında eleştiri mahiyetinde söylenmiş sözlerdir. Çünkü roman boyunca olumsuz ve güven vermeyen nitelikleriyle karakteri çizilen Dominico Badia'nın bu ifadelerine de okurların itibar etmemeleri ima edilir. Eleştiri konusu yapılan ise defalarca dile getirildiği gibi Fransızların bölgede giriştikleri haksız işgallerdir.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi'de ise esaretin sembolü olan Canan, böyle bir durumda olan kişiye yapılması gereken örnek davranışı sergileyen kişi ise Râkım'dır. Romanları yoluyla topluma mesaj veren Ahmet Mithat, böylece bozukluğu gidermek için kalemini bir araç olarak kullanır.

Râkım, dadısına yardım etmesi düşüncesiyle yardımcı mahiyetinde bir köle satın almaya karar verir. Canan'ı görür ve esir tüccarı olan ihtiyara Canan'ın kaç para olduğunu sorar. Aslında

---

[1077] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 95.
[1078] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 384.

satılan şey Canan'ın hürriyetidir. Hürriyetin ise bedeli olmaz. O, cihanlara değer. Ancak Râkım, seksen altından başka parasının olmadığını söyler. Bu paraya karşılık kızı verirse alabileceğini söyler. Esirci, yüz altından tek kuruş aşağı veremeyeceğini söyleyince Râkım seksen altının üzerini tamamlamak için bir ay süre ister. Kızda zaten ince hastalık görüldüğünden onu bir an önce elden çıkarmak isteyen esirci bu teklifi hemen kabul eder ve böylece Canan, Râkım'a satılır.

Rakım ile dadısı hemen Cenab-ı Hakk'ın bir lütfu ve ihsanı olarak gördükleri Canan'ı talim ve terbiyeye başlarlar. Hatta Râkım'ın ders vermeye gittiği İngiliz ailesindeki kızların eğitimiyle Canan'ın eğitimi, roman boyunca rekabet hâlindedir. Yani yazar, köle bile olsa eğitimle kişinin başkalaşacağını ve eğitimin bunlarla hiç ilgisinin olmadığını belirtir.

Cariyelerin eğitimi üzerinde özellikle duran Ahmet Mithat, *Esrâr-ı Cinâyât*'ta Öreke Taşı cinayetine kurban giden Peri isimli cariyenin Mustafa tarafından eğitilmesine değinir. Henüz Türkçe dahi bilmeyen Peri'ye Türkçe öğretir, okutur. Arapça ve Farsçadan başka Fransızca eğitimi aldırır. Piyano, keman, ud olmak üzere üç sazda mahir bir sazende olup, kendiliğinden peşrevler, şarkılar besteleyecek kadar da musikide başarılı olur. Yaklaşık beş sene Peri'nin muallimi gibi onunla ilgilenir. Kendisini terbiye ve talime çalışır. Bunda başarılı olduğunu da düşünür. Çünkü Peri'nin kötülüğe dair bir kelimeyi kendisinden işitmediği gibi, başka bir kimseden işitmesine de kendisini fırsat vermediğinden, kötülük denilen şeyler hakkında bir fikri bile olmaz. Bu eğitim sistemi aynı zamanda toplumdaki büyük bir kalkınma hamlesini de işaret eder. Her aile bünyesindeki cariyelerle ilgilenip onların eğitimleriyle meşgul olursa bu durum, onların yetiştireceği nesillerin de daha sağlıklı olmasını sağlayacaktır.

İçinde bulunulan zor maddi koşullara karşın Canan'a Fransızca öğrenmesi için hemen özel hoca tutulur. Bu maksatla Jozefino Canan'a Fransızca dersleri verir. İstanbul'da moda olarak ne çıkarsa onu en önce yapanların başında Canan olurdu. Bundan başka Canan'ın bireysel kimliğini silmemek adına özel eşyaları, ziynet eşyaları bulunur. Dolabında en güzel yapma çiçekler mevcut olup çekmecesinde bir iki elmas iğnesi, küpesi, yüzüğü bile eksik değildi. Rakım hemen her hafta Canan'ın kendisine ait olmak üzere en güzel çil paralardan altın gümüş seksen yüz kuruş verirdi. Ancak Canan sokağa çıkmaz, hiçbir şeye ihtiyaç görmez. Buna karşın onun bir köle değil evin bir kızı olduğunu hissettirmek için bunlar yapılır. Bir kibar kızından daha güzel şartlarda yaşamak Canan'a müyesser olur.

Batılı konukların bulunduğu ve Canan'la Râkım'ın da katıldıkları bir davette Canan salonda misafirlerin karşısına çıkıp Râkım'ın da onu misafirlere takdim etmesi lâzım geldiğinde "hemşirem" deyip uyduramadığı ve "Canan" diye kısa kestiği hâlde nihayet "cariyem, esirim" diye takdime mecbur olur. Salondakiler Canan'a şaşmağa başlarlar. Onlar esir denilen şeyin Amerika'da olduğu gibi âdeta tavlaya bağlanana, eziyet edilen kişi olduğunu düşünürler. Bir de Canan oldukça yanlışsız bir Fransızca ile bunların hâlini hatırını sormağa başlayınca şaşırmaları daha fazla artar. Böylece Doğu ile Batı'daki yaklaşım farklılığı dile getirilir. Benzer

tutum, *Müşahedat*'ta da ifade edilir. Avrupalıların esaretten neyi algıladıkları ile Osmanlı'daki esaretin nasıl olduğu kıyaslanır.

> "Frenk ukalâsı, bizdeki esareti muaheze ederler ha? 'Esaret' kelimesindeki hüküm, bizim maişet-i Islâmiyemiz âleminin neresinde görülmüştür? Hangi cariye esaretten dolayı dûçâr-ı sefalet olmuştur? İçlerinde kaç tanesi kocasız kalmağa mahkûmdur? Bilâkis bizdeki cariyelerin ev bark, çoluk çocuk sahibi olmak yüzünden nail olageldikleri bahtiyarlık, Beyoğlu'nca değme nîk-baht familya kızlarında bile görülemiyor.
> Hele cariye istihdamını tervici esarettir diye redd ederek, beslemeler istihdamını, muvâfık-ı medeniyyettir diye kabul eyleyen alafrangalık âleminin, besleme bîçareleri meyânında kendisini o sefaletten kurtarabilip de ev bark sahibi olabilenleri güç tahattur edilebilecek, parmakla sayılacak kadar nevadirdendir. Bunların birtakımı Karnik'in hemşiresi Takuhi ve birçoğu validesi Novart'a peyrev olup, bir çoğu da sefalet âlemlerinde sürüne sürüne yakasını pençe-i vereme vererek eriyip gitmektedir.
> Bir ehl-i dikkat, cariye istihdamı adet-i kadîme-i İslâmiyyesiyle, besleme istihdamı âdet-i cedîde-i Avrupaiyyesi arasındaki fark üzerine ciltler doldurabilir. Bunu okuyanların da âdet-i Avrupaiyye hakkındaki nefretleri futûr-i küllî mertebesine varır."[1079]

Kölenin de özgürlüğüne inanan Râkım, Canan'a müşteri çıktığında yüz altına satın aldığı Canan'a bin beş yüz altın teklif ettiklerinde kararı kendisine bırakır. Canan Râkım'a olan aşkından bu teklifi reddeder. Romanın sonunda da iki kahraman evlenerek ideal olan gerçekleşir. Böylece Ahmet Mithat, tezini Râkım'la ortaya koyar.

Cariyelik sistemi ve harem Batılıların algısına göre cinsellikle eşdeğerdir. Bu konuda İrvin Cemil Schick, *Batının Cinsel Kıyısı*[1080] isimli çalışmasında Batı'nın ötekileştirdiği Doğu'ya hep bu perspektiften yaklaşmasını ve bu şekilde kendi kimliğini ortaya koyuşunu anlatmıştır. *Acâyib-i Âlem*'de Batı'nın bu düşüncelerle algıladığı Doğu'nun harem anlayışına yönelik savunmalar vardır. Bir yanda üzümler yiyip kahkahalar atan, diğer yanda önünde raks eden kızlara hayran hayran bakan bir erkeğe cariyelerin hizmet ettiği, canı kiminle birlikte olmak istiyorsa o gün ya da gece o kızla birlikte olduğu sistemi harem sistemi olarak algılayan Batılılara karşı savunmayı Suphi Bey yapar. Seyahat esnasında yolda karşılaştıkları Rus prensesi vasıtasıyla Ahmet Mithat, Batılının Türkler hakkındaki değerlendirmelerini sunar. Sohbet her zaman olduğu gibi cariyeler ve harem üzerine odaklanır. Prenses, okuduğu kitaplarda haremleri bir nevi dünya cenneti gibi gördüğünü, oralarda edilen *îş ü işret*in sürülen *zevk ve safa*nın hiçbir milletle kıyaslanamayacak kadar güzel olduğunu ifade eder. Suphi Bey ise bunların asılsız olduğunu, Türklerin kendilerinin bile bir diğerinin haremlerine giremedikleri hâlde o kitapları yazan muharrirlerin haremlere nasıl girmiş olduklarını sorar. Cariyelerin ise hanenin genel hizmetleri için bulundurulduğunu, Avrupa'da "dame d'honneur" ve "femme de chambre" denilen kadınlardan aşçılara varıncaya kadar kadınların gördükleri hizmetleri Osmanlı toplumunda hep cariyelerin gördüğünü ifade eder. Odalık denilen cariyelerin ise efendinin haremi vefat eder veyahut hastalıklı veya ihtiyar hâline girerse bir cariyenin onun yerine girdiğini, eşinin vazifesini

---

[1079] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 138-139.
[1080] İrvin Cemil **Schick**, *Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık* (çev. Gamze Sarı, Savaş Kılıç), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2001.

gördüğünü bunun da nikâhlı kadından hiçbir farkının olmadığını söyler. O kadının doğurduğu çocuklar da meşru çocuklardır. İşte roman boyunca Doğu'nun Batı'ya olan savunması dikkatlerden kaçmazsa da bu konunun odak noktası ise cariyelik sistemi etrafında olur. Suphi Bey ise dinleyenlere anlatarak bu algının değişmesine çabalar. Büyük oranda da başarılı olur.

Romanda Suphi Bey yanında daha önce Şark dünyasına seyahat etmiş ve oraların Batılıların kitaplarda ve diğer sanat eserlerinde anlattıkları gibi olmadığını anlayan Miss Haft, büyük bir savunma örneği gösterir. Ahmet Mithat'ın bir Türk olan Suphi Bey ile birlikte Batılı bir kahramanına da bunları söyletmesi, inandırıcılığı artırmak düşüncesinin bir sonucudur. Miss Haft, Osmanlı ülkesine seyahat eylediğini, burada Türkleri bir *millet-i hâkime* olarak görmediği gibi Türklerden başkalarını da birer *millet-i mazlûme* olarak görmediğini ifade eder. Batılıların Doğuyu yanlışa anlatmalarının sebebini ise siyasete bağlar. Devlet-i Aliyye'nin diğer dinlere verdiği hürriyeti çok hoş karşılayan Miss Haft, devletin bunu siyaseten değil tamamen insanların tamamını mutlu etmek için verdiğini söyler.

Rusya'daki esaret ile Osmanlıdaki esareti de kıyaslayan dışöyküsel anlatıcı, bunun mümkün olmadığını dile getirir ve "Zaten bizde esaret var mıdır?"[1081] diye sorar. Evin hizmeti için alınan Arap cariyelerin satın alınana kadar belki esir addolunabileceği ama hanelerimize geldikten sonra ise her şeyin değiştiğini ifade eder. Onlar hakkında esir muamelesi edecek kadar taş yüreklilerin ise mutlaka olacağını ama bunların da ender olduğu belirtilir. Hele beyaz cariyelere esir diyebilmenin mümkün olmadığı, bunların nikâhlı kadınlardan hiçbir farkının olmadığı söylenir. Rusya'da ise esirler yine insandırlar. Fakat bir çiftlikte bir arazi nasıl bir eşya ise onlar da öyle eşyadır. Bunlar içinde en talihli olanları kazandıkları şeyden birer miktar da kendi hisseleri olarak alabilenlerdir. Bu kadar talihli olmayanları ise efendileri kendilerine ne verirse onunla yetinirler. Esirler hakkında dayak muamelesi hiç hükümsüzdür. Bir katıra iki üç değnek vurmakta ne önem olabilir ki bir esire de beş on kamçı vurmakta bir önem olsun. Esirlerin ölüleri ve dirileri efendilerinin malı olup bunları öldürseler bile âdeta kendi malları olan bir köpeği öldürmüş olmaktan fazla hiçbir önemi olamayacağı gibi maneviyatça da esirler efendilerine tabidirler. Bir efendi dişi ve erkek esiri istediği gibi evlendirebilir. Ahmet Mithat'a göre istediği kızı istediği erkeğe vermesi âdeta bir kısrağı istediği aygıra çekmesinden farklı bir şey değildir. Güzel bir kız olup da rağbet ederse kendisi dahi ona göz koyabilir. Kızın anası babası o kıza malik değildirler.

İşte Osmanlı'daki ve Rusya'daki esir kavramlarını ve onlara olan yaklaşımları bu ifadelerle karşılaştıran Ahmet Mithat, Osmanlı toplumunda bu tür kötü örneklerle karşılaşılmasının çok nadir olduğunu, yaygın eğilimin ise onların büyük oranda özgür oluşlarına yönelik olduğunu ifade eder. Rusya ile kıyaslama yapmasının sebebi ise Suphi Bey ve Hicabi Efendi'nin o sırada Rusya topraklarında seyahat ediyor olmasıdır.

[1081] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 122.

Kafkas'ta vatanseverlik, hürriyet duyguları yanında Kafkas halklarının yaşam biçimini, âdetlerini övücü ifadelerle dile getiren Ahmet Mithat, o bölgedeki esaret anlayışının dünyanın pek çok yerinde görülen esaretten farklı olduğunu, insanların büyük oradan özgür olduğunu ifade eder. Kafkasya'yı idare eden beylerin Arabistan'daki aşiret liderlerinden farklı olduğu, onların da ellerinde büyük imkânlar olmasına karşın esirleri üzerinde dahi hiçbir kötü hareketinin görülmediği dile getirilir. Halk ve esirler, bu beylerden korkmazlar. Esir kelimesini kullanmaktan hayıflanan anlatıcı, bunu çok acı bir söz olarak kabul eder. Fakat Kafkasya'da bulunan esirlerin kıyaslanacak olsa pek çok yerin hür insanlarından daha hür olduğu söylenir. Burada esir denilen kişi, o kadar mesuttur ki karısına ya da kocasına, çocuklarına, babasına, işine ve gücüne sahip olup yalnız ziraat konusunda efendisi ile bir tür ortaklığı vardır. İşte bu münasebetten ötürü bu kişiye esir dendiği, böyle bir tabirin kullanılmamış olmasının daha uygun olacağı ifade edilir. Bunlardan hareketle Osmanlı topraklarındaki insanların özgürlüklerine değinen Ahmet Mithat, Osmanlı ülkesini kullanmaz ve *Türkiye* diyerek burada Hristiyanlara gösterilen emniyetin büyüklüğünden söz eder. Bugün Devlet-i Aliyye'nin Hristiyan tebasına emniyeti hiçbir zamana mahsus değildir. Devlet-i Aliyye ülkesinde Hristiyanlar âdeta Osmanlılar kadar hürdür, serbesttir. Herkesten daha çok rahattır. Eğer bunların mazlumiyetine dair uydurulan yalanlara kendimiz inanacak olursak o durumun farklı olduğu; buna karşın yalnızca Müslümanlar değil kendi milletimiz bizzat *Moskoflar, Islavlar, Ortodoksla*rın bile *Türkiye Hristiyanları* kadar hür olmadıklarını itiraf eder. Dolayısıyla Osmanlı Devleti'nin İslam, Hristiyan demeyip her sınıf ahalisine hürriyet, adalet verdiği hâlde Slavlardan başka halkın dinine, lisanına, milliyetine kısaca varlığına müsaade vermeyip hepsini bitirmeye çalışmanın yanlış oluşuna hayıflanır. Çünkü ülkedeki Slavları bir alay esirden başka bir şey olarak görmez. 1877 yılında neşredilen bu romanın 93 Harbi yıllarına denk gelmesi, romanda bu tür söylemlerin yer almasını sağlamıştır. Şu hâlde yalnız Hristiyanlardan daha az hakka sahip olarak gördüğü Müslümanların değil Slavların da devlet aleyhine kalkışmış olsalar onların da haklı sayılabilecekleri gibi acı bir gerçek dile getirilir. Aslında Ahmet Mithat'ın dile getirdiği bu acı gerçekler, 1856 Islahat Fermanı'nda özellikle Hristiyanlara tanınanı geniş hakların suistimal edilmesi ve hep daha fazlasının beklenmesine bir tepki niteliği taşımaktadır.

Arnavutlar Solyotlar'da da benzer fikirler dile getirilir. Rum müverrihlerinden Rizo Nasara'nın kayıtlarından söz edilirken Osmanlı Devleti ile Avrupalıların hâkimiyetleri altında bulunan halka nasıl davrandıkları kıyaslanır. Bu kıyaslamayı tarihî belgeleri kullanarak Rum müverrihinden alması da objektif biçimde bunun doğruluğunu ispatlamak gayretini taşır.

> "Raiyyet-i Osmaniyye altına giren ahali ezmine-i mutavassıtada Avrupa sinyörlerinin raiyetleri altındaki Avrupalılara kıyas kabul edemez. Osmanlı ağaları, tımar ve zeamet vesair namlarla malik oldukları köylerin yalnız hâsılât-ı öşriyyesine müstehak olup yoksa Avrupa sinyörleri gibi ahalinin tekmil malına ve hayatına malik değildiler. Reayayı başka bir ağaya satamazlar ve köylerinden çıkaramazlardı. Dinlerine karışamadıkları gibi umûr-ı belediyyelerine dahi karışamazlardı. Büyük şehirlerde ve onlara civar olan köylerde ve ovalık arazide bile umûr-ı mezhebiyye papazlar elinde olduğu gibi umûr-ı belediyye ve maliye ve bir dereceye kadar mülkiye bile çorbacılar, kocabaşılar elindeydi. Vergi, tarh ve tahsili ve ordular geçtikçe yol ameliyatı ve canilerin hükümete teslimi gibi şeylere Osmanlılar karışmazlardı. Hiçbir

> emir ve nehiyler efrat üzerine olmayıp cemaat üzerine vaki olduğundan bu evâmir ve nevâhî papazlar ve çorbacılar marifetiyle halka tebliğ olunup icabı icra edilirdi. Cezâyir-i Bahr-ı Sefîd'in bazı en sarp olan yerleri ve Girit'te Esfakiye dağları Mora'da Manya cibali ve Epir ve Tesalya taraflarında Soli ve Olimp dağları yalnız bir kere taht-ı idâre-i Osmâniyyeye girdikten sonra oralara bir daha Müslüman ayağı basmamış gibi bir şeydir. Bu gibi yerlerin idâre-i askeriyyesi bile Hristiyanlar elinde bulunup yalnız tekâlif -i mîriyyelerini Osmanlılara itayla hür ve rahat yaşarlardı."[1082]

İspat gayesi taşıyan bütün bu düşünceleriyle Ahmet Mithat, dönemde hâkim olan yanlış kanıları yıkmaya, diğer yanıyla da hükûmetin yaptığı icraatları destekleyerek ona sıcak görünmeye çalışır.

Romanlarında bireylerin ve toplumların özgürlüğüne büyük önem veren, her fırsatta bunun zaruretini dile getiren Ahmet Mithat, yine *Arnavutlar Solyotlar*'da iki farklı toplum kesimi arasındaki mücadeleyi konu alır. Tepedelenli Ali Paşa, 1792 yılında Arnavutları ve serdarlarını bir araya toplayarak Solyotları ortadan kaldırma planı yapması bu mücadeleyi harekete geçirir. Solyotların direnişinin altında yatan etmen ise varlığını muhafaza etmek ve özgürlüklerini kaybetmemektir. Solyotların vasıflarından söz eden anlatıcının sık sık onların özgürlüklerine düşkün oluşlarını vurgulaması dikkat çeker. Erkeklerin tek kişi kalana kadar mücadeleye devam etmesi, kadınların ise gözlerini kan bürüyerek öncelikle "Herkes gidiyor sen kime kalacaksın?" diye kucağındaki çocuğu dahi kaldırıp kayadan aşağı atmasını gerektirecek kadar özgürlüğüne düşkün oluşları ifade edilir. Bu hareketi gören diğer kadınların da birer birer hep bu müthiş sözü söyleyerek kucaklarındaki çocukları kayalardan aşağıya atmaları lirik bir üslupla anlatılır. Sonra her birisi zincire muhtaç birer divane gibi geride kalan kadınların kol kola tutuşarak bir raks halkası oluşturmaları, ulumak veya hırlamak gibi bir ses çıkararak raksa devam etmeleri ve sırasıyla o kayadan atlamaları, her seferinde halkadan birer tanesi aşağıya atlayıp son kişinin de kendisini aşağı atmasına kadar bu hareketin devam etmesinin altında yatan etken de yine özgürlüğe verilen önemdir.

Kafkas'ta Ahmet Mithat'ın sözcülüğünü yapan kişi Kaplan Bey'dir. Bu sebeple pek çok temaya yönelik mesajlar, onun vasıtasıyla dile getirilir. Bir anlamda Osmanlıcılık politikasının da propagandasını taşıyan ifadelerde Sultan Abdülhamit ve icraatları övgüyle anlatılır. Bu yaklaşımda Ahmet Mithat'ın iktidarla arasını bozmak istememesi hatta gazetecilik mesleği münasebetiyle karşılaşabileceği engelleri bu tür söylemlerin yardımıyla arayı sıcak tutarak aşmak istemesi etkilidir. Moskof esaretinden kaçıp Osmanlı hürriyetine iltica etmiş olan bütün Çerkezler, Abazalar, Çeçenlerin Kafkasya'ya özgürlük için yeniden yardıma geldikleri, yalnız Kafkaslılar değil fedakârlığın en büyüğünü Osmanlıların gösterdiği Kaplan Bey'in Şirinşah'la olan konuşmasında dile gelir.

> "Bugün İstanbul'da bir padişah var ki adına Gazi Sultan Hamid derler. Kendi milletini hür ettikten, mes'ut eyledikten maada bizi de esaretten kurtarmak için lütfunu dirîg etmediği harekâtıyla görülüyor. Yalnız Kafkas değil kendisi o kadar büyük bir padişah, o kadar gayretli bir hürriyetperver ki bütün kâinat hür

[1082] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 27.

> olsa, mes'ut olsa kendisini bahtiyar bilecek. O padişah-ı âlî-câhın bir delâleti, bir işareti üzerine yüz binlerce Türkün bizi kurtarmaya koşacaklarına şüphe bile etme. Yalnız Türkün değil, şimdi Osmanlı toprağında Türk, Çerkez, Ermeni, Rum lâkırdısı kalktı. O azîmü'ş-şan padişah hepsine evlâdım, hepsine Osmanlı dedi. Bütün Osmanlılar padişahlarının kendilerine ihsan ettiği hürriyeti öyle bir minnetle telâkki ettiler ki esir-i atıfet ve ihsanı oldular. Müdafaa-i vatan için açılan bayraklar altına İslâm, Hristiyan denilmeyip herkes Osmanlı namıyla koştu. Emin ol ki Osmanlı toprağının bugün her köşesini dolduran gayret bizi de bu hâl-i esarette bırakmayacaktır. Bugün, yarın zuhurata muntazırız."[1083]

Henüz 17 Yaşında'da genelevde köle gibi çalıştırılan kızlar, onarın yaşadığı sıkıntılar, toplumdaki köleliğin ve esaretin başka bir boyutunu işaret eder. Ahmet Edendi, Ahmet Mithat'ın biyografisinden de izler taşıyan bu gerçekçi romanda yazarın gerçek hayattaki kimliğini temsil eder. Romanında daha küçük yaşta iken geneleve düşen bir Kalyopi isimli bir Rum kızının hikâyesi anlatılır. Ailesinin tefeciye olan yirmi beş altın borcunu ödeyebilmek için geneleve düşen Kalyopi, bu parayı ödeyebilirse kendisini *satın almış* olacağını söyler. Aksi hâlde Dudu isimli genelev işletmecisinin âdeta cariyesi olduğunu, özgürlüğünün bağlı kaldığını ifade eder. Ahmet Efendi, kızın acıklı hikâyesini dinler ve sözü dışöyküsel anlatıcıya devreder. Dışöyküsel anlatıcı da köleliğin bu şeklinin bizden çok farklı oluşunu Batılı anlamdaki bir kölelik olduğunu söyler. Bazen kızı, annesi ya da babası para karşılığında satar. Ne hükûmet ne de patrikhane buna hiçbir şey demez. Çünkü onların bu durumdan haberlerinin dahi olmadığı düşünülür. Satılan kızın da hiçbir şeyden haberi yoktur. Bir iki fistan, şapka gibi güzel nesneleri görünce bir aralık soyunduğunun bile olduğu söylenir. Sonra aklı başına gelip işi anlarsa da o zaman da iş işten geçmiş bulunduğu acı bir gerçek olarak gösterilir. Ahmet Efendi'ye göre bizim memleketlerde kerhanelerin icadı Avrupa medeniyetinin yayılması üzerine kendisini göstermiş olduğundan şunları söyler: "Ey Frenkler! Türkiye'de esareti menedeceğiz diye birtakım medeniyetperverane ve hürriyetperestane sözlerde bulunursunuz! Hâlbuki bizde hiçbir esir böyle kerhanelerde erâzil-i avama ferşpâ olmak için satılmaz. İşte size asıl esirler ki anaları babaları levs-i fuhş ile telvis için satıyorlar."[1084] Ahmet Efendi'nin bu sosyal mesajı, Ahmet Mithat'ın Batı medeniyetinin olumsuz taraflarını eleştirmesinin bir sonucudur. Neticede Kalyopi'nin borcu olan yirmi beş altını ödeyen Ahmet Efendi, büyük bir insanlık örneği sergileyerek onu özgürlüğüne kavuşturur. Romanları yoluyla mesajlar vermeyi amaçlayan yazar, böylece bu tür durumlarda insanların nasıl hareket etmeleri gerektiğini Ahmet Efendi ile gösterir.

Dönemin siyasal hareketlerinin etkisiyle kaleme alınmış beş bölümlük *Jön Türk*, Nurullah Bey adlı alafranga yetişmiş ve iyi bir eğitim almış kişinin evleneceği gün tutuklanarak Akka'ya sürgün edilişi ile başlar. Bu romanın yazarın biyografisiyle de bağlantısı daha kuvvetlidir. Nurullah Bey'in Akka'ya sürgün edilmesi ile kendisinin Rodos'a sürülmesi birbirine benzemektedir. Nurullah Bey sürgün zamanlarında çevresine faydalı olmaya çalışarak devletin üst kademelerindeki memurların çocuklarına dersler vererek, kolluk kuvvetleri ile yakın

---

[1083] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, s. 116-117.
[1084] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 104-105.

münasebetler kurarak zaman geçirir. Benzer faaliyeti Ahmet Mithat da Rodos da yapmıştır. Hatta orada çocukların eğitim alması için bir de mektep kurmuş, cezası bitmesine rağmen bu mektepteki çocukların eğitiminin yarım kalmaması için orada fazla süre dahi geçirmiştir. Bu yönüyle sözde mahkûm olmakla birlikte aslında özgür bulunmuştur. Nurullah Bey de yarı özgür bir ortamda bu faaliyetleri yürütmüştür.

8 Temmuz 1324'te Selanik ve Atina'dan gelip Mısır gazetelerinde yer bulan habere göre Manastır'daki üçüncü ordunun Kanûn-ı Esâsî'yi ilan ettiği bildirilir. Nurullah Bey çok şaşırır ve buna ne mana vereceğini bilemez. Zaten tutuklu bulunduğu yerden firar etmiş olan Nurullah Bey, sevincinden İstanbul'a dönmeyi teklif ederse de eşi önce buna gerek olmadığını söyleyerek teklifi kabul etmez; fakat sonra kabul etmek zorunda kalır, birlikte İstanbul'a dönerler. Çünkü oradaki özgürlük ortamından da bahsetmek isteyen Ahmet Mithat, onları İstanbul'a getirmek gibi böyle bir çözüm bulmuştur. Ahmet Mithat, böylece 24 Temmuz 1908'de yürürlüğe girip son Osmanlı kabinesinin dağıldığı 4 Kasım 1922'ye kadar yürürlükte kalan Kanûn-ı Esâsî'yi satır aralarında över. Bu anayasanın haksız tutuklamaların önüne geçtiğini, Nurullah Bey gibi masumların boş yere ceza çekmesini ortadan kaldırdığını ima eder. Zaten romanda bu anayasadan *ilân-ı hürriyet* ifadesini kullanması manidardır.

Sonuç olarak esaret/kölelik temi ve bununla birleşen hürriyet düşüncesi, Ahmet Mithat'ın hemen her fırsatta temas ettiği meseleler olmuştur. Çünkü o, bireylerin ve toplumların özgürlüğünü her şeyin üzerinde görmekte ve bu temel insani vasıfların hiçbir şeyle değiştirilemeyeceği kanaatindedir. Özellikle ilk dönem romanlarında esaret/kölelik temalarını sıkça ele alan Ahmet Mithat, son dönem romanlarında bunlar üzerinde neredeyse hiç durmaz. Son romanı *Jön Türk*'te ise istibdadın yol açtığı hürriyeti kısıtlayıcı tutumları eleştirir. Son romanlarında hürriyet temi etrafında ele alınan meseleler de romanın bütünsel yapısını etkilemeyen; ancak ara vakalardaki cariyelik sistemini konu alan vakaların bünyesinde işlenir. Cariyelerin eğitimi ona göre yapılması gereken ve öncelik taşıyan bir harekettir. Çünkü bu yolla toplumsal gelişmenin önü açılacaktır.

Avrupalılar ile Osmanlıların esaret algılarının birbirinden farklı olduğu her fırsatta dile getirilerek Osmanlılardaki köleliğin yine büyük oranda özgürlük taşıdığı buna karşın Avrupa'da esir tabir edilen kişilerin hayvanlar kadar bile hakları olmadığı dile getirilir. Romanlarda sıkça karşılaşılan bu iki medeniyetin esaret ve hürriyet algıları, çatışmayı derinleştirerek meselenin anlaşılırlığını kuvvetlendirmektedir.

2.3. Evlilik

Evlilik teması, içerdiği pek çok unsurla birlikte cinsiyeti de çağrıştırmaktadır. Böyle bir cinsiyet ayrımı içinde olmamasına karşın Ahmet Mithat, romanlarındaki aksiyonu ve entrikayı daha çok erkeklere yüklediği için kadın kahramanların sayısı erkeklere nazaran çok daha azdır. Kadınların ve erkeklerin içinde bulundukları durum, ne gibi vasıflarla ele alındıkları, kurguya

olan etkileri, onlara yüklenen ve yalnızca bireyi değil ait oldukları cinsiyet grubunu da ilgilendiren sosyal görevler gibi hususlar, “kişiler” başlığı altındaki “cinsiyet ve yaş grupları” kısmında ele alındığı için kadın ve erkek meselesi üzerinde söylenenleri tekrarlamamak adına tema kısmında ayrı bir başlık açılmamıştır. Buna karşın kadının ve erkeğin evlilik müessesesi etrafındaki algılanışı ve romandaki kurgulanışları bu başlık altında incelenecektir.

Ahmet Mithat evliliği bireyin hayatındaki önemli aşamalardan biri olarak görmektedir. Evlilik bir anlamda iki farklı kişinin ortak paydalar etrafında bir araya gelmesi neticesi anlam kazanır. Bu düşüncelerle evlilikte ortak paydalardan biri olarak görülen din etkisi hemen her fırsatta önemle vurgulanır. Ona göre evlilik, evlenecek erkek için de, kadın için de son derece dakik ve önemli bir meseledir. Zengin aileler için de önemli, fakir aileler için de. Yalnız para meselesinden dolayı da değil. Asıl gönül meselesinden dolayı önemlidir. Evlilik demek birkaç gece için misafir kalmak demek olsa hiç önemi olamaz. İnsan gönlü hoşlanmadığı bir yerde de birkaç günlük bir zahmete katlanabilir. Fakat “…teehhül, âlem-i maişette refakat ve muâşeret-i dâime demek…”[1085] olduğu için kadın ve erkeğin birbirinden gönülleri hoşlanıp hoşlanmamak yönünün önemi daha da artıyor. Orhan Okay bu konuda şu tespitlerde bulunur:

> “Bu bahiste asıl özerinde duracağımız husus doğu ve batı toplumlarında, evlilikten önce kadın ve erkeğin birbirlerini tanımaları meselesidir. Ötedenberi, umumiyetle kadına ve erkeğe esini seçme hakkının hür olarak tanındığı Avrupa'da, Ahmed Midhat’ın bizzat gördüğü ve okuyarak tanıdığı yıllar, her derecesiyle flört, yaygın bir hâl almıştı. Buna mukabil Osmanlı hayatında an'anevî evlilik, görücü usûlü ile devam ediyordu. Şinâsi'nin Şair Evlenmesi'nde bir halk komedisi olarak ortaya koyduğu bu problemin acı ve gülünç tarafları az-çok değişerek günümüze kadar edebiyatın konusu olmakta devam edecektir.
>
> Ahmed Midhat, batının flört usûlü ile kıyaslamadan, bizdeki görmeden ve tanımadan evliliğin aleyhindedir. Daha ilk hikâye ve romanlarından itibaren bu meselenin münâkaşasını yapar."[1086]

Bir yandan Doğu ile Batı medeniyeti ekseninde yetişen farklı dünya görüşlerine sahip gençleri aşk duygusu etrafında birleştirip evliliğe yönlendiren Ahmet Mithat, diğer yandan bunun yeterli olmayacağını din, kültür, hayat görüşü gibi ihmal edilemeyecek kadar pek çok unsurun önemli oluşunu bu bahsin açıldığı her romanda ifade eder.

Hristiyan ile Müslüman kişilerin evliliklerinde en büyük engel dindir ve romanlarda bu engel çoğunlukla Hristiyan kadının din değiştirip Müslüman olmasıyla aşılır.

Yazarın ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*’da kızını Pavlos'la evlendirmeyi kafasına koymuş olan Alfons, Hasan Mellâh'ın da Cuzella'yı sevdiğini öğrenir. Kızını ona da verebileceğini ima eder. Pavlos’la aralarında geçen konuşmada Pavlos, Hasan Mellâh’ın Müslüman olduğunu söyler. Ancak Pavlos, Hasan Mellâh'ın Müslüman olduğunu söylemesiyle Alfons da düşüncesinden vazgeçer. Neticede baba otoritesinin çocuklarının hayatları üzerindeki

---

[1085] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 38.
[1086] Okay, s. 192.

etkisi, özellikle de çocukların evlenmeleri hususunda özgür hareket edememesinin kötü sonuçlar ortaya çıkaracağı fikri romanın bütününe yerleştirilmiştir.

> "Alfons-(şiddet-i halecânla) Müslüman mıdır? Müslüman ise kızımı nasıl alacak?
>
> Pavlos-Onlar alırlar. Çünkü dinsiz olan kefereden başka Yehûd ve Nasârâ'dan kız alabilirler. Yalnız kendileri için kefere kızları şiddetle haramdır.
>
> Alfons-Güzel ama ben verebilir miyim?"[1087]

Benzer yaklaşım, yazarın pek çok romanında görüldüğü gibi *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta da vardır. Sitti Zehra, Ebulhammâm'ın kızı olup, on sekiz, yirmi yaşlarındadır. Mısır'da ise kızlar tıpkı İstanbul'daki gibi on üç, on dört yaşında gelin edilmekte olmasına karşın Ebulhammâm'ın hırs ve tamahı yüzünden Zehra kocaya verilmeyip kalmıştır. Zehra'nın bu durumuna Mısır'daki Fransız kumandanı Menou, kendisinin yaşça biraz geçkince olmasına karşın bu memlekete göre Zehra'nın da yaşının geçkince olduğunu belirtir. Nihayet çıkarlarına uygun bir damat adayı olarak bölgede etkin olan Fransız komutanlardan General Menou ile kızını evlendirmeye karar verir. Zehra-Menou, Cuzella-Badia, Şehame-Badia ilişkilerinden yalnızca birincisi evlilikle sonuçlanır. Her üçünün ortak paydası ise kızların babalarının bu evliliklere maddi ve siyasi çıkarlar için rıza göstermeleridir.

Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye Hanım'la birlikte yazdıkları *Hayal ve Hakikat*, evlilik hususunda ailelerin müdahalelerinin, tek taraflı sevmenin, cinsiyetin gerektirdiği duygusal hâl ve hareketleri sergilememenin ne tür kötü neticeler doğurabileceğine dair bir örnek içerir. Çünkü Fatma Aliye Hanım, "Vedat kimdir?" başlığı altında tanıttığı kahramanından söz ederken onun kadınlarda görülen süse tutkun bir yanının olmadığını söyler. Ona göre kabiliyetleri yalnız bez parçalarının toplanmasından ibaret olan kadınların süslü ve büyük mağazalardaki mankenlerden farkı yoktur. Oysa Ahmet Mithat Fatma Aliye'den farklı düşünür. O, erkeklerde bile bu hastalığın müşahede edilmekle birlikte Vedat'ın süse meyyal olmaması ve yalnız okumaya ve düşünmeye meyyal olmasına bir mana veremez. Hatta "Hiç kadın olur da süs sevmez olur mu? Cibillet-i nisvaniyenin hilafında bir şey."[1088] yorumunu yapar. Dolayısıyla aşırılıklara kaçmamak, kadın ve erkek cinsinin olması gerektiği gibi davranmak hastalıkları da ortadan kaldıracaktır. Bir kişiyi aşırı derecede düşünmek de hiç düşünmemek de tehlikelidir fikrindeki Ahmet Mithat, Vefa'ya olan aşırı ilgisinin Vedat'ı isteri hastalığına düşürdüğünü ifade eder.

> "Kadınlarımız okumaya yazmaya başlayalıdan beri vakıa nazarlarınca, fikirlerince pek çok asar-ı terakki görüldüyse de sevda ve teehhül ve geçinmek gibi ömr-i beşer için pek mühim olan mesail hakkında henüz bir hikmet-i sahiha peyda edemedikleri işte böyle Vedat faciası gibi pek çok facialarla sabit oluyor. Bir delikanlının bir kadın tarafından sevilmesi değil a; hatta bir delikanlının bir kızı sevmesi bile teehhül hususundaki bunca ciddiyatı ehemmiyetlerinden düşürüvererek hemen mucib-i izdivaç oluverir mi? Maişet-i maddiye ve hakikiye âleminde gaye-i mutalip sevda ve teehhül hayallerinin husulünden mi

[1087] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 107.
[1088] Ahmet Midhat Efendi, Fatma Aliye Hanım, *Hayal ve Hakikat*, s. 79.

> ibarettir? Sevda ve teehhül o maişet âlemince 'gaye' değil 'mukaddime'dir. Onun vukuundan sonra ne olacağını düşünmeli. İnsan koca bir ömür müddetince sevgili zevcesiyle baş başa diz dize yaşayabilir mi? O müddet-i ömrü şereflendirmek, tatlılandırmak için istidadının müsaadesi derecesinde itmam-ı kemalata gayret vazifesinden bu teehhül sebebiyle kurtulabilir mi? "[1089]

Cellat'ta ise bu durumun aksini örnekleyen Ahmet Mithat, Pol Tonak gibi evlilik hususunda kızına karışmayan, demokratik bir baba portresi çizer. Kızıyla evlenmek isteyen Simon Pankar'a Pol Tonak'ın "…kızıma 'mutlaka şu adamla teehhül edeceksin' diye cebir edemem. Kendisi her ne kadar benim kızımsa da kendi hürriyetine, kendi ihtiyar ve iradesine müstakilen malik olup şu âlem-i fânide geçireceği ömre istediği adamı teşrik etmekte muhtardır."[1090] demesi bireysel farklılığı işaret eder. Bir yanda *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta kızına evlilik hususunda baskı yapan İspanyol Alfons ve Arap Ebulhammâm'a karşın diğer yandan Pol Tonak örneği bu konudaki tavrın bir medeniyet farklılığından çok bireysel farklılığı ortaya koymaya yönelik olduğunu çağrıştırmaktadır. Diğer yandan Tanzimat sanatçılarının pek çoğunda rastlandığı gibi Ahmet Mithat'ın da Fransa'yı medeniyetin beşiği olarak görmesi, Fransız kahramanına böyle bir özgürlükçü tutum yüklemesini sağlamış olabilir.

Ahmet Mithat, pek çok romanında bıkmadan usanmadan tekrar ettiği din-evlilik ilişkisine dair örnek vaka halkaları hazırlar. Böylece fırsatını yakalayan anlatıcı, bu durumun mantıklı tarafına dair yorumlar yapar. Menou, Ebulhammâm'a Müslümanların Hrıstiyanlardan kız almalarına karşın onların niçin kız vermediklerini sorar. Burada bir de yorum getirir ve Müslümanların yalnız Mecusî vesaire gibi kâfirlerin kızlarını çirkef ve haram kabul ederek Yehud ve Nasârâ gibi ehl-i kitabın kızlarını temiz ve helâl kabul ettiklerini, bir Yehud veyahut Nasârâ kızının Müslüman bir erkekle evlenmesinde hiçbir sakınca olmadığını söyler. Ebulhammâm da bunu kabul eder. *Henüz 17 Yaşında*'da Müslüman olan Yümni ile evlenen Hristiyan Kalyopi'nin din değiştirdiği, hatta Müslüman olduğu şayiaları çıkartılarak toplumdan tecrit edilmesi de dinin evlilikler üzerindeki etkin gücünü gösterir. *Süleyman Muslî* romanında kızın yakınları onun bir Müslüman'la evlenmesini istememişler ve boşandırmışlardı. *Acâyib-i Âlem*'de Miss Haft'ın halası, yeğeninin bir Müslüman Türk'le evlenmesine rıza göstermese de daha sonra buna ikna olur. *Arnavutlar Solyotlar*'da Hristiyan kızlarını korkutmak için Müslüman erkeklerle Hristiyan kızların evlenmeleri durumunda Müslüman erkeklerin onları kendilerine bir esir ve köle yaptığı yönünde ortaya atılan asılsız haberlere yanıt verir. *Volter 20 Yaşında*'da babası Protestan mezhebinden olduğu ve o zamanlar bu mezhep Fransa'da menfur karşılandığı için Ann Margerit toplumda ikinci sınıf insan muamelesi görmüştür. O zamanlar tolon alayı denilen bir askerî heyette yüzbaşı rütbesinde görev yapan Mösyö Dönevaye genç Margerit'a âşık olur. Kız da ona gönül verirse de delikanlı Katolik mezhebinde bulunduğu hâlde Margerit'ın Protestan mezhebine mensup olması nikâha engel bir durum ortaya çıkardığı için Madamozil Margerit Protestanlığı terk eder ve Katolik mezhebini kabul ederek Dönevaye ile evlenir. Ancak yaşadığı bölgede bu şekilde hayatını idame ettiremeyeceği için de başka bir yere göç eder. Evliliklerde sadece din

[1089] Ahmet Midhat Efendi, Fatma Aliye Hanım, *Hayal ve Hakikat*, s. 58-59-60.
[1090] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 151.

farklılığının değil mezhep farklılığının da büyük bir engel olabildiği görülmektedir. Bu tür durumları örneklerle çoğaltarak romanlarında işleyen Ahmet Mithat, her fırsatta savunma yaparak dinin evliliklerde bir engel olamayacağını vurgular. Ancak ilginç olan şudur ki evliliklerde taviz gösteren taraf daima Hristiyan kızlardır. Sıkıntı, onların din değiştirip Müslüman olmasıyla ortadan kalkar. Siranuş'la Refet evlenme isteklerini anlatıcı konumundaki kişiye açtıklarında onun ilk sözü "O zaman der-hâtır eyledim ki bil-farz böyle bir şey olacak olsa ihtida lâzım gelecek."[1091] olarak Siranuş'un Müslüman olması gerektiğini belirtir. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da Mustafa Kamerüddin Polini aşkı, Polini'nin Müslüman olmasıyla, *Gönüllü*'de Filomene-Recep aşkı, Filomene'nin din değiştirmesiyle evliliğe gider. Bu örnekleri Ahmet Mithat'ın romanlarında sıkça görmek mümkündür. Benzer problem, din farklılığı taşıyan bütün ilişkilerde ortaya çıkar. Evliliklerdeki önemli bir engel de Müslüman kızın Hristiyan erkekle evlenememesidir ki bu durumla da benzer biçimde yazarın romanlarında sıkça karşılaşılır çoğunlukla da erkeğin Müslüman olmasıyla sıkıntı aşılır. Bu sonucun yazarın teziyle doğru orantılı olmakla birlikte sanki her zaman rastlanan bir durum gibi sunulması da realiteyi zayıflatır.

Yazar evliliklerin temeli üzerine yaptığı sorgulamalar neticesinde eş seçiminin önemli bir etken olduğuna işaret eder. Eş seçiminde ve mutluluğun yakalanmasında ise gerek dinî gerekse maddi gelir, kültür, yetişme ortamı gibi etkenler yönünden çiftlerin birbirine denk olması gerektiğinin ısrarla altını çizer. Aksi hâlde ortak paydalarda birleşemeyecek aşkların mutlu bir evliliği beraberinde getiremeyeceği düşüncesine sahip olduğu için çiftleri belirli ortak paydalarda bir araya getirir. Onun romanları, bunun olumlu ve olumsuz pek çok örneğiyle doludur.

Batılı bir komutan olan Menou, evlilik ve din ilişkisi üzerine birtakım sorular sorar ve bunlara mana veremediğini ifade eder. Bu noktada Ahmet Mithat onun karşısına savunmayı iyi biçimde yapabilecek bir kişi olan şeyh çıkarır.

> "Şeyh-Elhamdülillah ale'l-İslâm! Ben de ehl-i şeriattanım ve bu meselede sizi ilzam edebilirim. Efendim, biz ehl-i kitâb olanları, yani Yehud ve Nasârâyı sair abede-i asnâm olan kefere gibi addetmeyiz. Keferenin kestiği hayvanı bile eki etmediğimiz hâlde, sizin kestiğiniz hayvanı eki ederiz. Kezalik keferenin kızlarına takarrüp etmediğimiz hâlde, sizin kızlarınızı tezevvüç dahi ederiz. Eğer imanımızı kabul etmezse cebretmeyiz. Ehl-i kitâb olmanızla iktifa ederiz. Lâkin erkeklerinize kız vermeyiz. Zira karıların derkâr olan za'f-ı tabiileri münasebetiyle kendi dinlerini muhafaza edebilecekleri hususunda bize emniyyet-i kâmile gelmez. Çünkü siz bizi ehl-i kitâb olmak üzere kabul etmezsiniz. Ve erkeklik karılıktan akvâ olduğu için akvâyı zayıfa musallat etmek filhakika kâr-ı âkil değildir."[1092]

Marie ile konuşan Cuzella da evlilik hususunda babası gibi sert mizaçlı değildir. Hristiyanlardan başka milletten bir erkekle evlenen ilk kişinin kendisi olmayacağını, zaten bütün dinlerin ortak bir Tanrı'ya inandıklarını, bu anlamda aralarında büyük fark görmediğini ifade eder. Endülüs tarihinde pek çok İspanyol kızının bir Müslüman'la evlendiğinden söz edilmekte olduğunu,

---

[1091] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 364.
[1092] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 208.

üstelik Müslümanların, evlendikleri kadınlar Hristiyan ise dinlerine asla müdahale etmediklerini, şark tarafında İstanbul imparatorlarının bile Osmanlı prenslerine kız verdiklerini söyleyerek çok rahat biçimde Hasan Mellâh'la evlenebileceğini belirten Cuzella, dini evlilikte büyük bir engel olarak görmez. Aralarında geçen konuşmada Cuzella'nın din konusundaki konuşmalarında rahibe Marie'den daha hümanist ve bilgili olduğu görülür. Zaten Ahmet Mithat da herhangi bir konuda açıklama yaptırdığı kişileri kültür düzeyi yüksek olan kahramanlardan seçer ve çoğunlukla da kendi fikirlerini taşıyan kahraman bu açıklamalarında başarıya ulaşır. Cuzella da Marie karşısında öyle olmuştur.

Evlilik konusunda üzerinde önemle durulan bir diğer husus ise sadakattir. Ahmet Mithat, örnek gösterdiği evliliklerde ve aşk ilişkilerinde sadakati ön plana alır. *Hasan Mellâh*'ta Alonzo, sadakati her iki tarafın da verilen sözde durması olarak ifade eder. İlia'ya sadakat hususunda kendisini hep koruyan Madame İlia, şeytana uyup Trillo ile ilişkiye girdiğinde bu sadakat duygusunu da kaybeder. Neticede kaybeder ve intiharla sonuçlanan bir hüsranı yaşar. Bundan hareketle Ahmet Mithat, sadakatin bireysel huzuru da beraberinde getirdiğini işaret eder. Sadakat, hissiyata mahsustur. Bunda bir görev zorunluluğu yoktur. Ahmet Mithat vazifeyi insanın evli olduğu kişiye nikâh şartlarından biri olarak vadedeceği sadakat olarak değerlendirir. Makbul olanı ise hissiyata dayalı sadakattir. Dolayısıyla evliliğin önemli unsurlarından biri olarak sadakat gösterilir. Madame İlia gibi kötü bir örnek karşısında Esma'nın Timur/Arslan Bey'e olan sadakati, Timur Bey'in Esma'ya olan sadakati, Cuzella ile Hasan Mellâh arasındaki karşılıklı sadakat gibi olumlu örnekler de sunulur. Zaten kurgu açısından çok fazla bir önemi olmamakla birlikte Esma-Timur Bey aşkı, örnek olması hasebiyle vaka zincirine katılmış, kuvvetlendirici ve benzer temalı bir vaka halkasıdır. Timur Bey'in sadakatine karşı kendisini satın alan efendisi Bekir Bey'in kızının ona yönelik cinsel ihtirası ve Timur Bey'e olan aşkı bir çatışma doğurur. Ancak Timur Bey bu çatışmadan galip ayrılarak Esma'ya olan sadakatine bağlı kalır. Hasan Mellâh ile birlikte sevdiğini arayan Esma nihayet onu bulur. Timur Bey ikisini birlikte gördüğünde Esma'yı Hasan Mellâh'la birlikte olmuş ve artık onun helali olarak düşündüğünden kendisini satın alarak azat eden yeni efendisi Hasan Mellâh'a hıyanet etmemek adına Esma'ya yakın olmaz. Durumun böyle olmadığı anlaşılınca Timur Bey ile Esma, Hasan'ın izniyle birlikte olurlar. Burada bir de efendiye olan sadakatle karşılaşılır. Böylece örnek kahramanların her yönüyle olumlu insani vasıfları taşıyan kişiler olarak çizildiği görülür.

Ahmet Mithat'a göre dünyada her kadın bir değildir. Cuzella gibi, Esma gibi, İnşirah gibi kadınlar o kadar nadirdir ki onlar gibisini görmek çok zordur. Cuzella, Esma, İnşirah gibi sadık kadın tipleri çizen Ahmet Mithat; Madam İlia gibi şeytana uyup sonradan pişman olan, Zehra gibi Süleyman'ı sevdiği hâlde Fransız kumandanıyla evlenen tipler de çizerek çatışmayı dramatik hâle getirir. Yani olumlu ve olumsuz olanı bir arada verir. Böylece olumlu olanı kuvvetle ön palana çıkarır.

Ahmet Mithat'ın romandaki sözcüsü Hasan Mellâh da kendi niyetini halis, sadakatini kuvvetli, hâl ve hareketini merdane olarak ifade eder. Mert yaşamak, âşık yaşamak, aşkın verdiği feyzle dolup taşmak emelinde bulunan bir adamı, o mutluluk yolundan ayırmak, sadakatinden uzaklaştırmak ona göre en büyük düşmanlıktır. Hasan Mellâh, aşkın en büyük etkilerini kendisinde müşahede etmiş olduğu hâlde kendisinde dahi sadakat konusunda zaaf ve sebatsızlık gördüğünü ifade eder. Âşık olarak Cuzella ve Esma'yı işaret edip iki kadına rastladığını söyleyen Hasan Mellâh, ikisini de kendisinden daha sebatlı, daha metanetli, daha mert, daha cesur gördüğünü söyler. Bundan dolayı kadınların sadakatini erkeklerden daha fazla bulur. Bir kadına erkek tarafından taarruz edilmedikten sonra, kadının sadakat hususunda halel getirmeyeceğine inandığını söyleyen Hasan Mellâh 'ın bu düşünceleri aynı zamanda Ahmet Mithat'ın da inandığı fikirlerdir.

Hemen her romanında evlilik konusunda farklı fikirler öne süren Ahmet Mithat, *Hüseyin Fellâh*'ta da Şehlevend'i satın alan Laz esir tüccarına birtakım sosyal öneriler getirme fırsatı sunar. Ancak öneriyi sunan kişinin durumu, yazarın bu konudaki ciddiyetini ortay koyar. Dolayısıyla esir tacirliğiyle uğraşan Laz'ın söylediği düşüncelerin bu konuda pek bir önemi yoktur. O, dünyada zengin erkekler fakir kızları alsalar ve zengin kadınlar da fakir kocalara varsalar pek çok çaresiz saadete ulaşır. Böylece ortada dolaşan fakirlerin sayısı azalırdı. Buna karşın zengin zengin ile fakir fakirle evlenirse durumlarında değişiklik olmaz diye düşünür.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanının daha başından itibaren evlilik teması işlenir. Son asrın medeni gelişmelerinin İstanbul'da bir adamın bekâr olarak yaşayabilmesine müsait bir ortam hazırlamasından ötürü bir müddet bekâr kaldıktan sonra Mustafa Merakî Efendi'nin de bir daha evliliğe lüzum duymadığı söylenir. Ancak bekâr bir kişinin İstanbul'un her tarafında böyle bir rahatlık içinde olması düşünülemez. Söz edilen de tabiiki Batılı yaşamın ağırlık kazandığı Beyoğlu ve civarıdır. Dolayısıyla evlilik ve mekân arasındaki yakınlık işaret edilir. Bir yanda geleneksel yaşamı temsil eden Râkım, dadısı ve onlara sonradan katılan Canan'ın diğer yanda ise Batılı yaşamı temsil eden İngiliz Ziklas ailesi ve kısmen Felâtun'un evliliğe bakışlarındaki farklılık somut biçimde ortaya konur. Râkım; evlilikte sadakati ön plana çıkarırken Ziklasların doktoru evlilik konusunda Osmanlıları yanlış bir anlayışla değerlendirir. Rakım'a, Can'la evlenmesi teklif edilir. Çünkü ona göre bunda mani bir durum yoktur. Çünkü Osmanlılar nikâhlandıkları kişiden kolayca ayrılıp, bir diğerine de nikâh kıyabilmektedirler. Râkım'ın hem Canan'la hem de Can'la evli olmasının onlar için kötü bir yanı yoktur. İşte roman boyunca anlatılmaya çalışılan iki medeniyetin zihniyet farklılığı evliliğe de bu şekilde yansımıştır.

Romanın başında *hoppa* bir kız olarak tanıtılan Felâtun'un kız kardeşi Mihriban, romanın uzunca bir bölümünde ortalıklarda görülmez. Anlatıcı onu âdeta unutmuş gibi davranır. Nihayet "Mihriban Hanım'ı hiç hatırınıza getirdiğiniz var mı?"[1093] sorusunu yönelten anlatıcı, onu hatırlar ve ne durumda olduğunu belirtir. Ayakları yere basmayan, *hoppa* tabir edilen, Felâtun'un kız

[1093] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 99.

hâli gibi anlatılan Mihriban'a babasının ölümünden sonra konu komşu nasihat vermeğe başlar. Otuz yaşında, aklı başında, mektepten çıkmış, âlemin her köşe ve bucağını öğrenmiş bir asker yüzbaşısıyla evlenir. Kocası ilk zamanlar bu kızı pek *hoppa* bularak sevmemiş ve beğenmemişse de laf dinlediğini ve durumunu düzeltme gayretinde olduğunu görünce bu çaresiz kızı terk etmez. Ona baba nasihatleri kardeş tavsiyeleri, sadık bir koca sözleri sarf ederek hoppalığı bütün bütün ortadan kaldırır. Görülmektedir ki evlilik kişinin hayatında büyük değişiklere yol açan bir etken olarak sunulmaktadır ve üstü kapalı biçimde de olsa Mihriban örneğiyle toplumdaki yozlaşmış hayatı seyreden Ahmet Mithat, bu durumun düzelmesi adına gençlere evlenmeyi tavsiye etmektedir.

Doğu medeniyetine has unsurlar ile Batı medeniyetine has değerlerin sıkça karşılaştırmaya tabi tutulduğu romanlardan *Paris'te Bir Türk*'te evlilik meselesi de gündeme alınır. Avrupalılardaki evlilik yaşı ile Türklerdekini kıyaslayan anlatıcı, Avrupa'da bir kadının yirmi yaşını geçmeyince anne olmasının hemen hemen emsalsiz oluşu dile getirilir. Toplumsal bozukluğu ifade etmek maksadıyla da ana olur; ama analığı kendisine yüz karası olacak biçimde, diyerek tepki koyar. Kızların erken yaşta evlendirilmelerine *Taaffüf*'te de değinen yazar, Batılı bir kahraman olan Doktor Frantenberg'e Sâniha Hanım'ın evlilik yaşının küçük olduğunu Avrupa'daki örneklerle kıyaslatarak ifade ettirir. Fakat anlatıcı, *kocakarıların* hesabınca on beş on altı yaşlarının gelinlik zamanının geçmekte ve evlerde kalmış kız kabul edilecek zamanın gelmekte olduğunu gösterecek bir yaş olduğuna inandıklarını, zira kocakarılarca bir kızın on dört yaşında köşeye ve on beş yaşında dahi iskemleye oturması gerektiği kanaatinin yaygın olduğunu dile getirir. Genç kızlar hiçbir zaman on yedi yaşına varmazlar, mutlaka on dört, nihayet on beş, on altı yaşında gelin olurlar. On altı yaşından üç sene, dört sene sonraya kadar gelin olamasalar da yaşları on altıda sabit kalır, artmaz.

> "-Ne, tezvîc mi? On beş yaşında bir çocuğu tezvîc ha! Aklınızı mı bozdunuz? Bizim Alsace'da yirmi yaşında kızlar henüz çocuk sayılarak tezvîcleri tehir olunur. Kızları hâl-i sahavetlerinden kurtulur kurtulmaz tezvîc edecek olursanız bunların devr-i şebabetleri zayi edilmiş olmaz mı? diye gözlerini fırlattıkça büyük hanımefendi bile korkuyor. Doktor Fratenberg söylediği sözleri fizyolojiye de tatbik ediyor. Bir kız ne kadar tez tezvîc edilirse o kadar da erken yıpranıp bozulacağını ve âdeta ihtiyar olacağını fennen ispat eyliyor."[1094]

Paris'te Bir Türk'te Batılıların Türkler hakkındaki yanlış kanaatlerini değiştirmek için roman boyunca çaba sarf eden Nasuh, Ahmet Mithat'ın düşüncelerini de yansıtır. Nasuh, Türkler arasında evlilik yaşının küçük oluşundan ve bunun yaygın bir hâl olmasından söz eder. Mesela kendisi on yedi, karısı on dört yaşında olan bir çiftin normal karşılandığından bahseder. Kadınların erkeklerden daha hızlı yıpranması neticesinde erkeğin belli bir yaştan sonra cinsel ihtiyaçlarını karşılaması için kendisine Avrupai tabirle bir metres bulması gerekecektir. Bu kıyaslama neticesinde Nasuh, Batılı dostlarına böyle olmasının mı, yoksa o kişinin karısının verdiği emekleri düşünüp onu kapı önüne koymayarak bu ihtiyaçlarını helal yoldan gidereceği

[1094] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, 31-32.

ikinci bir eş almasının mı daha doğru olacağı sorusunu yöneltir. *Acâyib-i Âlem*'de Avrupa'nın pek çok şehrini gezen Hulusi ve Suphi'nin en çok karşılaştıkları soru da Osmanlılardaki çok eşliliktir. Bu romanda da savunmayı yapanlar bu kişilerdir. Böylece Osmanlılardaki çok eşliliği tasvip etmemekle birlikte zorunlu hâllerde bunun Batı'daki gibi yozlaşmanın önüne geçen bir set olduğunu vurgular. Ahmet Mithat benzer savunmayı hemen her romanında tekrarlar. Hatta konu bu noktadan açıldığında hangi romanda hangi makalede bu meseleyi ele aldıysa ona göndermelerde bulunur. Nasuh, Paris'te katıldığı bir baloda bu durumun İslam dinî açısından mantığını da izah eder. Buna göre Hazret-i Kur'an'ın size bir kadın yeterli gelmez ise iki alabilirsiniz. O da yeterli gelmezse üç, nihayet dört alabilirsiniz. Ancak bunlar arasında adalete uygun davranacaksınız, yönündeki evlilikle ilgili hükümlerine dayanarak Osmanlılarda meşru evliliklerin olduğunu dile getirir. Nasuh, *Kur'an-ı Kerim*'in hayal âleminde gezinmediğini hakikat âleminde bulunduğunu bundan dolayı insanı, insanlığının üstünde tasavvur etmediğini söyler. Erkekliği tohum ve dişiliği tarla olarak tasavvur eden Kur'an-ı Kerim'in bu yaklaşımını örnekleyen Nasuh, bir tarlaya birkaç çiftçinin tohum ektiği durumda herkesin kendi tohumunun mahsulünü toplamakta zorlanacağını, benzer şekilde de kadının çocuk doğurduğu durumda babasının öğrenilmesinin zorlaşacağı için İslamiyet'in çok erkekle bir kadının evliliğine karşı çıktığını söyleyerek yaptığı izah salondakilerin de dikkatini çeker. Böylece Ahmet Mithat'ın Nasuh gibi hemen her konuda savunma geliştirebilecek bir kişiyi seçmiş olmasının tam anlamı ortaya çıkar. Ahmet Mithat'ın Batı'daki kibar salonlarına Nasuh'u girdirip çıkartması, okurlarına Batılı yaşamı ve onun pek de gıpta edilecek taraflarının olmadığını pek çok yönden gösterme gayreti taşır.

Nasuh İstanbul'a dönmeye karar erdiğinde Virginie de onunla birlikte dönmek ve Nasuh'la evlenmek ister. Nasuh da evlenmek için onun Müslüman olmasını ister. Virginie, Hristiyan olduğu hâlde onunla evlenmeye İslamiyet'in müsaadesi vardır. Nasuh buna karşın evleneceği kadının kendi dininde olmasını istediğini söyler. Virginie de Müslüman olması için ne gerekiyorsa yapacağını ve bu teklifi kendi rızasıyla kabul ettiğini ifade eder. Bunu üzerine Nasuh ona kelime-i şahadet yanında söylemesi gerekenleri de söyleterek onun Müslüman olmasını sağlar ve Virginie ile evlenir.

Kafkas, Kafkasya'da yaşayan halkların âdetleri çerçevesinde pek çok kültürel öğeyi yansıtan bir romandır. Sosyal ve milli hedeflerle bireysel isteklerin bir arada yer aldığı romanda Kafkas halklarının Ruslara karşı girişecekleri büyük mücadelenin kıvılcımları bu dairede işlenir. Kafkasya'da bir kızın bir erkeğe kılıç kuşatması, âdeta o beyin *dest-i izdivacını* kabul etmesi demek olduğu gibi bir kıza koca olacak adam da o kız ile nikâh ve zifaf olup da onun ailesiyle görüşünceye kadar âdeta düşman gibi bir nazarla görülecek olması evlilik müessesesine verilen önemi işaret etmektedir. Bu bağlamda Esma Can, Kaplan Bey'e Ruslara karşı başlatacağı mücadelede kılıç kuşandırarak böyle bir sorumluluğu yerine getirmiştir. Hatta çok rastlanır olmamakla birlikte Esma Can'ın bu yaptığını erkek kardeşi Canberd Bey'in görmesinin dahi sorun teşkil etmeyeceği, çünkü ortada milli bir meselenin olduğu dile getirilir.

Evlilik âdetleri, Ahmet Mithat'ın üzerinde sıkça durduğu kültürel öğelerdendir. Yazarın hemen her romanında parça parça ifade ettiği bu unsurlar bir araya getirildiğinde sosyolojik birtakım tespitler de ortaya çıkacaktır. *Çengi*'de Canbert Bey isimli kahraman, evdeki Arap kadının ısrarları ile evlenmeye ikna edilmeye çalışılır. Ancak o, evlenmeye karşı olan biridir. Bunun için Arap kadına bir de fıkra anlatır:

> "Akıllının birine sormuşlar ki insan için ne zaman evlenmek hayırlıdır? Cevap vermiş ki bulûğdan yirmi beş yaşına kadar evlenir ise pek erken evlenmiş olur. Yirmi beşten otuz beşe kadar evlenip de bir karıya esir olmanın manası yoktur. Otuz beşten kırktan sonra evlenecek olur ise pek geç kalmış olur. Bunun en hayırlısı insan için hiç evlenmemektir."[1095]

Arap kadın evlilik düşüncesinden o kadar sık bahsetmeye başlar ki bir süre sonra Canbert Bey'de de evlilik düşüncesi uyanmaya başlar. Ancak evlilik konusunda birtakım garip ölçütleri vardır. Hatta anlatıcı "Bin kadar mütalâaları vardır ki şimdi bize pek garip görünür."[1096] diyerek bu anlamdaki değişimi de işaret eder. On beş yaşında bir genç kızla evlenmeyi tasavvur etmezdi. Onun itikadınca bir erkek için dul kadın almak da tehlikelidir. Zira kadın şayet ilk kocasını sevip de ikinci kocası kendisini ilki kadar sevdiremez ise dirliğin mümkün olamayacağına inanır. Canbert Bey o dönem için çok zor olduğunu bildiği hâlde evlilik için bir bakire arar idi ki otuz yaşından aşağı olmasın.

Ahmet Mithat, Canbert Bey'in evlilik ölçütlerini sıralarken onunla tamamen farklı düşündüğünü ifade eder. Çünkü ona göre erkek için kendini kadına sevdirmenin yolunu bilmek lazımdır. Sevmek de, sevişmek de kuralları ve yolu yöntemi bilip de o yolda hareket eden erkeği, dul kadın bakireden bakire olan kız da dul kadından daha az sevmez. Evlilikteki temel husus, yol yordam bilmektir. Ahmet Mithat'ın yirmi beş yaşında bir bakire kızın kendisiyle evlenmeyi bir erkekten istirham ederek rica eylediği hâlde "Ben öyle evlerde kalmış kızı istemem" diye otuz üç yaşında bir dul kadını ona tercih eden *budala*ları gördüğünü vurgulaması, evlilikte bu hususun çok da önemli olmadığını göstermektedir.

Canbert Bey'in evlilik konusunda Arap kadını dinlemesi ve evliliğe karar vermesi kız arama faaliyetinin dönemde nasıl yürütüldüğünü gösteren âdetlerin anlatımını beraberinde getirir. Arap kadını toplumsal iletişimin gerçekleştiği yer olan hamama gönderen Canbert Bey, hamamdan çıktıktan sonra hamamcılara bir iki altın bahşiş vermesini, sonra kendisinden övgüyle söz ederek efendisinin nasıl bir kız aradığını anlatmasını, evinin nerede olduğunu, kim olduklarını dahi sorabileceklerini belirtmesini ister. Arap kadın hamama gittiği ilk gün oradaki diğer kadınlara bu fikrini açar. Onlar da hemen rahmetli Nesibe dudunun kızı Hüveyda'yı tavsiye ederler. Canbert Bey öyle uzun uzadıya teklif ve tekellüf taraftarı olmadığı için mahallenin imamıyla, muhtarını ve bekçisini çağırıp vekâletini vererek mihr-i müeccel ve muaccelini ve diğer merasimin tamamını tayin ve icra hususunu bunlara havale ederek evlilik merasimini

---

[1095] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 46.
[1096] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 46.

tamamladı. Romanın bundan sonraki kısmı da büyük çoğunlukla Canbert Bey ile Hüveyda Hanım'ın evliliklerinden olma Melek isimli çocuğun yaşadıklarını anlatmaktadır. Romanın esası da bu bağlamda çocuk terbiyesidir. Evliliklerde görücü usulünün yaygın oluşu *Yeryüzünde Bir Melek*'te de işlenir.

> "...bizim memleketimizce, kızlardan sevdikleri adamlara varmış olanları pek nadir olup, aglebi sevdiğini değil henüz yüzünü bile görmediği adamlara varırlar. Hatta kızlar nasıl bir koca istediklerini hülya eyledikleri zaman, zihinlerinde karar verdikleri gibi kocalara da nadir varabilirler. Zira onlar kocalarına kendileri varmazlar. Hatta kocaları dahi karılarını kendileri almazlar. Evlenecek olan herifler kız intihabını akrabasına havale eyledikleri gibi onlar dahi alacakları kızı kendisinden değil akrabasından isterler. Sanki kocaya varacak ve evlenecek olanlar kendileriymiş gibi onlar neye karar verirlerse delikanlıyla kız dahi ona razı olurlar."[1097]

Evlilikte ruh arkadaşlığının da önemine işaret eden Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek*'te İskender Bey'le evlenen; ancak ruhu hâlâ Şefik'te kalan Raziye'nin macerasını ele alır. Şefik ve Raziye'nin evliliğe dair düşünceleri farklıdır. Onların ikisi de vücudun önemsiz oluşuna asıl önemli olanın ruhaniyet olduğuna inanır. Romanda sık sık aşk-ı rûhânînin aşk-ı cismânîye; fizikî rahatsızlığın ruhî rahatsızlıkları da gidererek son bulacağına dair fikirler vardır. Şefik, çocukluğundan beri kendisini koruyup kollayan, bütün ihtiyaçlarını karşılayan Mehmet Hulusi Bey'in kızını sevmenin kendisi gibi fakir bir kişi için uygun olmayacağını düşünmektedir. Bu sebeple duygularını ona bir türlü açamaz ve yurt dışına tıp eğitimine gider. Bu sebeple iki âşığın vücutları birbirinden ayrı olsa bile ruh birlikteliği içindedirler. Mehmet Hulusi Bey'e olan sadakatine halel getirtmek istemeyen Şefik'e karşın Şefik'i ne kadar severse sevsin yine de kocası İskender Bey'e sadakatten geri durmayan Raziye romanın iki temel kişisidir. Ahmet Mithat, sadakati önemli bir değer olarak gördüğü için iki sevgilinin yasak aşk içinde olmalarına müsaade etmez. Ahmet Mithat, örnek kahramanlarına yasak aşk yaşatmaz. Öyle ki Raziye, Şefik'i sevmesine rağmen eşi İskender Bey'e sadakatinden de asla geri durmaz. Oysa Arife, Şefik'e "Benimle ol da istersen beni aldat!" teklifinde dahi bulunmuştur. Ahmet Mithat böylece tezat oluşturarak tezini kuvvetlendirme yoluna gider.

