

Yüksek Lisans Tezi

DIŞMETİNLERİN KURMACAYA ETKİSİ: *BİR MUÂDELE-İ SEVDA*

İBRAHİM ÖZTÜRK

**Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara**

Eylül 2017

DIŞMETİNLERİN KURMACAYA ETKİSİ: *BİR MUÂDELE-İ SEVDA*

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

İBRAHİM ÖZTÜRK

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara

Eylül 2017

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© İbrahim Öztürk, 2017



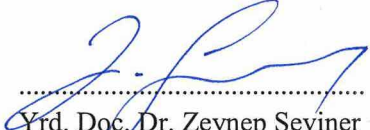


Anneme

ve

Yasemin'e

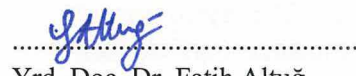
Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.


Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner
Tez Danışmanı

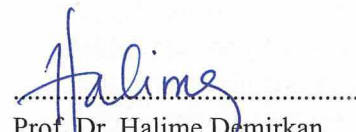
Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.


Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.


Yrd. Doç. Dr. Fatih Altuğ
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü'nün onayı


Prof. Dr. Halime Demirkan
Enstitü Müdürü

ÖZET

DIŞMETİNLERİN KURMACAYA ETKİSİ: *BİR MUÂDELE-İ SEVDA*

Öztürk, İbrahim

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner

Eylül 2017

Bu tezde, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864–1944) yazdığı, 1899 yılında tefrika edilen *Bir Muâdele-i Sevda* adlı romanı dışmetinlerle birlikte incelenmektedir. Metnin dışında konumlanan ön sözde ve yazarın roman hakkında verdiği röportajlar üzerinde yoğunlaşarak metnin okunma ve anlamlandırma süreçlerine yaptığı etki Gérard Genette'in "dışmetin" terminolojisinden faydalanarak gözlemlenmiştir. Dışmetinler kısaca, kitap formundaki metinlerin sahip olduğu başlık, kapak, ön söz, son söz, epigraf, ithaf ve metinle ilgili herhangi bir açıklama içeren röportaj, söyleşi, konferans, günlük vb. unsurlardır. Bunlar metnin anlaşılma ve değerlendirilme süreçlerine bir şekilde müdahil olarak metnin algılanışını değiştirebilen işlevlere sahiptir. Ayrıca metnin anlam alanını genişletebilir, ona açılımlar sağlayabilir ve yeni bağlamlar yaratabilir. Romanın ön sözü de gerçekçilik ve aldatan kadın meseleleri üzerinden bu işlevi yerine getirmiş ve iki bağlam üzerinden roman okunmuştur. Yazarın gerçekçilik anlayışını belirginleştirmek için Beşir Fuad ile Menemenlizade Mehmet Tahir arasındaki hayaliyun ve hakikiyun tartışmaları irdelenmiş, onun bu tartışmayı sonlandıran *İstiğrak-ı Seherî* (1886) adlı tefrika piyesi incelenmiştir. Sonrasında Ahmet Mithat ve Halit Ziya'nın gerçekçilik anlayışları da dâhil edilerek karşılaştırmalı okumalarla, yazarın hem dönem tartışmalarındaki rolü hem de gerçekçilik anlayışı belirginleştirilmiştir. Romanın diğer bir dışmetni olan röportaj metinlerinde ise yazar, kadın karakteri aslında öldürme niyetinde olduğunu fakat bu romanı takip eden, romandaki erkek karaktere benzer durumdaki bir okuyucuyu kötü bir şey yapmaya yönlendirmemek için olay örgüsünü değiştirdiğini söylemiştir. Böylelikle metin hakkındaki bu değerlendirmeler onun okunma, anlaşılma ve değerlendirilme süreçlerini de değiştirmiştir. Öte yandan okuyucu istek ve beklentilerine göre romanın nasıl değiştirilebileceğinin izleri yazarın tefrika romancılığında aranmıştır. Yazar, okur ve yayıncı arasındaki ilişki genel hatlarıyla sergilenmiş ve yazarın metni söylediği şekilde değiştirebileceği dünya edebiyatından örneklerle savunulmuştur. Çalışmanın sonunda dışmetinlerin, kurmaca metinlerin okunma ve anlaşılma biçimleriyle onların edebiyat tarihindeki konumunu değiştirebilecek işleve sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Dışmetin, Ön Söz, Gerçekçilik, Tefrika Roman

ABSTRACT

THE EFFECT OF PARATEXTS ON FICTION: BİR MUÂDELE-İ SEVDA [AN EQUATION OF LOVE]

Öztürk, İbrahim

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Zeynep Seviner

Eylül 2017

In this study, Hüseyin Rahmi Gürpınar's (1864–1944) novel *Bir Muâdele-i Sevda* [An Equation of Love], serialized in 1899, is analyzed with its paratexts. Focusing on the preface and the author's interviews concerning the novel located outside the text, their effect on the processes of reading and interpretation is observed using Gérard Genette's terminology of "paratext". Paratexts in short are elements such as the titles, covers, prefaces, epilogues, epigraphs and dedications the texts in book form have, and the interviews, conversations, lectures, journals etc. that contain any statement related to these texts. These elements can get involved in the processes of interpretation and evaluation, and change how the text is perceived. They can also expand the text's semantic field, and give it new insights and contexts. The novel's preface accordingly functions through the issues of realism and the cheating woman; the novel is read in terms of these two contexts. In order to concretize the author's sense of realism, the "hayaliyun–hakikiyun" [romanticism–realism] discussions between Beşir Fuad and Menemenlizade Mehmet Tahir are examined, and the author's serialized play *İstiğrak-ı Seherî* (1886) which ended these discussions is studied. Afterwards, Ahmet Mithat's and Halit Ziya's senses of realism are included; and both the author's role in the discussions of the period and his sense of realism are concretized via comparative readings. In the other paratextual element of the novel, the interview texts, the author states that he initially had the intention of killing off the female character but changed the plot in order not to lead a reader, who was reading the novel and was in a similar situation to the male character in the novel, to do something bad. Therefore, information concerning the text alters the ways it is read, interpreted and evaluated. Additionally, how the novel can be changed according to the demands and expectations of the reader is questioned within the author's serial novel writing. The relationship between the author, reader and the publisher is sketched out, and the fact that the author can alter the text as stated is argued providing examples from the world literature. At the end of the study, it is

concluded that paratexts have a function that can alter the ways fictional texts are read and understood, and change their positions in the history of literature.

Keywords: Paratext, Preface, Realism, Serial Novel



TEŞEKKÜR

Öncelikle tez danışmanım Zeynep Seviner’e, bu tezin ortaya çıkması sürecinde beni doğru sorular sormaya yönelterek sürecin her aşamasında gösterdiği sabır ve anlayışla beni desteklediği, cesaretlendirdiği için teşekkür ederim. Bölüm başkanımız Mehmet Kalpaklı’ya ve Fatih Altuğ’a, tez jürime katılıp fikirleriyle çalışmama katkıda bulundukları için teşekkür ederim.

Bilkent’te bulunduğum süre içinde öğrencisi olma fırsatını yakaladığım, ufkumu genişleten, akademik bilgi ve görgümü arttıran kıymetli hocalarım oldu. Hilmi Yavuz’a, Nuran Tezcan’a ve Özer Ergenç’e teşekkürü bir borç bilirim. Tam da şu satırları yazdığım günlerde aramızdan ayrılan Semih Tezcan’ı ve bölüm kurucumuz Talât S. Halman’ı minnet ve şükranla anıyorum. Nevşehir Üniversitesinde öğrencisi olduğum günlerden bu yana akademik kişiliğine her zaman hayran kaldığım Günil Özlem Ayaydın-Cebe’ye, anlayışı ve destekleri için teşekkür ederim. Ali Serdar’a ve Reyhan Tutumlu-Serdar’a, aynı projede çalıştığımız süreçte fikirleriyle destek oldukları için teşekkürler.

Her ne kadar birbirimizden hep uzak mesafede bulunsak da her zaman yanımda olan ve dostluklarını hiç esirgemeyen Semra Tüplek’e, Erhan Çalışkan’a teşekkür ederim. Nevin Bayramoğlu’na, güzel yemekleriyle ve iyi dilekleriyle yanımda olduğu için minnettarım. Ankara’da bulunduğum süre içinde bana varlıklarıyla nefes aldırان dostlarımı ayrıca anmam gerekiyor. Bu süreçte yanımda olan, hep yardımına koşan Robabeh Taghizadehzonuz’a ve Naim Atabağsoy’a teşekkür ederim. Tez

yazmanın bütün sıkıntılı süreçlerini atlatmamı kolaylaştıran ve tıkanığım her durumda yardımına koşan Ayşe Duygu Yavuz’a sabrı ve dostluğu için teşekkür etmeliyim. Her güzel şeyi paylaşıp dostluğun getirdiğı güzellikleri yaşayarak çoğaldığımız *kekeçler*’e; Sevgi Mancar, Melike Al, Damla Umut Uzun, H. Merve Aksan ve Eyüp Şen’e tüm destekleri ve varlıkları için teşekkür ederim. Bilkent’in bana kazandırdığı en güzel insanların belki en başında gelen, türlü derdi içinde yine bana dertlenen, her zaman yanımda olan, İsmail Can Çevik’e eşsiz dostluğu için teşekkür ederim, iyi ki var.

Ailem bu uzun öğrenim hayatımda her kararımı destekledi, bana inandı, her zaman yanımda oldu. Annem Tülay Öztürk, kardeşim Mine Mercan başta olmak üzere, giderek büyüyen benim güzel aileme sonsuz sevgi ve şükranlarımı sunmak istiyorum, iyi ki varlar.

Son olarak hayatımın her noktasını sevgi ve güzellikle doldurarak hep yanımda durup bana güç veren, her şeyi kolaylaştıran, zorlaştırmayan ve her durumda bana katlanan Yasemin Bayramoğlu, benim bu tezi yazmam için en büyük motivasyon kaynağım oldu. O olmasa bu tezi bitirecek gücü kendimde bulamazdım. Ona ne kadar teşekkür etsem azdır. Elbette kedilerimiz Psyduck ve İrmik’i anmamak olmaz. Benim tokur tokurlarım, iyi ki varsınız.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1
A. Bir Aldatma Hikâyesi: <i>Bir Muâdele-i Sevdâ</i>	7
B. Yöntem: Dışmetinler (<i>Paratexts</i>)	13
BİRİNCİ BÖLÜM: METNİN ÇEPERİNDE	26
A. Metin “Neden” Okunmalı?.....	36
B. Metin “Nasıl” Okunmalı?.....	44
İKİNCİ BÖLÜM: METİN VE BAĞLAMLARI.....	50
A. 19. Yüzyılda Realizm ve Romantizm Tartışmaları	51
1. Teorik Bir Tartışma Zemini Olarak <i>Victor Hugo</i>	52
2. Eleştirinin Eleştirisi: <i>İstiğrak-ı Seherî</i>	60
3. 1890’lar: Ahmet Mithat ve Halit Ziya’ya Göre Gerçekçilik	66
B. <i>Bir Muâdele-i Sevdâ</i> ’da Gerçekçiliğin İzleri.....	72
C. Kadının Romandaki Konumu.....	81
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: METNİN ÇEVRESİNDE	93
A. Çevremetin ve Etkileri.....	95
B. Tefrika Roman ve Hüseyin Rahmi	101
SONUÇ.....	115
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	120
ÖZGEÇMİŞ.....	126

GİRİŞ

Hüseyin Rahmi'nin *Bir Muâdele-i Sevda* romanı, 12 Kânunusani 1899 yılında *İkdam* gazetesinde tefrika edildikten yaklaşık iki hafta sonra 28 Kânunusani 1314 [1899]'te *Servet-i Fünun* dergisinde *Aşk-ı Memnu* yayımlanmaya başlamış, bu tefrika son bulduktan yaklaşık 20 gün sonra 25 Mayıs 1316 [1900]'da *Eylül* romanı yine *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmiştir. Yakın tarihlerde yayımlanmış olan bu romanların ortak noktası, roman kahramanı Müslüman kadınların kocalarını aldatmaları izleğini işlemiş olmalarıdır. Gustave Flaubert'in *Madam Bovary* (1856) romanında başat bir izlek olarak karşımıza çıkan bu konu, hem bu romanda hem de *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* romanlarında aldatan kadınların romanda “cezalandırılarak” ölmüş olmalarıyla işlenmiştir. Fakat *Bir Muâdele-i Sevda* romanının kadın karakteri ise böyle bir sonla anlatılmamış, üstelik zina yapıp gebe kaldığı âşığıyla “ödüllendirilmişçesine” evlendirilerek roman sonlanmıştır. Bu durumda roman, bahsedilen bu çağdaşı romanlardan, bu yönüyle ayrı bir yerde konumlanırken yazarın kadın meselesi hakkında politik bir tavır sergilemiş olabileceği şüphesini doğurmuştur. Bu yaklaşımla romanı değerlendiren Taner Timur *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik* adlı kitabında yazarın çağının ilerisinde, içten ve duygulu bir “feminist” olduğunu iddia eder (36) ve Ayşegül Utku Günaydın “Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)” doktora tezinde bu görüşe katılıp yazarın kadın duyarlılığına sahip olduğunu savunur (97-98). Oysa yazarın kadın konusunda hiç de böyle bir

tavrının—en azından bu roman özelinde—olmadığını, yazarın 1927-1937 yılları arasında romanla ilgili konuştuğu röportajlarından anlarız.

Yazar bu röportajlarda, bir gün Ştaynburg [Steinburg] Birahanesinde otururken yanına birinin geldiğini, o günlerde tefrika edilmekte olan bu romanındaki gibi karısı tarafından aldatılan bir adamı göstererek adamın, karısını öldürmeyi düşündüğünü, romandaki sonuca göre yazar ne yaparsa adamın da karısına onu yapacağını anlatır. Bu durumu araştırıp işin aslının sahiden böyle olduğunu söyleyen Hüseyin Rahmi, romandaki kadını normal bir biçimde boşattığını, bunun üzerine okuyucularından “Böyle bir kadını nasıl cezalandırmazsın?” şeklinde tepkiler aldığını fakat bunu neden yaptığını o zaman açıklayamadığı için şimdi itiraf ettiğini belirtir. İlginç olan şey, Hüseyin Rahmi’nin ilk röportajı verdiği 1927 yılından 1937 yılına kadarki dört farklı röportajda (Mecdi Sadrettin, Kenan Hulusi, Naci Sadullah, Niyazi Acun) hemen hemen aynı şeyleri tekrar etmesidir.

Bu röportaj metinleri yanında romanın uzun sayılabilecek bir de ön sözü göze çarpmaktadır. Bu ön sözde yazar evinde oturup bir şeylerle eğlenmek isterken çocukluğunda dinlediği masalları hatırlayarak ne okuyabileceğini düşünmeye başlar. Bu sırada masal, seyahatname, hikâye ve roman türleri hakkında görüşlerini sunarak bu türlerin ayırıştırıcı özelliklerini tartışıp teorik bir metnin ortaya çıkmasına da zemin hazırlar: Onun için roman akla yatkın, inanılmaya değer ve bir hakikat safhası sunması gereken bir türdür. Sonrasında, kendisine gelen bir mektupta Naki adında birinin, karısıyla olan hikâyesini yazara anlatmak istediğini, karısının bir roman formu içinde anlatılmasıyla ondan intikam almış olacağını, yazarın da bu hikâyeyi beğenirse roman olarak yazmasını istemektedir. Ön sözün sonunda Naki, yazarın evine gelir ve ona “ben-anlatıcı” konumunda hikâyesini anlatmak suretiyle roman

başlar. Romanın hem ön sözü hem de yayımlanışının ardından ortaya çıkan röportaj metinleri birer “dışmetin” olarak romanın etrafını sarar.

Söz konusu her iki metnin işlevlerinin ortaya çıkarılması için Fransız edebiyat kuramcısı Gérard Genette’in özgün adı *Seuils* (1987), İngilizce çevirisi *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997) adlı kitabı, çalışmanın metodunu belirlemede kullanılmıştır. Türkçeye *Dışmetinler: Yorumun Eşikleri* olarak çevrilebilecek çalışmada Genette, bir kitabı çevreleyen dışmetinleri (İng. *paratexts*) bir terminoloji çerçevesinde anlatır. Kitap kapakları, başlıkları, yazarın adı, ön sözler, son sözler, ek sözler, yayıncı notları, ithaflar, epigraflar, röportajlar, söyleşiler vb. diğer notlar birer dışmetin olarak kabul edilir. Bunlar edebî metnin etrafında, onun yakın ya da uzak çevresinde bulunarak onu herhangi bir yönüyle açıklayan, ona dair bilgi ve yorum içeren her türlü yazınsal veya görsel ürün olarak karşımıza çıkar ve metnin okunma, alımlanma, anlamlandırılma, değerlendirme süreçlerine müdahil olur.

Genette, dışmetinleri çerpermetin (İng. *peritext*) ve çevremetin (İng. *epitext*) olarak iki ayrı şekilde sınıflandırmıştır. Çerpermetin bir kitabın görece yakınında, çerperinde duran; ön söz, son söz, başlık, epigraf, kapak gibi unsurlardan meydana gelen dışmetinler olarak kabul edilir. Çevremetinler ise bir kitabın görece uzağında konumlanmış röportaj, konferans, söyleşi, anı, günlük gibi metinlerden oluşur. Bu iki metin tür bir araya gelerek dışmetni oluşturur: Dışmetin (*Paratext*) = Çerpermetin (*Peritext*) + Çevremetin (*Epitext*).

Genellikle çeviribilim, mütercimlik-tercümanlık disiplinlerinde rağbet gören Genette’in sunduğu bu terminolojik çalışma; antropolojiden tarihe, medya ve sanat çalışmalarından dilbilim çalışmalarına dek uzanan geniş yelpazede bir kullanım alanı bulur. Osmanlı / Türk edebiyatı çalışmalarına bakınca bu terminolojiyle yapılan çalışmaların yetersiz olduğu görülmektedir. Zeynep Seviner’in “Tabiiliğin Medar-ı

Azamı: Ahmet Mithat Ahlakçılığı ve Natüralizm” adlı makalesi ve Deniz Aktan Küçük’ün “İngiliz Kemal, Türler Savaşında” başlıklı makalesi dışında bu yöntemin uygulamasına rastlanmamıştır. Bu yönüyle tezin bu alandaki bir eksikliğe katkı sunması düşünülürken terminolojiyi ayrıntılı biçimde bir romana uygulayarak da bir deneme sunulduğunu belirtmek gerekir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkında yapılan çalışmaların ekseriyetle yazarın hayatı, sanatı ve eserleri yöntemiyle yapılmış çalışmalar ekseninde yığıldığı gözlemlenmiştir. Agâh Sırrı Levend *Hüseyin Rahmi Gürpınar* adlı kitabında yazarın hayatı, karakter özellikleri, tipleri ve kahramanları, sanatı ve eserleriyle birlikte bu eserlerinden seçme metinler sunarak biyografik bir çalışma yapmıştır. Hilmi Yücebaş’ın *Bütün Cepheleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Refik Ahmet Sevengil’in *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Abdullah Tanrıninkulu’nun *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Efdal Sevinçli’nin *Hüseyin Rahmi Gürpınar: İnceleme* çalışmaları yine yazarın biyografisine odaklanmış çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanında Abdullah ve Gülçin Tanrıninkulu, yazarın gazetelerde kalmış yazılarını, mektuplarını ve söyleşilerini derledikleri *Gazetecilikte Son Yazılarım 1-2-3-4* ve *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri* adlı çalışmaları, yazarın hem yapıtlarına hem de yazma edimlerine ilişkin bilgiler sunması bakımından önemli sayılmakla birlikte, diliçi çeviri ve referans eksiklikleri bakımından da problemli sayılabilecek çalışmalar olarak göze çarpmaktadır. Yine de yazar hakkında yapılmış bu çalışmalar ışığında, yazarın romanları ve onların üretim süreçlerine de tanıklık edip yapıtları hakkında ortaya çıkan dışmetinlere de ulaşmış olmaktadır.

Çalışmada ilk olarak romanın geniş özeti sunulmuş, sonrasında dışmetin terminolojisi genel hatlarıyla bir yöntem olarak anlatılmıştır. “Metnin Çeperinde” başlıklı birinci bölümde metnin çepermetni konumunda olan, özgün ve yazara ait ön

söz yakından incelenmiştir. 19. yüzyılda romanlara ön söz yazma alışkanlığı sorgulanmış, Genette'ten hareketle özgün ön söz türleri anlatılmış, bu ön sözlerin işlevleri ortaya koyulmuştur. Buna göre özgün ön sözlerin asıl işlevinin asgari ve azami hedefler gözetilerek yazıldığı görülmüştür. Asgari hedefler kitabı okutmak, azami hedefler ise bir kitabı gerektiği şekilde okutmak üzere belirlenmiştir. Bu hedeflerin ilki metnin “neden” okunması, diğeri “nasıl” okunması gerektiği sorularıyla ortaya çıkmıştır. Romanın ön sözündeki yönlendirmeler sonucunda romanın neden okunması gerektiği sorusunun cevabı kadın meselesine, nasıl okunması gerektiği sorusu ise gerçekçilik meselesine odaklanmayı gerektirmiştir. Bu iki soru etrafında okunan metinler, ön sözle metin arasındaki ilişkiyi ve buna bağlı olarak gelişen ön sözün işlevselliğini sistematik olarak görmemize yarayacaktır.

