

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

DOKTORA TEZİ

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN
ROMANLARINDA “ANLATICI”NIN KONUMU
VE İŞLEVİ

ZEYNEP TAŞÇI

2520160287

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. MEHMET TEKİN

İSTANBUL, 2022

ÖZ

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN ROMANLARINDA “ANLATICI”NIN KONUMU VE İŞLEVİ

ZEYNEP TAŞÇI

‘Anlatıcı’, kurmaca bir metinde karşılaşılan ilk sestir. Roman türünde ‘anlatıcı’ ve anlatıcının yanı başında yer alan ‘kurmaca okur’, gerçek yazar ile gerçek okur arasındaki iletişimi sağlayan iki unsurdur. Üç bölümden oluşan bu çalışmanın “Anlatı ve Anlatıcı Üzerine” başlığını taşıyan birinci bölümünde geçmişten günümüze anlatı ve anlatıcının çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda geçmişten günümüze ‘anlatıcı’ üzerine yapılan tasnif ve tipolojiler hakkında bilgi verilmiştir. “Tanzimat Dönemi Türk Romanında ‘Anlatıcı’nın Konumu ve İşlevi” başlıklı ikinci bölümde ilk Türk romanlarında anlatıcının nasıl konumlandığı ve yüklendiği işlevler ele alınmıştır. Şemsettin Sami, Namık Kemal, Samipaşazâde Sezâi, Nabizâde Nâzım, Recaizâde Mahmud Ekrem, Mehmed Murad’ın romanları ve Hüseyin Rahmi’nin bu dönemde yazılan ilk romanı bu bağlamda incelenmiştir. “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında ‘Anlatıcı’nın Konumu ve İşlevi” başlıklı üçüncü bölümde ise Ahmet Mithat Efendi’nin Romanları, anlatıcının konumu ve işlevi açısından incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Anlatı, Anlatıcı, Tanzimat, Ahmet Mithat Efendi, Roman, Kurmaca, Konum, İşlev.

ABSTRACT

THE ROLE AND POSITION OF THE NARRATOR IN AHMET MITHAT EFENDI’S NOVELS

ZEYNEP TASCI

A narrator is the first voice in a fictional text. The narrator and the fictional reader standing right beside the narrator in a novel are the two elements that form the communication between the real author and the real reader. This study is composed of three sections in total. The first section, called “About Narration and Narrator” aims to create a framework of narration and narrator from past to present. In this context, typologies and classifications made on ‘the narrator’ up to now have been studied. In the second section, titled “The Role and Position of the Narrator in Tanzimat Reform Era Turkish Novel”, the questions of how the narrator is positioned and what roles it undertakes in the early Turkish novels are studied. The novels of Şemsettin Sami, Namık Kemal, Samipaşazâde Sezâî, Nabizâde Nâzım, Recaizâde Mahmud Ekrem, and Mehmed Murad, and Hüseyin Rahmi’s first novel that he wrote in this period were studied in this sense. In the third section, titled “The Role and Position of the Narrator in Ahmet Mithat Efendi’s Novels”, Ahmet Mithat Efendi’s novels are analyzed in terms of the role and position of the narrator.

Key Words: Narration, Narrator, Tanzimat, Ahmet Mithat Efendi, Novel, Fiction, Position, Role

ÖNSÖZ

Modern anlatı türlerinden roman nevinin kendine özgü birçok unsuru bulunmaktadır. Bu unsurlardan ‘anlatıcı’, diğer unsurların da belirleyicisi konumundadır. Yazarın metindeki sözcüsü sayılabilecek anlatıcının konumlandığı nokta, aktarılacak diğer unsurların da okura nasıl sunulacağını belirler.

Araştırmacılar, roman kuramı çalışmalarında anlatıcıyı farklı tasnif ve adlandırmalarla ele almışlardır. Anlatıcı, kullanılan şahıs zamirine göre tasnif edildiği gibi metinle olan ilişkisine göre de belirlenmeye çalışılmıştır.

‘Anlatıcı’ unsuru, Türk edebiyatı üzerine çalışan araştırmacıların da ilgisini çekmekte, bu bağlamda farklı edebî türlerin, ‘anlatıcı’ açısından ele alındığı çalışmalara imza atılmaktadır.

Yavuz Demir’in 1995 yılında yayımladığı “İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi” adlı çalışmasında 1871-1890 arası Türk hikâye örnekleri; anlatıcının hikâye içindeki biçimlendirilişini, belirlenen birtakım unsurlar üzerinden ele alan bu alandaki ilk çalışmadır.

Hayrunnisa Topçu’nun hazırladığı “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme” başlıklı doktora tezinde farklı dönemlerde yazılmış Türk romanlarından seçilen örnekler aracılığıyla, anlatıcının gelişimi ele alınmıştır.

Abdurrahim Ali Ural’ın hazırladığı “Türk Hikâyeciliğinde Anlatıcı-Okur İlişkileri (Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu örnekleri)” başlıklı doktora tezinde anlatıcı ile okur ilişkisi Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu’dan seçilen öykü örnekleri aracılığıyla incelenmiştir.

Hasan Sakın’ın “Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğünde (1923-1950) Anlatıcı Problemi” başlıklı doktora tezinde Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğü (1923-1950) anlatıcı kavramı etrafında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Ayşe Sandıkkaya Aşır'ın hazırladığı “Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı” başlıklı doktora tezinde, Tanzimat döneminde kaleme alınan eserler bakış açısı ve anlatıcı açısından incelenmiştir.

Yapılan bu çalışmaların dışında, belli yazarların eserlerinde kullanılan anlatıcı tipolojileri üzerine de araştırmacılar tarafından tezler yazılmaktadır.

Bu çalışmanın birinci bölümde ‘anlatı’ ve ‘anlatıcı’nın tanım, tasnif ve tarihsel gelişimleri hakkında bilgi verildikten sonra anlatıcıyla ilgili olan ‘bakış açısı’, ‘kurmaca okur’, ‘zımnî yazar’ gibi terimler ele alınmıştır. İkinci bölümde ilk Türk romanlarında kullanılan anlatıcılar incelenmiş, romanlarda anlatıcının konum ve işlevleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde bu çalışmanın esas konusu olan Ahmet Mithat Efendi’nin romanları, anlatıcı bağlamında incelenerek anlatıcının romanlarda nasıl konumlandığı ve hangi işlevleri yüklendiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümünde ilk Türk romancıları ve Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıcıyı kullanımındaki benzerlik ve farklılıklar ele alınarak genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Tanzimat döneminde yazılan ilk romanlar, roman tekniği açısından acemi sayılabilecek eserlerdir. Bununla birlikte yazarların anlatıcıyı konumlandırması, onların roman aracılığıyla gerçekleştirmek istedikleri hedeflere uygun şekilde yapılmıştır. Anlatıcı, bu romanlarda yazarın sözcüsü konumundadır ve gerçek yazara yakın bir konumda bulunmaktadır. Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıcının konumlandırılması, diğer yazarlara göre daha çeşitlidir. Bu çalışmada yazarın *Letâif-i Rivâyât* serisinin dışında kalan 32 romanı incelenerek bu çeşitlilik ortaya konmaya çalışılmıştır. Söz konusu romanlar Gerard Genette’in ‘Öykü ile İlişkisine Göre Anlatıcılar’ tasnifinden yola çıkılarak incelenmiştir. Gerek görülen yerlerde farklı kuramcıların çalışmalarından da faydalanılmıştır.

Bu çalışmanın ortaya çıkması sürecinde engin bilgi birikimi ve deneyimini sakınmayan değerli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Mehmet Tekin’e yoluma ışık tutan kılavuzluğundan dolayı teşekkür ederim. Ayrıca izleme sürecindeki anlayışlı tutumundan dolayı Ali Şükrü Çoruk hocama ve ufuk açıcı önerilerinden dolayı Prof. Dr. Baki Asiltürk hocama teşekkürü borç bilirim.

İlaveten, bu süreçte desteklerini her daim yanımda hissettiğim biricik ailem, arkadaşlarım ve çok kıymetli hocalarıma yürekten teşekkür ederim.

Son olarak tez döneminde onlarla geçireceğim zamanı tezimle paylaşmak zorunda kalan çocuklarım Zehra ve Kerem'e; bana olan inancı, maddî-manevî desteği ve emeklerinden dolayı kıymetli eşim İmdat Taşçı'ya bilhassa teşekkür ederim. Onların desteği olmasa bu çalışma tamamlanamazdı.

Zeynep Taşçı

İstanbul, Haziran 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM ANLATI VE ANLATICI ÜZERİNE

1.1. Anlatı.....	9
1.1.1. Anlatı Nedir?.....	9
1.1.2. Mimesis-Diegesis Ayrımı	12
1.1.3. Anlatı Türleri	15
1.1.3.1. Geleneksel Anlatı Türleri	15
1.1.3.1.1. Mit.....	15
1.1.3.1.2. Destan	16
1.1.3.1.3. Efsane.....	18
1.1.3.1.4. Masal.....	19
1.1.3.1.5. Romans	20
1.1.3.1.6. Halk Hikâyeleri	20
1.1.3.1.7. Fıkra	21
1.1.3.1.8. Mesnevi.....	22
1.1.3.2. Modern Anlatı Türleri	23
1.1.3.2.1. Roman	23
1.1.3.2.2. Öykü.....	28

1.2. Anlatıcı.....	31
1.2.1. Anlatıcı ile İlgili Kavramlar	36
1.2.1.1. Zımnî Yazar.....	36
1.2.1.2. Güvenilir/Güvenilmez Anlatıcı	38
1.2.1.3. Örtük Anlatıcı.....	38
1.2.1.4. Anlatıcının Yetkisi	40
1.2.1.5. Estetik Mesafe	41
1.2.2. Anlatıcının Tarihsel Gelişimi.....	41
1.2.3. Anlatıcı Tipolojileri	44
1.2.3.1. Kullanılan Şahıs Zamirine Göre Anlatıcılar.....	44
1.2.3.1.1. Birinci Tekil Şahıs Anlatıcı	44
1.2.3.1.2. Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı	45
1.2.3.1.3. İkinci Çoğul Şahıs Anlatıcı.....	48
1.2.3.2. Öykü ile İlişkisine Göre Anlatıcılar	48
1.2.3.2.1. Metin Dışı Anlatıcı	48
1.2.3.2.2. Metin İçi Anlatıcı.....	49
1.2.3.2.3. Ben Anlatıcı	49
1.2.4. Anlatıcı Kavramına İlişkin Diğer Tasnifler	49
1.2.5. Anlatıcının Konumunu Belirleyen Unsurlar	56
1.2.5.1. Bakış Açısı	56
1.2.5.1.1. Bakış Açısı Türleri.....	60
1.2.5.1.1.1. Hâkim Bakış Açısı	60
1.2.5.1.1.2. Gözlemci Figürün Bakış Açısı	61
1.2.5.1.1.3. Tekil Bakış Açısı.....	61
1.2.5.1.1.4. Çoğul Bakış Açısı	62
1.2.5.2. Bakış Açısına İlişkin Tasnifler	62
1.2.5.3. Anlatım Tutumu	68
1.2.5.4. Anlatıcı-Muhatap İlişkisi.....	69
1.2.6. Anlatıcının İşlevleri	71
1.2.6.1. Anlatı İşlevi	71
1.2.6.2. Yönetme İşlevi	71
1.2.6.3. İletişim İşlevi.....	71

1.2.6.4. Tanıklık İşlevi.....	72
1.2.6.5. İdeolojik İşlev.....	72

İKİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA ANLATICININ KONUMU VE İŞLEVİ

2.1. İlk Türk Romanlarının Kaynakları.....	73
2.2. Tanzimat Romanlarında Anlatıcının Konumu ve İşlevi	78
2.2.1. Tanzimat Dönemi Romanlarında Anlatıcının Konumu	81
2.2.1.1. Metin Dışı Anlatıcı.....	81
2.2.1.1.1. Metin Dışı Anlatıcının Bulunduğu Konumlar	81
2.2.1.1.1.1. Tanrısal Konum	81
2.2.1.1.1.2. Kendi Varlığını Vurgulayan Konum	90
2.2.1.1.1.3. Taraf Tutan Konum.....	95
2.2.1.1.1.4. Sahneleme Yöntemi	101
2.2.1.1.1.5. Kısmî Bilgili Konum.....	103
2.2.1.2. Metin İçi Anlatıcı	105
2.2.1.3. Otodiegetik Anlatıcı	107
2.2.2. Tanzimat Romanlarında Anlatıcının İşlevi.....	108
2.2.2.1. Anlatı İşlevi	108
2.2.2.2. Yönetme İşlevi	110
2.2.2.3. İletişim İşlevi.....	111
2.2.2.4. Tanıklık İşlevi.....	113
2.2.2.5. İdeolojik İşlev.....	114

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARINDA ANLATICININ KONUMU VE İŞLEVİ

3.1. Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Anlatıcının Konumu	131
3.1.1. Metin Dışı Anlatıcı	131
3.1.1.1. Metin Dışı Anlatıcının Bulunduğu Konumlar.....	131

3.1.1.1.1. Tanrısal Konum	131
3.1.1.1.2. Taraf Tutan Konum.....	137
3.1.1.1.3. Geleneksel Hikâye Anlatıcısı Konumu.....	143
3.1.1.1.4. Kamera Göz	149
3.1.1.1.5. Sahneleme Yöntemi	153
3.1.1.1.6. Kısmî Bilgili Konum.....	155
3.1.1.1.7. Seçmeci Konum	164
3.1.1.1.8. Diğer Anlatıcı Konumları	167
3.1.2. Metin İçi Anlatıcı.....	172
3.1.2.1. Metin İçi Anlatıcının Bulunduğu Konumlar	172
3.1.2.1.1. Kahraman Anlatıcı	172
3.1.2.1.2. Gözlemci Konum	173
3.1.3. Otodiegetik Anlatıcı.....	178
3.1.4. Yazarın Anlatıcı Olarak Romana Dahil Oluşu: “Müşahadat”	182
3.1.4.1. Ana Hikâyede Anlatıcı	188
3.1.4.2. Alt Hikâyede Anlatıcı.....	195
3.1.5. Romanlarda Anlatıcılık Görevini Üstlenen Unsurlar	198
3.2. Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Anlatıcının İşlevi.....	199
3.2.1. Anlatı İşlevi.....	200
3.2.2. Yönetme İşlevi	202
3.2.3. İletişim İşlevi	204
3.2.4. Tanıklık İşlevi	224
3.2.5. İdeolojik İşlev	228
3.2.6. Poetik İşlev.....	236
SONUÇ	246
KAYNAKÇA.....	255
İNCELENEN ESERLER.....	255
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	258
ÖZ GEÇMİŞ	271

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	: Aynı eser
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale / adı geçen metin
a.g.t.	: Adı geçen tez
akt.	: Aktaran
bkz.	: Bakınız
bs.	:Baskı / basım
C.	:Cilt
Çev.	: Çeviren / çevirenler
DTCF	: Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
Ed.	: Editör / editörler
FBRYAD	: Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları
Haz.	: Hazırlayan / hazırlayanlar
nr	: Numara
PBT	: Paris’te Bir Türk
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
SM	: Süleyman Muslî
TDK	: Türk Dil Kurumu
vd.	: ve diğerleri
YBM	: Yeryüzünde Bir Melek
y.y.	: Yayın yeri yok
Y.	: Yıl
ZHMYSiE	: Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar

GİRİŞ

Roman türünün en önemli unsurlarından biri ‘anlatıcı’dır. Anlatıcı, bir romanda sesini ilk duyduğumuz unsurdur. Bu unsur, anlatıbilimciler tarafından birbirinden farklı yaklaşımlarla ele alınsa da anlatıcının önemi, hemen her anlatıbilimci tarafından vurgulanır. Kurmaca bir metin ne kadar mimetik özellikler gösterse de her metinde bir anlatıcının varlığı zorunludur. Genette’e göre, en mimetik anlatı bile mutlaka bir anlatıcı içerir. Genette, sözcüklerle mimesisin ancak sözcüklerin mimesisi olabileceğini, bunun dışında kalanların yalnızca diegesis (öykü) dereceleri olabileceğini söyler.¹

Kurgusal metinlerde bir anlatıcının olup olmadığı tartışılan bir mevzudur. Edebî anlatıyı gerçek anlatıdan ayıran bir özellik olarak kurmaca metne kurgusal bir anlatıcı konumlandırma eğilimi, bir yönüyle yazarı sessizleştirme ve metnin tüm sorumluluğunu yazardan alıp anlatıcıya yükleme çabasının sonucu olarak değerlendirilir. Bu düşünceye göre bir metin incelenirken yazar devre dışı bırakılır ve tüm sorumluluk anlatıcıya yüklenir. Bu görüş uzun yıllar sorgulanmadan kabul edilmiştir. 20. yüzyılda bazı araştırmacıların sorgulamalarıyla birlikte anlatıcının varlığı sorgulanmış, yazarın işlevi ön plana çıkarılmıştır.² Bu tartışmaların ışığında bu çalışmada anlatıcının konum ve işlevi belirlenmeye çalışılırken kurmaca metinlerde kurmaca bir anlatıcının var olduğu görüşünden yola çıkılacaktır.³

Anlatıcı, metnin yazarından farklı olarak kurgusal bir varlıktır. Metin okunduğu anda var olan, okuma eylemi sonlandığında yok olan bu varlık; yazarla birebir örtüşen özelliklere sahip olsa bile metnin yazarı olarak düşünülmemelidir. Otobiyografik eserlerde bile anlatıcı, yazardan farklı bir konumdadır. Çünkü yazar her zaman başından geçen şeyleri eksiksiz anlatmaz. Orada da bir anlatma eylemi

¹ Gerard Genette, **Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s.161.

² Bahar Dervişcemaloğlu, **Çözölemeyen Bulmaca: Anlatıcı Üzerine Tartışmalar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2022, s.8-9.

³ Bahar Dervişcemaloğlu’nun bahsedilen çalışmasında birinci bölümde anlatıcının varlığını kabul eden anlatı teorileri, ikinci bölümde ‘anlatıcı opsiyoneldir’ diyen anlatı teorileri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

devreye girer. Ayrıca anlatıcıdan farklı olarak yazar, eserin sonunda ne olacağını bilen kişidir.⁴ Burada belirleyici olan, eserin ‘kurmaca’ yönüdür. Kurmaca olan bir eserin anlatıcısı ve muhatabı da kurmacadır. Anlatıcı, metinde, gerçek hayatta bir insanın erişemeyeceği bilgilere ulaşabilir. Anlatıcı; kahramanların zihninden geçenler, hisler, olayın yaşandığı mekânın dışındaki farklı yerlerde neler yaşandığı gibi konularda bilgi sahibi olabilir. Bu özellikler, anlatıcının kurmaca olma vasfından kaynaklanmaktadır. Rimmon-Kenan anlatıcının bu yönünü, “karakterlerin gizledikleri şeylere ulaşarak onları anlatan bağımsız bir bilgi kaynağı”⁵ olarak değerlendirir. Chatman da anlatıcının bilgisinin sınırsızlığı üzerinde durur ve onun seçmeci tavrını vurgular. Chatman’a göre, her şeyi bilmek, her şeyi anlatmak demek değildir. Anlatıcılar sistemli bir biçimde bilgi saklarlar ve bu durum söylemin normal bir eleme işlevidir.⁶

Anlatıcının kurmaca metinde nerede ve nasıl konumlandığı, metnin diğer unsurlarını da belirleyen bir özelliktir. Metin dışı konumda bulunan hâkim anlatıcının okura anlatacakları ile kahraman anlatıcının anlatacakları birbirinden farklıdır. ‘Ben’ anlatıcı kendi başından geçenlerin dışında hiçbir bilgiye vâkıf olamaz. Bu durum, gerçek hayata yakınlığından dolayı okurla kurmaca metin arasında samimi bir bağ oluşturur. Fakat bir yazar için bu kısıtlılık zorlukları da beraberinde getirir. Özellikle klasik romanlarda okura ders vermek, onları çeşitli konularda etkilemek ve eğitmek isteyen yazarlar için metin dışı anlatıcının ilahi konumunun imkânları daha çoktur. Modernist romanla birlikte bireyin ve bilincin öne çıkmasının, anlatmadan ziyade göstermenin tercih edilmesinin bir sonucu olarak anlatıcının hâkimiyeti de azalmıştır. Sesi çok çıkan, varlığı çok belirgin anlatıcıların kurmaca edebiyattan çıkarılmasında

⁴ Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4.bs, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017, s.94.

⁵ Shlomith Rimmon-Kenan, **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, London and New York, Routledge, p. 98.

⁶ Seymour Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev. Özgür Yaren, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2009, 198.

ısrar eden yazarların daha önce eşi görülmemiş kurmaca zihinler yaratmış olması kaçınılmazdır.⁷ Bu ilişkiyi Dorrit Cohn, tahterevalliye benzetir.⁸

Kurmaca anlatı, anlatıcı dışında herhangi bir insanın dile getirilmeyen duygularını, düşüncelerini ve algılarını resmetmeye uygun tek edebiyat ve anlatı türüdür.⁹ Gerçek hayatta dile getirilmeyen düşüncelerin bir başkası tarafından olduğu gibi okunması imkânsızdır. Fakat kurmaca bir metin; karakterini, bilincini sunabildiği oranda başarılı çizebilmektedir. Yazarın kahramanın iç dünyasından haberdar olmadığını söylemesi, kendi itibarını zedeleyen bir durum olarak değerlendirilir.¹⁰

Dorrit Cohn, bilinç mimesisi uygulamasında üç ayrı teknik kullanıldığını dile getirir. Bu tekniklerden ilkinin ‘psiko-anlatı’ tekniği olarak adlandırır. ‘Psiko-anlatı’ tekniğinde anlatıcının varlığı oldukça belirgindir. Kahramanın zihninden geçenleri anlatıcı kendi yorumuyla aktarır. İkinci bir teknik olan ‘alıntılı monolog’ tekniğinde kahramanın zihninden geçenler tırnak içinde alıntılanarak aktarılır. ‘İç monolog’ tekniği de denen ‘alıntılı monolog’da yazar “...” diye düşündü gibi söylemler aracılığıyla kahramanın içinden geçenleri aktarır. Üçüncü teknik olan ‘anlatımlı monolog’ tekniği ise daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Burada kahraman, anlatıcının söylemi kılığına bürünmüş bir zihinsel söyleme sahiptir. Konuşan anlatıcıdır fakat aktardıkları karakterin zihninden geçenlerdir. ‘Kardeşinin şu an nasıl olduğunu merak ediyordu’ psiko-anlatı; “‘acaba şu an kardeşim nasıl?’ diye düşündü.’ alıntılı monolog; ‘acaba kardeşi şu an nasıldı’ anlatımlı monolog tekniğine örnek verilebilir. Tanzimat Dönemi romancılarının bilinç sunumunda daha çok ‘psiko-anlatı’ tekniğini uyguladığı, zaman zaman ‘alıntılı monolog’ örnekleriyle de karşılaştığı söylenebilir.

⁷ Dorrit Cohn, **Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Eleştiri, 2008, s.38.

⁸ a.e. s.38.

⁹ a.e. s.18.

¹⁰ Friedrich von Blanckenburg’dan aktaran: Cohn, **Şeffaf Zihinler**, s.19.

Bu çalışmanın konusu olan Ahmet Mithat Efendi'nin¹¹ romanları, gelenekle birlikte romantizmin de etkilerini taşıyan; okuru, eğitilmesi ve bilinçlendirilmesi gereken bir kitle olarak gören ve bundan dolayı anlatıcının hakimiyetini çoğunlukla güçlü tutan romanlardır. Bilim, edebiyat, çocuk eğitimi, kadınların okumasının gerekliliği, sosyal ve kültürel yenilikler, Avrupaî yaşam, şahsî teşebbüsün önemi, iktisat gibi alanlarda yazdığı yazılarının yanı sıra kurmaca eserlerinde de bu meseleleri tartışan yazar için anlatıcının hâkim ve özgür olması kaçınılmazdır. Bu bağlamda anlatıcının bakış açısı da çoğunlukla hâkim bir konumdadır. Ahmet Mithat Efendi romanın eğiticiliğinin yanı sıra tekniği üzerine de düşünen, sanatını icra ederken yenilikler denemekten çekinmeyen bir yazardır. Onun bu yönü, anlatıcısının da çeşitlenmesini sağlayarak yazarı diğer romancılardan farklı bir noktaya taşımıştır.

Türk edebiyatında roman türünün yaygınlaşmasında oldukça önemli bir yeri olan Ahmet Mithat Efendi, çeşitli konularda yazdığı eserlerinin yanı sıra edebî eserlerinin teknik yönüyle de incelenmeye değer bir isimdir. Yazarın *Letaif-i Rivayat* serisindeki eserlerinin dışında 32 adet romanı bulunmaktadır. Bu romanlar; Türk toplumunun henüz okuma alışkanlığı kazanmadığı bir dönemde halkı okumaya teşvik eden, onlara okuma alışkanlığı kazandıran ve onları birçok hususta eğitmeyi amaçlayan eserlerdir. Orhan Okay, yazarın bu yönünü şu sözleriyle vurgular: “O Osmanlı okur yazarından bir gazete okuyucusu, bir roman ve tefrika takipçisi çıkarmasaydı, kendisinden sonra gelen yazarlar ve basın mensupları hazır bir okuyucu kitlesi bulamazlardı.”¹²

İsmail Hikmet Ertaylan, Ahmet Mithat Efendi'nin yazmayı çok sevdiğinden ve eserlerinin çokluğundan bahsederken, “Çok yazmakta, mütelevvi yazmakta ve çabuk yazmakta Türklerin Midhat'ı Tolstoy'u fersah fersah geçer”¹³ değerlendirmesinde bulunur. Edebî türlere yabancı olan bir topluma gazete

¹¹ Ahmet Mithat, genellikle eserlerinde Ahmed Midhat veya A.M. imzasını kullanmıştır. Bu çalışmada incelenen eserlerin TDK baskılarında yazarın adı “Ahmet Midhat Efendi” olarak yazıldığı için kaynakçada bu baskılara sadık kalınmıştır.

¹²M. Orhan Okay, “**Eser Hakkında**”, Ahmet Mithat Efendi, **Edebiyat Yazıları 1**, Haz. H. Harika Durgun-Fazıl Gökçek, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s.15.

¹³ İsmail Hikmet Ertaylan, **Türk Edebiyatı Tarihi I-IV**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011, s.424.

yazılarıyla, eğitici kitaplarıyla, roman ve hikâyeleriyle ‘hâce-i evvel’ olan yazarın, dönemin matbuat hayatındaki yeri oldukça önemlidir. Edebî tartışmaların çoğunun muhatabı olan Ahmet Mithat Efendi, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesini halkın eğitildiği bir mektep gibi kullanır. Yazarın romanları birçok araştırmacı tarafından farklı temalar açısından incelenerek gerek dönemin sosyal yapısı gerekse yazarın edebiyata yüklediği işlevler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında kullandığı anlatıcı tipleri ve bu anlatıcıların nasıl konumlandırılıp hangi işlevleri yerine getirdiği ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde, tezin teorik çerçevesi çizilmeye çalışıldı. Öncelikle ‘anlatı’ kavramı tanımlanmaya çalışıldıktan sonra geçmişten günümüze anlatı türleri kısaca ele alındı. Daha sonra ‘anlatıcı’ kavramı açıklanmaya çalışılıp anlatıcı ile ilişkili kavramlar üzerinde duruldu. Anlatıbilim çalışmalarında ‘anlatıcı’ unsuruna yönelik tek bir tanım ve tasnif olmadığını ortaya koymak için farklı yazarların bu konudaki tanım ve tasnifleri aktarılmaya çalışıldı. Romanın unsurları içerisinde ‘anlatıcı’ ve ‘bakış açısı’ farklı unsurlar olmasına rağmen bazı kaynaklarda bu iki unsur birlikte ele alındığı için ‘bakış açısı’ ve ‘odaklanma’ kavramları üzerinde duruldu. ‘Anlatıcı’ başlığında olduğu gibi ‘bakış açısı’ konusunda da ortak bir tanım ve tasnif olmadığı için farklı isimlendirmeler ve sınıflandırmalar hakkında kısaca bilgi verildi. Son olarak bu tezin dayanak noktası olan Gerard Genette’in *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı çalışmasında ele alınan ‘anlatıcının işlevleri’ hakkında bilgi verildi.

İkinci bölümde Tanzimat Dönemi’nde kaleme alınan Türk edebiyatının ilk romanları, anlatıcının konumu ve işlevi açısından ele alındı. Romanlar incelenmeden önce roman türünün Türk edebiyatına girme süreci ve ilk romanların kaynakları hakkında kısaca bilgi verildi. Yazarların hayatı hakkında bilgi verilmeyip, örneklerin daha iyi anlaşılması amacıyla gerekli yerlerde romanın konusu hakkında kısa açıklamalar yapıldı. Bu bölümde; Şemsettin Sami’nin *Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat*, Namık Kemal’in *İntibah* ve *Cezmi*, Recaizâde Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası*,

Sami Paşazâde Sezâî'nin *Sergüzeşt*, Mehmed Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Nabizâde Nâzım'ın *Zehra*, Hüseyin Rahmi'nin *Şık* adlı romanları incelendi. Metin tahlilleri tekrara düşmemek adına, romanların tek tek incelenmesi şeklinde değil, başlıklar altında uygun bulunan örnekler verilerek yapıldı. Birbirine benzeyen birçok örnekten en tipik örnekler seçilerek anlatıcının yazarlar tarafından nasıl kullanıldığı gösterilmeye çalışıldı.

Bu bölümde, diğer yazarlardan farklı olan yenilikçi bir uygulama söz konusu olduğunda bahsedilen örnekler de eklenerek yazarların yapmış olduğu yenilikler vurgulandı. Örneğin, kendisinden önceki yazarlardan farklı olarak bilinç akışı tekniğini uygulayan Rezaizâde Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası* romanındaki anlatıcının gösterme tekniğini uygulama şekli üzerinde duruldu. Yine, yazarların romanı yazma amaçlarına göre anlatıcı, bazı kahramanlarının tarafını tutarken bazılarını aşağılayarak okuru yönlendirme amacı taşır. Bu genellemeye uymayan Mehmed Murad'ın anlatıcısı, olumlu kahramanı yüceltmek yerine kahramanın iyi ve kötü özelliklerini aktaran bir konum tercih etmiştir. Tüm bu örnekler, ilk romanların anlatıcıları hakkında 'ortak' bir değerlendirme yapmayı olanaksız kılmaktadır. Benzer ve farklı kullanımlar, örnekler üzerinden ortaya konmaya çalışıldı.

Bu ilk örnekler, roman türünün edebiyatımızda yerleştiği yıllarda anlatıcının yazar ve okur arasında nasıl bir işlev yüklendiğini göstermektedir. Aynı zamanda böyle bir çalışma, ilk romancılar ile Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kullanılan anlatıcıları benzerlikleri ve farklılıkları açısından karşılaştırma imkânı sunmaktadır. Anlatıcının konumları belirlendikten sonra, Gerard Genette'in belirttiği anlatıcının işlevleri, örneklerle açıklanmaya çalışıldı.

Üçüncü bölümde, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcının konumu ve işlevi ele alındı. Yazarın edebiyatımızdaki önemi hakkında kısa bir giriş yapıldıktan sonra, ikinci bölümde olduğu gibi, romanları tek tek ele almak tekrara düşmeye sebebiyet vereceğinden belirli başlıklar altına en tipik örnekler seçilerek anlatıcının konumları üzerinde duruldu. Bu noktada 33 romanın tamamı okunup incelendi. Yargıların örneklenmesinde kullanılan romanların listesi tezin sonuna

eklenmiştir. Yazara ait olup olmadığı tartışmalı olan *Eski Mektuplar* adlı roman da incelenmiş olup, tezimizde bahsedilen kullanımların dışında bir uygulama olmaması ve kitabın yazara aitliğinin tartışmalı olması nedeniyle bu roman, incelemeye dahil edilmemiştir. Romanlarda üslup birliği olması açısından tüm romanların TDK baskısı tercih edilmiştir.

Tezin teorik çerçevesini dayandırdığımız Gerard Genette'in tasnifinin dışında kalan örneklerle de karşılaştık. Böyle durumlarda farklı kaynaklardan faydalanılıp, bu eserler hakkında kısaca bilgi verilmeye çalışıldı. Örneğin, Genette'in anlatıcı tasnifinde olmayan, anlatıcının bilgisinin kısmen sınırlandırılması Ahmet Mithat Efendi'de sık kullanılan bir yöntem olduğu için bu uygulamalar "Kısmî Bilgili Konum" başlığı altında ele alındı. Bu isimlendirme ise Wolf Schmid'in "Sınırlı Bilgiye Sahip Anlatıcı" tasnifi ile Janet Burroway'in "Bilgisi Sınırlı Yazar Bakış Açısı" adlandırmasından yola çıkılarak uygulanmıştır.

Ana başlıklar Genette'in 'metinle ilişkisine göre anlatıcı' tasnifine uygun olarak üç başlık halinde ele alındı. Fakat uygulamaların çeşitliliği bu başlıkları alt başlıklara ayırma zorunluluğu doğurduğu için gerekli yerlere alt başlıklar eklenerek anlatıcının kullanımının çeşitliliği gösterilmeye çalışıldı.

Müşahadat romanı, 'anlatıcı' bağlamında yazarın en çok konuşulan ve tekniği açısından ayrıca üzerinde durulmaya değer bir eser olduğu için, ayrı bir başlık altında ele alındı.

Anlatıcının işlevleri bölümünde Gerard Genette'in sınıflandırmasındaki beş işlevin dışında, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısının yazarın poetik görüşlerini aktarması, 'poetik işlev' başlığı altında ele alındı.

Atıf yapılan yabancı kaynakların Türkçeye tercüme edilmiş olanları varsa çevirilerden, tercüme edilmeyenlerin ise orijinallerinden faydalanıldı.

Roman türünün edebiyatımızdaki ilk örneklerinde kullanılan teknikler romancılık açısından acemilik olarak değerlendirilmektedir fakat diğer yandan yazarların böyle davranarak ulaşmak istedikleri amaçları da göz önünde

bulundurmak gerekmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı için genel kabul, 'araya girip ansiklopedik bilgiler veren anlatıcı' olduğu yönündedir. Fakat romanlara bir bütün hâlinde bakıldığında yazarın aslında teknik yenilikler denediğini, sanatı üzerine düşündüğünü, kendisinden sonra yetişecek romancılar için bir 'reh-i nâ-refte'* açtığını, bunun farkında olarak yeni teknikleri "her rah bidâyetinde reh-i nâ-refte değil miydi"¹⁴ bilinciyle uyguladığını söyleyebiliriz. Yazar yaptığı yeniliğin farkında olarak romanı okura arz etmek için sevincini 'anlatıcı' aracılığıyla romanda dile getirir:

"Nasıl müşevvik olmayayım ki; karilerime tabîyâtan bir roman arz etmek için, bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum hâlde roman, hem de daha mükemmeli tasavvura sığamayacak kadar bir tabîlik 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."¹⁵

Yazar, Osmanlı toplumunda tanınmayan bir tür olan roman yazımında yeni bir yol açtığının farkında olarak kendisine biçtiği "hâce-i evvel" rolünün hakkını verme gayreti içindedir. Ahmet Mithat Efendi'nin de vurguladığı gibi, roman türü henüz Türk edebiyatında tanınmadığı dönemlerde onun bu yürünmemiş yolu açması, sonraki yıllarda büyük romancıların yetişmesine ve Türk edebiyatında önemli eserlerin kaleme alınmasına vesile olmuştur.

* gidilmemiş yol

¹⁴ Ahmet Mithat Efendi, **Müşahedat**, Haz. Necat Birinci, Ankara, TDK Yayınları, 2000, s.100.

¹⁵ Ahmet Mithat Efendi, **a.g.e.**, s.90.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATI VE ANLATICI ÜZERİNE

1.1. Anlatı

1.1.1. Anlatı Nedir?

Anlatma eyleminin olduğu her yerde anlatı da vardır. En kısa ve öz biçimiyle, ‘bir olayın yeniden sunumu’¹ olarak tanımlanan anlatı, bir metin olabileceği gibi, bir tiyatro oyunu veya sinema filmi de olabilir. Ayşe-Zeynel Kıran’a göre, bir anlatıda olay yoksa bu aktarım, anlatı değil betimleme olur.

Tarihin ilk dönemlerinden itibaren her insan topluluğunun bir anlatısı olmuştur. “Anlatılar, en yaygın kültürel eser biçimleridir.”² Nitekim gerek bireyler gerekse toplumlar, kimliklerini inşa ederken bu kimliğin önemli bir parçası olarak anlatıya ihtiyaç duyarlar. Bazı kimlik teorisyenlerinin ‘anlatısal kimlik’ olarak nitelediği kavrama uygun şekilde, anlatmak ve anlatıyı aktarmak aynı zamanda kimliğin ifşası ve aktarımı da olmaktadır: “Her birimiz hikâye anlatıcılarıyız, anlattığımız hikayeleriz.”³

Bilimsel metinler, tarihî anlatılar, akademik yazılar, edebî eserler; anlatılmak istenen bir durumu bir başkasına aktarmak için kullanılan birer araçtır. Kurmaca olmayan metinlerde bir bilgiyi bir başkasına iletme için kullanılan anlatı, alıcı ile anlatıcı arasındaki süreçtir. Bu süreç yazılı, sözlü veya görsel olabilmektedir.

“Aktarmak tek yönlü gelişen bir eylem. Oysa anlatmak, hem anlatıcıyı hem de dinleyiciyi içine alan, çift yönlü bir eylem”⁴dir.

¹ Ayşe-Zeynel Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 4.bs. Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2011, s.100.

² MiekeBal, **Yusuf Nasıl Sevilir: Kitab-ı Mukaddes’ten Thomas Mann’a Hikâyenin Belleği**, Çev. Gülden Güllü, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2020, s.9.

³ Mc Adams’dan aktaran: Mustafa Altunoğlu, **“Kimlik’in Modern İnşâ, Kimlik Politikaları ve Türkiye’de Kimlik Politikaları”**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2009, s. 52.

⁴ Nazlı Çevik Azazi, **“Sunuş”**, Ashley Ramsden-Sue Hollingsworth, **Hikâye Anlatma Sanatı**, Çev. Ali Bucak, 4.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s.14.

Anlatı kavramının, üzerinde uzlaşmış ortak bir tanımı yoktur; çünkü her disiplin bu kavram için kendi bakış açısına göre bir tanım oluşturmaya çalışmıştır. Kurmaca anlatı için ise genel anlamda kabul görmüş olan en kapsamlı tanım Prince'e aittir. Prince'e göre anlatı; "Bir ya da birden fazla anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla anlatılana aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın temsili"⁵dir. Buna göre, olay anlatmayan metinler anlatı olarak kabul edilmez. Bir anlatıda olması gereken unsurlar olay, bu olayı anlatan anlatıcı(lar) ve olayların anlatıldığı kurmaca okur/dinleyici/izleyicilerdir. Birçok anlatıbilimci Prince gibi 'olay' ögesi üzerinde durur ve olayın yer almadığı açıklama, betimleme gibi anlatım biçimlerinin kullanıldığı metinleri anlatı olarak kabul etmezler. Edebiyat teorisi alanındaki ilk örneklerden biri sayılan *Poetika*'da Aristoteles, tragedyada 'eylem'in önemi üzerinde durur:

"Görsellik, karakter, öykü, dil kullanımı, şarkı ve düşünce her tragedyada aynen bulunur. Bunların en önemlisi olayların örgüsüdür, çünkü tragedya insanların değil, eylemlerin ve bir yaşamın taklididir, mutluluk ve mutsuzluk da eylemlere bağlıdır; amacı da bir nitelik değil, bir eylemdir. İnsanların şu ya da bu nitelikte olması karakterlerine bağlıdır, ama mutlu olmaları ya da tersinin olması eylemlerine bağlıdır. O halde karakterleri taklit edeyim diye eylemde bulunmazlar, karakterlerin hallerini eylemlere iştirak ettikleri ölçüde dâhil ederler. Dolayısıyla tragedyanın amacı olaylar ve öyküdür, amaç da her şeyden daha önemlidir. Kaldı ki eylemsiz tragedya olamaz ama karaktersiz tragedya olabilir...Tragedyanın ilkesi, âdeta ruhu, öyküdür; karakterler ikinci sırada gelir."⁶

Gerard Genette, anlatıbilimin oluşmasına önemli katkı sağlayan *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı kitabında 'anlatı' sözcüğünün üç ayrı anlamı olduğunu savunur ve 'olay' ögesi üzerinde durur. Bu anlamlardan birincisi, "anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da

⁵ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, 2003, p. 58-59.

⁶ Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, Çev. Ari Çokona-Ömer Aygün, 7.bs. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s.16-17.

yazılı söylemi ifade eder.”⁷ Bu anlamının dışında anlatı, “diğeri kadar yaygın olmasa da anlatı içeriği analistleri ve teorisyenleri arasında geçerli ikinci anlamıyla, bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb ilişkilerine göndermede bulunur. Bu anlamdaki ‘anlatı analizi’, kendi içinde ele alınan bir eylemler ve durumlar bütünlüğünü, bu bütünlüğün bilgisinin bize erişmesini sağlayan dilsel ya da diğer araçları bir yana bırakarak incelemek anlamına gelir.”⁸

Genette’e göre “Anlatı, kökeni bakımından en eski görünen üçüncü anlamında ise yine bir olaya göndermede bulunur fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu: Başka bir deyişle, anlatılama edimi kendi içinde ele alınır.”⁹ Genette, ‘anlatı’ terimini açıkladıktan sonra “gösterilen ya da anlatısal içerik için ‘hikâye’ sözcüğünü; gösteren, bildirim, söylem ya da bizzat anlatı metni için ‘anlatı’ sözcüğünü, anlatısal eylem üretimi, hatta bu kapsamı genişletirsek, eylemin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca tüm durumlar için ise ‘anlatılama’ sözcüğünü”¹⁰ kullanmayı teklif eder.

Manfred Jahn da anlatıyı tanımlarken ‘öykü’ ögesi üzerinde durur ve her anlatının bir öykü sunduğunu söyler:

“Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. Bundan dolayı, anlatı, karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim biçimidir.”¹¹

Genel anlamda tanımlara bakıldığında bir metni anlatı olarak değerlendirebilmek için bir olay/öykü ve bir yeniden sunum gerekmektedir denilebilir.

⁷ Gerard Genette, **Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Çev.Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s.13.

⁸ Genette, **a.g.e.** s.14.

⁹ Genette, **a.g.e.** s.14.

¹⁰Genette, **a.g.e.** s.15.

¹¹Manfred Jahn, **Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı**, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015, s.12.

1.1.2. Mimesis-Diegesis Ayrımı

Anlatı teorisinin gelişimi incelendiğinde karşımıza ilk olarak Platon çıkar. *Devlet* isimli önemli kitabında Platon, sanatı ‘mimesis’ (gösterme, taklit) ve ‘diegesis’(anlatma) olarak ikiye ayırır. Mimesis’te diyalog ve monologlar, olduğu gibi aktarılır; ozan, yarattığı karakterin diliyle yani bir başkasıymış gibi konuşur. Diegesis’te ise ozan bir başkasıymış gibi davranmaz, tüm sözcükler kendisine aittir. Buna göre, diegesis’i lirik tür, mimesis’i dramatik tür kullanır. Epik tür ise ikisini de kullanmaktadır. Platon, mimetik söylem için ‘yozlaştırıcı’¹³ ‘taklitçi’¹⁴ ‘aşağı’¹⁵ gibi ifadeler kullanarak bu tarz söylemin dengeyi bozan bir unsur olduğunu ve bu tarz sanatçıların hiçbir zaman hakikate ulaşamayacağını ileri sürer.¹⁶ Platon’a göre, yaratılan her şey öz’ün taklidi olduğundan kopyanın kopyasını ürettiği için mimetik sanatın da aldatıcı bir özelliği vardır. Platon’a göre sanatçının amacı, taklitlerle değil gerçeklerle ilgilenmektir. Gerçek sanatçı, arkasından kendisinin hatırası olarak birçok soylu fiiller ve işler bırakmaya çabalar, övenden çok övülen olmak ister.¹⁷

Platon, salt anlatmayı üstün tutup temsilî anlatmayı tasvip etmediğinden mimetik sanatçıları ideal ülkesinden kovar. Sanata toptan karşı olmadığı için kendi kurallarına uygun olan şiir türünün, devletine girmesine izin verir.

Platon’un öğrencisi olan Aristo ise *Poetika*’da hocasının düşüncelerini geliştirerek sistemleştirir. Aristo, mimesis konusunda hocasından farklı düşünür. Çünkü, sanatsal türlerin temsilleri mimetik söylem ile örtüşmektedir. Aristo, insanoğlunu ‘taklitten hoşlanan, taklit etmeye en yatkın hayvan’ olarak tanımlar ve insanın çocukluktan itibaren mimetik eğilimler gösterdiğini belirtir.¹⁸ Bundan dolayı ‘olması mümkün olan’ı anlatan şiirin ‘olmuş olan’ı anlatan tarihten daha üstün olduğunu savunur.¹⁹

¹³ Platon, **Devlet**, Çev. Neval Akbıyık, Antik Batı Klasikleri, İstanbul, 2011, s.364.

¹⁴ Platon, **a.g.e.**, s.368.

¹⁵ Platon, **a.g.e.**, s.379.

¹⁶ Platon, **a.g.e.**, s.372.

¹⁷ Platon, **a.g.e.**, s.370.

¹⁸ Aristoteles, **Poetika**, s.9.

¹⁹ Aristoteles, **a.g.e.**, s.23.

Orta Çağ'da mimesis kavramı üzerinde durulmazken Rönesans Dönemi'nde taklidin, güzelliğe ulaşmakta en dolaysız yol olduğu savunulur.²⁰ Rönesans'tan sonra da hemen her dönemde bu kavramların önemi ve gerekliliği düşünürler tarafından tartışılmış, kimi düşünürler tarafından 'mimesis' sanatın temel prensibi olarak değerlendirilirken kimi düşünürler 'antimimetik düşünce'yi savunmuşlardır.

'Diegesis' kavramı ise 19. yüzyılda Batı'da film teorisi alanında daha yaygın kullanılmaktayken Genette, anlatı düzeylerini öykü yerine diegesis kavramını kullanarak sınıflandırmıştır. Günümüzde bu iki kavramın kullanımı, mimesis'in 'gösterme', diegesis'in 'anlatma' terimini karşılayacağı şekilde sürmektedir. Bu kullanıma göre, mimesiste sözün anlatımı esasken diegesiste olayın anlatımı esas alınmaktadır. Yani mimesiste anlatıcı aracılık etmezken diegesiste bu aracılık ve anlatıcının varlığı hissedilir. Modern anlatı teorisinde bu iki anlatım şekinden hangisinin daha üstün olduğu konusu önemini yitirir. Çünkü, bu kavramları iyi ya da kötü olarak sınıflandırmak anlamsız olarak değerlendirilir. Tartışmayı başlatan en önemli isimlerden biri olan Gerard Genette'in değerlendirmeleri de iyi-kötü tartışmasını anlamsız kılmaktadır. Genette, hiçbir kurmaca anlatının 'taklit' edemeyeceğini çünkü, bu tarz metinlerin 'dil'le oluşturulduğunu ve dilin taklit etmeden gösteren bir yapısı olduğunu söyler. Genette'e göre, en mimetik anlatının bile bir anlatıcı içermesi kaçınılmazdır. Bu görüş genel olarak anlatıbilimciler tarafından kabul görmüştür ve bu bağlamda 'diegesis' kavramı modern anlatı teorisinin merkezinde yerini almıştır. Diegesis'in anlatıbilimdeki karşılığı ise 'anlatıda anlatılan olayların içinde vuku bulduğu kurmaca dünya'dır.²¹

Roman sanatında anlatım tekniklerinin anlatma ve gösterme olarak iki ana başlık hâlinde ele alınması genel kabul gören eğilim olsa da bazı araştırmacılar bu ayrımı yeterli bulmaz. Örneğin, Hakan Sazyek bu iki başlığa ek olarak 'sahneleme'

²⁰ Bahar Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, 2.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016. s.68.

²¹ Mimesis-Diegesis kavramlarına farklı anlatıbilimcilerin yaklaşımları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 66-71.

ve ‘özetleme’ tekniğinin de ayrıca bir başlık olarak değerlendirilmesi gerektiğini; bu yöntemlerin de anlatıcı ve bakış açısıyla sıkı bir ilişki içinde olduğunu belirtir.²²

Mimesis/ diegesis ayrımına ek olarak Rus biçimcilerin anlatıbilime kattıkları fabula-sujet ayrımından da bahsetmek gerekir. Bu ayrım, Forster’ın ‘öykü’ ve ‘olay örgüsü’ ayrımına benzemektedir. Forster’a göre ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü’ ifadesi kronolojik bir dizilişten oluştuğu için bir öykü anlatırken ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü’ cümlesi nedensellik taşıdığı için olay örgüsü olarak değerlendirilmelidir.²³ Rus biçimcilerden Tomashevsky de kronolojik aktarım ve yazarın eklektik aktarımı arasında bir ayrım yapar. Tomashevsky’ye göre fabula, edebî metindeki olayların gerçek hayatta takip etmesi gereken sıraya göre dizilişine karşılık gelirken sujet, yazarın metinde aktarmış olduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisini tanımlar. Fabula için kronolojik sıra gözetilirken sujette gerçek yaşamdan uzaklaşma yani ‘aslına yabancılaşarak’ yeni bir üretim oluşturma söz konusudur:

“Fabula bütün motiflerin toplamıdır; buna karşılık sujet (genellikle birbirinden çok farklı) motiflerin sanatlı bir düzen içinde sunulmasıdır. Sujet’nin belirgin örnekleri zaman bakımından birtakım kaydırmaları, yer değiştirmeleri gerektirir.”²⁴

Tomashevsky’ye göre, metin gerçek hayata ne kadar çok yabancılaşırsa o kadar başarılı sayılır.

Seymour Chatman’ın öykü ile söylem ayrımı da fabula/sujet ayrımının devamı niteliğindedir. Chatman, bir metnin içeriğinde yer alan tüm unsurların (olay, karakterler, zaman gibi) öyküyü oluşturduğunu, tüm bu unsurların aktarılma biçiminin ise söylem olduğunu savunur. Ona göre, bir anlatının ne’si öykü, nasıl’ı ise

²² Hakan Sazyek, “**Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması**”, **Folklor-Edebiyat**, S.37, 2004/1, s.103-118.

²³ E.M.Forster, **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, 2.bs. İstanbul, Adam Yayınları, 1985, s.128.

²⁴ Rene Wellek, Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, Çev. Ö. Faruk Huyugüzel, 4.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s.255.

söylemdir. “Bir anlatının estetik nesnesi, söylem tarafından dile getirilen öyküdür”²⁵ sözleriyle bu iki ögenin birbiriyle ilişkisini açıklamaya çalışır.

Anlatıbilimin oluşmasına katkıda bulunan tüm araştırmacılar kendilerine göre farklı şemalar oluşturarak farklı bildirişim modelleri ile anlatılan dünya-gerçek dünya ilişkisine değinmişlerdir.

Anlatı kavramına ilişkin bu kısa değerlendirmenin sonucu olarak şu husus öne çıkmaktadır ki ‘anlatı’, insanlığın ilk dönemlerinden itibaren her dönemde, insanın gerek gündelik hayatında gerekse sanatsal eyleminde temel bir gereksinim ve unsur olarak var olagelmıştır. Modern zamanların anlatısı olan roman ve öykü türünden önce de geleneksel anlatılarla insanlar duygu ve düşüncelerini anlatagelmışlerdir. Bu bağlamda dünya edebiyatında ve Türk edebiyatında anlatı türlerine değinmek yerinde olacaktır.

1.1.3. Anlatı Türleri

1.1.3.1. Geleneksel Anlatı Türleri

1.1.3.1.1. Mit

Sözlük anlamı, “geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değıştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikayesi, mitos”²⁶ olan mitlerde ilk insanlar, baş edemedikleri birtakım tabiat olaylarına tanrısal özellikler yükleyerek tasavvur ettikleri bu ilahi varlıklar etrafında birçok hikâye uydurmuşlardır. Mitler her zaman için bir başlangıcı, bir yaratılış öyküsünü anlatır. Mitlerdeki kişi ve karakterler olağanüstü özellikler taşır. Bu tanrısal varlıkların kahramanlıkları ele alınarak kâinatın bir yokluk ve kargaşadan bildiğimiz düzenine nasıl kavuştuğu anlatılır. Bu bildiğimiz düzende var olan tüm kavramsallaştırmaları oluşturan şey, mitlerdeki tanrısal varlıkların dünyaya yapmış oldukları akınlar ve bu akınlarda yaşadıkları heyecan verici öykülerde yaşanan olaylardır.

²⁵ Seymour Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev. Özgür Yaren, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2009, s.24.

²⁶ TDK, 2020.

“Mesela gemicilik teknolojisinin henüz gelişmediği dönemlerde insanlar, denizleri, okyanusları aşamamışlar, geçmeye çalışırken büyük fırtına ve dalgalar arasında boğulup gitmişler. Yani deniz engelini aşamayınca orada kendilerine; insana düşman bir tanrısal güç var saymışlar ve ona ‘Poseidon’ demişler. Sular ve denizler tanrısı Poseidon, tabiatın bu boyutuna hâkim bir güç olarak telakki edilmiş ve bunun etrafında birçok hikayeler uydurulmuştur.”²⁷

1.1.3.1.2. Destan

Destan, ‘toplumlarını çoğunlukla dış düşmanlara ve felaketlere karşı koruyan olağanüstü özelliklere de sahip kahramanların hayatını ve kahramanlıklarını anlatan uzun ve çoğunlukla manzum veya manzum-mensur karışık anlatılar’²⁸ şeklinde tanımlanır.

Destan türünün en belirleyici özelliklerinden biri, bir kahramanlık hikâyesi anlatmasıdır. Destan, bir kahramanın etrafında oluşturulan ve bu kahramanın üstün özelliklerini yücelten, başarılarını ve olağanüstü yönlerini anlatan bir edebî türdür.

“Destan, eski zamanlara ait tarihsel bir dönemde yaşamış, milletin savaş, göç, felaket, afet gibi önemli olaylarında belirgin bir rol almış; ama zamanla gerçek kişiliği unutulup, milletin hafızasında efsaneleşen önemli kişilerin kahramanlık olaylarını ve maceralarını anlatan manzum hikayedir.”²⁹

Epik destan, sözlü edebiyat türleri arasında kronolojik olarak mitten hemen sonra gelir ve bazı özellikleri ile mitten ayrılır. Mitler kutsal anlatılar iken destanlar kutsal değildir. Mitlerin kahramanları tanrısal varlıklar iken destan kahramanları (olağanüstü özelliklere sahip olsalar bile) insanlardır. Mitlerde zamanın kozmik zaman olmasına karşın destanlarda zaman tarihseldir.³⁰

Destanlarda zaman zaman tarihi gerçeklikler de yer alır. Bu tür eserlerde geçen olaylar, kahramanların isimleri, mekân adları gibi unsurlar çoğu zaman gerçek şekliyle yer alır. Destanın teknik özellikleri ise şöyle sıralanabilir:

²⁷ Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, 16.bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2019, s.17.

²⁸ Özkul Çobanoğlu, **Halk Edebiyatına Giriş-1**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını, 2012, s.111.

²⁹ Çetin, **a.g.e.**, s.16

³⁰ Çobanoğlu, **a.g.e.**, s.112

- Destanlar aniden başlayıp aniden bitmez. Başlangıç ve bitişinde bazı kurallar vardır. Durgun-coşkun-durgun olarak ilerler.
- Olay çizgisi tektir. Geçmişe dönüş yapmak gerektiğinde anlatıcı geriye dönüş yapmaz, bu gereklilik bir konuşma içerisinde verilir.
- Anlatımda tüm dikkat bir baş kahramanın üzerine yoğunlaşır.
- Destan geleneğinde kalıplaşmış kişi veya durumlar vardır ve bu kişi veya durumlar mümkün olduğunca tek tip anlatılır.
- Destanlarda ayrıntı yok denecek kadar azdır. Çarpıcı sahnelerde olay akışı kesilmeden anlatıcı yineleme tekniğine başvurur.
- Bir sahnede iki kuralı: Anlatım boyunca bir sahnede en fazla iki kişinin bulunması kuralıdır.
- Zıtlık kuralı: Baş kahraman her zaman özellikleri ve yaptığı eylemlerle diğer kişilerden farklıdır.
- Destanların olay örgüsünde entrika birliği esastır. Anlatının birçok ögesi ana olaydaki ilişkileri desteklemek için birleşir. Olaylar bir tek kahramanın etrafında şekillenir.
- Destanlarda gerçek mekânlar ile gerçek dışı mekânlar bir arada kullanılır. Gerçekte var olan bir ülke veya şehrin yanında Kafdağı veya Cebelü'l-Kamer gibi hayali mekânlara da yer verilir ve mekânlar betimlenmez. Mekânın kullanımı da gerçekçi değildir.
- Destanlarda dış zaman gerçekliğine de fazla uyulmadığı görülür. Örneğin *Manas* destanında Manas, henüz bebekken konuşmaya başlar.
- Destanlarda oldukça doğal ve yalın bir üslup kullanılır. Süslü ifadeler, tasvirler ve sıfatlar fazla kullanılmaz. Destan içeriğinde olağanüstü durumlar, olaylar ve kişiler oldukça fazla yer alır. Ölülerin dirilmesi,

cansız varlıkların konuşması gibi olağanüstü durumlar karşımıza çıkabilmektedir.³¹

Romanın atası olarak kabul edilen destanların yapısal birtakım özellikleri de romana benzemektedir. Mesela geniş hacmi, olayların ve kahramanların fazla oluşu, uzun süren diyalog ve konuşmalar gibi özellikleri roman türünde de görürüz. Ayrıca destan türünde kalıplaşmış bazı motifler farklı destanlarda karşımıza çıkabilir. Örneğin, hile ve gizli bilgiler motifi, arayış ve yolculuk motifi, şarta bağlı ödül motifi vb.

1.1.3.1.3. Efsane

“Efsaneler gerçek veya hayali muayyen şahıs, hadise veya yer hakkında gerçek olduğuna inanılarak anlatılan kısa hikayelerdir.”³² Efsaneler hemen bütün halk edebiyatı türlerinde yer alan bir edebî türdür. Efsanelerde zaman tarihseldir ve bu yönüyle efsaneler mitlerden farklıdır. Ayrıca efsane kişisi tanrısal bir özellik göstermez. Efsanelerin gerçek olduğuna inanılır.

“Efsanelerin en önemli işlevi bir toplumdaki yaygın halk inançlarını kökleştirmek, bir veya birkaç cümleyle ifade edilebilecek bir inanç çekirdeğini, birçok ‘tarihi’ veya ‘tarihleştirilmiş’ olaya bağlayarak törensel hale getirmek (ritüelleştirmek) ve bu törensel kutlamalarla geniş bir gelenek çevresi meydana getirmek veya mevcut gelenek çevresinin devamını sağlamaktır.”³³

Efsanelerin tematik olarak alt başlıklar da olmak üzere ‘yaratılış ve dünyanın sonu ile ilgili efsaneler’, ‘tarihî efsaneler ve medeniyet tarihi ile ilgili efsaneler’, ‘olağanüstü kişiler, varlıklar ve güçlerle ilgili efsaneler’ ve ‘dinî efsaneler’ sınıflandırılabilir.³⁴

³¹ Destan türüyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Çobanoğlu, a.g.e., s.111-116.

³² a.g.e., s.120.

³³ a.g.e., s.120.

³⁴ Ferhat Aslan, “Halk Bilimsel Bir Terim Olarak "Efsane" Üzerine Bazı Dikkatler” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.5, S.23, 2012, s. 89.

1.1.3.1.4. Masal

Dünya üzerinde hemen her kültürde masal türüne ait ürünler bulunmaktadır. Gerçeklik algısı olan veya inanç temeline dayanan birçok edebî türden sonra anlatılanların belirleyici özelliği gerçeklik olmayan bir edebî tür olarak masal karşımıza çıkar. Masalların kalıplaşmış bir anlatım biçimi vardır. Türk toplumunun anlatı ihtiyacını romandan önce masallar karşılamaktaydı. “Arapçada ‘misal verme, örnek getirme’ demek olan masal, kişileri gerçek ve gerçek dışı varlıklardan oluşan, yeri ve zamanı belirsiz, belli bir kişiye mal edilemeyen halkın ortak malı olan, sözlü gelenek ürünü halk anlatısı”³⁵ olarak tanımlanır. Masallarda zenginlerle fakirler arasındaki mücadeleler veya aile fertleri arasındaki çekişmeler bile konu olarak işlenebilir. Hacim olarak daha sınırlı bir tür olduğu için içerisinde birtakım özetlemelere gidilir, kişi ve olay sayıları sınırlıdır. Masal anlatıcısı için hayalin sınırı yoktur, anlatıcı hayal dünyasının genişliği ile istediği kadar uydurmakta özgürdür.

Teknik olarak masallar üç kısımdan oluşur: başlangıç, asıl metin ve sonuç. Masalın başlangıç bölümünde bir tekerleme bulunur ve bu tekerleme asıl metinden bağımsızdır. Burada amaç, dinleyicilerin dikkatini çekmek ve onları eğlendirmektir. Asıl metin ise hayalî hikâyelerden oluşur. Burada gerçek dünyadaki yerleşik kurallar geçerli değildir. Fakir genç bir anda padişah olabilir, gökyüzüne çıkılır, uçan insanlar olabilir yani masallarda imkânsız diye bir kavram yoktur. Kişiler genellikle ‘iyiler-güzeller’ ve ‘kötüler-çirkinler’ olmak üzere ikiye ayrılır. Masallarda insanlar, hayvanlar ve cansız nesneler olağanüstü özelliklere sahip bir şekilde karşımıza çıkabilir. Zaman kavramı belirsizdir. Masallardaki mekânlar ise hem gerçek hem de hayalî mekânlar olabilmektedir.³⁶

³⁵ Çetin, Roman **Çözümleme Yöntemi**, s.37.

³⁶ Masal türü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985.

1.1.3.1.5. Romans

Romans, ‘romantik aşk maceraları’, ‘çekici aşk destanları’, ‘Orta Çağ’a dair şövalyelik’, ‘Orta Çağ’a özgü manzum hikâyeler’, ‘efsane’, ‘Latince’den türetilen yerli diller’ gibi anlamlara gelmektedir.³⁷

Romanslar ilk ortaya çıktıkları dönemde sözlü olarak anlatılan manzum metinlerken zamanla yazarı belli olan mensur romans metinleri de yazılmıştır. Bir edebî tür olarak romansların ilk örnekleri 2. yüzyılda Yunan edebiyatında görülmeye başlanmıştır. Bu tür 2. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar devam eden bir tür olmuştur.

Romans, üstün nitelikli kişilerin maceralarını anlatan bir hikâye şeklidir. Bu tür, aristokrat kitleye hitap eder. Burada da amaç halk hikâyeleri ile benzerlik gösterir. Romansların amacı da halk hikâyelerinde olduğu gibi, güzel vakit geçirtmektir.

Romansta akla uygunluk gibi bir kural aranmaz. Bu anlatılarda gerçekdışı öğelere de rastlanır. Anlatıda amaç, dinleyicin merakını canlı tutmaktır. Romanslarda kahramanlık ve aşk konuları işlenmektedir. Aşk hikâyelerinin kurgusu da Türk edebiyatındaki halk hikâyelerinin kurgusuna benzemektedir. Romans kişileri romantik akıma benzer bir şekilde ya iyi ya kötü olarak tek yönlü çizilir.

Romans ile roman arasında ‘şövalye anlatıları’, ‘Boccacio tarzı hikâye’, ‘çoban hikâyesi’, ‘pikaresk roman’ gibi türler de ortaya çıkmış ve bunlar, modern bir tür olarak romanın doğmasına aracı olmuşlardır.

1.1.3.1.6. Halk Hikâyeleri

Halk hikâyesi Türk sözlü edebiyat geleneğinde 16. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan, nazım-nesir karışık bir edebî türdür. Halk hikâyelerinin tarihî bir gerçekliğe dayanma zorunluluğu yoktur. Destanla modern roman arasındaki geçiş dönemi eserleri olan halk hikâyeleri; kahramanlıktan ziyade aşk temasını ele alma, olayların gerçeğe daha uygun olması gibi yönleriyle destandan ayrılmaktadır. *Dede*

³⁷ Çetin, a.g.e., s.26.

Korkut Hikâyeleri ise destandan halk hikâyelerine geçiş dönemi eseri olarak kabul edilmekle birlikte bu türün en eski örneklerinden sayılır.³⁸ Şamanlar (baksı, kam, ozan) ve tekke şairleri zamanla yerini yeni tarz sanatçılar olan âşıklara bırakmış, anlatılan ve okunan kahramanlık hikâyelerinin yanında aşk teması da işlenmeye başlanmıştır. Bu hikâyelerin, erkek erkeğe mekânlarda anlatıldığından dolayı erkek egemen bir yapısı vardır. Bu mekânların en önemlisi âşık kahvehaneleridir. Destanlardaki dışa dönük mücadele halk hikâyelerinde topluma yönelmiş, sosyal farklılaşmalardan kaynaklanan problemler bu hikâyelerde yer almaya başlamıştır.³⁹

Türk edebiyatında 15. yüzyıldan itibaren destanın yerini alan halk hikâyeleri birçok yönüyle Batı'daki romans türüne benzer. Bu eserlerde destan ve masal türüne kıyasla olağanüstü unsurlar azalarak gerçekçi öğeler daha fazla öne çıkmaktadır. Bu hikâyelerde amaç, hem hoş vakit geçirerek eğlenmek ve eğlendirmek hem de metinlerden bazı dersler çıkarmaktır.⁴⁰

Halk hikâyelerinde dış dünya gerçekliğine uyma kaygısı fazla öne çıkmaz. Olayların akışında sebep-sonuç ilişkisine uyma gibi bir kaygı görülmez. Romanda var olan gerçekçilik anlayışı burada yoktur. Hikâyenin ana kişisi, tipik bir boyutta hikâyede yer alırken bütün hikâyenin sürükleyicisi de odur. Zaman zaman olağanüstü özellikler de gösterebilir. Fedakârlık, sadakat gibi yüce duyguların taşıyıcısı olan hikâye kahramanı, aşk uğruna her şeyi feda edebilecek kadar yüce ve saygın bir kişi olarak çizilir. Bu hikâyelerde anlatılan aşk, uhrevi bir aşk değil kadın-erkek arasında gelişen beşerî aşktır. İlk romancılarımızın romanlarına en çok etki eden geleneksel türlerden biri halk hikâyeleridir.

1.1.3.1.7. Fıkra

Fıkra türü Türk sözlü edebiyat geleneğinin en eski türlerindendir. Fıkranın diğer türlerden ayrılmasını sağlayan özellikleri, anlatımı sırasında seçilen kelimeler,

³⁸ Çobanoğlu, *Halk Edebiyatına Giriş-1*, s.140.

³⁹ Saim Sakaoglu, *Halk Hikâyeleri*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını, 2011, s.21.

⁴⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, 1988.

tasvir biçimi, diyalog çatısı, konu seçimi, belirlenen hedefle ortaya çıkarılan kompozisyonudur.⁴¹

Fıkraların en önemli işlevlerinden biri, toplum içerisinde bir kişinin yapmış olduğu ortak değerlere ters düşen bir hareketi, kişisel bir işaretten kaçınarak mizah aracılığıyla uymaktır. Burada amaç, kişiyi küçük düşürmeden hareketi yermektir ve bu, son derece uygar bir tavidir. Bu türün bir başka işlevi ise yeni tanışan insanları kaynaştırmaya çalışmasıdır. Ayrıca fıkraların daha önceden tanışan iki insan arasında samimiyeti güçlendiren bir işlevi de bulunur. Tüm bunların dışında fıkraların açıkça söylenmekten çekinilen konularda eğretilme/istiare işlevleri de bulunmaktadır.

Türk edebiyatında bir edebî tür olarak anlatılan fıkranın en yaygın olan türlerinden bazılarını Nasreddin Hoca, Bekri Mustafa, Bektaşî, İncili Çavuş, Ahmet Akay, Temel, Aldar Köse olarak sayabiliriz. Türk kültüründe toplumun ortak değerlerini yansıtan bu tipler, bireysel çıkarlarını toplum çıkarlarından önde tutan tiplerle mücadele eder, onları gülünç hâllere sokarak toplumsal eleştiriye aracılık eder.

1.1.3.1.8. Mesnevi

Manzum metinler olmasına karşın tahkiyeye dayalı bir anlatıma sahip olduğu için burada mesneviden söz etmek yerinde olacaktır. Arap edebiyatından Fars edebiyatına, oradan da Türk edebiyatına geçen mesnevi, uzun manzum bir hikâye türüdür. Kahramanlık, tarih, siyaset, ahlak, aşk gibi pek çok konuda mesneviler yazılmıştır. Bu eserler mesnevi nazım şeklinin kurallarına göre yazılır. Beyitler hâlinde yazılan mesnevilerde her beyit kendi içerisinde kafiyelidir. Aruz vezni kullanılır. Olaylar ve kişiler masalsi özelliklere sahiptir. Akıl ve mantığa, dış gerçekliğe uygunluk şartı aranmaz. Gerçek hayatta var olmayan cin, peri gibi insan dışı varlıklar anlatılırken olaylar belirsiz bir zaman ve mekân atmosferinde geçer.

Mesnevilerin en önemli teması aşktır. Bu aşk genel olarak beşerî aşktan ilahi aşka geçiş şeklinde anlatılır. ‘Leyla ve Mecnun’, ‘Hüsrev u Şirin’, ‘Gül ü

⁴¹ Çobanoğlu, a.g.e. s.145.

Bülbül', 'Vamık u Azra', 'Yusuf u Züleyha' gibi pek çok örneği bulunan mesneviler, Türk edebiyatında anlatı ihtiyacını halk hikâyeleri ve masalla birlikte en fazla gideren türlerden biri olmuştur. Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi'ne kadar roman ve modern hikâye türünün yerini destan, efsane, mesnevi, halk hikâyesi ve masallar tutmuştur.⁴²

1.1.3.2. Modern Anlatı Türleri

1.1.3.2.1. Roman

Bir edebî tür olarak 'roman' kelimesinin pek çok araştırmacı tarafından farklı tanımları yapılmıştır. Forster romanı, "günlük yaşamda geçerliği bulunmayan kendine özgü kuralları olan bir sanat yapıtı"⁴³; Mihail Bahtin, "sanatsal olarak düzenlenmiş bir söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği"⁴⁴; Nurullah Çetin, "romancının beş duyusu yoluyla doğrudan doğruya veya dolaylı olarak hayatında yankı bulmuş yaşantı, bilinç, zekâ, hayal, düşünce, duygu gibi öğeleri sanatsal bir bağlam içinde yeniden kurduğu yapay bir alem"⁴⁵; Mustafa Ayyıldız, "yaşanmış ya da yaşanabilir olayları, yer, zaman, çevre ve insan unsurlarına dayanarak, geniş bir bakış açısıyla anlatan yazı türü"⁴⁶ olarak tanımlar.

Roman, "modern zamanların hafızası"dır.⁴⁷ "Geçmiş çağların insanların yaşama biçiminden doğan anlatma esasına bağlı destan, efsane, masal, mesnevi ve halk öykülerinden sonra ortaya çıkan roman; modern insanın dünyasını konu alan, onun yaşama koşullarını ve sorunlarını dikkatlere sunan, ihtiyaçlarına cevap arayan

⁴² Fatma S. Kutlar, "Mesnevî Nazım Şekline Genel Bir Bakış ve Türk Edebiyatında Mesnevî Araştırmalarıyla İlgili Bir Kaynakça Denemesi", *Türkbilig*, S.1, s.102-157.

⁴³ E.M.Forster, *Roman Sanatı*, s.24.

⁴⁴ Mihail Bahtin, *Karnavalın Romanı*, Çev. Cem Soydemir, Derleyen, Sibel Irzık, 3.bs. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s.37.

⁴⁵ Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s.66-67.

⁴⁶ Mustafa Ayyıldız, *Roman: Tanım-Tarihçe-Teknik*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2011, s.7.

⁴⁷ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları*, 15.bs. İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2017, s.10.

bir tür olmuştur.”⁴⁸ Edebî bir tür olarak ‘roman’ kelimesi ilk olarak 14. yüzyılda manzum serüven romanlarından oluşan saray edebiyatı için, 15. yüzyılda mensur olarak kaleme alınan uydurma hikâyeler için kullanılmıştır. 17. yüzyılda roman kelimesi bugün kullandığımız anlamıyla bir edebî türün adı olmuştur.

“Roman, hikâyeden daha uzun bir hacimde, kişi, yer ve zamana bağlı kalınarak nesir tarzında kurgulanmış olayların hikâye edilmesidir. Birbirleriyle değişik şekillerde irtibatlı olan olayların, metin halkalarının anlamlı bir bütün halinde oluşturduğu olaylar zinciridir. Roman, gerçek dünyanın kendisini değil, ona en yakın bir kopyasını verir.”⁴⁹

Marina MacKay’e göre romanın kökeni üzerine bir değerlendirme yapmak, romana nasıl bakıldığıyla alakalıdır. Romanın nasıl tanımlandığına bağlı olarak ortaya çıkışı antik Yunan’a veya bin beş yüz yıl sonrasında İngiltere’ye dayandırılabilir. Bu coğrafi ve zamansal farkın sebebi, romanı değerlendiren kişinin ona yüklediği anlamla ilişkilidir. Böyle bir değerlendirmede romanın iki bin yıllık bir geçmişe sahip olduğu da söylenebilir. MacKay bu bağlamda romanın ayırt edici özellikleri üzerinde durur. MacKay; çağdaşlık, inandırıcılık, tanıdıklık, geleneksel olay örgülerinin reddedilmesi, gelenekten bağımsız dil, bireycilik, empati ve dolaylı deneyim, iç bütünlük, kapsayıcılık, konudan sapmalar ve parçalara ayırma, yenilik getirdiğinin farkında olma gibi özellikleri nedeniyle romanın ortaya çıkışını 18. yüzyıl olarak tarihlendirmektedir. Ona göre, “romanı tarihlendirmeniz roman tanımınıza, tanımınız da tarihlendirmenize bağlıdır.”⁵⁰

Romanın en temel özelliği ‘kurmaca’ olmasıdır. Roman, hayattan aldığını kendi mantığına göre kurgular.

“Bu bağlamda romanın, biri hayata diğeri edebiyata açılan kapıları vardır. Roman, bu iki değer; hayatla edebiyatın, mutlu bir sentezinden doğar.”⁵¹

⁴⁸ Ramazan Korkmaz-Cafer Gariper, **Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı 1**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını, 2011, s.77.

⁴⁹ Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s.67.

⁵⁰ Marina Mackay, **Roman Nedir?**, Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, 2. Bs. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2019, s.46.

⁵¹ Tekin, **Roman Sanatı**, s.10.

Roman türünün doğuşunda, okur-yazarlığın gelişmesi, matbaanın yaygınlaşması, pazar ekonomisi ve ferdiyetçiliğin doğuşu etkili olmuştur.⁵²

Roman türü Türk edebiyatına Batı'dan gelmiştir. Bilindiği üzere Orta Çağ'da yaygın olarak skolastik din anlayışı hâkimdir. Bilim bu din anlayışının tahakkümünde ve din adamlarının tekelindedir. İlerleyen dönemlerde gelişen süreçle birlikte ortaya çıkan Aydınlanmacı düşüncede ise Orta Çağ'ın aksine beşerîlik, ilahiliğin yerini alır ve beşerî olan ilahlaştırılır. Beşer aklının ürünü olan bilim yüceltilir. Doğaüstü güçler, ölümden sonra hayat gibi metafiziğe ait düşünceler içeren dünya görüşü terk edilerek pozitivist ve materyalist anlayışa dayalı dünya görüşü hâkim olmaya başlar. Bu anlayışta insan aklı en önemli gerçektir ve aklın ürünü olan bilim varlığa, hayata ve sanata ilişkin temel unsurdur. Bu anlayışta beş duyu ile test edilemeyen her şey yok sayılmıştır. Edebî bir tür olarak romanın ortaya çıkışı, bu dünya görüşü ile yakından alakalıdır. Nitekim romanın konusu da beş duyu ile test ettiğimiz her şey olabilir. Bunların dışında hiçbir şey, doğaüstü güçler klasik romanlarda yer alamaz.

Namık Kemal, roman türünün “güzeran etmemişse bile, güzeranı imkân dahilinde olan bir vakayı, ahlâk ve âdet ve hissiyat ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmesi”⁵³ özelliği üzerinde durur. Çünkü romanda var olan tüm unsurlar akla ve mantığa uygun olmalıdır. Kişilere insanüstü özellikler yüklenmez.⁵⁴ Klasik romanda zaman ve mekân tasvirleri gerçeğe yakındır. Ayrıca neden-sonuç ilişkisi de önemlidir: “Romanın geleneksel anlatı türlerinden en önemli farkı, salt olay hikâyesini aktarmakla yetinmeyip bu olaya nelerin sebep olduğunu ve olay sonucunda nelerin ortaya çıktığını, olayın kişiler üzerinde ne gibi duygusal, düşünsel etkiler yaptığını irdelemesidir.”⁵⁵

⁵² Yavuz Demir, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002, s.13-14.

⁵³ Namık Kemal, **Celâl Mukaddemesi**, İstanbul, Ebüzziya Matbaası, 1305, s. 17-18.

⁵⁴ Burada bahsedilen dönem, romanın ortaya çıkış dönemleri ve bahsedilen tür klasik romanlardır. Modernist ve Postmodern roman bu tanımların dışında özellikler taşımaktadır. Araştırmamızın kapsamı nedeniyle modernist ve postmodern roman konumuzun dışında kaldığı için “roman” terimiyle klasik roman kastedilmektedir.

⁵⁵ Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s.68.

Edebî bir tür olarak roman türünü geleneksel türlerden ayıran belli başlı özellikler vardır. Örneğin, roman kişileri geleneksel anlatıların ideal tiplerinin aksine günlük hayatta karşılaşılabilecek, güçlü ve zayıf, iyi ve kötü özellikleri olan daha canlı ve somut, ideal yerine yerel kişilerdir. Roman kendisinden önceki türlerden farklı olarak genel kültürel eğilimlerden ziyade ‘birey’i yansıtır. Buradaki ‘birey’ vurgusu, roman öncesinde etkili olan trajedide insanın evrensel yanlarının ele alınmasıyla ilgilidir. Klasisizm ve hümanizmden sonra ortaya çıkan romantizm, divan edebiyatında da karşılaştığımız ideal insan anlayışına karşı çıkar, sokaktaki insana yönelir. İşte bu noktada birey gündeme gelir. Evrensel değerlerin karşısına konumlandırılan bireydir bu.

Böylece sıradan kişileri, hastaları, sakatları yani evrensel insanı temsil etmediği gerekçesiyle trajedilerde görmediğimiz tipleri modern bir anlatı türü olan romanda görürüz.

“Önceki edebi formların kültürlerinin genel eğilimlerini yansıtmasına karşın, roman özellikle ‘birey’i ve ‘yeniden üretilmiş çevre’yi sunması açısından ayrılık gösterir. Bu ‘bireysel tecrübe’ daima yeni ve ayrıcalıklı tarafı olacaktır romanın.”⁵⁶

Romanda geleneksel anlatılardan farklı olarak mekân tasvirleri en ince detaylarına kadar anlatılır. Ayrıca zaman anlayışı da değişmiştir. Olayların yaşandığı zaman dilimleri geleneksel anlatılarda olduğu gibi belirsiz değil, belirli zamanlardır. Anlatıcı da daha gözlemci ve eleştirel bir konumdadır.

Romanı kendisinden önceki türlerden ayıran özelliklerden biri de yazarın ‘görme’ ve ‘duyma’ gücüne sahip olmasıdır. Ayrıca romanın ayırıcı bir başka özelliği ‘bütünlük’tür. “Romanda bir giriş, bir gelişme ve bir sonuç bölümünden oluşan, kendi içinde tutarlı organik bir bütünlük vardır.”⁵⁷

Birçok düşünüre göre roman, bir orta sınıf edebiyatıdır. Onun okuyucu kitlesi de okuryazar, boş zamanı olan, ticaretle uğraşan bir kitledir. Ahlaki değerler

⁵⁶ Yavuz Demir, **İlk Dönem Türk Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, s.12.

⁵⁷ Philip Stevick, **Roman Teorisi**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4.bs, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017, s.10.

konusunda oldukça hassas olan bu zümre kendisini alt tabakanın kabalıklarından, üst tabakanın ataletinden ayrı bir sınıf olarak değerlendirir.⁵⁸

Roman türü ilk ortaya çıktığı zamanlarda adî ve bayağı bir tür olarak görülmüş ve değersiz, uydurma olarak değerlendirilmiştir. 17. yüzyılda geçiş dönemi eserleri olarak romanslar görülmeye başlanmış, edebî olarak 18. yüzyılda gelişmiş, 19 ve 20. yüzyılda zirveye ulaşmıştır.

Türk edebiyatında ise roman, Batı'daki gibi bir gelişim evresine sahip olmamıştır. Osmanlı'da 19. yüzyılda yaşanan Batılılaşma hareketleri ile Batılı bir tür olarak romanın edebiyatımıza girişi paralel bir seyir izlemiştir. İlk roman denemeleri Batı edebiyatından çeviriler şeklinde olmuştur. İlk telif eserleri yazan Osmanlı aydınları, aynı zamanda batılılaşma hareketlerini yakından takip eden, destekleyen isimler olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda Tanpınar ilk telif romanın Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat* serisi olduğunu söyler:

“Garp hikayeleri tarzında eserler ise 1870’te Ahmed Midhat Efendi’nin neşrettiği Kıssadan Hisse ve Letâif-i Rivâyât’ın ilk beş cüz’ü ile başlar. 1873’te başlayıp 1875’te biten, Emin Nihad Bey’in Müsâmeretname’si ikinci teşebbüstür.”⁵⁹

Roman, edebî bir tür olarak Batılılaşma hareketlerinin halk arasında yaygınlaşmasında işlevi de olan bir tür olmuştur. Ayrıca Türk edebiyatındaki ilk romanlar teknik açıdan geleneksel edebiyattan da izler taşımaktadır. Yazarlar mesnevi ve halk hikâyeleri gibi türlerden gelen bir takım teknik özellikleri romanlarına taşımışlardır.

Tanpınar’ın Türk edebiyatında romanın tabii bir şekilde gelişmemesi, eskinin yıkılarak yerine romanın konulmak istenmesi nedenlerinden dolayı romanın bize hep yabancı kaldığı yönündeki düşüncelerine Durali Yılmaz katılmaz ve şöyle söyler:

⁵⁸ Stevick, **a.g.e.**, s.10

⁵⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 19.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s.286.

“Tanzimat romancıları, hevesli oldukları için roman yazmıyorlardı; belli bir gâye ve inandıkları bir dâva için yazıyorlardı. Mesela her şeye roman açısından bakan, roman üzerine birçok makaleler yazan ve bir de roman tarihi telif eden Ahmet Mithat’ı bir heveskâr olarak değerlendirmek mümkün değildir.

Gerek Namık Kemal’in, gerek Ahmet Mithat’ın yeni bir dil arayışları bile roman içindir. Denebilir ki, Türk dili roman sâyesinde sadeleşme yoluna girmiş, roman sâyesinde Türkçe cümle yeni bir şekil almaya başlamıştır.”⁶⁰

Gerek romancılar gerekse edebiyat araştırmacıları romanı değişik ölçütlere göre sınıflandırmaya çalışmışlardır. Örneğin akımlarına göre romantik, realist, natüralist; konularına göre sosyal, tarihî, psikolojik, polisiye roman vb. Farklı isimler tarafından birbirinden farklı sınıflandırmalar yapılmış olmakla birlikte genel kabul gören sınıflandırmalar Tarihî/Tarihsel Roman, Serüven Romanı, Polis ve Casus Romanı, Biyografik Roman, Kitch Roman/ Yığın Romanı, Politik Roman, Belgesel Roman, Coşumcu Roman, Gerçekçi Roman, Toplumcu Gerçekçi Roman, Macera Romanları, Gezi Romanları, Aşk Romanları, Evlilik Romanları, Aile Romanları, Oluşum Romanları, Gelişim Romanları, Eğitim Romanları, Sanatçı Romanları, Devlet Romanları, Köy Romanları, Büyükşehir Romanları, Ütopya Romanları, Anahtar Romanları, Kadın Hakları Romanları, Çağ Romanları, Realist Roman, Dramatik Roman gibi adlandırmalar şeklindedir.⁶¹

1.1.3.2.2. Öykü

Bir edebî tür olarak romanın tarihi 17. yüzyıla dayanmaktadır. Oysa kökeni geleneksel anlatılardaki hikâyelere uzanan kısa öykünün geçmişi çok daha uzundur. H. E. Bates bu geçmişin Habil ile Kabil anlatısına kadar uzandığını söyler.⁶² Ancak modern anlamdaki öykü türünün geçmişi bu kadar eski değildir.

⁶⁰ Durali Yılmaz, “**Türk Romanının Doğuşu ve Ahmet Mithat Efendi**”, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Doktora Tezi, 1987, s.7-8.

⁶¹ Ayyıldız, **Roman: Tanım-Tarihçe-Teknik**, s.33

⁶² H.E.Bates, **Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü**, Çev. Gökçen Ezber. 3.bs. İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2005, s.5

“‘Hikâye’ kelimesi destandan masala, fıkradan menkıbeye, romandan tiyatroya kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklamaktadır. Bu yüzden de bütün anlatı türlerini kapsayacak şekilde kullanılan hikâye sözcüğü kendine özgü bir türün adı olan hikâye özel adı ile karıştırılmaktadır. Bu sebeple her iki kavram, uzun bir süre yazarlarımız tarafından hikâye sözcüğü ile karşılanmıştır.”⁶³

Aslında Türk edebiyatında edebî tür olarak roman ve öykü ayrımı hemen hemen ikinci meşrutiyete kadar görülmez.⁶⁴ Roman türünden ‘hikâye’ adıyla bahsedildiği için bu iki kavram birbiriyle çoğu zaman karıştırılmaktadır.