Şefik ile Raziye ilişkisinden evliliklerde sınıf farklılığının belirleyici rolüne temas eden Ahmet Mithat, Şefik'i ne kadar fakir ve maddi sıkıntı içinde olarak tanıtırsa babasının da aynı durumda olduğuna işaret eder. Şefik'in babası Hacı Hafız Singapuri, Raziye'nin babası Mehmet Hulusi Efendi'nin cariyelerinden Safiye ile evlenir. Ancak bu evlilikte sınıf farklılığının bir engeli olmaz. Böylece hem Şefik'in hem de babasının evlilikleri gibi iki farklı durumu gösteren anlatıcı, bunlardan daha doğru olanın Hacı Hafız Singapuri'nin evliliği olduğunu işaret eder.

> "Singapurî -Tıpkı benim teehhül etmediğim gibi! Fakat bundan sonra dahi hiç teehhül etmeyecek misin? Ne utanıyorsun ya? Acayip! Teehhül lâkırdısından insan utanır mıymış? Bilâkis memnun olmalıdır. Ha! Cariye olduğun için ümidin yok. Seni kaç kuruşa almışlardır. Olsa olsa elli mahmudiye! Ee, ben o parayı senin efendine borçlu olsam sen benim cariyem... Cariyem değil a zevcem olur muydun? 'Borçlu olsam'

[1097] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 50.

> dediğime taaccüp etme! Çünkü bende elli mahmudiye değil elli para bile yoktur. Yine sükût ettin ya? Galiba benim gibi züğürt bir kocayı kabul etmiyorsun öyle mi? Zararı yok a dostum! Züğürtler dahi zengin olabilirler."[1098]

Konusu Fransa'da geçen *Cellat*'ta evlilikteki sınıf farklılıklarının yol açabileceği etkenlere de temas edilir. Fransa asilzadelerinden olan delikanlılar için pespayegândan bir kızla evlilikte hiçbir mahzurun olmayacağı, bunun için tek şart olarak kızın milyonlarca cihazının bulunmasının yeterli olacağı düşüncesi romanda evlilik meselesi üzerine en fazla temas edilen husustur. Avrupa âdet ve ahlakınca, kızlar kocalarının isimleriyle yad olunduklarından bugün ismi Matmazel Tonak olan bir kızın ileride bir "dük dö" bilmem neye zevce olarak "düşes dö" bilmem ne olması her zaman görülebilen durumlardandır. Asilzade olmayanlara gelince ise bunlar için milyonlara sahip kendileri gibi pespaye bir kızla evlenmek, bahtiyarlığın en son derecesi olarak anlatılır.

Stefani ile Andre Gocafo ilişkisinde Pol Tonak'ın Stefani'ye söyledikleri arasında da evlilik için sosyal eşitliğin, eşit seviyede zenginliğin ve soyluluğun şart olduğu dile getirilir. Zaten Ahmet Mithat'ın konusunu Fransa'dan seçtiği romanlarında temel olarak buradaki sınıf farklılıklarına özel olarak değindiği görülmektedir.

Romanlarında alafranga ve alaturka evlilikleri karşılaştırmaya da tabi tutan Ahmet Mithat, pek çok bakımdan alaturka evlilikleri münasip bulur. Bunu özellikle Batılı unsurları yoğun biçimde işlediği romanlarında ele alarak çatışmayı derinleştirme yoluna gider.

Ahmet Mithat, alafrangada kibar tabir edilen camiadaki evlilerin genellikle ayrı ayrı odalarda yattıklarını, madamın dairesinin başka mösyönün başka olduğunu, bu anlamda evli çiftlerin özgür bir yaşam alanına sahip olduklarını anlattığı *Karnaval*'da bir de olay seçerek Hamparson Ağa'nın Avrupa'da yetişmesinden ötürü onların içinde bulundukları alafranga yaşamı evlilik olgusu içinde irdeler. Hatta romanın sonlarına doğru bu ailenin dağılmasındaki önemli faktörlerden biri olarak da evli çiftler arasındaki iletişimsizlik olduğu vurgulanır.

Alafranga evliliği temsil eden Hamparson Ağa'nın ailesine karşın alaturka evliliği temsil eden Bahtiyar Paşa'nın ailesi iki farklı uçtaki yaşam biçimlerini örnekler. Alaturkadan yana olup sahte Batılılaşmaya karşı olan Bahtiyar Paşa'nın hayatı, ismiyle müsemmadır. Bahtiyar Paşa'nın dört eşi vardır. Bu durumu okurların eleştirebileceğini düşünen Ahmet Mithat, onların yerine "Vay şimdi karilerimiz hanımlardaki gazap! Bir adamın dört karısı olmak bahtiyarlık mı imiş? Bu ne yanlış fikir! Bu ne garip zehap! Yazılacak şeyler bitti de bir de erkekleri dört kadın almaya teşvik mi kaldı?"[1099] sorularını yönelterek bu teaddüd-i zevcât meselesini anlattığı diğer eserlerine gönderme yapar, netice olarak bunu tasvip etmediğini ifade ettiğini dile getirir.

[1098] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 25.
[1099] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 46.

İki farklı dünyayı pek çok yönden olduğu gibi evliliklerin yürümesi açısından da ele alan Ahmet Mithat, Bahtiyar Paşa konağında yaşayan kişilerin Avrupai yaşama özenerek ona ilgi duyması neticesinde istenmeyen tatsız olayların gerçekleşebileceği bir olay kurgular. Buna karşın zaten düzgün bir gidiş yolu olmayan Hamparson Ağa'nın evliliği de son bulur. Böylece alafranga evlilikler bu örnekte olduğu gibi eleştirilerek alaturka evliliklerin daha kalıcı olduğu vurgulanır. Boşanma meselsinde de alafranga usullerin kötü neticeler doğurabileceği dile getirilir. Bu bağlamda Katoliklerin talak meselesini Avrupa'daki düşünürlerin gece gündüz kafa yormalarına karşın halledemedikleri vurgulanır. Çünkü İncil, karı kocanın ayrılığını tamamen yasaklamış olduğundan her ne suret, sebep ve vesile ile olursa olsun karı ile kocanın arasındaki ayrılığı kilisenin yasakladığı ifade edilir. Bu durumda karı ile koca evlerini ayırıp diğerinden ayrılırlarsa da karı hâlâ kocasının zevcesi kabul edildiğinden "madam filan" diye çağrılır. İşte bu durum birtakım fenalıklara da sebep olmuştur. Kocasından ayrılmış ve artık kocasının yüzünü bile görmemekte bulunmuş olan bir kadın, yabancı bir erkekten *veled-i zina* olmak üzere bir çocuk doğuracak olsa o çocuk hâlâ kocasının *veled-i meşruu* kabul edilerek onun ismini taşır. Malına vâris olur. Bu sebeple sağlam evliliklerin olmadığı alafranga yaşamda bu tür sıkıntıların sıklıkla yaşandığı dile getirilir. *Henüz 17 Yaşında*'da kızların kötü yola düşmelerindeki en büyük etken olarak Hristiyanlıktaki drahoma âdeti gösterilir. Bir kız kocasını âdeta satın almalıdır. Parası yoksa koca bulamaz. İşte dırahoması olmayan kızlar çaresiz biçimde gayrimeşru yollara düşerler. Yazar, bu durumdan oldukça rahatsızdır ve kızlar ile kadınların bu şekilde horlanmasına açık açık karşı olduğunu *Jön Türk* romanında özellikle Ayşe Ceylan isimli kahramanı yardımıyla vurgular. Ayşe Ceylan her fırsatta dile getirdiği feminist söylemlerle bu hareketi anlatır. Ayşe Ceylan, Nurullah'a evlenmeyi değil öncelikle sevişmeyi teklif eder. Avrupa'da serbest evlilik denilen âdetten söz eder ve "Mariyaj libr (ahrarane izdivaç)" meselesine dair bir şeyler okuyup okumadığını da sorar. Bu romanda Ahmet Mithat feminizmi de açıklar. Kadın erkek eşitliği konusunu ele alan yazar, Ayşe Ceylan'ın talep ettiği kadar özgürlüğün fazla olduğunu ima etmekle birlikte kadının cinsel ve ekonomik anlamda özgürlüğüne de değinmiştir.

> "...Ahmed Midhat'ın 1910 da neşrettiği Jön Türk, bu yeni fikirlere yâni batı feminizmine karşı bir müdafaadır. Fakat eski içtimâi hayatımıza nisbetle kadına yeni haklar tanıyan bir müdafaa. Esasen ona göre, kadına şimdiye kadar verilmemiş olan bu haklar isi âmin esaslarına da aykırı değildir. Binâenaleyh, kızları tamamen başı boş bir hürriyet içine salıveren batı telâkkisi kadar, onları eve kapatıp hayatın gerçeklerinden habersiz yaşatan eski doğu zihniyeti de hatalıdır."[1100]

Kadın hakları konusunda dönemine göre oldukça farklı bir duruş sergileyen Ahmet Mithat, bu romanında Osmanlı matbuatında yasak karşılanmakla birlikte Avrupa medeniyetinde ismi sık sık gündeme gelen, bu sebeple Fransızca bilmeyenlerin vâkıf olamadıkları "Feminizm" denilen hareketin Avrupa kadınlarını öteden beri içinde bulundukları mazlumiyetten kurtarıp insani ve medeni haklara layık konuma getirmeyi amaçladığını ifade eder. Buna rağmen kadınların

[1100] Okay, s. 186

oldukça aşağılarda görüldüğü bir toplumda bu tür hareketleri de samimi bulmadığını onların "…âdeta adam aldatıcılıktan ve daha doğrusu kadın aldatıcılıktan ibaret…"[1101] olduğunu söyler. Avrupa medeniyetinde kadının hiçbir değerinin olmadığına inanılmayacak bir şey gözüyle bakar.

> "Meselâ Mehmet Efendinin bir kızı olur. Kız oldukça adı 'Matmazel Mehmet' olur. Ahmet Efendiye tezvic olunduğu zaman babasının ismi zail olarak 'Madam Ahmet' olur. Vakıa onun meselâ Fatma gibi bir ismi de vardır. Ama 'küçük isim' denilen o isim ile kendisini ancak en yakın akrabası çağırabilirler. Asıl ismi kocaya varmak ile kaybettiği baba isminden sonra bir de koca ismidir. Demek ki kadının ismi bile yoktur. Babasından drahoma namıyla ne kadar para getirirse getirsin, sair akrabasından ne kadar miras yer ise yesin eğer hîn-i izdivaçta 'tefrîk-i servet' mukavelesi akdolunmamış ise kadın kendi servetine malik sayılmaz. Her hâlde kocasının tasdiki olmaksızın hiçbir mukaveleye, hiçbir senede imzasını koyamaz. Kocası kendisini her nereye götürecek olsa 'gitmem' diyemez. Bir itâat-ı mutlaka ile itaata mecburdur. Bir kere akdolunan izdivaç bir daha bozulmazdı. Kilisenin yeryüzünde kendi bağladığını gökyüzünde Cenabıhak dahi bağlamış olduğu hükmüyle bir daha fekk-i nikâha imkân bulunamazdı. Kilise nazarında dahi makbul olan bazı esbâb-ı faciadan dolayı yekdiğerinden ayrılan zevç ve zevce bir daha teehhül edemezlerdi. Fransa'da talâk kanunu vaz olunarak fenalığın bu ciheti biraz tahfif edildi ise de kadınların hukûk-ı sâireden mahrumiyetleri meselesi hâlâ devam ediyor. Talâk kanununun vâzıı addolunan Alfred Naquet gibi düşünücü adamlar izdivacın henüz akdinden mukaddemki ahvalden bed ile talâkın vukuundan sonraki ahvale kadar her şeyi düşünerek beşeriyetin iki nevi arasındaki münasebeti daha ziyade ıslaha çalışıyorlar ve âdeta izdivaç edecek erkek ve kadını bilkülliye serbest bırakmak yollarını arıyorlar ise de büyük büyük müşkilâta tesadüf ediyorlar."

Avrupa'da kadınların çalışma hayatına atılmaları, şehirlerde fabrikaları doldurmaktan başlayıp yapma çiçek ve dikişçilik gibi sanatları icra etmeleri, postanelerde, telgrafhanelerde, telefonhanelerde çalışıyor olmaları, mağazalarda tezgâhtarlık, veznedarlık hizmetlerinde bulunmaları, son zamanlarda tabip, avukat, mühendis olmaları erkeklere boyun eğmeyen bir kadın tipini ortaya çıkardığını belirten Ahmet Mithat, bunun güzel tarafları olmakla birlikte belki de bu sebepten Paris'te doğan çocukların yüzde otuzunun *"piç"* olarak doğduğu tespitinde bulunur. Bu *evlâd-ı tabiiyye*leri bir nevi metreslerin mahsulü olarak kabul eder.

İslami toplumda ise cihaz denen ve evlenecek kızların yanlarında götürdükleri maddi birikimi ifade eden bir âdet vardır. Fakat bu âdet, kızların bu tür kötü yollara yönelmeleri için bir sebep değildir. Aksine bu, evlenecek kızın kendisini maddi anlamda garanti altına alması için gerekli bir maddi birikim olarak görülür. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da ise Osmanlılar ile Avrupalılar arasındaki bu ayrım daha geniş biçimde ifade zemini bulur. Mustafa Kamerüddin, sevdiği kız Polini'ye konuşurken kendisinin bir Osmanlı olduğunu, evlilik hususunda bile Osmanlıların eşlerinden kaç bin franklık çeyiz akçesini getireceğini düşünmediklerini, bir kadının kendilerine hem gönlünü versin hem servet getirsin düşüncesinde olmadıklarını, aksine erkeklerin kadına hem gönlünü hem de servetlerini arz ettiklerini belirtir. Bu açıklamaların yapılmasına sebep ise Polini'nin Şark dünyası hakkındaki yanlış düşüncelerini düzeltmektir. Neticede Osmanlıların evlenecekleri kıza *mihr-i müeccel*, ağırlık ve yüz görümlüğü gibi birçok şey vererek ebedi birliktelik teklif etmelerini Avrupalıların âdetlerine tercih edilir buldu. Böylece bir yanlış kanaat

[1101] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 73-74.

daha düzeltilerek Osmanlıların kadına bu yönde Avrupalılardan daha fazla kıymet ve itibar verdikleri hususunda Polini ikna edildi.

Taaffüf'te bu kıyaslamaya devam eden Ahmet Mithat, Osmanlılardaki evliliği her yönüyle Avrupa'dakilerden üstün görür.

> "Malûmdur ki Avrupalılar izdivacın ilk haftalarına 'balayı' derler. Lâkin buradaki ay kelimesinin manası otuz günden ibaret bir şehr değildir. Sevdâ-yı zevciyyenin ilk şiddetini gösterdiği haftalardır ki zevç ve zevcenin kable'l-izdivâc peyda etmiş oldukları münasebete göre birkaç hafta, hatta birkaç mah bile imtidat edebilir. Malûm a, Avrupalılar evvel muaşaka ederler de sonra muvasala eylerler. Bazen muvasala dahi muaşaka hengâmına tesadüf eylediğinden halayının hiçbir hükmü kalmaz. Avrupa ahvâl-i ictimâiyyesine vukufu olanların reylerine, hükümlerine, göre balayı denilen müddetin üç aya imtidadı pek nadir vaki olur. Üç ay zarfında birbirinden bıkıp usanmayan zevç ve zevceye erbâb-ı hevâ vü heves nazar-ı istiğrâb ile bakarlar.
>
> Bizde hâl böyle değildir. Avrupalılık noktainazarından bakanlar bizim usûl-i izdivacımızı 'Gözü kapalı bir izdivaç' diye sû-i telâkki ederler. Vakıa bazı ahvale göre haklıdırlar. Ama bazı ahvale göre bu hükümleri yanlıştır. Bizde hüsn-i muvaffakiyetle netice-pezîr olan izdivaçlar Avrupa izdivaçlarından daha çoktur. Ama zevç on yedi ve zevce on dört yaşlarında olmamak şartıyla! Çünkü böyle olan izdivaçları bir nevi çocuk oyuncağı addetmek daha doğru olur. Hoş, usûl-i tahsilimizin, hidmet-i vataniyyemizin şimdiki suretine nazaran badema böyle çocukçasına izdivaçlara pek de imkân kalmayacak ya? Şehirli delikanlılar hangi mektebe devam etmekte iseler yirmi üç, yirmi beş yaşından evvel diplomalarını alamazlar. Hidmet-i askeriyye ile mükellef olanlar bu yaştan evvel hidmet-i nizamiyelerini bitiremezler. Binaenaleyh işini bilenler bu yaştan evvel de evlenemez. Bu yaşta evlenenler ise on üç, on dört yaşında bir çocuğa lalalık etmeyi hiç de istemezler.
>
> Nisabında icra olunan izdivaçlarda tarafeyn yekdiğerinin husûsiyyât-ı ahvâlini familyaları vasıtasıyla öğrenerek izdivaç ederler. Şahısları için fotoğrafyalar bile teati olunur. Birbirini reyü'1-ayn görmek için dahi vapurlarda, sokaklarda dahi bin fırsat düşürülebilir. İş yekdiğerine rabt u kalb ile muaşakaya kalırsa buna bizdeki usûl-i izdivaç daha güzel müsaittir. Zira o dahi bade'n-nikâh hâsıl olmaya başlar. Yeni zevç ve zevce bir müddet yekdiğerine 'kur' ediyorlar dedik a! Nisabında icra olunan izdivaçlarda çöpçatanın hatası filân gibi şevaib-i muhayyelenin de pek hükmü olamıyor. Başlanan 'kur'lar muaşakaya tahavvül ederek ondan sonra da Avrupalıların zaman-ı izdivaçlarında husule gelen karılık, kocalık devrine gelirler. Binaenaleyh bizim izdivacatımız için balayı tabir olunacak bir zaman bulunmayıp bilâkis 'bal senesi' tabir olunacak bir zaman görülüyor."[1102]

Evlilik konusunda kişilerin özgür hareket etmesi gerektiğini hemen her romanında tekrarlayan Ahmet Mithat, bir delikanlının evlilik hususunda yalnız annesinin veya kendisine bu konuda yardım eden kadınların keyfine tâbi olmaması ve alacağı kızı kendisinin de tanıması gerektiğinin doğru yöntem oluşunu ifade eder. Hatta bu bağlamda dinî yönden de büyük müsaadeler tanındığını, bu müsaadelerden iyi biçimde faydalanılarak iki tarafın da hukukunu, ismetini, şanını muhafaza ile beraber maksatlarına ulaşmalarının mümkün olabileceğini dile getirir. Böylece dinî yönden de bunun uygun bir davranış olduğu ifade edilerek halk nezdindeki yanlış inançları düzeltmeye çalışır. Ancak dinin tanıdığı bu kolaylıkları kötü biçimde kullanmanın sakıncalı durumlar ortaya çıkarabileceği ve Avrupa'nın bu sıkıntılar içinde bulunduğu ifade edilir.

[1102] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 48-49.

Bir delikanlının evleneceği ve evlendiği kız ile ne yolda bir münasebet peyda etmesi gerektiğinin 'sosyoloji' denilen alanın en büyük, en önemli kısmını teşkil edecek bir madde olduğunu *Gönüllü* adlı romanında dile getiren Ahmet Mithat, kızlar için 'bikr' denilen şeyi yalnız cismen ve maddeten tasavvur etmeyip fikren ve ruhen de bunlarda bir bikr tasavvur edilmesi gerektiğini ifade eder.

Netice olarak evliliği hayatın çok önemli merhalelerinden biri olarak gören Ahmet Mithat, romanlarında gençlere bu yolda bilgi vermeyi ve doğru olanı göstermeye gayret eder. Anne ve babaların çocuklarının hayatlarına, bilhassa evlenmeleri hususunda yapacakları müdahalelerin kötü neticeler doğuracağını açık bir şekilde vurgular. *Çengi* romanı etrafında Jale Parla'nın ifade ettiği gibi "Ahmet Mithat Efendi sağduyulu okurlarına bildirir ki babalar ne yaparsa yapsın kızlarının cinsel uyanışını engelleyemez."[1103] Aşk nasıl tabii bir oluşumsa evliliği de birtakım şartları sağladıktan sonra aynı doğallıkta kabul etmek gerekir. Evlilik meselesinde üzerinde en ok durulan ikinci nokta da Müslüman erkekler gayrimüslim kızın aşklarının evlilikle neticelenmesinde din engelini aşmak çabasıdır. Bunun için pek çok romanında farklı örnekler kullanan yazar, kızların ihtida etmesiyle sorunun üstesinden gelir. Sınıf farklılıkları da evliliklerdeki bir engel olarak görülmektedir. Oysa bu engelin ortaya çıktığı romanlar, konusunu daha çok yabancı ülkelerden bilhassa Fransa'dan alan romanlardır. Osmanlı sınırları içinde geçen romanlarında ise sınıf farklılıkları kesinlikle evliliğe engel bir durum taşımaz. Batılı kahramanların Osmanlı toplumundaki evlilik biçimine ve özellikle de poligamiye karşı yönelttikleri eleştiriler genellikle kültürlü, olgun, anlayışlı, her yönden donanımlı Osmanlı erkekleri tarafından makul biçimde savunulur ve soruyu yöneltenler bu konuda ikna edilir.

2.4. Aşk

Ahmet Mithat Efendi, romanlarında sosyal temalara olduğu kadar bireysel temalara da ağırlık vermiş bir yazardır. Aşk, ölüm, intikam, evlilik gibi evrensel ve bireysel temalar onun eserlerinin hitap kitlesini de artırmıştır. Gizli ya da açık mesajlarını bu bağlamda muhatabına anlatan ve böylece insanların eğitimine katkı sağlamayı düşünen yazar, hemen her romanında aşk temine yer vermiştir. Bunların bir kısmı evlilikle neticelenirken bir kısmı daha ileri gidemez. Evlilikle neticelenen aşklar, yazarın örnek gösterdiği, idealize ettiği aşklardır. İyi kahramanlar, kendilerindeki bu nitelikleri ön plana çıkardıkları için karşı cinsin ilgisini çeker ve kendilerini onlara önce hayran ve sonra da âşık ederler. Zaten bu tür kişiler de kötü kişilerle birlikte olmaz ve ilişkileri bir noktada son bulur.

Hasan Mellâh'ta ana vaka zincirini sürükleyen maceraların temelinde aslında Pavlos'un Cuzella'ya duyduğu karşılıksız aşk yatar. Cuzella ile Hasan Mellâh arasındaki büyük tesadüfün ürünü olan aşk ise çatışmayı doğurur. Cuzella, Hasan Mellâh'a bir yağlı boyalı küçük resimde gördüğü yüzüne bakarak âşık olmuştur. Bu aşk biçimi âşık hikâyelerindeki motifi hatırlatsa da

---

[1103] Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 86.

modern anlatıda tür değiştirerek devam etmiştir. Romanın temelinde yer alan Cuzella ile Hasan Mellâh aşkı, *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta çeşitlenerek gelişir. Ara vakalardaki ortak tema da aşktır. Cuzella'nın babası Alfons'un aşk konusundaki düşüncesi tamamen maddiyata dayalıdır. Pavlos'un servetinden ötürü kızının onunla evlenmesini ister. Hatta bu konuda kızına baskı da yapar. Kızını ikna etmek için Pavlos gibi bir adamın onun huzurunda diz çökmesini, binlerce taler değerinde kıymetli bir nişan takdim etmesini, özellikle kendi saadetini yalnızca Cuzella'nın mürüvvetinden beklemesini çok güzel davranışlar olarak bulduğunu söyler. Buna karşın Cuzella'nın her şeyi reddederek Pavlos'u tahkir etmesini şiddetle eleştirir. Cuzella ise âşıkının kendisini kaçırmaya mutlaka mecbur olacağını, o zaman da kendisinin tereddütsüz onunla kaçacağını söylemesi, Ahmet Mithat'ın aşkın önünde bir engel tanımaması düşüncesi ile açıklanabilir.

Fransız kahramanlardan Michelet'in aşk konusundaki fikirleri de bir tezat oluşturur. O, aşk denilen şeyin âdeta insanın kendi kendisini aldatmasından ibaret bir hâl olduğunu söyler. Aşkın varlığına inanmaz. Feuerbach ise onun aksi yönde aşka karşı farklı ve daha ılımlı bir yaklaşım sergileyerek bu kadar feylesofun gelmiş geçmiş olduğunu, cümlesinin aşkın insan için güzel ve tabii olduğuna hükmettiğini, buna itiraz edenlerin de bulunmadığını belirtir. Aşka iki farklı yaklaşım biçimini iki farklı kahraman aracılığıyla vurgulayan Ahmet Mithat, sonuçta bunlardan birini hissiyat diğerini de şehvet olarak ifade eder. Michelet ile Desters arasında geçen konuşmada Michelet, âşık olunacak kadının uzun burunlu, büyük ağızlı, kazık gibi dişli, yeşil gözlü, saçları çirkin, sözü sohbeti dinlenmez, zayıf, yılışık, çirkin bir şey olsa bunun zararının olup olmayacağını sorar. Hatta öyle bir kadına ilgi duyulmamasını, illa ilgi duymak için kişinin hem genç hem güzel şiveli, işveli, nazik, tatlı, mini mini bir kadın olmasının beklenmesini aşk olarak nitelemez de buna *şehvet-i hırs* der.

Batılı zihniyetin aşka olan farklı yaklaşım biçimlerini Batılı kahramanların konuşmaları yoluyla anlatan Ahmet Mithat, aşkın cinsellik ile olan münasebetini yine Michelet yardımıyla ifade eder.

> "Huzzârdan bir genç-Ne kadar maymun iştahlılık? İnsan sevdiğinin muhabbetiyle mezara gitmeli değil mi?
> Michelet-Galiba bu genç efendi bir kimseye âşıktır. Hem maşukası da burada bulunmalıdır ki ona temîn-i muhabbet için böyle söylüyor. Efendim, siz isterseniz maşukanızın muhabbetiyle mezara gidersiniz, isterseniz Hind'e, Yemen'e. Ben muhabbet denilen şey hırs-ı şehvanîden ibaret olduğuna kanaat getirdiğim için mezara, Hind'e Yemen'e değil, çarşı başına kadar bile gitmem. Çünkü ihtiyâc-ı şehvanîmi şu kadın tesviye edemezse, bu kadın maaziyâdetin tesviye edebilir. Hem ben sizin kadar mutaassıp değilim. Sizin sevdiğiniz hanım, mazallah hıyanet edecek olsa siz canınıza kıyarsınız ya?
> Genç adam-Şüphe mi ister?
> Michelet-Ben canıma kıymak şöyle dursun, vaktime bile kıyıp da bu babda düşünmem bile. Gayeti o zamana kadar kendisiyle geçirmiş olduğum ömürden dolayı gider, maşûka-i sabıkam hanım efendiye bir de teşekkür ederek, hesabımı keserim."[1104]

[1104] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 199.

Ahmet Mithat, aşk konusunda farklı fikirler taşıyan kahramanlarının bu konudaki düşüncelerine yer verdikten sonra, kendi kimliğini açığa çıkartır ve fikirlerini net biçimde belirtir.

> "Şimdi siz bana sorarsınız ki, insan alâka eylediği bir kızın aşkından bütün bütün vazgeçebilir mi?
> Bak ben bu babda ihtiyar Pavlos ile hemfikir olamam. Hele Paris'te Michelet'nin bu babda arz eylediği fikri hiç tasvip edemem ya! Ama bu babda bildiğim bir şey mi vardır? Hayır! Zaten benim dünyada hissiyatımdan başka bildiğim hiçbir şey yoktur. Hissiyatım sergüzeşt-i ahvâlimle mutabakat ederse benim için ol babda bir ilim hâsıl olur. Âlemde başından aşk geçmemiş kaç kişi bulabilirsiniz? Hele, benden beş on kadarı geldi, geçti. İşte bu gibi sergüzeşt-i ahvâl, hissiyatımla bilmutâbaka bana bu babda şu fikri verir:
> İnsan bittabi âşıktır, bittabi maşukadır. Sevmek ister, sevilmek ister. Bir kere sevdiğini daima sever. Bir kere sevildiğine daima sevilmek ister. Bu muaşakayı unutmak mutasavver değildir. Bin yıl sonra hatıra gelse yüreğinin cızladığını duyar. Lâkin bir kere kendisini bir afetin pençesine kaptırmış olan insan ilâ-ahîri'1-ömr o pençenin mağlûbu olagitmez. Bunun gibi nice pençeler insanın yüreğini tiftik tiftik eder. Hangisi daha galip gelirse yürek onun zebunu olur."[1105]

İşte Ahmet Mithat'ın aşk konusundaki düşüncesi hissiyat temellidir. Bu fikrinden ötürü kendisine hercai-meşrep diyenlere de aldırmadığını dile getiren yazarın biyografisi incelendiğinde bu düşüncesini hayatına da tatbik ettiği görülür. Evliyken Şair Nigar Hanım'a olan aşkı ve onunla mektuplaşmaları, çevresinin tepkilerine aldırmadan ihtida edip Hafiza Melek ismini alan ikinci eşi Paşabahçeli Angeliki Karakaş ile evlenmesi bu örneklerden birkaçıdır.

Dünyaya İkinci Geliş romanında çatışmayı derinleştiren temel mesele, Osman ile Nergis arasında yaşanan büyük aşktır. Aşkları engel tanımadığı için birbirleriyle birlikte olduktan sonra dünya nimetlerinden uzak kalmayı bile göze alırlar. Bu düşüncede olduklarından Mesut Ağa'nın kendilerini ayırmaması kaydıyla Hayırsız Ada'daki bir mağarada yıllarca hapis tutulmayı dahi kabul ederler. Sonuçta ise bu aşkın mükâfatını mağaradan çıkıp özgürlüklerine ve eski servetlerine kavuşarak alırlar. Dolayısıyla Ahmet Mithat, aşkı uğruna cefa çeken kahramanlarını mutlu sona ulaştırarak bu duygunun kutsiyetini vurgular.

Zeyl-i Hasan Mellâh'ta Cuzella ile Hasan Mellâh örnek aşkına eklenen başka aşk ilişkileri de vardır. Mesela Julia'nın annesi ile babası arasındaki aşk da örnek bir aşktır. O zamana kadar başından aşka, sevdaya dair bir hâl geçmemiş olan Alonzo, Julia'ya olan ilgisini tam olarak kestiremez. Bunun bir aşk olup olmadığını da anlayamaz. Yalnızca aşkın Hasan Mellâh'taki belirtilerinden hareketle durumunu tahmin eder.

Ahmet Mithat, aşkın ne kadar kuvvet bulursa, kıskançlığın da o kadar artacağını, âşık olan sevdiğinin ne kadar büyük dostu ise, o kadar da büyük düşmanı bulunacağını, dostluğunun sevdiği uğrunda canını dahi esirgemeyecek kadar çok düşmanlığının ise sevdiğinin canını alacak mertebede olacağını ifade eder. Ona göre bütün bunları doğuran temel etken ise kıskançlıktır. Eğer bir şey kişiye hoş görünmemişse ve onu sevmemişse onunla meşgul bile

---

[1105] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 283-284.

olmamalıdır. Ancak kişi kıskanmaya başladığı zaman yüreği cayır cayır yanar. Bu yangın, aşkın belirtilerinden biridir.

"Vakıa, bazı derunî şeyler vardır ki, insan sahibine acır, ama tatlı tatlı acır. Meselâ sevdiğini pek ziyade kıskanıp da, birtakım şüphelerde dahi bulunan âşıka acımak gibi, âşıkın ıstırabı aşka ait bir mesele olmasından dolayı, her hâlde tatlı bir ıstırap olacağı misillü, ona acıyış dahi yine tatlı acıyıştır."[1106]

Aşkta sadakate büyük önem veren Ahmet Mithat, Numan Bey ile İnşirah arasında yaşanan aşk ilişkisini de bu yönüyle örnek olarak gösterir. Bu aşkın başlamasına vesile olan nesne, Numan'ın sattığı İstanbulkârî bir yazma oyasıdır. Bir ara birtakım eşyalar satmakta olan Numan, tesadüfen İnşirah'ın evine gider. Burada ürünleri sergileyen Numan, İnşirah'ın ipek ile işlenmiş ve sırma ve inci ile süslenmiş İstanbulkârî bir yazma oyasını eline aldığını görür. Fiyatını sorup çok pahalı bulan İnşirah'a yazmayı hediye etmek isteyen Numan ile aralarında bir yakınlaşma olur. İşte Ahmet Mithat'ın romanlarında aşkın başlangıcı çoğunlukla ya bu tür basit nesnelere ya da büyük tesadüflere dayanmaktadır. Bu aşk vakasında da klasik bir aşk üçgeni görülür. İnşirah, Numan Bey ve Casim Bey arasındaki âşık-maşuk-rakip ilişkisi klasik bir yapı gösterir. Bu temanın benzer biçimde işlendiği diğer aşk vakası da Cuzella, Hasan Mellâh ve Dominico Badia arasında geçer. Çok sayıda benzer vaka halkaları olmakla birlikte hemen hepsinde zalimlerin elinden sıkıntı çekmiş mazlumların çoğunlukla aşk maceraları anlatılır. Bunlar sevdiğinden ayrılmış, ona kavuşamamış erkeklerin ve kadınların aşk maceralarıdır. Bu aşk maceraları içinde her zaman gerçek bir aşkı bulmak mümkün değildir. Bazen de Dominico Badia ile Şehâme ilişkisinde olduğu gibi aşk maskesi altında çıkarlar söz konusudur. Şehâme'nin planı gereği erkeklerle birlikte olmasını isteyen Dominico Badia'nın aşk konusundaki fikirlerinde de daima çıkar ilişkileri vardır. Bu durum çoğunlukla kötüler diye tabir edilen ve anlatıcının devamlı biçimde eleştirdiği grupta yer alan kişilerde olmaktadır.

> "Badia'nın kıza temîn-i muhabbet edişini kapı arkasından eylediği tecessüsler esnasında gören validesi ve alelhusus pederi merkumun kıza olan muhabbetini pek büyük bularak validesi 'Hoca Badia kızımı istinkâh edecektir.' diye sevinir ve pederi dahi 'Büyük adamları dama düşürmek için, tuzağın önüne aşk ve muhabbet yemi dökmeli derler, sahihtir. Kızım Şehâme olmasa Hoca Dominico Badia'yı avlamak müşkül olurdu.' diye, o dahi ümmîd-i istikbâle dair Badia'nın kendi ağzına sürmüş olduğu bir parmak balın tadını, daha şimdiden duymak için dudaklarını yalar dururdu. Alelhusus Şehâme'nin Badia'ya olan hevesi pek büyük görünür idi ki, bunun dahi bir gün olup da pek büyük, ama Murad Beyden, Elfî Beyden daha büyük bir adamın karısı olmak hülyasından neş'et eylediği hükmedilebilir."[1107]

Aşk ile menfaatlerin örtüştüğü vaka halkalarından biri de *Kafkas* romanında Katerina ile Kaplan Bey ilişkisinde görülür. Bu ilişki neticesinde Rusya ve Kafkas halkları da memnun olacak gelişmeler yaşayacaktır. Katerina, Kaplan Bey'e duyduğu hisler arasına bu tür sosyal faydaları da ekler. Kafkas halkları ayaklanmazsa bu sınır üzerinden Devlet-i Aliyye'ye yönelen orduların

---

[1106] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 283-284.
[1107] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 241.

arkası emin olacak ve Rusya Kafkas halklarının teskin edilmesi külfetinden kurtulacak. Buna karşılık Kafkas halkları da Rusya'ya karşı isyan edip bunca kan dökmeyecek ve Rusya'nın şiddetini kendi aleyhine davet etmeyecek. İşte bütün bunların gerçekleşmesi Katerina ile Kaplan Bey aşkının vuslata ermesiyle olacaktır. Ancak Kaplan Bey, bireysel menfaatlerini sosyal menfaatlerin gerisinde gördüğü için gerçekten sevdiği Esma'ya yakınlaşamaz. Dolayısıyla çeşitli aşk modelleri sunan Ahmet Mithat, bunlara arasında bu tür sosyal ya da bireysel çıkarlara dayalı ilişkilerden de örnekler verir.

Dominico Badia ile Şehâme ilişkisinin kuruluşu, Dominico Badia ile Cuzella ilişkisine benzer. Burada Cuzella istemediği hâlde babası Alfons, Badia ile evlenmesi için ona ısrar ederken Şehâme'nin babası da mal varlığı için Badia'yı istemektedir. Dolayısıyla yapı olarak bozuk aşkın doğmasında maddiyat da etkilidir. Romanın son bölümünde Dominico Badia, Kontes de Padoga'ya âşık olur. Vaka zinciri boyunca aşkı o kadar sık biçimde ve farklı kişilerde yaşar ki âdeta bir şıpsevdiyi oynar.

Romanın sonlarında bahsi geçen aşk vakalarından biri de Yezdan ile Maşuka arasında yaşanır. Numan ile Alonzo'nun çocukları olan bu iki genç, romandaki bir diğer neslin aşka bakışını gösterir. Yine aynı neslin mensupları olan Hasan Mellâh'ın kızı Melek ile Fas şehzadesinin kısaca bahsedilen aşkları örnek bir aşk vakası olarak takdim edilir. Ama üzerinde çok durulmaz. Dolayısıyla çok sayıdaki aşk ilişkisi içinden Yezdan da aşka dair fikirlerini "aşk, daimî, câvidânîdir. Fakat iki taraftan muhafaza olunursa devam eder ve câvidânî olur."[1108] diyerek özetler. Böylece her eğitim ve kültür seviyesinden kişinin aşka dair fikirlerini öğrenilir. Maşuka'nın Yezdan'a olan aşkı o kadar şiddetlidir ki bir zaman olmuş onun verem olduğuna dahi kanaat getirmişler. Ne bir lokma yemek yer ne de bir gün yüzü görür. Nihayet Yezdan'la evlilik vaadini Hasan Mellâh'ın kendisinden aldıktan sonra, biraz yüzü güler ve kendisini toparlar. Dönemde yaygın biçimde işlenen karşılıksız ya da vuslata erişmeyen aşkın veremle neticelenmesi ve sevenlerden birinin hayatını bu şekilde kaybetmesi teması kısmen ve yüzeysel olarak Ahmet Mithat'ın romanlarında da görülmektedir.

Ahmet Mithat, aşk konusunda yalnız Acem edebiyatını inceleyerek onların da cananda kendilerini mahvetmek gibi hareketlerin mümkün olup olmadığını kendilerinin dahi araştırmamış oldukları bir mesleğini aşkın tek görevi olmak üzere kabul eden Türk ediplerine eleştiride bulunur.

> "…üdebâmızın her biri bu gibi muhâkemâtta hakikatin kendi nazar-ı muhakemesine açtığı sahâyif-i tabîiyyeyi okumayıp kendisi gibi üdebânın açtığı sahâyif-i güftâr-ı perişanı okuduklarından yani hakikati terkle lâkırdıyı tetkike giriştiklerinden hakayık-ı tabîiyyeyi bilkülliye hesaptan hariç tuttuğumuz cihetle

[1108] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 327.

efkâr-ı muayyene-i kadîmemizin hilâfına söylenen sözleri hakikatten uzak diye reddetmekte bulunmuşuz."[1109]

Aşkı değişik biçimlerde algılamanın mümkün olduğunu hatırlatan yazar, bu konuda bireysel tecrübelere gönderme yapar.

"Bir fikr-i Felâtun-pesendin 'hamakattir' yahut 'cinayettir' diye hükmeylediği şeyi bir kalb-i mütehassis 'ayn-ı hakikattir!' yahut 'tam fedakârlıktır' diye hükmeder. Sen de bu muhakematı fikr-i Felâtun-pesendin ile temyiz etme. Kalb-i mütehassisin ile temyiz et."[1110]

Hüseyin Fellâh'ta maceranın başlangıcında yine ihtirasla birlikte aşk teması vardır. Şehlevend'in sevdiği kişi küreğe mahkûm olunca büyük bir çaresizliğe düşen Şehlevend ve annesi Hasna Hanım, yiyecek ekmek dahi bulamaz duruma gelir. Şehlevend de annesini bu durumdan kurtarmak için kendisini esirci Laz Mehmed Ali'ye satar. Bu andan itibaren gelişen bütün olaylarda Şehlevend'in yaşadığı sıkıntılar kendisini gösterir.

Romanın başında Şehlevend ve annesinin ölümden kurtardığı kişi olan Civelek Mustafa'nın Şehlevend'e âşık olması ve bu aşkın tek taraflı oluşu üzerinde duran anlatıcı, Platonik aşkın acı ve ızdıraptan başka bir şey vermediğini dile getirir. Zaten sevdiğine kavuşamayan Civelek Mustafa, intihar eder. Oysa Ahmet Mithat aşkın bir vazife değil güzel bir his oluşunu, insanın her huyuna zenginlik vererek onu olgunlaştırmasını her fırsatta anlatır. Buna karşın bir de vuslata erişmeyen aşklar vardır ki bunları da realiteye uygun olmak kaydıyla sunar. Ömer'ine kavuşamayan Şehlevend, Şehlevend'e kavuşamayan Civelek Mustafa bu yapıyı bina eder. Ancak sevdiğinin yıllar boyu küreğe mahkûm oluşuna rağmen Şehlevend, sadakatinden asla geri adım atmaz ve onu beklemeye devam eder. Bu sebeple Civelek Mustafa'nın Şehlevend'e duyduğu saygı ve sevgi örnek bir sadık aşktır. Ancak vuslata eremez. Şehlevend ile Ömer arasındaki aşk da örnektir. İkisi de sadakatinden vazgeçmez. Hüseyin Fellâh'ın Şehlevend'e olan aşkı da örnektir. Çünkü Hüseyin, Şehlevend'i Ömer'e kavuşturabilmek için her türlü tehlikeyi göze almıştır. Böylece romanda geniş bir çerçevede anlatılan aşk vakalarının vuslatla neticelensin ya da neticelenmesin örnek olmak üzere kurgulandığı kanısı ortaya çıkar.

"...madem ki biz insan için iki şeyi başka başka sevmek mümkün olduğuna kail olmuşuz ve mademki Şehlevend dahi bir insandır, öyleyse Şehlevend'in de birisi Ömer ve diğeri Hüseyin olmak üzere iki ve ihtimal ki birisi de Civelek olmak üzere üç kimseyi ayrı ayrı sevmesi dahi mümkinâttandır.
Ama diyeceksiniz ki artık bir kız bu üç adamın üçüne birden varamaz ya!.. Biz böyle varmak veyahut almak suretlerini bundan mukaddem başka bir hikâyemizde 'vazife'den addile kâide-i dîniyye ve insaniyyenin adama tayin eylediği vazifeyi tanımamak alçaklık olduğunu hükmeylemiştik. His başka ve vazife dahi başka bir şey olduğu için birisine his ve diğerine vazife denilmiştir. Meselâ sizde bir takım hisler olabilir ki!.. Lâkin vazifeye riayetiniz o hislere galebe ederek mahvına kadar çalışırlar."[1111]

[1109] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 236.
[1110] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 12.
[1111] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 219-220.

Şehlevend'in sevdiği kişi olan Ömer'e kavuşması da Hüseyin Fellâh yardımıyla olur. Öyle ki Hüseyin Fellâh'ı düşmanlarının elinde öldürülmekten kurtaran Şehlevend'in bu iyiliğini onu sevdiği gence kavuşturmakla ödemek isteyen Hüseyin Fellâh, maceranın başlangıcını sağlar. Bu romandaki Hüseyin Fellâh modeli, tıpkı Hasan Mellâh'ın cesur, yiğit, kahraman, sevenleri kavuşturan davranış özellikleriyle birleşir. Böylece birbirinin devamı şeklinde kurgulanan iki kahraman ortaya çıkar. Hüseyin Fellâh, sevmesine karşın Şehlevend'in başka birini sevdiğini öğrendiğinde tıpkı Hasan Mellâh gibi Cezayir'den İstanbul'a gelerek Ömer'i esaretten kurtarması ve sevenleri kavuşturması, okurların pek de alışık olmadığı bir aşk çemberini işaret eder. Rakip sevdiğini kaybedeceğini bildiği hâlde ona yardım eder.

Hüseyin Fellâh'ın da başından bir aşk macerası geçmiştir. Onun bir zamanlar âşık olduğu kişi, bir bedevî kızı olan Sabire'dir. Bu aşk hikâyesi ilk defa zikredildiğinde içeriğine değinilmez. Ancak ileriki vaka halkalarında olayları tamamlama gayretinde olan Ahmet Mithat, Hüseyin Fellâh'ın kendi anlatımından vakanın ayrıntılarını verir. O sebeple unutulduğu düşünülen vaka halkaları ilginç bağlantılarla sunulur. Buna rağmen Hüseyin Fellâh'ın yaşadığı bu ilişki tamamlanmaz, romanın eksik kalan yanlarından biridir.

Ahmet Mithat'ın aşk temasını işlediği vaka halkalarında tespit edilen bir husus da sanki aşkın nesilden nesle aynı saflık ya da bozulmuşlukla geçtiğidir. Güzel ve örnek bir aşk yaşayanların anne ve babaları da benzer bir ilişki yaşamışken bozulmuş bir aşkın pençesinde kıvrananlar da ailelerinde benzer sıkıntıyı yaşamışlardır. Hâl böyle olunca natüralist bir etkiyle sosyal çevrenin birey gelişmesi üzerindeki etkisinin inkâr edilemez bir gerçek olduğu fikri ortaya atılır. Şehlevend ile Ömer arasında yaşanan örnek aşk vakasının benzeri Şehlevend'in anne ve babası arasında da yaşanmıştır. Ancak aralarına giren birtakım fitneciler bu iki seveni ayırmış ve yuvalarını dağıtmıştır.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi temeli aşka dayanmamakla birlikte iki farklı medeniyetin pek çok konuya yaklaşımı göstermesi itibariyle dikkat çekicidir. Öyle ki Canan ve Râkım ekseninde anlatılan doğu'nun aşk ve evlilik anlayışına karşın Felâtun ve İngiliz Ziklas ailesinin evliliği ve aşkı algılayış biçimi mukayese edilir. Anlatıcı "…eğer alafranga âleminin bu gibi ahvâlinden malûmatınız yoksa size o malûmatı da verelim."[1112] ifadesiyle muhatabına seslenerek böyle bir mukayese ortamı açmak ister. Bir alafranga adam bir Frenk kızıyla yaşadığı aşkı kızıştırırsa kadın, araya anlamsız bir dargınlık sokar. Barışmak için de yüksek bedelli hediyeler bekler. Madmazel Polini ile Felâtun arasında yaşanan aşk ilişkisi bu şekilde çıkarlar üzerine kurulmuştur. Felâtun'un parası bittiğinde ise Polini onu terk ederek aşkı da sona erdirir. Diğer yandan Râkım, her türlü ulvi değeri dikkate alarak Canan'a olan sadakatinden asla taviz vermez ve Canan da ondan maddi beklenti içinde olmaz. Bu sadakati Ziklas ailesinin doktoru Rakım'ın hem Can ile hem de Canan'la birlikte olmasının kendileri açısından sorun teşkil etmeyeceğini söyleyerek delmeye çalışsa da Râkım ona asla müsaade etmez. Böylece anlatıcı, örnek bir aşk

[1112] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 98.

ilişkisini işaret eder. Râkım'a kavuşamayan Can, yataklara düşer. O zamana kadar kendisini tedavi etmekte olan Doktor Z dahi kızın hastalığının ne olduğunu bir türlü teşhis edemeyip verem olmasında karar kılarsa da bu teşhiste emin olamaz. Görüldüğü gibi Ahmet Mithat, aşkından verem olma motifini zaman zaman kullansa da bunun derinliğine inmez ve bunu sosyal bir sorun olarak görmez.

Raziye ile Şefik'in talihsiz ve örnek aşkları etrafında kurgulanan *Yeryüzünde Bir Melek*, aşka dair çok fazla düşünce içerir. Romanın sonlarında anlatıcı, bu konuda şöyle bir açıklama yapar:

> "Binaenalâzalik bu hikâyemizde aşka ve ahvâl-i âşıka ve husûsât-ı sâireye dair serd edilen muhakematın her biri, bulunduğu mahalle göre muharririn fikri yettiği kadar sevap gördüğü suretler olup ancak hikâyemizin neticesi ele alındıktan sonra vukuât-ı umûmiyye üzerine bir nazar-ı umûmî atf edildiği zaman asıl tertîb-i hikâyeden maksat olan hakikat dahi âdeta kendi kendisine meydana çıkar ki o dahi Raziye ve Şefik tarafından söylenmiş farz ve itibar olunan şu iki sözden ibaret olur."[1113]

Raziye ile Şefik ve Arife ile Şefik arasında yaşanan olumlu ve olumsuz birer örnekle mukayeseye tabi tutulan yerli ve Avrupai aşktan ideal olan yani yerli olan aşk ön plana çıkartılır. Birbirlerini çok büyük bir aşkla seven Şefik ile Raziye'nin soğuk bir kış gecesi camdan görüşmeleri ile öğrenilen büyük aşkları mazi koridoru yardımıyla her yönüyle anlatılır. Mehmet Hulusi Bey'in kızı Raziye ile birlikte büyüyen Şefik, ona karşı derin bir muhabbet besler, bu sevgisine de karşılık bulur. Tıp tahsili için Paris'e giden Şefik, orada büyük bir değişim yaşar ve ilk zamanlar Raziye'ye mektuplar yazan Şefik, sonraları bütün enerjisini ilim tahsiline adar. Öyle ki ilme olan aşkını, Raziye'ye olan aşkından da üstün tutmaya başlar, Raziye'yle olan irtibatı zamanla kopma noktasına gelir. Şefik'ten ümidini kesen Raziye ise babasının isteğiyle, İskender Bey'le evlendirilir. İşte bu iki sevgilinin yeniden bir araya gelmeleri, romanın temel tezini taşıdığı gibi örnek bir aşkın nasıl olması gerektiğine de vurgu yapar. Şefik ile Raziye birbirlerini hâlâ çok sevmelerine rağmen Raziye'nin İskender Bey'le evli olması yasak bir aşkın yaşanmasına engel olur. Yine de aşk hastalığının nüksetmesi ilk derecesindeki kuvvetinden belki de daha şiddetli biçimde gelişir. Yani akılla gönül arasında kalan Şefik ile Raziye akıl sınırını aşmamaya gayret sarf eder.

> "Şöyle bir fikir tasvir edilir de 'Aşk insana en evvel gözlerinden girer. Sonra kalbine iner. O zaman kalbin ismi gönül olur ve aşk dahi gönül meselesi suretini alır. Nihayet biraz daha sonra hükm-i aşk aslâb ve erhama kadar tesvî-i hudûd eyler. O hâlde hükm-i aşk dahi bir zevciyet sureti peyda eyler.' denilirse, acaba psikoloji yani mârifetü'r-ruh veyahut fizyoloji yani mârifetü'l-vücûd fenleri gibi hikmetin iki kürsüsü üzerine istinat eden akıl, meselenin hangi cihetine itiraz eyler?"[1114]

Birbirine kavuşamayan iki sevgilinin yaşadığı hüznü bütün gerçekliğiyle sunma gayretindeki Ahmet Mithat, metnin içine bu duyguyu yoğun biçimde anlatan şiir parçaları da yerleştirir. Böylece Şefik ile Raziye'nin duygularını çıplak biçimde dile getirir.

[1113] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 345.
[1114] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 20.

> "Ah ey sevgili kariim! Ömründe senin hiç tatlı tatlı ağladığın yok mudur? Aşk, vakıa bir derttir. Lâkin ne kadar tatlı derttir ki onun ocağı da tatlıdır! O veçhile gözden akan yaşlar da tatlıdır. Bak bir âşık ne demiş:
> Kan ağladığım sanki musibet mi görürsün?
> Aşkın ile kan ağlamayan zevkini bilmez
> Kurtarmasın beni Allah bu derd-i hevâdan
> Derdinle dil dağlamayan zevkini bilmez"[1115]

Ahmet Mithat aşkı o kadar güçlü bir duygu olarak kabul eder ki fakiri zengin, serseriyi düzgün, zalimi halim, gaddarı kerim, ahmağı akil, korkağı cesur eyleyen duygu ona göre aşktan başka bir şey değildir. Bir âşığa kendi sevgilisinden başka hiçbir kimsenin güzel görünemeyeceğini söyleyen anlatıcı, 'aşk'ın oldukça farklı ve başka bir hâl oluşuna değinir. Zira âşık için güzel demek, kalp güzelliği demektir. Bu anlamda aşka dair çok sayıda soru soran anlatıcı, derin felsefi açılımlar yapmadan aşk üzerine çok sayıda fikri sıralar.

"Aşk, mağlûp mu olur? Aşka korku tesir eder mi? Aşk, dargınlık mı tanır? Aşk, dirîg-i afv eder mi? Aşkın göze aldırmayacağı fedakârlık mı olur? Bu suallerin kâffesinin cevabı 'Heyhat!...'dır."[1116]

Şefik Paris'te tıp eğitimi aldığı için Avrupa'daki aşk anlayışı ile Osmanlı toplumundaki sık sık kıyaslanır. Oralarda bir kadın ne kadar çok âşık olur ve bir erkek de ne kadar çok sevgilisi bulunur ise onunla iftihar eder. Kadın ve erkek için farklı kişilerle sevişmek, hıyanet veyahut aşüftelik kabul edilmeyip belki meziyet dahi sayılabilir. Onların fikrinin de "Sevilmeğe şayan olmasam sevmezlerdi." olduğu ifade edilir. Sevgilisinin hıyanetini öğrenerek üzüntüsünden canına kıymış olan bir *budala* âşığın bu felâketini sevgilisi haber aldığı zaman gülerek kendisini seviyorsa neden canına kıydı diye alay konusu bile yapar. Bunlardan ötürü iki farklı medeniyetin aşk konusundaki farklı yönelimleri üzerinde durulur.

> "Yeryüzünde Bir Melek, çağdaşı eserlerin kadın/aşk söylemine karşı bir anti-söylemdir. Ahlakî değerleri bağlamında 'tehlike' olarak gördükleri için, bunun yanında düstur edindikleri 'akla' da öncelik verebilmek adına sürekli olarak aşkı olumsuzlayan Tanzimat romancılarına karşı, yeniden, gelenekte olduğu gibi, aşkı savunur Ahmet Mithat Efendi. Çünkü ona göre, mutlu bir aileyi kurabilecek olan, aşktır."[1117]

Şefik, bir yanıyla Avrupai usule uygun bir aşk, bir metres hayatı yaşadığı Arife'yle geleneksel aşkı yaşadığı Raziye arasında kalır ve kararsızlıkla düşünür. Hep Raziye'nin iyi ve ahlaklı oluşu hatırına gelir. Arife'den de büsbütün vazgeçemez. Romanda sık sık aşk-ı ruhaninin aşk-ı cismaniye üstün geldiğine; fizikî rahatsızlığın ruhî rahatsızlıkları da gidererek son bulacağına dair fikirler vardır. Şefik de neticede aşk-ı ruhaniyi yani Raziye'yi tercih ederek Ahmet Mithat'ın temel tezine uygun bir davranış sergiler. Hatta bu tercih sırasında okurlarına seslenen Ahmet Mithat şunları söyler:

[1115] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 38-39.
[1116] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 185.
[1117] Tamer **Kütükçü**, "Tanzimat Romanı, Kadın/Aşk ve Yeryüzünde Bir Melek", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 181.

> "Ey sevgili kariler! Bahsimiz aşk bahsi ise erbâb-ı hevâ ve heves bir tarafa ayrılsın da biz yalnız samimî ve safi aşkın muktezayât-ı dakika ve icâbât-ı mühimmesi nerelere kadar vardığını kendi kendimize tetkikle hem mütelezziz hem müstefit olalım. Bu tetkikimizin nihayetinde ise yine bundan mukaddem mukaddemesini göstermiş olduğumuz bir hakikate geliriz. O ki: Aşk bir nimettir. Bir adamın sevdiği hem de ömrünün şeriki şehrâh-ı hayâtın refiki zevcesi olursa o nimet dahi ni'met-i tâmmedir."[1118]

Ahmet Mithat, örnek kahramanlarına yasak aşk yaşatmaz. Öyle ki Raziye, Şefik'i sevmesine rağmen eşi İskender Bey'e sadakatinden de asla geri durmaz. Oysa Arife, Şefik'e "Benimle ol da istersen beni aldat!" teklifinde dahi bulunur. Bunu kabul etmediğinde ise Arife, Şefik'e karşı büyük bir intikam duygusu besler. Bu intikam duygusu ise romanın farklı yönlere doğru ilerlemesini ve farklı çatışmaları ortaya çıkarır. Klasik anlamda iki erkeğin bir kızı sevdiği yapıya alışkın olan okurlar, bu şekilde iki kızın sevdiği bir adam modeliyle sıkça karşılaşmazlar. Şefik ile Raziye aşkında rakip konumunda Arife yer alır. Bu yönüyle romanda farklı bir aşk üçgeni kurulur.

Romanlarında aşk ile sevgi arasında bir farkın bulunduğunu belirten Ahmet Mithat, *Karnaval*'da bu farkı, Madam Hamparson ile Resmi Efendi'nin aşk üzerine sohbetleri arasına yerleştirir. Burada Madam Hamparson, "muhabbet"i yalnız iki gönlün diğerinden hoşlanması, "aşk"ı ise iki vücudun diğerinden hoşlanması olarak tarif eder. Madam, insana öncelikle muhabbetin geldiğini, sonra iki tarafın bu muhabbetlerindeki iyi niyetlerini arttıra arttıra hâllerinin bir dereceyi bulduğunu bir zaman sonra iki vücudun tek bir vücut olduğunu söyleyerek aşkı ifade eder.

Hemen her romanına bir aşk teması koyan Ahmet Mithat, *Karnaval*'daki Madam Hamparson ile Resmi Efendi'nin tanışmaları ve birbirlerine âşık olmaları gibi *Acâyib-i Âlem*'in sonlarında da Miss Haft ile Suphi aşkını ortaya çıkarır. Böylece temaların işlenişinde benzer vaka halkalarının kurgulandığı gözlemlenir. Roman boyunca Miss Haft, Suphi'ye ilgi duymaz. Ancak ayı ile boğuşarak Miss Haft'ı ölümden kurtarınca Haft'ın Suphi'ye olan ilgisi aşka dönüşür.

Dürdane Hanım'da ise vaka zincirinin ortaya çıkışında ve entrik yapının inşa edilmesinde aşkın büyük rolü vardır. Romanda Memduh, Dürdane ve Mergub arasında yaşanan aşk ilişkisi vakanın büyümesine ve çeşitli vaka halkalarıyla zenginleştirilerek temel kurgunun oluşmasına zemin hazırlar.

Ahmet Mithat'ın pek çok romanında vakanın başlangıcı bir aşk hikâyesine dayanır. İlk romanlarında bekâr bayan ve erkek ilişkisi üzerine kurduğu vakanın çatısını sonraki romanlarında evli erkek ve bayanların aşkları ile de çeşitlendirir. Ancak örnek aşk ilişkisi diye işaret ettiği vaka halkalarında bu yasak ilişkiler ahlaksızlıkla değil örnek gösterilecek ahlaki davranışlarla neticelenir. Tabi aynı vaka içinde bunun aksini de vererek okuyucunun her iki durumu kıyaslamasını ister. Neticede okuyucuyu roman yoluyla eğitme gayesinin sonucu olarak yazarın ders çıkarılacak kurgusal bir yapı oluşturduğu açıkça görülür.

[1118] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 119.

Ahmet Mithat, aşk ve sevdaya büyük önem vermektedir. Ona göre sevda denilen şey öyle büyük bir sırdır ki diğer canlılar arasında bile buna karşı duran hiçbir şey yoktur. Âdeta bitkilerin bile bu hüküm ile mahkûm olduğu bilinmektedir. Eğer sevdadan murat âşık olmak ise "visal" denilen şey de onun gayesi olabilir. Şefkat dolu bir annenin evladına olan sevdası da bir sevda türüdür. Hâlbuki yüreğinde beslediği ciğerinin bir parçası olarak gördüğü evladına kavuşma ümidi bir anne için asla tasavvura sığmaz.

Şehvet dolu hislere mağlup olan kişinin bu yöndeki visal arzusu, hakikaten zeval olmak, bu hâle visal uğruna aldananlar ise mezara gitmiş kimselerdir. Eğer bu tür *sevdâ-yı şehvanî* içinde biraz da *sevdâ-yı sâfiyâne* ve *halisane* olursa işte bu sevda daha sürekli, daha kuvvetli olmaktadır. Onun romanlarında örnek olmak hasebiyle işlediği aşk ilişkilerinde bu temel düşünce hâlimdir. Yalnız güzellik denilen şeyden *sevdâ-yı şehvanîyi* ve güzel huyluluk denilen şeyden dahi *sevdâ-yı sâfiyâneyeyi* murat eylemek şartıyla yazarın özellikle dile getirdiği şey "Güzelliğe çabuk doyulur. Güzel huyluluğa bin yıl doyulmaz."[1119] sözüyle özetlenir. Volter ile sevgilisi arasında yaşanan aşk ilişkisi de bu şekildedir. Volter'in roman boyunca sevgilisine yazdığı mektuplarda şiirlere de yer vermesi lirizmi artırdığı gibi bu sevdâ-yı şehvanî ve sâfiyâneyi de ortaya koyar. Ahmet Mithat *Volter 20 Yaşında*'da roman yazanların genellikle âşıkları ve maşukları kendi hayalhanelerinde teşkil ederek bunları istedikleri gibi akıl ve hikmet ile kahramanlık ve fedakârlık ile süslediklerini ifade eder. Hâlbuki bazı hikâyenüvislerin bu yönde mübalağa derecelerine kadar varmaları roman sayfalarında âdeta garip bile karşılanmıştır. Volter'in hâli ise en tabi bir hâl olduğundan böyle yeni yetme gençlerin aşkını en sade ve safi olarak bu surette telakki etmek gerekeceğinden onların kurgulanmaları da bu terbiyelerine göre tertip edilmiştir. Aksi hâlde gençliğin bu çeşit ahvaline bakılmaksızın gençleri terbiyeye davet edenler genellikle umdukları neticeleri görmeyi başaramadıkları gibi gençlerin terbiyelerini bir kat daha bozup nihayetinde görenleri işitenleri ağlatacak hâle sebebiyet göstermiş olurlar. Bu endişe içinde olan Ahmet Mithat, Volter ile sevgilisi Madamozil Dönevaye'yi anlatırken bulundukları yaş grubuna göre hareket eder. Anlatıcı, aman zaman onların mektuplaşmalarına ince ince güler ve alay dahi ederek gençliğin aşk ile ne kadar güzel oluşunu dile getirir.

Batı'daki aşk ile Avrupa'dakini sık sık karşılaştıran Ahmet Mithat, bu bağlamda birtakım örnek vakalar kurgulayarak satır aralarında açıklamalar yapar.

> "Şimdiye kadar bizde muaşaka denildiği zaman bunun hükmü Avrupaca (amour) amor kelimesine verilen manaya ve o kelimeden beklenen hükme asla benzememiştir. Yalnız Leylâ ile Mecnun, Arzu ile Kanber, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı âşıklığı, âşıkalığı Avrupa'nın verdiği hükme min cihetin ve biraz benzerse de bu kadim ve millî romanları kariîn ve kariât-ı Osmaniye yalnız masal olarak telâkki edegelmiştir. Ne delikanlıların, ne genç kızların üzerinde bunların masaldan başka hiçbir tesiri görülmemiştir. Ne bir delikanlı kendisini Ferhat, Mecnun, Kerem hâline koymayı tasavvur eder, ne de bir genç kız Leylâ, Aslı, Şirin filân hâlinde bulunmayı tahayyül eylerdi. Aşk denilen şeyin bundan başka bir sureti daha vardı ki o da 'âşık' mukabilinde bir 'âşıka' tasavvuru yolunda değil bu 'maşuk!' tasavvuru yolunda idi. Bütün şuaramızın bahsettikleri aşk, alkışladıkları maşuk işte bu surette idi. Lâkin bu aşk

[1119] Ahmet Midhat Efendi, *Vah*, s. 116.

> salifü'z-zikr millî ve kadîm romanlarımız kadar da Avrupa'nın aşktan beklediği mana ve çıkardığı hükme benzeyemez. Zira aşkın bu türlüsü maddeten hiçbir şahsa müteallik olmayıp bilkülliye mücerret bir keyfiyettir. Bir kere şair efendinin yana yakıla hicranından, mihnetinden şikâyet ettiği maşukun ortada hiç vücudu yoktur. Bu maşuk Avrupalıların 'ideal' dedikleri sırf tasavvurî, zihnî, hayalî, bir şeydir. Saniyen şair efendinin kendisinde vücudunu ilân eylediği o tatlı marazın da hakikatte vücudu yoktur. Maşuku gibi aşkı da ideal yani vehmî ve hayalîdir. Bu nokta-i hakikatten 'Sığarım girsem mûr-ı zaîfin gözüne' mısraının sahibi karınca gözüne girebilecek kadar küçülmüş farz edilmek lâzım gelip bu ise tahayyülü bile insanı dûçâr-ı tebessüm edecek şeylerdendir."[1120]

Avrupa'daki ve Osmanlı'daki aşkı çeşitli örneklerle kıyaslayan anlatıcı, netice olarak Avrupa'daki aşkların başlangıcını Osmanlı'daki aşklara kısmen benzetse bile sonraki aşamalarda yaşananların oldukça farklılık taşıdığını ve bu yönüyle Osmanlı'daki aşk yaklaşımının Batı'dan çok daha güzel olduğunu belirtir.

Disiplinlerarası bir yaklaşımla aşkı inceleyen Ahmet Mithat, psikologların insanda aşk denilen bir hâl olduğunu kabul ettiklerini, bazılarının buna 'idefiks' yani zihnin bir noktaya saplanıp kalmasından ibaret bir şey demelerinden söz ederek Leyla ile Mecnun mesnevisine gönderme yapar, hatta bununla da yetinmez ve Leyla'nın çirkin bir kız oluşunu, Mecnun'un onu çıldırasıya sevmesini metinlerarası bir teknikle anlatır. Ahmet Mithat'a göre psikologların bazıları da aşkı bir *keyfiyet-i mıknatısiye* olarak kabul etmektedirler. Hemen arkasından da bu görüşe "Aşk bir keyfiyet-i mıknatısiyye ise cazibiyet kadında olacak değil mi? O hâlde her görenin o kadına meczubiyeti lâzım gelir. Bu ise vaki değildir."[1121] diyerek eleştiride de bulunur. Araştırmacıların bazıları da aşka bir nevi *ipokondri* yani *merak hastalığı* veyahut *"maladi imajiner"* yani *vehim hastalığı* dediğini belirten yazar, bunların genç ve sapsağlam olduğu hâlde, güya hemen hemen yol olması muhakkakmış gibi bir vehme, bir meraka saplanarak hayatı âdeta bir zehir olarak algıladığını belirtir. Fizyolojistlerin ise aşkı *şiddet-i şehvet* olarak görmelerine temas ederek şehvetin ifrat oluşundan bu durumun da yalnız fizyolojik değil aynı zamanda psikolojik oluşundan söz eder. Yani bu durum hem cismanî, hem ruhanîdir. Ruh hoşlandığı bir kadına heves eder, cisim de o hevese yardım eder. İşte Ahmet Mithat'a göre âşıkın sevdiği kişiye olan iptilasının sebebi budur. Neticede aşk bir *idefiks*, bir *keyfiyet-i mıknatısiyye*, *vehm* ya da *merak* olsa bile genellikle âşık ve âşıkadan yalnız birinde önce ortaya çıkıp diğerinde ise ona uygun surette kendisini gösteriyor.

Her romanın âşık ve âşıka ile zevç ve zevce arasındaki çeşitli ilişkilerden ortaya çıkan aşk teması, *Taaffüf*'te de geniş biçimde ele alınmıştır. Anlatıcının Sâniha ve Râsih ilişkisini anlatmadan önce yaptığı kısa açıklama, Ahmet Mithat'ın romanlarında aşk temasını kurgulayış biçimi hakkında da genel mahiyette bilgi vermektedir.

> "Fransızca olsun, Türkçe olsun 'santimental' yani ihtisâsât-ı âşıkane üzerine, fakat 'realizm' yani hakikat-cûyâne bir noktainazardan yazılmış ne kadar roman görmüş ve görecek iseniz onların her biri hep şu yukarıki iki bentte bast ü temhid edilen mesele-i esâsiyenin birer fer'i demektir. Her romanda bu

[1120] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 52-53.
[1121] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 55.

> fürû'un birisi ele alınarak enine boyuna çekip uzatmak suretiyle koca bir âlem teşkil edilir. Eğer romanın müellifi fizyoloji, psikoloji, sosyoloji esaslarına istinat ederek kendisini bir gayret-i mahsûsa-i garaz-perverâne ve istifâde-cûyâneye kaptırmamış ise istinat eylediği esas üzerine bir binâ-yı metin kurabilir. İşte o zaman romanları dahi 'realizm' tarzında yazılmıştır demeye şayan görülür. Yok, o metin esaslara istinat edemez ve kendisini ağrâz ve menâfi-i mahsûsadan kurtaramazsa hakikatten o kadar tebâüd eder ki yazdığı esere artık 'natürel' yani tabiî yahut 'ideal' yani hayalî gibi bir isim arar durur. Varsın arasın. İster ise 'animal' yani hayvanı diye tabir eylesin. Maksat cemiyet-i beşeriyyenin esâs-ı intizamını hedm etmek olduğuna göre eserine ne isim koyacak olsa o maksat yine değişmiş olamaz. Realizm üzerine yazılan romanların her hâlde letafet ve hikmeti başkadır ki işte bizim Sâniha ve Râsih meselesinde dahi bu başkalık kendisini göstermekte ve gösterecektir."[1122]

Netice olarak pek çok noktada olduğu gibi aşk meselesinde de realizme dikkat eden Ahmet Mithat, birçok muharrirlere tesadüf edilir ki aşk denilen şeyin önemini arttıra arttıra âşığı zır deli derecesine vardırdıklarını bunun da realizmi ortadan kaldırdığını ifade eder. Âşığın nazarında ana, baba, hısım ve akraba; iş güç ve vazife kalmayıp çılgın derecesinde tasvir edilen aşkların realitede olabileceğini; fakat birçok aşklar, âşıklar görülmüştür ki bu tarif ve tavsifin aksinde olduğunu dile getiren Ahmet Mithat, ilk aşkıyla yaşayagitmiş adama âdeta nadir tesadüf edildiği gerçeğini vurgular. Bu bağlamda romanlarında karşılıklı, örnek aşk ilişkilerine yer verdiği gibi tek taraflı aşkları da sıklıkla işlemiştir. *Hüseyin Fellâh*'taki Şehlevend ile Civelek Mustafa; *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'deki Râkım ile Can; *Haydut Montari*'deki Angelina ile Giorgino ve Gargula ile Margarita; *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*'nde Rikalda ile Miss Johnsonser; *Hayal ve Hakikat*'teki Vefa ile Vedat; *Jön Türk*'teki Nurullah ile Ayşe Ceylan arasındaki ilişkiler tek taraflı aşkın işlendiği romanlardan bazılarıdır. Bunlarda kızların ya da erkeklerin sevgilerine karşılık bulamadıkları gözlenir. Karşılık bulamama durumu ya Dominico Badia, Arife ve Ayşe Ceylan örneklerinde olduğu gibi kişiyi intikama götürmekte ya Civelek Mustafa gibi intihara sürüklemekte ya da Vedad ve Can örneklerinde görüldüğü gibi yataklara düşürerek hasta etmektedir. Gerçekliği sağlama düşüncesi, aşkın tek hâli olmadığı gibi neticesinin de tek hâlli olmadığı vaka halkalarının kurgulanmasını beraberinde getirmiştir.