Bu sonuçlardan hareketle tezin ikinci bölümü olan “Metin ve Bağlamları” başlıklı bölümde, ön söz ve roman arasındaki uyumu belirlemek için romanın yakın okuması yapılmıştır. Öncelikli olarak ön sözdeki gerçekçilik anlayışının belirginleştirilmesi için 19. yüzyıldaki hayaliyun-hakikiyun tartışmalarına dönülmüş; Beşir Fuad ve Menemenlizâde Mehmet Tahir arasında gerçekleşen tartışmalar irdelenmiş ve Hüseyin Rahmi'nin bu ikilinin arasındaki tartışmayı sonlandıran *İstiğrak-ı Seheri* adlı piyesi incelemeye alınmıştır. Romanın yayım tarihi olan 1899'a kadarki süreçte hayal ve hakikat tartışmalarıyla ilgili Ahmet Mithat ve Halit Ziya'nın da görüşleri işe koşularak yazarın gerçekçilik anlayışı kavramsal olarak netliğe kavuşturulmaya çalışılmıştır. Buna göre yazarın Beşir Fuad ve Halit Ziya ile müşahede, tetkik ve hakikate uygunluk kapsamında tartıştıkları gerçekçilik anlayışlarının benzerlikler, koşutluklar gösterdiği tespit edilmiştir. Bunların ışığında romandaki gerçekçiliğin izleri sürülmüş, yazarın hem anlatıcı konumları hem de müşahede, tetkik, hakiki olayı tasvir ve karakterlerin kendi deyiş özelliklerinin

romana yansıtılması çerçevesinde gerçekçi bir romanın birçok imkânını kullandığı ortaya koyulmuştur. Bunun yanında romanın ön sözde belirtilenin aksine, “akla yatmayan” gerçekle ilgisi kurulamayacak hayalleri de içerdiği gösterilmiştir. Romanın neden okunması gerektiği sorusunun cevabının arandığı kadın meselesine yakından bakmak için romandaki kadın karakterin eylemleri ve düşünceleri incelenmiştir. Romanın kadın karakteri Bedia’nın, romanın diğer karakterleri gibi kendi arzu ve isteklerinin peşinde olması dolayısıyla, olay örgüsünün sebep-sonuç ilişkisi içinde yürüdüğü gösterilmiştir. Böylece aldatan kadın tipinin “zalim” gibi görünmesine rağmen aslında istemediği bir evliliğin kurbanı durumunda olan bir “mazlum” olduğu da ortaya koyulmuştur. Diğer yandan kadının kocasına karşı masum bir role bürünüp ona kötülük yapan bir figüre dönüşmesi de iddia edilmiş, bunun izleri yine zoraki evlilikte görülmüştür. “Metnin Çevresinde” başlıklı üçüncü ve son bölümde, yazarın röportaj metinleri ortaya koyulup çevremetin ve onun işlevleri anlatılarak bu metinlerin, metni anlamlandırma süreçlerini nasıl etkilediği ortaya koyulmuştur. Yazarın röportaj metinlerinin aslı olup olmadığını görebilmek için romana dönülerek Bedia’nın intihar girişiminde bulunduğu bölüm incelenmiş ve bir önceki bölümde gerçekçi olmadığı ortaya koyulan bu kısımın yazarın röportajındaki iddiasının doğru olabileceği savunulmuştur. Yazarın okuyucu istek ve beklentilerine göre romanının olay örgüsünü nasıl değiştirebileceği sorusu, onun tefrika romancılığına değinilerek açıklanmıştır. Tefrika roman yazma pratiğinin yazar, yayıncı ve okuyucu ilişkisi ağıyla gelişen; temellerinin karmaşık görünen ekonomik sebeplere dayalı olduğu tespit edilmiş ve bu ilişki ağı genel hatlarıyla yazar özelinde gösterilmeye çalışılmıştır. Tefrika romancılığın dünya edebiyatındaki gelişim seyrine de değinilen bu bölümde, yazarın okuyucu istek ve beklentilerine

göre metni değiştirebileceğine dönük çeşitli örneklerin de olduğu gösterilerek savunulmuştur.

A. Bir Aldatma Hikâyesi: *Bir Muâdele-i Sevda*

Bir mukaddimeyle başlayan romanda yazar bir kış gecesi evinde oturmaktadır. Böyle bir kış gecesinde bir masal anlatan olsa da dinlesek, diye düşünürken çocukluğunda tandır başında dinlediği masallar aklına gelir. Artık böyle bir şeyin mümkün olmadığını bilen yazar, bir şeyler okumak için düşünürken aklına seyahatnameler gelir. Seyahatnamelerin nasıl olması gerektiğini, kendinin de ne çeşit seyahatnameleri sevdiğini açıkladıktan sonra roman türü hakkında konuşmaya başlar. Romanla ilgili düşüncelerini dile getiren yazar, onun hikâye gibi “yalan” olduğunu belirtir. Sonrasında kendine gelen mektupları inceleyen yazar, önemsiz birkaç mektuptan sonra Naki isimli birinden olduğunu anladığı mektupla karşılaşır. Naki mektupta, yazarla buluşup ona karısıyla olan hikâyesini anlatmak istediğinden, dilerse bu hikâyeyi yazmasını ve kendisinin, karısından onun roman şeklinde yazılmasıyla intikam almış olacağını söyleyerek randevu talebinde bulunur. Ertesi gün Naki, yazarın evine gelerek hikâyesini anlatmaya başlar. Roman, Naki’nin anlatıcı, Hüseyin Rahmi’nin dinleyici olduğu bir kurguyla devam eder.

Büyük ve varlıklı bir ailenin tek çocuğu olan Naki, iyi bir eğitim almış, çocukluğundan itibaren ne istediye geri çevrilmeden büyütülmüştür. Gençlik  ağlarında şairliğe heves etmiş, kadınlarla zevk ve eğlenceye dalar, gününü gün ederek yaşamıştır. Bu yaşantı içerisindeyken ebeveyni onu “bir kaza taşına tesad f [n]den korkarak” evlendirir (21)¹. Naki, evlendiği iki kadınla da evliliğini

¹ Romandan yapılan alıntılar kitabın 1946 baskısından yararlanarak yapılsa da anlaşılmayan, eksik veya sorunlu kısımlar için romanın tefrika bölümleri de gözden ge irilm ş ve alıntılar Arap harfli metinden de yapılmıştır. Fakat tefrika bölümleri olarak referans göstermek yerine kitabı referans göstermek tercih edilmiştir.

sürdüremez, onlardan cahil ve zekâdan yoksun olduklarına kanaat getirince boşar. Ebeveyni onu üçüncü kez evlendirmek istediğinde bu kez hem güzel hem de “okur yazar, lisan âşina ve hatta şair olması” şartıyla evlenmeyi kabul eder (22).

Naki üçüncü evliliğini iyi eğitim görmüş, Fransızca bilen, piyano ve keman çalabilen, dikiş ve nakış işlerini yapabilen Bedia ile yapar. Evliliklerinin ilk gecesinde Bedia, Naki’yi istemediğini, bu evlilik için fikrinin sorulmadığını, kendinin de eski eşleri gibi ona bir oyuncak olmayacağını söyleyerek ondan kendisini bırakmasını ister. Naki ile tartışınca Bedia odadan çıkar, Naki’nin annesi olan biten karşısında ona inanmaz ve o da aile huzurunda bir mahkeme kurularak meselenin ne olduğunu Bedia’nın anlatmasını ister. Kurulan “divan”da Bedia, konuşmasında son derece özenli bir eda ve zarafetle, aynı şeyleri tekrar eder. Bu kez Bedia, aynı eve gelen iki kadının boşandıktan sonra başına gelenleri anlatarak ebeveyni suçlar, bu evliliğe rızası olmadığını tekrar ederek “Yalnız peder rızasıyla olan düğün böyle olur. İşte bu vaka pederime de, size de bir ders olsun” der ve o gece babasının evine döner (39).

Bedia’nın onu istememesi karşısında Naki onun bir sevdiği olduğundan, babasının onu sevdiğiyle evlendirmeyip işi örtbas etmek için de Naki’nin teklifini kabul etmiş olduğundan şüphelenerek kendini bir oyunun içine düşmüş zanneder. Buna karşılık Naki bir oyun düzenlemek isteyerek ailesine; onunla kırıncı ve tahkir edici konuştuğunu, hatanın kendinde olduğunu, boşanmaktan vazgeçtiğini söyler. Boşanmasalar da ayrı evlerde yaşamaya devam ederler. Bu esnada Naki eski yaşamına dönüp zevk ve eğlenceye dalmak istese de gördüğü bütün kadınlarda Bedia’yı arar, hatta ebeveyni onu tekrar evlendirmek istese de o Bedia’yı aklından çıkaramaz ve onu hep bir “rakip”le hayal eder. Aradan altı ay geçer ve Naki,

Bedia'yi nerede görse Bedia yüzünü çevirmekte, yolunu değiştirmekte, tesadüf etmemeye özen göstermektedir.

Bunların üzerinden dokuz ay geçtikten sonra bir gün Naki, “[n]esîmin ağuşunda çiçekleri görmek, birkaç kadın çehresi seyretmek” için arabasını hazırlatıp Kâğıthane'ye gider (55). Burada Bedia'yla karşılaşan Naki, onun bu kez kendisine karşı şaşkınlıkla karışık bir gülümseyişle bakıp ondan kaçmadığını görünce bir sonraki Cuma tekrar oraya gider. Arabası bozulduğu için o hafta da Bedia'yla görüşemez. Üçüncü kez Kâğıthane'ye gitmeden Bedia'ya aşkını itiraf eden bir mektup yazar, oraya gidince mektubu kendi arabasından onun arabasına atar, Bedia da ona bir cevap yazınca o gün orada buluşup konuşurlar. Naki onu nasıl sevdiğini anlatırken Bedia da Naki'yi daha ilk geceden görüp sevdiğini, birkaç gün birlikte kalırlarsa onun aşkının esiri olacağını fakat evli kalırlarsa Naki'nin ondan bıkip onu bir kenara atacağını düşündüğü için en başından ayrılığa razı geldiğini anlatır. Naki'nin aşkının “muvakkat”, kendininkinin “müebbet” olduğunu söyler ve barışırlar.

Bedia ve Naki barıştıktan sonraki ilk altı aylarını çok mutlu geçirir. Bu altı ay içinde Bedia, onun yazdığı şiirlerin eksik kısımlarını—hem de ondan daha güzel bir şekilde—tamamlar, ona Fransızca romanlar okur, piyano çalar, onu çok mutlu eder. Bir süre sonra Bedia değişir; huysuzlanır, kıskançlıklarıyla Naki'nin üzerine gider ve hep başının ağrıdığını söyleyerek onu terslemeye başlar. Doktorların tavsiyeleriyle odaları ayrılır fakat Bedia'nın gösterdiği tüm hırçınlıklar karşısında Naki ona daha çok bağlanır, onu daha çok sevmeye başlar. Bu sırada, Naki'nin bir kalemde çalıştığını, sıkıldığı zamanlarda 10-15 günde bir arkadaşlarına çay, dondurma, sigara gibi şeyler ikram etmek için oraya uğradığını da öğrenmiş oluruz.

Kaleme uğradığı bir gün, dışarıda bir kadın onunla konuşmak için beklemektedir. Kadın, kendisinin bir cariye olduğunu, hanımı Nazire'nin kendisiyle konuşmak istediğini söyleyerek onu birkaç sokak ötede bekleyen hanımına götürür. Nazire ona, karısı Bedia'nın üç kişinin felaketine sebep olduğunu; bunların birinin kendisi, diğerinin Naki olduğunu ancak üçüncü kişinin kim olduğunu sokak ortasında anlatamayacağını söyler. Bunun üzerinde Naki, Nazire ve onun kalfası ertesi gün Florya'da buluşurlar.

Nazire, kocası Fatin'in odasında bir gün onu mektupları okurken ağlar hâlde görünce ondan şüphelenip mektupları bulur, okuma yazma bilmesi de mektupların aslını araştırıp öğrenir: Mektuplar Bedia'dandır. Bu mektupların içeriğini öğrenmek için Naki'yle buluşur ve o, mektupları okurken kendisi ile dadısı dinler. Bu mektuplar aracılığıyla Bedia'nın Naki'ye ne yalanlar söylediğinden onu nasıl aldattığına dek her şey ortaya çıkar.

Fatin ile Bedia, birbirlerini uzun zamandan beri sevmelerine rağmen Fatin yoksul olduğu için ne yapsa ne etse onu Bedia'yla evlendirmezler. Bunun üzerine Fatin Nazire ile Bedia da Naki'yle evlenmiş, her ikisi de aynı gece eşleriyle zifaf gecesine girmiştir. Mektuplardan edindiğimiz bilgilere göre Bedia'nın, fikri sorulmadan evliliğe zorlandığı için o gece kendini kovdurmaya en başından düşünüp buna göre hareket etmiştir. Bu düşüncesini anlattığı Fatin, onun ilk geceden evine yollanmasını “kadınca bir kusuruna” yorar ve onun iffetinden şüphe ettiğini söyler (125). Bedia, bunun karşısında çılgına döner, böyle bir şeyin asılsız olduğunu ona ispatlamak için tekrar Naki'yle bir araya geleceğini söyler. Bunun nasıl mümkün olacağını düşündüğü sıralarda, Kâğıthane'de Fatin'e rastlamak ümidiyle gezerken Naki'ye rastladığını anlatan Bedia, onu nasıl aldattığını da tüm açıklığıyla mektuplarda anlatmıştır.

Bedia, Naki ile bir araya geldikten sonra Fatin'in yazdığı hiçbir mektuba cevap yazmaz fakat son mektubunda Fatin intihar edeceğini söyleyince tekrar mektuplaşmaya başlarlar. Bedia, mektuplarında Kâğıthane'de "iki damla gözyaşı" dökerek Naki'yi kendine inandırdığını, ilk altı ayda onu Fatin'e karşı bir "galebe silahı" olarak kullandığını, "bir sevda ihtiyali içinde yaşattı[ğın]" fakat Fatin'i unutamadığını düşündüğü sıralarda ondan gelen son mektupla bu komediye bir son vermek için hastalık ve kıskançlık numaralarıyla Naki'yi kendinden bıktırmaya çalıştığını anlatmaktadır (135). Mektupların okunduğu sırada Dadı Kalfa'nın anlattıklarından Fatin'in iç güveyi olduğunu, Nazire onun cebine para koymazsa parası olmadığını öğreniriz. Nazire mektuplar okunduğu sırada Bedia'nın, kocasını baştan çıkarmaya çalıştığını düşünür ve hep onu suçlar. Naki'ye, karısını boşamaması için yalvarıp dil döker.

Naki, Florya'dan eve dönünce şahit oldukları karşısında fenalaşır, hasta yatarken Bedia'ya bugün bir arkadaşının, karısı tarafından aldatılmış olduğunu öğrendiğini ve çok üzüldüğünü anlatır. Bedia'ya sorduğu "Kocalarına hıyanet eden kadınlara ne ceza verilmelidir?" sorusuna karşılık ondan; kadını boşaması gerektiği, affedince kadının bunun tekrar edeceği cevabını alır (152). Naki'nin içi içini yese de karısını çok sevdiği için onunla boşanmaktan korka, birkaç hafta ne yapacağını bilemez bir hâlde düşünürken Dadı Kalfa tekrar uğramış mı, diye kaleme gider. Dadı Kalfa daha önce dört kez uğradığını, Bedia'dan Fatin'e yeni bir mektup geldiğini söyler. Naki bu sırada anlatı zamanına dönerek bu mektubu çıkarır ve karşısında oturan yazara okumaya başlar.

Bedia, Naki'nin ondan şüphelenmiş olduğunu, tatlı diliyle tıpkı bir aktris gibi rol yaparak onu böyle bir zannın oluşmamasına inandırdığını fakat bu üç kişilik komedi oyunun onu sıktığından bahsederek "yine o sevda hafâgahında" buluşmak

üzere mektubu sonlandırır (157). Naki, onların gizlice buluştukları yeri öğrenebilmek için Bedia'nın evde olmadığı bir zaman odasına gizlice girer ve onun daha önce Fatin'e yazdığı bir mektupta, ondan gelen mektupları nereye sakladığını söylediği için Naki bu mektuplara eliyle koymuş gibi ulaşır. Mektuplar arasında Fatin'in bir de fotoğrafına rastlar. Aynı günün akşamı, Naki karısının hamile olduğunu öğrenir. Bu kez Naki bu “komedyaya” kendi son vermek için bir intikam almak istese de Bedia'ya ne yapacağına, ondan nasıl intikam alacağına dair pek düşünmez.

Aradan iki ay geçmiştir. Naki bu süre içinde gerçeği bilse de karısını boşamaktan korktuğu için onun aldatmasına göz yumar. Bir gün yine onun odasına girerek Fatin'in mektuplarından onların nerede buluştuklarını ve bebeğin Fatin'den olduğunu öğrenir. Bedia bu mektuplarda Naki'yi hiç sevmediğini tekrarlar. Ona bu bebekle fuzuli babalık şerefının verileceğini, bebeğin “Fatinzade” olması gerçeğinin gizli kalacağıyla bunalmaları karşısında Fatin bu durumun daha iyi olduğunu, bebeğin varlıklı bir ailede servet sahibi olarak büyüyeceğini anlatır. Naki okudukları karşısında çok üzülür, intiharı düşünmeye başlar fakat önce karısıyla yüzleşmek istemektedir. Diğer mektupları okuyunca Bedia'nın bu komedi oyununa “Bir Sevda Muâdelesı” adını verdiğini; bu denklemin Nazire, Fatin, Naki ve kendisinden oluştuğunu anlatır. Naki, mektupları ve Fatin'in fotoğrafını yanına alarak “Durun komedyanızın neticesini ben bu gece size oynayıvereyim” deyip Bedia'nın odasından ayrılır (183).

Yazıhanesine çıkan Naki duvara kendinin, Bedia'nın ve Fatin'in fotoğraflarını düzüp üzerine “Sevda Muâdelesı” yazarak üstünü siyah bir perdeyle kapatır ve Bedia'yı odaya çağırır. Duvardaki perdenin ne olduğunu soran Bedia'ya “tiyatro perdesi” cevabını veren Naki perdeyi açar (184). Fotoğrafları gören Bedia, Fatin'in kim olduğunu anlamazlıktan gelse de mektupları görünce her şeyin ortaya

çıktığını anlar, kahkahayla yere yığılır ve Naki'nin ayaklarına kapanır. Bedia, kendinin iğrenç biri olduğunu söyleyerek ona “Beni öldür” diye yalvarır. Naki onu orada öldürmek yerine, “el kadını” ilan ederek onun odadan çıkmasına izin verir (186). O çıkınca söylediklerinin samimi olup olmadığını düşünen Naki, onun tekrar gelip af dilemesine karşılık onu belki affedebileceğini düşünse de artık bir çıkış yolu olmadığını da anlar.

Ertesi sabah Naki silahını alır, kontrol eder, intihar için hazırlanır. Tam bu sırada karısının ölüyor olduğunu söyleyen annesi kapıya vurarak Naki'yi salona çağırır. Bedia bir kutu toz ilaç içerek karnındaki bebekle birlikte ölmeyi istemiş, başaramamış fakat karnındaki “3-4 aylık” bebek düşmüştür. Yorgun ve bitkin bir hâlde kendisini affedip affetmediğini Naki'ye sorar ve ondan “affettim” cevabını alır (189). Fatin'i değil Naki'yi sevdiğini söyleyen Bedia, nefisini cezalandırmak için ondan ayrılacağını söyler. Odadan çıkınca iki şahit eşliğinde onu boşamasını ama bundan önce bir veda busesi vermesini ister. Naki onu haklı bulup, son kez sarılıp, öperek, odadan dışarı çıkar ve birkaç erkek şahitliğinde karısını boşar. Ev ahalisi boşanma sebeplerinin Bedia'nın çocuğu düşürmesinden kaynaklandığını sanır. Naki o gün konaktan ayrılır, Bedia iki hafta kadar daha kalıp kendini toparlayınca babasının evine döner ve kısa bir süre sonra Fatin'le evlenir. Naki de bu hikâyeyi, roman şekilde yazılması için yazara anlattıktan sonra İstanbul'dan uzaklara gider.

B. Yöntem: Dışmetinler (*Paratexts*)

Hüseyin Rahmi'nin romanına yazdığı ön söz ve romanı çevreleyen diğer metinler romana yeni bağlamlar oluşturarak onun anlam dünyasını genişletmektedir. Ön sözde yazar tarafından dile getirilen tartışmalar ve roman yayımlandıktan sonra yazarın roman hakkında söyledikleri, romanı farklı okuma biçimlerine tabi

tutmamıza da olanak sağlamaktadır. Romanın çeperinde ve çevresinde konumlanan bu metinlere, Gérard Genette’in *Paratexts: Thresholds of Interpretation* adlı kitabında sunduğu terminoloji ve aynı zamanda bir okuma yöntemi denilebilecek, metnin kendiyle ilişkili olan diğer metinlerin işlevlerini açıklamamıza olanak sağlayan çalışmasıyla bakmak uygun görülmüştür. Öncelikli olarak “paratext” terimi açıklanacak, ana metni ya da ön sözü açıklarken bu kavramın ve bunun alt dallarının metinle olan ilişkisini sorgulamada, yazarın bu metinler toplamıyla aslında roman için yarattığı bağlamlar belirginleştirilecektir. Bundan önce kısaca Genette’in kitabından ve ana başlıklarından bahsetmek gerekir.

Paratexts kitabında Genette, ana başlıklar altında dışmetinleri terminolojik olarak açıklar. Bunlar daha önce de tekrar edildiği gibi; yayıncı notu, yazarın adı, başlıklar, ithaflar, epigraflar, ön sözler, son sözler, röportajlar, söyleşiler vb. diğer notlardır. Edebî metin etrafında, onun çevresinde—yakın ya da uzak—bulunan, edebî metni herhangi bir yönüyle açıklayan, ona dair bilgi ve yorum içeren her türlü yazınsal veya görsel ürün buna dâhildir. Genette, kitabı boyunca edebî metni kuşatan bu unsurları daha çok Fransız edebiyatından örnekler sunarak anlatır.