“Ne var ki terim olarak öykü ve roman, birbirinden farklı türleri karşılamasına rağmen Tanzimat’ın ilk yıllarından başlayarak romanımızın olgunlaşmaya başladığı Servetifünun Dönemi’ne hatta İkinci Meşrutiyet Dönemi’ne kadar “hikâye” adıyla tanındı. Farklı bir söyleyişle, bizde roman terimi ancak geçen yüzyılın başından itibaren kullanılmaya başlandı.”⁶⁵

Mehmet Kaplan, hikâye sanatının diğer sanatlara benzerlik ve onlardan farklılıklarını şöyle tanımlar:

“Hikâye sanatı, şiirden farklıdır. Şairler eserlerinde genellikle kendi şahsi duygularını ifade ederler. Bunu yaparken de vezin, kafiye, dil musikisi gibi ‘teknik’ denilebilecek vasıtalarla başvururlar. (...) Hikayeciler de şiirde kullanılan vasitalardan faydalanırlar, fakat hikâyenin yapısı ve retoriği şiirden farklıdır. Hikayeciler, şairlerin aksine, kendi ‘ben’lerinden çok ‘başkaları’ndan bahsederler. Bilhassa ‘insanlar arasındaki anlaşmazlık ve çatışma’ hikâyede önemli bir yer tutar. Hikâye bu bakımdan roman ve tiyatroya yaklaşıp. Dramatik tarzda yazılmış hikayeler vardır. Romanın yanında hikâyenin hacmi küçüktür. Hikayeci de şair gibi bu ‘dar hacim’e bir dünyayı sıkıştırmaya çalışırken kendine has birtakım

⁶³Yılmaz Daşcıoğlu-Okan Koç, “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyete Ana Temalar”, Turkish Studies, C.4/1-I, Kış 2009, s.801.

⁶⁴ Konuyla ilgili bir inceleme için bkz. Necip Tosun, “Öykü ve Roman Farklılaşması Üzerine Notlar”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.240-246.

⁶⁵ Osman Gündüz, “Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana”, Turkish Studies, C.4/1-I, Kış 2009, s.764-765.

ameliyelere başvurur. Kelime ve sembollerin telkin gücü hikâye sanatında da önemli yer tutar”⁶⁶

Bunların dışında modern öyküyü geleneksel hikâyelerden ayıran en önemli özellikler, insanı maddi manevi özellikleri ile veren, zaman ve mekânın daha belirgin verildiği ayrıntılardır.

Hacmi dolayısıyla roman birtakım aksaklıkları örtse de doğası gereği öyküde kusurlar direkt göze çarpar. Bu yönüyle öykü, şiire benzemektedir. İçerisinde en ufak bir fazlalık göze çarptığı gibi ufak da olsa bir parçasında değişiklik yapılınca metin özelliğini kaybedebilmektedir.

Geleneksel anlatılardan çağdaş anlatı türlerine geçiş süreci şüphesiz bir anda olmamıştır. 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve kabadayılarının yaşam serüvenleri içinde, batakhanelerde ve İstanbul’un eski mahallelerinde yaşanan birtakım aşk serüvenlerini anlatan ‘realist halk hikâyeleri’ modern anlatının Türk edebiyatındaki ilk örnekleri sayılmaktadır. Fakat bu dönemde ‘roman’ ve ‘hikâye’ kavramının karşılığı tam olarak yerleşmemiştir:

“Tanzimat’tan sonra roman türü ile farklı yapısal özellikler taşıyan bir anlatı türü olarak yeni bir hikâye tarzının oluşmaya başladığı da görülmektedir. Gerek roman ve gerekse bu yeni hikâye türünün başlangıçta birbirinden ayrılması konusu Halit Ziya’ya kadar sorunlu bir konu olarak devam etmiştir. Aynı şekilde bu yeni türün kaynakları konusu da yine başlangıç dönemi açısından farklı görüşlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.”⁶⁷

Türk edebiyatında Tanzimat’tan sonraki hikâye ve romanın temelinde Batı’daki örnekler yer almakla birlikte Batı tesirinden uzak bir şekilde yazılmış olan Aziz Efendi’nin *Muhayyelat*’ı, gerçekçi anlatıma olan yakınlığından dolayı, bazı

⁶⁶ Mehmet Kaplan, **Hikâye Tahlilleri**, 18.bs, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s.12-13.

⁶⁷ Daşcıoğlu-Koç, **a.g.m.** s.800.

kaynaklarda geleneksel anlatıdan ayrılarak modern hikâyenin başlangıcı sayılmaktadır.

“Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vak’ının tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar.”⁶⁸

Bu ilk örnekler gerçekçilik açısından oldukça acemi eserlerken ilerleyen yıllarda yazılmış olan Sami Paşazâde Sezai’nin *Küçük Şeyler* (1891) adlı kitabındaki hikâyeler, *Rumuzu’l-Edeb* (1898)’de yer alan hikâyeler ve Nâbizâde Nâzım’ın *Karabibik* (1890) adlı uzun hikayesi, modern öyküye geçişte önemli kaynaklar olarak, sonradan gelecek olan Halit Ziya, Ömer Seyfettin, Sait Faik gibi önemli öykü yazarlarına kılavuzluk etmişlerdir. Bu ilk denemelerin yanı sıra aynı yıllarda Batı edebiyatından yapılan çeviriler ve gazete yazıları aracılığı ile dilde sadeleşme çabalarının yaşanıyor olması, bu yeni türlerin oluşumunda etkili olan diğer unsurlardır.

1.2. Anlatıcı

Kurmaca anlatıda karşılaştığımız ilk unsur, sesini ilk duyduğumuz, varlığını hissettiğimiz ilk kişi; ‘anlatıcı’dır. “Roman sanatı esas itibariyle anlatılacak bir ‘hikâye’ ile bu hikâyeyi sunacak bir ‘anlatıcı’ya dayanır.”⁶⁹ Bu durum, bir metinde ‘anlatıcı’nın, hikâyeden ve diğer unsurlardan çok daha önemli olduğunu ortaya koyar. Çünkü diğer tüm unsurların metnin içerisindeki durumu, ‘anlatıcı’nın konumu ve metne nasıl ve nereden yaklaştığına bağlı olarak şekillenir. Anlatmaya dayalı tüm edebî türlerde ‘anlatıcı’ her zaman yer almış, zaman zaman karakterinde değişiklikler olsa da gerek geleneksel türlerde gerekse modern türlerde anlatının meydana gelme sürecinde her daim varlığını hissettiğimiz bir unsur olmuştur. “Öykülemeli kurmaca

⁶⁸ Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.290.

⁶⁹ Tekin, *Roman Sanatı*, Ötügen, s.21.

edebiyat eserlerinde içeriği aktaran kişi”⁷⁰ olarak tanımlanan anlatıcının metnin içindeki konumu, işlevi, kişiliğinin açık veya kapalı oluşu gibi özellikleri zaman içinde değişimlere uğrasa da anlatıcı, kurgusal metinlerin olmazsa olmaz bir ögesidir. “Anlatma olduğu sürece bir anlatan kimse, anlatıcı ses olmak zorundadır.”⁷¹ Bazı araştırmacılar mimetik söylemde anlatıcının aradan çekildiğini savunsa da genel kabul gören görüş, anlatıya dayalı metinlerde böyle bir durumun olamayacağıdır. Anlatı metinlerinde mimetik söylem gibi görünen bölümler bile metnin doğası gereği diegetik özellikler taşır.

Seymour Chatman’a göre “Anlatan kimse yani aktaran kaynak, en iyi biçimde, sesi en az işitilir anlatıcıdan en çok işitilir olana kadar uzanan bir olasılıklar yelpazesi olarak tanımlanabilir.”⁷²

Manfred Jahn, anlatıcı terimini Genette ve Labov’un söylemlerinden yola çıkarak şöyle tanımlar:

“Anlatıcı, anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir yani bir anlamda anlatı söyleminin “ses”idir. Gönderilenle (ya da dinleyenle) bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl (özellikle hangi bakış açısından, hangi düzende) anlatılacağına, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren aktördür. Gerekliği taktirde, anlatıcı, öykünün “anlatılabilirliği”ni savunabilir ve öykünün verdiği ders, mesaj ya da amacıyla ilgili yorumlar yapabilir.”⁷³

Günümüz yazarlarının estetik algılarında gerçekleşen değişim ve zaman içinde anlatıcının konum ve işlevinde yaşanan farklılıklar, anlatı içerisinde anlatıcıya olan bakışı da etkilemiş ve değiştirmiştir. Theodor W. Adorno, Flaubert öncesi romanla modern romanı karşılaştırarak anlatıcının şu yönüne dikkat çeker:

⁷⁰ Hakan Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatında Yüz Terim**, 3.bs., Ankara, Hece Yayınları, 2020, s.29.

⁷¹ Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, s.137.

⁷² Chatman, **a.g.e.**, s.138.

⁷³ Jahn, **Anlatıbilim**, s.62.

“O zamanki düşünüm ahlakiydi: romandaki karakterlerin yanında ya da karşısında taraf olmak. Yeni düşünüm ise temsil etme yalanına karşı taraf tutar - hatta aslında anlatıcının kendisine karşı: Anlatıcı olayların gözetleyici yorumcusu olarak kendi kaçınılmaz katkısını düzeltmeye çalışıyordur şimdi. Biçimin bu bozuluşu onun kendi alanına içkindir.”⁷⁴

Bu noktada ‘yazar’ ve ‘anlatıcı’ kavramlarına değinmek gerekir. Kurguya dayalı bir metinde ‘yazar’ ile ‘anlatıcı’ kavramları birbirinden farklıdır. Yazar, metnin düzenleyicisidir, metnin her türlü mesuliyetine sahiptir ve metnin içine dahil değildir, yaşadığımız dünyaya ait olan gerçek kişidir. Bu kişinin metnin içindeki olaylarla hiçbir bağlantısı yoktur. Eti ve kemiğiyle gerçek bir kişidir. ‘Anlatıcı’ ise anlatının en temel unsurlarından biridir. Ancak metin bir okur tarafından okunduğu anda var olur, okuma eylemi bittiğinde bu var oluş sonlanır. Bize anlatıyı aktaran bir sözcü, gerçek dünyada var olmayan kurmaca bir kişiliktir. Bir anlatıda yazar, anlatıcı olarak birinci tekil şahıs zamirini kullansa bile bu kişi her zaman yazarın kendisi olmaz. Kurmaca anlatılardaki ‘ben’ zamiri âdeta bir sözcü niteliğinde olup günlük, anı vb. gibi türlerde yazarın kendisi olabilmektedir. Otobiyografik özellikteki kurmaca anlatılarda bile her zaman yazar ile anlatıcı birebir örtüşmeyebilir çünkü, yazar her zaman başından geçen şeyleri eksiksiz anlatmaz. Orada da bir anlatma eylemi devreye girer. Ayrıca anlatıcıdan farklı olarak yazar eserin sonunda ne olacağını bilen kişidir.⁷⁵

Anlatıcı, yazardan farklıdır fakat, “bu farklılık nedeniyle romanda anlatılanların yazarı değil de anlatıcıyı bağladığı iddia edilemez. ... aslında romanda her ne anlatılıyorsa bütünüünün altında yazarın parmağı vardır.”⁷⁶

Milan Kundera, romanlarında doğrudan kendisinin konuştuğu bölümler olduğu yönündeki görüşe şöyle cevap verir: “Evet, konuşan yazardır ama gene

⁷⁴ Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, 5.bs. İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s.44.

⁷⁵ Stevick, **Roman Teorisi**, s.94.

⁷⁶ Selçuk Çıkla, “**Romanda Kurmaca ve Gerçeklik**”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.111-129.

de,söylediği her şey ancak bir karakterin manyetik alanı içinde geçerlidir.”⁷⁷ Kundera, bu cümlesiyle kendisinin romanda dile getirdiği sözlerin yazar kimliğinin dışında, kurmaca dünyaya ait düşünceler olduğunu vurgular.

Yazar-anlatıcı ilişkisine yönelik çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. Ayşe-Zeynel Kıran, yazar ile anlatıcı arasında üç farklı ilişki olduğundan bahseder: İlk olarak yazar ile anlatıcının örtüşmesinden söz edilebilir. Burada anlatıcı ‘ben’ zamirini kullanır ve aralarda çok açıkça yazara göndermelerde bulunabilir. İkinci bir ilişki türü yazar ile anlatıcının birbirine karışmasıdır. Bu ilişkide okur, hiçbir zaman sesini duyduğu kişinin anlatıcı mı veya yazar mı olduğunu net olarak anlayamaz. Tam olarak bunu anlaması için okurun yazarı çok iyi tanınması, söyleşilerini, anılarını, günlüklerini biliyor olması gerekir. Böyle anlatılarda kurmaca ile dış gerçeklik iç içedir. Son olarak yazar ile anlatıcının farklılaştığı metinlerden bahsedebiliriz. Böyle anlatılarda karşımıza çıkan ‘ben’ zamiri tamamen kurmacadır, anlatıcı ile yazarın gerçek kimliği arasında hiçbir bağlantı ve benzerlik yoktur. Okur böyle bir benzerlik sezmez.

Chatman, Monroe Beardsley’den yola çıkarak yazar ile anlatıcının, yazar aksini iddia etmediği sürece birbirine karıştırılmaması gerektiğini savunur:

“Yazar pragmatik bir bağlam sağlamadığı ya da anlatıcıyla kendisini ilişkilendiren bir iddiada bulunmadığı sürece, bir edebi yapının anlatıcısı yazarla özdeşleştirilemez. Bu nedenle karakter ve anlatıcının durumu yalnızca içsel bulgularla bilinebilir”⁷⁸

Booth’a göre, yazar kendini ne kadar geri planda tutmak istese de metinden tamamen silinmesi ve ayrı düşünülmesi imkânsızdır:

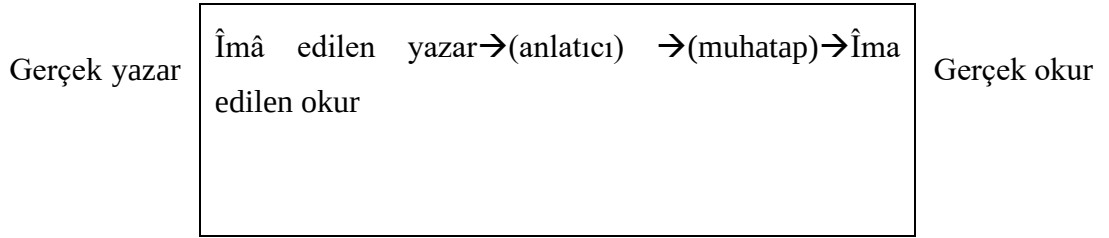
“Niye sadece bakış açısını değiştirmeyi gerektiren içeriden görüşlerle kendimizi sınırlamak yerine bir adım daha atıp tüm içeriden görüşlere karşı çıkmayalım? Gerçek hayatta böyle görme açıları yoktur. Kurmacada bunları vermek yazarın kendini dayatmasıdır. Bu bakımdan, sadece yazarın kendi sesinden

⁷⁷ Milan Kundera, **Roman Sanatı**, Çev. Aysel Bora, 7.bs., İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2017, s.81-82.

⁷⁸ Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, s.138.

konuştuğu yerlere değil, her dramatize edilmiş karaktere dair güvenilir ifadelerle karşı çıkmamız gerek, çünkü en fazla dramatize edilmiş anlatıcının icra ettiği anlatı edimi bile başlı başına yazarın bir karakterin uzatılmış “içeriden görüşünü” sunmasından ibarettir.”⁷⁹

‘Yazar-anlatıcı’ ilişkisine benzer şekilde ‘gerçek okur-muhatap’ arasında da bir ilişkiden söz edilebilir.⁸⁰ Yazar, metnin içine kurmaca bir okur yerleştirir ve zaman zaman ona ‘siz’, ‘okur’ gibi ifadelerle seslenebilir. Bu kişi de anlatıcı gibi gerçek hayatta karşılığı olmayan, sadece metin okunduğu anda var olan, yazar tarafından farklı bir ortamda yaratılmış olup metnin içerisindeki olaylara hiçbir şekilde dâhil olmayan kurmaca ve soyut bir özelliğe sahiptir.⁸¹ Okur meselesine değinen Seymour Chatman bu kavramı, ‘muhatap’ başlığı altında inceler. Ona göre, metnin içinde muhatabın konumu anlatıcının konumu ile paraleldir. Okur, “bütünüyle tanımlanmamış bir bireyden ‘hiçkimse’ye uzanan geniş bir yelpazede yer alabilir”⁸² diyerek muhatabı da anlatıcı tanımı ile benzer bir şekilde tanımlar. Açık ve örtük muhataplar, açık ve örtük anlatıcıların öykü içerisindeki dinleyici rolünü üstlenirler.



Tablo 1

⁷⁹ Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.29.

⁸⁰ Genette, **Anlatının Söylemi** isimli eserinde, anlatı içerisinde bir anlatıcı olduğu gibi aynı zamanda anlatılan da olduğunu dile getirir ve bu ögenin anlatıcı ile zorunlu olarak aynı öyküsel düzeyde yer aldığını söyler. Genette, **a.g.e.**, s.259.

⁸¹ Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin, s.139.

⁸² Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, s.141.

Tablo 1’de görüldüğü gibi Chatman, gerçek yazarın muhatabının gerçek okur, îmâ edilen yazarın muhatabının ise îmâ edilen okur olduğunu ileri sürer. Bu modele göre, altı figürden gerçek yazar ve gerçek okur dışında kalan dört figür anlatı metninin içerisinde yer almaktadır.

1.2.1. Anlatıcı ile İlgili Kavramlar

1.2.1.1. Zımnî Yazar

Yazar-anlatıcı-okur ilişkisinin yanı sıra yazarın metin karşısındaki tutumu da çokça tartışılan bir mevzu olmuştur. Wayne C. Booth, yazarı anlatıcıdan ayırırken bu ikisinden farklı olarak bir zımnî yazarın varlığından bahseder.⁸³ Booth, romancı için; “yazarken sırf ideal, gayrişahsi ‘genel bir insan’ yaratmaz, başka insanların eserlerinde gördüğümüz zımnî yazarlardan farklı olarak ‘kendisinin’ zımnî versiyonunu yaratır.” diyerek romancının metnin içerisinde yaratılan zımnî varlığından bahseder.⁸⁴ Bir başka deyişle “yazar üretici, örtük (zımnî) yazar eseri organize eden, anlatıcı ve kahramanlar ise bunları anlatanlardır.”⁸⁵ Yazarın metin karşısında nesnel olması gerektiğini söyleyen Booth, yazarın ikinci benliğinin eserlere yansımalarının kaçınılmaz olduğunu ileri sürer. Fakat bu ikinci benlik, yazarın gerçek varlığından farklıdır zira bir yazarın farklı eserlerinde ortaya çıkan farklı ikinci benlikleri olabilir:

“Yazarın “ikinci benliği”, şurası açıktır ki bu mevcudiyetin okurun gözünde çizdiği portre, yazarın en önemli etkilerinden biridir. Yazar ne kadar gayrişahsî olmaya çalışırsa çalışsın, okur bu tarzda yazan resmi yazıcıya dair bir portreyi ister

⁸³ Zımnî yazar için Philip Stevick “yazarın sanatçı kişiliği” tabirini kullanır. bkz. Stevick, **Roman Teorisi**, s. 89.

⁸⁴ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s.80.

⁸⁵ Fatih Tepebaşı, **Edebiyat Bilimine Giriş**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2015, s.38.

istememez oluşturacaktır- ve bu resmi yazıcı asla tüm değerlere karşı nötr olamayacaktır elbette.”⁸⁶

Bu resm  yazıcı, yazarın eserle ilişkisine göre yeni bir şahsiyete bürünecektir:

“Nasıl ki şahsi mektuplar mektuplaşılan kişiyle ilişkilerin ve her bir mektubun amacının farklılaşmasına bağlı olarak benliğin farklı versiyonlarını zımnen gösterirse, yazar da bazı eserlerin ihtiyaçlarına bağlı olarak farklı bir havayla yazmaya başlar. Bu farklar en çok ikinci benliğin hikâyede açık ve söz alan bir rol oynadığı durumlarda belirgindir.”⁸⁷

Booth, bu ikinci benlik ya da zımnî yazar meselesi üzerinde detaylıca durur ve yaratılan ikinci benlik ve onunla okurun ilişkisi hakkında bir terimin olmayışını ilginç bulur. Bahsedilen ikinci benlik için anlatıcı terimini uygun bulmaz zira bu terim, metnin içinde var olan konuşmacı için kullanılmaktadır. Booth’un bahsettiği ise metnin dışında var olan, anlatıcıdan farklı, anlatıcı ile yazar arasında duran bir kişiliktir. Yani aslında anlatıcı da zımnî yazarın yarattığı bir unsurdur. ‘ slup’, ‘ton’ ve ‘teknik’ terimlerinin zaman zaman ‘zımnî yazar’ı ifade etmek için kullanıldığını fakat bu terimlerin aslında tam olarak ‘zımnî yazar’ terimini karşılayamayacağını belirtir:

“Bizi tatmin edecek terimin eserin kendisi kadar geniş olması, ama yine de bu eserin kendi kendine var olan bir şey değil, seçen ve değerlendiren bir kişinin ürünü olduğuna dikkat çekebilen bir terim olması gerekir. ‘Zımnî yazar’ neyi okuyacağımızı bilinçli ya da bilinçsizce seçer; onu gerçek insanın ideal, edebî, yaratılmış versiyonu olarak görürüz; kendi seçimlerinin toplamıdır.”⁸⁸

⁸⁶ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s.81.

⁸⁷ Booth, **a.g.e.**, s.81.

⁸⁸ Booth, **a.g.e.**, s.84.

Booth, büyük eserlerin büyüklüğünü de bu zımnî yazarın kendisiyle uyum içinde olup olmamasına bağlar. Eserde anlatılan tüm değerlerle zımnî yazar uyumlu ise, yazarın kendi hayatında bu değerlerle ters düşmesi bu durumu değiştirmez. “Zira bizim bilebileceğimiz kadarıyla, hayatındaki tek samimi an bu romanı yazdığı an olabilir.”⁸⁹

1.2.1.2. Güvenilir/Güvenilmez Anlatıcı

Booth, *Kurmacanın Retoriği* adlı çalışmasında anlatıcının ‘güvenilirliği’ üzerinde durur. Ona göre normal hayatta tanıdığımız biri bile olsa herhangi bir insanın, anlatsa inanmayacağımız hikâyeleri bize yazar anlatınca sorgulamadan inanırız: “En güvenilir tanığa dahi, Eyüp hakkındaki açılış cümlelerini kuran yazara güvendiğimiz kadar güvenmeyiz.”⁹⁰

Booth, bakış açısının ve anlatıcının birinci tekil şahıs, üçüncü tekil şahıs gibi terimlerle ifade edilmesini yetersiz görür. Çünkü aynı bakış açısıyla yazılan bir eser başarılı olurken diğerinin başarısız olmasını bu durum açıklamakta yetersiz kalır. Bu durumda en önemli faktör, anlatıcının dramatize edilip edilmediği ve yazarın ikinci benliği ile eserde temsil edilen düşüncelerin paylaşılıp paylaşılmadığı yani samimiyet meselesidir. Booth, eserin normlarına uygun olan anlatıcıyı güvenilir anlatıcı, eserin normları ile uyumlu olmayan anlatıcıyı ise güvenilmez anlatıcı olarak isimlendirir.

1.2.1.3. Örtük Anlatıcı

Seymour Chatman, anlatıcıları incelerken anlatıcı tiplerini sınıflandırmaktan daha önemli olan şeyin anlatıcının işitilebilirlik derecesi olduğunu söyler. Bu derece anlatıcının örtük mü yoksa açık mı olduğunu gösterir. Chatman’a göre;

“Örtük ya da silik anlatıcılar ‘öykülenmemişlik’ ile bariz olarak işitilebilir anlatının ortasında yer alırlar. Örtük anlatıda olaylardan, karakterlerden ve

⁸⁹ Booth, **a.g.e.**, s.85.

⁹⁰ Booth, **a.g.e.**, s.15.

uzamdan bahseden bir ses duyarız ancak bu sesin sahibi söylemin gölgesi ardında gizli kalır. “Öykülenmemiş” öykünün aksine, örtük anlatılar bir karakterin konuşmasını ya da düşüncelerini dolaylı biçimde ifade edebilir. Bu tür bir ifade, öykülenmemiş anlatıların basit zihin okuyan stenografından niteliksel olarak farklı bir yorumlayıcı aygıtın ya da aracın varlığını gerektirir. Karakterlerin düşüncelerini dolaylı ifadelerle dönüştüren bazı yorumlayıcılar olmalıdır. Ancak biz onların eğilimlerinin sözcüklerin ardına saklanıp saklanmadığını bilemeyiz: “John geleceğini söyledi” cümlesi, “John, ‘Geleceğim’ dedi”den başka ifadeler de aktarabilir çünkü John’un tam olarak bu sözcüğü kullandığının garantisi olamaz.”⁹¹

Yani örtük anlatıcı, varlığını çok fazla hissettirmese de olayları ve karakterlerin konuşmalarını kendi yorumuyla sunan bir dış konuşmacı durumundadır. Chatman’ın böyle bir anlatıcı için verdiği örneklerde, özellikle karakterin zihninden geçenler sunulurken karakterin bahsedilen analizleri yapacak donanımda olmadığı, bu analizlerin karakterden daha yetkin bir anlatıcı tarafından yapılabileceği saptaması üzerinde durulur. Kısacası, bir karakterin zihninden geçenler mimetik tarzda sunulurken kullanılan ifadeler karakterin kişisel özelliklerine, eğitim ve bilgi birikimine, tecrübelerine uygun değilse burada bir örtük anlatıcının varlığından söz edilebilir. Eğer ifadelerin anlatıcıya ait olduğu açıksa bu anlatım tarzı dolaylı anlatım; karakterin zihninden geçenler karaktere uygun bir ifade şekliyle aynen alıntılanıyorsa serbest anlatım olarak adlandırılır. Örneğin, ‘gitmesi gerektiğini düşündü’ dolaylı bir anlatım örneği olarak, ‘gitmesi gerekiyordu’ cümlesi serbest bir anlatım biçimi olarak sunulur. Özetle, dolaylı anlatımda anlatıcının aktarımı söz konusuyken serbest biçimde karakterin zihninden geçen aynen aktarılır. Dolaylı olmayan, doğrudan serbest biçimler iç monolog tekniğinin bir özelliğidir.

Tam bu noktada dolaylı anlatıcı ile örtük anlatıcı birbirine karıştırılabilir. Dolaylı etiketlenmiş biçimler, anlatıcının varlığını ortaya çıkaracak kadar anlatıcıyı vurgulayabilir:

⁹¹ Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, s.184.

“John, haklı olduğu sonucuna vardı’ cümlesi, ‘John haklı olduğunu düşündü’ cümlesinden daha çok anlatıcı dolayımı ima eder çünkü ilk cümlede John’un sonunda karara vardığı zihinsel süreç anlatıcı tarafından nitelendirilir.”⁹²

1.2.1.4. Anlatıcının Yetkisi

Seymour Chatman, anlatıcının yetkisi meselesini ele alırken ‘her şeyi bilme’ yetkisini karakterlerin zihinlerine girebilme işleviyle sınırlandırır ve başka güçler için başka kavramlar kullanmayı teklif eder. Örneğin, uzam sorunu ele alınırken anlatıcının bir kerede görsel olarak asıl bilincinin yer aldığı tek bir sahne bildirmesine izin verilir. Ya da anlatıcı eş zamanlı olayları anlatırken sahneler arasında gidip gelme yetisine sahip olabilir.

“Anlatıcının asıl aklının sahneden⁹³ bulunmaksızın A konumundan B konumuna geçebilme yeteneğine ‘her şeyi bilme’den çok ‘her yerde olma’ denmelidir. Mantıksal olarak bu iki özellik arasında zorunlu bir bağlantı yoktur. Anlatılar, anlatıcının her yerde olmasına izin verse de her şeyi bilmesine izin veremeyebilir ya da tersi söz konusu olabilir.”⁹⁴

Bu durum, zaman için veya başka unsurlar için de söz konusu olduğundan farklı adlandırmalara ihtiyaç olduğunu düşünür Chatman. Örneğin, anlatıcının bir zihinden bir başka zihne geçişlerini anlatmak için ‘değişken sınırlılık’ kavramını kullanır. Bu geçişler, anlatıcının her şeyi bilme özelliğinden farklıdır. Geçişler yapılırken herhangi bir amaç uğruna değil de günlük hayatın rastgeleliğini yansıtacak bir anlatım tarzı benimsenir. Bu zihinsel değişimler tesadüfî bir görünüme sahip, aynı zamanda olay örgüsüne hiçbir katkısı olmayan amaçsız geçişlerdir.

Anlatıcının yetkisi ve baskınlığı karakterlerin yapmadıkları, söylemedikleri hatta düşünmedikleri şeyleri yani bilinçaltını bilebilecek kadar ileri gidebilmektedir. Anlatıcı yorumlama, yargılama, genelleme ve adlandırmalarda bulunabilir.

⁹² Chatman, **a.g.e.**, s.195.

⁹³ Chatman’ın eserinde bu kelime ‘sahneden’ olarak yazıldığı için alıntı bu şekilde yapılmıştır.

⁹⁴ Chatman, **a.g.e.** s.198.

1.2.1.5. Estetik Mesafe

Anlatıcı, muhatap ve eser (özellikle karakterler) arasında ‘yakın’ ve ‘uzak’ olmak üzere iki temel mesafe derecesi vardır. Seymour Chatman, bu ilişkinin beş farklı derecesi olduğunu belirtir:

1. Anlatıcı ve muhatap birbirlerine yakın ama karakterden uzak olabilirler (örneğin ironi durumunda).
2. Anlatıcı, uzak kalırken muhatap ve karakteri yakın temas kuracakları biçimde yerleştirebilir.
3. Anlatıcı ve karakter birbirlerine yakın, muhataba uzak olabilirler (güvenilmez birinci kişi anlatımda olduğu gibi).
4. Üç unsur, birbirine yakın durabilir.
5. Üç unsur, birbirlerinden uzak olabilir.

Bu estetik mesafe derecelerini belirleyen ana unsur, anlatıcıdır. Philip Stevick, estetik mesafeyi “okuyucu veya seyircinin bir sanat eserinde yaratılan dünya içinde kaybolma derecesi” diye tanımlar.⁹⁵ Buna göre, muhataba eserin ‘kurmaca’ yönünü hatırlatan her şey, estetik uzaklığı artırır. Bu bağlamda, işleyeceğimiz romanlarda da görüleceği üzere, ilk Türk romanlarında anlatıcı, sık sık ‘hikâye anlatmakta’ olduğunu vurgulayarak metin ile muhatap arasındaki mesafeyi artırır.

1.2.2. Anlatıcının Tarihsel Gelişimi

Anlatı türünün en önemli unsuru, ‘hikâye’yi bize aktaran ‘anlatıcıdır’. Geleneksel anlatılarda da konumu zaman zaman değişikliğe uğrayan anlatıcı, çoğunlukla anlatının önemli bir ögesi olmuştur. Sözlü kültürde sözlü anlatı metni; icra edildiği mekânın, anlatıcı ve dinleyicilerin özelliklerine göre şekillenen bir metindir. Sözlü anlatılarda eserin bir yazarı/musannifi bir de icra eden nâkili bulunmaktadır. Örneğin, Türk halk edebiyatı türlerinden olan halk hikâyelerinin anlatıcısı olan âşıklar, kendi tasnif ettiği hikâyeyi anlatırken daha önce duydukları hikâyelerden yararlanarak metni zenginleştirmeye çalışırlar. Aslında bu farklılığın bir

⁹⁵ Stevick, **Roman Teorisi**, s.93.

etkeni de dinleyici kitledir. Bir âşık, aynı hikâyeyi değişik mekanlarda farklı detaylarla ve uzunlukta anlatır:

“Sözlü geleneğe mensup Türk halk anlatıları anlatıcı, dinleyici, işlev ve sosyal şartlar bağlamında yaratılır, bu unsurların değişimine bağlı olarak yeniden şekillenir hatta devamlılık gösterir. Dolayısıyla anlatıları bunlardan bağımsız, soyutlanmış, yalnızca birer metin olarak değerlendirmek mümkün değildir”⁹⁶

Destan türünde anlatıcı, ilahi karakterli yapısıyla her şeyi görür ve bilir; aktaracaklarına kendi düşüncelerini de ekler. Destan anlatıcısının kendine has bir üslubu vardır ve eserde kendini geri planda tutmaz, âdeta yukarıdan her şeyi izleyerek anlatıyor gibidir. Bu anlatıcıya ‘destancı, âşık, şaman, ozan, baksı’; ilerleyen yıllarda ‘meddah’ gibi isimler verilmiştir. Bu anlatıcılar, metni icra eden anlatıcılardır yani yazardan farklı bir konumda bulunurlar. Sözlü kültürün ve destan türünün örneklerinin verildiği dönemlerde destan anlatıcılarına insanüstü gözüyle bakıldığı için destan anlatıcısı metinde mutlak bir güce sahiptir. Bu gücünü anlatma özelliği ile kazandığı içindir ki metnin içerisindeki mutlak hâkimiyetini gizleme gereği duymaz. Anlatıcının bu durumu, ilk dönem romanlarında da devam edecektir. Yazarların yarattığı kurmaca anlatıcı kendilerinin bir sözcüsü olacak, olaylar üzerindeki hâkimiyetini okura hissettirecektir:

“Batı’da, 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk da filozof sayardı. Onun için de hikayesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlak açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi. Böyle bir anlatıcı belli bir kişilik kazanma eğilimindedir ve iyice belirginleşirse, okurun gözünde, roman kişilerinin yanı sıra o da bir karaktere dönüşür.”⁹⁷

Modern dönem anlatılarını bu yönüyle etkilese de yazılı metnin anlatıcısı sözlü kültür anlatıcısından farklıdır. Çünkü sözlü kültürde anlatıcı; metnin dilini, uzunluğunu hatta olayların akışını dinleyicisinin tavrına göre belirler. Dikkatli ve

⁹⁶ Ayşe Yücel Çetin, **Türk Halk Hikayelerinde Anlatıcı Tipolojisi**, İstanbul, Kitabevi, 2016, s.25.

⁹⁷ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İletişim Yayınları, 2012, s.60.

istekli dinleyici karşısında oldukça verimli bir icra sergileyen anlatıcı, isteksiz dinleyiciye karşılık şarkılarını dahi kısa kesebilir. Dinleyiciyle kurduğu ilişkiye göre âşıkları kavuşturup kavuşturmayacağına karar verebilir.⁹⁸ Bu durum, yazılı metinlerde söz konusu değildir.

18. yüzyıldan itibaren romantizmle birlikte ahlakçı ve bilirkşi niteliklerine sahip olan romancının oluşturduğu anlatıcı tipi de dönemin yapısına uygundur. Anlatıcı, 18. yüzyılın önemli kavramları olan din ve milliyetçilik duygularının coşkun söyleyiş tarzıyla, insanlara ideal olanı göstermeyi hedefleyen, hâkim bir konumdadır.

Gösterme-anlatma ayrımının iyice keskinleştiği ve mimetik söylemin daha üstün görüldüğü realizmde anlatıcının hâkimiyeti zamanla azalır. Realizmde amaç inandırıcı olmak olduğu için yazarlar, anlatıcının yetkilerini karakterler ile paylaşmaya ve karakterlerin duygu ve düşüncelerine daha çok önem vermeye başlarlar. Realizmle birlikte anlatıcının hâkim konumu zayıflamıştır.

Modernizmle beraber bireyin kurallar ve sınırları inkâr ederek kendine yöneldiği bir dönem başlamıştır. Birey; bunalımını, yalnızlığını ve yabancılaşmasını psikoloji biliminde yaşanan gelişmelerin de yardımıyla farklı tekniklerle aktarmaya çalışır. Karakterlerin bilinci, psikolojik durumu, zaman algısı gibi unsurlar (bilinç akışı, iç monolog gibi tekniklerin de yardımıyla), anlatıcının sesi daha az duyulacak şekilde aktarılır.

Son olarak postmodernizmin, anlatı türleri arasındaki sınırları yok sayması; var olan kavramların daha önce sahip oldukları tanımları kaybetmeleriyle birlikte ‘anlatı’ tanımı da sınırsız bir genişliğe ulaşmıştır. Yaşanan bu değişimler anlatının en önemli unsurlarından olan anlatıcı üzerinde de etkili olmuştur. Üstkurmacanın postmodernizmde önemli bir teknik olarak kullanımıyla birlikte anlatıcı da metnin içinde kurgulanmış bir varlık olarak aktarılmaya başlanır. Yazar, anlatı metninde

⁹⁸ Çetin, *Türk Halk Hikayelerinde Anlatıcı Tipolojisi*, s.46-47.

anlatıcının sesini saklamaya çalışmaz. Fakat anlatıcı, tek bir sese ve tek bir odağa sahip olmadığı için bu seslerin çokluğu anlatıcının kimliğini bulanıklaştırır.⁹⁹

“Modern romanın aksine postmodern romanlarda anlatıcı etkin bir rol üstlenir. Çoğu zaman figüratif kadronun bir elemanı konumundadır. Olayların seyri üzerinde büyük bir etkisi olduğunu, kurgunun istediği yönde ilerleyeceğini sık sık hatırlatır. Hatta bazen olay akışını durdurur, farklı konulardan söz etmeye başlar. Bu yönüyle postmodern romanın anlatıcıları klasik (yansıtmacı) romanın anlatıcılarını anımsatır. Türk edebiyatının klasik döneminden Ahmet Mithat’ın romanlarındaki anlatıcı da bu yönüyle postmodern romanlardaki anlatıcı ile benzerlik gösterir.”¹⁰⁰

1.2.3. Anlatıcı Tipolojileri

Roman türünün en önemli unsurlarından biri olan ‘anlatıcı’ unsurunun pek çok araştırmacı tarafından farklı sınıflandırmaları yapılmıştır. Bu bölümde bu sınıflandırmaların en yaygın olanlarından ‘kullanılan şahıs zamirine göre anlatıcı tasnifi’ ve ‘öykü ile ilişkisine göre anlatıcı tasnifi’ ele alınacaktır. Bu tasnifler hakkında bilgi verildikten sonra bir literatür taraması yapılarak farklı kaynaklarda anlatıcı unsurunun başka hangi yaklaşımlarla tasnif edildiğine dair görüşler ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1.2.3.1. Kullanılan Şahıs Zamirine Göre Anlatıcılar

1.2.3.1.1. Birinci Tekil Şahıs Anlatıcı

Ben anlatıcı da denen bu anlatıcı tipi, olayları anlatırken ‘ben’ kipini kullanır ve konum olarak metnin içerisindedir. Yapısı gereği beşerî bir özellik taşıyan ben anlatıcının ilahi bir yönü bulunmadığından romancı için daha sınırlı bir

⁹⁹ Hayrunnisa Topçu, anlatıcı kavramının tarihsel ve kuramsal gelişimini Türk romanından örneklerle ele aldığı doktora tezinde düşünce akımlarıyla birlikte anlatıcının da değişimini detaylı şekilde ele alır. bkz. Hayrunnisa Topçu, “**Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme**”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2015.

¹⁰⁰ Gamze Somuncuoğlu Özot, “**Postmodern Romanda Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı**”, Turkish Studies (Elektronik), Volume 7/3, Summer 2012, p. 2275-2286.

bakış açısı sunar ve bu yönüyle daha az tercih edilmiştir. Fakat bu zaafının yanında okurun karakterle özdeşleşmesi yönüyle avantajlıdır. Olayları, kişi ve durumları kahramanın gözüyle okuyan bir okur için bu yöntem daha gerçekçi, içten bir anlatım sunar. Burada anlatan ve anlatılan aynı kişidir; dolayısıyla bu anlatıcı tipi ‘kahraman anlatıcı’ terimi ile de karşılanır.

Anlatıcının sınırlı bakış açısıyla olayları anlatmaya çalışmasından doğan problemleri en aza indirmek için yazarların denediği birtakım teknikler olmuştur. Mesela anlatıcıyı görme, sezme, yorumlama gibi yönleriyle donanımlı bir karaktere büründürmek veya anlatıcının yetersiz kaldığı noktalarda onun yükünü paylaşacak gözlemci kahramanlara yer vermek gibi uygulamalarla anlatımda başarıya ulaşmaya çalışılır. Yine ben anlatıcı ile yazmak isteyen yazarlar için kullanılabilecek bir başka yöntem, metinde mektup veya anı gibi farklı türlerin anlatım imkânlarından yararlanmaktır. Tüm bu uygulamalarla yazar, ben anlatıcının kısıtlı imkânını genişletme fırsatı bulmuş olur.

1.2.3.1.2. Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı

Üçüncü tekil şahıs anlatıcı, aslında romana destan türünden miras kalmıştır. Bu anlatıcının ilahî yönü, roman türünde de devam etmiştir. Romancılar için ‘o’ anlatıcının avantajları diğer anlatıcı türlerine göre oldukça fazladır. Böyle bir anlatıcı, metinde olaylara her yönüyle bakabilmekte, istediği her bilgiye sahip olabilmekte, karakterlerin iç dünyaları, zihin ve duygu dünyalarından haberdar olabilmekte, isterse kendine göre yorumlar yapabilmekte özgürdür. Bu özgürlük, romanın ‘yaratıcısı’ konumundaki yazar için çok caziptir ve roman yazarının egosunu en iyi şekilde doyuracak tüm özellikleri bünyesinde taşır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı kullanan bir yazar, üç anlatım tarzından birini seçmek durumundadır veya ikisini, üçünü birlikte de kullanabilir. Bu tarzlar ‘ilahî’, ‘yansız’ ve ‘kişisel’ olmak üzere üç ayrı tutum şeklindedir. İlahi (hâkim, tanrısal) konumundaki anlatıcı metinde varlığını saklama gereği duymaz. İnsanüstü yapısıyla her şeyi bilir, duyar ve görür:

“Yazar-anlatıcı tanrısal bir güçle romandaki kişiler hakkında her şeyi bilir; gerekli görürse zihinlerine girerek en gizli duygu ve düşüncelerini açıklar. Yarattığı roman dünyasında olayları, ilişkileri düzenleyen ve yöneten hep odur. Bir kişinin zihninden ötekinin zihnine, bir olaydan başka bir olaya, bir yerden başka bir yere dilediği anda geçebilir. Davranışlarında büyük bir özgürlük vardır. Bakış açısı sınırsızdır. İsterse olayları kuşbakışı bir gözle uzaktan sunabilir, isterse hikâyedeki kişilerin zihinlerine girerek onların gördükleri biçimde yakından gösterebilir. Tanrısal anlatım yönteminin en belirgin özelliği, yazar-anlatıcının her zaman ön planda bulunması ve yalnızca kişilerin duygu ve düşüncelerini aktarmakla kalmayıp, olaylara, kişilere, hatta genel olarak yaşama ilişkin kendi görüş ve düşüncelerini de belirtmesi, yorumlarda bulunmasıdır.¹⁰¹

İlk dönem romancılarımız tarafından en çok, bu anlatıcı tarzı tercih edilmiştir. Çünkü geleneksel metinlerden beslenen ilk dönem romancılarımız, yazdıkları metinlerle aslında bir yandan da toplumu eğitme görevi üstlenmişlerdir. İlahi konumdaki anlatıcının metnin içerisinde varlığını hissettirerek aralara girmesi, yorumlar yapması, gerektiğinde ansiklopedik bilgiler verebilmesi Tanzimat Dönemi romancılarımız için bu yöntemi cazip kılan sebeplerden sadece birkaçıdır. Romancının bu şekilde metinle okur arasına girmesinin gerçeklik algısını bozduğu yönünde görüşler de ortaya atılmıştır. Bu mesele edebiyat araştırmacıları tarafından özellikle 20. yüzyıldan itibaren tartışılmaya başlanmış, postmodernizmin gerçeklik algısını kırmasıyla tekrar gündeme gelmiş ve hâlâ tartışılmaya devam edilmektedir.

“Doğrusu odur ki, anlatıcı ve anlatım sorunu, salt bir biçim ve yapı sorunu değildir; işin içinde felsefi cereyanların, modaların ve dünya görüşlerinin de inkâr edilmez katkısı, payı vardır. Burada şu ölçüyü benimsemek gerekir: Sanat anlayışlarını ve dünya görüşlerini ‘birey’ temeli üzerine bina eden yazarlar, anlatıcının gizlenmesi konusunda daha duyarlı davranmakta; buna karşılık, “toplum”u ön planda tutan yazarlar anlatıcının gizlenmesine pek önem

¹⁰¹ Ünal Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, Ankara, DTCF Yayınları, 1977, s. 20-21.

vermemekte, hatta bu durumu, felsefe ve ideolojilerine daha uygun bulmaktadırlar.”¹⁰²

İlahi anlatıcının bu yönünü de göz önünde bulundurarak şunu söylemek gerekir ki romancının metin ile okur arasına girerek varlığını hissettirmesi; araştırmacılar tarafından teknik açıdan bir kusur olarak görülmüş, bu müdahalelerin romanın gerçekliğine gölge düşürdüğü öne sürülmüş, en aza indirilmesi gerektiği tavsiye edilmiş, metinler bu kusurdan uzaklaşması oranında başarılı kabul edilmiştir.

Her şeyi bilen bir bakış açısına sahip anlatıcıyı Marina Mackay, ‘âlim-i mutlak anlatıcı’ olarak adlandırır. Mackay’e göre bu tür anlatıcı “merkezî bilgiye güvenen bir devletin düzenleyici ilkelerini” örneklemektedir.¹⁰³

Üçüncü tekil şahıs anlatıcının benimsediği bir diğer tutum, yansız anlatıcı tutumudur. Adından da anlaşıldığı üzere bu konumdaki anlatıcının en önemli özelliği kişiler ve olaylar karşısındaki ‘objektif’ tutumdur. Anlatıcı âdeta bir izleyici gibi olayları sadece izler ve aktarır. Özellikle romanlardaki betimleme tekniğinin uygulandığı bölümler böyle bir tutumla yazılmıştır. Yine anlatıcının araya girmediği, yorum yapmadığı diyaloglardan oluşan kısımlar da yansız tutumla yazılmış bölümlerdir.

Kişisel anlatımda ise anlatıcı üçüncü tekil şahıstır fakat olaylara roman kahramanlarından birinin gözüyle bakar. Bu bakış roman kahramanının bakış açısı, onun duygu dünyası, onun algılama ve yorumlaması ile uyumludur. Kahramanın mizacı, kültürel düzeyi, duygusal ve psikolojik durumu anlatımın yönünü belirleyen unsurdur. Anlatıcı, aynı olay ve duruma farklı kişilerin perspektifinden de bakabilir. Burada yazarın dikkat etmesi gereken husus; anlatım ile anlatının sunulduğu bakış açısına sahip olan karakterin uyumlu olması, iğreti durmamasıdır. Aksi takdirde anlatının inandırıcılığı kalmaz, okurda güvensizlik duygusu oluşur. Kullanılan zamir

¹⁰² Tekin, **Roman Sanatı**, s.38-39.

¹⁰³ Mackay, **Roman Nedir?**, s.33.

yine üçüncü tekil şahıs zamiridir ve bu anlatımın diğer üçüncü şahıs anlatıcılardan ayrılan özelliği bakış açısı ile ilgilidir.

1.2.3.1.3. İkinci Çoğul Şahıs Anlatıcı

Bu teknik, kullanımının zorluğu nedeniyle roman yazarlarınca fazla tercih edilmese de Fransız romancı Michel Butor, *Değişme* adlı romanında böyle bir denemede bulunarak ‘siz’ kipi ile anlatım sağlamaya çalışmıştır. Bu tarz bir anlatıcı kullanımında anlatılanlar, ‘siz’in bilincinden aktarılacağı için kullanımı üçüncü tekil şahıs kadar kolay olmayacak, bu anlatıcı tipiyle eser kaleme alan yazarın, anlatıcının konumunu ustaca kurgulaması gerekecektir. Bu nedenle Türk ve dünya edebiyatında örnekleri az görülen bir uygulamadır. Bu tarz eserlerde ‘siz’ diye hitap edilen kişi, ‘genelleştirilmiş okur’ olarak kabul edilir.¹⁰⁴ Her ne kadar zorlukları olsa da henüz keşfedilmemiş bir bakış açısı olması bazı yazarlar için bu bakış açısını cazip kılmaktadır. Özellikle postmodern romanlarda birden fazla bilincin aktarımının yaygınlaşması ile anlatımda çeşitlilik arayan yazarlar, klasik anlatıcılar yerine farklı anlatıcı odaklarına yönelmeyi tercih etmişlerdir. Kullanımındaki zorluklar nedeniyle ikinci şahıslı anlatıcı marjinal ve sıkıntılı¹⁰⁵ olarak değerlendirilir.¹⁰⁶

1.2.3.2. Öykü ile İlişkisine Göre Anlatıcılar

1.2.3.2.1. Metin Dışı Anlatıcı

Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* adlı çalışmasında anlatıcıyı belirlerken kullanılan birinci tekil veya üçüncü tekil gibi terimleri yetersiz gördüğünü ifade eder. Çünkü anlatıcının mevcudiyetinin değişken olmadığını, bir anlatıcının kendi anlatısı içerisinde ancak birinci şahıs olarak bulunabileceğini söyler. Romancının seçiminin bu gramer biçimleri arasında değil, anlatı duruşları arasında olduğunu belirtir. Bu anlatı duruşları hikâyenin kahramanlardan biri tarafından anlatılması (homodiegetik-

¹⁰⁴ Janet Burroway, “**Bana İsmail Diyebilirsiniz: Bakış Açısı**”, Hasan Çakır, *Öykü Sanatı*, Konya, 2.bs, Çizgi Kitabevi, 2002, s.181.

¹⁰⁵ Tekin, *Roman Sanatı*, s.32.

¹⁰⁶ İkinci kişili anlatım tekniği ile ilgili örnekler ve detaylı bilgi için bkz. Meral Demiryürek, “**Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı**.” FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 2013, S.2, s. 119-139.

iç-anlatıcılı) veya dışarıdan bir anlatıcıya anlattırılması (heterodiegetik-dış-anlatıcılı) şeklindedir. Anlatıcı, anlatının aynı zamanda kahramanı ise burada otodiegetik (ben-anlatıcılı) duruş vardır.

Heterodiegetik anlatıcı; öyküye dâhil olmayan, dışarıdan bir gözle anlatan bir dış-anlatıcıdır. Kullandığı şahıs zamiri değişebilir. Bu anlatıcıyı belirleyen unsur anlatım kipi değil; olayları öykünün dışında durarak anlatmasıdır.¹⁰⁷

1.2.3.2.2. Metin İçi Anlatıcı

Metiniçi (homodiegetik) anlatıcı; öykünün içinde bulunan, olayları yaşayan veya gözlemleyen iç-anlatıcıdır. Bu anlatıcı bazen olaylardan etkilenir, birinci veya ikinci dereceden olaya müdahil olur, bazen de olayı sadece gözlemleyen bir roman karakteri pozisyonundadır. Onu belirleyen unsur, öykünün içinde var olmasıdır.¹⁰⁸

1.2.3.2.3. Ben Anlatıcı

Ben (otodiegetik) anlatıcı, ‘ben anlatıcılığı’ duruş sergileyen, kendi hikâyesini anlatan anlatıcı tipidir. Bu anlatıcı kendi hikâyesini anlatırken anlattığı hikâyenin yaşandığı zaman dilimindeki özellikleri değişmiş olabilmektedir. Örneğin, otodiegetik bir anlatıcı elli yaşındaki hâliyle yirmi yaşında yaşadığı hikâyesini anlatırken daha olgun ve olayların sonuçlarına vâkıf bir pozisyonda durduğu için öyküsünü yirmi yaşındaki bakış açısıyla değil elli yaşındaki bakış açısıyla anlatacaktır.¹⁰⁹

1.2.4. Anlatıcı Kavramına İlişkin Diğer Tasnifler

Çalışmamızda kullanacağımız anlatıcı tasnifini, Genette’ten yola çıkarak ‘öykü ile ilişkisine göre anlatıcılar’ olarak belirledikten sonra bu alanda yapılmış çalışmalara kısaca değinmek ve farklı tasnifler hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

¹⁰⁷ Genette, *Anlatının Söylemi*, s.244.

¹⁰⁸ Genette, *a.g.e.*, s.244.

¹⁰⁹ Genette, *a.g.e.*, s.245.

Kurgusal anlatıların en önemli öğelerinden biri olan ‘anlatıcı’ meselesi pek çok araştırmacı tarafından ele alınmış, farklı araştırmacılar ‘anlatıcı’ meselesini değişik tasniflerle ele almışlardır.

Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri* adlı eserinde üç anlatım konumu olduğunu söyler. Bunlar tanrısal anlatım konumu, ben anlatım konumu ve kişisel anlatım konumudur. Stanzel, roman anlatım biçimlerini de bu konumlara göre tanrısal anlatım romanı, ben anlatım romanı ve kişisel anlatım romanı şeklinde sınıflandırır.¹¹⁰

Rimmon-Kenan, anlatıcı tipolojisinde anlatı düzeylerine göre anlatıcı tiplerini; ektradiegetik, intradiegetik ve hypodiegetik yani öykü dışı, öykü içi ve üçüncü derecede anlatıcılar olarak değerlendirir.

Rimmon Kenan’a göre bir başka anlatıcı tipolojisi öyküye dâhil olma derecesine göre anlatıcı tipleri sınıflandırmasıdır. Bu da öykü içerisine dâhil olup olmaması yönüyle değerlendirilir. Rimmon-Kenan, algılanabilirlik derecesine göre anlatıcı tiplerini ‘açık’ ve ‘kapalı’ anlatıcılar olarak sınıflandırdıktan sonra anlatıcıları güvenilirlik derecelerine göre ‘güvenilir’ ve ‘güvenilmez’ anlatıcı olarak ikiye ayırır.¹¹¹

Mieke Bal da Genette gibi anlatıcının şahıs zamirine göre tasnifini yanlış bulur. Çünkü üçüncü tekil anlatıcı diye bir anlatıcı tipi ona göre mantıklı değildir. Bunu da şu örnekle anlatır: ‘Ben yarın yirmi bir yaşına basacağım’ cümlesini söyleyen kişi de ben anlatıcıdır, ‘Elizabeth yarın yirmi bir yaşına basacak’ diyen kişi de. Bu cümleleri şu şekilde tekrar söyleyince de anlatıcı değişmeyecektir: ‘(ben diyorum ki) yarın yirmi bir yaşına basacağım’ ve ‘(ben diyorum ki) Elizabeth yarın yirmi bir yaşına basacak’. Bu örneklerde görüldüğü gibi bu iki cümlede de konuşan, birinci tekil şahıs ‘ben’dir. Buradaki farklılık cümlenin öznesinin değil nesnesinin farklılığıdır. Bundan dolayı Mieke Bal, anlatıcı tiplerini şahıs zamirine göre

¹¹⁰ Franz K. Stanzel, **Roman Biçimleri**, çev. Fatih Tepebaşı, Konya, Çizgi Kitabevi, 1997, s.19-20.

¹¹¹ Shlomith Rimmon-Kenan, **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, London and New York, Routledge, p. 94-103.

belirlemeyi yanlış bulur.¹¹² Dolayısıyla anlatılan nesneye göre iki tip anlatıcıdan bahsedilebilir. Bu anlatıcılar metnin içinde karakter olarak var olan ve var olmayan olarak ikiye ayrılır. Ayrıca Bal, ben anlatıcının nesnesine göre farklılaşmasının çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkacağını değişik örneklerle göstermeye çalışır.

Anlatıcı tiplerini her araştırmacının farklı şekillerde tasnif ettiğini söylemiştik. Bu tasniflerin en kapsamlı olanlarından biri, Wolf Schmid'e aittir. Schmid, 2010 yılında yayımlanan *Narratology: An Introduction* adlı eserinde anlatıcı ve bakış açısı meselelerini ayrı ayrı ele alır. Anlatıcı tiplerini ise bir tablo ile on iki ayrı ölçüte göre belirler. Schmid'in anlatıcı tasnifi tablosu şöyledir:

Ölçüt	Anlatıcı Tipleri
Takdim kipi	Açık-kapalı
Diegetik konum	Diegetik olan- diegetik olmayan
Hiyerarşi	Birincil- ikincil-üçüncül
Belirginlik derecesi	Fazla belirgin-az belirgin
Kişiselik	Kişisel olan- kişisel olmayan
Göstergelerin homojenliği	Yoğun-seyrek
Değerlendirmeci konum	Nesnel-öznel
Yetkinlik	Her şeye vakıf- sınırlı bilgiye sahip
Mekânsal konum	Her yerde olabilen, belirli bir yerde

¹¹² Mieke Bal, **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**, fourth edition, Canada, University of Toronto Press, 2017, p.12-13.

	sabit duran
Karakterlerin bilincine erişebilme	Açıklanmış olan- açıklanmamış olan
Güvenilirlik	Güvenilmez- güvenilir

Tablo 2¹¹³

Yukarıdaki tablo ile anlatıcı tiplerini ayırdıktan sonra Schmid, hiyerarşi kıstasına göre ayırdığı birincil, ikincil ve üçüncül anlatıcılar tasnifinin çerçeve anlatılar için geçerli olduğunu vurgular. Bu teknik ayrıma göre birincil anlatıcı çerçeve hikâyenin, ikincil anlatıcı alt hikâyenin, üçüncül anlatıcı ise ikincil konumdaki alt hikâyenin anlatıcısı durumundadır.¹¹⁴ Ayrıca Schmid de şahıs zamirine göre anlatıcı tasnifinin sorunlu olduğunu, bunun yerine metin içi ve metin dışı tasnifinin daha uygun olacağını söyler.¹¹⁵ Fakat kendisinin diegetik olan ve olmayan anlatıcı ayrımının Genette'ten farklı olduğunu ifade eder. Schmid'in tasnifinde diegetik olmayan anlatıcı tek düzeyde bulunurken diegetik anlatıcı 'anlatan ben' ve 'anlatılan ben' olmak üzere iki ayrı konumda bulunur. Genette'in tasnifinin ise yeterince açık olmadığını iddia eder ve kendi tasnifi ile Genette'in tasnifini de tablolaştırarak karşılaştırır.¹¹⁶

Philip Stevick, anlatıcı için 'hikâyecî' kavramını kullanır ve hikâyecileri 'şahıslandırılmış hikâyeciler' ve 'şahıslandırılmamış hikâyeciler' olmak üzere ikiye ayırır. Şahıslandırılmış hikâyeciler, reflektör olarak kullanılan gözlemciler olduğu gibi karakter-hikâyecî de olabilir. Bu iki hikâyecî arasındaki fark, sanatını nasıl icra ettiğinin bilincinde olan (gözlemci) veya edebî bir eser yazdığının farkında bile değilmiş gibi görünen (karakter) bir hikâyecî olmalarıdır.¹¹⁷

¹¹³ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, de Gruyter, 2010, p.66-67.

¹¹⁴ Schmid, *a.g.e.*, p.67.

¹¹⁵ Schmid, *a.g.e.*, p.68.

¹¹⁶ Schmid, *a.g.e.*, p.69-70.

¹¹⁷ Stevick, *Roman Teorisi*, s.89-90.

En basit hâliyle ‘birinci tekil anlatıcı’, ‘üçüncü tekil anlatıcı’ ve ‘ikinci şahıs anlatıcı’ olarak üçe ayrılan anlatıcı tiplerini Mehmet Tekin *Roman Sanatı: Romanın Unsurları I* adlı eserinde yukarıda detaylıca anlattığımız şekilde birinci tekil kişi (ben), üçüncü tekil kişi (o) ve ikinci çoğul kişi (siz anlatıcı) olarak üç başlıkta ele almıştır.

Ayşe-Zeynel Kıran da anlatıcıyı anlatı seviyesine göre üç şekilde ele alır:

Dışöyküsel Anlatıcı (Anlatıcı-Gözlemci): Anlatıda olayların kahramanı olmayan bu anlatıcı olaylara dahil değildir. Birinci dereceden bir kahraman da değildir fakat ‘ben’ zahirini kullanır. Olayları, öyküyü ve kahramanları etkilemeden gözlemleyerek anlatır.

İçöyküsel Anlatıcı: Böyle anlatılarda ‘ben’ zahirini kullanan anlatıcı ikinci dereceden bir kahramandır fakat anlatıdaki rolü önemlidir. Olaylara karışır, olayları ve kahramanları etkiler, bir gözlemci ve tanık olarak öyküyü anlatır.

Benöyküsel Anlatıcı: Burada anlatıcı, olayın başkahramanıdır ve kahramanı olduğu olayları anlatır. Başkahraman ile anlatıcı tek bir kişide bütünleşirken yazar ile özdeşleşme görülmez.¹¹⁸

Tahsin Yücel anlatı türlerinden bahsederken ‘özöyküsel’, ‘içöyküsel’ ve ‘elöyküsel’ kavramlarını kullanır. Yücel’e göre bir anlatıda “önemli olan, anlatının özöyküsel (anlatıcının anlattığı öyküde kişi olarak da yer aldığı anlatı) mi, yoksa elöyküsel (anlatıcının anlattığı öyküde yer almadığı anlatıcı) mi olduğunu bilmek”tir.¹¹⁹

Hasan Boynukara, başlıca anlatım yöntemlerini dörde ayırır: Tanrısal Anlatım Yöntemi (anlatma veya gösterme tekniğini kullanabilir), Gözlemci Ben veya Gözlemci Anlatıcı, Otobiyografik Yöntem veya Birinci Tekil Şahıs Anlatım, Yansıtıcı Bilinç. Buradaki ilk üç başlık daha önce değindiğimiz anlatım teknikleri ile örtüşmektedir. Son başlık olan yansıtıcı bilinci Boynukara şöyle açıklar:

¹¹⁸ Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s.149-151.

¹¹⁹ Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri: kişi/süre/uzam*, 3.bs. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s.27.

“Yazarın kendi sesini ve varlığını elden geldiğince romandan silmesi, romanın baştan sona kendi iç yapısının ilke ve gereklerine uygun olarak gelişmesini sağlamak için başvurduğu bir yöntemdir. Yansıtıcı bilinç olarak kullanılacak kişinin akıllı, duygulu, duyarlı, sezgi gücü gelişmiş, başından geçenleri en iyi şekilde değerlendirebilecek yetenekte olması gerekir.”¹²⁰

Yansıtıcı bilinç de kendi içerisinde iç dünyasının okura anlatılması veya okurdan saklanması yönüyle ikiye ayrılır.

Yavuz Demir, anlatıcı tipolojisini ele alırken öncelikle romanda üç unsurun tespit edilmesi gerektiğini savunur. Bu unsurlar; ‘anlatı seviyesi’, ‘hikâyede katılımın genişliği’ ve ‘algılama derecesi’dir.¹²¹

İlk madde olan anlatı seviyesi, anlatıcının metnin neresinde durduğunu ifade etmektedir. Temel anlatılarda bulunan anlatıcıya temel anlatıcı diyebiliriz. Çerçeve hikâye tekniği ile anlatılan metinlerde asıl metnin anlatıcısı bir ‘üst anlatıcı’dır. Asıl metnin içinde anlatılan ikinci derece metnin anlatıcısı ise ‘iç anlatıcı’ olarak isimlendirilir.

İkinci maddede, anlatıcının metnin içine dâhil olup olmadığı irdelenir. Buna göre anlatıcı, anlattığı hikâyenin katılımcılarından biri ise ‘benzer anlatıcı’ (homodiegetic); anlattığı hikâyenin katılımcılarından biri değilse ‘benzer olmayan anlatıcı’ (heterodiegetic) olarak adlandırılır.

Üçüncü ve son maddede anlatıcının bakış açısının üç anlam boyutu içerisinde olduğu ifade edilir. Bunlar; psikolojik, ideolojik ve uzamsal/zamansal boyutlardır. Bu başlıkta, bir metinde bize anlatıcı hakkında bilgi ve fikir verebilecek olan kanallar ele alınır. Edebî bir eserde anlatıcı ne kadar kendini gizlemeye çalışsa da metnin içerisinde onun varlığına işaret eden ve onu görmemizi sağlayan bazı metin elemanları bulunmaktadır. Bu elemanlar mekân tasvirleri, karakter kimliği, zaman özeti, karakterin söylemediği veya düşünmediği şeyin aktarımı ve

¹²⁰ Hasan Boynukara, **Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış**, 1.bs. İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997, s.120.

¹²¹ Demir, **İlk Dönem Türk Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, s.32.

açıklamalardır. Anlatıcı mekân tasviri yaparken kamera göz kullanabilir, kahramanlardan birini reflektör olarak seçebilir, şairane tasvirler yapabilir veya mekân tasvirlerine metin dışı bilgiler ekleyebilir. Zaman aktarımında sahne tekniğini kullanabilir veya özet tekniği ile zaman hakkında bilgi verebilir. Yine karakterleri tanıtırken bazen objektif bir tutum takınırken bazen karakterin bilinmeyen yönlerini biliyor olabilir. Karakterlerin aklından geçenleri bilmesi anlatıcının otoriter tavrı hakkında bize ipucu veren bir unsurdur. Metinde karşımıza çıkan her unsurla ilgili yorumlama, açıklama, hüküm verme veya genellemelerde bulunarak aslında kendisi hakkında da bilgiler verir. Özetle tüm bu öğeler bize anlatıcının tipolojisini elde etmemiz konusunda yardımcı olacaktır.

Oktay Yivli de Gerard Genette gibi anlatıcı kavramını ele alırken dilbilgisel bir sınıflandırmanın yetersiz olacağını savunur. Kullanılan zamire göre oluşturulan bir kategori biçimi anlatıcının diğer özelliklerini kapsam dışında bırakabilir. Bundan dolayı Yivli ‘anlatıcı’ ve ‘bakış açısı’ için yeni bir sınıflandırma girişiminde bulunur. Bu sınıflandırmaya göre anlatıcılar ilkin ‘kavramsal anlatıcı’ ve ‘deneysel anlatıcı’ olarak ikiye ayrılır. Deneysel anlatıcı da kendi içinde ‘tanık anlatıcı’ ve ‘itirafçı anlatıcı’ olarak ikiye ayrılmıştır.

Kavramsal anlatıcı hikâye dünyası içinde yer almaz. O sadece kavramsal olarak kabul edilebilen, kurgusal ve gerçek dünyada var olmayan bir olgudur. Deneysel anlatıcı ise kavramsal anlatıcının aksine hikâye dünyası içinde yer alan, bu uzamda deneyim sahibi olan bir noktadadır. Yivli, deneysel anlatıcıyı da kendi içerisinde iki ayrı başlık hâlinde ele alır. Birincisi itirafçı anlatıcı, ikincisi tanık anlatıcıdır:

“İtirafçı anlatıcıyı kurmaca literatüründe yer alan yaşamöyküsel kavramı yeterince iyi tanımlar. Hikâye dünyası içinde adı, kimliği, işlevi bulunan bu tip anlatıcı kendi başından geçen olayları aktarır.”¹²³

¹²³ Oktay Yivli, “Anlatıcı ve Perspektifte Yeni Bir Sınıflandırma Girişimi”, II. Uluslararası Türk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı, 1. Baskı, Nevşehir, Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Basımevi, Mayıs-2016, s.496.

Tanık anlatıcı ise metinde olaylara tanık pozisyonundadır. Bu anlatıcı üç farklı pozisyonda bulunabilir: İlkinde, anlatısına tam bir egemenlikle sahip çıkıp tek yetkili olarak onu okura ulaştırmaktadır. İkincisinde, anlatma işi yetkili anlatıcı tarafından büyük ölçüde başka bir karaktere devredilmiştir. Sonuncuda ise anlatıcı, otoritesini hikâyedeki bir karakterle paylaşmaktadır.

Bir başka çalışmada Yivli, ‘sözde anlatıcı’ kavramından bahseder:

“Öykü ve roman gibi modern kurmaca anlatılarda yer alan bir ya da birden fazla figürün, yetkili anlatıcı olmadıkları hâlde metnin bir kısmında ya da bütününde öyleymiş gibi davranmaları sözde anlatıcılığı doğurmaktadır. Gerçeklikle bağı bulunmayan bu anlatısal görünüm, dışöyküsel/kavramsal ya da içöyküsel/deneysel bir anlatıcı eliyle yaratılmakta”dır.¹²⁴

1.2.5. Anlatıcının Konumunu Belirleyen Unsurlar

1.2.5.1. Bakış Açısı

Bahar Dervişcemaloğlu, bakış açısı kavramını anlatıbilim açısından ilk kullanan ismin Henry James olduğunu söyler.¹²⁵ James’in roman sanatına yaptığı en büyük katkı, bakış açısı alanında olmuştur.¹²⁶ Onunla hemen hemen aynı dönemlerde bu kavramın öneminden bahseden bir başka isim Percy Lubbock’tur. Lubbock, *The Craft of Fiction* adlı eserinde kurgu sanatında asıl cevaplanması gereken sorunun, anlatıcının hikâyeyle olan ilişkisi, hikâyenin neresinde durduğu yani bakış açısı olduğunu belirtir.¹²⁷

Sanatsal ürünlerin hemen tamamında oldukça önemli olan ‘perspektif’ kavramı, psikoloji biliminin doğuşu ve 20. yüzyılın ilk yarısında gelişen modernist edebiyat akımıyla daha çok önem kazanmıştır. Bilinç akışı tekniği, çoklu

¹²⁴ Oktay Yivli, “Sözde Anlatıcı” Hoca Ahmet Yesevi Yılı Anısına Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi Bildirileri 2. Cilt, Türk Eğitim-Sen Genel Merkezi Yayınları, Ankara, 2016, s.500-501.

¹²⁵ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s.92.

¹²⁶ Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, s.17.

¹²⁷ Percy Lubbock, *The Craft Of Fiction*, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square, London, p.251.

perspektiften yararlanma gibi edebî gelişmeler, edebiyat araştırmacıları tarafından da perspektif ve bakış açısının önemini ortaya koymuştur. “Öykü bize kimin bakış açısıyla anlatılıyor?” sorusunun cevabı ‘anlatıcı’dan farklıdır. “Kim anlatıyor?” sorusunun cevabı anlatıcıyı, “Olayları kim görüyor?” sorusunun cevabı bakış açısını verir. Bu konuda da anlatıcı konusunda olduğu gibi farklı tasnif ve isimlendirmeler söz konusudur. Lukacs, sanatta perspektifle ilgili şunları söyler:

“...herhangi bir sanat eserinde perspektifin çok büyük önemi vardır. Perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler: anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya kor; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar. Kişilerin gelişme doğrultusunu da, yalnız gelişmede önemi olan özelliklerin betimlenmesini sağlayarak, perspektif duygusu belirler.”¹²⁸

Philip Stevick’e göre ise “romanın bütün tarihi ‘bakış açısı’ tekniğinin yardımıyla tekrar yazılabilir.”¹²⁹

Percy Lubbock, özellikle anlatma ve gösterme ayrımı üzerinde durur:

“...anlatmada okuyucunun yüzü hikâyeyi anlatan kimseye dönüktür; onun sözlerine kulak vermektedir. Göstermede ise okuyucunun gözleri hikâyeye çevrilmiş, onu seyretmektedir.”¹³⁰

Lubbock’a göre, üçüncü tekil şahıs bakış açısı kullanılan romanlarda iki ayrı görüş açısı vardır. Bunlar; panoramik bakış açısı ve keskin bakış açısı ya da odak noktasıdır. Panoramik bakış açısında yazar her şeyi görür, istediği kadarını anlatır. Keskin bakış açısında ise yazar her şeye vakıf değildir. Kendisinin ve okurun dikkatini belli bir odak noktasına yoğunlaştırır. Görme ve bilme yeteneği sınırlıdır.¹³¹

Roman kuramı alanında ilk araştırmacılarından biri sayılan Forster, *Roman Sanatı* adlı eserinde romanın unsurlarını ele alırken bakış açısını fazla önemsemez. O

¹²⁸ György Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, 2. Bs. İstanbul, Payel Yayınevi, 1975, s.37.

¹²⁹ Stevick, **Roman Teorisi**, s.84.

¹³⁰ Lubbock, **The Craft of Fictions**, p.111.

¹³¹ Boynukara, **Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış**, s.103-105.

daha çok, kişilerin nasıl çizildiği, yazarın kişileri oluştururken okuru nasıl etkilediği ve olay örgüsünün başarısı ile ilgilenir. Bakış açısı için şöyle düşünür:

“Bakış açısındaki değişmelere okuyuculardan çok eleştirciler karşı çıkıyorlar. Romanı bir yazın türü olarak yüceltmek amacıyla, bu eleştirciler ona özgü sayılabilecek ve onu tiyatro oyunlarından ayırmaya yarayacak birtakım sorunlar yaratmak eğilimi içinde gibidirler. Bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edilebilmesi için romanın kendi teknik güçlükleri bulunması gerektiğini düşünüyorlar. Bakış açısı kesinlikle romana özgü bir sorun olduğundan ötürü de bu konuya aşırı bir önem veriyorlar. Bence romanda kişilerin uygun bir biçimde harman edilmesi, bakış açısından daha önemlidir. (Oyun yazarlarını da uğraştıran bir sorundur bu.) Bence yazar okuyucuyu avucunun içine alarak yazdıklarını ona benimsetmeli. Bu olmadan hiçbir şey olmaz.”¹³²

Forster’a göre iyi bir romanda bakış açısının değişip değişmemesi ya da hangi bakış açısının kullanıldığı meselesi çok da önemli değildir. Önemli olan, bakış açısı değişirken okurun bundan rahatsız olup olmamasıdır. Eğer bir tutarsızlık söz konusu değilse hayatın da içinde ve insanın doğasına uygun bir durum olduğu için bakış açısının yer yer değişmesi eleştirilmemelidir. Forster; her şeyi bilen yazarın roman kişileri hakkında bilinmeyen bir gerçeği okura anlatmasını, okuru bir sırdaş gibi düşünmesini ise ‘düşüncelerinizi eleştirmesin diye birine içki ısmarlamaya’¹³³ benzeterek eleştirir.

Anlatmaya dayalı edebî türlerde, perspektifin karşılığı olarak ‘bakış açısı’ terimi kullanılır. Şerif Aktaş, romanda ‘bakış açısı’ ile ‘anlatıcı’ unsurunu ayrı olarak incelemeyiz. Bu iki unsuru birlikte ele alır ve bakış açısını şu şekilde tanımlar:

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından

¹³² Forster, **Roman Sanatı**, s.121.

¹³³ Forster. **a.g.e.**, s.124.

görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.”¹³⁴

Bir romancı için romanı yazmadan önce karar verilmesi gereken en önemli unsur, anlatacaklarını hangi bakış açısıyla anlatacağı meselesidir. “Roman yazan bir kişi için bakış açısını tespit etmek, bir şairin nazım şekli seçmesi kadar önemlidir.”¹³⁵ Yazar, bakış açısını seçtikten sonra bu bakış açısına uygun olarak diğer tüm unsurları belirler. Romanın kişi kadrosu, olay zinciri, zaman, dil ve üslup gibi temel unsurlarını aslında bakış açısı şekillendirir. Şüphesiz ki yazarların eserlerinde anlattığı olayların ve görüşlerin toplumda bir karşılık bulması, belirledikleri bakış açısının içinde bulundukları toplumun değer yargılarıyla uyuşmasına bağlıdır. Ünal Aytür bu durumu şöyle açıklar:

“Fielding’in geliştirdiği tanrısal bakış açısı yöntemi yazar ile okuyucunun ortak değerlere sahip bulundukları toplumlarda geçerlidir. Çünkü böyle bir anlatım yönteminin kullanılabilmesi için yazarın ileri sürdüğü görüş ve düşüncelerin okurlarınca da benimseneceğine, paylaşılacağına güvenmesi gerekir.”¹³⁶

Seymour Chatman, ‘anlatıcının sesi’ kavramını en iyi şekilde anlamak için öncelikle bu kavramı bakış açısından ayırmak gerektiğini ileri sürer. Bakış açısını ise üç ayrı şekilde tanımlayarak öncelikle bu tanımlardan hangisinden yola çıkılacağına karar verilmesi gerektiğini belirtir. Bu tanımlar:

Düz anlam: birisinin gözünden (algılama);

Simgesel anlam: birisinin dünya görüşünden (ideoloji, düşünsel sistem,vb algılama);

Aktarılmış anlam: birisinin çıkarıyla ilgili bakış noktası (kişinin genel çıkarını, kazancını, refahını, iyiliğini niteler).¹³⁷

¹³⁴ Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1991, s.84.

¹³⁵ Stevick, **Roman Teorisi**, s.125.

¹³⁶ Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, s.25.

¹³⁷ Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, s.142.

Chatman’a göre, hangi metin olursa olsun (günlük konuşmalar bile) burada sıralanan anlamlardan bir veya birkaçını içerir. Anlatı metinlerinde ise durum daha karmaşıktır çünkü bu metinlerde karakterler ve anlatıcı gibi unsurların bakış açıları birbirine karışabilmektedir. Chatman, ‘bakış açısı’ ile ‘anlatı sesi’ arasındaki farkı ise şöyle açıklar:

“Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam-yönelimidir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder. Bakış açısı ifade demek değildir. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir. Birçok kombinasyon mümkündür.”¹³⁸

Chatman, bakış açısını (karaktere ait ise) öykünün içerisinde bir öge olarak değerlendirirken anlatı sesini dış bir unsur olarak söylemle birlikte değerlendirir.

Bakış açısı, sadece romancıyı ilgilendiren bir husus değildir. “Roman eleştirmenlerinin de bu konuda duyarlı olması gerekir.”¹³⁹ Çünkü, romanın değerler sistemine yaklaşmanın kolaylığı, eleştirmenin bakış açısının yön ve niteliğini belirlemesiyle yakından alakalıdır.¹⁴⁰

1.2.5.1.1. Bakış Açısı Türleri

1.2.5.1.1.1. Hâkim Bakış Açısı

Her şeyi bilen, sezen, kahramanların iç dünyasına hâkim, olayları hızlandırıp yavaşlatabilme gücüne sahip, geçmişte yaşananları ve gelecekte yaşanacak olanları bilen bir anlatıcının sahip olduğu bakış açısıdır. İlâhi veya tanrısal bakış açısı olarak da adlandırılır. Yazarlar, anlatıcıyı bu imkânlarla donatarak metnin mutlak hâkimi olmayı oldukça cazip bulduklarından bu bakış açısını tercih ederler.

¹³⁸ Chatman, **a.g.e.**, s.143.

¹³⁹ Mehmet Tekin, “**Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı**”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.166

¹⁴⁰ Tekin, **a.g.m.**, s.166

Bu bakış açısı, destandan romana miras kalmıştır. Bu bakış açısına sahip anlatıcıları, Terry Eagleton ‘nereden geldiği belli olmayan vücutsuz sesler’¹⁴¹olarak niteler. Yazara sağladığı tüm imkânlarla birlikte bu bakış açısının bazı sakıncaları da vardır:

“Henry James ve onun gibi düşünen eleştiricilerin tanrısal bakış açısı kullanan anlatım yönteminde gördükleri en büyük sakınca, yazarın kişi ve olaylara ilişkin açıklamalarının, yorumlarının hikâyeye dışarıdan karışıldığı izlenimini uyandırmalarıdır. James bu sakıncayı, resim sanatıyla bir benzerlik kurarak, çerçevenin resmin içine girmesi biçiminde özetler.”¹⁴²

1.2.5.1.1.2. Gözlemci Figürün Bakış Açısı

Gözlemci figürün bakış açısıyla yazılmış metinlerde anlatılanlar, gözlemci figürün gözlem yeteneğine, eğitim ve kültür seviyesine göre aktarılır. Bu bakış açısında anlatıcı olaylara etki etmez, sadece gözlem için seçilmiştir. Bu anlatımın amacı objektifliği yakalamaktır. Ünal Aytür, gözlemci anlatıcının bakış açısında güvenilirlik problemi üzerinde durur.¹⁴³ Bakış açısından yararlanılan gözlemci figürün ne derece güvenilir olduğu bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu güvenilirlik, anlatıcının bakış açısıyla olay ve durumların tutarlılığı ile sağlanacaktır.

1.2.5.1.1.3. Tekil Bakış Açısı

Tekil bakış açısında ‘anlatıcı’ ile ‘anlatılan’ aynı kişidir. Bu bakış açısına sahip olan anlatıcı figüre ‘kahraman-anlatıcı’ da denmektedir. Olaylar bu kahramanın bakış açısıyla aktarılır. Bu bakış açısı genel olarak birinci tekil kişi anlatıcı yöntemiyle yazılmış metinler için geçerlidir. Tanrısal bakış açısına göre, imkânları daha sınırlı ama inandırıcılığı ve beşerî yönü daha fazladır.

¹⁴¹ Terry Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, çev. Elif Ersavcı, 5.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2021, s.93.

¹⁴² Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, s.26.

¹⁴³ Aytür, **a.g.e.**, s.33-34.

Ünal Aytür, bu bakış açısı için ‘otobiyografik yöntem’ terimini kullanır.¹⁴⁴ Romanın konusunun ve anlatıcısının aynı kişi olması demek olan otobiyografik yöntemde anlatıcının kişiliği gelişerek değişir. Anlatıcı, geçmişte yaşadıklarını bugünün olgunluğuyla anlatır. Yani romanda iki ayrı kişilik vardır. Anlatıcı, geçmişe döndüğünde o anda yaşadıklarının kendisini nasıl etkileyeceğini bilen bir pozisyonadadır artık. Romancı, bu yöntemle kahramanını hem içeriden hem dışarıdan görebilir. Bu yöntemin dezavantajı, bakış açısının çok dar olmasıdır. Yazarlar bu zorluğu aşmak için de aynı metinde farklı gözlemci karakterlerin bakış açılarından faydalanabilirler.

1.2.5.1.1.4. Çoğul Bakış Açısı

Çoğul bakış açısında olaylar ve durumlar, birden fazla kahramanın bakış açısıyla sunulur. Bilimsel gerçeği tek hakikat olarak kabul eden pozitivist felsefe ve ona yaslanan realist, natüralist roman anlayışı, 20. yüzyılın başında sarsılmıştır. Kuantum fiziği, Heisenberg’in Belirsizlik Kuramı, Einstein’ın Görecelik Kuramı yanında psikoloji ile sosyoloji alanındaki gelişmeler, gerçeğin parçalı ve göreceli olduğu algısını doğurmuştur. Modernist romancı da bu anlayıştan etkilenir. Dolayısıyla çoğul bakış açısı, geleneksel anlatılardaki tek merkezli bakış açısına alternatif olarak daha çok modern romanlarda, özellikle de postmodern romanlarda tercih edilir. Hatta çoklu bakış açısı postmodern romanın karakteristik özelliğidir.

1.2.5.2. Bakış Açısına İlişkin Tasnifler

Anlatıcı meselesinde olduğu gibi, bakış açısı konusunda da araştırmacıların farklı adlandırma ve sınıflandırmaları söz konusudur. Bazı araştırmacılar anlatıcı ile bakış açısını ayrı değerlendirirken bazıları ikisini tek başlık altında toplar, ayırım yapmayı yanlış bulurlar.

Şerif Aktaş, bakış açısı ile anlatıcı meselesini birlikte ele alır. Aktaş’a göre üç tür anlatıcı ve bakış açısı vardır. Bunlar: ‘Hâkim bakış açısı ve anlatıcı’, ‘kahraman anlatıcının bakış açısı’ ve ‘müşahit anlatıcıya ait bakış açısı’dır. Hâkim

¹⁴⁴ Aytür, a.g.e., s.27.

bakış açısı ve anlatıcı için yazar-anlatıcı kavramını kullanır Aktaş. Bu bakış açısına sahip anlatıcı, kurgusal dünyaya özgü olan zaman ve mekânla sınırlı olmama, insan ömrünü aşacak uzunluktaki olaylara vâkıf olabilme gücüne sahiptir. Metin halkalarının bir kısmını ‘gösterme’ bir kısmını da ‘anlatma’ tekniği ile anlatabilir. Kısaca hâkim bakış açısı başlığında ele aldığımız tüm özelliklere sahiptir.

Kahraman anlatıcının bakış açısında anlatıcı, metinde yer alan kahramanlardan biri ile özdeşleşir. Böyle olunca da metnin üslûbunu ve yapısını belirleyen unsur; kahraman-anlatıcının kültür seviyesi, olayları yorumlama gücü, tecrübesi, içinde bulunduğu şartlar, gözlem yeteneği ve mizacı olacaktır. Bu bakış açısı, otobiyografik özelliktedir. Bu bakış açısına sahip olan anlatıcı hem metnin anlatıcısı hem de olayları yaşayan kişi olduğu için oluşturacağı gerçeklik algısı ve inandırıcılığı daha güçlüdür. Müşahit anlatıcıya ait bakış açısında ise anlatıcı, olayları ve kişileri tarafsız bir gözle gözlemleyerek objektif bir biçimde aktarır. Bu bakış açısını hâkim bakış açısından ayıran husus, kahramanların iç dünyasına, geçmişlerine ve geleceklerine ait bilgi verilmemesidir.¹⁴⁵

Nurullah Çetin de Şerif Aktaş gibi bakış açısı ile anlatıcıyı birbirinden ayırmadan sınıflandırır, “anlatım konumu ve bakış açısını ayrıca ele almıyoruz. Çünkü bunlar anlatıcı tipiyle birlikte düşünülen ve ona bağlı olan konulardır.”¹⁴⁶ der.

Çetin, anlatıcı tiplerini üçe ayırır: Gözlemci Anlatıcı, Özne Anlatıcı, Çoğul Anlatıcı. Çetin’de gözlemci anlatıcı; aktarma ve sunuş tutumu açısından ‘nesnel tutumlu gözlemci anlatıcı’, ‘öznel tutumlu gözlemci anlatıcı’ ve ‘tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı’ alt başlıklarında ele alınır. Anlatıcının konumu üçüncü tekil kişi olarak belirlendikten sonra olaylar ve kişilere karşı tutumu nesnel, öznel ve tanrısal olarak tasnif edilir. Özne anlatıcı konum olarak birinci tekil şahıs konumundadır ve bu anlatıcı da olayları anlatma zamanı açısından ‘özdeş özne’ ve ‘ayrışmış özne’ olarak iki ayrı başlıkta incelenmiştir. Özdeş özne anlatıcı olayı yaşadığı anda anı, günlük, mektup gibi türlerle sıcaklığına olayı aktarırken ayrışmış özne başından

¹⁴⁵ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s.84-114.