2.5. Eğitim

Ahmet Mithat'ın romanlarında kahramanların eğitimli olma niteliklerini gösteren pek çok değer vardır. Onların bildikleri yabancı diller, yabancı ülkelere yaptıkları seyahatler, örnek insani davranış sergilemeleri, ne konuştuğunu bilmeleri, herhangi bir meselede düşüncelerini açıkça ifade edebilmeleri bunlardan yalnızca birkaçıdır. Kendisi, eğitim hayatına geç başlamakla birlikte kaybettiği zamanı çok okuyup daha fazla emek harcayarak gidermeye gayret etmiş ve daima birilerinin dikkatini çekerek bu anlamda onların da imkânlarından faydalanmıştır. Bazen satır aralarında verilen ek bilgiler kurgu gücünü zayıflatsa da yazar, gördüğü bu eğitime dair bilgiler de verir. İdealize kahramanlar olarak nitelenebilecek bu şekildeki eğitimli ve örnek kişilerin kendi arzu ve becerileriyle özellikle Fransızcayı öğrenmeleri, kaynakları bizzat orijinal hâlleriyle okuyup öğrenmede onlara bir kolaylık sağlamıştır. Onun romanlarındaki örnek kişilerin genelde

---

[1122] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 59-60.

birkaç dil üzerinde eğitim almaları ya da kendi imkânlarıyla bunu öğrenmeleri çoğunlukla kendi çabaları ile bir yerlere ulaşmaları genel bir kişilik özelliği olarak sunulur. İşte ona göre toplumsal atılımı gerçekleştirmenin ve Batı'yı yakalamanın, kalkınmanın yolu da kişinin her alanda kendisini yetiştirerek eksiklerini kapatmasından geçmektedir. Bunlardan ötürü örnek kahramanlar Fransızcayı bazen Almancayı da iyi derecede bilirken, her alanda kendilerini iyi biçimde yetiştirmişken eleştiri oklarını yönelttiği Felâtun gibi kişiler de bunları bir gösteriş olarak kabul eder ve algılar. *Jön Türk*'te Ayşe Ceylan Hanım'ın babası Kâzım Bey, kızının Çerkez cariyelerden Çerkezce öğrenmeye çalıştığını görünce Çerkezcenin bir işe yaramayacağını asıl Fransızcayı öğrenmesinin tam alfranga olmak için şart olduğunu, kibar kızları hep Fransızca öğrendiklerini, bazılarının muallimeler tutup bazılarının da frenk mekteplerine gittiklerini söyler. Bu uyarılardan sonra Ayşe Fransızca okumaya başlar. Hatta Türkçe okumaya başlamadan önce Fransızca okumaya başlar. Bu da dönemdeki Batı hayranlığının boyutunu gösterir. Zaten Ahmet Mithat bu görüşte değildir. Ayşe Ceylan'ın yozlaşmış bir kahraman olarak sunulması da onun bu durumu onaylamadığını ve eleştirel tavır takındığını işaret eder.

İlk romanından son romanına kadar ve bu tür dışındaki yazılarında özellikle kız çocuklarının okutulmasına büyük önem veren Ahmet Mithat, bu şekilde hem yaşanabilecek kültürel yozlaşmaların önüne geçilebileceğini hem de kadının değişmesinin toplumun değişmesi anlamına geleceğini düşünür. Bu sebeple daima bir fırsatını bularak kız çocuklarının eğitilmesini tavsiye eder. Son romanı *Jön Türk*'te bu temayı Ayşe Ceylan örneği üzerinde gösterir.

> "…terbiye-i nisvân hakkında bizce hemen teammüme yaklaşmış olan fikir ve gayret bundan otuz sene mukaddem bu kadar umumî değildi. Kızların yazıp okumaları onların mesturiyet ve mahcubiyete mecbur olmaları kaziyesiyle henüz tevfik edilemiyordu. 'Dostuna name mi yazacak?' itirazı henüz pek kuvvetli olup buna mukabil 'Hayır. Kocasına mektup yazacak' sözü bir zaaf-ı miskinâneden kurtulamıyordu. Ezkiyâ-yı erkân-ı harbiyyeden olmasıyla beraber Gazanfer Beyin dahi talîm-i benât gayretini beğenemeyenlerden olmasına isterseniz taaccüp ediniz. Bey her hâlde kızlara dinlerini, mezheplerini âdâb-ı Islâmiyye ve insaniyyelerini öğretmek lüzumuna kanaatle beraber öyle eline kalemi aldığı gibi karşısındaki erkekleri durduracak mertebelerde talîm-i nisvânı bir türlü zihnine sığdıramıyordu. Ama şimdi şu hâl-i esarette İstanbul'dan aldığı mektuplar kendi zevcesinin sözü olmayıp ara yerdeki başka bir kâtibin sözleri olmasından müteessir olunca bu fikri değişti. Nasıl değişmesin ki kendisi dahi yazacağı, yazdığı mektuplarında gönlünün her istediğini o kâğıda koyamayacak. Zira o sözleri doğrudan doğruya zevcesi okumayacak. Ara yerde bir bîgâne okuyup Dilşinas Hanım o sözleri o yabancının ağzından işitecek. İşte bu ahvâl-i elîmenin tazyik ve icbariyle Gazanfer Bey:
> -Allah ile ahdim olsun ki kız evlâdım olursa mükemmelen okutturup yazdırayım!
> demişti."[1123]

diyerek okurlarına yapmaları gerekeni de gösterir.

Romanlarında yabancı dil öğrenmenin önemine işaret eden Ahmet Mithat, verdiği ek bilgilerin gerçekliğini anlamaları için okurlarına yabancı kaynakları takip etmelerini tavsiye eder. Kendisi de o asırda bir adamın muhtaç olduğu bilgi birikimini edinmek için ana dilini yeterli

[1123] Ahmet Midhat Efendi, *Jön Türk*, s. 8-9.

görmediğinden bir ecnebi lisanı öğrendiğini ve o lisanın kütüphanesiyle ihtiyaçlarını karşıladığını belirtir. Çocuklar lisanı babalarından değil annelerinden aldığını savunan Ahmet Mithat, ilk iki sene zarfında babalar çocuklarıyla hemen hiç konuşamadıkları hâlde, valideler "aggucuk!..." lardan ibaret olan bir iletişim dili geliştirirler. Ondan sonra da birkaç sene müddetinde çocukların babalarıyla konuşmaları günde birkaç saatle sınırlı iken geceli gündüzlü konuşmaları ise anneler yaparlar. Bundan dolayı Ahmet Mithat'a göre çocuklar, *"…ana lisanını pek kuvvetli, baba lisanını pek kuvvetsiz öğrenirler."*[1124]

Bir de bu durumun aksi olan örnekler vardır. Bunda da durumu değiştiren faktör, sağlam bir eğitimden geçiyor. *Taaffüf*'te kendisiyle yakından ilgilenen aile doktorları Fratenberg'in de katkılarıyla Fransızcayı çok iyi öğrenen diğer yandan Türkçeyi de iyi derecede konuşan Sâniha, sekiz yaşına geldiğinde Fransızcayı Türkçeden iyi konuşmaya başlar. Beşinci yaşında çocuğun talim ve tedrisine başlandı. Türkçe için bir hoca tayin edilip, Dâniş Bey bizzat derslerde bulunuyorsa da çocuğu Doktor Frateberg'in elinden kurtarmak mümkün olmadı. Her şeyiyle o ilgilendi. Türkçe elifba risalesi kırmızılı, mavili, yaldızlı ise de Fransızca alfabe resimli idi. Elifbanın yaldızlarından, çiçeklerinden bir şey anlamayan Sâniha alfabenin resimlerini anlıyordu. Horoz gibi, köpek gibi, balık gibi, zaten bildiği hayvanların resimlerini kendi kendisine tanıyabildiği hâlde deve, fil, timsah gibi hayvanların resimlerini de doktorun tarifi üzerine anlayıp öğrenmekte zorluk çekmiyordu. Bundan dolayı Ahmet Mithat, çocuk eğitimi ya da dil öğretimi üzerine yazılan kitapların nasıl olmasını da işaret ederek pedagojik tavsiyelerde bulunur. Bir taraftan babasının, diğer taraftan Fratenberg'in talim ve tedrisleri sayesinde Sâniha on iki yaşına geldiği zaman, o yaştaki bir Fransız kızından daha pek çok mükemmel olarak Fransızca öğrenir. Bunun dışında biraz Arapça ve Farsça da gösterilerek, o yaştayken Türkçeyi de öğrenir. Diğer kız ve erkek çocuklarına nispetle Türkçe üzerine olan bilgisi oldukça fazla görülürse de, Türkçenin asıl istenen dereceye kıyasla Fransızcası derecesinde olmadığı görülürdü. Çünkü aldığı eğitim o yönde ağırlık kazanmıştı.

Osmanlı kibarı arasında kızları şairiyet derecesinde tedris ve talim edenlerin epeyce bulunduğunu belirten Ahmet Mithat, özel surette eğitilmiş birçok kız bulunduğunu belirtir. Ama böyle Osmanlılık dairesi dâhilinde terbiye edilen kızlar Fransızcadan mahrumdular. Bu sebeple Sânih kurgulanırken onun bu yönünün kuvvetli olmasına çalışılır. Yirmi beş, otuz seneden beri Avrupalılar kızların talim ve terbiyesine âdeta erkekler kadar önem vermişlerdir. Osmanlı toplumunda ise okur yazar kadınların sayısı çok ve bunlar özellikle kültür merkezi İstanbul'da yoğunlaştığı hâlde yine de istenen düzeyde değildir. En çoğu Mısırlılardan olmak üzere bir hayli aile kızlarının Fransızca öğrenmesi için çabalar. Fransız bakıcılar ellerinde büyütüp, Fransız muallimlerinin ellerinde terbiye ettirirler. Bunların bir Fransız kızından hemen hiç farkları yoktu. Ancak bu sefer de Türkçe bilmiyorlardı. Hem Türkçe hem Fransızca öğrenmiş kızlar nadirdir. Sâniha'nın da bu şekilde nadir kişilerden olmasına gayret edilmiş ve bir karakter portresi çizilmiştir.

[1124] Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 20.

Ahmet Mithat'ın kişilerini isimlendirirken onlara verdiği unvanlar o kişilerin aldıkları eğitimle doğrudan ilişkilidir. Kişilerine en çok "bey, efendi, hanım" unvanlarını kullanan yazar, kişinin aldığı eğitim yanında hangi medeniyet dairesine uygun yetiştiğini, kültürel seviyesini de bu kelimelerin içine gizler. Bu mesele, "kişiler" başlığı altında ele alındığı için bir kez daha tekrar edilmeyecektir. Ancak şu kadarını söylemek gerekir ki Ahmet Mithat, kişilerin eğitimlerini devamlı biçimde ön plana çıkarma gayreti taşımakla birlikte eğitim maksadıyla gidip kendi değerlerinden uzaklaşan kimselerin de olabileceğini göstermek ister. Aksi şekilde iyi eğitim almış, geleneklerinden kopmamış kimselere "efendi" unvanını verirken Batılı, alafranga, geleneklerinden uzak, az eğitim almış buna karşın *hükemadan geçinen* kimseler için ise "bey" unvanı kullanır. Bu iki unvan yanında alafranga yaşamını anlatmak için bu hayatın içindeki kimseler için "şık ve centilmen" tabirlerini kullanan yazar, bunlarla aynı zamanda Avrupai yaşamın niteliklerini de anlatır.

Ahmet Mithat'ın işaret ettiği olumlu insan modellerinin yani örnek kahramanlarının iyi bir eğitim almaları, çevresine faydalı, milletini her alanda çok iyi biçimde temsil eden kimseler olmaları meselenin özüne inmeyi yani çocuk eğitimi üzerinde durmayı zorunlu kılmaktadır. Zaten bu tür kişilerin tanıtımlarına başlanmadan önce çocukluk dönemi ve aldıkları eğitim hakkında bilgiler verilmesi meselenin bu yönünü izah etme düşüncesiyle açıklanabilir.

Yazarın ilk romanı *Hasan Mellâh*'ta öncelikle ana kahramanlardan Cuzella'nın talim terbiyesinin annesinin babası tarafından öldürülmesiyle birlikte iki rahibe tarafından yürütülmesiyle başladığı belirtilir. Bu rahibelerden Sipros, okuduğu eserlerden edindiği birikimi, hürriyet fikirlerini Cuzella'ya da aşılamıştır. Diğer rahibe Marie ise ilim ve fenne dair pek çok şeyin yanı sıra kendi lisanı olan İspanyolcadan başka Fransızca, Latince ve Yunancayı da iyi derecede bilirdi. Böyle kültürlü iki kişiden eğitim alan Cuzella'ya dair ilk ipuçları, onu yetiştiren kişilerin bilgi ve görgülerine orantılı olarak verilir. Böylece kişinin yetiştirilmesinde çevre ve aldığı eğitimin önemi vurgulanırken diğer yandan kahramanın da kültürel altyapı bakımından tanıtımı yapılır.

Kişinin okuduğu kitaplar, bir anlamda hem dönemin kültürel gelişim malzemelerini okuyucuya sunarken diğer taraftan kahramanın nasıl bir birikime sahip olduğunun da göstergesini oluşturur.

"Cuzella'nın kütüphanesinde en büyük feylesofların asarından al da eğlenceli kitaplara kadar her nevi kütüb ve resâilden bin beş yüz parça kadar şey mevcut olup, bunlardan başka numunehanesindeki tuhaf ve garaip dahi pek çok numunehanelerde bulunur şeylerden değildi."[1125]

Toplumdan beklediğini bulamayan kişi, tek sığınağı olarak kitapları görür ve kütüphanesine kapanır. Cuzella, iç sıkıntısını paylaşabileceği varlık olarak kitaplarını seçer ve onlarla vakit geçirmeye çalışır. Dolayısıyla kitap hem bir eğitim hem de vakit geçirme aracı olarak sunulur.

[1125] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 11.

> "...beş altı aydan beri kızda bir nevi iç sıkıntısı asarı görülür ve eline her neyi alsa kendisini eğlendiremediği ve mümkün mertebe kitap mütalaasıyla vakit geçirebildiği müşahede olunurdu. Fakat kızın bu hâline bittabi evvelleri dikkat olunamadı. Ta yemekten yemeğe odasından çıkıp küsûr-ı vaktinde elinden kitabı düşürmeyecek ve hatta bazı kere sofraya dahi kitapla beraber gelecek dereceye vardıktan sonra babası 'Kızım mütalâa ile niçin bu kadar kendini yormaktasın? Biraz da gezip yürüsen ya?' deyip de kızdan pek yavan cevaplar aldığı ve âdeta mütalâadan başka hiçbir şey âlâmını dağıtamayacağı suretini Cuzella işrâb eylediği zaman pederi kendisini dikkat-i dâime altına almaya mecburiyet gördü."[1126]

Kızların en yakın dostları, kendilerini eğiten hocalarıdır. Zorda kaldıklarında bir sığınak olarak onlara yönelirler. Ancak bu durumda da o kişilerin eğittikleri kişilerle yeterince ilgilenip ilgilenmedikleri, kendi ideolojilerini çocuklara aşılamaları gibi sorunlarla karşılaşılır. Bu anlamda Cuzella, şanslı olarak kabul edilse bile rahibelerden Sipros'un kendi ideolojik birikimini Cuzella'ya aşılama anlamında çaba sarf ettiği anlaşılır.

Bu romanın devamı olan *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta ise özellikle çocuk eğitimi ve terbiyesi üzerinde daha fazla durulduğu görülür. Yezdan, konaklarına her gün gelen hocalardan Arap sarf ve nahvi, mantık, Farsça, fıkıh, tarih, kısâs-ı enbiyâ üzerine dersler alır. Bu alanlarda bir hayli yol kateder. Böyle on beş, on altı yaşında bir çocuğun aldığı eğitime Fas padişahı teşekkürler ederek kendi kütüphanesinde mevcut olan eserlerden kırk, elli cilt kadarını ona hediye eder. Kişi eğitimine devlet yöneticilerinin verdiği göstermesi adına önem taşıyan bu durumun benzerine Ahmet Mithat'ın hayatında da rastlanır. Mithat Paşa, Bulgaristan umumi valisi görevinde iken Ahmet Mithat'ın ağabeyi Hafız Ali Ağa da, Mithat Paşa'nın muhafız bölüğünde jandarma idi. Hafız Ali Ağa, Ahmet Mithat'ın kendisine yazdığı mektupları hükûmet dairesindeki memurlardan birisine okuturken o kişi, Ahmet Mithat'ın ifadelerini çok sıcak ve düzenli bulur. Kendi vilayetlerinin mektupçusunun bile bu kadar tatlı ve kıvrak yazı yazamayacağı övgüsünde bulunur. Mithat Paşa da onun yadığı yazılardan birini okuduğunda bunları yazan çocuğun kâtip değil, âdeta bir muharrir olacağını söyleyerek onu görmek ister. Görüşme sonunda ise Mithat Paşa Rumeli'den, çok parlak bir merasimle bir hükümdar gibi ayrılırken Ahmet Mithat'ı da maiyetine alır. Ağabeyinin ölümüne rağmen onu yanından ayırmaz. Hatta İsmi Ahmet olan bu çocuğa en kıymetli saydığı şeyini yani ismini de verir. O günden sonra ismi Ahmet Mithat olarak anılmaya başlanır. Ahmet Mithat'ın bütün eğitimiyle ilgilenen Mithat Paşa, onun iyi yerlere gelmesinde önemli bir rol oynar. Yezdan da tıpkı Ahmet Mithat gibi devlet büyüklerinin iltifatına mazhar olmuş ve Fas padişahı onun eğitimiyle yakından ilgilenmiştir. Anne ve babası Şam'a döndükten sonra Yezdan, Fas'ta ancak iki ay kadar ikamet edebilir. Ondan sonra ise Mevlâ Sultan Süleyman'ın izni ve onayıyla tahsil için İspanya ve onun da payitahtı olan Madrid'e gönderilir. Kişilerin yurt dışında eğitim almalarının önemini fark eden Ahmet Mithat, örnek gösterdiği kahramanlarına yurt dışı tecrübesi yaşatarak eğitimlerini burada sürdürmelerine olanak sunar. Bu kişiler döndüklerinde ise ülke yararına çalışmaya gayret ederler.

[1126] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 11.

Diğer yandan Alonzo'nun kızı Maşuka'nın babasına ettiği azaplardan hareketle çocukların gördükleri talim ve terbiyeye dikkat çeken Ahmet Mithat, eğitimdeki yetersizlikler konusunda da şunları söyler:

> "Muallim ve muallimenin tayini üzerinden bir sene müddet geçtikten, yani Melek on bir, Timur dokuz ve şeytan Maşuka dahi on iki buçuk yaşına girmiş oldukları hâlde, gördükleri talim ve terbiye pek de fevkalâde denilebilecek derecede değildi. Arabîden imlâsı düzgün olarak yazı yazmak şöyle dursun, doğrudan doğruya kıraata dahi muktedir değildiler. Donna Camelias kendilerine ağızdan olarak biraz İspanyolca öğretmeye çalışmış idiyse de, ekser-i vaktlerini Arabî tekellümüyle geçirmekte olduklarından, İspanyolca'da dahi pek geride idiler. Şu kadar var ki, dikiş dikmek ve yapma çiçekler yapmak, bebek imal ve tezyinine medar olduğu cihetle, bu gibi el hünerlerinde iki kız bir dereceye kadar maharet peyda eylemişlerdi. Lâkin ikinci sene bu hâlde kalmayıp haylice terakki eylediler."[1127]

Buna karşın Batı'dan alınan eğitiminin farklılığını taşıyan Yezdan, hem geleneksel eğitimi hem de Batı eğitimini alarak bir anlamda Doğu-Batı sentezini sağlayan ideal kişi olarak işaret edilir. Tek başına Doğulu ya da Batılı eğitim modellerini tercih etmeyen Ahmet Mithat, bu maksatla Alonzo, Hasan Mellâh ve Aslan Bey'in el hünerleri, edep, kadınların hâl ve hareketleri konularında eğitim vermek üzere İspanya'dan özel surette getirtilen Donna Camelias adındaki asil ve fakir bir kadın ile Seyyid İsmail Efendi adında seksenini geçmiş melek gibi halim Felâtun gibi âlim bir kişiden çocukların ders almasını tertip eder. Ahmet Mithat'ın iki farklı medeniyet dairesinde yetişmiş kişilerden çocukların eğitim almasını sağlaması da onun eğitim anlayışıyla ilgilidir. Çünkü ona göre "İdeal eğitim, babanın vesayetinde, İslami ilkelere göre yürütülen ve Batı kültürünün denetlenerek uyarlandığı bir eğitimdir."[1128]

Felâtun Bey'in çocukluk zamanını nasıl geçirmiş olduğunu anlatmak için onun babası Mustafa Merakî Efendi'yi alaturkalıktan alafrangalığa birden bire sıçramış bir kişi olarak tanıtan anlatıcı, "…böyle bir adamın hem de öksüz kalan evlâdı nasıl bir terbiye altında büyüyeceğini her kim düşünse bulabilir."[1129] diyerek çocuk terbiyesindeki aile faktörünün önemini işaret eder. Felâtun, Mekteb-i Rüşdiye'ye verilmiş olduğundan her gün çantası elinde gider gelirdi. Bundan başka bir de Fransız hocası vardı ki haftada iki defa gelir giderdi. Ancak Mustafa Merakî Efendi öyle tahsil görmüş bir adam olmadığı gibi çocuğunun tahsiline nezarete dahi vakti olmadığından oğlunun mektebe gidip gelmesini ve Fransız hocasının da eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için yeterli görürdü. Oğlunun gördüğü bu terbiye yanında kızının terbiyesi de ondan farklı sayılmazdı. Bu çocukların giyinmesi kuşanması kesinlikle söz götürmez olarak ifade edilir. Öyle ki Beyoğlu'nda çocuk kisvesi olarak her ne moda olmak üzere çıkarsa Merakî Efendi kendisini herkesten önce onu alıp çocuklarına giydirmeğe mecbur hissederdi. Burada roman boyunca anlatılan şekilciliğin izlerine rastlanır. Mihriban ekseninde *hoppa* tabir edilen kızların eğitimine çözüm önerisi sunan anlatıcı, bu tür kızların ve kadınların genellikle âkil kocalarının verdikleri terbiyeyi kabul ederek akıllarını başlarına alabildiklerini belirtir. Böylece evliliğin de bir

---

[1127] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 312-313.
[1128] Parla, Karnaval Sürüyor, s. 19.
[1129] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 5.

çözüm şekli olduğunun altını çizer. Nitekim Mihriban romanın sonlarında bu şekilde kendine çeki düzen vermiş ve hoppa imajını ortadan kaldırmıştır. Anlatıcı Mihriban Hanım hakkında bilgi verirken onun hoppalıkla birleşen eğitimsizliğine de değinir ve şunları ifade eder:

> "Sair kızlar gibi Mihriban Hanım oya yapmasını bilmez. Zira alafrangalarda oya yoktur. Kese, çorap vesaire örmesini dahi bilmez. Çünkü onları modist kızları örer. Nakısı dahi onlar işler. Yapma çiçekler Beyoğlu'nda çok! Bunları yapmak için neye zahmete girsin? Çamaşır yıkamak, ütülemek hizmetkârların ve yemek pişirmek dahi aşçının işidir. Hatta kendi başını taramak bile alafrangada olmayıp mahsusan perükâr karı gelir tarar.
> Alafrangada kızlar için okumak yazmak tahsili lâzım idiyse de biçare kızcağız öksüz büyüdüğünden muvaffak olamadı. Babası muzıka talimi için âlâ bir piyanocu madam getirmişti. Lâkin madam kendisi çalıp babası dinlediği cihetle Mihriban Hanım 'taş altında bir yılan, kaşları durur divan' şarkısından başka bir şey öğrenemedi."[1130]

Anlatıcı bu şekilde Mihriban'ı tanıttığı gibi romanın tezine uygun biçimde biraz abartılı şekilde de olsa Batılı zihniyetle yetişen gençlerin karşılaşabilecekleri kötü durumları da örnekler. Meselenin temelinde çocuk yetiştirmesi olduğuna ve ailenin yönlendirdiği bireylerin ileride karakterlerini bu doğrultuda çizdiğine vurgu yapan Ahmet Mithat, bu durumlardaki gençlerin düşebilecekleri hataların ciddi sonuçlar ortaya çıkaracağını hemen her romanında ele alır.

Annesi Saniha Molla'nın etkisiyle daha küçüklüğünden itibaren sihir, peri, cin, şeytan gibi kavramları tanıyan Daniş Çelebi, olağanüstü varlıkların kendi dünyasında geniş yer kapladığı, hastalıklı psikolojiye sahip bir genç olarak yetişir. Kuşkusuz bundaki en büyük rol de çocuğunu bu yönde eğiten annesinindir. Devamlı olarak anne kontrolünde hareket eden Daniş Çelebi, Saniha Molla'yı kaybedince hayata atılma becerisi gösteremeyip ayakları üzerinde duramadığından hatalar yapmaya başlar. Bu tür gençlerin yanında anne fonksiyonunu yerine getiren bir dadıları vardır; ancak eleştirilen gençler dadıların sözünü dinlemez. Annesinin ölümüyle birlikte bütün mal varlığını tüketmeye başlar. Peri isimli bir *aşüfteye* âşık olan Daniş Çelebi, dadısının uyarılarını dinlemez ve onunla evlenir. Bu noktadan sonra o kızın yol açtığı felaketler romanın zeminini oluşturur. Dolayısıyla çocuk terbiyesinin önemine işaret eden ve bu konudaki fikirlerini romanlarında kurgulaştıran Ahmet Mithat, şu fikirlere sahiptir:

> "Terbiye-i etfale dair galiba Basiret'e olmalı, hâsılı gazetelerden birisine yazdığım bir bend-i mahsüsada mücavebe müşâfehe suretiyle etfale birçok tununun delâlet eylediği malûmât-ı âliyye ve mütenevviayı telkin etmek mümkün olduğunu derç etmiştim. Hazır şimdi hikâyenin şu noktasında zihinlerimiz insaniyetimizin evâiline doğru ric'at etmişken bu davada ne dereceye kadar hakkım olduğu muhakeme edilsin. Sizin sûret-i mahsüsada telkin ve taliminizi beklemeksizin kendi merakı üzerine size münasebetti münasebetsiz (Münasebetsiz demeye benim dilim varmaz ama bu tabir umumî olduğu için irat ettim.) birçok sualler sorduğu hengâmede cidden cevaplar vererek o genç zekâyı bihakkın irşat etseniz çocuk ne derece vukuf peyda eder?"[1131]

[1130] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 9.
[1131] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 58.

Saniha Molla ve Daniş Bey gibi olumsuz örneğin karşısına Canbert Bey ve onun kızı gibi olumlu bir örnek çıkartan Ahmet Mithat, Canbert Bey'in kızına çok iyi bir eğitim vermesini anlatır. Hiçbir kitap görmeden okuyup yazan, bütün ahlaki terbiyesini babasından alan kızın en büyük eksiği de aşk konusunda hiçbir şey bilmemesidir. Çünkü Canbert Bey, kızının bu yöne meyletmesini istememektedir. Canbert Bey'in Melek Hanım için cihanda en büyük nefret ettiği şey aşktı. Hatta korkusundan kızına onu sevdiğini söylemeye bile dili varmazdı. Bu konuda o kadar özenli davranırdı ki kız, sevmenin insanın insandan başka eşyadan bir şeye ilgi duymak olduğunu sanırdı. Böylece biraz abartılı dille de olsa ailelerin çocuklarını bu yönde de eğiterek hayata hazırlamasının doğru olacağı ifade edilir. Hatta bunu muhatabına açık açık nasihat vererek somutlaştırır.

> "Şimdi kıssadan matlûbumuz olan hisseyi alalım. Taht-ı terbiyenizde bir genç kız var mı? Gözüne bir siyah perde çekerek, cihanı göstermemek suretiyle terbiyesini tecvîz etmeyiniz. Zira o perdeyi birazcık delmeye muktedir olur ise cihanın şa'şa'a-i sevdası gözlerini kör etmek derecesinde kamaştırır. Onu gıda-yı ruhanî olan husûsât-ı sevdavîyeden mahrum bırakmayınız. Şu suretle gürisne-dil yaşayan bir kız hân-ı sevdaya fırsat-yâb-ı vusul olunca birdenbire ol kadar tehalük gösterir ki hazmedemeyerek patlar."[1132]

Çocuk terbiyesi konusunda dünyada iki büyük millet bulunduğuna inanan Ahmet Mithat, ikisinin de medeniyet tecrübesinin bu yolda ilerleyen milletler için örnek olacağını ifade eder. Bunlardan birisi Fransızlardır. Onlardaki ailelerin çok meraklı olduğunu belirterek kızlarına dünyayı göstermemek için manastırlarda dahi büyüttüklerini söyler. Kızlara aşk ve sevdaya dair kitap okutmamak derecesindeki dikkatleri son derece abartılıdır. Bu dikkatin neticesi ise ona göre şair Alfred de Musset'in dediği gibi genellikle karyolaların altında bir canlı varlık saklı bulundurmaya benzemiştir. Çocuk yetiştirme konusundaki ikincisi örnek İngilizlerdir. Kızları erkekler kadar serbest büyüten bu toplumda kızlar, istedikleri gibi gezerler, yürürler, okurlar, yazarlar. Ancak nikâh başlarına geçtiği anda kocalarının esiri olup kalırlar. Muhatabın bu iki hâlin ikisini de beğenmeyeceğini düşünen anlatıcı, âkil olan için açılacak en uygun yolun aşırılığa kaçmadan orta yolu yakalamak olduğunu söyler.

Romanın neredeyse bütün tezi çocuk terbiyesi üzerine kurulmuş olan *Çengi*'de her fırsatta çocuk terbiyesinin usulü üzerine bilgiler sunan anlatıcı, çocuğuna külliyetli mal bırakan babaların genellikle çocuğuna insaniyet âleminde ömrünü şan ile geçirebilmesine yardım edecek terbiyeyi vermeyenler oldu gibi iddialı bir ifade kullanır. Babasının mecnunluğu üzerine evini terk ederek giden Sünbül, oğlu Cemal'in ne yolda yetişip hareket ettiğini daima kontrol altında tutar. Aslında Ahmet Mithat bu şekilde yanlışlar yapan gençleri Cemal örneğiyle ikaz ederken bu kişinin üzerine sonradan anne korumasının gelmesiyle birlikte hataların ortadan kalktığını işaret eder. Cemal'i devamlı biçimde takip eden, onun terbiyesiz büyüdüğünden dolayı üzülmekten başka elinden hiçbir şey gelmeyen Sünbül, oğlunun on yedi on sekiz yaşlarında bir mirasyedi olarak ortaya çıktığını görür. Mirasyedi gençleri değil onları bu şekilde yetiştiren aileleri eleştiren Ahmet

---

[1132] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 70-71.

Mithat, vur patlasın, çal oynasın âlemine girmenin ve olanca varını orada telef ettikten sonra sürünmenin mirasyedilerin alnına yazılmış bir yazı olduğu tespitinde bulunur. Son olarak Sünbül'ün oğlunu bu acı gerçeklerle imtihan ederek onun gerçekleri bulmasını sağlaması, bir anlamda uygulamalı ve tecrübi eğitimin faydası olarak sunulur. Bununla birlikte Saliha Molla'nın oğlu Dâniş Bey'i kendi evlerinde okutup, bayağı okuryazar yapması güzel bir davranış olarak gösterilmekle birlikte çocuğun annesinin etkisinde kalarak Hamzaname, Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina gibi hep hayal, sihir, ilm-i simya, cin ve peri gibi garip hikâyeler okuması Dâniş Çelebi'nin evhamlı bir ruh hali kazanmasına sebep olmuştur. Annesinin çocuğu olağanüstü varlıklarla korkutarak terbiye etmeye çalışması da ayrı bir eleştiri unsurudur. Dolayısıyla geleneksel çocuk terbiyesinde daha çok karşılaşılan bu tür durumların olumsuz neticelere yol açacağı ve kişileri gerçekler dünyasından uzaklaştıracağı gerekçesiyle eleştirisi yapılır.

Çocuğa ilk eğitimin ailede verildiğini her fırsatta dile getiren Ahmet Mithat, bu sorumluluğu bazen anneye bazen de babaya yükler. *Çengi* romanının aksine *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da Mustafa Kamerüddin'in yetiştirilmesi vazifesi babasına verilir. Beş altı yaşına kadar babası ile Mustafa Kamerüddin arasındaki muallimlik ve öğrencilik münasebeti daha çok çocuğun eğitilmesine yönelik olurken ondan sonra işe öğretim de dâhil edilerek Demir Bey oğlunu okutmaya yazdırmaya başlar. Özellikle hem okutup hem de yazdırmaya başlamasına dikkat çeken anlatıcı, Tunus'ta mı, Trablus'ta mı, Mısır'da mı, yoksa Cezayir'de mi olduğunu bilmediği Arapların bir cilalı tahta parçasını çocukların eline vererek elif harfini talim eder etmez o harfi yazdırmaya da başladıklarını ve bundan dolayı çocuk ne dereceye kadar okursa o dereceye kadar yazı yazmaya da başladığı düşüncesinden hareketle bunu uygular.

> "Bu usûl-i tedris şimdi bizim 'yeni usûl' diye tamimine çalıştığımız usûl-i kadîme olduğuna dikkat buyuruluyor ya? Bir usûl ile altı yaşında tederrüse başlayan bir çocuk on yaşına kadar mükemmelen okur yazar bir adam olur ki, bundan yirmi yirmi beş sene evvel değil a, bugünkü günde bile bu iktidarda çocuklar henüz nevâdirden addolunur."[1133]

Demir Bey oğluna okumak ve yazmakla beraber okuduğu şeyi anlamak yeteneğini de kazandırmıştı. Türkçe olmayan bir kelime geldiği zaman o kelimenin anlamını ve kökenini söylemesi bunu defalarca tekrar etmesi Mustafa Kamerüddin Bey on yaşına geldiği zaman yalnız okur yazar bir çocuk olmakla kalmayıp okuduğunu bayağı anlar bir adam olmasını sağlamıştır. Bu yaştan sonra ise çocuğu Mısır ulemasından olup Beşiktaş'ta oturan bir ihtiyar zata tilmiz verdi. Her gün bahçıvan veya uşağın işleri varsa bizzat Demir Bey çocuğu Beşiktaş'a götürüp iki saat kadar Mısırlı âlimden ders almasını sağlardı. Hatta Demir Bey, Mustafa Kamerüddin'i kendisi götürdüğü zaman muallimin huzuruna yalnız bırakıp kendisi diğer odada beklerdi. Bir yandan bu şekilde Doğu ilimlerini öğrenen Mustafa, diğer yandan Avrupa'ya giderek Batılı manadaki ilimleri de öğrenir. Paris'e eğitimini olgunlaştırma düşüncesiyle giden bir kişinin doğruca nereye müracaat edeceğinin, nasıl yaşayacağının ve ne yolda ders alacağının

[1133] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 62.

hemen herkesin malumu olduğunu belirten anlatıcı, yine de böyle bir kapı aralayarak Paris'teki eğitim faaliyetlerinden ve öğrencilerden söz eder. Şimdiye kadar üç dört romanında Paris'e eğitim amacıyla gönderilen delikanlıların durumlarına dair vermiş olduğu malumatı hatırlatan Ahmet Mithat, bunları bir kez daha tekrar etmek istemediğini ima eder. Dolayısıyla gelenekten kopmayan, Batılı manada da kendisini eğiten böylece her ikisini bir sentez düşüncesiyle birleştiren Mustafa gibi kişiler, Ahmet Mithat'ın ideal eğitim modeliyle yetişmiş gençleri olarak sunulur.

Bununla birlikte Paris'e eğitim amacıyla giden herkes orada bu amacı layıkıyla yerine getirmemiştir. Mustafa'nın Paris'te tanıştığı ve kendisi gibi düşünen arkadaşı Narto da bu gerçeği dile getirir.

> "Talebe efendiler güya hürriyet-perest olmak iddiasındadırlar. Hâlbuki halkın hürriyetine asla meydan vermiyorlar. Benim parama onlar neden muhtaç olsunlar? Ben niçin onlar gibi yaşamaya mecbur olayım? Yarım litre sert rakıyı birden veyahut on şişe fena şarabı bir gecede içmek hüner miymiş? Biz buraya çapkınlık öğrenmeye mi geldik, ilim ve sanat öğrenmeye mi? İnsan zevk ü safa dahi eder. Lâkin her şeyin bir derece-i itidali vardır."[1134]

Karnaval'da aynı ailede yetişmekle birlikte farklı karakter nitelikleri sergileyen iki kişiden bahsedilir. Bunlardan biri Resmi Efendi ve diğeri de onun romanda ismi dahi verilmeyen ağabeyidir. Tabiki Ahmet Mithat olumlu nitelikleri kuvvetli olan Resmi Efendi'yi dikkate almış ve merkeze onu koymuştur. Onu oldukça adam evladı bir kişi olarak sunan anlatıcı, ağabeyini ise babası vefat eylediği zaman olanca serveti eğlence âlemlerinde yiyip tüketmiş ve nihayet rakı tesiriyle zihnine halel gelip çıldırmış, helak olup gitmiş bir kişi olarak tanıtır.

Diğer yandan romanın önemli isimlerinden Şehnaz Hanımefendinin hizmetinde mürebbiye ve yabancı hoca sıfatlarıyla istihdam olunan Madame Mirsak'ın çocuk eğitimindeki başarısından söz edilir. Ahmet Mithat'ın romanlarında çok fazla rastlanmamakla birlikte özellikle Fransız mürebbiyelerin bu konuda başarılı olduklarına temas edilir. Mürebbiyelik meselesi, çocuk terbiyesinde rastlanan ve Ahmet Mithat'ın romanlarında çok yüzeysel olarak temas edilip geçilen bir husustur. Daha çok kibar tabir edilen ailelerin çocuklarını iyi biçimde yetiştirmek düşüncesiyle mürebbiyelere yönelmelerinin faydalı olabileceği işaret edilmekle birlikte karşılaşılabilecek kötü durumlara karşı da uyanık olunması tavsiye edilir. Buna karşın romanlarda çocuk bakımı ve yetiştirilmesinde dadıların daha büyük rolü vardır. Annesi olmayan çocukların dadılarının sözlerini dinlemeleri, onların tavsiyelerine uymaları, bir anlamda anne fonksiyonu yüklenmiş bu kişilerin çocuk terbiyesinde oynadıkları önemi gösterir.

Otuz yedi otuz sekiz yaşlarındaki Madame Mirsak, muallimelerin tamamında görüldüğü üzere elbise ve tuvaletince büyük bir temizlik örneği gösteren, hâl ve tavrını altmış yaşındaki kadınların hâl ve tavrına benzetmeye çalışan yedi sekiz seneden beri Şehnaz Hanım'ın talim ve

---

[1134] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 68.

terbiyesiyle meşgul olan bir kişidir. Fransa'nın meşhur ediplerinin külliyatını kütüphanesine önemli bir ziynet eşyası gibi okuyup koyan Madame Mirsak, meşhur Fransız kadın yarlardan Madame George Sand ve Madame Emile de Girardin gibi ediplerden aşağı kalmayacak kadar sağlam kalemi olan bir kişi olarak tanıtılır. Alafrangada kızlara roman okutmak yasaktır. Bu yasağın sebebi ise kızlara heva ve hevesin ne olduğuna dair örnekler göstererek ahlaklarının bozulmasını engellemektir. Ancak bu yasak hâl, bilakis kızların romanlar için daha fazla hırslanmalarını beraberinde getirmiştir. Hatta pek çok kızın en gizli yerlerinde öyle kitaplar bulunduğundan söz edilir ki bir kızın değil bir erkeğin bile elinde görülse içindekilerini okumanın değil resimlerine göz gezdirmenin bile o erkek için pek büyük ayıp sayılacağı ifade edilir. Şehnaz Hanım'ın muallimesi Madame Mirsak da roman ve tiyatro gibi eserleri okuduğunu asla göstermezdi. Ancak kütüphanesinde türlü türlü romanlar ve tiyatrolar mevcut olduğundan Şehnaz Hanım habersizce olarak bunları çalıp geceleri odasında okurdu. İşte onun karnaval âlemlerini tanıması bu yolla olmuştur. Dikkat edileceği üzere Ahmet Mithat, hayatı romanlardan ya da diğer yazılı neşriyattan takip eden kişilerin kültürel anlamda değiştiği fikrini ısrarla vurgular. Kendisinin de pek çok yeni bilgiyi özellikle yabancı neşriyattan öğrenmiş olması, bunun kurgusal dünyadaki yansıması olarak söylenebilir. *Dürdane Hanım* romanında da Ulviye Hanım Dürdane'yi bir kere zihninin saplanmış olduğu noktadan ayırmanın mümkün olmadığını anlayınca üzüntüyle "A canım! Bu ne kadar garip bir muaşaka? Bu ne kadar garip bir hâl? Kendinizi romanlarda, tiyatrolarda görülen kadınlara benzetmek istiyorsanız pek yanlıştır. Böyle hiçbir şeye benzemeyen ahvâl ise romanlarda tiyatrolarda dahi görülemez."[1135] der. Diğer yandan Dürdane'nin hiç roman okumadığını söylemesi üzerine ise zihninden "Eğer sen romanları okumuş, hem de kemâl-i dikkat ve itina ile okuyarak erkeklerin ve kadınların ahvâlini lâyıkı veçhile öğrenmiş olsaydın kendini bu vartaya duçar etmezdin." [1136]düşüncesi geçer. Yani bir yandan roman okumanın doğuracağı sakıncalar diğer yandan da onun ders çıkarılabilecek bir tecrübe kaynağı olarak sunulması dikkat çeker. Hayal âlemine çok fazla kapılmadan ondan gerektiği kadar faydalanmak gerektiği işaret edilir. Benzer şekilde de *Müşahedat*'ta da Madam C'nin pansiyonunda roman okunması yasaktır. Daha doğrusu bütün kızların roman okumaları yasaktır. Böyle terbiyehanelerdeki kızların roman okumaları kat'iyyen yasaklanmıştır. Fakat bu yasak buralara paket paket roman girmesini engellemez. Muallime, ya bundan haberdar değildir yahut haberdar olduğunu göstermez. Kızlar her hâlükârda romanları okurlar. Bu sebeple bir çoğu kızlara, kadınlara yeni romanları okutturmamak imkânını bulamadıklarından, hükümlerini biraz daha ileriye götürerek, roman yazılmaması gerektiğini de söylerler. Buna kendince bir savunma getiren Ahmet Mithat, "Haydi, yeni romanlar hiç yazılmamış, hiç tercüme edilmemiş olsunlar. Ya bizde eski romanlar yok mudur? Ferhat ile Şirin, Leylâ ile Mecnun, Kerem, Şah İsmail filân nedir. Bunlar nesh ve harekeli yazıyla mahza kudret-i kıraati az olan kadınlara kadar, cümleye okutturulmak için basılmamış mıdır?"[1137] diyerek dönemde bahsi geçen bu fikirlere karşı çıkar. Bunların da ortadan kaldırılması mümkün olsa bile kocakarı masallarını ne yapmak

[1135] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 124.
[1136] Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım*, s. 124.
[1137] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 249.

gerektiğini soran yazar, kızın yattığı pencereye gelip, içeriye girdikten sora silkinerek insana dönüşen güvercine, bir gizli sevdanın mahsulü olan ciğerparesini doğurabilmek için bir merhametli kadının kümesine, kömürlüğüne kabul ediliveren kızcağıza ne yapmak gerektiğini sorarak okuru düşünmeye sevk eder. Onlara kapılan kızlar, kadınlar bir namerdin iğfaline bile karşı çıkamayacak ve âdeta saflıklarından dolayı ne büyük tehlike içinde bulunduklarını güzelce düşünmeleri gerekecektir. Kadınlar meclisinde bu masalların o kadar büyük eğitici ve öğretici işlevi vardır ki dikkatle dinlendiklerinde dinleyiciler söylenen masalı, baştan başa ezber ederler. Tekrarı kendilerine emredilecek olsa, hemen hiç noksansız tekrar edebilirler. İşte bu masallara kadar her şeyi ortadan kaldırabilerek o şekilde kadınları bir melek masumiyeti dairesinde terbiye etmek mümkünse bu durum, Ahmet Mithat'a göre bir hikmettir. Bundan dolayı o, bu fırsatın kaçırılmayarak kızların, kadınların eğitilmesi adına onlara roman okutmak gerektiğini savunur.

Şehnaz Hanım'ın iyi bir eğitim aldığını göstermek düşüncesiyle yine dikkat edileceği üzere onun Fransız kökenli müzik ve dans muallimesi Madame Gabat'tan söz edilir. Kırk yaşını hayli geçen, Paris'in en meşhur tiyatrolarında geçirdiği gençlik âlemine doyamayarak gerek süsçe ve gerek şuhlukça hâlâ kendisini yirmi altı yaşında zanneden, güzel ama mesleğinde de oldukça başarılı bir kadındır. Madame Mirsak ve Madame Gabat gibi iki Batılı muallime elinde yetişen Şehnaz Hanım da bundan etkilenerek Batılı düşüncelere sahip olmuştur. Bu yöndeki eğitimin kişisel yönelimi belirlediği fikrinden hareketle vakayı harekete geçiren Ahmet Mithat, hem anlattıklarına mantıklı bir zemin hazırlar hem de eğitimin ortaya çıkaracağı yeni şeylere temas eder.

Eğitimi bütüncül bir faaliyet olarak gören ve bu konuda herhangi bir sınıf ayrımı yapmayan Ahmet Mithat, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de Rakım ile dadısı hemen Cenab-ı Hakk'ın bir lütfu ve ihsanı olarak gördükleri Canan'ı talim ve terbiyeye başlarlar. Hatta Râkım'ın ders vermeye gittiği İngiliz ailesindeki kızların eğitimiyle Canan'ın eğitimi, roman boyunca rekabet hâlindedir. Yani yazar, köle bile olsa eğitimle kişinin başkalaşacağını ve eğitimin bunlarla hiç ilgisinin olmadığını belirtir.

"Kızların tahsil görmesi iyi bir evlilik yapma mevzuunda da bir üstünlük getirir. Yüksek tahsil görmüş birçok delikanlılar kültürlü, yetişmiş kızları tercih ediyorlar. Bulamayınca yabancı kızlarla evleniyorlar. Ahmed Midhat'ın gönlü buna razı olmadığı için de kızların tahsilinden yanadır."[1138]

İçinde bulunulan zor maddi koşullara karşın Canan'a Fransızca öğrenmesi için hemen özel hoca tutulur. Bu maksatla Jozefino Canan'a Fransızca dersleri verir. İstanbul'da moda olarak ne çıkarsa onu en önce yapanların başında Canan olurdu. Bundan başka Canan'ın bireysel kimliğini silmemek adına özel eşyaları, ziynet eşyaları bulunur. Dolabında en güzel yapma çiçekler mevcut olup çekmecesinde bir iki elmas iğnesi, küpesi, yüzüğü bile eksik değildi. Rakım hemen her hafta Canan'ın kendisine ait olmak üzere en güzel çil paralardan altın gümüş seksen yüz kuruş verirdi. Ancak Canan sokağa çıkmaz, hiçbir şeye ihtiyaç görmez. Buna karşın onun

[1138] Okay, s. 320.

bir köle değil evin bir kızı olduğunu hissettirmek için bunlar yapılır. Bir kibar kızından daha güzel şartlarda yaşamak Canan'a müyesser olur.

İngiliz Ziklas ailesinin kızlarının eğitimiyle Canan'ın eğitimi, roman boyunca rekabet hâlindedir. Yani yazar, köle bile olsa eğitimle kişinin başkalaşacağını ve eğitimin bunlarla ilgisinin olmadığını belirtir. İngiliz kızlarının Râkım'dan ders almaları, onları hem Râkım'a yaklaştırır hem de Batı'yı Doğu'ya bağlayan bir köprü vazifesi görür. Çünkü eğitim alan Can ve Margrit ile ailesi bunun sonucunda alaturka yaşama daha fazla eğilim gösterir. Cemiyet yerlerinde Can ile Margrit'ten haber sordukları zaman anne ve babası kızlarının, hocalarından başka hiçbir şeyle meşgul olmadıklarını gururla söylemeleri, onların eğitimden başka bir şeyi düşünmediklerini belirtmeleri, ellerine Türkçe veyahut Acemce bir kitap verildiğinde yemek içmek dahi istemediklerini ifade etmeleri eğitimin kişilik üzerindeki rolünü de ortaya koyar. Çünkü Can ve Margrit'in anlatıcı tarafından tanıtıldığı ilk bölümlerde bunun tam tersi eğilimleri varken Râkım'dan ders almaları neticesinde değişmişlerdir.

Cariyelerin eğitimi üzerinde özellikle duran Ahmet Mithat, *Esrâr-ı Cinâyât*'ta Öreke Taşı cinayetine kurban giden Peri isimli cariyenin Mustafa tarafından eğitilmesine değinir. Henüz Türkçe dahi bilmeyen Peri'ye Türkçe öğretir, okutur. Arapça ve Farsçadan başka Fransızca eğitimi aldırır. Piyano, keman, ud olmak üzere üç sazda mahir bir sazende olup, kendiliğinden peşrevler, şarkılar besteleyecek kadar da musikide başarılı olur. Yaklaşık beş sene Peri'nin muallimi gibi onunla ilgilenir. Kendisini terbiye ve talime çalışır. Bunda başarılı olduğunu da düşünür. Çünkü Peri'nin kötülüğe dair bir kelimeyi kendisinden işitmediği gibi, başka bir kimseden işitmesine de kendisini fırsat vermediğinden, kötülük denilen şeyler hakkında bir fikri bile olmaz. Bu eğitim sistemi aynı zamanda toplumdaki büyük bir kalkınma hamlesini de işaret eder. Her aile bünyesindeki cariyelerle ilgilenip onların eğitimleriyle meşgul olursa bu durum, onların yetiştireceği nesillerin de daha sağlıklı olmasını sağlayacaktır.

Ahmet Mithat romanının temel işlevleri roman türüyle yeni tanışan Osmanlı okuruna bu türü sevdirmek, kitleleri eğitmek, bir halk eğitim seferberliği gerçekleştirmektir. Bu amacı romanlarında defalarca dile getiren Ahmet Mithat hem bu türden zevk almak, hem de ondan ders çıkarmak düşüncesini kurguya da dâhil eder. Alafranga denilen âlemin batak köşelerini okuduğu Fransız romanlarından öğrendiği söylenen Felâtun'a Râkım nasihat verirken bu romanlarda bir tiyatro aktrisine ilgi gösterip de bundan feyz almış bir kimsenin sergüzeştinin hep felaketlerle sonuçlandığını ifade eder. *"Muharrirler daima ihtimalâttan bahsederler. Onları okuyarak hem lezzet almalı, hem de mütenebbih olmalı."*[1139] düşüncesindeki Râkım edebiyatın bireyi yönlendirme ve eğitme işlevine vurgu yapar.

Kişileri tanıtırken onların eğitimle ilgili yanlarını ön plana çıkarma gayretini gizlemeyen Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek*'te Şefik'in babası Hacı Hafız Mehmet Singapurî'nin hâkim anlatıcı

[1139] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 100.

tarafından tanıtımı esnasında bunu sık sık kullanır. Soyaçekimin önemini vurgulamak için romanın ana kahramanların aileleri bu şekilde uzun uzun tanıtılır. Hacı Hafız Mehmet Singapurî, Urduca ve Farsçayı kendi ana dili gibi iyi bilen, bunlar kadar olmasa da Arapça üzerine de çok iyi bir eğitim almış, Hindistan'da bulunan İngilizlerin dillerini öğrenmiştir. Hiçbir ayrım yapmadan her konuda kendisini yetiştirmek için çaba sarf eden bu kişi, ilim ve hikmet konusunda oldukça donanımlıdır. Âlim ve hâkim olduğu kadar eğlence hususunda da koca bir meclis ahbabını yalnız kendi ağzına baktıracak kadar nüktedan olan Singapurî, Farisça kırığı ve Arapça karışımı olan Türkçeyi öğrenip Osmanlı Türkçesinin en ince şivelerine kadar vakıf olduktan sonra bir sözden bin latif manalar çıkarıp her tarafı neşelendirirdi. Elbette ki bütün bunların temelinde onun aldığı çok iyi bir eğitim yatmaktadır. Dolayısıyla Şefik'in babası Singapurî'nin ardından onun kadar olmasa da Raziye'nin babası Mehmet Hulusi Efendi'nin kendilerini çok iyi yetiştirmiş kimseler olarak tanıtılmaları, beraberinde onların yetiştirdikleri çocukların da kendileri gibi olduğu fikrini çağrıştırmaktadır. Böylece natüralist bir yaklaşımla sosyal çevrenin kişisel gelişim üzerindeki etkisi vurgulanır.

> "Ailenin karı-kocadan sonra gelen en mühim unsuru olan çocuğun da, doğu ve batı medeniyetlerinde telâkki tarzı birbirinden farklıdır. Ahmed Midhat Efendi'nin tanıdığı Avrupa, büyük sanayi devrinin, problemlerini ortaya koyduğu, aile içinde çalışan ellerin birden fazla olması gerektiği bir Avrupa'dır. Binâenaleyh gerek bu sebep gerekse modern hayâtın eğlenceleri, çocuğa karşı ilgiyi azalttığı gibi hattâ mevcudiyetini bile fazla bulmaktadır. Tesirini bilhassa Fransa'da gösteren bu hadise nüfus artışının azalması ve durması neticesini doğurmaktadır. Ahmed Midhat'ın bu meseleye dâir bütün dikkatleri, Avrupa seyahatinden sonra başlamıştır. Onun, Avrupa'daki müşahedelerine ilâve olarak bu mevzu ile ilgili bazı Fransızca kitapları da okumuş olduğu anlaşılıyor."[1140]

Hacı Hafız Mehmet Singapurî ve Mehmet Hulusi Efendi gibi iki kültürlü ve eğitimli kişinin elinde yetişen Şefik ile Raziye, iyi bir tahsil ve terbiye görmüştür. Singapurî iki yaşında bir çocuğun koca bir lisanı öğrendiğini, dört yaşındaki çocuğun da her şeyi öğrenebileceğini söyleyerek bu gençlere öğretmedik ilim ve belletmedik bahis bırakmamak düşüncesiyle bunları mükemmel bir terbiye ve tahsil dairesinde büyütür.

Birkaç zaman sonra Hacı Hafız Mehmet Singapurî'nin vefatı çocukların eğitimleri için iyi olmaz. Singapurî, vefatı esnasında Mehmet Hulusi Efendi'ye Şefik'in mutlaka iyi bir tabip olarak yetiştirilmesi ve Avrupa'da eğitim görmesini vasiyet eylemiştir. Mehmet Hulusi Efendi, Singapurî gibi bir dostunun oğlundan da para esirgemeyeceğini vicdanı önüne getirip çocuğu Avrupa'ya bütün bütün acemi olarak göndermemek için Beyoğlu'nda o zamanın en meşhur tabiplerinden Mösyö *** yanına öğrenci olarak vermiştir. Zaten Şefik'in on beş yaşını geçmesi de kendisinin artık harem dairesinden çıkmasını gerektirdiğinden Şefik, bu hâlde masrafı Mehmet Hulusi Efendi tarafından verilmek ve geceli gündüzlü doktorun evinde gerek Fransızca gerek tıp eğitimi almak üzere Beyoğlu'na gönderilmiştir.

[1140] Okay, s. 226.

Şefik, tıp eğitimi almak için gittiği Paris'te de kendisini çok iyi biçimde yetiştirir ve büyük bir değişim yaşar. Benzer eğitim macerasını ve değişimi *Hayal ve Hakikat*'te Vefa da yaşamış ve Paris'e giderken zaten Vedat'a karşı zayıf olan hisleri, oradayken tamamen değişmiştir. Ahmet Mithat bu değişimi romanlarında sıklıkla ele almıştır. Avrupa'ya eğitim amacıyla giden gençlerin orada yaşadıkları sıkıntılar, döndükten sonra ne gibi uyum sorunları yaşadıkları yazarın romanlarında sıklıkla işlenmiştir. Vefa'nın babası oğlunun eğitimini yarıda bırakıp onun Vedat'la evlenmesini isterken Vefa da mesleğinde daha ileri noktada olmayı ister. Bu romanda Ahmet Mithat, Vefa üzerinden eğitimle ilgili önemli mesajlar verir. Mekteb-i Sultani'den diplomasını alıp otuz yedi kişilik sınıfından ikinci olarak mezun olan Vefa'nın babasına göre artık tahsil bitmiştir. Oğlunun yaşı da yirmi biri geçtiğinden artık ev bark sahibi olması gerekir. Hâlbuki Vefa, bundan sonra bir yüksek okula gitmeden, bir Mekteb-i Sultaniyelinin hiçbir şey olamayacağına, ne olacak olsa ona mahsus olan mektebe girerek birkaç sene daha okumak gerektiğine inanır. Bir mülkiye memurunun bir kâtip bile olamadığını, hiç olmazsa düzenli olarak altı yüz kuruşluk bir memuriyete hak kazanmak için daha fazla okumak gerektiğini söyler. Daha ilerisi olarak da Mekteb-i Sultaniye çıkan bir kişinin dörtten altı seneye kadar da Mekteb-i Tıbbiye'ye devam etmesini, sonra eğer tabip olursa da ait olduğu meslekte mümtaz olabilmek için ondan sonra da Avrupa'ya giderek birkaç sene de orada öğrenimini tamamlamasını işaret eder. İşte gerçek manada talim ve övünme böyle olacaktır. Ahmet Mithat bu fikri romanlarında sık sık işlediği için de amaca uygun kişilerle mesajlar verir.

Şefik, yalnız tabip değildir. Yalnız hakim de değildir. Hem tabip hem hakim hem de şairdir. Şefik, orada Fransızların ne kadar fazla çalıştığını görünce öncelikle ilim tahsil etmek gerektiğine, insanın ilim tahsil etmeyince insanlığını da ikmal etmemiş olacağına kanaat getirir. İlme olan aşkını, Raziye'ye olan aşkından da üstün tutmaya başlar. Böylece iki sevgili arasındaki irtibat zamanla azalarak kopar. Bu eğitim sürecini tamamlayıp İstanbul'a dönen Şefik, artık eskisi gibi değildir. Batılı değerler onu değiştirmiştir. Arife adında aşüfte bir kadınla tanışan ve bir süre birliktelik yaşayıp ardından Raziye'ye dönmek isteyen Şefik'in bu arzusu, Arife'nin istememesiyle birlikte hemen gerçekleşmez. Buna rağmen Şefik Arife'den ayrılınca o da hazırladığı bir intikam planıyla Şefik ve Raziye'yi zina ediyorlar iftirasıyla mahalleliye yakalatıp rezil eder. Şefik bu olaydan sonra Vidin Kalesi'nde üç yıl müddetle kürek cezasına çarptırılır. Burada Vali'nin mahdumuna Fransızca öğretmekle görevlendirilen Şefik, daha rahat şartlarda yaşamaya başlar. Dolayısıyla eğitim faaliyetleri kesintiye uğramadan devam eder. O zamanlar devlet büyüklerinin Avrupa'ya öğrenci göndermeleri, Dersaadet'te de bazı kibarın Fransız hocaları tutarak çocuklarından başka kendilerinin de bu lisanı tahsile başlamaları henüz yeni moda olarak ortaya çıkmış olup bunu Vali Paşa da işittiğinden, bu lisanın meziyetini bilerek değil yalnızca büyük efendilerin arkasından giden bir kişi olarak mahdum beye Fransızca okutmayı heves eder. Çünkü Osmanlılarda o dönem Fransızca konuşan nadir olduğu için bu dili bilenler seçkin kabul edilmektedir. Ancak Paşa, Fransızca derslerini ne kadar önemsemekte ise eşi hanımefendi de Fransızca öğrenerek dinden çıkacağına hatta Fransız olacağına endişe ettiğinden Şefik'e sık sık Paşa'dan gizli olarak okutuyorum deyip de okutmamasını rica eder. Bu

durum dil öğrenme konusunda iki farklı yaklaşımı göstermektedir. Bir yanda yeniliklere, Batılı değerlere karşı olanlar bir yanda Şefik gibi bunu gerçek manasıyla kavrayanlar diğer yanda da Paşa gibi gösteriş derdinde olanlar dönemdeki yaygın grupları işaret etmektedir. Sosyal yaşamdaki bu oluşumları romanlarına yansıtan ve öğrendiği her türlü yeni bilgiyi romanları vasıtasıyla okurlarına sunan Ahmet Mithat için roman türü iyi bir eğitim ve öğretim merkezidir. Bunu her fırsatta dile getirmekten de asla çekinmez. Ona göre bir hikâyeyi okumaktan maksat, yalnız vakada rol alan kahramanların sergüzeştini kâh üzülerek kâh sevinip lezzet alarak vakit geçirmekten ibaret olmayıp hikâye okunarak bittikten sonra vakaya dışarıdan bakılacak bir gözle yaklaşmak ve ondan hüküm çıkarmak maksadın en başlıcalarından birisidir.

> "Avrupalıların mevsim-i şitâyı imrar için cenup taraflarına sebep ve hikmet-i seyahatleri hakkında karilerimize bir fikr-i mahsûs vermek isteriz. Zira hikâye okumaktan maksat, yalnız hayalât ve hurafat nev'inden masal dinlemek değildir. Masal içine birçok hakayık-ı coğrafiyye ve tarihiye ve hikemiye ve fenniye katmak, romanlardan büyük büyük istifadeleri temin eyleyecek mevaddandır."[1141]

Acâyib-i Âlem'de yarı meczup bir hayat süren Suphi Bey'in böcek koleksiyonu ve çok değerli kütüphanesini satarak âlemi gezmeye ve onun sırrını keşfetmeye karar vermesi, bu yolda arkadaşı Hicabi Bey'le yaşadığı maceralar anlatılır. Zaten yazar, romanın amacını belirtirken pek çok romanında buna vurgu yapar.

> "...roman okumaktan maksat nedir? Yalnız eğlence mi? Öyle bile olsa Avrupa zeminlerindeki vüs'ata nazaran eğlencesi de elbette daha ziyade olabilir. Yok! Roman okumaktan maksat insanın bilmediği şeyleri bu vesile ile öğrenmek midir? O hâlde bizim için öğrenmesi hem de ne kadar mükemmeli mümkün ise o kadar mükemmel olarak öğrenmesi nafi olan şey mutlaka Avrupa ahvalidir. Gerek ahvâl-i hasenesi gerek ahvâl-i seyyiesi! Zira kendi terakkiyât-ı mâddiyye ve maneviyyemiz emrinde istidlal, imtisal eylediğimiz şeyler hep Avrupa ahvâl-i maîşet-i medeniyyesidir."[1142]

Kişisel gelişim, yeterlik ve eğitim üzerine altyapısını bina ederken Ahmet Mithat'ın kütüphanelerden faydalanması romanlarında sık rastlanan bir durumdur. Bu şekilde kişinin eğitim düzeyi hakkında da bilgiler verilmiş olur. Âlemi gezmenin de bu birikime katkı sağlayacağı görüşünde olan yazar, Suphi Bey'in kitaplardan ikinci aşamaya geçerek birikimine seyahat zevkini de ekler. Bu durum bir anlamda kitabi bilgilerin gerçek hayat tecrübelerine dönüştürülmek istenmesinin bir arzu ve hayalidir. Öyle ki kendisi de Batı'yı görmeden oraları bir ressam giden resmeder. Artık bu durumdan bunalmış olmalıdır ki kahramanına kendisinin gerçekte yapamadığını yapmak için fırsat sunar. İkinci olarak da Osmanlılar hakkındaki Batılıların yanlış kanaatlerini değiştirmek arzusunda olan yazar, oraya Suphi Bey gibi kültürlü kişileri göndererek bir anlamda medeniyetleri karşı karşıya getirir ve Suphi Bey'e devamlı biçimde savunma yapma fırsatı verir. Ancak seyahat edilmesi lazım gelen memleketin dilini öğrenmek birinci derecede lazım olan şeylerdendir. Kahramanların bildikleri diller konusunda kısa açıklamalar yapan anlatıcı, romanın ana kahramanlarından Hicabi Beyefendi'nin çok iyi bir

---

[1141] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 83.
[1142] Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil–i Muğlâka*, s. 5-6.

eğitim alması üzerinde durduktan sonra onun *ulûm-ı şarkiyyeye* ve *acâyib-i fenniye* üzerinde yazılanları ilgiyle takip etmesinin ancak bir *ecnebi lisanı*yla mümkün olacağını belirtir. Bu amaçla Hicabi Beyefendi, Fransız lisanını bilen kişilerin pek çok olmakla birlikte Alman lisanı bilenlerin hatta Almanya hakkında bilgi sahibi olanların son derece az olduğunu düşünerek Almanca öğrenmeye karar verir. Yaşı otuza yaklaşmışsa da büyük bir gayretle Viyanalı bir tabibi kendisine muallim tayin ederek Almanca öğrenmeye başlar. Bir dili kolayca öğrenmek için en büyük şart, o dili kullanan kişilerle aynı ortamı paylaşmak, onlarla birlikte olmak gereğini hisseden Hicabi Beyefendi bunun üzerine Galata ve Beyoğlu'nun birahanelerine gitmeye başlar. Bir yandan Almanca öğrenen Hicabi Beyefendi, diğer yandan da *mesâil-i fenniyeye* olan ilgisi üzerine bu konudaki yazılanları okur. Böylece Ahmet Mithat, Osmanlı kimliğini taşıyan kişileri yabancı milletlerden kişilerin karşısına çıkardığında onları en kibar, en gösterişli ve kültürlü kimlikleriyle sunar. Rusya'da kalburüstüne gelen kişilerin hemen tamamı Fransızca ve Almancayı bildikleri için Suphi ve Hicabi Beyler'in birinin Almanca ve diğerinin de Fransızca bilmesi sağlanmıştır. Ancak seyyahın genellikle müracaat edeceği kimseler halk kesimi olacağından ve onlarla muhatap olmak için öğrenilmesi gereken birkaç yüz kelime olduğundan Suphi ve Hicabi Beyler Odessa'ya geldikleri günden itibaren Rusçayı öğrenmeye önem verirler. Böylece her yönden donanımlı ve kültürlü bu kültür elçilerine Avrupalılar hayran kalacak ve Osmanlıları o güne kadar yanlış tanıdıkları kanaatine ulaşacaklardır.

Netice olarak çocukluk sürecinden itibaren hayatın her aşamasında her sınıftan insanın cinsiyet ayrımı gözetmeksizin eğitim öğretim sürecinin içine girmesi gerektiğini dile getiren, bu durumu seçtiği kahramanlarla ve onların yaşadıkları maceralarla somutlaştıran Ahmet Mithat'ın örnek kahramanları bu düşüncelerle iyi bir eğitim almış, çevresine faydalı, pek çok dili konuşabilen kişilerdir. İlk romanlarından son romanı *Jön Türk*'e kadar hep bu toplumsal amacı hedef almıştır. Romanlarında da ideal kişiler yoluyla başarılı ve örnek bir insanın taşıması gereken vasıflar içinde dürüstlük, ahlak ve fazilet yanında iyi bir eğitime sahip olunması gerektiğini işaret etmesi toplumu bu doğrultuda yönlendirme amacının bir sonucudur.

2.6. Ölüm/İntihar/Cinayet

Ahmet Mithat'ın romanlarında ölüm çeşitli biçimlerde kurgulandığı gibi gerekçesi de genellikle uzun uzun izah edilir. Ölüm intiharla olabildiği gibi bir cinayetle de gerçekleşebilmektedir. Kişinin hiçbir gerekçe yokken ölümünün gerçekleşmesi anlatılmaz. Sadece o kişinin öldüğü söylenerek geçilir. Ya bir hastalık, ya üzüntü veya bunun sonucu olabilecek intihar, idam ya da namus uğruna cinayet işlenmesi en fazla sözü edilen ölüm biçimleridir. İyiler, insan öldürmekte cesur değillerdir. İçlerinde taşıdıkları Allah korkusu ve vicdan onları bu eylemlerden meneder. Hasan Mellâh'ın defalarca eline geçirmesine rağmen Dominico Badia'yı öldürmeyip affetmesi onun bu yönüyle ilgili olduğu kadar Ahmet Mithat'ın kurguyu uzatma düşüncesinden de kaynaklanır. *Hasan Mellâh*'ta Alfons'un kendisine ihanet eden karısını namus uğruna öldürmesi ve karısının Pascal'dan olan çocuğunu yaralaması buna örnek olarak gösterilebilir. İntihar ise onurlu bir

insan davranışı olarak anlatılır. Çıkar yolu kalmayan kişi, onurunu kurtarmak pahasına canına kıyar ve hayatına son verir. Dünyadaki her şakanın kabul edilebileceğini yalnızca ırz, namus hususunda laubaliliğin namus yolunda kişinin cinayet işlemesinin bir anlamda "hizmet" olduğu ifade edilir. *Hasan Mellâh*'taki intihar eden tek kişi Madame İlia'nın "Ben ölmeliyim, ölüme müstahak bir karıyım!"[1143] sözlerini tekrar ederek ölüme gitmesi kocasına yaptığı ihanetin bedelidir. Genellikle de kötü nitelikleriyle ortaya çıkan ya da hata yapan kahramanlar, intihara mahkûm edilir. *Yeryüzünde Bir Melek*'teki bütün kötü vasıfları üzerinde toplayan ve intikam ateşiyle yanıp kavrulan Arife, yaptığı kötülüklere rağmen Şefik, Cevriye ve Raziye'nin iyi durumunu görünce buna dayanamaz ve intihar eder. *Hüseyin Fellâh*'ta Civelek Mustafa'nın durumu ise farklıdır. O, kötü bir kahraman olarak sunulmaz. Ancak onun intiharı seçmesindeki etken ise aşkına kavuşamaması ve çaresizliktir. Şehlevend'e kavuşamayınca intiharı seçmesi de kahramanın çaresizliğini işaret eder. Benzer akıbet, *Dürdane Hanım* romanının ana kahramanlarından Dürdane Hanım'da da görülür. Sevdiği kişi olan Mergub'a vicdan azabı çektirmek isteyen Dürdane Hanım, romanın sonunda zehir içtiği için fenalaşır, bir süre sonra da ölür. Böylece Mergup'tan intikamını bu şekilde alır. İntiharın şekli kahramanın içinde bulunduğu şartlarla alakalıdır. Madame İlia'nın deniz yolculuğunda bulunmasından ötürü denize atlayarak, Civelek Mustafa'nın karnına sapladığı bir bıçakla intihar etmesi gibi. Buna karşın yazar, örnek olma, kişileri eğitme kaygısı taşıdığı için onun romanlarında bu ölüm biçimi çok fazla tercih edilmez.