“Paratext” terimini açıklarken öncelikli olarak Yunanca ön ek olan “para-” sözcüğünün anlamının, Fransızcada olduğu gibi birçok dilde de bazen belirsiz olabileceğini söyleyen Genette, bu ekin kökenine dair açıklamayı J. Hillis Miller’dan aktararak yapar:

“Para” aynı anda hem yakınlığı hem de mesafeyi, benzerliği ve farklılığı, içeride olmayı ve dışarıda olmayı vs. vurgulayan ikili zıt bir ön ektir. Aynı anda bir sınır çizgisinin, eşiğin ya da kenarın, sınırın hem bu tarafını hem de ötesini tanımlayan, statü açısından eşit ama aynı zamanda ikincil ya da yardımcıdır, tıpkı bir misafirin bir ev

sahibine, bir kölenin bir efendiye olduğu gibi. “Para”da olan bir şey ayrıca aynı anda içerisiyle dışarısının arasındaki sınır çizgisinin iki tarafında olmakla kalmaz. Sınırın kendisidir de; içeriyle dışarıyı bağlayan geçirgen bir zar, bir perdedir. Bunları birbirlerine karıştırır, dışarıyı içeriye alır, içeriyi dışarısı yapar, onları böler ve birleştirir².

(*Paratexts*...1)

“Paratext”in eylemini en iyi açıklayan tanımın bu olduğunu söyleyen Genette’in bu kavramının Türkçeye “yanmetin” ya da “dışmetin” olarak çevrildiğine rastlanabilir³. Genette’in de söylediği üzere metinle bir sınır oluşturan, bu sınırın iki tarafında da bulunabilen kavramı “dışmetin” olarak Türkçeleştirecek ve çalışmanın kalan kısmında bu şekilde kullanacağım.

Edebî bir metni belirli bir önem atfedilmiş sözlü ifadelerin az çok uzatılmış devamı olarak tanımlayan Genette, çoğu zaman bu metinlerin “çok nadiren sade bir biçimde yazarın adı, başlık, ön söz ve illüstrasyon gibi bazı sözlü veya diğer üretimler” (1) olmadan sunulduğunu belirtir⁴. Genette bu üretimlerin, metne aitmiş gibi olup olmadığını her zaman kestiremeyecek olsak da metni sardığını, genişlettiğini ve aynı zamanda metni sunmaya hizmet ettiğini söyler (1). Sarma ve genişletme, metni fiziksel olarak kuşatan ve çeşitli bağlamlarla anlam alanını genişleten eylemler olarak düşünülebilir. Genette’in burada işaret ettiği ve çalışmasına da temel aldığı metinler kitap formundaki metinlerdir. Dolayısıyla dışmetinlerle birlikte kitap olarak sunulan metnin, bu metinler aracılığıyla tüketiminin ve karşılanmasının garanti altına alındığını belirtir. Fakat bu ayrım

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Miller, J. Hillis. “The Critic as Host”. *Deconstruction and Criticism*. Ed. Harold Bloom et al, Seabury Press, 1979, pp. 219.

³ Bu konuyla ilgili çalışmaların daha çok çeviribilim alanında yapıldığı ve terimin de bu alan çalışanlarınca “yanmetin” olarak çevrildiği görülebilir. Bkz. Kansu-Yetkiner, Neslihan ve Nihal Yetkin-Karakoç. “Yüzyıllık Süreçte Tefvik Fikret’in *Şermin* Yapıtı Bağlamında Diliçi Çeviri ve Yanmetin Olgusu” *Bilig*, no: 75, Güz 2015, s. 195-225. Çelik, Özge. “Kuramsal Metinlerin Çevirisinde Yanmetinler ve İşlevleri”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi, 2008.

⁴ Genette’ten yapılmış alıntılar başta olmak üzere çalışmadaki tüm İngilizce çeviriler bana aittir.

yapılmadığı için yalnızca kitabı değil, metin olarak karşımızda duran edebî metni bu sınırlar içinde düşünmek yanlış sayılmaz. Kitap olarak düşünülen metin üzerinden dışmetin kavramını Genette, “metnin bir kitaba dönüşmesini ve bu şekilde okuyucularına ve daha genel olarak topluma sunulmasını sağlayan şey” olarak tanımlarken, onu bir “sınır” (İng. *boundary*), bir “eşik” (İng. *threshold*) ve Borges’un ön sözle ilgili söylediğini alıntılararak, “dünyaya içeri girme veya geri dönme olanağını sunan bir ‘hol’ (İng. *vestibule*) olarak tarif eder (2). “Bu, içerisi ve dışarı arasında, tanımlanmamış bir alandır; içeri kısımdan (metne dönük) veya dışarı kısımdan (dünyanın metinle ilgili söylemine dönük) sınırlanmamış bir alandır, bir uç veya Philippe Lejeune’nün söylediği gibi “aslında kişinin metni okuyuşunu tümünden kontrol eden, basılı metnin bir saçağıdır” (2). Bu “saçak” (İng. *fringe*) yazarın yorumunu da içeren ve okuyucuya ileten, metin ile dışmetin arasında bir alışveriş imkânı sunan alandır. İki alan arasında okuma sürecini önemli ölçüde etkileyen metnin dışında duran bu unsurları en genel anlamıyla “eşik” olarak adlandıran Genette için bu, metnin daha iyi karşılanmasına ve daha uygun bir biçimde okunmasına hizmet eder. Tam burada şunu sorar: “[S]adece metin olarak kısıtlanmış ve rehberlik eden birtakım yönlendirmeler olmadan Joyce’un *Ulysses*’ini başlığı *Ulysses* olmasaydı nasıl okuyacaktık?” (2). Bir kitap yalnızca başlığının yarattığı bağlamla bile farklı bir okuma sürecine dâhil olabilmektedir.

Dışmetinler bir metnin etrafında her zaman sistematik bir şekilde varlık göstermezler. Bazı metinlerin ön sözü yoktur; bazı metinlerin yazarının adı ya da bazı metinlerin adı yoktur. Bu dışmetinsel öğelerin oluşumu döneme, kültüre, türe, yazara, yapıta ve onun basımına bağlı olarak gelişmekte, buna göre değişmektedir (3). Metinle birlikte sunulan ya da zamanla metin hakkında yapılan tüm üretimler metnin anlaşılmasına etkide bulur. Bu noktada Genette, dışmetinsiz bir metnin var

olamayacağını fakat metinsiz bir dışmetnin var olabileceğini savunur. Burada sözü edilen metinler geçmişte var olduğu bilinen fakat zamanımıza dek ulaşamayan kayıp metinlerdir. Yapıt hakkında onun var olduğu bilgisi elimizde olsa da metnin kendisi ortada yoktur. Buna Hüseyin Rahmi'nin daha 12 yaşında kaleme aldığı, bir yangında yok olan *Gülbahar* adlı piyesi örnek verilebilir. Bu piyes ortada yoktur fakat sadece adıyla bile olsa günümüze taşınmış, Hüseyin Rahmi'nin yazarlık kariyeri içinde bahsi geçen bir metin olmuştur.

Tüm bu dışmetinsel unsurlar ve bunların yarattığı iletinin durumunu tanımlamaya yarayacak belirli sayıda özellikler sınıflandırılmıştır:

Bu özellikler temelde dışmetinsel bir iletinin mekânsal, zamansal, maddi, pragmatik ve işlevsel niteliklerini tanımlar. Daha somut biçimde konuşacak olursak dışmetinsel bir unsuru tanımlamak, onun konumunu (*nerede?* sorusu), ortaya çıktığı, gerekirse de ortadan kaybolduğu tarihi (*ne zaman?*), sözlü veya diğer şekillerde nasıl var olduğunu (*nasıl?*), iletişim durumunun niteliklerini, gönderenini ve alıcısını (*kimden? kime?*), ayrıca iletisinin başarmayı amaçladığı işlevlerini (*ne yapmak için?*) tanımlamayı gerektirir. (4)

Genette, bu sorular etrafında şekillendirdiği terminolojisini temel olarak bu ölçütler üzerine inşa etmiştir. Dışmetinler, bulundukları yere ve zamana göre, işlevine göre, alıcısına, amacına göre metne bir açılım sağlayan hizmette bulunur. Burada açılımdan kasıt metin hakkında doğacak olan yorumların, görüşlerin ve ön kabullerin neden olabileceği söylemlerdir. Dışmetinsel bir unsuru tanımlamanın gerekliliği de yine bunlara bağlı olarak gelişir. Onun metinle olan ilişkisi bu özelliklere göre sınıflandırılarak işlevleri belirlenir. Böylece metin hakkında ulaşılabilecek tüm bilgi

ve yorumlar sistematik bir şekilde düzenlenebilir. Şimdi sırasıyla dışmetinlerin mekânsal, zamansal, maddi, pragmatik ve işlevsel niteliklerine ayrıntılarıyla bakalım.

Dışmetinsel bir unsurun en azından metnin kendisinin konumuyla bağlantılı bir konuma sahip olduğunu söyleyen Genette, bunların metnin hemen çevresinde olabileceğini belirtir: “[B]aşlık, ön söz gibi unsurlar veya bazen metnin boşluklarına yerleştirilmiş, bölüm başlıkları, bazı notlar gibi unsurlar” (4). Bu şekilde mekânsal konumlanmış metin, “çepermetin” (İng. *peritext*) olarak adlandırılır. Bu dışmetinler metnin hemen etrafında, yakınında yani çeperinde bulunur ve çoğunlukla metinle birlikte sunulurlar. Dışmetnin diğer konumlanması metnin ilerisinde, ötesinde bir mesafede bulunan dışmetinlerdir: “Daha bağımsız uzak unsurlar, en azından başlangıçta, genelde medyanın yardımıyla (röportajlar, sohbetler) kitabın dışında veya özel iletişimlerin (mektuplar, günlükler vd.) örtüsü altında konumlanmış tüm iletileri içeriyor” (5). Bu ikinci kategori “çevremetin” (İng. *epitext*) olarak adlandırılır. Çevremetinler, metinle ilgili olan ama metnin, görece uzağında konumlanmış dışmetinlerdir. Bu iki kategori birleşerek en genel başlık altında “dışmetin” kavramını oluşturur. Genette bunun için şu formülü kullanır: “Dışmetin (*Paratext*) = çepermetin (*peritext*) + çevremetin (*epitext*)”⁵ (5). Böylece tüm dışmetinler temelde bu iki kavramın üst başlığında belirginleşerek metinle arasındaki uzaklığı, konumu gösterir.

Dışmetinlerin zamansal nitelikleri metnin durumlarına, koşullarına göre şekillenir. Zamansal olarak metne konumlanmış dışmetinler, metin (kitap) daha yayımlanmadan ortaya çıkabilir. Bu dışmetinlere “öncel dışmetin” (İng. *prior paratext*) denir. Bunlar “tanıtımlar, yakında çıkacak olan yayınların duyuruları [...]

⁵ Özge Çelik. “Kuramsal Metinlerin Çevirisinde Yanmetinler ve İşlevleri” adlı yüksek lisans tezinde kavramları şöyle Türkçeleştirmiştir: yanmetin (İng. *paratext*), çepermetin (İng. *peritext*) ve dışmetin (İng. *epitext*) (11) .

bir gazetede ya da dergideki yayın öncesi kısımla ilişkili unsurlar[dır]” (5). Bunların yanında metinle birlikte sunulan, onunla eş zamanda dolaşıma giren ve aynı zamanda metnin bir parçası durumunda da olan dışmetinlerdir. Bunlara da “özgün dışmetin” (İng. *orijinal paratext*) denir (5). Bu dışmetinler de çoğunlukla ön söz, başlık gibi unsurlardan oluşmaktadır.

Dışmetinlerin diğer bir zamansal konumlanması ise metnin ortaya çıkmasından sonra oluşmuş dışmetinlerdir. Bunlar “geciktirilmiş dışmetinler” (İng. *delayed paratexts*) olarak tanımlanır (6). Bunları da yazarın ölümünden sonra (İng. *posthumous*) ortaya çıkan unsurlar ve yazarın yaşamı süresince (İng. *anthumous*) ortaya çıkan unsurlar olarak ikiye ayrılır. Bir dışmetnin hem özgün hem de ölümünden sonra olabileceğini vurgulayan Genette, bunun nadir olarak rastlanan, yazarın ölümünden sonra ona ait olan metnin ortaya çıkması durumuyla mümkün olabileceğini söylemektedir. Bunun için ölümünden sonra ortaya çıkan Henry Brulard’ın kendisi tarafından yazılmış hayatını örnek verir (6). Edebiyat tarihinde önemli bir yere sahip olan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yakın bir zamanda İbrahim Şahin tarafından bulunan *Huzur* romanının, roman karakteri Suat’a ait mektupların bulunması buna bir örnek olarak gösterilebilir⁶.

Dışmetinsel unsurların herhangi bir zamana göre ortaya çıkabileceğini ve herhangi bir zamanda ortadan kaybolabileceğini de vurgulayan Genette, bunlara metinle birlikte sunulan ve sonrasındaki baskılarda eklenen ya da çıkarılan özgün ön sözleri örneklendirir. Bunların da zamana bağlı olarak ortadan kaybolma sürelerinin değişkenlik gösterdiği, kesintiye ve gelgite uğradığı vurgulanır (6).

Maddi, somut ya da olgusal olarak nitelendirilen dışmetinlerin tümü yazınsal ya da sözel olan türdedir. Dolayısıyla Genette için dışmetinler de çoğu zaman bir

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz: <http://www.karar.com/hayat-haberleri/tanpinarin-kayip-sayfalari-bulundu-373620> internet erişim 03.04.2017.

metindir: “[M]etnin kendisi değilse bile çoktan bir tür metin hâline gelmiştir” (7).

Fakat tüm bunların yanında bir tür gösterge hâline gelen unsurların da önemine dikkat çekilir: “Bunlar simgesel olabilir (illüstrasyonlar), maddesel olabilir (bir kitabın yapılışına dâhil ve bazen çok önemli olan, dizgisel seçimlerle ortaya çıkan her şey) veya olgusal olabilir” (7). Genette olgusaldan kastının sadece sözel ya da metinsel bir iletiden oluşan değil, toplum tarafından da bilinen, metne (kitaba) bir yorum oluşturabilecek bir gerçeklik olduğunu söyler. Yazarın yaşının ve cinsiyetinin, yapıtın tarihinin, aldığı bir ödülün, yapıt hakkındaki tür imasının ve onun yayımlandığı tarihsel koşulların da bu tür bir gerçeklik bağlamı oluşturduğunu dile getirir. Nitekim bu şekilde bir yorum oluşturan gerçeklik, bir kadın tarafından yazılmış bir romanı bir erkek tarafından yazılmış romanla çoğu zaman aynı şekilde okumadığımızı, benzer şekilde 19. yüzyılda yayımlanmış bir romanı döneminin koşullarından bağımsız okumamızın yine çoğu zaman mümkün olmayacağını savunur (8).

Genette, insanların illa bu gerçekleri bilmesi gerektiği düşüncesinden çok bu gerçekleri bilenlerin bilmeyenlerden farklı bir okuma süreci ve deneyimi yaşadığını vurgular. Bunun için Proust’u örnek veren Genette, onun eşcinsel ve yarı Musevi olduğu gerçeğini bilen bir okuyucunun, onun yapıtlarında bu konuyla ilgili olan sayfalar için bu bilgilerin birer dışmetin görevi göreceğini dile getirir (8).

Dışmetinlerin pragmatik durumları iletişim durumlarının özellikleriyle belirlenir. Bu iletişim durumları dışmetnin iletişiminin sağlanması noktasında göndericinin ve alıcının doğasına, göndericinin sorumluluğuna, gönderilen iletinin eyleyici özelliklerine göre şekillenir. Dışmetinlerin göndericileri her zaman yapıtın üreticisi olan yazarlar tarafından ortaya çıkmaz. Bunlar yayıncılar, editörler veya başka kimseler olabilir. Yazar dışmetnin üreticisi olduğunu kabul etmez ve bu

dışmetinlere imza atmazsa bunların üreticisi ve dolasıyla sorumlusu yayıncı olarak kabul edilir (8).

İletinin alıcısını genel anlamda toplum olarak kabul eden Genette, bir kitabın toplumunun tüm insan ırkını kapsayabileceğini belirtir. Başlık ya da röportajların alıcısı tüm toplum olabilirken örneğin ön sözün alıcısı sadece o kitabın okuru olabilir. Hatta bunlar kimi zaman okur tarafından okunmayıp geçilebileceği için bazen kitabın kendi okuru da olmayabilir. Kitabın eski basımlarının ve buna bağlı olarak kapaklarının alıcısı özel olarak eleştirmenler ya da kitap satıcıları olabilir. Diğer dışmetinsel unsurlar (sözlü veya yazılı), ünlü olsun ya da olmasın yazarı tanıyan, onunla diyalogu olan sıradan bireylere ait olabilir. Bu kişiler yazar hakkında vâkıf oldukları, her yerde paylaşılması gerekmediğini düşündüğümüz bilgilere sahiptir. Bu dışmetinler özel, “şahsi dışmetinler” (İng. *private paratexts*) olur. Aynı zamanda bu tür dışmetinler yazarın günlüğünde ya da başka bir yerde kendine yönelttiği mesajlar olduğu için bunlar “mahrem” (İng. *intimate*) denilebilecek dışmetinler olur (9). Genette’in örnek verdiği yazar günlüklerinin ve buna ek olarak mektup ve diğer posta ürünleriyle birlikte kişisel notlarının da günümüzde yayımlandığı düşünülünce dışmetinler özel ve şahsi olmaktan çıkarak toplumsallaşır da. Tüm bu dışmetinler (çepermetinler ve çevremetinler) böylelikle toplumsal dışmetin olarak kabul edilir.

Toplumsallaşan bir dışmetnin bu koşulu sağlaması, onun sorumluluk durumuyla ortaya çıkar. Yazar, yayıncı ya da yapıt hakkında dışmetin üretiminde bulunan herhangi bir sorumluluk taşıyan kimse, dışmetnin sorumluluğunu üstlenmediği zaman bu tür iletiler dışmetin olarak kabul edilmez. Bu durumda da iletinin resmiyeti meselesi ortaya çıkar; dışmetinler resmî (İng. *official*) ve gayriresmî / yarı resmî (İng. *unofficial* / *semiofficial*) olarak ayrılırlar (9-10). Resmî

dışmetinler, sorumluluğu yazar ya da yayıncı tarafından üstlenilir ve bu kişiler üretimi kabul edikten sonra sorumluluğundan kaçamaz. Yazar hayattayken yazılmış olan, yayıncısı tarafından üreilmeye başlanmış başlıklar, özgün ön sözler, yazar tarafından yazılmış, imzalanmış tüm unsurlar resmî dışmetnin kapsamındadır. Gayriresmî ya da yarı resmî dışmetinler yazara ait olan çevremetinlerdir. Bunlar röportaj, demeç, sohbet, mülakat, konuşma vb. sözlü ya da yazılı unsurlardır. Bu unsurlar yazarın tam olarak anlatmak istediğini içermediği, basılmaması gerektiğini düşündüğü ve böylelikle inkâr edebileceği hatta bunu resmî olarak yazılı bir şekilde de yapabileceği dışmetinlerdir (10).

Dışmetinlerin son pragmatik niteliği onun eyleyici gücüyle (İng. *illocutionary force*) ilgilidir. Dil felsefesinden ödünçlenerek kullanılan “eyleyici güç”, temelde bir sözcüğün üretilmesinde, söylenmesinde konuşmacının ya da yazarın niyetini veya amacını belirtir⁷. Dışmetinsel bu unsurlar sadece bilgi içerebilir (yazarın adı, yapıtın yayım tarihi), yazarın ya da yayıncının niyetini ve açıklamalarını duyurabilir: “Bu çoğu ön sözün ve kapaklardaki, başlık sayfalarındaki çoğu tür göstergesinin birincil işlevidir (Bir ‘roman’ ‘Bu kitap bir romandır’ demez—ki bu çok belirleyici bir iddiadır—ama daha ziyade ‘Lütfen bu kitaba bir roman olarak bakın.’ der) (11). Bu unsurlar özgün bir kararın göstergesi olabilir; yazarın takma ad kullanması ve yapıtına verdiği isim gibi. Bunlar bir yükümlülüğü, akdi bir gücü içerir. Yazar böylelikle metin hakkında söyledikleri dolayısıyla okurla kurulmuş, bir kontrat hükmünü taşıyan ileti oluşturmuş olur. Diğer yandan bu unsurlar emir, öğüt gibi niyetleri de taşır. Yazarın ön sözde metnin nasıl okunması ya da okunmaması gerektiği gibi açık ya da gizli göndermelerle yarattığı iletiler bunun örneğidir. Bunlar gizli olabildiği gibi açık bir şekilde de vurgulanabilir.

⁷ Dil felsefesindeki karşılığı ve ayrıntılı bilgi için bkz: <http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/davling/illocutionary.html> Erişim tarihi: 10.04.2017

Eyleyici gücün bu durumlarının asıl önemli noktasının, işlevselliği gündeme getirdiğini söyleyen Genette için tüm dışmetinler heteronom, ikincil, yardımcı ve kendi dışında var olma nedeni olduğu metinlerin hizmetine adanmış metinlerdir. Dolayısıyla her zaman ait olduğu ya da bir şekilde eklendiği metinden daha alt seviyededir ve bu işlevsellik, dışmetinsel unsurun cazibesini ve varlığının özünü belirler (12). Fakat bu dışmetinlerin işlevsel nitelikleri diğerleri gibi belirgin şekilde sınıflandırılıp buna göre bir uygulama yapılmaz.

Bir dışmetinsel unsurun mekânsal, zamansal, maddesel ve pragmatik durumu aşağı yukarı genel ve tek tip bir sistem / örgü tarafından sağlanmış olası alternatifler arasından gelen özgür bir seçimle belirlenir; bu alternatifler arasından—diğerlerinin dışlanmasına neden olarak—sadece tek bir terim uygulanabilir. Örneğin bir ön söz [...] çepermetindir; özgündür, sonradır veya geciktirilmiştir, yazar tarafından ya da yazar hayattayken çıkmıştır vb. (12)

Dışmetinlerin tüm bu seçenekler dizisi durumunun buna bağlı bir tür belirlediğini söyleyen Genette, işlevsel tercihlerin bu seçeneklerden birini seçme türünden gerçekleşmediğini belirtir. Buna göre dışmetinlerin tamamının ayrı birer amacı, ayrı bir işlevi vardır. Geciktirilmiş bir ön söz, özgün bir ön sözle; yazara ait ön söz, başkasına ait ön sözle amaçlar ve işlevler bakımından aynılık göstermez. Dolayısıyla bir ön sözü mekânsal, zamansal, maddi / olgusal ve pragmatik olarak kategorize edip ayrıştırmak terminolojik açıdan daha sistematikken işlevsel olarak nasıl bir konumda olduğunu belirli başlıklar altında toplayamayız: “[D]ışmetinsel unsurların her birine özel alt kategorilere ön yargıda bulunmadan seçilmiş birden çok amaca yönelik olabilir” (12). Bu yüzden Genette için “dışmetinlerin işlevleri, tümevarımsal bir biçimde, tür tür ve cins cins odaklanması gereken oldukça ampirik, çok

çeşitlendirilmiş bir nesne oluşturur” (13). Bunun için yapılabilecek şey işlevle durum arasındaki ast üst ilişkilerini kurmak, işlevsel türlerin çeşitlerini saptamak, pratik çeşitliliği ve mesaj çeşitliliğini temel ve çok sık tekrarlanan temalara indirgemektir.