¹⁴⁶ Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s.106

geçenleri yıllar sonra, olgunlaşmış ve olgunluk döneminin yorumlayıcı, yargılayıcı ve seçmeci bakış açısıyla aktarır. Aktarıcı ile aktarılan kişi artık iki farklı özne konumundadır. Çetin, çoğul anlatıcıyı, bir anlatıda birden fazla anlatıcı tipinin kullanılması olarak değerlendirilmiştir.

Philip Stevick de anlatıcı-bakış açısı ayrımına gitmez. Stevick, Norman Friedman'dan yola çıkarak yapmış olduğu tasnifte hikâyeciyi, seçmiş olduğu bakış açısına göre 'Yorumcu Hikâyeci', 'Gözlemci Ben', 'Roman Başkışisi Ben', 'Çok Bakış Açılı Hikâyeci', 'Tek Bakış Açılı Hikâyeci', 'Dramatik Metot' ve 'Fotoğraf Tekniği' olmak üzere yedi başlıkta ele alır.

Stevick'in sözünü ettiği 'yorumcu hikâyeci' (yukarıda söz edilen) hâkim bakış açısına benzer özellikler taşımaktadır. Her şeyi gören, bilen sınırsız bir bakış açısına sahiptir. Gözlemci hikâyeci, roman karakterlerinden biridir ve okuyucuya, birinci tekil şahıs zahirinin bakış açısından hitap eder. Diğer roman karakterleriyle konuşarak onların bakış açılarını da yansıtabilir. Karakter hikâyeci, gözlemci hikâyeciden farklı olarak kendi başına gelenleri anlatan anlatıcıdır. Bu hikâyeci, sadece kendi duygu, düşünce ve izlenimlerini bilebilir. Bakış açısı daha sınırlıdır. Çok bakış açılı hikâyeci, Stevick'in sınıflandırmasında en dikkat çekici anlatıcı şeklidir. Bu teknikle kaleme alınmış bir eserde, öncelikle sahne tekniği ile, karakterin iç dünyası verilir. Sonrasında bir başka karakterin izlenimi ile yorumlanır:

“Yazarın, karakterlerinin iç dünyalarını verdiği bu metodun, yazarın karakterlerinin ruh hallerini tahlil ettiği normal her şeyi bilen hikâyeci tarafından anlatılmasından nasıl farklı olduğu sorulabilir. Fark, birinde karakterlerin düşünce, duygu ve izlenimlerinin yaşandıkları anda, ayrıntılı olarak birbiri ardından sahne tekniğiyle verilmesinden; ötekinde ise, ruhi tecrübenin yaşandıktan sonra özetlenmesinden ve yorumlanmasından ileri gelmektedir.”¹⁴⁷

Stevick'in tasnifine göre, tek bakış açılı hikâyeci, tek bir odak noktasından olaylara bakar. Dramatik metotta ise okur karakterlerin yaptıkları ve söyledikleriyle

¹⁴⁷ Stevick, **Roman Teorisi**, s.121.

baş başadır. Karakterlerin düşünce ve hisleri aktarılmaz. “Bir karakter, pencereden dışarı bakabilir, bu objektif bir harekettir, fakat ne gördüğü sadece kendisini ilgilendirir.”¹⁴⁸ Fotoğraf tekniğinde ise amaç, hayattan bir kesite fotoğraf makinesinin merceğinden bakmaktır. Burada yazar, roman dünyasının dışındadır.

Veysel Şahin de bakış açısı ile anlatıcı kavramlarını ayırmadan ‘romanda bakış açısı ve anlatıcı düzlemi’ olarak değerlendirir ve bu düzlemi; ‘Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi’, ‘Hâkim/Tanrısâl/İlahî Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi’, ‘Müşahit/Gözlemci/Tanık Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi’ ve ‘Çoğul(cu)/Karma/Değişken Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi’ olarak dört başlıkta ele alır. Şahin, bu düzeylerin yanı sıra bakış açısı ve anlatıcı düzleminin görüntü düzeylerinden de bahsetmiştir. Bu düzeyler ‘sıfır odak/iç odak/dış odak’ veya ‘geriden bakış açısı/içerden bakış açısı/dışardan bakış açısı’ kavramlarıyla yapılmış olan sınıflandırmalardır.¹⁴⁹

Mustafa Ayyıldız, anlatıcı ve bakış açısını ayrı ayrı ele alsa da aslında bunların iç içe geçmiş kavramlar olduğunu ifade eder. Ona göre, kaç çeşit anlatıcı varsa o kadar da bakış açısının varlığından bahsedilebilir. Ayyıldız, bakış açısını ‘hâkim bakış açısı’, ‘kahraman bakış açısı’, ‘müşahit bakış açısı’ ve ‘çoğul bakış açısı’ olarak dört ayrı başlıkta inceler. Ayyıldız’a göre bakış açısının bir de alt boyutları vardır. Bu boyutlar; anlatıyı gören, görüş açısının nereye yöneldiği, nereyi, hangi mesafeden ne kadar ve nasıl aydınlatığının irdelendiği ‘uzamsal-görsel boyut’, anlatıcının iç dünyasının irdelendiği ‘psikolojik boyut’, metinde kullanılan kavramlardan yola çıkarak anlatıcının düşünce dünyasına ulaşmaya çalışmak demek olan bakış açısının ‘psikolojik boyutu’dur.¹⁵⁰

Gerard Genette, anlatıcı ile bakış açısı meselelerini ayırarak anlatıcının odaklanma meselesi üzerinde durur. Genette’e göre odaklanma üç şekilde olmaktadır: ‘Sıfır odaklanmalı anlatı’, ‘iç odaklanmalı anlatı’ ve ‘dışsal odaklanmalı

¹⁴⁸ Stevick, **a.g.e.**, s.122.

¹⁴⁹ Veysel Şahin, “**Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi**”, **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi**, Ed. Veysel Şahin, Ankara, Akçağ Yayınları, 2020, s.15-33.

¹⁵⁰ Ayyıldız, **Roman: Tanım-Tarihçe-Teknik**, s.178-179.

anlatı'. Bunlardan iç odaklanmalı anlatıyı ise sabit, değişken ve çoklu olarak üç başlıkta ele alır.¹⁵¹

Ayşe-Zeynel Kıran, bakış açısını Genette'in terimleriyle benzer şekilde üç başlıkta ele alır. Buna göre;

1. Sıfır odaklayım ya da sınırsız bakış açısı: Burada anlatıcı üçüncü tekil şahıs zamirini kullanır. Sınırsız güce sahiptir, her zaman ve her yerdedir. Roman kişileriyle ilgili tüm bilgileri, onların düşünce ve hislerini, niyetlerini, onların geçmiş ve geleceklerini bilir. Aynı anda farklı ortamlarda neler yaşandığını anlatabilir. Anlatıdaki tüm bilgilere sahiptir. Dışöyküsel anlatıcının bakış açısıdır. Bu anlatıcı kahramandan daha çok şey bilir ve bunları okura aktarır.
2. Dış odaklayım: Burada da anlatıcı olayların dışındadır. Gözlemlerini anlatır. Yorum yapmaktan kaçınarak olayları öznellikten uzak, yansız ve nesnel bir biçimde aktarır. Öykü, kahramandan daha az bilen bir gözlemci tarafından anlatılır.
3. İç odaklayım ya da sınırlı bakış açısı: Bu bakış açısıyla yazılmış olan metinlerde anlatıcı âdeta roman kahramanının kimliğine bürünmüş gibidir. Kahramanın düşüncelerini, hislerini onun bakış açısıyla yansıtır. Okur, metindeki her şeyi bu kahramanın açısıyla, onun anlattığı kadar öğrenebilir. Böyle bir anlatımda üçüncü tekil şahıs zamiri kullanılır. "Artık ördek sesleri duyulmuyordu" cümlesinde olduğu gibi okur ancak kahramanın bildiği, duyduğu, gördüğü kadar bilgiye sahip olabilir. Dış öyküsel anlatıcı, olayların dışında kalarak, 'ben' ya da 'biz' demeden, olaylara hiç müdahil olmadan fakat yine de her şeyin çok yakınındaymış gibi bir anlatım biçimi de seçebilir.¹⁵²

Türk halk hikâyelerindeki anlatıcı tiplerini inceleyen Ayşe Yücel Çetin, anlatıcı tasnifini anlatıcının bakış açısına göre yapar. Çetin'e göre, anlatıcı türünü

¹⁵¹ Genette, *Anlatının Söylemi*, s.186.

¹⁵² Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s.142.

belirleyen beş tür bakış açısı vardır. Bunlar; ‘hâkim bakış açısı’, ‘katılımcı bakış açısı’, ‘müşahit bakış açısı’, ‘çoğulcu bakış açısı’ ve ‘dış anlatıcıdır’. Hâkim bakış açısı ilahî karakterlidir. Katılımcı bakış açısı, kahramanın bakış açısıdır. Müşahit (gözlemci) bakış açısı, nesnel tutumlu, öznel tutumlu ya da tanrısal konumlu olarak üç ayrı özellik göstermektedir. Çoğulcu bakış açısında anlatıcı bu bakış açılarından iki ya da daha fazlasını aynı metinde kullanmaktadır. Ayşe Yücel Çetin’in sınıflandırmasında en ilgi çekici başlık, ‘dış anlatıcı’dır. Çetin, anlatıcıyı zımnî anlatıcının da içinde olduğu ‘metin dışı’ ve ‘metin içi’ anlatıcı olarak ikiye ayırır. Metin dışı anlatıcı; metnin içine dâhil olmayan, hikâyenin dışında kalan anlatıcı tipidir. Bu anlatıcı tipi yine metnin dışında olan bir anlayana (dinleyici/okur) hitap etmektedir. Bu şekilde anlatıcı ile muhatap arasındaki mesafe azalır veya yok olur. Bu anlatıcı tipine araştırmacılar arasöz adını vermektedir.¹⁵³ Dış anlatıcı; metnin içerisinde yer almayan, dinleyici veya okura metin hakkında genel bilgiler veren bir konumdadır. Bu anlatıcı kimi zaman bir icracı/âşık iken kimi zaman yazar, bazen de yayınevi olabilmektedir.¹⁵⁴

Hasan Çakır’ın yirmi araştırmacıdan derlediği yazılarla on bölümden oluşturduğu *Öykü Sanatı* adlı çalışmada bakış açısı meselesini ele alan Janet Burroway, yazarların kullandığı bakış açılarını üç başlıkta ele alır. Bunlar; ‘bilgisi sınırsız yazar bakış açısı’, ‘bilgisi sınırlı yazar bakış açısı’ ve ‘tarafsız yazar’dır. Burroway’in dikkat çektiği ‘bilgisi sınırlı yazar bakış açısı’ konumuz açısından da oldukça önemli bir noktada durmaktadır. Bu bakış açısını sık sık kullanan Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında da göreceğimiz üzere yazar metnin tüm bilgilerine vakıf durumda iken bir sahnede bilgisini sınırlandırarak okurda merak duygusu uyandırır. Örneğin, diğer kahramanların zihninden geçenleri aktarırken bir kahramanın ne düşündüğünü veya ne hissettiğini bilmediğini söyleyerek dikkatleri bu alana yoğunlaştırır. Burroway, bu bakış açısının sınırsız bilgili bakış açısına üstün olduğunu ifade eder. Bu üstünlük, okur ile eser arasında yakınlık olarak belirir.¹⁵⁵

¹⁵³ Ayşe Yücel Çetin, **Halk Hikayelerinde Anlatıcı Tipolojisi**, s.120-121.

¹⁵⁴ Ayşe Yücel Çetin, **a.g.e.**, s.134.

¹⁵⁵ Burroway, **Bana İsmail Diyebilirsiniz: Bakış Açısı**, s.174.

Sınırlı bilgiye sahip bakış açısının bilmiyormuş gibi yapmasını Terry Eagleton ‘taklit yapma’ olarak değerlendirir.¹⁵⁶ Buna göre yazar bilse de bilmiyor taklidi yapmaktadır.

Burroway tasnifinde tarafsız yazarı ise “her şeyi bilen değil, duygularından etkilenmeyen yazar”¹⁵⁷ olarak niteler.

Oktay Yivli, bakış açısı (odaklanma) yerine ‘görüş biçimleri’ terimini tercih eder ve dört tip görüş biçimi olduğunu söyler. Bunlar bütüncül (panoptikon) görüş biçimi, panoramik (cepheden) görüş biçimi, merkezci görüş biçimi ve periferik (merkezkaç) görüş biçimi terimleriyle kavramlaştırılır. Buna göre:

Bütüncül görüş, anlatı dünyasını hem içeriden hem de dışarıdan tam olarak görebilen bir perspektif şeklidir.

Panoramik görüşe cepheden görüş de denebilir. Bu görüş metnin dünyası dışına yerleşmiş bir kameranın olayları ve kişileri önden, yani cepheden görüntülediği bir görüş biçimidir.

Merkezcil görüş, başkahramanın öznel görüş biçimini ifade eder.

Merkezkaç görüş ise kurmaca anlatıdaki ikincil bir karakterin görüş biçimini ifade eder. Bu görüş biçimi merkezcil görüşe göre daha nesnel bir yapıya sahiptir.¹⁵⁸

1.2.5.3. Anlatım Tutumu

Romanlarda anlatıcının anlattığı olay ve durumlara karşı takındığı tutum değişiklik gösteren bir tavidir. Aynı olaya karşı farklı tutum takınan anlatıcılar ortaya çok farklı anlatılar çıkarabilmektedirler. Örneğin ‘yolculuk’ temasının anlatıldığı birden fazla romanda, anlatıcının takındığı tutuma göre farklı anlatılar ortaya çıkacaktır. Anlatıcı, yolculuk temasına olumlu yaklaşırsa ortaya çıkacak metin; olumsuz yaklaşıldığında ortaya çıkacak metinden farklı olacaktır.

¹⁵⁶ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s.94.

¹⁵⁷ Burroway, *a.g.e.*, s.176.

¹⁵⁸ Yivli, “Sözde Anlatıcı”, s.500.

Anlatıcının tutumlarını Gürsel Aytacı; ‘benimseyici, eleştirici, yansız, hicivci, parodist ve mizahçı’ başlıkları altında sınıflandırır.¹⁵⁹ Bu sınıflandırmaya göre, aynı mesele mizahçı bir tutumla farklı bir anlatı ortaya çıkarırken hicivci bir tutumla bambaşka bir metin ortaya çıkacaktır.

1.2.5.4. Anlatıcı-Muhatap İlişkisi

Muhatap da tıpkı anlatıcı gibi kurmaca anlatının bir ögesidir, anlatıcı gibi metin okunurken var olup okuma eylemi bittiğinde varlığı sonlanan bir konumdur. Kurmaca okur da yazar ile anlatıcının birbirinden farklı unsurlar olması gerçeğine benzer şekilde, gerçek okurdan farklıdır(bkz. Tablo 1). Anlatıcı, kimi zaman açıkça ‘Ey okur, sevgili okurum!’ gibi ifadelerle okuruna seslenir; kimi zaman da karşısında bir okur varmış gibi, ona seslenmeden anlatımını sürdürür. Anlatıcı bir metinde soru sorduğunda bu, kurmaca muhataba sorulan bir sorudur.

Terry Eagleton, *Moby Dick*’in açılış cümlesi olan “Bana Ishmael deyin.” cümlesinin doğrudan okura hitap ettiğini, bu hitapla birlikte anlatıcının, kurmuş olduğu kurguyu ele verdiğini söyler. Çünkü, “okurun varlığını kabul etmek, yaratılan gerçeklik havasını bozma riski taşır.”¹⁶⁰

Tanzimat Dönemi romanlarında anlatıcının varlığının açıkça belli olması gibi bu romanlarda muhatap da metnin içinde hitap edilen bir unsur olarak bulunur. Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında da görüleceği üzere anlatıcı, âdeta bir meddahın topluluk karşısında hikâyeye anlatması gibi, karşısında dinleyicisi varmışçasına bir tavır takınır. Hikâyesini anlatırken “Belki aklınıza böyle bir soru gelmiş olabilir” gibi ifadeler kullanarak anlatıcı ile muhatap arasındaki ilişkiyi açıkça belli eder. Yazar, anlatıcısını oluştururken metnin diğer tüm unsurlarını da belirleyen ögeyi oluşturduğunun farkındadır. Bununla birlikte muhatabını da kendi ideal okuru olarak seçer.

¹⁵⁹ Gürsel Aytacı, *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Doğubay Yayınları, 2016, s. 106.

¹⁶⁰ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s.34.

Bir romancı yazdığı kitabı okuduğunda anlamayacak olan okura göre değil; yazdıklarını anlayan, değerlendiren, anlatıcının verdiği mesajı metnin yazılma amacına uygun şekilde algılayabilecek kapasitede, ideal bir okur için yazar. Diyebiliriz ki yazarın belleğinde var olan ideal okurla anlatı metninin içerisinde bulunan kurmaca muhatap birbiriyle örtüşür. Gerçek okur, metinde verilen mesajları her zaman ideal okur gibi algılamaz. Gerçek okurun ideal okurla benzeşimi ne kadar güçlü olursa metin o kadar amacına ulaşmış sayılır. Bu nedenle gerçek okurun özdeşlik kuramayıp yarım bırakacağı bir metin yerine, ideal okurun alımladığı seviyede metni alımlayabilmesi yazarın amacına ulaştığını gösterir. Özellikle Tanzimat Dönemi yazarları bundan dolayı, roman okurunu bir öğrenci gibi tasarlayarak onu eğitime eğilimindedirler. Tanzimat romancısının ideal okuru ile gerçek okuru arasındaki mesafe çok azdır. Çünkü yazarlar gerçek okurun özelliklerini göz önünde bulundurarak muhatabını oluştururlar. Bu da romanın yazılış amacı ile yakından ilgilidir zira Tanzimat Dönemi romancıları okurları eğitmek ve onları bilgilendirmek için romanı bir araç olarak kullanırlar. Nüket Esen, Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* romanında anlatıcı-muhatap ilişkisini ele aldığı yazısında bu meseleye Prince'ın etkisiyle şöyle yaklaşır:

“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.”¹⁶¹

Anlatıcının muhatapla ilişkisi, Esen'in de belirttiği gibi didaktik eserlerde daha belirginken edebî yönü ön planda olan eserlerde muhatap daha sılıktır.

Yukarıda belirlenmeye çalışılan bakış açısı, anlatım tutumu ve anlatıcı-muhatap ilişkisi gibi unsurlar anlatı metninde anlatıcı unsurunu belirlemeye yardımcı olan öğelerdir. Buna göre, bir anlatıcının kullandığı bakış açısı, olaylara ve kişilere

¹⁶¹ Nüket Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 4.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.36.

karşı tutumu ve muhatabıyla olan ilişkisi, metin hakkında bilgi verirken aynı zamanda anlatıcının kişiliği hakkında da bilgi sahibi olmamıza katkı sağlayan unsurlar olarak metnin içinde var olur.

1.2.6. Anlatıcının İşlevleri

Bir anlatıda anlatıcının varlığının kaçınılmaz olduğunu belirtmiştik. Mimetik eserde dahi anlatıyı bize aktaran bir anlatıcı mutlaka vardır. Anlatıcının bir anlatıda nasıl bir tavır takınacağı aslında yazarın romandaki diğer unsurlara yaklaşımını da belirleyecektir. Bunun yanında bir roman unsuru olarak anlatıcının metinde birtakım işlevleri de bulunur. Genette, anlatıcının işlevlerini beş ana başlıkta toplar.

1.2.6.1. Anlatı İşlevi

Anlatı işlevi, anlatıcının bir metnin içindeki hikâye etme işlevidir. Anlatmaya dayalı her metinde anlatıcının bu işlevi, ilk yerine getirilen işlevdir. Bazı romanlarda anlatıcı, bu işlevi yerine getirenin kendisi olduğunu açıkça dile getirirken bazı metinlerde bu durum dile getirilmez. Fakat anlatıcı tarafından vurgulanmasa da bu işlev anlatıcının bir metinde olmazsa olmaz görevidir.

1.2.6.2. Yönetme İşlevi

Yönetme işlevi, anlatıcının üst anlatısal bir dille metindeki bağlantılarını, karşılıklı ilişkilerini, iç düzenini belirtmek için göndermede bulunabileceği metni yönetme işlevidir.

1.2.6.3. İletişim İşlevi

İletişim işlevi, anlatılama durumunun kendisine işaret eder. Bir anlatı metninin temel unsurları olan anlatılan ve anlatıcının kurduğu temas, diyalog oluşturma veya onu sürdürme telaşı bu işlevin taşıdığı özelliklerdir.

1.2.6.4. Tanıklık İşlevi

Tanıklık işlevi, anlatıcının hikâyede aldığı rolü, hikâyesiyle kurduğu ilişkiyi gösteren bir işlevdir. Tanıklık işlevi, anlatıcının bilgisinin kaynağına, anılarının kesinlik derecesine veya olayların kendisinde uyandırdığı hislere işaret eder.

1.2.6.5. İdeolojik İşlev

İdeolojik işlev, anlatıcının hikâyeye müdahaleleri ve eylemler hakkındaki yorumları şeklinde ortaya çıkar.¹⁶²

Bu işlevlerin dışında anlatıcının açıklayıcı işlevinden de bahsedilebilir. Bu işlevde anlatıcı, okura açıklayıcı bilgiler vererek onun metni anlaması konusunda yol göstericilik görevini üstlenir. Bu öğretici tutum, Tanzimat romanında ve özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında sık sık karşımıza çıkmaktadır. Bazı romanlarda Ahmet Mithat Efendi, olayların akışını keserek sayfalarca ansiklopedik bilgiler sunar ve okuru bilgilendirmeye, onu aydınlatmaya çalışır.

Görüldüğü gibi, anlatıcı bir romanın en önemli unsurlarından biri olarak edebiyat araştırmacıları tarafından farklı tanım, adlandırma ve tasniflerle en çok üzerinde durulan hususlardan biri olmuştur. Bu çalışmada, Gerard Genette'in tasnifi esas alınmış; söz konusu tasnifin yetersiz kaldığı durumlarda ise diğer araştırmacıların yaklaşımlarından yararlanılmıştır.

¹⁶² Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 255-256.

İKİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA ANLATICININ KONUMU VE İŞLEVİ

2.1. İlk Türk Romanlarının Kaynakları

Türk edebiyatında Batılı anlamda roman ve öykü türünün ilk örnekleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkmaktadır. Tanzimat romanı¹ olarak adlandırılan bu dönemde yazılan eserler henüz ilk örnekler oldukları için hem gelenekten hem de Batı romanlarından izler taşımaktadır.

Türk edebiyatında Batılı anlamda yazılan ilk romanlardan önce, bazı romana yakın denemeler (*Muhayyelat-ı Aziz Efendi*, *Hançerli Hanım*, *Müsameretname* vb.) ve Batı'dan yapılan roman çevirileri mevcuttur. Örneğin, Şinasi'nin 1859'da Batılı şairlerin şiirlerinden parçalar çevirdiği *Tercüme-i Manzume* ile aynı yıl, Yusuf Kâmil Paşa, Fenelon'un '*Telemaque*' adlı eserini '*Tercüme-i Telemak*' ismiyle tercüme etmiş ve bu eser "o zamana değin Batı felsefesini okuma fırsatını bulmuş Tanzimat entelijensiyasının dikkatini Batı romanının özelliklerine

¹ Ömer Faruk Akün, bu dönemin Tanzimat Dönemi Türk edebiyatı olarak adlandırılmasını sakıncalı bulur: "«Tanzimat edebiyatı» sözü ile Türk edebiyatında, Tanzimat'ın ilan olunduğu 1839'dan Servet-i Fünun edebiyatının doğduğu 1896 yılına kadar bir zamanı içine alan yenilik devresi anlatılmak istenir. Günümüzde, XIX. asır Türk edebiyatı ile ilgili bütün eser ve yazılara herhangi bir münakaşa ve tahlilden geçmeksizin yerleşmiş bulunan bu «Tanzimat edebiyatı» adlandırması acaba gerçekten böyle bir devreye tekabül etmekte midir?" Ömer Faruk Akün, "**Tanzimat Edebiyatı' Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?**", İstanbul, Kubbealtı Akademi Mecmuası, 1977, C., VI., S. 2., s.15-16.

Akün, bu dönemin yazarlarının kendi dönemleri için hep 'edebiyat-ı cedide' tabirini kullandıklarını belirtir. Bu tabirle ilk olarak, Fuad Köprülü'nün 1917 yılında yazılan yazılarında karşılaştığını ifade eden Akün, 'tanzimat' kelimesinin kullanım alanları üzerinde durur. Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği 1839'dan sonra Türk edebiyatında yaşanan gelişmeleri kaydeden Akün, bu adlandırmanın yanlış bir adlandırma olduğunu şöyle ifade eder: "Bu kronolojik verilerin ortaya koyduğu gerçek şudur: 1839'dan 1876'ya kadar 37 yıllık bir zamanı içine alan Tanzimat devrinin ilk 30 senesinde, gazetenin getirdikleri hesaba katılmazsa, Türk edebiyatında yenilik namına kaydolunabilecek şeyler ancak bazı sınırlı başlangıçlardan ibarettir. 1859 -1862 yıllarında gözükp devamı gelmeyen ilk denemelerden sonra batılı edebi nevi ve tarzların teşekkülü, Türk şiirinin asırlık geleneklerden çözülmeye yüz tutabilmesi hep Tanzimat devrinin sonlarına ait oluşlardır." (a.g.m., s.35) Bu devrin sınırlarını çizen âmillerin edebiyata dair vakıalar olmamasını, devrin başlangıç ve bitişinin dayandırıldığı somut ölçütler olmayışını eleştiren Akün, bu adlandırmanın 'sakat' bir adlandırma olduğunu söyler.

çeken ilk eser”² olmuştur. Bu ilk edebî tercümelerden sonra, 1862’den itibaren *Sefiller*, *Robinson Crusoe*, *Atala*, *Paul ve Virginie*, *Monte Cristo* gibi arka arkaya yayımlanan tercümeler, bu eserlere gösterilen ilgiyi ortaya koymaktadır.³ Yayımlanan kitaplar, edebi eserler için bir okur kitlesinin oluşmasına da katkıda bulunmuş, yazılacak ilk telif eserler böyle bir dönemin mahsulleri olmuşlardır.

1871’de Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat* serisinin ilk örnekleri yayımlanır. 1872 yılı ‘Türk edebiyatında ilk roman’ olarak kabul edilen *Taşşuk-ı Talat ve Fitnat*’ın yayımlandığı yıldır. Aynı yıl Emin Nihat Bey’in tefrika etmeye başladığı *Müsameretname*, halk hikâyesi ile roman arasında bir geçiş dönemi eseri olarak değerlendirilmektedir.⁴

Bu eserlerden sonra 1874 yılında Ahmet Mithat Efendi’nin ilk romanı *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* ve bir diğer romanı *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş* yayımlanır. Bu yıllardan itibaren Ahmet Mithat Efendi uzun yıllar boyunca hemen her yıl, bazı yıllar birden fazla roman yayımlamaya devam eder. 1876 yılında yayımlanan Namık Kemal’in *İntibah* adlı romanı ise bazı kaynaklarda ilk edebî roman olarak değerlendirilir.⁵

Tanzimat dönemi Türk edebiyatı, geleneksel edebiyatın, özellikle 17. yüzyıldan itibaren yayımlanan halk hikâyelerinin etkisi altında oluşmuş bir edebiyattır.⁶ Romancıların yetiştikleri gelenekten gelen etkileri romanlarına taşımaları olağan bir durumdur. Söz gelimi halk hikâyesi anlatan bir âşık, hikâyeye

² Ahmet Ö. Evî, **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s.49.

³ Bu dönemde yapılan tercümeler hakkında detaylı bilgi için bkz. Hilmi Ziya Ülken, “**Tanzimat’tan Sonra Garp Tercümeleri**”: Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü, 2. bs. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s.243-261.

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 19.bs, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s.289-290.

⁵ Güzin Dino, *İntibah* romanını incelediği **Türk Romanının Doğuşu** adlı eserinde ilk Türk romanının *İntibah* olduğunu söyler: “Namık Kemal’in *İntibah*’ını ilk Türk romanları arasında seçmemin nedeni, bu yapıtın, ondan az önce yayımlanmış olan romanların varamadıkları bir evreye geçişi incelemeye elverişli bir yazın kaygısı taşımasındandır.” Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu**, 2.bs. İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s.22.

⁶ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat’tan Cumhuriyet’e**, 16.bs, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2021, s.168.

ara verip çay kahve içip tekrar döndüğünde nerede kaldığını dinleyicilere sorar.⁷ İlk romanlarımızda da buna benzer anlatımlar sıkça karşımıza çıkmaktadır. Yine gelenekten gelen etkilerden biri, işlenen temalardır.⁸ Örneğin, *İntibah* romanının konusunun, *Hançerli Hanım* adlı halk hikâyesiyle birçok benzerliği bulunmaktadır.⁹ Yine *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında Hasan ile Cuzella tanışmadan önce birbirlerini resimden görüp âşık olmuşlardır. Resimden âşık olma motifi bilindiği gibi halk hikâyelerinden gelen bir motiftir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu romanının romans türü ve halk hikâyeleri ile benzerliklerini inceleyen Berna Moran, bu romanın olay örgüsünün de âşık hikâyelerinin yapısıyla örtüştüğünü söyler.¹⁰ Hem âşık hikâyelerinde (romanslarda) hem de *Hasan Mellâh* romanında olayın kurgulanış şekli şöyledir: Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu, sevgililerin ayrı düşürülmesi, kavuşmak için sevgililerin mücadelesi ve evlilik ya da ölümle bitiş. Moran, bu romanın yeni bir Kerem ile Aslı hikâyesi olduğunu söyler.¹¹

Berna Moran'a göre ilk romanlarımızdaki kurban tipi, Batı edebiyatındaki kurban tipinden farklıdır çünkü bizim toplumsal yapımızda var olan kaç göçten dolayı gençlerin flört etme olanakları yoktur. Bu nedenle kurban tipinin ve bunun yanında ölümcül kadın tipinin kaynakları, Batı romanlarından ziyade, geleneksel metinler, özellikle *Hançerli Hanım* hikâyesini de içeren, 17. yüzyıla ait bir grup

⁷ Erman Artun, *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, 4.bs. İstanbul, Kitabevi, 2009, s.70.g

⁸ Gonca Gökalp Alpaslan, “**Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar**” başlıklı doktora tezinde, bu yıllarda sözlü kültürün İstanbul’da canlı bir şekilde yaşadığını örneklerle ortaya koymaya çalışır. İncelenen eserler yazılı halk hikâyeleri ve ilk romanlardan örneklerdir. Alpaslan, bahsedilen çalışmasında 1796-1876 yılları arasında yazılmış 16 eseri inceler. Bu eserler: Akabi Hikayesi, Muhayyelât-ı Ledünn-i İlâhi, Hayalât-ı Dil, Mûsameretnâme, Temaşa-ı Dünya ve Cefâkâr u Cefakeş, Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat, Gülzar-ı Hayal, Sergüzeşt-i Kalyopi, Seyr-i Servnaz, Âşık ile Maşuk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli, Muhadese-i Dil ü Âşık, Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar, Felatun Bey ile Rakım Efendi, Öksüz Kaptan, Tesadüf-i Acibe ve Hikaye-i Garibe yahut Üç Sergüzeşt, İntibah. Bu eserlerin sözlü kültürle benzerlikleri konu, kurgu, öykü (motifler) ve kişiler açısından incelenmiştir. Gonca Gökalp Alpaslan, “**Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Yapı, Kişi)**”, I. Cilt, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, Haziran 1999.

⁹ Konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, 2.bs. İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.

¹⁰ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 25.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.29

¹¹ Moran, *a.g.e.*, s.35.

meddah hikâyesidir.¹² Bu romanların kaynak olarak geleneksel metinlere yönelmeleri zaruri bir durumdur zira Batıdan alınan roman türünün içeriklerini Batıdan bire bir almak, toplumsal hayattaki farklılıklardan dolayı olanaksızdır. Romanlarda, okurların alışkanlıklarına uygun düşen olay ve kişilerin anlatılması, roman türünün halk tarafından benimsenmesini sağlamıştır. Aynı zamanda dönemin romancılarının da geleneksel edebiyat örnekleri ile yetişmiş aydınlar olarak bu metinlerden etkilenmeleri ve bu etkiyi romanlarına taşımaları şaşırtıcı bir durum değildir.

“İlk Türk romancıları geleneksel anlatı biçimlerini reddediyorlar, çünkü onları toplumsal, doğal ya da fiili tarihsel ortamla tamamen bağdaşmaz görüyorlardı. ... 1890’lı yıllarda ikinci kuşak Türk romancıları gerçekçi romanın estetiğiyle bağdaşır bir anlatı tekniği geliştirene kadar, romanın ilk parlak çıkışını sağlayan edebi yenilikçiler meddahların geliştirdikleri üsluptan pek çok öğeyi ödünç almışlardı. Buna bağlı olarak, Türkçe kaleme alınmış ilk romanlar bir amatörlük kokusu yayıyordu. Yazarların, olay örgüsünü ve okuru çok belirgin biçimde manipüle ederek, yarattıkları karakterlerden daha büyük görünmeleri ve şahsen öne çıkmalarının sebebi buydu.”¹³

Bununla birlikte ilk romancılarımızın geleneksel düşünce biçimine karşı olduklarını da söylemeliyiz. Şemsettin Sami, Namık Kemal gibi isimlerin yazılarında, Batılı eserlere kıyasla, klasik şiirimizdeki imgeler kaba ve çocukça olarak değerlendirilir.¹⁴ Namık Kemal mesnevilerde anlatılanları ‘hakikatin haricinde’ görür ve romanın tarifini yaparak romanı yüceltir:

“...Roman kısmını da nevzuhur addettiğimize taaccüp olunmasın. Asar-ı kadimde İbretnüma gibi, Muhayyelat gibi, Aslı ile Kerem gibi, hikâyeler var idi. Fakat kitaphane-i adabımızda mevcut olan birkaç tercümeden de anlaşılacağı vechile, romandan maksat güzerân etmemişse bile, güzerânı imkân dahilinde olan bir vakayı, ahlâk ve âdet ve hissiyât ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsîlâtıyla

¹² Moran, **a.g.e.**, s.45.

¹³ Evin, **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, s.45.

¹⁴ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s.10.

beraber tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcûdât-ı rûhâniye karıştırıldığı vardır. Lâkin o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu, meselenin suret-i tasvirinden bedahaten meydana çıkar. Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasvir-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrih-i hissiyat gibi şerait-i âdabın kâffesinden mahrum olduğu için, roman değil, koca karı masalı nevindendir. Hüsni Aşk ve Leylâ Mecnun kabilinden olan manzumeler de, gerek mevzularına ve gerek sûret-i tahrirlerine nazaran, âdeta birer tasavvuf risâalesidir.”¹⁵

İlk romancılarımız geleneksel edebiyata her ne kadar karşı çıksalar da romanlarında birçok açıdan içinde yetiştikleri toplumun izlerini taşırlar. Örneğin, meddahlıkta da Tanzimat romanında olduğu gibi hikâye anlatmak ‘fayda’ yönüyle birlikte düşünülür. Meddahlar, topluma katkı sağlayan bireylerdir.¹⁶

Bununla birlikte bu ilk örneklerde, Batı romanlarının etkileri de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, *Hasan Mellâh* romanını Ahmet Mithat Efendi *Monte Cristo*’dan etkilenecek yazdığını söyler. Ahmet Mithat Efendi bunun gibi birçok romanının önsözünde etkilendiği kaynakları açıkça belirtir ve bu kaynaklar genellikle Batılı roman(s)lardır.¹⁷ İlk Türk romancıları için “eski hikâye türünden romana geçiş, hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası ilkelikten uygarlığa geçiş”¹⁸’tir. Batı romanına böyle bakan Tanzimat yazarları toplumu da ‘kendi istedikleri ölçüde’ Batılılaştırmayı amaç edinirler fakat bir yandan da aşırı Batılılaşmayı eleştirmek o dönemin romanlarında sıkça karşımıza çıkar. Ahmet Mithat Efendi’nin Felatun’u, Recaizade Mahmud Ekrem’in Bihruz’u Batılılaşmayı

¹⁵ Namık Kemal, *Celâl Mukaddemesi*, İstanbul, Ebüzziya Matbaası, 1305, s. 17-18.

¹⁶ Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, 2.bs. Ankara, AKM Yayınları, 1997, S.53

¹⁷ Örneğin *Çengi* romanını *Don Kişot*’tan esinlenerek ve bu eseri yerlileştirmeye çalışarak yazar. İlk bölümün başlığı, “İstanbul’da Bir Don Kişot”’tur. *Çengi* romanına Don Kişot’un etkileri hakkında bkz. Adem Gürbüz, “Ahmet Mithat Efendi’nin *Çengi* Romanında Cervantes’in İzlerini Aramak”, *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 2018, C.10, S.3, s.819-830.

Yine Demir Bey, Haydut Montari, Mesail-i Muğlaka, Altın Aşıkları gibi romanlarında da Ahmet Mithat Efendi, romanın kaynağını açıkça dile getirir.

¹⁸ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 1, s.11.

yanlış anlayan, yanlış anlamalar sonucunda gülünç durumlara düşen ve romanın sonunda kaybeden kahramanlardır. Tanzimat romancılarının ideal tipleri, her romancının amacına göre değişse de genel olarak ‘doğru’ Batılılaşmış tiplerdir.

İlk romancılarımızın ortak özelliklerinden biri de yüksek eğitim görmeyip devlet memurluğunda yetişmiş olmalarıdır. Nüket Esen, romancıların bu ortak yönünün onların romana bakışlarını da belirlediğini ifade eder. Tanzimat yazarları için “devlete bağlılık önde gelir, çünkü maaşlarını devletten alırlar.”¹⁹ Yazarların bu konumu onlara öğreticilik vasfı yüklediği için, bu memur-aydınlar halka, ‘eğitilmesi gereken bir kitle’ olarak bakmışlardır. Bu bakış, gazeteyle birlikte edebiyatı da toplum için kullanılması gereken bir vasıtaya dönüştürmüştür. Dolayısıyla edebî kaygı toplumsal faydanın gerisinde kalmıştır. Tanpınar bu dönem romancıları için, “Halid Ziya’ya kadar, romancı muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz yoktur. Hepsi roman veya hikâye yazmaya hevesli insanlardır.”²⁰ yorumunu yapar. Tanzimat Dönemi’nde romanın hitap ettiği kesimin, daha önce okuma eyleminden uzak oluşu ve ‘hikâye’ türüne ‘dinleme’ odaklı yaklaşması; yazarların okuma edimiyle karşı karşıya kalan bu kesime karşı tutumu konusunda belirleyici olmuştur.²¹ Yazarların ‘hikâye’ anlatarak ulaşmak istedikleri halk okumaya değil, dinlemeye alışkın olduğu için romanlarda anlatıcı, zaman zaman karşılıklı konuşma üslubunu benimsemek zorunda kalmıştır.

2.2. Tanzimat Romanlarında Anlatıcının Konumu ve İşlevi

Geleneksel edebiyatta hikâye anlatıcılığının önemine değinmiştik. Anlatıcılığın önemi ilk romanlarda da devam etmiştir. Hikâye anlatarak toplumu yönlendirme, bilgilendirme, onlara öncülük etme tavrı ilk romanlarda da dikkat çekmektedir. Dönemin romanlarını anlatıcı bağlamında değerlendirmeye geçmeden

¹⁹ Nüket Esen, “Tanzimat Romanında Yazarın Konumu”, Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi, Mayıs 1986, S. 66, s.17.

²⁰ Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.289.

²¹ Nuran Kekeç, “Sözlü Edebiyattan Tanzimat Romanına Giderken ‘Anlatı’, ‘Anlatıcı’ Ve ‘Aşk Olgusu’nun Dönüşümü”, Millî Folklor, 2011, Yıl 23, Sayı 92, s.28.

önce Tanzimat romanını gerek konu gerekse yapı itibarıyla etkilemiş olan *Hançerli Hanım*’a ‘anlatıcı’ bağlamında değinmek gerekir. *Hançerli Hanım*, geleneksel hikâye anlatma tekniği ile yazılmış bir eserdir. Anlatıcı, her bilgiye vâkıf ve metin dışı bir anlatıcıdır. Fakat hikâyenin iki önemli dönüm noktasında, farklı hikâye anlatıcılarının devreye girmesi aracılığıyla olayların gidişatı değişmiştir.

Bu hikâye, Süleyman adlı bir genç ile cariyeye Kamer arasında yaşanan bir aşkı konu edinmektedir. Olay örgüsü; Hançerli Hanım adında varlıklı bir kadının Süleyman’a âşık olması, bu genç ile cariyesinin yaşadığı aşkı öğrendikten sonra gençlere yaptığı kötülükler, hükümdarın araya girmesiyle gençlerin kavuşması ve Hançerli Hanım’ın cezalandırılması şeklindedir. Hikâyenin ana kahramanı Süleyman’ın cariyeye Kamer’le ilişkisini öğrenen Hançerli Hanım, Kamer’i yılanlı ormana terk edip Süleyman’ın onu kurtardığını öğrendikten sonra, olanları bildiğini Süleyman’a hissettirmek ister. Bir işret meclisine davet ettiği bir meddaha olanları anlatır ve meddah, kişi isimlerini ve olayları değiştirerek bir hikâye anlatır. Hikâyeyi dinleyen Süleyman, Hançerli Hanım’ın her şeyi bildiğini bu hikâye vasıtasıyla anlar fakat o an kurtulmak için bir şey yapamaz. Sonrasında bıçaklanıp denize atılır.

Bir başka yerde Süleyman’ı denizden yaralı kurtaran Tıflî Efendi devreye girer. Tıflî Efendi, Sultan Murad hazretlerine yakın, gayet âkil bir zat olarak tanıtılır. Sultan Murad hazretlerinin bir gün canı sıkılır ve Tıflî Efendi’ye bir hikâye anlatmasını söyler. Tıflî Efendi, hikâye olarak Süleyman’ın başından geçenleri anlatınca Sultan Murad hazretleri kendi saltanatında ‘adaleti temin etmeye çalıştığı halde nasıl olur da böyle şeyler yaşanır ve memurlar bu hainleri menedemezler’ diyerek hiddetlenir. Tıflî Efendi, Sultan çok hiddetlenince anlattıklarının gerçek olduğunu söyleyerek ispat edebileceğini anlatır ve Süleyman’ı Sultan’ın huzuruna getirir. Hikâyenin bundan sonrası Süleyman için kurtuluşun başladığı bölümlerdir. Sultan, Hançerli Hanım’ı cezalandırarak Süleyman ile Kamer’in güvenli bir şekilde evlenmelerini sağlar.²² Bahsedilen iki örnekte de olayların dönüm noktası bir hikâye

²² *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*, Haz. Yakup Çelik, 2.bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2015.

anlatıcısının devreye girmesiyle yaşanmıştır. Bu bağlamda anlatıcılığın önemi, Tanzimat romanlarına gelenekten gelen bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Mizancı Mehmed Murat'ın gazete yazılarından alınan şu parça, Tanzimat Dönemi'nde romana yüklenen işlev hakkında genel bir bilgi vermektedir:

“İstifade-i umumiyye cihetiyle en mühim olan kısım-ı edebiyat, edebiyat-ı ahlâkiyyedir...Edebiyat-ı ahlâkiyye temâyülât-ı hayvaniyyenin teskini için bir târik irae etmek, yahut cemiyetin ahvâl-ı hâzıra-i maneviyyesini tasvir eylemek ile iktifa etmeyip âmâil-i milliyeye verdiği câzibeli eşkâl ve suver sayesinde ahvâl-i müstakbeleyle icra-yı te'sir ve gayret-i milliyyeyi birtakım makasıd-ı celîleye doğru sevk ve tahrik etmekle mükelleftir.”²³

Mehmed Murad; edebiyatı, topluma millî değerleri aşılayarak dayanışma sağlamak, toplumu yüce amaçlar uğruna seferber etmek için bir araç olarak görmektedir. Bu amaç, her romancının dünya görüşüne göre değişse de edebiyata yüklenen işlevin topluma ulaşarak halkı eğitmek olması fikri, hemen her yazarda ortaktır diyebiliriz. Romancıların, henüz roman okuma alışkanlığı olmayan bir halkı roman okumaya alıştırmak ve bu türü, onların çeşitli konulardaki gelişimi için kullanma amacı belirgindir. Ayrıca bu dönem 18. yüzyıl Batı edebiyatını taklit eden, romantizm akımının etkisi altında olan bir dönem olduğu için romanların en önemli unsurlarından biri olan ‘anlatıcı’ da romantizm akımının bir özelliği olarak belirgin bir konumdadır. Romana bakış, yeni bir sanat türünde yeni teknikler deneyerek topluma sanat zevki yaşatmak olmadığı için anlatıcının bu belirginliği, eğiticiliği ve sesinin yüksekliği romancılar için bir problem olarak görülmez.

Tanzimat romanının ilk örneklerinden önce, tiyatro türünün de yaygınlaşmasıyla birlikte, romanlarda diyalog (sahneleme) tekniğinin kullanımına da rastlanmaktadır. Tanzimat dönemi romanlarında anlatıcı, olayın akışı esnasında araya girip yorumlar yapan, kahramanların tanıtımındaki olumlu veya olumsuz

²³ Mehmed Murad, “**Mebahis-i Edebiye**”, Mizan, No: 4, 11 Kasım 1886, s. 28. akt. Ahmet Ö. Evin, **Türk Romanının Doğuşu**, s. 154.

yorumlarıyla romanın olay örgüsünde bir yeri olan, varlığını gizlemeyen, aralara girip bilgi veren, okuru yönlendiren bir konumdur. Bu bölümde romanlardan örneklerle Tanzimat Dönemi romanlarında anlatıcının konumu belirlenmeye çalışılacaktır.

2.2.1. Tanzimat Dönemi Romanlarında Anlatıcının Konumu

2.2.1.1. Metin Dışı Anlatıcı

“Öykü ile ilişkisine göre öykünün dışında bulunan, metnin kahramanı olmayan bir dış anlatıcı”²⁴ olarak tanımlanan metin dışı (heterodiegetik) anlatıcı, ilk Türk romanlarında en çok tercih edilen anlatıcı tipidir. Bu anlatıcıyı kullanmak, metnin dışından metnin tamamına hâkim olmak, roman vasıtasıyla fikirlerini de okura iletmek isteyen romancı için oldukça cazip bir yöntemdir. Bu anlatıcı tipinin farklı konumlarda kullanımı söz konusudur.

2.2.1.1.1. Metin Dışı Anlatıcının Bulunduğu Konumlar

2.2.1.1.1.1. Tanrısal Konum

Tanzimat romanlarında anlatıcı, romanda henüz anlatılmayan bilgilere kendisinin vâkıf olduğunu metinde açıkça vurgular. Şemsettin Sami’nin tercümelediği dışında tek telif romanı olan *Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat*’ta anlatıcı genel olarak metnin dışında, tüm olayları gören ve duyan bir konumdur. Bu romanın olay örgüsü “Tal’at Bey’in tütün almak için girdiği dükkânın cumba penceresinde gördüğü Fitnat’a âşık olması, Fitnat Hanım’ın da ona âşık olması, Tal’at’ın Fitnat’la görüşebilmek için kardeşi olarak tanıttığı Ragıbe adlı bir kız kılığına girmesi ve bir süre sonra Fitnat’a aşkını açıklaması, Fitnat’ın istemediği hâlde babası yaşındaki bir adamla görücü usulüyle evlendirilmesi, Fitnatın evlendiği kişinin öz babası olduğunun anlaşılması, evlenmek için Tal’at’a söz veren Fitnat ile Fitnat’ı kaybeden Tal’at’ın intihar etmeleri” şeklindedir. İlk bölümde Tal’at’ın birkaç gündür hâlsiz

²⁴ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında bir Deneme*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s.144.

olması üzerine çevresindeki insanlar bazı tavsiyelerde bulunurlar. Tal’at ise onlara kulak asmaz çünkü hasta değildir, başka bir derdi vardır. Anlatıcı henüz onun Fitnat Hanım’ı görüp âşık olması meselesini anlatmadığı için okur bu olayı bilmemektedir. Tal’at’ın durumuna anlatıcının yaptığı yorum, onun metin dışı ve her şeyi bilen konumunu açıkça göstermektedir:

“Tal’at Bey ise bunlara hiç kulak asmiyordu. Çünkü, hastalığını ancak kendisi bildiği gibi, ilâcını dahi kendisi bilirdi. Ama elinde değildi. İşte biçarenin dalgınlığı, şaşkınlığı, düşkünlüğü hep bu idi. Lâkin bu türlü dertler günden güne büyür, artar. Bir derecede artar ki mestûr bulunduğu kabı, kılıfı patlatır, yırtar da meydana çıkar. Meydana çıkar da, ummadığın adamlara dahi malum olur. Nasıl ki, biz Tal’at Beyin halini merak edip sormak şöyle dursun, Tal’at Beyi hiç tanımadığımız halde, biçarenin derdi meydana çıkıp efsane hükmüne girdiği gibi, bize dahi malum olur ve Tal’at Beyin yalnız şu hikayesiyle kanaat etmeyip evvelinden sergüzeştini ve anasının ve babasının ahvalini tahkik ile bilmeyenlere dahi bildirmek için tahrîr etmeğe mecbur eder.”²⁵

Anlatıcı ‘biz’ zamiriyle kendi varlığını hissettirir ve bilinmeyen noktaları okura kendisinin anlatacağını vadeder. Bu cümleden sonra başlayan on birinci bölümde Tal’at’ın dalgınlığının sebebi olan Fitnat’ı görüp âşık olması olayını anlatmaya başlar.

Roman yazarı, iç dünyasını dilediği gibi ortaya serebildiği varlıkların yaratıcısıdır.²⁶ Kurgusal dünyanın aktarıcısı konumunda bulunan anlatıcı kahramanın anlatmadığı duygu ve düşünceleri de bilip aktarır:

“Tal’at bu mülakatı, Fitnat Hanımın kendisini o kadar iyi kabul etmesini, o iltifatı, o görüşmeyi, o güzel sözlerini ve hele o gideceğine yakıncı öpüşmeyi hatırına getirdikçe biçare çocukcağzı sevincinden çıldıracak dereceye geliyordu. O gün, daima yüzü, dudağı gülüyordu. Yalnız, Fitnat Hanımın kendisine, gerek kız ve

²⁵ Şemsettin Sami, **Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat**, Haz. Yakup Çelik, 9. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2013, s.36. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

²⁶ Dorrit Cohn, **Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Eleştiri, 2008, s.14.

gerek oğlan -yani biraderi- nazarı ile gösterdiği muhabbet ve te'sir-i derûnunu hatırına getirdikçe, gönlü bir türlü müteessir olurdu ki, meserretten mi yoksa hüzünden mi, her nasılsa, gözyaşları dökülürdü. O gece Tal'at Beyin bütün rüyaları Fitnat Hanım ile görüşmekten ibaret idi.” (s.70)

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi anlatıcının, kahramanların anlatmadığı hislerine, düşüncelerine, hayallerine, rüyalarına vakıf olması Tanzimat Dönemi romanının genel karakteristiğidir. Anlatıcı, bu gücünü kendisi de vurgular:

“Tal'at ile Fitnat ayrıldıktan sonra, Tal'at'ın zihnine gelenleri söyledik. Ya Fitnat Hanım Ragıbe Hanım gittikten sonra ne düşünüyordu? O gece hulyâsı neydi? Rüyaları nasıldı? Bunu da söyleyelim: Fitnat Hanım, Ragıbe Hanımı merdivenin alt başına kadar teşyî' ettikten sonra yukarıya çıkar, pencereden dahi teşyî' eder. -İşte, yürümesi de aynı, kardeşinin yürümesi!... Ah, bu kadar birbirine benzer iki kardeş hiçbir vakit görülmemiş!...” (s.71)

Bu cümleleriyle anlatıcı, Fitnat'ın içinden geçenleri, Tal'at'ı sevdiğini, onunla ve kız kardeşi sandığı Ragıbe ile ilgili kurduğu hayallerini alıntılı monolog tekniğiyle aktarır.

Bu roman için yapılan genel değerlendirme şu şekildedir: “Dil ve deyiş bakımından kusurlu olmak ve büyük bir sanat değeri taşımamakla birlikte, tiplerin canlandırılması, kişilerin kendi ağızlarına göre konuşturulması yönünden oldukça başarılıdır.”²⁷ Türk edebiyatında ilk roman denemesi olması göz önünde bulundurulduğunda, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta kullanılan bu teknikler, Türk romanı açısından oldukça önemlidir.

Anlatıcının tipolojisini tespit etmek için kullanılan esasları Yavuz Demir üç başlıkta ele alır. Bunlar; anlatı seviyesi, hikâyede katılımın genişliği ve görüş

²⁷ Agâh Sırrı Levend, **Şemsettin Sami**, Ankara, TDK Yayınları Ankara Üniversitesi Basımevi, 1969, s.64.

derecesidir.²⁸ Demir, anlatıcının görüş derecesini ortaya çıkaran unsurları ise mekân tasviri, karakterin kimliği, zaman özeti, karakterin düşünmediği ya da söylemediği şeyin aktarımı ve açıklama şeklinde, beş başlık olarak değerlendirir. Buna göre, karakterlerin tanıtıldığı bölümler anlatıcının görüş (algılama) derecesini ortaya çıkaran unsurlardan biridir. Bu bağlamda, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında Fitnat'ın tanıtıldığı bölümlerde anlatıcı kendisi hakkında da birçok ipucu vermektedir:

“Bu kızın babası kim olduğunu kimse bilmezdi. Hacıbaba ve kız kendisi dahi şu kadar bilirdi ki, Zekiye Hanım -kızın anasıdır- Hacıbaba'ya varmazdan evvel, taşralı olup İstanbul'da memuriyette bulunan bir zat ile akd-i izdivaç etmiş ve birkaç ay sonra, Merhum vefat etmekle, Zekiye Hanım hamile kalıp, bu kızı dünyaya gelmişti. Lâkin, aslı böyle miydi? Yok. Sabr edelim de, aslını sonra anlayacağız, Her neyse...” (s.44)

Örnekte dikkat edilmesi gereken hususlardan biri, anlatıcının kahramanı tanıtırken kendisi hakkında ipuçları vermesidir. Kimsenin bilmediği şeyleri kendisinin bildiğini hissettirerek ‘güvenilir anlatıcı’ kimliğini öne çıkarmaktadır. Fitnat'ı tanıttığı bölümlerde anlatıcı, ‘zannederim, az söylemiş oluruz’ gibi ifadelerle, aslında üçüncü şahısla anlattığı romanda birinci şahısla kendi varlığını belirginleştirir. Hatta okurun aklından geçebilecek şeyleri okuru metne dahil etmeden gidermeye çalışır:

“Ama, ‘Fitnat Hanım böyle daima yalnız oturmaktan sıkılmaz mıydı?’ denilecek. Yok. Büsbütün aksine.” (s.46)

Bununla birlikte aynı romanda anlatıcının tutarsız davranarak güvenilirliğini yitirdiği örnekler de karşımıza çıkmaktadır. Tal'at, Fitnat'a âşık olunca onun hakkında bilgi almak için civardaki tütüncülerle sohbet eder. Laf arasında Hacıbaba'dan tütün aldığını söyleyerek onun hakkında konu açıp tütüncülerden,

²⁸ Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002, s.32.

Fitnat'ın üvey babası Hacıbabası'nın eve görücü kabul etmediğini öğrenir ve görücü olarak Fitnat'a talip olmak yerine daha zor bir yöntemi dener. Kadın kılığına girerek onunla arkadaş olmaya çalışır. Fakat romanın ilerleyen bölümlerinde Ali Bey isminde bir adamın Fitnat'a talip olduğunu söyleyen Şerife Kadın'a Hacıbabası; "Böyle şeylerde bana sormak lazım mı ya? Sen bilmez misin ki, ben bu cihanda ancak şu kızın iyiliğini isterim." (s.88) diyerek görücü haberine sevinir ve olumlu cevap verir. Bu durumda okurun zihninde Hacı Baba'nın görücü fikrine nasıl bir yaklaşımı olduğu net olarak belirlenmez. Anlatıcının güvenilirliğini azaltan bu tutarsızlık, ilk romanların acemiliği olarak değerlendirilebilir.

Namık Kemal'in tarihî romanı *Cezmi*'de tarihî bilgiler, savaş sahneleri gibi bölümlerde anlatıcı tüm bilgilere vakıf, kuş bakışı olayları izleyen bir konumdadır. Romana adını veren Cezmi olmakla birlikte bu roman Adil Giray'ın İranlılara esir düşmesi, İran şahının eşinin ve kız kardeşinin ona âşık olmaları, Adil'in de şahın kız kardeşi Şehriyar'a âşık olması, Cezmi'nin Adil Giray'ı kurtarmaya gitmesi ve şahın karısının entrikaları sonucunda gençlerin ölümü ile sonlanan bir olay örgüsüne sahiptir. Bu romanda anlatıcı, bazı sahnelerde odak noktasını bir sahneye yaklaştırarak kahramanın iç dünyasını sergiler. Örneğin, İranlılarla savaşırken Cezmi kahramanca savaşmış, Osmanlılar düşmandan pek çok askeri esir almışlardır. Fakat, esirlerin öldürülmesi meselesinde Cezmi, kendisinin bir cellat değil bir asker olduğunu söyleyerek esirlerin öldürülmesine karşı çıkar. Hatta suda boğulmakta olan bir İranlıyı kurtararak onu da esirlerin arasına katar. Cezmi'nin duygu ve düşünceleri bu sahnelerde detaylı olarak aktarılır.²⁹ Esirlerin öldürülmesine engel olarak boğulmaktan kurtardığı bu İranlıyı iki kere kurtarmış olur ve ilerleyen bölümlerde onunla yakın dost olur. Cezmi'nin bir İranlı için suya atlayıp hayatını tehlikeye atmasına kızan Osman Paşa'nın kalbinden geçenlere de anlatıcı vâkıftır ve bu düşünceleri okura aktarır:

²⁹ Namık Kemal, **Cezmi**, Haz. Yakup Çelik, 4. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2015, s.93 (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

“Osman Paşa, vak’ayı dinledikçe gönlündeki meyl meâli, gazap ve şiddetine bütün bütün galebe etmişti. Fakat zaaf göstermemek ve haysiyet-i emirânesine hâlel vermemek için hiç tavrını değiştirmede:” (s.100)

Namık Kemal’in *İntibah* romanında, Mehpeyker isimli bir kadına âşık olan Ali Bey’in başına gelen felaketler anlatılır. Mehpeyker kirli bir mazisi olan kötü bir kadın olarak tasvir edilir. Ali Bey, onun sadakatinden şüphe edince annesinin satın aldığı bir cariye ile evlenir. Mehpeyker, Ali Bey’den intikam almak için cariyeye iftira atar. Romanın sonunda Mehpeyker’in Ali Bey’i öldürmek için kurduğu planı öğrenen cariye Dilâşub Ali Bey’in yatağına yatarak onun yerine can verir ve Ali Bey’in hayatını kurtarır. Ali Bey Mehpeyker’i öldürür ve tutuklanır, kısa süre sonra ölür. Olay örgüsünü bu şekilde özetleyebileceğimiz romanda Mehpeyker’in Ali Bey ile tanıştığı anda çok kibar bir şekilde konuşurken içinden aslında bu genç adamla ilgili nasıl riyakâr düşünceler geçtiğini anlatıcı bilmektedir ve bunları aktarır:

“Bu azm ü şevk ile Ali Bey’e yaklaşınca birkaç kere çocuğu yukarıdan aşağı süzerek telâş ve ıstırabından söze başlamaya iktidarsızlığını anladıktan sonra hevesât-ı shevânîyesinde zuhûr eden galeyânı -bin türlü tecrübelerinden hasıl ettiği melekât-ı riyâkârâne ile- gönlünde hapsederek masumane ve sadedilâne bir tarz ile şu yolda muhavereye başladı:”³⁰

Yine Mehpeyker’in Ali Bey’e olan aşkını ve sadakatini anlatmasından sonra anlatıcı araya girer ve kızın anlattıklarının hakikaten doğru olduğunu söyler. (s.70) Yani gerçeği anlatıcı bilmektedir ve okuru inanıp inanmaması konusunda o yönlendirmektedir.

Tanzimat Dönemi’nin realizme en yakın romanlarından biri Recaizâde Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı eseridir. Bu romanın anlatıcısı, romanın tezini (yanlış Batılılaşma) açık açık anlatmak yerine gülünç olaylarla göstermeyi tercih eder. Nurdan Gürbilek bu roman için “bir ibret öyküsü değil, bir kara parodidir” der.³¹

³⁰ Namık Kemal, *İntibah*, Haz. Yakup Çelik, 14. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2018, s.38. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

³¹ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, 3.bs, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s.73.

Gösteriş meraklısı bir miras yedi olan Bihruz Bey'in Çamlıca'da görüp âşık olduğu Periveş'in öldüğünü arkadaşı yalancı Keşfi'den duyduktan sonra yaşadığı değişim, gülünçleştirilerek anlatılır. Bu romanın kahramanı Bihruz Bey, "Ahmet Mithat Efendi'nin Felâtun Bey ile Râkım Efendi adlı romanındaki alafranga züppe tipinin, edebiyat açısından geliştirilmiş biçimidir."³²

Romanda verilmek istenen mesajın anlatıcının anlatması yoluyla değil, gösterme tekniğiyle verilme isteği öne çıkmaktadır. Anlatıcı, kahramanın zihninde geçenleri 'diye düşündü' şeklinde vermek yerine iç monolog hatta zaman zaman bilinçakışı tekniği aracılığı ile aktarır.³³ Bu sahnelerde anlatıcı, kahramanın bilincine tamamen vâkıf bir konumdadır, diğer romanlardan farkı bu vukufunu dile getirme yöntemi yani 'gösterme' tekniğinin öne çıkmasıdır. Örneğin, Bihruz'un Periveş'i ilk gördüğü sahnede onun yanında bulunan Keşfi, bu kızı kendi mahallesinde daha önce görmüş olabileceğini söyleyince Bihruz, Keşfi'ye kıskançlık ve öfke duyar:

"-Ne münasebet? ... Kadıköyü gibi *burjuva* kartiyede bu derece şık bir *ekipaj* bulunsun! ... Ne münasebet? ... Orada olanlar hep mâlum. "*Blondu* tanım demesi de ağız... Tanısaydı öyle mi dururdu? ... *Oh! Kel bote divin! Sürtu kel gu ekselân!* Benim *ekipaja* ne kadar dikkatli bakıyordu!... Hiss-i tabiatını bu da ispat etmez mi? Acaba kimdir bu?... Şüphesiz *ün jön fiy blond*; lâkin şu Keşfi'yi nasıl savayım? O vakit çabuk anlaşılır... Bakalım iltifat bana mı mahsûs imiş, yoksa ona mı? Kim olduğunu öğrenmek kolay... Tâkip de eder... gittiği yeri görürüm..."³⁴

Bihruz'un aklından geçenler, Fransızca ifadeler, sorular, yargılar olduğu gibi, alıntılı monolog tekniği ile yorum yapılmadan aktarılır. Bu tarz aktarımlar romanda sık sık karşımıza çıkar. Bazı sahnelerde bir mantık dâhilinde olmadan, bilinç akışı yöntemiyle aktarım sağlanır. Bu sahnelerde kahramanın yaşadığı tüm gelgitler anlatıcı tarafından şu şekilde gözler önüne serilir:

³² Fethi Naci, **60 Türk Romanı**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 1998, s.19.

³³ Araba Sevdası romanında kullanılan tekniklerin diğer romanlardan farkı hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s.73-86.

³⁴ Recaizâde Mahmud Ekrem, **Araba Sevdası**, Haz. Hüseyin Alacatılı, 7. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2010, s.17. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

“-Saat kaç acaba?... Beş buçuk... Vapura gitmeye daha vakit var... Elbette vapur dokuzdan evvel hareket etmez. Evet!... Artık ne olursa olsun, direktöman sorar, öğrenirim. O yalancı, o farsör de acaba doğru haber verir mi?... Povr fiy!... On altı yaş, on sekiz, yirmi yaş... Ölmek için pek çabuktur!... Lâmartin!... Koca Lâmartin!... Sanki benim başıma geleceği bilmiş de bu şiiri, bu prömre rögre’yi yazmış, bir ‘siyeh çerde’ ye benziyor mu hiç?... Ah!... Nasıl pardone ettireceğim kendimi? Vakit geçiyor... Şimdi bir araba... Yarım saatte Üsküdar... Oradan iki çifte bir kayık... Doğru İzmir vapuru... Durmayalım...” (s.198)

Örnekte Bihruz’un karışık olan zihninden geçen türlü şeyler, zihninden geçtiği şekliyle, anlatıcının müdahalesi olmadan bilinç akışı tekniğiyle aktarılmıştır.³⁵ Bilincin aktarılması tekniği *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* romanında da karşımıza çıkar. Orhan Okay’ın iç monolog³⁶ olarak değerlendirdiği bölümde anlatıcı, Ali Bey’in zihninden geçenleri nakleden bir konumdadır:

“Zavallı kız, humma illetine giriftâr olanlar gibi, uyurken daima sayıklıyordu ve sayıklarken, bir düziye, Tal’at’ın ismini telaffuz ederdi. Ali Bey bunu işitmiş ve kızın bu Tal’at’a aşık olduğunu anlamıştı. Kendi kendine derdi ki:

-Ah!... Bir Tal’at sayıklıyor!... Bu Tal’at kim?... İşte onu seviyormuş!... Ha!... Anladım anladım... Bunun bu hâli, bu ağlaması, bu kederi hep budur... Tal’at... Tal’at... Ah! Bizi bu hâle getiren bu Tal’at’tır. Şüphem yok artık, kız onu seviyor!... Nerede görmüş?... Nasıl alaka etmişler?... Her nasılsa onu seviyor!... Beni sevmiyor!... Elbette sevmeyecek, onu evvelden sevmiş... Şimdi onu bırakıp da beni nasıl sevebilir?... Hem de kendisi gibi bir güzel delikanlı olacak.” (s.121)

Araba Sevdası’nda anlatıcı, kahramanların niyetlerini de çok iyi bilmektedir. Meselâ anlatıcı, Mösyö Piyer’in Bihruz’u eleştirmesine rağmen ona

³⁵ Ahmet Ö. Evin, *Araba Sevdası* 1886’da yazıldıysa eğer, bu tekniği dünyada ilk kullanan kişinin Ekrem olduğunu söyler. bkz. Evin, *Türk Romanının Doğuşu*, s.233.

³⁶ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 3.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s.118.

karşı hoşgörölü davranmasının sebebinin, hatırlı dostuna yani paraya olan dölşünlüğü olduğunu söyler:

“Bihruz Bey hiffet-i mizâcıyla, tembelliğe, garip garip ef’âl ve akvâli ile ne zaman Mösyö Piyer’i hiddetlendirse, o hatırlıca dost meydana çıkar, Mösyö Piyer’in kulağına: ‘Canım, o daha pek gençtir. Gençlik bu türlü ahvâli mâzur görölmeğ lâzımdır. Şu zavallı çocuğa hiddetlenmenin ne lüzumu var? Sen hakim bir adamsın, öyle kusurlara bakmamalısın!’ yollu sözler söyler, muallim efendi de bu hâtırlı, bu yumuşak yüzlü, bu sevimli dostunun o pend-i dilpesendini tasvip ederek Bihruz Bey’in her fenalığını hoş görürdü.” (s.47)

Anlatıcı, böyle davranarak okurun, Mösyö Piyer’in davranışlarını daha iyi değerdendirebilmesini sağlamak istemektedir. Çünkü onun davranışlarının en belirgin sebebi, para kaynağını kaybetmek istememesidir.

Araba Sevdası’nın anlatıcısı olayları aktarırken olayın neden öyle olduğunun sebebini de çok iyi bilir. Örneğin, anlatıcı Perives’in arabaya binerken çok acele davrandığını ve hızla uzaklaştığını söyler. Sonradan bunun sebebini, arabanın kira bir araba olduğunu, arabacının gitmesi gereken yere yetişmek için böyle hızlı davrandığını açıklar. (s.37)

Nabizâde Nazım’ın *Zehra* romanında anlatıcı, psikolojik tahlillerde oldukça başarılı bir konumda bulunmaktadır. Bu roman, Zehra isimli karakterin kıskançlıklarını ve bu kıskançlığın sebep olduğu felaketleri anlatmaktadır. Kıskançlık konusunu ele alma iddiasında olan anlatıcı, kahramanların psikolojilerini de okura aktarmak ister. Örneğin, Zehra’nın kocası Subhî ile cariye Sırrı Cemal’in birbirlerine aşklarını itiraf ettikten sonra Subhî’nin yaşadığı ikilem, *Araba Sevdası* romanındaki gibi bilincin direk gösterilmesi olarak değil, anlatıcının kendi aktarımıyla sunulur:

“Subhî artık Sırrı Cemal’e olan muhabbetine kesb-i kanaat ve itminan etmişti. Dölşündükçe bu muhabbeti karısına olan muhabbetten başka bir lezzette

bulmaktaydı. Vâkıa Zehra'yı da vaktiyle sevmiştı; hem de 'sevmek'ten ne mâna çıkarsa o yolda sevmiştı. Fakat şimdi Sırrı Cemal'e olan muhabbeti buna benzemiyordu. Evvelki muhabbet sırf hissî yani ruhanî olduğu hâlde Sırrı Cemal'i sevmesinde bazı emârât-ı cismaniye bulmaktaydı. Ta'bir-i diğ erle karısını ma'neviyatı sevmiştı, şimdi Sırrı Cemal'i cismaniyeti, yani 'benliğı' sevmekteydi. En evvel bu fark Subhî'nin nazar-ı dikkatini açtı. Halbuki benliğini memnun edebilmek hususunu âdetâ muhal olmak üzere hükmeylemekteydi.”³⁷

Psikolojik tahlil ile Subhî'nin iç dünyasında yaşadığı ikilem başarıyla aktarılırken Zehra'nın Sırrı Cemal geldikten sonra aniden değişmesini (üstelik kabul etmeme hakkı varken neden onu eve kabul ettiğini bilmiyoruz), Sırrı Cemal'in de Subhî tarafından sevildikten sonraki değişimini anlatıcı, oldukça yüzeysel anlatmıştır. Bu kahramanların psikolojik olarak değişim aşamasında neler hissettiklerini bilemeyiz. Anlatıcı, bahsedilen değişimleri; “İşte bugünden i'tibaren Zehra bilkülliye değişti” (s.55), “bu sevdâ, kızın ahlâkını da tağlit eylemişti” (s.73) gibi cümlelerle aktarır. Subhî'nin Urani ile yaşadığı aşktan sonra yavaş yavaş sokaklara düşmesi, elindeki her şeyi kaybedip yapayalnız kalması ve bu süreçleri yaşarken Urani'ye karşı sürekli değişen duyguları daha canlı bir şekilde aktarılmıştır. Anlatıcının bu tutumu nedeniyle okur olarak Subhî'nin iç dünyasını kadın kahramanlara göre daha iyi okuyabilmekteyiz. Tüm bu örnekler, Tanzimat romanında anlatıcının vukufunun sınırsızlığını göstermektedir.

2.2.1.1.2. Kendi Varlığını Vurgulayan Konum

İlk romanlarımızda anlatıcının sesi oldukça belirgindir. Anlatıcı, Genette'in tasnifine göre heterodiegetik (metin dışı) konumda olmakla birlikte hikâyeyi anlatanın kendisi olduğunu olayın akışı esnasında vurgular. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta dördüncü bölümde Rif'at Bey'le tanışıp evlendiği dönemi anlatmaya başlayan Saliha Hanım (Tal'at'ın annesi), onuncu bölüme kadar romanın anlatıcısı

³⁷Nabizâde Nâzım, **Zehra**, Haz. Hüseyin Alacatılı, 8. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2018, s.65 (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

durumundadır. Bu bölümlerde kendi hayat hikâyesini kahraman kendisi nakleder.³⁸ Onuncu bölümde anlatıcı “Gelelim Tal’at Bey’e:” sözüyle anlatımı devralır ve anlatıcının varlığı bir roman kahramanı kadar belirgin bir pozisyon alır. “Tal’at Bey on altı yaşında iken mekteb-i rüşdiye imtihanını verip, bütün İstanbul gençleri yaptıkları gibi, bir dairenin bir kalemine – *hangi dairenin hangi kalemi olduğunu zikr etmek lüzumsuzdur zannederim* – dahil oldu.” (s.35) (Vurgu tarafımızdan yapılmıştır.) Örnekte vurgulanan cümlede görüldüğü üzere anlatıcı, kendi varlığını gizlemez; ‘ben’ şahıs zamiriyle konuşarak anlatımda kendi şahsiyetini açıkça belli eder.

Namık Kemal’in *Cezmi* romanı Türk edebiyatında ilk tarihî roman olması yönüyle öne çıkmaktadır. 16.yüzyılın tarihî atmosferinde Osmanlı Devleti, İran ve Kırım Devleti arasında yaşanan olayların anlatıldığı *Cezmi* romanında anlatıcı, tarihî olayları aktarırken Cezmi’nin bu tarihlerde doğduğunu söyler. Romanın ilerleyen sayfalarında Cezmi’yi okura hatırlatırken kendi varlığını da açıkça belli eder:

“Cezmi’nin tarih-i vilâdetini yukarıda beyan etmiştik. Şimdi biraz da ailesinden bahsedelim.” (s.50)

Cezmi romanında Osmanlılar ile İranlıların savaşı anlatılırken anlatıcı; “İranlıların maksadı *bizim* ordunun arkasını almak veya tâbir-i marûfuyla hatt-ı ric’âtını kesmekti”, “vakıa *bizim* tarafta bir inhizâm emaresi görünmedi ise de” (vurgular tarafımızdan yapılmıştır) cümlelerindeki ‘bizim’ vurgusuyla, kendisinin bir Osmanlı olduğunu açıkça belli eder. (s.107)

Mehmet Kaplan, Namık Kemal’in üslubunun divan şiirinin etkisinden kurtulamadığını söyler:

³⁸ “Talat’ın annesinin ağzından dinlediğimiz kendi başından geçen aşk öyküsü temelde Leyla ile Mecnun’dan alınmadır.” Robert P. Finn, **Türk Romanı (İlk Dönem: 1872-1900)**, Çev. Tomris Uyar, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1984, s. 10.

“Namık Kemal, hayatının sonuna kadar, divan edebiyatının üslûp oyunlarından tamamıyla kurtulabilmiş değildir. Mizacındaki şiddet ve ulviliğe temayül, onda bazı eski itiyatları devam ettirmiştir.”³⁹

Namık Kemal’in romanlarındaki uygulamaları, yazarın bu yönünü göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekmektedir. *İntibah* romanı, sübjektif bir tabiat tasviri ile başlar. Anlatıcı, bahar mevsimini yaşayan bir Çamlıca tasvir ederken ‘ben’ şahıs zamirini kullanarak kendi varlığını gizleme gereği duymadan açıkça ortaya koyar:

“Baharın her mahsulünü, her safâsını her hâlini bir teşbihle tasvir etmek benim değil, gökyüzünü ham eriğe, kürre-i zemini kızıl yumurtaya benzeten ashab-ı hayâlîni dahi kolaylıkla muktedir olabileceği şeylerden değildir.

Mamafih bedâyi-i baharın yalnız çemeniyle, gülüyle, lâlesiyle iktifa edemeyeceğim.” (s.14-15)

Örnekte de görüldüğü gibi anlatıcı, bir şair edasıyla tasvir ettiği tabiatın kendisinde bıraktığı izlenimleri şairane bir üslupla anlatmaya çalışır. Namık Kemal’in divan şiiri kültürüyle yetişmiş bir aydın olmasının, gençliğinde klasik tarzda şiirler kaleme almasının bu durumda etkisi inkâr edilemez. Bunun yanında bu eserlerin, bizdeki roman türünün ilk örnekleri olmasından dolayı, romanlarda teknik uygulamalar henüz tam olarak yerleşmemiştir. İlk iki bölümde yapılan tasvirlerde üslup, anlatıcı ile yazarın ayrılmadığı gazete yazısı ve deneme türüne yaklaşmaktadır. Orhan Okay aşağıdaki örnekte görüleceği gibi bu bölümlerde konuşan kişinin roman kurgusu içindeki anlatıcı değil, bizzat Namık Kemal’in kendisi⁴⁰ olduğunu söyler:

“Bundan takriben sekiz sene evvel orada bir tulû seyretmiştim. Semadan zemine nur yerine ruh yağıyor zannettim. (...) Fakat ne yalan söyleyeyim? Cumanın, pazarın gayri bir açık veya sünbülî havalı günde, Boğaziçi seyirlerinin hemen kâffesini ve hususiyle baharda Çamlıca’yı severim.” (s.18)

³⁹ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* 1, 10.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s.277.

⁴⁰ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s.124.

Anlatıcı (yazar) kendi zevklerinden, tecrübelerinden bahsederken tüm varlığıyla romanın içerisinde. Tasvir bittikten sonra ise anlatıcı lafı fazla uzattığını itiraf eder ve “Biz galiba sadedden çıktık”⁴¹ diyerek hikâyeyi anlatmaya başlar

Nabizâde Nâzım’ın *Zehra* romanı, realizme yakın özellikler barındıran bir roman olmakla birlikte tasvirlerde Namık Kemal’in tasvirlerine benzerlik söz konusudur. Anlatıcı varlığıyla belirgindir ve yorumlar sübjektiftir. Hem manzara tasvirleri hem de kahramanların fizikî tasvirleri realizmden ziyade romantizme yakındır, ayırt edici özellikler dile getirilmez, güzel kadın tasvirleri hemen her güzel kadına uygun olacak şekilde yapılmıştır:

“Sırrı Cemal bir ‘timsâl-i cemâl’ idi. Kafkas neslinin hüsn ü ân ile en ziyade meşhur olan şubesi efradından olduğunu yeknazarda en müşkülpesent gönüllere bile teslim ve tasdik ettirmekteydi.

Endamı gayet levendâne olup ‘kadın’ denildiği zaman hatıra ne mâna gelirse o mânanın tamamen şekl-i mücessemediydi.

Uzun boylu, iri yapılı olan bu vücudu öyle kaba saba bir şey sanmamalıdır. Bu iri yarılığı ile beraber bünyesi gayet nerm ü nâzenindi.

Beli ince, göğsü geniş, omuzları geniş, gerdanı uzunca, çehresi beyzî, kaşları, kirpikleri, saçları kuru kara. Rengi pembesi, beyazı, elleri, ayakları, ağzı ufak, reftarı dilpesend, gamzeleri dilfirib hasılı bir dilber-i aramşikâr idi.” (s.54)

Görüldüğü gibi tasvirler klasik şiirimizdeki sevgili tasvirlerini andırmaktadır. Yazarlar realizme en yakın dediğimiz eserlerde bile bu alışkanlıklarından tam anlamıyla kurtulabilmiş değillerdir. *Zehra* romanında tabiat tasvirlerinde de anlatıcı belirgindir ve tabiattaki unsurlar için kullanılan ‘vahşet’⁴³, ‘fâci’⁴⁴, ‘korkunç’⁴⁵ gibi sıfatlarla romanın sonunda yaşanacaklar hissettirilir. Bu romanda da anlatıcı anlatım sırasında “Yukarıda anlattığım vechile tab’an kıskanç ve hırçın bir şey olmakla beraber bazen etvârında o derece mülâyemet görülmekte idi

⁴¹ Namık Kemal, *İntibah*, s.32.

⁴³ Nabizâde Nâzım, *Zehra*, s.41.

⁴⁴ a.e. s.31.

⁴⁵ a.e. s.41.

ki...” (s.41) “O hatveyi de yukarıda arzettiğim vechile kemal-i muvaffakiyetle atmıştı.” (s.45) gibi cümlelerde görüldüğü üzere, ‘ben’ şahıs zamirini kullanarak kendi varlığını açıkça ortaya koyar. *Zehra*, kronolojik olarak diğer romanlara göre daha geç bir tarihte yazılsa da anlatıcının kendi varlığını belirginleştiren ifadeler bu romanda da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Realizme yaklaşan tasvirleriyle birlikte bu tür uygulamalar romanın hâlâ romantik etkiden sıyrılamadığını göstermektedir.

Hüseyin Rahmi, uzun süren yazarlık hayatına Tanzimat yıllarında başlamış bir yazardır. İlk romanı olan *Şık*’ı Ahmet Mithat Efendi’ye gönderen genç yazarın kalemini çok beğenen Ahmet Mithat Efendi, onunla tanışmak ister ve yazarlığını destekler, bu romanı *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika eder. 1889 yılında yazılan bu romana, incelediğimiz diğer romanlarla aynı yıllarda yazıldığı için değinmekte fayda gördük. *Şık* romanı anlatıcı açısından Tanzimat Dönemi romanlarından farklı özellikler taşımaz. Anlatıcı zaman zaman ‘ben’ şahıs zamiriyle konuşarak kendi varlığını açığa çıkarır. Örneğin, “... anlamışsınızdır zannedirim”⁴⁶ gibi ifadelerle muhatapla konuşan bir anlatıcı varlığından söz edebiliriz. Bu romanın anlatıcısı, Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında karşımıza çıkan, meddah üslubuyla konuşan anlatıcıya oldukça benzemektedir. Ana karakter Şöhret’i tanıtırken kullanılan; “Efendim, *Şık*’ımda renk esmer, çehre, insanların ‘orangutan’ neslinden azman olduğunu iddia eden bazı hükemanın sözlerini tasdik ettirecek derecede kaba ve uzun! Altçene ileri doğru çıkık!” (s.27) gibi ifadeler, anlatıcının meddah üslubuna benzerliğini ortaya koyar. Romanın sonunda Tepebaşı Bahçesi’nde Şöhret Bey ve Madam Potiş’in başına gelenler anlatılırken bir yandan da başka bir yerde roman kahramanlarından biri olan köpek Doly’nin başına bir sürü olay gelir. Anlatıcı önce Şöhret Bey’in başından geçenleri aktarır. Bir başka yerden gelen sesler için de “onun da ne olduğunu anlayalım” diyerek Doly’nin başına gelenleri anlatmaya başlar. (s.119) Anlatıcının konumu tüm olayları gören bir pozisyonudur. Bir başka sahnede lüks bir lokantada Doly’nin mutfığa girip yemekleri yemesinden sonra ortalık karışır. Bu kargaşa esnasında Madam Potiş ortadan kaybolunca okur kadının neler

⁴⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık*, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2021, s.113. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

yaşadığını bilmez. Anlatıcı, Şöhret Bey'in başından geçenleri anlattığı için okur da Şöhret'in serüveninden haberdar olur. Şöhret Bey'in gittiği evde yine başına bir sürü olay gelip kaçarcasına Madam Potiş'in evine gelince, bir gece önce ortadan kaybolan kadının başına neler geldiğini anlatıcı anlatmaya başlar (s.109). Yani anlatıcı o sahnede yaşanan, öncesinde ve sonrasında yaşanan tüm olaylara vakıftır. Fakat olayları anlatmak için uygun zamanın gelmesini bekler. Zamanı ve sırası gelince olayı aktarır.

2.2.1.1.1.3. Taraf Tutan Konum

Terry Eagleton, her şeyi bilen anlatıcıların her dediğini kabul etmemiz için bir sebep olmadığını belirterek “Onların da kendi önyargıları ve kör noktaları olduğundan şüphelenebiliriz.”⁴⁷ der. Bir romancı, karakterinin okur tarafından kendi sunmak istediği şekliyle algılanmasını ister. Özellikle ilk romanlarımızın yüklendiği misyonun da etkisiyle bu yönü oldukça açıktır. Örneğin Namık Kemal, kahramanları için kullandığı sıfatlarla, okura onları, sunduğu şekilde (olumlu veya olumsuz) kabullendirmeye çalışır. Mesela, *Cezmi* romanında anlatıcı, Adil Giray'ı olumlu, Şehriyar'ı ise olumsuz olarak kabullendirmek için kullandığı sıfatlarla okuru yönlendirmeye çalışır:

“Adil Giray neslen Tatar ve fakat kalben Osmanlı olduğundan harp ve sulha müteallik işittiği sözlerden mümkün olduğu kadar istifade etmekle beraber Kırım'ın istiklâli cihetlerine hiç yanaşmadığı gibi Şehriyar'ın müştakâne nigâhlarına, meftûnâne şivelerine dikkat bile etmezdi. Çünkü Şehriyar, filhakika güzeldi. Fakat Adil Giray'ın beğeneceği gibi vicdani güzellerden değil, şehvânî güzellerdendi. Bundan başka sinnilerinde de bir büyük tefâvüt vardı. Şehriyar'ın bir şeytaniyeti de Gazi Giray ile olan muâmelâtı idi.” (s.127)

⁴⁷ Terry Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, Çev. Elif Ersavcı, 5.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2021, s.102.

Anlatıcının bir karakter için kullandığı “bir unvan ya da bir sıfat bile o karakterin ne düşündüğüne ilişkin aktarılanlara getirdiğimiz yorumları etkiler.”⁴⁸ Namık Kemal’in iki romanında da anlatıcı, kahramanlarına yaklaşımı konusunda tarafsız değildir. Anlatıcı, olumlu yansıtmak istediği kahramanlar için güzellik, saflık ve erdem; olumsuz çizmek istediği kahramanlar için çirkinlik ve kötülük çağrıştıran sıfatlar kullanarak taraflı bir konumda yer alır. *Cezmi* romanının iki kadın kahramanı birbirinin zıddı olarak tasvir edilir. Perihan’ın anlatıldığı sahnelerde kullanılan ‘bedayi, cemel, nev-civani, mehtap, nur, güneş, letaif’⁴⁹, ‘safvet’⁵⁰, ‘cazibe-i hüsn, hüsn-i tabiat’⁵¹ gibi sıfatlar; güzelliği, saflığı, aydınlığı hatırlatan bir atmosferle kahramanı bütünleştirir. Bunun aksine Şehriyar’ın anlatıldığı sahnelerde ‘kıskançlık, kin, zulmanî mezar, hırs-ı intikam, ahlâk-ı fâside, kokmuş meyyit, cadı’⁵², ‘ucube’⁵³ gibi ifadeler hem Şehriyar hakkında oldukça olumsuz, karanlık ve karamsar bir tablo çizmeye hizmet edip hem de bu hasletlerin kahramanı sürükleyeceği felaketi hissettirme görevi görmektedir. Anlatıcının bu konumu, Namık Kemal’in ahlaki düşüncelerine uygun bir pozisyonudur:

“Göz kapamakla gündüzü geceye tahvil etmek mümkün olamadığı gibi Şehriyar’ın teâmîleri de Perihan’ın barika-i cemâlinde olan tesiri nazarından setre kâfi olamadı (s.238).” örneğinde oluşturulmaya çalışılan zıtlık, romanın geneline hâkimdir. Örneğin, romanın sonunda Adil Giray, Perihan ve Şehriyar’ın ölümüne sebep olan Şehriyar’ın planı devreye girince sarayda bir arbede yaşanır. Sesleri duyan Perihan, Adil Giray’ı korumak için odasından çıkıp koştuğu anda Şehriyar da Adil Giray’ın odasından çıkmıştır. Bu iki kadının karşılaşma anlarını anlatırken anlatıcı ikisini de temsil ettikleri değerleri ifade eden kelimelerle tasvir eder:

“Perihan ile Şehriyar yolda nur ile zulmet gibi birbirine kavuştular, çehrelerine bakılsa vicdanlarından akseden hâl ile biri safvet-i fedakârânenen güzel, biri hıyânet-i kindârânenen çirkin görünürdü.” (s.336)

⁴⁸ Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, s.77.