Hasan Mellâh'ın babası Sîdî Osman'ın katledilişi ve Hasan'ın çocukluk ve gençlik döneminin anlatıldığı kısım, yapmaya çalıştığı yenilik hareketleri sonucu katledilen Osmanlı padişahlarından II. Osman'ı anımsatır. Çünkü Sîdî Osman, Fas'ta büyük yenilikler yapmış, yeni çalışmalar üzerinde kafa yorarken yenilik karşıtları tarafından katledilmiştir. Hasan, babasının ölümüyle Birinci Pavlos'a sığınmış, Pavlos tarafından çok güvendiği dostu Giovanni'ye gönderilmiştir. Burada da Giovanni, Sîdî Osman'ın yaptığı iyiliklerden uzun uzun bahsederek onun katledilişini ve Pavlos ismini kullanan Dominico Badia'nın hilelerini anlatır. Pavlos kasabasında dört sene kalan Hasan Mellâh, intikam için Fas'a gider ve Yakup el Deca'yı öldürerek kaçar. Görüldüğü gibi, ölüm aynı zamanda aksiyonu sağlayan ve entrik yapıyı kuvvetlendiren fonksiyona sahiptir.

Zeyl-i Hasan Mellâh'ta ölüm düşüncesi üzerinde daha fazla duran Ahmet Mithat, felsefi iç çekişler olarak nitelenebilecek fikirler öne sürer.

> "Ah, canın ne kadar tatlı olduğunu bilmez misiniz? Bir dakikacık hayat lezzeti insana ne kadar mümanaat eylediğini hesap etmez misiniz? O bir dakikacık hayat, zehirden acı bile olsa, ölümden acı değildir. Zira, ölümün öte tarafı bir ebedî karanlıktan ibaret olduğu hâlde, bu dakikası zehirden acı olan hayatın öteki dakikasında bir lezzet bulunmak ümidi hiçbir vakitte aşikâr edilemez.
> Evet edilemez! Bu dakikaya vukuf-ı tâm peyda etmek isterseniz, düşununüz bir kere hepimiz nereye gidiyoruz? ölüme değil mi? Hem de nasıl gidiş bilir misiniz? Âdeta siyasetgâha idam edilmeye gidenlerin

[1143] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 224.

> gidişi gibi! Aramızda şu fark vardır ki onların yolu gayeti beş on dakikalık yol olup, her adım attıkça o belâlı mevkiye yaklaşırlar. Bizim yolumuzun ise ne kadar uzak olduğunu kimse bilmeyip, şu kadar var ki her nefes aldıkça oraya yaklaşmaktayız. Pekâlâ müstahak-ı idam olanı eli bağlı götürüyorlar da bizim elimiz niçin bağlı değildir? İşte nokta-i dikkat burasıdır. Bizim elimiz bağlı değilse gözümüz bağlıdır. 'Gel sana ciciler alayım.' diye çocuk aldattıkları gibi talih ve nasip ve hırs ve âz, haniya şu 'felek' denilen şey'-i muhayyel yok mu? İşte onu teşkil eden sevâik-i derûn bizi aidata aidata götürüyor. Görüre götüre ölüme götüreceğini ve elbet öldüreceğini ise emsalimizle görüyoruz."[1144]

Ölüm, sıradan ve olağan bir hadise olarak algılanmaktadır. Önde bulunanlar daha ileriye gitmezlerse arkada olanlar onların yerine gelemezler. Kişinin önce rahimden çıkıp beşiğe girdiğini, sonra çocuk, genç, delikanlı, babayiğit ve ihtiyar olduğunu dile getiren anlatıcı, aynı zamanda insanın evrensel macerasını da özetler. İnsanı bu aşamadan sonra bekleyen yer ise mezardır. Oraya da gitmek gerekir. Kişinin arkası sıra oraya da gelecekler olduğundan, oradan da çıkmak lazım gelirse artık kemiklerini tahrik edecek başka bir güç kalmamıştır. Belki zaman içinde kemik de kalmayacaktır. Şu hâle göre kişi mezardan çıkacak olsa bir avuç toprak olarak çıkacaktır. O bir avuç toprağa ise mezar içinde ihtiyaç vardır. Zira sonra gelecek olanları o bir avuç toprak gibi nice birer avuç topraklar gömüp örteceklerdir. Böylece ölümün Ahmet Mithat'ta hayatın temel akışı içinde olağan bir hadise olarak algılandığı görülür. Bunu çeşitli romanlarında sık sık dile getirir.

> "Her şey fanidir. Herkes vefat eder. Hele insanlar için vefat maddeten ve manen dahi lâzımdır. Maddeten lâzımdır, zira insan vücudunu kullana kullana yıpratarak yetmiş seksen yüz yaşma gelip de artık hayat denilen şeyde rezaletten başka bir şey kalmayınca ölüm insanı o rezâlet-i şeyhûhetten kurtarır. Manen dahi lâzımdır zira öndekiler vefat etmeyince, onların arkalarındaki adamlar onlara halef olamazlar."[1145]

Ölüm üzerine sıralanan bu fikirlerin hemen ardından kahramanların akıbetleri hızlı bir şekilde verilir. Özetleme yönteminin kullanıldığı bu kısımlarda Hasan Mellâh'ın dört beş sene çocuğunun olmaması, ondan sonra Cuzella'nın gebe kalarak, Melek ismini verdikleri kızları dünyaya gelmiş; ancak bundan sonra yaşadığı sıkıntılar, onun çocuk düşürmesine sebep olmuştur. Cuzella gibi Esma'nın da bir müddet, hem de yedi sekiz sene çocuğu olmamış, ondan sonra da iki evladı dünyaya gelmekle beraber vefat etmiş ve üçüncüsü olan Timur Bey yaşamıştır. Alonzo'nun ise evliliğinin ikinci senesi bir oğlu olmuş, on sekiz ay yaşadıktan sonra hayatını kaybetmesiyle birlikte Alonzo'yu ağlatmış ve aradan iki sene daha geçtikten sonra Maşuka ismini verdikleri kızları dünyaya gelmiştir. Ondan sonra bir oğlu olmuş ise de sekiz aylıkken o da vefat etmiştir. Görüldüğü gibi dönemdeki bebek bölümlerinin fazla miktarda oluşu, disiplinlerarası bir incelemeyi gerekli kılmaktadır.

Dünyaya İkinci Geliş romanında vakayı yönlendiren esas unsur ölüm korkusudur. Veysel Efendi isimli zatın en büyük zaafı, etrafındakilerle ve *vukuat-ı kevniyye* ile ilgili bilgi toplama merakıdır. Bu işi de çoğu kez kılık değiştirerek bazen Nizam-ı Cedit, bazen de yeniçeriler safında görünerek

---

[1144] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 273-274.
[1145] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 52.

Mesut Ağa'ya yaptırmıştır. Mesut Ağa'nın kadın kılığında konaklara girmesi ve onlardan da bilgi toplamaya çalışmasını duyan Nergis isimli köle, bir yolu bulunarak konaktan gönderilmiştir. Çünkü Mesut Ağa'nın herkesten gizlediği bu sırrının açığa çıkması, kendisinin idam edilmesi demektir. Dolayısıyla roman boyunca sırların ifşa olması ile ölüm teması birbirini takip eder. Mesut Ağa'nın sırrının ifşa olması idam edilmesi demekken bunu öğrenen Nergis'in cezası da ölümdür. Ancak ona kıyamayan Mesut Ağa, ölümden vazgeçer ve yaşarken sosyal hayatla olan bütün bağlantısının kopması anlamına gelen mağara hapsine karar verir ve onu Hayırsız Ada'da çıkışını sadece kendisinin bildiği bir mağaraya hapseder. Onun hayatta olduğunu öğrenen Osman Bey için de aynı ceza münasip görülür.

Kulaksız Mehmet, arkadaşı Balta Mustafa'ya Hadım Mesut Ağa'nın zaman zaman Hayırsız Ada'ya gittiğini ve orada kızlarla eğlence ortamları kurduğunu söyler. Bunun üzerine Balta Mustafa da durumdan pay çıkararak kendilerinin de kızlarla birlikte olmalarını teklif eder. Mesut Ağa birgün Hayırsız Ada'daki mağaraya erzak götürürken Kulaksız Mehmet ve Balta Mustafa onu takip eder. Bunu anlayan Mesut Ağa da sırrının ifşa olacağını bildiğinden geri adım atmayan iki kafadarı hançerleyerek öldürür. Ölüm sebebi yine sırları korumaktır. Zaten bu sırrın ortaya çıkması aynı zamanda romanın çözüm bölümünü hazırlar.

Mağaradaki hapis hayatından kurtulan Osman ve Nergis, kendilerine bunca acıyı yaşatan Mesut Ağa'dan intikam almaya karar verirler ve bir hile ile onu evin gizli bir bölümüne hapsederler. Arap Mesut Ağa da buna daha fazla dayanamayarak kafasını duvara vura vura nefsini helak eder. Böylece kötülüğün sonunun ölüm olduğu düşüncesi kuvvetli biçimde vurgulanır.

İnsanları ölüme yaklaştıran önemli bir unsur da çaresizliktir. *Hüseyin Fellâh*'ta Şehlevend'in annesinin içinde bulunduğu çaresiz durum, orduda görev yapan ve aslında hayatta olan kocasının öldü haberini almasıyla başlar. Bu haberden sonra gelişen olaylarda fakir ve muhtaç duruma düşen Hasna Hanım, yaşadığı çaresizlikten ötürü, ölümü arzular.

Özellikle *Hasan Mellâh, Zeyl-i Hasan Mellâh* ve *Hüseyin Fellâh* romanlarında üzerinde durulan Kuzey Afrika topraklarının bilhassa Cezayir'in en büyük ünü, korsan yatağı olmasıdır. Öyle ki Değişik bölgelerde suç işleyen insanların, kanunsuzların sığındığı temel toplanma merkezi Cezayir'dir. Dayılarıyla ün salmış bu ülkeye altı yeniçeriyi öldürerek kaçan genç yeniçeri Civelek Mustafa da bu kanun kaçaklarından biridir. Dayızade ve arkadaşları Kulaksız, Hamid, Kandûrî, Honik, Gazruf, Veysel, Aziz gözünü kırpmadan adam öldüren, acıma hissi kalmayan kişilerdir. Civelek Mustafa'nın da altı kişiyi öldürmüş olması onlarla ortak bir paydada buluşmalarını sağlar. Böylece Civelek Mustafa, Dayızade'nin yanında çalışmaya başlar. Kendi kanunsuzlukları karşısında engel olarak gördükleri Hüseyin Fellâh hakkında plan kuran bu kişiler, ilk olarak Hüseyin Fellâh'ı kendileri gibi davranmaya, eşkıyalık yapmaya, böylece Cezayir dayısı olmaya ikna etmeye çalışmaya olmazsa da öldürmeye karar verirler. Tabii Hüseyin Fellâh bunu kabul etmez ve ölüm planını devreye sokarlar. Yanlarına davet ettikleri Hüseyin Fellâh'ı bir gece gizlice öldüreceklerdir. Ancak bunu öğrenen ve konağa esir olarak satılmış olan

Şehlevend'in durumu ona haber vermesiyle mutlak bir ölümden kurtulur. Bu gelişme, romanın da önemli bir dönüşümünü işaret eder. Çünkü bu olaydan sonra Hüseyin Fellâh ile Dayızade arasında yaşanacak uzun bir mücadele süreci başlayacaktır. Görüldüğü gibi ölüm, entrik yapıyı inşa etmektedir. Benzer duruma, *Süleyman Muslî* romanında da rastlanır. Bedevi aşiretlerinden birine gizlice giren üç kişi, beyin çadırına onu öldürmeye girecekken sonradan Süleyman Muslî olduğu anlaşılan genç bir delikanlı onları görür ve içlerinden ikisini öldürür, birini de ağır yaralar. Halk arasında ise bu adamları öldürenlerin Bâtıniler olduğu dilden dile yayılır. Süleyman Muslî, emirin adamlarını öldürttüğü gerekçesiyle emirin başka adamı Osman Şemrî'yi ihbar ettirir. Böylece eleştiri okları ona doğru yönelerek vakanın seyri değişir. Süleyman'ın babası Cafer-i Kerhî ölünce karısı da buna dayanamayarak intihar etmiştir. Süleyman'a babasından çok büyük miras kalmasına rağmen bu mal yağma edilir. Osman Şemrî ve Süleyman'ın bedevi çadırı bölgesinde öldürdüğü Şaban ve Sayhût ile yaralı kurtulan Selman, bu yağma işinde başı çekenlerdir. Böylece Süleyman hem intikamını almış hem de suçu üzerinden atarak dönüşümü sağlamıştır.

Genç yaşta babalarını kaybeden bazı kahramanların yanlış yola sapmaları, mirasyedi konumuna düşmeleri Tanzimat dönemi başta olmak üzere ve sonraki dönem Türk edebiyatında sıklıkla işlenmiştir. Felâtun ile kız kardeşi Mihriban'ın içine düştükleri kötü durumun altında yatan etmen ise babaları Mustafa Meraki Efendi'nin hayatta olmamasıdır. Ancak romanda açık açık anlatılmasa bile öyle bir tablo çizilir ki Mustafa Meraki Efendi hayatta olsa da değişen çok fazla bir şeyin olmayacağı ima edilir. Çünkü o da yaşam biçimi olarak Felâtun Bey'den farklı bir karakter yapısına sahip değildir. Yine de baba otoritesinin sınırlayıcı gücünün çocukları bir arada tuttuğu, babalarının ölümüyle başlayan dağılma sürecinde gözler önüne serilir. Aynı durumda olan Râkım'da ise bu tür yozlaşmışlık kendisini göstermez. Çünkü zaten fakir bir aileden gelen Râkım'ın kaybedecek bir şeyi de yoktur. Hayata tutunmaktan başka çaresi kalmayan Râkım'ın başında annesi gibi sevdiği bir kişinin olması da ondaki aile eğitiminin kuvvetli oluşunu gösterir. Bu etmenler bir araya geldiğinde anne ve babasından yoksun yetişmelerine karşın farklı mizaçlara sahip Felâtun ve Mihriban ile Râkım şeklinde iki farklı medeniyeti temsil eden tipler ortaya çıkmıştır. Bu da kişi gelişimindeki aile çevresinin oynadığı rolü ortaya koyar. Benzer durum, *Çengi* romanında Daniş Bey'de görülür. Arkadaşları tarafından peri kızı diye tanıtılan bir aşüfteye âşık olan Daniş Çelebi, onu evine alır ve evlenir. Annesinin ölümüyle birlikte dadısı dâhil kimseyi dinlemeyen Daniş Çelebi, Râkım'ın aksine kötü bir yola yönelerek bütün mal varlığını tüketir. Peri, Daniş Çelebi'yi her gece afyonla sarhoş edip eğlenceler düzenlemektedir. Onun bu durumunu gören ve Daniş Çelebi'ye bir anne şefkatiyle yaklaşan dadısı buna tahammül edemez. Bütün bildiklerini Daniş'e anlatır. Çözüm olarak ise Peri'yi öldürmeye karar veren dadı ve Daniş Çelebi, Peri'nin hilesiyle bunu başaramaz. Peri, kendisi yerine dadıyı öldürtür. Ardından mecnunluğu artan Daniş Çelebi ölür. Böylece başıboş hareket eden gençlerin uğrayacakları kötü akıbetin ölüm ve yokluk olduğu işaret edilir.

Tanzimat dönemi romanlarında sevdiklerine kavuşamayan âşıkların vereme yakalanarak ölmeleri sıklıkla işlenmiştir. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında Râkım'a karşılıksız bir aşkla bağlanan Can, yataklara düşer vereme yakalandığı tahmin edilir. Ancak Râkım'ın onu reddetmesine rağmen ölmez ve bir süre sonra hızla iyileşip başkasıyla evlenir. *Kafkas*'ta Kaplan Bey'e âşık kızlardan Seher, Kaplan Bey'in kendisine daima Katerina'nın vasıflarını övgüyle anlattığı hatta Esma Can'a rağmen Katerina için kendi ismine mensup olan salonu yaptırmaya başladığını görünce verem döşeğine serilmiş ve birkaç ay zarfında ölmüştür. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında ise bu durum zaman zaman ele alınmakla birlikte derin felsefi sorgulamalar yapılmaz. Sadece kahramanın veremden öldüğünden söz edilir.

Batı'daki örneklerinden esinlenerek bir polisiye roman yazma niyetini *Esrâr-ı Cinâyât* ile gidermeye çalışan Ahmet Mithat, bu romanına İstanbul Boğazı'nın Karadeniz'e açılan kısmında yer alan ve boyu dört yüz eni iki yüz metre olan ve Kanlıkaya da denilen Öreke Taşı'nın bulunduğu yerde bir kız ve iki erkek cesedinin bulunduğunu haber vererek başlar. Bu sebeple roman, baştan sonra kadar çeşitli vaka halkalarıyla zenginleştirilmeye çalışılsa da Öreke Taşı'nda meydana gelen bu vakanın ortaya çıkış sebebi olan cinayet hadisesi üzerine bina edilir. Romandaki bütün eylemler, bu başlangıç noktasından hareketle entrik yapıyı oluşturur. Bir macera romanı olan *Haydut Montari*'de de Andrea Satagna'nın Haydut Montari ve Giordano isimlerini kullanarak kendisine kapılarını açan, soyadını veren efendisi Kont Del Castelnora'yı öldüren Giorgino ve Gargula'nın kanuna teslim edilmesi için çabalaması, cinayet vakasının entrik yapı bakımından önemini ortaya koyar. Çünkü roman neredeyse baştan sona kadar bu temel üzerine kuruludur. Romanın sonunda kötüler cezalandırılır ve Gargula ile Giorgino yargılanır. Gargula ömür boyu küreğe, Giorgino ise idama mahkûm edilir.

Esrâr-ı Cinâyât'ın ikinci kısmı, "Beyoğlu'nda Bir İntihar" başlığını taşır. Burada öyküye dâhil olan bir intihar vakası anlatılır. Beyoğlu'nda Halil Sûrî isimli bir genç intihar eder. Olayı araştıran adliye memuru Osman Sabri, Halil Surî'nin omzundaki yaranın Öreke Taşı cinayeti olayında meydana geldiğini söyleyerek iki farklı olayı birleştirir. Böylece iki farklı ölüm hadisesi hem kurgunun heyecan düzeyini şekillendirir hem de aksiyonu sağlayarak polisiye romanın ilkelerine uygun bir yapıyı belirler. Bu sırada satır aralarında açıklamalara yer vermekten geri durmayan anlatıcı, intiharın sorgulamasını yapar.

> "İntihar yani insanın kendi nefsine suikast etmesini ahlâkiyyûn bilittifâk cinayâtın en büyüğü, en müthişi addederler. Acaba hakları yok mudur?
> 'Can benim değil mi? Vücut benim değil mi? Kendi nefsime kendim kıyarsam kimin ne demeye hakkı olacaktır.' gibi sözler öyle birtakım mugalâtalardır ki bâdî-i emrde insana doğru gibi görünürler ise de biraz derince düşünülür ise, bilkülliye hükümden sakıt oldukları tahakkuk eder.
> İnsan kendisine kıydıktan ve geberip gittikten sonra, vakıa ona artık bir şey diyebilmek imkânı da mahvolmuştur. Hatta bir adam cezası kısas olan bir fi'l-i katide bulunsa da birkaç gün sonra dahi hulûl-i eceliyle vefat etse, o katile dahi kimsenin diyeceği kalmaz. İntihar ise bir katil cinayetidir. Hem de taammüden katil olduğu cihetle mûcib-i kısâsdır. Fakat bu cinayette öyle bir garabet vardır ki, yalnız o

> garabet yukarıda beyan etmiş olduğumuz mugalâta gibi mugalâtalara, safsatalara meydan açar. Garâbet-i mezkûre ise haddizatında bakınız ne kadar sadedir:
> İntihar, mûcib-i kısas bir katil cinayeti olup kısas ve idam cezası dahi o cinayetin kendisinden ibarettir. Bir adam nefsine kıymakla hem bir fi'l-i katide bulunmuş, hem de o fi'l-i katlin mucip olduğu idam cezasını kendi kendisine icra eylemiş olur."[1146]

İnsanın kendisine zarar vermesi ve intihar etmesi konusunda pek çok örnek veren yazar, tarihî kaynaklarla da fikirlerini destekler. Mehmed Ali Paşa'nın Mısır'da *asâkir-i nizâmiyyeyi* tesis ettiği zaman birtakım Arapların askere alınmamak için sağ gözlerini çıkardıkları, bunlardan birçoğunu Mehmed Ali Paşa'nın dayaktan *gebert*tiğini, onun böyle yapmasının sebebinin ise Arap'ın gözünü çıkartmasıyla bir askerden mahrum kalması olmadığını kendi gözüne kişinin kendisinin kastetmesinin ne kadar büyük ve alçakça bir davranış olmasından kaynaklandığını ifade eder. Böylece Ahmet Mithat, kişinin kendisine zarar vermesini alçakça bir davranış olarak kabul ederek *"Nefsine suikast eden imansız gider!.."*[1147] fikri etrafında intihara kesinlikle karşı çıkar. Bu sebeple romanlarında intiharı seçen kişi sayısı son derece azdır.

Öreke Taşı cinayeti ve intihar hadisesiyle başlayan vaka zinciri, bu düğümlerin çözülmesi için olayın içine Peri, Kalpazan Mustafa, Hediye Hanım, Mutasarrıf Mecdeddin Paşa isimli kahramanların da girmesiyle genişler. Neticede cinayet hadisesi etrafında şekillenen vaka zinciri çözüme kavuşur ve düğümler çözülür. Ancak romanın sonunda bütün cinayetleri işleyen Kalpazan Mustafa'nın önce kloroformla uyutup sonradan astığı ve böylece intihar süsü verdiği Halil Surî'nin ölümüyle benzer akıbete uğraması realizmi zayıflatır. Kalpazan Mustafa ceviz toplarken ağaçtan düşer ve kafası çatal şeklindeki bir dalın arasına sıkışarak ölür. Âdeta Halil Sûrî'yi idam edişi gibi ölür. Suçları itiraf etmesi ve bütün yaşananları anlatması karşılığında onun serbest kalacağı garantisi verilmesine ve bu şartlarla ülkeye dönmeye karar vermesine karşın buna vicdanı elvermeyen anlatıcının onu zorlama biçimde öldürerek adaleti tesis etmesi realizme aykırı bir unsur olarak dikkat çeker.

İsminden itibaren ölüm düşüncesini çağrıştıran *Cellat* romanında ölüm teması doğrudan doğruya ele alınmaz. Ancak romanın ana kahramanlarından Cellat Simon Garas'ın mesleği ve çeşitli entrik unsurların bu bağlamda ölüm ve idam fikriyle birleştirilmesi, romandaki ölüm düşüncesini belirgin kılar.

Mesleğini ailesinden ve herkesten gizleyen Cellat Simon Garas, birgün idam cezasını yerine getirirken oğlunun kendisini görmesiyle birlikte hayatı değişir. Karısı, kendisini terk eder. On sekiz yirmi yaşlarındaki oğlu ise babasıyla kalır. Ancak onunla olan bütün iletişimi kopar. Paris içlerindeki bir yere taşınan baba ve oğul burada yaşamaya başlarlar. Resim yaparak vakit geçiren Simon Garas, birgün gazetede bir kişinin idam olunacağı haberini okur. Bu kişi, Pol Tonak'ın paralarını alıp kaçan sandıkkârı Piyer Tolkaş'tır. Aslında Tonak'ın paralarını çalan kişi

---

[1146] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 33.
[1147] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 37.

Piyer Tolkaş değil; Simon Pankar'dır. Tolkaş'ın suçsuz yere idam edilecek olması, anlatıcının da istediği bir gelişme değildir. Buradan sonra kurgu değişir ve idamdan hemen önce bütün Paris'e yayılan bir risalede bütün gerçekler ve asıl suçlunun kim olduğu yazılıdır. İdamı gerçekleştirecek olan Cellat Simon Garas da risaleyi okuduğundan suçsuz yere bir kişinin idamı gerçekleşecek diye çok üzüntülüdür. Bu idam, Cellat Simon Garas'ın oğlu Andre Gocafo'nun yazdığı sonradan öğrenilen risaleler vasıtasıyla gerçekleşmez ve gerçekler anlaşılır. Böylece adaletin yerini bulmasını sağlayan anlatıcı, iyileri ödüllendirir. Andre Gocafo'dan intikam almak isteyen asıl suçlu Simon Pankar, onun Eyena Köprüsü'nde Stefani ile annesini elinden kurtardığı Leon'u gizlice hapisten çıkarır ve Leon Andre Gocafo'yu vurup öldürür. Herkes onun öldüğünü düşünürken doktorlar muayene ettikleri kişinin çok küçük hareketlerle kalbinin attığını görürler. Dolayısıyla Ahmet Mithat, bir anda durumu değiştirerek heyecanı yükseltir. Kurguyu değiştiren iyi kahramanlardan Andre Gocafo'nun ölüp gitmesine razı olmaz. Bununla birlikte kötüleri de cezasız bırakmaz. Oğlunu ölüm döşeğinde gören Simon Garas, Simon Pankar'ı işkence ederek öldürür. Kendisi de Paris'te idam edilir. Böylece çeşitli entrikalar ve Cellat Simon Garas'ın mesleğinden ötürü karşılaştığı sıkıntılar üzerine kurulan romanda ölüm, yazarın pek çok romanında olduğu gibi kötüler için gidilecek bir son nokta olarak gösterilir. Benzer akıbet yazarın son romanına kadar sabit biçimde ele alınır. Son romanı *Jön Türk*'te roman boyunca Nurullah ve evlendiği kişiden intikam almaya çalışan, bu maksatla kötülükler yapan Ayşe Ceylan, gaz lambasının yağını yanlışlıkla üzerine döker. Asıl niyeti evi yakmakken kendisini yakarak kendi ölümüne sebep olur. Kötüler yaptıklarının bedelini ölümle ya da ağır cezalarla öderler.

Ölüm hissinin nasıl olduğu pek çok kişi tarafından merak edilmiştir. Elbette böyle bir merak, Ahmet Mithat'ın da aklına gelmiş ve teknoloji ve bilimle ölümü bir araya getirdiği *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*'nda bu meseleyi de ele almıştır.

Dönemde ölülerin gömülmesindeki çeşitli yöntemlerin var olduğundan söz eden anlatıcı, bunlardan ölüleri yakmak ve kirecin içine koyarak orada bırakmak gibi yollardan söz ederek geleneklere ve halk inanışlarına temas eder Doktor Gribling de ölüleri gömme konusunda bilinenlerin ilkel olduğunu yeni arayışlara girmenin doğru olacağını söyleyerek onları galvanoplasti ile kaplamayı teklif eder. Muhtemeldir ki Ahmet Mithat, galvanoplasti üzerine okuduğu bir yazıdan esinlenerek böyle bir unsuru kurguya dâhil etmiştir.

Doktor Bovlay da kadavralar üzerinde incelemeler yapan bir bilim insanıdır. O, ölümünden sonra kendi cesedinin üzerinde de incelemeler yapılmasını ister. Bu sebeple üyesi olduğu Teşrih-i Mütekabil Cemiyeti'ne çeşitli hizmetlerde bulunur. Ölümün nasıl olduğunu anlamak için bile ölme derecesine kadar aç kalıp hislerini kaleme alan çılgın bir kişidir. Doktor Bovlay'ın uyuşturucunun etkisini artırarak kişinin kırk sekiz saat içinde uyanıp uyanamayacağını denemek istemesi örneğini içeren bu anlatı, dönemde yaygın olan bilimsel faaliyetlerin izlerini de taşır.

Ölümün büyük değişimlere yol açtığı romanlardan biri de *Hayal ve Hakikat*'tir. Oğlunun Vedat'la evlenmesini isteyen Hüseyin Sabri'nin bu isteği yerine gelmek üzereyken Hüseyin Sabri ölür ve

Vefa, Vedat'la evlenmekten vazgeçer. Çünkü kendisi için asıl önemli olan eğitimdir. Evlilik ise bunun gerisinde gelmektedir. Zaten Vedat'la evlenmeyi de babasının istediği olsun diye kabul etmiştir. Böylece onun ölümü Vefa ve Vedat için pek çok şeyi değiştirmiştir. Vefa'nın kendisiyle görüşmek istememesi Vedat'ı üzüntüsünden yataklara düşürür. Onun hastalığı Vefa'ya haber verilince bile Vefa onu görmek istemediğini ve ilişkilerini bitirmek istediğini bildirir. Vedat günlerce hasta yatar, halüsinasyonlar görür ve sonra da üzüntüsünden ölür. Vedat'ı ölüme götüren asıl şey ise Vefa'nın tabiriyle "isteri" hastalığıdır. Hastalık sonucu hayatını kaybetme, aşkın yol açtığı üzüntüyle birlikte vereme yakalanma ve bundan kurtulamama dönemde yaygın biçimde işlenmiş olmasına karşın Ahmet Mithat'ın isteri hastalığından söz etmesi, Vedat'ın ölümünü buna bağlaması ve uzun uzun izahlara girişmesini dönem açısından bir yenilik olarak kabul etmek mümkündür.

2.7. Hırs ve İntikam

Ahmet Mithat'ın romanlarında vakayı sürükleyen, entrik dönüşümleri sağlayan önemli hususlardan biri, kişilerin ve özellikle de kötüler diye tabir edilen kişilerin besledikleri intikam ve hırs duygularıdır. Yazarın ilk romanında Dominico Badia isimli kahramanla görülen intikam ve hırs duyguları, *Rikalda*'da Miss Johnsonser'a gösterilen özeni kıskanarak intikam sevdasına düşen ilkel kabile kadınlarında ve son romanındaki Ayşe Ceylan gibi modern yaşamı benimsemiş kişilerde de görülmektedir. Her yaştan her kültürel düzeyden yaşadığı intikam duyguları ve bununla birleşen hırs, yazarın hemen hemen bütün romanlarında ele alınmış ve bunun doğuracağı neticeler irdelenmiştir.

Hasan Mellâh'ta öncelikle Cuzella'nın Pavlos (Dominico Badia)'la evlenmesi konusunda babası Alfons'un çok istekli olmasının para hırsıyla olan münasebeti anlatılır. Alfons'un böyle düşünmesinin en önemli sebebi, Pavlos'un sahip olduğu üç dört yüz talerlik sermayesidir. Bundan ötürü Alfons her fırsatta Pavlos'un sermayesini dile getirir. Pavlos gibi üç, dört yüz bin taler sermayeli, o kadar şanlı, itibarlı, dirayetli, bilgili bir adamı elden kaçırmak ona hiç de mantıklı gelmez. Diğer yandan Alfons ise kızını Pavlos'un evlilik teklifi konusunda ikna etmeye çalışırken geçmişe dönen anlatım, Alfons'un kendisine ihanet eden karısından intikam almasına, onu namus uğruna öldürmesine ve karısının Pascal'dan olan çocuğunu yaralamasına yönelir. Bu sebeple romanlarda intikam almanın önemli sebeplerinden biri olarak namus kavramı işaret edilir. Dünyadaki her şakanın kabul edilebileceğini yalnızca ırz, namus hususunda laubaliliğin namus yolunda kişinin cinayet işlemesinin bir anlamda "hizmet" olduğunun ifade edilmesi de bunu gösterir.

Hasan Mellâh'ın babası Sîdî Osman'ın katili Dominico Badia'dır. Giovanni bunu Hasan'a anlatınca Hasan da Beşinci Pavlos'tan intikam almaya karar verir. Romanda entrik başlangıç bu intikam hadisesi üzerine kuruludur. Hasan Mellâh, intikam için Fas'a gider, burada babasını katleden kişilerden biri olan Yakup el Deca'yı öldürerek kaçar. Romanda Hasan Mellâh'ın intikam duygusunu ön plana çıkardığı tek vaka halkası burasıdır. Bunun dışındaki hiçbir yerde

intikam, onun belirgin karakter niteliklerinden değildir. Çünkü Ahmet Mithat, ideal kahramanlarına intikam gibi olgun insanlarda görülmeyen duyguları yüklemez. İntikam, kötülerin en belirgin vasfıdır. Canı yanan, sevdiği elinden alınan, parası çalınan, kısacası istediğini elde edemeyen kişiler, intikama başvururlar. Bu da vakanın seyrini değiştirdiği gibi onun uzamasına da sebep olur. Ahmet Mithat'ın gazetelerde parça parça neşredilen vakayı kısa kesmek istememesi de kötü kahramanların intikam duygularıyla yüklenmesini sağlamıştır.

Romanın devamı olan *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın henüz başında ise bir önceki romanda Madame İlia'yı kandırıp onunla birlikte olan ve kaçan Trillo'dan intikam alındığı görülür. Yapılan kötülükleri bedelsiz bırakmayan istemeyen anlatıcı, Alonzo ve arkadaşlarına Malta adasındaki bir zindanda hapis olan Trillo'yu gizlice oradan kaçırtarak onun öldürülmesini sağlar. Böylece adaleti tesis etmiş olur. Bundan sonra intikam duygusunu taşıyan neredeyse tek kişi olarak Dominico Badia ortaya çıkar. Hasan Mellâh onu defalarca ele geçirmesine rağmen serbest bırakarak intikam hissine sahip olmadığını gösterir. Bu tavır, onun roman boyunca tanıtılan kimliğiyle de örtüşür.

> "Numan-Vallahi Hasan Mellâh intikamdan vazgeçmemiş olsaydı!
> İnşirâh-Hasan Mellâh intikamdan vazgeçtiyse biz vazgeçecek miyiz?
> Numan-Öyle ama herifin bize ettiği artık canına kastedecek mertebede bir intikama da...
> İnşirâh-Bize ettiği mi? Onun bize ettiği için intikam almayacağız. Hasan Mellâh'ın intikamını alacağız.
> İnşirâh-O vazgeçti diyoruz, anlamıyor musun? İşte kendisi bu mektubunda dahi yazıyor."[1148]

İntikamdan vazgeçenler sadece Cuzella ile Hasan Mellâh'tır. Tematik güç olduklarına göre mesajı da onlar verir. Buna karşın Dominico Badia, asla pes etmez ve Cuzella'yı elinden alan Hasan Mellâh'tan intikam almak için çabalar. Hasan Mellâh'ın dostları da Dominico Badia'ya olan intikam hislerinden vazgeçmez. İşte iyi ve kötü şeklinde iki temel gruba ayrılabilecek kahramanları maceraya sürükleyen esas unsur, "intikam" hissidir.

"Bu sizde olan kızın bizim maşûka-i sabıka olduğuna şüphem kalmadı. 'Gider, o hain merhametsizin yüreği üzerine bir hançer sokup intikamımı alırım. Ama sonra tutulursam idam olunacak imişim. Ben intikamımı alayım da varayım idam olunayım.' diye her şeyi göze aldırıp geldim."[1149]

Zaman zaman ortak hedefler doğrultusunda birlik oluşturan kötüler, aynı hedefe intikam duygusuyla saldırır; ancak yine kaybeder. Casim Bey ve Dominico Badia'yı ortak gayelerle Hasan Mellâh'a yönlendiren esas unsur da işte bu intikam hissidir. Dolayısıyla benzer vaka halkalarındaki ortak temlerden biri de intikamdır. Aşk ile intikamın bir araya gelmesi ise daha sık rastlanan bir durumdur.

[1148] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 378.
[1149] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 95.

Dominico Badia'nın Hasan'a olan intikam hislerinde Cuzella'ya duyduğu aşk, Süleyman'ın intikam duygularıyla hareket etmesine sebep olan unsur, sevdiği kız olan Zehra'nın başkasıyla evlendirilmesi, Donna Camelias'ı intikama sevk eden etken Yezdan'ın âşık olduğu kızın Yezdan'a ilgi duymasını sağlamaktır. Yezdan'ın Maşuka'ya ilgisiz davranması Maşuka'nın intikam planı kurmasına sebep olur. Yine intikam, kişileri harekete geçirip vakayı yönlendiren unsurdur. Dolayısıyla mesele aşk olunca bu noktada iyi ya da kötüler seklinde bir ayrım yapılmaksızın bütün kahramanların intikam hislerini taşıyabilecekleri görülmektedir.

Dünyaya İkinci Geliş romanında vakanın seyrini tamamen değiştiren hadise, Çeşm-i Âfet'in ne olursa olsun göze aldırıp tenhada rast getirdiği Osman Bey'e ilanıaşk etmesi ile başlar. Çocukluktan beri Nergis'e bağlanmış olan Osman Bey'in bu yöndeki hislerini öğrenen Çeşm-i Âfet de hiçbir şeyden haberi olmayan Nergis'e intikam beslemeye başlar. Hatta anlatıcı, intikam hissinin bu yöndeki kişiler için kaçınılmaz bir son olduğunu belirtmek için *"Bu hâlde Çeşm-i Âfet gibi bir âşıkın teşebbüs edeceği şey nedir? Elbette intikam!"*[1150] der. Bunun neticesinde gelişen olaylarla Nergis evden gönderilerek mağaraya hapsedilir. Osman Bey de peşinden gider. Burada uzun yıllar kalan Osman ve Nergis'in en büyük emelleri oradan kurtulup kendilerini mağaraya hapseden Mesut Ağa'dan intikam almaktır. Evlerinin bodrumunda yer alan ve mağaraya benzeyen bir bölüme Mesut Ağa'yı hapseden Nergis ve Osman, ondan intikamlarını da almış olur.

Ahmet Mithat'ın hemen her romanında benzer gerekçelerle işlenen intikam temi, *Hüseyin Fellâh*'ta ilk olarak Ahmed Bey ve arkadaşlarının Hüseyin Fellâh'a olan düşmanlıklarının zamanla intikama dönüşmesiyle kendisini gösterir. Ancak vaka zincirinin bu kısmına ara veren anlatıcı, Şehlevend ve annesi Hasna Hanım'ın yaşantılarına dönerek Şehlevend'in sevgilisi Ömer'in küreğe mahkûm olma hikâyesinden söz eder. Şehlevend'in asker olan babası Belgrad'a memur olunca annesine ilgi duyan ulemadan İskelecizade Bekir Efendi adında birinin düzmecesi ile Hasna Hanım'a eşinin şehit olduğu haberi mektupla bildirilir. Bu duruma alışmaya çalışan Hasna Hanım, elindeki birikmiş parasını da zaman içinde tüketerek muhtaç duruma düşer. Hasna Hanım da buna daha fazla dayanamayarak Safî Efendi ile evlenir. Bir gün Hasna Hanım'ın eşi Belgrad'dan gelir ve Hasna Hanım bunu görünce çok üzülür. Eski eşine olan sevgisi hâlâ devam ettiği için Safî Efendi'den ayrılarak kızıyla baş başa kalır. Onu yaptığı düzenbazlıkla bu hâle düşüren Bekir Efendi'nin amacı da yıllar önce kendisiyle evlenmeyen Hasna Hanım'dan intikam almaktır. Diğer yandan onların bu amacını öğrenen Ömer'in intikam duygularıyla onlara saldırması ve Hurşid'i yaralaması sonucu küreğe mahkûm olması da Şehlevend ve annesinin düşkünlüklerinin artmasına sebep olur. Böylece intikam hissinin aklı ve mantığı yok edip iyi neticeler doğurmayacağı mesajı iletilir. İskelecizade Bekir Efendi'nin benzeri davranışlar sergileyen bir kişi de *Karnaval*'daki Zekâyi'dir. Zekâyi, baloda Resmi ve Madam Hamparson'u görünce Hamparson Ağa'ya bir mektup yazar. Çünkü Zekâyi, baloda Resmi tarafından küçük düşürülüp rezil edilince intikam amacıyla Madam Hamparson'un kocasına bir

[1150] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 13.

mektup yazar. Bu mektupta Mösyö Arslangözyan'ın aziz dostu olduğunu dile getiren Zekâyi, Madam Arslangözyan hakkında birçok yerde kötü şeyler söylendiğini anlatır. Kendisinin dostu olduğu için uyarmayı bir vazife olarak gören Zekâyi, böylece Resmi'den ve kendisine yüz vermeyen Madam Arslangözyan'dan da intikam alır.

Şehlevend'in Hüseyin Fellâh'la konuşurken sarf ettiği cümleler ise yaşadığı onca sıkıntının bedelini ödetmek için düşmanlarından intikam almaya çalışacağını işaret eder. Çünkü Ahmet Mithat'a göre adalet bir an önce sağlanmalı ve kötüler cezasını çekmelidir.

> "Şehlevend -Bunlar senin bileceğin şeylerden değildir. (Hüseyin'e) Allah ister ki ya dünyada, ya ukbâda bir kimsenin bir kimsede hakkı kalmasın. Fikr-i intikam bundan tevellüd eder ve sana hiç bir iyiliği dokunmayana hizmet ve iyilik etmek vazifesi de bundan neşet eder. Bu haydutlar elinde mağlûp ve makhûr olanların intikama kudretleri yok ise o kudret bende vardır. Ben onların intikamını alırım. Benim de kendi elimde kendi intikamımı almak kuvveti yoktur. Fakat Allah ona da muktedir olanı yaratır."[1151]

Hüseyin Fellâh, Ömer'i gizlice mahkûm olduğu kürekten kurtardıktan sonra da Ömer'in intikam hisleri körelmez. İskelecizade Bekir Efendi ile Hurşid Ağa'dan Şehlevend'in intikamını almaya ahdeder. Hüseyin bu işe o kadar itiraz etmesine rağmen Ömer, Hasna Hanım ve Şehlevend'in sonra da kendisinin intikamını almadan İstanbul'dan ayrılmayacağını söyleyince çaresiz isteği kabul edilir ve dediği gibi bu amacına ulaşır.

İntikam hissi, hemen her romanda önemli dönüşümlere beşiklik eder. Süleyman Muslî, emirin adamlarını öldürttüğü gerekçesiyle emirin başka adamı Osman Şemrî'yi ihbar ettirir. Süleyman Muslî'nin bu zattan alınacak bir büyük intikamı vardır. Çünkü Osman Şemrî, Süleyman'ın babasının yanında çalışırken babasını öldürtmüş ve malına mülküne sahip çıkmıştır. Ahmet Mithat, bir beyin yanında çalışırken ona ihanet eden kişileri ve sonradan ondan intikam almaya çalışan varisleri romanlarında sık sık kullanır. Süleyman'ın babası Cafer-i Kerhî ölünce karısı da intihar etmiştir. Süleyman'a çok büyük miras kalmasına rağmen diğerlerinde olduğu gibi bunda da o mal Osman Şemrî ve Süleyman'ın bedevi çadırı bölgesinde öldürdüğü Şaban ve Sayhût ile yaralı kurtulan Selman tarafından yağma edilmiştir. Süleyman'ın bunlardan intikamını alması ve şüpheleri üzerine çekmemesi, dikkatlerin başka kişilere yönelmesine sebep olmuş ve bu da vakanın seyrini etkilemiştir.

İntikam hissi, çağın her döneminde kendisini gösteren insanlığın evrensel vasıflarındandır. Bu düşüncelerle romanda işlenen ve Roma İmparatorluğu topraklarında geçen bir metadiegetic anlatıdan söz edilir. Bu anlatı, Leon di Burkinyon ile Margerit arasında geçen bir aşk hikâyesini konu almaktadır. Tek taraflı bu aşkta Margerit'in Burkinyon'a rağbeti yoktur. Diğer yandan Roma İmparatoru Rober di Kortney'in de Margerit'in methini duyması ve onunla evlenmek istemesi, Burkinyon'un kendisine yapılan bu hareketten ötürü intikam hislerini kuvvetlendirir. Kortney'le evlenen Margerit, kocasının başka kadınlarla ilişkilerini öğrenince kendisi de aynı

[1151] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 232.

şekilde davranmayı planlar. Bu düşünceyle Teodor isimli bir saray şairiyle ilişki kurar. Bunu öğrenen İmparator da karısından intikam almak ister. Margerit da saraydan kaçar. Bu anlatıda da aşkın kişileri intikama sevk ettiği görülmektedir.

Aşkın vuslata ulaşmaması sonucu kişilerin beslediği intikam hissini yoğun biçimde işleyen romanlardan biri *Yeryüzünde Bir Melek*'tir. Bir zamanlar Lâ'yı seven Arife, kendisinden ayrılan ve Arife'yi Şefik'e bir şıpsevdi olarak tanıtan Lâ'dan "Şefik Efendi Şefik Efendi! Şu zalim heriften intikamımı almadıktan sonra benim için reha mümkün değildir. Kendi kendimi yeyip bitireceğim."[1152] diyerek intikam almak ister. Onu da intikama sevk ederek dönüşümü sağlayan vaka halkası Şefik'in Lâ'yla görüşmesi ve Arife hakkında olumsuz fikirler öne sürmesidir. Ancak anlatıcı, Arife'nin Lâ'ya karşı olan intikam duygusunu dile getirmesine rağmen onu bir neticeye bağlamaz ve bu kısmı eksik bırakır. Arife'nin intikam odağı hâlinde tanıtıldığı romandaki ikinci hedef ise Şefik'tir. Sık sık Arife ile Raziye'yi kıyaslayan Şefik, kararını Raziye'den yana verince Arife bunu sindiremez ve intikam planları kurar. "Sana ne kadar mağlûbiyet gösterdimse, yakinen bil ki intikamda şiddetim dahi o kadar kuvvetli olacaktır. İşte sözüm bu kadar. Evvelki sözümü de derhatır et. İkiniz de mahvolacaksınız!"[1153] diyerek intikam planlarını devreye sokar ve Şefik'e yazdığı mektupta bunu açık açık vurgular.

> "Doktor efendi hazretleri!
> Şu anda gerek zatınız ve gerek o sevdiğiniz melek hanım yani asıl doğru ismi olan Raziye Hanım ikiniz dahi yed-i intikamımda bulunduğunuzu anladınız mı? Raziye Hanımefendi hazretlerinin size olan muhabbetine pek büyük itimat ediyorsunuz da işte sizi cumbası önünde dilenci gibi saatlerce bekletmekten başka bir lütfü da bilmiyor. Belki rüzgâr lâkırdılarınızı da kulağıma getiriyor. Şimdi bu mektubu Raziye Hanımefendi hazretlerine gösterip artık kendisini terk eylediğinizi haber verirseniz, sevdiğinizi benim pençe-i intikamımdan kurtarmış olursunuz. Eğer mumaileyhayı terk ettikten sonra gelip benim muhabbetimi kabul ederseniz kendinizi de pençe-i intikamımdan kurtarırsınız. Ve illâ ikinizin dahi mahvı mukarrerdir."[1154]

Arife, Cevriye adında bir kadına türlü ahlaksızlıklar yaptırarak bunu yapan kişinin Raziye olduğunu söyler. Herkes Raziye'nin kötü kadın olduğuna hükmederken Şefik, Raziye adında iki kişi olduğunu öğrenir. İkinci Raziye'yi arayıp bulan Şefik, onun daha önce İsmail'in sevgilisi olan Cevriye olduğunu; ancak Raziye ismini kullandığını öğrenir. Olayı bu şekilde tertip eden ise yine Arife'dir. Şefik, bu olayı çözdükten sonra Raziye'nin alacak bir intikamı olmadığını söyler. Hatta kendisini bu yönde teşvik edenlere hata ettiklerini belirtir. İntikam almanın kendileri gibi kulların iktidarı haricinde olduğunu, intikamın yalnızca Cenabıhakk'ın iktidarında bulunduğunu belirtir ve iyilerin intikama başvurmayacaklarını işaret eder.

Dürdane Hanım romanında da vakayı yönlendiren esas unsur, Dürdane'yi gizlice dinleyen Ulviye'nin intikam peşinden koşmasıdır. Mergub isimli gencin Ulviye'yi hamile bırakması ve çocuğun aldırılmasını istemesi karşısında dayanamayan Ulviye, intikamı almaya karar verir. İşin

---

[1152] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 86.
[1153] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 145.
[1154] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 159-160.

ilginç olan tarafı ise Ulviye Hanım'ın kendisi ile hiç ilgisi olmayan bir sebepten ötürü intikam peşine düşmesidir. Roman neredeyse baştan sona kadar bu arzu peşinde ilerler.

Yeni teknolojik gelişmeleri romanlarında kullanan Ahmet Mithat, *Vah* romanında fotoğrafçılık hilelerini anlatılır. Romanın önemli kişilerinden olan Behçet Bey fotoğrafçılık ile meşgul olmaya başlar. Ferdane Hanım'ın kendisine ilgi göstermeyip Necati'yi sevmesi üzerine bunu gururuna yediremez ve ondan intikam almak ister. Bir şekilde ele geçirdiği Ferdane'nin fotoğraflarını değiştirerek fotomontajla değişiklikler yapar. Amaç onu zor durumda bırakmaktır. Alafranga kıyafet giymiş bir kadının kıyafetini Samurkaş Hanım giymiş gibi onun resmiyle birleştirir. Bu fotoğrafı Necati'ye, kopyasını da Samurkaş'a gönderir. Bu yöntem, dönem için yaygın olmayan bir fotoğraf tekniğini gösterir. Amacı, Necati'nin Samurkaş Hanım hakkında kötü şeyler düşünmesini sağlayarak onların arasını açmaktır. Başlangıçta buna inanan Necati, daha sonra gerçekleri öğrenir. Samurkaş Hanım'dan şüphe ettiğine pişman olur. Behçet, işlediği suçun cezası olarak yedi sene prangaya atılır. Samurkaş Hanım ise kocası Talat Bey'in ölümüyle birlikte Necati ile evlenir.

Gürcü Kızı yahut İntikam isimli romanda intikam temi, romanın merkezinde yer almakla birlikte yardımcı vakaları renklendiren, birtakım davranışların gerekçelerini ortaya koyan bir unsur olarak yer almıştır. Romanda baştan sona kadar vakayı yönlendiren esas unsur, intikam duygularıdır. Bu temle ilk olarak Tigran'ın akşam sabah her an dayak yemesiyle karşılaşılır. Prens Danyal'ın babasının başlattığı bu dayak, oğluna verdiği vasiyet üzerine onun tarafından da devam ettirilmiştir. Prens Danyal, babasının Tigran'dan alacağı intikamdan usanmış olması ve Tigran'ın da artık epeyce yaşlanmış bulunmasından ötürü ona merhamet etmek istese de babasının vermiş olduğu vaat ve etmiş bulunduğu yemin sebebiyle bu cezadan vazgeçemez. Cezanın sebebi ise Tigran'ın Prens Danyal'ın babasına el kaldırmasıdır. Prens Gadilla'ya el kaldırışı onun gibi bir asilzadenin elleri bağlanmış olduğu bir felâket zamanında olmuştur. Kendi yaptığı bu davranışı alçaklık olarak gören Tigran, alçaklığının cezasını kırk yıl kadar Gadilla'nın, yirmi yıl kadar da oğlu Danyal'ın dayağını yiyerek çekmektedir.

Prenses Meryem'in on beş on altı yaşlarındaki kızı Prenses Heleni'nin annesini sürgüne gönderip türlü belalara maruz bıraktığı Gürcü Prens Çiçiyanof'tan intikam almak istemesi romandaki ikinci intikam unsurudur. Bu tem, yine kötülüğe uğrayan bir kahramanın yaşadığı acıların etkisiyle gelişir. Heleni, Çiçiyanof'u yakalatıp atının arkasında sürükler. Heleni, orada kendi kimliğini de açıklar. Çiçiyanof'un halasının kızı olan Meryem'in kızı olduğunu söyleyerek annesinin intikamını aldığını ifade eder.

> "Heleni Çiçiyano validesinin hiss-i intikamla söylediği sözleri dinleye dinleye kendi akrabalarından oldukları hâlde familyalarına bunca fenalıklar eylemiş bulunan şu Prens Çiçiyanof'tan intikam sevdasını kalbine yerleştirerek bir gün bunun için validesinden ruhsat talep eyler. Validesi nezaketen olsun kızının gayretini kırmaya lüzum görmez. Bu gayret-i mukaddeseyi nasıl kırabilsin ki o hâlde o zamana kadar

söylemiş bulunduğu sözleri kâmilen kendisi tekzip etmiş olacaktır. Binaenaleyh kızcağızın gayretim takdir ve takdis ile yalnız intikam için ne suret bulmuş olduğunu sorar."[1155]

Haksızlığa uğradığını düşünen kahraman, tıpkı Heleni örneğinde olduğu gibi ilk çare olarak intikama başvurur. Romanların neredeyse tamamında bu yapı dikkat çeker. *Esrâr-ı Cinâyât*'ta Kalpazan Mustafa, Peri ile Halil Sûrî'den intikam almaya bu sebepten ötürü kararlıdır. Çünkü Peri kendisini seviyor gibi yapıp Hediye'nin kandırmalarıyla Halil'e yönelmiştir. Neticede Halil Suri'den intikamını alır. *Cellat*'ta Piyer Tolkaş, kendisini Cezayir'e sürgüne gönderen Simon Pankar'dan intikam almak ister. Andre Gocafo vurulunca Andre vurulunca babası Simon Garas intikam yemini eder. Amacına da ulaşır. *Hayret*'te İsmail Han'ın Sarpson'dan alınacak intikamı vardır. Çünkü Sanço'yu öldürmüş ve sevdiği kız olan Anj'ı o kadar felâkete uğratmış olan Lort Charles Hugin dedikleri adam, Sarpson'dur. Onu harekete sevk eden temel etken, intikam duygusudur. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da Lini, Polini tarafından kovulunca intikam olarak Alfons'a Polini'nin bir Türk'le aşk yaşadığını ihbar eden asılsız bir mektup gönderir. Ama durum anlaşılınca intikam amacına ulaşmaz. *Haydut Montari* baştan sona kadar intikam duygularıyla işlenir. Andrea, babası ve Kont'un intikamını Giorgino'dan almak için yemin eder. Roman boyunca bazen Giordano bazen de Montari isimlerini kullanarak intikam planları yapar. *Jön Türk*'te Nurullah Bey tarafından reddedilen Ayşe Ceylan, Nurullah Bey'den ve onun evleneceği kişi olan Ahdiye Hanım'dan intikam almak için türlü planlar yapar ve hiçbirini beğenmeyip daha dehşetlisini bulabilmek için çabalar. Ayşe Ceylan kimliğinin örtüştüğü en uygun tanımlama intikamdır. Bu sebeple romanın merkezinde işlenen temlerden en önemlisi intikamdır.

Ahmet Mithat, çok yönlü bir yazardır. Hiçbir romanında tek yönlü bir eğilim göstermez. Pek çok temi aynı teknede yoğurma, bir senteze ulaşma, bunları birbiriyle ilişkilendirme içinde bulunduğu için romanlarında intikam temini daha çok aşk ve kıskançlıkla birlikte ele alır. Hâl böyle olunca intikam teminin genellikle sevdiğine kavuşamayan ve istediğini elde edemeyen kişilerin etrafında döndüğü görülür. Romanlarda entrik yapıyı bina eden, çatışmaları hazırlayan ve vakanın uzamasını sağlayan en önemli unsur da bu sebeple kişilerin intikam peşinden koşmalarıdır.

2.8. Din

Ahmet Mithat Efendi'de din meselesi, hemen her romanda ele alınmış ve benzer söylemlerle vurgulanmıştır. Romanlarda insani değerler ön planda olduğu için dinin bunları düzenleyen bir yardımcı olduğu inancı hâkimdir. Öyle ki bu değerleri sergileyen kişilerin dini ne olursa olsun yüceltilir. Romanlarda Müslümanlar dışında en fazla sözü edilen din olan Hristiyanlığa mensup kişiler namuslu, ahlaklı, dürüst ve insani değerleri yerine getiren kimseler ise idealize edilmişlerdir. Ancak yalnızca Müslüman diye kişileri idealize etmeyen, eksik yanı bulunanları da eleştirmekten çekinmeyen Ahmet Mithat, özellikle konusunu yabancı ülkelerden aldığı

[1155] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 144.

romanlarında yabancı gayrimüslim kişileri İslam'ın temel değerlerinden olan ahlaklı, dürüst ve namuslu olmalarına göre kurgular ve idealleştirir. Bununla birlikte eksik gördüğü dinî unsurları eleştirmekten de geri kalmaz.

Ahmet Mithat, romanlarında olayların geçtiği mekâna ve insanların durumlarına göre dinî inanışlardan da genel hatlarıyla söz eder. Ancak dinî unsurlar, yaşayış biçimine uygun biçimde kendisini gösterir. Mesela evlenecek kişilerin önünde dinin bir engel olması ya da karşılaşılan bir olayda dinî normların söylenmesi ile bunların ifade imkânı ortaya çıkar.

İslamiyet fuhşu kesin olarak yasaklayıp evlilik dışı ilişkilerin önünü aldığı hâlde Hristiyanlığın bu konuda daha esnek olması Hristiyan ahali arasındaki fuhşun oranını artırmıştır. İslam toplumlarında bu hiç mi yoktur? Tabii ki vardır. Ancak daha az orandadır. Müslüman ahali nezdinde mevcut olan fuhşun başlıca kaynağının kadınların o yolda zevk aramalarından ibaret olup bu kirliliği, bir kâr kabul edenler ise her biri bir memleketten sürülmüş olan dört beş *rezil* kadından ibaret olup onlar da mezarlık aralarında şurada burada bu fena işleri yapmaktadırlar. Hristiyanlarda ise fuhşun meydan almasına asıl sebep kızların kocaya verilmesi hususunda muhtaç görüldükleri dırahoma maddesini işaret eden Ahmet Mithat'ın bu konudaki fikirlerine evlilik meselesinde temas edildiği için bir kez daha burada tekrarlanmayacaktır.

Hristiyanlıktaki birtakım uygulamalara eleştirilerde bulunmaktan çekinmeyen Ahmet Mithat, *Cellat*'ta kendi düşüncesini Hristiyan olan kahramanı Simon Garas'a da söyletir.

"Hapishanede yanına papaz kabul etmediği gibi hîn-i i'dâmında dahi kabul etmeyip 'Allah ile kul arasına siyah rubalı bir herif giremez' demiş. Fakat kendisi semt-i semâya nazır olduğu hâlde bir şeyler söylemişse de ne söylediği işitilememiş."[1156]

Bunun dışında romanlarında mezhepler arasındaki farklı uygulamalardan kaynaklanan ayrımcılığı ve mücadeleyi de ele alan yazar, Avrupa'daki mezhep farklılığının ulaştığı son noktayı göstermek için *Volter 20 Yaşında*'da Mösyö Dönevaye ile Margerit arasındaki aşkın işlendiği vaka halkasına yer verir. Babası Protestan mezhebinden olduğu ve o zamanlar bu mezhep Fransa'da menfur bulunduğu için ne ismen ne cismen asla şöhret alamayan Ann Margerit babasının ailesi içinde büyüdüğünden Protestan mezhebi ayinince terbiye görmüştür. O zamanlar Tolon alayı denilen bir askeri heyette yüzbaşı rütbesiyle görev yapan Mösyö Dönevaye genç Margerit'e âşık olduğunda kız da ona gönül vermiştir. Ancak delikanlı Katolik mezhebinde bulunduğu için kendisinin Protestan mezhebine mensup olması evlenmelerine engel olduğundan Madamozil Margerit çok büyük bir cesaretle mezhebini terk ederek Katolik mezhebini kabul etmiş ve Dönevaye ile evlenmiştir. Protestanlar ile Katolikler arasındaki fark, o zamanlar küfür ve iman arasındaki muhalefet kadar önemli olduğundan eğer Protestan bir Katoliği kendi mezhebine katabilirse Katolikler bu hâle bir müminin küfre düşmesi kadar üzülürler. Aksine bir Protestan'ın Katolik mezhebine girmesini de Katolikler, bir can kurtarılmış

[1156] Ahmet Midhat Efendi, *Cellât*, s. 203.

gibi karşılamaktaydılar. Hâl böyle olunca bu farklılığın evliliklere de yansıması kaçınılmaz bir hâl almıştır.

Yazarın pek çok romanında dinî unsurlar ön plana çıkmamış, daha gerilerde kalmış olmasına rağmen özellikle evlilik müessesesinin teşkilinde dinî kurallardan bahsedilmesi dikkat çeker. Müslümanların evleneceği kişinin de Müslüman olmasını tercih etmeleri, Müslüman bir kızın gayrimüslimlerden bir erkekle evlenmesinin yasak oluşu, buna karşın Müslüman bir erkeğin Hak dinine inanan gayrimüslimlerden biriyle evlenmesinde bir yasağın olmaması, İspanyollar arasında bir Müslüman'a verilen kızın ruhunu şeytanın ele geçirdiğine inanmaları gibi örf ve dinî normlar üzerinde en fazla durulan mevzulardır. Ahmet Mithat, merak edilen bu tür meseleleri, konuyu iyi bilen kişilerin yardımıyla açıklayarak zihinlerdeki soru işaretlerini de ortadan kaldırmak ister.

İlk olarak *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta Menou'nun bu yöndeki sorularını şeyh kendisine yardımcı olabileceği gerekçesiyle yanıtlar. İslamiyet'in ehl-i kitap olanları, yani Yehud ve Nasârâ'yı diğer kâfirler gibi kabul etmediğini, kâfirlerin kızlarına yakınlaşmadıkları hâlde ehl-i kitabın kızlarıyla evlilik yapabildiklerini, o kızın İslamiyet'i kabul etmek istememe durumu ortaya çıkarsa zorlamadıklarını; buna karşın erkeklere kız vermemelerini de kadınların kendi dinlerini muhafaza edebilecekleri hususunda zayıf kalmaları ve erkekliğin kadınlıktan güçlü olduğu için güçlüyü zayıfa musallat etmemek adına bunu yaptıklarını ifade eder.

Müslüman olduğu ve geliri Pavlos kadar olmadığı için kızını Hasan'la evlendirmek istemeyen Alfons'a karşı *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'deki Ziklas, iki farklı bakış açısını temsil eder. O, kızının yalnızca Müslüman biriyle evlenmesini değil aynı zamanda kızının Müslüman olmasına da razı olacağını, İslâmiyet'in fena olmadığını, hep bir Allah'a inandığımızı söyler. Böylece olması gerekeni Ziklas gibi bir Batılının cümleleriyle ifade eder. *Paris'te Bir Türk*'te de Batılı dostlarına İslamiyet'in en çok merak edilen çok eşle evlilik, harem hayatı gibi hususlarını açıklamaya çalışan ve bunda başarılı da olan Nasuh, önce poligamiye değinir. Bunu *Hazret-i Kur'an*'ın emrettiğini, bunlar arasında adil olmak kaydıyla ve eğer kişiye bir kadın yeterli gelmezse iki alabileceğini, o da yeterli gelmezse üç, nihayet dört kadınla evlenebileceğini, , lüzum ve ihtiyaç görülür ise poligaminin yasaklanmadığını belirtir. *Kur'an-ı Kerim*'in hayal âleminde gezinmeyip hakikat âleminde gezindiğini, insanı insanlığının fevkinde tasavvur etmediğini söyleyerek İslamiyet'in sosyal hayatı düzenleme adına çok önemli bir yerinin olduğunu dile getirir. Paris kibar salonlarına Nasuh'un girdirilip çıkartılması ve Batılıların Doğu hakkında en çok merak ettiği sorulara yanıtlar aranması, iki medeniyetin ortak değerler etrafında birleştirilmesi düşüncesine de hizmet eder.

De la Chaisne 'nin konağında Rahibe Anne ile dinî tartışmaya giren Nasuh vasıtasıyla Ahmet Mithat İslamiyet ve Hristiyanlığı kıyaslar. Yazar, Nasuh'u bu tür meclislerde konuşturarak hem iki medeniyeti pek çok yönden olduğu gibi din açısından da kıyaslar hem de Türk-İslam medeniyetinin üstünlüğünü işaret eder. Romanın her fırsat bulunan noktasında bu kıyaslama

faaliyetine başlayan Ahmet Mithat, romanı âdeta bu savunma ve üstünlüğü göstermek için yazmış gibidir. Zaten bütün tartışmalarda galip gelen kişi hep Nasuh'tur.

Kişiler bulundukları konuma, ait oldukları millete ve dine uygun biçimde konuşturulurken bazen çelişkili durumlar da ortaya çıkar. Müslüman olmayan bir İspanyol'un, Alonzo'nun, sözleri arasında *"Elhamdülillah"* ifadesinin geçmesi, Marie'nin Cuzella'ya "Evet, fakat vallahi, size bir hâl olmuş."[1157] diyerek bir rahibenin "vallahi" ifadesini kullanması yazarın olayları dönüp tekrar okumaması ile ilişkilendirilebilecek bir hatadır.

"Binaenaleyh İlia kendi yanına gelip de 'Nasılsın Alonzo?' dediği zaman 'Elhamdülillah, biraz iyiyim. Ama sizi tanıyamıyorum.' demiş ve İlia kendisinin haydut gemisinde tesadüf eylediği tembel Korsikalı olduğunu söyleyince, Alonzo bu tesadüfe şaşmış kalmıştı."[1158]

Kişilerin nitelikleri bağlı oldukları millet ve dinle eşdeğer kabul edilir. Yahudilerin paraya olan düşkünlükleri, kahramana da yüklenir ve birey aynı zamanda ait olduğu toplum kesimini de yansıtır. Hasan Mellâh, bu zaafı değerlendirerek Pavlos'un evrak mukayyitliği hizmetinde bulunan Samuel adındaki Fransız Yahudi'yi akçe karşılığında konuşturarak Pavlos'un özel mektuplarını okutur. *Dünyaya İkinci Geliş*'te de Yahudiler hakkında değerlendirme yapan anlatıcı, "Yahudilere hain derler, vakıa sahihtir. Lâkin Yahudiler yalnız sadakat vaat ettikleri adamın husemâsına haindirler."[1159] diyerek fikrini ortaya koyar.

Roman kahramanları arasında özellikle Müslümanlar, kendi inançlarını açıkça söylemeyi tercih ederken yabancılar dinî inanışlarında aynı tavrı sergilemezler. Bu durum, kişilerin karşılaştıkları durumlarda dinî inanışa verdikleri öncelikle açıklanabilir. Hasan Mellâh, "Eşhedü billah! Vahdehü lâşerîke leh ve hüve alâ külli şeyin kadîr! Ben Müslüman'ım kardaşım."[1160] diyerek dinini belirtir. Çünkü ortaya çıkan bir olayda karşısındakine ders vermek isteyen Hasan, Müslümanların kaza ve kadere inanarak tevekkül etmesi gerektiklerini bu noktadan başlayarak dile getirir.

Din konusunda kişilerin tercihine saygı duymak gerektiği mesajını ifade eden Ahmet Mithat, kişinin ancak Müslüman bir kişiyle birlikte olması durumunda ve kendi isteği doğrultusunda İslamiyet'i tercih etmesinin doğruluğunu vurgular. Bu konudaki baskıya tamamen karşıdır. Hatta anlatıcı vakanın bu noktaya geldiği durumlarda *"erbâb-ı mütâlâa"*nın itirazlarını duyar gibi olarak bunlara karşı çıkar. Dolayısıyla kişilerin din ve vicdan özgürlüğüne asla dokunulamayacağını belirtir. Cuzella'nın Müslüman olup Hasan Mellâh'la evlenmesinden sonra onun tesettür hususunda pek de ihtimam edememesine okurların gösterebileceği itiraza "…bundan dolayı

[1157] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 102.
[1158] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 264.
[1159] Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, s. 106.
[1160] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 119.

Cuzella'yı muaheze etmemelidir."[1161] diye uyarıda bulunur. Onun bu konudaki dikkatsizliğini ise İspanyol olmasından gelen serbestliğine hamleder.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki kahramanlar, milli renkliliğe uygun biçimde dinî açıdan da renklilik gösterirler. Romanlarda ilahî dinlerin yanında Hinduizm, *"ateş-perestlik"* diye ifade edilen Mecusilik ve putperestlikten de söz edilir. Bunlardan ateşperestliğin nasıl bir inanış olduğu üzerinde *Gürcü Kızı yahut İntikam*'da geniş bilgiler sunan yazar, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*'nde de Amerikan yerlilerinin putperestlik inanışını, tanrılarına insan kurban etmeleri, kültürleriyle dinlerini birleştirmelerini anlatır.

İslamiyet, üzerinde en fazla durulan dindir. Bundan sonra sırasıyla Hristiyanlık ve Yahudilikten söz edilir. Müslümanlar daha çok olumlu vasıflar taşırken Hristiyanlar arasında olumlu ve olumsuz vasıflar taşıyanların sayısı hemen hemen dengededir. Yahudiler'in ise dinî inançlarından ziyade yaptıkları tercümanlık, ticaret gibi mesleklerinden söz edilmektedir. Ahmet Mithat, İslamiyet'i ön plana çıkarıp diğer dinleri yok saymaz ya da onları küçümsemez. Ona göre bir insan doğruluk ve dürüstlük ekseninden ayrılmıyor, insani vasıflarını kaybetmiyorsa dinî inanışının o kişiyi değerlendirmede bir önemi yoktur. Çünkü dinler insanlara güzel yaşamayı öğretmek için vardır.