Genette, dışmetinler üzerine yaptığı çalışmanın eş zamanlı bir değerlendirmeye olduğunu belirtir:

[G]elenekten gelen ampirik nesneleri (örneğin “ön söz”) ayrıştırmak, bir yandan da bunları daha dar bir alanda tanımlanmış maddeler (özgün yazarsal ön söz, geciktirilmiş ön söz, allografik / yazar hayatteyken yazılmış ön söz vb.) hâlinde çözümlemek, diğer yandan da bunları daha geniş bütünler (çepermetin, genel olarak dışmetin) hâlinde birleştirmek. (13-14)

Genette, dışmetin üzerine yaptığı bu çalışmasının şimdiye dek görmezden gelinen veya yanlış anlaşılmış, tanımlanmış kategorilere odaklandığını vurgular: “Bu kategorilerin dile getirilmesi dışmetinsel alanı tanımlıyor ve bu kategorilerin oluşturulması da tarihsel bir bakış açısının sağlanmasına yönelik herhangi bir girişimin ön koşulu oluyor” (14).

Dışmetinlerin hepsinin ortaya çıkış zamanları aynı değildir. Kimi edebiyatın kendi kadar eski kimi kitabın icadıyla ortaya çıkmış kimi teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Fakat yine de hepsi metinle olan ilişkisinde aynı öneme sahiptir. Genette bunun için art zamanlı değerlendirmelerin de dışarıda bırakılmayacağını fakat her bir dışmetnin kendine ait bir tarihi olduğu için bu değerlendirmelerin de can alıcıymış gibi sunulmayacağını söyler. Nitekim çalışmasının Batı kültürünün hatta Fransız edebiyatı sınırlarının dışına çıkmadığını, başka çalışmalar için bir başlangıç niteliğinde bir keşif olduğunu belirtmesi dışmetinlerin işlevselliklerini yorumlamada çalışmasının sınırlarını da göstermektedir.

Görüldüğü üzere dışmetinler çok çeşitli sayıda, nitelikte ve işlevselliktedir. Metnin dışmetinlerle olan ilişkilerinde, bunların varlık nedenlerinin yanında metinle olan mekânsal, zamansal, maddi ve pragmatik nitelikleri belirgin bir şekilde kategorize edilip bu kategorilerden biri seçilerek buna göre uygulama yapılabilir. Fakat bu özellikleri de barındıran dışmetinlerin işlevselliğini belirleyen en önemli özellik onların “eyleyici gücü” (İng. *illocutionary force*) ile ilgilidir. Genette bunların açık veya gizli bir niyeti, amacı, isteği, emri, öğüdü yani okuyucuyu metni okumadan önce yönlendirme yetisine sahip her türlü söylemin var olduğu nitelikte şekillendiğini belirtir. Bu durumda dışmetinlerin işlevselliklerinin yine okuyucunun onu nasıl anladığıyla, dışmetnin niyetinin ortaya çıkarılmasıyla ilgilidir. Bunun da metinden metne, okurdan okura değişebilecek bir anlaşılma süreciyle belirlenebileceğini söylemeye gerek yoktur. Ayrıca metin hakkında hemen her bağlamın bir dışmetne dönüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Bir yapıt sıradan okumanın parçası da olsa, akademik bir çalışmanın malzemesi olarak da okunsa, hep bu dışmetinlerle birlikte kendi alanını yaratacağından yapılacak her okumada tüm bağlamların da işe koşulduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Dolayısıyla hemen her bağlamın dışmetin olabileceğini söyleyebiliriz.

Bu çalışmada da *Bir Muâdele-i Sevda* romanının ön sözü ile metin karşılaştırılacaktır. Yazarın ön sözde dile getirdiği türsel tartışmalar, romanın nasıl olması gerektiği, romanının gerçekliğine dair sözü, roman için bir dışmetin olarak kabul edilmiştir. Böylece yazarın niyetiyle metnin niyeti, ön sözün metin üzerindeki işlevselliği gün ışığına çıkarılarak değerlendirilecektir. Romanın bir diğer dışmetni olarak kabul edilebilecek röportaj metinleri de metnin okunma ve yorumlanmasını değiştirebilecek bir dışmetin olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece ön söz çevremetin olarak; röportaj çevremetin olarak incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

METNİN ÇEPERİNDE

Ön sözler bir yapıta girişte okuyucunun eline verilmiş bir yol haritası gibidir. Yazar ön söz aracılığıyla okuyucuya söylemek istediklerini en başından dile getirme fırsatını bularak yapıtı ve kendi hakkında verdiği bilgilerle okuyucunun metni anlamlandırma sürecine müdahil olabilir. Kimi ön sözler sadece yapıt hakkında değil, aynı zamanda yapıtın ait olduğu edebî bağlam ve dönem hakkında da kritik bilgiler içerebilir.

Bir Muâdele-i Sevda romanındaki özgün ön sözün, metne ne gibi açılımlar yaptığı, okuyucuyu hangi bakımlardan kontrol altında tuttuğu ve onu nasıl yönelttiği gibi soruların cevaplanmaya çalışıldığı bu bölümde ön söze yakından bakılmıştır. Hem romanın nasıl bir yazılma süreciyle ortaya çıktığını anlatan hem de genel olarak roman türüyle ilgili tartışmalara yer veren bu ön söz, Genette’in öne sürdüğü kavramlardan faydalanılarak yapılan çözümlemede “çepermetin” (*peritext*) olarak incelenmiş, yazara ait ön sözün içeriği ve yazarın da verdiği bilgiler göz önüne alınarak romanın ön sözünün işlevi ve önemi ortaya çıkarılmıştır. Bu işlevler romanın asgari bir hedef olarak neden okunması gerektiği, azami hedef olarak ise nasıl okunması gerektiği sorularıyla ortaya çıkarılmıştır. Neden okunması gerektiği

sorusu, romanın temasını işaret ederken nasıl okunması gerektiği romanın gerçekçilikle olan bağına işaret etmiştir. Bu kapsamda değerlendirmeye alınan ön sözün, türün doğasına ilişkin sunduğu teorik bilgiler dolayısıyla da bir manifesto özelliği taşıdığı ortaya koyulmuştur.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı edebiyatında yaygınlaşmaya başlayan roman türünün birçok örneğinde, roman yazarlarının metnin girişine bir ön söz yazdıkları görülmektedir. İnci Enginün ve Zeynep Kerman'ın hazırladığı *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4: Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)* adlı derleme ve Hakan Sazyek'in hazırladığı *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yüzyıl Seçkisi* adlı çalışmaları, bu yüzyıl romanlarının ön söz dağılımlarını kronolojik olarak takip etmemizi kolaylaştırırken ilk dönem romanlarının sıklıkla ön sözlerle birlikte yayımlanmış olduklarını göstermesi bakımından da dikkat çekicidir. Servet-i Fünun olarak adlandırılan edebî topluluğa dek süren ön söz yazma alışkanlığına ilginç bir şekilde, özellikle Halit Ziya'dan sonra, en azından kanonik romanlarda rastlamamaktayız.

1870'lerde sayı olarak arttığını gözlemlediğimiz romanların, asrın sonuna ulaşıldığında hem nicelik hem de nitelik olarak değiştiği görülmektedir. Bu değişim, roman tekniği konusunda önceki döneme nazaran metne ve okuyucuya müdahil olan yazar tipi yerine, tasvirlerle okuyucuya hikâye anlatan yazarların artmasıyla ve roman tekniğinin değişmesine bağlı olarak düşünülebilir. Roman türünün ilk kanonik örnekleri denilebilecek bu erken dönem romanların ön sözlerinde okuyucunun, romanı neden ve nasıl okuması gerektiğine yönelik bildirimlere sıklıkla rastlanmaktadır. Erken dönem romanları olarak kabul edilebilecek *İntibah* (1876), *Karabibik* (1890), *Müşahedât* (1891), *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1891), *Araba Sevdası* (1896) gibi kanonlaşan romanlar, ya özgün ön sözler ya da geciktirilmiş ön

sözleriyle yayımlanmıştır. Bu ön sözler genellikle yazarın okuyucuya bu metni neden ve nasıl okuması gerektiğine dair ipuçları sunan ön sözlerdir. *İntibah* romanının ilk yayımında koymayı istediği ön sözde Namık Kemal, hayal ve hakikat üzerine yaptığı açıklamalarla romanının nasıl bir gerçekçilik iddiası taşıdığı düşüncesine okuyucuyu yöneltir. Yazarlar bu gerçekçilik iddialarını kimi zaman açıklıkla ifade etme yolunu da seçmiştir: “Hakikiyûn mesleğinde yazılmış roman mütalâa etmemiş iseniz size bir tane ben takdim edeyim” (*Karabîk*’ten, Sazyek 53). Benzer şekilde Ahmet Mithat’ın *Müşahedât* romanının “Kârîinle Hasbîhâl” başlıklı ön sözünde “tabîî romanın” kendince genel hatlarını çizerek “Bu romanı kârîlerime ‘tabîî’ romanlardan bir nümune olmak üzere takdim eyliyorum” açıklamasıyla türsel bir bilgi verip okuyucuya romanın nasıl okuması gerektiğinin yolunu çizer (Enginün ve Kerman 204). *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının ön sözünde, romanın adıyla ilgili açıklama yapan Mizancı Murad karakterlerin de nasıl okunması gerektiğini vurgular. Diğer yandan “‘millî roman’ tavsifine lâayık bir eseri kârîin-i kiramın enzâr-ı temyizine koymak fikriyle” bir amacı ve nedenselliği de bildirilir (298). *Araba Sevdası*’nda Ekrem, daha önce yayımlanmış olan “Muhsin Bey” adlı hikâyesinin ağılanacak hâllerden, bu romanının ise gülünecek hâllerden oluştuğunu söyleyerek içerik hakkında bir önceki yapıtını referans gösterip bilgi verir. Buna benzer birçok roman ön sözüne rastlamak mümkündür. Bu romanlardaki yazarın kendini ifade çabasının, halkın yabancı olduğu, henüz bir tür olarak romana yeterince alışıklık göstermediği düşünülerek okuyucuya bilgi verildiği söylenebilir. Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları* adlı kitabında, ilk dönem romanlarının geleneksel anlatı unsurlarıyla ilişkisini incelediği bölümde, bu geleneksel unsurların romana katılmasıyla okuyucuya “içine girilebilir ve güvenilir bir çerçeve yarat[ıldığını]” söyler (39). Benzer bir yaklaşımla, ön söz yazma

alışkanlığının da böyle bir kaygıyla sürdürüldüğünü söyleyebiliriz. Gazetelerde tefrikalar hâlinde yayımlanan roman türü hakkında, gazete okurları için hem metni daha okunabilir kılmak hem de metni gerektiği şekilde okutmak için ön söz yazmanın tercih edildiği söylenebilir. Romanlarının birçoğuna çeşitli türlerde ön söz yazdığını gördüğümüz Ahmet Mithat'ın bu anlatma ve anlaşılma çabası, romanlarına müdahil anlatıcı olarak bile kendini gösterir.

Asır sonuna geldiğimizde romanların, özellikle Halit Ziya'yla gözlemlenen değişimiyle ön sözsüz yayımlandığını görmekteyiz. Yazarların ön söz yazmadan roman yayımlamalarının altındaki sebeplerden biri, dönemin siyasi koşullarından kaynaklanan tavırlarından ötürüdür. Hüseyin Cahit Yalçın *Edebiyat Anıları*'nda Edebiyat-ı Cedide kitaplığına dâhil olan eserlerin şaşılacak bir biçimde ön sözsüz yazılma nedenlerini şöyle anlatır:

Eserlerimizin başında kuramlardan, sanatımızdan, düşüncemizden, amaçlarımızdan söz etmeyi gerekli görmüştük. Ama bizi bütün bu tasarımlardan vazgeçiren büyük bir düşünce vardı. Önsöz yazacak olursak Abdülhamit'e dua etmek gerekecekti. Çünkü çıkan bütün kitaplarda her yazar bunu böyle yapıyordu. Önsöz yazıp da Abdülhamit'e dua etmemek, sürgüne gitmeyi göze almaktı. Biz, Abdülhamit'e isterse belayı savuşturmak için olsun dua etmeyi insan onuru ve yurt sevgisiyle bağdaştırılamaz görüyorduk. İşte bunun için kitaplarımız önsözsüz çıktı. (142)

Yalçın'ın bu dönem romanlarında “tutulan yolun savusunu yapacak bir önsözün” eksikliği, dönem yazarlarının tuttuğu yolla ilgili bir sebebe de bağlanabilir. *Servet-i Fünun* dergisi etrafında toplanan “Edebiyat-ı Cedide” yazarları, okuyucunun da yetkin ve yeterli olduğu varsayımını kabul ederek sanatsal üretim içinde olmuştur.

Hem şiirde hem düzyazıda Servet-i Fünun topluluğu, dillerinin ağdalı oluşu ve anlaşılabilirliği gibi konular üzerinden eleştirilerin odağına alınıp “Dekadanlar” olarak adlandırılmaları karşısında, onların anlaşılabilirliği gibi bir kaygılarının olmadığını görmekteyiz⁸. Dolayısıyla artık okuyucusunun metni alımlama süreçlerine ve biçimlerine müdahale etmeden, onun yetkin ve donanımlı olduğu varsayımıyla hareket eden romanların yayımlanmaya başlandığı bir döneme girdiğimizi söyleyebiliriz.

Hüseyin Rahmi 1880’lerden itibaren edebiyat dünyasına adım atmış, Cumhuriyet döneminden sonra da yazmayı bırakmamış bir yazardır. Daha ilk romanlarından itibaren yayımlanmış 39 romanının 13’üne ön söz yazmıştır. Ahmet Mithat’ın izleyicisi olarak da anılan yazar, okuyucularını romana başlamadan önce bilgilendirme zorunluluğu duymuş, gerek söz konusu romanıyla gerekse edebiyat ve sanat hakkındaki görüşleriyle ilişkili açıklamalarda bulunmuştur. Bunların içinde yazarın kitapla birlikte yayımlanmış özgün ön sözlerinde ekseriyetle romanın konusu, içeriği hakkında okuyuculara ön bilgi verir.

Romanın ön sözünde yazar bir kış gecesi, dışarıda kar yağarken evinde oturmaktadır. Yazar hem yağın karın hem de içeride yanan sobanın çağrıştırdıklarıyla “Böyle bir kış gecesi ateş başında bir sohbet dairesi teşkil için ne güzel bir safa zeminidir” (6) diyerek çocukluğunu hatırlar. Bu sırada yazarın aklına çocukluğunda bir tandır etrafında toplanmış aile fertlerinin, komşuların ve çocukların birlikte oturup dinledikleri masallar gelir. Yazar bu çocukluk yıllarında onlara masallar anlatan Pembe Hanım’ı ve bu masalları dinlerken yaşadıklarını, hissettiklerini ayrıntılarıyla verir. Çocuk hâliyle bu masallardan nasıl etkilendiğini

⁸ Bu dönem sanatçılarına dilleri ve genel olarak sanatlarıyla ilgili yöneltilen bu tartışmalar ve bunlara verilen cevaplar hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Gökçek, Fazıl. *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. Dergâh Yayınları, 2014.

anlatan yazar, bunlardaki abartılı unsurlardan da bahsetmeyi ihmal etmez. Yazarın artık böyle masallar dinleyemeyeceğini, çocukluğundaki bu ortamı tekrar bulamayacağını bilmesine rağmen yine de “Şimdi onlardan biri gelse de bu gece bana bir masal söylese” (7) diye düşündüğüne tanıklık ederiz. Bu kısım biraz sonra anlatılacaklara bir giriş niteliğindedir.

Yazar sonra masal, hikâye, seyahatname gibi türler hakkındaki görüşlerini dile getirir. Daha sonra ayrıntılı olarak değineceğim bu türsel ayrıma dair tartışmalardan sonra, yazıhanesine doğru yönelir. O evde yokken kendisine gelen mektupların konulduğu tepsiye yönelir ve mektupları kontrol etmeye başlar. İlk olarak evine birkaç kez uğrayan ama yazarı evde bulamayan bir arkadaşının mektubunu okur. Bu mektup önemsiz ve sıradandır. Diğeri yine yazarın bir arkadaşından gelen bir mektuptur ve arkadaşı, yeni tanıştığı kadını Hüseyin Rahmi’yle tanıştırmak istemektedir.

Yazar bu iki mektup üzerinde durmadan kısaca geçer ve sonrasında önemli olduğunu göreceğimiz bir mektup zarfını eline alır. Bu son mektubun kimden geldiğini bilmeyen yazar, merakla mektubu incelemeye başlar. Mektup zarfının köşesinde M. N. harflerinin hangi adın kısaltması olduğuna dair akıl yürütse de mektubu yazanın kim olduğunu bir türlü anlayamaz. Yazarın merakla okumaya başladığı mektup Naki isminde birinden gelmiştir ve “Merhaba Hüseyin Rahmi” diye samimi bir girişle başlamaktadır. Mektuptaki bu hitap şekliyle yazarın, bizzat romanın yazarı Hüseyin Rahmi olduğunu da anlamış oluruz. Teklifsiz ve bir bakıma saygısız olarak gördüğü bu hitaba karşılık yazar, mektubu diyalog şeklinde okumaya başlar. Mektubu okurken esprili ve komik Hüseyin Rahmi’yi görürüz: “Gıyabî muhatabıma karşı bir ‘merhaba’ daha doğrusu bir ‘akşamlar hayrolsun’ da ben savurdum [...] Alt tarafını okumaya devam ettim. İşte şuydu: Ne o? Hiddetiniz

hayrete mi mübeddel oldu? Zarfın üzerini okurken öfkelendiğiniz, şimdi de istiğrap buyurduğunuza katiyen eminim” (13). Mektubun bu şekilde yazılmış olması, yazarın anlatacağı konuyu daha keyifli hâle getirmek için yaptığı bir anlatı taktiği olarak da düşünebilir. Diğer taraftan yazıları, hikâye ve romanlarıyla bilinen nükteli Hüseyin Rahmi’nin Naki tarafından bilindiğini, yazarın bu yönüne karşılık Naki’nin de benzer üslupla yaklaştığını söylemek mümkündür. Yazar, mektubu okuduğu süre boyunca mektuptaki sözlere bir karşılık verip diyalog hâlinde okumaya devam eder ve bu yöntemle romanın girişinde okuyucunun da ilgisini canlı tutacak bir şekilde devam etme imkânı bulur.

Naki Bey kelimelerle ifade etmekte zorlandığı, tarif olunamaz bir şeyden, karısına olan aşkıdan, bahsedeceğini söyler. Bu aşkı ve onun getirdiği felaketi yazara anlatmak isteyen Naki Bey, yaşadıklarını anlatmak için yazardan bir randevu istemektedir. “Uğradığım felaketi, serencamı size hikâye edeyim de bakınız dünyanın dört köşesinde, yani Avrupa, Asya, Afrika, Amerika’da kimsenin başından böyle bir sergüzeşt geçmiş midir?” (15) diyerek karısıyla yaşadıklarını yazara anlatmayı ister. Kendisine çektirmediğini bırakmamasına rağmen ona karşı elinin ayağının bağlı olduğunu söyleyen Naki Bey, karısından bu yaşananların roman şeklinde anlatılmasıyla intikam almak istediğini söyler. Yazardan bu isteğini gerçekleştirmek için buluşma esnasında hazır bulundurulması gereken birtakım şeyler de talep eder: “Biri sizin, biri bendeniz için sobanın önüne karşı karşıya iki koltuk... Bunların arasına büyükçe bir sigara iskemlesi... Birinci neviden laakal yüz gramlık bir kutu kalıp sigarası... Sıkça sıkça kahve... Az kaldı unutuyordum; bir koca sürahi limonata... Çünkü vakayı anlatırken cayır cayır yüreğim yanar... İşte bu kadar” (15-16).

Yazar mektubu okuduktan sonra şaşırır, Naki Bey'in akıl sağlığından şüphe bile etmeye başlar. Olayı yazara anlattığı gecenin sabahı seyahate çıkacağını söyleyen Naki Bey'in durumunu merak eden yazar, mektubu birkaç kez daha okur. “Bazı akşam meddaha, karagöze gidiyor, başsız sonsuz yâveler dinliyorum. Bir gece de Naki Bey'i dinlersem ne olur? Hikâye ‘cılık’ çıkarsa o da bahtıma...” (16) diyerek gerçekleşmiş bir olayı hikâye olarak dinlemek için ertesi akşam gerekli hazırlıkları yapar, Naki Bey'i anlatacağı hikâyeyi dinlemek üzere evine kabul eder. Yarım saat kadar sohbet ettikten sonra meseleye giriş yapılır. Ön söz “Misafirim meysane başını bir sağa, bir sola salladıktan sonra ağır ağır söze işte şöyle başladı:” (19) şeklinde sona erer ve organik bir şekilde ön söz romana bağlanır ve birinci bölümden; Naki Bey'in anlatıcı, Hüseyin Rahmi'nin dinleyici olduğu bir kurguyla başlar.