⁴⁹ Namık Kemal, *Cezmi*, s.153-154.

⁵⁰ a.e., s.160.

⁵¹ a.e., s.161.

⁵² a.e., s.237.

⁵³ a.e., s.273.

Namık Kemal'in bu taraflı tutumu *İntibah* romanında da oldukça açıktır. *İntibah* romanının anlatıcısı her fırsatta Mehpeyker ile Dilaşup arasında bu şekilde bir iyi-kötü, saf-kirli, melek-şeytan ikiliği oluşturmaya çalışır. Mehpeyker'in tanıtıldığı bölümlerde kahramanın 'olumsuz' tanıtılması amacı açıkça görülmektedir:

“Hanımefendi ki ismi Mehpeyker'dir, ahlâk ve terbiyece bütün bütün Ali Bey'in hilâfına olarak gayet namussuz, gayet alçak bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşte balığ olur olmaz rezâilin envâında mürebbilerine üstâd olmuştu. Biraz okuyup yazmakla uğraştığı ve ekser-i evkâtını meşhur aşüftelerin meclis-i ülfetinde geçirdiği cihetlerle tabî bir kat daha kuvvet bulan zekâvet-i dessâsânesi ise bir derece idi ki...” (s. 37)

Mehpeyker'in anlatıldığı bölümlerde geçen 'tercüman-ı hissiyat olan her türlü evzâi taklitte en mahir oyunculara hocalık etmeye muktedir olan Mehpeyker'⁵⁴, 'hinzire'⁵⁵, 'facire, fahişe'⁵⁶ gibi ifadelerle kahramanın olumsuzluğu pekiştirilmeye çalışılır. Dilaşup'tan bahsederken ise anlatıcı, 'masume Dilaşup'⁵⁷ gibi taraf tutan bir konumda karşımıza çıkar. Tanpınar, yazarın bu tutumunu 'şahıslara kendileri olma fırsatı vermediği için' eleştirir:

“Kitabın en canlı tipi şüphesiz Mehpeyker'dir. Fakat onu muharririn bize gösterdiği ışıktaki değil de kendisi olarak almalıdır. Pek az kitapta muhayyilenin yarattığı şahıs o muhayyilenin kendisine bu küçük hikâyede olduğu kadar itiraz eder. Bu yüz kırk sayfa boyunca muharririn sesinden fazla biz behemehâl olduğunun dışına çıkarılmak istenen biçare kadının itirazlarını duyarız. Sanki durmadan: 'Fakat ben bu değilim... Ben hiçbir zaman düşündüğün insan olmadım!... Bırakın da ben kendimi anlatayım...' der gibidir.

Fakat Namık Kemal her defasında onun sözünü keser, yahut en kat'î hükümlerle ve en ağır kelimeleri kullanarak çerçeveler. Hiçbir romancı onun kadar kahramanının açıktan açığa düşmanı değildir. Hakikatte Namık Kemal bu hikâyede

⁵⁴ Namık Kemal, *İntibah*, s.40.

⁵⁵ Namık Kemal, *a.e.*, s.161.

⁵⁶ Namık Kemal, *a.e.*, s.164.

⁵⁷ Namık Kemal, *a.e.*, s.125.

bir nevi ikilik içindedir. Bu taraftan Mehpeyker'i ve Ali Bey'e olan bağlılığını bütün kuvvetiyle anlatmak için lazım gelen her şeyi yapar. Diğer taraftan da okuyucuya onu en kötü çizgileriyle takdim eder.”⁵⁸

Aslında Mehpeyker Ali Bey'le tanıştıktan sonra onu gerçekten sevmiş ve ona sadık kalmıştır. Fakat, Tanpınar'ın da işaret ettiği gibi Namık Kemal, Mehpeyker'e 'kirli mazisi'nden dolayı düşmandır⁵⁹ ve bu durumu (Ahmet Mithat'tan farklı olarak) affetmez. Mehpeyker'in gösterdiği sadakate rağmen yazarın aşağılamasına maruz kalmasını Jale Parla, babanın yokluğunda metnin babalığını üstlenen Namık Kemal'in henüz olgunlaşmamış anlatıcı ve baba tavrıyla açıklar.⁶⁰ Yazarın olumlu çizmeye çalıştığı Dilaşup ise Mehpeyker'e göre daha silik bir karakterdir ve kendi şahsiyetiyle romanda yer almaz, saflık ve temizliği simgeleyen bir figür olmaktan öteye geçemez:

“Ahlakçı bir dünya görüşüne sahip olan Namık Kemal için Mehpeyker, savunduğu dünya görüşü içinde yer alamaz. Çünkü toplumun faydasına uygun olmayan ve tehlike oluşturan böyle bir kadının varlığı, her daim huzursuzluğun ve yıkımın sebebi olacaktır.”⁶¹

Kahramanı tasvir ederken anlatıcının yaptığı taraflı ve sübjektif yorumlar Samipaşazâde Sezâi'nin *Sergüzeşt* romanında da karşımıza çıkmaktadır. *Sergüzeşt*, esir bir kız olan Dilber'in başına gelen olayların anlatıldığı bir olay örgüsüne sahiptir. Romanın başında esircinin tasvir edildiği bölüm, anlatıcının taraflı yorumu bağlamında dikkate değerdir:

“Çerkesle beraber bulunan ve gayet cesimül-cüsse olan bu adam Hacı Ömer isminde bir esirciydi ki insan ticaretinin kalb-i bî-hissine verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik âsarından olarak bakışı kaplana benzer. ... kırkbeş yaş ile elli arasında olduğunu gösteren ve

⁵⁸ Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.396.

⁵⁹ Tanpınar, **a.g.e.**, s.397.

⁶⁰ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 9.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.68. Parla, Ali Bey'in Mehpeyker'in oyuncacı olmasının sebebinin de baba terbiyesinden yoksun büyümesi olduğunu belirtir. s.91.

⁶¹ Gökçen Sevim, **“İntibah Romanında Yapı ve İzlek”**, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 2.2, 2016, s.94.

siyahtan ziyade kirli bir renge mâil olan kır sakalıyla esmer çehresinde bir iki kaba buruşukluğu şâyan-ı nefret bir suret kesbederdi.”⁶²

Karakter hakkında yapılan benzetmeler ve kullanılan sıfatlarla bu kahramanın olumsuz kişiliği ile görüntüsü bütünlük arz etmektedir.

Yine *Sergüzeşt* romanında Dilber’e zulmeden ve kızın evden kaçmasına sebep olan Hanım’ın kocası Mustafa Efendi, Dilber’i onlardan satın almak isteyen ihtiyar bir kadına bağırırken anlatıcı onu, “İhtiyarlara ta’zim, kadınlara hürmet, çocukları himayet, insaniyetin, medeniyetin vicdana tevdi ettiği bir vazife-i mukaddese olduğunu bilmeyen bu murdar vahşi” (s.24) olarak tasvir eder. Bu tasvirler, yazarların okuru yönlendirme amacına hizmet eden bir özellik taşımaktadır.

Araba Sevdası’nda anlatıcı, yalancılığıyla meşhur bir adamın yalanına inanıp onca acı çeken Bihruz’a karşı tarafsız kalamaz, kahramanına kızar:

“Mâmafih, asıl kabahat yine Bihruz Bey’in kendisindeydi: Keşfi’nin, o koca mantörün yalan söylemeksizin bir dakika bile duramayacağını, binâenaleyh hiçbir lâkırdısını gerçeğe dinlemek câiz olamayacağını, kezzâplıktaki şöret-i mârufânesine binâenaleyh pek iyi bilmesi lâzım gelirken kendisine bilâteemmül aldanmanın ve muhakeme-i akliyesini gâip edip, hareketini şaşırarak derecelerde teessürât-ı seri’e-i şedideye terk-i nefis etmenin manası var mıydı?” (s.149-150)

Bihruz’un bu yalandan dolayı bu kadar büyük acılar çekmesine kızan anlatıcı, bu bölümlerde doğruyu bilen bir konumdur. İşin aslının Keşfi’nin anlattığı gibi olmadığını bildiğinden dolayı, böyle yalan söylemekten zevk alan bir adama bu kadar kolay ve sorgusuz inandığı için Bihruz’a kızmaktadır.

Kahramanları tanıtırken onların tarafını tutan veya karşısında bulunan anlatıcı tavrı tüm Tanzimat romanlarında karşımıza çıkmaz. Bu anlamda *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının anlatıcısı diğerlerine göre daha tarafsız bir konumda

⁶² Samipaşazade Sezâi, *Sergüzeşt*, Haz. Tacettin Şimşek, 10. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2012, s. 5-6 (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

durmaktadır. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının olay örgüsü; ideal bir tip olarak çizilen Mansur'un Avrupa'da tıp eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönmesi, burada toplumun yozlaşmış taraflarına karşı mücadele etmesi, amcasının kızı Zehra'yla birbirlerine âşık olup evlenmeleri ve bu mücadeleyi birlikte sürdürmeleri şeklindedir. Bu romanda anlatıcı, romanın olumlu kişileri Mansur ve Zehra'nın olumlu taraflarıyla birlikte zaafı ve olumsuz yönlerini de anlatır:

“Mansur küçüklüğünden beri biraz kibre, hodbinliğe mail olduğunu izhar etmekteydi. Fıtraten kalbi pek merhametli, rikkatli idiyse de Çerkes dağlarında doğmuş, İstanbul'da büyücek bir dairede büyümüş, en sonra Ebul-Mansur gibi şecaatine mağrur bir yigide zevce olmuş olan validesinin tesir-i nüfuzuyla Mansur'un ahlakında bazı uygunsuzluklar meşhud oluyordu.”⁶³

Mansur'u bu şekilde tanıtan anlatıcı ondan bahsederken sık sık ‘kibirli Mansur, nankör’⁶⁴ gibi ifadelerle, romanın olumlu kahramanının bu yönlerini vurgulamaktan da çekinmez. Bu yönüyle Mehmed Murad'ın romanı, diğer romanlardan farklı bir yapıdadır.

Her yazarın, roman yazarken bir niyeti vardır ve bu niyetin doğru algılanması için romanın tüm unsurlarını bu amaca uygun olarak düzenler.⁶⁵ Nabizâde Nâzım'ın *Zehra* romanında yazar ‘kıskançlığın zararlarını’ anlatmak istemektedir. Bu nedenle romana adını veren Zehra, küçüklüğünden beri aşırı kıskançlıkları olan biri olarak tanıtılır. ‘Kıskanç kadın, hased, hırçın kadın’⁶⁶ gibi sıfatlarla tasvir edilen Zehra'nın karşısına çıkarılan Sırrı Cemal içinse anlatıcı ‘bîçâre’⁶⁷, ‘kızcağız’⁶⁸, ‘hüsni ü cemal ve terbiyece fâik’⁶⁹, ‘beriyü’z-zimme’⁷⁰ gibi

⁶³ Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* Haz, Tacettin Şimşek, 2. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s.25. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

⁶⁴ Mehmed Murad, *a.g.e.*, s.26.

⁶⁵ Dursun Ali Tökel, “Niyet Boyutundan Kurmacayı Okumak: Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.216.

⁶⁶ Nabizâde Nâzım, *Zehra* s.55.

⁶⁷ *a.e.*, s. 56-57.

⁶⁸ *a.e.*, s.57.

⁶⁹ *a.e.*, s.56.

⁷⁰ *a.e.*, s.58.

sıfatlar kullanarak onu masumlaştırmaya çalışır. Yazarın amacı kıskançlığın zararlarını anlatmak olduğu için bazen normal olan tepkileri de kıskançlık olarak değerlendirip kahramanı haksız yere olumsuz göstermeye çalışmaktadır. Örneğin Sırrı Cemal ile Subhî aşk yaşamaya başladıklarında Subhî'nin karısı olarak Zehra'nın buna tepki vermesi normal bir durumken anlatıcı olaya diğer kahramanların bakış açısıyla yaklaşarak Zehra'yı 'olayın saklanması gereken kişi' olarak göstermeye çalışır:

“Bu muhabbeti mümkün merteye setr ve ihfaya çalışmak lâzım geliyordu. Çünkü bâhusus Zehra gibi kıskanç, hırçın kadınlardaki his gâyet nazik olur; onlar en ufak bir hareketten derhâl bir hüküm çıkarırlar; bu hüküm-i ekseriyede muvafık hâl çıkar.” (s.65)

Romandaki tüm unsurlar ve kişiler âdeta Zehra'nın kıskançlığının şiddetini ortaya koymak için romana yerleştirilmiştir. Yazarın tutumunda natüralizmin genetik-karakter ilişkisinin etkisi de söz konusudur. Romanın tezi Zehra'nın kıskançlığını ve bu kıskançlığın zararlarını kanıtlamak olduğu için anlatıcının Zehra'ya olan yaklaşımı da taraflıdır. Ayrıca Subhî, Zehra'dan boşanıp Sırrı Cemal ile ayrı eve çıktıktan sonra Sırrı Cemal de doğal olarak Subhî'yi kıskanmaya başlar. Yani tüm bu olayların sebebi Subhî'nin önce Zehra'yı Sırrı Cemal'le, sonra Sırrı Cemal'i Urani ile aldatmasıyken sorumlu olarak Zehra'nın kıskançlığının gösterilmesi yazarın romanla vermek istediği mesajın sonucudur.

Tüm bu örneklerden yola çıkarak denilebilir ki; Tanzimat romanlarında okura verilmek istenen mesajlar olduğu için anlatıcının olumlu ve olumsuz kahramanlara yaklaşımı, objektiflikten uzak ve romanın amacına uygun bir yapıdadır.

2.2.1.1.1.4. Sahneleme Yöntemi

Tanzimat Dönemi romanlarında sahneleme (diyalog) tekniği çok yaygın olmasa da zaman zaman kullanılmaktadır. Bu teknik bazen anlatıcının tamamen aradan çekildiği mimetik anlatım tarzıyla uygulanırken bazen konuşulanları anlatıcı bizzat aktarır. Örneğin, *Cezmi* romanında anlatıcı; Ferhat Ağa, şair Nev'î ve Cezmi

arasında geçen konuşmaları takdim edip aradan çekilir. Konuşmalar tırnak içinde, anlatıcının aracılığı olmadan aktarılır:

“Aralarında cereyan eden muhavere şudur:

Ferhat Ağa: “-Vah çocuk! Seni de Acem seferine gönderecekler de anın için ricaya geldin değil mi? Telaş etme, elbette bir çaresi bulunur.”

Cezmi: “- Hayır efendim! Kimsenin bir yere göndereceği yok. Bugün adam arıyorlar, kulunuzu ‘çocuktur’ diye beğenmediler! Gitmek için inâyetinizi niyaza geldim.”

Ferhat Ağa: “-Nereye?”

Cezmi: “- Ay efendim! Sılaya değil, Hacca hiç. Sefere... Hudud boyuna.”

Nev’î: (Tebessüm ederek)“- Çocuk! Kavga şiir söylemeye benzemez.” (s.68)

Bu bölümlerde mimetik anlatım tarzı tercih edilmiş, anlatma yerine gösterme tekniği ile anlatıcı metne müdahalesini sınırlamıştır.

Sergüzeşt romanında da anlatıcının sıfırlandığı diyalog örnekleri karşımıza çıkar:

“-Dilber sana ne oldu?

-Hiç, ben kaçtım.

-Niçin kaçtın?

-Beni çok dövüyorlar, çok hizmet ettiriyorlar.” (s.20)

İlk romanlarda bu tarz mimetik diyalog örnekleri bulunmakla birlikte daha çok konuşmayı anlatıcının aktarımıyla nakleden anlatım tarzı karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında, Sâliha Hanım’ın kocası ile tanışıp evlenme hikayesini anlattığı bölümlerin anlatıcısı, kahramanın kendisi yani Saliha’dır:

“Nihayet bir-iki saat bunun üzerine konuştuğundan sonra babam bana dedi:

-Kızım şu çocuğun adı nedir?

-Rif'at Bey.

Dedim. Ama bu adı söylerken yüzümde ne renkler peyda oldu..." (s.15-16)

Bu bölümlerin anlatıcısı Saliha Hanım 'diyerek', 'öperek', 'anam pederime', 'babam' gibi kelimelerle konuşanın kim olduğunu, nasıl konuştuğunu anlatan bir 'nâkil' konumundadır. Mehmet Kaplan, bu romanın en önemli taraflarından birinin, ilk örneklerden olmasına rağmen romanın büyük bölümünde anlatıcının aradan çekilerek kahramanları konuşturması olduğunu söyler ve bu durumun, tiyatro türünün etkisi olduğunu belirtir.⁷¹

2.2.1.1.1.5. Kısmî Bilgili Konum⁷²

İlk romanlarda anlatıcı, romanın tüm bilgilerine sahip bir konumdur fakat bazı sahnelerde bu bilgisini sınırlandırabilmektedir. Bu uygulamaya örnek olarak, *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanında Fitnat'ın habersizce yazlık diye Ali Bey'in evine götürülürken anlatıcının durduğu konum gösterilebilir:

"İkisi dahi bir hulyâya, bir efkâra dalmışlar. Fitnat, Tal'at'ı düşünüyordu; lâkin Emine Kadın'ın düşündüğü acaba neydi? ... Her neyse, o da bir şey düşünüyordu." (s.110)

Bazen de anlatıcı kendisi bilse de mahrem olan sahneyi uygun olmayacağı için aktarmaz. *Cezmi* romanında anlatıcı, Adil Giray ile Perihan'ın odada yalnızken geçirdikleri aşıkane zamanları "böyle renk ve bû-yı ismetle mestûr olan mecâlis-i muhabbetin ahvâlini izaha kalkışmak bir goncayı nefesle açmaya çalışıp da soldurmak kabilinden olacağı için" (s.183) anlatmaz; bu sahneyi ashâb-ı mütalaanın hayaline sevk eder.

Sergüzeşt romanında anlatıcı, Mısır'da bir konakta kalabalık bir meclis tasvir eder. Bu mecliste ağlayan, sonradan Dilber olduğunu öğrendiğimiz bir kızdan uzun uzun bahseden anlatıcı, dikkatini bir kıza bu kadar yoğunlaştırmanın doğru olmayacağını düşünerek daha fazla bilgi vermez:

⁷¹ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, 8. bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010, s.70.

⁷² Bu anlatıcı konumu hakkında ayrıntılı bilgi üçüncü bölümde "Kısmî Bilgili Konum" başlığı altında verilmiştir.

“Bir genç kızın hâline, bir genç kalbin sırrına hürmet ederek bundan ziyade tecessüs etmeyelim!

...

Bundan ziyade tedkik-i seraire, hıfz-ı râza hürmet eden kalemden müsaade alamıyoruz.” (s.105)

Araba Sevdası romanında da anlatıcı bilgisinin sınırlı olduğunu iddia eder. Periveş’i tasvir eden anlatıcı; sadece bildiklerini aktardığını, bilgisi dâhilinde olmayan şeyleri söyleyemeyeceğini belirtir:

““Sarışın hanımın yaşından bahsettik. Çünkü bilmiyoruz. Bihruz dişlerini vafsettik. Çünkü görmedik. Fakat tahminimizce nazenin, olsa olsa yirmi yaşını henüz bitirmiş olmalı. Dişler de elbette iki dizi incidir!” (s.24)⁷⁴

Anlatıcı bu şekilde davranarak bilgisi sınırsız olan konumunu kısa süreliğine sınırlandırır. Sadece görebildiği kadarını aktarabildiğini belirtir. Anlatıcının her şeyi bilen konumu yazarlara kolaylık sağlasa da anlatımı zenginleştirmek için bazen anlatıcı bilmiyormuş gibi davranarak fikir yürütür. Örneğin, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında anlatıcı, Mansur’un İstanbul’a gelişini anlatırken kahramanın iç dünyasına bile hâkim olan bir pozisyonudadır. Kahramanın geçmişini de bilen bu anlatıcı, onun vapurdan inerken acele etmemesi üzerine, “Demek kendisi için bir dakika evvel kapısını dakk etmek istediği bir hane, bir an evvel bağrına basmaya müsaraat göstereceği bir vücut yahut gayretini ibraz için öpmeye koşacağı bir etek yoktu” sözleriyle fikir yürütür. Bu cümlelerin bitiminde hemen her şeyi bilen konuma dönüş yaparak kendi sorduğu soruları da cevaplamaya başlar, “Evet, öyleydi. Mansur Bey İstanbul’a birinci defa olarak geliyordu” diyerek Mansur’u tanıtmaya başlar. (s.11) Bu teknik uygulamalar anlatıma bir samimiyet katarak okurun metne karşı olumlu tavır almasını sağlar.

⁷⁴ Bu paragraf, araştırmamızda kullandığımız baskıda yanlış çevrilmiştir. Aslı şu şekildedir: “Sarışın hanımın yaşından bahsetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dişlerini vaf etmedik, çünkü göremedik. Fakat tahminimizce nazenin olsa olsa yirmi yaşını henüz bitirmiş olmalı. Dişler de elbette iki dizi incidir!”

2.2.1.2. Metin İçi Anlatıcı

Bu çalışmanın ilk bölümünde belirttiğimiz gibi konum olarak metnin içerisinde bulunan anlatıcılara metin içi anlatıcı denmektedir.⁷⁵ Bu anlatıcı metnin içerisinde bir kahraman olabileceği gibi bir tanık veya gözlemci olabilir.

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat romanının ilk sayfasında Aksaray’da bir odayı tasvir edip odada bulunan kahramanları anlatarak romana başlayan anlatıcı, bu sahnede odanın bir köşesinde durup gördüklerini aktarıyor izlenimi uyandırmaktadır:

“Biçâre ihtiyarlar, geçmiş şeyleri hatırlarına getirdikçe mahzun olurlar. Çünkü, ömürlerinde geçirmiş oldukları meserret günlerini andıkları vakitte, o günlerin bir daha avdet etmeyeceğine teessüf ederler ve çekmiş oldukları kederleri yâd ettiklerinde, gönüllerinin yaraları tâzelenir. Bu kadının karşısında on sekiz-on dokuz yaşında, yüzünde hâlâ tûy-tûs yok, gayetle güzel, gecelik esvabıyla giyinmiş bir nev-civân oturup başını eline dayatmış ve yastığın üzerinde bir kitap açmış, fakat gözlerini kitaba değil, karşısındaki duvara dikip derin derin düşünmeye varmış ve hayran hayran bakakalmıştı. Minderin karşısında bir sandalye üzerinde, *ne yaşıta olduğunu fark edemem*, lâkin ihtiyarca görünür bir Arap karı oturup, yüzünü iki eline ve dirseklerini dizlerine dayatmış ve bir büyük hayret ve taaccüble gözlerini kadından oğlana ve oğlandan kadına gezdirirdi.” (s.1) (Vurgu tarafımızdan yapılmıştır.)

Bu örnekte de görüldüğü gibi anlatıcı; ‘ne yaşıta olduğunu fark edemem’ ara sözüyle hem kendi şahsiyetini belli eden bir konumda bulunur hem de sadece izlediklerini anlatan, gördüklerinin dışında bilgisi olmadığını hissettiren bir pozisyonadadır.

Samipaşazâde Sezâî, yazdığı tek roman olan *Sergüzeşt*’te kölelik kurumunu eleştirir. Ana kahraman Dilber’in köle olarak satıldıktan sonra yaşadıkları kronolojik olarak anlatılır. Esir olarak satıldığı ilk evde yapılan eziyetlere dayanamayan Dilber evden kaçmaya çalışır. Bu sahnede Dilber’in yataktan kalkması, dolabını açıp

⁷⁵ Genette, *Anlatının Söylemi*, s.244.

düşünmesi gibi olayları aktaran anlatıcı; esir kızın ne düşündüğünü bilmeyen, sadece onu izleyip gördüklerini kendince yorumlayarak aktaran bir konumdadır:

“Korkunç şey! O soğuk, o muzlim gece yarılarında bu çocuk ne yapıyor? Artık kaçacak... Artık firar edecek...” (s.16)

Esir kızı izleyen anlatıcı, hem onu “Aferin bu küçük Kafkasyalının kalb-i ulvî-i muztaribine ki” ifadesiyle tasdik eder hem de kızın bakış açısıyla açamadığı kapı demirini; “hanımıyla Taravet’in kalbi gibi hissiz” olarak niteleyerek kahramanlar hakkında kendi düşüncelerini de açığa çıkarır. (s.17) Bu romanın anlatıcısı, birçok yerde olaylara ve kişilere Dilber’in bakış açısıyla bakan bir konumdadır:

“Sergüzeşt romanında her şey, vaka, dekor ve şahıslar, yazarın telkin etmek istediği hayat ve insan telâkkisine göre düzenlenmiş ve tasvir edilmiştir. Yazarın ezilen Dilber’den yana olduğu, ona acıdığı, onu güzel, masum, temiz ve iyi göstermeğe çalıştığı, buna karşılık ona eziyet edenleri veya kötü gözle bakanları yerdiği hemen her sahifede hiss olunur. Romana, en küçük teferruatına varıncaya kadar, yazarın insan görüşü, değer hükümleri hâkimdir.

Sami Paşazade Sezai, romanının yapı unsurlarını kendi hayal görüşüne göre seçmek ve düzenlemekle yetinmez, arada bir vesile bularak kendi duygu ve düşüncelerini belirtmekten de geri kalmaz.”⁷⁶

Mizancı Mehmed Murad, Sergüzeşt romanını değerlendirirken bu eserin değerini vurgulayarak onu över. Mehmed Murad’a göre yazar bu eserde sadece bir kez konu dışına çıkmış, ancak bu sapış gereksiz şeyler için değil, çok kişinin yüreğini yakan bir konuyu vurgulamak, kınamak için yapılmış ve esere ayrı bir değer kazandırmıştır.⁷⁷

⁷⁶ Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1**, s.364-365.

⁷⁷ Mehmed Murad, “**Edebiyatımızın Numune-i İmtisalleri**”, Mizan, 26 Eylül 1888, s.64. (Aktaran) Olcay Öner toy, **Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri**, Ankara, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Basımevi, 1980, s.98.

Tanzimat romanları bu türün edebiyatımızdaki ilk örnekleri olduğu için bazı acemilikler de göze çarpmaktadır. Örneğin, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanında anlatıcı, Saliha Hanım'ın hareketlerini aktarırken bir tiyatro metni üslubuyla, geniş zaman kipini kullanarak aktarır:

“Saliha Hanım bu noktaya geldiği gibi, gözleri yaşla dolar. Dudağı titremeye başlar. Boğazı tıkanır. Mendilini çıkarıp gözlerini siler.

Biraz sonra gözlerini silerek, sesi titreyerek:

-Ah Tal'at' çığım!...Bugün hasta hasta kaleme gitti!...” (s.10)

Nurullah Çetin, bu dilbilgisi bozukluklarının sebebinin yazarın 21-22 yaşlarına kadar Türkçenin dışında Arnavutça, Fransızca, Rumca, İtalyanca, Latince, Eski Yunanca gibi dillerde eğitim görmesi olduğunu söyler.⁷⁸

Görüldüğü gibi Tanzimat romanlarında anlatıcı bazen gözlemci konumuna geçerek metin içi bir nitelik taşımaktadır fakat bu örnekler, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarına kıyasla daha az sayıda karşımıza çıkmaktadır.

2.2.1.3. Otodiegetik Anlatıcı

Kahramanın kendi başından geçenleri anlattığı romanlardaki anlatıcı tipine otodiegetik (ben) anlatıcı denir.⁷⁹ Tanzimat döneminde yazarlar, romanı baştan sona bu teknikle yazmak yerine, romanın bazı bölümlerinde metin dışı anlatıcının sözü kahramana devretmesi şeklinde uygulamayı tercih etmişlerdir. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında Saliha Hanım'ın kendi hayat hikayesini anlattığı bölümlerde anlatıcı Saliha Hanım'dır ve kahraman kendi hikayesini anlattığı için bu yirmi sayfa boyunca anlatıcı metin içi ve otodiegetik konumdadır. (s.14-34)

Bir romanda mektup tekniğinin kullanıldığı bölümlerde de anlatıcı, ‘ben anlatıcı’ konumundadır. Türk edebiyatının ilk romanlarında mektup tekniğinden

⁷⁸ Nurullah Çetin, “**Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860-1878)**”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s. 31.

⁷⁹ Genette, **Anlatının Söylemi**, s.245.

çokça yararlanılmıştır. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında mektup tekniği sıkça kullanılır. Saliha Hanım ile Rif'at Bey'in mektupları aynen aktarılmaz. Mektupları Saliha Hanım hatırladığı kadarıyla “bu zeminde idi” diyerek nakleder. Tal'at ile Fitnat'ın, Fitnat evlendirildikten sonraki mektuplaşmalarında ise mektuplar aynen aktarılır. Fitnat'ın annesinin yazıp bir muskaya sakladığı mektup da aynen aktarılır. Fitnat'ın annesinin kızına yazmış olduğu bu mektup, tüm sırları açığa çıkaran bir işleve sahiptir.

Cezmi romanında Adil Giray ile sevgilisi Perihan'ın yüz yüze görüşmedikleri bir dönem vardır. Burada anlatıcı, iki gencin mektuplarından birkaç numune vasıtasıyla o dönemi özetler. (s.191)

Mektup tekniği vasıtasıyla metin dışı anlatıcının sözü tamamen ben anlatıcıya bırakması tekniğinin en başarılı örneklerinden biri *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının sonunda karşımıza çıkar. Kahramanlar Mansur, Zehra, Doktor Mehmet Bey ve Fatma Hanım arasında mektuplaşmalar olur. Okur, kahramanların başına gelenleri bu on adet mektuptan öğrenir. Mektuplar sona erince romanın anlatıcısı devreye girer ve son mektuptan bir buçuk ay sonra Mansur'un öldüğünü haber vererek romanı sonlandırır. Bu mektuplardaki anlatım ve Mansur'un romanda tuttuğu günlüklerde anlatım ‘ben’ anlatıcı konumuyla gerçekleşmektedir.

2.2.2. Tanzimat Romanlarında Anlatıcının İşlevi

2.2.2.1. Anlatı İşlevi

Gerard Genette'in *Anlatının Söylemi* adlı eserinde anlatıcının beş işlevi olduğu belirtilir. Bu işlevlerden ilki ‘anlatı’ işlevidir. Her romanda mutlaka bir anlatıcı bulunur ve bu anlatıcının en önemli işlevi, ‘bir şey’ anlatmaktır. Tanzimat romancıları; ‘anlatma’ yönlerini gizleme kaygısı duymayan, bu özelliklerini açıkça göstermekten çekinmeyen bir tavırla romanlarını kaleme alırlar. Bu bağlamda Ahmet Evin'in değerlendirmesi dikkate değer:

“Konudan meddah-benzeri sapmalar, hikâye anlatma geleneğinin ne kadar derinden kök saldığı ve aynı zamanda ne ölçüde elverişli bulunduğu göstergesidir. Hikâye anlatma, gerçekçi romanın sahip olmadığı imkanlar da sunmaktaydı kuşkusuz: Yazar ile okur arasında bir kardeşlik ilişkisinin kurulmasına katkıda bulunuyor ve böyle bir ilişkinin teklifsizliğine imkân verildiği için de yazar kendini okurdan saklamak ya da söylemi şekillendiren bir dış ses olarak başka bir kılığa girmek gibi bir kısıtlama içinde hissetmiyordu. Bu tipte bir mesafesizlik, romanın sanatsal ilkeleriyle çelişki içindeydi; ilk Türk romanları estetik özelliklerden uzaklaşmasına uzaklaşıyordu gerçi, ama kendince üstünlüklere de sahiptiler. Yani bu mesafesizlik, yazarlara kendi konumlarını açıklıkla ortaya koymanın, iletmeyi hedefledikleri mesajı pekiştirmenin bir vasıtasını sağlıyordu. Kaldı ki, tezli romanın açıklama ve aydınlatmayı gerekli kılmasının yanı sıra, ilk Türk romancıları da, meddahların söylem tarzını benimseyerek, okurlarıyla konuşmak gibi bir gelenek yerleştirmişlerdi. ... 1850’li ve 1870’li yıllar arasında giderek daha fazla sayıda okura ulaşmaya başlamışlardı. Bir bakıma, ilk Türk romanlarının, oturma odası sohbetlerine uygun bir konu sağlayan ev eğlencelerinin parçası olması amaçlanmıştı.”⁸⁰

Mehmed Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı eseri, Osmanlı topraklarından Afrika’ya göç etmiş bir aileye mensup olan Mansur isimli gencin Avrupa’da tıp tahsilini tamamladıktan sonra vatani için çalışmak arzusuyla İstanbul’a gelmesi ile başlar. Mansur, İstanbul’da karşılaştığı bazı olaylar sonrasında toplumun bir bozulma ve yozlaşma yaşadığını fark eder. Amcasının kızı olan Zehra da Mansur gibi düşünmektedir. Mansur, âşık olduğu Zehra ile, toplumdaki bozulma ve yozlaşmaya karşı mücadele etmeye çalışır. Olay örgüsü bu şekilde özetlenebilecek olan romanın ilk cümlelerinde metin dışı konumda bulunan anlatıcının her şeyi görüp bildiği açıkça görülmektedir. Anlatıcı, öncelikle romanın zaman ve mekânını okura aktarır; ondan sonra olayları anlatmaya başlar:

⁸⁰ Evin, *Türk Romanının Doğuşu*, s.203-204.

“Yirmi yirmibeş sene mukaddemki bir zamandayız. Ay, bahar-ı revayih-nisarın nisan-ı gönçe-küşası, gün dahi diyar-ı hilafet-i kararın Cuma-i uhuvvet-nümasıdır.

Karadeniz’in Boğaz’a yakın bir yerinde bulunuyoruz. Dersaadet ile Varna beyinde işleyen Loyd kumpanyasının Volkan vapuruna râkiben Varna’dan İstanbul’a geliyoruz.

Sabah vaktidir. Ufuktan henüz yükselmeye başlamış olan âfitab-ı cihan-tâbın elvan-ı hayat-bahşâsı, denizin yüzü ile vapurun sağ tarafını ihata eden yeşil Rumeli sahilini hazin bir nuraniyete gark etmiştir.” (s.1)

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat romanında anlatıcı, Tal’at ve Fitnat’ın öldüğü sahneden sonra eklediği ‘Hatime’⁸¹ bölümünde, romanın diğer kahramanlarının bu yaşananlardan sonra neler yaşadığını detaylı bir şekilde anlatmamasının sebebini şöyle açıklar:

“Saliha Hanım ile Emine Kadın ve Hacıbaba ve Ayşe Kadın’ın bu vakayı işittikleri vakitte ne hâle geldiklerini ve Saliha Hanımın ağlaya ağlaya iki gözünden kör kaldığını ve Emine Kadının bu acılığa dayanamayıp bir haftanın içinde müteessiren vefat ettiğini mufassalan tarif etsek, gönüller dayanamaz zannederim... hem de bu kitabın ismi ‘Musibetname’ değil ki...” (s.141)

Romanlarda anlatıcının birincil işlevi, olayları hikâye etme işlevidir.

2.2.2.2. Yönetme İşlevi

Romanlarda neyin anlatılıp neyin anlatılmayacağına, olayların hangi sırayla anlatılacağına karar verecek yegâne söz sahibi, anlatıcıdır. Bu anlamda önemli bulduğu olayları aktarırken önemsiz bulup anlatma gereği duymadığı detayları neden anlatmadığını romanda dile getirir. Örneğin, *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* romanında Tal’at, kadın kılığına girip sokağa çıkınca bazı erkekler tarafından rahatsız edilir ama

⁸¹ ‘Hatime’ mesnevilerin son bölümüdür. Bilindiği gibi Mesneviler, ‘dibace, tevhid, münacaat, naat, miraciye, medh-i çihar-ı yâr-ı güzîn, medhiye, sebeb-i telif, âgâz-ı dâstan, hatime’ bölümlerinden oluşur. İlk romanlarımıza gelenekten gelen etki burada da dikkat çekmektedir.

anlatıcı bunları anlatmaya değer bulmaz; “Giderken, yolda rastgeldiği çapkınların buna işaretler ettiklerini, lakırdı söylediklerini, omuz vurduklarını bırakalım da ilerisine bakalım.” (s.54) diyerek daha önemli gördüğü Tal’at’ın Şerife Hanım’dan nakış dersi alması bahsini anlatmayı tercih eder.

Zehra romanında kahramanların yaşadıkları değişim anlatılırken Subhî’nin değişimi ayrıntılı tasvirlerle, Zehra ve Sırrı Cemal’in değişim aşamaları ise oldukça yüzeysel aktarılır. Burada da anlatıcının yönetme işlevi, detaylı veya sathî anlatılacak olan olayları belirlemektedir.

Olayların dizilişi, betimlemeler, romana eklenen mektup gibi içerikler, yorum ve açıklamalar anlatıcının yönetme işlevini gösteren uygulamalardır.

2.2.2.3. İletişim İşlevi

Romanda anlatıcının konumunun yanı başında kurmaca okurun varlığından birinci bölümde bahsedilmişti. Özetle, anlatıcı ile gerçek yazarın birbirinden farklı unsurlar olmasına benzer şekilde, romanda anlatıcının hitap ettiği kurgusal bir okur ile gerçek okur da birbirinden farklı iki unsurdur. Yazarlar hitap ettikleri okuru kendi varsaydıkları özelliklere sahip muhataplar olarak kabul eder ve aktarımını bu düşüncelerine uygun olarak yaparlar. Bu tavır, anlatıcının iletişim işlevinin bir sonucudur.

İlk romanlarımızda anlatıcılar çoğunlukla muhatapla karşılıklı konuşmalarını metne dahil ederler. Örneğin, *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* romanında anlatıcı, bir meddah üslubuyla, “Gelelim yine Tal’at Beye. Tal’at Beyi -hatırınızda olmalı ki- bir büyük hüzn ü me’yûsiyyette bırakmışız” (s.52) sözleriyle, muhatabı da anlatıma katarak, hikâyeyi kaldığı yerden devam ettirir.

Fitnat ölürken nefesinin kesilme anını tasvir eden anlatıcı, muhatabıyla iletişime geçerek bu sahneyi şöyle aktarır: “Ah! ... Görmeliydiniz o güzel yanakları, kırmızı renklerini atıp da ne kadar güzel bir sarı rengi aldılar! ...” (s.137)

İntibah romanında anlatıcı, Ali Bey'in Mehpeyker'e âşık olduktan sonra yaşadığı huzursuzlukları, onunla iletişime geçmek için ne yapmak gerektiğini bilemediğinden geçirdiği uykusuz geceleri anlatırken okura açıkça hitap ederek Ali Bey'i mazur göstermeye çalışır: “Şimdi bir kerre kendinizi onun yerine koyunuz” (s.33) dedikten sonra Ali Bey'in yaşadığı duyguları okur nezdinde normalleştirmeye çalışır.

Araba Sevdası romanı da *İntibah*'ta olduğu gibi Çamlıca tasviri ile başlar. Anlatıcı, tabiatı tasvir ederken metne okuru da dahil eder: “Yazın, bahusus baharlarda bu bahçeyi açtırıp da aşağıki kapıdan içerisine girseniz beş, on kadem ilerleyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve ma'mûr bir ravza-yı dilgüşâ içinde bulunduğunuza derhal kâil olursunuz.” (s.2) Bu cümleden sonra bir müddet anlatıcı anlatımı bu tarzda sürdürür. “Geçirmeye başlarsınız”, “dil-pesend bulursunuz”, “müsâdif-i nazarınız olur”, “beğenirsiniz”, “aşırı hoşlanırsınız” (s.2-3) fiilleriyle okuru işaret eden anlatım tarzı şu cümle ile sona erer: “En sonra yukarıki kapıdan çıkarak mâ'hût meydancığı mürur-ı set üzerine suûd ile evvelce gördüğümüz binayı da yakından temaşa ettiğiniz ve bunun da bahçeye merbut bir (gazino) olduğunu öğrendiğiniz hâlde bahçenin her suretle mükemmeliyetini tasdik eylersiniz.” (s.2) Görüldüğü gibi romanda ‘biz’ ve ‘siz’ zamirleri ile, anlatıcının konumunun yanı başında okurun da metnin anlatımına dâhil olduğu bir anlatım tekniği tercih edilmiştir.

Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanında da anlatıcının muhatapla karşılıklı konuşma şeklinde olan üslubu sık sık karşımıza çıkmaktadır. Kahraman Şöhret Bey tanıtılırken kullanılan ifadelerle okur yerine soru soran anlatıcının, yine bu soruyu kendisinin cevaplamasıyla karşılıklı konuşma havası oluşturulur.

“Şöhret kendini çirkin mi zanneder sanıyorsunuz? Heyhat! Kendi siması hakkındaki kanaat-i vicdaniyesine müracaat edilse küre-i arzın beş kıtasında kendi gibi bir sahib-i cemal daha bulunabileceği meşkûk kalır!” (s.26)

2.2.2.4. Tanıklık İşlevi

Anlatıcının tanıklık işlevi, anlatıcının hikâyesiyle olan ilişkisini açıklayan bir işlevdir.⁸² Bu bağlamda anlatıcı hikâyesinin kaynaklarını okurla paylaştığı gibi bir durumun kendisinde bıraktığı izlenimi aktarmak şeklinde de ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, *İntibah* romanında anlatıcı, Ali Bey'in Mehpeyker ile karşılaşmasından sonra sürekli kendisini Çamlıca'da bulmasını yorumlayarak bu durumun kendisinde oluşturduğu duyguları da aktarır:

“İnsan her adımını mezardan tebâüd için atar. Yine her adımda mezara bir adım daha takarrüp eder. Nitekim her nefesini temdid-i hayat için alır. Yine her nefeste hayatından bir nefeslik zaman azalır. İşte Ali Bey de o kabilden olarak Çamlıca'dan uzaklaşmak arzusuyla yol değiştirmeye başladı. Fakat her yol değiştirdikçe Çamlıca'ya daha kestirme vâsıl olur bir sokağa girerdi.” (s.27)

Araba Sevdası romanında Bihruz Bey'e bir mektup gelir. Bir alacaklı, ödenme vakti henüz gelmemiş alacağını ister. Bu duruma sinirlenen Bihruz, böyle bir mektubu ne cüretle bana verirsin, diyerek çalışanı Mişel'e bağırır. Anlatıcı bu haksız tekdir karşısında tarafsız kalamaz ve yorumunu yapar:

“Bîçare Mişel, kapalı bir mektubun içinde ne olduğunu ve hususıyla birinci taksitin hulûl edip etmediğini nereden bilecek ve bilse de bey efendiden emir almaksızın mektup getiren adama cevap vermeye nasıl cesaret edecekti? Bihruz Bey canının birkaç suretle sıkıntıya düşmesinden buraları hesaplayamamış ve zavallı Mişel'i bir ikinci defa daha bigayrı hakkın tekdir etmişti.” (s.87)

Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanında da zaman zaman yazarın bu romanı neden kaleme aldığını hissettiren yorumlar karşımıza çıkmaktadır:

⁸² Genette, *Anlatının Söylemi*, s.256.

“Bu moda ne kadar acayip bir âdettir! Ona tatbik-i kıyafet eden kadınların ekserisi güzel olmaktan ziyade çirkin oluyorlar. İki kadına yaraşırsa sekseni sevimsiz, garip bir şekil ve sima peyda ediyor.” (s.35)

Anlatıcının, olayları kesip bu şekilde yorumlarda bulunması, verilmek istenen mesajın okura doğru iletilmesi açısından işlevsel bir tekniktir. Bu romanın sonunda kısa bir ‘hatime’ bölümü vardır ki bu bölümde anlatıcı, romandan çıkarılması gereken kıssadan hissenin ne olduğunu okura açıklar. Hüseyin Rahmi, bu bölümün romana Ahmet Mithat Efendi tarafından eklendiğini not olarak belirtmiştir. Kısaca; Tanzimat Dönemi romanında anlatıcının romanda araya girerek yorumlarda bulunması, dönemin yazarları tarafından bir kusur olarak görülmez; aksine denilebilir ki bu uygulama roman türüne yabancı olan okurun anlatılanları doğru değerlendirebilmesi için yol gösterici bir işlev yüklenir.

Anlatıcının, romanın kaynakları hakkında bilgi vermesi şeklinde de ortaya çıkan tanıklık işlevi, *Cezmi* romanında bu yönüyle karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı; romandaki olay ve kahramanların tarih kitaplarında yer aldığını belirterek anlattıklarının gerçek olaylar olduğuna vurgu yapar, böylelikle tanıklık işlevi yerine getirilmiş olur.⁸³

2.2.2.5. İdeolojik İşlev

Romanlarda anlatıcının yüklendiği bir başka işlev, yazarın düşüncelerini okura aktarma yani ‘ideolojik işlev’dir.⁸⁴ Anlatıcı, romanda yazarın sözcüsü konumuna geçerek onun roman aracılığıyla okura aktarmak istediği düşünceleri ileten bir görev üstlenir. Bu durum edebî zevki ön plana çıkaran romanlarda daha geri plandadır. Tanzimat romanları ise tezli romanlar olduğu için anlatıcının bu yönü oldukça belirgin bir konumdadır.

⁸³ Namık Kemal’in anlatıcısı, Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıcısı gibi kitap ismi vermez fakat olayları anlatırken dipnotlar aracılığıyla tarihi bilgiler verir. Anlatıcı, böyle davranarak anlatılanların tarihte yaşanmış gerçek hadiseler olduğunu hissettirmeye çalışır.

⁸⁴ Genette, *Anlatının Söylemi*, s.256.

Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında savunduğu en belirgin görüş, çiftlerin birbirlerini tanımadan, görücü usulü ile evlenmesinin yanlışlığı fikridir. Bu görüşünü anlatıcı kendisi ifade ettiği gibi kahramanlarına da aynı görüşü iletme görevi yükler:

“Koca karısıyla, karı kocasıyla ömür geçirecekler, ev idare edecekler. Evlâtları olacak, büyütecekler, terbiye verecekler. Birbirleriyle sevişmedikçe, imtizâc etmedikçe nasıl olur? Bu, bir gün değil, iki gün değil, bir ömürdür. Bir evdeki, koca ile karı arasında muhabbet yok, o eve Allah imdat eyleye!” (s.9)

Burada yazarın düşüncelerini aktaran vasıta roman kahramanlarından Saliha Hanım'dır. Aynı zamanda yazarın bu görüşünü romanın anlatıcısı da zaman zaman ifade eder. Romanın dördüncü bölümünün başlığı 'Sâliha Hanımın Hikâyesi: Aşk-ı Etfal'dir. Bu başlığı okuyan okurun, çocukların âşık olamayacağı düşüncesinden yola çıkarak durumu garipsemelerini istemeyen anlatıcı, bölümün başında, Sâliha Hanım'ın hikâyesine başlamadan önce, onlara fikirlerini aktarır:

“Zirde zıkr olunacak hikâyenin mealinden anlaşılacağına göre, âfitâb-ı aşk u muhabbetin, henüz sinn-i rüşde varmamış sıbyanın kulübüne dahi tulû edegeldiği, kariînin garâbet ve taaccübünü mücip olmasın. Çünkü, aşk bir emr-i tabiidir ki, nev'-i benî ademin her bir kısmında, yani erkeğinde dışısında, ufağında büyüğünde, sabisinde bâliğinde, gencinde ihtiyarında, fakirinde zengininde, akilinde gabisinde, âliminde câhilinde, medenîsinde bedevîsinde zuhur eder. Herkesin gönlü aşk ile yoğrulmuştur.

Beşikte olan çocukların gönülleri dahi aşktan çok hâlî değildir. ... Şu mülâhazayı bırakıp saded-i kelâma gelelim:” (s.11)

Bu bölümlerde, anlatıcının varlığı belirgindir ve anlatıcı, yazarın aşk ve evlilikle ilgili düşüncelerini okura aktaran bir işlev yüklenmiştir. Yine Saliha Hanım, kendi çocukluğunu anlatırken okuldan ayrıldığı için çok ağladığını, kendisini teselli eden dadısının şu sözleri sarf ettiğini aktarır.:

“Senin derse sevdan olduğu vakitte kendi kendine de o bildiğini ilerletebilirsin. Ben de sana bazı defa ders verebilirim... Ne yapalım? İşte hâlâ kızlar için mahsus mekteplerimiz, kadın hocalarımız yok ki... Erkek mektebine on beş yaşında bir kız nasıl gidebilir?” (s.21)

Burada kızların eğitimi için özel okulların olmayışını, kadın öğretmen yokluğunu eleştiren yazarın düşüncelerini, roman kahramanı dadı dile getirmektedir. Bu bölümlerde anlatıcı, odaklanmanın merkezinde yer alır. Bir başka deyişle, kendi bakış açısını anlatının geneline, hatta karakterlerin konuşmalarına yansıtır. Dolayısıyla bu romanda “anlatıcısıl”⁸⁵ yani anlatıcıya has bir bakış açısı hâkimdir.

Namık Kemal, *Cezmi* romanında tarihî bilgiler vererek hem okuru tarih konusunda bilgilendirmeyi hem de millî benlik konusunda bir bilinç oluşturmaya hedeflemektedir. Ondaki millîlik, Osmanlı milliyetidir. Tarihî bir roman olan *Cezmi*’de yazar Osmanlılık bilincini savunmaktadır. Romanın ilk cümlesinden itibaren birçok tarihî bilgi veren anlatıcı, zaman zaman romanın konusundan bağımsız bilgiler de metne eklemektedir:

“Hicretin onuncu asrı ki birinci senesinde üçüncü hânedan-ı hilâfetin onuncu padişahı olan Sultan Süleyman-ı Kanunî’nin vilâdeti ikbâl-i istikbâline berât-ı istihlâl olmuş idi.” (s.15)

Bu cümleyle başlayan roman, konu ile alakası olmayan bu tarzda pek çok bilgiler aktaran bir anlatıma sahiptir. Anlatıcı, tarihî olayları aktardıktan sonra anlatacağı olayların o dönemde yaşandığını söyleyerek bu bilgilerle roman arasında bir bağ kurmaya çalışır. (s.21) Zaman zaman anlattıklarının tarih kitaplarında var olduğunu söyleyerek okuru romanda anlattığı olaylara inandırmaya çalışır. (s.37)

Araba Sevdası romanında Rezaizâde Ekrem, romanı yazma amacını açık açık anlatıcı aracılığıyla aktarmasa da tasvirlerde eleştirilerini dile getirecek ifadeler kullanır: “Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa, maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnızca görünmekti.” (s.11) “Alelumûm mirasyedilerin

⁸⁵ Bahar Dervişcemaloğlu, “*Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat Romanında Anlatıcının Konumu*”, Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, (11), 2015, s.44.

düşündüğü gibi Bihrüz Bey de servetini, yemekle bitmez tükenmez zannederdi.” (s.12) Görünme isteği, şıklıkla dikkat çekme arzusu, hazır para yeme isteğinin yanlışlığı gibi eleştirilerini bu tarz tasvir cümleleriyle dile getirir anlatıcı.

Mehmed Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanı tezli bir romandır. Anlatıcı okumanın, özellikle kızların okumasının önemini olumlu kahraman Zehra’nın tanıtımı üzerinden aktarır: “Zehra kitap mütalâası sayesinde dünyanın nîk ü bedini öğrenmiş bir hanımdı” (s.132) cümlesiyle tanıtılan Zehra, diğer kahramanların aksine seyir yerlerinden uzak durur, erkeklere mesafelidir. Romanın sonunda bu bozulmuş toplumun parçası olan karakterler başlarına gelen felaketlerle yok olurken kazanan, Zehra ve onun gibi düşünen arkadaşları olur.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanının tezleri; bozulan Osmanlı kurumlarının düzenlenmesi gerektiği, eğitimin önemi, memuriyette liyakatin önemi, devlet işlerinde menfaatin ön planda tutulmaması, toplumun ahlaki değerlerinin bozulmasına engel olunması gibi düşüncelerdir. Bu düşünceleri yazar, anlatıcı aracılığı ile aktardığı gibi zaman zaman roman kahramanı Mansur’un dilinden de aktarır. Mansur’un konuştuğu sahnelerde anlatıcı aradan çekilir ve bu işlevi Mansur yerine getirir. Anlatıcının bizzat bu işlevi yerine getirdiği bölümler de sık sık karşımıza çıkar. Bazen de anlatıcı doğru olanı, olması gerekeni aktarırken önce yanlış olanı aktarır ve yanlış yapan kahramana nasihat eder. Mansur ve Zehra’nın amcalarının kızı olan Sabiha’nın, sevgilisine hiç karşı koymadan kendini teslim etmesini anlatıcı Zehra’yı örnek göstererek eleştirir:

“Biçare bebek! Vücut-ı beşerde hayvaniyete insaniyetin galip gelmesini temin için tedariki lâzım olan sermaye-i edep ve faziletten bu kadar muteber ana baba sayesinde tedarik olunan hisse senin için ancak bir dakikalık muhalefete kâfi gelebilmişti. Halbuki o muteber ana, baba, dadı, taya ondokuz seneden beri seni bu sermaye-i lâzımeden hisse-yab etmek üzere muttasıl çalıştıklarına kail edilir! Sen ondokuz yaşında bir bebeksın! Ya senin validen? O da elli yaşında bir bebek değil mi?

Sana, Zehra'ya benzemen tavsiye olunmuştı. Zehra... Anasız, babasız büyümüş Zehra, senin yerinde olsaydı, acaba yalnız bu kadar mı kuvvet ve metanet gösterecekti? Acaba bir ordu, üzerine gelse ırz ve edebini muhafaza edebilmekten kat'-ı ümit eyler miydi? Acaba yalnız 'Aman beyefendi, şimdi birisi gelir(?)' demekle iktifa, yahut o sözü kale almaya tenezzül eder miydi?" (s.199-200)

Anlatıcı, Sabiha'ya seslenirken aslında romanı okuyan genç kızlara hitap etmekte ve iffetli olmalarını tavsiye etmektedir. Bunu yaparken de annesiz babasız büyüse de iffetini her şeyden üstün tutan Zehra'yı örnek göstererek mazeret üretilmesinin önüne geçmeye çalışmaktadır. Bu romanların amaçlarının toplumu her anlamda eğitmek olduğu düşünüldüğünde anlatıcının bu tavrı daha anlaşılır görülmektedir. Romancı sadece anlatıcının nasihatleri ile yetinmeyerek romanın sonunda Sabiha'nın bu hatasının kızın ölümüne sebep olacağı bir olay örgüsü kurar ve romantizmin de etkisiyle kötülerin cezalandırılması ilkesini uygular.

Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanı, alafrangalığın zararlarını anlatan bir romandır ve anlatıcı bu romanda anlatılmak istenen ana düşünceyi ilk sayfada aktarır:

"...bu ithamlar bazen haksız yere sadır oluyor. Çünkü eline gant giyenlerin, cebinde kart taşıyanların cümlesini şıktır diye tezyife kalkışmak icap etmez. Asıl şayan-ı muaheze olan şıklar, esasen hiçbir meziyet ve fazilete malik olmayıp her hareketleri birer adi mukallitlikten ibaret kalanlar, her gören veya işitenleri bir azim teessüfle beraber bir hande-i gayr-i ihtiyariye mecbur edecek birtakım garaib-i ahvali cami bulunanlardır.

Bu bapta güzel bir numune olarak erbab-ı mütalaaya işte bizim Şatırzade Şöhret Bey'i arz edeceğiz." (s.23)

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Tanzimat Dönemi'nde kaleme alınan ilk romanlarda henüz roman tekniği çok oturmamış olsa da anlatıcının konumu ve işlevlerinde kısmî bir çeşitlilik göze çarpmaktadır. Romanlarda anlatıcı, zaman zaman metin dışı bir konumda ve ilahi bir bakış açısına sahipken zaman zaman

‘metin içi’ ve ‘ben’ anlatıcı konumlarında bulunmuştur. Roman türünde daha fazla eser kaleme alan ve bu alanda teknik birtakım uygulamalar deneyen Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında bu çeşitliliğin arttığını üçüncü bölümde göstermeye çalışacağız.

Bu dönemin romanlarında Ahmet Mithat Efendi’den farklı olan bir başka husus, romanların halka değil aydınlara hitap etmesidir. Dönemin romancıları her ne kadar halkı bu tür aracılığıyla geliştirmeyi amaçlasalar da kullanılan üslup ve fikirler daha çok entelektüel kesime hitap etmektedir. Bu bağlamda Tanpınar’ın mukayesesi dikkate değerdir:

“Namık Kemal’de daima münevver kalabalığa hitap vardır. O kalem arkadaşlarıyla, dostlarıyla konuşur. En yalnız bulunduğu anda bile birtakım idealler ve huzursuzluklar aşılacağı bir okur yazar kalabalığı karşısında imiş gibi davranır. Mithat Efendi ise bir zamanlar attar çıraklığı yaptığı Mısır Çarşısı esnafının içinde, onlarla yârenlik edermiş gibi yazar. Bu zümre fikrini, Letâif-i Rivâyât müellifi bir sınıf imtiyazı gibi muhafaza edecek, en olgun ve şöhretli çağlarında bile loncanın seviyesini biraz geçen okuyucuyu eser kendiliğinden reddedecektir.”⁸⁶

Niyazi Berkes de Tanpınar’ın üzerinde durduğu bu hususu vurgular. Fakat Tanpınar’dan farklı olarak Berkes, Ahmet Mithat’ın daha başarılı olduğunu söyler. Berkes’e göre bu başarı, aydınlara hitap etmek yerine halkı eğiterek hedefe ulaşma düşüncesinin daha doğru olmasından kaynaklanmaktadır:

“Namık Kemal, halk için hayatını harcadığı halde halka bir şey anlatamamıştır. Davasının ne olduğunu aydınlar bile kavrayamadığı için bu aydınların çoğu Abdülhamit rejimiyle kendilerini rahatlıkla uzlaştırmışlardır. Özgürlük ve ilerilik savaşında devrimciliğin anlamsızlığını en iyi simgeleyen Ahmet Mithat, onların gerçek simgesi olmuştur. Demek ki, vaktiyle Şinasi’nin vardığı sonuç doğrudur: Siyasal bir devrim, ister II. Mahmut gibi bir padişah, ister

⁸⁶ Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.447.

Reşid Paşa gibi bir devlet adamı önderliği altında olsun, tepeden gelemez; halktan gelmeliydi. Bunun için de devrim projeleri kurmaktansa halkı eğitmek, aydınlatmak gerekirdi. Ahmet Mithat'ın başarılarını böyle bir görüşün ışığında daha nesnel olarak değerlendirebiliriz. Çünkü Ahmet Mithat yazdıklarını daha geniş bir okuyucu yığınınına ulaştırabilmenin sırrını bulmuştu.”⁸⁷

Tüm bu örneklerde görüldüğü gibi, Tanzimat romanlarında anlatıcı; genel olarak metin dışı, hâkim konumda ve belirgindir. Şemsettin Sami'nin Türk edebiyatı için ilk roman denemesi sayılan *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanından itibaren anlatıcının bu konumu devam etse de yazarlar, ara sıra anlatıcının varlığını gizleyen diyalog veya mektup gibi teknikler denemişlerdir. Anlatıcının sesinin en çok duyulduğu romanlardan olan Namık Kemal'in eserleri, Namık Kemal'in romana yüklediği eğiticilik fonksiyonunu ortaya koyan yapıtlardır. Namık Kemal, roman aracılığı ile halkı eğitme amacını iki romanında da hissettirir. Fakat yazarın ikilemi, halkı eğitmek isterken onların diliyle yazmak yerine eğitimli insanların anlayabileceği bir üslup kullanmasıdır. Romanlarda, özellikle tasvir bölümlerinde dil oldukça ağırdır. Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısının metnin dışında yer alamaması, metinle arasına mesafe koyamaması acemilik olarak değerlendirilirken Namık Kemal'in kanonun içinde yer alması bu iki yazarın 2. Abdülhamid ile ilişkileriyle de alakalı bir durum olarak değerlendirilir:

“... erken dönem Türk romanının Namık Kemal ile başlatılan ‘sanatkârane’, ‘edebî’ bir çizgi ile Ahmet Mithat'ın başlattığı düşünülen ‘popüler’ çizgi üzerinde kurulup geliştiği düşüncesi aynı zamanda Namık Kemal'in Sultan II. Abdülhamid karşıtı, Ahmet Mithat'ın ise onun yanında yer alması olgusu ile de ilişkili gibi görünüyor. Böylece Namık Kemal ideolojik olarak kanona dahil edilirken Ahmet Mithat dışlanmış oldu.”⁸⁸

⁸⁷ Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Haz. Ahmet Kuyaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.372.

⁸⁸ Yılmaz Daşcıoğlu, “Dönemlere Göre Değişen Algılar Karşısında Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı”, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, S.7, Nisan 2013, s. 37-43.

Jale Parla'ya göre Türk romanındaki müdahil yazar, Batı romanındaki müdahil yazara kıyasla metne daha egemendir:

“Müdahale etmek uğruna kendi roman kurgusu ve kişileştirmeleriyle çelişkiye düşebilir. Çünkü anlatıyı yönlendiren nedensel değil alegorik mantıktır.”⁸⁹

Parla'nın işaret ettiği alegorik üslup, ilk Türk romanlarında yazarın konumuna da etki eder:

“Osmanlı yenilikçilerinin roman yazma gerekçesini oluşturan bu alegorinin anlamı şudur: Gerçek evrenseldir; çıplak, mutlak, tek ve değişmezdir. Herkes için aynıdır ve herkesçe de böyle kabul edilmelidir. Ancak, kimi zaman anlaşılması, çoğu zaman da kabul edilmesi güçtür. Bunun içindir ki masal öğeleriyle anlatılması gerekir. Romancı hem yorumcudur, hem de gerçeği süsleyendir, masal öğeleriyle bezenmiş gerçeğin bilgesidir. Böylesine sorgulanamaz ve mutlak gerçekleri iletme amacıyla yazılan öyküler kaçınılmaz biçimde alegorikleşir; alegori de ilk romanlarımızın, belki de Doğu romanının, hiç değilse başlangıçta üzerine kurulmuş olduğu eksendir.”⁹⁰

Mehmed Murad, Namık Kemal gibi romanın öğreticilik yönünü önemseyen bir yazardır. Fakat Mehmed Murad'da anlatıcı, düşüncelerini daha çok roman kahramanı aracılığıyla aktarır. Aynı zamanda anlatıcı; olumlu kahramanların sadece olumlu yönlerini değil, olumsuz özelliklerini de dile getirir. Bu anlamda Mehmed Murad'ın Namık Kemal'le aynı görüşü savunsa da roman tekniğini daha başarılı uyguladığı söylenebilir.

Bu dönemin teknik açıdan en başarılı romanı *Araba Sevdası*'dır. Anlatıcı, bu romanda diğer romanlara göre daha arka plandadır. Recaizâde Ekrem'in de roman aracılığı ile anlatmak istedikleri, eleştirileri ve teklifleri vardır. Fakat o, anlatacağı şeyi anlatıcısına anlattırmak yerine romanın olay örgüsünde oluşturduğu gülünçlükler ile göstererek ve kullandığı yeni birtakım tekniklerle anlatır. Bu eser, bilinç akışı ve iç çözümleme tekniklerinin oldukça başarılı kullanıldığı bir roman olması yönüyle de farklı bir konumdadır.

⁸⁹ Parla, **Babalar ve Oğullar**, s.21.

⁹⁰ Parla, **a.g.e.**, s.63.

Araba Sevdası ile aynı yıllarda yayımlanan Nabizâde Nâzım'ın *Zehra* romanında ise anlatıcı, yazarın sözcüsü konumunu korumaktadır. Natürallizm iddiasıyla kaleme alınan roman, romantizmin etkisinden tam olarak kurtulamamıştır.

Sergüzeşt ve *Şık* romanlarında da anlatıcının sergilediği yeni bir tutum veya kullanılan yeni teknikler olduğu söylenemez. Bu bağlamda, anlatıcının ve roman tekniklerinin kullanımında *Araba Sevdası* diğer romanlardan daha başarılıdır diyebiliriz. Mehmed Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanı ise anlatıcının tarafsızlığı ve mektup, günlük gibi tekniklerin başarıyla kullanılması yönüyle diğer romanlardan ayrı tutulabilir.

Bu dönem romanlarında, anlatıcının işlevlerinden en çok kullanılan işlev, ideolojik işlevdir. Yazarlar, anlatıcı aracılığı ile fikirlerini okura iletme arzusunda oldukları için, özellikle bir tezi savunan romanlarda (*Cezmi*, *Sergüzeşt*, *Turfanda mı yoksa Turfa mı?*) bu işlev sıkça uygulanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN

ROMANLARINDA ANLATICININ KONUMU

VE İŞLEVİ

Ahmet Mithat Efendi, geleneksel eğitim alan bir 19. yüzyıl aydınıdır. Fakat okumaya ve öğrenmeye olan düşkünlüğünden dolayı birçok yönden kendisini geliştirmiştir. Bu nedenle hem geleneksel edebiyattan hem de Batı edebiyatından etkilenmiştir. O, modern Türk romanının kurulmasında en büyük payı olan isimlerden biridir. Hatta bazı araştırmacılar ilk Türk romancısı olarak Ahmet Mithat Efendi’yi kabul etmektedirler.¹ Ahmet Mithat Efendi’nin romanları türün ilk denemeleri olmasına rağmen kullanılan teknikler ve olay örgüsü açısından oldukça zengindir. Cemil Meriç onun için, “Midhat Efendi, Türk romanını yaratan adam.”² ifadesini kullanır.

Batı edebiyatını özellikle de Fransız edebiyatını yakından takip eden yazar, roman türünü Osmanlı toplumuna kazandırmak için büyük çaba sarf etmiştir.³ Yazarın Batı romanından iktibas ederek kaleme aldığı romanlarının yanı sıra konusu Avrupa’da geçen romanlarının sayısı da az değildir. Orhan Okay; onun edebiyattaki

¹ Nüket Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 4.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.13.

Fazıl Gökçek, **Küllerinden Doğan Anka**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s.44.

Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 6.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Jale Parla bu eserinde, Ahmet Mithat Efendi için şunları söyler: “Romanları ise, uyguladığı bütün bu diğer yazma biçimlerini de içeren, özetli, sohbetli, bilgilendirici, öğüt veren, haberdar eden, insan doğası ve toplum kurumları üzerinde fikirler yürüten, Doğu-Batı karşılaştırmaları yapan, dil ve söylem mozaikleridir. Biçimsel olarak bu romanlar meddah ve ortaoyunu, âşık hikayeleri, halk hikâyeleri, popüler Fransız romanları geleneklerinden yararlanan karma anlatılardır. Bütün bu özellikleriyle, her ne kadar çağdaşı Namık Kemal’e kıyasla Ahmet Mithat Efendi estetik bütünlüğe aldırma, dolayısıyla roman sanatını yeterince ciddiyetle uygulamamış bir romancı olarak değerlendirilegeldiyse de, bana göre, tam da yapıtlarının bu dil ve söylem çeşitliliği yüzünden, Türk Edebiyatı’nda romanın kurucusu sayılmalıdır.” (s.75)

² Cemil Meriç, **Kırk Ambar: Rûm-ül Edeb-Cilt 1**, Haz. Mahmut Ali Meriç, 10.bs, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.295.

³ Bu çalışmada yazarın hayatı hakkında detaylı bilgi verilmemiştir. Gerekli görülen yerlerde yazarın hayatına dair verilen bilgiler bu kaynaklardan alınmıştır:

Cevdet Kudret, **Ahmet Mithat**, Ankara, TDK Tanıtma Yayınları, 1962.

Mustafa Baydar, **Ahmet Mithat Efendi: Hayatı Sanatı Eserleri**, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1954.

M. Orhan Okay, **“Ahmed Midhat Efendi”**, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 2, 1989, s. 100-103.

Batı taklitçiliğinin, bazen aşağılık kompleksi hâline kadar vardığını ifade eder.⁴ O, diğer Tanzimat yazarlarının aksine, aydınlara değil halka hitap eder.⁵ Münir Süleyman Çapanoğlu da yazarın bu yenilikçi özelliğini şu sözleriyle vurgular: “Eserlerinde, ‘güzide sınıf’ diye anılan azlığa değil, cahil çoğunluğa hitabetti.”⁶

Tanpınar’a göre, Ahmet Mithat Efendi’nin Türk edebiyatında yaptığı en büyük yenilik, bir ‘roman okuru kitlesi’ oluşturmaktır. Tanpınar onun için; “Türk cemiyetine roman okumayı öğretti.”⁷ der. Orhan Okay da yazarın bu yönüne dikkat çeker: “O Osmanlı okur yazarından bir gazete okuyucusu, bir roman ve tefrika takipçisi çıkarmasaydı, kendisinden sonra gelen yazarlar ve basın mensupları hazır bir okuyucu kitlesi bulamazlardı.”⁸

Yazarın sahibi olduğu *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilen romanları, dönemin Osmanlı toplumunda büyük ilgi ile takip edilmiştir. Hatta okurlar yazara her fırsatta beğenilerini, beklentilerini, eleştirilerini ileterek yeni yazılacak romanların içeriğinde dahi söz sahibi olmuşlardır. Örneğin, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanı bittiği zaman, romanın sonunda kötü karakter Dominico Badia’nın aslında cezasını bulduğunu bir cümleyle ifade eden yazar, okurların tepkisi ile karşılaşınca *Zeyl-i Hasan Mellâh*’ı yazar⁹ ve bu romanda hem diğer karakterlerin hem de Dominico Badia’nın ilerleyen yıllarda başına neler geldiğini detaylarıyla anlatır. Okur, yazarın yayın hayatında önemli bir yere sahip olduğu gibi bazı romanlarına da dâhil olur. Aşağıda da örneklerini sunacağımız üzere bazı romanlarda anlatıcı ile muhatabı karşılıklı konuşarak bizlere romanı aktarırlar. Yazarın sadece bu teknikle yazdığı *Karı Koca Masalı* isimli bir anlatısı da vardır.

⁴ Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, 4. bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008, s.406.

⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, 2012, İstanbul, s.447.

⁶ Münir Süleyman Çapanoğlu, **İdeal Gazeteci, Efendi Babamız Ahmet Mithat**, İstanbul, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, 1964, s.11.

⁷ Tanpınar, **a.g.e.**, s.451.

⁸ Orhan Okay, **“Eser Hakkında”**, Ahmet Mithat Efendi, **Edebiyat Yazıları 1**, Haz. H. Harika Durgun-Fazıl Gökçek, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s.15.

⁹ Ahmet Midhat Efendi, **Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar**, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Ankara, TDK Yayınları, 2000, s.6. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Okurunu bu kadar önemseyen, onları eğitilmesi gereken öğrenciler olarak düşünen yazar için kullanacağı üslup da okurun seviyesine uygun olmalıdır:

“Ahmet Mithat Efendi, yalnız Türk romanının babası değil aynı zamanda sade Türk nesrinin de kurucusudur. O, yazmış olduğu onlarca roman ve hikâye kitabında sanat kaygısı gütmemiş, anlamı ve anlaşılmayı daima öncelemiş; cinas yapmadan, Arapça ve Farsça tamlamalar kullanmadan da eser yazılabileceğini göstermiştir.”¹⁰

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarını yazdığı dönemde Osmanlı toplumu roman türüne henüz âşina değildir. Kendisinden önce, Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* romanının dışında modern roman örnekleri bulunmadığı için bu türün edebiyatımızda yaygınlaşmasında Ahmet Mithat Efendi’nin her yıl, bazı yıllar birden fazla sayıda yayımladığı romanların önemi büyüktür. Bilindiği gibi, Ahmet Mithat Efendi, araştırmacılar tarafından, teknik yönden zayıf ve acemi olarak değerlendirilmiş; bu nedenle uzun yıllar yazdıkları önemsenmemiştir. Romanlarının külliyat hâlinde Latin harfleriyle basımı dahi yazıldıktan yaklaşık yüz yıl sonra yapılmıştır. Yazarın romanları Osmanlı toplumunun; okuma alışkanlığı kazanması, roman türünü tanınması ve ondan sonra yazılacak olan romanları benimseyip okuması açısından büyük bir görev yüklenmiştir.¹¹ Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi’nin romancılığını teknik yönden eleştirse de bu konuda yazarın hakkını teslim eder: “O cemiyetimizde her şeyden evvel büyük kitlenin hiç tanımadığı bir mekanizmayı oynatır: Okuma, hiç okumayanın okuması, okumaya alışması.”¹²

Ahmet Mithat Efendi’nin, romancılığı ekonomik ve edebî anlamda bir meslek olarak kabul eden ilk Türk edebiyatçısı¹³ olduğu söylenir. O, hikâye anlatma gücü oldukça kuvvetli bir yazardır ve bu gücünü Tanpınar, romancılık açısından başarılı bulmaz: “...hakikatte onun sanatı yoktur, melekesi vardır ve halk muharriri

¹⁰Mustafa Argunşah, “Ahmet Mithat Efendi’nin Türkçenin Sadeleşmesiyle İlgili Görüşleri”, *Turkish Studies*, Volume 7/4, Fall, 2012, s.2.

¹¹ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 3. Bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s.69.

¹² Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.451.

Ahmet Mithat Efendi’nin halkı okumaya alıştırmasının önemi üzerinde İsmail Hikmet Ertaylan da durur ve halk bu alışkanlığı kazanmış olmasa diğer yazarları okumayacaktı der. İsmail Hikmet Ertaylan, *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011, s.432.

¹³ Muharrem Dayanç, “Bir Yenileşme Dönemi Aydını Olarak Ahmet Mithat Efendi”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 2012, C.47, S.47, s. 81-96.

olarak belli başlı kusurlarından biri de budur.”¹⁴diyerek onun romancılığını eleştirir. Fakat teknik açıdan kusurlu olsa da onun ‘iyi niyet’ini vurgular:

“[Ahmet Mithat] Son derece yüzeyseldi. İyi niyetin her şeyi başıslatabileceği kanısındaydı ve okurlariyle gerçekten imrenilecek bir saflıkla bir sırdaşlık, bir içtenlik havası içinde yaşıyordu. Yıllardan sonra onun kitaplarına yeniden döndüğüm zaman, kendimi, oyuncaklarını gösterirken mutluluğundan gülen bir çocuğun karşısında sandım.”¹⁵

Ahmet Mithat Efendi’nin roman yazma amacı, hikâye anlatarak halkı eğitmektir. Tanpınar, onun eğitici yönü için, “Midhat Efendi bütün ömrünce öğretmek için öğrenecektir. Her gittiği yerde ev ve mektebi beraber düşünecektir.”¹⁶ der. Ebüzziya Tevfik, yazarın ilk eseri olan *Hace-i Evvel*’de, tasarladığı kurgusal okur Hanifa Efendi ailesi üzerinden bu yazarın bu yönünü şöyle anlatır: Akşam yemeğinden sonra aile fertleri Hanifa Efendi’nin odasında toplanırlar. Hanifa Efendi artık okumaktan zevk almaya başlamış, coğrafya hakkında okudukları sayesinde yaşadığı yer, tarih-i umumi gibi konularda bilgi sahibi olmuştur. Hanifa Efendi sayesinde ev halkı da bu bilgilere aşina olmaya başlamıştır. Öyle ki, Hanifa Efendi ailesi artık komşularıyla konuşurken onların hiçbir şey bilmediklerini, kendilerinin onlara kıyasla çok şey bildiklerini düşünerek sohbet etmekten sıkılmaya başlamışlardır. Hatta onlarla alay ederler çünkü kendileri *Hace-i Evvel* kitabı sayesinde birçok konu hakkında bilgi sahibidirler.¹⁷ Yani Ahmet Mithat Efendi, yazılarını, sadece okurlarına güzel vakit geçirtmek amacıyla değil aynı zamanda onları bilmedikleri konular hakkında eğitmek amacıyla da yazar.

O, bir insanı kötülüklerden sürekli uzak tutmanın, onu kötülöklere karşı savunmasız hâle getireceğini düşünür. Bu nedenle roman vasıtasıyla insanların iyiyi de kötüyü de tanıması gerektiğini savunur. “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında

¹⁴ Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.451-452.

¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “**Roman ve Romancı Üzerine Notlar**”, Türk Dili Roman Özel Sayısı, sayı:154-Temmuz 1964, s.113.

¹⁶ Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.440.

¹⁷

Anlatıcının İşlevi” bölümünde de değineceğimiz gibi yazar, edebiyatın işlevsel yönünü sanatsal yönünden daha üstün görmektedir. Edebiyata olan bu bakışı da romanlarındaki tekniği ve üslubu belirleyen unsur olmuştur. Bu nedenle yazarı, edebiyata yüklediği anlam açısından değerlendirmek daha doğru olacaktır. Bu noktada belirtmek gerekir ki; yazar romanın eğitici yönünü üstün görmekle birlikte çağdaşı yazarlara kıyasla romanın tekniği üzerine daha fazla düşünen, bu konuda yenilikler deneme konusunda istekli ve cesur bir isimdir. Yazarın romanlarının incelendiği bu eserde araştırma konumuzun dışında kalan, *Letaif-i Rivayat* serisinin *Ölüm Allah’ın Emri* başlıklı cüzünde yazar, romana sondan başlayarak geriye dönüş tekniğini kullanır. Yazar, bu yeniliği, eserin okura hitap ettiği önsözünde bildirerek metnin yazılış sürecini anlatıya dönüştürür.¹⁸

Rikalda Yahut Amerika’da Vahşet Âlemi romanında; yazarın “cihân-ı cedîde” olarak nitelediği Amerika kıtasında yaşayan bir kabilenin, kaybolup bu vahşet âleminde esir düşen Avrupalı genç bir kadın aracılığı ile medeniyeti öğrenmeleri konu edilmiştir. Yazar bu seyahat romanları aracılığıyla yapmak istediği şeyi romanın giriş bölümünde şöyle açıklar:

“Seyahat-i fikriyyemiz payitahta da münhasır kalmadı. Zaman oldu ki sevgili karilerimi vilâyât-ı şâhânede de dolaştırdım. Hudûd-ı mukaddese-i Osmaniyye’imizin 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 cevlangâhımızı tevsî eyledim. Kâh Süleyman Muslî’ye terfikan karilerimizi Mezopotamya çöllerinde, Filistin vadilerinde gezdirip, İstanbul’un Rûm-ı şarkî âlemlerinde bulundurdum. Kâh Hüseyin Fellâh işle* beraber Cezayir dayıları içine saldırıp kâh oldu ki Hasan Mellâh’ın sehayat*-i beriyye ve bahriyesine 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 sahîhasını temaşa ettirdim. Kâh

¹⁸Selçuk Çıkla, “Ahmet Mithat Efendi’nin Roman Yazma Yöntemi”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 2015, S.37, s.86.

* ile

* seyahat

seyahay* 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 garâibini temaşa ettirdim. Hele romanlarımın hiçbirisinde öyle kupkuru masalcılıkta bulunmayarak her roman zemininin taallûk eylediği yerlere, o yerlerde sâkin insanlara dair malûmât-ı sahiha verdiğim gibi tarihe, fûnûna, sanayiye, feylosofiye ait nukatın hiçbirisinde ihmalcilik etmeyip karilerimin zihinlerine delâlet-i ciddiye ve sadıkanede bulundum.”¹⁹

Ahmet Mithat Efendi, farklı coğrafyalarda geçen bu romanları aracılığıyla okurların yaşadıkları toprakların dışındaki coğrafyalar hakkında bilgi sahibi olmalarını amaçlamıştır. Bu hizmetlerinden dolayı okurların sık sık kendisine teşekkürlerini ilettiklerini, okurların bu denli memnun olmalarının kendisine güç verdiğini, bu sayede gelen eleştiri ve küçümseme mesajlarının kendisini üzmediğini yazının devamında dile getirir. Yazar olarak roman okurunun zihinsel seyahat yapmasına vesile olurken Amerika kıtasıyla ilgili bir roman yazmamayı eksiklik olarak gördüğü için bu romanı yazdığını belirtir. Yazarın roman yazmakla amaçladığı en önemli husus, okurun romanı okurken “hem eğlenip hem istifade etmesi”dir.²⁰

Mithat Efendi, halkın çeşitli konularda yüzeysel de olsa bilgi sahibi olmasını hedeflemektedir:

“Oğlum! Yalnız bir şeyi öğrenmeli, fakat mükemmel olarak! Yahut her şeyi öğrenmeli nakıs olarak! Osmanlılığımızın bugünkü haline nisbetle şu iki şıktan bence

* seyahat

¹⁹Ahmet Midhat Efendi, **Rikalda Yahut Amerika’da Vahşet Alemi**, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2020, s.10-11. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

²⁰Ahmet Midhat Efendi, **Rikalda Yahut Amerika’da Vahşet Alemi**, s.12.

ikincisi müreccahtır. Ben sana onu tavsiye ederim. Fakat bundan sonra birincisi müreccah olacaktır. Sen de evladına onu tavsiye eyle.”²¹

Yazar, edebiyatı bu amaca uygun olacak şekilde kullanma taraftarıdır. Mithat Efendi’nin toplumu etkilemek amacıyla yazdığı romanlarında kurguladığı tipler, bu amaca uygun olarak yazarın sözcüsü ve ideal kahramanları olarak veya aksi şekilde kurgulanarak, anlatılmak istenenler bu kahramanlar üzerinden okura aktarılır.²² Bununla birlikte onun anlatıcısı ile ilgili genel kanaat, ‘metne müdahale ederek, aralara girerek ansiklopedik bilgiler verdiği’ yönündedir. Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıcı, tüm varlığıyla kurmaca metnin içerisinde hissedilmektedir. Bu durumu eleştiren Tanpınar şöyle der:

“Roman sanatı, hangi seviyede olursa olsun okuyucuyla kitabın baş başa kalmasını ister. Ahmed Midhat Efendi ise daima üçüncü bir şahıs gibi aradadır. Hatta daha fenası okuyucuyu romanın mutfağına kadar götürür, onu üst üste değişen tekliflerle hikâyenin ilk şartı olan hakikaten olmuş vehminden mahrum eder.”²³

Tanpınar’ın okurun romanın mutfağına girmesi şeklinde eleştirdiği şey, *Müşahadat* romanında romanın yazım sürecinin romana dahil edilmesidir. Tanpınar’ın bu değerlendirmesi onun yaşadığı dönemde eleştirmenlerin romana bakışının bir yansımasıdır. Halbuki kısa bir süre sonra postmodern romanın ortaya çıkmasıyla bu teknik bir kusur olarak değil, romancı için bir başarı olarak telakki edilmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, romancının yaklaşık bir asır sonra ‘başarı’ olarak değerlendirilecek bir yeniliği ilk defa uygulamış olması ve bunun, uzun bir süre ‘acemilik’ olarak değerlendirilmesidir. Bu durum, edebî yargıların zamanla değişebileceğinin bir göstergesidir. Bundan dolayı yazar hakkında yargıda bulunurken bugünün koşullarıyla değil, yazarın yaşadığı dönemi göz önünde bulundurarak değerlendirme yapmayı uygun görmekteyiz.

²¹ Kazimir Kolomb, **Musikinin Tesiri**, Çev. Mustafa Refik, İstanbul, 1891, s.5.

²² Emel Kefeli, “**Bir Toplum Mühendisi Olarak Ahmet Mithat Efendi**”, Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, S.7, Nisan 2013, s. 27-35.

²³ Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.452.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının kaynakları Batı romanı ve geleneksel halk edebiyatıdır. Bu sentez Orhan Okay'a göre şuurulu değil tesadüfidir.²⁴ Yazar, bu anlamda halk edebiyatına daha yakın durmaktadır. Bu durum, yazarın hitap ettiği okur kitlesinin alışkanlıklarını göz önünde bulundurarak onlara bildikleri türlerin üslubuyla hitap etme arzusundan kaynaklanmaktadır.

“Hikaye ve romanlarının teknik esaslarını batılı hikaye ve romandan almakla beraber, hitab ettiği geniş okuyucu kitlesinin halk ve meddah hikayelerine olan büyük alışkanlığını gözönünde tutarak, bu hikayelerin tekniğinden faydalanmayı da ihmal etmemiştir. ‘Vakaya üçüncü bir şahıs olarak karışması, olaylar hakkında şahsî düşüncelerini söylemesi, okuyucuya sorular sorup onları yine kendisinin cevaplandırması’ meddah tekniği ile yakından ilgilidir. Bundan başka, hikâye ve romanlarının sonundaki ‘mükafat-ceza’ kaidesi, halk hikayelerinin esas unsurlarından bulunduğu gibi, yine halk hikayelerine ve masallara ait birçok motifler de onun hikâye ve romanlarına girmiştir. ... ‘Ahmed Midhat’ın, “halk hikayeleri değil, halk için hikayeler ve romanlar yazan” büyük bir yazar olduğunu kabul etmek yerinde olur.”²⁵

Yazarın kullandığı anlatıcı tiplerine bakıldığında romanlarının çoğunda seçmiş olduğu anlatıcının, anlatı seviyesine göre dış anlatıcı ve ilahi konumda olduğunu görürüz. Bununla birlikte, aynı romanın içinde birçok yönüyle anlatıcının değişikliklere uğradığına da şahit oluruz. Zaman zaman anlatıcı, kullanılan şahıs zamirine göre kısa bir süreliğine üçüncü şahıstan birinci şahsa geçerken bazen de her şeyi bilen anlatıcı bir anda bilgisi sınırlı bir konuma geçebilmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde; yazarın seçtiği anlatıcıların romanlarda nasıl kullanıldığını, nasıl değişikliklere uğradığını, nerelere konumlandığını ve nasıl bir işlev yüklendiğini ortaya koymaya çalışacağız.

²⁴ Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, s.405.

²⁵ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, 18.bs. İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2015, s.75.