Kişilerin evliliğinde en büyük engel dindir. Hristiyanlık açısından bir Müslüman'la evlenmek dinî bir yasak taşımamakla birlikte *Süleyman Muslî*'de görüldüğü gibi toplumdan dışlanmaya kadar gidebilecek kötü bir davranıştır. Müslüman bir kızın Müslüman olmayan bir erkekle evlenmesini İslamiyet'in yasakladığını defalarca ifade eden Ahmet Mithat, buna karşın Müslüman bir erkeğin Müslüman olmayan bir kızla evli olmasında bir sakınca olmadığını dinî akidelerden örnekler vererek açıklar. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da Demir Bey'in Fransızca sayıklamalarından korkarak kocasının bir Hristiyan olabileceğinden tedirginlik duyan Feride Hanım'ın ilk endişesi de yıllarca bir Hristiyan erkekle aynı yastığa baş koymuş olduğudur. Ancak korktuğu şeyler başına gelmez. Ahmet Mithat buna kurguda dahi olsa izin vermez. Bu düşünceye uygun biçimde birbirini seven kişilerin arasındaki bu engeli ihtida ile kaldırır. Hatta zaman zaman bunun bir roman olabileceğini de ifade eder. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'ın başlangıcında bunu şu şekilde belirtir:

> "Bundan (...) sene mukaddem Fransa tebaasından bir kız ihtida eylemişti. O zamanlar gazeteler mühtedileri ilân etmedikleri için bu kızın ihtidasını elbette haber almamışsınızdır. Bu kızdan yedi sekiz ay sonra Fransa tebaasından bir de erkek ihtida eyledi. Hem öyle bayağı adamlardan değil. O milletin kibar zadeganından! İhtimal ki hâlâ sağdırlar. Sağ iseler afiyette olsunlar. Vefat eylemişler ise Hak rahmet eylesin. Her hâlde bu iki zatın ihtidası içinde gayet güzel bir roman vardır. O kadar güzel ki, şu ihtida meselesinin delâletinden vehleten anlaşılacağı üzre bu roman yalnız Avrupa'da bilhusûl oradan buraya gelmiş değildir. İstanbul ve Fransa ve Cezayir'i dolaşarak tahassul eylemiş bir romandır ki karilerimizin hoşlarına gideceğini muhakkak bildiğimiz cihetle tasvir ve tahririne şürû' eyledik."[1162]

[1161] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 177.
[1162] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 5.

Dolayısıyla romanlarda bir zorunluluk olmamasına karşın Hristiyan kızlar, Müslüman genci sevdiklerinde kendi rızalarıyla İslamiyet'i de seçerler. Cuzella, Julia, Alonzo da bu şekilde İslamiyet'i kendi rızalarıyla seçen kişilerdir. Dinde kesinlikle zorlamanın olmadığını dikkat çeken yazar, dinin bir vicdan hürriyeti olduğunu vurgular. Bundan ötürü din, romanlarda bir ayrım odağı olarak algılanmaz.

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr'da Cuzella ile Rahibe Marie arasında geçen konuşmadan Cuzella, yanı başında duran Hasan'ın resmini alıp göstererek o varken kendisinin Pavlos'la asla evlenemeyeceğini söyler. Marie'nin "...cansız bir resme mi varacaksınız?"[1163] sorusu Cuzella'nın "…kilisede cansız resimlere tapıyoruz a, ben de buna tapacağım."[1164] şeklindeki dinî eleştirisini de beraberinde getirir.

Ahmet Mithat, âlemde her kötülüğe, her şüpheye, her belâ ve musibete siper olarak rahip cüppesini gördüğünden Hasan'ı da Cuzella'nın konağından papaz kılığına sokarak çıkartır. Böyle olunca kimse ona bir soru sormadan konaktan rahatlıkla çıkar. Buna karşın Ahmet Mithat, toplumdaki bu yaygın kanının pek de doğru olmadığına Hasan Mellâh örneğiyle temas eder. Sahilden yarım saat ve belki daha fazla uzaklaşıp küçük bir köye giden Hasan, burada papazdan birkaç lokma ekmek ister, papaz vermez. Ancak orada süflî bir hâlde bulunan bir sarhoş yalnız ekmek değil yemek de verir. Bu duruma büyük bir şaşkınlıkla yaklaşan Hasan, vasıtasıyla Ahmet Mithat; sevgi, kardeşlik ve dayanışma üzerine bina edildiği söylenen Hristiyanlığın samimiyetini sorgular.

Hasan ile Fransa'da valinin karısı arasında geçen konuşmada valinin karısının "Ama zevce daha başka bir şey değil midir ya? Tevrat'ta yazar ki, insan zevcesiyle beraber bir vücut içinde iki ruh addolunur ve vakıa, siz Müslüman olduğunuz için belki Tevrat'ı okumamışsınız efendim."[1165] demesine Hasan, "Biz Müslüman olduğumuz için Tevrat'ı görüp okumaya ve öğrenmeye borçluyuz bile. Fakat meramınızı şimdi anladım ve hakkı da sizde gördüğüm için teslim ediyorum."[1166] diyerek yanıt verir. Böylece kişilerin dinî inanışları sık sık ön plana çıkartılarak tanıtımları gerçekleştirilir.

Hasan Mellâh'ı pek çok konuda sözcü tayin eden Ahmet Mithat, Müslümanlık ile Hristiyanlık arasındaki ortaklığa onun cümleleriyle işaret eder.

> "Biz ki Müslümanız madam, bizim dinimizde nedamet ve tövbe ve istiğfar en büyük ibadetlerden addolunur. Siz dahi dindarsınız. Ben sizin kitaplarınızı okudum. Gördüm ki sizde dahi nedamet mûcib-i afv u safhdır. Hatta değil Cenabıhakka, adî bir papaza arz-ı nedamet ettiğiniz hâlde dahi muaf

[1163] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 99.
[1164] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 99.
[1165] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 161.
[1166] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 161.

oluyorsunuz. Kusur için istiğfar, elde bulunan nimet için teşekkür, istikbal için ümit ve intizar diyanetin üss-i esâsı ve istirâhat-ı kalbin yegâne mûcib-i aleyhidir."[1167]

Her kültürel seviyeden insanın dini algılayış biçimine yer veren Ahmet Mithat, Julia ile Alonzo arasında geçen konuşmalarda Julia'nın saflığı karşısında İslamiyet'i savunmayı kıt bilgisiyle de olsa Alonzo'ya yaptırır. Bu vesileyle Batı'nın algısındaki Arap toplumu tanıtılır ve okuyucuya bilmediği memleketler hakkında bilgi verilir.

"Julia -Bunları bilmeyen Hristiyan olur mu?
Alonzo-Vay, olmaz mı?
Julia-(biraz derince teemmülden sonra) Korkarım sen Hristiyan değilsin.
Alonzo-Hristiyan olmazsam ne olabilirim?
Julia-Sakın Arap olmayasın.
Alonzo-(tebessümle) Ya Arap olursam? O zaman beni sevmez miydin?
Julia-Ne diyeyim? Validemin dediklerine bakarsam yine severdim. Ama başkalarının dediklerine bakarsam Alonzo-Validen ne diyordu?
Julia-'Araplar da Allah'ın kuludur. Onlar da Allah'ı tanırlar.' derdi.
Alonzo-Senin anan erkek olaymış papa olacak bir karıymış. Başkaları ne diyorlardı?
Julia-Herkes diyor ki, Araplar Hristiyanları kebap ederler de, şarap ile meze ederek yerlermiş. Aman yarabbi ne korkunç sofra! Ne dehşetli taam!
Alonzo-Bir kere Araplar şarap içmezler.
Julia-Niçin?
Alonzo-Onların kitaplarında şarap içmek büyük günahdır. Sana bunu kim söyledi?
Julia-Herkes.
Alonzo-Ben de işittim Papaz Lermit Pietro böyle söylermiş. Muradı Hristiyanları ayaklandırıp Müslümanları öldürmekmiş. Lâkin sen Arapları görmedin onlar...
Julia-Ben onları görmek de istemem.
Alonzo-Niçin?
Julia-Siyah olduklarından korkarım da onun için.
Alonzo-Gördün mü bir kere? Ne kadar beyaz Araplar vardır ki senden güzeldirler. Darılma ama, senden güzel dediğime darılma. Bir kere siyah olan Arap değildir. Bir kere de" Arap olan siyah olmaz. Buralarını sonra anlarsın."[1168]

Hasan'dan etkilenen Alonzo ve Alonzo'nun konuşmalarının etkisinde kalan Julia, Müslüman olur. Çünkü İslamiyet'in esaslarının kötü olmadığına ve insanları doğru yola sevk ettiğine inanmışlardır. Böylece Ahmet Mithat, pek çok romanında olduğu gibi gayrimüslim kişilerden olumlu nitelikler taşıyanları İslamiyet'le şereflendirir.

Dinin bir vicdan hürriyeti olduğuna inanan Ahmet Mithat, Türkiye'de Hristiyanlara edilen emniyetin Batı'dan çok daha fazla olduğunu söyler. Bunu, Batılı kahramanlarla yaptığı sohbetlerde yerli kahramanlarına ifade etme ortamı sunar. Hele yaşanan zamanda Devlet-i Aliyye'nin Hristiyan tebasına emniyeti hiçbir zamana mahsus olmadığı, Devlet-i Aliyye ülkesinde Hristiyanların âdeta Osmanlılar kadar hür ve serbest olduğu, herkesten daha rahat yaşadıkları belirtilir. Eğer bu halkların mazlumiyetine dair yine kendi uydurduğumuz yalanlara kendimiz

[1167] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 210.
[1168] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 48-49.

inanacaksak buna kimsenin engel olamayacağını ama gerçeğin de bundan ibaret olduğunu açık açık ifade eder. Şu hâlde Osmanlı Devleti İslam, Hristiyan demeyip her sınıf ahalisine hürriyet, adalet verdiği hâlde Batılılar açısından bunun hâlen görülmemesini de art niyetli davranış olarak görür.

Sadece İslamiyet, Hristiyanlık ve Yahudiliğe değinmeyen Brahmanizm gibi inanışlardan da söz eden Ahmet Mithat, *Hayret*'te bunun ilk örneklerini verir. Vakanın bir kısmı Güney Asya'da geçtiği için bu romanda buradaki inançlardan Brahmanizm'den bahseder. Bütün yönleriyle bu dinin öğretileri anlatılmamakla birlikte genel inanış çerçevesinden söz edilerek okurların az da olsa istifa etmelerine olanak sağlanır. Benzer biçimde Amerika yerlilerinin ele alındığı *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*'nde Amerika yerlilerinin dinî inanışlarından da söz edilir. Avrupalılar için vahşet ve medeniyet arasını belirleyen şeyin Hristiyanlık olduğunu, bir kavim ne kadar vahşi olursa olsun Hristiyanlığı kabul eyledikten sonra hikmet ve diyanet hakkında zerre kadar bir fikri bulunmasa ve medeniyet ve diyanetin asla kabul etmeyeceği ayıpları ve zulümlerin tamamını yapsa bile onu Avrupalılar yine medeni kabul ederek Nasrâniyyet'i kabul etmedikten sonra Çin'in, Hind'in en medeni halkını bile yine barbar sınıfından saydıklarını belirtir. Bundan ötürü din ve medeniyet roman boyunca birlikte anılır. Miss Johnsonser'ı aramak için yola çıkan keşif heyetinin vahşilerin yaşadığı bölgeye ayak bastıklarında söyledikleri ifadelerde bunları görmek mümkündür.

> "...halk karaya çıkar çıkmaz mevcut eslihanın kâffesi birden havaya doğru ateş edilip ve cümlesi ittihâd-ı lisânla 'Yaşasın Johnsonser ve şürekâsı!' diye bir nida edip zaten hazırlamış bulundukları geçme demirden mamul amudun parçalarını yekdiğerine rabt ve rekz ile üzerine dahi Saint Loui idâre-i merkeziyyesine mahsus olan bayrağı çektiler. Bunun üzerine umûm huzzâr bir daha 'Yaşasın medeniyet! Yaşasın Hristiyanlık!' nidasını ayyuka çıkardılar ki işte bu suretle orasını isti'mar etmiş oldular."[1169]

Bununla birlikte İngilizlere esir düştüğünde Adrianne olarak isimlendirilen kişi, vahşiler arasında Maşamol olarak bilinir. Rikalda ise Miss Jonhsonser'la birlikte Amerika'ya geldiğinde ismi Alphonse olmuştur. İsimle birlikte dinin değişmesi de dikkat çeken hususlardan biridir.

Bu tür yaygın olmayan inançlar bir kenara bırakılırsa yazarın romanlarında çoğunlukla Hristiyanlık ve İslamiyet'in kıyaslandığı ve bu iki büyük dinin değerlendirildiği görülür. *Gönüllü* romanında Recep, oğlu Osman Hâlis'e bu iki dinin arasındaki farkı anlatırken bunu bir soğan zarına benzetir.

> "Müslüman kısmı yalnız Peygamberimiz Muhammedü'l-Mustafa Efendimiz Hazretlerinin Hak Peygamber olduğuna inanmakla kalmayıp sair cümle peygamberlere dahi inanır. Onların en büyüklerinden birisi dahi Hazret-i İsa'dır. Müslüman dahi Hazret-i İsa'ya 'logos' der ki onun Arapçasını 'kelime' diye söyler. Hazret-i İsa, Hak teâlânın bir kelimesidir ki onu Hazret-i Meryem'e ilka eylemiştir. Müslüman kısmı Hazret-i İsa'yı rûhullah olmak üzere itikat ve kabul eder. Yalnız Allah'ın oğlu demez. Yalnız Allah demez. Zaten İndilerde dahi böyle bir haber yoktur. Hazret-i İsa Allah'ın oğlu ise hepimiz

[1169] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 209.

dahi Allah'ın oğluyuz. Hak teâlâ Hazret-i İsa'nın babası ise hepimizin dahi babasıdır. Bu oğulluk babalık bizim maddî olan babalık ve oğulluğumuza benzemeyip hâlikiyet ve mahlûkiyet demektir ki bu manaya göre dahi İslâm ile Hristiyan arasında fark yoktur. Fakat maddî olan übüvvet ve bünüvveti ve Hazret-i İsa'ya isnat olunan ulûhiyeti, İslâmiyet mümkün değil kabul edemez. Zaten milâd-ı İsa'dan üç buçuk asır sonraya kadar Hristiyanlar dahi bu itikatta değildiler. Bu isnâdât ondan sonra hem de âdeta cebrî gibi bir surette vukua geldi. Binaenaleyh bir Hristiyan Müslüman olur ise Hazret-i İsa'yı, Hazret-i Meryem'i terk ve inkâr etmesi lâzım gelmez. Onlar yine efendilerimizdir. Cümlesinin şefaatim ümit eder. Bunca peygamberlere bir de Hâtemü'l-enbiyâ efendimizi ilâve ederek asıl din-i Hakkı bu veçhile ikmal eylemiş olur. Zaten Peygamber Efendimiz Hazretlerinin geleceklerini Hazret-i İsa dahi haber vermiştir ki İncil-i şerîfte yazılıdır. İnşallah taallüm ve tederrüs ile âlim olur isen İncil-i şerîfte bu bahsi kendin görür anlarsın oğlum."[1170]

2.9. Sadakat/İhanet

Ahmet Mithat'ın erdemli insanların sahip olması gereken davranışlardan belki de en önemlisi olarak işaret ettiği sadakat duygusu ve tezadı olan ihanet, romanlarında olumlu ve olumsuz nitelik taşıyan kahramanların işlenişinde en fazla ele alınan niteliklerdir. Olumlu/örnek kahramanlar sevdiğine, ailesine, arkadaşına, tanımadığı kişiye karşı her ne gerekçe ile olursa olsun asla ihanet etmez. Olumsuz nitelikleri ön plana çıkartılarak yadsınan kahramanlar ise neredeyse bütün tercih noktalarında kararlarını ihanetten yana kullanırlar.

Henüz ilk romanı *Hasan Mellâh*'ta romanın çatışmalarından birini üzerine kurduğu sadakat ve ihanet, yalnızca iki şahıs arasındaki çatışmayla sınırlı kalmaz. Oluşturulan benzer vaka hakları ile iyilik ve kötülüğün insan erdemleri arasındaki durumu vurgulanır, her defasında iyilik ve bununla bağlantılı olarak sadakat galip gelir. Ahmet Mithat'ın okuru eğitme, ahlaki birtakım dersler verme amacıyla örtüşen bu çatışmanın düzenlenişi, kişilerin düzenlenişinde görüldüğü gibi iyilik ve kötülüğü temsil eden ihanet ve sadakat temalarında iki temel örnek olarak sunulur. Romanında sonundaki *hatime* başlığı altında ifade edildiği gibi okuyucunun hisse çıkarması üzerine odaklanır. Bunlardan ilki, Alfons'un karısının kocasını aldatması diğeri ise Madame İlia'nın kocasını aldatmasıdır. Bu iki ihanet örneğinin karşısına Cuzella ile Hasan, Esma ile Arslan Bey ve İnşirah ile Numan İbn-i Mutahhar arasındaki sadakate dayanan ilişkiler çıkarılır. Kişi hatırlatılırken bile onun sadakatinden söz edilir. Bunlar gibi örnek aşk vakaları hemen her romanında görülmektedir.

"Zevcesi İnşirah, haniya şu kocasına sadâkat-ı tâmmesi cihetiyle, hülleyi kabul etmemek için bıçak ile kendisini vurmaya hazırlanmış olan koca İnşirah..."[1171]

Bu sebeple iyi-kötü çatışması ekseninde sadakat-ihanet çatışması da örnek olaylarla desteklenir ve sonunda iyilik yani sadakat galip gelir. İyilik yapanlar, aşkına ve kendisine iyilik edene sadakat gösterenler de ödüllerini alırlar. Bu vaka halkaları yoluyla verilmek istenen mesaj da temelde budur. Yine benzer vaka halkalarından birinde Hasan, sevdiği kişiyi -Cuzella'yı-

---

[1170] Ahmet Midhat Efendi, *Gönüllü*, s. 210.
[1171] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 281.

aramak, Esma Arslan Bey'i bulmak, Madame İlia da eşini bulmak için yollara düşmüştür. Bu vaka halkalarından ilk ikisi sadakatle sonuçlanırken Madame İlia'nınki ise Trillo'nun ayartması ile ihanetle sonuçlanır. Özünde kötü olmasa bile bir hata ile kocasına sadık kalamayan Madame ilia ise onurlu bir şekilde ölmeyi tercih eder. Böylece Hasan ve Arslan Bey'i ideal erkek olarak tanıtan yazar, ideal kadın tipleri olarak ise Cuzella ve Esma'yı işaret eder, onlarla duygudaşlık yaşar. Benzer vaka halkaları, ortak amaçlar etrafında birleşir. Dolayısıyla ezilenlerin, yardıma ihtiyacı olanların, düşmüşlerin karşısına mutlaka bir iyiyi çıkartan Ahmet Mithat, bu romanda olduğu gibi diğer romanlarında da iyiliği insan erdemlerinden en büyüğü olarak gösterir.

> "Alonzo-Bilirim ama, bir karıya verdiğiniz vaat, vaat sayılmaz. Hatta bir erkeğe verdiğiniz vaat bile vaat sayılmaz. Zira, vaat hususunda mukabiliniz bulanan zatın dahi vaadinde durması şarttır. Siz bir karı vaadinde durur mu zannedersiniz? İşte Madame İlia'nın naaşı hâlâ Marsilya Limanı'nda bulunup, ihtimal ki daha balıklar etini yiyerek bitiremediler bile."[1172]

Bu kavramın hissiyata mahsus olduğunu belirten anlatıcı, bunda herhangi bir vazife bahsi olmadığını vurgular. Ahmet Mithat'a göre vazife, insanın evli olduğu kişiye nikâh şartı olarak vadedeceği sadakattir.

Esma'nın Arslan Bey'e ve Arslan Bey'in de Esma'ya olan sadakati örnek olarak gösterilirken bu aşkın işlenişindeki esas gayenin de sadakat temasını vurgulamak olduğu anlaşılır. Bu sadakati örnek gösteren Hasan da kendisine kızarak Cuzella'ya olan sadakatini onu arayıp bulamadığı için zarar görmüş olarak hisseder. Onun cümlelerinde de sadakatin ne kadar ulvi bir değer olduğu anlaşılır.

> "Hasan-(bir hayli müddet dalgın mülâhazattan sonra) Evet söylemeliyim ya? Çünkü sen bana esrarını söyledin, ben de sana ahvalimi söylemeliyim. Efendim, ben de senin gibi bir zata söz vermiştim. Sen âşıkına söz verdiğin gibi, ben de âşıkama söz vermiştim. Hâlâ şu içinde bulunduğumuz gemi ile ihtiyar eylediğim bu seyahat, onu taharri içindir. Benim niyetim hâlis, sadakatim kuvvetli, hâl ve hareketim merdane olduğu hâlde, niyetimi telvis sadakatimi mahv, harekâtımı namerdâne bir surete ifrağ eden Alonzo'dur. Mert yaşamak, âşık yaşamak, feyz-i aşkla müs-tefîz olmak emelinde bulunan bir adamı, o tarîk-i saadetten ayırmak kadar düşmanlık mı olabilir?"[1173]

Hasan, bu konuşmasının ardından âlemde aşkın en büyük sadakatini kendisinde müşahede eylemiş olduğu hâlde, kendinde dahi bu anlamda zaaf ve sebatsızlık gördüğünü dile getirir. Bunun tek sebebi ise Cuzella'ya ulaşamamasıdır. Hayatta âşık olarak iki kadına rastladığını bunlardan birisinin Cuzella, diğerinin de Esma olduğunu söyleyen Hasan, Allah için ikisini de kendisinden daha sebatlı, daha metanetli, daha mert, daha cesur gördüğünü belirtir. İşte bu tecrübesinden ötürü kadınların sadakatini erkeklerden daha fazla bulduğunu söyler. Özellikle de bir kadına erkek tarafından taarruz edilmedikten sonra, kadının sadakat ve iyi niyetinden asla halel gelmeyeceğine emin olduğunu ifade eder. Gerçekten de söylediği gibi Madame İlia,

---

[1172] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 269.
[1173] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 328.

kocasını büyük sadakat hisleriyle ararken karşısına çıkan Trillo, onu ayartarak kocasına ihanet etmesine sebebiyet verir.

Sadakati yücelten bu olumlu örnekler karşısında ihaneti gösteren kötü örnekler de verilerek çatışma ortamı hazırlanır. Arslan Bey'in sadakatine karşı efendisi Bekir Bey'in kızının cinsel ihtirası ve Arslan Bey'e olan aşkı bir çatışma ve çelişki doğurur. Arslan Bey ise Esma'ya olan sadakatinden bir an olsun geri adım atmaz. Sadakat konusunda dikkat çeken bir husus da şudur: Arslan Bey, Esma'yı deli gibi sevdiği hâlde onu Hasan Mellâh'la birlikte olmuş ve artık onun helali olarak düşündüğünden efendisi ve kendisine büyük iyiliği dokunan Hasan Mellâh'a ihanet etmemek adına Esma'ya yakın olmayarak çok erdemli bir davranış sergiler. Durumun böyle olmadığı anlaşılınca Arslan Bey ile Esma, Hasan'ın da izniyle birlikte olur ve evlenirler. Böylece iyiler bunun mükâfatını da alırlar.

Paris'te Bir Türk'te beş buçuk altı ay kadar müddet Çemsay Hanım'ın evinde misafir kalan kahraman, köylülerden hiçbirisinin bu durumu tehlikeli görmemesine şaşırır. Bunun altında yatan etken ise Çemsay Hanım'ın şehit kocasına vermiş olduğu *va'd-i sadakat* gösterilir. Bu sadakat sözünün tehlikeye düştüğü hiçbir dakikayı tasavvur bile edemediğini belirten anlatıcı, bu hâli büyük bir fazilet olarak işaret eder. *Hüseyin Fellâh*'taki Ömer ile Şehlevend, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de Râkım ile Canan, *Kafkas*'taki Esma ile Kaplan Bey ilişkileri, sadakatin sonuna kadar gösterildiği örnek vakalardan birkaçıdır. Ancak aşk her zaman sadakatle ilerlemez. Bazen aksi durumlar da ortaya çıkar. Dürdane Hanım'ın başına gelen ihanet, neredeyse bütün bir romanın temel hareket noktası olmuştur. Kurgu baştan sona kadar onun etrafında ilerler. Dürdane'yi gizlice dinleyen Ulviye, Mergub isimli gencin onunla evlenmeyi vadederek birlikte olması, Dürdane'nin hamile kalması üzerine de ondan ayrılmak istemesini öğrenir. Hatta çocuğun aldırılması için Dürdane'ye baskı yapan Mergup, ihanetin önemli aktörlerinden biri olarak rol alır. Onun bu söylemlerine dayanamayan Ulviye ise Dürdane'nin intikamını almaya karar verir ve romanın entrik yapısı şekillenir. Görüldüğü gibi tematik bir unsur, bazen romanın merkezine konularak kurguyu baştan sona kadar belirleyebilmektedir.

Dürdane Hanım, Mergub Bey'le bu şekilde bir ilişki yaşadığında Memduh isimli bir doktor binbaşı ile nişanlıdır ve evlilik hazırlıkları yapmaktadırlar. Fakat Dürdane Hanım Mergub'u görüp beğenince bu fikrinden vazgeçer, ona yönelir, Memduh'la görüşmemeye başlar. Aslında onun anlatıcı tarafından Mergub'la olan yakınlaşması normal karşılanmakla birlikte nişanlısına sadık kalamaması ve şıpsevdi gibi davranması, başından bu tür tatsız bir olayın geçmesine sebep olmuştur. Memduh bütün bunlara rağmen onu yine kabul ettiğini söylemesine karşın Dürdane Hanım'ın kabul etmemesi, kendisine uzanan son elin de boşta kalmasına yol açar. Dolayısıyla ne kadar mazlum olursa olsun sadakat konusunda zafiyet gösterenlerin sonu hep felakettir. Dürdane Hanım da romanın sonunda intiharı seçerek kendisini böyle bir sona sürüklemiştir.

Yeryüzünde Bir Melek'te de Raziye ile Şefik arasında yaşanan bir gönül ilişkisi ele alınır. Ancak burada dikkat çeken birkaç husus vardır. Bunlardan birincisi Raziye'nin artık İskender Bey'le

evlenmiş olmasına karşın eski aşkı Şefik'i hâlen seviyor olmasıdır. İkincisi ise onu ne kadar severse sevsin yine de kocası İskender Bey'e sadakatten geri durmamasıdır. Bir yanda evliyken bir başkasına meyleden, diğer yandan kocasına ihanet etmemek için çaba sarf eden bir kadının durumu çelişki ortaya çıkarmaktadır. Evliyken de bir kişinin bir başkasına gönül vermesinin doğallığına inanan Ahmet Mithat, bunu roman kahramanlarının bu şekilde bir aşk yaşamalarıyla ortaya koyar. Böylece ters bir durumu, Raziye'nin ihanete düşmemesi ile biraz olsun yumuşatır. Romanlarında bu tür kadın kahramanları zaman zaman kullanan yazar, çözüm olarak da kadınların kocalarını ölüme göndererek ya da boşanmalarını sağlayarak gerçekleştirir. Artık engel kalmayınca da birbirini seven kişiler, aşklarına gösterdikleri sadakati ihanete dönüştürmeden evlenirler. Şefik ile Raziye'nin birlikte olmaları da ancak bu şekilde mümkün olur. Çünkü Ahmet Mithat, örnek kahramanlarına yasak aşk yaşatmaz. Öyle ki Raziye, Şefik'i sevmesine rağmen eşi İskender Bey'e sadakatinden de asla geri durmayarak bunu gösterir. Oysa Arife, Şefik'e kendisiyle birlikte olması karşılığında isterse kendisini aldatabileceği teklifinde dahi bulunmuştur. Ahmet Mithat böylece tezat oluşturarak tezini kuvvetlendirme yoluna gider.

Karnaval, ahlaki bakımlardan farklı yönelim içindeki Resmi Efendi ve Zekâyi Bey; Cezayirli Bahtiyar Paşa ile Hamparson Ağa gibi zıt kişilik yapılarına sahip kahramanlar, medeniyeti algılama biçimleri, kültürel seviyeleri, eğitim gibi özelliklerle aynı olaya değişik tepkiler verirler. Resmi, hayat tecrübesi sahibi, çalışkan, özgüveni yerinde bir kişi olarak anlatılırken Zekâyi de bir o kadar içine kapanık yetiştirilmiş, devamlı ailesinin güdümünde hareket etmiş, tek başına karar veremeyen, tembel, şıpsevdi, ahlaki zaafları bulunan bir mirasyedidir. Resmi, yakın arkadaşı Zekâyi'yi Hamparson ailesine tanıştırdığında Zekâyi, Hamparson'un dünya güzeli karısına âşık olur. Hatta bunu dile getirir; ancak aşkına karşılık bulamaz. Madamın ona ilgi göstermemesinde kocasına sadık kalma gayesinin olması kadar Zekâyi'nin karakter zafiyetinin de rolü bulunmaktadır. Çünkü Arslangözyanların yakın dostu Madam Küpeliyan, Madam Hamparson'un Resmi'ye alaka duyduğunu hisseder. Çünkü karakter olarak kuvvetli niteliklere sahip olan Resmi, Madam Hamparson'un da ilgi odağı olmuş, sadakatini o durumda hiçe saymıştır. Diğer yandan Batılı bir aile içinde bu tür şeylerin yaşanmasının çok da abes karşılanmadığı ima edilse bile romanın sonunda kocasının ölmesi üzerine Madam Hamparson her şeyden tövbe eder. Resmi'den de ayrılır. Bütün mal varlığını rahibe cemiyetine bağışlar. Böylece aslında kocasına duyduğu sadakatin onun ölümüyle birlikte ortaya çıktığı gösterilir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında sadakatine sonuna kadar güvendiği kişilerin desteğini gören bir de bunun aksi olarak onların ihanetine uğramış kahramanlara sıkça rastlanır. Bunun ilk örneği de *Dünyaya İkinci Geliş*'teki Veysel Efendi'dir. O, kendisine en çok güvendiği adamlarından olan Hadım Mesut Ağa'nın ihanetine uğramış, bunun sonucunda bütün varlığını kaybetmiş bir kişidir. Hasan Mellâh ve Hüseyin Fellâh ise bunun aksine etrafındaki insanların desteğini kendilerine çekmiş, iyilik etmiş, bunun neticesi olarak iyilik ettikleri kişilerin daima sadakatiyle karşılaşmış kişilerdir. Dolayısıyla bu iki karşı davranış biçiminden çoğunlukla birincisi ile karşılaşılmış olsa da

bunu yazarın kötüyü göstererek olumlu olanı işaret etmesinin sonucu olarak düşünmek doğru olacaktır.

Cellat'ta da benzer biçimde bir ihanet vardır. Simon Pankar, Pol Tonak'ın yanında çalışan en sadık, en güvenilir adamlarından biriyken bu güveni kullanarak onun büyük miktar parasını çalıp kaçar ve Fransa hazinesini dolandırır. Ancak işlediği onca suça rağmen soylu olduğu için kendisine o suçlar layık görülmez ve hep suçsuz gibi görülür. Bununla birlikte Stefani'nin babası Pol Tonak hakkında asılsız iftiralar ortaya atarak onun Fransa hazinesini dolandıran kişi olduğunu her yerde yazar. Pol Tonak tutuklansa da Andre Gocafo'nun çabaları ve bunun böyle olmadığını ifade eden risaleleri yayınlamasıyla gerçekler ortaya çıkar. Simon Pankar bunca kötülüğünün ve ihanetinin bedelini romanın sonunda Andre Gocafo'nun babası Simon Garas tarafından işkence ile öldürülerek öder.

Haydut Montari'de romanın temeli, Angelina'nın babası Kont Del Castelnora'nın öldürülmesine dayanır. Onu yaklaşık on yıl önce katledenler, Giorgino ve Gargula'dır. Giorgino, Kont'un yanında çalışan bir kişi iken çeşitli hilelerle onun mal varlığını ele geçirmiş bir düzenbazdır. Gargula ise ona yardım eden suç ortağıdır. Görüldüğü gibi onların bu ihanetini ortaya çıkarmaya çalışan Montari takma isimli kişinin çalışmaları da romanın entrik yapısını bina eder. Kötülerin, ihanet edenlerin akıbetine Giorgino ve Gargula da uğrar ve yargılanarak Gargula ömür boyu küreğe, Giorgino ise idama mahkûm edilir.

Gürcü Kızı yahut İntikam'da intikam ateşini yakan iki başlangıç noktasından biri sadakate dayanmaktadır. Bu vaka halkası da Tigran'ın Çar Vekili Prens Çiçiyanof'a sadakat gösterisidir. Anlatıcı konumundaki kişi olan Gilliom Sanc, konuk olduğu Prens Danyal'ın evinde büyük ilgi görmesine karşın Prens Danyal'ın Tigran isimli seksen yaşlarındaki bir Ermeni ihtiyarı sopayla dövmesine bir anlam veremez. Sebebini sorduğunda ise onun yaptığı ihanet ortaya çıkar. Yaklaşık altmış sene önce başından geçen macerasını dinleyen Sanc, bu geçmişin içinde pek çok siyasi ve tarihî bilgiye de rastlar. Rusya tarafından Gürcistan yönetimine gönderilen Çar Vekili Prens Çiçiyanof, Peşav Prensi Gadilla'nın isyankâr tavırlarını önlemek için onu tutuklatır. Bu sırada Çiçiyanof'un yanında tercümanlık vazifesi gören Tigran, ellerinin bağlı olmasını fırsat bilerek ve efendisine bağlılığını göstermek düşüncesiyle Prens Danyal'ın babası Gadilla'ya tokat atar. Onurlu bir kişi olan Gadilla da bunu gururuna yediremez ve böylece intikam ateşi yakılır.

Müşahedat'ta da benzer tema benzer biçimde işlenir. Ancak burada ihanet, vaka zincirinin değil vaka halkalarından birinin temasıdır. Seyyit Mehmet Numan'ın yanında çalışan Karnik'in ihanetini konu alan vaka halkasında Karnik'in Seyyit Mehmet Numan'ın servetine sahip olmak düşüncesiyle cılız ve çirkin kızı Feride ile evlenmeye talip olması anlatılır. Seyyit Mehmet Numan, Karnik'teki bu art niyeti sezdiği için buna izin vermez. Yine de niyeti kızını kullanarak Siranuş'la evlenmekse ona beş yüz altın vermeyi önerir. Bunu kabul eden Karnik, altınları alıp nikâh günü ortadan kaybolur ve Avrupa'ya kaçar. Karnik'in Seyyit Mehmet Numan'a yaptığı bu

kötülük ve ihanet karşılıksız kalmaz ve Avrupa'da sefil duruma düşen Karnik, bir cinayet işleyerek hapse atılır.

Romanın bütününde çocuk terbiyesi ve eğitimi yanında sadakat temasının da işlendiği *Taaffüf*'te Sâniha ile Râsih'in ilişkileri natüralist bir gözle ele alınır. Kocasından ilk zamanlardaki ilgiyi göremeyen Sâniha, müzikle ilgilenen, beste ve güfteler yapan Tosun Bey'le ortak noktalarda birleşir. Tosun Bey'in de bunları kullanarak Sâniha Hanım'ı ayartma düşüncesi, onu sadakat ve ihanet arasında ikilemde bırakır. Özellikle romanın "Bir Kadın Nasıl Yanılır?" başlıklı beşinci bölümünde kadınları ihanete sevk eden faktörler masaya yatırılarak sosyal mesajlar verilir. Râsih'in bu olayları öğrendikten sonra belayı defetmek düşüncesiyle evdeki çok güvendiği hizmetçilerinden olan Peyker'den yardım istemesi, onun kendisine olan sadakatinden şüphe etmemesi romanın çözümünü kolaylaştırır. Tosun Bey ile Sâniha arasındaki mektuplaşmaları sağlayan ise evdeki harem kâhyası Yusuf Ağa'dır. Dolayısıyla bir yanda Peyker diğer yanda ise Yusuf Ağa gibi iki farklı kişinin belirleyici olduğu vaka zincirinde galip gelen Peyker olur ve Yusuf Ağa konaktan Midilli'ye gönderilir. Bundan sonra da Râsih Bey, bambaşka bir eş olarak Sâniha'yla ilgilenip onu yeniden kendisine bağlar.

Netice itibariyle yazarın romanlarında kişiliğin olgunlaşmasının ve olumlu kahraman olmanın göstergesi olan sadakat ve ihanet temleri iki temelde eksende ilerler: sevgiliye sadakat ve efendiye sadakat. Örnek kahramanlarına yer verdiği hemen her romanında onlara yüklediği sadakat duygusu olumlu davranış özelliği olarak sunulurken ihanet yadsınır ve bu şekilde okurlara yön göstermeyi de amaçlamaktadır.

2.10. Sınıf Farklılıkları

Sınıf farklılığının din, siyasi görüş, yaşam biçimi, medeniyet algısı, cinsiyet gibi farklı ve çeşitli cepheleri olmakla birlikte Ahmet Mithat'ın romanlarındaki sınıf farklılıkları ile ilgili hususlar daha çok iki nokta üzerinde toplanmaktadır: fakirlik-zenginlik, soyluluk.

Osmanlı toplumunda belirgin bir sınıf ayrımı olmamasına karşın cariyelik düzeni, konak sahiplerinin ve zenginlerin daha itibarlı ve kuvvetli oluşları sanki fakir kesimlerle çatışma hâlinde bulunan bir sınıflaşmayı işaret etmiştir. Ancak yerli hayatla ilgili böyle bir durum sosyal anlamda olmamakla birlikte yalnızca bireysel hayatların anlatımında sınırlı kalmıştır. Bu eksende sınıf farklılığının anlatıldığı asıl romanlar, konusunu Fransa başta olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinden alan romanlardır. Daha ilk romanı *Hasan Mellâh*'tan itibaren bu meseleye temas eden Ahmet Mithat, Cuzella'nın Pavlos'la evlenmesi konusunda babası Alfons'un çok istekli olmasının en önemli sebebi olarak da para hırsını ve Pavlos'un sahip olduğu üç dört yüz talerlik sermayeyi elde ederek bir sınıf daha üste çıkmak gayreti olduğunu ifade eder. Alfons'un bütün konuşmalarında Pavlos'un sermayesinin dile getirilmesi de bunu gösterir.

> "Pavlos gibi üç, dört yüzbin taler sermayeli, bu kadar şanlı, itibarlı, dirayetli, malûmatlı bir adam iktiza ederse ayaklarıma kapanacak olduktan sonra... Hey kuzum hey!"[1174]
> "Herif bir nişan kabul ettirip, bir de bizim tarafımızdan almak için icap ederse ayaklarıma da kapanacak. Pavlos gibi bir adam benim ayaklarıma kapansın? Dörtyüzbin taler sermayeli bir adam!"[1175]
> "Bahusus bizim Sinyor Pavlos gibi üç dört yüzbin taler sermayeli bu kadar büyük bir ticaret sahibi bu..."[1176]

Paranın gücünü bürokraside de görmek mümkündür. Hükûmet memurlarının en büyük riayetini kazanmak için, ya kendisinden daha büyük bir memur olmak veyahut ahaliden ise hükûmet memuruna bir ihsan edebilmek derecesinde zengin bulunmak gerekliliğinin işaret edilmesi toplumdaki zengin ile fakir arasındaki keskin çizgiyi gösterir.

> "Midhat Efendi'nin romanlarındaki kahramanların paraya bakış tarzları çeşitlidir. Kimi para kazanmayı tek gaye olarak düşünür. Onlar için para kazanmak da, o parayı muhafaza etmek de bir ihtiras halini almıştır. Midhat Efendi'ye göre bunlar makbul tipler değildir. Bazıları ise parayı çalışmasının tabiî bir neticesi olarak görür. Midhat Efendi'nin kahramanlarının çoğu, meşru yollardan ve ferdî gayretle para kazanırlar. İşte bu şekilde para kazanma hadisesi çok mesut bir hadisedir. Onun kendisine benzeyen tipleri pek çok işi birden yapan 'hazerfen' tiplerdir."[1177]

Hemen her romanında kölelik temini ele alan Ahmet Mithat'ın bunu bir sınıfsal ayrım olarak işaret ettiği ve tasvip etmediği de ortadadır. Bu mesele, kölelik temasının ele alındığı başlıkta değerlendirildiği için burada bir kez daha üzerinde durulmayacaktır. Ancak bilinmesi gereken şudur ki bireysel hak ve özgürlükleri hiçbir ayrım yapmaksızın her türlü değerin üstünde gören ve çağına göre ileri bir bakış açısına sahip olan yazar, Osmanlı toplumundaki sınıf farklılığını bununla sınırlı olarak işaret eder.

Ahmet Mithat âlemde toprak üstünde yatanlar vardır. Tahta üstünde yatanlar da vardır. Bir kaba hasır üzerinde, bir seccade üzerinde, bir kangal yatak üzerinde, bir adi şilte üzerinde, pamuk şilteler üzerinde, kuş tüyü şilteler üzerinde… Artık bunun daha ilerisi yoktur ona göre. Neticede bütün insanların dünyada nasıl bir hayat sürerlerse sürsünler gidecekleri mekânın ortaklığına işaret eder.

> "Vakıa bunlar kendi yataklarından âlâ yatak var olduğunu bilirler. Ben de bilirim. Benim yatağım pamuktan olduğu cihetle onun fevkinde bir de tüy yatak olabileceğini mülâhaza ile hatta bir tüy yatak edinmeyi de bazı bazı arzu eylerim. Karyolam dahi adi bir karyoladır.
> İhtimal ki bir de yaldızlısını arzu ederim. Fakat hiçbir vakitte zihnim bir altın karyolaya, bir sırmalı yatağa kadar varmaz. Bu kıyasla hesap ederim ki toprak üzerinde yatan adam, haydi benden daha zeki veyahut daha tama'kâr olsun da tahtayı, kaba hasırı, seccadeyi, kangalı, adi şilteyi filanı atlayarak doğrudan doğruya pamuk şilteyi arzu etsin! Edinemeyince ne yapar? Bir ah eder. Yine toprağı üzerinde yatar. Yine rahat eder. Çünkü uyur."[1178]

[1174] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 15.
[1175] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 16.
[1176] Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 16.
[1177] Sema **Uğurcan**, "Ahmed Midhat Efendi'nin Hatıratı ile Romanları Arasındaki Münasebet", *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 2, 1986, s. 193.
[1178] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 21-22.

O yüzden dünyada mal varlığına sahip olabilmek için mücadele etmenin, savaşlar çıkarmanın hiçbir manası yoktur. Zaten kişi, elde edebileceği kadarını hayal ediyor, fazlası da onu mutsuzluğa götürmekten başka bir işe yaramaz.

Halkın düşüncesinde paranın neyi ifade ettiğini sorgulayan Ahmet Mithat, zenginliğin kaynağı olarak parayı işaret eder ve şu yargılara ulaşır:

> "Para ol kuvvet-i mahzdır ki acizi muktedir, miskini kavî, korkağı yiğit hasılı umum için bir tabir-i umumî olmak üzere diyelim ki küçüğü büyük eder. Bektaşinin dediği gibi paranın bir maden olduğunu bilmeyip de yalnız kuvvetini muvazene edecek olsak 'Herşeye kadir birşeyi varsa o da budur!' diye paraya perestiş etmek lâzım gelir. Edenler değil ise de etmek derecesinde olanlar da vardır ya! Zira müşkilât yoktur ki paranın yüzü gösterilince onun sımsıkı düğümleri çözülmesin! Ne kadar ırzlar, ne kadar iffetler, ne kadar hamiyet-i milliyyeler, ne kadar gayret-i vataniyyeler paranın önünde aczlerini itiraf ederek baş eğmişler, boyun bükmüşlerdir! Ama parayı yalnız bu derece muhrip zannetmeyiniz! Para tamire de hizmet eder. Ne kadar ırzlar, ne kadar iffetler, ne kadar hamiyyet-i milliyyeler, ne kadar gayret-i vataniyyeler âdeta yılmak üzere gelmişler iken para onları tekrar ihya ve tamir etmiştir! Para ipten adam alır! Şakağa ve beyne teveccüh etmiş olan tabancayı ve yürek üzerine sıyrılmış olan bıçağı geriye çevirir. Hem de nasıl ya? Kendi eliyle ipini çekecek ve kendi parmağıyla tetiğe dokunacak ve kendi avucuyla kabzayı tutacak olan adamları yine kendi dest-i cansitanından kurtarır."[1179]

Yazarın özellikle konusu Fransa şehirlerinde geçen romanlarında belirgin bir sınıf farklılığından söz eder. Daha çok zenginlik ve fakirlik üzerinde yoğunlaşan bu durum, Avrupa'daki sosyal yaşamı da tanıtmada yardımcı olarak kullanılmaktadır. Yerli hayatta da maddiyatın önemi büyük olmakla birlikte bunun ciddi bir sorun olarak ele alındığı roman neredeyse yoktur. *Yeryüzünde Bir Melek*'te Şefik ile Raziye'yi ayıran şey Şefik'in tıp tahsili için Fransa'ya gitmesi olsa da aslında derin yapıda Şefik'in maddi durumu kötü olduğu için kendisini sürekli koruyup kollayan Raziye'nin babasına bu anlamda açılacak cesareti bulamamasıdır. Oysa Raziye'nin babasının kızını fakir diye Şefik'le evlendirmemesine dair bir ipucu bulunmaz. Aksine onun her türlü ihtiyacını karşılayan Mehmet Hulusi Bey'in bu yönde bir eğilimi de yoktur. Tamamen Şefik'in ince düşüncesinin ürünü olan bu durum, iki sevgilinin ayrılmasıyla neticelenir. Buna anlatıcı da anlam veremez.

"Şu Şefik Avrupa'ya giderken bir muahede akdetseydi ya! Belki hiç de Avrupa'ya gitmeseydi. Hatta safderun çocuk kendi fakir hâlini pespayeliğini de Raziye ile teehhüle mâni görmüş. Ne beyhude efkâr! Vakıa küfüv aramak vardır ama şimdi kimin ona riayet ettiği var?"[1180]

Şefik gibi hayatta tutunmak ve fakirlikten kurtulmak için çalışmaktan başka çaresi olmayan kahramanlar, ellerindeki az miktarda bulunan parayı hesaplı biçimde kullanıp tutumlu davranışlar sergilerler. Biyografisinden gelen birtakım unsurları örnek kahramanlarına da yükleyen Ahmet Mithat böylece kişinin çalışmasının erdemli bir davranış olduğunu da vurgular. Şefik'in benzeri bir kahraman da Râkım'dır. Romanda sürekli hesap kitapla meşgul olması,

---

[1179] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 37.
[1180] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 18.

devamlı biçimde çalışıp çabalaması onun bulunduğu noktada iyi bir konuma gelmesine de yardım etmiştir.

Şefik ne kadar fakirlik ve maddi sıkıntı içindeyse babası da bir zamanlar aynı durumdadır ve benzer şekilde bir aşk yaşamıştır. Singapurî, evlendiği kişinin bir cariye olmasının kendisi açısından bir sıkıntı teşkil etmeyeceğini kendi maddi durumunun da iyi olmadığını söyler ve Şefik'in annesi ile evlenir. Dolayısıyla yazarın romanlarında anlattığı Osmanlı toplumundaki zengin ve fakir kesimler birbiriyle çatışma hâline girmez. Her toplumda olduğu gibi yerli hayatta da bir sınıflaşmanın olduğunu söylemek mümkünse de bu durum ve kabulleniş doğal bir hâl olarak dahi görülmektedir. Oysa Fransa'da benzer durum, evlilikte çok büyük ve aşılmaz bir engel olarak anlatılır. Fransa'da geçen romanlardan **Cellât** bunun iyi örneklerinden biridir. Pol Tonak, Stefani'yle konuşurken bir nikâhı, herkesin tasdik ve tasvip etmesini zorunlu bir faktör olarak gördüğünü, Mösyö Andre'nin de hem kendi ailesini hem kendilerini bildiği için Stefani'nin heves eylediği evliliği toplumun tasvip etmeyeceğine hükmeylediği için ortadan kaybolduğunu yani ortada bir sınıf ayrımının olduğunu ifade eder. Ahmet Mithat, Fransa'daki sınıf farklılığına en fazla temas ettiği romanı *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da bu sınıf ayrımı daha da belirgin olarak vurgulanır.

> "Rivoli sokağı Paris'in binnisbe yeni caddelerinden ise de en güzellerinden birisidir. Sekenesi dahi oldukça kibardandır. 247 numaralı hane beş katlı, azim birşey olup Avrupa'da hâl ve vakti müsait olanların birinci katta ve en fukaradan bulunanların en üst katta oturmaları adet olduğundan Mustafa Kameüddin Polini'nin üçüncü katta oturmasından hâl ve vaktince mutavassıt bulunduğunu istidlal eyledi."[1181]

Polini'nin Mustafa Kameüddin'e anlattıklarında Avrupa'da belirgin biçimde hissedilen sınıflaşmanın insan ilişkilerinde ne denli belirleyici olduğunu görmek mümkündür.

> "…kendisi Fransa'nın en büyük kibârzâdegânından olduğu hâlde ben fakir bir çiçekçi kızdan başka bir şey değilim. Kendisi şu konağın ikinci sahibi iken ben adeta hizmetkârlarından birisiyim. Halk içinde bana elini uzatması onun için mazur görülemeyecek bir küstahlık ve benim için dahi affolunmayacak bir edepsizlik olur.
> - Sizinkisi de biraz mübalâğalıca olmuş!
> - Hayır efendim! Siz Avrupa kibarının ne olduklarını bilmezsiniz! Kendileriyle küfüv olmayanları insan bile
> addetmezler."[1182]

Polini ve Mustafa, maden sularıyla meşhur olan Baden Baden'e giderken bile sınıf ayrımı vardır. Duran ailesi Paris'ten on üç saat yirmi beş dakikada Baden Baden'e varan sürat postasının birinci mevkiine binerek gittikten sonra Mustafa Kameüddin ile Polini de bu mesafeyi on sekiz saat yirmi dakikada kat eden adi bir postanın ikinci mevkiine kırk sekiz buçuk frangı vererek Baden Baden'e varırlar. Kısaca her alanda bir sınıflaşma kendisini gösterir.

[1181] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 103.
[1182] Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, s. 146.

Konusu İtalya'da geçen *Haydut Montari* de buradaki sınıflaşmanın hangi temeller üzerine dayandığını anlatır.

> "İtalya ve İtalyanlar ahvaline vâkıf olan bazı karilerimizden bu memlekette asilzadelik denilen şey pespayelikten ekser ve agleb olduğunu ve kont ve baron gibi asaletlere malik olarak ekselans gibi unvanları haiz olanlardan pek çoklarının kundura boyamak ve hafif hamallıklarda bulunmak suretiyle geçindiklerini de bileceklerinden, öyle olur olmaz asalet unvanlarına ehemmiyet bile vermezler ise de anasl pek âli, pek müzeyyen salonlardan ma'dudiyetini şimdiki hâl-i harbisinden de istidlal etmek mümkün olan şu salon içinde, asaletin bu sureti mutasavver olamayıp, binaenaleyh unvan sahiplerinin kudemâ-yı kibardan olduklarını kabule de zihinleri meylederler."[1183]

Giorgino, parasını vererek Castelnora familyası gibi bir asilzade olur. Yarım asır öncesinde değil mevcut zamanda bile İtalya'da sınıf ayrımını işaret eden asilzadelik unvanı satın alınabilir bir hâle gelmiştir. Serveti yeterli olanlar bu bedeli ödeyerek kendilerine asalet unvanı alırlar. Benzer durum *Mesâil-i Muğlâka*'da dile getirildiği gibi Fransa'da da görülmüştür. Napolyon Bonapart Fransa'da birinci imparatorluğu tesis eylediği zaman eskiden beri mevcut olan ve bir aralık bütün imtiyazları ve hatta unvanları bile lağvedilmiş bulunan asıl ailelerin asaletleri iade olunduktan sonra imparatora sadakatle hizmet etmiş olanların en meşhurlarına da "baron", "kont", "dük" ve hatta "prens" gibi unvanlarla asalet verilir. Bu yeni kibar eskiler nezdinde küçümsenerek "dünkü kibar!.." diye alaya alınır. Bütün bunlar Avrupa'nın toplumsal hayatını işaret etmektedir.

Romanlardaki zenginlik ve fakirlik, bir sınıfsal çatışmadan çok imkânı ya da imkânsızlığı dile getirmek için toplumun gerçeğini vurgulamaktadır. *Henüz 17 Yaşında*'da Kalyopi'yi geneleve düşüren temel etkenin de bu çaresizlik, fakirlik ve imkânsızlık olduğu vurgulanır. Benzer biçimde *Hüseyin Fellâh*'ta Şehlevend ile annesi Hasna Hanım'ı çaresiz biçimde sokaklara düşüren ve Şehlevend'in kendisini köle olarak Laz esirci Mehmed Ali'ye satmasına kadar giden sürecin başlangıcı maddi sıkıntılar ve çaresizliktir.

Kalyopi'yi daha ona altı yaşındayken bir Müslüman olan Yümni ile evlenmesi ve Müslümanlığından ötürü yakınlarının baskısıyla eşinden boşanması sonrası yaşadığı maddi sıkıntılardır. O sırada tanıştığı Amalya isimli bir kız, onun bu hayata düşmesine sebep olur. Çünkü kötü yoldan para kazanan Amalya, Kalyopi'nin de para sıkıntısı çektiğini bildiğinden bundan yararlanarak onu bu yola düşürür. Daha sonra ailesinin ihtiyaçlardan ötürü Dudu'ya yirmi beş lira borçlanan ve onun sermayesi olan Kalyopi, imkânsızlıkların insanı hangi durumlara düşürebileceğinin somut bir örneğini temsil eder. Kalyopi, ailesini anlatırken bu çaresizliği görmek mümkündür.

> "Evet, pek güç kalırdı. Her akşam iki okka ekmeğe muhtaç olduğumuz hâlde yalnız bir okka tedarik ederdik. Onu aramızda bittaksim karnımız yarı aç yarı tok olduğu hâlde yattığımız pek çok olurdu. Bir kere hiç parasız kaldık. Ekmekçiye dahi altı okka ekmek borcumuz olduğu hâlde veresiye de vermedi. O akşam âdeta cümlemiz aç kaldık. Vakıa biz büyükler gözümüzün yaşlarını yutarak veyahut ciğerlerimiz

[1183] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, s. 11.

> üzerine akıtarak zahirde renk vermemeğe çalıştık ise de küçük çocuklar bu ihtiyatı dahi edemeyerek bağıra çağıra ağlaşmağa başlayınca, o anda ölümümüzü hepimiz başka başka arzu eyledik. Ama ölüm denilen ni'met-i uzmâ dahi onu dileyenleri kâmyâb eder mi? Babam bütün mahalleyi dolaştı. Bir çeyrek mecidiye ödünç verecek hiçbir dini bütün ve insaf sahibi Hristiyan bulunamadı. Evimizde tencere kaynadığı günler bizim için sanki bayram gelmiş sayılırdı. Bu tencere kaynadığı günler ne olduğunu da bilmelisiniz! Kasımpaşa'da pazar kurulduğu günler ki babam pazara giderdi. Bir şey almağa mı zannettiniz? Pazara bir şey almağa gidenlerin ceplerinde beş parası bulunur. Hâlbuki babam sebzecilerin kesip koparıp attıkları pırasa uçlarıyla lahana yapraklarını toplamağa giderdi. Kaynatıp çocuklarına yedireceği cevabını vermekten haya edermiş de 'İneklerim vardır. Onlara yedireceğim' dermiş. Tek süprüntü ortadan kalksın diye 'Şunları da al o kadar yaprak inekleri doyurur mu?' diyenlere dahi 'Benim ineklerim bunlarla doyar' dermiş. Birgün Yahudi'nin birisi 'Bana beş kuruş verirsen sana şu pazarda yığılıp kalmış olan sebze kırıntılarından beş yük taşırım da ineklerin birkaç gün doyarlar' deyince pederim Yahudi'ye gözyaşlarından başka arzedecek cevap bulamamış!"[1184]

Ahmet Efendi'nin Kalyopi'nin Dudu'ya olan borcunu ödeyerek onu genelevden kurtarması ise insanların yapması istenen davranış biçimidir.

Netice itibariyle Avrupa'daki ekonomik gelişmeler, sanayi inkılabı, beraberinde gelen pazar arayışları bir kesimin fakirleşmesine yol açarken ticaretle uğraşan ve bu yolda para kazanan burjuva kesimini de ortaya çıkarmıştır. Osmanlı toplumunda burjuva tabakası olmadığı için Batı'daki anlamda bir sınıflaşmadan söz etmek yanlış olur. Bu nedenle Ahmet Mithat, yerli ve yabancı hayatları konu alan romanlarında ayrıma gitmiş, konusu Avrupa'da geçen romanlarında sosyal manada sınıf farklılığını ön plana çıkartırken yerli hayatı konu alan romanlarında bireysel anlamda zenginlik ve fakirliği işlemiştir.

2.11. Çalışma Fikri/Şahsi Teşebbüs

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında genellikle örnek gösterilen kahramanlarının bireysel birtakım teşebbüslerle ayakta kaldıkları, hayata tutunmak için devamlı bir çalışma ve çabalama içinde bulundukları görülmektedir. Kimi zaman şahsi teşebbüs yoluyla geçimlerini sağlayan bu örnek kahramanlar, kimi zaman da memurluk mesleğini tercih etmişlerdir. Kendi hayatının da bu şekilde olması romanlarına benzer biçimde yansımıştır. Bununla birlikte devletin çeşitli kademelerinde memur olarak çalışan kahramanlar bulunmakla birlikte Ahmet Mithat memuriyeti bir onur makamı olarak görür, çalışma ve para kazanma makamı olarak görmez. Bu sebeple kendisi de hayattayken memuriyette uzun süre kalmamış ve şahsi teşebbüslerle bir şeyleri elde etmeye gayret sarf etmiştir. Bu sebeple romanlarında Râkım Efendi, Hicabi Bey, Daniş Bey gibi memuriyetten ayrılıp bireysel girişimlerde bulunanlar kendinden izler taşır. Bu kişilerin çalışmalarını yüceltmek düşüncesiyle mirasyedi kahramanlar da oluşturarak çatışmayı derinleştirir.

> "Ahmed Midhat'ın gerek romanlarında gerekse diğer eserlerinde, iş hayatı sahasında en çok bahis ve takdir ettiği şey, şahsî teşebbüs ve ticarettir. Bizzat kendi hayâtında zaman zaman kabul ettiği memuriyetleri sırasında bile gazeteciliğini ve muharrirliği terketmemiştin Bağdat'tan döndüğü zamanda,

[1184] Ahmet Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, s. 155-156.

> kalabalık ailesini geçindirmek için san naldığı iptidâi bir makinede, aile fertleriyle beraber kitaplarının yazımı, dizimi, basımı, dağıtımı, hattâ satılması kendi üzerindeydi. Beykoz'da otururken Karakulak suyunu damacanalara doldurtup İstanbul'da sattırıyordu. Akbaba köyünde ziraatle uğraşıyordu. İstanbul'da kiremit ve tuğla fabrikası kurmak için Marsilya imalâthanelerini incelediğini de biliyoruz. Ahmed Midhat'ın bütün hayatı boyunca, kalemiyle geçinen bir yazar oluşu ve şayân-ı hayret çalışkanlığı meşhurdur. Bu sebeple şarklının tenbelliğini tenkid etmeğe, şahsiyetinin ortada olması bakımından, hak kazanmaktadır."[1185]

Hasan Mellâh, babası Sîdî Osman'dan aldığı tavsiye üzerine çalışmanın önemini kavrar. Bağlamın elverdiği imkânlar tarım sektörünü işaret ettiği için Sîdî Osman da oğlunun bu sahada çalışmasını öğütler. Çünkü o, ziraat ve ticareti bir kurtuluş olarak bilmekte, hükümdarlar hizmetinde bulunanlar âlemin gıbta ettiği kişiler olmasına karşın onların da halka gıpta ile baktıklarını söylemektedir. Onlar, bir adamın karşısında boyun büküp hayat ve mematın veya hürriyet ve esaretin onun elinde bulunduğunu görmektense halk gibi yaşamayı, çiftçilikle meşgul olmayı, kendi işinde çalışmayı arzulamaktadırlar. Sîdî Osman da bu düşüncede olduğu için Hasan'ın çiftlik kurmasını ister. Hasan, babasının bu isteğini yerine getirdiği gibi eğitimini de tamamlayıp örnek bir kahramanın olması gerektiği vasıflarla donanır. Aynı durum, *Hüseyin Fellâh*'ta da görülür. Hüseyin Fellâh, büyük bir çiftlik sahibidir. Haydutluk faaliyetleri yürüten kişilerin onun da kendileriyle birlikte çalışması önerisini kabul etmediği için öldürülmek istenir. Roman bu çatışma üzerine kurulur. Kolay yoldan para kazanmak emelinde olanlar ise çeşitli suçlara karışmakta ve bunun neticesi olarak hükûmetin eline düşmemek için korsanlığı ya da haydutluğu seçmektedirler.

Ahmet Mithat'ın çalışma fikrini en yoğun biçimde işlediği, biyografisinden bu yöndeki unsurları en fazla yansıttığı romanlarından olan *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de bir yanda bireysel girişimlerle hayata tutunmaya çalışan Râkım, diğer yandan ise mirasyedi bir tip olan Felâtun iki farklı dünyanın temsilcisi olarak görünürler. Anlatıcı, Felâtun'un çalışmasındaki başıboşluğu ve kalemlerin bozulmuşluğunu şu şekilde ifade eder:

> "...cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeğe hazırlanıyorsa da havayı muvafık görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahbabı vesaireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olursa saat altıdan dokuza kadar olan vakti ancak o haftanın vukuatını hikâyeye bölebilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından ve bahusus Felâtun Beyefendi Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahbabını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet yine cuma gelir ve işte şu bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev-ummâ onu andırır."[1186]

Buna karşın Râkım'ın çalışma azmini gösterişli biçimde dile getiren anlatıcı, "Aman bu çocuk ne kadar çalışıyordu. Hani ya 'Gece gündüz çalışıyor' derler ya! İşte gece gündüz gerçekten

---

[1185] Okay, s. 111.
[1186] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 6.

çalışan buydu."[1187] der. Felâtun'un tam zıttı özelliklere sahip olan Râkım, cep harçlığına o kadar ihtiyaç duymaz. Sabahleyin Süleymaniye'ye medreseye gidip saat dörtte oradan çıktıktan sonra kaleme, sonra kalemde aldığı Fransızca dersini takviye ile beraber bu esnada bir kat daha ileriye gitmek için Galata'da bir hekime giderek akşam saat birde evine gelen ve Kazancılar Mahallesi'nden Beyoğlu'na çıkıp yine Hariciye Kalemi'ndeki arkadaşı olan bir Ermeni'ye Türkçe okutmak ve bu hizmete karşılık onun birçok Fransızca kitaplarını karıştırmak ile vakit geçiren bir kişinin de elbette paraya ihtiyacı olmayacağı ısrarla vurgulanır. Hatta cumaları bile Ermeni arkadaşının kütüphanesinden çıkmayan Râkım'a ev ahalisi de son derece güvenir. Pazar günleri Râkım'ın çalıştığı Hariciye Kalemi tatil olduğu için Rakım yine bu arkadaşının evine gidip de eğer o gün ailece bir yere gidilecek ise Râkım'ı kütüphane odasına kaparlar öyle giderlerdi. Rakım için böyle çalışmakla geçireceği bir gün ne mesut gün olarak kabul edilir. Bu sebeple romanda Râkım, *iş makinesi* diye tanıtılır. Felâtun ise aksine zamanını devamlı biçimde boş geçiren, çalışmayı hiç sevmeyen, her daim para harcayan ama kazanma derdinde olmayan bir kişidir. Her fırsatta Râkım'la Felâtun'u kıyaslayan anlatıcı, neticede Râkım'dan yana tavır alır ve çalışmanın kişiye kazandıracaklarını vurgular.

Ahmet Mithat, bütün eserlerinde çalışanın mutlaka başarılı olacağını ve edinilen bilginin insana bir gün mutlaka dönüşünün olacağını ifade eder. Nasuh'un Paris İmparatorluk kütüphanesinde eserlerin tashihini yapması onun sonraki dönemde çok işine yarayacak ve Fransa'da bulunduğu sürede bu işten geçimini sağlamasına yardım edecektir. Kütüphane müdürü Nasuh'un bu hizmetinin bedeli olarak ona birlikte çalışmayı teklif eder ve her Arabî formayı yani küçük ise on altı ve büyük ise sekiz sayfayı on franga tashih ettirmek için bir de mukavele imzalar. Çalışkanlığının karşılığını fazlasıyla alır.

Yeryüzünde Bir Melek'teki İsmail, çalışmanın sınırlarını zorlayan bir kişi olmamakla birlikte gerektiğinde bu yöndeki becerisiyle ihtiyacını nasıl karşılayabileceğini de gösterir. Arzuhalci İsmail yalnız bir arzuhalci değildir. İcabına göre "Hakkak İsmail", "Hattat İsmail", "Yazmacı İsmail" olur. Rahat yaşamak hususunda pek güzel yaşayan bu kişi, mal ihtirası taşımaz, asla haris değildir. Herhangi zaman ne kadar paraya lüzum ve ihtiyaç görürse o kadar para kazanır. İşte icabına göre hakkak, hattat ve yazmacı olması da bundan ileri gelir. İsmail'in en az mahareti olan bir sanatı varsa o da arzuhâlciliği olmasına karşın kalemlerdeki memurlar kendisini sevdiklerinden İsmail'in arzuhalini tercih ederler. Ancak İsmail'in diğer sanatlardaki mahareti, kitabeti gibi değildir. Onun gibi hattat nadir gelmiştir. Hakkâklığı da bu derecede başarılıdır. O kadar güzel yazma yemeni yazar ki bir tanesinin o zamana göre beş yüz kuruşa kadar satıldığı görülmüştür. Bunlardan başka İsmail musikide de maharet sahibidir. Neticede İsmail'e para lâzım oldu mu bu derdest bulunan işlerden en eski olanlarını ele alıp onu derhâl bitirir ve ertesi günü mahalline teslim ederek parasını alır. Aldığı parayı yaşayışına sarf eder. Mesut yaşar. Dolayısıyla Ahmet Mithat, İsmail örneğiyle üstün çalışmayı değil, kişinin bir dönem emek sarf

[1187] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 11.

ederek elde ettiği sanatının onun yaşamı açısından ne gibi kolaylıklar sağlayacağını göstermek ister.

"...vahşet denilen şey benî beşerin melekât-ı zihniyye ve vücûdiyyesinde ataletten ve medeniyet denilen şey dahi bu ataletin çalışkanlığa tebeddülünden ibarettir."[1188] diyerek medeniyeti çalışkanlıkla eşdeğer gören Ahmet Mithat, çalışkan kahramanlar kurgular. *Acâyib-i Âlem*'de Suphi Bey, *Henüz 17 Yaşında*'da Ahmet Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de Râkım Efendi, *Karnaval*'daki Resmi Efendi, *Vâh*'taki Necati, *Jön Türk*'teki Nurullah bu kişilerden olup ekmeğini taştan çıkaran, çalışmaları takdir edilen kahramanlardır. Çalışan sınıfın temsilcisi olmanın da bir işareti sayılabilecek bu durum, aynı zamanda para kazanmanın zorluğunu da ortaya koyar.

Meselenin maddi boyut dışında bir de çevresine faydalı olmak gayretiyle çalışma azmi taşıyanlar vardır ki hemen her romanda buna benzer kişilere rastlanmakla birlikte *Jön Türk*'teki Nurullah bunun başarılı örneklerinden biridir. Ahmet Mithat'ın sürgüne gönderildiği yerde çevresine faydalı olmak için çalışıp çabalaması gibi Nurullah da sürgün edildiği Akka'da cezası bitene kadar çocukların eğitimiyle özverili biçimde ilgilenir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında çalışan insanlar sadece erkekler değildir. Üzerinde çok durulmasa bile çoğunluğu yabancı kökenli olan kadın kahramanlara da rastlanmaktadır. Bunlar yerli de yabancı da olsa erkeklerin çalıştığı işlerden çok el işi, bohçacılık, çamaşırcılık gibi işlerde çalışırlar. *Dünyaya İkinci Geliş*'teki oyacı Ermeni kadın, bohçacı kadın kılığında evleri dolaşan Hadım Mesut Ağa'nın kadınların çalışma biçimlerini kullanarak istihbarat toplaması, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'deki Râkım'ın el işleri yaparak onu büyüten dadısı, *Karnaval*'daki şapka yapında çalışanı Madam Küpeliyan bunun örnekleridir. *Kafkas* romanında Kafkasya'daki kızların tembel tembel oturması pek ayıp karşılandığı için her kim sırmalı şeridini dokutmak gibi böyle bir hizmeti gördürmek için bir kıza müracaat edecek olsa asla geri çevrilmeyeceği anlatılır. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da Paris'te kadınların sosyal hayatta ve çalışma hayatında olmasının bir örneği olan Polini, hem kendi çalışması ile hem de yanında çalıştırdıkları ile üreten sınıfı temsil eder. Ahmet Mithat, kadınların sosyal hayatta aktif olarak rol almalarını ve çalışma hayatında bulunmalarını ise medeniyetin bir gerekliliği olarak işaret eder. Ahmet Mithat'a göre Fransa'da kadınlar arasında bizzat çalışıp kazanmayan ve yalnız kocasına yar olup kalan kadınlar son derece azalmıştır. Köylerde kadınlar eskiden beri erkeklerle beraber çalışageliyorlar. Fakat şehirlerde dahi kadınlar fabrikaları doldurmaktan başlayıp yapma çiçek ve dikişçilik gibi alanlarda çalışmaktadırlar. Postaneleri, telgrafhaneleri, telefonhaneleri kadınlar doldurmuş. Mağazalarda tezgâhtarlık, veznedarlık hizmetleri genellikle kadınlara kalmış. Son zamanlarda kadınlar doktor, avukat, mühendis ve hatta arabacı olmaya da başlamışlardır. Bunun iyi tarafları olduğu gibi aşırı derecede özgür hareket etmeye çalışan kadınlar için olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Boşanmaların oranı artmış, erkeğin dediğini yapmamak için evlilikten uzak duran kadınların evlilik dışı ilişkileri ve bu ilişkilerden doğan çocuklarının da

[1188] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 99.

sayısı artmıştır. Bütün bunlar, kadının sosyal alanda aktif olarak yer almasıyla değil, bunun yanlış biçimde algılanması sonucu ortaya çıkmıştır.

Romanlarında toplumu canlı olarak vermek isteyen Ahmet Mithat, toplumun çalışan kesimlerini uzun uzun anlatır. Romanlarında da çalışmayı üstün bir değer olarak yansıtır. *Müşahedat*'ta bu düşünceden hareketle İstanbul'daki esnafın nabzı tutar ve çalışmanın zorluğunu dile getirir.