Yazarın roman için yazdığı ön sözün özeti ve buna göre romanın kurgulanma biçimi bu şekilde gelişir. Fakat romanın çerperinde konumlanan, yazar tarafından kaleme alınan bu ön sözün önemini arttıran; yazarın masal, seyahatname gibi türlerin kendince ne ifade ettiğine, bu türlerin nasıl bir anlatı olduklarına dair görüşleriyle birlikte bu türleri romandan ayıran, bu yönüyle de roman türüne dair bir çerçeve belirleyen teorik bir metin hâline gelmesidir. Hem bu yönüyle hem de metnin kurgu düzeneğiyle ilgili, okuyucuya daha romanı okumadan yazar tarafından söylenen, iletilmek istenen düşünce ve ifadelerin olduğunu gördüğümüz bu ön sözü, daha yakından ve sistematik bir şekilde ele almak için “çepermetin” (İng. *peritext*) terimi üzerinden bir okuma yapılacaktır.

Gérard Genette'in *Paratexts* kitabında en geniş yer bulan bölüm “Özgün Ön Sözlerin Fonksiyonları” başlığıyla ön sözler üzerinedir. Bir “çepermetin” (İng. *peritext*) olan ön sözlerin işlevleri, her ön söz için aynı şekilde işlemez. Bu işlevsellik

potansiyelleri ve bundan çıkarılabilecek sonuçlar ön sözlerin türlerine göre de değişiklik gösterecektir. Bunlar mekân, zaman ve göndericinin doğası ile birlikte düşünülerek belirlenir (196).

Ön sözleri göndericilerine göre gruplandıran Genette için temelde üç gönderici grup vardır: “yazara ait” (İng. *authorial*) (buna otografik [*autographic*] de denir), “karaktere ait” (İng. *actorial*) ve “alografik”⁹ (İng. *allographic*). Ön söz yazarı bu üç gruptan birine dâhil olmak zorundadır. Yazara ait ön sözlerin yazarı, metnin de yazarı konumunda olan kişiyi; karaktere ait ön sözlerin yazarı, metnin karakteri konumunda olan kişiyi; alografik ön sözlerin ise bunların dışında kalan üçüncü herhangi bir kişiyi belirtmek içindir (178-79). Ön sözün altında imzası bulunabilecek bu kişilerin gerçeklikleri ise yine bir üçlü grup hâlinde tanımlanır: “sahici” (İng. *authentic*), “kurgusal” (İng. *fictive*) ve “sahte” (İng. *apocryphal*). Ön sözün yazarı gerçek bir kişiyse “sahici”, kurgulanmış bir karakterse “kurgusal” olarak nitelenir. “Sahte” kategorisinde ise ön sözün yazarı bellidir; gerçek bir kişi olduğu imlenir fakat bu kişi için ön söz, hatalı veya sahte şekilde addedilerek yazılmıştır ve başka bir dışmetinsel öge tarafından sahte oluşu kanıtlanmıştır (179). Bu üçerli gruptan oluşan toplam altı tür ön söz, iki ana grup halinde kendi aralarında eşleşerek dokuz hücreden oluşan (A, B, C, D, E, F, G, H, I) aşağıdaki gibi bir tabloyu¹⁰ ortaya çıkarır:

⁹ “Allography” kelimesi çeşitli yapılar, bir kişinin eseri için yazdığı bir metne (ön söz, inceleme vb.) işaret ediyor (*Paratexts* 5). Bu sözcük yazar ve karakter dışında üçüncü herhangi bir kişiyi anlatmak için kullanılır. “Autography” (otografi) sözcüğünün karşıtı durumunda olan sözcük için “alografi” terimi, daha önce bu konuda yapılmış Türkçe çalışmalar da göz önüne alınarak önerilmektedir: Bkz. Seviner, Zeynep. “Tabiiliğin Medar-ı Azamı: Ahmet Mithat Ahlakçılığı ve Natüralizm”. *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. Der. Nüket Esen ve Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006.

¹⁰ Genette’in Fransız edebiyatından örneklerle oluşturduğu tablo (*Paratexts*... 181) bu çalışmada, aşağıdaki gibi, iskelet hâlinde gösterilmiştir.

Rol Düzen	Yazara Ait (<i>Authorial</i>)	Alografik (<i>Allographic</i>)	Karaktere Ait (<i>Actorial</i>)
Sahici (<i>Authentic</i>)	A	B	C
Kurgusal (<i>Fictive</i>)	D	E	F
Sahte (<i>Apocryphal</i>)	G	H	I

Tablo 1: Ön sözlerin zaman, mekân ve göndericiye göre oluşan tür eşleşmeleri.

A Hücresini imleyen “sahici” (İng. *authentic*), yazara ait ön sözde metnin yazarı bunun sorumluluğunu bir şekilde kabul eder (183). “Sahici” ön sözler de kendi içinde ikiye ayrılır: “farz edilen” (İng. *assumptive*) ve “inkârcı” (İng. *disavowing*). Bunların ilki A¹ ikincisi A² şeklinde kümelenir. A¹’e dâhil olan ön söz türü “farz edilen” ön sözde, yazar “metnin kendisinin olduğunu dolaylı yoldan söylemesi” bile yazarın bu ön sözün sorumluluğunu kabul ettiğini gösterir (184). A² olarak kümelenen “inkârcı” ön söz türünde ise gerçek yazarın öne sürdüğü şey metnin yazarı olmadığıdır. Yazar ön söz yazarlığını inkâr etmez fakat ön sözün tanıttığı metnin yazarlığını inkâr eder (185).

Bu tabloya göre A Hücresi kendi başına dört işlevsel tür sunar:

- (1) özgün, yazara ait ön söz (İng. *original authorial preface*) (yazara ait kelimesi özgün farz edilen anlamında alınmalı).
- (2) özgün, yazara ait ek söz (İng. *original authorial postface*).
- (3) sonraki, yazara ait ön söz (İng. *later authorial preface*) (veya ek söz; burada ön sözle ek söz arasındaki ayırım çok belirsiz).
- (4) geciktirilmiş, yazara ait ön söz veya ek söz (İng. *delayed authorial preface or postface*). (196)

B ve C Hücresi beşinci işlevsel türü sunmaktadır: “sahici alografik (ve karaktere ait) ön söz (İng. *authentic allographic [and actorial] preface*)” olarak adlandırılır ki bu ön söz, ön sözün yazarı, karakteri, alografik ön söz yazarının bir türünden pek farklı değildir (196). Diğer tüm hücreler (A², D, E, F, G, H ve I) ise ön sözlerin altıncı işlevsel türü olan kurmaca (İng. *fiction*) ön söz türünü oluşturur. Bu altı işlevsel tür arasında daha önemli olarak gösterilen tür, daha temel işlevler üstlendiği için ilk tür olan özgün, yazara ait ön sözdür. Genette bunu “mükemmel ön söz” (İng. *the preface par excellence*) olarak tanımlar ve diğer türleri de bundan farklı olma durumlarına göre tanımlar (197).

Özgün, yazara ait ön sözler kısaca “özgün ön söz” olarak tarif edilir ve bu ön sözün asıl işlevi, kitabı okunması gerektiği gibi okutmaktır. Bu ise iki eylem içinde analiz edilir: “[K]itabı okutmak ve kitabı gerektiği gibi okutmak” (197). Genette bu iki eylemin iki hedef dâhilinde gerçekleştiğini söyler. Bunların ilki “asgari” (İng. *minimal*), diğeri “azami” (İng. *maximal*) hedeflerdir. “Asgari” hedef kitabı okutmak üzerine; “azami” hedef ise kitabı—mümkünse—gerektiği gibi okutmak üzerinedir. Bu hedeflerin gerçekleşebilmesi ise ön sözün yazara ait olması, özgün olması (sonraki ön söz olmaması) ve konumunun tanıtıcı, uyarıcı nitelikte olmasına bağlıdır. “Bu iki hedef, biri ‘neden’e diğeri de ‘nasıl’a bağlı iki grup işlev belirler [...] bireysel ön sözlerin asıl metninde birini diğerinden ayırmak genellikle zordur” (198). Dolayısıyla her iki grup da birbirine bağlı olarak gelişir ve bağlantılı bir şekilde birbirlerinin yerine geçebilecek işlevleri üstlenebilir.

A. Metin “Neden” Okunmalı?

Özgün ön sözler, yazarın metni okuma arifesinde okuyucuyla rahatlıkla ve doğrudan iletişim kurmasını sağlayan metindeki ilk kanaldır. Burada yazarın asıl

hedefi okuyucuyu bir retorik ikna vasıtasıyla elde tutma çabasıdır. Genette bu retorik iknayı Latince “captatio benevolentiae” (göze girmeye çalışma) şeklinde açıklar (197). Bu retorik tekniğin asıl amacı “okuyucuy[a], metnin yazarını küstahça ve bariz bir şekilde yüceltip onu kışkırtmadan metne üst düzey bir değer atfetmektir” (197). Yazar bunu yaparken mütevazılığı elden bırakmamalı; okuyucuya yeteneğini ve dehasını açıkça övmekten, kendisini ön plana çıkarmaktan sakınmalıdır. Bu ise yazarın, okuyucunun dikkatini yapıtın içeriğine çekmesiyle ve buna karşın konunun ele alınışının yetersizliğini de samimiyetle öne sürmesine bağlı olarak gelişir. Yazar kendini geri çekerek “bu yapıtı içeriği için okumalısınız” türünden açık ya da ima yollu yönlendirmelere başvurur. Genette bunun için La Fontaine’in *Masallar*’ındaki ön sözü örnek gösterir: “Bu eserin değerinin ölçülebilmesi ona verdiğim şekilden ziyade onun yararlılığı ve konusu aracılığıyla mümkündür” (197). Konunun ve içeriğin üzerine çekilen dikkat, okuyucunun metni neden okumasına da işaret eder. Böylece bir metnin neden okunması gerektiğini ortaya çıkarmaya yarayan sorular daha çok, metnin içeriği ve teması etrafında gelişmiş olur. Bunları beş grupta toplayan Genette metne değer atfederek onun okunmasını sağlayan asgari hedefleri şöyle sıralar: “önem” (İng. *importance*), “yenilik, gelenek” (İng. *novelty, tradition*), “bütünlük” (İng. *unity*), “gerçeklik” (İng. *truthfulness*) ve “paratonerler” (İng. *lighting rods*). Her biri ayrı bir başlık altında incelenen, örneklenen bu ön söz hedefleri, *Bir Muâdele-i Sevda* romanının ön sözü üzerinde uygulanarak açıklanacaktır. Her ne kadar bu ön söz, tüm bu hedefleri içermeyen bir ön söz durumunda olsa da romanın neden okunması gerektiğine dair yeni soruların sorulmasına ve metnin okunma biçimlerine etki eden, yazara ait yönlendirmeleri de gün ışığına çıkarmamıza yarayacaktır.

Bir konunun, içeriğin yüceltilmesi onu incelemenin önemine (İng. *importance*) bağlı olarak gelişen yararlılıkları gösterilerek yapılır. Bu şekilde önem atfetmek, “büyütme (İng. *auxesis*) veya genişletme (İng. *amplificatio*) [büyütme veya abartma] uygulamasıdır” (199). Önem atfetmenin ortaya çıkardığı yararlılığı Genette, beş grupta toplar: “belgesel yararlılık (İng. *documentary usefulness*), entelektüel yararlılık (İng. *intellectual usefulness*), ahlaki yararlılık (İng. *moral usefulness*), dinî yararlılık (İng. *religious usefulness*) ile sosyal ve siyasal yararlılık (İng. *social and political usefulness*)” (199-200). Özgün ön sözün yazarı, metnin neden önemli olduğunu vurgulamak ve dile getirmek için okuyucuya yukarıda sıralanan yararlılıkları, bu metni okuyuncunca bulacağı yönünde açık veya ima yollu bir vaatle sunmuş olur.

Romanın ön sözünde, içerik ve tema üzerinden okuyucuya bu romanın neden önemli olduğu gösterilmektedir. Başka bir deyişle yazar bu metni okumanın okuyucuya vereceği yararlılıkların tema üzerinden çıkarılacağını işaret eder. Bunlar ahlaki yararlılık ile toplumsal ve siyasal yararlılıklardır. Naki Bey, ön sözdeki mektubun girişinde yazar Hüseyin Rahmi’ye tarif olunamaz bir şeyden, karısına olan muhabbetinden bahsedeceğini söylemektedir. Bu muhabbetin duygu dünyasına neye karşılık geldiğini ise Naki Bey şöyle tarif eder:

İşte bahis buraya intikal etti mi, beynim volkana dönüyor. Hezeyan dolu ağzımdan ve iktidarsız kalemimden saçılan kelimeler havaya dağıldı, yahut kağıt üzerinde birer suret buldu mu, aynen ateş saçan bir menfezden yükseldikten sonra dökülen feveran maddesi gibi kül kesiliyor[um] [...] Uğradığım felaketi, serencamı size hikâye edeyim” (15).

Henüz içerik hakkında yeterli bilgiye sahip olmasak da Naki Bey'in bu sözlerinden, anlatılacak olan hikâyenin bir "felaket"le sonuçlanmış olduğunu çıkarsayabiliyoruz. Bunun yanında bu hikâyeyi yazarak anlatmanın güç olduğunu, anlatırken hâllerden hâllere girerek ağlamalarını, "elim ve mudhik" tavırlarını görmesini istediği için kendi hikâyesini yüz yüze anlatmayı talep eder.

Anlattıklarının bir roman şeklinde yazılmasını vurgulayıp ilginç bir şekilde, "Bu vakanın roman şeklinde tasvirini zevcemden intikam almak için arzu ediyorum" der (15). Buraya kadar içerikle ilgili çıkarabildiğimiz şey, Naki Bey'in karısıyla yaşadığı ilişkinin tatsız bir hâl aldığı ve kendini bir şekilde haklı gören Naki Bey'in bu tatsızlığı kamuya açarak karısından intikam almak istediğidir. Hüseyin Rahmi bu mektubu okuduktan sonra bu hâl ve talep karşısında şaşırarak "[b]unların hepsi âlî ama tavsif-i muhabbeti emrinde söz bulamadığı zevcesinin bir romancıya ibret'üs-sâirîn hikâyesini mi yazdırır?" (16) diyerek Naki Bey'in istediğini kabul eder. Yazar da hikâyeyi merak etmektedir çünkü Naki Bey bu hikâyeyi anlattıktan sonra bir seyahate çıkacağını, İstanbul'dan ayrılacağını söylemektedir. "Bakalım şu zavallının şikâyeti, kendini yâr ve diyar-ı terke mecbur eden teellümleri ne imiş?" (17) merakıyla Naki Bey'in hikâyesini dinlemek isteyen yazar, okuyucu için de bir merak unsuru oluşturur. Konunun önemine çekilen bu dikkatle de asgari bir hedef yaratılmış olur.

Ön sözdeki bu alıntılanan kısımlarda apaçık romanın içeriği belirginleştirilmese de konunun evlilik kurumunu, belki mutsuz bir evliliği, kadın-erkek ilişkisini ve buna dâhil olabilecek şeyleri içerdiği vurgulanmış olur. Naki Bey'in bu romanla karısını ibretiâlem etme düşüncesi ve amacı, yazar tarafından bir karşı çıkışla, reddetmeyle karşılanmaz; bunun yerine kadının bu yolla ibret vesikasına dönüşmesine ilişkin yazarın bir inancının, kabulünün olduğunu söyleyebiliriz. Ahlaki yararlılık (İng. *moral usefulness*) kendini daha çok erdem,

ahlak, iyilik gibi yüksek duyguların amaçlandığı biçimlerde kendini gösterir.

Toplumsal ve siyasal yararlılık (İng. *social and political usefulness*) ise devletin ve toplumun yararını gözetten bir amaç etrafında gelişen ön söz türlerini işaret eder (199-200). Bundan hareketle Naki Bey'in intikam alma amacı ile bu amaca hizmet etmeyi kabul eden yazarın amacı, bu romanda kadın-erkek ilişkisi ve buna bağlı gelişen evlilik kurumu üzerinden ahlaki bir yararlılık sağlayacağını işaret eder. Naki Bey ile yazarın bu gizli ortaklığının, tefrika romanların gazete yoluyla kamuya daha hızlı ulaşması ve yayılması sayesinde gerçekleşebileceği düşüncesi akılda tutulmalıdır. Fakat yine de kurmaca bir metinden bu işlerliğin beklenmesi ve roman türünden beklentilerin de böylesi bir önem atfetmeyle gelişmesi ilginç görünmektedir.

Bir ön sözün ve konusunun önemine dair belirttiği görüşlerin, metni yüceltmenin asıl durumu olduğunu söyleyen Genette için bu görüş; ön sözün vaat ettiğini, yaptığını iddia ettiği bir yenilik ve özgünlükle desteklenir. Yazar anlatacağı konunun kendine has bir tutumla bir yenilik yarattığını söyleyerek bu şekilde gelenek karşısında duran bir metni neden okumamıza dair ikinci bir kanalı kullanır. Romanın ön sözünde yazarın bu iddiası, yarattığı kurgulama biçimiyle belirir. Naki Bey onun evine gelecek ve kendi başından geçen hikâyesini anlatacaktır. Ön sözün bitiminde sözü Naki Bey devralarak “ben-anlatıcı” konumunda hikâyeyi yazara anlatır. Bu kurguya Hüseyin Rahmi de dâhildir fakat o sadece bir dinleyicidir; hikâyeye müdahil bir tavır sergilemeyecektir. Bu kurgusal taktik hem romanın gerçekçiliğini, sahiciliğini artırır hem de roman bu anlatı yapısıyla yeni ve özgün olmayı gerçekleştirmiş olur.

Romanın ön sözünde en dikkat çeken unsurlardan biri de anlatılacak hikâyenin gerçeklik (İng. *truthfulness*) içerdiğine yönelik okuyucuyu ikna etme

çabasıdır. “Ön sözde yazarın kendini övebileceği tek yaklaşım özelliği, şüphesiz ki yetenekten ziyade vicdan işe karıştığından dolayı, gerçekliktir ve en azından samimiyettir ki samimiyet de gerçekliğe ulaşma çabasıdır” (206). Romanın ön sözü vicdani bir sorumluluk dolayısıyla bir gerçeklik vaadinde bulunmaz. Bu işlev de kendini farklı şekillerde belli eder.

Öncelikli olarak ön sözün özgün ve yazara ait bir ön söz olduğu gerçeğiyle birlikte düşünüp yazar Hüseyin Rahmi’nin, romanının nasıl ortaya çıktığına dair ayrıntıya geçmeden önce seyahatname, masal ve roman türleri hakkında fikirlerini dile getirdiğini daha önce söylemiştim. Yazar yalnız geçirdiği bir akşamda okumak istediği türleri düşünürken seyahatnameler hakkında söze başlar: “Romanlardan ziyade seyahatnameleri severim. Çünkü bunlar ötekilerden ziyade inanılmaya değer. Masalı masal diye dinlersem de romanı masal diye okumak istemem” (7). Burada türsel farklılıkları gerçek ve inandırıcı olmakla ayırtıran yazar, masal türüne en başından, inandırıcı olmak gibi bir gayesi olmayan bir tür olarak yaklaşır ve onda buna dair bir iz aramadığı için onu yalan ya da gerçeğe karşılaştırmayan bir tavırla ele alır. Yazar romana atfedilen gerçeklikle, Naki Bey’in bu hikâyeyi kendisine anlattığını okuyucuya ikna ediyordur. Aslında onun için “roman ve hikâye kelimesi yalan ile aynı manada gibidir” (7). Dolayısıyla daha Naki Bey’in mektubuyla karşılaşmamış olan yazar, birazdan okuyacağımız romanın gerçeklik zeminini hazırlamış olur. Neden sorusunun cevabı aranırken ortaya çıkan bu mesele, nasıl sorusunun cevabını ararken de karşımıza çıkacaktır.

Bu kısım ile ilgili son olarak metni yüceltme, ona değer atfetme ön sözü bir paratoner (İng. *lighting rod*) şeklinde kullanarak yapılır. Başka bir deyişle yazar, yeteneğini ya da dehasını gösterme görevini bir başkasına verir. Bu daha çok alografik ön sözlerde geçerli olabilirken özgün ön sözde yazar bunu genellikle hayali

diyalog yaratarak da yapabilir. Böylece kendi ve yapıtı hakkında, kendini gizleyerek söz etme fırsatı yakalamış olur. Ön sözü paratoner olarak kullanmanın diğer bir amacı, yazarın yapıtına yönelik gelebilecek eleştirileri engellemektir. Yazar bunu yaparken yapıtını işleyememesine ya da kendi yetersizliğine ilişkin bir özürde bulunarak baştan savunma durumuna geçmiş olur. Böylelikle eleştirmenlerin olası eleştirileri bertaraf edilmiş olur.

Hüseyin Rahmi'nin bu ön sözünde de eleştirmenlerin, yazarın yazacağı romana yönelik olası eleştirilerine cevap verir niteliktedir. Roman yazmayı yalan uydurmakla eş değer gören yazar ön sözde, “Ne okusam?” diye gezinirken bir aramasasına doğru yönelir hokkanın sanki ona ağzını açarak bir şeyler söylediğini hayal eder. Hokka “Seyahatname mütalaasından vazgeç... Onlarda da hakikate on yalan ilave edilmiştir. Zihnini; gözlerin bir diğer muharririn meşguf-ı duruğu olacağına sen kendin etraflı dallı budaklı bir yalan uydur” (9) der. Uzunca bir yalanın nasıl yazılacağını düşünürken bunun “tıpkı sahiye, hakikiye benze[mesi]” gerektiğini, bunu bozacak herhangi bir cümle karşısında münekkitlerin “Burada muharrir amma da zırvalamış ha! Hiç böyle şey olur mu?” gibi eleştirilerde bulunacağını dile getirir (10). Eleştirmenlerin diğer bir eleştirisinin, “sırf ahval-i ruhiyeye ait bir roman” yazacak olsa bu kez de “Bu ne kadar çekilmez tafsilat? Mevzu namına hikâyede ne var? Hemen hiçbir şey...” şeklinde olacağını düşünür. Anlattığı vakanın biraz karışık, biraz heyecanlı olması durumunda, “Yenimasalı okuyor musunuz? Hakikaten gülünç!” şeklinde itirazlara maruz kalacağını düşünür. Yazar romanın üç çeşidine yönelik oluşabilecek eleştirileri, yine eleştirmenlerin ağzından onlara hayalî diyaloglar yaratarak yapmıştır (10). Böylelikle hem yapıtının konusuna yönelik oluşabilecek eleştirileri bir kenara itmiş hem de anlatacağı hikâyenin gerçekçi olduğuna ilişkin iknada ısrar etmiş olur. Anlatıcının Naki olduğu, hikâyenin onun

hikâyesi olduğu okuyucuya verilince de bu romandaki gerçeğe uyum göstermeyen unsurların da yazar kendi muhayyilesinden değil, Naki'nin muhayyilesinden ya da yaşantısından çıktığının altını çizmiş olur.