3.1.Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Anlatıcının Konumu

3.1.1. Metin Dışı Anlatıcı

Gerard Genette'in anlatıcı tasnifinde 'öykü ile ilişkisine göre öykünün dışında bulunan, metnin kahramanı olmayan bir dış anlatıcı'²⁶ olarak tanımlanan metin dışı (heterodiegetik) anlatıcı, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında en çok kullandığı anlatıcı tipidir. Bu anlatıcının romancıya sağladığı imkanlardan faydalanmak isteyen yazar, roman yazma amacına da uygun olan bu anlatıcı ile hem geçmişe hem gelecekte olacılara hem de kahramanların iç dünyalarına, duygu ve düşüncelerine hâkim konumda bulunur. Bu hâkimiyet, çeşitli biçimlerde tezahür etmektedir.

3.1.1.1. Metin Dışı Anlatıcının Bulunduğu Konumlar

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kullanılan metin dışı anlatıcı, birçok farklı konumda karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı bulunduğu konumu kendisi de dile getirerek varlığını ve konumunu belirli kılar.

3.1.1.1.1. Tanrısal Konum

Ahmet Mithat Efendi, romanlarında her türlü bilgiye vâkıf olmak isteyen bir anlatıcı tercih eder. Bu vukûfun ona kazandırdığı imkânlardan dolayı anlatıcı, okurla en gizli bilgileri bile paylaşabilme özgürlüğüne sahiptir. Yazarın ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanında Hasan ile Cuzella'nın karşılaşp birbirlerine âşık olmaları, kötü karakter Pavlos'un Cuzella'yı kaçırmayı, Hasan'ın yaptırdığı gemi ile dünyanın çeşitli ülkelerinde sevgilisini ararken yaşadığı maceralar ve Cuzella'ya kavuşması anlatılır. Romanın başında anlatıcı, roman kahramanı Cuzella'nın bilincini okura aktarma gayreti içindedir. Anlatıcı, Cuzella'nın, romanın kötü karakteri olan Pavlos'tan gördüğü ilgiden rahatsız olduğu için çok dalgın ve

²⁶ Gerard Genette, **Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında bir Deneme**, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrintı Yayınları, 2020, s.144.

kederli olduğunu anlattıktan sonra, Pavlos'tan gelen mektubu kızın okuma sebebini, kahramanın iç dünyasına girerek aktarır:

“Kız mektubu alıp uşağı savdıktan sonra fırlattı, bir tarafa attı ise de herifin yine ne kozlar kırdığını anlamak için değil, belki ilerde mukabeleye mecbur olacağı aduvvünün politikası revişine şimdiden vukuf peyda ederek, babasına mukabil dahi lüzumu veçhile hareket etmek için yine okumaya karar verdi.”²⁷

Anlatıcı; Cuzella'nın durumunu tasvir ederken onun hislerine, söylemediklerine ne derecede vâkıf olduğunu da göstermektedir. Fakat hemen aynı sahnede anlatıcının bu konumunda bir değişiklik meydana gelir. Mektubu hangi sebepten okuduğunu bildiği Cuzella'nın mektuptan sonra eline bir kitap alıp odasına kapandığı anda kalbinden geçenleri, anlatıcı bilemez ve tahmin yürütür:

“Fakat bakalım kalbi de mütalâa ettiği şeyi muhakeme ile mi meşguldü? Mutlak değildi. Sevmediği ve ne sebebe mebni sevmediğini bilmediği bir adama ve bahusus babasının rıza ve hatta arzusuna karşı nasıl davranacağını düşünmek sureti behemehâl kalbinde mevcut bulunduğundan, ihtimal ki mütalâa ettiği şeyin mezâyâ-yı hikemine dahi lâıykıyla varamazdı.” (s.14)

Anlatıcının konumunun aynı sahnede yaşadığı bu farklılık, yazarın, teknik açıdan yaptığı yeniliklerle okurun ilgisini çekme amacına uygun görünmektedir. Çünkü Ahmet Mithat Efendi'nin metin dışı anlatıcısı her ne kadar romandaki bütün bilgilere sahip olup bunları okura aktaran bir pozisyonda görünse de bilmiyor gibi davranarak, okurun aklından geçebileceğini düşündüğü ihtimalleri ifade etmekten çekinmez.²⁸

²⁷ Ahmet Midhat Efendi, **Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar**, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Ankara, TDK Yayınları, 2000 s.13. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

²⁸ Anlatıcı bazen kahramanın söylemediklerini bilir ve eğer söyleseydi şunları söylerdi diyerek karakterin zihninden geçenleri okurla paylaşır:

“Vakıa Ciyanni'nin daha söyleyeceği sözler var idiyse de henüz söylemesi uyamayacağı için söylememişti. Eğer söylemiş olsaydı demeliydi ki: “cümlesinin devamında Ciyanni'nin konuşmuş

Hasan Mellâh romanında anlatıcı, Hasan'ın Fransa taraflarında bir valinin evinde yediği yemekten sonra gördüğü bir portreden dolayı duygulanmasının nedenini 'okur merak eder diye' açıklar:

“İhtimal ki erbâb-ı mütâlâadan bazıları Hasan'ın o hâldeki teessürâtının derecesini bilmek isterler. Biz bu keyfiyeti kendilerine birkaç kelime ile izah edebiliriz.” dedikten sonra Hasan'ın neden üzüldüğünü tüm detaylarıyla anlatır. (s.166-167)

Örneklerde görüldüğü gibi Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcı, çoğu zaman romanı oluşturan bilgilerin birçoğuna sahiptir. Fakat bazen 'hikâyenin muharriri sıfatıyla' her bilgiye sahip olduğunu ama kahramanın sırlarını fâş etmemek için açıklayamayacağını söyler. Bu duruma en güzel örnek, *Haydut Montari* romanında karşımıza çıkar. Bu romanın esasını teşkil eden husus, Düşkün Giordano, Andrea ve Haydut Montari'nin aynı kişi olması sırrıdır ve bu sır, romanın sonunda ortaya çıkacaktır. Anlatıcı; Haydut Montari'nin, romanın kötü karakteri Giorgino'ya gönderdiği mektubu getiren Düşkün Giordano'nun, Haydut Montari ile nerede ve nasıl görüştüğünü bildiğini fakat Düşkün Giordano'nun bu sırrını ifşa etmemek için söylemediğini belirtir.²⁹ Okur bu gerçeği romanın sonunda öğreneceği için anlatıcı, onlara ipucu vermek istemez.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr Romanın olay örgüsü; Demir Bey'in oğlu Mustafa'nın Fransa'da yaşadıkları, tanıştığı bir kıza aşık olması, bu kızın Demir Bey'in kızı olduğunun anlaşılması ve Mustafa'nın kız kardeşini İstanbul'a getirmesi şeklinde özetlenebilir. Romanın başında Demir Bey'in karısı Feride Hanım, kocasının Fransız olduğunu öğrenmesinin ardından büyük bir hayal kırıklığı yaşar ve kocasından ayrılmayı düşünür. Anlatıcı, okurun Feride Hanım hakkında yanlış düşüncelere kapılmaması için kendi konumunu vurgulayarak okuru yönlendirir:

olsaydı söyleyeceği sözleri tamamlar. Ahmet Midhat Efendi, **Hayret**, Haz. Nuri Sağlam, Ankara, TDK Yayınları, 2000, s.12 (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

²⁹Ahmet Midhat Efendi, **Haydut Montari**, Haz. Erol Ülgen, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2018, s.200. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

“Böyle bir işte hatırlara her şey gelebilir. Meselâ denilebilir ki Feride Hanım asıl Demir Bey’in ihtiyarlığından, huysuzluğundan bîzârdır da adamcağızın mensûbiyyet-i asliyesinin şöyle tesadüfî gibi bir yolda inkişâfını müfarakata vesile ittihaz etmiştir.

Biz eğer bu familyanın hususiyyet-i ahvâl ve hakayık-ı suret-i maişetini bilmeseydik şu mütalâayı belki de istisvâb eylerdik. Lâkin biliriz ki Feride Hanım kocasından asla bîzâr değildir.”³⁰

Ahmet Mithat Efendi’nin roman anlatıcısı, roman kahramanlarının zihninden geçenlere vâkıf olduğu gibi, onların, yalnız kaldıkları zaman neler yaptıklarını da bilir ve bu bilgileri okura aktarır. Anlatıcının bulunduğu konum ona kapalı kapılar ardını görebilme imkânı tanır. Özellikle okurun olumlu olarak tasavvur ettiği ama aslında kendisini öyle tanıtır ve yalnız kaldığında aksi yönde davranan kahramanlar için anlatıcı böyle bir teknik kullanır.

Hayret romanı Hint Prensi Safa Kok Sanc’ın İstanbul’da başına gelen bir hırsızlık olayı ile başlar. Bu ailenin İtalya’da tanıştığı İsmail Azmi isimli gencin, aileye zarar vermek isteyen düşmanları ortaya çıkarmasını konu edinir. Anlatıcı; Safa Kok Sanc’ın yanında bulunan, onun dinî anlamda fikir danıştığı Brehmen Ganzazip Sahak hakkında insanların, akşamları odasına çekilince bir saat ibadet ettiğini düşündüğünü fakat bunun sadece bir rivayet olduğunu, gerçeğin öyle olmadığını, halkın görmediği zamanlarda Brehmen efendinin ibadete hiç yaklaşmadığını söyler. (s.162)

Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş romanında anlatıcı, bilgisinin sınırsızlığını vurgular ve bu güce sadece kendisinin sahip olduğunu söyler:

“Lâkin bu aralık bir vak’a daha vuku bulmuştu ki o vak’a İstanbul’da şayi olmadığından hiçbir kimse işitmemiş olduğu halde biz işittik. Şöyle ki:” (s.63)

İdeal bir Türk genci olan Nasuh’un Paris’e yaptığı seyahati ve orada herkesi kendine hayran bırakan bir duruş sergilemesini anlatan *Paris’te Bir Türk* romanında,

³⁰ Ahmet Midhat Efendi, **Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar**, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs, Ankara, TDK, 2020, s.28. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Alexandre ve De la Chaisne bahçede konuşurken birisi gizlice onları izlemektedir. Bu gizlenmiş kişinin varlığını sadece anlatıcı bilir ve bu bilgiyi, romanın yazarı ve her türlü bilgiye sahip kişinin kendisi olduğunu vurgulayarak okura aktarır:

“Şu hâlde Rose en coeur hanesinin bir penceresinde gayet meraklı bir adamın iki gözleri acaba bu bir çift insanı nazar-ı tecessüsten imrâr etmemekte miydi?

Biz bu suale tasdik cevabı vermekteyiz. Zira hikâyenin muharriri yani burada görülen kâffe-i esrârın vâkıfı bulunmak hasebiyle buna dahi vukuf ve malûmatımız vardır. Hatta size haber verebiliriz ki bu nazır dahi Nasuh Efendi'dir. Zira bahçedeki bir çift adamın bir teki Monsieur Alexandre Rose en coeur ve diğeri Madame De la Chaisne'dir.”³¹

Anlatıcı, bu bölümlerde saklanmış olan kişiyi görmesi kadar bu bilgilere vukufiyetin kendisine mahsus olduğunu metinde belirtmesi yönüyle de belirgin bir konumdadır. Yine *Yeryüzünde Bir Melek* romanında fısıltıları dahi duyan bir pozisyonda³² olan anlatıcı, Şefik ile Arife'nin kısa süreli bakışmasında ne manalar gizli olduğuna kadar hâkimdir:

“Hanımefendi şu ‘Şefik Efendi, Şefik Efendi’ diye başlamış olduğu sözü söyleyip bitirinceye kadar iki gözlerini Şefik’e dikerek öyle bir dikkat ile öyle bir bakıyordu ki bu aralık Şefik’in dahi gözleri hanımın gözleriyle karşılaşp bebek bebeğe gelince, o gözlerinin âdeta kamaştığını duyup gözlerini yere indirmeğe mecbur olmuştu. Ama bu tekabul müddetinde iki göz birbirine bir anda pek çok şeyler söylediler. O kadar şeyler söylediler ki izahla yazılsa bir kitap doldurur.” (s.86)

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanında Râkım, Canan'ı satın alırken duygulanır ve esir kızla karşılıklı ağlamaya başlarlar. Bu duruma bir anlam

³¹ Ahmet Midhat Efendi, **Paris'te Bir Türk**, Haz. Erol Ülgen, Ankara, TDK Yayınları, 2019, s. 526. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

³² Ahmet Midhat Efendi, **Yeryüzünde Bir Melek**, Haz. Nuri Sağlam, Ankara, TDK Yayınları, 2000, s.325. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

veremeyen ihtiyar esirci merak edip sorar fakat yanıt alamaz. Anlatıcı sözü devr alır ve duruma açıklık getirir:

“Herif kızın değerinden bahseder. Ya Râkım ne yapar? Râkım çocuk gibi ağlar! Ay kıza ne oldu? Zira o da Râkım’a karşı ağlamağa başladı!

İhtiyar ne mana vereceğini bilemez. Bir kimsesine mi benzettiğini Râkım’dan sorar, bir cevap alamaz.

Hayır, Râkım kızı kimsesine benzetmemiştir. Size biz haber verelim: Râkım adeta Cenab-ı Hakk’ın kendisi gibi bir öksüze böyle beyaz cariyeye mubayaasına kadar inayetini bîdiriğ buyurduğunu nazar-ı şükrana almış olduğundan sürurla ağlardı.”³³

Taaffüf romanında olayların yaşanacağı konağı tasvir eden anlatıcının Sâniha Hanım’ın odasını tasvir ettiği bölüm oldukça ilgi çekicidir. Sâniha Hanım, odasında yalnız başına masa başında çalışmaktadır. Dönemin sosyal yapısında Müslüman bir kadının yabancı bir erkekle aynı ortamda bulunması uygun görülmediği için anlatıcı bu odada bulunduğu konumun ve kendi varlığının ‘hayalî’ oluşunu vurgulayarak okurun zihin dünyasına uygun bir konumda yer almaya çalışır:

“Doğruca Sâniha Hanım’ın iş odasına giriyoruz. Biliniz ki Sâniha Hanım Dâniş Bey’in kerimesi ve Râsih Efendi’nin zevcesidir. Na, işte Sâniha Hanım kendisi de iş odasında yazıhanenin başındadır. Burası harem, kendisi de muhaddere ise de buraya duhulümüz hayalî olduğu cihetle kuvve-i hayâliyyeye hiçbir şey namahrem değildir.”³⁴

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıcının bilgisinin sınırsız olduğunu gösteren bir başka husus, anlatıcının, tarihî bilgilerden faydalansa da aslında kendisinin tarihten daha fazla bilgiye sahip olduğunu belirtmesidir. Çünkü romanlarda yazılan detayların tarih kitaplarında anlatılması imkânsızdır. Bu detaylara sadece romanın anlatıcısı olarak kendisi vâkıf olabilir ve bunu da açıkça vurgular:

³³ Ahmet Midhat Efendi, **Felâatun Bey ile Râkım Efendi**, haz. Necat Birinci, 2.bs., Ankara, TDK, 2020, s.24-25. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

³⁴ Ahmet Midhat Efendi, **Taaffüf**, Haz. Ali Şükrü Çoruk, 2.bs., Ankara, TDK, 2018, s.11. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

“Kleber’in idamı meselesinde tarihin verdiği en doğru haberi işte zikreyledik. Bundan sonra merakınızı mucip olan şey, bu katil kim olup, Kleber’i niçin ve ne emel üzerine öldürmüş olduğu kaziyesidir. Lâkin tarihin buna dair verdiği haber birçok ihtilâflar içinde kalıyor.

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.”³⁵

Ahmet Mithat Efendi’nin *Arnavutlar Solyotlar*, *Süleyman Muslî*, *Gönüllü* gibi tarihî bilgiler içeren, zaman zaman tarih kitabı havasına bürünen romanları vardır. Anlatıcı; bu romanlarda anlatılan olayların bir romancının hayalinden ibaret olmadığını,³⁶ olayların tamamının tarih kitaplarında mevcut olduğunu romanın içerisinde sık sık hatırlatır.³⁷ Bu romanlarda anlatıcının tarih yazarından farkı, olayların yanında kahramanlara ait detayları da bilmesidir.

3.1.1.1.2. Taraf Tutan Konum

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıcı, Tanzimat Dönemi’nin diğer romanlarında da görüldüğü gibi, zaman zaman anlattığı kahramanların tarafını tutar, okurun onlar hakkında olumsuz düşüncelere kapılmasını engellemeye çalışır veya aslında kötü olan bir kahraman hakkında okurun olumlu düşünmesine engel olmaya çalışır. Bir yandan eserin mutlak hâkimi olurken bir yandan da okurun zihnine hâkim olmaya çalışan anlatıcı, anlatmaya çalıştığı şeylerin yanlış algılanmasını istemez. Anlatıcının bu tutumu yazarın romanda vermek istediği mesajla yakından ilgilidir.

³⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, s.197-198.

³⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Arnavutlar Solyotlar*, Haz. Nuri Sağlam, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2020, s.119. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

³⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2018, s.98. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Anlatıcının taraf tutarak oluşturduğu söylem bazen olay akışının önüne geçerek romanı alegoriye yaklaştırır.³⁸

Yazar; Râkım, Ahmet Metin, Nasuh gibi olumlu çizdiği kahramanlarının romanda savunucusu konumundadır. Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanında Râkım'ın beyaz bir cariye satın aldıktan sonraki sevincini şu sözlerle mazur göstermeye çalışır:

“Erbâb-ı mütâlâa meyanında bu kadar saadeti Râkım için çok görenler varsa zulmetmiş olduklarını kendilerine ihtar ederiz. Bir adam ki yedi sekiz sene, gece gündüz demeyerek göz nuru döküp tahsil-i kemâlâta himmet eyledikten sonra bu kadar mükâfata dahi nail olmazsa talim ve tefennünün ne meziyeti kalır.” (s.44)

Râkım, Ziklas ailesiyle sandal sefasına çıkar. Ailenin kızlarıyla temas etmekten hoşlanır fakat anne ve babayı suizana sevk edecek bir tavır sergilemez. Bu durum üzerine kurmaca okurun Râkım'ı kınamaması için anlatıcı, Râkım'ı savunur:

“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.” (s.45)

Râkım'ın sevgilisi Jozefino ile buluştuklarında neler yaptıklarını anlatıcı mahrem olduğu için anlatmaz ve yine Râkım'ı savunan bir noktadan durumu yorumlar:

“Vay öyleyse bizim Râkım 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 alelhusus zamanımızda yaşayan bir genç adamın hakikat-ı ahvâlini tasvir ediyoruz. O akşam Râkım'ın bulunduğu mevkide bulunup da perhizkârlık edebilecek bize bir delikanlı daha gösterebilerseniz, bu hikâyeye onu derç ederiz. Saman altından su yürütmek

³⁸ Şeyda Başlı, **Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine: İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s.215.

karda gezip de izini belli etmemek Râkım kadar akli başında delikanlıların kârı olup da bu hâllerin aksi bir hâl ararsanız onun misâlini dahi Felâtun Bey’de bulacaksınız.” (s.57)

Anlatıcı, çapkınlık yapmanın değil bunu yaparken rezil olmadan yapmanın önemli olduğunu savunmak için Râkım’ın karşısına bu anlamda beceriksiz ve sürekli komik duruma düşen Felâtun Bey tiplemesini yerleştirir. Bu taraf tutan söylem roman boyunca oldukça açık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında, anlatıcının kahramanlardan yana veya onların karşısında taraf tutması, yazarın öğretmenlik pozisyonunu kaybetmek istememesinden kaynaklanmaktadır. Öğretmenliğin saygın konumu, anlatıcının konum ve işlevini de belirler. Anlatıcı, bazı romanlarda gerçeği bilerek bazı romanlarında ise gerçeğe rağmen olumsuz çizmek istediği kahramanına saldırabilmektedir. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanıyla ilgili değerlendirmesinde Mustafa Nihat Özön, yazarın bu uygulamasına dikkat çeker:

“Kızlarına özel Türkçe dersi verdiği bir İngilizin evinde (Râkım) Felâtun Bey’le karşılaşılıyor. Burada Ahmet Mithat üstünlüğü Râkım’a verecek şekilde olay örgüsünü düzenliyor. Zaten kendisi ‘züppe düşmanı’dır ve yabancıların yanında onların yüzyıllardan beri alışık oldukları ahlak ve âdetlerde acemilikle alt olmayı değil, kendi çerçevemiz içerisinde onlarla denk olmayı ister ve eserlerinde bunu açık olarak böyle gösterir. (...) Kitap, çok tabii ki, büyük bir taraf tutuşla yazılmıştır. Belli ki Ahmet Mithat, Felâtun Bey’i hiç sevmiyor ve Râkım’ı çok seviyor. Bunu belli etmek için birincide fazla kıyıcı oluyor, ikincide fazla sevecen.”³⁹

Hasan Mellâh romanında Hasan, Cuzella’ya âşıktır ve hayatını kayıp olan sevgilisini aramaya adanmıştır. Fakat dünyayı gezerken bir yandan da birçok macera yaşar ve pek çok insanla tanışır. Tanıştığı bu insanlardan biri olan Esmâ’ya karşı hislerine engel olamaz ve cariyesi olan bu kızla birlikte olmak ister. Yazar burada okurun, romanın olumlu kişisi Hasan’ın aşkını sorgulamasını ve onun hakkında

³⁹ Mustafa Nihat Özön, **Türkçede Roman**, 5.bs, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s.255.

olumsuz düşüncelere kapılmasını istemez, Hasan'ın böyle hissetmesinin nedeninin çevresindeki insanlar olduğunu söyleyerek onu aklamaya çalışır:

“Birtakım akıl kahyaları hep biçareyi canı demek olan cananından soğutmaya çalışmışlar ve kendisi bunlarla ne kadar mücadele eylemişse çocuğun her tarafından önünü kesip encâm-ı kâr biçareyi o efkâr-ı âşıkânen ve o Cuzella'ya verdiği va'd ü vaîd-i sadâkatkârânenen çevirmişlerdi.

Evet öyleydi. Vakıa, böyle fikrinden dönmek, fikir sahibi bir adam için istenilmeyecek bir hâl ise de, biz burada hikmetten dem vurmuyup, tabiatın Hasan üzerinde gösterdiği dakayık-ı ahvâli tasvire çalışmakta bulunduğumuzdan ve tabiat ise Hasan'da bu inkılâb-ı efkârı filvaki göstermiş olduğundan, onu velev ki maatteessüf kayıt ve tahrir eyledik.” (s.327)

Yazarın bu romanda anlatılanları, Rodos'ta sürgündeyken kürek cezası çeken bir gemiciden dinlediği anlatılır.⁴⁰ Gerçek hayattan aldığı hikâyeyi romanlaştıran yazarın, okurun zihninde kahramanını olumsuz göstermek istemediği, anlatıcının bu tavrından anlaşılmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin romanları, romantizm akımının etkisinde yazılmış romanlar olduğu için kahramanlar çoğunlukla iyiler-güzeller ve kötüler-çirkinler olarak ikiye ayrılır. ‘İyi’ olarak çizdiği kahramanlarının ‘kötü’ olarak yorumlanabilecek bir söz veya davranışı olunca anlatıcı, kahramanını savunmaya geçer ve taraf tuttuğunu açık açık gösterir.

Yeryüzünde Bir Melek'te ana kahraman Doktor Şefik hakkında okur yanlış bir şey düşünmesin diye anlatıcı, Şefik'in hastası olan bir hanımla olan münasebetini anlatmamayı tercih eder:

“Müddet-i sükût on dakikayı, bir çeyreği geçti hâlâ hanımda söz olmayınca Şefik zemin ve zamana muvafık birtakım lâtifelerde bulundu ki işitmiş olsanız âdeta doktor efendi hakkında itikadınız bozulacağından onları buraya kaydedemeyiz.” (s.71)

⁴⁰ Salim Çonoğlu, **Bir Hayat Hikayesinin Kağıttan Tanıkları: Hikaye ve Romanlarında Ahmet Mithat Efendi**, Ankara, Ötüken Yayınları, 2015, s.83.

Görüldüğü gibi, anlatıcı ‘bizzat’ bu şakaları zaman ve duruma uygun bulur fakat okurun aynı anlayışa sahip olmayacağından endişe ederek Şefik hakkında olumsuz düşünülmesine engel olmaya çalışır.

Bazen bu durumun aksine anlatıcı, ‘kötü’ olarak çizilen bir karakterin ‘iyi’ olarak algılanabilecek bir hareketini okurun böyle algılamasını istemez ve onları uyarır. Örneğin, *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında anlatıcı, kötü karakter Badia’yı yerden yere vurduktan sonra onun ‘cesurca’ nitelendirilebilecek hareketlerini cesaretle karıştırmaması için okuru uyarır:

“Binaenaleyh, Badia’ya şeci demek kat’â caiz değildir. Merkumu hain, gaddar diye tavsif etmeli.

Bir şeci hasmıyla merdane cenkleşerek kan dökerse ona katil unvân-ı muhakkarı verilmez. Onu suikastçı diye tahkir icap etmez. Bu hakaretili unvanlar Dominico yolunda hareket edip de, üstesinden de gelen kancıklara verilir.” (s.182)

Bu tarz taraf tutan ifadeler yazarın ideal tipler olarak çizdiği *Felatun Bey ile Rakım Efendi*’nin Rakım’ı, *Paris’te Bir Türk*’ün Nasuh’u⁴¹, *Ahmet Metin ve Şirzad*’ın Ahmet Metin’i gibi kahramanlar anlatılırken çok açık bir şekilde görülmektedir. “Böyle yaparak pek isabet eylemiştir”⁴² “neden yapmasını”⁴³ gibi ifadelerle anlatıcı, kahramanın yanlış anlaşılmaya müsait davranışlarının haklılığını savunmaya çalışır.

Haydut Montari romanında, Angelina’nın halası Markiz Blanca Bellaroza’nın parayı fazla sevmesini ve bu yüzden gençlerin evliliğine karşı çıkarak Angelina’nın kötü karakter Giorgino ile evlenmesi taraftarı olmasını ‘her güzelin bir kusuru vardır’ diyerek okura mazur göstermeye çalışır. (s.297)

⁴¹ Muhittin Doğan’ın, Nasuh’u birçok yönden Ahmet Mithat Efendi’ye benzettiği çalışma için bkz. Muhittin Doğan, “**Kurmaca ile Gerçeklik Arasında Bir Yazar: Ahmet Mithat Efendi**”, Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA), S. 19, Bahar 2019, s.13-36.

⁴² Ahmet Midhat Efendi, **Paris’te Bir Türk**, s.356.

⁴³ Ahmet Midhat Efendi, **Ahmet Metin ve Şirzat**, Haz. Fazıl Gökçek-Özlem Nemutlu, Ankara, TDK Yayınları, 2013, s.106. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Taraf tutan anlatıcı, bazen de roman kahramanının anlatacaklarının doğru olduğunu önceden okura söyleyerek okurun, söylenenlerin doğruluğu hakkında şüpheyi düşmemesini sağlamak ister. *Hayret* romanının olay örgüsünde olayların gerçekliği meselesi oldukça muğlaktır. Anlatılanlardan neyin gerçek neyin yalan olduğu konusunda anlatıcı, okuru sürekli şüphede bırakır. Hokkabazlık yapan ana karakter Mirza İsmail, Prenses’e kendi gerçek hikâyesini anlatmaya başlarken bu hikâyede asla yalan olmayıp anlatacağı her şeyin doğru olduğunu söyledikten sonra anlatıcı; “Vakıa hokkabaz efendinin bu sözünü biz dahi tasdik ederiz.” diyerek okuru hokkabazın anlatacaklarına inanmaya sevk eder. (s.285)

Metin dışı anlatıcı, Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında bazen romanla ilgili anlatılması gereken bir olayı anlatmaz. Okur, bu olayın geçmişte yaşandığını roman kahramanlarından biri vasıtasıyla öğrenince anlatıcı açıklama yapma, kendini savunma gereği hisseder. Söz gelimi, *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında Cuzella’nın daha önce Müslümanlığı tercih ettiğini okur, Julia söyleyince öğrenir. Anlatıcı, muhtemelen okurun buna Cuzella’nın giyiminden ve hayat tarzından dolayı itiraz edeceğini düşünerek söz konusu ayrıntıyı belirtmemiştir. Okur, bu durumu öğrendikten sonra ise Cuzella’yı savunmaya geçer. Cuzella’nın okurun düşüncesinin aksine çok açık giyinmediğini, sadece Müslümanlardan farklı olarak erkeklerin bulunduğu meclislerde biraz daha rahat davrandığını, bunun da İspanyolluktan dolayı olduğunu söyleyerek hem Cuzella’yı hem de kendisini savunmaya çalışır:

“Erbâb-ı mütâlâanın bu hikâyede en ziyade itiraz edecekleri bir şey varsa, o dahi Müslümanlığı kabul etmiş olduğunu şimdi burada öğrendikleri Cuzella’nın tesettür hususunda pek de ihtimam edememesinden ibarettir. Zira kendisinin birkaç defa erkekler meclisinde isbât-ı vücûd eylediğini haber vermişizdir. Lâkin bundan dolayı Cuzella’yı muaheze etmemelidir. Zira Cuzella mestur idi. Araplar, Türkler, asıl Türkmenler, Çerkezler, Arnavutlar nasıl mestur idiyse, Cuzella dahi hatta onlardan ziyade mestur idi. Hele İstanbul hanımlarından pek çok ziyade kapalı idi ya! Şu kadar var ki, erkekler meclisinde biraz daha serbestçe bulunur ve bu da İspanyol serbestliğine hamledilmek mümkün olabilir.” (s.177-178)

Örneklerden de anlaşıldığı üzere anlatıcı, kahramanların tarafını tutarak veya onların karşısında bulunarak anlatmak istediklerini okurun kendisinin anlatma amacına uygun şekilde algılamasını amaçlamaktadır.

3.1.1.1.3. Geleneksel Hikâye Anlatıcısı Konumu

Ahmet Mithat Efendi'nin aldığı eğitim ve yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda geleneksel anlatımın romanın üslubuna karışmış olması çok da şaşırtıcı değildir. Tanpınar, onun sanatını hayatından ayırmayı doğru bulmaz ve yazarın üslubu hakkında şunları söyler:

“Onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharrirde sanki yazmaktan ziyâde yarenlik içindir.”⁴⁴

Bilindiği gibi, Türk edebiyatında roman Batı'dan yapılan tercümelerle başlamıştır. Geleneksel edebiyattan farklı olan bu tür, ilk dönem romancılarımız için oldukça ilgi çekici olmuştur. Romanda verilmesi gereken mesajın konusu, romancılar tarafından farklı düşünülse de halkı eğitmek için bu türün kullanılması, hemen her romancının amacı olmuştur diyebiliriz.

Ahmet Mithat Efendi'nin düzenli bir eğitim hayatı olmamıştır. Çalıştığı aktarda kendi çabaları ve çevresinde bulunan tüccarların yardımıyla okuma yazma öğrenen, okumanın tadını aldıktan sonra büyük bir iştiaqla sürekli öğrenmeye çalışan bir çocukluk geçirmiştir. Onun zihin dünyası her ne kadar Batılı yeniliklere açık olsa da onda dinî değerler her zaman ön planda olmuştur. Fazıl Gökçek, yazarın romanlarında gerçeğe uygunluğu (realizmi) savunurken romantizme uygun şekilde iyilerin mükafatlandırılıp kötülerin cezalandırıldığı sonlar kurgulaması şeklindeki romantik tavrının, yazarın mensup olduğu din ve medeniyet dünyasının değerler sisteminden kaynaklandığını söylemektedir.⁴⁵ Bu durum, onun halkı eğitmeye çalışırken onların değerler dünyasından da çok uzak durmadığını okura daima hissettirir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında okura anlatılmak istenen düşünceler oldukça açık, bir öğretmeninin öğrencisine öğretmesi gibi didaktik bir

⁴⁴ Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.447.

⁴⁵ Gökçek, **Küllerinden Doğan Anka**, s.55.

tarzda aktarılır. Bu nedenle Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlam olabildiğince açık bir şekilde sunulmaya çalışılır

Roman türü her ne kadar bize Batı aracılığı ile gelmiş olsa da Türk romanının ilk örneklerinde geleneksel Türk edebiyatının etkisi oldukça büyüktür. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* adlı eserinde, ilk romanlarımızın, âşık hikâyelerindeki düzene göre oluşturulduğunu ortaya koymaya çalışır. Ona göre, halk hikâyelerinin olay örgüsünde dört ortak bölüm bulunur. Kahramanlar karşılaşır, âşık olurlar, herhangi bir sebepten dolayı ayrılık gerçekleşir, kahramanların ayrılık süresince yaşadıkları maceralar anlatılır ve hikâye ya kavuşma ya da ölümle sonuçlanır.⁴⁶ Bu görüşünü Hasan Mellâh örneğiyle destekleyen Moran, Hasan Mellâh romanının olay örgüsünün bu yapıya uygunluğunu ortaya koyar.

Zeyl-i Hasan Mellâh romanının giriş yazısında okurların imla hatalarından şikâyet ettiklerini söyleyen Ahmet Mithat Efendi, yazdıklarının çokluğundan dolayı yazdıklarını ikinci bir defa okuyup tashih etme imkânı olmadığını belirtir. Nüket Esen bu durumun, Ahmet Mithat Efendi'nin yazılı kültürden ziyade sözlü kültüre yakın olmasından kaynaklandığını söyler.⁴⁷

Mithat Efendi'nin romanlarında sadece içerik açısından değil üslup açısından da halk hikâyelerine ve meddah hikâyelerine benzerlik söz konusudur. Tanpınar yazar için, “üslubu esnaf kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır.”⁴⁸ değerlendirmesinde bulunur. Mustafa Nihat Özön de yazarın bu yeteneğinin ‘anadan doğma’ bir yetenek olduğunu, bu tarzı incelterek kendine özgü bir biçim verdiğini belirtir.⁴⁹

Çengi romanında yazar, cinlerin, perilerin anlatıldığı, halkın ilgisini çekecek bir hikâyeyi geleneksel halk hikâyelerine benzer bir üslupla anlatır. Ahmet Mithat Efendi bu romanı, Batı edebiyatı için Don Kişot ne ise bizim edebiyatımız

⁴⁶ Berna Moran, ilk romanlarımızdaki kahramanların Batı edebiyatındaki kahramanlardan ziyade, geleneksel hikâyelerimizdeki kahramanlara benzediğini söyler. Ona göre, her ne kadar Batı romanının etkisi altında olsa da Tanzimat romanı bu yönüyle geleneğe daha yakın durmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, 25.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.25-46.

⁴⁷ Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, s.40.

⁴⁸ Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.448.

⁴⁹ Özön, *Türkçede Roman*, s.292.

için bu romanın aynı işlevi yüklenmesi için yazdığını söyler. Kitabın ilk bölümünün başlığı ‘İstanbul’da Don Kişot’tur. Amaç Türk edebiyatına roman türünü kazandırmak ve bir okuyucu kitlesi oluşturmak olduğu için, yazar, bu kitleyi en iyi bildiği türlerin üslubuyla bu yeni türün dünyasına çekmeye çalışır.⁵⁰ Aşağıdaki örnek, yazarın üslubunun geleneksel hikâyelerin üslubuna yakınlığını göstermektedir:

“Hanım parmakları arasında bulundurduğu enfiye gibi bir şeyi kahvenin üstüne ekerek ‘Aman Dadı Kalfa sen kemâl-i kereminden bana kahvenin köpüklüsünü vermişsin, ama ben köpüklü kahve sevmem. Al bunu sen iç. Bana öteki fincanı ver’ diye kahveyi Arab’ın sakalına dayar. ‘Sakalı yok’ mu? dediniz. Öyle ise çenesine dayar.”⁵¹

Pertev Naili Boratav, Türk romanının kaynağını ‘destan’ türüne, hikâye türünün kaynağını ise ‘masal’ türüne dayandırır:

“İnsan cemiyetleri içinde, söz sanatı istiklâl kazanmaya başladığı andan itibaren ‘anlatıcı’ çeşitten iki edebî nevi görüyoruz: Biri ‘destan’, biri de ‘masal’... Romanın kaynağı destandır; küçük hikâye de masalın bugünkü şeklinden başka bir şey değildir”⁵²

Türk hikâye geleneğinin diğer milletlerde olduğu gibi destandan hikâyeye doğru geliştiğini söyleyen Boratav, romandan önceki Türk hikâye geleneğinin dört kolu olduğunu söyler. Boratav, modern romandan önceki Türk hikâyelerinin kollarından bahsederken içeriği, realizme en yakın olan türün meddah hikâyeleri olduğunu söyler. Romanı oluşturan “realizm”i barındırdığı için asıl kaynak olarak bu hikâyeleri görür:

“...masal edebiyatı örneği üzerine meydana gelmiş eserler, halk içinde folklor mahsulleri halinde olsun, kitaplara geçmiş halde olsun, Türk hikâye edebiyatının bir kolunu teşkil ettiler. Bu edebiyatın ikinci bir kolunu yine Arap

⁵⁰Ahmet Cüneyt Issı, “Türk Edebiyatının Romanla Tanışması”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.18.

⁵¹Ahmet Midhat Efendi, **Çengi**, Haz. Erol Ülgen, 2. bs. Ankara, TDK Yayınları, 2018, s.53 (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

⁵²Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat 1**, y.y. Adam Yayınları, 1982, s.304.

edebiyatının örnek olduğu mensur kahramanlık romanları verir. Battal Gazi, Hazret-i Ali Cenklere, Eba-Müslim Menkıbeleri, v.s. eski yazma nüshalarına rastladığımız ve Arap edebiyatının orijinal mahsulleri olduğunu bildiğimiz Anter ve Battal romanlarının Türk diline geçmiş şekillerinden başka şeyler değildir.

Modern romana geçmeden önceki devirlerde Türk hikâye edebiyatının üçüncü bir kolunu, Türk edebiyatının orijinal bir kolu diye vasıflandırabiliriz. Burada yabancı edebiyat çeşitlerinin bir taklidi, bir adaptasyonu değil, eski Türk destanlarının tabii bir gelişmesi olayıyla karşılaşırız. Bu, halk hikâyeleri dediğimiz hikâye çeşididir. Bununla Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi veya Kör oğlu gibi hikayelerimizi anlıyoruz.

(...) Türk hikâyeciliğinin gelişmesinde bir dördüncü kol var ki, burada modern romanın esaslı karakterini teşkil eden realizmi buluruz. Bu da meddah hikâyesidir. Hattâ realizm meddah hikâyesinin -hiç olmazsa son merhalesinde, İstanbul meddahlarında- esas şartıdır. Meddah, ancak her gün rastlayabileceğimiz olağan hâdiseleri, alelâde insanların alelâde ölçüler içinde geçen maceralarını anlatır. Şu halde meddah hikâyesinde biz modern roman için lâzım gelen esas şartı da buluruz.”⁵³

Boratav’a göre, romanı meddah hikâyelerinden ayıran en önemli husus, romanın, bir mimarın yani belli bir yazarın eseri olmasıdır:

“Modern romanın -tabir caizse- bir mimarı vardır: Romanı muayyen bir plana göre inşa etmiştir; o bir sanatkârdır, eserine şahsiyetinin damgasını vurmuştur, kendisi de cemiyetin belli bir zümresine, belli bir zihniyetine mensuptur. O bu zümreyi ve bu zihniyeti temsil eder. Bundan başka modern romancı üslûbuyla, inşa metoduyla da bir şahsiyettir: bir Hüseyin Rahmi’dir, bir Zola veya bir Gorki’dir. Bu sanat vasfını biz destanlarda, masallarda ve halk hikâyelerinde olduğu gibi meddah hikâyesinde de bulamayız,”⁵⁴

⁵³ Boratav, a.g.e., 306-307-308.

⁵⁴ Boratav, a.g.e., s.308.

M. Kayahan Özgül'e göre, "Roman, bir bakıma fiktif türlerin atasıdır, bir bakıma da tekne kazıntısı..."⁵⁵ Hiçbir form bir oluşum süreci yaşamadan ortaya çıkamaz. Bir formun bu kadar kısa bir zaman zarfında böyle büyük bir hızla gelişmesi için sağlam kökleri olması gerekir. Bu görüş, Boratav'ın düşüncelerini destekler niteliktedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin halkı eğitme amacına uygun olarak onun anlatıcısı; bazen kendi kendine konuşarak, yorumlar yaparak bazen sorular sorup kendi kendine cevaplayarak bazen de merak duygusu uyandırıp sonrasında işin iç yüzünü anlatarak geleneksel anlatımı okura hissettirir. Yazarın bu yönü için 'modern meddah' tanımlaması yapılmıştır:

"Ahmet Mithat'ta ise eski hikâyecilik geleneğinin -hem de her çeşit hikâyelerden- izlerini bulmak mümkündür.

Ahmet Mithat'ı «modern bir meddah» diye vasıflandıran Alman Orientalisti P. Horn'un bir bakıma hakkı vardır. Bu büyük halk romancısı geniş bir okuyucu kütlesine roman çeşidini kabul ettirme vazifesini üzerine almıştı. Bunu yapabilmek için halka alıştığı usullerle yaşmak lâzım geldiğini pekâlâ takdir edecekti. Onun içindir ki o, romanlarında meddah hikâyelerini kitaba geçirmiş hissini verir: tıpkı meddahlar gibi okuyucularıyla konuşur, onların fikirlerini sorar, onların, söylediklerine iştirak edip etmeyeceklerini kollar, mukadder suallere cevap verir v.s. Hikâyelerinin ve romanlarının sonunda, hattâ icap ettikçe ortalarında sık sık ahlâkî, terbiyevî telkinler yapmaktan, kıssadan hisse çıkarmaktan geri kalmaz: Bütün bunlar meddah hikâyelerinin başlıca karakterlerindendir."⁵⁶

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında meddah üslubunu hatırlatan birçok ögeye rastlamak mümkündür. Örneğin *Paris'te Bir Türk* romanında kalabalık bir meclisi anlatan anlatıcı; "Hazır söz Catherine'e intikal eylemişken ona dair birikmiş olan malûmatı dahi araya sıkıştırırım" (s.212) cümlesi ile, aynı kitapta Catherine'in sürekli kusur arayıp istihza ettiği Rose en cour'un topluluk içinde Catherine'i kastederek laf atması üzerine; "Rose en coeur bu istihzanın farkına vararak ve bir de

⁵⁵ M. Kayahan Özgül, "Romanın Hikâyesi", Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.7.

⁵⁶ Boratav, a.g.e., s.310.

pek güzel münasebet düşürerek Catherine’i bir âlâ mahcup eyledi ki beğeneceksiniz zannederim. Şöyle ki:” (s.449) ifadeleriyle; yine aynı eserde, “Böyle oldu da fena mı oldu? Bize kalır ise pek âlâ oldu. Zira bizim için ber-vech-i âtî iki müşâfehe teşekkülüne sebebiyet gösterdi ki dinleyerek eğlenir ve vakit geçiririz. Evvelâ karıların müşâfehesine kulak verelim:” (s.520) gibi, olayın akışını yönlendiren anlatım tarzıyla bir meddah hikâyesi üslubunu andırmaktadır.

Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş, yazarın ilk romanlarındandır. Bu romanda yer yer olaylar arasındaki bağlantılar zayıf kurulmuştur; zaman zaman da anlatımda teknik kusurlar göze çarpmaktadır. Örneğin, Mesut’un kayıkçıyı öldürmesi, Osman ve Nergis’i kurtarmak içindir fakat bu olay bir sonuca bağlanmamıştır. Yine bazı bölümlerde kullanılan kip geçmiş zaman ve geniş zaman arasında gidip gelmektedir:

“Selim çubukları getirir. Dereden tepeden biraz lâkırdı daha edilip meddahın çubuğu bitmesi üzerine kalkar, gitmeye izin ister. Mesut Ağa dahi, cariyenin mübâyaası ve hatta ihmal etmeyip mutlaka ertesi sabah giderek esirciyi getirmesi hakkındaki emri tekrar ve bu işte kendisine dahi birkaç altın tellâliye vereceğini ihtar ettikten sonra veda resmi icra olunarak Meddah İsmail gider.

İsmail gittikten sonra Mesut Ağa’nın hâli nazar-ı dikkati celbedecek bir surette muhavvel oldu. Yüzünün her mesâmâtından ter yerine ferah ve sürur tebâhhur eylediği aşikâr görüldü.”⁵⁷

Anlatımda kusur sayılabilecek bu çeşitlilik yeni oluşan roman türünün, tiyatro üslubundan tamamen sıyrılamadığını göstermektedir. Bununla birlikte aynı romanda meddah üslubu da yer yer karşımıza çıkmaktadır:

“İşte biz art ardan Osman Bey hakkında şu iki malûmatı alabildik ki birincisi esrardan haberdar olmayanlar için hiçbir şeye yaramaz ve ikincisi dahi bir bağ içinde iki adam arasında cereyan eden muhavrecikten ibaret olmakla ona dahi kimse vukuf peyda edemezdi.

⁵⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş*, Haz. Kâzım Yetiş, 2.bs., Ankara, TDK, 2020, s.15. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Bizim nemize lâzım? Artık Osman Bey’i anası babası dahi unuttuğu hâlde biz mi arkasını arayıp duracağız? Biz kendi eğlencemize bakalım hazır şu gün Mehmet’in hâlinde bahis açmışım. Ol babda mütevâtir olan bazı şeyleri dinleyerek kendimizi eğlendirelim.” (s. 37)

Romanda Altıncı Bap da meddah üslubuyla başlar:

“Bir hayli zamandan beri ahiret âlemi ile uğraşmaktayız. Hâlbuki bu müddet zarfında dünyaca dahi bazı şeyler vukua geldi. Geliniz biraz da onları dinleyelim.” (s.59)

Hayret romanında anlatıcı herkesi tanıttıktan sonra ihtiyar bir emektar uşağı tanıtmaya gerek olmadığını, ismini bilmenin yeterli olacağını söyler. Eğer mutlaka cismi hakkında bir şey söylemek gerekirse de iki sözün yeterli olacağını belirtir: “İhtiyar Belsah, kapkara, kupkuru, ak sakallı, her hâli girye, aynıyla çingene kıyafetli bir heriftir.” (s.29) Bu cümleler sözlü kültürün hikâye anlatma üslubunu hatırlatmaktadır.⁵⁸

3.1.1.1.4. Kamera Göz

Birinci bölümde detaylı bir şekilde üzerinde durulduğu üzere ‘anlatı’ kavramı sadece edebî anlatılarla sınırlı değildir. Farklı tekniklerle çekilen bir film veya sahnede sergilenen bir tiyatro oyunu da ‘anlatı’ olarak değerlendirilebilir. Kurmaca bir metin sunan bu türler arasında teknik açıdan bazı alışverişler de mümkün görünmektedir. Bunun bir örneği de sinemadan edebiyata aktarılan ‘kamera göz’ tekniğidir. Bu kavram, yazarın kendi anlatısını süzgecinden geçirdiği anlatıcının yansıtıcı bilinci için kullanılır. Yani her yazar anlatmak istediklerini bir ayna gibi kendi bilincini yansıttığı bir anlatıcının bilincinden süzerek sunar. Burada olayları kendi bilincine göre yansıtan anlatıcı bir nevi ‘kamera göz’ olarak değerlendirilir.

“Sinemasal anlatılarda ‘nesnel anlatı’ ve ‘öznel anlatı’ olmak üzere başlıca iki tür anlatı tarzı vardır. Nesnel anlatıda kamera dışardan bir gözlemci gibi olayları yansıtır. (...) Öznel anlatıda ise kamera, öykü kişilerinin birinin yerine geçer ve

⁵⁸ Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarındaki temaların, geleneksel hikâyelerle benzerlikleri konusunda detaylı bilgi için bkz. Pertev Naili Boratav, “İlk Romanlarımız”, *Folklor ve Edebiyat* 1, s. 304-319.

onun gözünden olayları anlatır. Sinemada daha çok her ikisinin de yer aldığı karma anlatı biçimi kullanılır.”⁵⁹

Seymour Chatman, bu kavramı şöyle tanımlar: “’Kamera gözü’, olayların nötr bir kayıt cihazı huzurunda ‘gerçekleşmiş’ gibi yapan bir uylaşımın (‘mimesis yanılısaması’) adıdır.”⁶⁰

Ahmet Mithat Efendi, kamera tekniğini kendine özgü bir biçime sokar; romanda yaşanan bir olayı veya sahneyi aktarırken sinema filmindeki yönetmenin pozisyonunu andıran bir konuma geçer ve odak noktalarını kendisi belirler. Bunu da anlatım esnasında vurgular. Anlatıcı, okura o anda anlatılacak veya gösterilecek birden fazla sahne olduğunu fakat kendisinin bu sahnelerden bir tanesine odaklanacağını aktarır. Burada anlatıcı metin dışı bir anlatıcıdır fakat ara sıra metnin içerisine girerek müdahalelerde bulunmaktadır. Örneğin, *Paris’te Bir Türk* romanının anlatıcısı metin dışı (heterodiegetik) bir anlatıcıdır. Romanın başında anlatıcı, okura bir vapurda yolculuk yapan şahısları âdeta elindeki kamerasıyla olayları yansıtan bir kameraman edasıyla anlatır. Bu kameraman zaman zaman yolculardan birine ya da birkaçına odaklanır. Örneğin, Angeline’in kendi kendine söylenmesini aktardıktan sonra “İşte şu numune dahi size Angeline’in nasıl can sıkıntısı içinde muhavere eylediğini anlatır. Bir de Zekâ Bey ile Madame de Trouville tarafına havâle-i sem’ edelim” diyerek odağını bir kahramandan diğerine çevirir. (s.23) Aynı vapur sahnesinden bir başka örnekte, “Akşam taamından sonra şu kış üzerinde bir kenara oturmuş ve baş başa vererek konuşmakta bulunmuş olan bir karı ile bir de erkeği gördünüz mü? İşte onlar Nasuh ile Cartrisse’dir ki, merakınızı halletmek isterseniz hemen yanlarına yanaşıp sözüne kulak veriniz.” gibi ifadelerle anlatıcı, elinde kamerasıyla vapurdaki yolcuların yanına tek tek yaklaşan bir kameramanı andırır. (s.77)

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr romanında bir sahnede anlatıcı iki gemiyi tasvir ettikten sonra odağını nereye yönlendireceği hususunda kararsız kalır:

⁵⁹ Mustafa Sözen, “Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümler”, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, S.2, 2008, s. 167-182

⁶⁰ Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Çev. Özgür Yaren, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2009, s.144.

“Şu suretle icra olunan resm-i selâm üzerine gelen gemide azîm bir telâş peyda oldu. Top atan gemide dahi ona yakın bir telâş zaten mevcuttu. Haydi biz kendimizi en evvel top atan gemi içinde bulunduralım da vukuatı oradan temaşa edelim” diyerek duracağı noktayı belirler. (s.258)

Bazen de anlatıcı, farklı ülkelerdeki iki kişiden birini anlatırken bir anda diğer ülkeye döner: “Paris’te Şefik’i şu hâlde bırakalım da biraz dahi İstanbul’a dönüp Raziye’ye bakalım.” (YBM s.48) der.

Kafkas romanında anlatıcı, olayların sunumunda odak noktasını belirleyerek kamera tekniğini kullanır:

“İmdi Dö Brano familyasını Sohum hükûmet konağında görmek için biz zihnimizi daha evvel oraya sevk ederek kendi vüsullarından evvel görülmesi lâzım gelen birtakım hususât-ı mütekaddimeyi dahi görmekliğimiz lâzım gelir.” ⁶¹(s.50)

Bir başka sahnede olaylar bir ormanda geçmektedir ve benzer bir kullanım burada da karşımıza çıkar. Anlatıcı, Kaplan ve Selim’in ormanda karşılaşp neler konuştuğunu aktardıktan sonra bu iki yolcunun ormanın içine doğru yola çıktığını söyler. Anlatıcı bu noktada, bu iki kahramanın yaşadıklarını aktarmaya ara verir ve Kaplan’ın ormana girerken bu noktaya nöbetçi askerler bırakması üzerine fikir yürütmeyi tercih eder:

“Şimdi fikrimizi şu iki yolcu arkasından göndererek bunların esnâ-yı râhda söyleyeceği sözleri işitmek sırasında bulunduğumuz derkâr ise de, geriye bir nazar-ı tecessüs fırlatmak kabilinden olmak üzere Zogar Ormanı içinde sebkât eden ahvale bir nazar-ı teftiş atf etmekliğimiz dahi zarurîdir. Zira Kaplan ve Selim Kamaro ile birlikte bu noktadan tebaüde başlayan fikrimiz ihtimal ki, bir daha zikrolunan ormana avdet etmeyecektir. Buraya ağyarın duhulünü men için Selim Kamaro’nun tesadüf eylediği nöbetçide görülen dikkat derecesinde bir ehemmiyet verilmesi, orman içinde fikr-i tecessüsü gıcıklayacak bir hâl olduğunu işrap ve ifham edebilir. Vakıa Kaplan Bey oraya sayd u şikâr maksadıyla toplanmış olduklarını Selim Kamaro’ya söylemiş ise de, sayd ü şikâra çıkan beylerin böyle mahall-i ikâmetlerine ağyarı duhulden men için hâl ü şânından şüphe edilen kimseleri sormadan söyletmeden hemen vurup

⁶¹Ahmet Midhat Efendi, **Kafkas**, Haz. Erol Ülgen, 2.bs., Ankara, TDK, 2018, s.50. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

öldürmeleri tembihatıyla nöbetçiler bırakmak ve parolalar vaz etmek derecesinde ehemmiyetli davranmaya lüzum ve mecburiyet görmeyecekleri aşikârdır.” (s.80)

Anlatıcı, gördükleri üzerine fikir yürüttükten sonra eğer nöbetçileri atlatıp ormana girseydiniz şunları görürdünüz diyerek ormanın içinde gizlice Ruslara karşı savaş hazırlığı yapan Kafkasları tanıtmaya başlar.

Anlatıcıyı bazı sahnelerde, kahramanın gideceği yere ondan önce gidip, onu karşılarırken görürüz. Hatta okura birlikte gidip karşılamayı teklif eder. Bu tür güçlere sahip olan anlatıcının, metnin dışından bir göz olduğu açıktır. *Paris’te Bir Türk* romanında Paris’e giden Nasuh’u anlatırken, Nasuh’tan önce gidip onu karşılar: “Binaenaleyh Nasuh’u Paris’te görmek için zihinlerimizi ondan evvel o payitahta göndererek kendisini şimendifer istasyonundan istikbal etmekliğimiz lâzım gelir.” (s.135)

Kahramanlar kendilerini izleyen bu kameradan haberdarmış gibi bazen izlerini kaybettirirler. *Paris’te Bir Türk* romanında Poliny, anlatıcıya izini kaybettirir:

“Poliny’nin ahvalinde gördüğümüz fevkalâdelik merakı dâî bir şey olduğundan nazar-ı dikkatimizi kızın arkasından sevkle nereye gittiğini ve ne yapıp, ne ettiğini görmek lâzım gelir ise de, kızcağız güya arkasından bir nazar-ı dikkat kendisini takip eylediğine vâkıf imiş gibi izini kaybetmek için girip çıkmağa lüzumu olmadığı birkaç sokağa girdi, çıktı ve filvaki izini kaybeyledi. Şu hâlde nazar-ı dikkatimizi kendi arkasından sevk etmiş olsaydık bile yine matlubumuza vasıl olamazdık.” (s.554)

Anlatıcı böyle davranarak olaylara gizem katıp okurun merak duygusunu harekete geçirir. Tüm bu örneklerde görüldüğü gibi Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıcısı, birçok sahne arasından odak noktasını seçip o sahneye odaklanan bir yönetmen gibidir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken husus, Ahmet Mithat Efendi’nin kullandığı bu tekniğin modernist ve postmodern romandaki odaklanmadan farklı oluşudur. Modernist romanda anlatıcı olabildiğince silik bir pozisyonadadır ve onun odaklanma anını okur görmez, odaklanmalar daha çok kahramanların bilinç düzeyinden yansıtılır. Mithat Efendi ise türün ilk örneklerini

vermektedir ve onun anlatıcısı metinde varlığını gizleme gereği duymadan, birden çok sahne olduğunu, kendisinin bunlardan birine odaklandığını okura açıkça gösteren bir konumdadır.

3.1.1.1.5. Sahneleme Yöntemi

Anlatım tarzı açısından mimesis-diegesis ayrımına birinci bölümde detaylı olarak yer verilmişti. Buna göre bir sahne müdahalesiz, doğrudan okur veya izleyiciye aktarılırsa mimetik; bir anlatıcının aktarımı aracılığı ile anlatılırsa diegetik anlatım söz konusudur. Ahmet Mithat Efendi, ilk romanından itibaren diyalog bölümlerinde anlatıcıyı sahneden alan ve tamamen sahneyi kahramanlarına bırakan yöntemi sıklıkla uygular. Geleneksel anlatıdan romana geçişin bu erken dönemlerinde, daha önce kullanılmamış bu türden pratiklerin kullanılması; ilerleyen dönemlerde roman kaleme alacak yazarlar için de yol gösterici olmuştur. Yazarın ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanının ilk sayfalarındaki diyalog tekniği örneği, Ahmet Mithat Efendi'nin sonraki romanlarında da sık sık karşımıza çıkacaktır:

“Cuzella- Babam mı geldi?

Angelino- Evet efendim, sizi istiyor.

Cuzella- Çehresi nasıl, çalık mı, yoksa şetaretli mi?

Angelino- Yüzü pek gülüyor. Daha odasına girerken sizi istedi.

‘Cuzella’ya söyle de biraz benim yanıma gelsin’ dedi.” (s.14)

Mithat Efendi'nin romanlarında diyaloglar bazen geçmişte yaşanan bir olayı kahramanlardan birinin anlatması, olayın aydınlatılması için kullanılır. Örneğin Cuzella'nın babası böyle uzun bir diyalog anında, kızına annesinin nasıl öldüğünü anlatır. Bu olayı anlatıcıdan değil Alfons'tan dinleriz. Şaşırtıcı kısımlarında Cuzella'nın verdiği tepkilerle bölünse de dört sayfa boyunca Alfons konuşur ve geçmişte yaşanan bu hadiseyi okura nakletme görevi ondadır. (s.19-22)

Paris'te Bir Türk romanında birkaç sayfa diyalogdan sonra anlatıcı, yaşananları kendisi anlatma yoluna gitmediğini, konuşulanları müdahale etmeden

aktardığını söylese de diyalog kısmı bittikten sonra kahramanların söylediği sözlerin hangisinin ciddi hangisinin şaka olduğunu, bir sözü söylerken akıllarından neler geçirdiğini anlatmadan duramaz. Ahmet Mithat Efendi gibi romanın tüm kontrolünü kendi elinde tutmaya çalışan bir yazarın anlatıcı olarak aradan tamamen çekilmesi söz konusu değildir ve bunu kendisi de dile getirir. En mimetik tarzda sahnelerde bile varlığını hissettirir anlatıcı:

“Bu hikâyemizde ashâb-ı vakayîin hâl ü şânlarını muharrir sıfatıyla kendi tarafımızdan vâsfetmeyip ne hâl ü şânda 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 kirâmın ne nazarla bakacaklarını bilemeyiz. Şu kadar var ki Cartrisse’e suret-i mu’terizânede söylemiş olduğu sözlerin cümlesi sırf ciddî olmayıp, birazı dahi lâtife-güne olacağı ihtimalden baîd olamaz.” (s.63)

Bazen anlatıcı, kahramanların sözünü kesmemek için araya girmez ve neden böyle yaptığını diyalog bittikten sonra okura açıklar:

“Salih Çavuş ve Nimet ve Şefik arasında sûret-i güzerânını yukarıki baplarda kayıt ve tahrir eylediğimiz muhaverelerde, mümkün mertebe teselsül-i kelâma inkıta vermemek için tarifat ve muhâkemât-ı lâzimeye ehemmiyet vermedik.” (YBM s.269)

Ahmet Mithat Efendi’nin sık kullandığı bir teknik de şudur: Anlatıcı sadece o sahnede gördüklerini anlatır. Okur o anda olayın kahramanlarını tanımaz, sadece yaşananlara tanık olur. Olaylar ilerledikçe, kahramanlar kendi kendilerine konuştukça bu kahramanların kim olduğunu öğreniriz. Bu duruma iyi bir örnek *Zeyli Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanında, dördüncü kitabın başında yaşanır. Anlatıcı, bir genci tasvir eder ve “onu görseydiniz çok severdiniz” der. Bu genç intihar etmek üzeredir. Eve birileri gelir ve gelenlerden biri genci kurtarır. Bu kahramanlar kendi aralarında konuşurken okur, gencin hikâyesini ve onu kurtaran kişinin Hasan Mellâh olduğunu öğrenir. Hatta gencin adını anlatıcı da okurla birlikte öğrenir: “İsmi şimdi öğrendiğimiz Numan İbn-i Mutahhar ...” (s.115-120)

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında, örneklerde de gördüğümüz gibi, anlatıcı kendi varlığını en geride tuttuğu mimetik anlarda bile sonrasında böyle davrandığını vurgulayarak okura tekrar varlığını hissettirmekten geri durmaz. Fakat anlatıcı varlığını silikleştirmese de kısa süreliğine mimetik anlatım uygulayarak anlatımda çeşitlilik sağlamaktadır. Bu romanların türün ilk örnekleri olduğu düşünüldüğü zaman, yazarın kendisinden sonra yetişecek romancılar için teknik uygulamalar açısından yol açıcı olduğunu söyleyebiliriz.⁶²

3.1.1.1.6. Kısmî Bilgili Konum⁶³

Anlatıcı; bir romanda baştan sona kadar her şeyi bilen, gören ve her yerde bulunabilen ilahi bir konumda bulunabileceği gibi bu vukufunu sınırlandıran pozisyonlarda da yer alabilmektedir. Anlatıcı unsurunu tasnif ederken bazı araştırmacılar anlatıcının bu yönüne dikkat çekerken bazı anlatıbilimciler bu mesele üzerinde durmazlar. Birinci bölümde tablo 2'de detaylı olarak üzerinde durulduğu gibi, Wolf Schmid'in on iki ayrı ölçüte göre anlatıcıyı sınıflandırdığı tasnifinde 'yetkinlik' başlığında anlatıcı, 'her şeyi bilen anlatıcı' – 'sınırlı bilgiye sahip anlatıcı' olarak ikiye ayrılır. Yine birinci bölümde Janet Burroway'in sözünü ettiği bir anlatım tekniği olan 'bilgisi sınırlı yazar bakış açısı' üzerinde duruldu. Buna göre yazar, seçtiği anlatıcıyı sınırsız bir bakış açısıyla donatmak yerine bakış açısını sınırlandırarak daha samimi bir anlatım yakalamış olur.⁶⁴

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcı çoğunlukla metnin dışında, Genette'in ifadesiyle 'heterodiegetik' konumdadır. Yazar, bu anlatıcının kendisine sunduğu imkânlardan sonuna kadar yararlanmak ister. Fakat, Ahmet Mithat

⁶² Cevdet Perin, Ahmet Mithat Efendi'nin kendisinden sonra yetişen yazarlar üzerindeki etkisinden bahsederken, Hüseyin Cahit Yalçın'ın ilk romanı **Nadide**'de anlatımın Ahmet Mithat Efendi'nin anlatımına çok benzediğini söyler. Perin, Hüseyin Cahit Yalçın ile yaptığı bir mülakatta Yalçın'ın bu etkiyi itiraf ettiğini belirtir. Cevdet Perin, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, İstanbul, Pulhan Matbaası, 1946, s.100.

⁶³ Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki hâkim konumdaki metin dışı anlatıcı aniden bazı bilgilere vakıf olmadığını söyleyerek konumunda değişikliğe gider. Çalışmamızda esas aldığımız Gerard Genette'in tasnifinde bu anlatıcı tipiyle ilgili bir isimlendirme olmadığı için burada Janet Burroway'in "Bilgisi Sınırlı Yazar Bakış Açısı" adlandırmasından yola çıkarak anlatıcının bu konumu üzerinde durmaya çalışacağız. Janet Burroway, "**Bana İsmail Diyebilirsiniz: Bakış Açısı**", Hasan Çakır, **Öykü Sanatı**, Konya, 2.bs, Çizgi Kitabevi, 2002, s. 167-193.

⁶⁴ Janet Burroway, "**Bana İsmail Diyebilirsiniz: Bakış Açısı**" Hasan Çakır, **Öykü Sanatı**, 2.bs, Konya, Çizgi Kitabevi, 2002, s.174.

Efendi'nin romanlarında baştan sona aynı anlatıcı ile devam ettiği söylenemez. Aynı romanda hatta aynı sayfada her şeyi bilen, duyan, gören konumda karşımıza çıkan anlatıcı bir anda bilgisi sınırlı bir konuma geçebilmektedir. Anlatıcının bu durumunu acemilik olarak değerlendiren araştırmacılar olmuştur.⁶⁵ Fakat romanların tümü göz önünde bulundurulduğunda bunun bilinçli bir seçim olduğunu, acemilikten ziyade kurguya çeşitlilik katmak üzere uygulandığını söyleyebiliriz.

Yeryüzünde Bir Melek romanının birinci babı bu uygulama açısından oldukça ilgi çekicidir. Bir kış gecesi, havanın soğukluğunun şiddetini anlattıktan sonra anlatıcı, sokak ortasında bu soğukta bir adam gördüğünü söyler. Bu sahnelerde anlatıcı ile okur birlikte bir köşeden kahramanları gazetler gibi bir etki uyandırmaktadır. (Kurmaca) Anlatıcı-okur ikilisinin konuşmaları ve fikir yürütmeleri sayesinde olayı anlamaya çalışırız:

“‘Nasıl adam?’ mı dediniz? Orasını kim bilir? Kim fark eder? İsterseniz şekil ve kıyafetini haber verelim. Bakalım siz tanıyabilir misiniz: Başında kardan bir fes! Arkasında kardan palto! Kaşları kardan, bıyıkları kardan! Öyle ya ortada kardan başka bir şey hüküm sürmeyen bir gecenin insanı dahi yine kardan başka ne olabilir?” (s.5)

Bu tasvirden sonra sokağa bakan evin bir odasında yanan ışık ve bir kadının “Sen misin Şefikim?” sözü ile sokaktaki adamın “Benim Raziye” sözleri işitilir ve anlatıcı, bu izlenimlerini yorumlar. Demek ki adam gönül hırsızıymış; kadının adı Raziye, adamın adı Şefikmiş gibi değerlendirmelerden sonra; “Hele şunların haline bir dikkat edelim” diyerek sonrasında yaşananları aktarır ve bir anda konuşmayı keser: “Hişt! Susalım! Şefik ile Raziye söyleşmeğe başladılar. Onları dinleyelim.” (s.8) der ve sayfalarca kahramanların konuşmalarını anlatıcı araya girmeden aktarır. Bu konuşmalardan bu iki gencin birbirine âşık olduğunu, Şefik Paris’te okurken

⁶⁵ “Her şeyi bildiğini belirten muharrir ile Hasan’a ne yapıldığını bilemeyeceğini belirten anlatıcı aynıdır. Bu durum, Türk edebiyatında henüz yeni olan roman türünün ilk acemilikleri olarak kabul edilebilir.” Şamil Yeşilyurt, **Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2014, s.170.

Raziye'nin bir başkasıyla evlendirildiğini fakat hâlâ aşklarının devam ettiğini öğreniriz.⁶⁶

Anlatıcının bu sahnelerde bulunduğu konum; kahramanları ve onların geçmişlerini, neden orada bulunduklarını, ne düşünüp ne hissettiklerini bilmeyen; sadece görüp duyduğu kadarını aktaran bir pozisyonudur. Anlatıcı konumunda tam bir kısıtlamaya gitmez, kızın sesinin titrekliğinden dişlerinin birbirine çarpma sesine kadar duyar. (s.7)

Bu sahnelerde anlatıcının kendi konumunda böyle bir değişikliğe gitmesi, yazarın anlatım teknikleri üzerine kafa yorduğunun, birtakım yeni uygulamalarla kendi sanatını geliştirmeye çalıştığının göstergesidir. Fazıl Gökçek'in aşağıdaki görüşleri de düşüncemizi destekler niteliktedir. Fazıl Gökçek, anlatıcının kendi konumunu sınırlandırmasını örneklerle gösterdikten sonra şu değerlendirmede bulunur:

“Bu durum yazarın söz konusu anlatı tarzını bütün roman boyunca sürdüremediği şeklinde de değerlendirilebilir. Ancak Müşahadat romanı, yazarın bu konuda zorlanmayacağını kanıttır. Dolayısıyla bunun bilinçli bir seçim olduğunu da düşünebiliriz. Bize göre yazarın amacı, farklı yazar-anlatıcı konumlarını aynı romanın içinde bir arada kullanarak okuyucunun anlatılanın bir kurgu olduğunun bilincine varmasını sağlamaktır. Ahmet Mithat Efendi'ye göre hikâye veya roman kurgulamak, bir oyun oynamak ve eğlenmektir.”⁶⁷

Yazarın, anlatı esnasında uyguladığı bu değişiklik ilk romanından itibaren karşımıza çıkar. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanında anlatıcının Pavlos'u anlattığı bölüm anlatıcının birçok özelliğini bize sunan güzel bir örnek olduğu için

⁶⁶ Anlatıcı, evli ve Müslüman bir kadının bekâr bir erkekle görüşmesinin toplumun ahlak kurallarına uygun olmadığına farkında olduğu için okura bazı açıklamalarda bulunmaktan da geri kalmaz. Soğuk havada gizlice buluşmanın, başından sevda geçen herkesin anlayacağı bir delilik olduğunu vurgularken aslında okuru hikâyenin bu yönüne de alıştırma yapar: “Zaten dünyada hata olmayan ne vardır ki bu da hata olmasın. Söyleyiniz efendim söyleyiniz. Ne kadar hatalar söyleseniz tab'iat-ı beşeriyenin haricine çıkmamış olursunuz. Zira tabiat-ı beşeriye daha büyük hatalara da müsaittir. Belki tabiat-ı beşeriye aslı, mahz-ı hatâdır.” (s.7-8) Anlatıcı; yaşananların, kendisinin istediği şekilde değil kaderin sevk ettiği şekilde cereyan ettiğini söyleyerek romandaki olayları kendisinin yönetmediğine, sadece gördüklerini aktardığına okuru inandırmak ister. (s.18)

⁶⁷ Gökçek, *Küllerinden Doğan Anka*, s.129.

anlatıcının aynı sahnedeki farklı uygulamalarını göstermesi açısından aynen aktarıyoruz:

“Demek oluyor ki Pavlos asrının ferîdi idi. Hay hay! Hem hikâyeye muharrirleri sırf hayal ile iştigal ettiklerine nazaran Pavlos hakkında verdiğimiz malumatı hayal zannetmemeli. Yukarıda dahi dediğimiz veçhile bu zatın ismi İspanya ve Fransa ve Fas tarihinde mezkûr olup Osmanlı tarihlerinde dahi mezkûr olmak lazım gelirken, tarihlerimizdeki hadsiz, nihayetsiz noksan sebebiyle zikri unutulmuştur. Keyfiyet daha sonra meydana çıkınca malûm olur ya! (...)

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.

Bu adam an-asl İspanya'nın payitahtı olan Madrid şehri ahalisinden imiş. Biz onu layıkıyla bilemiyoruz. Fakat henüz sekiz yaşındayken Madrid'te Cizvitlerin en büyük mektebine girmiş ki, bu mektebe on beş yaşından evvel girmek mümkün olamaz. Zira mekteb-i mezkûr mukaddemât tedris etmeyip müntehî addolunacak şakirdâna mahsustur. İşte Pavlos'un bu mektebe sekiz yaşında girdiğini bilirsek de, o zamana kadar mukaddemâtı nerede, nasıl okuduğunu dahi bilemiyoruz. Şu kadarını biliyoruz ki, mezkûr mektepte tamam yedi sene okuyup, çıkan şakirde fûnûndan doktorluk şahadetnamesi verilirken, bizim Pavlos bu şahadetnameyi dört senede, yani on iki yaşında iken aldı.

Nasıl aldı diye taaccüp mü ediyorsunuz? Bunda taaccübe mahal yoktur. Her sene kendi sınıfının derslerinden dahi imtihan verdikten sonra, önünde bulunan sınıfın derslerinden dahi imtihan geçeceğini istida eder ve imtihan geçip bir sınıf üst tarafa kadar atlardı. Zira Pavlos için huzur ve istirahat haram olup muayyen olan vakitlerde kendi sınıfının derslerini ezberledikten sonra, istirahat ve oyun ve uyku için tefrik olunan vakitlerde bir üst sınıfın dersleriyle meşgul olurdu. Yalnız muayyen olan yemek vaktini, muayyen lehinde sarf ederdi.” (s.32-33)

Bu örnekte anlatıcının zaman zaman her şeyi bildiğini, bazı bölümlerde ise bilgisinin sınırlı olduğunu görüyoruz. Yazarın, aslında böyle bir kişiliğin tarih kitaplarında var olduğunu söyleyerek okuru yazdıklarına inandırma amacı da öne

çıkılmaktadır. Kahramanın ticaret alanında bu kadar başarıları nasıl elde ettiğini bilmediğini söyleyen anlatıcı, onun eğitim hayatındaki başarıların detaylarına vâkıf görünmektedir. Yazarın, uyguladığı bu ‘bazı şeyleri en ince detaylarıyla bilip bazılarını bilmiyor gibi görüldüğü’ pratikle, okurun ilgisini daima canlı tutma amacı taşıdığını söyleyebiliriz. Zira Pavlos’un ticaret hayatındaki başarısının nedenleri ve Hasan Mellâh’ın babasının ölümüyle olan ilgisi romanın ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkacaktır. Anlatıcının bu bilgileri ileride vereceği, “keyfiyet daha sonra meydana çıkınca malûm olur ya!” cümlesinden anlaşılmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi, romanlarında okurda ‘merak’ duygusu oluşturmayı önemseyen bir yazardır. Zira tefrika olarak yayımlanan romanının sürekli takip edilmesi için okurda bu merak duygusunun oluşturulması gerekmektedir.⁶⁸ Bunun için de yazar, anlattığı hikâyeye gizem katar. Okurun merakını zirveye ulaştırmak için anlatıcının da bazı gerçekleri bilmemesi, duymaması gerekmektedir. Bu duruma güzel bir örnek yine *Hasan Mellâh* romanında karşımıza çıkar. Alfons’un mutasarrıf ile görüşmeye gittiğini söyleyen anlatıcı odada ne konuşulduğunu bilmediğini ifade eder ve bu duruma, böyle bir devlet dairesinde konuşulanları duymaya gücünün yetmeyeceğini mazeret gösterir. Sadece konuşmanın sonucunu, görüşme bittikten sonra mutasarrıfın verdiği emirlerden anlar:

“Hâsılı, mutasarrıf Alfons'un istediği mülâkatı reddedemeyerek bir odada mahfîce kendisini huzuruna kabul eyledi. Bu odada mutasarrıf ile Alfons arasında teati olunan kelimâtı bilmek, herkesin merak edeceği bir şeydir. Lâkin böyle bir dâire-i hükûmette mahfî olarak teati olunan kelimeleri kim işitebilir. Gayeti biz meselenin neye dair olduğunu biliriz ve Alfons'un teklif eylediği şeyin kabul olunduğunu dahi mülâkattan sonra mutasarrıfın vermiş olduğu emirlerden anlarız.” (s.112)

Fakat hemen bu paragrafın ardından mutasarrıf bir zabıt çağırır. Bir önceki paragrafta devlet dairesinde konuşulanları duymaya yetkisi olmadığını söyleyen anlatıcı, bu sahnede mutasarrıf ile zabıtın aynı odada gerçekleşen mülakatını aynen

⁶⁸ Yazarın bu yönünü değerlendirirken onun aynı zamanda “gazete patronu” olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

nakleder. (s.113) Anlatıcı, sadece bir bölüme mahsus şekilde kendi bilgisini sınırladıktan sonra hemen arkasından her şeyi bilen ve gören konumuna geçiş yapar. Bu tür kendini sınırlamaların belli sahnelerde karşımıza çıkması yukarıda da belirttiğimiz gibi yazarın, olaya gizem katarak okurun merak duygusunu harekete geçirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Merakı artan okurun, romanı daha dikkatli ve istekli okuyacağını düşünerek onları romanın dünyasına çekmeyi amaçlar.

Aynı romanda anlatıcı, Hasan Fas'tan kaçarken onu takip ettiği için, kahramanın aklından geçenleri bilmesine rağmen, Hasan'ın arkasından handa neler yaşandığını bilmediğini söyler:

“Biz fikrimizi Hasan ile beraber şehirden çıkardığımız için Hasan'dan sonra hancıya ne yaptıklarını bilemeyiz. Bildiğimiz şey şu ki Hasan hâric-i şehre fırladığı zaman, eğer Tanca yolunu tutmuş olsa arkasından takip eyledikleri surette mutlaka kendisinin Tanca'ya müteveccihen firar edeceğini hükümle Melile tarafına tevcih-i 'inân eylemişti.” (s.149)

Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş romanında sınırsız bilgiye sahip anlatıcının bilgisinin bir noktada sınırlandığını görürüz. Anlatıcının sınırsız bilgisini vurguladıktan sonra kısa bir süre için bilgi edinmekte zorlandığını ifade etmesi, anlatıma gizem ve canlılık katmakla birlikte anlatıcının ne zor bir görevi üstlendiğini de okura bildirmektedir:

“O gece bu dört kabadayının Mesut Ağa'dan ne alıp veremeyerek gelmiş olduklarını güç belâ anlayabildik. Yani biz burada zikrelediğimiz vekayi daima kolay haber almakta bulunduğumuzdan güçlülükle vukuf peyda ettiğimiz madde bu oldu.” (s.99)

Anlatıcı, bu sahnede böyle davranır ve tekrar sınırsız bilgili konuma dönüş yapar. Bir başka yerde ise okurun Nergis'in Mesut'a karşı merhametsiz davranmasının sebebini sorması üzerine, bunun nedenini bilmediğini, sadece vak'ayı işittiği gibi yazdığını söyleyerek haber aldığı bilgilerin dışında his ve düşüncelere vakıf olmadığını söyler. (s.132) Anlatıcının bu şekilde davranması anlatılmaya değer gördüğü detayları paylaşıp anlatmak istemediği ayrıntıları metne dahil etmeme tercihi ile ilgilidir denebilir.

Paris'te Bir Türk romanında kahramanların gizlice konuşmalarına kendi kaleminin dahi vâkîf olmadığını ifade eden anlatıcı,⁶⁹ sadece olaylar hakkında değil; bazen, kahramanların almış olduğu bir mektubun içeriği konusunda da bilgi sahibi olmadığını söyler. Nasuh'un aldığı mektup onu çok mutlu eder fakat içerik okurla paylaşılmaz: "Bu sürurun veçhi dahi şimdilik bilinemez. Şu kadar var ki mektubu bitirir bitirmez hemen kalktı, gitti." (s.435) diyen anlatıcı, mektubun sonrasında yaşanan gelişmeleri titizlikle takip eden okurun, mektubun içeriğine de vâkîf olacağını hissettirerek muhatabının, romanı dikkatli okumasını amaçlar.

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı genel olarak kahramanların iç dünyasına hâkim bir konumdadır. Onların düşüncelerini çoğu zaman okura aktarır. Fakat zaman zaman kendisini bu konuda da sınırlandırarak gözlemci konuma geçer ve kahramanın ne düşündüğünü bilmediğini iddia eder. *Hasan Mellâh* romanında bu tarz anlatımın örnekleri karşımıza çıkmaktadır:

"Vakıa, şimdi siz bizden Cuzella'nın aldığı mektuplar üzerine ne fikir hâsıl etmiş ne yapmış, kurtulmak için ne çare bulmuş olduğunu sorarsınız. Biz de size buralara dair izahat ve tafsîlât vermek isteriz. Ancak insaf ediniz ki, biz henüz Cuzella'nın odasına girip ahvali teftiş edemedik. İleride elbette Cuzella hâlini hikâye eylerken bunu dahi nakleyler." (s.391)

Anlatıcı; bu bölümde, kendi bilgisini sınırlandırmakla birlikte okura, merak edilen detayları kendisinin değil olayın kahramanı Cuzella'nın anlatacağını söyleyerek konunun üzerinde fazla durmaz.

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı bazı sahnelerde roman kahramanlarını gören, duyan ama onların hislerini bilmeyen bir konumdadır. Kahraman, ağlar ama anlatıcı bu gözyaşının sebebi hakkında bilgi sahibi değildir. Böyle bir kısıtlamanın hikâyeyi daha ilgi çekici hâle getireceğini düşünen yazar; belki de bu tekniklerin, romanın dünyasına okuru daha fazla çekebileceğini düşünür. *Hasan Mellâh yahut Sır İçine Esrâr* romanında Cuzella, Hasan'ın aşkına olumlu yanıt verince Hasan

⁶⁹ "Kitapçı dükkânından çıktıktan sonra Nasuh Efendi bu adamı bir arabaya bindirip doğruca kendi hanesine götürdü. Orada bir saatten ziyade mahfice konuştular. Ama ol kadar mahfice ki, hatta şimdiki hâlde muharrir-i hikâyenin kalemi bile bu sırra vâkîf olamamıştır." (PBT s.437)

duygulanır. Anlatıcı, bu durumun nedenini bilmediğini söyler ve Hasan’a söyler ama kendisi bile Hasan’ın söylediklerine ihtiyatlı yaklaşır. Hasan, sevinçten ağladığını söylese de anlatıcı, kahramanın söylediklerine tam anlamıyla inanmaktan çekinir:

“Kimbilir ahvâl-i mâziyyeyi hâl ile ba'de't-tatbîk istikbale dahi tatbik üzerine ne neticeler çıkardı ki, gözleri yine yaş ile doldu. Hatta bu yaş, sirişk-i elem midir onu bile bilemiyoruz. Gözleri kızın gözlerine tesadûf edince, Cuzella bu hâlin sebebini istifsar eyledi.

Hasan-Hayır, yeisle gözlerim dolmadı. Bana vadettiğin saadetlerin fahrına, süruruna havsalam tahammül edemiyor da onun için. (...)

Biz ki Hasan’ın hâlini bir dereceye kadar öğrendik. Bîçare çocuk haydutlar içinden kurtulabilmek yolunu arayıp bulamamakta iken, şimdi bir de maddî ve manevî en büyük saadet yolunu bile bulmuş olması üzerine ne kadar sevinmekte olduğunu muvazene edebiliyoruz. Ama bakalım Hasan sırf bu memnûniyyet-i hâl içinde miydi? Haydutlardan henüz kurtuldu mu ya? Refikleri hala avluda. Konak içinde bu kadar eğlendiği halde eli boş çıkarsa en evvel refikleri ne derler? Vakıa orada kız kendisini saklayacak. Lakin çıkmak lazım geldiği zaman nasıl çıkacak?

Hâsılı, Hasan’ın gözüne yaş getiren şey keder miydi? Yoksa sürûr muydu? Burası bilinemez. Bahusus çocuğun evâil-i hâlini bilmiyoruz ki, keyfiyeti güzelce muhakeme edelim.” (s.90)

Süleyman Muslî romanında anlatıcı, olayları bir köşeden izleyen bir konumdadır. Savaş o kadar şiddetlidir ki anlatıcı, Baptistin’in kurtulup kurtulamadığını savaşın şiddetinden dolayı kendisinin de göremediğini ifade eder. (s.30)

*Kafka*s romanında, bu coğrafyada Türklerin Rusya’ya karşı gösterdiği hürriyet mücadelesi anlatılmaktadır. Roman tefrika edildiği dönemde Saray’ın hürriyet söylemlerine karşı olumsuz yaklaşımından dolayı bu eser yarım kalmıştır. Hatta romanın son cümlesi tamamlanmamıştır. Romanda bir yandan olay örgüsünü oluşturan olaylar yaşanırken bir yandan da karakterlerin konuşmaları aracılığıyla dönemin siyasi atmosferi yansıtılmaktadır. Örneğin Madam dö Brano ile Kaplan

Bey'in diyalogları aktarılırken Kaplan, İstanbul'da Kanun-ı Esasi'nin ilan edildiğinden bahseder. (s.27) Bu romanda anlatıcı, kahraman yalnız kalıp yanında konuşacak kimsesi olmadığı için ve sesli düşünmediği için kahramanın zihninden geçenlere vakıf olmadığını söyler:

“Kaplan Bey'e gelince Katerina hakkında olan heveslerinden ziyade Dö Brano familyasıyla politikaya dair ettiği bahislerin tesiratıyla uykusunu kaybeylediye de yanında bir kimse bulunmadığından ve binaenaleyh derunundan geçen şeyleri kaale getirmediyinden iştigâli ne suret ve keyfiyette olduğu bizzarure bilinemedi.” (s. 30)

Kısmî bilgili anlatıcı, bazen iki kişinin gizlice ne konuştuklarını bilmediğini iddia eder. Olayların gidişatına bakarak kahramanların konuştukları şeyin neye dair olduğuna dair tahmin yürütür:

“Acaba Şirinşah'ın Canberd Bey'e gizlice söylediği sözler ne idi?