> "Ey, taze fasulyenin okkasını yirmi beş paraya almak istemeyen kari. Hiç hatırınıza getiriyor musunuz ki, bahar gecelerinde, saat altı yedi raddelerinde, siz tatlı uykuda iken, yarın mutfağınıza girecek sebze, böyle, baş, kıç altlarında sekiz on bahçıvan, sizin gibi rahat habı istihsale çalıştıkları hâlde, üç kişi kan tere batmış kürek çekerek ve dördüncüsü olan dümenci ise, gecenin serinliğinde üşüyüp, titreyerek, deniz üstünden geliyorlar.
> Bu kayıklar, birden beşten ibaret değildir. Boğaziçinin içinde Anadolu ve Rumeli sahillerinden Kartal'a ve Ayastefanos'a doğru, Marmara kenarlarında yüzden mütecaviz kayık, o saatlerde deniz üstündedir. Yalnız kürek çekenler dört yüze kârib. Bakisini siz düşununüz. Düşununüz ki şu temaşâgâh-ı âlemin hakikaten şâyân-ı temâşâ olan ahvalini görmemiş, hiç olmazsa düşünmemiş olmayasınız."[1189]

Seyyit Mehmet Numan'ı bulmak için onun çalıştığı yere giden anlatıcı, gördüğü manzarayı o kadar canlı biçimde yansıtır ki bu durum, Ahmet Mithat'ın anlatım tarzı ve anlatacağı nesneyi seçişindeki değişimi de gösterir.

> "Bu mahşerin içinde cabeca ve zaman zaman 'sıcak pideler' ve 'gözlemeci' ve 'sütlü çay' gibi avâzeler, dahi işitilir. Şu arada seyyar kahveci kendi etrafında, kimisi ufak iskemlelere, kimisi yerlere oturmuş bulunan bahçıvan ve hamal ve kayıkçı ve madrabaz mahlutu cemaatlere kahve pişiriyor. Burada bir seyyar berber, yine bu mahluttan birisinin ya kafasını, ya çenesini tıraş ediyor. Ya Lânga, Yedikule vesair taraflardan yük getirmiş, veyahut Aksaray, Bayezit, Fatih gibi semtlere yük götürecek olan bir takım beygirler kuyruk salladıkça, yanlarına ziyadece tekarrüb edenlerin yüzlerini kamçılıyorlar.
> Bazıları birer kazık ve bazıları küfeler üzerine konulmuş olan birçok fenerlerin kimisinde petrol lâmbaları alevlenmiş, patlamak tehlikesinde. Bazısındaki petroller bitmiş, sönmek hâlinde. Birtakımının camları kırık, mumları eriyor. Birçoğu da pek güzel yanıp, meydanı tezyin eyliyor.
> Koca bir memleket. Koca bir panayır. Henüz görmemiş olanlar için hakikaten görmek külfetini ihtiyara seza bir hâl."[1190]

Ahmet Mithat'a göre roman okumaktan bir maksat da insanın bilmediği şeyleri bu vesile ile öğrenmek olduğuna göre romanlarında kendisi gibi çalışan, emek sarf eden, âdeta ekmeğini taştan çıkaran örnek kahramanlara yer vermiştir. Çalışmayı, şahsi teşebbüsü her zaman için memurluktan ya da bir kimsenin emri altında hizmet görmekten üstün tutan yazar, bireysel bu tür devlet işleri yanında bireysel girişimler gösteren kahramanlar da kurgulamıştır. Böylece hayatı oluşturma gayretindeki roman, okur kitlesini doğru ve etkili biçimde yönlendirerek toplumsal gelişime de hizmet etmiştir.

[1189] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 61.
[1190] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 63-64.

2.12. Politika/Bürokrasi

Ahmet Mithat romanlarında pek çok konuya temas ettiği gibi politik kişiliklerden, politikadan ve bürokratik işleyişten de ikinci derecedeki unsurlardan biri olarak söz etmiştir. Devlet kalemlerinde çalışmayı para kazanmak amacıyla yapılacak bir iş olarak görmeyip bunu onursal bir mevki olarak kabul eden bu sebeple kalem macerası uzun sürmeyen Ahmet Mithat, roman kahramanlarından bir kısmını devlet kalemlerinde çalıştırırken bürokratik işleyişin eleştirisini de yapmıştır. O, romanlarında sıkça dile getirdiği üzere hükûmet memurlarının en büyük riayetini kazanmak için ya kendilerinden büyük bir memur olmak veya halktan ise hükûmet memuruna bir ihsan edebilmek derecesinde zengin bulunmak lüzumunu belirterek genel bozulmuşluğa işaret eder.

Politik kişilik özelliklerinden birine sahip olan Dominico Badia'yı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr*'da uzun uzun anlatan Ahmet Mithat, politikacıların güvensiz tavırlarıyla kahramanı arasında bağlantı kurar. Bu sebeple politikacıları ip üstünde oynayan cambazlara benzetir.

> "Lâkin politikanın bu gibi mühim ve ehem olan işlerinde tarafeynden birisine emniyet hâsıl olmuş idüğine inanır mısınız? Politika erbabının ne 'Evet!' demelerine inanılır ne de 'Hayır!' demelerine. Hele Mehmed Ali gibi münkalib-i âlem olmak gayretiyle ortaya atılmış ve Badia gibi Mehmed Ali'ye bile entrika etmek azmiyle karşısına çıkmış olan adamların yürekleri altında gizli olan şeyleri, harekât-ı vakıalarından başka hiçbir şey haber veremez."[1191]

Hüseyin Fellâh'ta Ömer'in küreğe mahkûm olmasına yol açan olaylardan sonra onun alacağı cezada karşı tarafın varlıklı olmasının büyük rolü ortaya çıkar. Böylece adalet siteminin çöktüğü, adam kayırmacanın çoğaldığı bir yönetim sisteminden söz edilir. Çeşitli suçlardan yakalanan haydutların alacağı cezanın miktarını belirleyen de aynı şeydir. "Hükümete ise kan lâzım değildir. Para lâzımdır. Bunların her birini bir kaçar yüz altın cerimeye sokar. Bununla hem güya herifleri terbiye etmiş olur, hem de filhakika kendi menfaat-i nakdiyyesine hizmet eylemiş sayılır."[1192] denilerek rüşvetin adaleti belirleyici gücü ortaya konur.

Esrâr-ı Cinâyât'ta Öreke Taşı cinayetinin meydana geldiği zamanlar ile mevcut zamanın adli şartlarını kıyaslayan anlatıcı arada birtakım farklar bularak iyiye doğru gidişi işaret etse de uygulamada pek de öyle olmadığı anlaşılır. O zamanlar muhakeme usulleri ve adliye sisteminin mevcut olmaması bu farklılıkların başında gelir. Bu sistemi inşa eden padişaha büyük övgüler söyleyen yazar, bir yandan sistemin iyiye gidişini göstermeye gayret eder diğer yandan da iktidarla arasının hep sıcak kalmasını sağlar. Padişahın ıslahatlarının sık sık çok iyi ve başarılı olduğunu tekrarlar. Mevcut adli usulde ise hâkimlerin, savcıların ve diğer her sınıf memurun vazifesinin düzenlenişindeki mükemmelliği göstermeye gayret eden anlatıcı, orta yerde davacısı bulunmayan en müthiş cinayetlerin bile davacısının adalet mekanizması olduğunu, mücrimlerin meydana çıkarılması için tahkikat memurları, savcılar ve hâkimlerin bu sistem adına özverili

---

[1191] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 253.
[1192] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 329.

biçimde çalıştıklarını ifade eder. Öncesinde ise sistem bu şekilde işlemediği için Öreke Taşı cinayeti kadar önemli olan vakalar dahi yalnızca haber edilmekle yetinilir ve artık tahkikatın arkası da bırakılırdı. Bundan ötürü zaman içinde adli sistemdeki bozulmaların gideceğini ifade etse bile Osmanlı adliye sisteminin eleştirisi yapılmadan geçilmez. Mecdeddin Paşa, Öreke Taşı cinayetinde Hediye Hanım'ın zan altında bırakılmamasını, gerekirse olayın farklı yönlerde araştırılmasını söyleyerek adalete müdahale eder. Osman Sabri bunun üzerine:

"-Ah Necmi! Sâye-i şahanede şu usûl-i adliyyenin Avrupa usûl-i adliyyesine tahvil olunduğunu göremeyecek miyim? Bir müddeiumumi olmayacak mı ki, adâlet-i seniyye namına umumun davacısı olarak iddia olunamayan hukuku o iddia eylesin? Bir müstantik olmayacak mı ki tahkikata lüzum göstereceği şeyleri bir paşa dahi reddedemesin?"[1193] diyerek bu eksikliği dile getirir.

Kalemlerin bozulmuşluğu konusunda ise en güzel örneklerden biri, Felâtun'un kalem macerasının anlatıldığı satırlardır.

> "...cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeğe hazırlanıyorsa da havayı muvafık görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahbabı vesaireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olursa saat altıdan dokuza kadar olan vakti ancak o haftanın vukuatını hikâyeye bölebilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından ve bahusus Felâtun Beyefendi Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahbabını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet yine cuma gelir ve işte şu bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev-ummâ onu andırır."[1194]

Mukayese imkânı sunarak başka ülkelerdeki devlet sisteminin işleyişini anlatan Ahmet Mithat, böylece okurların Osmanlı ile Avrupa arasında kuracakları farklılığı görmesine olanak sağlar. *Acâyib-i Âlem* çoğunlukla Rusya topraklarında geçtiği için verilen örnekler Rusya'yı kapsar. Burada özellikle vurgulanan şudur ki: Mülkiye memurları ve askerî memurlar üst taraflarında bulunan amirlerden aldıkları o emre itaatleri o kadar fazladır ki buna herkes âdeta İlahi bir emir gibi önem gösterir. İmparatorluk merkezine herhangi bir sebeple mensubiyeti bulunan bir kişiden aldıkları emri tıpkı imparator veya imparatoriçe tarafından verilmiş bir emir gibi algılayarak davranmaları onların devlet sistemlerindeki kurallar bütününü özetler.

Volter'in çok genç yaşta babasının isteği üzerine Lahey'e diplomatlık eğitimi için gönderilmesiyle başlayan *Volter 20 Yaşında*, sonraki aşamalarda aşk temasını merkeze koymuş olsa bile gençlerin diplomatlık eğitiminin Avrupa'da hangi aşamalardan geçtiği konusunda ipuçları vermektedir.

[1193] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 65-66.
[1194] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 6.

Yazarın son romanı *Jön Türk*, tarihî bir hakikat olan ve dağılan unsurları bir arada tutma gayesiyle başlayan Abdülhamit döneminin meşhur istibdat politikasının yol açtığı bir olayı konu alır. Ayşe Ceylan, Nurullah Bey'i kıskanır ve çağın sıkıntılarından olan istibdat ve sonunda gelecek tutuklama ya da sürgünle onu cezalandırmak için bir komplo kurar. Babasının kütüphanesinden o dönem için bulundurulması yasaklı olan kitap ve evrakı bir torbaya doldurup Kâşif Efendi'nin kütüphanesine naklettirir. Sonra da Nurullah'ı ihbar ederek tutuklatır. Başhafiye Feyzullah Efendi, kendisine gelen ihbarı değerlendirir. İhbar mektubunun altına da Kâzım Bey'in imzasını atan Ceylan, bunun sonunda Nurullah'ın tutuklanmasını sağlar. Nurullah derhâl Akka'ya sürgüne gönderilir.

Netice itibariyle politik durum romanlarda birinci dereceden ana bir unsur olarak ele alınmasa bile vakayı ait olduğu bağlamdan koparmamak düşüncesindeki Ahmet Mithat, politik gelişmeleri, bürokratik bozuklukları, kalemlerin yıpranmışlığını, adalet mekanizmasındaki aksaklıkları kısaca devlet sistemine dair önemli gördüğü eksikleri vaka halkaları yardımıyla vurgular.

2.13. Verem

Sanat eserlerine esin kaynağı oluşturan birtakım hastalıklar vardır. Tıp dilinde tüberküloz olarak bilinen verem ya da halkın güzelleştirmesi ile ince hastalık adını alan bu hastalık edebiyatta en fazla kullanılan hastalıklardan biri olmuştur. Bu durum büyük oranda sosyal yaşamın edebiyata yansıması olarak da düşünülebilir. Çünkü sevdiğine kavuşamayan kişilerin büyük bir hastalık geçirmesi ve ardından dönem için bu ölümcül hastalığa yakalanması, şair ve yazarlar için de sağlam bir malzeme olmuştur. Ölümle veremin çaresizce örtüştüğü XIX. yüzyıl boyunca verem, sevgiliye duyulan büyük aşkı dile getiren bir sembol, aşkın, duygusallığın ulaşacağı son noktayı tanımlamak için kullanılan bir terim olmuştur. Santimantal ve melankolik kimselerde daha çok ortaya çıkan bu hastalık, romantizmin duygusal atmosferiyle birleşmiş ve ölümün tek yolunun âdeta bu hastalıktan geçtiğine inanılmıştır. Ahmet Mithat Efendi de verem hastalığını başlı başına bir romanın merkezini işgal eden bir tema olarak değil; ancak ara vakalarda anlattığı yardımcı bir unsur olarak işlemiştir.

Ahmet Mithat ilk defa *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında verem temasına yer vermiştir. Romanın sonlarında Maşuka'nın Yezdan'a olan aşkı, dönemin yaygın aşk hastalığı olan veremi çağrıştırmış olmalı ki Hasan'ın rivayetine göre bu çaresiz kızcağızın aşkının şiddetinden verem olduğuna inanmışlar. Ne bir lokma yemek yiyen, ne de yüzü gülen Maşuka, nihayet Yezdan'la evlilik sözünü Hasan Mellâh'ın kendisinden aldıktan sonra, biraz yüzü güler ve yakalandığı hastalıktan da kurtulur. Benzer durum *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de de görülür. Râkım ders verdiği İngiliz kızlarından Can, Râkım'a âşık olur. Sevgisine karşılık bulamayınca da hastalanıp yataklara düşer. Tam olarak teşhisi konulmasa bile Râkım, onun hastalığının ince hastalık olduğunu söyleyerek gençlerin hastalığı işte, der. O zamana kadar kendisini tedavi etmekte bulunan Doktor Z de kızın hastalığının ne olduğunu bir türlü teşhis edemez ve verem olmasında

karar kılar. Bütün bunlara rağmen Râkım, Can'a yönelmez. Canan'a ihanet etmez. Can da bir süre sonra iyileşir ve eski hâline döner.

Kafkas romanında ana kahramanlardan Kaplan Bey'e âşık olan ama ona bir türlü kavuşamayan, fesatlıklar çıkaran ve Esma ile Kaplan'ın arasını bu yüzden açma girişimlerinde bulunan Seher, Kaplan'ın Esma'ya karşılık Katerina do Branoviç'i sevmeye başladığını görünce ve hatta Esma'ya rağmen Katerina için kendi ismine mensup olan salonu yaptırmaya başladığını görünce verem döşeğine serilmiş ve birkaç ay içinde de hayatını kaybetmiştir.

Genel anlamda klasik bir aşk üçgeni ve vereme yakalanmış bir kızın anlatıldığı dönemin aşk romanlarındaki geleneği sürdürmek istemeyen Ahmet Mithat, bunu *Müşahedat*'ta şu şekilde açıklar:

> "Bu romanı karilerime 'tabiî' romanlardan bir numune olmak üzere takdim eyliyorum. Hatta millî de değildir. Öyle olsa sırf cemâat-i İslâmiyye meyanında güzeranı lâzım gelir ki bunda mûcib-i letafet olacak, renkler dahi içtima edemez. O yolda yazılmış asar dahi nadir değildir. Beyinin, efendisinin maşukası, hanımının mahsûdesi olan bir cariye veyahut komşudaki delikanlının dildâdesi ve arz-ı meram ve nâil-i maksud olamadığı için verem döşeğinin mağdûresi bir kızcağız hakkında ne türlü roman tertip olunabileceği zaten herkesin cay-gîr-i zamiridir. Binaenaleyh bu romanı 'yerli' olarak tasvir ettim."[1195]

Böylece aykırı insan kimliğinin gereği olarak herkesin yaptığını tekrarlamaz ve farklı bir yol dener.

Ahmet Mithat, *Kafkas*'ta bir vakit yazdığı eserlerinde okurların yüreklerini acı acı sızlatarak üzebilirse kendini amacına ulaşmış sayarken artık öyle yürekler paralayacak olan facialarын tasavvuruna bile güç bulamaz hâlde olduğunu ifade eder. Bu yüzden yeni hikâyelerinde en çok çalıştığı şeyin okurlarına iç ferahlığı vermek olduğunu söyler. Yüreklerini sızlatacak bile olsa tatlı tatlı sızlatmaya gayret ettiğini açık yüreklilikle belirten yazar, belki de bu yüzden dönemin en acı veren aşk hastalığı veremi ikinci hatta üçüncü sınıf bir tema olarak düşünmüştür. Romanlarında vereme dair çıkarım elde etmek bundan ötürü oldukça sınırlıdır.

2.14. İstihbarat

İstihbarat, beraberinde merak ve öğrenme dürtüleri, insanlık tarihi kadar eski olan kavramlardır. Osmanlı Devleti döneminde de yaygın biçimde görülen istihbarat teşkilatlanması zaman zaman sanat eselerine yansıyarak kurguya aksiyon kazandırmıştır. Sosyal yaşamdan bağını bir an olsun ayırmayan Ahmet Mithat, romanlarında başlı başına olmasa bile iç ve dış, yerli ve yabancı istihbarat faaliyetlerini devlet istihbaratı düzeyinde olmasa bile daha çok bireysel haber alma anlamında işlemiştir.

[1195] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 7.

Dünyaya İkinci Geliş'in başlangıç noktası tamamen haber alma faaliyeti üzerine kuruludur. Romanın ikinci derecedeki isimlerinden olan Veysel Efendi'nin en büyük zaafı, etrafındakilerle ve *vukuat-ı kevniyye* ile ilgili haber toplama merakıdır. Bu merak, aksiyonu ortaya çıkardığı gibi aynı zamanda kurguyu da harekete geçiren bir başlangıç noktasıdır. Haber alma işini de zaman zaman kılık değiştirerek bazen Nizam-ı Cedit, bazen de yeniçeriler safında görünerek Veysel Efendi'nin en sadık adamlarından Hadım Mesut Ağa yapmıştır. Onun bu faaliyetleri konaktaki cariyelerden Nergis tarafından öğrenilince Nergis, Hayırsız Ada'da bir mağaraya hapsedilir ve romanın gelişme bölümü başlar.

Hasan Mellâh ve *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanlarında entrikayı harekete geçiren Dominico Badia, her türlü düzenbazlığı kullanan bir kişidir. Dominico Badia'yı takip edip onun yaptığı her şeyi, ondan aldığı haberleri Mehmed Ali'ye getiren Arap, bir casustur. Mehmed Ali'nin Dominico Badia'yı ele geçirmek için kullandığı haber alma yöntemleri karşılığını da bulur ve Dominico Badia da karşı atağa geçerek casuslar yoluyla onu izlemeye başlar. O, Mehmed Ali'nin konağına bir Kıptî karısı marifetiyle bir şişe sokar ve bu şişe Şehâme'ye teslim edilirse de yirmi dört saatten ibaret bulunan bir günün her saatinde, her dakikasında Şehâme üzerine altı veya sekiz açık göz onun her hâl ve hareketini muayene etmekte bulunduklarından, şişenin ona ulaşmasını hepsi görür ve derhâl Mehmed Ali'ye haber verir. İstihbarat faaliyetlerinde bu tür kişileri kullanan Mehmed Ali'nin bu yönelimi, vaka dönüşümlerini de beraberinde getirir.

Zeyl-i Hasan Mellâh'ta istihbarat anlamında üzerinde en fazla durulan, geniş açıklamalar yapılan kısım, Carbonari Teşkilatı'nın anlatıldığı yerlerdir.

> "Avrupa tarihinin birçok acayip ve garaibinden birisi dahi, medeniyetin en büyük sademâtına uğramış olan bu garip kıt'a içinde teşekkül eden dinî, hikemî ve bahusus siyasî cemiyyât-ı hafiyyedir. Bunlardan en büyük ve en mühimlerinin adedi yirmiyi tecavüz eder. Her birinin nice garaibi vardır ki, yazılsa erbâb-ı mütâlâayı hayrette bırakır. Ancak şimdiye kadar defaâtle arz ve ihtar eylemiş olduğumuz veçhile, bu nüshayı müverrih sıfatıyla kaleme almayıp hikâyenüvis sıfatıyla yazmakta bulunduğumuzdan, vazifemizin haricine çıkmamak suretine kemaliyle ehemmiyet vermekteyiz. Binaenaleyh burada dahi cemiyyât-ı müteaddidenin hiçbirisini bahse katmayıp, yalnız matlubumuz olan birisi hakkında muhtasaran malûmat ita edeceğiz. Matlubumuz olan cemiyet Carbonari Cemiyetidir."[1196]

Bu açıklamanın hemen ardından Carbonari Teşkilatı, bir tarihçi dikkatiyle anlatılır. Tarihî bilgileri verildikten sonra "Carbonari hakkında bu malûmatı aldık ya! Şimdi hikâyemize bakalım." ifadesiyle birlikte tarihten kurguya geçiş yapılır ve Carbonari Teşkilatı gibi tarihsel gerçekliği bulunan ve İtalya'da faaliyet gösteren bir gizli örgütle onlar gibi gizli işler çeviren ve hayal dünyasının bir mahsulü bulunan Dominico Badia arasında münasebet sağlanır. Böylece hayal ile hakikat bağlantısı kurulur. Bu vaka halkasının romana zorla yerleştirilmeye çalışılmış gibi durması da bir kusur olarak düşünülebilir. Carbonari Teşkilatı'nın bir mensubu olan Dominico Badia'ya teşkilattan gelen talimatların şifreli bir şekilde bildirilmesi, çalışma usulleri hakkında da bilgi verir.

[1196] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 335.

“Joseph-Dedi ki Yeğen Badia'ya selâm söyle. Koyunların merası etrafında ürümekte olan kurtu kışkırtacağını vadeylemişti. Müddet-i mehl geçti. Henüz vaadi ifa etmedi. Kendisine çobanlar tarafından üç gün daha mehil verildi. Bunda da yalancı çıkmasın.”[1197]

Bu ifadelerde koyun merası etrafından kasıt Carbonari Teşkilatı etrafı, ürüyen kurt ise papa hazretleri, çobanlar ise Teşkilat önderleridir.

Ahmet Mithat, istihbarat faaliyetlerini romanlarında daha çok bireysel manada algılayıp işlemektedir. Bu sebeple bu romanların dışında *Süleyman Muslî*'de Batınilerin bireysel haber alma teşkilatlarını, *Dürdane Hanım, Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası, Esrâr-ı Cinâyât, Cellât, Haydut Montari* romanlarında da bireysel anlamda kişilerin birtakım sırları öğrenmek ve açığa çıkarmak için çok küçük çaplı istihbarat faaliyetleri yürüttükleri görülmektedir. Son romanı *Jön Türk*'te ise Abdülhamit döneminin jurnalci havasından ve sürgünlerinden esinlenen bir kurgulama yaparak Nurullah Bey'i Ayşe Ceylan'ın jurnal etmesi ve Feyzullah Efendi tarafından yakalanmasıyla Akka'ya sürgüne gönderir. Ancak bu gidişin ardından bir daha istihbarattan söz etmez. Sadece romanın sonunda Feyzullah Efendi'yi çok kişinin be şekilde haksızlıklar yaparak canını yaktığı gerekçesiyle cezalandırır. Dolayısıyla ondaki haber alma iktidarla olan mevcut iyi ilişkilerini bozmamak adına çok ileri boyutta işlenmez ve romanlardaki muhtelif vaka halkalarının içinde bir ayrıntı olarak yer alır.

2.15. Kıskançlık

Kıskançlık, pek çok kişinin davranışlarını belirleyen, onları şekillendiren, ileriye gittiğinde yaşamını olumsuz yönde etkileyen bir duygudur. Kıskançlık, Ahmet Mithat'ın romanlarında kaybedilmek istenmeyen sevgilinin seven kişide uyandırdığı karmaşık bir duygudur. Her insanda az veya çok kıskançlık duygusu vardır. Bunun ileri boyutu ise rahatsızlık noktasına ulaşır ve gerek bireysel gerekse sosyal bozukluklar, yıkıcı etkiler ve uyum sorunları ortaya çıkar. Kıskançlığın ileri boyutu, âdeta bir paranoya etkisi uyandırır. Bu tür kişiler Dominico Badia'da olduğu gibi aşırı gururlu, özgüveni ya çok sağlam ya çok zayıf, geçimsiz, kendini üstün gören, şüpheci, intikam ateşiyle yanıp kavrulan ve şüpheci özellik gösterirler. İstediğini elde edebilmek için çok büyük engelleri aşmayı bile göze alırlar. Hayal dünyaları çok gelişmiştir.

Ahmet Mithat'ın hemen hemen bütün romanlarında intikam duygusuyla birlikte gelişen kıskançlık, çoğunlukla olumsuz niteliklerle tanıtılan kahramanları harekete sevk eden, vakanın dönüşümlerini sağlayan bir etki taşır. Yazarın daha ilk romanı olan *Hasan Mellâh*'ta Dominico Badia'yı diyar diyar dolaştıran asıl güç, Cuzella'yı kıskanması ve ona sahip olmak istemesidir. Romandaki neredeyse bütün dönüşümleri bu eksen etrafında açıklamak mümkündür.

Dünyaya İkinci Geliş'te ise kıskançlıkla birleşen esir ticaretinin yol açtığı karanlık hayatlar, Çeşm-i Afet'in Nergis'i kıskanması bağlamında kurgulanır. Bir gün Çeşm-i Âfet ne olursa olsun

[1197] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 347.

her şeyi göze alıp tenha bir yerde rast getirdiği Osman Bey'e aşkını ilan eder. Çocukluktan beri Nergis'e bağlanmış olan böyle bir kalbi çözmek mümkün olmayacağı için ret cevabını alır. Bu hâlde Çeşm-i Âfet gibi bir âşığın teşebbüs edeceği ilk şey elbette kıskançlığın ulaşacağı son nokta olan intikamdır. Kıskançlığın benzer şekilde ele alındığı romanlardan *Kafkas*'ta Seher, kaplan Bey'i Esma'dan kıskanır, *Vah*'ta Samurkaş Hanım'ın kocası karısını aşırı derecede kıskanır, Behçet, Necati ile Ferdane arasındaki ilişkiyi kıskandığından intikam almak ister ve Ferdane'nin resimlerini değiştirerek başka alafranga resimlere kopyalar. Amaç onu zor durumda bırakmaktır. Kıskançlık, en ilkel toplumlardan en gelişmiş toplumlara kadar her türlü insanda az ya da çok görülen bir duygudur. *Rikalda*'da bunu görmek mümkündür. Kabilenin erkekleri tarafından Miss Johnsonser'a gösterilen özen, kabilenin diğer kadınlarını kıskandırır ve onu öldürmeyi dahi isterler. *Jön Türk*'te Ayşe Ceylan'ın Nurullah'ı elde edememesi önce onu Ahdiye'den kıskanmasına sonra da derin intikam planları kurmasına sebep olur. Romanlarda farklı isimler taşısa bile ortak davranışlar sergileyen bu kişilerin tavırları da vakayı farklı mecraya sürükler. Ahmet Mithat, aşk ve kıskançlık arasındaki farkı *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta şu şekilde anlatır:

> "Bence burada muhabbetin cihet-i mebsûtası tabir eylediğim ve sizce aşk dediğiniz his, bir şeyin menafiini kendinize hasretmek hususunda, tehalük derecesinde bir arzu ve iştiyaktan ibaret değil midir? Bir şey size hoş göründü. Sevdiniz. Sevdiğiniz için onu kendinize hasretmek istediniz. İşte bu teselsül içindeki mebsûtiyet bedihî ve aşikârdır. Ama kıskançlığa gelince: Bir şeyi niçin kıskanırsınız? Eğer o şey size hoş görünmemişse ve siz dahi onu sevmemişseniz, hatta onunla meşgul bile olmamalısınız. Lâkin kıskanmaya başladığınız zaman yüreğiniz cayır cayır yanar. Niçin yanıyor? Nenize lâzım? Nenize lâzım değil, her şeyinize lâzımdır. Her şeyinize lâzım olduğu ve binaenaleyh onu kendinize mal etmek istediğiniz hâlde, muvaffak olamadığınız için yanıp tutuşuyorsunuz. Müntahabınız olan bir şeyin, muhabbetiniz hasebiyle âlemin dahi müntahabı olmasını istemek, sizin ona olan alakanızın aynını herkese dahi nispet etmek demek olup, şu mukayese mebsûttur. Eğer müntahabınız olan şeyin, âleme dahi mahbup olmaklığın aksini, yani olmamasını arzu ederseniz, bu dahi evvelkinin makûsesidir. Hâlbuki her iki arzu muhabbetten neş'et eylediğine göre, arzunuzun sûret-i ulâsına muhabbet-i mebsûta ve sûret-i saniyesine muhabbet-i makûse demek lâzımdır."[1198]

Kıskançlığın belki de en masum hâllerinden birini *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de görmek mümkündür. Râkım'ın ders verdiği İngiliz kızları Can ve Margrit, Râkım'ı Canan'dan kıskanırlar. Anlatıcı bu durumu "Bunların çehresini bir ehl-i dikkat görecek olsa âdeta Canan'ı ziyadesiyle kıskandıklarına dair yüzlerinde yüzlerce alâmet görürdü." [1199]diye somutlaştırır. Bu kıskançlık herhangi bir intikam duygusuna ya da başka olumsuz bir tavra dönüşmeden ortadan kaybolur.

Ahmet Mithat, *Karnaval*'daMadam Hamparson ile Resmi Efendi arasında geçen konuşmada kıskançlığı çoğunlukla erkeklere has bir davranış olarak gördüğünü ima etmesine karşın romanlarındaki işleyişe bakıldığında bunun hiç de böyle olmadığı kıskanç kadın kahramanların daha fazla sayıda olduğu görülür. Ancak *Karnaval*'da kıskançlığı temsil eden kişi, Zekâyi olduğu için böyle bir genelleme yapılmıştır. Bu romanda Zekâyi'nin pek çok yönden kendisinden daha

---

[1198] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 62.
[1199] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 110.

donanımlı olan Resmi'yi kıskanmasının bir benzeri Felâtun'un Râkım'ı kıskanmasında görülür. Dolayısıyla benzer kişilerin işlenişinde benzer temalardan faydalanılır.

"-Ah! Sizi gidi erkekler! Erkeklik demek kıskançlık demektir vesselam. Fakat Resmi Efendi eğer sizi biraz kıskanç görürsem hazzedeceğim geliyor. Zira zannediyorum ki beni pek seviyorsunuz da onun için kıskanıyorsunuz. Zira 'seven kıskanır, kıskanan sever' demiştiniz."[1200]

Birgün Madam Hamparson'un evinde toplanan alafranga kesim, kıskançlık bahsini tartışır. Resmi Efendi de bu bahiste fikirlerini söyler. Onun fikirleri aynı zamanda Ahmet Mithat'ın da aşk konusundaki düşüncelerini oluşturur. Çünkü romanda bütün olumlu vasıfları taşıyan tek kişi ve yazarın sözünü emanet ettiği kahraman Resmi Efendi'dir.

> "Resmi- Müsaade buyurunuz da madam fikrimi esasdan serd edeyim. Eğer terakkiyât-ı medeniyye tabîat-ı beşeriyyeyi tağyir ediyorsa âlemde her şey mümkündür diye hiçbir bahse girişmemeli. Her bahis için bir metin esas lâzım ise bu kıskanmak bu kıskanmak bahsinde dahi tabîat-ı beşeriyyeyi esas ittihaz etmeli. Onu takiben bir de edep ve terbiyeden münbais vazife meydana çıkar. İmdi evvelâ nazar-ı dikkate almalıdır ki insan âdeta bir hayvandır. Hayvanât meyanında muaşakaları hususunda eşini kıskanmayan âdeta hiçbir hayvan tanımıyorum. Horozlar, tavuklar gibi bazı hayvanlarda zevcâtın teaddüdünü gördüğüm hâlde kıskanmak vardır. Köpekler ve kediler gibi bazı hayvanlarda dahi izdivacın teaddüdünü gördüğüm hâlde yine kıskanmak vardır. Tab-ı beşerde dahi kıskançlık var olduğu Avrupa'dan maada bütün cihanın milletleri ahvaline nazarla malûm ve sabit olur. Hatta Avrupalılarda dahi haset pek çok görülür. Kıskançlık uğrunda ya kendini ya rakibini veyahut sevdiğini kıyanlar bulunuyor. Demek oluyor ki kıskanmak esasda yani tabîat-ı beşeriyyede vardır. Fakat kıskanç görünmeyen adam edep ve terbiyeden münbais bir vazifeye riayete mücerret cebr-i nefsle def-i te'sîr-i hasede muvaffak olur."[1201]

Böylece kıskançlığı aşırıya gitmediği zaman uygun ve olması gereken bir duygu olarak düşünür. Madam Hamparson'un kıskanmanın sevmekten gelip gelmediği yönündeki sorusuna Resmi'nin sevmeyenin kıskanmayacağı yanıtını vermesi de Ahmet Mithat'ın meseleyi olması zorunlu bir hâl olarak gördüğünü işaret eder. Romanın beşinci babındaki "Bir Mübâhase-i Mühimme" ve altıncı babındaki "Kıskançlık Meselesi İçin Bir Mahall-i Tatbik" başlıkları altında uzun uzun anlatılan kıskançlık bahsi, Ahmet Mithat'ın romanları içinde kıskançlığın en yoğun biçimde işlendiği kısımlardır. Bu bölülmede âdeta kıskançlığın felsefesi üzerinde açıklamalar yapılır. Burada anlatılan ve tartışılan hususları Bahtiyar Paşa'nın konağındaki ilişkilere uygulayan anlatıcı, kimlerin ne manada kıskançlık duygusunu yaşadığını ifade eder.

Neticede kıskançlığı tamamen olumsuz bir duygu olarak görmeyen Ahmet Mithat, daha çok tek taraflı ya da karşılıklı ilişkilerdeki kıskançlığı ele aldığı romanlarında isimler değişik olsa bile hepsinde ölçüsünde yaşanan bu duygunun gerekliliğini, aşırısının ise kişiye zarar vereceğini anlatır. Sevmeyenin kıskanmayacağını, sevmeyen kişinin de zaten sevmediği kadın ile beraber

---

[1200] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 119.
[1201] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 73.

bile yaşamaması gerektiğini, kıskananın mutlaka seveceğini ve sevenin de mutlaka kıskanacağını savunan Ahmet Mithat, sevgi ile kıskançlık arasında ölçülü bir bağ kurar.

2.16. Basın/Gazetecilik

Ahmet Mithat Efendi, gazeteci bir yazar olmasına rağmen romanlarında yer verdiği gazetecilerin sayısı çok azdır. Bu kişiler de genel manada olumlu nitelikler sergileyen kahramanlardır. Bu sektörün içinde yer almasına karşın romanlarında bu kadar az biçimde gazeteci kahramanlara yer veren Ahmet Mithat'ın bu tavrı, basından söz etmesinin önüne geçmez ve muhtelif yerlerde gazetecilikten, gazetelerden ve genel çerçevede dönemin basın hayatından söz eder.

Ahmet Mithat, gazetecilik konusundan ilk defa *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de söz eder. Ancak bu bahsediş Polini, Râkım ve Felâtun arasında geçen konuşmada Polini'nin Râkım'a gazeteci olup olmadığını sorması ile başlar ve Râkım'ın ufak tefek roman ve tiyatro yazan, gazeteyle ilgilenen bir *amele* olduğunu söylemesiyle devam eder. Böylece ilk defa gazeteciliği halk için çalışan bir amele olarak tanımlar.

Ahmet Mithat, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'den sadece bir yıl sonra neşrettiği *Paris'te Bir Türk*'te de Nasuh isimli bir gazeteciyi Avrupa'nın ortasında diyar diyar dolaştırarak henüz Avrupa'yı dahi görmeden o kültürü tanıtmaya çalışır. Nasuh daha İstanbul'dayken bazı gazetelerin hiç bilmedikleri büyük büyük meselelerde bilir gibi davranarak fikirler öne sürmelerine oldukça canı sıkılırdı. Hatta bir gün *Ceride-i Havadis*'e bir yazı verip böyle hiç bilgisi olmadığı hâlde hürriyet ve devlet idaresi gibi çeşitli konular hakkında açıklamalar yapan muharrirleri tenkit ederek "Acaba bu fikirleri malûmât-ı mukayyede olarak bir kitaptan mı aldıkları yoksa kendi sahife-i hülyalarında mı okudukları sual edilse ne cevap verirler?"[1202] diye küçümser. Gazete muharrirleri hakkında Nasuh'un bu şekilde fikirler öne sürmesine diyecek bir şey bulamadığını belirten anlatıcı da Nasuh'un Ahmet Mithat'la aynı fikri taşıdığını düşündürür. Ahmet Mithat, gazeteleri medeniyet için çok gerekli bir unsur olarak görmekte ise de medeniyet kendisine lazım olan şeylerin pek çoğunu suistimale düşürmüş olduğu gibi, gazeteleri de bu musibetten kurtaramamış olduğu için buna şüpheyle yaklaşır. Dolayısıyla Nasuh'un böyle bir tenkide yönelmesinde Ahmet Mithat'ın mesleğe bakışı da etkilidir.

Ahmet Mithat, romanlarında gazeteyi kurgunun bir parçası hatta kurguyu aydınlatan bir yardımcı ve dönüştürücü unsur olarak kullanır. *Paris'te Bir Türk*'te gazetelerin "Asilzade Grisette" isimli bir tiyatro oyunundan günlerce söz ettikleri yazılır. Uzunca bir zaman Paris gazetelerinde yer alan, hakkında çok değişik yorumlar yazılan ve müellifini kimse bilmese de Nasuh'un yazdığı "Asilzade Grisette" isimli tiyatroda Grisette ile Deli Herif arasındaki ilişki anlatılır. İşin ilginç olan tarafı da bu ilişki, Catherine ile Nasuh arasındaki ilişkiye benzer ve o ilişkinin gidişini belirler. Dolayısıyla bu eserin oynanmadan önce gazetelerde çıkan bütün özetleri, hakkında yazılan yorumlar üzerinde bilgi veren Ahmet Mithat, böylece kendi kurguladığı, belki de izlediği bir

[1202] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 352.

tiyatro oyununun öyküsüne paralel bir öykü çizerek *Paris'te Bir Türk*'te bunu birleştirir. Bütün bunlar Ahmet Mithat'ın kurgulamada realizmi ne kadar ön plana aldığını ve bu doğrultuda dönemin basın imkânlarını kullandığını göstermektedir. *Cellât*'ta da dönemde meydana gelen pek çok olay hemen gazetelerdeki yerini alır. Hatta Andre'nin bu şekilde gazete yanında dağıttırdığı risale, gerçeklerin ortaya çıkmasını ve Tolkaş'ın idamdan kurtulmasını sağlar. Böylece basının gerçekleri belirlemedeki gücü işaret edilir. Asilzadelerin yaptıkları her türlü işten kumar oynamalarına kadar her şeyin yayınlandığı gazetelerden söz eden yazar, ünlü ve zenginlerin hayatlarının basına yansımasından hareketle dönemdeki magazin gazeteciliğini de gösterir. bu bağlamda yerli ve yabancı basın arasındaki çalışma farklılığına gönderme yapar ve uzun uzun anlattığı bu meseleyi asıl olarak *Hayret*'te şu şekilde açıklar:

"Erbabına malûmdur ki şehrimizde basılan Fransız gazeteleri, Osmanlı gazeteleri gibi sabahleyin erkenden çıkıp dünkü havadisleri vermeyip belki çıktıkları günün havadisini verirler."[1203]

Gazetelere yönelik bir eleştiri de *Haydut Montari*'de verilir. Andrea'nın Roma ve Napoli gazetelerinin neredeyse tamamında çıkan bir yangında öldüğü yazılır. Bu o kadar gerçekçi cümlelerle ifade edilir ki gerçekten öyle birin yaşadığı düşünülür. Aslında böyle biri yoktur. Gazetelerin araştırmadan, incelemeden her gelen bilgiyi haber yapmaları da dönemin basın hayatına bir eleştiri olarak sunulur.

Gazetecilik mesleğinden gelmenin verdiği bir etkiyle yazar, gazeteci kahramanlar kurgularken bunların maceralarını biyografisiyle de birleştirerek gerçekliği her zaman önemli bir unsur olarak dikkate aldığını gösterir. *Henüz 17 Yaşında*'da yağmurda kalarak korunmak maksadıyla geneleve giden iki arkadaştan Ahmet Efendi, bir anlamda yazarın kurgusal dünyadaki yansımasıdır. O, tıpkı *Müşahedat*'ta daha açık biçimde kendi kimliğini ortaya koyan ve tabii sınırlar dâhilinde roman yazma arzusu taşıdığı için kendisine yazar ve gazeteci Ahmet Mithat Efendi diyen yazarın bizzat kendisi gibidir.

> *"Hemen dedim ki:*
> *- İsmimiz malûmunuz olduğunu bilsem, şahsımızın meçhuliyetinden endişem kalmazdı.*
> *Kapıdan dışarı iki hatve atıp bir koltuk sandalyesini bana irâe ederek ve kendisi diğerine oturarak dedi ki:*
> *- Ahmet Midhat isnri ma'rufu meçhulümüz olabilir mi?*
> *- Osmanlılarca biraz marufiyetini ümid edebilirim.*
> *- Acayip. Bizce neden maruf olmasın? Asarımızdan bazılarını Tercüman-ı Efkâr gazetesi, Ermeni hurufuyla tefrika yollu tab'etmiştir. Bunlar sizi Ermeni karileri nezdinde de maruf eylemiştir. Keşke cümlesi tabedilseler."*[1204]

Bir gazeteci titizliğiyle Kalyopi'ye sorular soran Ahmet Efendi, onun yaşamına dair malumat alarak herkesi bilgilendirmeye çalışır. Bunun yanında sık sık Ahmet Mithat'ın *Mihnetkeşan*'ından

---

[1203] Ahmet Midhat Efendi, *Hayret*, s. 58.
[1204] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 40.

örnekler vermesi de bu biyografik yakınlık fikrini destekler. Böylece Ahmet Mithat'ın kamera tarafsızlığı fonksiyonunu Ahmet Efendi'ye yükleyerek bu tür mekânların anatomisini çıkarmaya çalıştığı görülür.

Çeşitli konular hakkında gazetelerde öne sürdüğü fikirlerini romanlarında kurgulaştıran Ahmet Mithat, bazen bunu açık açık işaret ederek roman dünyasından çıkıp gazeteci kimliğini ortaya koyar.

> "Terbiye-i etfale dair galiba Basiret'e olmalı, hâsılı gazetelerden birisine yazdığım bir bend-i mahsüsada mücavebe müşâfehe suretiyle etfale birçok tununun delâlet eylediği malûmât-ı âliyye ve mütenevviayı telkin etmek mümkün olduğunu derç etmiştim."[1205]
> "Vaktiyle bu kadar mazhar-ı rağbet olan bir bendden şimdi kendim de şayet istifade ederim diye üşenmeyip, Dağarcık'a müracaat eyledim."[1206]
> "Karilerimiz böyle birden bire hiddetlenmezler ise kendileriyle pek çabuk musalâha edebiliriz. Biz bu teaddüd-i zevcât bahsini pek çok yerlerde ettik. Ez cümle bir tarafı Türkçe diğer tarafı Fransızca olarak neşredilmekte bulunan Osmanlı gazetesinde mufassal ve meşruh olarak bahse çektik."[1207]

Yalnızca Ahmet Mithat'a göre değil hemen bütün Tanzimat sanatçılarına göre gazete, halkın aydınlanması adına bir silahtır. Yazarlar da bu silahı etkili biçimde kullanarak dönemin nabzını tutmaya çalışmışlardır. Kurguladığı pek çok meseleyi yerli ve yabancı basından takip edip kendi hayalhanesinde şekillendiren Ahmet Mithat, bu durumu romanlarında sıklıkla kullandığı "Bir zaman gazetelerde okumuştuk ki…"[1208] şeklinde başlayan cümlelerinde ima eder. Dolayısıyla gazete onun için romanlarına altyapı teşkil eden ve malzeme sağlayan bir ambardır. Gazetelerde dile getirmeye çalıştığı birtakım yeni fikir ve gelişmeleri yeterli görmediğinde bunların genişletilmiş biçimlerini onun roman ve hikâyelerinde görmek mümkündür. Dolayısıyla roman ve hikâyeleri ile gazeteciliği arasında çok yakın bir ilişki vardır. *Dürdane Hanım*'da bir gün Ulviye'nin baba dostu olan İngiliz doktorun gelerek hanım ile sohbet ederken sözü telefon yani *nakil-i sadâ* denilen aletten açması ve bu aletin henüz pek yeni olduğundan Avrupa'nın fenni gazetelerinde bahsinin geçtiğini söylemesi, Ahmet Mithat'ın da dönem için oldukça yeni bir buluş olan telefonu yabancı basından okumuş olduğunu ve bunu romanında kurguya dâhil ettiğini düşündürmektedir. Bu vaka halkası, Ahmet Mithat'ın gördüğü, duyduğu ve okuduğu her şeyden bir roman çıkarabileceğini söyleyecek kadar hayal gücüne güvenmesini de açıklamaktadır. *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*'nda gazetelerin onun birikimine katkısını şu örnekle ifade eder:

> "Bugün gazetelerde birşey okursunuz, inanılacak derecede bulamayarak masal olduğu zannına düşersiniz Hâlbuki yarın o şeyin ayn-ı hakikat olduğunu görerek dûçâr-ı veleh olursunuz. Biz dahi Amerikalıların sunî yumurta yaptıklarını ilk okuduğumuz zaman 'Adam! Hiç böyle şey mi olur? Sunî süt,

[1205] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 58.
[1206] Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, s. 91.
[1207] Ahmet Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 46-47.
[1208] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 129.

> sunî kahve olabilir, amma yumurtanın sunîsi nasıl olur? Bu mutlaka bir masaldır!' demiştik. Sonra fennî gazetelerde tafsilâtını görünce hiç diyeceğimiz kalmadı."[1209]

1301'de neşredilen ve 1291'de meydana gelen bir cinayet olayını anlatan ve "Bin iki yüz şu kadar sene-i hicriyyesine müsadif olan Temmuz ayının on yedinci salı günü idi ki, İstanbul'da tab ve neşrolunan gazetelerin birisinde ve havâdis-i dâhiliyye kısmında şu fıkra okundu."[1210] ifadeleriyle başlayan *Esrâr-ı Cinâyât*'ta gazetelerin kurgu açısından önemli rol oynadığı görülür. Çünkü romana konu edilen Öreke Taşı cinayeti ile ilgili bir yandan tahkikat devam eder, diğer yandan da ismi söylenmeyen ve "..." biçiminde gösterilen gazetelerde hemen her gün bu olayla ilgili yeni haberler yayınlanır. Böylece gazeteler vakanın düğümünün çözülmesine hizmet ederler. Memlekette yalnız bir gazete bulunmayıp daha başkaları var ise de haber ve malumat almak öyle her gazeteciye müyesser olmayıp, bazıları diğerinden havadis almak âdetinde olduklarından gazetelerin verdikleri malumatı birbirine yakın surette görmek mümkündür. Çok fazla ve farklı gibi görünen yönlerde muharrirlerin verdikleri haberler de kendi hayalhanelerinde buldukları vukuattan ibaret idi. Böylece gazeteciliğin biraz da romancılıkla benzer bir yanı olduğu işaret edilir. Romanda gazetelerle ilgili verilen haberlerden söz edilirken haberin içinde geçen birtakım ifadelerden hareketle gazetecilik mesleğinin dönem için icara edilişinde kurgusallığın önemi açıklanır. Bununla birlikte olayların gazetelere hemen yansıması da gerçeklik etkisini artırmaktadır. Necmi tutuklanınca gazeteciye gönderdiği bir mektup, ertesi gün hemen gazetede yayınlanır. Okurlar, o mektubun verdiği bilgileri, gazete haberlerinden takip eder. Bu kullanış biçimi de realizmi artırdığı gibi roman için gazetenin önemli bir organ olduğunu hissettirir. Öyle ki gazete haberleri mazi koridorunu açar. Bu gazete haberinin olduğu yere kadar okurlar, Hediye Hanım'ın tutuklandığını öğrenemez. Ancak bunu gazetede çıkan haberden sonra öğrenir. Burada da her şey geriye dönüşle anlatılır. Hatta öykü zamanı dahi gazete haberleriyle takip edilir.

> "Bir gazetehaneye gönderilen raportonun icra olunacak icabı neden ibaret olabilir? Bu 'icrâ-yı icâbı' iki kelimeden ibaret bir sözdür ki kime hitap ediliyorsa manası 'Aklına geleni yap!' demek olur. Gazetecinin aklında ise her şeyden evvel gazetesini doldurmak sureti yer tutmuş olacağı gibi, evvelki günkü nüshasında münderiç olan fıkra zaten karilerinin pek ziyade meraklarını mucip olarak nazar-ı ehemmiyyetlerini celp eylemiş bulunduğundan, karilerinin bir kat daha husûl-i emniyyet ve itminanları için Müstantik Osman Sabri Efendinin raportosu suretini dahi ber-vech-i âti aynen derç eyledi."[1211]

Gazete makalesinin kurguyu harekete geçiren bir unsur olmasını, *Arnavutlar Solyotlar*'da da görmek mümkündür. Romanın henüz başında yazar, romanını hangi durum üzerine yazdığına dair izahatta bulunur ve vakaya giriş yapar:

> "Geçenlerde hamiyetli bir Bulgar tarafından Levant Herald gazetesine bir makale derç ettirilmişti ki ehemmiyyet-i fevkalâdesinden naşi matbûât-ı Osmaniyye dahi bu makaleyi tercüme ve hükmünü muhakeme eylemişti.

[1209] Ahmet Midhat Efendi, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, s. 11.
[1210] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 5.
[1211] Ahmet Midhat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, s. 7.

> Makale-i mezkûre daha 'dünkü' ıtlakına şayan olacak derecelerde yeni bir şey olmasaydı, belki buraya aynen dercine lüzum görürdük. Ancak yukarıki ihtarımızı müteakip karilerimizin kâffesi mutlaka bu makaleyi tahattur buyurmuşlardır.
> Şayet eslâfımız makalenin hükmünü bilmek arzusuna düşerse şu kadarcık bir ihtarla iktifa ederiz ki bu makalede hamiyetli Bulgar doğrudan doğruya idâre-i devlet-i aliyyede bulundukları zaman Bulgarların derece-i bahtiyârîsi neden ibaret bulunduğunu mufassalan hikâye eyledikten sonra Avrupa müdahalesiyle güya kendilerini Osmanlı boyunduruğundan kurtardıktan sonra Avrupa siyasiyyûnu elinde nasıl bir muhâdaât-ı siyâsiyye bazîçesi olup kaldıklarını ve eski rahatları nasıl zayi olarak ne yolda maddî ve manevî felâketlere uğradıklarını vatandaşlarının nazar-ı ibret ve intibahlarına arz eyliyordu.
> Bu muharrir-i âciz dahi makale-i mezkûre üzerine Tercümân-ı Hakikat'ta bazı mütâlaât-ı nâçîzânesini serdeylemişti. Ancak o mütalâaları yazarken nazar-ı dikkatimiz on ikinci asr-ı hicretin evâiline doğru uzanıp gitmişti. Zihnimiz birçok köşelere uğradığı sırada, vaktiyle işitmiş bulunduğumuz gayet lâtif ve garip ve müessir bir hikâye dahi hatırımıza gelmişti. İşte bu hikâyenin neticesi bir kanlı visale müncer olmuş bulunduğu cihetle, en evvel o netîce-i hûn-âlûdu karilerimizin nazar-ı takdirlerine arz için şu makalemizin sernamesini «Bir Kanlı Visal» diye yazdık."[1212]

Gazetecilerin bazen gazetelerine ne yazacaklarını bulamayarak gelen misafirlere varıncaya kadar herkesten havadis sordukları hâlde, bazen de havadisleri taşarak yeniden yazacakları şey için gazetelerinde yer aramaya mecbur olmaları mesleğin icra biçimini yansıtır. Kaynak sıkıntısı yaşandığında ise onun yerine hayal gücü alır.

Romanda son olarak olayların düğümlendiği isim olan Kalpazan Mustafa'nın Belçika'dan ve Viyana'dan "…" gazetesine gönderdiği ve Hediye Hanım'la Öreke Taşı cinayeti olayını anlatan altı evrak, eserin dördüncü bölümündeki altı kısmı oluşturur. Böylece mektuplar vasıtasıyla Kalpazan Mustafa'yı tanıyan okuyucu, cinayetin ve Halil Sûrî intiharının ayrıntılarını realist gözle takip eder. Bu bölümler muhtemelen gazetenin her bir nüshasında ayrı günlerde yazılmıştır. Bab'ların bitimindeki ifadelerde bunu hissetmek mümkündür. Bu mektuplar, düğümü çözer ve cinayet aydınlatılır. Böylece roman, gazetelerde yayınlanan bir haberle başladığı gibi gazetelerdeki haberlerle gelişir ve onunla son bulur.

2.17. Sanat: Roman/Hikâye-Tiyatro-Şiir-Müzik-Resim

Ahmet Mithat, romanlarında pek çok meseleye temas ettiği gibi sanata, onun şubelerinden bir kısmına ve sanatın bilimle olan mesafesine de değinmiştir. Türk edebiyatında yeni olan roman ve hikâye kavramlarının kapsamlarını, özellikle tarihî romanlarında açıklama zarureti hisseden yazar, anlatıya dayalı türlerden tiyatroyu da atlamaz ve hem roman içinde yazdığı tiyatro eserleriyle hem de yaptığı açıklamalarla bu türden de söz eder.

Ahmet Mithat, anlattıklarının gerçekliği konusunda okurları ikna etmek için çeşitli yöntemler denerken diğer yandan da romanın sınırlarını işaret eder ve onun bir tarihî belgeden ne gibi farklılık taşıdığını açıklar. *Hüseyin Fellâh*'ta **"**Şu saydığımız hususâtı bir hikâyenüvisin hayâlhane-i vicdanında icat edilmiş hayalât ve tasavvurât kabilinden olmak üzere telakki

[1212] Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 5.

etmemenizi rica eyleriz.” diye söze başlayan anlatıcı, daha ilk cümleden itibaren gerçekliği işaret eder. *Yeryüzünde Bir Melek*’te de Şefik hakkında anlatılanların doğrulundan söz edilirken “Maahaza yazmakta olduğumuz evsafı bütün bütün hayalhaneden yazmadığımıza yakîniniz olsa verdiğimiz malûmata emniyet edebilirdiniz. Bir muharrir aynıyla bir ressam olup tabiatta mevcut olmayan şeyi asla resmedemez. Elbette karşısında bir model bulunup onu kopya yani istinsah eder.”[1213] der. Zaten romanlar, da her gün rastlanabilen vukuatın daha ustaca yazılmış suretlerinden başka bir şey değil diye ifade edilir. Kahramanların maceraları anlatılırken sürekli olarak “Bundan âlâ bir roman olurdu.” ve "Büyük romancılara da bunlar sermaye olurlar." ifadeleri tekrarlanır. Dolayısıyla romanın bir yanıyla hayata dayandığı ve kendisinin de gördüklerini kurgulayarak romanlaştırdığı işaret edilir.

Ahmet Mithat, gerçeklik hayal dünyası ikileminde okurlarını roman ve tarih sınırları içinde gezdirir. Bir yanda geniş kitlelerce sanatın bir parçası kabul edilen roman diğer yanda ise zaman zaman bilimselliği üzerinde değişik yorumlar yapılsa bile bilim dalı kabul edilen tarih, onda sürekli karşılaştırmaya tabi tutulur.

Yazar, tarihî ve tarihi bir fon olarak kullandığı romanlarında bu anlamda açıklamalar yaparak sınırları çizer ve kendi asıl gayesinin tarih değil roman yazmak olduğunu belirtir.

> “Vaterlo Muharebesi'ni ber-tafsil hikâye ederek bir târîh-i askerî yazmak azminde değiliz. Hatta yazdığımız şey bir roman olduğuna göre vukuât-ı sahîha-i târîhiyye arasına hayal dahi katmak sanatımızın cümle-i muktezayâtmdan olduğundan Vaterlo hezimetinin iki esbâb-ı asliyyesine dair buraya kadar serd etmiş olduğumuz şu mukaddeme bile lüzumundan zaittir. Ancak polis müdürünün imparator huzurunda isimlerini yâd eylediği zatlar hakkında târîh-i sahihin itikadı ne merkezde olduğunu buraya kadar ettiğimiz tarif bile karilerimizce bir menfaat-ı müstekılle-i târîhiyye addolunabilir.”[1214]

Tarihçinin bıraktığı boşlukları hayal dünyasında kapattığını ya da bire bir tarih kitabı olmasın düşüncesiyle böyle bir eğilim sergilediğini açık açık dile getiren Ahmet Mithat, tercihini de tarihî gerçekliği bulunan ama hayallerin tamamen yok olmadığı bir yapıdan yana kullanır. Fransızların *“roman historik”* dedikleri şeylerden olan bu kurgulama biçimi, altyapısı tamamen gerçeklere dayanan bir türü işaret eder. Roman okumaktan maksat, yalnız aşkın hâllerini okuyarak onlardan lezzet almak veya eğlenmek olamaz, düşüncesindeki Ahmet Mithat, bir yanı tarihe dayanan ve bir zaman mazide geçmiş olan hikâyeleri o zamanda yaşamışçasına bilmenin de son derece faydalı olacağına inanır. Yani roman okumaktan maksat, insanın bilmediği şeyleri bu vesile ile öğrenmesidir. O hâlde öğrenmesi hem de ne kadar mükemmeli mümkün ise o kadar mükemmel olarak öğrenmesi gerekli olan şey mutlaka Avrupa ahvalidir. Tarihî romanlarında bu öğreticiliği dikkatlerden kaçırmadan bir yanı mutlaka ve mutlaka tarihî bir olaya dayanma; ama diğer yandan da hayallerle bağı koparmama söz konusudur.

[1213] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 27.
[1214] Ahmet Mithat Efendi, *Cellât*, s. 127.

> "Hikâye-i târîhiyye yazan bir muharririn vakıa tarihten hiç ayrılmaması lâzım gelmeyip hiç ayrılmayacak olsa yazdığı şeyin bir roman değil ayn-ı târîh olacağı derkârsa da biz yine bu iki zatın hatalarını hakikat diye kabul etmeğe mecbur olmayacağız. Asıl tarihin letafetini bunların hakayıkından ziyade plânımıza muvafık bulduğumuz için ol veçhile tasvîr-i vukuatta devam edeceğiz."[1215]

Tarih ile menkıbe arasında da büyük bir benzerlik vardır. Tarihin muhteviyatı da ona göre sanki bir menkıbedir. Şu kadar farkları var ki sıradan menkıbelerin vakaları sahih olmak zorunda olmadığı hâlde tarihin muhteviyatı, gerçek olaylar olan menkıbelerden ibarettir. Tarihin makbuliyeti yalnız kendi erbabı nezdine mahsusken halkın ekserisi menkıbelere rağbet etmektedir. Çünkü halk, çoğunlukla hayal mahsulü olan ürünleri sevmektedir. Romanın ham malzemesi de yazara göre bir *kuruntu*dur. O yüzden hayatta karşılaşılabilecek pek çok şey aynı zamanda bir roman konusu olabilir. Ancak burada dikkat edilecek bir husus da sözlü gelenekten gelen masalla Batı'dan gelen ve tahkiyeye dayalı benzer yönelimleri olan roman arasındaki farktır. Roman okumak, yalnız *koca karı masalı* dinlendiğinde[1216] alınan lezzet gibi bir his değildir.

Her şahısta bir başka cilve ile ortaya çıkan insan tavırlarını incelemek ondaki zevki anlamayı kolaylaştırır. İşte bundan ötürü hikâye okumaktan maksat ona göre insanoğlunun hâl ve hareketlerini incelemektir. Bu düşünce romanlardaki kahramanlara sık sık okudukları romanlarda geçen kişilerin maceralarından ders çıkarıp çıkamadıkları sorusunu da yöneltir. Çünkü Ahmet Mithat, "…hikâyelerin filvaki vuku bulmuş olması lâzım değildir. Muharrirler daima ihtimalâttan bahsederler. Onları okuyarak hem lezzet almalı, hem de mütenebbih olmalı."[1217] diyerek romanın işlevinin hem ondan zevk almak hem de ders çıkarmak olduğunu belirtir. Bu işlevler zaman zaman "murat erbâb-ı mütâlaaya hikmet dersi vermek değil a! Biz zevkimize bakalım."[1218] diyerek ön plana geçebildiği gibi arkada da kalabilir. Ancak muharrir konuşan bir hayvandan ibaret olan insanı kendilerinde erkeklik, dişilik olmayan melekler gibi göstermeye çalışırsa o zaamn âdeta kalpazanlık etmiş olacağından insanı insanlığa mahsus olan, hayvaniyeti ve hayvanlığa mahsus olan nitelikleriyle gerçeğe en uygun biçimde göstermelidir.

Kendi hayatındaki değişimlerden romanlarında zaman zaman söz eden Ahmet Mithat, müellifliğini nasıl gördüğünü Nasuh'un ifadeleriyle dile getirir.

> "Başlı başıma kaldıktan sonra bir kere kendimi yokladım. Sanatların ve memuriyetlerin cümlesini tanıdığım cihetle hangi sanata gireceğimi düşündüm. Mümkün değil hiçbirisini gönlüm istemedi. Yüreğim derdi ki 'Hangi sanata girsen kâinat gibi eb'ad-ı nâmütenahiden kendini kasr edip, yalnız o sanatın hudud-ı mazîkası içine hapsetmiş olursun.' Bir sanat arardım ki her şeye karışabileyim. Göklerde uçayım, karalarda dolaşayım, denizler dibine dalıp çıkayım. Lâkin bu sanat ne olduğunu birdenbire kestiremezdim. Derken bu sanatın ne olduğu hatırıma geldi. Bu sanat telif sanatı olduğunu

---

[1215] Ahmet Mithat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, s. 192..
[1216] Ahmet Mithat, koca karı masalı diye tabir ettiği masalların icracısının bizzat kadınlar olduğunu söyler. Bunun için masalla ilgili anlatılacak şeylerde "kadınlar derler ki" ifadesini kullanır. Kadın üslubuyla şekillenen masalları dinleyen kitle ise genelde kadın olduğu için çocukların bu türden faydalanması anneleri yoluyla olur.
[1217] Ahmet Mithat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 100.
[1218] Ahmet Mithat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 101.

> anladım. Lâkin bir memleketteyim ki bu sanat henüz rahm-i icâddan doğmamış. Müellif olsam bir hatibe benzeyeceğim ki muhatabı yoktur."[1219]

Bunun üzerine müellif olmaya karar veren yazar, bu yolda ilerler ve unları ifade eder:

> "Ama öyle bir müellif ki âsârı kendi zamanında basılamaz. Okuyan bulunmaz ki basılsın. Ben yazar yazar yığarım. Eğer ömrüm bir muvafık zamana kadar varır ise sonra basarım. Varmaz ise tâ o muvafık hulul eyledikte basılır. Bu Osmanlılar şu hâlde kalmazlar ya? Elbet medeniyet-i cedide Hind'e, Çin'e intişar eylediği sırada bizim memlekete dahi bir selâm olsun verir. O zaman asarımı basanlar da bulunur."[1220]

Bu düşüncelerle hiçbir sanata, hiçbir memuriyete girmemeye karar veren Ahmet Mithat, roman ve hikâye sahasında ilerlemeye başlar. Bu genişliği sağlamak isteyen yazar, bir hikâyenin yalnız üst tabaka için yazılmayacağını avam için de yazılması gerektiğini savunur, bu doğrultuda roman ve hikâyeler kaleme alır. Diğer yandan da romanların hayatı yönlendirdiğine inanan Ahmet Mithat, toplumda ahlakları bozulacak diye kızların roman okumalarının yasaklanmasını da buna bağlar. Bu alışkanlığı romanlarında kullanmış olsa bile karşı olduğu tavrın bu derecesi alafranga yaşam biçimini ve Batılılaşma problemini ele aldığı romanlarında sıklıkla kullanır. Yeni romanlar hiç yazılmamış, hiç tercüme edilmemiş olsalar bile *"eski romanlar*" dediği Ferhat ile Şiiin, Leyla ile Mecnun, Kerem, Şah İsmail hikâyelerini de okuması az olan kadınlara kadar, pek çok kişiye okutturulmak için basılmış olduğunu hatırlatır. Bunların da ortadan kaldırılması söz konusu olsa bile *kocakarı masalları*nı ne yapmak gerektiğini sorar. Neticede kızların roman okumalarının önünde engel teşkil eden her türlü geleneğe karşı çıkar.

Görsel sanat şubelerinden biri olan tiyatro, her şeyden önce bir sosyal iletişim merkezidir. Delikanlıların, genç kızların hâlleri genellikle tiyatroda ortaya çıkar. Yazarın tiyatrodan ilk defa söz ettiği romanı *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'dir. Felâtun Bey'i tiyatroda görenler, ailelere ayrılmış olan kadınlar locasına girip de bir kimseye merhaba dediğine tesadüf etmemiştir ve daima sahipsiz veyahut herkesi kendisine sahip tanıyan kadınların localarında kahkahalarla meşgul bulmuşlardır. Râkım ise yalnız bir giriş bileti alarak tiyatrodan içeri girer ve ondan sonra localarda mevcut kibar grubundan kişilerin localarına uğrayarak hepsine selam verir hâl hatır sorar ve herkesin takdirini kazanır. Hâl böyle olunca tiyatroyu, kimliği tamamlayan bir parça olarak görmek mümkündür.

Ona göre tiyatro, ne kadar süslü ve cezbedici hâle getirilirse, bir tiyatronun seyircileri mükemmel olmazsa o tiyatro yine haz vermez. Hatta tiyatroya gitmekten maksat, oyun temaşasından ibaret olacaksa insanın oyunları yalnız kendi gözleriyle temaşa etmesi yeterli olacağından tiyatroda kendisinden başka bir kimse bulunmayacak olsa yine memnun kalması gerekirken aksine tiyatro kalabalık ve seyirciler süslü olmadıkları zaman insanın ondan hiçbir lezzet alamadığı

[1219] Ahmet Mithat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 107.
[1220] Ahmet Mithat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 107.

vurgulanır. Böylece dönemde tiyatronun oynadığı önem yanında tiyatronun algılanış biçimi de ifade edilir.

Bunun dışında romanları içinde tiyatrolar kurgulayan Ahmet Mithat, bazen vaka zincirinin düğümlerini bu tiyatro eserleri vasıtasıyla çözümler. *Paris'te Bir Türk*'te bu şekilde yer alan ve gazetelerin günlerce üzerinde yazılar yazdıkları Asilzade Grisette isimli tiyatro romanın düğümlerinin çözümlenmesine de katkı sağlar. İşte Nasuh'un yazdığı ve gazetelerde yayınlanan Asilzade Grisette isimli oyun üzerine Figaro gazetesinde yayınlanan yazıda bir de dönemin tiyatro temayülüne eleştirisi vardır.

"Keşke her komedyanın encamı böyle bir familya teşkiline müncer olsa! Hayfa ki mevcut oyunlarımız ev yapmağa hizmet etmeyip ekseriyetle ev yıkmağa hizmet ederler. Zira oyuna karıştırdıkları entrikalar hemen alelumum bir kocayı aldatmaktan başka bir şey değildir."[1221]

Ahmet Mithat, tiyatro oyuncusunu bir kadın olmak sıfatıyla hiçbir zaman düşünmez. Ona göre tiyatro oyuncusu denilen *mahluk*, bir edibin yüce hislerini sahnede gerçekten tecessüm ettiren sanatkârdır. Bu sanatkârda fazla olarak bir de kadına has özellikler arayanları ise asla tasvip edemediğini ifade eder. Çünkü kadına has özellikleri bir tiyatroda aramaktansa, toplumda mesela tiyatro localarında ve başka köşelerde aramanın daha doğru olacağına inanır.

Ahmet Mithat, sanatın önemli ve yoğun duyguları dile getirmesi beklenen şubelerinden şiir hakkındaki düşüncelerini ilk defa *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* isimli romanında Can ve Margrit vasıtasıyla dile getirir. Rakım'ın ders verdiği İngiliz kızları, Râkım'dan dolayı Osmanlı şiirine ilgi duymaya başlarlar ve sohbetlerde şiir yoğunluk kazanır. Can, İngilizce şiirlerin insana hiçbir ateş vermediğini, Fransız şiirlerini daha çok sevdiğini; ama artık Türkçe öğrendikten sonra Fransız şiirinden de vazgeçtiğini söyler. Margrit da kardeşine katılır ve gerçek manada şiirin insanı yakmadıktan sonra bir işe yaramayacağını belirtir. İngiliz kızlarının Osmanlı şiirine olan ilgisi Râkım'ın onlara Fars ve Osmanlı şiirlerini verip tercüme etmesini beraberinde getirir. Bu aynı zamanda Batı'nın Doğu'ya olan ilgisi ve merakını gösterir. Hafız'ın bir gazelini İngiliz kızlarına tercüme eden Râkım, Doğu'nun aşk anlayışı tezini de kendi karakteriyle birleştirerek sunar. Bundan sonra şiir, bir anlatım tekniği olarak kullanılarak Can'ın Râkım'a olan aşkını ve yoğun duygularını ifade etmesinde yardımcı bir vasıta görevi üstlenir.

Şiir hakkında bilgilerin verildiği romanlardan biri de *Yeryüzünde Bir Melek*'tir. Bu romanda Şefik'in yalnız tabip değil, aynı zamanda hakim ve şair olduğunu belirten anlatıcı, şiirin ne demek olduğundan söz eder.