Ön sözün genel anlamıyla bir paratoner işleviyle kullanılması, aslında tüm ön söz boyunca türsel ya da teorik denilebilecek tartışmaların kurmaca bir zeminde yapılması noktasında gerçekleşir. Ön söz hem metnin dışında kurgusal olmayan bir yapıdadır hem de kurmacanın parçası durumundadır. Yazar, ön sözde bir taraftan kendi kimliğiyle kurmaca metnin içinden seslenen bir kişiyken diğer taraftan dışmetnin içinde durarak kurmacanın dışında da konumlanmış olur. Böylece yazar hem ön sözde hem de romanda ikili bir durumla karşımıza çıkarak kendine güvenli bir alan da açmış olur.

Bir Muâdele-i Sevda romanının ön sözüne bakıldığında, yazarın romanı neden okumamız gerektiği yönündeki metnin değerini yüceltme, değerini arttırma yöntemleri üç önemli nedensellik sorusunda kendini gösteriyor. Bunlar metnin önemi (*importance*), gerçeklik (*truthfulness*) ve paratoner (*lightning rods*). Hüseyin Rahmi romanın önemini, konuya dikkat çekerek toplumsal ve ahlaki yararlılık sağlanacağını çıkarsadığımız bir yararlılık vaadi sunar. Bu, dar anlamda kadın-erkek arasındaki ilişkiyi, geniş anlamda ise bu ilişkiyi meşrulaştıran toplumsal bir olgu olarak evlilik kurumunu konu edinerek okuyucuya bunların kapsamında gelişen bildirimlerin yararlılıkları da sunulmuş olacaktır. Bu ön sözle yazar, romanının açıkça bir yenilik iddiasıyla oluştuğu ya da geleneğin karşısında konumlanmış bir roman yazdığını / yazacağını söylemez. Fakat ön sözün girişinden itibaren birazdan anlatılacak romanın masaldan farkları dile getirilirken romanın kurgulama biçimi de sözlü kültür anlatılarının atmosferinden farklı değildir: Naki Bey bir kış gecesi yazar Hüseyin Rahmi'ye, sobanın etrafında oturmuş kahve, sigara, arada limonata içebilecekleri bir

dekor içerisinde sabaha dek kendi hikâyesini anlatacaktır. Bu dekor yazarın çocukluk yıllarında tandır başında toplaşıp masallar dinlenen gecelerdeki dekordan çok da farksız değildir. Bu yönüyle, gazetede tefrika biçiminde yayımlanan bu romanın, okuyucuyu bu kurgu biçimiyle güvenli bir alana çektiği de söylenebilir. Ön sözde, romanın gerçeğe (İng. *truthfulness*) ilişkisini hem Naki Bey gibi bir karakterin varlığıyla—onun gerçekten var olması varsayımıyla—hem de yazarın bunu desteleyecek nitelikte romanın gerçekçi olması gerektiği yönündeki düşünceleriyle ortaya koymuştur. Ön sözün bir paratoner olması dolayısıyla da yazar ikili bir pozisyonda bulunarak kendine gelebilecek olası eleştirilerin önü kapatmış olur.

B. Metin “Nasıl” Okunmalı?

Konunun, içeriğin öne çıkarılması paradoksal bir şekilde “konu (her zaman övgüye değer) ve işleniş (her zaman değersiz)” arasındaki ayrışmayla gelişir (209). Bu şekilde yazarın kendi yeteneği ve dehasının eleştiriye açık tutacak bir samimiyetle gelişen ön sözlerin günümüzde yaygın olmadığını belirten Genette bunun; eserin değerini arttırma işlevlerinin, bilgi verme ve okumaya rehberlik etme işlevleri tarafından gölgelendiğini söyler (209). “Neden” sorusunun argümanlarının, “nasıl” sorusunun argümanları tarafından gölgelendiğini söyleyen Genette bunu “nasıl, bazı yönlerden nedenin dolaylı biçimidir” şeklinde özetler (209). Dolayısıyla her iki işlevsel soru da birbirini besleyen biçimde gelişir ve ön sözlerin benzer işlevleri, iki farklı soruyla benzer sonuçlara işaret edebilir.

Novalis’ten alıntılanarak ön sözlerin kitap için kullanma talimatı sunduğunu belirten Genette, okumaya rehberlik etmenin sadece doğrudan emirler verilerek yapılmadığını söyler. Bunu yapmanın yolu okuyucuya ön sözde doğru ve geçerli görülen okuma biçimine hizmet edebilecek bilgiler vermektir. Herhangi bir öneri

veya tavsiye bile okuyucuya bilgiyle sunulduğu zaman geçerlilik gösterecektir (209).

Bu bilgi verme ve okumaya rehberlik etme birkaç şekilde ortaya çıkar: Eserin yaratılış sürecine dair bilgi verme, hedeflenen bir okuyucu seçme, eserin başlığı hakkında yorum yapma, eserin kurmaca olduğuna ilişkin anlaşma, okuma sırası önerme, bağlamsal bilgi verme (dizi şeklinde yayımlanan yapıtlar için), amaç / niyet beyan etme, tür tanımlamaları ve kaçınmalar. Bir eserin “nasıl” okunması gerektiği sorusu, bir ön sözün yukarıdaki bilgileri içeriyor oluşlarıyla cevaplanmış olur.

Bir eserin yaratılış süreci hakkında bilgi vermek yazarın geçmişteki başarılarını göstererek ya da eseri için kullandığı kaynakların sergilenmesiyle yapılır (210-11). Romanın ön sözü, baştan itibaren bu hikâyenin nasıl ortaya çıktığını anlatan bir çerçeve hikâye konumunda olan bir metindir. Bu süreci bilen bir okuyucu bu kabulle başladığı romanı Naki Bey’in ağzından, onun hikâyesi olarak okumayı da kabul etmiş olacaktır. Yazar bu okuyucu kitlesini de belirleyerek bu romanın nasıl bir okuyucuya ulaşacağını da hokkaya hayali bir diyalog açarak yapar. Önce hokkaya, ona bir şeyler okuması yerine kendisinin bir yalan uydurup yazmasını söyler, sonra da yazacağı şeyin nerede yayımlanacağını: “Hayalinin kuvveti nispetinde onu [uydurduğu yalanı] tezyin eyle, hakikat kisvesine sok. Telle, pulla bütün ekini pükünü tezhip macunu ile ört. Bu yaldızlı iksir şişesini *İkdam* müdürüne takdim et. O da tefrika tefrika neşretsin” (9). Hokkaya söylenen bu sözler, bu romanın okuyucu kitlesinin gazete okuyucuları olarak seçildiğini gösteriyor. Nitekim bu romanın da *İkdam* gazetesinde tefrika edildiği düşünülürse yazarın en başından itibaren okuyucu olarak düşündüğü bu gazetenin takipçileridir.

Genette yazara ait özgün ön sözlerin en önemli işlevinin, yazarın metni yorumlama veya yazma amacını beyan etme fırsatı bulmasına bağlı geliştiğini söyler. Yazarın amacını ve niyetini, açık ya da üstü kapalı bir şekilde dile getirebildiği bu tür

ön söz, yazarın kontrol araçlarından birine dönüşür (221). Yazara ait uygulama (İng. *authorial practice*) yazarın niyetiyle, amacıyla belirlenmiş en güvenilir ve açıklayıcı bilgiyi bir anahtar olarak kendine özgü bir teoriyi okuyucuya sunan, dayatan araçlardan biridir (222). Romanın ön sözünde bu uygulama biçimi Naki Bey'in diyalogları üzerinden gelişmektedir. Daha önce de değindiğim gibi, Naki Bey'in bu romanı karısından intikam alacağı bir araç olarak kullanma düşüncesi, romanın yazılış amacını ve dolayısıyla okuyucuya bu romanın nasıl okunması gerektiğine dair bilgiyi verilmesiyle okumaya rehberlik edecek bir anahtar sunulmuş olur. Böylelikle romandaki kadın meselesine en başından dikkat çekilmiş olur.

Metnin nasıl okunması gerektiğine dair temaları içeren son başlık, metnin ön sözünde metnin türünü tanımlayıcı ifadelerin yer bulmasıyla ilgilidir. Yazar, yapıtıyla ilgili türsel sınıflandırmayı en başından yapabilir ya da yapıtının yanlış bir sınıflandırmaya dâhil olmasına müdahale edecek açıklamalarda bulunabilir. Bu başlıkta, Genette tarafından da dikkat çekilen şey manifesto özelliği taşıyabilecek ön sözlerdir. O bunun örneklerini “gerçekçi” roman üzerine açıklamalar içeren ön sözlerden verir. Maupassant'ın *Pierre ve Jean* romanının “Roman Üzerine Bir Çalışma” başlıklı ön sözünde gerçekçiliğin övüldüğünü ve bunun da macera romanlarıyla kıyaslanarak yapıldığını belirtir. Bu tip ön sözleri manifesto ön söz (İng. *the preface-manifesto*) şeklinde tanımlayarak bu türün davasından, amacından daha kapsamlı bir amaç için uğraşan bir ön söz olduğunu belirtir (228).

Bir Muâdele-i Sevda romanının ön sözünde de en dikkat çekici mesele yazarın roman türünün gerçek özellikle sözlü kültür ürünlerinin hayalciliğinden ayrıştırarak tartıştığı kısımlardır. Masal dinleme isteyen yazar, çocukken onlara masal anlatan Pembe Hanım'ın anlattığı masalların özelliklerini abartma unsuruyla açıklar. Bu masallardaki gulyabani ve devlerin cüsseleri “köy camisinin minaresi” ya

da “kuyu başındaki kavak ağacı” şeklinde betimlenmektedir (6). Masalı bu yönüyle “masal” biçimiyle dinleyebileceğini söyler; seyahatname ve roman türleri arasındaki ayrımı, seyahatnamelerin daha inandırıcı olmasına bağlayarak yapar. Romanı yalan ve gerçek arasında bir tarifle sınırlandırır:

Bir hikâyenuvisin vakalar tertibinde yalan kokusu bulunması nazarımda eserin kıymetini kesbeder. Roman ve hikâye kelimesi “yalan” ile bir manada gibidir. Fakat o nam altında okuduğum şeylere biraz zihnim yatmalı. “İşte böyle olur” demeliyim. Romanın tertib-i esası muhayyel olsun zararı yok. Lakin heyet-i mecmuayı teşkil eden bapların her biri günlük hayattan alınmış birer hakikat safhası olmalı.
(7)

Yazarın roman türü için temel şart olarak öne sürdüğü şey bu türün gerçekliğe olabildiğince cevap verir durumda olmasıdır. Fakat diğer yandan yazar için metinlerin tür başlıkları da onların nasıl okunmasına dair önemli bir ölçüt olur. “Masalı masal olduğu için dinlemek” bu türle ilgili verili bilgilerin harekete geçmesiyle bu türden beklentileri de beraberinde getirir. Bu yüzden yazarın romandan anladığı şey onun hakikatle kurduğu ilişkiyle kodlanmıştır. Diğer bir deyişle yazar, “masal” türü tanımlamasını içeren dışmetin bilgisinin etkisindedir. Yazarın, “[m]uâşakalar ve bütün beşerî ihtiraslar hakiki şeklinde musavver bulunduğu” dediği roman türü, hakikatle ilişki olarak bu romanın da böyle bir amaçla yazılmış olduğu fikrini verir (7). Bu ilişki ön sözün ilerleyen kısımlarında Naki Bey’in anlatıcı pozisyonunda romana giriş yapmasıyla güçlendirilir. Dolayısıyla yazar hem teorik ve açıklamalarıyla manifesto özelliği taşıyan bir metin oluşturur hem de anlatıcının gerçek bir insan olduğu varsayımıyla bu romanın gerçekçi bir

roman olduğu iddiası güçlendirilmiş olur. Böylece kurmaca ve gerçeklik arasındaki çizgi belirginliğini kaybeder.

Metnin nasıl okunması gerektiğine dair geliştirilen argümanların, neden okunması gerektiği argümanlarını gölgede bıraktığını söylemiştim. Bu kısımda ele alınan niyet beyanları (İng. *statements of intent*) ile tür tanımlamaları (İng. *genre definitions*) argümanları, metnin neden okunması gerektiğine dair temaları içeren önem (İng. *importance*), gerçeklik (İng. *truthfulness*) gibi argümanları gölgeleyerek birbirilerinin yerine kullanılabilen bir geçişkenlik göstermiştir.

Sonuç olarak özgün, yazara ait ön sözlerin en temel iki amacı; metnin “neden” okunması gerektiği ve metnin “nasıl” okunması gerektiğine dönük sorulara cevap vermesinde yatmaktadır. Neden sorusu daha çok bir metnin konusuyla, temasıyla ilgili bilgileri içerir ve metnin asgari hedeflerini ortaya dökmeye yarar. Yazar konuya dikkat çekerek hem metnin değerini yüceltir hem de kendi zekâ ve yeteneğini mütevazı bir şekilde övme fırsatı yakalar. Nasıl sorusu ön sözde yazar tarafından verilen tavsiye, öneri, emir ve yönlendirme gibi unsurların kullanılmasıyla ve bunları gerçekleştirmek için de metinle ilgili bilgi verip buna bağlı olarak metnin okunmasına rehberlik etmesiyle gelişir. Azami hedefleri belirlememize ışık tutan “nasıl” sorusuyla yazar bu tip ön sözde metnin, kendince mümkün olan en uygun biçimde okunmasını sağlamış olur. Ön sözde metnin neden okunması gerektiği sorusunun cevabı romanın konusuna ve içeriğine yöneltilen dikkatle yapılmış olur. Yukarıda ayrıntılarıyla ortaya koyulan bu nedensellik ilişkisinde dikkati çeken şey bu romanın kadından intikam almak için yazılacak olması ve yine bununla kadının ibretiâlem edilmesi noktasında düğümленir. Romanın nasıl okunması gerektiği ise yazarın ön sözde yaptığı, romanın hakikate yakın çizgide bulunan bir tür olmasıyla ilişkili olarak gelişir. Bu meseleyi önemli kılan diğer bir faktör ise yazarın bu romanı

Naki Bey'in kendi hikâyesi olarak, onu anlatıcı pozisyonuna oturarak gerçekçilik iddiasını perçinlemiş olmasıdır.

Bu bölümde ön sözü önemli kılan, romanın neden ve nasıl okunması gerektiği gibi sorulara da cevap veren iki mesele gün ışığına çıkarılmıştır. Neden okunması gerektiği sorusunun cevabı için kadın meselesine; nasıl okunması gerektiği sorusunun cevabı ise gerçekçilik meselesine bir sonraki bölümde romanın yakın okunmasıyla ele odaklanılacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

METİN VE BAĞLAMLARI

Bu bölümde romanın neden ve nasıl okunması gerektiği soruları cevaplanacaktır. İlk olarak romanın nasıl okunması gerektiği sorusunun cevabı gerçekçilik tartışmaları üzerinden, sonra romanın neden okunması gerektiği sorusunun cevabı ön sözün tematik olarak önem atfettiği romandaki kadın meselesi üzerinden aranacaktır.

Ön sözde vurgulanan, romanın “zihne yatkın”, “hayattan alınmış birer hakikat safhası” ve “inanılmaya değer” olması, yazarın onu gerçekçilik çerçevesinde tarif ettiğini göstermektedir. Yazarın her ne kadar teorik ya da kavramsal bir açıklama yapmadan ifade ettiği bu düşünceleriyle romanda “gerçekçilik” konusunu vurguladığını görmekteyiz. Bu konudan bahsediliyor olması hem yazarın kendi gerçekçilik anlayışını hem de bu romana özgü gerçekçiliğin ne anlama geldiğini bulmamızda kilit noktası hâline gelir. Bundan dolayı öncelikli olarak yazarın gerçekçilik anlayışı, o dönemin edebî bağlamı içerisinde değerlendirilmiştir. Bunun için öncelikle Beşir Fuad’ın 1885’te yazdığı *Victor Hugo* adlı kitabı dolayısıyla Menemenlizâde Mehmet Tahir Efendi ile yaşanan tartışmalara değinilmiştir. Daha sonra bu tartışmaya dahil olan Hüseyin Rahmi, *İstiğrak-ı Seherî* (1886) başlıklı piyes yazmış, ikilinin arasındaki tartışmayı nihayete erdirmiştir. Yazarın bu piyesle birlikte dönem tartışmalarına katkıları yanında, realist bir edebiyattan ne anladığı da

tartışılmıştır. 1890’da Ahmet Mithat’ın yazdığı *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar* adlı ve 1891’de Halit Ziya’nın yazdığı *Hikâye* adlı teorik metinler bu tartışmalara eklenerek kronolojik bir gidişatla romanın yayım yılı olan 1899’a kadarki süreçte hayaliyun-hakikiyun tartışmaları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Böylece Hüseyin Rahmi’nin bu roman özelinde kastettiği gerçekçiliğin, dönemin edebî bağlamı içindeki kavramsal karşılıkları tespit edilerek romanda bunların izi sürülmüştür.

A. 19. Yüzyılda Realizm ve Romantizm Tartışmaları

Hüseyin Rahmi hakkında yazılan biyografik ve akademik çalışmaların, onu realist veya natüralist / doğalcı gibi edebî ekoller etrafında andığına rastlarız. Efdal Sevinçli “halkçı” bir yazar olarak tanımladığı Hüseyin Rahmi’nin, kimi yapıtlarında gerçekçi kimlerinde ise natüralist olduğunu söylemektedir (62-65). Abdullah Tanrıninkulu, *Hüseyin Rahmi Gürpınar* adlı çalışmasında yazar hakkında, “Ender olaylara önem vermeyişi ve tiplerini hep cemiyetin tesiri altında ele almak isteyişi, onu, bir yandan realizme, bir yandan da Fransız natüralizmine doğru götürmüştür” tespitini yapar (20). Agâh Sırrı Levend ise onun realist olduğunu, natüralist olmadığını söyler (47). Ender Göçgün de, Levend gibi değerlendirmektedir (7-11). Ali Serdar, “Hüseyin Rahmi’nin Romanlarında Ahlak Sorunsalı” başlıklı doktora tezinde “Hüseyin Rahmi Gürpınar ile ilgili değerlendirmelerde incelemecilerin, yazarın, romantizm, gerçekçilik ve doğalcılık gibi edebî akımlardan hangilerinden ne kadar etkilendiği konusunda uzlaşamadıkları gözlemlenmektedir” (6) diyerek onun belirli bir kalıba yerleştirilemediğine dikkat çeker. Yazarlığa başladığı 1880’lerin sonundan 1940’lara dek uzanan yazma serüvenine, onlarca kurmaca metin sığdıran Hüseyin Rahmi’nin nasıl bir edebiyat anlayışı olduğunu ortaya koymak için ürettiği metinlerin ait olduğu edebî ve sosyal bağlamla değerlendirilmesi, yazar hakkında

ulaşabileceğimiz yargılara daha sağlam adımlar atarak varmamızı kolaylaştıracaktır. Böyle bir değerlendirmeye yazarın sanat anlayışı, yapıtlarının edebiyat tarihindeki yeri daha doğru belirlenmiş olacaktır.

1. Teorik Bir Tartışma Zemini Olarak *Victor Hugo*

Beşir Fuad, Victor Hugo'nun ölümünden yaklaşık bir buçuk ay sonra, 2 Temmuz 1885'te, *Victor Hugo* isimli eleştirel bir monografiyi kaleme almıştır (*Beşir Fuad* 139). Bu yapıt, büyük bir bölümü Hugo'nun yaşamına odaklansa da realizm ve romantizm tartışmasının, Victor Hugo ve Emile Zola üzerinden yapıldığı önemli bir teorik metin olarak da kabul edilmektedir. Fuad, yapıtında Victor Hugo'yu romantiklerin en yüce yazarı olarak görürken onun eserlerini ve karakterlerini uzun uzun örneklerle açıklayarak hangi bakımdan romantik olduğunu anlatır. Bunun yanında Hugo'nun karşısına Emile Zola'yı realistlerin en büyük yazarı olarak konumlandırıp hayaliyun ve hakikiyun tartışması yapar.

Beşir Fuad, Fransa'da romantizmin yükselişe geçmesini klasiklerle ilişkilendirerek 17. ve 18. yüzyıllarda Fransız edebiyatçılarının niteliğinin düşmesiyle birlikte ortaya özgün yapıtlar koyamadıklarını ve eski Yunan ile Romalıların eserlerini taklit ettiklerini söyleyip bunları "Klasikler" olarak değerlendirir. Klasiklerin karşısında ona tepki olarak duranları da "Romantik" olarak addeder. Onun için romantiklerin öncüsü ise Victor Hugo'dur ("*Victor Hugo*" *Şiir ve Hakikat* 61). Burada dikkati çeken şey Beşir Fuad'ın bu klasik ve romantik ayrımını Osmanlı edebiyatını üzerinden yaparak bir tasnife girişmesidir: "Klasiklerle Romantikleri mülkümüzün üdebasına tatbik etmek ister isek Veysî'ler, Nâbî'ler, Nef'îler ilh. ile zamanımızda mûmâ-ileyhi taklit edenler klasik; Şinasî'ler, Ziyâ Paşa'lar, [Namık] Kemâl Bey'ler ile bunların mesleğinde iktidâ edenler romantik

addolunur” (63). 19. yüzyılda başlayan edebiyatta değişim, Fuad’a bakılınca ilk olarak romantiklerle yapılır. Fakat nasıl Fransa’da romantikler klasiklere karşı bir üstünlük sağlayarak yükselişe geçtiyse realistler de onların yerine geçerek bir edebî tarz olarak yükselişe geçmiştir. Benzer şeyi Osmanlı edebiyatının Tanzimat’tan itibaren değişimi ve dönüşümü hakkında da söylemek mümkündür. Yine de realist romanların revaç bulması ve en iyi örneklerinin görülmesi yüzyıl sonuna rastlamaktadır. Dolayısıyla Fuad’ın Osmanlı edipleri üzerinden tarif ettiği romantik ve klasik ayrımı, asır sonunda yükselişe geçen realistleri konumlandırma açısından da yol gösterici olduğu söylenebilir.