Bunu Canberd Bey'den başka kimse işitemedi. Fakat tahminimize kalır ise bu sözler Esma Can'ı kardeşinin muahezesinden kurtaracak sözler olmalıdır. Zira tertibât-ı vakıanın buraya kadar sûret-i cereyanında hiçbir terslik ve uygunsuzluk vukua gelmediği hâlde, Kaplan Bey gibi bir gence ve bahusus vaktiyle Esma Can'a ibraz-ı heves etmiş olan bir gence Esma Can kılıç kuşatırken kardeşinin bu iş üzerine gelmesi uygunsuzluktan ma'dûd bulunmuş binaenaleyh Şirinşah tarafından te'minât-ı lâzıme ile tamire ihtiyaç gösterilmiştir.” (Kafkas, s.143)

Hüseyin Fellâh, baştan sona okurun müdahalesi ile anlatılan bir romandır. Okur, olayların gidişatından endişe ettiğini anlatıcıya ifade ettikten sonra anlatıcı, kendisinin de olaylara müdahale yetkisinin olmadığını ve olayları okurla birlikte takip ettiğini söyler:

“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 ettirdiniz, 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 teşekkür ederiz efendim. Bizim şimdilik bildiğimiz şey, arz eylediğimiz kadardır. Âtiyi keşf ise hikâye âleminde dahi kimsenin bileceği bir şey değildir. Fal atılamaz ki atalım. Binaenaleyh meselenin mahiyeti ne ise kendiliğiyle meydana çıkmasına intizardan başka yapacak hiçbir şey yoktur.”⁷⁰ (s.285)

Yeryüzünde Bir Melek’te anlatıcı, olayların kendi istediği gibi değil kaderin hükmü gibi cereyan ettiğini ifade eder. (s.18) Yani olaylara müdahale yetkisi sınırlıdır. Yine *Gönüllü* romanında ana kahraman Recep Köso’nun sevgilisi Filomene’in babası, kızı Recep Köso’dan kaçırıp manastıra kapatınca Recep, bir yolunu bulup Filomene’in manastırda kaldığı odaya gider ve iki âşık birlikte olurlar. Anlatıcı, olayın bu boyuta gelmesinden ‘hikâyenin nâkili sıfatıyla’ kendisi de rahatsız olduğunu dile getirir fakat buna engel olmaya kalksaydı hikâyenin tabiîliğini ihlâl etmiş olacağı için iki genç âşığın yaşadıklarını tabiatın gereği olarak nitelendirir ve o gece o odada yaşananları romancı sıfatıyla dahi nakletmez. (s.119) Bu visali insan olarak mazur görse de romancı sıfatının kendisini doğruları nakletmeye, hâkim sıfatının ise meseleyi örf ve âdet açısından muhakeme etmeye onu mecbur bıraktığını ifade eder. (s.122) Böyle davranarak olay örgüsünde sadece bilgisinin değil, yetkisinin de kısıtlı olduğuna okuru ikna etmeye çalışır.

Örneklerde de görüldüğü gibi, anlatıcı; bazen gizli konuşmalara, bazen mektup içeriklerine, bazen olaylara, bazen de kahramanların iç dünyasına gizem katmak için o konuda bilgi sahibi olmadığını söyleyerek oluşturduğu hikâyenin dünyasına okuru çekmeyi ve okurun sürekli takipte kalmasını amaçlar. Bu anlatım tekniği, Ahmet Mithat Efendi’nin romancılığı açısından önemli bir yeniliktir.

3.1.1.1.7. Seçmecî Konum

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıcı, romanda neyin hangi sırayla anlatılması gerektiğine karar veren bir konumdadır ve bunu romanda açıkça dile getirir. Örneğin, *Hayret* romanında Prens, otel odasında saldırıya uğrar; arkasından birtakım doğa üstü olaylar yaşanınca haydutlar kaçar ama anlatıcı onları

⁷⁰ Ahmet Mithat Efendi, **Hüseyin Fellâh**, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2020, s.285. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

değil otel odasında Kok Sanc ailesinin neler yaşadığını aktarır. Sonrasında ise haydutları aslında takip etmek istediye de muvaffak olamadığını, muvaffakiyetsizliğinin sebebinin ise kendisi değil Prens olduğunu söyler. Zira prensin adamlarına söylediği şeylerden dolayı adamlar gerçekten odada hırsız olabileceğini düşünmeyip Prens'in cinnet geçirdiğini düşünerek Prens'le ilgilenirler. Bu yüzden de anlatıcı anlatamadığı detaylardan dolayı kabahati Prens ve adamlarında bulur. (s.31)

Paris'te Bir Türk romanının başında anlatıcı, olayın bir vapurda geçtiğini söyledikten sonra okurun bu konuyla ilgili nelere merakının olup neleri okumak istemeyeceğini tahmin eder ve ona göre anlatacaklarını seçer zira bu yetkinin tamamı anlatıcıya aittir:

“İnşaat-ı bahriyyeye merakınız olduğunu bilseydik, Fransa tezgâhlarının âdeta medâr-ı iftiharî demek olan bu cesîm vapuru pupasından provasına kadar size inşâîye usulünce bir âlâ tarif ederdik. Ancak buna merakınız olduğunu bilmediğimiz gibi zaten hikâyemizde mezkûr vapuru bu kadar tafsîlâtıyla öğrenmeye lüzûm-ı kavi dahi olmadığı cihetle yalnız ikinci kamarasına bir nazar-ı dikkat atfedeceğiz.” (s.13)

Bazen de anlatım yetkisi kendisinde olsa bile anlatıcı iki ayrı sahneden bahseder ve okura hangisini görmek istediğini sorar. Sorunun yöneltildiği okur kurmaca bir muhatap olduğundan dolayı onun adına da anlatıcı karar verir ve odak noktasını o sahneye çevirir:

“Yukarıda Remzi Efendi'nin Angeline'e göstermekte olduğu evzâ bî-edebâne-i âşıkâneyi görmek mi istersiniz? Yoksa zihninizi Nasuh ve Catherine ile beraber göndermek mi? Bize kalır ise ikinci suretin daha müreccah olacağına şüphe yoktur. Hatta şüphemiz olmadığı için, biz kalbimizi bunların ardından sevk edeceğiz.” (PBT s.456)

Anlatıcı, hikâye anlatma sanatına uygun olan sıralamaya kendisi karar verir ve hangi olayın hangisinden önce anlatılacağına neden karar verdiğini okura bildirir:

“Karîn-i kirâmın şu hikâyede asıl ehemmiyet vermek isteyecekleri zevat Kaplan ile Katerina olacağı ve onlar hakkında verilen ve verilecek olan malûmatın en ehemmiyetlisi dahi şimdi şu aralık Selim ile Özden’in çekilip giderek bunların yalnız kaldıkları zaman sebkât edecek hususâtta ibaret görüleceği malûm olduğundan kendi intizarlarına muvafık-ı hizmet etmeyi biz dahi emel edinmiş isek de, silsile-i suhanın bu halkasından teferru’ eden bir bahsi daha evvel haber vermeyince bunu dermiyan eylemek hikâyenüvislik usulüne mugayir düşeceğinden evvel emirde o bahsi ileriye sürmeye bizim için cidden mecburiyet görülmekte bulunmuştur.” (Kafkas s.103)

Anlatıcı bazen yaşanacaklar hakkında tahminde bulunarak iki kişinin önemli şeyler konuşacağı çıkarımında bulunur ve zihnini o tarafa sevk ettiğini ifade eder:

“Bunlar gittikten sonra Selim ile Kaplan arasında teati olunacak sözler her ne kadar gizli olacaksalar da, biz onları işitmeksizin hükümlerini istihrâc edebiliriz. Bedihîdir ki Selim Katerina’nın teklif edeceği şeyi ne surette teklif eylemiş olduğunu ve ona Kaplan tarafından ne cevap verildiğini soracak ve keza aşikârdır ki Kaplan dahi suret-i sebkâtını görmüş olduğumuz hususâtı haber verecektir. Hâlbuki Özden’in etvâr-ı mahsusasına nazaran Katerina ile salonda yalnız bulunacakları zaman dahi aralarında bazı ehemmiyetli sözler teati olunacağından şu aralık zihnimizi oraya sevk etmek her hâlde müreccah görülür.” (Kafkas, s.120)

Bazen anlatıcının bazı olayları anlatıp bazılarını anlatmadığını okur sonradan öğrenir. Söz gelimi, *Paris’te Bir Türk* romanında, ‘Nasuh’un Alexandre’a çapkınlık yaptırıp onun arkasından bunları De Trouville’e anlatması’ olayını, ilerleyen sayfalarda De Trouville ile Alexandre’ın konuşmalarından öğreniriz. (s.462) Anlatıcı, bu olayı gizli tutmuştur ama kahramanların konuşması olayı açığa çıkarır. Böyle davranarak anlatıcının güvenilirliğini azaltan yazar, eklektik konumunu da açığa çıkarmış olur. Bu konum, anlatıcının ‘yönetme işlevi’ ile yakından ilgilidir.

3.1.1.1.8. Diğer Anlatıcı Konumları

Ahmet Mithat Efendi'nin her şeyi bilen ve gören metin dışı (heterodiegetik) anlatıcısı konum olarak aynı anda birden fazla mekâna hâkim bir pozisyonda durur. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında “Epeyce garip bir tesadüftür ki Şefik bu gece cumba altında Raziye Hanım ile konuşurken başka bir yerde dahi kendi hakkında iki adam arasında konuşulmakta idi.” (s.129) ifadesiyle bu pozisyonu açıkça göstermektedir.

Hâkim konumdaki anlatıcının buradaki en önemli özelliği, bu konumunu romanda açıkça vurgulamasıdır. Örneğin, *Çengi* romanında anlatıcı; sahip olduğu bilgiye okurun sahip olamayacağını, bunları sadece kendisinin bildiğinin altını çizer:

“Vaktiyle gezmiştozmuş olan bir adamın şimdi böyle kendisini bir habs-i ihtiyarî ile hapsedmiş olmasına şaşılabilir. Bahusus ki Canbert Bey bıyıklarına kır serpmiş olmakla beraber pek de ihtiyar değildi. Kırk ile kırk beş arasında ancak vardı. Binaenaleyh biz size haber vermeyince siz kendiliğinizden bu uzletin sebebini anlayamazsınız.”⁷¹

Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrâr romanında anlatıcı; Demir Bey'in oğlu Mustafa Kamerüddin'i tanıttıktan sonra okurlarının onu, her ne kadar tanımış olsalar da kendisi kadar tanıyamayacaklarını, kendisinin Mustafa ile muarefesinin daha eskiye dayandığı için onu okurdan daha iyi tanıdığını söyler. (s.117) Yazar, anlatıcı olarak kahramanlar ile ilişkisinin okurdan eski olduğunu vurgulayarak kendi konumunu hatırlatır. Zira yazar, romanı yazmaya başlamadan uzun süre önce kahramanlarının karakterini zihninde oluşturmaya başlamıştır; romanı yazarken bu tanışıklık anlatıcıya aktarılır ve kahramanını en iyi, anlatıcı tanır. Okur ise romanı okurken, anlatıcı vasıtasıyla ve ‘onun tanıttığı kadar’ bu kahramanlar ile bağ kurabilir.

⁷¹ Ahmet Midhat Efendi, *Çengi*, Haz. Erol Ülgen, 2. bs. Ankara, TDK Yayınları, 2018, s.60. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Metin dışı konumda bulunan anlatıcı, bazen kahramanlarının bir davranışının veya bir sözünün aslında ne kadar doğru olduğuna okuru ikna etmek için araya girer ve kendi fikrini beyan eder. Kendi fikrine uygun olan bu söz ve davranışları aslında okurun da hüsn-i kabul ile karşılamasını ister. Buna örnek olarak *Hasan Mellâh*’ta Hasan ile Alonzo’nun, Seyyid Ali yani Dominico’dan nasıl intikam alınacağı konusunda fikir ayrılığı yaşayınca Hasan’ın Alonzo’nun fikrine önem vermesini anlatıcının niçin doğru bulduğuna dair açıklamaları gösterilebilir. Anlatıcıya göre;

“Bir adam kendi umur ve müşkülâtını bizzat düşünmekten ziyade, bir gayrisına düşündürmek hayırlıdır. Zira kendisi tehâlûk denilen muaccelin ta’ciliyle serrişte-i tedbiri kaybedebilir. Başkası ise iş kendisine ait olmadığından serin kan ile arîz ve amîk mütâlaâta mahal bulabilir.” (s.379)

Hüseyin Fellâh romanında hikâye akıp giderken ana karakterlerden biri olan Şehlevend, Civelek’e “Sen biraz okumuş olsaydın filozof olurdun Civelek” deyince anlatıcı “Şehlevend’in şu sözü üzerinde bir dakikacık tevakkuf edelim” (s.290) diyerek hikmet ve safderunluk üzerine düşüncelerini aktarır. Anlatıcı; özellikle istitrad bölümlerinde böyle davranarak okura kendi fikrini benimsetmeye, onu yönlendirmeye çalışmaktadır. Roman yazma amacı toplumu eğitmek olan bir yazar için anlatıcının böyle bir konumda bulunması kaçınılmazdır. Bazı sahnelerde anlatıcının öğretici yönü o kadar öne çıkar ki metinde geçen bir kelimeyi yanlış okumamaları için okuru uyarır. Çünkü anlatıcı, okura göre daha bilgili ve onlara yol gösteren pozisyonudadır ve varlığını saklama gereği hissetmez. Örneğin *Süleyman Muslî* romanında anlatıcı, zihnen okura yaptırdığı bir seyahati anlatırken “kelek” kelimesini “kilk” olarak okumaması için okuru uyarır. (s.49)⁷³ Anlatıcı, varlığını gizlemez çünkü onun için romanın nasıl anlatıldığından ziyade önemli olan, okurun bilgilenmesine hizmet etmektir. Ahmet Mithat Efendi, romanın tamamını didaktik bir

⁷³Sürgün anılarını anlattığı kitabı **Menfa**’da Ahmet Mithat Efendi, İstanbul’dan Bağdat’a giderken Diyarbakır’da rastladığı keleklerden bahseder. **Süleyman Muslî** romanının bu bölümleri yazarın bizzat yaptığı yolculuğa benzer özellikler taşımaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Mithat Efendi, **Menfa: Sürgün Hatıraları**, Haz. Handan İnci, İstanbul, Kapı Yayınları, 2013, s. 32-33.

Sema Uğurcan, yazarın Menfa’da anlattığı anıları ile eserleri arasındaki benzerliklere dikkat çeker. Bu bağlamda, Felsefe-i Zenan’da Zekiye adlı kahramanın yaptığı deniz yolculuğu tasviri ile Menfa’daki tasvirlerin benzerliğini vurgular. Bkz. Sema Uğurcan, “**Ahmet Mithat Efendi’nin Hatıratı ile Romanları Arasındaki Münasebet**”, Türklük Araştırmaları Dergisi, İstanbul, 1986, S.2. s.185-199.

eda ile yazmaz. O, hikâyesine bazen gizem katarak, bazen beklenmedik sürprizler yaparak, bazen teknik yenilikler deneyerek önce okura romanı sevdirmeyi, bu vesileyle onlara okuma alışkanlığı kazandırmayı, tüm bunları başardıktan sonra romanın içeriği aracılığı ile onları eğitmeyi amaçlar.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcının önemli özelliklerinden biri de olayın akışını kesip araya girerek, metinde geçen herhangi bir konu hakkında uzun uzun ansiklopedik bilgiler vermesidir. *Hasan Mellâh* romanında Hasan, Cuzella'nın evine gizlice girdikten sonra o bölgede yaşanan hırsızlık ve haydutluk olayları ile ilgili verdiği bilgiler (s.49-50); *Paris'te Bir Türk* romanında Nasuh, pasaportunu yanına alınca, Paris'te pasaportun ne kadar önemli olduğu hakkında verdiği uzun bilgiler (s.166) aslında hikâyenin akışı ile ilgisi olmayan, tamamen okuru o konu hakkında bilgilendirmek için yapılan uygulamalardır.

Anlatıcı, okurun bilgi sahibi olmadığını düşündüğü bir husustan bahsedince olayı anlatmayı kısa süreliğine durdurarak bu konuyla ilgili okuru bilgilendirir. Bu duruma bir örnek *Kafkas* romanından verilebilir. Selim isminde bir Moskof zabıtinden bahseden anlatıcı, bu durumu anlamayacağını düşündüğü okuruna konu ile ilgili açıklayıcı bilgiler verir:

“Şu fıkra içinde Selim Kamaro isminde bir Abaza'nın Moskof zabiti ve Sohum Kal'a hükûmet-i mülkiyye ve askeriyyesi kumandanının yaver-i harbî sıfatında görülmesi erbâb-ı mütâlâaca nazarıdikkat ve ehemmiyeti celp eylemiş olsa becadır. Zira Rusya devletinin Kafkaslıları elde etmek için müracaat eylediği tedbirler içinde böyle yerliden hizmet-i askeriyyeye adam almak dahi dâhil bulunduğunu henüz ihbar ve ihtar etmemişizdir. Şimdi haber verelim ki Rusya devletinin Kafkas ahalisini hizmet-i askeriyyeye idhal edişi iki surette olup bunun birincisi ümera ve rüesadan sadakatine en ziyade emniyet edilen zevata büyük küçük birer rütbe-i askeriyye tevcih ederek onu yine kendi ikâmetgâhında ibka eylemektir. ... İkincisi ise henüz genç olan yerliler Moskof mekâtib-i askeriyesine alarak orada Moskof lisanıyla fûnûn-ı askeriyyeyi talim eyledikten sonra doğrudan doğruya hidemât-ı askeriyyede istihdam eylediği adamlardır ki Rusya devleti bunların sadakatinden tamamıyla emin olup, hatta Kazan taraflarına doğru memâlik-i

dâhiliyyede bazı İsmail bin İbrahimleri, İbrahimof namıyla yâd edebilmek suretine ifrağı dahi bu makule asdikasının yardımıyla vücuda gelmiştir.” (s.50-51)

Ahmet Mithat romancılığında romanın okuru bilgilendirmesi işlevi, önem olarak edebi işlevinden önde gelmektedir. Bu açıklayıcı bilgiler, edebî eserlerin ‘öğreticilik’ amacının yansıması olarak romanlarda sık sık yer almaktadır.

Mithat Efendi’nin romanları, yazarın yaşadığı dönemin izlerini taşıyan metinlerdir. Örneğin, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş* romanında yazar esaret ve esir pazarları meselesini detaylı bir şekilde işlemiştir. Nüket Esen, Michael Bahtin’in ‘kronotop’ kavramından yola çıkarak bu eserle ilgili yazmış olduğu “Ahmet Mithat’ta Kronotop Kavramı” başlıklı yazısında yazarın, romanda 1800’lü yılların başındaki esir pazarlama yöntemlerini anlattığını söylese de aslında kendi dönemindeki esir pazarlarını anlattığını ifade eder.⁷⁴ Yani Ahmet Mithat Efendi, tarihî dediği romanlarında bile kendi yaşadığı toplumsal koşulları romanlarına yansıtmış bir yazardır.

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarındaki anlatım tarzı hakkında değerlendirmede bulunurken, yazarın metnin kurgulayıcısı olarak kendisine, okuyucuya sunulan bir ‘tebliğ’ olarak metnine ve okuyucuya biçilen role bakmak gerekir. Bilindiği gibi, kutsal metinlerin temel karakterlerinden biri ‘tebliğ’ üslubudur. Bu üslupta bilgi âdeta ‘münzel’dir. Bilginin sahibi olan bir otorite tarafından (bu, kutsal metinler için Tanrıdır) indirilen bu ‘hakikat’ sadece açıklanmaz, aynı zamanda tebliğ edilir. Bu metinlerde sadece bilgilendirme değil, bilgilendirmenin bir sonraki aşaması olarak bilinçlendirme de hedeflenmektedir. Mithat Efendi’nin bir romancı olarak kendisine biçtiği rolde, yazarın okuyucusuna bakışı ve okuyucuda tesis etmek istediği ‘bilinç’, metni zaman zaman bir ‘tebliğ’ aracı hâline getirmektedir. Kutsal metinlerde anlatılan bilgiye hâkimiyetin mutlak surette muhataba hissettirilmesi hatta zaman zaman muhatapta uyandırılan ‘siz bilmezsiniz’ duygusuyla metne karşı hayranlık ve otoritenin kabulü istenir. Bu tam da Mithat Efendi romancılığının temel yönelimlerinden biridir. O, konu edindiği meselenin veya karakterin her ayrıntısına vâkıf bir konumda bulunarak

⁷⁴ Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, s.73.

okuyucusunda bilginin bir adım sonrasında bir bilinç uyandırmayı hedefler. Bu amaca ulaşmada, kutsal metinlerdeki söz konusu anlatıcı modeli, Ahmet Mithat Efendi için önemli bir dayanak noktası olur. O, okuyucusunda ‘her şeyi hakkıyla bilen, her şeye hakkıyla vâkîf’ bir otorite duygusunu uyandırmak için kutsal metnin metodunu alır ve âdeta ‘tebliğ’de bulunur. Tebliğde sadece bilgi değil; bilginin ötesinde gösterilen bir istikamet vardır, muhatabın bulunan hâlden bir başka hâle taşınma gayreti söz konusudur. Ahmet Mithat Efendi de okuyucusunu, metni okuduktan sonra, metinle muhatap olmadan önceki konumunda değil, bir üst bilinçte görmek ister. Söz konusu anlatım tarzı, Mithat Efendi’ye bu etkinin okuyucuda uyandırılması imkânını tanır. Yazar, romanın okuyucuda bu etkiyi uyandırma amacını romanlarında da açıkça dile getirir:

“Bir hikâyeyi okumaktan maksat, yalnız a’zâ-yı vak’anın sergüzeşt-i ahvâliyle kâh müteessiren kâh mütelezzizen vakit geçirmekten ibaret olmayıp hikâyeye mütalâa olunarak bittikten sonra vak’aya alelumum atfolunacak bir nazar-ı icmâl, neticesinden bir de hüküm çıkarmak roman mütalâası zımnında dahil bulunan makasдын en başlıcalarından birisidir.” (YBM s.343)

Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıcısı, naklettiği hikâyeden okurunun ders almasını, okumadan önceki durumundan öteye geçerek dünya hayatı hakkında bilinçlenmesini istemektedir:

“Mademki hikâyeye okumaktan asıl meram eğlenmek olduktan sonra, bir meramımız dahi zevât-ı muhayyelenin sergüzeşt-i ahvâl-i mutasavveresinden dahi ibret almaktır.” (ZHMYSİE s.182-183)

“Roman okumaktan maksat, masal dinlemekten ziyade ahvâl-i cihâna vukuf peyda eylemek olacağından...” (Hayret s.258)

Ahmet Mithat Efendi, *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar* isimli eserinde, yazarın başarısını, yazarın niyeti ile okurun metni okuduktan sonra kazandığı duygu ve düşüncelerin örtüşmesiyle değerlendirir:

“...romancı denilen adam makasid-ı hikemiye ve medeniye ve diniyeden bir maksadın tervicini emel edinerek mahaza o emele hizmet için yazdığı hikâyede halkın meyil ve inhimaki ne cihete ise tasviratını o cihette yürütür. Fakat romanı okuduktan sonra kari’de peyda olacak fikir ve his ve bunlardan tevellüd eyleyecek emel ve niyet tamam romancının husulüne çalıştığı şeyler olurlar.”⁷⁵

Yazar, bu düşüncesini geliştirmek için Batı’daki şövalye romanlarını ve bu romanların okurları nasıl etkilediğini örneklerle açıklar.

Ahmet Mithat Efendi’nin metin dışı anlatıcısı, örneklerde de görüldüğü gibi farklı konumlarda karşımıza çıkabilmektedir. Bu anlatıcının en önemli özelliklerinden biri ise varlığını silikleştirmeye çalışmayıp aksine, ‘hikâyenin muharriri ve nâkili’ olması hasebiyle mevcudiyetini öne çıkarmaya çalışmasıdır diyebiliriz.

3.1.2. Metin İçi Anlatıcı

Metin içi anlatıcı, anlatıcının romanda anlatılan olayların içerisinde bir konumda bulunmasıdır. Yazar; metin içi anlatıcıyı romanda kahraman anlatıcı veya gözlemci anlatıcı şeklinde konumlandırabilir.

3.1.2.1. Metin İçi Anlatıcının Bulunduğu Konumlar

3.1.2.1.1. Kahraman Anlatıcı

Ahmet Mithat Efendi, romandaki olayları her zaman kendi kurmaca anlatıcısına anlattırmaz. Yeni teknikler kullanmaya hevesli olan yazar, bazen merak edilen bir hikâyeyi romandaki kahramanlardan birine anlattırır. Örneğin, *Hasan Mellâh* romanında Uzletî Efendi duyduğu bir hikâyeyi naklederken romanın anlatıcısı aralara girerek dinleyicilerin düşünce ve hisleri hakkında bilgiler verir. Hikâyeyi anlatan Uzletî Efendi, dinleyicilerin durumunu anlatan romanın anlatıcısıdır. (s.337)

⁷⁵ Ahmet Mithat Efendi, *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar: Roman Tarihine Genel Bir Bakış*, Haz. Sabahattin Çağın, 2. bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2021, s.44.

Yine aynı romanda Trillo adlı bir gemi çalışanı, o sırada kayıp olan İlia'nın karısını baştan çıkarır. Kadın bu suçun pişmanlığıyla intihar eder. Trillo ise Hasan Mellâh tarafından gemiden kovularak cezalandırılır. Hasan Mellâh'ın yanındaki arkadaşlarıyla birlikte Malta'ya gidişi, burada Trillo ile karşılaşma sahnesi Alonzo tarafından Esmâ ve Arslan'a anlatılır. On ikinci kitabın üçüncü bâbı, “Bu babın mazmunu, sırf Alonzo'nun Esmâ ile Arslan'a ettiği takririn kopyası gibi bir şeydir.” (s.410) cümlesiyle başlar ve bu bâbın sonuna kadar konuşan sadece Alonzo ile karşısındaki dinleyiciler Esmâ ve Arslan'dır. (s.410)

Anlatıcı bazen de daha önce kendi anlattığı bir olayı romanın ilerleyen bölümlerinde kahramanına anlattırır. Bunun bir örneğini *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar* romanında görürüz. Mustafa ile Polini'nin ilk karşılaşma ve birbirlerinden etkilenme anını Polini, Alphons Duran'a anlatır ve daha önce anlatıcıdan dinlediğimiz olayı bu kez de Polini'nin dilinden ve onun bakış açısından okuruz. (s.223-224)

Yazar, romanın bir bölümünü kahramanlardan birine anlattırarak anlatımda çeşitlilik sağlamak ister. Bu vesileyle okurun da sıkılmasının önüne geçmek için çaba gösterdiğini söyleyebiliriz.

3.1.2.1.2. Gözlemci Konum

Ahmet Mithat Efendi bazı romanlarında metin içi (homodiegetic) bir söylemle karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı, olayların kahramanı değildir ama olayın yaşandığı esnada oradadır ve “burada bir başkası bulunsaydı şunlara şahit olurdu” diyerek gördüklerini anlatır.

Çengi romanında bir sahnede anlatıcı, “Arap Kalfa ile Daniş'in konuşmasını gizlice dinleyen Peri'nin ağzından bu sözler çıktı” şeklinde bir anlatımla sunmak yerine olayı farklı bir tarzda sunar:

“Eğer bu hâlde tahta-pûşta ve oraya nazır olan bir pencerenin altında bulunup da kulak verecek ve pencere tarafına bir nazarıdikkat fırlatacak olsaydınız, perî-peyker bir dilberin ifrit-âsâ bir çehre-i abus ile ağzından ‘Vay kâfir Arap vay!’

Ben, ben isem bunu senin yanına bırakmam' kelimeleri sadır olduğunu görür ve işitirdiniz.” (s.45)

Böyle bir anlatım tarzı ile anlatıcı, kendisinin o esnada o sahnede bulunduğunu ve her şeyi gördüğünü okura bildirmektedir. Bunu yaparken yeni bir teknik denediğinin farkında olup olmadığını bilemiyoruz fakat bugünden bakınca yeni oluşmaya başlayan bir edebî tür için bu anlatım teknikleri oldukça yeni ve önemli görünmektedir.

Bazen anlatıcı olayın yaşanacağı sahneyi tanıtır okur ve anlatıcıyı bu sahneye konumlandırdıktan sonra sahneyi başlatır. Böyle bölümlerde anlatım bir tiyatro sahnesinin hazırlanmasını andırmaktadır. Söz gelimi, *Çengi* romanında yazar Bağlarbaşı'nı tasvir ettikten sonra, Çamlıca'ya gelecek olan kalabalığın gelişini anlatırken okuru sahneye şöyle konumlandırır:

“Bizim hikâye eylediğimiz zamanda Bağlarbaşı gerçekten bu ismin medlûl-i sahîhi olabilecek bir Bağlarbaşı olduğundan eğer Çamlıca'daki köşke gelecek olan zevatı buradan istikbal edecek olsaydık maşatlığın içinde bir güzel taşın üzerine oturup beklemekliğimiz lâzım gelirdi.

Farz ediniz ki el-hâletü hâzihi o zamanda biz de zikrolunan maşatlıkta oturup bekliyoruz. Bu hâlde göreceğimiz şey şundan ibaret olurdu:” (s.116)

Burada yaşananlara şahit olan hem anlatıcı hem de kurmaca okurdur. Aynı sahnenin devamında bu çift (anlatıcı ile okur), kahramanların kendi yanlarına geleceğini dahi hayal eder. Roman kahramanlarının anlatıcı ve okurun yanına gelip onlara sorular sorması sahnesinde âdeta gerçek ile kurmaca iç içe geçmiştir:

“Aşağıya indikleri gibi kimisi elini alnına götürerek yani siper alarak ve kimisi gözlerini kısarak etrafı muayeneye başlarlar. Bunların şu muayeneleri sayd ü şikâr arayan bir avcıyı andırdığı gibi keşşaflık hizmetiyle gelmiş olan bir kol askerlerin orman içlerine ve ağaç diplerine varıncaya kadar her tarafı gözden geçirmelerine dahi teşbih edilebilir. Etrafta bir şey göremeyince ‘Henüz gelmemişler’ ve ‘Biz erken davranmışız’ gibi birkaç söz teati ederler. Hatta

içlerinde en serbestî bulunan Uzunçarşılı bizi görerek yanımıza kadar gelir. ‘Efendiler! Bir öküz arabasına binmiş, sekiz on kadar kadın buradan geçtiler mi? Gördünüz mü?’ diye sual eder. Biz dahi öyle bir şey görmemiş olduğumuzdan o yolda cevap veririz.” (s.116)

“Sünbül evvelki refiklerinin geçip geçmedikleriniz bizden sorar.” (s.118)

Yazar, olayı anlatıcı ve okurun birlikte izlediğini varsayarak bu bölümü aynı anlatım tarzıyla bitirir. Bir sonraki bap, hâkim anlatıcı ile devam eder ve anlatıcı, hikâyenin devamını merak edenlerin kendisini takip etmesini ister:

“Bir büyük safa âleminin buraya kadar görmüş olduğumuz mukaddemâtı üzerine netayicini görmeyi merak etmeyecek miyiz? Biz bunu pek merak ediyoruz. Zira hikâyemizin en büyük mecâlis-i ibret-nümâsından birisi bu olacaktır. Binaenaleyh biz semend-i hâmeyi bunlar arkasından sevk ediyoruz. Erbâb-ı mütâlâa dahi merak ederler ise ol semend-i tîz-reftâra fikirlerini peyrev ederler.” (s.118)

Benzer bir kullanım *Kafkas* romanında da karşımıza çıkmaktadır. Genç bir adamla genç bir kadın ormanda gizlice buluşmuşlardır. Anlatıcı ile okur aynı anda orada kahramanları gören ve duyan bir konumdaymış gibi anlatıcı, okuru sessiz olmaları konusunda uyarır:

“Hem siz orada bunları gördüğünüz zaman kendinizi de onlara gösterecek olsanız uzaktan görülen suretlerindeki letafet dahi kalmaz ki. Kendilerini تنها ve enzâr-ı ağyardan berî ve masun addettikleri için, delikanlı sağ eliyle kızın sol elini tutmuş ve kendi sol elini kızın belinden doğru arkasına kadar dolandırmış ve kız dahi kendi sağ kolunu delikanlının göğsü hizasıyla omuzu üzerine koymuş, yekdiğerinin gözleri içine bakar ve ağızlarından çıkan kelimatı harf-be-harf ezberlercesine dinler ve bununla beraber sanki ikisi dahi birbirinin yürek çarpıntılarını saymakta imişçesine bir dikkat-i mahsûsada bulunurdu. Böyle bir vaz’-ı fevkalâde ağyar huzurunda mümkün olur mu?

‘Birbirine söyledikleri lâkırdıları da işitmek isteriz’ mi dediniz? Vakıa bu heveste hakkınız pek büyüktür. Tercüme-i hissiyatları demek olan sözlerini de işitmek lâzımdır. Öyle ise bunları dahi size biz haber verelim. Tek kendilerini tevhiş

ve taciz etmeyiniz de ne söylemişler ise min evvelihî ilâ âhirihi size hikâye edelim.”
(s. 152)

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıcı; bazı sahnelerde, âdetâ olayın yaşandığı mekânda bir köşede durup olayları ‘görebildiği kadarıyla’ aktaran bir izleyici konumunda karşımıza çıkar. *Vah* romanında anlatıcı, kahramanların niyetini bilmez, sadece onların hâl ve hareketlerinden anladıklarını aktarır: “Necati Efendi ile Behçet Bey dahi kış taraf mevkiinde oturuyorlar idiyse de burasını tercihlerine sebep şöyle temâşâ-yı nisvân gibi bir maksat olup olmadığı ta Boğaz’ın üst taraflarından beri devam eyleyen yolculuklar müddetinde hiçbir hâl ve tavırlarından anlaşılmamıştır.”⁷⁶

Aynı kitapta anlatıcı, Bağlarbaşı’nda oturup olayları izleyen bir izleyici konumunda karşımıza çıkar:

“Ferdane Hanım arabasına bindikten sonra ihtimal ki dosdoğru hanesine gitmiştir. Zira o gün akşama kadar artık Bağlarbaşı’nda görünmemiştir.” (s.115)

Dürdane Hanım romanında Dürdane ile Dadı’nın konuşmaları esnasında anlatıcı, kahramanlar susunca onların sessizlik dönemlerinde konuşur fakat kahramanlar konuşmaya başlayınca susup gördüklerini duyduklarını anlatmaya başlar:

“Dadı hanım bunun için kıza serzenişte bulunuyor. Dürdane’nin sükûtu ise dadıya mağlûbiyetini gösterir. Ee ee, hikâye tatlılaşmaya başladı. Dur dur! O ne? Dürdane yine söze başladı.

Vakıa Dürdane yine söze başlamıştı. Hem de bu defa mağlûpların, mahcupların tavr-ı rezîlânesiyle söze başladı. Birçok mırın kırın eykledikten sonra dedi ki:

Ah dadıcığım!..”⁷⁷

⁷⁶ Ahmet Midhat Efendi, **Vah**, Haz. Kâzım Yetiş, Ankara, TDK Yayınları, 2000, s.7. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

⁷⁷ Ahmet Midhat Efendi, **Dürdane Hanım**, Haz. M. Fatih Andı, Ankara, TDK, 2020, s.78. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Aynı romanda, Mergup ile Dürdane'nin konuşmalarını Ulviye'nin telefonda dinlediği sahnede anlatıcı, Ulviye'nin yanında durmaktadır. Çünkü Dürdane ve Mergup'u anlatıcı görmez; sadece telefonda seslerini duyar fakat Ulviye'yi hem duyup hem görebilmektedir:

“Bu söz üzerine Mergup Bey'in ne tavır kesbeylediğini bizden sormayınız! Zira bu sözleri nakleden telefon olup, erbâb-ı muhaverenin çehreleri görülmüyordu. Fakat Ulviye Hanım kendi hakkındaki tavsifi işitince tavrını değiştirdi. Ama bir hiddet ve gazap tavrı peyda etmedi. Bilâkis gülümseyerek kendi kendisine dedi ki: zavallı kızcağız...” (s.90)

Anlatıcı, bu sahnede Dürdane ile Mergup'un yanında durmayı tercih etseydi Ulviye'yi göremeyeceği için onun hakkında bilgi veremeyecekti. O, Ulviye'nin yanında durarak telefon sayesinde diğer iki gencin konuşmalarını duyar, Ulviye'yi ise hem görüp hem konuşmalarını duyan bir konumdadır.

Jön Türk romanında anlatıcı, konuşan iki kahramanın suskunluğu esnasında ahlaki değerler konusunda fikirlerini aktarır. Kahramanlar konuşmaya başlayınca istitrad bölümünü sonlandırarak onların konuşmalarını aktarmaya devam eder: Anlatıcı, ahlaki görüşlerini uzun uzun aktardıktan sonra olaya şu şekilde kaldığı yerden devam eder:

“Hele biz Nurullah ile Ceylan arasındaki musahebenin bakiyesini de dinleyelim:

Ceylan son sözünü söylediği zaman Nurullah sükûta varmıştı. Hem de epeyce derin, epeyce sürekli bir sükût. Hatta biz dahi yukarıki fıkramızda vermiş olduğumuz bazı izahatı bu sükûtun müddeti arasına sıkıştırıverdik. O sükûtu ihlâl eden yine Ceylan oldu. Dedi ki:”⁷⁸

Bu uygulamada dikkat çeken husus, anlatıcının böyle davrandığını okura romanın içerisinde bildirmesidir. Anlatıcı olayın yaşandığı mekânda bir köşeden kahramanları gözlemleyen, onların konuşmalarını aktaran, onlar sustuğu zaman ise kendi söyleyeceklerini ileten bir konumda bulunmaktadır.

⁷⁸ Ahmet Midhat Efendi, **Jön Türk**, Haz. Kâzım Yetiş, Ankara, TDK, 2003, s.55. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

3.1.3. Otodiegetik Anlatıcı

Ahmet Mithat Efendi'nin başından sonuna kadar otodiegetik tarzda yazılmış tek romanı Müşahadat'tır. Yazar yukarıda da belirttiğimiz gibi, romanlarında zaman zaman anlatıcı tipinde değişikliğe gitmektedir. Mithat Efendi, romanlarında “bab” adını verdiği bölümlerde, bazen sözü bir bölüm boyunca bir kahramana devreder ve bölüm sonuna kadar bu kahramanın kendi hikâyesini anlattığına şahit oluruz. Bazen de bir not veya bir mektupla anlatıcı tipinde değişikliğe gidilir. Bu bölümlerde mektup, gerek anlatıcının üçüncü şahıstan birinci şahsa geçmesi gerekse gizli kalan veya hâkim anlatıcı tarafından anlatılmayan olayların açığa çıkması işlevini yerine getirmektedir.⁷⁹

Zeyl-i Hasan Mellah'ta Hasan'ın Numan'a gönderdiği mektup aracılığı ile geçen yıllarda neler yaşandığını, Hasan'ın dilinden öğreniriz. Bu bölümlerde anlatıcı ‘ben’ anlatıcıdır. Numan, mektubu sesli okuduktan sonra sözü anlatıcı devralır:

“Evet, bu mektup bize henüz haber alamadığımız birtakım şeyleri haber veriyor. Ezcümle Hasan Mellah'ın Melek namında bir kızı ve Arslan Bey'in yine kendisinin eski ismine mensup bir oğlu ve Koca Alonzo'nun da bir kerimesi olduğunu bildiriyor. Lâkin haberin yalnız bu kadarı bizim için kâfi değildir. Eğer Hasan Mellah'ın on beş, on altı senelik mektuplarını birer birer ve baştan başa okumuş olsak matlup veçhile malûmat alabilir idiysek de, bu iş uzun bir iş olduğundan malûmât-ı mezkûrenin tarafımızdan hikâye ve izahı lâzım gelmiştir.” (s.286)

Anlatıcı; bunları söyledikten sonra, anlatılmayan yıllarda kahramanların hayatlarında hangi gelişmelerin yaşandığını kendisi özetler. Yine *Hasan Mellâh* romanında Alonzo kendi hikâyesini kendisi anlatır:

“Benim sergüzeştım tuhaftır efendim. Bu yara kılıç yarası değil, âdeta bıçak yarasıdır. Hem de babamın eliyle açılmış bir yaradır. Ben İspanya'da Murcia

⁷⁹ Bir anlatım tekniği olarak mektup ile ilgili ayrıntılı için bkz. Emel Kefeli, **Anlatım Tekniği Olarak Mektup**, Kitabevi, 2002.

şehrinde doğmuşum. Lâkin validemin nikahlısı bulunan babamın sulbünden değil. Benim validem Cartagenalı bir gemicinin karısı imiş. Pek iffetli bir şeymiş. Sonra sulbünden indiğim tacir bir adam Cartagena kasabasına giderek, nasılsa o iffetli, ismetli hanımı baştan çıkarmış. Karının kocası bir kere bilmem hangi taraflara gemi ile ticarete gidip, iki sene kadar zaman validem sevdiği herifin yanında bulunmuş. Bana ondan gebe kalmış. Fakat güya kabahat benimmiş gibi beni kendi memleketinde doğuramayıp, Murcia'ya gelerek orada doğurmuş. Ondan sonra validem her yaz Murcia'ya tebdilihavaya gelip âşıkını, yani benim asıl babamı başka bir karının muaşakasıyla meşgul bulunca, İspanyol kızlarının adeti olduğu veçhile çıkarıp âşıkını vurmuş. İşte asıl babam bu yaradan vefat eylemiş. Ben pek küçük olduğum için bu vukuatı lâyıkıyla bilemiyorum. Lâkin daha garibini ben gördüm. Sekiz, dokuz yaşında vardım ki, yine validem Murcia'ya gelip süt ninemin hanesine misafir konmuştu. Meğer babam, yani validemin nikâhlısı bulunan adam kimse, karısının bir piç doğurduğunu haber almış. Arkası sıra o dahi Murcia'ya gelmiş. Benim bunlardan ve anamın kocası kim olduğundan haberim yok a. Bir de, bir gün ben anamın kucagında iken, içeriye ızbandut ayısı gibi bir herif girip, validemle birkaç lâkırdı teatisinden sonra belinden koca bir bıçak çıkartarak evvela valideme vurdu. Sonra ben dahi göğsüm üzerinden soğuk soğuk bir şey geçtiğini duydum. Herif kaçtı gitti. Keyfiyet etrafa münteşir olunca etraftan koşup geldiler. Validemi cansız buldular. Bense ölmemişim. Meğer herif benim sol tarafımdan vurmak istediği halde, bıçak kaçıp göğsümün üzerinden sıyrılıp geçmiş. Beni papazların hastahanesine götürdüler. Orada bakılıp iyi oldum. Şimdi düşünsen ki bunda benim ne kabahatim var. Kabahat sahibi validem. Dünyaya gelmek benim elimde miydi? Neyse biz piç olmak cezasını çektik. Çektik değil, hâlâ da çekiyoruz. Çünkü validem vefat ettikten sonra artık ben bakıntısız kaldım. Serseri gezmeye başladım. Derken bir herif beni aldattı. Tanca'ya kadar götürdü. Orada İspanyol esiri diye sattı. Birkaç kapı değiştirdim. Nihayet sizin amcanız Sîdî Hamdân'ın yanına satıldım.” (s.72)

Alonzo'nun kendi hikâyesini anlatmasının ardından anlatıcı, sözü tekrar devralarak bu hikâyenin Alfons'un anlattığı hikâye ile benzerliğine okurun dikkatini çeker. Bu bir taraftan da yazarın okuru, kurmuş olduğu entrik yapıdaki bağlantıları kurması için yönlendirmesidir:

“Alonzo'nun hikâye eylediği sergüzeşt, kitab-ı evvelde Alfons'un, kerimesi Cuzella'ya validesinin suret-i idamına dair nakleylediği fıkra ne kadar müşabeheti olduğu nazarıdikkate alınır, bizim koca Alonzo'nun, yine bizim koca Alfons'un öldürdüm zanneylediği piç çocuk olduğu meydana çıkar” (s.73)

Ahmet Mithat Efendi, genelde üçüncü tekil anlatıcı kullanır fakat bu anlatıcı romanın içerisinde bulunan bir kahraman değil, hâkim konumdaki anlatıcıdır. Lakin yazar, bir hikâyeyi yaşayan kişinin kendisinin anlatmasının daha etkileyici olacağını düşünür. Çünkü ona göre başka bir anlatıcı, kahramanın yaşadıklarını tam olarak hissettiremez. Bu nedenle birçok romanında kahramanların kendi yaşadıklarını kendilerinin anlatmasına izin verir. Bu durum; Ahmet Mithat'ın, hikâye anlatma sanatı üzerine kafa yorduğunun bir göstergesidir.

Hasan Mellâh romanında Hasan, kendi hikâyesini Esma'ya kendisi anlatır ve anlatıcı bu anlatımın daha etkili olacağını dile getirir:

“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. Hasan ise cayır cayır yanan bir yürekten bir tavr-ı müessirânede hikâye-i hâl eyledi ki, bazı yerlerde Esma'yı hüngür hüngür ağlatır, bazı yerlerde ise kızı hayretten gaşyederdi. Zira, hikâyeyi eden derdin sahibi olduğu gibi, dinleyen dahi yine dertli idi.” (s.328-329)

Hasan Mellâh'ın kendisini ölümden kurtaran haydutlara kendi hikâyesini anlattığı bölüm (s.56), yine aynı eserde Esma'nın mektubunda kendi hikâyesini anlattığı sahne (s.316), *Paris'te Bir Türk*'te Gardiyanski'nin kendi hayat hikâyesini diğer kahramanlara anlattığı bölümler (s.116), Nasuh'un kendi hayatını anlattığı bölümler (s.127), aynı eserde Virginie'in, Nasuh'a kendi hikâyesini anlattığı bölümlerde (s.578) de anlatıcı kısa süreliğine sözü otodiegetik konumdaki sözcülere devreder.

Hayret romanında bir tren yolculuğu esnasında İsmail Azmi, kendi hayat hikâyesini Prenses Mihriban’a uzun uzun anlatır. Sayfalar boyunca anlatıcı bu kahramandır. Bir ara romanın anlatıcısı araya girer ve bir yorumda bulunur. Sonrasında bu araya girişin iyi olduğunu, İsmail’in bu vesileyle biraz dinlendiğini söyleyerek âdeta gerçekten konuşan bir kahraman varmış gibi davranır:

“Bîçare İsmail Azmi için şu muhtasar mübahasecik bayağı dinlenmeyi mucip oldu. Yani diyebiliriz ki eğer araya böyle bir söz girmemiş olsaydı İsmail Azmi bahsin sonlarında almış olduğu suret üzerine hikâyede devamı hemen de muktedir olamayacaktı. İmdi tekrar hikâyesine avdet eyledikte dedi ki:” (s.347-348)

Gürcü Kızı yahut İntikam romanının giriş bölümünde yazar, tanıştığı bir seyyahtan bahseder. Yazar, bu seyyahtan dinlediği hikâyeyi onun dilinden aktaracağını söyler. Seyyah Gilliom Sanc, Kafkasya bölgesinde yaşadıklarını romanda kendisi anlatır. Fakat roman baştan sona bu anlatıcı ile kaleme alınmamıştır. Bazı bölümlerde anlatıcı değişikliğine giden yazar bu geçişleri okura aktarırken metin dışı konumdadır. Sözü yeni anlatıcıya bırakırken metin dışı anlatıcı, bu geçişleri okura açıklar. Örneğin; birinci bölümü Gilliom Sanc’ın, ikinci bölümü ise kendi hayatını anlatan Tigran’ın dilinden okuruz. Üçüncü bölümde bu geçiş hatırlatılarak tekrar Gilliom Sanc’ın anlatıcılığı üstlendiğini bize metin dışı anlatıcı aktarır:

“Bu hikâyeyi size nakl için ‘Tigran dedi ki. Falan şey falan olmuş dedi.’ tarz-ı ifadesini iltizam edecek olsam hikâyeyi birçok dediler ile doldurmak lâzım gelecektir. Binaenaleyh hikâyenin bu kısmını Tigran’ın yerine kendimi koyarak güya o hikâye ediyormuş gibi nakil ve rivayet etmeyi tercih eyledim.”⁸⁰

Yazarın romanda uyguladığı teknikler konusunda romanın içerisinde bilgi vermesi, modern roman açısından kusur olarak değerlendirilse de bir okur kitlesi

⁸⁰ Ahmet Midhat Efendi, **Gürcü Kızı yahut İntikam**, Haz. Kâzım Yetiş, 2.bs. Ankara, TDK Yayınları, 2018, s.57. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

oluşturmaya çalışan, onlara roman türünü öğretip benimsetmeye çalışan bir romancı için bu durum, normal bir hareket olarak addedilebilir. Yazarın sadece bir anlatıcı ile yetinmemesi, otodiegetik anlatıcının sınırlı olan bakış açısını genişletme ihtiyacı ile açıklanabilir. Romanda Gilliom Sanc; gizemli olan, detayları bilinmeyen olayları farklı anlatıcıların anlatımına başvurarak öğrenir. Her ne kadar konuşan, romanı bizzat yaşayan kahramanlar olsa da üslup Ahmet Mithat Efendi'nin üslubudur. Türkmenlerin sefinelerinden bahsederken “Bu Türkmenlerin sefineleri bizim buralardaki mavnalar cesametinde şeyler olup başları, kışları bir dereceye kadar Karadeniz'in karga burun sefinelerini andırırlardı.” cümlesi (s.178), “Ancak biz daha şimdiden haber verelim ki” (s.193) gibi Ahmet Mithat'ın sık kullandığı ifadeler, olayın Alman Gilliom Sanc tarafından değil Ahmet Mithat Efendi tarafından anlatıldığını hissettirir. Yazarın, anlatacağı hikâyeyi bir seyyahattan duyduğunu, onun dilinden aktaracağını söylemesi, romanın inandırıcılığını artırmak amacıyla kaynak gösterme çabasıyla açıklanabilir.

3.1.4. Yazarın Anlatıcı Olarak Romana Dahil Oluşu: “Müşahadat”

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcı zaman zaman yazarın kendisiymiş gibi görünen ifadelerle karşımıza çıkmaktadır. Bunu bazen okuru kendi romanlarından birine yönlendirerek, bazen çıkarmış olduğu dergi ve gazetelerin adını vererek, bazen de daha önce yazdığı roman kahramanlarından birini örnek göstererek⁸¹ yapar. Örneğin, *Süleyman Muslî* romanında engizisyon cemiyetinden bahsedince anlatıcı; konu ile ilgili detaylı bilgi almak isteyenleri ‘Dağarcık mecmuamız’ dediği kendi dergisine yönlendirir. (s.31) Yine *Dürdane Hanım*’da “Bundan evvel Henüz Onyedî Yaşında serlevhasıyla kaleme almış olduğumuz bir romanda Beyoğlu'nun eğlence mahallerine dair kari'lerimize epeyce mufassal malûmat vermiştik.” (s.25) diyerek kimliğini gizleme ihtiyacı duymaz. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında okurla dertleşen anlatıcı, “sakın Ahmet Mithat çıldırmış da

⁸¹ Yazar, *Yeryüzünde Bir Melek* romanında kendi roman karakterlerinden biri olan Nasuh'tan bahseder. (s.44)

silsile-i muhakemeyi kaybetmiş zannetmeyiniz” (s.46) sözleriyle anlatıcının aslında kendisi olduğunu hissettirmeye çalışır.

Çengi romanında raks sanatı hakkında uzun uzun konuşan anlatıcının aklına bir anda *Dağarcık* mecmuasındaki yazısı gelir. Üşenmedim ve yazıya sizin için baktım (s.123) der ama geçmişte kendi yazmış olduğu yazıyı çok da beğenmez, yanlış verdiği bilgileri düzeltme ihtiyacı duyar. Hatta bu yazıdaki yanlış bulduğu yerleri düzeltirken beş yılda fikrinin nasıl değiştiğini sık sık dile getirir. İmkân olsa geçmişte yazdığı yazıları tekrar düzenleyip yayımlamak istediğini söyler ve bunu yapamadığından dolayı müteessirdir yazar-anlatıcı. Raks sanatını eski yazısında medeniyetin gereği gibi gören yazar (anlatıcı), artık onun şehvî duyguları uyandırdığını düşünmektedir ve tasvip etmemektedir. Anlatıcı, üçüncü bap boyunca bu yazıdan alıntılar yaparak kendi yazısını yorumlar ve düzeltmeler yapar, pişmanlıklarını dile getirir. Yazar, bir sonraki bölümde anlatacağı çengi alemine bakışının nasıl olduğunu belirtmek için bu yazıyı romana dahil etmiştir: “Anlatacağım dans meclisine beş yıl önceki gözle bakmadım, şimdiki düşüncelerimle bu meclisi anlatıyorum.” (s.127) der. Bu bölümlerde anlatıcı ile Ahmet Mithat Efendi aynı kişi gibi görünmektedir ve anlatıcı bunu gizlemez, açıkça gösterir.

Bazen de anlatıcının kendisi değil, romanın kahramanları kendi aralarında konuşurken Ahmet Mithat’tan bahsederler. Bu bölümlerde anlatıcı, kendisini gösterme eğiliminde değildir. *Henüz 17 Yaşında* romanında kahramanlar Ahmet ile Hulusi arasında Ahmet Mithat’tan bahsettikleri şöyle bir konuşma geçer:

“- Aralıkta bir kere mest-i lâ-ya’kıl oluncaya kadar sarhoş olmak tavsiye eden İbn-i Sina aralıkta bir zifâf-ı muvakkati de tavsiye etmiyor mu? pancar turşusu buna meze olamaz ise de şöyle sesleri güzel, okuyacakları güzel güzel şarkıları olsun meze makamına kaim olamaz mı?

-Hayır! İbn-i Sina’da böyle tavsiye görmedim. Yalnız muâsırîn-i muharirîn içinde Ahmet Midhat Efendi’nin “Mihnetkeşan” serlevhalı bir hikayesini gördüm

ki senin muvakkat zifafhane diye tarif eylediğin mahalleri âdetâ birer mihnethane olmak üzere ispat eyliyor.”⁸²

Gönüllü romanında baş kahraman Recep Köso sevgilisi Filomene’i (romanın sonunda Filomene’in o esnada Recep’in bebeğine hamile olduğunu öğreniriz) bırakıp ülkeyi terk eder. Anlatıcı, bu durumu okura mazur göstermeye çalışırken Recep’in ailesinin geçimini üstlenmiş olmasını mazeret olarak kabullendirmeye çalışır. Bu durumun aslında geçerli bir mazeret olduğuna okuru ikna etmeye çalıştıktan sonra bir aileyi idare etmenin zorluğunu anlatırken “Meselâ bir Ahmet Midhat’a, hatta bir Mehmet Cevdet’e sorunuz ki bunlar gözleri cihanı görmemek derecesindeki gençlik ateşleri etraflarını ihata eylemekle beraber gönüllerini yalnız bir noktaya hasredemezler.”⁸³ cümlesiyle kahramanın aşkının arkasında durmayışını kendisini örnek göstererek savunmaya çalışır. Mustafa Nihat Özön, yazarın çok sayıda roman ve hikâyeye yazmasına rağmen “aynı yaşayış tipinde insanın çeşitli yönlerini anlattığı için” tekrara düşmediğini belirtir ve ekler:

“Mihnetkeşan’ın Dakik’i, Yeryüzünde Bir Melek’in İsmail’i, Karnaval’ın Resmî’si aynı yaşayış tipinde insanın çeşitli yönlerini anlatır. Rakım Efendi, Nasuh, birer Ahmet Mithat ve Müşahadat’ta doğrudan doğruya kendisidir.”⁸⁴

Ahmet Metin ve Şirzad romanında Ahmet Metin ve Neofari, Şirzad romanında yaşanan olayların yaşandığı mekanları gezerken, Ahmet Metin Neofari’ye her olayı yaşanan mekânda anlatır. Sıra Ostika Manastırı’nda yaşanan hadiseye gelince olayı anlatmaz ve olay yerinde hikâyeye devam edeceğini söyler. Çünkü böylesinin daha lezzetli olduğunu düşünür ve Neofari de ona hak verir. Burada Ahmet Mithat, kahramanların hareketine hak verir ve kendi hayatından bir örnek paylaşır:

⁸² Ahmet Midhat Efendi, **Henüz 17 Yaşında**, Haz. Nuri Sağlam, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2017, s.24-25. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

⁸³ Ahmet Midhat Efendi, **Gönüllü**, Haz. Erol Ülgen, 2.bs. Ankara, TDK Yayınları, 2018, s.147. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

⁸⁴ Özön, **Türkçede Roman**, s.298.

“Tarihe sonradan nail oldum ise de atlası Rusçuk’ta bir erkâniharp zabitinden alarak eşher-i mücahidin-i Osmanîmiz bulunan Gazi Sultan Yıldırım Beyazıd Han Hazretleri’nin Niğbolu’da vukua gelen melhamesi planını bu atlastan bir saman kâğıdı üzerine istinsah eyledikten sonra bir aralık Tuna Nehri üstünde işleyen Osmanlı vapurlarında müfettişe benzer bir memuriyete geçmiş olduğumdan o münasebetle nehr-i mezkûrda yukarıya aşağıya ettiğim seyahatlerin bir defasında Niğbolu’ya çıktım. Gerek kalesini gerek sahrasını temaşa ile bir de o melhame-i kübrayı tahayyüle başladım. Ehl-i salibin kaleyi hangi mevakiden muhasara ve tazyik eylediklerini plana tatbiken bade’t-tayin Osmanlı sancaklarının hangi tepeler üzerinden görünerek takarrübe başladıklarını gözönüne getirince âdeti kendimden geçmek derecelerine geldim...” (s.541)

Anlatıcı, burada Ahmet Mithat’a oldukça yaklaşmış ve onun tecrübelerini aktaran bir unsur hâline gelmiştir.

Ahmet Metin, Şirzad romanını anlatırken Ahmet Mithat Efendi’nin üslubuyla konuşan, onun yaptığı gibi arkadaşı meraklansa da olayın sonunu anlatmayıp romandaki olayların sırasına riayet eden bir anlatıcı konumundadır. (s.568)

Mesâil-i Muğlâka romanında anlatıcı, kendisini Ahmet Mithat Efendi’nin kimliğiyle tanıtır:

“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 asâletin en yükseklerinden birine suut etmiştir.”⁸⁵

Aynı romanda para hakkında tanıdığı birinin sözünü aktarmak isteyen anlatıcı, Ahmet Mithat Efendi kimliğine yakın bir noktadan konuşmaktadır:

“Bilmem başka bir eserimde size muallimlerimden birisinin şu para hakkındaki bir mukayesesini haber vermiş mi idim? Vermiş de olsam keyfiyet külfet-i tekrâr değer bir şeydir. Bir aralık Bulgaristan emaretinin baş müdürlüğüne kadar irtika etmiş ve şimdi Sofya’da ihtiyâr-ı tekaüd eylemiş olan Dıragan Zankof efendi

⁸⁵ Ahmet Midhat Efendi, **Mesâil-i Muğlâka**, Haz. Kâzım Yetiş, Ankara, TDK Yayınları, 2003, s.9. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

hakk-ı taallümlerinin minneti altında bulunduğum esâtize-i muhteremedendir. Para hakkında bir mülâhaza-i hakîmaneleri olmak üzere demişti ki:” (s.116)

Roman tekniği açısından yaklaşıldığında anlatıcı (en otobiyografik eserde bile) hiçbir zaman yazarla aynı kişi olmadığı için yazar gibi davranan anlatıcıların da Ahmet Mithat Efendi’den ayrı bir kurmaca figür olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte *Müşahedat* romanında, yazarın sürekli kendisinin romana bir kahraman olarak dâhil olduğunu hatırlatması yönüyle sıkça karşımıza çıkan bu söylem, üzerinde durulması gereken bir husustur.

Yazarın romanlarında kendi kimliğini gizlememesi hususunda *Müşahedat* romanı oldukça önemli bir konumda bulunmaktadır. Berna Moran’a göre, bu romanda kullanılan yöntemin başlıca özellikleri; yazarın roman kahramanı olarak kendisini romana dâhil etmesi, romanın yazılması eylemine roman kahramanlarının katılması ve roman yazım sürecinin romanın konusu hâline gelmesidir.⁸⁶ Fatih Altuğ, bunlara ek olarak dördüncü bir konuda daha romanın başarısından söz eder. “Ahmet Mithat, bu eserinde romanın okunuşunu da romanın içine katarak gerçek hayatta yazılı kültür ile sözlü kültür arasında yer alan okuma deneyimini, romanında tekrar üretmiştir.”⁸⁷

Müşahedat romanındaki bu yeni uygulamalardan, romanın yazılış sürecinin romana dâhil edilmesi, Berna Moran’ın da belirttiği gibi daha önce Laurence Sterne’in *Tristram Shandy* romanında uygulanmıştır.⁸⁸ Fazıl Gökçek, iki roman arasındaki bu benzerliğin ‘tesadüfî’ olduğunu, Ahmet Mithat Efendi’nin bir yazardan herhangi bir konuda esinlendiği zaman bunu açıkça ifade ederken bu romanın önsözünde böyle bir esinlenmeden söz etmediğini belirtir.⁸⁹

⁸⁶ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s.70.

⁸⁷ Fatih Altuğ, “*Müşahedat’ta Bakış, Ses ve Çiftdeğerlilik*”, **Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar**, Haz. Nüket Esen-Erol Köroğlu, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2006, s.108.

⁸⁸ Moran, **a.g.e.**, s.70.

⁸⁹ Gökçek, **Küllerinden Doğan Anka**, İstanbul, s.31.

Müşahedat'ta yazar, yaptığı yeniliğin öneminin farkındadır ve bundan dolayı 'Kariîn ile Hasbihâl' başlıklı giriş yazısından itibaren okura, yaptığı yenilikleri bildirmeye, fark ettirmeye çalışır. Yazar bu giriş yazısında tabîî romanların, gerçek hayatı olduğu gibi romanda yansıtma iddiasında olduklarını fakat özellikle Emile Zola ve rüfekasının, gerçek hayatın sadece kötü yanlarını yansıttıklarını söyleyerek onları eleştirir. Yazara göre, hayatın her alanında hatta en sefil âlemlerde bile mutlaka güzellikler de bulunur ve roman kötülüklerin yanında güzellikleri de yansıtmalıdır.⁹⁰ Ahmet Mithat Efendi için yazdıklarını okuruna beğendirmek, onların ilgisine mazhar olmak çok önemlidir. Çünkü o, romanın eğitici olma vasfını edebî bir tür olma vasfından daha önde tutmaktadır. Bu nedenle okur, (onların ilgisini çektiği oranda onları eğitebileceğinin farkında olan) yazar için en önemli unsurdur. Bu nedenle inandırıcılık yazar için oldukça mühimdir.⁹¹ Yazar bu romanı tabîîlik iddiasıyla kaleme aldığını, burada geçen olayların 'müşâhedât-ı yevmiyeden' olduklarını giriş yazısında belirtir ve kendisinin de roman kahramanlarından biri olacağını heyecanla okuruna bildirir.

Yazarın kendisini roman kahramanlarından biri olarak tanıtmasını, kahramanlarından dinlediklerini araştırıp belgeleyerek romanın yazım aşamasını romana dâhil etmesi gibi postmodern romanın özelliklerine uygun bazı teknikler geliştirmesini 'tesadüfî' olarak değerlendirmek doğru fakat eksik bir değerlendirme olur kanaatindeyiz. Bu tür yeni yöntemler, onları uygularken bile heyecanını okurla paylaşan yazarın aslında roman sanatı üzerine kafa yorduğunu, yenilikler yapma hususunda ne kadar cesur olduğunu gösteren uygulamalar olarak düşünülebilir. Fazıl Gökçek de bu uygulamaların yazarın roman sanatında geldiği ustalığın bir sonucu olduğunu söyler.⁹²

Gazetecilik, patronluk veya diğer şahsî teşebbüslerinin ona kazandırdığı tüccarlık kimliğinden ziyade Ahmet Mithat Efendi, 'yazarlık' kimliğini önemseyen ve romanlarında da bu yönünü yansıtan bir romancıdır. Jale Parla yazarın bu yönüne şu sözleriyle dikkat çeker:

⁹⁰Ahmet Midhat Efendi, **Müşahedat**, Haz. Necat Birinci, Ankara, TDK Yayınları, 2000, s.5. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

⁹¹Nüket Esen, **Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s.116-117.

⁹²Gökçek, **a.g.e.**, s.32.

“Ahmet Mithat gibi roman sanatına kafa yormuş, bu uğurda sayısız önsöz ve makale yazmış, romancılıkta gerek öncü gerekse takipçi olarak kendi yerini belirlemeye çalışmış, anlatı tekniklerinde yaratıcılığını kanıtlamış bir yazarın romanlarında yazar karakterlere yer vermesi, bu ilgilerini romanlarının kurgusuna taşımasının sonucudur. ... öyküyü anlatan ses, öyküde rol alan yazar ve gerçek yazar arasındaki sınırların böylesine birbirine yaklaştığı, yazar figürasyonunun böylesine asıl yazarla örtüştüğü durumlara roman tarihinde az rastlanır.”⁹³

Müşahadat romanı, iki ayrı anlatı düzeyinde ilerleyen bir romandır. Bu nedenle bu düzeylerin anlatıcılarını ayrı ayrı incelemek yerinde olacaktır.

3.1.4.1. Ana Hikâyede Anlatıcı

Müşahadat romanı iki ayrı hikâyenin birlikte ilerlemesinden oluşmaktadır. Ana hikâye ‘ben’ anlatıcısının Şirket-i Hayriyye vapurunda karşılaştığı üç kadının kendi aralarında konuştukları olaylara olan ilgisinden dolayı bu kadınları takip edip onlarla tanışması ve onların anlattıklarını birlikte romanlaştırma serüveninden oluşmaktadır. Bu bölümlerde anlatıcı, birçok özelliğiyle yazara çok yakın bir konumda bulunmaktadır. Kendisini, giriş yazısında romanın kahramanlarından biri olarak tanıtan yazar, kimliğini saklama gereği duymaz. Romanın ilk cümlesinden itibaren gören, duyan ve konuşanın kendisi olduğunu iddia eder. “Malûm a, bu muharrir-i âciz Beykoz’ludur. Yaz kış, akşam sabah Beykoz’dan İstanbul’a gelir gider.” (s.9) cümlesiyle romana başlayan yazar, olayın yaşandığı tarihlerde başka bir roman üzerinde çalışmaktayken karşılaştığı manzara onda ‘tabî roman’ (natüralist roman) yazma arzusu oluşturur. Alt hikâyede ise bu kahramanların başından geçen olaylar hikâye edilecektir. Ana hikâyenin anlatıcısı ‘ben’ anlatıcı (Genette’in tabiriyle otodiegetik) konumundadır. Metnin içinde ve kendisinin başından geçenleri anlatan bir konumda bulunan anlatıcı, alt hikâyelerde konumunu değiştirecektir.

Romanın başından sonuna kadar bazı bölümlerde yazarın kendi kimliğinden bahsettiğine şahit oluruz. Mesela kardeşi Cevdet’ten (s.49, 242) ve kendisinin Çerkez olmasından dolayı bozayı çok sevdiğinden bahseder (s.240), o günlerde gazetelerde bir tartışma yaşandığı için yazı yetiştirmek zorunda olduğunu söyler (s.266). Bunun

⁹³ Jale Parla, **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, 4.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s.41.

gibi birçok örnekle romanda konuşanın kendisi olduğuna okuru ikna etmeye çalışır. Siranuş'un babasından miras kalan paketin içinde bulunan, babasına ait resmi ilk gördüğü andaki tepkisizliğini gören yazar; bu sahneyi, geçmişte yaşadığı bir sahnedeki tepkisizliğe benzetir (s.337). Okur, bu anısını anlatanın da Ahmet Mithat'ın kendisi olduğunu düşünür zira anlatıcı bu durumun okur tarafından böyle algılanmasını istemektedir.⁹⁴ Böyle davranan kurmaca anlatıcının aslında yazarın kendisi sayılıp sayılamayacağı meselesi tartışmalı bir husustur. Kurmaca anlatıcının hiçbir zaman, otobiyografik eserlerde bile, yazar olamayacağını iddia eden araştırmacılar olduğu gibi 'yazar-anlatıcı' terimiyle bu tarz anlatıcıların yazarın kendisi olduğunu savunan araştırmacılar da mevcuttur. Bize göre bu romanda, anlatıcının Ahmet Mithat Efendi'ye birçok yönden benzemesi ve kendisinin de Ahmet Mithat olduğunu iddia etmesiyle birlikte 'kurmaca' yönünü göz önünde bulundurduğumuzda, Wayne C. Booth'un deyimiyle zımnî yazar⁹⁵ ile anlatıcı örtüşmektedir. Yani her ne kadar Ahmet Mithat Efendi, kendisinin romanın içinde bir kahraman ve anlatıcı olarak yer aldığını söylese de roman kurmaca bir türdür ve bu türün anlatıcısı da kurmaca olma özelliği taşımaktadır. Bu nedenle bu romanda anlatıcı, yazarın ikinci benliği yani zımnî yazarla örtüşmektedir.

Yazar, romanın başında Şirket-i Hayriyye vapurlarının işleyişini çok detaylı bir şekilde anlattıktan sonra bu şekilde anlatmasının sebebini şöyle açıklar:

“Şu mukaddemât-ı muhtasarayı serdden maksadımız, karilerimizin fikir ve hayallerini Şirket-i Hayriyye vapurları içinde yerleştirip, müstahsarât-ı âtiyemizi hüsn-i telâkki istidadına alıştırmaktır. Bu maksat hasıl olmuştur diyelim de bir gün Şirket-i Hayriyye vapurunun yan kamarasında müsâdif olduğumuz bir... Hayır, bir değil. Üç kadını ve bu kadınlardan istima ve müşahede eylediğimiz şeyleri karilerimize haber verelim.” (s.14)

⁹⁴ Ahmet Mithat Efendi'nin hikâye ve romanları ile hayatı arasındaki ilişkiyi inceleyen bir araştırma için bkz. Çonoğlu, **Bir Hayat Hikayesinin Kağıttan Tanıkları: Hikaye ve Romanlarında Ahmet Mithat Efendi**.

⁹⁵ Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.82.

Anlatıcı, bu girizgâhla okura olayların yaşanacağı mekânı tanıtmayı amaçlamıştır. Vapurdaki insanların genelde nelerle meşgul olduğunu anlatırken kendisinin de bazı edebî metinlerle uğraştığını, onlara kulplar takıp kubbelendirdiğini dile getirir. (s.12) Kulp takma meselesini Yavuz Demir, edebî bir fonksiyonun yerli terimlerle ifade edilmesi olarak değerlendirir.⁹⁶ Anlatıcı, vapurda karşılaştığı kadınların konuşmalarını aktardıktan sonra özetle bir gaddardan bahsettiklerini, onun iki mağduresi olduğunu, bunlardan birinin vapurdaki esmer ve güzel kadın olduğunu, bir de baba makamında Seyyid Mehmet Numan isminden bahsedildiğini, bu iki kadının bir zamanlar birbirine rakip olduklarını anlattıktan sonra olaylar üzerine düşünmeye başlar. “Roman yalnız şu işitilen sözlerden ibaret kalsa dahi, bir plân ittihaz olunarak ve noksanları ikmal edilerek, yazılmağa lâayık da, fazla bile.” (s.24) Anlatıcıya göre, bu olay bile tek başına bir roman hâline getirilebilecek olaylardandır fakat yazar bu romanı natüralist anlayışa uygun olarak tamamen gerçek bilgilere dayanarak yazmak istemektedir. Bu nedenle vapurdan inince kadınları takip ederek kaldıkları eve gider ve gerçek kimliğini bildirerek onlarla tanışmak ister. Çünkü giriş yazısında da belirttiği gibi yazar bu yöntemle gerçekçi bir roman yazma peşindedir:

“‘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 Müşâhedât’ta da Ahmet Mithat her an yargılayan, koruyan, yol gösteren anlatıcıdır. Natüralist romanın gözlemlerini yapıp sonuçlarını yansızlıkla sunan yazarından çok uzaktır. Çünkü Ahmet Mithat Efendi’nin dünya görüşündeki gözlemciliğin epistemolojik karşılığı, Emile Zola’nın dünya görüşündeki gözlemciliğin epistemolojik karşılığı ile aynı değildir. Ahmet Mithat’ta gözleyen göz, idealist bir epistemolojinin babaya verdiği yerden bakan ve yargılayan gözdür.”⁹⁷

Roman kahramanlardan Siranuş, romanda yazar Ahmet Mithat’ı tanımaktadır. Hatta bazı romanlarını okuduğunu, Rakım Efendi’nin özelliklerini çok

⁹⁶ Yavuz Demir, **Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât: Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002, s.22.

⁹⁷ Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, s.98.

beğendiğini söyler, bu nedenle anlatıcının tanışma isteğini reddetmez. Hatta bir sonraki ziyaretinde gelirken Rakım'ı da getirmesini ister; anlatıcı ise onun muhayyel bir kahraman olduğunu, kendisinin ise gerçek olduğunu söyler. Bu bölümlerde de anlatıcı ile Ahmet Mithat Efendi ayırt edilemez bir yakınlıktadır.

Anlatıcı, romanın nasıl düzenleneceğine, içerisinde nelerin hangi sıra ile anlatılacağına karar veren kişi durumundadır. Siranuş'un hikayesini dinledikten sonra onu anlatmaz, Refet ile tanışmaya çalışırken dönemin İstanbul'unda sebze meyve ticaretine dair karşılaştıklarını 'eğlenceli' bulduğu için romana dahil ettiğini söyler:

“Siranuş Hanım'ın sergüzeştini istimadan sonra bir tacir çırağı ile görüşmek ihtiyacına düştüğümüzden, onunla görüşelim derken, İstanbul'un sebzesi nasıl tedarik ve celb ve tevzi olunduğunu da öğreniverdiğimizden bahseyliyorduk. Sûret-i temâşâ gerçekten pek eğlencelidir. Bir roman sahifesinde mütalâası değil a, aynen ve bilfiil tecrübesi bile insanı eğlendirir. Şöyle ki:” (s.56)

Yazar, 'eğlenceli' olduğu için romana bu detayları aldığını söylese de burada natüralizmin sadece kötüye odaklanılmaması, hayata dair iyi ve kötü tüm detayların yansıtılması gerektiğine dair düşüncesine uygun hareket etmektedir. Zira yazar, bu romanın giriş yazısında bu konuyla ilgili düşüncelerini aktarırken natüralizm iddiasıyla yazılan romanların sadece kötülükleri yansıttıklarını söyleyerek onları eleştirmiştir.

Kısaca neyin anlatılmaya değer olduğunu, nelerin hangi sırayla anlatılması gerektiği gibi hususlarda yetki anlatıcındır. Bu bölümlerde anlatıcı, diğer kahramanlardan topladığı bilgileri yazdığını söyler fakat okur, yazılanlar hakkında bilgi sahibi değildir. Okur sadece, anlatıcının kahramanlardan dinlediklerini yazdığını, yazdıklarını roman kahramanları Siranuş, Refet ve Agavni'ye okuyup onlarla tashih edeceğini bilmektedir. Yazar, uyguladığı tekniğin yeniliğinden dolayı çok heyecanlı olduğunu ve okurun bu yeni tekniği beğeneceği günler için sabırsızlandığını söyler:

“Nasıl müşevvik olmayayım ki; karilerime tabîyâtta bir roman arz etmek için, bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum hâlde roman, hem de daha mükemmeli tasavvura sığamayacak kadar bir tabîlik 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.” (s.90)

Yazarın bulduğu bu yeni tekniği Jale Parla, Schlegel’den aldığı ‘romantik ironi’ kavramıyla değerlendirir.

“Schlegel’in tanımına göre, yaratıcılık arzusuyla, her tür yaratıcılığın ‘kurgu’ olduğu bilincini yapıtında birleştiren yazarlardan, kendi yazılışını sergileyen yapıtlar çıkar. Bu yapıtlarda yazar, Tanrı ya da Doğa gibi, yapıtının her zerresinde bulunur. Ama okur, yazarın yapıtındaki bu varlığını ironik bir varoluş olarak algılar. ... Bu ironik bilinç ise, yapıtın doğallığını azaltmaz, artırır. Sonradan Shklovsky’nin ‘anlatı tekniğinin açık edilmesi’ diye tarif ettiği bu doğallık, *Müşahadat*’ta Ahmet Mithat Efendi’nin de icat ettiği doğallıktır. Ve Ahmet Mithat bu müthiş icadının son derece farkındadır.”⁹⁸

Romanda gerçek hayat ile kurmaca iç içe geçmiş gibidir. Roman kahramanlarından Seyyit Mehmet Numan ile ticaret ve iş ahlakı, teşrik-i mesâî gibi meseleler üzerine uzun uzun konuşan anlatıcı, *Tercümân-ı Hakikat*’te bu konularla ilgili yazdığı yazılarındaki fikirlerin tohumunu zihnine, Seyyit Mehmet Numan’ın ektiğini söyler: “Diyebilirim ki ‘sevda-yı sa’y ve amel’ ve ‘taksim ve teşrîk-i mesâî’ gibi âsâr-ı hikemiyye ile Tercümân-ı Hakikat’te birçok bend-i mahsûsalarda beyan etmiş olduğum hissiyyât-ı mesâî-perestânenin tohumunu zihnime eken Seyyit Mehmet Numan olmuştur.” (s.157) Bu tutum kurgusal kahramanlar ile gerçek hayatı iç içe katarak okurdaki gerçeklik algısını artırmaktadır. Seyyit Mehmet Numan’ın

⁹⁸ Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s.99.

romandaki iktisadî düşünceleri ile Ahmet Mithat Efendi'nin bu konudaki düz yazıları, özellikle taksim ve teşrik-i mesai meseleleri birbirine benzemektedir.⁹⁹

Bir hikâyeyi bilmek farklı, bunu hakkıyla hikâyeye edebilmek farklı şeylerdir. Ahmet Mithat Efendi, herhangi bir konudan hikâyeye oluşturma ve bu hikâyeyi tertip edip aktarma konusunda yetenekli bir yazardır. Mithat Efendi araştırmacılar tarafından teknik açıdan zayıf olarak nitelendirilse de yazabilme, hikâyeye üretebilme kudreti açısından oldukça velûd bir kalemdir. Onun için romanın nasıl yazıldığından ziyade hikâyenin gücü ve okura ne öğrettiği önemlidir. Bu nedenle anlattığı hikâyelere gizem katarak anlatmayı, okuru meraklandırmayı, şaşırtmayı seven bir sanatçıdır. Bu eserde de farklı kaynaklardan topladığı bilgileri dostlarına okuyunca tanıştıklarında yazarlığı arzuhalcilik sanan Refet, yazarın bu gücünü öven sözler söyler:

“Bu sizin sanatınız ne ince sanatmış. Şu hikâyeyi en âlâ bilenlerden birisi de ben olduğum hâlde, bunu bana naklettirecek olsalardı, neresinden başlayıp, neresinde bitireceğimi bilemeyerek kekeler yazardım. Sen ne güzel sırasına koymuşsun. Her noktanın ehemmiyetini ne güzel tecessüm ettirmişsin.” (s.118)

Yazar, Refet'in dilinden kendi muharrirliğini övüp takdir etmekten geri durmaz. Anlatıcı Ahmet Mithat, öğrendiği olayı hemen o esnada anlatmaz; karilerine anlatacağı sıranın gelmesini bekler. (s.167) Bu açıdan *Müşahedat* romanında yazarın 'ne' anlattığının yanı sıra 'nasıl' anlattığını da önemseddiğini, bunun üzerine kafa yordüğünü söyleyebiliriz. Meselâ Ahmet Mithat ve Siranuş, Feride ile konuşup onu Refet'e olan aşkından vazgeçmesi konusunda ikna etmesi için Vartov Dudu'yu kızın evine gönderirler. Anlatıcı, bu bölümleri 'Vartov kızla görüştü, aralarında şöyle bir konuşma geçti' şeklinde klasik tarzda aktarmak yerine Vartov'un eve gelişini, kadının geldiği andaki ruh durumunu, yaşadıklarını nasıl telaşla aktardığını, iki kahramanın nasıl heyecanla onu sorguya çektiklerini olduğu gibi aktarır ve okur yaşananları kahramanlarla birlikte öğrenir. (s.221)

⁹⁹ Ahmed Midhat, **İktisat Metinleri**, Haz. Erdoğan Erbay-Ali Utku, Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2005.

Anlatıcı, bu romanda alt hikâyeyi oluşturabilmek için birçok haber kaynağı kullanır. Roman kahramanlarından, gazete yazılarından, mektup ve belgelerden topladığı bilgileri derleme, bunların üzerinde çalışarak romanın düzenine en uygun yerde kullanma görevini roman kahramanı Ahmet Mithat üstlenmiştir.

Ana hikâyenin anlatıcısı Ahmet Mithat, yazar kimliğini her fırsatta dile getirir; hatta kendi özel hayatından bilgiler vererek romana kahraman olarak katılmasını sık sık hatırlatır. Bu yönüyle diğer romanlarındaki her şeyi bilen, gören, her türlü bilgiye vâkıf olan anlatıcının bu romanda olanaklarının sınırlandığını, yaşayıp gördüğü kadarını bilebildiğini söyleyebiliriz. Örneğin yazar, Siranuş ile çok yakın bir ilişki kurup onu öz kızı gibi sevip kız tarafından da baba yerine konulduğunu, bu yüzden çok mutlu olduğunu söyler. Siranuş'a muteber bir ailenin kızlarına öğretmenlik yapacağı bir iş ayarlayan yazar, kızın çalışmaya istekli olup olmadığından emin değildir. Bu emin olamama duygusundan dolayı kızın her hareketini inceleyerek onun kalbinden geçenleri anlamaya çalışır. Çalışmak istemeyip güzelliğinin sefasını sürmek isteyebileceğini, bu yüzden ona kızmaya kimsenin hakkı olmadığını, fakat kızın her hareketinden çalışmaya hevesli görüldüğünü söyler. (s.293) Bu bölümlerde anlatıcının, yazarın çoğunlukla kullandığı her bilgiye vakıf olan anlatıcısından farklı bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. Anlatıcı bu şüpheden rahatsız değildir; aksine, Siranuş'un iç dünyasına olan merakının sayesinde ona iş bulup çalışmasını sağlayarak kızını da mutlu ettiğinden dolayı memnundur: “Bu merak beni gâh kârlı çıkarır, gâh zararlı. Siranuş hakkındaki meraksa pek kârlı çıkarmıştır.” (s.294) sözleriyle memnuniyetini dile getirir.

Anlatıcı, zaman zaman kendi iç dünyasında yaşadığı merak duygusu nedeniyle okur tarafından ayıplanacak bir harekette bulunsan bile okura karşı dürüst olmayı tercih eder. Agavni'nin ölümünden sonra Refet'in kendisinden uzaklaşmasından ve yalnız başına tiyatroya gitmesinden şüphelenen anlatıcı, Refet'i takip etmeye karar verir. Bu duygusunu okurla paylaşırken kahramanın eski haşarlıklarına dönmesinden çekindiğini, bu nedenle kalbindeki şüpheyi gidermek için onu takip edeceğini söyleyerek okurun gözünde yanlış anlaşılma istemez:

“... arabacıyı durdurdum. Evet. Durdurdum. Gözüme aldığım hareket ihtimal ki karilerimin pek çokları nezdinde tahsin olunmayacaktır. İhtimal ki pek çokları beni tayib eyleyeceklerdir. Fakat ben, artık ne tahsine bakabilecek hâldeyim ne tayibe.

Bir şüphedir kalbime girdi. Hem de pek büyük, pek müthiş bir şüphe.

Ya benim kahraman Refet'im haşarılığı tekrarladıysa?” (s.323)

Ana hikâyenin anlatıcısı Ahmet Mithat, romanda anlatılan vakalar yaşadığı anda bu olayları hem yaşayan hem aktaran bir pozisyonudadır. Bazı bölümlerde hisleriyle hareket ettiğini de romanda yeri geldiğinde belirtir. Siranuş'un hamisi olan Seyyit Mehmet Numan'la dost olan anlatıcı Ahmet Mithat, bu yaşlı adamla aralarında geçen bir konuşma esnasında adamın, Ahmet Mithat ile kızların arasındaki yakın ilişkiden rahatsız olduğunu anlar. Bu duruma canı sıkılan anlatıcı, uzun bir süre Beyoğlu'nda kızların yaşadığı eve gitmez. Romanın ilerleyen bölümlerinde o dönemleri hatırlatan anlatıcı, yaşadığı hislerden dolayı o bölümleri nasıl istemeyerek ve kısa keserek anlattığını okurla paylaşır:

“Şirket-i Hayriyye vapurunda Siranuş'la 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.

Şu maznuniyet beni o kadar müteessir eylemişti ki tarif edemem. Tarif edemeyeceğim içindir ki hikâyenin o cihetlerini yazdığım zaman da gayet zayıf yazmışımdır. Daha kuvvetli yazamadım. Yazamam ki.” (s.236)

3.1.4.2. Alt Hikâyede Anlatıcı

Müşahadat romanının ilk iki kitabında anlatıcı, roman kahramanları ile tanışır ve onlardan hayatlarına dair bazı bilgileri toplar fakat onlara dair öğrendiği şeyleri aktarmaz. Çünkü ona göre, romancılık açısından bunların henüz sırası

gelmemiştir. Üçüncü kitabın başlığı ‘Antuvan Kolariyo’ roman kahramanlarından Agavni’nin babasının adıdır. Bu bölüme başlarken anlatıcı yine uyguladığı yeni teknik hakkında okura bilgiler verir:

“Hikayemizden buraya kadar görülen kısımdan karilerimiz takdir eylemişlerdir ki biz bu hikâyede alelâde romancılar gibi, yalnız muhbir ve nâkil sıfatıyla hareket etmiyoruz. Belki kendimiz dahi hikâyenin eşhasındanmışız gibi bir mevki işgal ediyoruz.” diyerek yaptığı bu yeniliği ‘reh-i nâ-refte’ olarak adlandırır. (s.100) Ona göre böyle daha önce denenmemiş bir yoldan ilerlemek tehlikeli olsa da sonucu güzel olursa makbul bir iş ortaya çıkacaktır zira her yol daha önce ‘reh-i nâ-refte’ yken beğenildiği takdirde izleyicisi çoğalır. Bu yeni tekniği nasıl uygulayacağı bilgisini anlatıcı kendisi verir. Klasik tarzda anlatmayıp hikâyeyi yazdıktan sonra diğer arkadaşlarına nasıl okuduğunu, onların nasıl düzeltmeler yaptıklarını da hikâye ederek okura aktaracağını söyler. (s.100) Okur, dostlarının yanına gidip Antuvan Kolariyo hakkında yazdığı hikâyeyi okuyan anlatıcıdan bu alt hikâyeyi dinlemeye başlar. Hikâye tırnak içinde aktarılır: “Fılan vakitte İstanbul’da bir Antuvan Kolariyo vardı.” (s.100) Bu bölümlerde anlatıcı metin dışı ve hâkim konumda bulunan bir anlatıcıdır. Olaylar geçmişte yaşandığı için geçmiş zaman kipiyle ve üçüncü tekil şahıs zamiriyle aktarılır. Anlatıcı bir müddet bu alt hikâyeyi aktardıktan sonra bir kadını tanıtır, yanındaki dostları bu esnada anlatılan hikâyede bazı düzeltmeler yaparlar. Bu romanı önemli kılan hususlardan biri alt hikâyenin nasıl yazıldığına roman esnasında okurun da şahitlik ettiği bölümlerdir:

“‘kızın yirmi beş yaşına kadar kocasız bulunmasına sebep olan bir şey de, işte bazı erbâb-ı dikkatin şu düşüncesi olmuştur.’