> "…'şair' dediğimize bakıp da Şefik'i mevzun ve mukaffa kelâm-ı manzum söyler bir adam sanmadınız ya? Evvelleri vakıa şair diye bunlara derlerdi. Ancak terakkiyyât-ı asriyyemiz sayesinde, şu hakikat meydana çıkmıştır ki şair mutlaka kelâm-ı mevzun söylemez. Kelâm-ı mevzun söyleyen dahi mutlaka şair değildir. Şiirde şuur olursa onu söyleyen şair olur. Şuur olduktan sonra kelâm-ı mensur dahi şiirden

[1221] Ahmet Mithat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 277.

addolunur. Hakîm-i hakayık, eşyaya vusul için zihnini eşyanın eczâ-yı ferdiyyesi içine sokmağa kadar çalışır. Şair, zevâhir-i eşyayı tamamıyla tanzir için eşi'a-i enzâr-ı dikkatinden her şuayı eşyanın müsamâtına birer birer saplamağa kadar çalışır. Şu muvazeneden anlaşılacağı veçhile hakîm-i hakayık, eşyayı da ziyaretle bade taammuk eder. Şairse zevâhir-i eşyada kendisini işgal edecek daha ol kadar incelikler hurdeler bulur ki bunlar hakayık-ı eşyaya taammuktan kendisini alıkoyarlar. Şu hâlde hakimde şiir bulunmak, şairde hikmet bulunmaktan daha karîb olur. Fakat hiçbir vakitte şair hikmetten ve hakim şiirden bütün bütün hâli kalmaz. Zira hakim, şiir âlemi olan zevahirden pek süratle geçmiş bir şairdir. Şairse, zevâhir-i kasrının alt tarafında hikmet lübbüne varabilecek bir hakimdir.
Burada 'eşya' diye istimal eylediğimiz tabirin, 'zevat' yani insanlara kadar şümulü olduğunu ihtar eyleriz. Zira şair, insanları alelıtlak eşyadan addedebilir. Şairin evvel-be-evvel aradığı hüsündür. Onu hangi vücutta bulsa onunla meşgul olur, hakim nazarında dahi ta 'psikoloji' ve ahlâk ve maneviyyât-ı a'mâkma varmayınca insan eşyadan maduttur. Zira bir cism-i mürekkeb tahlil olunduğu gibi bir vücûd-ı insân dahi âdeta eşyadan bir şey olmak üzere teşrih edilir."[1222]

Bundan ötürüdür ki roman boyunca kahramanların duygularını dile getiren, vakayı açıklayan en önemli vasıta olarak şiir kullanılır. Doğu'nun ve Batı'nın Alfred de Musset ve Sadi gibi ünlü şairlerinden örnekler alınarak bu amaç dile getirilir. Benzer biçimde Volter'in de sevgilisine yazdığı mektuplarda şiirlere yer vermesi, romandaki lirizmi artırıcı bir etki uyandırır.

Müzik ise Ahmet Mithat'ta kişisel eğitimin ve olgunluğun, kültürün önemli bir parçasıdır. O olmazsa sanki insan, vasıflardan biri de eksik kalmıştır. *Kafkas* romanında pek çok yönden örnek gösterilen Kafkasya halkının eksiklerinden en önemlisi olarak müzik gösterilir. Bir kimse icra edilen ahenkleri işitecek olsa Frenklerin müziğini duyacağı, monotonluğu, hep bir sedanın tekrarlanması bu müziği tahammül edilmez bir hâle getirdiği söylenerek eleştirilir. Ancak musikiyi başka kulakla dinlemeye alışmış olan Osmanlı toplumunun Kafkas musikisini asla beğenmeyişi, Kafkaslıların bundan aldıkları lezzeti etkilemez. Çünkü herkesin küçüklüğünden beri kulağında yer tutan müzik budur. Dolayısıyla sanat zevkini belirleyen önemli etmenlerden birinin de bağlam olduğu vurgulanır. Halk müziklerinin oluşumunu da bu çerçevede değerlendiren Ahmet Mithat, halk nezdinde unutulmaması istenen bazı önemli olayların mutlaka şarkı suretine dönüştürüldüğü ve güftesinden çok bestesinin sadeliği sebebiyle herkesin onu öğrenip okumaya başladığını belirtir.

Romanlarda köleler de dâhil olmak üzere eğitilen kişilerin mutlaka bir müzik ve dans hocaları da vardır. Onların müzik hakkında konuşmaları ise okurlara bu sanatın mahiyeti hakkında bilgi verir. *Paris'te Bir Türk*'te Catherine'in fikirleri aynı zamanda Ahmet Mithat'ın da müzikten neyi algıladığını ortaya koyar. Ona göre müzika bir sestir. Ama insan sesi değil, insanlığın üst tarafında yer alan bir âlemin sedası. Bu sedayı insan sedası etmek ise mahiyetini bozmak demektir. Sedaya insan sesini katmamak, onu asli ve saf hâliyle bırakmak gereklidir.

Çengi'de eğlence cemiyetinin bir çengi cemiyeti olduğunu ve bu cemiyette çalgı ve raks gibi her türlü eğlencelere imkân sunulduğunu belirten Ahmet Mithat, yaklaşık beş sene önce *Dağarcık*'ta "raks" başlıklı yazdığı makaleye gönderme yapar. Bu yazının beğenilmesi Ahmet Mithat'ın bu

[1222] Ahmet Midhat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*, s. 63-64.

tür eğlence ortamlarının yol açacağı kötü neticeleri anlatan böyle bir roman kaleme almasını sağlamıştır.

Medeniyet farklılığını da müzikle dile getirmeye çalışan Ahmet Mithat, evrensel bir değer olarak gördüğü sanatın bu şubesinde Batılıların Doğu müziğine olan ilgilerine de gönderme yapar. *Paris'te Bir Türk*'te Hyrienne ile Nasuh arasında geçen konuşmalarda Hyrienne, dinlediği ve sözleri "Yokuştan çıktım yoruldum/ Ben bir hanıma vuruldum" biçiminde olan Türk halk müziği parçasına olan beğenisini dile getirir.

Müzik bazen birleştirici ve vakan seyrini değiştiren bir etkiye sahiptir. *Eylül* romanının ilk kıvılcımları, *Taaffüf*'te kendisini gösterir. *Eylül*'de ortak müzik zevki nasıl kahramanları birbirine bağlayıp bir aşkın ortaya çıkmasını sağladıysa da *Taaffüf*'te Tosun Bey ile Sâniha Hanım'ın ilişkisinin başlamasına sebep olan ilk hareket müziktir. Sâniha'nın kocası Râsih'in sürekli okuyup yazması, Sâniha'yı ihmal etmesi, onun da Tosun Bey'le ortak zevklerinin olmasına ve bu ilişkinin doğuşuna zemin hazırlar. Ancak *Eylül*'deki kadar gelişmeyen olaylar, Ahmet Mithat'ın böyle yasak bir ilişkiye müsaade etmemesi üzerine kısa sürede ortadan kalkar ve Sâniha yeniden kocasına döner.

Resim ise Ahmet Mithat'ın romanlarında birkaç defa tematik unsur hâline getirilir. *Hasan Mellâh*'ta Cuzella'nın Hasan'ı daha görmeden onun resmine âşık olmasını sağlayan dolayısıyla kurgunun yönelimini değiştiren bir vasıtadır. Konusu çoğunlukla Avrupa'da geçen *Paris'te Bir Türk* gibi romanlarda ise resim, Batı'nın Doğu hakkındaki kanaatlerini yansıtır. Mister James İstanbul dönüşü yaptığı resimleri Nasuh'a gösterirken bu resimlerde Batı'nın çok merak ettiği Doğulu ve Türk insanını algılayış biçimi dikkat çeker. Ayağında sarı mest pabuç ve üzerinde bir Rumeli poturu, onun da üzerinde bir Toska fistanı, daha üzerinde bir setri ve başında da bir zeybek külahı biçiminde resmedilen kişi, sözde bir Osmanlıdır. Cartrisse ise bilakis kendisinin İstanbul'da âdeta Avrupa gibi giyinmiş adamlar ve özellikle gençler gördüğünü söylemesi de bu kanaatin yanlışlığını işaret eder. Oysa ki önyargılarla dolu bu resimler yüzyıllarca Avrupa'ya bu şekilde taşınmış ve henüz Osmanlı topraklarını görmeyen pek çok Avrupalı, Doğu'yu ilk olarak seyahatnamelerden ve bu tür resimlerden bu şekilde tanımıştır. Batı'nın Doğu'yu merak etmesinin bir sonucu olarak Autrans da bir şark seyahatnamesi kaleme alır. Mister James İstanbul'u resmeden resimler yapar ve bir Şark köşesi oluşturmak için Osmanlı'yı simgeleyen eşya ve kıyafetler götürür.

Paris'te Bir Türk'ün kahramanlarından ressam olan Poliny ile Simon arasındaki konuşmalardan hareketle yazarın romancılığına dair çıkarımlar da elde etmek mümkündür. Simon'a göre ressamlık yalnız hayalî tasvirden ibaret değildir. Ressam bir fenni ve özellikle tarihten bir bahsi de tasvir edebilir. Tarihten bir bahsi tasvir edebilmek için o bahsin gerçekleştiği zamanda doğmuş büyümüş ve o zamanın âdet ve gelenek göreneklerini, kıyafetini gözü ile görüp öğrenmiş kadar bilmek lâzımdır. Bu da yazarın tıpkı romanda olduğu gibi resimde bile gerçekliği

merkeze koyduğunu göstermektedir. Tiyatro ise âdeta bir canlı resim levhası demek olduğundan, bu gereklilik onun için de mevcuttur.

Neticede romanlarında sanatın çeşitli alanları üzerine fikirler öne süren Ahmet Mithat, bunları hayal dünyasının mahsulü olduğu için önemser ve kişisel gelişim için gerekli görür. Öyle ki romanlarında da sıklıkla savunduğu ve hayal gücünün ön plana çıkarıldığı yapı, kişiye öğretici ve tecrübeleri aktarıcı bir olanak sunmaktadır.

2.18. Para

Bilinçdışı ve bilinçaltı etmenler, sanat eserinin ortaya konulduğu süreçte sanat nesnesine bir şekilde yansır. Bu yansıma kimi zaman son derece sığ ve çabucak anlaşılır biçimdeyken kimi zaman da büyük dikkatler ve derin incelemeler sonunda anlaşılabilir. Yaşam koşulları, geçmiş yaşantı ve tecrübeler, hayat akışını belirleyen önemli gelişmeler gibi etmenler bu derin yapıyı harekete geçiren faktörlerden sadece birkaçı olabilir.

Şerif Aktaş, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarını tematik yönden incelediği çalışmasında Jean-Paul Weber'in *mono-thematique* ve Leo Spitzer'in tekevvüni üslup incelemesinde sözünü ettiği *etymon spirtuel (temel, güç)*den yararlanarak bir sanatçının eserlerinin tamamında ya da büyük kısmında aslında tek bir tematik unsuru ele aldığını belirtir.

> "Jean-Paul Weber, her sanatkârın bir veya birkaç teması olabileceğini, bunların da çocukluk hatıralarıyla alakalı olduğunu ama bu hatıraların her zaman şuur altında olmadığını, bilerek yaşamanın ilk yıllarına da ait olabileceğini ifadeden sonra, 'köklerini çocukluk yıllarına salan bu temaların bir eşya, bir menkıbe, çocuk dünyasında ehemmiyeti olan bir hatıra ve hadisenin zihinde bıraktığı izler çevresinde teşekkül edeceğini' söyler. Her temanın da sayısız görünüşte kendisini hissettirdiğini belirtir."[1223]

Ahmet Mithat'ın henüz küçük yaşlardayken Mısır Çarşısı'nda aktar çıraklığı yaparak başladığı yolda hayatı boyunca çalışmak zorunda kalması, devlet memurluğunu dahi bırakarak şahsi teşebbüse yönelmesi, roman ve hikâyelerini aynı zamanda maddi gelir elde etmek için kaleme alması ondaki bu çalışma zorunluluğunun kahramanlarına da yansımasını, dolayısıyla romanlarında para kazanmanın kaliteli hayat için önemli bir gereklilik olduğu fikrinin yaygınlaşmasını sağlar. Zaten devlet memurluğu para kazanılıp zengin olunacak bir makam değildir. Gelişmiş ülkelerde de devlet memurluğu şahsi teşebbüsün çok gerisinde kalmıştır. Para kazanılacak asıl nokta da orasıdır. Bu sebeple romanlarında ticaretle uğraşan ya da şahsi teşebbüse yönelen kahramanlarının sayısı, memur olanlara göre oldukça fazladır. Böylece okurları para kazanmak için ticarete yönlendirme gayreti taşır.

Alın teriyle para kazanmak ve çalışmak önemli bir erdem olarak sunulurken hazıra konan mirasyedi tiplerin emek harcamadan zengin olmaları eleştirilir ve bu kişiler genellikle kazançlarını kısa sürede tüketirler. Bu sebeple Râkım Efendi gibi hayatın zorluklarını yaşamış,

---

[1223] Şerif **Aktaş**, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tema", *Türk Dili*, S. 529, Ocak 1996, s. 107.

hayata tutunma mücadelesi veren kahramanların paranın kıymetini daha fazla bilirken Felâtun Bey (*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*), Zekâyi Bey (*Karnaval*), Cemâl (*Çengi*) gibi mirasyedilerin bunu asla anlayamayacağı vurgulanır. Çoğu gözlem ürünü olan bu tespitler, medeniyet problemi ile birlikte ele alınır. Öyle ki Osmanlı'nın Batı'ya açılan kapısı olan Beyoğlu'ndaki mirasyediler ve onlardan nemalanmaya çalışan metresler, kumarhaneler bu bağlamda sosyal bir sorun olarak irdelenir. *Menfa*'dan öğrenildiğine göre Ahmet Mithat, ağabeyi Hafız Ağa'yla tartışıp evi terk ettiğinde ilk defa o zaman paranın lüzumunu anladığını belirtir.

> "Elimi cebime uzattıkça kîse-i serveti tehî bulunda bir kere başımı öne eğdim. Düşündüm. Netice-i mülâhazâtım olarak şu hakikate vâsıl oldum ki, beni her dâim hüsn-i kabul eden yerlerde tâ kapıdan istikbâl ederler amma bu hüsn-i kabul zâtıma mahsûs olmayıp belki paramı hüsn-i kabul ederler. 'Sabah olur da gideceğim yerden parasız nasıl çıkarım?' sureti hatırıma geldiği anda ömrümde ilk defa olarak bir nedâmet-i külliyeye düşdüm."[1224]

Bu gelişmelerden sonra kimseye muhtaç olmadan yaşayabilmek ve para kazanabilmek için çalışmanın zaruretini idrak eden yazar, özellikle kişisel girişimlerle para kazanma yolunu açar. Arzuhâlcilik, mürettiplik, matbaacılık, esnaflık, kâtiplik, yazarlık, girişimcilik gibi çok çeşitli işlerle meşgul olan ve çarşıyı/esnafı çok iyi tanıyan yazar, bundan ötürü Tanzimat sanatçıları içinde para meselesini en fazla irdeleyen kişidir. Tanpınar, bu durumun onun üslubuna olan yansımasını şu sözlerle ifade eder:

> "Midhat Efendi… bir zamanlar attar çıraklığı yaptığı Mısırçarşısı esnafının içinde, onlarla yârenlik edermiş gibi yazar… Onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharrirde sanki yazmaktan ziyade yârenlik içindir… Onda her şey, sokaktan, istikbalsiz hayattan içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lutfu gibi kabul ettiği bu zümreyi verir. Üslûbu meddah kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır. Hakikatte Ahmed Midhat Efendi'nin bütün eseri bir halk okuma odasıdır."[1225]

Bu sebeple Şerif Aktaş'ın sözünü ettiği *mono-thematique* ve *etymon spirtuel (temel, güç)* kavramlarının Ahmet Mithat'ın romanlarında para etrafında odaklandığı görülür. Kahramanların geçimlerini temin edebilmeleri için paraya ihtiyaç duymaları, insanların para için alınıp satılması, para hırsının büyük entrikalara sebep olması gibi olaylarla kendisini gösteren bu tema, başlı başına romanların merkezini işgal eden bir para kazanma düşüncesi değil, küçük bir motif, kahramanların tanıtılması sırasında ya da yardımcı vakaların anlatılmasında kendisini gösteren bir destek unsurudur.

Helal ve doğru yoldan para kazanmanın teşvik edildiği romanlarda emek olmadan miras yoluyla gelen ya da gayriahlaki ve kanunsuz yollardan kazanılan paranın mutluluk getirmeyeceği işlenir. Özellikle *Hasan Mellâh*'ta Pavlos ve Alfons'un para hırsıyla yanıp tutuşmaları ve servetlerini büyük oranda ticaret ve kanundışı yollardan elde etmeleri, *Hüseyin Fellâh*'ta Dayızâde Ahmet Bey ve adamlarının haydut çetesi kurmaları, hırsızlık ve dolandırıcılık gibi yollarla para

---

[1224] Ahmet Midhat Efendi, *Menfâ*, Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1293, s. 13-14.
[1225] Tanpınar, s. 455-457.

kazanmaları, *Dünyaya İkinci Geliş*'teki Mesut Ağa'nın servetini hırsızlık yoluyla elde etmesi, *Henüz 17 Yaşında*'da para sıkıntısı yüzünden geneleve düşen Kalyopi'nin macerası, *Çengi*'de Saliha Molla'nın büyücülükle zengin olması, *Cellat*'ta kendisini namuslu biri olarak gösterip zengin bir ticarethane sahibinin kızıyla evlenen Fonhac'ın işin başına getirilmesinin hemen ardından bütün parayı alıp kaçması, *Esrâr-ı Cinâyât*'ta Mustafa'nın kalpazanlık yapması ve bu gelişmenin romanın temel kurgusunu oluşturan cinayet olayına sebep olması bunlardan sadece birkaçıdır. *Esrâr-ı Cinâyât*'ta Kalpazan Mustafa'nın resim konusundaki yeteneği, Hediye Hanım'a sahte para yapmasıyla kendisini gösterir. Bir gece saat yedilere, sekizlere kadar Hediye Hanım'la sohbet eden Mustafa, Hediye uykuya daldıktan sonra Hediye'nin aynası üzerine bir köşesinden sokulmuş bir para resmi yapar. Bu para o kadar gerçekçi durmaktadır ki Hediye Hanım, sahte para yapması karşılığından onu Peri'yle evlendireceğini söyler ve roman, paradan yola çıkarak bir cinayet olayına yönelen bu temel üzerine bina edilir. Bütün bu romanlardaki olumsuz nitelikleri ön plana çıkan kişilerden hiçbiri kazandıkları parayı layıkıyla yiyemez ve akıbetleri bir şekilde felaket olur. Amaçları hep paraya ulaşmak ve güce sahip olmak olan bu kişiler, çeşitli entrikalarla paraya ulaşır ve bir süre sonra onu alıp ihtiras ve intikam dolu olan gerçek kimliklerini ortaya koyarlar.

Ahmet Mithat, konusunu Avrupa'dan alan ilk romanlarında zenginliğin göstergesi olarak çeşitli unsurlardan söz etmekle birlikte para birimi olarak genellikle XVI. ve XIX. yüzyıllar arasında neredeyse bütün Avrupa'nın ortak değeri kabul edilen gümüş para birimi taleri tercih eder.

Ahmet Mithat bunların anlaşılamayacağını düşündüğü için para birimlerini Osmanlı toplumunda daha yaygın biçimde bilinen para birimlerine çevirir.

> "Badia-Size bu gemi gibi bir gemi teklif ettim. 'Gemim var.' dediniz. Mademki geminiz vardır ben de size helâli min-Allah onbin taler sermaye vereyim.
> Zerno-Onbin mi? Vakıa, az para değil ama...
> Badia-Az para değil zahir! İkibin Fransız lirasını geçer.
> Zerno-Ya görülecek işimizin kıymeti neye varır? Pek az tahmin ediyorsunuz Badia Efendi, pek az."[1226]
> Jozefino ve Râkım arasında geçen konuşmada da yine para dönüşümleri örneklenir.
> "Meselâ şimdi Canan'a bir müşteri çıksa.
> Rakım - Çıkabilir ya!
> Jozefino - Hem de nasıl müşteri bilsen?
> Rakım - Yağlı demek istersin, öyle değil mi?
> Jozefino - Yek tahtadan bin beş yüz Osmanlı lirası vermeği göze aldırmış. Bilirsin ki bu para otuz dört bin beş yüz frank eder. Haylice paradır.
> Rakım - Evet! Bin beş yüz ile yirmi üçü darbedecek kadar ilm-i hesapta malûmatım vardır."[1227]

Bunun dışında yerli ve yabancı hayatı konu alan romanlarında maddiyatı yansıtan para ile ilgili belli başlı kavramlar şunlardır: akar, akçe, banknot, çek, frank, İngiliz lirası, Fransız lirası, Osmanlı lirası, kredi, kuruş, lira, mahmudiye, mâl, para, santim, servet, servet ü sâmân.

[1226] Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s. 109.
[1227] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, s. 55.

Cuzella'nın Pavlos'la evlenmesi konusunda babası Alfons'un çok istekli olmasının en önemli sebebi, Pavlos'un sahip olduğu üç dört yüz bin talerlik sermayesidir. Bundan ötürü Alfons, roman boyunca her fırsatta Pavlos'un sermayesini dile getirir.

Paranın hangi güce karşılık geldiğini de *Hüseyin Fellâh* romanında şu şekilde dile getirir:

> "Halkımız indinde para nedir bilir misiniz? Para ol kuvvet-i mahzdır ki acizi muktedir, miskini kavî, korkağı yiğit hasılı umum için bir tabir-i umumî olmak üzere diyelim ki küçüğü büyük eder. Bektaşinin dediği gibi paranın bir maden olduğunu bilmeyip de yalnız kuvvetini muvazene edecek olsak 'Herşeye kadir birşeyi varsa o da budur!' diye paraya perestiş etmek lâzım gelir. Edenler değil ise de etmek derecesinde olanlar da vardır ya! Zira müşkilât yoktur ki paranın yüzü gösterilince onun sımsıkı düğümleri çözülmesin! Ne kadar ırzlar, ne kadar iffetler, ne kadar hamiyet-i milliyyeler, ne kadar gayret-i vataniyyeler paranın önünde aczlerini itiraf ederek baş eğmişler, boyun bükmüşlerdir! Ama parayı yalnız bu derece muhrip zannetmeyiniz! Para tamire de hizmet eder. Ne kadar ırzlar, ne kadar iffetler, ne kadar hamiyyet-i milliyyeler, ne kadar gayret-i vataniyyeler âdeta yılmak üzere gelmişler iken para onları tekrar ihya ve tamir etmiştir! Para ipten adam alır! Şakağa ve beyne teveccüh etmiş olan tabancayı ve yürek üzerine sıyrılmış olan bıçağı geriye çevirir. Hem de nasıl ya? Kendi eliyle ipini çekecek ve kendi parmağıyla tetiğe dokunacak ve kendi avucuyla kabzayı tutacak olan adamları yine kendi dest-i cansitanından kurtarır."[1228]

Para, romanlardaki zaman değişimlerini de ifade eden bir nesnedir. Onun sayesinde sosyal hayattaki farklılıkları takip etme olanağı bulunur.

> "Şehlevend Mısır'a gelin gittiği zaman validesini İstanbul'da beşyüz kuruş ile terk etmiş olduğunu hatırdan çıkarmamışızdır.
> Vakıa bundan yüz sene evveline göre bu para epeyce büyücek bir meblağdır. Bir kere o zamanın beşyüz kuruşu bu zamanın iki bin yediyüz, üçbin kuruşu kadar eder. Bundan maada es'ârın galası akçenin kıymetine ve akçenin kıymeti dahi derece-i nedretine göre olacağı cihetle o zamanın bir kuruşuyla görülen iş bugünün (inde'n-nisbe yine o zamanın bir kuruşuyla mütenasip düşecek olan) altı kuruşuyla görülemez. Şu hâle nazaran Şehlevend'in validesi yanında kendisini epeyce bir zaman idare edebilecek para vardı. Paradan maada ileride damadının kendisini gözeteceği ümidi de vardı!"[1229]

Felâtun Bey ile Râkım Efendi'de para ile ilgili unsurlar o kadar yoğun biçimde işlenmiştir ki bu durum Felâtun ile Râkım'ı kıyaslamada bir araç olarak kullanılmıştır. Öyle ki Râkım, çok çalışıp didinerek ayakta kalmış, para biriktirmiş ve Canan isimli köleyi satın alarak bir süre sonra onunla evlenmiştir. Bunları sağlayan Râkım çalışkanlığı ve bunun sonunda gelen paradır. Felâtun ise babasından kalan serveti hesapsızca harcamış, Polini isimli kıza büyük hediyeler alarak onu elinde tutmaya çalışmış; ancak parası tükenince terk edilmiş bir kişidir. Dolaysıyla para, iki kahramanın hayatı algılayışlarını, çalışkanlıklarını, kısaca nasıl insanlar oldukları hakkında bilgi vermede önemli bir ayrıntı olur.

Sürekli hesap kitap yapan, ailenin geçim sıkıntısını devamlı çalışarak aşmaya çalışan Râkım, yaşam biçimine uygun bir isme sahiptir. Aslında yazarın romanlarındaki örnek kahramanların

---

[1228] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 37.
[1229] Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, s. 45.

neredeyse tamamı [Suphi Bey (*Acâyib-i Âlem*), Resmi Efendi (*Karnaval*), Ahmet Efendi (*Henüz 17 Yaşında*)…] hesabını bilen, geçim koşullarını çok iyi idrak etmiş, azla da çokla da yetinmesini bilen kişilerdir. Bundan ötürü bu kişilerin anlatıldığı kısımlarda parayla ilgili birtakım hesapların yapılması tamamen kahramanın tanıtılmasını amaçlamaktadır. Rakamlar Râkım'ın hayatında o kadar önemlidir ki roman boyunca onun hesaplamalarıyla karşılaşılır. Kaldıkları evin onarımı, aylık harcama kalemleri, Canan'ın satın alınması sonrası ödenecek para onda devamlı bir yaşam mücadelesini ve hesaplamayı ortaya çıkarmıştır. Hâl böyle olunca isminin Râkım olması verilmek istenen mesajı da yansıtır.

Para, kişinin hürriyetini kaybetmesine sebep olabileceği gibi onu kazanmasına da vesile olur. Bu durum, gücün yani paranın kimin elinde olduğuna bağlıdır. Hasan Mellâh gibi kişilerin elinde para Timur ve Esma gibi kişileri kölelikten azat etmeye yardımcı olacak basit bir nesne iken Dayızade Ahmet Bey, Alfons, Hadım Mesut Ağa, bütün Cezayir dayıları elinde ise kötü ve zulmedici bir silahtır. Kalyopi'yi geneleve düşüren, Şehlevend'i özgürlüğünden eden temel unsur, paranın kötü niyetli kişilerin elinde olmasıdır. Bundan ötürü Ahmet Mithat, paradan çok onu kullanan kişilerin önemli oluşuna işaret eder.

Para, evrensel bir değer olmakla birlikte romanlarda toplumsal yapının bir yansıması olarak belirli kimselerin para ve ticaretle anıldıkları gözlemlenir. O dönem ticaret azınlıkların elinde bulunduğundan para da çoğunlukla Yahudi imgesini çağrıştırır. Yahudiler, romanlarda sürekli parayı düşünen, para için canını bile tehlikeye atan kişiler olarak tanıtılır. Denize düşen Ağavni'yi kurtarmaya çalışan Yahudi hakkında Seyyit Mehmet Numan'ın verdiği hüküm de bu yöndedir.

"-Vah. Vah. Vah. Demek oluyor ki zavallı Yahudi denize düşeni kurtarırsam beş on para mükâfaat alırım diye..."[1230]

Sonuç olarak romanları yoluyla toplumu eğitmeye çalışan Ahmet Mithat, parayı bir güç kaynağı olarak görür. Ancak bu gücü iyi ya da kötü kullanmanın tamamen bireysel faktörlere bağlı oluşu ima edilir. Kişiye para kazandıracak asıl yönelim, şahsi teşebbüstür. O sebeple Ahmet Mithat, gençlerin memuriyete değil ticarete yönelmelerini ister. Memuriyetle meşgul olanların büyük atılımlar yapacak derecede para kazanması imkânsızdır.

Para temini doğrudan bir roman ana teması yapmamakla birlikte romanlarının çeşitli yerlerinde çalışmanın ve alın teriyle para kazanmanın önemini vurgulamaya çalışır. Bu bağlamda emeksiz kazanılan paranın örneği durumundaki mirasyedi tipler oluşturarak onların ellerindeki parayı nasıl çabucak tükettiklerini buna karşın emeğiyle çalışıp bir yerlere gelenlerin de nasıl tutumlu ve hesaplı hareket ettiklerini kıyaslayarak gösterir. Sadece mirasyediler değil kanun kaçakları ve diğer kanundışı işleri yapanların kazançlarının da onları mutsuz edeceğini somut örneklerle vurgular.

[1230] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 278.

2.19. Ahmet Mithat'ın Romanlarında Ele Aldığı Diğer Meseleler

Bu başlık altında tematik boyuta taşınmayan; ancak daha çok motif düzeyinde kalan birtakım unsurlar üzerinde durulacaktır. Genellikle ana temaların arasına sıkışıp kalan bu unsurlar, çeşitli romanlarda irdelendiğinde benzer söylemlerin, tekrarların olduğu görülmektedir.

Harem, insanlar için önemli bir alanı tanımlamakla birlikte sözcük anlamı olarak genellikle Osmanlı toplumunda, herkesin girmesine izin verilmeyen, gizli ve kutsal kabul edilen yaşam alanının önemli bir bölümünü ifade etmede kullanılır. Buna karşın Müslüman ülkelerdeki harem anlayışı ve yaşayışı ile Batılıların haremi cinsel bir merkez, sadece kadınların ve cariyelerin kendi tabirleriyle odalıkların yaşadığı, erkeklerin ise dilediği bayanla birlikte olduğu bir zevk ve eğlence mekânı olarak algılamaları arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır.

Hemen her romanında evli bayanlardan, hanedeki on iki on üç yaşlarındaki kızlardan söz ederken "harem" tabirini kullanmayı uygun bulan Ahmet Mithat, Batılıların bu konudaki yanlış algılamalarını değiştirmeye çalışır. Bu maksatla özellikle konusu Avrupa şehirlerinde geçen romanlarında meseleyi evlilik ve harem hayatı üzerine getirerek açıklamalar yapar. Çünkü Batılıların zihnindeki harem düşüncesi içinde Müslümanların hep çok eşli bir hayat sürmeleri yatmaktadır.

> "Özden - Evet. Sizden başka daha beş cariye ile beraber sevmek için sever.
> Katerina - (Gazubâne) Sen bu lâkırdıyı bana bir kere daha söylemiştin Özden. Galiba sen de bir Müslümansın, sevdiğime razı olmayanlardansın. Evet. Sanki ne demek istersin? Ben de biliyorum ki bir Çerkez, bir kızı sever ise sair dört beş cariye ile beraber sevmek için sever. Fakat şunu da bil ki o Çerkez beyi beş karının beşini de ayrı ayrı sevmeye muktedirdir. Sen onları vücudunu, zihnini, insanlığını işretle berbat etmiş, harap eylemiş olan Moskoflara, Avrupalılara mı kıyas ediyorsun? Dikkat etmedin mi ki böyle harap bir Moskofa bir karı bile çoktur. Çok olduğunu her yerde her zaman görüyorsun? Fakat şu lâtif dağlarda, lâtif hava, lâtif sularla serbest büyümüş ahu gibi bir Çerkeze elbette bir karı az gelir."[1231]

Acâyib-i Âlem'de Suphi ve Hicabi Beyler, yolda karşılaştıkları Rus prensesi vasıtasıyla Batılının Türkler hakkındaki değerlendirmelerini sunar. Sohbet her zaman olduğu gibi cariyeler ve harem üzerinedir. Onlar, Türk kadınlarının süslenme konusunda hiçbir şeye asla rağbet etmediklerine ve onların böyle birtakım güzellik ürünleriyle harap edilmeyen güzellikleri bulunduğuna, rastık ve sürme gibi şeylerin ise tene zararlı değil bilakis menfaati olduğunu da bahse katarak ev adapları pek yolunda bulunduğunu ve bir Osmanlı hanımı bütün ömrünü yalnız kocasına hasretmekle kendisini iftihara müstahak gördüğünü ve öyle kadınların birer sevda çiçeği ve erkeklerin de aşk kelebeği olarak görüldüğünü anlatırlar. Prenses bazı kitaplarda haremleri başka biçimlerde okuduğunu, haremlerin bir nevi dünya cenneti olarak anlatıldığını, oralarda edilen eğlencenin ve sürülen zevk ve safanın hiçbir millete kıyas edilemeyecek kadar fazla olduğunu sorduğunda Suphi, "Türkler kendileri bile yekdiğerinin haremlerine giremedikleri hâlde acaba o kitapları

[1231] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, s. 88-89.

yazan muharrirler haremlere nasıl girmişler de bu hâlleri öğrenmişler? îş ü işret bizce şer'an memnu olduğu hâlde haremlerin bu hâlde bulunmalarına imkân kalır mı?”[1232] diye sorar ve bunun yanlışlığını dile getirir. Prensesin sorduğu ikinci mesele ise haremdeki cariyeler üzerinedir. Suphi yine savunma durumuna geçerek o cariyelerin zevk ve safa için değil. Evin hizmeti için orada tutulduğunu, bunun benzerlerinin Avrupa’da dahi olduğunu belirtir. Sonuçta ise milletlerin diğer bir millet hakkında yazdıkları bu gibi şeylerin hiçbir vakit mübalağadan veya garazdan başka bir şey olmadığı, Rus aileler hakkında okunan eserler ne kadar doğru ise Osmanlı aileleri hakkındaki eserlerin de o kadar doğru olduğu ifade edilir. Suphi ve Hicabi Beylerin cariye, esaret ve harem konularında Miss Haft'a verdiği bilgileri Haft, seyahatnamesine yazar. Böylece doğru bir Şark seyahatnamesi örneği sunularak ön yargılar ortadan kaldırılmaya çalışılır.

Ahmet Mithat’ın romanlarında değindiği hususlardan biri de egzotizmdir. Gitmediği, görmediği ülkeler ve oradaki insanların yaşam biçimleri yazarın ilgisini fazlasıyla çektiği için bu maksatla özellikle *Acâyib-i Âlem, Hayret, Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları ve Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi*’nde merak edilen, egzotik diyarlara doğru yolculuk yapar ve okurları da peşinden sürükler. *Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi*’nin başlangıcında bu durumu şu şeklide ifade eder:

> "Böyle karilerime cihân-ı atîkin her tarafını gezdirdiğim halde cihân-ı cedide olan Amerika kıtasına doğru henüz lâyıklıca bir sefer açmamış bulunmaklığım benim gibi seyahat-i zihniyye delili bir hizmetkâr-ı sâdık için nakîsa addedilmez mi?
> Amerika'ya ‘Yeni Dünya’ tabirinin bir başka türlüsü olmak üzere ‘Cihân-ı cedîd’ dedimse de malûmdur ki oranın bir smıf ahâli-i cedîdesi bulunduğu gibi bir smıf dahi ahâli-i kadîmesi vardır. Veyahut vardı ki bunlar bizim nazarımızda insanların hâl-i medeniyyet-pîşînini mübeyyin bir kitap hükmündedirler, yahut idiler. İnsanlığın ahvâl-i atîkasıyla cedîdesi bir kıta üzerinde tesâdüm eylemiş olur da o kıta şâyân-ı seyahat görülmez mi? Vakıa Amerika Doktorlarımdan ikisinin bir rekabet-i âşıkanesini bir de galvanoplasti meselesine mezcederek gazetelerde her gün bir mesele-i acîbesi müsâdif-i nazarları olan karilerime mecmau'l-acâyib ıtlakına şayan olan "Yeni Dünya"nın agrebü'l-garâibi sayılmaya lâyık bir vak'asını göstermişsem de böyle bir medeniyyet-i mahza âleminde ve ser-rişte-i esrarı halka-i fünûna bağlanmış surette olan şeyler Amerika hasâisinden addedilememek ve Avrupa cem'iyyât-ı medeniyyesinde dahi pek çok emsali bulunmak muhtemelât-ı âdiyy edendir.
> Gönlüm arzu eyledi ki karilerime Amerika kıtasında vahşet-i kadîme ile medeniyyet-i cedîdenin pençe pençeye gelmiş oldukları bir hâli temaşa ettireyim. Böyle bir temaşadaki zevkin, ondan husule gelecek faydaya ve faydanın zevke nöbet nöbet galebe edeceğini düşündükçe gönlümün bu arzusu dahi büyümeye başladı. Hatta arzû-yı mezkûru bilâ-izâa-i vakit mevki-i icraya koymak lüzumunu da tahattur eyledim. Zira Amerika kıtasında medeniyyet-i cedîdenin dâire-i ittisâmm gittikçe tevsîi muhayyir-i ukûl olacak bir sûret-i serîada olup şimdilerde kıt'a-i mezkûrede bihakkın vahşî adam kalmamış denilebilmek mümkün olacağı gibi pek az bir zaman sonra bugünkü şu imkân bir vücûb-ı kat'î suretini de alacaktır. Bu sebebe mebnidir ki yukarıda bir fıkrada ‘Amerika'nın bir smıf ahâlî-i kadîmesi vardır.’ dedikten sonra bir de ‘vardı’ kayd-ı ihtirâzîsi ile ahâlî-i kadîme-i mezkûrenin şimdilerde yok olmaya tekarrübünü ima eyledim.

[1232] Ahmet Midhat Efendi, *Acâyib-i Âlem*, s. 90.

İşte bu mütalâa ve arzu üzerine "Rikalda" namıyla şu romanı yazmaya başladım..."[1233]

Bu amaçla yerli Amerika halkının her türlü âdet, gelenek ve göreneği, yaşam biçimi Batılılarla kıyaslanarak romantik öğelerle birlikte anlatılır. Benzer amaç, *Hayret*'te de Güney Asya'ya yapılan bir yolculukla kendisini gösterir. Hindistan ve Singapur, mekâna ve insana dair derinlik taşımayan, ansiklopedik bilgilerle anlatılır. Bu çerçevede onların dinî inançları, kültürel değerleri, yaşam biçimleri pek de sıcak olmayan bir üslupla anlatılır. Hepsindeki ortak amaç ise okurları bu egzotik diyarlarda gezdirmek oraların insanını, coğrafyasını tanıtmaktır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında atlardan da sıklıkla söz edilir. Daha ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr*'da Hasan Mellâh'ın peşindeki kişilerden kaçarak Melile Limanı'na ulaşmasını sağlayan vasıta olarak attan söz edilir. Ayrıca atla ilgili ikinci dikkat çeken husus ise cins atların öneminin vurgulanmasıdır. Sarı Yakup'a çok zor bir görev veren Çerkez Bey'i, onun görevini başarması durumunda kendisine en beğendiği cariyelerden biri yanında en beğendiği bir atı da hediye edeceğini söyler. Dönemin ulaşım imkânlarından olması yanında atın toplumdaki önemli bir kültür unsuru olmasından da bahsedilir.

Çerkezler ile atlar arasındaki yakınlığa dikkat çekmeye çalışan Ahmet Mithat, *Kafkas*'ta Çerkezlerin ata binmesini şu şekilde anlatır:

"Bir de o zarif Çerkez süvarisine dikkat ediniz. Hayvanı eşgin yürüttüğü zaman üzerinde o kadar doğru durur ki, insan yaya yürüdüğü zaman bile bu kadar doğru durarak, bu derece lâtif bir hırama muktedir olamaz. Vücudundan hiçbir uzvu sallanmaz. Güya ata değil bir nehir üzerinde at şekline konulmuş bir sala binmiş de su ile beraber akıp gidiyormuş zannolunur. Hatta Çerkezlerin mihmîz kullanmamaları ayaklarındaki çarık yumuşak olup da mihmîz takmak mümkün olamamasından neşet eylediğine biz kail değiliz. Bunlar gerek mihmîzli ve gerek mihmîzsiz ökçeleriyle hayvanın karnına dokunmak, vücutlarına bir hareket-i gayr-i muntazama vereceği için tecvîz etmiyorlar da kamçı kullanıyorlar diye itikat etmek isteriz. Zira hayvan üzerinde duruşları o kadar güzeldir ki, insan bu vaziyette olan letafeti muhafaza için her fedakârlığı göze aldırmak lâzımdır. Çerkez süvarisi tırıs yürümeye o kadar itibar etmez. Ancak hayvanını tırısa kaldırdığı zaman dahi yine eşgin hâlindeki vaz'ını asla değiştirmediği görülür. Nasıl değiştirsin ki, insan bir Çerkez süvarisini gözü önünde tecessüm ettirecek olur ise süvari başka, hayvan başka bir vücuttur diye hükmedemeyerek, bunu yarısı insan, yarısı at olmak üzere mahsus bir vücut zannedeceği geliyor. Hele Çerkezler doludizgin gittikleri zaman hariçten bunları temaşa eden bir mahir binici şu temaşayı, âlemde her temaşaya elbette tercih eyler. Ama ya Rab! O ceylan gibi süzülüp akış veyahut güvercin gibi kanat açıp gidiş az talim ile mi hâsıl olur?

Bu hâlde Çerkez bindiği hayvan üzerinde o kadar rahat oturur ki iktiza edip de arka tarafına dönerek bakacağı zaman âdeta piyade olarak yürüyen adamdan daha ziyade bir kolaylıkla dönebilir. Pek çok adamlar var ki alabildiğine at koşturdukları zaman başlarındaki fesi atın hızıyla yere düşürürler. Ya bunların başlarında bir Çerkez külahı olsa acaba hayvanı tırısa olsun kaldırabilir mi idi?"[1234]

Gürcü Kızı yahut İntikam'da ise Gilliom tarafından etraftaki her görülen unsur, Avrupa'daki benzeriyle kıyaslanır. Bu çerçevede atlar hakkında bilgi verilir.

[1233] Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, s. 6-7.
[1234] Ahmet Midhat Efendi, *Kafkas*, s. 218-219.

"Gürcistan atları Arap hayvanıyla Macar nevi arasında müşterek ufak kıt'alı, iri kemikli, uzun gerdenli birtakım hayvanlardır ki kalıplarına, kıyafetlerine bakılacak olsa kendilerinden pek de büyük bir meziyet beklenilmez ise de binmeleri gayet âlâdır. Rahatça eşkin yürüyebilirler. Tırısları Avrupa hayvanları kadar açık değilse de doludizgin gidişleri gayet hızlıdır. Sayd ve şikâr ve cenk ve cidal için terbiye edilmiş bulunduklarından râkiblerinin kılıç vurmak, tüfek ve tabanca atmak gibi hareketlerinin her birinde ne vaziyet almak lâzım gelirse hayvanlar o vaziyeti derhâl alırlar. Bu hususta Avrupa süvari alaylarının en kart atları bile bu dağlıların hayvanlarından pek aşağıda kalırlar. Hele seng-sitân yerlerde ve tehlikeli ve sa'b mahallerde gerek iniş aşağı ve gerek yokuş yukarı bu hayvanların doludizgin koşmaları Avrupa envâ-ı feresinin hiçbirisine vergi olmadığı gibi öyle mahallerde at koşturabilmek dahi Avrupa fârislerinin hiçbirisinde vücudu tasavvur olunamayacak hünerlerden ve cesaretlerdendir.
Hayvanların takımları Kafkas'ın sair ahalisinde olduğu gibi yastıklı koltuklardan iseler de Çerkez ve Abazalarda olduğu gibi insanın altında hiç görünmeyecek kadar küçük ve rakibini hayvan üstünde ayakta duruyor gibi gösterecek kadar yüksek olmayıp daha genişçe ve alçaktır. Kuskun ve göğüslükleri ve başlık ve dizginleri gümüş paftalarla müzeyyendir ki bunların üzerinde işli olan savatları hakikaten sanâyi-i nefîseden addolunmaya sezadır."[1235]

Dolayısıyla atın bir kültürel unsur olarak anlatıldığı romanların konusu Kafkas coğrafyasında geçmektedir. Bunun dışındaki kısımlar ise attan yalnızca bir ulaşım vasıtası olarak söz edilmektedir.

[1235] Ahmet Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, s. 33-34.

SONUÇ

İlk romancılarımızdan olan Ahmet Mithat Efendi (17 Temmuz 1844/1260 H.-28 Aralık 1912. Enver Naci GÖKŞEN, kaynaklarda yazıldığının aksine ölüm gününün 28 Kasım değil 30 Kasım olduğunu söyler. Ayrıca A. Rıza KORAP da *Yeni Adam*'da çıkan *Ahmet Mithat Efendi* isimli yazısında yazarın ölüm tarihinin 30 Kasım olduğunu belirtir.) Türk edebiyatının en fazla eser veren yazarıdır.

Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yapı ve Tema adlı bu çalışmada, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin romanları kurgusal unsurlar (olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, kişiler dünyası, mekân, zaman, üslup) yönünden ve tematik yönden incelenmiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin bu tezde ele alınan romanları şunlardır: *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar (1291/1874), Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş (1291/1874), Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar (1292/1875), Hüseyin Fellah (1292/1875), Yeryüzünde Bir Melek (1292/1875), Felâtun Bey ile Râkım Efendi (1292/1875), Paris'te Bir Türk (1293/1876), Süleyman Muslî (1294/1877), Kafkas (1294/1877), Çengi (1294/1877),Karnaval (1298/1881), Henüz 17 Yaşında (1298/1881), Acâyib-i Âlem (1299/1882), Dürdane Hanım (1299/1882), Vah! (1299/1882), Volter Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası (1301/1884), Esrâr-ı Cinâyât (1301/1884), Cellat (1301/1884), Hayret (1302/1885), Arnavutlar Solyotlar (1306/1889), Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar (1305/1888), Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları (1305/1888), Haydut Montari (1305/1888), Gürcü Kızı yahut İntikam (1306/1889), Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi (1307/1890), Müşahedat (1308/1891), Hayal ve Hakikat (1309/1892)* (Fatma Aliye Hanım'la birlikte)*, Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman (1309/1892), Taaffüf (1313/1895), Gönüllü (1314/1897), Mesâil-i Muğlâka (1316/1898), Jön Türk (1326/1910).*

Gerek romanlarındaki satır aralarında verdiği teorik ve biyografik bilgilerden gerek bu konuda yazmış olduğu makalelerinden yola çıkarak yazarın Türk romanındaki konumu, gerçekleştirmeye çalıştıkları ve romancılığı konusunda şunları söylemek mümkündür:

Ahmet Mithat Efendi, her şeyden önce temel malzemesini gördüklerinden, duyduklarından ve okuduklarından alan bir isimdir. Bu sebeple kendisinin de ifade ettiği gibi yazdığının belki otuz mislini okuyacak kadar bu işe gönül vermiş ve ömrünü romanları yoluyla Osmanlı okurlarının eğitilmesine adamış bir sanatçıdır. Yalnızca yazdıklarını tamamen okuyan bir kişinin çok roman okumuşlardan sayılacağı gerçeğini vurgulama gerekçesi biraz da budur. Yazdığı şeylerin birçoğunun gerçek olduğunu söylemesine karşın eserlerinde büyük bir hayalgücünün devamlı biçimde yazarı sürüklemesi dikkat çeker. Buna rağmen romanlarında tasvir ve tahrir ettiği hayallerin belki üç yüz mislini tasavvur ettiğini söyleyerek hayalgücünün romanlarının temelini oluşturduğunu belirtir.

Ahmet Mithat Efendi romanı *âlem-i imkânda* her gün gerçekleşebilecek vukuatın daha ustaca yazılmış sureti olarak tanımlar. Bu sebeple kahramanları ve onların maceralarını anlatırken sürekli olarak "Bundan âlâ bir roman olurdu.", "Büyük romancılara da bunlar sermaye olurlar." ifadelerini tekrarlar. Dolayısıyla romanın bir yanıyla hayata dayandığı ve Ahmet Mithat'ın günlük yaşamda her an görülebilecek olayları, duyduklarını, okuduklarını kurgulayarak şekillendirdiği gerçeği ortaya çıkar. Roman kahramanlarının her an etrafta görülebilecek kişilerden oluşması, kendisiyle dahi benzerlikler taşıması da bunu işaret etmektedir.

Halkın içinden aldığı ve gerçeğe dayanan bir olayı kurgulayarak onun içine bir tez yerleştiren Ahmet Mithat Efendi, halktan aldığını yine halka sunarak romanlarla halkın eğitimini amaçlar. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında kahramanın alafranga denilen âlemin batak köşelerini Fransız romanlarından okumuş olduğunu söylemesi, halk eğitiminin romanlar yoluyla devam ettirildiğini de işaret eder. Ayrıca yazara göre bu romanlarda anlatılan olayların gerçekten yaşanmış olması gerekli değildir. Çünkü muharrirler daima ihtimallerden söz ettikleri için okurlara düşen de onları okuyarak hem lezzet almak hem de ders çıkarmak olmalıdır. Böylece tekrarlanageldiği üzere Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının temel işlevinin hem ondan zevk almak hem de ders çıkarmak olduğu anlaşılır.

Ahmet Mithat Efendi, romanlarında diğer güzel sanatlardan müzik ve resme de sıklıkla temas etmiş, kahramanların gezmiş ve görmüş oldukları yabancı ülkelerdeki mimari yapılara değinmiştir. Dolayısıyla yazarın romanlarında güzel sanatlar iç içedir. Bir ayrıma tabi tutulmamıştır. Bu sebeple bu sanatların hayatı algılama biçimlerindeki ortaklık da dikkatleri çekmektedir. *Paris'te Bir Türk* romanında resme merakı olan Poliny'nin ressamlığı yalnız hayalî tasvirden ibaret bir sanat olarak görmemesi, ressamın fenni ve özellikle de tarihi kullanmasının gerçeklik değeri üzerinde büyük etkisi olacağını işaret etmesi roman ve resim arasındaki bu ortak paydalardan yalnızca birini işaret etmektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin diğer sanatlar konusunda da araştırmalar yapmış olması, ondaki tercih meselesini etkilemiş ve kararını yazarlıktan yana kullanmasında etkili olmuştur. Bunu *Paris'te Bir Türk* romanında bizzat kendisi şu cümlelerle anlatır:

> "Başlı başıma kaldıktan sonra bir kere kendimi yokladım. Sanatların ve memuriyetlerin cümlesini tanıdığım cihetle hangi sanata gireceğimi düşündüm. Mümkün değil hiçbirisini gönlüm istemedi. Yüreğim derdi ki 'Hangi sanata girsen kâinat gibi b'ad-ı namütenahiden kendini kasr edip, yalnız o sanatın hudud-ı mazikası içine hapsetmiş olursun.' Bir sanat arardım ki her şeye karışabileyim. Göklerde uçayım, karalarda dolaşayım, denizler dibine dalıp çıkayım. Lâkin bu sanat ne olduğunu birdenbire kestiremezdim. Derken bu sanatın ne olduğu hatırıma geldi. Bu sanat telif sanatı olduğunu anladım. Lâkin bir memleketteyim ki bu sanat henüz rahm-i icâddan doğmamış. Müellif olsam bir hatibe benzeyeceğim ki muhatabı yoktur."[1236]

[1236] Ahmet Mithat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 107.

Telif sanatını tercih eden yazar, özellikle roman ve hikâye alanında amaçlarını gerçekleştirebileceği geniş ve boş bir ortam buldu. Bu durum Ahmet Mithat'ı Türk romanında bir öncü konumuna getirdiği gibi aynı zamanda ona büyük bir sorumluluk da yüklemiştir. Anlatı sahasında ilk ürünleri vermiş olmasının getirdiği acemilik, eksiklik ve hatalar o dönem Türk romanı açısından büyük bir çöküntüyü göstermez. Aksine meseleye farkında olarak gerçekleştirdiği ve yol açtığı unsurlar açısından bakıldığında hiç de azımsanmayacak bir başarıyı ortaya koyduğu görülür. Roman ve hikâye ayrımının henüz tam olarak yapılmadığı bir dönemde kavramları birbirleri yerine kullanmakta bir sakınca görmeyen yazara göre hikâye okumaktan maksat çok ve çeşitli olmakla birlikte asıl garaz, *hikmet-i insaniyyeyi ikmal etmektir*. Ancak bunun diğer ucunda hikâye okumanın bir eğlenme işi olduğunu söylemeyi ihmal etmez. Roman ona göre, yalnız bir kişinin sergüzeştini takip etmek değildir. Asıl olan ahvâl-i âlemi takip etmektir. Roman okumaktan maksat yalnız eğlence midir? Öyle bile olsa Avrupa zeminlerindeki eğlencelere nazaran onların eğlencesi elbette romandan daha fazla olabilir. Roman okumaktan maksat insanın bilmediği şeyleri bu vesile ile öğrenmesi midir? O hâlde bizim için öğrenmesi hem de ne kadar mükemmeli mümkün ise o kadar mükemmel olarak öğrenmesi gerekli olan şey mutlaka Avrupa ahvali ve medeniyetidir. Asıl maksadı gerçekleştirmek için hayalî kişilerin sergüzeştlerinden, tasvir edilen ibretlik hâllerinden dersler almak düşüncesine sahip bir yazarın kurguyu bu fikirler üzerine bina etmesi de kaçınılmaz bir zorunluluk oluşturmaktadır. Bununla birlikte muharrir konuşan bir hayvandan ibaret olan insanı kendilerinde erkeklik, dişilik olmayan melekler gibi göstermeye çalışır ise âdeta kalpazanlık etmiş olur. İnsanı insanlığa mahsus olan, hayvaniyeti de hayvanlığa mahsus olan özellikleri ile göstermelidir. Ele alınan meselenin genel durumunda beğenilmeyen bir şey olursa erbâb-ı mütâlâa ondan söz etmek yerine beğenilen özelliklerden söz ederek okurların ders alma amacına uygun bir anlatım gerçekleştirmelidir. Bu durum realizme aykırı görülmekle birlikte Ahmet Mithat'ın romandan beklediği gayeye uygun bir çizgiyi yansıtır. "İnsan olmak ister iseniz benim hayalhanemde halk etmiş olduğum şu adam gibi olmalısınız"[1237] diye ortaya çıkan bir muharririn tavrını doğru bulmayan Ahmet Mithat, bu tür yazarların okurlarını ya ahmak veyahut çocuk zannederek, kendilerini aldatmaya çalıştığını söyleyerek eleştiride bulunur. Ona göre gerçekleşebilecek olaylar, okurun fayda bulacağı bakış açısından yaklaşılarak kurgulanmalı ve böylece gerçek ile hayal arasındaki inci çizgide edebiyat, tarihten ayrılmalıdır.

Muharririn asıl hüneri, tarihlerde olmayan vukuatı haber alıp da yazmaktır. Tarihlerdeki vukuatı yazmak bir kitabı kopya etmekten ibaret kalır. Bu düşüncelere sahip olan Ahmet Mithat, özellikle tarihi konu alan romanlarında ve macera romanlarının muhtelif kısımlarında geçmişten faydalandığı gibi kayıtlarda olmayan olayları da kurguya katarak kuru kuru bir tarih kitabı kaleme almaz.

Ahmet Mithat, *Paris'te Bir Türk*'te çok fazla Fransız romanı okuduğunu ifade eder. Bu durum ister istemez pek çok yönden onu etkilemiş ve roman yazma tarzını da şekillendirmiştir. Hatta o,

[1237] Ahmet Mithat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, s. 135.

bazı eserlerinin mukaddimelerinde ya da içinde ifade ettiği gibi okuduğu Batılı romanları kendine göre yeniden kurgular ve bizim toplumumuza uydurur. Böylece adaptasyonun roman türündeki ilk örneklerini sunar. Mesela *Alexandre Dumaszade*'nin bir romanında gittiği mahallenin tıpkı *Henüz 17 Yaşında*'da olduğu gibi içler acısı bir durumda olması, bunun Ahmet Mithat Efendi'yi derinden etkilemesi, *Henüz 17 Yaşında* romanının yazılmasına zemin hazırlamıştır. Alexandre Dumas, Alexandre Pere, Zola, Voltaire, Balzac, Victor Hugo onun bu anlamda en fazla etkilendiği Batılı yazarlardan yalnızca birkaçıdır.

Ahmet Mithat Efendi'ye yöneltilen eleştirilerden en büyüğü, onun roman kompozisyonuna aykırı hareket etmesidir. Bu bağlamda vakanın gereksiz biçimde uzatılması, ansiklopedik birtakım bilgilerin sunularak okurların eğitilmeye çalışılması gibi eksikler ortaya çıkmıştır. Burada dikkat çeken husus ise Ahmet Mithat'ın bütün bu eksikliğin farkında olmasıdır. Vakayı gereksiz biçimde uzattığı bu tür anlatımlarında karilerinden özür diler ve bir de roman okumaktan maksadın ne olduğunu defalarca yaptığı gibi bir kez daha vurgular: Roman okumaktan maksat yalnız ahvâl-i âşıkaneyi okuyarak lezzet almaktan ibaret değildir. İstifade yönü maksadın büyüklerindendir. Onun roman anlayışında önemli bir yer tutan ara bilgilerle okuru bilgilendirme anlayışı, hemen hemen her romanında kompozisyonu etkileyen bir unsur olur. Bazen vakayı gölgede bırakacak derecede üzerinde çok durulan bu ansiklopedik bilgiler bile Ahmet Mithat Efendi'ye göre gereklidir. Çünkü onlar hem vakayı açıklamaya yardım eder hem de okuyucunun eğitilmesine hizmet eder. Ancak kurgusal bir faaliyet gerçekleştirdiğinin de her zaman bilincinde olduğunu "Zihnimiz silsile-i hikâyenin önüne geçmemelidir."[1238] diyerek hissettirir. Kesitler ve bölümler arasındaki gereksiz gördüğü tarifleri ortadan kaldırarak *muhâkemât-ı lâzıme*ye önem verdiğini söylemesine rağmen yine her fırsatta ara bilgiler vermeye devam etmiş ve anlattıklarını uygun yerlerde temel vaka zincirine bağlamıştır. Bütün bunlar Ahmet Mithat Efendi'nin toplumu eğitme ve bilinçlendirme aşkına sanatı feda ettiğini göstermekte, ilginç olan ise bunu bilerek isteyerek ve farkında olarak yapmasıdır. Öyle ki yazmadan önce dolmak ve sonra taşmak gerektiği düşüncesindeki Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında bir araştırma faaliyetinin olduğu da bir gerçektir. Yazarın okur kitlesi oluşturmak ve roman türünü Osmanlı okurlarına tanıtmak amacıyla yaptığı bütün şirinlikler, sonraki dönem Türk romanının böyle bir temel ve hazırbulunuşluk üzerinde yükselmesini beraberinde getirmiştir.

Ahmet Mithat Efendi, yazarın asıl amacı ve varlık sebebinin "hizmet" olduğunu belirtir. *Süleyman Muslî* romanında durumu, bu cihanda ve okurların nazarında varlığını ispat eden en önemli şey, tahrir yolunda bin eksiklikle beraber elden gelenden ibaret olmak üzere arz eylediği hizmet biçiminde ifade eder. Asıl önemli nokta ise bu hizmetten feragat edecek olursa işte o zaman âlemde mevcudiyetinden feragat etmiş sayılacağı fikrini savunmasıdır. Dolayısıyla Ahmet Mithat için roman, hikâye, tiyatro, hatta diğer güzel sanatlar tamamen bu amaca hizmet etmelidir. İnsana faydalı olmayan bir sanat, faydasız olmaktan öteye gidemeyecektir.

[1238] Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari* (hzl. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara 2003, s. 12.

Bir yanı gerçeklere temas eden diğer yanı hayalgücünden destek alan kurgulamasıyla Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında hayal ve gerçek iç içedir. Bu yönüyle Türk edebiyatında önemli bir başlangıç noktasını oluşturur. Hayallerle gerçekler arasındaki ince çizgiden yola çıkarak okurlarına faydalı olmayı amaçlayan yazara göre roman okumaktan maksat yalnız vakadaki kişilerin sergüzeştlerinden kâh müteessir olup kâh lezzet alarak vakit geçirmekten ibaret olmayıp hikâye tamamlandıktan sonra bir hüküm çıkarmak roman okumaktaki maksatların en başlıcalarından birisidir.

Romancı muhayyilesini *kulp takmak, kubbelendirmek, manevra çevirmek, kalem manevrası, roman kulpları* gibi ifadelerle karşılayan Ahmet Mithat Efendi, *Müşahedat*'ta kulp takmak ve roman kulpları ifadelerini roman boyunca beş defa, kubbelendirmek ifadesini yedi defa, kalem manevrasını ise üç defa kullanarak dikkatleri bu kavramlar üzerine çekmeye çalışmıştır. Çünkü ona göre roman, tam anlamıyla manevralar yaparak okuru şaşırtmaktan ibarettir.

Ahmet Mithat Efendi, roman yazarak veya çok okuyarak hikâyenüvislik usulüne vâkıf olanlar için vaka kişilerini tabiatın imkân dairesinin dışında kurgulayıp insanlığın fevkinde birtakım kişiler tasavvur edecek olurlarsa belki okuyanları hayrette bırakacakları bir hikâye vücuda getirebileceklerini; ancak okuyucularda ahvâl-i beşere dair bir hikmet hâsıl edecek eser vücuda getiremeyeceklerini savunur. Bundan ötürü yazarın romanlarında tabilikten ayrılmamak gayreti görülmekle birlikte uygulamada bu konuda çok da başarılı olunamadığı görülür. Onun sık sık eleştirdiği gibi bir dönem şövalye romanı yazarlarının kahramanlarını öyle insanlığın fevkinde olarak tasvir etmeleri, imkân sınırları dışına çıkılmayı zaruri hâle dönüştürdüğü için okurlarını eğlendirmekten öte çok büyük faydası olmamıştır. Bir kılıçta beş yüz Arap kesecek ve bir omuzda kilisenin duvarını yıkacak biçimde hayal edilen şahbazlara bir de aşk hissi yüklenirdi ki bu bile öyle bir kişide abartı görülürdü. Bu tür romanlar ona göre gerçekle bağını kesmiş hayalgücüne sırtını dayamış yapıtlardır ki okurun yalnızca eğlenme duygularını tatmin etmekteydiler. Anlatılanları insanlığın fevkinde olarak tasavvur etmek yerine hüsniyyat ve kabahati içinde iyiyi iyi ve kötüyü kötü olarak tabiatı kopya biçiminde vücuda getirilen eserlerin zararları faydalarından çok olacağı hakkındaki eski itikada devam edilmemesini işaret etmesine rağmen kendisi de maalesef bu fikri uygulamaya dönüştürememiştir. Bu konuda örnek aldığı kişiler ise *Alexandre Dumas-zadeler* diye nitelendirdiği yazarlardır. Çünkü onlar, anlattıkları olaylar içindeki fenalıkları okuyanlardan gizlemek suretiyle değil belki o hakikatleri keşif yoluyla terbiye-i beşeriyyeye hizmet etmişlerdir. Kalemini yalnızca güzelliklerin ortaya dökülmesine adayarak bu yönde insanlığın mukadder olabileceği derecelerde iyiliklere dahi kanaat etmeyip de insanlık için âdeta muhal olan derecelere kadar varmanın kimseye bir faydası dokunmayacaktır. Eğer ahvâl-i beşeriyyenin hangi tarafının kötü ve tehlikeli olduğu insanlara gösterilecek olursa aynı zamanda onları iyiliğe sevk etmede de kolaylık sağlanacaktır. Romanlarının arasında zaman zaman gündeme getirdiği "Acaba bundan terbiye-i insâniyyeye ne kadar hizmet etmiş oluruz?, İnsanlık için bir hizmet-i sahîhada mı yoksa bir mazarrat-ı azîmede mi bulunmuş oluruz?" soruları bu anlamda yazarın romanları yoluyla açtığı çığırın

mihenk taşını oluşturur. Onun en büyük gayesi okuyanlara faydalı olmaktır. Aksi hâlde yazılan eserin büyük bir fayda sunmasını beklemek hata olacaktır.

Arnavutlar Solyotlar'da roman yazma biçimi hakkında iddialı ifadeler kullanan Ahmet Mithat Efendi, bu yönüyle kendince olması gerekeni de işaret eder. Solyotlarla Ali Paşa arasındaki münasebete dair vermiş olduğu haberlerin öyle roman yazmayı sırf *işkembe-i kübrâdan cevahirler yumurtlamak* zanneden romancılar gibi olmadığını, belki vukuatın en küçük noktasına varıncaya kadar tamamını tarihî hakikatlere noktası noktasına uygulayarak yazdığını ve yalnız işi sırf tarih yazar gibi bir biçimden kurtarmak için tek hayalî kişi olan Rüstem'le bir de Eftimi'yi araya katarak bu münasebetle düşüncelerini onlara söylettiğini ifade eder. Ahmet Mithat Efendi, tarih ile roman arasında bir farkın bulunduğunu ısrarla dile getirir. Ona göre tarihî hikâye yazan bir muharririn tarihten hiç ayrılmaması lazım gelmeyip hiç ayrılmayacak olsa yazdığı şeyin bir roman değil bizzat tarih olacağını belirtir. Daniel Huet'in görüşlerinin kendisi için değer taşıdığını dile getiren Ahmet Mithat Efendi, hikâye ve rivayet denilen şeyin ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olduğunu, var olan şeyi tarife "tarih", hayalî olan şeyi tasvire ise "roman", yani masal denildiğini vurgular. Bu durum, yazarın ciddi anlamda teori konusunda kafa yorduğunu ve eski anlatı izleri yanı sıra Batılı romanın ilkelerini de sindirme çabası taşıdığını göstermektedir.

Tanzimat romanının sıklıkla eleştirilen taraflarından biri de büyük tesadüflerin vakayı yönlendirmesidir. Ahmet Mithat Efendi, romanlardaki gariplikler ve büyük tesadüflerin uygun olmadığının, gayet girift ve muğlak romanların okuyucunun nazarında yalnız bir kuru gürültüden ibaret bulunduğunun, romanın her günkü doğal gözlemler derecesinde sade olması gerektiğinin altını ısrarla çizmesine rağmen uygulamada yine bunlara çok fazla riayet etmez. Ona göre doğal denilen romanların günlük gözlemlere uygunluğu o kadar tamam olmalıdır ki bu tür romanların içinde barındırdığı vaka muhayyelse bile günlük basit gözlemlere mutabık derecesinde akla ve ihtimale yakın bulunmalıdır. Yani bu doğal romanlar, bir zamanın sırf hayal üzerine dayalı cinler, periler, sihirler, tılsımlar gibi romanlarına benzer olmak şöyle dursun, şövalye romanları, âşıkane romanlar, sefihâne romanlar, dinî, tarihî, fennî, politik ve filozofik romanlardan bin türlü isimlerle bin sınıfa ayrılan romanlara asla benzemeyerek cemiyetteki günlük hadiseler neyse vakaları da onlardan ibaret olmalıdır. Bu noktada bakmak ve görmek arasındaki ilişkiyi gündeme getirerek her bakanın göremeyeceğini, romancının bunları yakalayıp okurlarına sunması durumunda ise büyük bir hizmet etmiş olacağını savunur.

Zeyl-i Hasan Mellâh'ta *Hasan Mellâh*'a göndermeler yapan, *Karnaval*'da İstanbul'un balo ve eğlence hayatını anlatıp *Henüz 17 Yaşında* romanında bunlara göndermelerde bulunan ve Avrupa medeniyetinin eksikliklerini dile getiren Ahmet Mithat'ın romanlarında konu çeşitliliği fazla olmakla birlikte romanlarında tematik bir devamlılık da görülmektedir. İlk dönem romanlarında daha çok konusu Kuzey Afrika ve Akdeniz coğrafyasında geçen vakaları konu alırken bunu Osmanlı coğrafyası ve Avrupa'da geçen ve genellikle medeniyetler çatışmasını

işleyen romanlar, hayat tecrübesi olmayan gençlerin düştüğü sıkıntılı durumları konu edinen romanlar ve farklı etnik grupların yaşam biçimlerini anlatan romanlar takip eder. Konusunu tarihten alan romanlarında ise konularını uzak geçmişten almak yerine genellikle son yüz yıl içinde meydana gelen olaylardan almıştır. Bunlar içinde *Süleyman Muslî* ve *Ahmet Metin ve Şirzad*'ın ayrı bir yeri vardır ki onlar hareket noktalarını uzak geçmişten almaktadırlar. Ancak hemen hemen her romanında ideal bir kahraman kurgulaması ve okurlarına onun üzerinden mesajlar vermesi vazgeçilmez bir durum olarak dikkat çeker. Bu ideal kahramanların din ayrımı gözetilmeksizin insani değerleri en iyi biçimde temsil eden kişiler olmalarının yanı sıra Doğu Batı medeniyetleri karşılaştırmasında bu görevi genellikle Türk kahramanlar üstlenmekte ve Doğu'nun pek çok bakımdan Batı'ya olan üstünlüğü vurgulanmaktadır.

Roman, fikirlerin dile getirilmesinde bir araçtır. Ahmet Mithat Efendi bu düşünceyi, sıkça okuduğu Fransız yazarlarından elde etmiştir. Çünkü kendisinin de çok iyi bildiği gibi Avrupalı ve özellikle de Fransız romancılarının her biri bir amaca hizmetkârdırlar. Kimisi sosyalist ideolojinin savunucusu kimisi Hristiyanlık düşmanı kimisi hükûmet taraftarı ya da düşmanıdırlar. Dolayısıyla bu amaçlardan sıyrılmış ve insani faziletlerden başka bir şeye hizmet etmeyen yazarlara rastlamak nadirdir. Ahmet Mithat Efendi de o nadir yazarlardan gördüğü ve kendi amaçlarıyla da örtüşen halka ve millete hizmet yöntemini, Türk romanına adapte etme çabasında olmuştur. O, çok net biçimde her milletin romanının kendi millî yetenek ve beklentilerine göre yapılması gerektiğini fakat ait olduğu asrın doğallığından da ayrılmaması lazım geldiğini savunmuştur. *Müşahedat* romanı için zaman ve âleme uygunluk konusunda hiç şüphesinin olmadığını iddia ederek bu yollu roman yazdığını ifade eder. Bu hâlde yabancılardan alınacak romanları da ona göre düzenlemek ve uygun biçimde tadil ederek bu konuda da gaflet göstermemek lüzumuna inanmıştır. İşte bunları yapmakla romanı ve romancılığı kendimize lazım olacak kadar anlamış bulunacağımızı vurgular. Bütün bu teorik altyapıya karşın *Müşahedat*'ta bu noktadan ayrılmamağa ne kadar gayrette bulunmuş olsa da roman türündeki eserlerinin onda dokuzunda yine bu eksiklerden kendisini kurtaramamış olduğunu itiraf etme olgunluğu gösterir.

KAYNAKLAR

1. Ahmet Mithat Efendi Kaynakçası

Hikâyeleri

Kıssadan Hisse, Muharririn zatına ait matbaa, İstanbul, 1287/1870, 110 s (Kapakta "İkinci defa olarak muharririn zatına ait matbaada basılmıştır." ifadesi bulunmaktadır.).

Durub-i Emsal-i Osmaniye Hikemiyatının Ahkâmını Tasvir, Muharririn zatına ait matbaa, İstanbul, 1288/1871, 224 s.

Karı Koca Masalı (Meddah hikâyesi tarzında yazılmış olan bu eserin bir roman olup olmadığına dair farklı görüşler bulunmakla birlikte kurgusal bakımdan hikâye nitelikleri taşıdığı gözlemlenmektedir.), Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1292/1875, 61 s.

Beliyat-ı Mudhike, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır. 47 tane komik ve kısa hikâyeye yer almaktadır.), İstanbul, 1298/1881, 40 s.