Realizmin esaslarını “daire-i hakikati tecavüz etmemek ve mübâlâgat ve tagyîrattan tevakki ve ictinâb eylemekten ibaret” olarak gören Beşir Fuad, bu edebî mesleğin temellerinin 18. yüzyılda atıldığını belirtir. Bu yüzyılda bilginin ve bilimin önem kazanmasıyla birlikte Diderot ve D’Alembert gibi yazarların realist edebiyatın önünü açtıklarını ifade eder:

[E]vhâmat ve hayalâtтан başka bir esası olmayan edebiyat-ı garbiyeyi ıslâh niyetinde bulunarak tabiatta vukuat ve eşya bize ne yolda zâhir oluyor ise, tagyîr ve tebdîl etmeksizin, o yolda onları tasvîr eder bazı romanlar te’lîf ederek Avrupa’da el-yevm “realizm” nâmıyla ma’rûf ve müştehir olan meslek-i edebiye bir çığır açmıştı. (120-21)

19. yüzyılda realist edebî ekolün yükselişe geçerek rağbet görmesi ise Stendhal ve Balzac gibi yazarlarla olmuştur. Bu yazarlardan “birincisi psikolojiyi ve ikincisi fizyolojiyi esas tutarak tabâyi’ ve vukuat-ı beşeriye hakkında birçok tedkikat ve hakayıkı câmi’ hikâyeler vücuda getirmişler idi” (121). Fuad için bu yüzyılda romantizm “halkın gözünü kamaştırdığı” için realist tarz edebiyat hak ettiği değeri görmemiştir. Hak edilen değer ise ancak Emile Zola ile verilecektir.

Beşir Fuad için hayal âlemine ait olan şeylerin devirden devire, mekândan mekâna da değişiklik gösterebilmektedir (71). Onun için hakikate dayanmayan bir şeyin sabit kalması mümkün değildir; sürekli olarak değişim gösterecektir. Fuad, romantiklerin tıpkı Hugo gibi gerçeği gösterecek olsalar bile bunu değiştirerek yaptığını söyler. Örneğin Hugo, her ne kadar toplumun sefaletini, yaralarını gösterse de bunların nefret edilecek kötü hallerini göstermekten sakınarak “hakikati az çok tagyîr eyle[miştir]” (82). Üstelik Fuad için bu eleştiriler Hugo için yalnızca realistler tarafından değil, “Hugo-perest”ler tarafından da yapılmaktadır. Dolayısıyla romantik olarak addedilen kimse, yapıtlarında her ne kadar toplumu tasvir etse de kötü olanı hakikate sadık kalarak tüm gerçekliğiyle göstermekten geri durur; bu gerçekliği hayalle değiştirir, bozar.

Realist edebiyat mesleğinin her ne kadar Balzac ve Stendhal ile yükselişe geçtiğini söylese de en iyi uygulayıcısının Emile Zola olduğunu belirten Fuad, onun bu mesleğin kurucusu olduğunu söyler (121). *Victor Hugo* yapıtında realist akım tanıtılırken en temel referans noktasını da yine Zola oluşturmaktadır: “Zola’nın nazariyesi şudur: ‘Hayattan başka elimizde bir numûne yoktur, çünkü havâssımızın haricinde bir şeyi idrak edemeyiz. Binâberin hayatı tagyîr etmek sehv ve hatâyâ mahall bırakmak olacağından bu yolda vücuda getirilen eser fena olur’” (121). Fuad, Zola’nın bu anlayışını, ortaya koyduğu ve tanıttığı realist anlayışın özü olarak belirler. Ancak “hakikat âsâr-ı sınaîye husûle getirebilir” (122). Bundan ötürü Fuad “tahayyül etmemeli; bakmalı, tedkik etmeli ve gördüğünü bi-hakkın tavsif ve tarif etmeli” diyerek duyularla algılanabilir gerçekliğin şiirde / romanda yer bulması gerektiğini söyler (122). Bundan hareketle yazarın görevinin fotoğrafçılıktan ibaret gibi görüldüğünü söylese de bu noktada ayrımı iki önemli kavramla açıklar: müşâhede ve tecrübe.

Realist bir yazarın gerçekliği öncelikle müşâhede etmesi, gözlemlemesi, sonra da bunu kendi tecrübesinden geçirerek aktarması gerekir. Fuad bu müşâhede yöntemiyle yazarların “[k]imisi müşâhedâtını tamamiyle tasvîr ve kimi de hayalâtıyla mezc ve terkîb eylemek cihetlerini iltizâm etmişti[r]” der (122).

Müşâhedeyle birlikte tecrübenin de dâhil olduğu sanat anlayışını benimseyen Zola’nın, Claude Bernard’ın tıp kitabındaki kuralları edebiyata uygular. Kitaptaki “‘tabib’ ta’bîrini ‘hikâye-nüvis’ lâfzına tahvil eylemekle iktifâ et[tiğini]” söyler ve “‘mücerrib’ ve “‘müşahid” kavramlarını onunla aynı anlayışta kullanır (122-23).

Fuad’a göre, akla gelen bir fikrin ya da duyulan hissin hakikate uygun olup olmadığı tecrübeyle sabitlenir. Tecrübenin temelinde değiştirme yattığı için yazarın da görevi sadece fotoğrafçılıktan ibaret kalmaz. Çünkü “müşâhede ‘gösterir’, tecrübe ise ‘âgâh eder’” (123).

Fuad, yine Zola’dan hareketle romantik bir yazarın bir roman yazmak istediği zaman oturup, hayalinde ne varsa sayfalarca yazıp, istediği kadar kâğıt doldurabileceğini söyler. Fakat bir realist romanını yazmak için sadece hayal etmekle yetinmez; yazacağı hayalin gerçeğe ilişkisini daha güçlü kurmak için konu hakkında olabildiğince bilgi toplar, keşfe çıkar. Bu keşfiyle de yazar anlatmak istediği konunun özüne uygun “kelimât ve tabirât, hikâye ve fıkraları vesâireyi toplar” (138). Realist yazarın bununla yetinmeyip yazacağı konu hakkında bilgi toplamak için başka eserlere de bakacağını, anlatacağı konunun geçtiği mekânda dahi yaşayacağını söyler. Realist bir yazar keşfe çıkıp bilgi toplarken tasvir ettiği karakterleri de kendi sınıflarına mahsus dille konuşturur. Realistlerin bu dilleriyle eleştirildiğini oysa bu dil özelliklerini, gerçekçilerin bir romanda çok lüzumlu gördüklerini ve bu yüzden yaptıklarını belirtir. Realist yazarların, karakterleri kendi dilleriyle konuşturarak “‘filolojiye’ dair tedkikatta bulun[muş]” oldukları belirtilir (130).

Romantiklerle realistlerin ayrıldığı en keskin ayrım ise “güzel” olanı ya da “hakiki” olanı tercih etmektir. Victor Hugo’nun bir romantik olması onun güzeli hakikate tercih etmesiyle ilgilidir. Oysa Fuad “[h]akikatte bulunan zevk, letâfet, ulviyet[in] hiçbir yerde bulunamaz” olduğunu savunur (145). Fuad, şiir ile bilim arasında kıyaslayama yapar; şiir mi daha yararlıdır yoksa bilim mi, sorusunu sorarak: “En büyük şairlerin en parlak hayalâtını meselâ ilm-i heyetin mebâhisiyle yan yana getiriniz. Görürsünüz ki o hayalât-ı envâr hakikatin yanında pek sönük kalır, âdetâ mihr-i münîre karşı yakılmış bir kandil zannolunur” der (145). Onun için bilimin ortaya koyduğu en ufak bir hakikat dahi hayalden daha üstün, daha faydalıdır. Bununla birlikte, Fuad hayali tamamen reddetmediğini de söyler fakat hakikatin hayale feda edilmemesi, indî hayallere başvurulmaması gerektiğini belirtir (145). Fuad için hayal, bilimde dahi bir varsayım olarak geliştiği için lazımdır çünkü hayatta bir şeye karşılık gelir. Onun karşı çıktığı hayal ise gerçeğe ilgisi olmayan, abartıyı ve asılsız benzetmeleri içeren “indî” hayallerdir.

Beşir Fuad’ın *Victor Hugo* adlı bu monografisinin yayımlanmasından sonra, bu çalışmasını okuması ve fikirlerini söylemesi için Menemenlizâde Tahir Efendi’ye ricada bulunur. Yapıtını okuyan, bununla ilgili görüşlerini samimi bir dille yazan Menemenlizâde, *Gayret* dergisinde “Biraderim Fuad Beyefendi” başlığıyla bir yazı yayımlar. Osmanlı matbuat dünyasında hayaliyun-hakikiyun tartışmasının alevi de bu ikilinin tartışmasıyla birlikte çıkar. Bundan sonra tartışmanın seyri değişir ve tartışmaya müstear isimli yazarlarla birlikte Muallim Naci, Namık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem gibi isimler dâhil olur. Hüseyin Rahmi, o dönemde Beşir Fuad’ın tavsiyesi üzerine bu tartışmaya dâhil olarak *İstiğrak-ı Seherî* adlı tek perdelik bir komedi kaleme alır (*Beşir Fuad* 208). Daha sonra ayrıntılı olarak değinilecek olan bu piyesin önemi bu iki ismin tartışmasına, Beşir Fuad’ın yanında saf tutarak son

noktayı koyan Hüseyin Rahmi'nin gerçekçilik konusunda düşünceleridir. Dolayısıyla tartışmanın yalnızca bu cephesi ele alınmış, Fuad'ın yaptığı diğer münakaşalar bu çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Menemenlizâde Tahir Efendi, *Gayret* dergisinin 3-6 numaralı sayılarında Fuad'a verdiği cevapta savunduğu edebî anlayış romantizmdir. Aralarındaki tartışma üç konu üzerinden seyreder. İlki şairin ve şiirin nasıl olması gerektiği; ikincisi Hugo ve Zola karşılaştırmasında hangisinin üstün, makul olduğu; üçüncüsü ise şiirin mi yoksa bilimin mi daha faydalı olduğu üzerinedir. Menemenlizâde'nin, Fuad'a ilk karşı çıkışı onun şairleri tıpkı Fuzûlî gibi bir yalancı, hayal tertip edici olarak görmesi hakkındadır. Oysa Menemenlizâde için şair, hakikati hayalden beslenerek ifade etmeli, onu güzelleştirmek için de teşbih ve istiare gibi sanatları kullanmalıdır ("Biraderim Fuad Efendi'ye" 162).

Menemenlizâde, fikirlerini desteklemek için çeşitli beyitlerden örnekler sunar. Bunlar arasında Namık Kemal'in "Mihr olsa eğer peyinde sâye / Gîsûsu gibi kalırdı muzlim" beytinin, "hüsn-i tabiatın müdahalesi men'olunarak tedkik edilirse mânâsız bir söz olduğuna hükmedilmek lâzım gel[eceğini]" söyleyerek sevgilinin güzelliğinin doğadaki bir şeye benzetilmesiyle "şairâne" bir söz söylendiğini düşünür (164). Onun için beyit "latif"tir bu yüzden mübalağa yapılması da doğaldır.

Beşir Fuad cevap olarak yazdığı "*Gayret*'in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Münderic 'Victor Hugo' Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele" başlıklı yazısında, şiirde teşbih, istiare ve hayale karşı çıkmadığını; bunların "tabîî" olması gerektiğini söyler (173). Sonrasında, örnek olarak sunulan beytin teşbihinin tabîî olduğunu kabul etse de Namık Kemal'den örnek verilen "Mihr olsa..." beytine karşı çıkar. Namık Kemal'in bu beytini Fuad, "pek rengîn, pek lâtif, pek metîn bulsalar bile esasen bu havâssdan ârî bir mübâlâga-i Acemânedir" diyerek eleştirir. Fuad'ın

karşı çıkışı “havsala-i idrake sığmayan mübâlâgalar” ve “havâss-ı hamse vasıtasıyla” zihnimize girmeyen, tabîlikten uzak olan hayallerdir (175). Mübalağaya duyulan ihtiyacı ise hakikati olduğu gibi “tedkik ve tasvir edememekten ibaret olan acz” olarak belirleyen Fuad’a göre bu bir maharet sayılamaz (176). Menemenlizâde’nin buna cevabı ise söz konusu beyitte “letâfet var, mübâlâgası makbûl” şeklinde olacaktır (“Beşir Fuad Beyefendi’nin...” 191). Fuad’ın buna cevabı Boileau’dan yaptığı alıntıyla olacaktır: “Hakikatten başka hiçbir şey güzel değildir. Yalnız hakikat sevimlidir; her yerde hüküm-fermâ olmalıdır [...] Her şeyin güzelliği hakikatiyle kaimdir” (“Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin...” 221).

Sonuç olarak bu tartışmada Menemenlizâde edebiyatın güzeli aramak amacıyla olduğu için hakikat olanı abartma, benzetme gibi unsurlarla güzelleştirmek gerektiğini savunur. Fuad ise böyle yapınca hakikatin değiştirilip bozulduğunu, dolayısıyla insanı aldatan hayallerin faydasız olduğunu savunur. Bu anlatım yöntemleri edebiyatta kullanılabilir fakat “tabî” olması gerekmektedir; aksi hâlde hakikat yalanla gölgelenmiş olur.

Hugo ve Zola ayrımına dair Menemenlizâde, bir romanı eleştirmek için öncelikli olarak onun “maksad-ı te’lîfini bulmak gerekti[ğini]” söyler (166). Bir romanın ahlaksız şeyleri bile anlatırken “efkâr-ı umûmiyeyi ifsâd” etmesi gerektiğini söyler (167). Zola’nın tüm ayrıntılarıyla ortaya koyduğu gerçeklik onun için ahlaksızlıktır ve kabul edilemez.

Menemenlizâde, *Seffiler* romanını “bir roman değil, bir fikrin tervîci için yazılmış şairâne bir makale olarak addetmeli” (168) diyerek Hugo’yu bir mikroskoba, Zola’yı ise cam gözlüğe benzetir (199). Zola’nın bir roman yazmak isteyince genele bakarak bir fikir edindiğini ve buna uygun roman yazdığını söylerken Hugo’nun böyle bir meseleyi olabildiğince ayrıntıyla ele aldığını ve

böylece geneli de gözden kaçırmadığını iddia eder (119-200). Bu örnekle Menemenlizâde ile Beşir Fuad'ın, Hugo ve Zola'ya dair fikirleri birbirinin tam tersi olduğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü Fuad, gerçekçilerin bir meseleyi ele alırken tüm ayrıntıları düşündüğünü, romantiklerin ise genel kabuller üzerinden hayale başvurarak yazdıklarını söyler (224). Bu yüzden Fuad, Victor Hugo'nun *Sefiller*'de “şairâne evsâfına lüzum gösteren evhâmattan tecrîd oluna idi, daha ciddi, daha nâfi olurdu” der (184).

Menemenlizâde'nin Fuad'a son eleştirisi bilimin mi yoksa şiirin mi daha faydalı olduğu konusundadır. Beşir Fuad hayalin karşısına bilimin üstünlüğünü koyar (145). Fuad'ın bu anlayışına Menemenlizâde, nasıl ki bilim insanların rahat ve daha mutlu yaşamasına hizmet ediyorsa şiir de insanlara manevi olarak rahatlık vereceğini belirterek karşı çıkar (169). Fuad buna cevap olarak bilimi güneşin ışığına, şiiri de ayın ışığına benzetir. Güneşin olmadığı yerde ayın ışığından faydalanılsa da şairler bile hakikati anlamak için bilime başvurur. Buna karşılık hiçbir bilim insanı fikirlerini düzeltmek için şiire başvurmaz (188). Dolayısıyla şiir bilimden beslenmek durumundadır çünkü hakikati gözler önüne seren bilimdir. Bu yüzden Fuad için “terakkiyât-ı fikriye” şiirle değil bilimle olur.

Tartışmanın odağına alınan bu üç mesele üzerinde de Beşir Fuad'ın vurgusu, hayalin hakikate tercih edilmemesi, bu anlayışla hakikatin hayalle bozulmaması gerektiği yönündedir. Teşbih, istiare ve mübalağa gibi klasik edebiyatta çokça rastlanan sanatları tümünden reddetmez fakat bunlar ancak hakikate uygun olursa kullanılmalıdır. Menemenlizâde romantik bir anlayışı savunurken saf hakikati dile getirme işinin şair / romancı için zorunlu olmadığını, hakikatin tasviri noktasında sözü edilen sanatlara başvurulmasının gayet doğal olduğunu belirtir. Çünkü sanatın işi güzeli bulmaktır. Dolayısıyla hakikat “tezyin” edilerek anlatılırsa daha “edebî” ve

“latif” olacaktır. Hakikati tüm çıplaklığıyla tasvir eden Zola’nınki gibi gerçekçi bir anlayış toplumu ahlaken bozacak bir mahiyette olduğu için böyle bir anlayışı kabul etmez.

2. Eleştirinin Eleştirisi: *İstiğrak-ı Seherî*

Bu tartışmalar sonucunda genç Hüseyin Rahmi, Menemenlizâde’nin *Güneş* dergisinde 7, 8, 9 ve 11. sayılarında tefrika edilmeye başlayan, dört bölüm sonunda tefrikası son bulan *Bir Sergüzeşt* adlı romanını eleştiren bir piyes kaleme alarak *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika ettirir. H. Harika Durdun “Romantik Edebiyatın Eleştirisi Bağlamında Hüseyin Rahmi’nin ‘İstiğrak-ı Seherî’si” makalesinde Menemenlizâde’nin romanının konusunun, genç bir şairin komşu evin kızına nasıl âşık olduğunu ve bunun neticesinde ne hâllere girdiğini anlatan bir aşk macerası olduğunu söyler (31). Durgun, *İstiğrak-ı Seherî*’nin asıl amacının bu romandaki kahramandan yola çıkarak romantizmi eleştiren Hüseyin Rahmi’nin böylelikle bir parodi gerçekleştirdiğini söyler (32-33). Bu romanı “uzun hikâye” olarak adlandıran Durgun’a katılmanın güç görünmektedir çünkü romanın *Güneş* dergisindeki dört tefrikanın, ortalama 31 sayfa ve 7 bölümden oluştuğuna bakarak kanaat getirebiliriz.

İstiğrak-ı Seherî, *Tercüman-ı Hakikat*’in 2515-2518 sayılarında, 3-6 Teşrinisânî 1886’da tefrika edilir. Yazar Hüseyin Rahmi, daha piyesin başında yazdığı komedinin ne kadar komik olduğunu şu sözlerle anlatarak giriş yapar: “Bu namda bir komedi yazdık. Esnâ-yı tahrîrde biz gülmekten bayıldık. Bilmem oynatacak olsa erbâb-ı temâşâ ne hâl kesb edecektir” (*Tercüman-ı Hakikat* 2515). Yazar, bir Cuma günü sıkıntıdan evde ne yapacağını bilemez beklerken kapı çalar ve içeri dostu M. Bey girer. M. Bey, çoktandır bir komedi yazma fikrindedir fakat

seçilecek süjenin gayet tuhaf olmasını istediği için bir konu bulamamaktadır. Bir gün önce eline geçen *Güneş* dergisinde *Bir Sergüzeşt* adıyla, Menemenlizâde Mehmet Tahir Bey imzalı bir roman dikkatini çeker, aradığı tuhaflikları bu romanda bulduğunu söyler. M. Bey için bu romanın hem üslubu hem zemini hem de sözleri komiktir. Bu yüzden romanla karşılaşır karşılaşmaz arkadaşı Hüseyin Rahmi'ye gelerek, bu romanın konusundan yola çıkarak, birlikte bir piyes yazmak istemektedir. Yazar bunun doğru olmayacağını söylese de M. Bey için bunun bir önemi yoktur, önemi olan ortaya çıkacak piyese herkesin gülmesidir. Hüseyin Rahmi, Tahir Efendi'nin yazdıklarının hüznü dolu şeyler olduğunu, onlardan bir komedi çıkarmak bir yana ancak bir dram çıkabileceğini söylese de M. Bey romanı satır satır okuyup, nasıl bir komedi meydana geleceğini ispatlamaya girişir. Diğer yandan M. Bey'in başka bir amacı da vardır: “Eş’âr-ı Osmâniyyemizin ekserisi başka bir lisana tercüme edilecek olursa saçma sapan birtakım tuhaf tuhaf manalar çıkıyor. Birçokları bu şerefe de nâil olmayarak büsbütün manadan ârî kalıyorlar. Acaba şairlerimizin *hayâlât-ı garibeleri* bir sahne-i temâşâ üzerinde tecessüm ittirilecek olsa ne hâl kesb edecektir. İşte ben bunu merak ettim” (vurgu bana ait, 2515). Benzer şekilde Beşir Fuad da *Victor Hugo*'da “mübâlâğa-i Acemâne” beyitlerin, Batı dillerine çevrilecek olması durumunda bunların “acîb bir hayal” olarak algılanacağını söyler (*Şiir ve Hakikat* 175). Hüseyin Rahmi'nin “hayâlât-ı garibe” deyişi ile Fuad'ın “acîb bir hayal” deyişleri, gerçeğe ilgisiz olan hayale bakışlarındaki ortaklık olarak değerlendirilebilir.