Agavni- İsmi Novart olduğunu tashih etmek lâzım değil mi?

Siranuş- Lâzım ya. Lâzım ya.

Ben- Tamam, işte buracığa ilâve ediveririz ki kızın ismi de Novart’tı.

Agavni- Tülbentçi kızı Novart.

Ben- Baş üstüne efendim. Na işte: Tülbentçi kızı Novart.” (s.105)

Düzeltilmeleri yaptıktan sonra alt hikâyenin almış olduğu son hâli, diğer roman kahramanlarına okuyan anlatıcı, bu bölümü romana dâhil etmez. Çünkü okur, düzenleme aşamasına şahit olduğu için ikinci defa tekrar etmenin okuru sıkacağını düşünür. (s.108)

Siranuş'un kendi hayat hikâyesini yazara anlatıp yazarın kaleme aldığı metni ona okuduğu bölümlerde hikâye, kızın doğumundan itibaren anlatılmaya başlanır. Bu bilgileri nasıl elde ettiğini de yazara anlatan Siranuş, okurun bu sayfaların gerçekliğinden şüphe etmesinden çekinir. Anlatıcı, bu bilgilerin kaynağını hikâyeye ekleyerek okurun şüpheyi yaklaşmasının önüne geçmeye çalışır:

“-Ya karileriniz bu malûmatı nasıl aldığınızı bilemeyerek, hayalî olduğuna zahip olacak olurlarsa?

Vakıa Siranuş'un hakkı yok mu? bu malûmat bilahare kendisi tarafından, zangoç bulundurularak ve hatta Madam Bayzaru'l-uyûnî de görülerek ve o zamanki inayetinden dolayı teşekkürât-ı lâzimesi de ifa edilerek istihsal olunmuştu. Ben şu izahatı burada vermemiş olduğumu noksan addettim. Elimdeki müsvedde paketini karıştırarak izâh-ı mezkûr nereye girmek lâzımsa oraya işaret eyledim.” (s.197)

Görüldüğü gibi yazar, kahramanın zihninde oluşan şüpheyi, bu şüphenin haklılığını ve kendi kusurunu itirafını, sonrasında bu eksikliği düzeltme aşamasının tamamını romana dâhil ederek okuru, anlatılanların hayal değil hakikat olduğuna inandırma konusunda elinden geleni yapar. Bu romanda ‘gerçek hayatı’ yansıtmada iddiasında olan yazar için inandırıcılık kaygısı, okuru ikna etme zorunluluğu gibi nedenlerle böyle izahatlar gereklidir.

Anlatıcı, alt hikâyede anlatılanlarla ilgili kendi yorumunu katan bir tutum içindedir. Siranuş'un, babasının kıyafetini zangoçtan duyduğu kadarıyla tasvir etmesine ek olarak, okuyanların zihninde oluşabilecek şüpheleri bertaraf etmek için, anlatılanların o dönem için normal olduğunu okura, anlatıcının kendisi bildirir. Bunu yaparken kendi hayatından örnek vererek hikâyenin inandırıcılığını güçlendirmeye çalışır:

“Bahriye zabitanından olan bir adamın setrisi Macaristan’ın Uhlan süvarisi gibi kaytan ve bükme mahlûfî ilikli, düğmeli olur mu diye istigrap mı ettiniz? O zamanlar üniformalarca münasebet ve adem-i münasebete şimdiki kadar dikkat olunuyor muydu ya? Mısır ve Tunus bahriye zabitanında değil a, çocukluğumda, hatta biraz da akrabamızdan olan bir Osmanlı bahriye zabitanının kunduralarında mahmuz görmüş olduğumu hiç hatırdan çıkaramam.” (s.199)

Bu satırlarda kahramanın anlattıklarından, bahsedilen askerin kıyafetindeki garipliği yorumlayarak normalleştirmeye çalışan, anlatıcı Ahmet Mithat’tır.

Tüm bu örneklerde görüldüğü gibi, *Müşahedat* romanının anlatıcısının iki ayrı hikâyede iki ayrı konumda bulunduğunu söyleyebiliriz. Ana hikâyenin kahraman anlatıcısı Ahmet Mithat, metin dışı anlatıcı aracılığıyla anlatılan alt hikâyeleri diğer kahramanlardan dinleyerek düzenleyen, aktaran, yanlış veya eksik kısımlarını tamamlayan bir konumda bulunmaktadır diyebiliriz.¹⁰⁰

3.1.5. Romanlarda Anlatıcılık Görevini Üstlenen Unsurlar

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıma çeşitlilik katmak adına bazen hikâyenin anlatımı farklı unsurlar tarafından icra edilir. Yazar, anlatıcının güvenilirliğini artırmak ve okura gerçeklik izlenimi kazandırmak amacıyla bu yöntemleri denemiş olabileceği gibi metnin okur tarafından beğenilmesi amacıyla uygulamış da olabilir. Örneğin, bazı romanlarda anlatıcılık görevini ‘gazete yazısı’ üstlenir. Söz gelimi, *Esrar-ı Cinâyât* romanında birçok gizli meseleyi gazete yazıları aracılığı ile öğreniriz. Anlatıcı, aradan çekilir; Kalpazan Mustafa’nın anlattıkları gazetede yayınlanır ve anlatılanlar, toplum tarafından yakından takip edilir. Romanın konusu, Öreke taşı cinayeti ile Halil Suri cinayeti ve bu cinayetlerden sonra yaşananlardır. Bu cinayetlerin neden ve nasıl işlendiğini okur, Mustafa’nın gazeteye gönderdiği mektuplardan öğrenir. Okur, bazı sayfalarda romanın anlatıcısını bazı yerlerde ise gazete yazılarını okuyarak bilgi edinir. Bu bilgileri roman kahramanları

¹⁰⁰ Müşahedat romanının üst kurmaca olup olmadığı, postmodern bir roman olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği meselesi hâlâ tartışılmaktadır. Bizim konumuz anlatıcının konumu olduğu için bu tartışmaları bu çalışmaya taşımadık. Eserin postmodernliği hakkında yapılan bir çalışma için bkz, Gökhan Tunç, “*Müşahedat Postmodern Bir Roman Mı?*” TÜBAR-XXIV-/2008-Güz/s.239-250.

da okur ile aynı anda öğrenir. Romanın ortasından sonuna kadar bu tarz bir anlatım devam eder.¹⁰¹

Hayret romanında da Mirza İsmail gazeteci bir arkadaşını ziyarete gider. Anlatıcı sayfalarca gazeteciliğin zorluklarından bahsettikten sonra aradan çekilir, bazı gizli saklı kalmış olayları gazetede yayımlanan yazı açığa çıkarır. Bu bölümlerde anlatıcı gazete yazısıdır. (s.262-266)

Yine *Hayret* romanında İsmail Azmi gösteri esnasında Anj'ın ruhunu konuşturur. Anj'ın başına gelenleri okurlar 'ruh'tan dinler. Bir ara anlatıcı araya girip birkaç hususu belirtirken ruh tekrar konuşmaya başlar. Ruh, anlatıcıya göre çok hızlı konuştuğu için anlatıcı, ruha yetişemez ve o esnada anlattıklarını bize özetler sonra sahneden çekilerek tekrar sözü ruha bırakır: “Ondan sonra dahi ruhun yine kendi nefesine işaret ederek hikâye eylediği sergüzeşti daha ziyade merakla dinlemeğe başladılar ki biz dahi bu sergüzeşti bervec-i âtî ruhun ağzından olarak hikâye ve tahrir edeceğiz.” (s.395) Sırlar açığa çıktıktan sonra anlatıcı, İsmail'in vantrilok olduğunu ve ruhu onun konuşturduğunu okura bildirir. Bu uygulamalar, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatımda çeşitlilik sağlamak amacıyla anlatıcılık görevini romandaki unsurlara yüklediğini gösteren pratiklerdir.

3.2. Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Anlatıcının İşlevi

Ahmet Mithat Efendi, Türk edebiyatında roman türünün ilk örnekleri arasında yer alan eserlerini sanatta 'faydalılık' ilkesini önceleyerek kaleme almıştır. Böylece Osmanlı toplumuna okuma alışkanlığını kazandırmayı ve halkı aydınlatmayı amaçlamıştır. Yazar, romanlarında kendine 'öğretmen' rolünü yüklemiş; halkı eğitme amacını da bu rolün bir gereği olarak görmüştür. Her yazarın ideolojik düşünce yapısına göre farklılık gösterse de Tanzimat Dönemi'nin ilk kuşak romancılarının da 'toplumsal faydayı' öncelediğini ve 'halkı eğitmeyi' amaçladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

¹⁰¹ Ahmet Mithat Efendi, *Esrâr-ı Cinâyât*, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Ankara, TDK Yayınları, 2000. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Gerard Genette'in *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı eserinde anlatıcının beş işlevi olduğu belirtilir. Biz bu bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcılarının bu beş işlevini ele aldıktan sonra, yazarın anlatıcılarının bu işlevlerin dışında kalan işlevlerini de ele almaya çalışacağız.

3.2.1. Anlatı İşlevi

Genette'e göre hiçbir anlatıcı kendi statüsünü kaybetmeden bu işleve sırt çeviremez. Yani her anlatıcı bir hikâye anlatır ve doğal olarak anlatı işlevi her metinde ilk yerine getirilen işlevdir.¹⁰² Ahmet Mithat Efendi hikâye anlatmayı seven; karşılaştığı herhangi bir olayı, haberi, kişiyi bir hikâyeye dönüştürebilme yeteneğine sahip olan bir yazardır. Yazar, bu yönünü romanlarında çekinmeden dile getirir. Hatta konumunu 'hikâyenin muharriri olmamız hasebiyle' gibi ifadelerle vurgulamaya çalışır. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* adlı romanının 'Mukaddime' bölümünde, duymuş olduğu, Fransa tebaasından birinin ihtida etmesi haberinden yola çıkarak bu romanı kaleme aldığını belirtir.

Çengi romanının üçüncü kitabının altıncı babında bir sohbet meclisinde iki adamın konuşmaları sayesinde Sünbül, Cemal ve Melek hakkında bazı bilgileri öğreniriz. Bu bölümü diyalog tekniği ile verdikten sonra anlatıcı yedinci babın başında, adamların eksik bıraktıkları noktalara kendisinin vakıf olduğunu söyledikten sonra hikâyenin aslını anlatmaya başlar:

“Bu iki zatın yekdiğeriyle olan müşâfeheleri Melek Hanım'ın suret-i iğfali hakkında bizim için birtakım izahat vermiş olacağı derkâr olup hikâyeyi eden zatın birtakım rivayât arasında zayi olup gittiğini haber verdiği hakikat dahi bizde mevcut olmakla Melek Hanım meselesinde en doğru malûmatın bizde olmasına kanaat etmeliyiz. Filhakika...” (s.145)

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı her ne kadar bazı bilgileri mektup veya diyalog gibi tekniklerle kahramanına anlattırsa da metnin yegâne hâkimi kendisidir. Bu imkânı kolay kolay başkasına kaptırmak istemez. Bazen mektupta yazılanları da

¹⁰² Genette, *Anlatının Söylemi*, s.255.

aynen aktarmayıp kendisi özetler. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında Arife ile Abdülkerim'in mektupları aynen aktarılmaz, mektuplarda ne yazdığı anlatıcı tarafından özetlenerek aktarılmıştır. (s.113)

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı aynı zamanda romanın sonunda ne olacağını bilen ve bu vukufunu romanda dile getiren bir konumdadır. *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* romanında, gerçeklerin ilerleyen bölümlerde açığa çıkacağını söyleyip okurun dikkatini hikâyenin sonuna kadar canlı tutmaya çalışır. Mustafa ile Polini'nin aşklarını sık sık birader ve hemşire aşkı gibi yansıtmaya çalışan anlatıcı, böyle davranarak okuru romanın sonunda yaşanacak gelişmelere hazırlamaya çalışmaktadır zira romanın sonunda bu iki aşık gencin kardeş oldukları ortaya çıkar. Yazar, toplum nezdinde uygunsuz karşılanabileceğini düşündüğü bu iki gencin ilişkisini hikâyenin başından itibaren kullandığı afifâne, masumane (s.153), hemşire-birader (s.160) gibi ifadelerle yumuşatarak aslında okuru bu sona hazırlamaya çalışır. Bu iki kahramanın ilişkisi dostluk, abi-kardeşlik ilişkisinin dışına çıkmayan masum bir ilişkidir ve anlatıcının buradaki işlevi kendi bildiği sona okuru hazırlamaktır denilebilir.

Ahmet Mithat Efendi özetleme tekniğini sık sık kullanır. Bu durumu romanların tefrika edildiği gerçeğini göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir. Anlatıcı, birkaç farklı olayı anlatıp bunları bir noktada buluştururken okurun geçmişte anlatılan olayları hatırlaması için bu teknikten faydalanır. Örneğin, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanında birinci kitabın sonunda, Hasan'ın hırsız olarak Cuzella'nın odasına girdiği yerde olayı bırakan anlatıcı ikinci kitapta Hasan'ı, korsanları ve gemide yaşananları anlattıktan sonra okurlarını bir önceki sahneye götürür. İkinci kitabın sonunda bu iki kahramanı tekrar buluşturan anlatıcı daha önce anlatılanların özetini yaparak okurlarının hikâyeden kopmasını engeller:

“İmdi kariîn-i kirâm hazerâtına artık ihtara hacet yoktur ki, Cuzella'nın yatağı içinde gördüğü hırsız, Alonzo'nun Sîdî Osman'ın oğlu Hasan Mellâh diye haber verdiği zat ve kız Cartagena ağniyasından Alfons'un Cadiz'de meşhur tüccar Pavlos'a varmak istemeyerek, o geceyi envâ'-ı âlâm içinde geçirmiş olan kızı Cuzella'dır. Eğer Hasan'ın refiki bulunan Alonzo dahi emel eylediği veçhile

Hasan'la beraber gelmiş olaydı, Cuzella'nın piç karındaşı dahi orada bulunacaktı ki, hatta Alfons bile bu çocuğu validesiyle beraber öldürdüm zannederdi.” (s.80-81)

Bazı bölümlerde anlatıcı, kahramanın düşüncelerini aktarırken de özetleme tekniğinden faydalanır ve kahramanı düşünceleri ile baş başa bırakarak olayları anlatmaya devam eder:

“Biz Hicabi'nin kendi kendisine söylediği söze şurada hitam veriyor isek de Hicabi'nin kendi nefesine olan hitabı bundan ibaret değildi. Hicabi bu hasbihali uzattıkça uzattı. Âdeta sabah açılmaya başladığı hâlde bîçare adamcağız hâlâ sigaraların birisini yakıp diğerini söndürmekte hâlâ bu seyahat meselesini düşünmekte idi.”¹⁰³

Ahmet Mithat Efendi'nin roman aracılığı ile okuru eğitmeyi görev bildiğini sık sık dile getirdik. Fakat anlatıcı, ‘iletişim işlevi’ başlığında da göreceğimiz üzere anlatı görevini yerine getirirken anlatmanın zevkini de geri planda tutmaz. Onun için anlatma ve anlatılanı okuma eyleminin kendisi de oldukça önemlidir, ihmal edilmemelidir.

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı, hikâye anlatma işlevini tam anlamıyla yerine getirmeye çalışan, bu işlevi başka unsurlara bırakmaktan çekinen bir anlatıcıdır.

3.2.2. Yönetme İşlevi

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında metnin tüm düzenlemelerinin hâkimi anlatıcıdır. Metni ve kahramanları yöneten, olayların hangi sırayla anlatılması gerektiğini belirleyen, hangi olayların önemli olup hangilerinin önemsiz olduğuna karar veren kişi anlatıcıdır.

¹⁰³ Ahmet Midhat Efendi, **Acâyib-i Âlem**, Haz. Kâzım Yetiş, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2017, s.44. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcıları romanda neyin anlatılması gerekip neyin gereksiz olduğunu anlatım esnasında dile getirerek kendi varlığını hissettirir. Örneğin *Hasan Mellâh* romanında bir davet sofrası hazırlanırken anlatıcı, bunu anlatmayı gereksiz bulur ve daha önemli gördüğü Pavlos'un kim olduğu meselesini anlatmayı tercih ettiğini dile getirir:

“Şimdi biz burada ziyafet tedarikâtına dair tafsilât verecek olsak kitabımızı kilerci mecmuasına benzetiriz. Binâenaleyh o tafsilâttan kat’-ı nazarla Pavlos hakkında biraz malûmat vermeyi münasip addeyledik.” (s.30)

Roman tekniği açısından kusur olarak değerlendirilse de bu tarz anlatım tekniklerinin daha çok geleneksel halk hikâyeleri anlatıcılarına mahsus olduğunu ve Ahmet Mithat Efendi'nin henüz bu etkiden sıyrılamadığını söyleyebiliriz.

Anlatıcı, neyin ilgici çekici olup neyin olmadığına kendisi karar verir. **Paris’te Bir Türk’te**, Nasuh’un bir olayı çok büyütüp odasına kapanmasını Nasuh’un her zamanki hâli diyerek ilgi çekici bulmayan anlatıcı onu bırakıp “Alexandre Rose en coure’ün arkasından atf-ı nazar-ı dikkat edelim ki daha eğlencelidir” diyerek anlatmaya değer bulduğu olayı anlatmayı tercih eder. (s.456)

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr romanında anlatıcı, hikâyesini anlattığı Mustafa’nın Paris’teki tahsilinin üçüncü yılını anlatmaz. Bu yılı anlatmadığını kendisi okura söyledikten sonra bu hâlin ihmale hamlolunmasını istemez ve nedenini şöyle açıklar: “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 iştilal edememekliğimiz zaruridir.” (s.263) Aynı roman, Demir Bey’in hastalanıp, ateşli bir uyku anında sayıklaması ile karısı Feride Hanım’ın onun Fransızca konuşmalarına şahit olması ve Paris’ten gelen oğluna bu durumu anlatıp birlikte Demir Bey’in odasını karıştırmaları ile başlar. Bu sahnede, Mustafa’nın gördüklerini o zaman okur anlamamıştır. Fakat anlatıcı, hikâyeyi geçmişe götürüp Mustafa’nın Paris’te tanıştığı Polini’nin hayat hikayesini anlattıktan sonra tekrar olay zamanını Mustafa’nın babasının sırlarını öğrendiği ana getirerek iki olayı birleştirir. Zamanın kullanımı tamamen anlatıcının inisiyatifindedir ve bu durumu okura hatırlatmayı ihmal etmez.

İki olayın birleştiği noktada romanın başını unutan okurlar varsa başa dönüp tekrar okuyup hatırlamalarını onlara tavsiye eder ve o ânın işte bu ân olduğunu ifade eder. (s.268-269)

Yine *Demir Bey* romanının sonunda Mustafa, Polini'nin işlerini halledebilmek için Paris'e gider ama Polini'nin kendi kardeşi olduğunu öğrendiğinden dolayı çok şaşkındır. Bu seyahati anlatıcı fazla detaylı anlatmaz ve bu duruma sebep olarak Mustafa'nın da seyahat esnasında etrafla ilgili olmamasını gösterir. Seyyahın kendisi etrafını temaşa edecek istidatta olmayınca anlatıcı olarak kendisinin de kayıt ve tahrir şayan bir şey göremeyeceğini söyler. (s.318)

Haydut Montari romanında anlatıcı beşinci kitabın sonunda hikâyenin planına göre artık tüm sırların ortaya çıkma zamanı geldiğini söyler ve sırların açığa çıktığı bölüm olan altıncı kitaba geçiş yapar. (s.260)

Tüm bu örneklerden yola çıkarak söyleyebiliriz ki Ahmet Mithat Efendi'nin kurmaca anlatıcısı metni yönetme işlevini ifa ederken aynı zamanda bu konumunu metnin içinde dile getiren bir anlatıcıdır.

3.2.3. İletişim İşlevi

İletişim işlevini Genette “anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev”¹⁰⁴ olarak tanımlar. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kurmaca okurun varlığı oldukça belirgindir. Okur, bazı romanlarda baştan sona (*Hüseyin Fellâh*), bazılarında ise ara sıra karşımıza çıkan romanın unsurlarından biridir. Okur ile iletişim hâlinde olmak, Ahmet Mithat Efendi'nin hikayeciliğinde vazgeçemediği bir unsur olmuştur. Okur, her metnin vazgeçilmez unsurudur diyebiliriz. Bir metin, okur tarafından okunduğu anda anlam kazanır. Yavuz Demir, okurun önemini şu sözlerle dile getirir:

¹⁰⁴ Genette, **a.g.e.**, s.255.

“Şehrazad’ın hayatı anlatacağı öykülerin Sultan tarafından dinlenmesine bağlıdır. Şayet Sultan onları dinlemezse o da diğerleri gibi öldürülecektir.”¹⁰⁵

Zemahşerî’nin *Keşşaf Tefsiri* isimli eserinde *Kur’an-ı Kerim*’de bazı ayetlerin, okuru direk muhatap alması tekniğinden bahsedilirken ‘iltifat’ terimi kullanılır. Zemahşerî bu tekniği şöyle açıklar:

“Bu, Arapların sözü farklı üsluplarla ve sanatkârane şekilde söyleme âdetleri gereğince başvurdukları bir uygulamadır. Söz bir üsluptan diğerine intikal ettiğinde, bu durum dinleyenin dikkatini çekme ve pür dikkat kulak vermesini sağlama açısından, tekdüze bir üslup kullanılmasından daha etkili olur.”¹⁰⁶

“Söz söylerken, daha çok etki sağlamak için beklenmedik bir anda sözü, konu ile çok yakından ilgili birine veya bir şeye yöneltme”¹⁰⁷ olarak tanımlanan ‘iltifat’ terimi, metinde okuru işaret eden ve ona yönelen bir teknik olarak değerlendirilir. Bu bağlamda okura yönelen söylemin kutsal metinlerde de karşılaşılan bir teknik olduğunu söyleyebiliriz.

Sartre’a göre, okuyucuyu belirleyen şey “yazarın, dünyanın belli bir görünüşünü seçmesidir; ya da yazar, okuyucusunu seçerken konusunu da seçmiş olur, denebilir. Böylece bütün zihinsel yapıtlar yöneldikleri okuyucunun imgesini kendilerinde taşırlar.”¹⁰⁸

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında da metnin muhatabı, anlatıcı ile ilişki hâlinedir ve bu ilişki romanlarda yansıtılmıştır. Yazarın *Karı Koca Masalı* adlı anlatısı, anlatıcı ile okur ilişkisi açısından son derece önemli bir metindir. “Merhaba ey kari.” (s.75) cümlesiyle başlayan metin, baştan sona anlatıcı ile muhatabın karşılıklı konuşmaları şeklinde ilerler. Romanlarda, hikâyenin yanı sıra bir yandan da anlatılan, karşılıklı iletişimi devam ettiren anlatıcı ile okurun metinde var olan iletişimleridir. İlk eserlerinde genelde anlatıcı muhataba “Beni dinle, benim

¹⁰⁵ Yavuz Demir, “Ahmet Mithat Efendi: Her Yol Romana Çıkar”, *Merhaba Ey Muharrir “Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar”*, Haz. Nüket Esen- Erol Köroğlu, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, s.55.

¹⁰⁶ Zemahşerî, *El-Keşşâf: Keşşaf Tefsiri*, Çev. Muhammed Coşkun, vd., İstanbul, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2016, s.88.

¹⁰⁷ TDK Sözlüğü

¹⁰⁸ Jean Paul Sartre, *Edebiyat Nedir*, Çev. Bertan Onaran, İstanbul, Can Yayınları, 2008, s.80.

yorumum en doğrusudur’ derken adeta Ahmet Mithat olgun bir adam olarak kendi fevri gençliğiyle konuşuyor gibidir.”¹⁰⁹

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında kurgulanan anlatıcının yanı sıra kurgulanan okur da metnin içine dâhil edilen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki unsur bazen birlikte olayları takip ederken bazen karşılıklı soru cevap şeklinde ilerletirler hikâyeyi. Bazen birbiriyle ters düşerken bazen birbirine yol gösterirler. Yazarın okura çok saygı duyup değer vermesi, metnin içinde onlara ‘kariin-i kiram’ gibi ifadelerle yaklaşması okur üzerinde babacan bir etki bırakır.¹¹⁰ Onun okurla empati kurabilmesinin yolunu açan şey, yazarın aynı zamanda gazeteci oluşudur. Mithat Efendi, romanlarında da okurla konuştuğu gazete makalelerindeki üslubu kullanır.¹¹¹

“Ahmet Mithat poetikasında, reel olan, güncel olandır; güncel olan reel olandır. Yazının reel ile ilişkisi, yazının güncel olan ile ilişkisi biçiminde ortaya çıkar. Ve Ahmet Mithat edebiyatında güncel olan, gazete söylemiyle, gazete epistemolojisiyle ilgilidir.”¹¹²

İlk Türk romanlarını geleneksel edebî ürünlerden ayıran en önemli farklardan biri, ‘gerçeklik’ duygusu uyandırma amacıdır. Okurun anlatılanların gerçek olduğuna inandırılması romancının en büyük amacı olmuştur. Bu nedenle seçilen konular da olağanüstü özellikler taşımaz; günlük hayatta karşımıza çıkabilecek, yaşanması muhtemel olaylardan seçilir. Ahmet Mithat Efendi’nin, okuru bir unsur olarak romanın içine sokması; gerçeklik duygusunu güçlendirme amacına hizmet eden bir tekniktir. Aşağıda örneklerini göreceğimiz üzere anlatıcının bir sahnede yaşanan olayları okurla aynı anda izleyip öğrenmesi, metnin kurmaca özelliğini öne çıkaran bir yöntem olarak karşımıza çıkar.

Ebüzziya Tevfik, Ahmet Mithat Efendi’nin ders kitabı şeklinde kaleme aldığı ilk eseri olan *Hace-i Evvel*’de yazarın muhayyel bir okuru olduğundan

¹⁰⁹ Nüket Esen, “Ahmet Mithat’ın Okuyucusu”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 2012, C. 47 S. 47 s.101.

¹¹⁰ Özön, *Türkçede Roman*, s.294.

¹¹¹ Veysel Öztürk, “Gerçekten Kurmacaya: Gazeteci Ahmet Mithat’tan Yazar Ahmet Mithat’a”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 2012, 47.47: 171-182.

¹¹² Yüce Aydoğan, “Ahmet Mithat Gerçekçiliğine Dair”, Varlık, S.1248, Eylül 2011, s.76-79.

bahseder. Ebüzziya bu muhayyel okuru; “saçı sakalı ağarmış ve elliye altmışı aşırılmış” bir adam olarak tanımlar. Bu muhayyel okurun adı Hanifa Efendi’dir ve yazarın yıllar sonra kaleme alacağı romanların kurgusal okuruna oldukça benzemektedir.¹¹³ Ahmet Mithat Efendi, Hanifa Efendi gibi okurları sayesinde ailesinin geçimini sağlamaktadır. Ahmet Mithat Efendi böylece geçimini sağlarken Hanifa Efendi gibi okurlar da bilgi ve görgülerini arttırmaktadır. Bu karşılıklı fayda sağlayan ilişkide iki taraf da memnundur. Hanifa Efendi, Ahmet Mithat Efendi’nin ne anlatırsa güzel anlattığına artık ikna olmuştur. Bu muhayyel okuyucu, yazarın ilk romanından son romanına kadar kurgusal bir okur olarak karşımıza çıkan unsurun ilk temsilcisidir denebilir.

Süleyman Muslî romanının giriş bölümü, anlatıcı muhatap ilişkisi ve kurgulanan muhatapın kişiliğinin çizilmesi hususunda önemli bir metindir. Bölümün başlığı “Muharririn Bir Muhâtab-ı Mefrûz ile Muhaveresi”dir. Başlıktan da anlaşılacağı üzere yazar, kendi kurguladığı muhatap ile karşılıklı bir söyleşi oluşturmuştur. Konuşma çizgileri ile belirtilen ‘muharrir’ ve ‘muhatap’ arasındaki diyalog, yedi sayfalık bir bölüm oluşturur. Bölümü kısaca özetleyecek olursak muhatap, dünya meşakkatlerinden mustariptir. Muharrir ona bu kadar düşüncenin zararlı olduğunu, kafasını dağıtmasını söyler. Bunun için de günün yorgunluğundan sonra dostlarla bu yorgunluklar üzerine laklak etmek yerine kitap okuyarak kafa dağıtmasını önerir. Muhatap, okunacak kitap olmamasından şikâyet edince muharrir, kendi kitapları hakkında muhatapın fikrini sorar. Muhatap, beğenilerini ve eleştirilerini aktarır. *Hasan Mellâh*’ı çok beğendiğini ifade eder, *Hüseyin Fellâh*’ı detaylı olmaması yönüyle, *Paris’te Bir Türk*’ü ise vaka zamanının ihtilal döneminde değil yazıldığı dönemde geçmesi yönüyle eleştirir. Muharrir, muhatapının detaylı ve tarihî bir roman okumak istediğini anlar ve ona şimdi yayımlanacak romanın onun istediği niteliklere sahip olduğunu bildirir. Muhatap son olarak kitabı okuyacağını ve yine eleştirilerini yazara iletceğini dile getirir. Bu giriş bölümüyle yazar, aslında tüm okurlarını romana hazırlamak istemektedir. Yazdıklarının böyle beklentileri

¹¹³ Ebüzziya Tevfik, “**Malumat**”, nr. 179-184, 1 Nisan-6 Mayıs 1315/13 Nisan- 18 Mayıs 1899. Bu yazıdan bahseden bir yazı için bkz. Fazıl Gökçek, “**Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı**”, **Vefatının 100. Yılında Ahmet Mithat Efendi**, Türk Edebiyatı Dergisi, S:470, Aralık 2012, s.20-23.

karşlamak için yazıldığını önceden okura bildirerek gelebileceğini düşündüğü eleştirilerin önüne geçmeye çalışmaktadır.

‘Ahmet Mithat Efendi’nin muhatabı yani kafasında tasarladığı okur kimdir?’ diye sorulacak olursa romanlarında bu hususta bazı ipuçları mevcuttur. Mithat Efendi’nin kurgusal anlatıcı ve kurgusal okuru hakkında Berna Moran şu değerlendirmede bulunur:

“Ahmet Mithat’ın anlatıcı olarak sergilediği kişi, Batı uygarlığını bilen, genel kültür sahibi, özellikle çalışkanlık, ölçülülük, hakseverlik, hoşgörülülük gibi değerleri tutan, sevecen ve babacan bir adamdır. Yazarken okuru sürekli hesaba katan, onunla konuşan Ahmet Mithat diyebiliriz ki, aynı zamanda kendi okurunu da yaratır, bir kişilik kazandırır ona. Okur sorduğu ve sordurttuğu sorular, tahmin ettikleri tepkileri, gidermeye çalıştığı bilgi eksiklikleri, varsaydığı alışkanlıkları, bağlı olduğuna inandığı değerler, yarattığı okurun kişiliğine ışık tutar. Bu okur portresi, geleneklerine bağlı, duygusal, edebiyat olarak masallarımızı ve halk hikâyelerimizi dinlemiş, genel kültürden yoksun ve biraz da Ahmet Mithat’a hayran bir halk adamını temsil eder demek yanlış olmaz sanırım.”¹¹⁴

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarına bakıldığında, muhatabın genel olarak genç erkekler olduğunu söyleyebiliriz. Yazar, muhatabını böyle kabul eder ve bunu metninde de belirtir. *Hüseyin Fellâh* romanında bir anne-kızın hayat hikâyesini anlattıktan sonra muhatap “Muharrir efendi! Şu kızın ağleb-i ahvâlini hikâye eylediniz ama hüsnüne dair bir şey söylemediniz” diye anlatıcıyı uyarınca, anlatıcı, “Vakıa kusur ettik. Erkekler yanında “kız” kelimesini tekellüm etmek hüsn ve cemal hükümlerini yâd eylemek demek olduğunu düşünemedik” (s.30) diyerek kızın ‘görebildiği kadarıyla’ görüntüsünü aktarır. Böyle bir ortamda, bu kadar elem ve kederin hırpaladığı bir kızın çamurlar içindeki yüzünde çok da beğenilecek bir taraf olmadığını söyler. Fakat anlatıcı, o esnada sadece anlattığı ortama vâkıf olduğu için geçmiş ve geleceği bilemediği için böyle söylemektedir. Zira ilerleyen sayfalarda aslında bu kızın güzel bir kız olarak tasvir edecektir.

¹¹⁴ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 1, s.61.

Yine muhatabın genç ve terbiyeli erkekler olarak kurgulandığına dair *Hüseyin Fellâh* romanında şu ifadeleri görürüz:

“Vâkı tokat ile, sille ile devam eden bir muaşakanın bu derece tesirâtı biraz garipçedir. Lâkin sizin gibi terbiyeli, nazik adamlar için garipçedir. Bir de Civelek’i zihninizde bulunuz.” (s.149)

Zeyl-i Hasan Mellâh romanında da okur genç ve erkek olarak düşünülür:

“Genç oldunuz ya, ey kariîn! İhtimal ki hâlâ da gençsiniz. Öyle ise mutlaka bir yavrucağın hevesi aralık aralık yüreğinizi gıcıklar. Zira bu hâl, tabîi ve cibillî olduğu ve tabiatın kanununda ise istisna olmadığı cihetle umumîdir.” (s.65)

Anlatıcı, okuru çok iyi tanımaktadır; onun neyi bilip neyi bilmediğinin farkındadır. *Acâyib-i Âlem* romanında Miss Haft’ın halasına İngilizce olarak yazdığı mektubu okurların merak ettiğinin farkında olduğunu bilir ve romanın diğer kahramanlarının bilmediği mektubun içeriğini, okur ‘İngilizce bilmediği için’ Türkçeye tercüme ederek paylaşır. (s.217)

Okur, her romanda aynı oranda metne müdahil olmaz. Örneğin, *Acâyib-i Âlem* romanında metne müdahale eden okuru ilk defa altıncı kısmın sonunda romana dâhil eden anlatıcı, *Hüseyin Fellâh* romanını başından sonuna kadar okurla birlikte tamamlar. Okur, *Hüseyin Fellâh*’ta sürekli olayların içindedir ve anlatıcı ile iletişim hâlinindedir. Romanın ilk sayfaları anlatıcı-muhatap ilişkisi açısından oldukça ilgi çekicidir. Anlatıcı, konuşurken okur sürekli hikâyenin içerisinde; ona müdahale eder, sorular sorar, yorumlar yapar. Anlatıcı tasvir yaparken muhatap “Acaba burada cenaze mi yıkarlardı” diye sorunca anlatıcı ona cevap verir; “anlatamadık mı yoksa, hiç böyle bir yerde cenaze yıkanır mı” diye kendisini sorgular. (s.12) “Hendeğin biraz daha ilerisine mi gidelim dediniz? Hayır!” (s.13) diyerek muhatabıyla karşılıklı iletişim hâlinde olduğunu gösterir anlatıcı. “Hendeğin orta tarafında işimiz yok,” diyerek hikâyenin anlatıcısının kendisi olduğunu vurgular ve muhatabının sınırlarını çizer. Anlatıcı, hikâyeyi her ne kadar kendisi anlatsa da muhatap bu sayfalarda sürekli varlığını hissettirir. Anlatıcı, okura sorular sorar ve gelecek olan muhtemel cevaplar üzerine yorumlar yapar. (s.51) İki kişinin diyalogunu andıran bu anlatım tarzında anlatıcı, biraz daha ileri giderek muhatabın sıkılma ifadelerini, kendisinin

ona verdiği cevapları da metnine dâhil eder. Tasvirlerden sıkılan muhatabına anlatıcının verdiği cevaplar romanın bu bölümüne canlılık katar, okurda ilgi uyandırır. Anlatıcı; bu tasvirleri, muhatap anlatılan hikâyenin ne kadar zorlu bir mekânda geçtiğini tam idrak edebilsin diye yaptığını, eğer bunu idrak edebilecekse hikâyeye başlayacağını söyler:

“Canım muharrir efendi! Muradınızı anladık. Siz şu karıları mahud Kanlıburç’a sokacaksınız. Bir ayak evvel sokunuz da hikâyenin alt tarafına bakalım.

Öyle ama zemini gayr-i muntazam ve mürûru dikenler ve çalılar cihetiyle müşkil olan hendek içinden o belâ-yı âsumânî esnasında geçip de Kanlıburç’a kadar varabilmek iki bîçare kadın için ne kadar meşakkatli, ne kadar müşkil olduğunu tasavvur edebilecek misiniz?

Edeceğiz!

Öyleyse işte karılar o tasavvur edebileceğiniz meşâk ve müşkilâtı görerek güç hâl ile Kanlıburç’a vasıl olabildiler.” (s.16)

Kurmaca okur ile kurmaca anlatıcının karşılıklı konuşmalarından oluşan bu bölümler, romanda anlatılan olayların dışında, ayrı bir boyutta ilerler.

Hüseyin Fellâh’ın ilk sayfalarında, anlatıcının uzun tasvirlerle anlattığı korkunç bir mekân ve korkunç bir havada, iki kadın diye bahsettiğı kişilerin diyalogu mimetik tarzda aktarıldıktan sonra, kahramanların konuşmasından anne-kız oldukları anlaşılır. Muhatap; bu bölümlerde, bir tiyatro oyunu izleyicisi edasıyla romanın içerisinde yorumlar yapar:

“Of! Muharrir efendi of! Bunlar ana ile kızmış ha? Hem de pek dertli şeyler olmalı. Baksanıza a, Azrail’i istiyorlar. Vallahi muharrir efendi, ne yalan söyleyelim, biz böyle bir gecenin yarısında hendekler, Kanlıburçlar içinde gezen iki karıyı hayırlı takımından zannetmemiştik.” (s.16-17)

Anlatıcı, kendisinden ‘efendi’ diye bahsederek gerçek kimliğine yakın bir konumda durmaktadır. Bu konumdaki anlatıcı ile muhatap, olayı birlikte izliyormuş gibi bir izlenim uyandırır. Anlatıcı, kızın ayaklarının altından sıcak bir sıvının

aktığını söyleyince muhatap “Kan desene muharrir efendi, kan desene!” sözleriyle anlatıcıyı uyarır ve anlatıcı “Evet! Bu sıcak mayi kandı.” diyerek okurun merakını giderir. (s.21)¹¹⁶ Yazarın okuru bu şekilde metne dahil etmesi, Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıma canlılık katan samimi ve babacan üslubunun sonucudur ve geleneksel anlatımın etkisini taşımaktadır.

Hüseyin Fellâh romanında, ana karakterlerden Şehlevend, cariyе olarak satılınca dilsiz taklidi yaparak kendisini korumaya çalışır. Onun aslında dilsiz olmadığını anlatıcı ile okur aynı anda öğrenir. İlerleyen sahnelerde bir mecliste Şehlevend yine dilsiz taklidi yaparken muhatap anlatıcının olayı değil kızın hâlini anlatmasını ister, “kızın ne durumda olduğunu bilmek isteriz” der. Anlatıcı ise “O kız dilsizdi dilsiz! Hiç dilsiz söylenen sözleri işitir mi ki zihince icra eylediği muhakemât üzerine çehresinde tegayyür görülsün?” diyerek kızın dilsiz taklidi yaptığını bilmiyormuş gibi davranır. (s.141)

Ahmet Mithat Efendi, kurmaca okurunun (aslında gerçek okurunun) roman kahramanlarını çok iyi tanıdığını varsayar. *Hasan Mellâh* romanında anlatıcı, kalabalık bir yemek salonu tasvir ettikten sonra bir kahramandan bahseder ve okurun onu görseydi muhakkak tanıyacağını tasavvur eder:

“Yemek salonunda Monsieur Michelet’yi istimâ’ eden zevât içinde, lacivert kadifeden âlâ bir kat İstanbul elbisesi giyinmiş genç bir İspanyol bulunurdu ki, mübahasenin cereyanı üzerine şakk-ı şefe etmeksizin, kemâl-i dikkat ve itina ile bahsi dinler ve yalnız aralıkta bir çehresinde müstehziyâne tebessümler görünürdü. Eğer erbâb-ı mütâlâadan birisi orada hazır bulunmuş olsa idi, bu genç İspanyol’un bizim Hasan Mellâh olduğunu tanırdı.” (s.200)

Anlatıcı, aynı romanda okurunun bilmediğinden emin olduğu konuları onlara anlatır:

¹¹⁶ Bu söylemin benzer bir örneği **Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr** romanında da karşımıza çıkar. Demir Bey’in yaşını tam olarak bilemeyip askerliği, evlendiği zamanki yaşı, kaç yıllık evli olduğu gibi hesaplarla kahramanın yaşını okura anlatmaya çalışan anlatıcı, okurun zihninden geçebilecek olan şeyleri kendisi söyler ve cevap verir: “İhtiyar deyiversenize!’ mi dediniz? Baş üstüne! ‘İhtiyar!’ deyiverdim!” (s.15)

“Ha, şimdi siz dersiniz ki, Mısır'a adeta hükümdar olmuş demek olan bir adamın harem-serayına gece yarısı uşak girebilir mi? Bunu siz dersiniz ama, Kölemenlerin tarihini bilmediğiniz için dersiniz. Kölemen beyleri gece yatağına yattığı zaman yastığı üzerinde bir çift kubur ve bir kılıç olarak yattığını bilseniz böyle demeysiniz ya? (s.229)

Bu bölümlerde anlatıcı, ‘öğreten’ konumunu hissettirmektedir. Çünkü Ahmet Mithat Efendi için okur; aynı zamanda, eğitilmesi gereken öğrencilerdir.

Ahmet Mithat Efendi, muhatabının dikkatli okurlar olmasını ister ve onları öyle varsayar. *Cellât* romanında, Pol Tonak’ın iki farklı sahnede farklı duygulara kapılmasıyla ilgili çelişki hisseden okurlarına dikkatli oldukları için teşekkür eder:

“Müsamere gecesi Pol Tonak’ın gözü hiçbir şeyi görmez, kulağı hiçbir şeyi işitmez denilebilecek bir hâlde olarak kendi mütalâasına dalmış gitmiş olduğuna dair verdiğimiz haberle, ondan evvel Napolyon’un Elbe ceziresinden hareketi üzerine Pol Tonak’ın dahi iâde-i ikbâl ve hiç olmazsa cebr-i mâfât edeceği ümidine düştüğü hakkında vermiş olduğumuz diğer bir haber arasında, karilerimiz bir tenakuz bulmuşlarsa memnun oluruz. Zira bundan anlarız ki hikâyemizi dikkatlice mütalâa buyurmak şerefîyle bizi müşerref eyliyorlar.”¹¹⁷

Zeyl-i Hasan Mellah’ta Badia, Murat Bey’e Fransızlarla ilgisi olmadığını söyleyince Murat Bey inanır ama Ahmet Mithat Efendi okurun zaten buna inanmayacağını bilir. Kendisi aksini söylese bile okur, bu adamı yeterince tanıdığı için anlatıcının vermiş olduğu yanlış bilgiye rağmen onların doğru düşüneceğinden emindir:

“Murat Bey buna emniyet etmişti ama mîr-i mumâileyh Badia’yı, yalnız bir gayet zengin, zeki, âlim İspanyol mühendisi tanıdığı cihetle emniyet etmişti. Siz ise Badia’yı daha İspanya’da iken yerli müfsidlerin elbet fesadı ve Arap korsanlarının muhabiri ve muahharen Fas ihtilâlinin mürettibi ve Cezayir’de birçok

¹¹⁷ Ahmet Midhat Efendi, **Cellât**, Haz. Nuri Sağlam, Ankara, TDK, 2000, s.50 (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

mefsedetlerin muavini ve İzmir’de Yunan fesadının körükçüsü vesaire, vesaire olarak fesâd-ı mahz bir adam tanıdığınız hâlde, artık ‘Benim Fransızlarla hiçbir münasebetim yoktur.’ dediğini dinler misiniz?” (s.228)

Ahmet Mithat Efendi’nin, romanlarında okuruyla iletişim halinde oluşu, romanların genel bir özelliğidir. “İnanıyor musunuz”, “düşünün bir kere”, “tayip edecekseniz” gibi ifadelerle okurla karşılıklı konuşuyormuş gibi bir edayla hikâyesini anlatır. Bu durum, geleneksel anlatımın etkisinin yazarda bir tezahürüdür diyebiliriz. Örneğin, *Zeyl-i Hasan Mellâh*’ta anlatıcı, Mehmed Ali Bey’in zulümleriyle ilgili okurun fikrini sorar. Sonra da kendi fikrini söyleyerek onları kendi yanına çekmeye çalışır. Okuru yanlış düşünmemesi için uyardıktan sonra neden Mehmed Ali Bey’i haklı gördüğünü, uyguladığı vahşeti savunarak anlatır.

“Lâkin bu babdaki fikrinizi anlamak isteriz. Mehmet Ali’nin şu hareketini memdûh mu görürsünüz, makdûh mu? Eğer bazı yeni hükemânın muhakemesine kapılmış iseniz makdûh görürsünüz. ‘Bu kadar adamın birden canını yakmak mürüvvat-i medeniyetkârâneye sığmaz.’ dersiniz. Lâkin bilmiş olunuz ki eğer hükemâ-yı mezkûrenin hayalâtı mahz-ı hakikat olsa da, hakikat-ı mezkûreye riayet edilseydi Mısır’da Kölemenler hâlâ birtakım eşkıyanın ocağı sayılırdı.” (s.257)

Ahmet Mithat Efendi; okurunun her söze inanmamasını, dikkatli ve uyanık olmasını ister. İnsan tabiatına aykırı sözlere inanmamaları konusunda onları uyarır. *Hüseyin Fellâh*’ta anlatıcı, Ahmet Bey diye bir adamı tanıtip onun evliliğe karşı olduğunu, ilimle meşgul olduğunu, lezzet-i şehvaniyye için bir hanımın nazını çekemeyeceğini anlatır. Bu adam, sonradan Şehlevend olduğunu öğrendiğimiz bir cariye satın alıp onu kucaklayıp öpmeye kalkınca okur anlatıcıya sorar: “Acayip! Haniya Dayızade Ahmed Beyefendi lezâiz-i şehvaniyyeyi bir levsten ibaret görürdü ya?” (s.97) Anlatıcının yani aslında Ahmet Mithat’ın buna verdiği cevap aslında okurdan beklentisini de göstermektedir:

“Evet! Öyle görürdü ama siz Ahmed Bey’in o sözüne inandınız mıydı? Kanûn-ı tabiatın hükmü ve nefsü’l-emrin iktizası fevkinde size bir şey söylerler de

inanırsanız daima böyle itikadınızın hilâfı zuhur eylediğini görürsünüz. Nice Dayızade Ahmed Beyler gördük ki!...” (s.98)

Ahmet Mithat Efendi, romanlarında okuru eğitme görevini üstlenen bir muallim edasıyla onlara tavsiyelerde bulunur. Yazar, birçok eserinde eğitim ve çalışmanın öneminden, insanın kendi kazandığı paranın mirastan daha kıymetli olduğundan, çalışma ahlakından bahseder. Onun olumlu çizdiği kahramanlar (Felatun Bey ve Rakım Efendi’de Rakım, Paris’te Bir Türk’te Nasuh, Müşahedat’ta Siranuş vb.) kendi emeği ile geçimlerini sağlayan hatta çok çalışarak birikim yapan kahramanlardır. Yazar, *Müşahedat* romanında kendi okuruna da kimseye muhtaç olmamalarını, muhtaç olanlara yardım etmek yerine onları çalıştırmak, iş hayatına katmak için çaba sarf etmelerini tavsiye eder. (s.238)

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında, kurgulanan anlatıcı ile muhatabın ilişkisinde taraflar bazen birbiriyle ters düşebilmektedir. *Hüseyin Fellâh* romanında Ahmed Bey tanıtıldıktan sonra adamın yaşadığı olaylar ile anlatıcının anlattığı karakter özellikleri birbiriyle uyuşmayınca muhatap bu duruma karşı çıkar. Derviş olarak tanıtılan bir adam, dervişlere yakışır bir sohbet içinde olmayınca muhatap bu durumu sorgular. Anlatıcı ise onlardan sabırlı olmalarını ister. (s.103) Çünkü ilerleyen sayfalarda okurun haklı olduğu, Ahmed Bey’in görüldüğü gibi biri olmadığı anlaşılabacaktır.

Bazı sahnelerde anlatıcı olaylar ve kahramanlarla ilgili okurun ne düşündüğünü hiç umursamaz. Siz ne düşünürseniz düşünün biz olaya dönelim der:

“Madame Küpeliyan gibi karilerimiz dahi Resmi’nin kuvve-i muğfilesini ne yolda muhakeme etmek isterler ise o yolda muhakeme ededursunlar. Biz haber verelim ki Madam Hamparson Resmi’den gördüğü müsaade üzerine derhal baloya azimet meselesini kararlaştırmaya başladı.”¹¹⁹

Arnavutlar Solyotlar romanında anlatıcı; bir mağara, burada bulunan bir bebek ve kör bir dadıdan bahseder. Fakat bunların kim olduğunu, oraya nasıl ve

¹¹⁹ Ahmet Midhat Efendi, **Karnaval**, Haz. Kâzım Yetiş, Ankara, TDK Yayınları, 2000, s.146-147. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

neden geldiklerini bilmediğini söyler ve okura “Bu mağaraya girip Kör Dadı’yı isticvap edelim mi?” diye sorar. (s.130) Anlatıcı kadını sorguya çekip bazı bilgileri alsa da bunların kim olduklarını öğrenemeyiz. Burada iş yine romanın anlatıcısına düşer ve bu bebeğin Rüstem ile Eftimi’nin bebeği olduğunu, bakıcıyı da onların bulduğunu, buraya neden getirdikleri bilgisini okura ‘metin dışı anlatıcı’ verir.

Anlatıcı, bazı durumlarda gerçeği akıl yürüterek bulmaya çalışır. *Hayret* romanında Acem İsmail’in aslında ilk sahnede karşımıza çıkan Nazmi olduğuna dair anlatıcının şüpheleri vardır, akıl yürütür: “Zihnimizi biraz vukuatın gerisine doğru icra edelim de o gece ***otelini basmış olan hırsızlar meyanında Napoli’de gördüğümüz hokkabaz Mirza İsmail olmağa lâıyk daha başka kim bulunabileceğini araştıralım.” (s.221) Aslında anlatıcı akıl yürütürken bunu okurlarından da beklemekte ve onlara romanı bu şekilde okumaları gerektiğini öğretmektedir.

Anlatıcı, kendisinin ve romanı başından itibaren okuyan okurun roman kahramanlarını anne babalarından ziyade tanıdığını iddia eder. Okuru, kahramanın değiştiğini sanmamaları konusunda uyarır:

“Lâkin biz Ceylan’ı anasından babasından iyi tanırız değil mi? İblislere ders-i mel’anet vermeye muktedir olan bu afacan kızın tabiat ve istidadını Kâzım Bey gibi bir baba ve bahusus Sezayidil Hanım gibi bir ana bihakkın takdire muktedir olamazlar. İhtimal ki onlar Ceylan’ın h^mil olduğunu unuttular bile. Biz unutabilir miyiz ya!? Müddet-i hamli altıncı aya vardı. İşte muhakkakattan olarak bilmelidir ki Ceylan’ın ıslâh-ı nefis etmiş gibi görünmesi karnındaki bu beliyyeden dolayı idi. O beliyyeden kurtuluncaya kadar anasının babasının şefkatine muhtaçtı. Habis, haml henüz daha bu kadar ilerlemeksizin ıskat ile o yükten kurtulmak cihetlerini pek çok düşündü ise de ıskat-ı cenîndeki mehâlik-i azîme-i fizyolojiyyeyi olur olmaz bir ebeden ziyade bildiğinden bir türlü cesaret alamadığı gibi mahsûl-i cinâyeti olan masum yavrudan bilâhare yine tasnî-i mefâsid ve tervîc-i meram yolunda istifade edebilmek ihtimaliyle onu muhafazaya lüzum görüyordu.” (Jön Türk s.189)

Yazar, okurun kendisi hakkında olumsuz düşüncelere kapılabileceği bir mekânda karşımıza çıkınca bu durumu açıklama ihtiyacı hisseder. *Gürcü Kızı yahut*

İntikam romanının ‘Methal’ bölümünde seyyahların genelde Beyoğlu’nda otellerde kaldığını, Osmanlıların ise oralarda fazla vakit geçirmediği için seyyahlarla tanışma imkânı bulamadığını söyledikten sonra kendisinin iki sene önce böyle bir mekânda bir seyyahla tanışarak anlatacağı bu hikâyeyi bahsedilen seyyahtan dinlemesinin tamamen tesadüf olduğunu söyleyerek açıklama yapar ve okurun zihninde olumsuz bir imaj çizmek istemez. (s.10)

Anlatıcının bazen okura güvenmediğine şahit oluruz. *Taaffüf* romanında anlatıcı, kadın kahramanın bir erkek fotoğrafına bakarak mektup yazdığı bir sahneyi tasvir ederken bu fotoğraftaki zatın kim olduğunu bildiğini ama okura sır saklama konusunda emniyeti olmadığı için söylemeyeceğini ifade eder. Muhatap, yemin etmek isteyince ise durumun bu kadar da mühim olmadığını söyleyerek fotoğraftaki zatın Tosun Bey olduğunu söyler. (s.16)

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında kurmaca okurun izlerini araştırdıktan sonra onun 1875 yılında yazdığı *Karı Koca Masalı* adlı anlatısına¹²⁰ anlatıcı ile muhatabın konumu açısından değinmekte yarar görmekteyiz. Bu anlatı, bir karı koca masalı anlatmak isteyen anlatıcının bu masalı anlatamamasının hikâyesidir. Karşısındaki kurmaca okurla sürekli olarak karşılıklı konuşma hâlinde olan anlatıcı, bir hikâye anlatmanın türlü yolları olduğunu hatta burada olduğu gibi anlatamamanın da bir yöntem olduğunu göstermiş olur.¹²¹ Fazıl Gökçek buradaki gibi, hikâyenin bir türlü anlatılamaması meselesinin Don Kişot’ta da örneği olduğuna dikkat çeker.¹²² Yazarın bu anlatıyı kaleme alırken Batılı bir yazardan etkilenip etkilenmediğini bilemiyoruz fakat anlatım tarzı geleneksel hikâye anlatımına yakın durmaktadır. Bu eserde anlatıcı, Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarındaki klasik hikâye anlatma, olayları düzenleme, aktarma, okuru şaşırtma gibi uyguladığı tekniklerden ziyade sadece anlatmanın (ya da anlatmaya çalışmanın) zevkine varmak için konuşan bir konumdadır.

¹²⁰Jale Parla bu metne ‘yokanlatı’ (Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s.80), İnci Enginün ‘tekerleme’ (Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat’tan Cumhuriyete (1839-1923)*, s.195), Mustafa Nihat Özön ‘konuşma kitabı’ (Özön, *Türkçede Roman*, s. 256) der.

¹²¹ Gökçek, *Küllerinden Doğan Anka*, s.149.

¹²² Gökçek, *a.g.e.*, s.126.

Karı Koca Masalı, 22 bölümden oluşan, roman türüne ait giriş gelişme gibi bölümleri, olay örgüsü olmayan hatta bir olay anlatmayan, bugün postmodern anlatı denilen türe oldukça benzer özellikler taşıyan bir anlatıdır.¹²³ “Merhaba ey kari!”¹²⁴ cümlesiyle konuşmaya başlayan anlatıcı metnin sonuna kadar sürekli konuşur. Bir masal anlatmak istediğini söyler ama bu masala bir türlü başlayamaz. Öncelikle bu kitabı eline alan okurun ilk aradığı ‘giriş’ bölümünü bulamayacağını söyler ve giriş bölümleriyle ilgili fikirlerini anlatır. Birinci bölümde anlatıcı sadece kendisi konuşur. İkinci bölümde anlatıma muhatap da dahil olur ve bölüm onun itirazıyla başlar: “Güzel a ey kocakarı masalı muharriri! Şimdi sen kitabına mukaddeme yazmayacaksın diye de senin böyle bir çuval türrehatın dinlenir mi?” (s.78) İlk defa bu bölümde anlatıya dahil olan okur, metnin sonuna kadar üç şekilde anlatının içindeki konumunu bildirir. Bunlardan ilki anlatıcının, muhataptan duyup aktardığı cümleler şeklindedir. Örneğin,

“Ha? Ne dedin? ‘Sen bu karı koca masalıyla galiba herkesi tehhüle teşvik edeceksin de onun için böyle söylüyorsun,’ mu dedin? Tuhaf be! Hiç aklımda olmayan bir şeyi aklıma getirdin.” (s.87) şeklinde anlatıcı, muhatabından duyduklarını tekrarlar. İkinci konum, kurmaca okurun kendi cümleleridir:

“Of! Koca karı masalı mı? Aman muharrir efendi buldun buldun da kocakarı masalını mı buldun? Bari bir genç karı masalı olsa idi!” (s.81)

Son olarak okur, anlatıcının okurun düşüneceğini varsaydığı sözleri dile getirip cevap vermesi şeklinde karşımıza çıkar:

“Ama diyeceksin ki karı koca masalından ne olur? Acaip! Ne mi olur? Zaten hangi masal vardır ki mahiyeti karı koca masalından başka bir şey olmasın?” (s.86)

Anlatıcı ile muhatabın konuşmaları ile sürekli metinden sapmalar yaşanır ve anlatılmak istenen masal anlatılamaz.

¹²³ Fazıl Gökçek’in, *Karı Koca Masalı* ile Hilmi Yavuz’un Fehmi K’nın *Acayip Serüvenleri* isimli anlatısının benzerliklerini ele alan yazısı için bkz. Gökçek, *Küllerinden Doğan Anka*, s.142-154.

¹²⁴ Ahmet Mithat, *Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası*, Haz. Nüket Esen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.75. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

“Gördün mü bir kere? Kağıthane dedim de hatırıma geldi. Dur bari sana da sorayım: Sen Kağıthane’de arabalar arkası sıra koşmaktan bir lezzet alır mısın?” (s.86) örneğinde görüldüğü gibi, konuşma esnasında bir kelime anlatıcıyı farklı farklı konulara sevk eder.

Anlatı esnasında anlatıcı, romanların mukaddime bölümleri, yayıncılık, kocakarı hikâyeleri, yeni romanlar, evlilik, sadakat, güzellik ve çirkinlik, acelecilik, dünyanın geçiciliği gibi birçok farklı mesele hakkında fikirlerini beyan eder. Bu konuşmalar esnasında okur bazen soru sorar, bazen duygusal tepkiler verir, bazen itiraz eder. Anlatıcı onu gören bir konumdadır ve yüz ifadelerinden duygularını anlamaya çalışır:

“Ne o? Yüzünü buruşturmaya başladın ya? Galiba hikâyenin içine bir de koca girmiş olmasına canın sıkıldı. Acaip!” (s.88) cümlesinde muhatabın memnuniyetsizliğini anlayan anlatıcı; “Ne o? Burasını pek dikkatli okuyorsun! Galiba biraz hoşuna gitti. Vakıa hoşuna gidecek bir bahistir.” (s.89) ifadeleriyle muhatabın memnun görüldüğü bölümleri de bildirir.

Anlatıcı muhatabına masal veya hikâye okurken acele edilmemesi gerektiğini anlatırken, yazmış olduğu bu metinle, bir olay anlatmaktan ziyade anlatma ve okuma eyleminin kendisinin zevk alınan bir eylem olmasına dikkat çeker:

“Hususıyla masal okur iken asla acele etme. ‘Aman bakalım alt tarafından ne çıkacak?’ diye sabırsızlık gösterme. Muharrir masalını nasıl yağlandıra ballandıra yazmış ise sen de öyle yağlandıra ballandıra oku! İşte masalın tadını tuzunu o zaman anlarsın.” (s.95)

Bu bölümlerde anlatıcı, kurmaca okur nezdinde gerçek okuruna da okuma eyleminin nasıl olması gerektiği konusunda ders veren konumdadır. Kurmaca okur bu amaca hizmet eden bir aracı durumundadır.¹²⁵

Bu eserde dikkate değer bir başka husus, anlatıcının yazar kimliği ile olan ilişkisidir. Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıcı, kendi çıkardığı dergilerden veya yazmış olduğu kitaplardan bahsederken yazar kimliğini gizlemez, Ahmet Mithat kimliği ile konuşur. Söz gelimi ‘Dağarcık mecmuamız’ veya ‘bundan

¹²⁵ Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, s.36.

on yıl önce kaleme aldığımız filan roman' gibi ifadelerle Ahmet Mithat'ın dilinden konuşur. Bazı yerlerde “Sakin Ahmet Mithat çıldırmış da silsile-i muhakemeyi kaybetmiş zannetmeyiniz” (YBM 46) gibi ifadelerle, bazen “hikâyenin muharriri olmamız hasebiyle söyleyebiliriz ki” gibi bildirimlerle anlatıcı ile yazarı çok yakın bir konuma getirir. Fakat *Karı Koca Masalı*’nda bu tutumunun tam tersi bir tutumla karşılaşırız. Yayıncılık hakkında konuşurken: “Bir vakit herifin birisi tab ve neşreylediği mecmua-ı fenniye ve hikemiyenin adını (Dağarcık) koymuş idi.” (s.76) cümlesinde Ahmet Mithat’a ‘herifin birisi’ diyerek ondan bir başkası gibi söz eder. Aynı cümlelerin devamında bu tutumunu sürdürür:

“Derken âlemde ne kadar kapkacak var ise ortaya koymasınlar mı? ‘Cüzdan’ dediler çıkardılar. ‘Çanta’ dediler çıkardılar. ‘Kasa’ dediler çıkardılar. ‘Dolap’ dediler çıkardılar. ‘Çekmece’, ‘konsol’, ‘sandık’ dediler çıkardılar. Hasılı efendim ‘torbacık’ dediler çıkardılar, ‘morbacık’ dediler çıkardılar, ‘içi dolu çorbacık’ dediler çıkardılar. En sonra birisi ‘ambar’ dedi çıkardı. Hem de yalnız ambara ve bir değil, beş değil, on değil, yirmiye de kanaat etmeyip tamam kırk diye ‘kırk ambar’ çıkardı.” (s.76)

Anlatıcının türlü meseleler hakkında düşüncelerini aktardığı, tam masalı anlatacakken araya giren çeşitli fikir aktarımlarından dolayı bir türlü anlatacağı masalı anlatamaması şeklinde ilerleyen hikâyenin sona erdiğini duyan muhatap, eserin sonunda itirazını dile getirir. Bu itiraza anlatıcının verdiği cevap, bu metnin yazılış amacına uygun olarak kaleme alındığı şeklindedir. Bu şekilde okununca okurun da zevk alacağı bir metin yazdığını söyleyen anlatıcının eserini savunması ile kitap sona erer:

“Canım bu nasıl masal? Mahiyeti ‘Bir varmış bir yokmuş, bir karı ile bir koca var imiş, çirkin imişler ama birbirini sevmişler. Onlar ermiş muratlarına, biz çıkalım kerevetlerine,’den ibaret kaldı.

Hayır birader! Bu kadarcık bir hikâye böyle elli altmış sahife doldurur mu? Ama sen sözü uzattıkça uzattın da...

Öyle ya? Fakat uzattıkça uzattığım söz hep karı koca masalı olup içinde sevk-i kelâm iktizasınca bazı mertebe başka masallar dahi var ise de onlar dahi kariya kocaya ve karılığa kocalığa ait olan masallar gibi teemmül ile mütalaa edenleri müstefit edecek şeylerdendir. Ya sana bir değirmencinin bir kara kedisini söylemiş olsa idim ne yapacak idin? Yine dua et ekser sahifelerinde ağzın salyalarını akıtan bir karı koca masalını söyledim.” (s.139)

Anlatıcı ile okurun sürekli çekişme hâlinde olduğu metinde belirleyici olan anlatıcıdır, onun egemenliği ile devam eden¹²⁶ metin onun egemenliği ile sonlanır.

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında, teorik sınıflandırmaların dışında kalan, bu tasniflere uymayan anlatıcı denemeleri ile karşılaşıldığını yukarıda belirtmiştik. *Arnavutlar Solyotlar* romanında böyle bir deneme örneği karşımıza çıkmaktadır. Şöyle ki; romanın anlatıcısı, metin dışı ve hâkim konumdayken bir anda metin içi bir konuma geçiş yapar. Bu ani geçişte yalnız değildir. ‘Biz’ zamirini kullanarak sahnede yalnız olmadığını hissettirir. Buradaki ‘biz’ zamiri ile kastedilen, kurmaca anlatıcı ile kurmaca okurdur. Yazar bu değişikliği şöyle uygular:

Metin dışı, üçüncü tekil şahıs anlatıcı, o günlerde bir Bulgar tarafından yazılan bir makalenin Osmanlı matbuatında gördüğü ilgiden, kendisinin de bu makalenin etkisiyle *Tercüman-ı Hakikat*’te yazdığı bir makaleden ve bu makalenin başlığının ‘Bir Kanlı Visal’ olduğundan bahsettikten sonra, her visalin bir visalhanesi olacağını söyleyerek bu ‘dâr-ı visâl’i tasvir etmeye başlar. Bir vadide, iki kayanın arasına inşa edilmiş bir binayı tasvir eder anlatıcı. Binanın büyüklüğü, kapıları, pencereleri, merdivenleri tek tek tasvir edildikten sonra bir anda anlatıcı ile muhatap birlikte binanın içinde belirir, olaylara şahit olmaya başlarlar. Bu ani geçişin yapıldığı romanın ilgili bölümü şu şekildedir:

“Yatakların baş tarafları, yani ambarın kaplamaları etrafına iki sıra iri çiviler mihlanarak üzerlerine tüfekler, tabancalar, kılıçlar, palalar, yatağanlar, palaskalar, dağarcıklar asılmış olduğundan orasını gören silah bedesteni zanneder.

¹²⁶ Gökçek, *Küllerinden Doğan Anka*, s.150.

Bu müthiş mahâlle takarrüp ettiğimiz zaman kapı önünde pür-silâh bir Arnavut görürüz. Lakin bizim dost olduğumuzu tanıdığı cihetle duhulümüze mümanaat şöyle dursun sağ pençesiyle defaatle göğsüne vurarak hoş geldiğimizi sefalar getirdiğimizi tebrik eyler.

Kapıdan içeriye girdiğimiz zaman, ahırın en karanlık bir tarafında diğer bir Arnavut daha bulunur ki varlığı yalnız mazgallardan giren ziyaya mukabil gelen silâhların cüz'î parlıltısından münfehim olur.” (s.13)

Örnekte de görüldüğü gibi ilk paragrafta metin dışı konumda bulunan, mekânı tasvir eden üçüncü şahıs anlatıcı bir anda metin içi konuma geçerek ‘biz’ zamiriyle anlatmaya başlar. Bu anlatım tarzı birkaç sayfa boyunca devam eder. Anlatıcı ile yanındakiler, binanın içinde gezerken yatakta yatan adamlar görürler. Yataklardan birinde, hasta bir adamın yattığını görünce durumunu merak ederler:

“Biz oraya varınca adamcağız göz kapaklarını kaldırmağa pek güç dermanı olduğunu gösterecek bir aczile gözlerini açar! Bize bakarsa da hiçbir söz söylemez! Bizim oraya vürudumuz üzerine arkamızdan gelip birikmiş olan Arnavutların yüzüne bir tavr-ı istâzâhla bakarız. Cümlesi kemâl-i ye’s ile gözlerini yere indirerek bize bir söz söylemezlerse de biz bu sükût-ı fasihten anlarız ki şu kahraman ümitsiz bir hâldedir.

Hastayı taciz etmemek için yanında çok durmayarak diğer dıl’a çekilip yatakların üzerine otururuz. Arnavutların en ileriye gelenlerinden bazılarıyla konuşmağa başlarız. Onlardan öğreniriz ki bu adam iki gündür mecruh yatıyor. Vücudunda hemen kan kalmamış olduğu cihetle hayatından ümitler münkatı’dır.” (s.14)

Anlatıcı ile yanındakiler orada otururken aşağıdan bazı sesler duyulur ve içeriye aşağıda karşılaştıkları Arnavutlar ile Rum bir kadın gelir. Kadını görebildiği kadarıyla tasvir eden anlatıcı, oradaki konuşmaları aktarır. Askerlerden biri bu kadını; Paşa efendinin, Rüstem Bey’le görüştürmek için gönderdiğini söyler. Askerler kadını hastanın yanına götürürler. Bu sahneleri anlatan anlatıcı orada bizzat bulunduğu hissini aktarmaya çalışır:

“Bizimle konuşan Arnavut bu tebliğ üzerine hemen yerinden fırlayıp Rumca olarak ‘Buyurunuz!’ diye evvelce bulunduğumuz dıl’a, yani mecruhun yattığı yere doğru yürümeye başlar. Kadın da arkasından! Biz de onların arkasından!” (s.15)

Yaralı Rüstem ile kadının konuşmalarından kadının adının Eftimi olduğunu, düşmanlardan Rüstem’in intikamını aldığını, Rüstem’in naaşını ararken Paşa’nın onu buraya getirdiğini, onu son bir kez daha gördüğü için çok mutlu olduğunu öğreniriz. Bu aktarımlardan sonra anlatıcı, kıza bir hal olduğunu söyler ve kızın da yaralı olduğu anlaşılır. İki ümitsiz hastayı bu şekilde bir araya getiren anlatıcıya okur, bu işin aslını öğrenmek istediğini söyler ve anlatıcı, olayları bizzat görmediğini, olaya hayâlen vâkıf olduğunu, bu vukufundan dolayı kendisi şahit olmuş gibi anlattığını bildirir. Yani anlatımda meydana gelen bu değişiklik, anlatıcının anlatacağı hikâyeyi hayalinde canlandırması ve bunları farklı bir teknikle aktarmak istemesinden kaynaklanmıştır:

“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 vâkıa nazar-ı temâşâmız önünde vukua gelir gibi yazdık. Zaten insan demek hayalinden ibaret değil midir?

Facianın zamân-ı vukuu: ... ” (s.16-17)

Bu bölümden sonra anlatıcı, tekrar metin dışı konumuna geçerek tarihte yaşanmış olan bu hikâyeyi aktarmaya başlar. Anlatıcının bu bölümlerde kısa süreliğine yapmış olduğu teknik yenilik, yazarın hikâye anlatmaktaki hünerini ve bu sanat üzerine ne kadar düşündüğünü, yeni teknikler deneme konusundaki heyecanını ve cesaretini göstermektedir. Romanı anlatmaya sondan başlayıp bu kanlı visalin kahramanlarının hikâyesini anlatmaya başlayan yazar, böyle davranarak okurun da ilgisini çekeceğini düşünmektedir. Bu uygulamada en dikkate değer şey, yazarın

hayalini yıllar öncesinde yaşanan olayların yaşandığı mekâna konumlandırarak olayın içerisine çoğul anlatım kipiyle dâhil olmasıdır.

Tüm bu örneklerde görüldüğü gibi Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcının yer aldığı konumun hemen yanı başında yer alan muhatap/okur, romanların önemli bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanlara bir bütün olarak baktığımızda kurmaca okurun Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki yeri ve önemi açıkça görülmektedir. Kurmaca okur, bazen gerçek okurun aklında oluşabilecek soruların cevabını açığa çıkarma bazen de yazarın ideal okurundan beklentisini dile getirmesini sağlayan bir unsur olma işlevini yerine getirmektedir. Anlatıcı ile okurun bu ilişkisi romanın çerçeve hikâyesi gibi anlatılan hikâyeden ayrı bir konumda bulunmaktadır.¹²⁷ Jale Parla, yazarın tüm eserlerinde bir muhatap arayışında bulunmasının yazarlığının yanında matbaa sahibi olmasından kaynaklandığını belirtir:

“Ahmet Mithat basılı sözün nasıl yayılabileceğini bir tüccar olarak gayet iyi hesaplayabiliyor; bu yayılmanın etkisini ise bir yazar-eğitici olarak ancak kestirmeye çalışabiliyordu. Yani yalnızca bir matbaa sahibi ya da yalnızca bir yazar olsaydı işi daha kolay olurdu; ama kendi kitaplarını basan bir yazar-yatırımcı olunca işi, belki de Cervantes, Sterne, Fielding, Diderot gibi ilk romancılarınkinden daha da güçleşiyor, onların boğuştuğu “muhatap” sorunundan daha da ikircikli bir biçimde etkileniyordu.”¹²⁸

Parla'ya göre, Ahmet Mithat Efendi'nin okurla ilişkisi, dönemin diğer yazarlarından farklı bir yapıdadır:

“Kendilerini eğitimci, reformist, toplum normlarının belirleyicisi ve toplumsal ahlakın koruyucusu olarak gören bir avuç yazarın hedef aldığı kitle elbette sıradan insandı -Tanzimat'ın getirdiği yenilikleri doğru algılayıp

¹²⁷ Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, s.41.

¹²⁸ Jale Parla, “Rakım Efendi'den Nurullah Bey'e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat'ın Romancılığı”, *Merhaba Ey Muharrir “Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar”*, Haz. Nüket Esen- Erol Köroğlu, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, s.25.

hazmetmesi beklenen, okuryazar ama büyük entelektüel iddiaları da olmayan bir kitle. Kimi romancıların, Namık Kemal, Recaizâde Ekrem, Samipaşazâde Sezai gibi bu kitleyi hayallerinde rahatlıkla soyutladıklarını fark ederiz. Onlar bu soyut okura hitap ederek yazarken her şeyi bilen, değerlendiren, koruyucu, eğitici, yönlendirici tanrısal yazar sesini uygulamakta bir sakınca da görmemişler, güçlük de çekmemişlerdir. Ahmet Mithat'ın yazılarında benimsediği yazar sesi de genel olarak budur. Ama onu diğer romancılardan ayıran bir özelliği vardır: Bu yazar sesini benimserken soyut bir okul kitlesi hayal etmeyi reddetmiş; muhatabını somutlaştırmış, bu somutlaştırma sonucunda da son derece kendine özgü bir anlatı tekniği geliştirmiştir.”¹²⁹

Değerlendirmelerini edebiyat biliminin kendi döneminde ulaştığı ölçütlere göre yapan Tanpınar ise yazarın okurla olan bu ilişkisinin, romandaki bütünlüğü bozduğunu düşünür:

“İşte Ahmed Midhat Efendi’yi romancılıktan alıkoyan şey kendisine verdiği bu söz hürriyetidir. Nasıl tulûat tiyatrolarını aktörün devamlı surette seyirci ile konuşması öldürmüştü, Midhat Efendi romanını da muharrirle okuyucunun daimi münasebeti öyle bozar.”¹³⁰

Edebiyat biliminin bugünkü ölçütlerine göre değerlendirildiğinde ise Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında görülen anlatıcı ve anlatıcı-muhatap ilişkisi özgün ve incelenmeye değerdir.

3.2.4. Tanıklık İşlevi

Genette tanıklık işlevini, olayların anlatıcı üzerinde oluşturduğu his ve anlatıcının bilgi kaynaklarını belirtmesi olarak tanımlar.¹³¹ Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıcısı romanı anlatırken olaylara kendisini o kadar kaptırır ki bir film veya tiyatro oyunu izleyen izleyici gibi yorumlar yaparak kendi duygu ve düşüncelerini metne eklemekten çekinmez.

¹²⁹ Parla, **a.g.m.**, s.26.

¹³⁰ Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.463-464.

¹³¹ Genette, **Anlatının Söylemi**, s.256.

Hasan Mellâh romanında sevgilisini ararken türlü maceralar yaşayan Hasan, Esmâ ile sohbet ederken kendi hikâyesini anlatır ama sevgilisi Cuzella'dan bahsetmez. Anlatıcı, bunun üzerine tahmin yürütür; bir tiyatro izleyicisi edasıyla yorumlar yapar:

“Burada Hasan kızın sözünü kesip, kendisinin nasıl bir adam olduğunu anlatmaya başladı. Pek dertli, fakat başkalarının asla tahammül edemeyeceği kadar dertli olduğunu ve binaenaleyh dert sahibi olan sair bîçaregâna yardım edebilmekle teselli bulunduğunu ve bu teselli kendisi için pek büyük bir lezzeti dahi icap eylediğini anlatıp, bu hikâye-i hâl meyanında pederinin şehadetini ve Yakub el Deca'dan nasıl ahz-ı intikam eylediğini, haydutlar sefinesinde gördüğü ahvalı, Madame İlia fıkasını, filânı anlatıp, yalnız Cuzella'yı kale almamıştı.

Niçin?

Hasan'ın en büyük derdi bu mesele olduğu halde bunu niçin söylemedi?

Bu oğlan mutlaka Cuzella'ya verdiği vaadini gevşeltti. Vallahi böyle bir şey oldu. Ölse söylerdi. Zira Madame İlia'ya dahi söylemişti. Bu defa Esmâ'ya söylememesi ancak kızın kendi hakkındaki muhabbetini kazanmak içindi. Zaten akşam Alonzo'ya "hesabım, hesabım" diye söylemiş olduğu söz dahi bunu işrâb ve ima etmez mi ya?" (s.308)

Yine aynı eserde Esmâ'yı elde etmek için yarışan Sarı Yakup ve Canürktü inatlarından vazgeçmeyince anlatıcı şu yorumu yapar: “Amma inat ha! İş işten geçtikten sonra bile hâlâ devam ediyor!” (s.255)

Hayret romanında anlatıcıyı etkileyen husus bu kez tiyatro binasının ışıkları, bu ışıkların localardaki insanlar, kıyafet ve takılara aksetmesiyle oluşan atmosferdir: “Hakikat geceleri bu misillü bir cemiyette gaz ziyasının elmaslar üzerine isabet etmesi ne güzel bir temaşa husule getirir.” (s.170)

Anlatıcının tanıklık işlevinin göstergelerinden biri de herhangi bir durum karşısında anlatıcının kendi yorumunu aktarmasıdır. Bu duruma Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında sıkça rastlanmaktadır. Örneğin, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanında Hasan ile Cuzella'nın ilk görüşte birbirlerine bu kadar büyük bir aşkla bağlanmalarını okurun “mantıklı” olarak değerlendirmesi için araya girerek

durum değerlendirmesi yapar ve okuru bu aşkın normal olduğuna, bulundukları şartların onları bu aşka sevk ettiğine ikna etmeye çalışır:

“Hasan ile Cuzella'nın muaşakaları hakkında buraya kadar verdiğimiz malûmat hulâsaten muhakeme edilecek olsa, bunların bu kadar sür'at-i alâkalarına taaccüp olunur. Vakıa Cuzella Hasan'ın resmiyle iştigal ede eden 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.

Ancak bu yolda edilecek muhakemeleri nakıs bırakmayıp etrafiyla etmek lazımdır. Vakıa taaşşuk için yalnız cemal kifayet etmeyip, ahlak dahi lâzımdır. Ya gece yarısı sirkat ve icabına göre cerh ve lüzumuna göre katli bile göze aldırılmış ve bahusus deniz haydutu olmak mülâbesesiyle tutulduğu anda salb olunacağını bilip durmakta bulunmuş olan bir herif, haydut olmadıktan başka şayet âşık sıfatıyla gelip de tutulursa, kızın şöhet- i iffetine halel geleceğinden, bu iffeti muhafaza için salb olunmayı dahi göze aldırarak kadar numûne-i ahlâk olabilir mi? Öteden beri simasından hoşlandığı bir adamdan ilk mülakatta böyle bir numune dahi alınca Cuzella'nın derhal rabt-ı kalb edebilmesi pek tabiidir. Hasan'a gelince, biçare çocuk kendisini eşkıyanın refakat-i mel'unanesinden kurtarmayı ve bahusus daha evvelki tehlikeden kat'-ı nazar, haydutlar elinden canını kurtardıktan sonra refakatlerinden de sıyrılmayı dünyaya yeniden gelmiş olmak kadar büyük bilirken, bir de تنها bir mahalde öteden beri resmine tapmal<ta bulunan bir melek-simanın kendisine hürriyetini, hayahını, vücudunu teklif eylediğini görür ve bu hal zaten bir büyük saadet olmaktan kat'-ı nazar, kendi selametinin dahi vesile-i mahzı olduğunu müşahede ederse, alaka etmez de ne yapar? (s.95)

Aynı romanda bir başka sahnede anlatıcı, bir tiyatro izleyicisi edasıyla gördüğü durumlar karşısında kendi kendine yorumlar yapar:

Hasan, Esmâ ile sohbet ederken kendisinden bahseder ama Cuzella'dan bahsetmez. Anlatıcı bunun üzerine tahmin yürütür, bir tiyatro izleyicisi edasıyla yorumlar yapar:

“Burada Hasan kızın sözünü kesip, kendisinin nasıl bir adam olduğunu anlatmaya başladı. Pek dertli, fakat başkalarının asla tahammül edemeyeceği kadar dertli olduğunu ve binaenaleyh dert sahibi olan sair bîçaregâna yardım edebilmekle teselli bulunduğunu ve bu teselli kendisi için pek büyük bir lezzeti dahi icap eylediğini anlatıp, bu hikâye-i hâl meyanında pederinin şehadetini ve Yakub el Deca'dan nasıl ahz-ı intikam eylediğini, haydutlar sefinesinde gördüğü ahvali, Madame İlia fıkrasını, filânı anlatıp, yalnız Cuzella'yı kale almamıştı.

Niçin?

Hasan'ın en büyük derdi bu mesele olduğu halde bunu niçin söylemedi?

Bu oğlan mutlaka Cuzella'ya verdiği vaadini gevşeltti. Vallahi böyle bir şey oldu. Ölse söylerdi. Zira Madame İlia'ya dahi söylemişti. Bu defa Esmâ'ya söylememesi ancak kızın kendi hakkındaki muhabbetini kazanmak içindi. Zaten akşam Alonzo'ya "hesabım, hesabım" diye söylemiş olduğu söz dahi bunu işrâb ve ima etmez mi ya?" (s.308)

Anlatıcı, anlattıklarının kendisi üzerinde bıraktığı hisleri aktararak tanıklık işlevini yerine getirdiği gibi bilgisinin kaynaklarını da bildirerek bu işlev sayesinde hikâyesinin inandırıcılığını kuvvetlendirmeye çalışır. Tarihî bilgiler içeren romanlarında anlatıcı okuru, konuların anlatıldığı tarih kitaplarına yönlendirir. Bu olayları tarih kitaplarından öğrendiğini, bu kitaplarda anlatılmayan detayları kendi hayal dünyasında tamamlayarak aktardığını söyler.

Müşahedat romanında anlatıcıya, doğumundan itibaren başına neler geldiğini anlatan Siranuş, bu bilgilerin kaynağını da anlatıcının metne eklemesini ister:

“-Ya karileriniz bu malûmatı nasıl aldığınızı bilemeyerek, hayalî olduğuna zahip olacak olurlarsa?

Vakıa Siranuş'un hakkı yok mu? bu malûmat bilahare kendisi tarafından, zangoç bulundurulularak ve hatta Madam Bayzaru'l-uyûnî de görülerek ve o zamanki inayetinden dolayı teşekkürât-ı lâzimesi de ifa edilerek istihsal olunmuştu. Ben şu izahatı burada vermemiş olduğumu noksan addettim. Elimdeki müsvedde

paketini karıştırarak izâh-ı mezkûr nereye girmek lâzımsa oraya işaret eyledim.”
(s.197)

Gürcü Kızı yahut *İntikam* romanında anlatılan hikâye, Alman bir seyyah olan Gilliom Sanc tarafından anlatılır. Anlatıcı konumuna Gilliom Sanc’ın getirildiği söylene de bu metnin anlatıcısı da Ahmet Mithat’ın metin dışı anlatıcısıdır. Bu romanda konumuz açısından önemli olan husus, aktarılan Gürcü kızı hikâyesini Gilliom Sanc’ın birçok kaynaktan dinleyerek elde etmiş olmasıdır. Tanıştığı herkese bu hikâyeye ilgili sorular soran, eksik kalan kısımları başkalarına danışan Sanc, derlediği bilgilerle bir hikâye oluşturup anlatır.

Yazar, *Esrar-ı Cinâyât*, *Demir Bey* yahut *İnkişâf-ı Esrâr*, *Arnavutlar Solyotlar*, *Fennî Bir Roman* yahut *Amerika Doktorları* gibi romanlarını gazete haberlerinden mülhem yazdığını romanın başında belirtir. *Gürcü Kızı* romanında olduğu gibi *Altın Aşıkları* romanında da anlatıcı, bu olayı okuduğu bir gazete yazısından sonra konuştuğu bir dostundan öğrenerek yazdığını söyler, kaynağını bildirir.¹³²

Roman her ne kadar hayale dayanan kurmaca bir tür olsa da okuru anlattıklarına inandırma amacı taşıyan yazar için aktardığı bilgilerin kaynağını vermek önemlidir. Bu nedenle yazarın romanlarında anlatıcının tanıklık işlevi de diğer işlevler kadar mühim bir konumdadır.

3.2.5. İdeolojik İşlev

Bir yazarın, yazdığı metin aracılığı ile kendi düşüncelerini okura aktarmasına anlatıcının ideolojik işlevi denir. Bu işlevi yazarlar bazen metnin anlatıcısına bazen kahramanlarından birine yükler. Buraya kadar gördüğümüz örneklerden de yola çıkarak diyebiliriz ki Ahmet Mithat Efendi’nin romancılığında, yazarın ideolojisinin okura aktarılmasının önemi inkâr edilemez. Siyasi, iktisadi, sosyal ve kültürel düşüncelerini romanlarında okuruna aktarmayı amaçlayan yazarın

¹³²Ahmet Midhat Efendi, *Altın Aşıkları*, Haz. M. Fatih Andı, Ankara, TDK Yayınları, 2003, s.7. (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

bu düşünceleri hususunda birçok çalışma yapılmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki ideolojik düşünceler, çalışmamızın konusu olmadığı için biz, anlatıcının bu işlevi nasıl uyguladığı meselesini örnekler üzerinden göstermeye çalışacağız.

Esrâr-ı Cinâyât romanı yazarın adalet konusunda yapılan ıslahatları sık sık dile getirdiği polisiye bir romandır. Romanın başında faili meçhul bir cinayet ve bu cinayetin faillerini araştıran Müstantik Osman Sabri Efendi ile karşılaşırız. Osman Sabri Efendi'nin soruşturma esnasında yaşadığı zorluklar, bu cinayete bağlı bir başka cinayetin daha işlenmesi ve hatırı sayılır kişilerin müdahalesiyle işlerin zorlaşmasını konu edinen roman, adlî ıslahatları övmek amacıyla yazılmış gibidir:

“... Bununla beraber usûl-i cedîde-i adliyyece dahi hiç yanlışlık olmaz, hiç zulüm edilmez diye inat etmiyoruz. Fakat sehiv de, ıtmâ da daha güç ve daha nadir olur. Zira verilecek hüküm beş altı hâkimin ittifak veya ekseriyyet-i ârâsıyla verilmek lâzım gelip, bunların hatası da, tamahı da daha az olduktan maada itirâz ale'l-hükm ve iştikâ ani'l-hükkâm istinâf-ı temyiz gibi o hataları uygunsuzlukları tashih ve ıslâh edecek çareler dahi vardır.