Letaif-i Rivayat (25 cüzden oluşmaktadır.), Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1287-1312/1870-1894 (İçinde 28 hikâye, 1 oyun vardır. Bunlardan 22 tanesi telif, 7 tanesi çeviridir.).

1. Cüz: *Su-i Zan* (çeviri), Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1287/1870, 44 s.; *Esaret,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1287/1870, 60 s (Kapakta "*Su-i Zan* ismiyle birisi gülünç, *Esaret* ismiyle diğeri acıklı iki hikâyeyi havidir" ifadesi bulunmaktadır.).

2. Cüz: *Gençlik,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1287/1870, 42 s.; *Teehhül,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1287/1870, *47* s (Kapakta "*Gençlik* ismiyle birisi gülünç ve *Teehhül* ismiyle diğeri acıklı iki hikâyeyi havidir" ifadesi bulunmaktadır.).

3. Cüz: *Felsefe-i Zenân,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1287/1870, 103 s.

4. Cüz: *Gönül* (çeviri), Muharririn zatına mahsus matbaa, İstanbul, 1287/1870, 58 s (Tiyatro hâli *Hükm-i Dil).*; *Mihnetkeşan,* Muharririn zatına mahsus matbaa, İstanbul, 1287 /1870, 37 s (Kapakta "*Gönül* ismiyle birisi acı içinde gülünç ve *Mihnetkeşan* ismiyle diğeri gülünç acıklı iki hikâyeyi havidir" ifadesi bulunmaktadır.).

5. Cüz: *Firkat,* Muharririn zatına ait matbaa, İstanbul, 1287/1870, 162 s.

6. Cüz: *Yeniçeriler,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1288/1871, 100 s.

7. Cüz: *Eyvah,* (oyun), Muharririn zatına ait matbaa, İstanbul, 1288/1871, 101 s.

8. Cüz: *Ölüm Allanın Emri,* 13 numaralı Şark Matbaası, İstanbul, 1290/1873, 106 s.

9. Cüz: *Bir Gerçek Hikâye,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1293/1876, 66 s.; *Bir Fitnekâr,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1293/1876, 52 s.

10. Cüz: *Nasib,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1294/1877, 36 s.; *Bekârlık Sultanlık mı Dedin?,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1294/1877, 43 s.

11. Cüz: *Bahtiyarlık,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1302/1885, 194 s.

12. Cüz: *Cinli Han* (çeviri), Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1302/1885, 160 s.

13. Cüz: *Obur,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1302/1885, 106 s.

14. Cüz: Bir *Tövbekar,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1302/1885, 82 s.

15. Cüz: *Çingene,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1304/1887, 208 s.

16. Cüz: *Çifte İntikam* (çeviri), Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1304/1887, 80 s.

17. Cüz: *Para*, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1304/1887, 152 s.

18. Cüz: *Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar* (çeviri), Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1304/1887, 103 s.

19. Cüz: *Diplomalı Kız* (çeviri), Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1307/1890, 228 s.

20. Cüz: *Dolaptan Temaşa,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1307/1890, 135 s.

21. Cüz: *İki Hudakâr* (çeviri), Matbaa-yı Amire, İstanbul, 1311/1893, 93 s.

22. Cüz: *Emanetçi Sıdkı,* Matbaa-yı Amire, İstanbul, 1311/1893, 107 s.

23. Cüz: *Cankurtaranlar* (çeviri), Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1311/1893, 120 s.

24. Cüz: *Bir Acibe-i Saydiye,* Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1311/1893, 120 s.

25. Cüz: *Ana Kız* (çeviri), İstanbul, 1311/1894, 101 s.

Romanları

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Şark Matbaası, İstanbul, 1291/1874, 461 s.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, 13 numaralı Şark Matbaası, İstanbul, 1291/1874, 126 s.

Zeyl-i Hasan Mellâh yahud Sır *İçinde Esrar,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1292/1875, 441 s (Sayfa numaralandırması, *Hasân Mellâh*'ın devamı olarak 463'ten başlamıştır.).

Hüseyin Fellâh, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1292/1875, 367 s.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Kırkanbar Matbaası, İstanbul,1292/1875, 154 s.

Paris'te Bir Türk, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1293/1876, 560 s.

Süleyman Musli, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1294/1877, 227 s.

Kafkas (İktidarın müdahalesiyle tamamlanamamış roman), Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1294/1877, 240 s.

Çengi, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1294/1877, 160 s.

Yeryüzünde Bir Melek, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1296/1879, 416 s.

Karnaval, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1298/1881, 269 s.

Henüz 17 Yaşında, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1298/1881, 200 s.

Acâyib-i Âlem, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1299/1882, 289 s.

Dürdane Hanım, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1299/1882, 125 s.

Vah!, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1299/1882, 173 s.

Volter 20 Yaşında yahut İlk Muaşakası, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1301/1884, 64 s.

Esrâr-ı Cinayât, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1301/1884, 255 s.

Cellâd, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olarak derc ve neşr olunduktan sonra ilk defa olarak ayrıca risale şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1301/1884, 192 s.

Hayret, (Kapakta "Evvela tefrika yollu Tercüman-ı Hakikat'te derc olunduktan sonra ilk defa olarak kitap suretinde olarak dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1302/1885, 507 s.

Arnavutlar Solyotlar, (Kapakta "Evvela tefrika yollu 'Tercüman-ı Hakikat' gazetesine tefrika olunduktan sonra birinci defa olarak kitap suretinde olarak dahi basılmıştır." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1305/1888, 221 s.

Demir Bey yahud İnkişâf-ı Esrar, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine bade't-tefrika ilk defa olarak maarif nezaret-i celilesinin ruhsatıyla ayrıca kitap suretinde dahi basılmıştır." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1305/1888, 293 s.

Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları, (Kapakta "Evvela 'Tercüman-ı Hakikat' gazetesine tefrika olunduktan sonra birinci defa olarak kitap suretinde dahi basılmıştır." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1305/1888. 87 s.

Haydut Montari, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1305/1888, 276 s.

Gürcü Kızı yahut İntikam, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olunduktan sonra maarif nezaret-i celilesinin ruhsatıyla birinci defa olarak kitap suretinde dahi basılmıştır." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1306/1889, 198 s.

Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine derc olunduktan sonra ilk defa olarak maarif nezaret-i celilesinin ruhsatıyla ayrıca kitap olarak dahi basılmıştır." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1307/1890, 256 s.

Müşahedat, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine tefrika olunduktan sonra maarif nezaret-i celilesinin ruhsatıyla birinci defa olarak kitap suretinde dahi basılmıştır." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1308/1891, 319 s.

Hayal ve Hakikat, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1309/1892, 83 s (Fatma Aliye Hanım ile birlikte).

Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat gazetesine ilave yollu derc olunduktan sonra ilk defa olarak maarif nezaret-i celilesinin dahi ruhsatıyla kitap olarak tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1309/1892, 727 s.

Taaffüf, İkdam Matbaası, 1313/1895, 339 s.

Gönüllü, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1314/1897, 200 s.

Mesâil-i Muğlâka, (Kapakta "Tarik gazetesine tefrika suretiyle derc edildikten sonra maarif nezaret-i celilesinin dahi ruhsatıyla ayrıca kitap şeklinde dahi tab olunmuştur." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1316/1898, 350 s.

Jön Türk, (Kapakta "Tercüman-ı Hakikat'e tefrika yollu derc olunduktan sonra birinci defa olarak kitap suretinde de basılmıştır." ifadesi yer almaktadır.), İstanbul, 1326/1910, 128 s.

Tiyatroları

Eyvah, Muharririn zatına ait matbaa, İstanbul, 1288/1871, 101 s.

Açıkbaş, İstanbul, 1291/1874, 125 s.

Ahz-ı Sar yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, İstanbul, 1291/1874, 90 s.

Hükm-i Dil, 13 numaralı Şark Matbaası, İstanbul, 1291/1874, 57 s.

Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş, İstanbul, 1301/1884, 44 s.

Çengi yahut Daniş Çelebi (*Çengi* romanından tiyatroya uyarlama), İstanbul, 1301/1884, 33 s.

Çerkes Özdenleri, İstanbul, 1301/1884, 48 s.

Hatıra

Menfâ, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1293/1876, 128 s.

Gezi Yazıları

Avrupa'da Bir Cevelan, İstanbul, 1307/1890, 1044 s.

Sayyadane Bir Cevelan, İstanbul, 1309/1892, 256 s.

Mektup

Muhaberat ve Muhaverat, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1311/1893, 208 s.

Monografileri

Beşir Fuad, İstanbul, 1304/1887, 155 s.

Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniyenin Neşeti, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1311/1893, 200 s.

Tarihleri

Kâinat, İstanbul, 1288-1298/1871-1881, (15 kitap),

1. Kısım: Avrupa **(**1. cilt, İngiltere 1288, 238 s.; 2. Cilt, Danimarka 1288, 138 s.; 3. cilt, İsveç, Norveç 1288, 182 s.; 4. cilt, Rusya, 1288, 220 s.; 5. cilt, Fransa, tarihsiz, 326 s.; 6. cilt, Peyiba, 1292, 114 s.; 7. cilt, Almanya, 1293, 173 s.; 8. cilt, Hükumat-ı Cermaniye, 1297, 141 s.; 9. cilt, Avusturya, 1298, 106 s.; 10. cilt, İsviçre, 1298, 82 s.; 11. cilt, Portugal, 1298, 113 s.; 12. cilt, İspanya, 1298, 200 s.; 13. cilt, İtalya, 1298, 205 s.; 14. cilt, Yunanistan, 1298, 126 s.) 2. Kısım: 15. cilt, *Devlet-i Osmaniye* (Osmanlı Tarihi), 1298, 687 s.

Üss-i İnkılap I, Takvimhane-i Amire, İstanbul, 1294/1877-1878, 440 s.

Üss-i İnkılap II, Takvimhane-i Amire, İstanbul, 1295/1878, 419 s.

Zübdetü'l Hakayık, Takvim-i Vekayi Matbaası, İstanbul, 1295/1878, 534 s.

Tarih-i Umumi I, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1295/1878, 466 s.

Tarih-i Umumi II, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1296/1878-1879, 714 s.

Hilâl-i Ahmer, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1296/1878-1879, 125 s.

Medhal ve Tarih "Fünun-ı Coğrafya", Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1296/1878-1879, 164 s.

Mufassal Tarih-i Kurun-ı Cedide, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1303-1305/1885-1888 (1. cilt, 1303/1885-1886, 797 s., 2. cilt, 1303/1885-1886, 800 s., 3- cilt, 1305/1887-1888, 384 s.).

Tarih-i Umumi, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1328/1910 (1. cilt, 448 s.; 2. cilt, 224 s.; 3. cilt, 144 s.).

Tarih-i Edyan, İstanbul, 1329/1911, 336 s.

Felsefe Türü Kitapları

Müdafaa (I), Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1300/1882-1883, 620 s.

Müdafaaya Mukabele ve Mukabeleye Müdafaa (II), İstanbul, 1300/1882-1883, 508 s.

Müdafaa (III), İstanbul, 1302/1884-1885, 569 s.

Schopenhauer'in Hikmet-i Cedidesi, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1304/1886-1887, 155 s.

Ben Neyim? Hikmet-i Maddiyeye Müdafaa, İstanbul, 1308/1890-1891, 124 s.

Istibşar, İstanbul, 1310/1892-1893, 138 s.

Beşair-i Sıdk-ı Nübüvvet-i Muhammediye, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1312/1894-1895, 682 s.

Nizam-ı ilm ü Din, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1313-1318/1895-1901 (1. cilt, 1313/1895-1896, 550 s.; 2. cilt, 1313/1895-1896, 453 s.; 3. cilt, 1315/1897-1898, 523 s.; 4. cilt, 1318/1900-1901, 442 s.).

Sosyoloji, Psikoloji, Pedagoji, Ekonomi, Askeriye Türü Kitapları

Ekonomi Politik, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1296/1878-1879, 191 s.

Sevda-yı Say ü Amel, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1296/1878-1879, 133 s.

Nevm ve Halat-ı Nevm, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1298/1880-1881, 205 s.

İlhamat ve Taglitat, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1302/1884-1885, 176 s.

Musahabat-ı Leyliye, İstanbul, 1304-1307/1887-1890 (*Vakit Geçirmek,* 1304/1887, 29 s.; *Ömür Uzunluğu,* 1304/1887, 31 s.; *Teehhül,* 1304/1887, 31 s.; *Tasarrufat-ı Kimyeviye,* 1304/1887, 32 s.; *İtiyad,* 1304/1887, 32 s.; *Kadınlarda Hıfz-ı Cemal,* 1304/1887, 32 s.; *Tedkik-i Müskirat,* 1304/1887, 32 s.; *Volter,* 1304/1887, 63 s.; *İtirazat,* 1304/1887, 32 s.; *Berekat-ı Tenasüliye,* 1304/1887, 31 s.; *Babalar ve Oğullar,* 1305/1888, 31 s.; *Kadınlarda Tezyid-i Cemal,* 1305/1888, 31 s.; *Terakki,* 1306/1889, 32 s.; *İstidad-ı Etfal,* 1306/1889, 30 s.; *Tegaddi,* 1306/1889, 30 s.; *Harekât,* 1307/1890, 31 s.; *Bir Mektup,* 1307/1890, 30 s.; *İki Mektup,* 1307/1890, 30 s.; *Terakkiyat-ı Hazıra ve Mesakin,* 1307/1890, 38 s.).

Müntehabat-ı Ahmed Midhat, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1306-1307/1889-1890 (1. cilt, 155 s.; 2. cilt, 163 s.; 3. cilt, 157 s.).

Paris'te 30.000 Budi, İstanbul, 1307/1890, 238 s.

Ahbâr-ı Âsâra Tamim-i Enzâr, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1307/1889-1890, 176 s.

Hallül Ukad, İstanbul, 1307/1890, 196 s.

Edvâr-ı Askeriye, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1308/1890-1891, 271 s.

Zabit, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, İstanbul, 1308/1890-1891, 209 s.

Avrupa Âdâb-ı Muaşereti yahut Alafranga, İkdam Matbaası, İstanbul, 1312/1894, 636 s.

Said Beyefendi Hazretlerine Cevap, İstanbul, 1314/1897, 206 s.

Hikmet-i Peder, İstanbul, 1316/1898, 261 s.

Çocuk Melekât-ı Uzviye ve Ruhiyesi, İstanbul, 1317/1899, 360 s.

Ana Babanın Evlad Üzerindeki Hukuk ve Vezaifi, İstanbul, 1317/1899, 155 s.

Peder Olmak Sanatı, İstanbul, 1317/1899, 201 s.

Müntehabât-ı Tercüman-ı Hakikat, (tarihsiz), (1. cilt, 800 s.; 2. cilt, 800 s.; 3. cilt, 768 s.).

Ders Kitapları

Hace-i Evvel, Muharririn zatına ait matbaa, 1287/1870, 8 cüz, 426 s.

Hokkabaz Kitabı, İstanbul, 1292/1875, 33 s.

Sihr-i Siraci, İstanbul, 1304/1887, 20 s.

Medrese-i Süleymaniye, Kırkanbar Matbaası, İstanbul, 1305-1306/1888-1889 (I. defter, Enva-ı huruf, 28 s.; 2. defter, Hareke, sükun, harf-i med, 24 s.; 3. defter, Huruf-ı kameriye ve şemsiye, tenvin usulü, imla, 36 s.).

"Çocuklar Kütüphanesi" İlkokul çocukları için öğretici kitaplar *Çiçekler, Hayvanlar, Sağlık, Kuşlar, Kıtaat ü Bihar-ı Hamse, Asya, Afrika, Abdest ve Namaz, Medrese-i Süleymaniye, Terbiyeli Çocuk, Öç Cins Mahluk, Coğrafya Istılahatı, Dünya, Meyvalar, Nebatat.*

ÇEVİRİLERİ:

Roman Çevirileri

Paul de Kock, *Üç Yüzlü Karı,* İstanbul, 1294/1877, 90 s.

Adolf Muçelburg, *Konak,* İstanbul, 1296/1879, 354 s.

Alexandre Dumas fils, *Kamelyalı Kadın,* İstanbul, 1297/1879, 193 s.

Bir Kadının Hikâyesi, İstanbul, *1296/1880,* 400 s.

Alexandre Dumas pere, *Antonin,* İstanbul, 1298/1880-1881, 212 s.

Octave Feuillet, *Bir Fikir Delikanlının Hikâyesi,* İstanbul, 1298/1880, 178 s.

Amiral Bing, İstanbul, 1298/1880, 154 s.

Charles Merouvel, *Gabriyel'in Günahı,* İstanbul, 1299/1881, 321 s.

Emile Richeborg, *Peçeli Kadın,* İstanbul, 1299/1881, 343 s.

Merdud Kız, 1300/1882, 618 s.

Georges Pradel, *Lülü-i Asfer,* 1301/1883, 651 s.

Emile Gaboriau, *Orsival Cinayeti,* 1301/1883, 309 s.

Ksenophon, *Husrevname,* 1302/1884, 274 s.

Paul de Kock, *Kamere Âşık,* 1303/1885, 508 s.

Beydeba, *Hulasa-i Humayunname* 1304/1887, 600 s.

Leon de Tinsau, *Papastaki Esrar,* 1305/1887, 139 s.

Hector Malot, *Bilgiç Kız,* 1305/1887, 173 s.

Hasan Ata b. Mehmed, *Terbiyeli Bala,* 1305/1887, 36 s.

Emile Aufier, *Nedamet mi? Heyhat!,* 1306/1888, 166 s.

Friedrich von Flotow, *Aleksandr Stradella,* 1307/1889, 61s.

Anne Radcliffe, *Odolf Hisarı,* 1307/1889, 393 s.

Şeytankaya Tılsımı 1307/1890, 70 s. (İfade başlığında "Şu güzel romanı Fransızca yazılmış bir fıkrayı basit ve temhid suretiyle tertip ve tahrir eyledik." denilmektedir.).

Octave Feuillet, *Sanatkâr Namusu,* 1308/1890, 171 s.

Tiyatro Çevirileri

Victor Hugo, *Derebeyleri,* 1296/1879, 32 s.

Pierre Corneille, *Sid'in Hülasası,* 1308/1890, 222 s.

Yazarı bilinmeyenler

Alayın Kraliçesi, 1295/1878, 343 s.

Jenovefa, 1311/1893, 112 s.

Altın Âşıkları, 1316/1898, 215 s.

2. Genel Kaynakça

Kitaplar, Antolojiler ve Süreli Yayın Özel Sayıları

Ahmet Mithat, *Felsefe Metinleri*, Babil Yayınları, Erzurum 2004.

Ahmet Mithat Efendi, (hzl. Şevket Rado), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

*Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar I, Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*Hüseyin Fellâh,* (hzl. Kâzım Yetiş, Necat Birinci, M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar II, Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar, (hzl. A. Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar III, Zeyli Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar, (hzl. A. Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar IV, Paris'te Bir Türk, (hzl. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara 2000.

*Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar V, Çengi*Kafkas*Süleyman Muslî*, (hzl. Erol Ülgen, M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar VI, Yeryüzünde Bir Melek, (hzl. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara 2000.

*Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar VII, Henüz 17 Yaşında*Acâyib–i Âlem*Dürdane Hanım*, (hzl. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar VIII, Karnaval, (hzl. Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar IX, Cellât Esrâr–ı Cinâyât*, (hzl. Nuri Sağlam, A. Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara 2000.

*Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar X, Hayret*Bahtiyarlık*, (hzl. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara 2000.

*Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar XI, Arnavutlar Solyotlar * Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr * Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, (hzl. Nuri Sağlam, M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara 2002.

*Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar XII, Haydut Montari * Diplomalı Kız * Gürcü Kızı Yahut İntikam * Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, (hzl. Erol Ülgen, M. Fatih Andı, Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2003.

Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar XIII, Müşahedat, (hzl. Necat Birinci), TDK Yayınları, Ankara 2000.

*Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar XIV, Cinli Han*Taaffüf*Gönüllü*, (hzl. Necat Birinci, A. Şükrü Çoruk, Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara 2000.

Ahmet Midhat Efendi Bütün Eserleri, Romanlar XVI, Eski Mektuplar, Altın Âşıkları, Mesâil–i Muğlaka, Jön Türk, (hzl. A. Şükrü Çoruk, M. Fatih Andı, Kâzım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara 2003.

"Ahmet Midhat'ın Dünyası" (Özel Sayı), *Tarih ve Toplum*, C. 34, S. 203, Kasım 2000, s. 5-71.

"Ahmet Mithat Efendi Özel Bölümü", *Türk Dili*, S. 521, Mayıs 1995, s.521-640.

Ahmed Midhat Efendi ile Şair Fıtnat Hanım, hz. Hakkı Tarık Us, Vakit Basımevi, İstanbul 1948.

Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar (Edebi Eserlere Genel Bir Bakış 1307 / 1890)*. (yay. hzl. Nüket Esen), İletişim Yayınları, İstanbul 2003.

Ahmet Mithat, *Beşir Fuad*, (Çevrimyazı: N. Ahmet Özalp), Oğlak Yayıncılık, İstanbul 1996 (1304/1887).

Ahmet Mithat, *Sayyadâne Bir Cevelân: Beykoz'dan İzmit Körfezi'ne Bir Av Gezintisi*, (hzl. Sami Önal), İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

Ahmet Mithat Efendi, *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniyenin Neşeti*, (çev. Lynda Goodsell Blake), (yay. hzl. Müge Galin), İsis Yayınları İstanbul 1998.

Ahmet Midhat Efendi Kitabı, (yay. hzl. Mustafa Armağan), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007.

Akarsu, Bedia, *Kişi Kavramı ve İnsan Olma Sorunu*, İnkılap Yayınları, Ankara 1998.

Akgün, Mehmet, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi ve İlk Etkileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 3. bs., Akçağ Yayınları, Ankara 1998.

Aktaş, Şerif, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, 3. bs., Akçağ Yayınları, Ankara 1998.

Aktulum, Kubilây, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000.

Aktulum, Kubilay, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, Ankara 2004.

Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, 8. bs., İstanbul 1999.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul (?).

Ali Muzaffer, *Terâcim-i Ahvâl-i Meşahir yahud Zamanımız Osmanlı Üdeba ve Muharrirîni (Ahmed Midhat Efendi)*, Kasbar Matbaası, İstanbul 1317.

Andı, M. Fatih, *Roman ve Hayat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.

Arslan, Nihayet, *Türk Romanının Oluşumu*, Phoenix Yayınevi, Ankara 2007.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana*, Derleyen: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Baydar, Mustafa, *Ahmet Mithat Efendi: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1954; Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.

"Ben" Kimdir?, *Kitap-lık*, S. 100, Aralık 2006.

Bir Jübilenin İntibaları: Ahmed Midhat'ı Anıyoruz!, Haz. Hakkı Tarık Us, Vakit Matbaası, İstanbul 1955.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Second Edition, Chicago, 1983.

Bourneuf, Roland, Quellet, Real, *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, Çev.: Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.

Boynukara, Hasan, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*, (?), 1996.

Budak, Ali, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2008.

Burger, Jerry M., *Kişilik*, (çev. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2006.

Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri* C. 1, Matbaa-i Amire, T.C. Maarif Vekaleti Neşriyatı, İstanbul 1333.

Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, C. 3, Matbaa-i Amire, T.C. Maarif Vekaleti Neşriyatı, İstanbul 1342.

Büyük Adamlar Serisi Ahmed Midhat Efendi (İç sayfasında "İbrahim Alaeddin Bey'in riyaseti altında güzide bir hey'et-i ilmiye tarafından vücuda getirilmiştir." yazmaktadır.), Resimli Gazete, İstanbul 1927.

Cevdet Kudret, *Ahmet Mithat*, TDK Tanıtma Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1962.

Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1*, 2. bs., Varlık Yayınları, İstanbul 1977: 2, 2. bs., Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

Coward, David, *Popular Fiction in the Nineteenth Century, The French Novel*, Cambridge University Pres, Cambridge, 1997.

Crofoot, John M., *Rhythm and Community Formation in Middle Eastern Novels*, University of Michigan, 1994.

Çapanoğlu, Münir Süleyman, *İdeal Gazeteci, Efendi Babamız Ahmet Mithat*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1964.

Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Edebiyat Otağı Yayınları, İstanbul 2006.

Çoruk, Ali Şükrü, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1995.

Demir, Yavuz, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşâhedât Bir Üst Kurmaca Olarak Müşâhedât*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

Demir, Yavuz, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

Dino, Güzin, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, AÜ DTCF Yayınları, Ankara 1954.

Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınları, İstanbul 1978.

Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. K. Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996.

Eichenbaum, Boris, *Edebiyat Kuramı*, (çev. Sedat Umran), Yaba Yayınları, Ankara 1994.

Elçi, Handan İnci, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul 2003.

Elias, Norbert, *Zaman Üzerine*, (çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

Enginün, İnci; *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

Enginün, İnci, *Bir Sığınak Olarak Kitap ve Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.

Enginün, İnci, *Ahmet Midhat Efendi Bütün Oyunları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

Enginün, İnci, *Tanzimat'tan Cumhuriyete 1839-1923 Yeni Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.

Er, Melin Has, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000.

Er, Şükrü, *Aydınlığa Doğru ve Ahmet Mithat Efendi*, Ankara Aydınlar Ocağı Yayınları, Ankara 1983.

Ercilasun, Ahmet Bican, Abdullah Uçman, Zeynep Kerman ve diğerleri; *Tanzimat Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2006.

Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

Esen, Nüket ve Erol Köroğlu, *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006.

Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.

Esen, Nüket; Fatma Türe ve Ela Çağan, *İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Ahmet Mithat Efendi'nin Eserlerinin Kaynakçası*, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul (Tarih belirtilmemiş.).

Evin, Ahmet Ö., *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.

Findley, Carter, *Ahmed Mithat Efendi Avrupa'da*, (çev. Ayşen Anadol), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999.

Finn, Robert P., *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, (çev. Tomris Uyar), 2. bs., Agora Kitaplığı, İstanbul 2003.

Forster, E. M., *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, 1. bs., İstanbul 1982.

Genette, Gerard, *Narrative Discourse An Essay in Method*, Cornell University Press, New York, 1983.

Gökçek, Fazıl, *Osmanlı Kapısında Büyümek Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye ve Romanlarında Gayri Müslim Osmanlılar*, İletişim Yayınları, 1. bs. 2006, İstanbul 2006.

Gürbilek, Nurdan, *Ev Ödevi*, Metis Edebiyat, İstanbul 1999.

Gürbilek, Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

Hall, Calvin S., *Freudyen Psikolojiye Giriş*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999.

Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002.

Heidegger, Martin, *Zaman ve Varlık Üzerine*, (çev. Deniz Kanıt), A Yayınevi, Ankara 2001.

Hisar, Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Yalıları, Geçmiş Zaman Köşkleri*, Varlık Yayınları, İstanbul 1968.

Huyssen, Andreas, *Alacakaranlık Anıları*, Metis Yayınları, İstanbul 1995.

İsmail Hakkı, *On Dördüncü Asrın Türk Muharrirleri: Ahmet Mithat Efendi*, İstanbul 1308.

İsmail Hikmet, *Ahmet Mithat*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1932 (Kapakta 1932, iç sayfada ise 1933 yazmaktadır.).

Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası, (hzl. Nüket Esen), Kaf Yayıncılık, İstanbul 1999.

Kıran, Zeynel ve Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, 1. bs., Seçkin Yayınevi, Ankara 2000.

Kefeli, Emel, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, 3F Yayınevi, İstanbul 2006.

Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, Afa Yayıncılık, İstanbul 1989.

Letaif-i Rivâyât, (hzl. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın), Çağrı Yayınları, İstanbul 2001.

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, New York, 1921.

Lukacs, Georg, *Roman Kuramı*, Metis Eleştiri, 2. bs., İstanbul 2007.

Mardin, Şerif, *Türkiye'de Din ve Siyaset (Makaleler: 3)*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.

Millas, Herkül, *Türk Romanı ve "Öteki" Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*, Sabancı Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2000.

Miyasoğlu, Mustafa, *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.

Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 1 Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, (edt. Tanıl Bora, Murat Gültekingil ve Mehmet Ö Alkan), İletişim Yayınları, 5. bs., İstanbul 2003.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, C. 1, 13. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 2. bs., İst. 1999.

Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, MEB Yayınları, 2. bs., İstanbul 1991.

Okay, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.

Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, 2. bs., İstanbul 1985.

Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 1990.

Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

Parlatır, İsmail, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992.

Pospelov, Gennaiy N., *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı Yayınları, İstanbul 1995.

Rado, Şevket, *Ahmet Mithat Efendi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

Rızaeddin Fahreddin, *Ahmed Midhat,Efendi (Meşhur Erler mecmuasından altıncı cüz)*, Vakit Matbaası, Orenburg 1913.

Schick, İrvin Cemil, *Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, (çev. Gamze Sarı), Savaş Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2001.

Stanzel, Franz K., *Roman Biçimleri*, (çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya, 1997.

Stevick, Philip, *Roman Teorisi*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, Ankara 1998.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan, Sekizinci bs., İstanbul 1997.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 5. bs., İstanbul 1998.

Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2002.

Timur, Taner, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, 2. bs., İmge Kitabevi, Ankara 2002.

Tonguç, Sencer, *Epikten Romansa*, İstanbul Üniversitesi Basımevi, İstanbul 1988.

Toplum ve Bilim, *Ahmet Mithat'ın Dünyası Özel Sayısı*, S. 203.

Tuncor, Ferit Ragıp; Arıkan, Salâhattin, *Ahmet Mithat Gazi Osman P. B. İskender Shakespeare*, Öğretmen Dergisi Gençlik Yayınları, (?) 1953.

Uç, Himmet, *Ahmet Mithat San'at ve Edebiyatı*, Bizim Büro Basımevi, Ankara 2000.

Uraz, Murat, *Ahmet Mithat: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Yazılarından Seçme Parçalar*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul Kültür Basımevi, 1940-1941.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Hikâye*, (hzl. Nur Gürâni Arslan), YKY, 1. bs., İstanbul 1998.

Ülgen, Erol, *Ahmet Midhat Efendi'de Çalışma Fikri*, Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları, İstanbul 1994.

Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 4. bs., Ülken Yayınları, İstanbul 1994.

"Vesikalık: Ahmet Mithat Efendi", *Kitap-lık*, S. 54, Temmuz Ağustos 2002, s. 130-173.

Yazgıç, Kâmil, *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*, Tan Matbaası, İstanbul 1940.

Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III, (hzl. M. Kaplan, B. Emil, Z. Kerman ve diğerleri), İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979.

Yılmaz, Durali, *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Yılmaz, Durali, *Roman Sanatı ve Toplu*m, Ötüken Yayınları, İstanbul 1996.

Yücel, Tahsin, *Anlatı Yerlemleri*, YKY, 2. bs., İstanbul 1995.

Tezler

Akbunar (Gezer), Zehra, *Ahmet Mithat'ın Romanlarında Eşya İsimleri*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2002 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Arık, Şahmurat, *Cumhuriyete Kadarki Türk Romanında Değerler Çatışması*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2001 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Arslan, Nihayet, *Türk Romanının Oluşum Aşamasında Dış Dünya*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2001 (Yayımlanmış Doktora Tezi).

Ayağ, Sema, *Ahmet Mithat Efendi'nin Din Eğitimi Anlayışı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2003 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Bahtiyaroğlu, Alper, *Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatrolarında Metindilbilimsel Görünümler*, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kars 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Bengi, Işın, *A Re-evaluation of the Consept Equivalance in the Literary Translations of Ahmet Mithat Efendi: A Linguistic Perspective*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 1990 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Cankara, Murat, *Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuat'a Göre Gerçekçilik*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Cihan, Fatma Betül, *Ahmed Midhat'ın Batı Söyleminde Batılı Kadın İmajı*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Coşkun, Kemal, *Ahmet Mithat Efendi'nin Eselerinde Dinî ve Toplumsal Temalar*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2006 (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Çamcı, Canan, *Ahmet Mithat'ın Polisiye Romanları*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Çelik, Mevlüt, *Ahmet Mithat Efendi'nin Letaif-i Rivayat Serisi Hikâyelerinde Muhteva ve Yapı*, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta 1999 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Çolak, Bahar, *Portraits of Woman in the Late Nineteenth Century Ottoman Empire From the Pen of Ahmed Midhat Efendi*, Bilkent University the Institute of Economics and Social Scienses Master Thesis, Ankara 2002 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

De Rosay, Ceylan Pınar, *Ahmet Mithat Efendi'nin Eserlerinde Batılılaşma*, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Demircioğlu, Cemal, *Osmanlı'da "Terceme" Kavramı ve Ahmet Mithat*, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul 2005 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Ermiş, Sema, *Ahmet Midhat Efendi'nin Niza-ı İlm ü Din Eserinde Din Bilim İlişkisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2004 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Karakartal, Oğuz, *Ahmet Midhat Efendi ve Para*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1990 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Ketene, Cengiz, *Ahmed Midhat Efendi'nin Romanlarında Mekân*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1987 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Öz, Asuman, *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâyeciliği –Letaif-i Rivayat-*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2004 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Öztürk, İbrahim, *Fukuzawa Yukichi and Ahmet Mithat Efendi: A Comparative Study of the Two Leading Figures of Modernization in Japan and the Ottoman Empire in the 19th Century*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1995 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Solak, Ömer, *1896-1914 Yılları Arasındaki Türk Romanında Yabancılar ve Azınlıklar*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2004 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Türkdoğan, Melike, *Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Ahlâk Anlayışı*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2000 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Uyanık, Seda, *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Romanında Gayrimüslim İmgeleri*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yalçın, Sıdıka Dilek, *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Popüler Roman*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1998 (Yayımlanmış Doktora Tezi).

Yeniçeri, Hüseyin, *Ahmet Midhat'ın Hikâyeciliği*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1994 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Yıldız, Ali, *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye, Roman ve Tiyatrolarında İnsan*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Yiğit, Hamide Şule, *Türk Düşünce Tarihinde Ahmet Mithat Efendi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yumak, Yaşa, *İslam-Hıristiyan Polemiği Açısından Ahmed Midhat Efendi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Durgun, H. Harika Nüfusçu, *Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Teorisi*, *Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2009 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Makale, Bildiri, Ansiklopedi Maddesi ve Tanıtmalar

Abdurrahman Şeref, "Ahmet Midhat Efendi", *Türk Tarih Encümeni III*, S. 18, Nisan 1913, s. 1113-1119.

"Ahmed Midhat Efendi'nin Eserlerinde Türk Folkloru İle İlgili Unsurlar", *Milli Kültür*, S. 47, Aralık 1984, s. 38-41.

"Ahmet Mithat Efendi'den Salah Birsel'e Beyoğlu", *Cogito*, S. 5, İstanbul Temmuz-Ağustos-Eylül 1995, s. 29-47.

“Ahmet Midhat Efendi'nin Draper'a Cevabının Mukaddimesi ve Draper'in Kitabının Mukaddimesine İlişkin Değerlendirmeleri”, (çev. Erdoğan Erbay), *Düşünen Siyaset*, S. 19, 2004, s. 295-303.

Acaroğlu, Türker, “Ahmet Mithat ve Avrupa Klasikleri”, *Tercüme*, C. 9, s. 52, Ankara Mayıs 1951, s. 275-279.

Akarpınar, R. Bahar, “Ahmet Mithat Efendi’nin Eserlerinin Halkbilimi Açısından Değerlendirilmesi”, *Türk Halk Kültürü Araştırmaları*, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları, Ankara 1996, s. 1-28.

Akgün, Mehmet, “Dağarcık Dergisi’nde Felsefeye Verilen Önem”, *Felsefe Dünyası*, S. 22, Güz 1996, s. 8-28.

Aksüt, Ali Kemali, "İslamın Büyük Müdafii: Hace-i Evvel Ahmet Midhat Efendi", *Sebîlürreşad*, C. 11, S. 261 Ocak 1958, s. 175-176.

Aktaş, Şerif, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Tema”, *Türk Dili*, S. 529, Ocak 1996, s. 107-115.

Andı, Fatih, “Bir Medeniyet Algılaması Olarak Ahmed Midhat Efendi’nin Paris’i”, *İlmi Araştırmalar*, S. 20, Güz 2005, s. 7-25.

Andı, Fatih, “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında Beykoz/Beykoz District in Ahmet Midhat's Novels”, *İlmi Araştırmalar*, S. 21, Bahar 2006, s. 7-14.

Aras, Bülent ve Köni, Hasan, “Turkish-Syrian Relations Revisited”, *Arab Studies Quarterly*, Vol. 24, No. 4, Fall 2002, s. 47-60.

Argunşah, Hülya, “Tarihî Romanın Yükselişi”, *Hece*, S. 65-66-67, 2002, s. 440-449.

Argunşah, Hülya, “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Türk Romanı”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4, S. 8, 2006, s. 23-100.

Argunşah, Hülya, “Ahmet Midhat Efendi’nin Romancılığı”, *Ahmet Mithat Efendi Kitabı* (Yay hzl. Mustafa Armağan) Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s. 23-36.

Arık, Şahmurat, "‘Ahmet Metin ve Şirzad’ Romanının Sultan II. Abdülhamid’e Takdimi ve Bir Maruzat", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 35, s. 157-165.

Arık, Şahmurat, “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Yaşayan Kültürel Zenginlik”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Y. 11, S. 27, Erzurum 2005, s. 169-183.

Arık, Şahmurat, “Ahmet Midhat Efendi’yle Yaşayan Güzellikler”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 29, S. 4, Ekim 2000, s. 60-70.

Arık, Şahmurat, “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında Roman Sanatı Üzerine Düşünceler/Thoughts on Art of Novel in Ahmet Midhat Efendi's Novels”, *İlmi Araştırmalar*, S. 21, Bahar 2006, s. 15-36.

Arık, Şahmurat, “Osmanlı Döneminde Bir Cadı Avı ve Türk Romanında Cadı Kavramı”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Y. 8, S. 29, Mayıs Temmuz 2006, s. 139-154.

Arık, Şahmurat, “Ahmet Midhat Efendinin Romanlarında Aşk Üzerine Düşünceler”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Y. 7, S. 26, Ağustos-Ekim 2005, s. 119-142.

Arslan, Nihayet, “Ahmet Midhat Efendi'nin Romancılığı", *KIBATEK Roman Sempozyumu*, 5-6 Nisan 2004, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Arslan, Nihayet, “Ahmet Midhat Efendi'nin Roman Gerçeği”, *Frankofoni*, S. 17, 2005, s. 65-76.

Atalay, Ali, "Jönler-Mısırda Ahmet Midhat Efendi'nin Aynı Adlı Eserinin Eleştirisi" *Sosyal Bilimlerde Araştırma*, C. 1, S. 2-3 Aralık 1991-Ocak 1992, s. 7-9.

Aydın, Cemil ve Hammer, Juliane, “Critiques of the West: Introduction”, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Volume 26, Number 3, Duke University Press 2006, s. 347-352.

Aytaç, Gürsel, “Ahmet Mithat Efendi'nin Edebi Çeviri Tarihimizdeki Yeri”, *Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (4), İzmir 2002, s. 11-17.

Aytaş, Gıyaseddin, “Batılılaşma Maceramızda Türk Romanına Yansıyan Tipler I”, *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 22, S. 1, 2002, s. 133-148.

Ayvaz, Emre, “Teknik Olmaktan Uzak Bir Konu: Roman Teknikleri”, *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s.150-153..

Barthes, Roland, “Romanın Hazırlanışı (Parçalar)”, (çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat), *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s. 123-126.

Başman, A., “Ahmet Mithat Efendi”, *İstanbul*, C. 3, S. 27, İstanbul Ocak 1945, s. 1-2.

Bekiroğlu, Nazan, "Ahmet Midhat'ın Nigâr Hanıma Mektupları", *Türk Edebiyatı*, C. 20, S. 248 Nisan 1994, s. 31-37.

Belge, Murat, “Don Kişot'luk Nedir?”, *Toplumsal Tarih*, S. 133, Ocak 2005, s. 46-50.

Bilga, S. Nahit, “Ahmet Mithat Efendi”, *Yeni Türk*, C. 10, S. 120-121 (12-13), 1943, s. 14-17.

Binyazar, Adnan, “Edebiyatsızlık [Ahmet Mithat Efendi Hakkında], *Varlık*, c. 39, s. 769, İstanbul Ekim 1971, s. 6-7.

Birinci, Necat, “Ahmet Midhat Efendi'nin Önemli Bir Romanı: Müşâhedât”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 9, S. 1, s. 66-76; Ahmet Midhat Efendi'nin Önemli Bir Romanı: Müşâhedât, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 9, S. 2, s. 55-73; Ahmet Midhat Efendi'nin Önemli Bir Romanı: Müşâhedât, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 9, S. 3, s. 64-75; Ahmed Midhat Efendi'nin Önemli Bir Romanı: Müşâhedât, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 9, S. 4, s. 69-74.

Bozdoğan, Ahmet, “Ahmet Mithat'a Atfedilen Bir Eser: "Hükm-i Dil" ve Manastırlı Mehmet Rıfat”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Yıl 14, Güz 2003, s. 117-125.

Canpolat, Müge, “Ahmed Midhat Efendinin *Felsefe-i Zenân*'ı”, *Virgül*, S. 43, Eylül 2001, s. 74-75.

Canpolat, Müge. “Ahmet Midhat Efendi'den Metinlerarası ve Yaşamlararası Bir Roman: *Henüz 17 Yaşında*”. *E*, S. 42, Eylül 2002, s. 22-25.

Celâl, Fahri, “Hace-i Evvel Ahmet Mithat”, *Tarih Dünyası*, S. 1, 15.04.1950, s. 19-20.

Ceran, Dilek, “Mürebbiyelik ve Türk Romanında Bazı Mürebbiye Tipleri”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 12, 2002, s. 215-228.

Coşkun, Betül, “Edebiyat ve Ahlak”, *Yağmur*, S. 34, Ocak-Şubat-Mart 2007.

Crofoot, J. M., “The economy of gender and knowledge in Ahmet Midhat's Felatun Bey ile Rakım Efendi”, *Turkish Studies Association Bulletin*, S. 17, 1993, s. 44-57.

Çağın, Sabahattin, “Ahmet Mithat Efendi'nin Gözüyle İzmir”, *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (11), Nisan 2004, s. 47-55.

Çelik, Yüksel, “Ahmed Midhat Efendi'nin Gözüyle Kopenhag”, *Popüler Tarih*, S. 31, Mart 2003, s. 77-81.

Çetin, Nurullah, “Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Milli Özgüven Duygusu”, *http://www.edebiyatufku.com/artikel.php?artikel_id=455.*

Çetinkaya, Bayram Ali, “Modern Türkiye’nin Felsefi Kökenleri”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 6, S. 2, 2002, s. 65-91.

Çınar, Mustafa, Ahmet Midhat Efendi. *Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, Yıl 27, S. 313, Ocak 2004, s. 10-11.

Dizdaroğlu, Hikmet, “Namık Kemal ve Ahmet Mithat Münakaşası”, *Tanrıdağ*, C. 1, S. 13, İstanbul 31.07.1942, s. 5-6.

Dizdaroğlu, Hikmet, “Ahmet Mithat Efendi’de Tarih Görüşü”, *Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası*, C. 21, S. 120, İstanbul Ekim 1946, s. 40-42.

Doğanay, Mehmet, “Bir Mekân Unsuru Olarak İstanbul'un Ahmed Midhat Efendinin Romanlarına Tesiri”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 15, Ağustos 2006, s. 95-109.

Durgun, H. Harika Nüfusçu, “Ahmet Mithat Efendi’nin *Esrar-ı Cinâyât* Adlı Romanında *Hediye*”, *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Kültüründe Hediye Sempozyumu*, 16-17 Kasım 2005.

Dündar, Hülya, “Ahmet Mithat’ın Kaleminden Galata Meyhaneleri”, *Kül Eleştiri*, S. 55, Aralık 2004, s. 7-11.

Erbaşlı, Canan, “Batı Meselesi Karşısında Ahmet Mithat Efendi”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 129, Aralık 2000, s. 59-64.

Erbay, Erdoğan, “Ahmet Midhat ve Terakki Fikri”, *Düşünen Siyaset*, S. 19, 2004, s. 221-226.

Eren, Abdurrahman Adil, “Ahmet Mithat Efendi ve Hususiyetleri”, *Yarım Ay*, S. 53, İstanbul 15.04.1937, s. 5.

Eriş, Resai, “Edebî Oluşlar”, *Yeni Adam*, S. 522, 28 Kasım 1944, s. 6-7.

Ertop, Konur, “Ahmet Mithat Efendi’nin Okurları”, *Hürriyet Gösteri*, C. 2, S. 19, İstanbul Haziran 1982, s. 67.

Esen, Nüket, “Tanzimat Romanında Yazarın Konumu”, *Hürriyet Gösteri*, S. 66, Mayıs 1986, s. 16-18.

Esen, Nüket, “Ahmet Mithat Efendi’nin Yapıtlarında Kadın Sorunları”, *Hürriyet Gösteri*, S. 133, İstanbul Kasım 1991, s. 62-63.

Esen, Nüket, “Modernist Romanın Bir Habercisi: Dürdane Hanım, *Hürriyet Gösteri*, S. 125, İstanbul Nisan 1991, s. 78-79.

Esen, Nüket, “The Narrator and the Narratee in Ahmet Mithat”, *Edebiyât*, Vol. 13, No. 2, November 2003, s. 139-146.

Esen, Nüket, “Ahmet Mithat: Hayat, Külliyat”, *Journal of Turkish Studies-Türklük Bilgisi Araştırmaları* 27/II, s. 127-131.

Esen, Nüket, “Ahmet Mithat’ta Kronotop Kavramı”, *Kitap-lık*, S. 54 Temmuz-Ağustos 2002, s. 137-140.

Esen, Nüket, “Ahmet Mithat ve İstanbul”, *Victoria R. Holbrook’a Armağan,* (der. Walter G. Andrews ve Özgen Felek), Kanaat Yayınları, İstanbul 2006, s. 169-182.

Etiz, M. Nihat, “Sanatçı Yöneticiler: Ahmet Mithat”, *İdarecinin Sesi Dergisi*, S. 6, Ankara Kasım 1987, s. 68-70.

Eyigün, Sabri, “Kitle Yazını İçinde Karl May'ın Roman Kahramanları veya Modern Çağın Don Kişotları (Edebiyat Didaktiği ve Sosyolojisi Açısından Eleştirel Bir Yorum) *The Hereos of Karl May through Mass literature or Don Kıschots of New Age”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 13, S. 2, Elazığ 2003, *s.* 115-119.

Fatih Kerimî, “Merhum Ahmet Mithat Efendi ve Şimâl Türkleri”, *Türk Yurdu*, C. 3, S. 6, Ankara 1912, s. 161-164.

Fatih Kerimi, Merhum Ahmed Mithat Efendi ve Şimal Türkleri, (Aktaran: Yakup Sevimli), *Kardaş Edebiyatlar Üç Aylık Edebi Dergi*, S. 35, Nisan-Mayıs-Haziran 1996, s. 32-33.

Findley, Carter Vaughn, “An Ottoman Accidentalist in Europe: Ahmet Mithat Meets Madame Gülnar 1889”, *American Historical Review 103/1*, February 1998, s. 15-49.

Forster, E. M., “Romanda Olay Örgüsü”, (çev. Ünal Aytür), *Çeviri 1*, Eylül 1979, s. 13.28.

Genette, Gerard, “Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri”, (çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat), *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s. 127-130.

Göçgün, Önder, “Ahmet Mithat Efendi’nin Eserlerinde Türk Folkloru İle İlgili Unsurlar”, *Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler I*, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları, Ankara 1985, s. 513-519.

Gökşen, Enver Naci, “Saray ve Ahmet Mithat Efendi”, *Yeni Adam*, S. 385, İstanbul 14.05.1942, s. 6-7.

Gökşen, Enver Naci, “A. Mithat”, *Yeni Adam*, S. 418, İstanbul 31 Kasım 1942, s. 3.

Gökşen, Enver Naci, “Ahmet Mithat Efendi”, *Yeni Adam*, C. 13, S. 522, İstanbul 28 Kasım 1944, s. 4-11.

Gökşen, Enver Naci, “38. Ölüm Yılında Ahmet Mithat Efendi”, *Son Saat*, C. 7, Kasım 1952, s. 3, 5

Günay, Nasuh, "Ahmet Midhat Efendi'nin Eserlerinde Din ve Dini Anlayış", *Dinler Tarihi Araştırmaları II (Dinler Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri)*, Konya, 1998, s. 55-63.

Güngör, Semih, “Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyatımız”, *Küçük Dergi*, C. 2, S. 17, Kayseri Ekim 1980, s. 1-6.

Gürbilek, Nurdan, “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the turkish Novel”, *The South Atlantic Quarterly*, S. 102: 2/3, Duke University Press, Spring/Summer 2003, s. 599-628

Hakkı Süha, “Ahmet Mithat”, *Yeni Mecmua*, C. 2, S. 37, İstanbul 12.01.1940, s. 5.

Hisar, Abdülhak Şinasi, “Kitaplar: Mustafa Baydar: Ahmet Mithad Efendi”, *Türk Yurdu*, S. 245, Ankara Haziran 1955, s. 956-958.

Işın, Ekrem, “Osmanlı Ansiklopedizminde Kuşak Çatışması ya da Ahmed Midhad’a Göre Beşir Fuat”, *Tarih ve Toplum*, S. 17, İstanbul Mayıs 1985, s. 67-70.

İleri, Selim, “Anlatmak İstiyorum [Ahmet Mithat Efendi Üzerine]”, *Hürriyet Gösteri*, S. 71, İstanbul 1985, s. 28-30.

İleri, Suphi Nuri, “Ahmet Mithat Efendi Hakkında”, *Yeni Adam*, S. 370, 29 Kasım 1942, s. 3.

İnci, Handan, “Ahmet Midhat'ın Roman Tekniği Üzerine Bir Denemesi: Ölüm Allah'ın Emri”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 23, S. 4, Ekim 1994, s. 39-46.

İnci, Handan, “The Problem Of Women In The Nineteenth Century As Portrayed In The Novel Felsefe-i Zenan”, *TASG News*, S. 41, 1995, s. 31-34.

İnci, Handan, “Felatun Bey’i Tanır mısınız?”, *Kitap-lık*, S. 83, Mayıs 2005, s. 81-85.

İnci, Handan, “Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu”, *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s.138-149.

Kalın, İbrahim, “Bir Kahraman Yaratmak: Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendisi”, *Anlayış Aylık Siyaset, Ekonomi, Toplum Dergisi*, S. 20, Ocak 2005, s. 76-77.

Karaca, Alâattin, "Ahmet Midhat Efendi'nin Jön Türk Adlı Romanı", *Türkoloji Dergisi 9*, S. 1, 1991, s. 121-141.

Karay, Refik Halit, “Ahmet Mithat Efendi”, *Yeni Gün*, S. 8, İstanbul Nisan 1939, s. 4.

Kardeş, Mehmet, “Ahmet Mithat Efendi (1844-1912)”, *Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, Yıl 23, S. 273, Eylül 2000, s. 9-10.

Kefeli, Emel, “Yeni Türk Edebiyatında Akdeniz Kültürü”, *İlmî Araştırmalar*, S. 6, İlim Yayma Cemiyeti, İstanbul 1998, s. 181–195.

Kılınç, Berna, *Ahmet Mithat’ta Tabiat Fikri*, Tanzimat Kültüründe Tabiat Fikri Konferansı, Sabancı Üniversitesi 13-14 Mart 2003.

Korap, A. Rıza, “Ahmet Mithat Efendi Çekişmesi”, *Yeni Adam*, C. 11, S. 380, İstanbul 09.04.1942, s. 6-7.

Korap, A. Rıza, “Ahmet Mithat Efendi”, *Yeni Adam*, C. 11, S. 366, İstanbul Kasım 1942, s. 4.

Koz, M. Sabri, “Ahmet Mithat Efendi’nin Eserleri”, *Kitap-lık*, S. 54 Temmuz-Ağustos 2002, s. 160-175.

Köhbach, Markus, "Ahmed Cevdet Paşa's Tezâkir und Ma'rûzâtals Quelle über das Leben und die Persönlichkeit Ahmed Midhat Paşas" *Uluslararası Midhat Paşa Semineri, (Edirne, 8-10.5.1984),*1986, s. 13-24.

Kökden, Uğur, “Ahmet Mithat Efendi’nin Büyük Ailesi”, *Kitap-lık*, S. 54 Temmuz-Ağustos 2002, s. 156-160.

Kreiser, Klaus, “Women in the Ottoman World: a bibliographical essay”, *Islam and Christian-Muslim Relations*, Vol. 13, No. 2, 2002, s. 197-206.

Kudret, Cevdet, Ahmet Mithat 1, *Tarih ve Toplum*, S. 28, İstanbul Nisan 1986, s. 16-21.

Kudret, Cevdet, Ahmet Mithat 2, *Tarih ve Toplum*, S. 29, İstanbul Mayıs 1986, s. 4-8.

Kurdakul, Necdet, "Osmanlı Basınında Serbest Piyasa Ekonomisi ve Ahmet Midhat Efendi", *Tarih ve Toplum*, C. 14, S. 80, Ağustos 1990, s. 20-22.

Kutlu, Şemsettin, “Ahmet Mithat Efendi: Ahmet Mithat Efendi (1844-1912)”, *Türk Dili*, C. 25, S. 246, Ankara Mart 1972, s. 485-499.

Mermutlu, Bedri, “Din Sosyolojisini Müjdeleyen Bir Eser: "Tarih-i Edyan" ve Ahmed Midhat Efendi,” *Türkiye Günlüğü*, S. 61, Yaz 2000, s. 93-100. (Tanıtma).

Milas, Herkül, “Avrupa Birliği, Ahmet Mithat ve Halikarnas Balıkçısı”, *Toplumsal Tarih*, S. 29, İstanbul Mayıs 1996, s. 37-40.

Miyasoğlu, Mustafa, “Ahmet Mithat Efendi Neden Önemli?”, *Milli Gazete*, 07.03.2006.

Nemutlu, Özlem, “Merhum Ahmet Mithat Efendi ve Şimal Türkleri”, *Dergâh,* Yıl 16, S. 184, Haziran 2005, s.22.

Okay, Orhan, “Ahmed Metin ve Şirzad”, *TDEA*, Dergâh Yayınları, C. 1, İstanbul 1977, s. 67.

Okay, Orhan, “Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi”, *Türk Edebiyatı*, S. 46, İstanbul Temmuz 1977, s. 12-13.

Okay, Orhan, "Türk Romanında Köy Mevzuunun Girişinde Unutulan Bir İsim: Ahmed Midhat Efendi", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 110-115.

Okay, Orhan, “İktisatta Milli Düşünceye Doğru ve Ahmed Midhat Efendi’nin Çalışmaları”, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 116-135.

Okay, Orhan, “Ahmet Midhat Efendi'nin Evleri: Beykoz'daki Yalıda Neler Gördüm?”, *Türk Edebiyatı*, Yıl 34, S. 388, Şubat 2006, s. 16-20.

Okumuş, Salih, "Felatun Beyle Rakım Efendi" Romanında Geleneksel Anlatım Şekillerinin Tesirler”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (1), Nisan 2000, s. 58-71.

Önal, Mehmet, “Tahkiyeli Eserlerin Tahlil Plânı Hakkında Bir Deneme”, *Prof. Dr. Umay Günay Armağanı*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1996, s. 124-134.

Öner, Mustafa, “Ahmet Midhat Efendi İdil-Ural’da” (Tanıtma), *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 6, Güz 1998, s. 663-669.

Özcan, Tarık, “Romanda Sosyal Ortam The Social environment in the novel”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 10, S. 2, Elazığ 2000, s. 99-111.

Özer, Nilay, “Acem Ali-Ulviye ya da Fatma Aliye Hanım [Ahmet Mithat Efendinin "Dürdâne Hanım" Adlı Eseri Üzerine]” *Tarih ve Toplum*, C. 40, S. 237, Eylül 2003, s. 189-192.

Özön, Mustafa Nihat, “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, Cilt XIII, S 154, 1 Temmuz 1964, s. 577-591.

Öztürk, İbrahim, “Two pioneers of modern economic thought in Japan and the Ottoman Empire: Fukuzawa Yukichi and Ahmet Mithat”, The Introduction Of Modern Science And Technology To Turkey And Japan (International Symposium) October 7-11, 1996, (Ed. Feza Günergun ve Kuriyama Shigehisa), *International Research Center for Japanese Studies*, Kyoto, 1996, s. 227-249.

Parla, Jale, “Karnaval Sürüyor”, *Tarih ve Toplum*, C. 34, S. 203, Kasım 2000, s. 18-23.

Parla, Jale, “Edebiyatta Karakter ve Tip”, *Kitap-lık*, S. 83, Mayıs 2005, s. 77-80.

Parlak, Mustafa, "Ahmet Midhat Efendi'nin Türkçülük Anlayışı", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 3, Ocak 1989, s. 543-555.

Parlatır, İsmail, "Türk Romanında Tipler: Rakım Efendi", *Türk Dili*, C. 48, S. 392-393 Ağustos-Eylül 1984, s. 326-331.

Parlatır, İsmail, "Ahmet Midhat Efendi'yi Nasıl Okutmalıyız?", *Türk Dili*, S. 591, Mart 2001, s. 243-245.

Rifat, Mehmet, "Leo Spitzer: Yazınsal Eleştiride Biçem Araştırmaları", *Varlık*, S. 1165, Ekim 2004, s. 68-72.

Rifat, Mehmet, "Romana Eleştirel Yaklaşım Biçimleri Üstüne Notlar", *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s. 83-91.

Saraçoğlu, Mehmet Safa, "Reality with a Moral Twist: Ahmed Midhat's *Müşahedat* as an Image of an Ideal Ottoman Society", *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, Volume: 15, Issue: 1, Spring (March) 2006, s. 29-47.

Sayers, David Selim, "Letâ'ifnâme ve Çokseslilik", *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi, 25-27 Kasım 2004, s. 90-99.

Scholes, Robert ve Robert Kellogg, "Gerçeklik Sorunu Betimleme ve Temsi", (çev. Mehmet H. Doğan), *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s. 92-100.

Schorer, Mark, "Buluş Olarak Teknik", (çev. Mehmet H. Doğan), *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s. 101-113.

Sevük, İsmail Habib, "Ahmet Mithat Efendi", *Edebi Yeniliğimiz*, Devlet Matbaası, İstanbul 1932, s. 48-54.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Ahmet Midhat", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul 1941.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Ahmet Mithat Efendi Rönesans Adamı", *İstanbul,* C. 5, S. 55, İstanbul 15.03.1946, s. 4-5.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Ahmet Mithat Efendi Rönesans Adamı", *İstanbul,* C. 5, S. 56, İstanbul 01.03.1946, s. 3-4.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Ahmet Mithat Efendi Bize Neler Öğretti?" *İstanbul,* C. 5, S. 57, İstanbul 01.04.1946, s. 2-4.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Ahmet Mithat Efendi Bize Neler Öğretti?" *İstanbul,* C. 5, S. 58, İstanbul 15.04.1946, s. 2-3.

Sofuoğlu, Ebubekir, “Ahmed Midhat Efendi'nin Kanun-ı Esasi ve Meclis-i Mebusan'a Dair Layihası Tavzîh-i Kelâm ve Tasrîh-i Merâm”, *Toplumsal Tarih*, C. 14, S. 83, Kasım 2000, s. 55-57.

Sözen, Mustafa, “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 8, 2008, s. 123–145.

Stevick, Philip, “Kurgusal Yapıtlarda Bölümler Kuramı”, (çev. Mehmet H. Doğan), *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s. 114-122.

Strauss, Johann, “Who Read What in the Ottoman Empire (19th–20th centuries)?”, *Arabic Middle Eastern Literatures*, Vol. 6, No. 1, 2003, s. 39-76.

Sucu, Müge, “Ahmet Mithat’ın *Müşâhedat*’ı ile André Gide’in *Kalpazanlar*’ı Üzerine Bir İnceleme”, *Littera* S. 8, 1998, s. 335-52.

Şakar, Cemal, “ “Bir Yazı Makinesi”: Ahmet Mithat Efendi”, *Hece Öykü*, S. 2, Nisan-Mayıs 2004, s. 97-103.

Şardağ, Rüştü, Ahmet Mithat Efendi, *Kalem Aylık Sanat ve Edebiyat Mecmuası*, S. 11, İstanbul Nisan 1939, s. 226-228.

Şarman, Kansu, “Ahmed Midhat'ın Kaleminden Beykoz'dan İzmit'e”, *Popüler Tarih 3(29)*, Ocak 2003, s. 80-83.

Şeref, Abdurrahman, “Ahmet Midhat Efendi”, *Türk Tarih Encümeni III*, S. 18, Nisan 1913, s. 1113-1119.

Tamçelik, Soyalp, “Ahmet Mithat ve Sait Paşa'nın Hazırladığı Anayasa Taslaklarının Mukayesesi”, *Türk Kültürü*, Yıl 39, S. 457, Mayıs 2001, s. 302-311.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Roman ve Romancı Üzerine Notlar”, *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, Cilt XIII, S 154, 1 Temmuz 1964, s. 651-656.

Tansel, Fevziye Abdullah, “Ahmet Mithat Efendi’nin Garp Dillerinden Tercüme Roman ve Küçük Hikâyeleri”, *Tercüme*, C. 2, S. 60, Nisan-Mayıs-Haziran 1955, s. 109-121.

Tanyeli, Halit, “Ahmet Mithat Efendi’ye Dair Notlar”, *Yeni Türk*, C. 9, S. 97, İstanbul Ocak 1941, s. 447-449.

Tarzı, Mahmud, "Merhum Ahmet Midhat Efendi", *İstanbul*, C. 3, S. 28, 15.01.1945, s, 6.

Timur, Kemal, Ahmet Midhat Efendi'nin "Arnavutlar Solyotlar" Adlı Romanında Hızır-İlyas Günleri ve Nevruz Bayramı", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XXXI, İstanbul 2004, s. 337-343.

Timur, Kemal, "Romanlarında Eserlerinin Reklamını Yapan Bir Yazar: Ahmet Midhat Efendi", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 634, Ekim 2004, s. 401-412.

Timur, Kemal, "Süleyman Muslî ve Semerkant Romanlarında Batınilik ve Hasan Sabbah", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Yıl 13, S. 31, Erzurum 2006, s. 217-232.

Todorov, Tzvetan, "Mihail Bahtin ve Roman Kuramı", (çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat), *Kitap-lık*, S. 87, Ekim 2005, s. 131-137.

Tolun, Haydar, "Büyük Bir Halk Kültürcüsü 'Ahmet Mithat Efendi' ", *Türkün*, S. 7, Bursa Temmuz 1936, s. 37-38.

Tökin, Füruzan Hüsrev, "Ahmet Mithat ve Klasik Kültür", *Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası*, C. 1, S. 8, İstanbul Ocak 1950, s. 23.

Turinay, Necmettin, "Ahmet Mithat ve Romanı", *Hisar*, C. 18, S. 177, Ankara Temmuz 1978, s. 14-16.

Tümer, Cem Şems, "19. Yüzyıl Metinlerinde Genel Bir Tercih: 'Yahut'lu Başlık Kalıplaşması", *Turkish Studies*, Vol. 3/1 Winter 2008, s. 380-398.

"Ahmet Mithat Efendi", *Türk Dili Anı Özel Sayısı*, Y. 21, C. 25, S. 246, 1 Mart 1972, s. 485-499.

Uçman, Abdullah, "Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felatun Bey", *Kitap-lık*, S. 54 Temmuz-Ağustos 2002, s. 140-148.

Uğurcan, Sema, "Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu", *Türk Edebiyatı*, S. 129, Temmuz 1984, s. 55-56.

Uğurcan, Sema, "Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu", *Türk Edebiyatı*, S. 130, Ağustos 1984, s. 68-69.

Uğurcan, Sema, "Namık Kemal ile Ahmet Midhat Efendi Münasebetleri", *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 5, 1989, s. 301-314.

Uğurcan, Sema, "Ahmed Midhat Efendi'nin Hatıratı ile Romanları Arasındaki Münasebet", *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 2, 1986, s. 185-199.

Uğurcan, Sema, “Ahmet Midhat Efendi ile Fatma Aliye Hanım'ın Ortak Olarak Yazdıkları Bir Roman: Hayal ve Hakikat", *Türk Kültürü,* Y. 20, S. 230, Haziran 1982, s. 476-484.

Uğurcan, Sema, “Yola Çıkmadan -Yol Esnasında- Döndükten Sonra -Ahmet Midhat Efendi'nin Romancılığında Bilgi, Hayal ve Tecrübenin Rolü-”, *Journal of Turkısh Studıes/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, S. 30, Mart 2006, s. 313-327.

Uluyazman, Aydın, “Ahmet Mithat Efendi”, *Mimar Sinan*, Y. 2, S. 6, İstanbul Haziran 1969, s. 85-93.

Uluyazman, Aydın, “Ahmet Mithat Efendi ve Tiyatro Eserleri”, *Türk Tiyatrosu*, C. 25, S. 294-295, İstanbul Ocak-Şubat 1956, s. 4-5.

Ursinus, Michael, "Der Schlechteste Staat": Ahmed Midhat Efendi'nin (1844-1913) Bizans Kurumları Hakkında Görüşleri”, (çev. Orhan Bilgin), *Cogito*, S. 17, Ocak-Şubat-Mart 1999, s. 361-366.

Ülgen, Erol, “Kürek Kemiği Falı ve Ahmet Mithat Efendi’nin Gönüllü Romanındaki Yeri”, *İlmî Araştırmalar 8*, 1999, s. 241-246.

Ülgen, Erol, “Ahmet Mithat Efendi'de Çalışma Fikri”, Tanıtan: Ahmet Günşen, *Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, Yıl 19, S. 219, Mart 1996, s. 21-23.

Ürün, Ahmet Kâzım, “Modern Mısır ve Türk Edebiyatlarında Öne Çıkan Kuşak Romanları”, *Nüsha*, Yıl 3, S. 11, 2003, s. 47-66.

Yağlı, Ali, “Ahmet Mithat Efendi'nin Romanları Aracılığıyla Başlattığı Halk Eğitimi Seferberliği”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 15, Mayıs 2003, s. 31-39.

Yazgıç, Kâmil, “Ahmet Mithat Efendi Hakkında”, *Yeni Adam*, C. 11, S. 392, İstanbul Temmuz 1942, s. 4-5.

“Yerli Ahali ve Alafrangalık”, *Radikal*, 20.10.2006 (Gökçek, Fazıl, *Osmanlı Kapısında Büyümek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006 künyeli kitaba tanıtma yazısı.).

Yeşilyurt, Şamil, “Nedim Gürsel’in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması”, *Turkish Studies*, Volume 4 /1-II Winter 2009, s. 1989-2009.

Yeşilyurt, Türkan, “Ahmet Mithat Efendi'nin 'Jön Türk' Romanında 'Femme Fatale' ve 'Femme Fragile'”, *Hürriyet Gösteri*, S. 250, Temmuz-Ağustos 2003, s. 82-83.

Yetiş, Kâzım, “Dil ve Edebiyat Münakaşalarında Ahmet Midhat Efendi", *Türk Dili*, S. 521, Mayıs 1995.

Yetiş, Kâzım, “Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Ermeni Kişiler, *Çeşitli Yönlerden Türk-Ermeni İlişkileri*, İstanbul Üniversitesi, 2006. s. 435-447.

Yıldız, Ali, “Ahmed Midhat Efendi'nin Romanlarında Sıradışı Kadın Tipleri”, *Tarih ve Toplum*, C. XXXIII, S. 195, Mart 2000, s. 79-83.

Yiğitbaş, Maksut, “İlk Romantiğimiz: Ahmet Midhat Efendi”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 10, 1998, s. 123-128.

Yöntem, Ali Canip, “Ahmet Mithat: Himmeti ve Hizmeti”, *İstanbul* C. 3, s. 27, İstanbul Ocak 1945, s. 4-5.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Şamil YEŞİLYURT

Uyruğu : Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri : 28 Mayıs 1980 Kayseri

Medeni Durumu : Evli

Tel : 0 506 611 85 43

Email : yesilyurt@erciyes.edu.tr

Yazışma Adresi :Erciyes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili Bölümü

Melikgazi/KAYSERİ

EĞİTİM

Derece Kurum Mezuniyet Tarihi

Yüksek Lisans EÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü 2003.

Lisans EÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 2001.

Lise Pınarbaşı Lisesi, Kayseri/Pınarbaşı 1996.

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl Kurum Görev

2011 – Halen Erciyes Üniversitesi Türk Dili Bölümünde Okutman.

2006 – Erciyes Üniversitesi Türk Dili Bölümü Okutmanlık.

2003 – 2006 Kayseri Aydınlıkevler Lisesi Öğretmenlik.

2001 – 2003 Sivas/Gemerek Atatürk Çok Programlı Lisesi Öğretmenlik.

2001 – Sivas Kongre Lisesi Öğretmenlik.

YABANCI DİL

İngilizce,

YAYINLAR

1. Yeşilyurt, Şamil, Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 4 /1-II Winter 2009, s. 1989-2009.

2. Yeşilyurt, Şamil, Yeni Tarihselcilik Açısından İhsan Oktay Anar, *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu 27-28 Mart 2008 Bildirileri*, Kayseri, 2009.

3. Yeşilyurt, Şamil, Tarihî roman ekseninde yeni bir açılım: düşünsel heyecansal değerleniş/bağlanım ve bir uygulama/A new poınt of departure ın the frame of hıstorıcal novel: intellectual, excıtatıon evaluatıon and a apply *Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu 25-27 Nisan 2007* Erzurum, 2009, s. 1203-1213.

4. Yeşilyurt, Şamil, Kurgusal Gerçeğin Gücü: Yeni Tarihselcilik Ve Puslu Kıtalar Atlası, *ICANAS 38*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, 2008.

5. Yeşilyurt, Şamil, Kültürel Kaos ya da Kozmosa Doğru: Yeni Tarihselcilik ve Amat*, I. Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu 27-28 Şubat 2007*, Kayseri, 2008.

6. Yeşilyurt, Şamil, II. Türk Dili ve Edebiyatı, Öğrenci Sempozyumu 04-05 Aralık 2007, *Ali Canip Yöntem'in Millî Edebiyata Dair Düşünceleri Ve Millî Edebiyatın Kurulmasındaki Rolü*, Kayseri, 2008, s. 267-273.

7. Yeşilyurt, Şamil, Mustafa Necati Sepetçioğlu Bibliyografyası, *Mustafa Necati Sepetçioğlu Kitabı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2008.

8. Yeşilyurt, Şamil*, Serpil Oppermann, Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Phoenix, Ankara, 2006, x+124 s.", Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, C. 4, S. 2, Haziran 2007, 199-203.

9. 1923-1945 Dönemi Türk Romanında Sosyal Gerçekçilik, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.