İşte bu mülâhazata mübtenîdir ki, bundan evvelce adâlet-i kanûniyyece Farûk-sıfat olan padişahımız efendimiz hazretlerinin, bunca ıslâhât-ı meşkûreleri meyanında en mühimlerinden birisi dahi ıslâhât-ı adliyye olduğunu irat eylemiştik.” (s.27)

Ahmet Mithat Efendi, romanlarında kendi fikirlerini beyan ettiği istitrad bölümlerinde kurmaca anlatıcının yerine kendisi konuşuyor gibidir. Mesela, *Çengi* romanında yeni doğan bebeklerin anne sütüyle değil, inek sütüyle beslenmesi gerektiğini anlatırken kendisini örnek gösterir.

“Bize sorar iseniz inek sütünü kendi validesinin sütüne dahi tercih eyleriz. Zira validesinin emrâz-ı cismaniyye ve nefsanîyyesinden süt vasıtasıyla çocuğun dahi müteessir olması tabîîdir. Allah bize üç çocuk verdi. Birisini geriye alarak ikisi henüz elimizdedir. Büyüğünü halkımız nezdinde malûm ve meşhur olan suretle validesine emzirttik. Zaten validesi dahi nahif bir şey olduğundan hem

kendi sıhhatini hayliden hayliye zayi eyledi hem de çocuk bir za’f-ı küllî içinde büyüdü. İkincisini hıfzıssıhha-i cedîdenin tavsiye eylediği yolda besledik yani doğduktan üç dört gün sonra inek sütüyle beslemeye başlayıp bir aralık dahi ‘farine lactée’ yani sütlü un dedikleri terkibi bulamaç ederek yedirdik. Çocuk yalnız bir kere nezle olmaktan başka hiç hastalık görmediği hâlde büyüdü. Hem de ol kadar gümrah çıktı ki dokuz aylık derecesini görenler bir buçuk yaşında zanneylediler.” (s.70)

Bu bölümlerde Ahmet Mithat Efendi, kurmaca anlatıcıyı kendisi adına bir ‘spiker’ olarak kullanır: fikirlerin sahibi yazar, bu görüşleri aktaran unsur ise anlatıcıdır.

Yukarıdaki iki örnekte yazar, kendi düşüncelerini anlatıcı aracılığı ile anlatmıştır. Fakat her zaman bu tekniği kullanmayan yazar bazı romanlarında fikirlerini roman kahramanına anlattırır.

Ahmet Mithat Efendi’nin Türkçülük ideolojisini savunduğu *Ahmet Metin ve Şirzad* romanının baş kahramanı Ahmet Metin, oldukça kültürlü ve varlıklı bir genç olarak çizilmiştir. Romanın başından sonuna kadar Ahmet Metin konuşur, diğer kahramanlar dinler. Seyahat esnasında tanıştığı Madam Neofari onun anlattıklarını hayranlıkla dinler ve yanından bir dakika bile ayrılmak istemez. Hatta ‘Şirzad’ romanının izini sürmek için yola çıkan Ahmet Metin’e bu yolculuk esnasında refakat eder. Yazarın tarih, edebiyat, mitoloji, milliyet gibi konularda fikirlerini aktaran vasıta bu romanda Ahmet Metin’dir. İslamiyet’ten önceki Türk kavimlerinin üstünlüklerini anlatır, daha önce Hasan Mellâh’ın gemisinin adı olan ‘Meliketü’l-Bahr’ ismini verdiği gemisinde çalışan bütün mürettebatı (hizmetçiler hariç) Türklerden seçer. Bu fikirlerini aktardığı arkadaşı Hüseyin Basri, İslamiyet’ten önceki Türk kavimlerinin büyüklüğünü duyunca çok şaşırır ve anlatıcının fikirlerini yansıtan kahraman Ahmet Metin, hem bilgisinin kaynağını göstererek anlatıcının tanıklık işlevini hem de ideolojik işlevini yerine getirir:

“Ne taaccüp ediyorsunuz? Ben bunları, Sahayifü'l-Ahbar nam tarihte okudum. Tevarih-i sairede dahi vardır. Hâlbuki Türklüğü, Abbasiyeden dahi bed' ettirmeyiniz. Türk kavmi, pek kadim, büyük, pek âli-haslet bir kavimdir.”¹³³

Aynı romanın sonunda, Neofari kocasıyla barışır, yaşadıklarını bir gazetede neşreder, mutlu bir hayat yaşamaktadır. Ahmet Metin; bir gazete haberinden Neofari'nin bir nehir kenarında kocası ve kızıyla yaptığı gezi esnasında yaşadığı bir kaza sonucu nehre düşüp boğularak can verdiği haberini okur. Neofari, Ahmet Metin'in gemisinde seyahat ederken Ahmet Metin'i cariyesinden kıskanıp onu öldürmek istemiş, bunu duyan bir çalışanı uyku esnasında denize atarak öldürmüştür. Bu cinayeti Ahmet Metin bilmemektedir fakat yazar bu suçun cezasını romanın içinde kahramana çektirir ve kahramanı aynı şekilde öldürür. Kıssadan hisseyi ise bir ayetle okuruna bildirir:

“Böyle müstağrak-ı derya-yı esef olanların birisi de Ahmet Metin oldu. Fakat bizim bildiğimizi o dahi bilse idi tefekküren başını hikmet-i ceybine eğerek der idi ki: Ceza amel cinsindendir. Her kim zerre miktarı hayır yapar ise onu görür. Ve her kim zerre miktarı şer yapar ise onu görür.” (s.743)

Paris'te Bir Türk romanında Paris'e gidip orada tanıştığı herkesi kendisine hayran bırakan romanın ana kahramanı Nasuh; kalabalık bir mecliste ecnebilerle, İslam'ın erkeğe dört kadına kadar evlenmesine izin vermesi olayını uzun uzun tartışır. Burada da Nasuh'un cümleleri yazarın düşüncelerini yansıtmaktadır. Nasuh; öncelikle erken yaşta evlenen Müslüman kadınların erken yaşta çöktüklerini, erkeklerin ise o yaşlarda hala genç sayıldığını, İslam'ın böyle durumlarda erkeğe tekrar evlenmesi için izin verdiğini ama emretmediğini, Avrupa'daki erkeklerin ise evlenmeseler bile eşlerini aldattıklarını anlatarak karşısındakileri ikna eder:

“Bizim şeriat-ı Muhammediyye, şeriat-ı İseviyye gibi insanı insanlığın fevkinde yani melek olarak farz edip de ahkâmını dahi ona bina etmiyor. İnsanın her ihtiyacının önünü açık bırakmaya lüzum görüyor. Eğer bir karı ile mümkün değil iktifa edemeyecek olan erkeğe taaddüd-i zevcât için cevaz göstermemiş olsa

¹³³ Ahmet Midhat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzat*, 72.

idi, fuhşu namussuzluk addetmemesi lâzım gelirdi. Böyle olmaktan ise insanı hür bırakıp da mürüvvet-i merdaneye dahi ona terk etmek...” (s.180)

Bu cümlelerin ardından sorulan sorular üzerine Nasuh; “mürüvvet-i merdâne”nin nasıl olması gerektiği, eşler arasında adaletin sağlanmasının önemi gibi konular hakkında bilgi verir.

Ahmet Mithat Efendi için en önemli hizmet, ‘din ve devlet için çalışmaktır.’¹³⁴ Bu uğurda kalemle çalışmakla kılıçla çalışmayı eşit görmektedir. Yazara göre hangi vasıtayla olursa olsun her insan kendi gücü nisbetinde çalışmalıdır. *Müşahedat* romanında anlatıcı ile Seyyit Mehmet Numan, ticaretin ve şahsî teşebbüsün öneminden bahsederler. İkisi de benzer fikirlere sahiptirler. Seyyit Mehmet Numan; kendi hayat hikâyesini anlatırken gelen memuriyet teklifini reddettiğini, ticaret imkânı varken bu makamı işgal etmenin devletin imkânlarını boşuna kullanarak hakka girmek olduğunu söyledikten sonra ticaretin önemini vurgular:

“Tana’um denilen şey tarik-i kesb ve kârda neden mümkün olamasın? Asıl o tarikte mümkün olur. Helâlinden milyonlar kazanmak için başka tarik var mıdır? Avrupa’ya baksanız a, kesb ve kârları sayesinde her biri bir beyzadeden âlâ. Kudret-i kesbiyyelerini bizim memleketlerimizde bile istimâl ederek, bize bile kibarlık taşıyorlar. Memleketlerimizin ağniyası onlar, fukarası biz addolunuyoruz.” (s.154)

Bu fikirler Ahmet Mithat Efendi’nin düşüncelerine çok benzemektedir. Konuşmanın sonunda, kendisinin *Tercüman-ı Hakikat*’te ‘sevda-yı sa’y ve amel’ ve ‘taksim ve teşrîk-i mesâî’ gibi yazılarındaki fikirlerin tohumlarını Seyyit Mehmet Numan’ın bu düşüncelerinin attığını açıkça beyan eder. (s.157)

Fransa’da geçen ve iki kardeşin zenginlik uğruna nelerden vazgeçebileceğini göstermeye çalışan *Altın Aşıkları* romanında anlatıcı, olaylar yaşanıp iki kardeş zengin olmak uğruna kendi saadetlerini dahi feda ederek öldükten

¹³⁴ Leyla Şentürk, **Ahmet Mithat Efendi ve Eğitim**, Bursa, Ekin Basım Yayın Dağıtım, 2015, s.188.

sonra kendi yorumunu ekler. İyilik ve kötülük, para hırsı gibi konular hakkında fikirlerini ileten, yazarın sözcüsü konumundaki anlatıcıdır:

“Ben ise şu mesele-i acîbe üzerine netîce-i mülâhazamda derim ki: Michel kardeşler gibi adamların umûr-ı hayriyyeye para sarfetmeleri tab’an kabil değildir. Zira hayr-endiş olacak adamın evvel-be-evvel şer-endiş olmaması lâzım gelir. Bir şerîr için hayır yapmadığı hâlde hiç olmaz ise şer yapmaması da bir hayır sayılır. Bunlar ise yarım asırlık bir muâmele-i sarrafiyyede her kim ile ahz u atâ etmişler ise mutlaka aldatmak, dolandırmak ve hatta işte bu hikâyenin üssü’l-esâsı olmak üzere bir çok günahsızların birden kanlarına girmek suretiyle hem istifadelerini, hem zevklerini aramışlardır. Evet bu cinayetler, hıyanetler yalnız te’mîn-i istifade için değildir. Bir büyük ciheti de zevk içindir. İnsan nef’ini mutlaka zevkine giden şeylerden arar. Siz gemi kaptanlığında, ben süvarilikte zevk bularak nef’imizi bu yollarda ararız. Michel kardeşler dahi can yakmakta, ocak yıkmakta zevk bulmamış olsalar idi o şenâetleri irtikâb etmeksizin dahi zengin olabilirler idi. Madem ki zevkleri şer cihetindedir, hayrı düşünemezler ki icabının icrasında kıyam edebilsinler. Şu nokta-i nazardan ben derim ki: Michel Le Né’nin vadiyetnamesineerceylediği esâmî müsemmalarına vaktiyle bunların haklarından kesmiş, çalmış olduğu paraları bu suretle iade için isimlerini kayd etmemiştir. Bunların her biri kendisine umûr-ı şerriyyede kim bilir ne kadar hizmetler etmiştir de onların bahşişini bu suretle eda için o vasiyetlere lüzum görmüştür.”¹³⁵

Yeryüzünde Bir Melek romanında iki genç aşığın ayrı düşüp birçok macera yaşadktan sonra iffetlerini koruyarak birbirlerine kavuşması konu edilir.¹³⁶ Romanın

¹³⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Altın Aşıkları*, s.80.

¹³⁶ Bu roman, 1879 yılında tefrika edilmeye başlandığında, romanda anlatılan Müslüman ve evli bir kadının bekar bir erkekle yasak aşk yaşaması olayı şiddetle eleştirilir. Nuri Sağlam, bu eleştirilerin arka planında yazarın, dönemin basın yayın dünyasında etkili isimleriyle yaşadığı kişisel anlaşmazlıkların etkili olduğunu ifade eder. Sağlam, bu aşk hikâyesinin Ahmet Mithat Efendi ile Şair Fitnat Hanım arasında yaşanan aşka benzerliğini de vurgular: “Bu romanda anlattığı yasak aşk ilişkisini gerçek hayatta bizzat kendisi yaşamış olan Ahmed Midhat Efendi, romanın ilerleyen bölümlerinde sık sık “aşk” kavramına dair düşüncelerini dile getirirken sanki romanın ana izleğini oluşturan ve adaba aykırı bulunan yasak aşkın insan denen fenomenin doğasından kaynaklandığını kanıtlamak ve buna koşut olarak gerçek hayatta kendi yaşadığı yasak aşkı meşru göstermek için romanın kurgusu bakımından gereksiz olmasına rağmen “aşk”ın çeşitli hâllerine dair birtakım açıklamalar yapmak zorunda kalmaktadır. Gelgelim bunu yaparken zaman zaman içine düştüğü ciddi tenakuzlarla işi iyice sarpa sardırıldığını fark edip bunalmakta ve böyle durumlarda okuyucusunu derhâl karşısına alıp kendisine inandırma ve ikna etme telaşına düşmektedir.” Nuri Sağlam, *Ahmed Midhat Efendi ve Yeryüzünde Bir Melek Romanına Yönelik Eleştiriler: Hürriyetçi Söyleme Karşı Hür Olmanın Ağır Bedeli*, İstanbul, Erdem Yayınları, 2017, s.95.

sonunda anlatıcı sözü önce Şefik’e, sonra Raziye’ye bırakarak romandan çıkarılması gereken dersi kahramanlarına söyler. Şefik, genç erkeklere seslenir; kendi hikâyesinin hayalî bir masaldan ibaret olduğunu fakat okura çok şey anlattığını belirttikten sonra yazarın bu romanı yazma amacını dile getirir. Ana fikir şudur: “Aşk, her kalbe mahsus olarak mukaddes bir şeydir fakat aşk, zahirde umumen dahi mukaddes olmak için nikâhla takdis edilmiş bulunmak lâzımdır.” (s.347)

Şefik’in ardından anlatıcı, sözü Raziye’ye verir ve o da hemcinslerine kitaptan çıkarmaları gereken dersi aktarır. Aşk âleminde kadınların iffetini bekleyen büyük tehlikeler olduğunu, kendisinin kitabın sonunda kurtulmasını Şefik’in mertliğine borçlu olduğunu söyler ve Şefik’in yukarıda alıntıladığımız cümlesiyle sözlerine son verir.

Yazarın, okuru bilgilendirmek adına romanda açıklayıcı bir tavır sergilemesini, bu başlık altında ele alabiliriz. Anlatıcı böyle davranarak okurun bilmediğini düşündüğü şeyler hakkında onları bilgilendirmeyi amaçlar. Örneğin, *Haydut Montari*’de “bravo” tabiri geçer ve bu kelimenin anlamını okura açıklar. (s.55) Aynı romanda “Vis-conte” tabirini kullandıktan sonra bu ünvanın kimler için kullanıldığını açıklar. (s.72) Ahmet Mithat Efendi birçok araştırma kitabında romanlarında araya girip ansiklopedik bilgiler vererek okuru sıkması yönüyle eleştirilir. Yazar *Gönüllü* romanında bir silah patlaması üzerine, barutlarla ilgili bilgi verdikten sonra kendisine gelebilecek eleştirileri tahmin eder ve bunlara şöyle cevap verir:

“Pek dar bir yerde, dumanlı dumansız barut meselesini bir parça uzattık ise de umarız ki fena da etmedik. Böyle şeyler söz sırası geldiği zaman söylenmezler ise ne zaman söylenirler? 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?” (s.212)

Görüldüğü gibi yazar okurun böyle meseleleri ansiklopedilerden okumayacağını düşündüğü için romanları eğlence maksadıyla okuyan okurlarına yeri geldiği zaman bu tarz bilgiler vermenin doğru olacağını düşünmektedir. Çünkü

Ahmet Mithat için roman okumaktan maksat sadece eğlence değil eğlenirken aynı zamanda hem hayata dair iyiliği ve kötülüğü tanıyarak tecrübe kazanmak hem de bilmediklerimizi öğrenmektir.

Anlatıcı bazen de kahramanı yanlış bir harekette bulunduğu zaman onun neden öyle davrandığını okura açıklama ihtiyacı duyar:

“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 nefis 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 müzaheret-i olmasa, size tevdi olunan bir sırrı nasıl muhafazaya muktedir olursunuz?” (PBT s.379)

Anlatıcı, kahramanını yüceltmeye çalışmadığını ifade ederek Nasuh’un neden yalan söylemek zorunda kaldığını bu açıklamadan sonra aktarır. Fakat Nasuh’a karşı böyle davranması onun, kahramanının tarafını tuttuğunu göstermektedir. “Taraf Tutan Konum” başlığında da görüldüğü gibi, Ahmet Mithat Efendi her ne kadar aksini iddia etse de olumlu olarak sunmak istediği kahramanının tarafını tutmakta ve onu yanlış düşüncelere kapılmamaları için okura karşı savunmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarının çoğunda siyasi, toplumsal, ailevi, dinî, ticari düşüncelerini; evlilik, eğitim, batılılaşma, ilim ve fen gibi birçok husustaki fikirlerini okura aktarma amacı taşıdığı için incelediğimiz otuz üç romanda birçok örnekle karşılaştık. Tüm bu örnekleri metnimize eklemeye çalışmamızın hacmi yetersiz kalacağı için biz burada, anlatıcının nasıl bir yöntemle ideolojik işlevini yerine getirdiğini anlatmak istedik ve bu kadar örneğin yeterli olduğu kanaatindeyiz. Son söz olarak denilebilir ki, Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıcılarının ideolojik işlevi

anlatım esnasında hiçbir zaman gizlenmez. Bu işlev, anlatıcının okuru irşad etmek için imkân bulduğu her an karşımıza çıkabilmektedir.

3.2.6. Poetik İşlev

Ahmet Mithat Efendi, edebî düşünceleri hakkında birçok yazı yazmış olmasının yanında roman ve hikâyelerinde de bu düşüncelerini dile getirmiştir ve bu düşünceleri dile getiren unsur romanın anlatıcısı olmuştur. Anlatıcı, bu bölümlerde yazarın poetik düşüncelerini okura aktarma işlevini yerine getirmektedir.

Yazarın ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr*'dan itibaren poetik işlevi yerine getiren anlatıcı; önemli olanın olay değil insanı anlatmak olduğunu ve okurların da olayın sonucu konusunda acele etmemelerini, bu konuda anlatıcıya güvenmelerini ister. Anlaşılan, Ahmet Mithat Efendi macera ve olay ağırlıklı yazsa da aslında ilk romanından itibaren 'insan'ı da yakalamak istemektedir. Hasan'ın aylardır aradığı aşkı Cuzella'yı bulunca sakinleşerek mantıklı düşünmeye başlamasını açıklama ihtiyacı hisseder yazar. "Eğer şairane ve hayalci bir tarzda yazsaydık Hasan onu görünce düşüp bayılırdı ve hiç kimse bize neden öyle oldu diye soramazdı" diyen anlatıcı, kendisi beşerî tecrübeye uygun bir yazma tarzını hedeflediği için Hasan'ı bayıltmak yerine sakinleştirmeyi uygun bulduğunu söyler. (s.382)

"şimdi burada kariîn-i kirâm hazerâtı hikayeyi istical ederek, işin alt tarafı için hehâlûk 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 dâhil bulunduğundan, buracıkta zimâm-ı hürriyetimizi bizim kendi elimize vermelerini rica ederiz." (s.381)

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı, bazı sahnelerin dehşetini ve şiddetini anlatmaya gücünün yetmediğini, aciz kaldığını itiraf eder. *Hasan Mellâh* romanında Alonzo'nun aslında Cuzella'nın yıllar önce izini kaybettiği kardeşi olduğu anlaşılnca

kahramanların yaşadığı şaşkınlığı tarif etmeye yazarın kaleminin gücü yetmez: “Zira bir muharririn kalemi, bu hâli nazarlara yek defada tecessüm edebilecek suretle tasvirden âcizdir.” (s.431)

Tasvirin aciz kaldığı sahnelerde bu sahneyi ancak resim sanatının tasvir edebileceğini söyler:

“Hasan Mellâh ile Madame İlia meselesinin en müessir ciheti bu cihet idi. Bu cihet-i müessirenin derece-i tesîrâtını tasvire biz kalemimizde iktidar görememekteyiz. Belki bu iktidar hiçbir kalemde yoktur. Zira iktidarın bu kısmı çehrelerin vücûh-ı teessürâtını şeklen göstermeye memur olan ressamın kalemine ve fırçasına aittir.” (s.179)

Yeryüzünde Bir Melek romanında da benzer söylemlerle karşılaşırız:

“Mümkün değil şu tarif Cevriye’nin o andaki hâlini karilerimize bihakkın tefhim edemez...Bunu demek istiyoruz ama Cevriye’nin o zamanki mahcubiyetini bu söz ile dahi bihakkın tasvir ve tefhim edememiş olacağımızdan havf ediyoruz.” (s.292)

Vah romanında da anlatıcı kaleminin yetersizliğini şu sözlerle ifade eder:

“İşi anlayabildiği zaman Ferdane’nin ne hâllere girdiğini mi soruyorsunuz? O hâlleri tasavvur edebilecek kudret bizim kalemimizde var mıdır? Talat Bey’in tasvîr-i ahvâlinden aciz kalan bir kalem şimdi Ferdane’nin hâlini nasıl tasvir edebilsin?” (s.186-187)

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Anlatıcı, dehşetli sahneleri tasvir etmekte edebiyatın gücünün yetersiz kalışını ve bu anlamda resim sanatının imkanlarının daha elverişli olduğunu sık sık romanlarda dile getirir.

Ahmet Mithat Efendi, okurların roman okurken anlatılan olaylara kendilerini kaptırmayıp anlatılan olaylardan ders de çıkarmalarını ister:

“Hikâye okumaktan bir maksat dahi nev-i beşerin etvâr-ı gûnagûnu nazar-ı muhakemede cemederek kendi insaniyetimiz için en beğendiğimiz bir çığır açmak ise...” (PBT s.315)

Anlatıcı, romandaki olayların düzenlenişi konusunda ne kadar dikkatli davrandığını ve bunu, okurun romandan alacağı lezzeti düşünerek yaptığını, metnin içerisinde vurgular:

“Evet! Bir hikâye içindeki esrar katmerlerinin cümlesi bir anda kalkar ve hakâyık-ı ahvâl yek nazarda görülürse o hikâyenin lezzeti mi kalır? Hikâye-nüvislik sanatında hüner addolunan şey esrâr perdelerinin birer birer inkişâfıyla erbâb-ı mütalâanın alacakları lezzetlerin daima teceddüd ve takviye edilmesinden ibarettir.” (SM s.167)

Mithat Efendi için romanda gerçeklik duygusunu yakalamak önemlidir. Yazar, bu düşünceleri romanlarında sık sık dile getirir. *Müşahadat* romanını incelerken de gördüğümüz gibi anlatılanların günlük hayatta karşılaşılabilecek türden olaylar olması, olağanüstü durumlar ve büyük tesadüfler içermemesi, muğlak ifadeler içermemesi, olabildiğince sade olması gerektiğini savunur. *Haydut Montari* romanının önsözünde romancı kimliğiyle bu düşüncelerini dile getiren yazar, kendisinin sadelik ve gerçeklikten yana olduğunu fakat okurların isteği üzerine bu romanı yazdığını dile getirir.

“Sair birkaç eserimizin bu yoldaki ifâde-i mahsûsalarında beyan etmiş olduğumuz vechile, bizce romanlarda garâbet-i muğlaka ve tesâdüfât-ı acîbe ve esrâr-ı garîbe o kadar dakîk sanayiden addolunmaz. Roman her günkü müşâhedât-ı tabiiyye derecesinde sade olmalıdır. Fakat mevzuu âlî ve tafsîlâtı karinin intifâ’-ı sahîhlerini mucip olacak derecelerde müfid bulunmalıdır. (...) Bizce en muntahib ve makbul romanlar sadelik içindeki hakikatten ve o suretle tecelli edecek hikmetten ibaret iken, bu arzunun fevkinde olarak bir de şöyle bir roman yazdığımızdan dolayı muâteb olur muyuz? Biz karilerimizden bunun hilâfını me’mul ederiz.” (s.10)

Yazar; bu romanı okurun talepleri doğrultusunda kaleme aldığını, yazı ameleli olarak kendisine ısmarlanan işi gereği gibi yerine getirip okurun beğenisini kazanırsa mutlu olacağını söyler. Bu durum; yazarın, okurun beğenisi uğruna gerekirse edebî anlayışından taviz vereceğini göstermektedir. Çünkü Mithat Efendi; kalemiyle geçinen bir yazar olmanın yanında gazete patronu ve matbaa sahibi bir tüccar olarak yazdıklarından kazanacağı meblağı da düşünmektedir.

Yazarın; tarihî roman olarak kaleme aldığı *Süleyman Muslî*, *Arnavutlar Solyotlar*, *Gönüllü* gibi romanlarında anlatılan olayların tarih kitaplarında mevcut olduğunu vurgulaması, hatta okura o konu hakkında kaynak kitaplar önermesi ‘gerçeklik’ duygusu uyandırma amacına hizmet eden uygulamalardır. Anlatıcı; olayların ve kişilerin tarih kitaplarında anlatıldığını, kendi anlattığı detayların tarih kitaplarında bulunmadığını, romancılığın tarih kitabından farkının da bu detaylar olduğunu vurgular.

Ahmet Mithat Efendi’nin gerçeklik duygusuna bu kadar önem verirken romanlarını romantizm akımının etkisiyle kaleme alması bir çelişki gibi görünmektedir. Fazıl Gökçek, yazarın romanlarında iyilerin mükafatlandırılıp kötülerin cezalandırılması meselesinin yazarın din ve medeniyet dünyasına bağlı olduğunu söyler.¹³⁷ “El ceza min cinsü’l-amel”¹³⁸ ilkesinin doğruluğuna inanan yazar, buna okuru da inandırarak kıssadan hisse çıkarmaya çalışır.

Ahmet Mithat Efendi bazen de şiir hakkındaki düşüncelerini romanında dile getirir:

“Fakat “şair” dediğimize bakıp da Şefik’i mevzun ve mukaffa kelâm-ı manzum söyler bir adam sanmadınız ya? Evvelleri vakıa şair diye buna derlerdi. Ancak terakkiyyât-ı asriyyemiz sayesinde, şu hakikat meydana çıkmıştır ki şair mutlaka kelâm-ı mevzûn söylemez. Kelâm-ı mevzun söyleyen dahi mutlaka şair değildir. Şiirde şuur olursa onu söyleyen şair olur. Şuur olduktan sonra kelâm-ı mensûr dahi şiirden addolunur. Hakîm-i hakayık, eşyaya vusul için zihnini eşyanın eczâ-yı ferdiyyesi içine sokmağa kadar çalışır. Şair, zevâhir-i eşyâyı tamamıyla

¹³⁷ Gökçek, *Küllerinden Doğan Anka*, s.55.

¹³⁸ Ceza, amelin cinsindendir.

roman okumadığı için bir erkeğin tuzağına düşerek babasız bir çocuk dünyaya getirmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat* serisinde bulunan, roman kategorisine girmediği için araştırmamızın dışında tuttuğumuz *Bahtiyarlık* adlı eserinin 'Terbiye-i Nisvan' başlıklı beşinci bâbında yazar, Fransızların kızlarına asla roman okutmadığını, evlenene kadar kızlarını esaret içinde tuttuklarını, İngilizlerin ise bu konuda kızların hürriyetlerine müdahale etmeyerek onlara her türlü romanı okuttuklarını söyler. Bu durumun sonucunda Fransız kadınlarının evlendikten sonra kendilerine gönül eğlenceleri bularak kadınlık şanına uymayan hareketlerde bulundukları hâlde İngiliz kadınlarının daha sadık eşler olduklarını söyler.¹³⁹

Ahmet Mithat Efendi, roman türünün sadece aydın kesimin arasında değil halk arasında da yaygınlaşmasını amaçladığı için modern romana geçişin ilk örneklerinden olan *Don Kişot*'tan etkilenecek ona benzer bir hikâye yazmayı hedefler. Bu hikâyenin sayesinde yazar, Osmanlı toplumunun roman türüne aşina olmasını ve ileride yazılacak romanlara bir okur kitlesi kazandırmayı hedefler:

“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. Herhâlde Don Kişot'un mahiyetini avama tanıttırmak lazımdır.” (Çengi s.9)

Ahmet Mithat Efendi, roman aracılığıyla okuru çeşitli konularda bilgilendirme amacını romanında açıkça ifade eder:

“Zaten 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.” (Hayret s.83)

Dönemin şartlarını göz önünde bulunduran yazar, Osmanlı toplumunda henüz fennî ilimlerin yeterli gelişim göstermediğinden dolayı bilimin edebiyattaki hayallere yansımalarının zaman alacağını düşünür; kendisinin de bunun için çabaladığını yazdığı *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* isimli romanıyla ortaya koymaya çalışır. Hikâyesinde fûnun ve sanayi ile alakalı bölümleri herkesin,

¹³⁹ Ahmet Midhat Efendi, **Bahtiyarlık**, Haz. Nuri Sağlam, Ankara, TDK Yayınları, 2000, s.49-50.

‘kadınların bile’¹⁴⁰ anlayabilecekleri kadar sadeleştireceğini giriş yazısında söyleyerek okurlarını eğlendireceğini vaad eder:

“Edebiyatın fennî olmasından maksat, hayâlât-ı edîbânenin fûnûn-ı meşhûre nokta-i nazarından edilecek ihtisâsât üzerine tasviri demek olacağını elbette biz dahi anlayacak isek de terakkiyât-ı fenniyyemizin henüz pek mukaddemâtında bulunduğumuzdan, bunun için daha biraz zaman mürûru lâzım gelecektir.” (FBRYAD s.9)

Bilimi tanıtmaya amacının dışında, insanların yaşadıkları dünyada ne olup bittiğine dikkat etmesini isteyen yazar, bu amaca uygun olarak yazdığı *Müşahadat* romanında tabîî roman yazma arzusunda olmasının nedenini şöyle dile getirir:

“Roman, hem tabîî de denilen surette yazılan roman okumaktan maksat, yalnız bir adamın sergüzeştini tettebbu değildir. Asıl ahvâl-i âlemi tettebbudur. Ahvâl-i âlem ise hakikaten şâyân-ı tettebbudur. 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.” (s.54)

Ahmet Mithat Efendi, sadece romanla ilgili değil şiirle ilgili görüşlerini de romanlarına taşır. Örneğin, *Yeryüzünde Bir Melek* romanında Şefik’i tanıtırken onun hem doktor hem hakim hem de şair olduğunu söyler; bu vesileyle şiir ve edebiyatla ilgili görüşlerini de aktarma imkânı bulur:

“Fakat ‘şair’ dediğimize bakıp da Şefik’i mevzun ve mukaffa kelâm-ı manzûm söyler bir adam sanmadınız ya? Evvelleri vakıa şair diye bunlara derlerdi. Ancak terakkiyât-ı asriyyemiz sayesinde, şu hakikat meydana çıkmıştır ki şair mutlaka kelâm-ı mevzûn söylemez. Kelâm-ı mevzûn söyleyen dahi mutlaka şair değildir. Şiirde şuur olursa onu söyleyen şair olur. Şuur olduktan sonra kelâm-ı mensûr dahi şiirden addolunur. Hakîm-i hakayık, eşyaya vusul için zihnini eşyanın eczâ-yı ferdiyyesi içine sokmağa kadar çalışır. Şair, zevâhir-i eşyâyı tamamıyla tanzir için eşî’a-i enzâr-ı dikkatinden her şuâyı eşyanın müsamâtına birer birer saplamağa kadar çalışır. Şu muvazeneden anlaşılacağı veçhile hakîm-i hakayık, eşyayı da

¹⁴⁰ Ahmet Midhat Efendi, **Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları**, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs. Ankara, TDK, 2020, s.10 (Çalışmamızda kullanılan alıntılar, romanın bu baskısına aittir.)

ziyaretle bade taammuk eder. Şairse zevâhir-i eşyâda kendisini işgal edecek daha ol kadar incelikler hurdeler bulur ki bunlar hakayık-ı eşyâyâ 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 kaşrının alt tarafında hikmet lübbüne varabilecek bir hakimdir.”(s.63-64)¹⁴¹

Bu cümlelerden anlaşılacağı üzere Ahmet Mithat Efendi; anlatıcı aracılığıyla şiir sanatı üzerine düşüncelerini romana taşır. Ona göre bir sözün şiir olabilmesi için mutlaka “mevzûn”, “mukaffa” ve “manzum” olması lâzım değildir; bir sözün “şiir” vasfını kazanabilmesi için şiirle aynı kökten gelen “şuur” içermesi gerekir. Şuurlu bir şekilde söylenmek şartıyla “mensûr” bir söze bile şiir denilebileceğini ifade eder.

Görüldüğü gibi, Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında anlatıcı; bulunduğu konumla olduğu kadar yüklenmiş olduğu işlevlerle de oldukça önemli bir unsurdur. Anlatıcı; anlatı, yönetme, iletişim, tanıklık ve ideolojik işlevleriyle romanın önemli bir parçasıdır. Bunlarla birlikte yazarın poetik düşüncelerini aktaran bir görev de yüklenen anlatıcı, romanın ve edebiyatın öneminden bahsederken aynı zamanda okuru, romanı nasıl okuması gerektiği konusunda bilgilendirir.

Ahmet Mithat Efendi okurlarına anlatacaklarını roman kahramanları ve onların hayat hikâyeleri aracılığıyla anlatır. Diğer tüm unsurlar, bu amacın tamamlayıcısı durumundadır. “O sebeple Ahmet Mithat romanlarını çözümlerken en fazla olarak başkişilere ve onların hayat serüvenlerine yoğunlaşmak gerekir.”¹⁴²

Orhan Pamuk, kendi yazarlık serüvenini anlattığı eserinde roman yazarken bir yazarın aklından nelerin geçtiğini ve yazarların nasıl bir duyguyla yazdığını şu sözlerle ifade eder:

¹⁴¹ Nuri Sağlam, Batılılaşma devri Türk şiirinin değişim ve gelişim sürecinde gerek mensur gerekse serbest şiire yol açacak olan ilk görüşlerin Rezaizade’den çok daha önce Ahmet Mithat Efendi tarafından, Mihnetkeşan adlı hikâyede ve bu romanda ileri sürülmüş olduğunu belirtir. Sağlam, **Ahmed Midhat Efendi ve Yeryüzünde Bir Melek Romanına Yönelik Eleştiriler**, İstanbul, Erdem Yayınları, 2017, s.92-93.

¹⁴² Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında kullandığı teknikler ve roman yazarken önem verdiği hususlar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Selçuk Çıkla, **“Ahmet Mithat Efendi’nin Roman Yazma Yöntemi”**, Türklük Bilimi Araştırmaları, 2015, S.37, s.73-96.

“Bir romanın içindeyken kafamız çok iş yapar, ama artık karlı, gürültülü St. Petersburg trenindeki Anna'nın kafası gibi zorlanmaz. Manzaradan ağaçlara, kahramanlara, kahramanların düşüncelerine, sonra onların dokunduğu eşyalara, eşyalardan hatıralara, öteki kahramanlara, genel düşüncelere hiç durmamacasına gider geliriz. Kafamız, algılarımız, yabancı bir çevreye bırakılmış ürkek ve telaşlı bir hayvan gibi yoğun bir şekilde çalışmakta, aynı anda pek çok işlem yapmaktadır, ama çoğumuz bu işlemleri artık yaptığımızı bile fark etmeyiz. Tıpkı araba kullanırken düğmelere, pedallara bastığının, vites değiştirdiğinin, direksiyonu sağa sola pek çok kurala uyarak özenle çevirdiğinin, yol işaretlerini okuyup anlamlandırdığının ve trafiği denetlediğinin farkında olmayan bir sürücü gibiyizdir roman okurken.

Bu sürücü benzetmesi, yalnız okur için değil roman yazarı için de geçerlidir: Bazı yazarlar, romanlarını yazarken, kullandıkları teknikleri, kafalarıyla yaptıkları işlemleri ve hesaplamaları, roman sanatının kendilerine sunduğu vitesleri, el frenlerini ve düğmeleri kullandıklarını, hatta bunların yenilerini icat ettiklerini farketmezler de, çok doğal bir şey yapıyormuş gibi sanki kendiliğinden yazarlar. Roman yazmanın (ve okumanın) yapay bir yanı olmasını hiç mesele etmeyen bu tür duyarlığa, bu tür roman okuruna ve yazarına "saf" diyelim. Bunun tam tersi bir duyarlığa, yani roman okurken ve yazarken metnin yapaylığına ve gerçekliğe ulaşamamasına takılan ve roman yazılırken kullanılan yöntemlere ve okurken kafamızın işlemlerine özel bir şekilde dikkat eden okurlara ve yazarlara da "düşünceli" diyelim. Romancılık, aynı anda hem saf hem de düşünceli olma işidir.”¹⁴³

Pamuk'un yazar tanımındaki 'saf ve düşünceli' olma hali Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında da görülen bir gerçektir. Mithat Efendi bir olayı hikâye formatında kurgularken bunu çok da zorlanmadan, dost meclisinde sohbet eden bir tavırla yapabilmektedir. Aynı zamanda o, bu sanatı en iyi şekilde yapmak için kafa yoran bir yazardır. Mithat Efendi'nin hikâye anlatma sanatı üzerine düşündüğünü ve buna uygun denemeler yaptığını, bu çalışmadaki örnek çeşitliliğinin bolluğu da ortaya koymaktadır. Oğlunun sorduğu 'sizin eserleriniz arasında edebî olanlar hangileridir?' sorusuna verdiği cevapta, romancılığını hak etmediği kadar küçülterek anlatan yazarın cevabını aynen aktarmakta fayda görmekteyiz:

¹⁴³ Orhan Pamuk, **Saf ve Düşünceli Romancı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.14-15.

“Ben ‘edebî’ sayılabilecek hiçbir eser yazmadım. Çünkü benim eserlerimin çoğunu yazdığım sıralarda, memlekette, edebiyattan anlamayanlar nüfusumuzun bilamübalâğa yüzde doksan dokuzunu teşkil ediyordu. Benim emelim de ekseriyete hitap etmek, onları tenvire, onların dertlerine tercüman olmaya çalışmaktı. Zaten, ‘edebiyat’ yapmaya ne vaktim ne de kalemim müsait değildi. Bunun içindir ki haddimi, hududumu bildim. Çizmeden yukarıya çıkmadım ve edebiyatı Hâmidlere, Ekremlere yani erbabına bıraktım. Fakat, ne yalan söyleyeyim, eğer elimde olsaydı, onları da o devirde ‘edebiyat’ yapmaktan menederdim. Çünkü bence, nüfusun yüzde doksan dokuzu koyu cehaletten tamamıyla kurtulamamış olan bir memlekette, henüz en aydınlık ve basit fikirleri bile sökemeleyen kimselere ‘edebî’ eser vermek, karnını doyuramamış bir kimseye meyve ikram etmek kadar garip bir hareketti. Bu kanaatte olduğum içindir ki eserlerini derin bir samimiyetle takdir ettiğim hâlde o devrin ediplerine -hele bilhassa şairlerine- acımışımdır!”¹⁴⁴

Ahmet Mithat Efendi bu sözleriyle aslında ‘roman’a bakışını ve hangi amaçla roman yazdığını ortaya koymaktadır. Onun romanlarında anlatıcısına biçtiği en önemli özellik, toplumu eğiten ‘öğretmen’ kimliğidir. Bir yazar olarak kendisine ve romanların okura aktarıcısı olan anlatıcısına biçtiği ilk rol de bu kimliğin yansımasıdır. Bununla birlikte, yazarın roman sanatı üzerine düşündüğünü, yeni anlatım teknikleri deneyerek sanatını geliştirmeyi amaçladığını söyleyebiliriz. Zira ‘anlatıcı’ bağlamında eserlerini değerlendirmeye çalışan bu inceleme, yazarın romanlarının edebî yönünün de incelenmeye değer olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir.

¹⁴⁴ Kâmil Yazgıç, **Babam Ahmed Midhat Efendi**, Haz. İsmail Alper Kumsar, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020, s.58-59.

SONUÇ

“Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında “Anlatıcı”nın Konumu ve İşlevi” başlıklı bu çalışmada, romanlarda karşılaşılan anlatıcı unsurunu anlamlandırabilmek amacıyla ilk olarak ‘anlatı’ ve ‘anlatıcı’ kavramları üzerinde duruldu. Anlatıcı, bir romanın olmazsa olmaz unsurudur. Hiçbir anlatı, anlatıcı olmadan var olamaz. Anlatıcı, bir romanda kullandığı kiple belirlenebileceği gibi (ben, o, siz), metinle olan ilişkisine göre de belirlenebilir. Bu çalışmada Gerard Genette’in ‘metinle olan ilişkisine göre anlatıcı’ tasnifinden yola çıkılarak anlatıcı, ‘metin dışı’, ‘metin içi’ ve ‘otodiegetik’ (ben) anlatıcı olarak belirlenip metin tahlilleri bu tasnife uygun şekilde yapılmaya çalışıldı. Buna göre bir anlatıcı kullandığı kipe göre değil metnin içerisinde var olup olmamasına göre belirlenmektedir. Metnin dışında bulunan anlatıcının ise birçok farklı konumda bulunarak olayı anlattığı söylenebilir. Çalışmamızda bu konumlar tarafımızdan alt başlıklara ayrılarak yazarlar tarafından uygulanan teknikler örneklerle gösterilmeye çalışıldı.

Bu çalışmanın konusu olan Ahmet Mithat Efendi’nin yaşadığı dönem ve şartları daha iyi kavrayabilmek adına Tanzimat Dönemi’nde yayımlanan diğer romanlarda anlatıcılarının konum ve işlevleri belirlenmeye çalışılarak Ahmet Mithat Efendi’nin, dönemine göre yaptığı yenilikler daha açık şekilde gösterilmek istendi.

Ahmet Mithat Efendi, diğer Tanzimat yazarlarından farklı olarak roman türünde bazı teknik uygulamalar geliştirmeye çalışan; romanı, fikirlerini halka iletmek için bir araç olarak görmenin yanında bu türü sanat olarak telakki eden; fikir adamlığının yanı sıra ‘hikâyeci’ kimliğiyle de öne çıkan bir isimdir. Örneğin, *Müşahadat* romanında anlatıcı, ‘Ahmet Mithat’ kimliğine bürünür. Bunun dışında bazen anlatacağı hikâyeyi nereden okuduğunu veya *Gürcü Kızı* yahut *İntikam* romanında olduğu gibi kimden duyduğunu söyleyerek okurda gerçeklik duygusu oluşturmaya çalışır. Bazen de *Haydut Montari* ve *Süleyman Muslî*’nin giriş yazılarında yaptığı gibi, neden böyle bir hikâye anlatmayı tercih ettiğini okura açıklayarak onların, kendisinin romancılığı hakkında olumsuz düşüncelere kapılmasını önlemeye çalışır. Bu uygulamalar onun ‘hikâyeci’ yönünü öne çıkarma çabalarının bir sonucudur.

Ahmet Mithat Efendi'nin teknik uygulamalar konusunu romanlarına taşıması özelliğine diğer yazarlarda pek rastlanmaz. Mithat Efendi teknik yenilikler deneme konusunda oldukça istekli ve cesurdur. *Müşahedat* romanında yaptığı yeniliğin farkında olan yazar, bu romanı okurlarla buluşturmak için sabırsızlandığını dile getirir.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında karşılaştığımız en ilgi çekici uygulamalardan biri *Arnavutlar Solyotlar* romanında dört sayfa boyunca metin dışı anlatıcının 'biz' şeklinde bir anlatıma geçmesi örneğidir. Anlatıbilim çalışmalarında rastlamadığımız böyle bir anlatıcı türünün romandaki uygulaması şöyledir: Olayı anlatan, o sahnede olayın yaşandığı mekânda bulunan metin dışı anlatıcı ile kurmaca okurdur. Olayı anlatan anlatıcı, تنها bir yerde bulunan terk edilmiş bir mekâna girdiklerini, orada karşılaştıkları insanlarla ilgili gözlemlerini ve konuşmalarını bu bölümde 'biz' kipiyle anlatır. Sahneyi aktaran kurmaca anlatıcı ve kurmaca okur, gördüklerini anlatırken karşılaştıkları roman kahramanlarıyla da iletişime geçerler ve aralarında geçen konuşmaları da aktarırlar. Fakat okur mekânın nerede olduğunu, bu yaralının kim olduğunu, neden yaralandığını bilmediği için anlatıcıya sorar ve anlatıcı sahnenin sonunda metin dışı konumuna dönerek romanı anlatmaya başlar. Bu uygulamanın sadece dönemi için değil bugün bile orijinallliğini koruyan bir teknik olduğu söylenebilir. Yazar böyle davranarak anlatımda bir samimiyet yakalamak, 'biz' zamiriyle konuşarak anlatımı anonimleştirmek istemektedir.

Hâkim bir konumda bulunan ve kurgunun tüm bilgilerine vâkıf olan anlatıcının bu vukufunu zaman zaman azaltarak bilmiyormuş gibi davranması, Ahmet Mithat Efendi'nin sıklıkla kullandığı bir uygulamadır. İkinci bölümde değinildiği gibi, diğer romancıların da bu tekniği uyguladıkları fakat Ahmet Mithat Efendi kadar sık kullanmadıkları, bu kullanıma bir fonksiyon yüklemedikleri söylenebilir. Tanzimat romancılarının aksine Ahmet Mithat Efendi bu uygulamayı bilinçli olarak yapar. Yazar, metne gizem katarak okurun merak duygusunu güçlendirme yoluyla onları metne daha çok bağlamayı amaçlar. Tanzimat Dönemi Türk romanı içerisinde bu uygulamalar yazara, diğer romancılardan farklı bir önem kazandırmaktadır.

Tanzimat Dönemi yazarlarının yazmış oldukları romanların toplam sayısı Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarından azdır. Bu sayısal veri dahi Mithat Efendi'nin 'roman'a verdiği önemin bir göstergesidir. O, gazete yazılarının ve düşünce kitaplarının yanı sıra kurmaca eserler aracılığıyla da toplumu geliştirme amacından ömrünün sonuna kadar vazgeçmemiş bir yazardır.

Namık Kemal'e göre roman, okuma yazma bilmeyen halka değil aydın kesime hitap eden bir türdür. Romanı entelektüel kesim için kaleme alan yazarın çelişkisi, roman aracılığıyla halkı eğitmeyi ve geliştirmeyi amaçlamasıdır. Bu anlamda Ahmet Mithat Efendi'den ayrılan Namık Kemal'in, kendisinden sonra gelen romancıları Ahmet Mithat Efendi'den daha çok etkilemesinin sebebinin romana yüklediği bu anlam olduğu söylenebilir. Fakat Ahmet Mithat Efendi'nin okurda bıraktığı etki, bu düşünceden ötürü, daha büyük olmuştur. O, gerek geleneksel edebî unsurları romanına taşıyarak gerekse halkın anlayacağı dönemin İstanbul Türkçesini kullanarak eserlerini daha büyük bir kesime ulaştırmayı başarmıştır.

Ahmet Mithat Efendi, romancılığının yanında gazete sahibi bir yazardır. Kendi gazetesinde her gün yazdığı yazılarla birlikte tefrika ettiği romanlarla da bir okur kitlesi oluşturmayı hedeflemektedir. Okur onun için aynı zamanda bir 'müşteri'dir. Bu nedenle metne gizem katmak, sanatı hakkında daha fazla düşünmek, dil ve üslubunu halkın kullandığı dile yakın tutmak okur sayısını artırmak için kaçınılmaz bir zorunluluktur. Onun diğer yazarlardan farklarını ele alırken bu yönünü de gözden uzak tutmamak gerekir.

Tanzimat romancıları toplumun ahlakını kötü yönde etkileyebilme ihtimali olan kahramanları romanlarda olumsuz tanıtır ve romanın sonunda böyle kahramanlar genelde cezalandırılır. Bu durum, Ahmet Mithat Efendi'de daha farklıdır. Mithat Efendi, okuruna duyduğu babacan muhabbetini roman kahramanlarından da esirgemez. Nitekim, Namık Kemal'in kahramanı Mehpeyker, Ali Bey'le tanıştıktan sonra ona sadık bir âşık olmasına rağmen, 'kirli mazisinden dolayı' cezalandırılır. Fakat Ahmet Mithat Efendi, kötü yola düşmüş bir kadının o dünyadan nasıl kurtarılacağı üzerine kafa yorar. Romanlarında bu konuyu işlerken kahramanlarına karşı oldukça merhametli yaklaşır. *Henüz On Yedi Yaşında*

romanının kahramanı Kalyopi ile Ahmet ve Hulusi tanıştıktan sonra Ahmet, fuhuş evlerinin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı, buraya düşmüş kadınların çaresizlikleri ve bu durumu kullanan insanların kötülükleri üzerine düşüncelere dalar. Kalyopi'ye el sürmez ve onun hikâyesini dinledikten sonra onu içinde bulunduğu felaketten kurtararak tanıdığı bir Rum delikanlı ile evlendirir. Kalyopi'nin ailesinin geçimini sağlamak amacıyla böyle bir yolu seçmek zorunda kalmasını yazar, geçerli bir mazeret olarak değerlendirir. Yazarın bu merhametli tavrı, konuyu işleyen hemen hemen tüm kurmaca eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar kötü yola düşmüş kadına merhamet edip onu topluma kazandırma taraftarı olsa da romanlarında bu tür olayları yaşayan kahramanları gayrimüslimlerden seçmesi, yazarın toplumun nabzını tutmasından kaynaklanmaktadır. *Henüz 17 Yaşında*'dan iki yıl önce, 1879'da kaleme aldığı *Yeryüzünde Bir Melek* romanının kadın kahramanı Raziye'nin evli olduğu hâlde Şefik'le görüşmesi, okur tarafından ahlaka mugayir görülerek eleştirildiği için sonraki yıllarda yazar, Müslüman Osmanlı kadınına böyle konularla gündeme getirmekten çekinmiştir.

Ahmet Mithat Efendi; romanlarında halkı eğlendirirken eğitmeyi amaçladığı için onlara yaklaşmanın, okurun alışkın olduğu türlere yakın durarak mümkün olabileceğinin farkındadır. Bu nedenle romanlarda halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri, orta oyunu gibi edebî türlerin anlatımına yakın bir üslup tercih etmiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısının en belirgin özelliklerinden biri; her şeye vâkıf olmaktan ziyade, bu özelliğin kendisine has olmasını romanda vurgulamasıdır. 'Hikâyenin muharriri olmak hasebiyle' roman dünyasına ait tüm bilgilere sahip olan anlatıcı, bu bilgileri bazen okurla paylaşır fakat bazen farklı sebeplerden dolayı paylaşmaz, paylaşmadığını da dile getirir. Örneğin, *Haydut Montari* romanının olay örgüsünün esasını teşkil eden husus, Düşkün Giordano, Andrea ve Haydut Montari'nin aynı kişi olması sırrıdır ve bu sır, romanın sonunda ortaya çıkacaktır. Anlatıcı, 'kahramanın sırrını ifşa etmemek için' bu sırrı söylemediğini; *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da ise kahramana ait sırrı 'okur merak eder' diye açıkladığını dile getirir. Burada dikkat çeken husus, anlatıcının bildiği şeyi paylaşp paylaşmamasından ziyade, bu üstün özelliğini dile getirmesidir.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcının bilgisinin sınırsızlığını vurguladığı bir başka husus; anlatıcının, kendisinin tarihten daha fazla bilgiye sahip olduğunu belirtmesidir. Çünkü romanlarda verilen detayların tarih kitaplarında anlatılması imkânsızdır. Bu özellikleriyle anlatıcı, okurun güvenini kazanmaya çalışır. Velinimetî olarak gördüğü okurunun onun anlattıklarına inanması, yazarın en büyük isteklerinden biridir ve tüm bu uygulamalar okuru, anlatıcısının bilgisinin sınırsızlığına inandırmak içindir. Okurla sürekli iletişim hâlinde olması da onun okura verdiği önemin bir sonucudur.

Ahmet Mithat Efendi, dönemin diğer yazarlarına göre hem daha fazla roman yazmış hem de daha çeşitli anlatıcılar kurgulamıştır. Örneğin 'ben anlatıcı' konumunda ikinci bölümde çok az örnekle karşılaşılmasına rağmen üçüncü bölümde bu tekniğin farklı farklı kullanımları örneklerle gösterilmeye çalışıldı. Yine alt başlıklardaki çeşitlilik de yazarın farklı anlatıcılar kurgulama konusunda diğer yazarlardan daha üretken olduğunu bir göstergesidir.

Müşahedat romanı, anlatıcı bağlamında yazarın diğer romanlarından ayrı bir yere sahiptir. Bu nedenle bu çalışmada *Müşahedat* romanı için ayrı bir başlık açılması uygun görüldü. Bu romanda anlatıcı, yazarla aynı isme ve özelliklere sahip, onun gibi gazeteci hatta *Felâtuñ Bey ile Râkım Efendi* romanının yazarıdır. Yazar; bu romanda anlatıcısını kendisi olarak kurgular ve romanın yazım sürecini, kahramanlarla tanışmasını, onların hikâyelerini dinlemesini, hikâyeyi kaleme alıp kahramanlara okumasını tek tek romanın olay örgüsüne dahil eder. Bunu 'natüralist' roman yazma amacıyla yaptığını söyler ve okurda oluşturmak istediği gerçekçilik duygusunu bu şekilde pekiştireceğini düşünür. Bu tekniğin yeniliğinin farkındadır ve çok heyecanlıdır. Yazarın, romanın eğitici yönünden ziyade, bir sanat olarak roman tekniği üzerine en çok kafa yorduğu eseri *Müşahedat* 'tır denilebilir. Fakat yazar, en edebî eserinde bile okuruna bir şeyler öğretmekten geri durmaz. Örneğin, Siranuş'un öğretmenlik yapmaya başlamasından memnuniyetini dile getirirken okurlarına da çalışıp para kazanmalarını tavsiye eder. Ayrıca romanda kendi fikirlerini temsil eden Seyit Mehmet Numan üzerinden okura ticaret ve ekonomi ile ilgili görüş ve önerilerini uzun uzun açıklama fırsatı bulur.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında karşımıza çıkan bir başka ayırıcı özellik, zaman zaman anlatıcılık fonksiyonunun farklı unsurlara devredilmesidir. Yazar, anlatımda çeşitlilik sağlayarak okura yazdıklarını beğendirmek ve onları sıkmamak adına anlatıma bu tarz yenilikler dahil etmiştir. Örneğin, *Esrar-ı Cinâyât* romanında birçok gizli meseleyi gazete yazıları aracılığı ile öğreniriz. Anlatıcı aradan çekilir, Kalpazan Mustafa'nın anlattıkları gazetede yayımlanır ve anlatılanlar, toplum tarafından yakından takip edilir. Romanın konusu olan cinayetlerin neden ve nasıl işlendiğini okur, Mustafa'nın gazeteye gönderdiği mektuplardan öğrenir.

Hayret romanında da bazı gizli saklı kalmış olayları gazetede yayınlanan yazı açığa çıkarır. Bu bölümlerde anlatıcı 'gazete yazısı'dır.

Yine *Hayret* romanında İsmail Azmi gösteri esnasında Anj'ın ruhunu konuşturur. Anj'ın başına gelenleri okurlar 'ruh'tan dinler. Romanın en merak uyandıran olaylarından biri olan Anj'ın başına gelenleri bu bölümlerde Anj'ın ruhu anlatır. Hatta ruh, anlatıcıya göre çok hızlı konuştuğu için anlatıcı, ruha yetişemez ve o esnada anlattıklarını okuyucuya özetler. Romanın sonunda anlatıcı, İsmail'in vantrilok olduğunu ve ruhu onun konuşturduğunu okura bildirir. Bu uygulamalar, yazarın roman anlayışı içerisinde onu önemli kılan hususlardır. Tüm bu teknikler yazarı diğer Tanzimat romancılarından ayıran, onun roman sanatı üzerine düşündüğünü ve yenilikler yaparak bu sanatı geliştirmek istediğini gösteren hususlardır.

Ahmet Mithat Efendi'nin Tanzimat yazarlarıyla benzer şekilde uyguladığı bir teknik, anlatıcının roman kahramanlarının tarafını tutmasıdır. Yazarlar roman vasıtasıyla okurlara bir bilinç kazandırmak istedikleri için, kurguladıkları hikâyelerde olumlu çizdikleri karakterleri okurun da olumlu; olumsuz çizdikleri karakterleri ise okurun olumsuz algılamasını amaçlamaktadırlar. Bunu başardıkları ölçüde roman amacına ulaşacağı için anlatıcı, kahramanlar karşısında yeterince tarafsız kalamaz. Bu anlamda Ahmet Mithat Efendi de dönemin diğer roman yazarlarıyla benzer bir tutum içerisinde olduğu söylenebilir.

Tanzimat Dönemi romanlarında ve Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcının nasıl konumlandırıldığı, hangi tekniklerle kullanıldığı belirlenmeye

çalışıldıktan sonra, bu romanlarda anlatıcının hangi işlevleri nasıl yüklendiği gösterilmeye çalışıldı. Genette, anlatıcının beş işlevi olduğunu belirtir. Anlatı işlevi, yönetme işlevi, iletişim işlevi, tanıklık işlevi ve ideolojik işlev olarak değerlendirilen bu fonksiyonların romanlardaki kullanımları örneklerle gösterilmeye çalışıldı. Özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında anlatıcının bu işlevleri romanlarda öne çıkmaktadır. Örneğin anlatı işlevi, bir anlatıcının olmazsa olmaz görevidir. Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı karşılaştığı herhangi bir haber, durum, olay veya gazete yazısını romana dönüştürdüğünü romanların giriş yazılarında dile getirir. Onun hikâye oluşturma gücü bu noktada öne çıkmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcısı yönetme işlevini de romanlarda açıkça dile getirir. Romanın tek hâkimi olan anlatıcı, hangi olayın ne zaman ve nasıl anlatılacağına sadece kendisi karar verir. Söz gelimi, *Hüseyin Fellâh* romanında anlatıcı, Civelek'in ölümünden sonraki yaşlı günleri anlatmaz. Bu kara ve soğuk bâba son verelim der ve sonrasında yaşanan üç yılı özetleyerek kitabı sonlandırır.

'Anlatıcının anlatılana yönelimiyle' ortaya çıkan iletişim işlevi, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında en önemli işlevlerden biridir. Onun romanlarında kurgulanan anlatıcının yanı sıra kurgulanan okur da metnin bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki unsur bazı romanlarda baştan sona (Hüseyin Fellâh) olay örgüsünün bir parçası olurken bazı romanlarda okurun metne ara sıra dâhil olduğu görülür. Yazar, gelenekten gelen bir etkiyle okuru metne dâhil ederek onların metinle olan samimiyetini artırmak amacı taşımaktadır. Yazarın kurmaca okura verdiği önem dönemin diğer Tanzimat yazarlarından farklıdır.

Romanlarda yazarın kurgusal muhatabının özelliklerine de rastlanmaktadır. Üçüncü bölümde örneklerle gösterilmeye çalışıldığı gibi yazarın tasarladığı bu kurgusal okur kitlesi genç ve terbiyeli erkeklerdir. Anlatıcı, okurdan beklentilerini de zaman zaman dile getirir. Onlardan dikkatli ve uyanık olmalarını, kimseye muhtaç olmamalarını, muhtaç olanlara yardım etmek yerine onları çalıştırmak, iş hayatına katmak için çaba sarf etmelerini talep eder. Onun sadece anlatıcı ve okurun karşılıklı konuşmalarından oluşan *Karı Koca Masalı* adlı anlatısı da bu teknik üzerine düşündüğünü ve anlatmanın tadına varmak istediğini göstermektedir.

‘Olayların anlatıcı üzerinde oluşturduğu his ve anlatıcının bilgi kaynaklarını belirtmesi’ olarak değerlendirilen tanıklık işlevine de Mithat Efendi’nin romanlarında sıklıkla rastlanır. Anlatıcı, bazen bir sahneyi anlatırken bu sahneden dolayı yaşadığı hissi aktarmaktan geri durmaz. Bazen de anlatıcı, anlattığı romanın ortaya çıkmasında etkili olan kaynağını belirtir. Bu kaynak, *Demir Bey yahut İnkışâf-ı Esrâr* romanında bir gazete haberi, *Gürcü Kızı yahut İntikam* romanında Alman bir seyyah olan Gilliom Sanc’tan dinlediği bir olay ya da *Müşahadat* romanında iddia ettiği gibi vapurda karşılaştığı bir durum olabilir. Tüm bu kullanımlar, anlatıcının tanıklık işlevini öne çıkaran uygulamalardır.

İdeolojik işlev, Tanzimat Dönemi romanlarının anlatıcısının en öne çıkan işlevidir denilebilir. Diğer yazarlarda olduğu gibi Ahmet Mithat Efendi’de de anlatıcı, okura anlatmak ve kabullendirmek istediği düşünceleri bazen kahramanlar bazen de anlatıcı aracılığı ile aktarır. Olayın akışı esnasında fikir beyan etmek istediği noktada anlatıcı, olayı durdurarak fikirlerini okurla paylaşır. Bazen bir fikri kabullendirmek için bazense okuru bilmediği konularda bilgilendirmek için anlatıcı bu istitrad bölümlerinde tüm varlığıyla konuşan unsurdur. bu bölümlerde anlatıcı, “ben” zamiriyle kurmaca varlığını gizleme ihtiyacı hissetmeden yazar kimliğine yakın bir konumda bulunur.

Bu işlevlerin dışında Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıcısına yüklediği bir işlev de poetik işlevdir. Yazarın romana ‘sanat’ olarak yaklaşımı onun romancılığında ayırıcı bir husustur. Recaiâde Mahmud Ekrem, Nabizâde Nazım gibi isimlerin romanlarında da yenilikçi uygulamalar karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu yazarlar yaptıkları yenilikleri roman vasıtasıyla tartışmamış, sanat görüşlerini edebî yazılarında ifade etmişlerdir. Ahmet Mithat Efendi ise edebî düşüncelerini romanlarında uygulamasının yanında anlatıcısı vasıtasıyla bu görüşleri romanlarına taşımıştır. Yazar, hikâye-nüvislik sanatı, roman, şiir gibi konulardaki düşüncelerini romanlarında da tartışır.

Bu çalışmada Ahmet Mithat Efendi’nin anlatıcısının konum ve işlevi saptanmaya çalışılırken Tanzimat Dönemi’nde kaleme alınan diğer romanlar da aynı teknikle incelenerek bu anlatıcıların benzerlik ve farklılıkları belirlenmeye çalışıldı.

Teknik açıdan Ahmet Mithat Efendi'nin diğer yazarlara kıyasla daha yenilikçi olduğu söylenebilir. Yazarın yazmış olduğu roman ve hikâyelerin sayıca çokluğu, teknik denemelerini uygulamak için ona daha geniş imkânlar tanımıştır. Böyle bir çalışmanın ortaya çıkmasını sağlayan, yazarın romanlarının sayıca çokluğunun yanı sıra kullandığı anlatım tekniklerinin çeşitliliği ve Mithat Efendi'nin yeni anlatım imkanlarını denemekten çekinmemesi olmuştur. Bu çalışmada bu denemelerin önemi, yüzlercesi içinden seçilen en tipik örneklerle ortaya konulmaya çalışıldı. Aynı metni farklı araştırmacılar farklı açılardan değerlendirebilmektedir. Bu çalışmada Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kullandığı anlatıcılar, Gerard Genette'in anlatıcı tasnifinden yola çıkılarak konum ve işlev açısından belirlenmeye çalışıldı. Gerek yazarın romanları üzerine yapılacak teknik çalışmalar gerekse anlatıcı bağlamında farklı yazarlara ilişkin yapılacak çalışmalara bir numune olarak alana katkı sunmasını temenni ederiz.

KAYNAKÇA

İNCELENEN ESERLER

Ahmet Midhat Efendi:

Acâyib-i Âlem, Haz. Kâzım Yetiş, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2017.

Ahmet Metin ve Şirzat, Haz. Fazıl Gökçek-Özlem Nemutlu, Ankara, TDK Yayınları, 2013.

Altın Âşıkları, Haz. M. Fatih Andı, Ankara, TDK Yayınları, 2003.

Arnavutlar Solyotlar, Haz. Nuri Sağlam, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2020.

Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası, Haz. Nüket Esen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Cellât, Haz. Nuri Sağlam, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Çengi, Haz. Erol Ülgen, 2. bs. Ankara, TDK Yayınları, 2018.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2020.

Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Haz. Kâzım Yetiş, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2020

Dürdane Hanım, Haz. M. Fatih Andı, Ankara, TDK Yayınları, 2020.

Esrâr-ı Cinâyât, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi, haz. Necat Birinci, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2020.

Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs. Ankara, TDK Yayınları, 2020.

Gönüllü, Haz. Erol Ülgen, 2.bs. Ankara, TDK Yayınları, 2018.

Gürcü Kızı yahut İntikam, Haz. Kâzım Yetiş, 2.bs. Ankara, TDK Yayınları, 2018.

Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Haydut Montari, Haz. Erol Ülgen, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2018.

Hayret, Haz. Nuri Sağlam, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Henüz 17 Yaşında, Haz. Nuri Sağlam, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2017.

Hüseyin Fellâh, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2020.

Jön Türk, Haz. Kâzım Yetiş, Ankara, TDK Yayınları, 2003.

Kafkas, Haz. Erol Ülgen, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2018,

Karnaval, Haz. Kâzım Yetiş, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Mesâil-i Muğlâka, Haz. Kâzım Yetiş, Ankara, TDK Yayınları, 2003.

Müşahadat, Haz. Necat Birinci, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Paris'te Bir Türk, Haz. Erol Ülgen, Ankara, TDK Yayınları, 2019.

Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Alemleri, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2020.

Süleyman Muslî, Haz. M. Fatih Andı, 2.bs, Ankara, TDK Yayınları, 2018.

Taaffüf, Haz. Ali Şükrü Çoruk, 2.bs., Ankara, TDK Yayınları, 2018.

Vah, Haz. Kâzım Yetiş, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Yeryüzünde Bir Melek, Haz. Nuri Sağlam, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi:

Şık, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2021.

Mehmed Murad:

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? Haz, Tacettin Şimşek, 2. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.

Nabizâde Nâzım:

Zehra, Haz. Hüseyin Alacatılı, 8. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2018.

Namık Kemal:

Cezmi, Haz. Yakup Çelik, 4. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2015.

İntibah, Haz. Yakup Çelik, 14. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2018.

Recaizâde Mahmud Ekrem:

Araba Sevdası, Haz. Hüseyin Alacatılı, 7. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2010.

Samipaşazade Sezâi: **Sergüzeşt**, Haz. Tacettin Şimşek, 10. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2012.

Şemsettin Sami: **Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat**, Haz. Yakup Çelik, 9. bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2013.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Adorno, Theodor W.: **Edebiyat Yazıları**, 5.bs. İstanbul, Metis, 2018.

Ahmet Midhat Efendi: **Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar: Roman Tarihine Genel Bir Bakış**, Haz. Sabahattin Çağın, 2.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2021.

Bahtiyarlık, Haz. Nuri Sağlam, Ankara, TDK Yayınları, 2000.

İktisat Metinleri, Haz. Erdoğan Erbay-Ali Utku, Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2005.

Menfa: Sürgün Hatıraları, Haz. Handan İnci, İstanbul, Kapı Yayınları, 2013.

Aktaş, Şerif: **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1991.

Akün, Ömer Faruk: **“Tanzimat Edebiyatı’ Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?”**, İstanbul, 1977, Kubbealtı Akademi Mecmuası, VI. Cilt, 2.sayı, s. 15-37.

Akyüz, Kenan: **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923**, 18.bs. İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2015.

- Altuğ, Fatih: **“Müşahadat’ta Bakış, Ses ve Çiftdeğerlilik”, Merhaba Ey Muharrir!: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar**, Haz. Nüket Esen-Erol Köroğlu, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.
- Altunoğlu, Mustafa: **“Kimlik’in Modern İnşâı, Kimlik Politikaları ve Türkiye’de Kimlik Politikaları”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Ankara, 2009.
- Argunşah, Mustafa: **“Ahmet Mithat Efendi’nin Türkçenin Sadeleşmesiyle İlgili Görüşleri”, Turkish Studies, Volume 7/4, Fall, 2012.**
- Aristoteles: **Poetika: Şiir Sanatı Üzerine**, çev. Ari Çokona-Ömer Aygün, 7.bs. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Artun, Erman: **Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı**, 4.bs. İstanbul, Kitabevi, 2009.
- Aslan, Ferhat: **“Halk Bilimsel Bir Terim Olarak "Efsane" Üzerine Bazı Dikkatler” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.5, S.23, 2012, s.81-90.**
- Aydoğan, Yüce: **“Ahmet Mithat Gerçekçiliğine Dair”, Varlık, S.1248, Eylül 2011, s.76-79.**
- Aytaç, Gürsel: **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Doğubatı yayınları, 2016.
- Aytür, Ünal: **Henry James ve Roman Sanatı**, Ankara, DTCF Yayınları, 1977.
- Ayyıldız, Mustafa: **Roman Tanım-Tarihçe-Teknik**, 1.bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2011.
- Azazi, Nazlı Çevik: **“Sunuş”, Ashley Ramsden-Sue Hollingsworth, Hikâye Anlatma Sanatı**, Çev. Ali Bucak, 4.bs. İstanbul, İletişim

Yayınları, 2018.

Bahtin, Mihail:

Karnavaldan Romana, çev. Cem Soydemir, Derleyen, Sibel Irzık, 3.bs. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.

Bal, Mieke:

Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, fourth edition, Canada, University of Toronto Press, 2017.

Başlı, Şeyda:

Yusuf Nasıl Sevilir: Kitab-ı Mukaddes'ten Thomas Mann'a Hikâyenin Belleği, çev. Gülten Güllü, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2020.

Osmanlı Romanının İmkanları Üzerine: İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

Bates, H.E.:

Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü, Çev. Gökçen Ezber, 3.bs. İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2005.

Baydar, Mustafa:

Ahmet Mithat Efendi: Hayatı Sanatı Eserleri, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1954.

Berkes, Niyazi:

Türkiye'de Çağdaşlaşma, Haz. Ahmet Kuyaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Booth, Wayne C.:

Kurmacanın Retoriği, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.29.

Boratav, Pertev Naili:

Folklor ve Edebiyat, cilt 1, Adam Yayınları, 1982.

Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, Adam Yayınları, 1988.

Boynukara, Hasan:

Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış, 1.bs. İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997.

Burroway, Janet:

Bana İsmail Diyebilirsiniz: Bakış Açısı, (akt) Hasan Çakır,

Öykü Sanatı, Konya, 2.bs, Çizgi Kitabevi, 2002.

Chatman, Seymour:

Öykü ve Söylem: Filmde Ve Kurmacada Anlatı Yapısı,
çev. Özgür Yaren, 1.bs, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2009.

Cohn, Dorrit:

Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu, çev.
Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Eleştiri, 2008.

Çağın, Sabahattin:

“Ahmet Mithat Efendi’ye Karşı Halit Ziya Uşaklıgil”,
Yeni Türk Edebiyatı, S. 16, Ekim 2017, s. 31-49.

Çapanoğlu, Münir Süleyman:

İdeal Gazeteci, Efendi Babamız Ahmet Mithat, İstanbul,
Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, 1964.

Çetin, Ayşe Yücel:

Türk Halk Hikayelerinde Anlatıcı Tipolojisi, 1.bs,
İstanbul, Kitabevi, 2016.

Çetin, Nurullah:

Roman Çözümleme Yöntemi, 16.bs. Ankara, Akçağ
Yayınları, 2019.

Çetin, Nurullah:

“Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860-1878)”, Hece
Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s. 21-
33.

Çıkla, Selçuk:

“Ahmet Mithat Efendi’nin Roman Yazma Yöntemi”,
Türklük Bilimi Araştırmaları, 2015, S.37, s.73-96.

“Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, Hece Dergisi Türk
Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.111-129.

Çobanoğlu, Özkul:

Halk Edebiyatına Giriş-1, 1.bs. Eskişehir, Anadolu
Üniversitesi Yayını, 2012.

Çonoğlu, Salim:

**Bir Hayat Hikayesinin Kağıttan Tanıkları: Hikaye ve
Romanlarında Ahmet Mithat Efendi**, Ankara, Ötüken
Yayınları, 2015.

Daşcıoğlu, Yılmaz- Koç, Okan:

“Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan

- Cumhuriyete Ana Temalar**”, Turkish Studies, c.4/1-I, Kış 2009.
- Daşcıoğlu, Yılmaz: **“Dönemlere Göre Değişen Algılar Karşısında Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı**”, Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, S.7, Nisan 2013, s. 37-43.
- Dayanç, Muharrem: **“Bir Yenileşme Dönemi Aydını Olarak Ahmet Mithat Efendi**”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 2012, C.47, S.47, s. 81-96.
- Demir, Yavuz: **“Ahmet Mithat Efendi: Her Yol Romana Çıkar”:** **Merhaba Ey Muharrir “Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar**”, Haz. Nüket Esen- Erol Köroğlu, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.
- Demir, Yavuz: **İlk Dönem Türk Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, 1.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002.
- Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât: Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002.
- Demiryürek, Meral: **“Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı.”** FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 2013, S.2, s. 119-139.
- Dervişcemaloğlu, Bahar: **Anlatıbilime Giriş**, 2.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.
- Çözülemeyen Bulmaca: Anlatıcı Üzerine Tartışmalar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2022.
- “Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat Romanında Anlatıcının Konumu**”, Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, (11), 2015, s.39-53.
- Dino, Güzin: **Türk Romanının Doğuşu**, 2.bs. İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.
- Doğan, Muhittin: **“Kurmaca ile Gerçeklik Arasında Bir Yazar: Ahmet Mithat Efendi**”, Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA), S. 19,

- Bahar 2019, s.13-36.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Nasıl Okunur**, çev. Elif Ersavcı, 5.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2021.
- Enginün, İnci: **Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**,16.bs, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2021.
- Ertaylan, İsmail Hikmet: **Türk Edebiyatı Tarihi I-IV**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011.
- Esen, Nüket: **“Ahmet Mithat'ın Okuyucusu”**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 2012, C. 47 S. 47 s. 97-104.
- Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s.116-117.
- “Tanzimat Romanında Yazarın Konumu”**, Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi, Mayıs 1986, sayı 66, s.16-18.
- Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 4.bs. İstanbul, İletişim, 2017.
- Evin, Ahmet Ö.: **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004.
- Finn, Robert P.: **Türk Romanı (İlk Dönem: 1872-1900)**, Çev. Tomris Uyar, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1984.
- Forster, E.M.: **Roman Sanatı**, çev. Ünal Aytür, 2.bs. İstanbul, Adam yay. 1985.
- Genette, Gerard: **Anlatının Söylemi- Yöntem Hakkında Bir Deneme**, çev.Ferit Burak Aydar, 1.bs. İstanbul, Ayrıntı yay.2020.
- Gökalp, G.Gonca: **“Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Yapı, Kişi)”**, I. Cilt,

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, Haziran 1999.

- Gökçek, Fazıl: **“Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı”, Vefatının 100. Yılında Ahmet Midhat Efendi**, Türk Edebiyatı Dergisi, S:470, Aralık 2012, s.20-23.
- Küllerinden Doğan Anka, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.
- Gündüz, Osman: **“Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana”**, Turkish Studies, c.4/1-I, Kış 2009.
- Gürbilek, Nurdan: **Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, 3. bs. İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Gürbüz, Adem: **“Ahmet Mithat Efendi’nin Çengi Romanında Cervantes’in İzlerini Aramak”**, Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, 2018, C.10, S,3, s.819-830.
- Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi:** Haz. Yakup Çelik, 2.bs. Ankara, Akçağ Yayınları, 2015.
- Issı, Ahmet Cüneyt: **“Türk Edebiyatının Romanla Tanışması”**, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.16-20.
- Jahn, Manfred: **Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı**, 2.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015.
- Kaplan, Mehmet: **Hikâye Tahlilleri**, 18.bs, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.
- Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1**, 10.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.
- Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2**, 8. bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010.
- Kefeli, Emel: **“Bir Toplum Mühendisi Olarak Ahmet Mithat Efendi”**, Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, S.7, Nisan 2013, s. 27-35.
- Anlatım Tekniği Olarak Mektup**, Kitabevi, 2002.

- Kekeç, Nuran: **“Sözlü Edebiyattan Tanzimat Romanına Giderken ‘Anlatı’, ‘Anlatıcı’ Ve ‘Aşk Olgusu’nun Dönüşümü”**, Millî Folklor, 2011, Yıl 23, S.92, s.27-33.
- Kenan, Shlomith Rimmon: **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, London and New York, Routledge.
- Kıran, Ayşe-Zeynel: **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 4.bs. Ankara, Seçkin, 2011.
- Kolomb, Kazimir: **Musikinin Tesiri**, çev. Mustafa Refik, İstanbul, 1891.
- Korkmaz, Ramazan – Gariper, Cafer: **Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı 1**, 1.bs. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını, 2011.
- Kudret, Cevdet: **Ahmet Mithat**, Ankara, TDK Tanıtma Yayınları, 1962.
- Kundera, Milan: **Roman Sanatı**, Çev. Aysel Bora, 7.bs., İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2017.
- Kutlar, Fatma S.: **“Mesnevî Nazım Şekline Genel Bir Bakış ve Türk Edebiyatında Mesnevî Araştırmalarıyla İlgili Bir Kaynakça Denemesi”**, Türkbilig, S.1, s.102-157.
- Levend, Ağâh Sırrı: **Şemsettin Sami**, Ankara, TDK Yayınları Ankara Üniversitesi Basımevi, 1969.
- Lubbock, Percy: **The Craft Of Fiction**, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square, London.
- Lukacs, György: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, 2. Bs. İstanbul, Payel Yayınevi, 1975.
- Mackay, Marina: **Roman Nedir?**, çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, 2. Bs. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2019.
- Mehmed Murad: **“Edebiyatımızın Numune-i İmtisalleri”**, Mizan, 26 Eylül 1888.
- “Mebahis-i Edebiye”**, Mizan, 11 Kasım 1886.

Merhaba Ey Muharrir “Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar”, Haz. Nüket Esen- Erol Köroğlu, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.

- Meriç, Cemil: **Kırk Ambar: Rûmuz-ül Edeb-Cilt 1**, Haz. Mahmut Ali Meriç, 10.bs, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İstanbul, İletişim, 2012.
- Naci, Fethi: **60 Türk Romanı**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 1998.
- Namık Kemal: **Celâl Mukaddemesi**, İstanbul, Ebüzziya Matbaası, 1305.
- Nutku, Özdemir: **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, 2.bs. Ankara, AKM Yayınları, 1997.
- Okay, M. Orhan: **“Ahmed Midhat Efendi”**, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 2, 1989, s. 100-103.
- Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, 4. bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008.
- Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, 3.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011.
- “Eser Hakkında”**, Ahmet Mithat Efendi, **Edebiyat Yazıları 1**, Haz. H. Harika Durgun-Fazıl Gökçek, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.
- Önertoy, Olcay: **Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri**, Ankara, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Basımevi, 1980.
- Özgül, M. Kayahan: **“Romanın Hikâyesi”**, Hece Dergisi Türk Romanı Özel

Sayı 1, 2002, S. 65-66-67, s.7-15.

Özot, Gamze Somuncuoğlu:

“Postmodern Romanda Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı”, Turkish Studies (Elektronik), Volume 7/3, Summer 2012, p. 2275-2286.

Özön, Mustafa Nihat:

Türkçede Roman, 5.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.

Öztürk, Veysel:

“Gerçekten Kurmacaya: Gazeteci Ahmet Mithat’tan Yazar Ahmet Mithat’a”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 2012, 47.47: 171-182.

Pamuk, Orhan:

Saf ve Düşünceli Romancı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Parla, Jale:

Don Kişot’tan Bugüne Roman, 6.bs. İstanbul, İletişim, 2005.

“Rakım Efendi’den Nurullah Bey’e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat’ın Romancılığı”, Merhaba Ey Muharrir **“Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar”**, Haz. Nüket Esen- Erol Köroğlu, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.

Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, 9.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım, 4.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Perin, Cevdet:

Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri, İstanbul, Pulhan Matbaası, 1946.

Platon:

Devlet, Çev. Neval Akbıyık, Antik Batı Klasikleri, İstanbul, 2011.

Prince, Gerald:

A Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, 2003.

- Propp, Vladimir: **Masalın Biçimbilimi**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985.
- Ramsden,Ashley-Hollingsworth, Sue: **Hikâye Anlatma Sanatı**, Çev. Ali Bucak, 4.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Sağlam, Nuri: **Ahmed Midhat Efendi ve Yeryüzünde Bir Melek Romanına Yönelik Eleştiriler: Hürriyetçi Söyleme Karşı Hür Olmanın Ağır Bedeli**, İstanbul, Erdem Yayınları, 2017.
- Sakaoğlu, Saim: **Halk Hikâyeleri**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını, 2011.
- Sartre, Jean Paul: **Edebiyat Nedir**, Çev. Bertan Onaran, İstanbul, Can Yayınları, 2008.
- Sazyek, Hakan: **Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatında Yüz Terim**, 3.bs., Ankara, Hece Yayınları, 2020.
- Sazyek, Hakan: **“Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması”**, Folklor-Edebiyat, S.37, 2004/1.
- Schmid, Wolf: **Narratology: An Introduction**, de Gruyter, 2010.
- Sevim, Gökçen: **“İntibah Romanında Yapı ve İzlek”**, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 2.2, 2016, s.73-97.
- Sözen, Mustafa: **“Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler”**, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, S.2, 2008, s. 167-182.
- Stanzel, Franz K.: **Roman Biçimleri**, çev. Fatih Tepebaşı, Konya, Çizgi Kitabevi, 1997.
- Stevick, Philip: **Roman Teorisi**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4.bs, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017.
- Şahin, Veysel: **“Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi”**, **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi**, Ed. Veysel Şahin, Ankara,

- Akçağ Yayınları, 2020, s.15-33.
- Şentürk, Leyla: **Ahmet Mithat Efendi ve Eğitim**, Bursa, Ekin Basım Yayın Dağıtım, 2015.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 19.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.
- “Roman ve Romancı Üzerine Notlar”**, Türk Dili Roman Özel Sayısı, sayı:154-Temmuz 1964.
- TDK Sözlüğü**, Ankara, 2020.
- Tekin, Mehmet: **“Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı”**, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.164-173.
- Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları**, 15.bs. İstanbul, Ötüken, 2017.
- Tepebaşılı, Fatih: **Edebiyat Bilimine Giriş**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2015.
- Topçu, Hayrunnisa: **“Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2015.
- Tosun, Necip: **“Öykü ve Roman Farklılaşması Üzerine Notlar”**, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.240-246.
- Tökel, Dursun Ali: **“Niyet Boyutundan Kurmacayı Okumak: Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu”**, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 2002, S. 65-66-67, s.202-237.
- Uğurcan, Sema: **“Ahmet Midhat Efendi’nin Hatıratı ile Romanları Arasındaki Münasebet”**, Türklük Araştırmaları Dergisi, İstanbul,1986, S.2. s.185-199.
- Ülken, Hilmi Ziya: **“Tanzimat’tan Sonra Garp Tercümeleri”**: Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü, 2. bs. İstanbul, Türkiye İş

- Bankası Kùltür Yayınları, 2016, s.243-261.
- Wellek, Rene, Warren, Austin: **Edebiyat Teorisi**, çev. Ö. Faruk Huyugùzel, 4.bs. İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.
- Yazgıç, Kâmil: **Babam Ahmed Midhat Efendi**, Haz. İsmail Alper Kumsar, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020.
- Yeşilyurt, Şamil: **Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2014.
- Yılmaz, Durali: **"Türk Romanının Doğuşu ve Ahmet Mithat Efendi"**, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Doktora Tezi, 1987.
- Yivli, Oktay: **Anlatıcı ve Perspektifte Yeni Bir Sınıflandırma Girişimi, II. Uluslararası Türk Kùltürü Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı**, 1. Baskı, Nevşehir, Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Basımevi, Mayıs 2016.
- Sözde Anlatıcı: 2016 Hoca Ahmet Yesevi Yılı Anısına Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi Bildirileri 2. Cilt**, Türk Eğitim-Sen Genel Merkezi Yayınları, Ankara, 2016.
- Yücel, Tahsin: **Anlatı Yerlemleri, kişi/süre/uzam**, 3.bs. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Zemahşeri: **El-Keşşâf: Keşşaf Tefsiri**, çev. Muhammed Coşkun, Ömer Çelik, Necdet Çağıl, Adil Bebek, İstanbul, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2016.

ÖZ GEÇMİŞ

İlk öğrenimini Tevfik Memnune Gültekin İlköğretim Okulu'nda tamamladıktan sonra 'kızların okutulmaması gerektiği' düşüncesinden dolayı eğitimine ara verdi. Bu dönemde Fahri Kiğılı Kız Kuran Kursu'nda hafızlık eğitimini tamamladı. Liseyi Açıköğretim Lisesi sınavlarına girerek tamamladıktan sonra girdiğı 2009 ÖSS sınavında Türkiye 238.cisi oldu. Burslu öğrencilerine sağladığı imkânlar nedeniyle Fatih Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü burslu kazandı. Bir yıl isteğe bağı İngilizce hazırlık okuduktan sonra bölümünü birincilikle tamamladı. Mezun olduğı sene aynı okulda Tübitak bursiyeri olarak Bütünleşik Doktora programına başladı. Bu eğitime İstanbul Üniversitesi'nde devam etmektedir. Evli ve iki çocuk annesidir. Özel bir kurumda öğretmenlik yapmaktadır.