Hüseyin Rahmi, arkadaşının bu romandan komedi çıkarma ısrarının karşısında durmaya devam ederek “hissiyât-ı âliye musavviri” olarak gördüğü Tahir Efendi'den komedi çıkmayacağını söylese de bu girişten sonra piyeste bir *Bir*

Sergüzeşt başlığı açılarak Tahir Efendi'nin romanından alıntılanan pasajlar üzerinden bir komedi oluşturulur. Romanın girişi şöyle başlamaktadır:

Tebdil-i hava için (...) giderek (**) caddesine nazır bir ev tutmuştuk. Bahçemize muttasıl diğer bir ev vardı. Şiire meyl-i mahsusum olmak cihetiyle her sabah erkenden kalkarak bedayi-i seheri seyretmeyi pek severim, bunu adet edinmiştim. Yine bir gün saat dokuzda ortalık henüz ağarmaya başlamıştı. Ber-mutad, yatağımdan kalktım; bahçeye indim, gezinmeye başladım. Şairlerin en ziyade nazarlarına çarpan şey semadır. Semayı; yıldızları, ayı seyretmeyi her türlü seyre tercih ederler; bu da kalblerinde ulviyetin sevkettiği bir şey olmalıdır.

(*Tercüman-ı Hakikat* 2515)

Hüseyin Rahmi, arkadaşının okuduğu bu pasajda komik herhangi bir şey olmadığını söylemesine karşılık arkadaşı, “[ş]air semaya bakmayı ulviyet-i hisse atfediyor” diyerek Tahir Efendi'nin şairlere yüklediği bu özelliği eleştirir. Menemenlizâde Tahir Efendi'nin Beşir Fuad'a yazdığı cevapta mübalağanın “merdûd” ve “makbûl” olarak ayrıldığını, bunların ayrımını “hüsn-i tabiat”a havale ettiğini, hüsn-i tabiatı da şairlere verdiğini söyler (*Şiir ve Hakikat* 190). M. Bey, Tahir Efendi'nin şairlere verdiği bu meziyet eleştirilerek onu ulviyet ve hakikat düşmanı, soğuk hayalli şairlerle bir tutup asıl hünerin bakmada değil görmede olduğunu söyler (*Tercüman-ı Hakikat* 2515). Roman karakteri gece yarısı gökyüzüne baktığında ancak bir “hiç” görülebileceğini söylediği bir bölümü göstererek bakmakla görmek arasındaki farka dikkat çeker.

Roman, M. Bey tarafından daha sonra teşbih konusunda eleştirilmeye devam eder. Romanın şair ruhlu karakteri seher vakti bahçede geziyordur. Seher vaktinde

ortaya çıkan ışığı, “sevdazedenin” mahmur gözlerine benzetilmektedir. M. Bey, bu benzetmenin uygun olmadığını şöyle ifade eder:

Mahmur diye göz kapaklarının cüz’îce kapanık bulunmasına tabir
ederler yoksa şairlerin zann-ı vechle nuru azalmış veya sönmüş
gözlere demezler. Eğer böyle gözlere mahmur denseydi sokaklarda
Arnavutların sırkla gezdirdikleri koyun başlarını dahi hüsn ile hüzne
cilvegâh-ı ittihâd olmuş mahur bakışlı çehrelere teşbihte hiçbir garabet
görülmezdi. (2516)

Artık iyiden iyiye ikna olmaya başlayan Hüseyin Rahmi’ye bu kez başka bir teşbih hatasını daha gösterir. Şair ruhlu roman karakteri şafak vakti gezerken yan evin penceresinde “şafak çehreli mehtap saçlı bir kız” görür. Bu teşbihin yanlışlığını M. Bey, Namık Kemal’in “Doldur kadehe şarab-ı nâbı / Mezc eyle şafakla mehtabı” beytini göstererek ortaya koyar. Bu beyitlerde şafak kırmızıya, mehtap beyaza teşbih edilir bu yüzden eğer teşbih doğru yapılacaksa ortaya “ak saçlı, kırmızı yüzlü doksanlık bir bakire” çıkması gerektiğini söyler. Ayrıca öteden beri şairlerin, denizin yüzüne vuran aksini “serv-i sîmin” olarak tarif ettiklerini, bu tarifi çok eskiden beri kullanıldığını ve herkes tarafından bilindiğini söyler. Tahir Efendi’nin bunu bilemeyişi, onun “garabet-i hayal” olana merakından oluşan cehaletine bağlanır. M. Bey bu eleştirilerine bir de “Saçların ak çehre kırmızı / Cadı mısın ey şairin kızı?” beytini söyler (2616). Daha sonra romanda kızın sarı saçlı olarak tarif edilmesine karşılık mehtap saçların şimdi sarıya döndüğü belirtilir. Teşbihlerde yapılan bu hataların asıl kaynağı garip hayallere bağlanarak Beşir Fuad’ın da savunduğu, hayalin hakikatle olan uyumunun bu romanda olmadığı gösterilerek bundan çok iyi bir komedi çıkacağı söylenir. Şairin bir bakışta böyle yanlış teşbihlerle betimlediği kıza âşık olması eleştirilirken kızı hem görmek hem de ondan kaçmak isteğini

Lamartine'in "Lâk" manzumesinden çaldığını söyleyere, bu kez de ona Sümbülzâde Vehbi'den bir beyit sunar: "Sırkât-i şiir edene kat'-ı zebân lazımdır / Böyledir şerh-i belagatte fetvâ-yı suhan". Dikkat edilecek olursa Hüseyin Rahmi, Menemenlizâde'yi onun Beşir Fuad karşısında referans gösterdiği Namık Kemal ve Sümbülzâde Vehbi isimlerini ona karşı referans vererek kullanır. Romandaki şairin kız karşısında duyduğu hisleri, uzaktan bakıp selamlaşmaları, şairin bu ve buna benzer tüm durumları M. Bey aracılığıyla eleştirilir, alay edilir. Karakterin duygularından sürekli "garib" olarak bahsedilen piyeste, bu hislerin ve hayallerin gerçeğe ilgisinin zayıflığı ortaya koyulmaya çalışılır.

Piyesin üçüncü bölümünde şairin benzetmelerinin hakikatte karşılık bulmaması, bunların bilimde bile yeri olmayacağına dair eleştirileri devam eder fakat bu kez dil oldukça sert ve alaycıdır. Romanın karakteri şairin yaptığı "o gece mehtab olduğundan pencerelerden içeriye kamerin latif nuru in'ikas etmişti" betimlemesinin hakikatten tamamen uzak olduğuna dair uzunca bir açıklama yine M. Bey'den gelir: "Şair bundan bir gün evvel seher vakti bahçeye çıktığı esnada gözleri daima yükseklerle ma'tûf bulunduğunu ve semada kamerin henüz gurub etmemiş olduğunu söylememiş miydi? Ya bu gece nasıl olur da akşamdan semada kamer bulunuyor? Ortalık mehtab oluyor?" (2517). Şairin betimlemesindeki bu tutarsızlık, onun sürekli mehtaptan bahsetmesine karşın nasıl ayın doğuş ve batış kurallarından habersiz olabildiğini sorar:

Her mehtabda aya karşı oturup telyin-i dimağa uğramış bir mariz gibi hakikatten letafetten ârî birtakım tasvirat ve hayâlat fevka'l-tabî'iyyede bulunacaklarına biraz da önlerinde duran o levha-ı şairanenin ulviyet-i hakikiyesi cihetini nazar-ı im'an olsalar olmaz mı?... Heyhât!... Buna

yalnız zevk-i selim erbabından bulunmak hissiyat-ı şairaneye malik
olmak kifayet etmez. Fen lazımdır fen! (2517)

M. Bey'in bu eleştirisi, Hüseyin Rahmi'nin hakikatin bilimle olan kopmaz bağıını Beşir Fuad gibi önemseyen ve bunun tabiattaki karşılığı olmayan hayaller yerine “ulviyet-i hakikiye”nin üstünlüğünü ön gören bir gerçekçilik anlayışını desteklediğini gösterir. İlerleyen bölümde yine şairin ruh âleminde seyahat etmek isteyerek gözlerini kapadığında sevdiğini görmeyi arzulaması alaycı bir dille eleştirilir. Rahmi, “şairin sihirden, melekten mehtaptan sonra saçmalamayı ruha kadar sürdürdü[ğü]” için onun Beşir Fuad'ın hışmına uğraşmasını diler. *Bir Sergüzeşt*'in bir roman mı, hayal mi, rüya mı yoksa bir sayıklama mı olduğunu sorgulayan yazar, maksadının bu romandan bir komedi çıkarmak olduğunu tekrar eder ve bu komedinin romandaki şair karakterin bu ruh hâllerinin tiyatrodan canlandırılmasıyla ortaya çıkacağına inanır. Böylece onun “istiğrak-ı seherî”si perdeye yansıtılmış olacaktır.

Menemenlizâde Mehmet Tahir bu piyesin yayımlanmasından sonra, o zaman çok genç olan Hüseyin Rahmi'nin bu eleştirisine şunları söyler ve tartışmadan çekilir: “Hususiyle talebe-i ulûm lisanından öyle sözler işitmek ne kadar şâyân-ı teessüf görülse şâyândır. Edeb-i münâzara dahilinde itiraz etselerdi ben de cevabımı yazardım. Faka şimdiki halde bu gibi şeylere karşı sükût etmekten güzel cevap olamaz” (aktaran Handan İnci, *Şiir ve Hakikat* 21).

Hüseyin Rahmi'nin gerçekçilik anlayışının bu piyes bağlamında tartışmaya eklemlendiği kadarıyla Beşir Fuad'la benzerlikler göstermektedir. Hakikatin hayale değiştirilmemesi, gerçekle ilgisi olmayan hayale karşı çıkılması ve teşbih, istiare, mübalağa gibi sanatların tabii olması gerektiği noktalarında Beşir Fuad ve Hüseyin Rahmi'nin buluşurlar. Fuad gibi, Rahmi de bu sanatların bilimden, fenden bihaber

yapılarda kullanılmasının karşısındadır. Rahmi “ulviyet-i hakikiye”yi hayale tercih eder.

3. 1890’lar: Ahmet Mithat ve Halit Ziya’ya Göre Gerçekçilik

1890 yılında Ahmet Mithat Efendi tarafından *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar* adlı yapıtında, romanın tarihi anlatılırken çok kısa da olsa hayaliyun ve hakikiyun meselesine dair bir tartışmanın olduğunu görürüz. Sonrasında Halit Ziya tarafından 1891 yılında *Hikâye* adında yine romanın tarihi yanında bu kez hayaliyun ve hakikiyun meselesine dair daha ayrıntılı bir metinle karşılaşırız. Yalnızca bu iki metin üzerinden her iki yazarın da gerçekçilik anlayışını genel hatlarıyla ortaya çıkarmak, dönemin de gerçekçilik anlayışlarını gözden geçirmek bakımından yararlı olacaktır.

Ahmet Mithat Efendi’nin romanın başlangıcını, tarihini, gelişimini anlattığı *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*¹¹, eleştirinin nasıl olması gerektiği ile hayal ve hakikat meselesini de kısaca tartıştığı bir metindir. *Tercüman-ı Hakikat*’te Râvi takma adıyla Nabizâde Nâzım’la arasında geçen tartışmalara cevap olarak yazılanların derlendiği bu kitapta, Ravi’nin Emile Zola’dan başka bir romancı görmediğini belirtmesine karşılık Ahmet Mithat tarafından cevap verilir.

Ahmet Mithat için iki temel anlatı biçimi vardır: hikâye ve tarih. Hikâyeden kasıt edebî kurmaca türünü kapsayan bir kavramı işaret eder ve muhayyel olması esas şarttır. Tarih ise muhayyel olanın dışında, gerçeği olduğu gibi anlatmaktır. Bu savını da Daniel Huet’den alıntı yaparak şöyle açıklar: “Daniel Hûe ‘hikâye’ denilen şeyin ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olacağından işe girişerek şey-i mevcudu tarife ‘tarih’ ve şey-i muhayyeli tasvire de ‘masal’ deni[r]”

¹¹ Bu kısımdan itibaren AATE şeklinde kısaltılarak anılacaktır.

(28). Görüleceği üzere Mithat için roman kavramı masal ve hikâyeden ayrı tutulmadan birbirlerinin yerine kullanılan kavramlardır. Bu yüzden Mithat'ın en temel ayrımı hayal ya da gerçeğin anlatıya dönüşmesi noktasında yapılır. Bu ayrımı da Homeros'un İlyada'sı üzerinden örneklendirerek insanüstü olayların konu edildiği anlatıların tarih değil roman olabileceğini söyler (29). Mithat'ın referans olarak seçtiği bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi romanın hayalle eş tutulduğunu ve böylelikle gerçekten ayrıldığını görüyoruz. Zaten Mithat için romanın “menşe-i aslı insan oğlunun hikâye-i havarikı istimaya rağbet-i meclubesi”dir (31).

Mithat'ın realizm ve romantizm hakkında açıklamaları da tıpkı romanın türsel olarak adlandırılışında olduğu gibi kavramsal karışıklıkla ortaya çıkar. Mithat bu iki edebî tarzın ayrımlarını göz önünde bulundurmamak yerine romanın bu ölçütlerle değerlendirilmemesi, tematik olarak ayrılması gerektiği fikrinden yanadır. Onun için romanlar birçok sınıfa ayrılabilir. Bu sınıflandırmayı romanların temaları üzerinden yapar. Dolayısıyla bir romanın menşei onun temasıyla belirlenebilir. Roman deyince de Mithat'ın aklına sadece hayal gelir:

İsmi roman mıdır? Mutlaka hayali olacak! Artık bunu tekrar “hayali” diye tavsif lazım gelir mi? İsmi şeker midir? Mutlaka tatlı olacak! Onu tekrar “tatlı” diye tavsife ihtiyaç kalır mı? Hakikiye gelince iş daha ziyade garabet peyda eder. Zira “hakiki” midir? O halde roman olmayıp “tarih” olması lazım gelecek. [...] Lakin roman mıdır? Hakiki olmaz. Hakiki değil midir? Ne tabii, ne içtimai, ne siyasi tarih addolunamaz. (73)

Görüldüğü gibi *AATE*'de Mithat, realizm ve romantizm hakkında düz bir önermeyle karşılaşırız. Dolayısıyla Mithat bu kitabıyla, o güne yapılan hayaliyun ve hakikiyun tartışmalarına farklı bir taraftan bakarak bu kavramsal tartışmanın derinliğine nüfuz

etmeden geçer. Bunu yaparken de kendini bir hayalci yani romantik olarak tanımlamış olur.

Ahmet Mithat'ın *AATE*'den kısa zaman sonra yazdığı *Müşahedât* romanının “Kariîn ile Hasbihal” adlı önsözünde Emile Zola ve diğer Fransız natüralist-realist romancıların sadece Paris'in “rezil” halini anlattıkları durumlarda bile tamamen gerçekçi olmadıklarını ve hayalden beslendiklerini vurgulayarak romanın mutlak surette hayalden beslenmesi gerektiğini belirtir. Gerçeği anlatan metnin “tarih” olduğunu düşüncelerini burada da tekrar eder. Bunun yanında Ahmet Mithat da romanın bir “masal” olduğunu *Müşahedât*'ta yineler: “[Ş]ey-i mevcudu tarife ‘tarih’, şey-i muhayyeli tasvire ‘roman’, yani masal derler” (14). Hayalin ilk şart olduğu romanın ayrımı Ahmet Mithat için tabîlikte ayrılır. Bunun ayrıntılarına ise *Müşahedât*'ta rastlarız. Tabîî roman onun için “müşahadat-ı yevmiyeye muvafakat ve mutabakatı o kadar tamam olması lazım gelir ki, havi olacağı vekayi katiyen sahih olmayıp muhayyel ise de vekayi-i mezkurenin yegân yegân müşahadat-ı âdiye-i yevmiye ile tamamen mutabakatı derecesinde akla ve ihtimale karib olması lüzumu anlaşılır” (14).

Bunlara ek olarak belirtilmesi gereken noktalardan biri, dönem tartışmalarında yer bulan tabîî romanı, diğer bir deyişle natüralist romanı, realist romandan ayırmak oldukça zor olduğudur. Murat Cankara “Ahmet Mithat ve Beşir Fuad’a Göre Gerçekçilik” adlı yüksek lisans tezinde, “‘Tabîlik’, ‘hakikîlik’, ‘mâddîlik’, ‘realizm’, ‘naturalizm’, ‘materyalizm’, ‘hakikıyyûn’, ‘realist’ terimleri aşağı yukarı hep aynı anlamda kullanılırlar: gerçekçilik” diyerek dönem için bu ayrımın zorluğuna dikkat çeker (33). Dolayısıyla daha yazarlar arasında roman türünün kavramsal olarak adlandırılışında dahi farklılıklar görülürken 19. yüzyılda gelişme gösteren bu iki edebî ekol hakkında ayrım gözeterek tartışmak oldukça

zordur. Bu tartışmaların özünde kurmacanın hakikatle olan ilişkisi belirgin bir şekilde gerçekçiliği imler.

1891’de Halit Ziya tarafından kaleme alınan *Hikâye*’nin, Beşir Fuad’dan o döneme dek hayaliyun ve hakikiyun tartışmasına en ayrıntılı katkıyı sağlayan çalışma olduğu söylenebilir. Halit Ziya da tıpkı Ahmet Mithat’ın yaptığı gibi romanın tarihini, asırlara göre değişimi ve gelişimini anlatır. Bunun yanında realizm ve romantizmin esaslarını ayrıntılarıyla anlattığını görürüz. Onun diğer yazarlardan ayrıldığı en keskin ayırım masalcılar konusundadır. Onun için masalcılar “ne hakikati tasvir ederler, ne de eserleri edebiyat nokta-i nazarında ehemmiyete maliktir” (*Hikâye* 134).

Hikâye sözcüğünü romanın yerine dönüşümlü kullanan Halit Ziya için şairle hikâyenüvis arasındaki ayrımı “bir şair kalb-i beşeri tasvir ediyorsa bir hikâyenüvis bir insanı heyet-i umumiyesiyle arz ediyor” şeklinde ifade eder (20). Bunun yanında hikâyenüvisi “müdekkikin-i hissiyat-ı beşer” (22) olarak tanımlayan Ziya için bir hikâye yalnızca bir olayı betimlemez, bir “hissiyat levhası” sunar (24). Bu durumda romanda tasvir ve tafsilatın önemi vurgulanırken insanın ruh hallerinin de ihmal edilmeden tasvirini önemli görür: “Müdekkikin-i hissiyat-ı beşeriyenin tasvir ettikleri insanlar en hususi hallerine kadar erbab-ı mütalaanın malumu olmalıdır” (24). Bu noktada Hüseyin Rahmi’nin romanın ön sözünde buna benzer şekilde tüm beşeri hislerin ayrıntılarıyla anlatılması gerektiği söylene de yazar bunu romanında etraflıca veremez. Bundan dolayı Ziya için en belirgin ayırım hikâyenin tasviri noktasında görülüyor.

Halit Ziya realistlerin, eserlerine konu ettikleri meseleyi tüm yönleriyle ortaya koyarak, incelemeyi geçirerek tasvir ettiklerini söyler. Realizmin “maddiyat ve maneviyatı tedkik ve tecrübe üzerine ibtina ederek tasvir ve tahlilden ibaret”

olduğunu söyleyen Ziya, bir realistin başlıca iki aracının olduğunu söyler: Tetkik ve tecrübe (94). Bir realist bütün tabiat manzaralarını, insanın tüm hallerini, yaşantısını, ait olduğu çevreyi “hakikatbin nazarla tedkik ve doğru bir kuvve-i efham ile tasvir eder” (94). Realist bir yazar tetkik ettiği bir şeyin sonuçlarından sebebe ulaşmak yerine, sebeplerden sonuçlara ulaşır. Bunu yaparken “terkib ve istintac kaidesine” uygun bir yöntem izleyerek tahlil etmelidir (96). Halit Ziya için neden-sonuç ilişkisi rastlantısal bir şekilde değil—Beşir Fuad’ın da üzerinde durduğu gibi—tabii bir akış içerisinde verilmelidir. Kısaca özetlemek gerekirse Halit Ziya için realistlerin iki tetkik yöntemi vardır: Tahlil ve terkib. Tetkik de iki şeye dayanmaktadır: Tecrübe ve mukayese. “Tecrübe tesirat-ı mevaki, terbiye, vukuat, tabayi gibi ahvalin verdiği malumattan ibaret olup mukayese bu malumat-ı mütenevviyayı ahval-i muhtelifeye tatbik etmektir” (100).

Halit Ziya da tıpkı Beşir Fuad gibi realistlerin karakterlerinin kendi dilleriyle konuşturulduklarını Zola üzerinden örnek vererek anlatır. Zola eserlerinde her şeyi ayrıntıları sunar ve “en kerih menazırı tescimden, en sakil kelimatı istimalden çekinmez” (82). Fakat Ziya’nın dille ilgili görüşleri Fuad’la benzerlik göstermez. Zola’nın böyle eleştirilmesi sonucunda realist ekolün çirkin bulunduğunu fakat bunun Zola’nın kusuru olduğunu söyler (82). Çünkü onun eserlerinde “pislik” vardır (84). Dolayısıyla Halit Ziya da Zola noktasında ahlakçı bir tavır sergiler.

Romantikler de tıpkı realistler gibi bir hikâye zemini hazırlasalar da onları realistlerden ayıran en önemli fark betimleme tarzındadır. Realistler bir mesele ele alır ve bunu bütün ayrıntılarıyla tahlil ettikten sonra sonuca varır. Fakat romantikler bir meselenin ayrıntılarını anlatmak istediği olaya uygun bir şekilde tasarlar, uydurur.

Bir hakikin hikâyesi alınsa muharriri bir müverrih-i müntekid zannolunur. Vakayı bütün teferruatıyla nakl ederken çıkacak neticeyi

hiç düşünmüyormuş gibi görünür. O netice o kadar *tabiidir* ki kendi kendine, bilaicab zuhur eder. Hayalilerde böyle değildir. Hayaliyunun hangi *maksadı* iltizam ettiğini, hangi neticeyi takib ettiğini her sözünden, her tavrından anlarız; görürüz ki muharrir bütün nakl ettiği halleri o netice için hazırlamış, icad etmiştir. (vurgu bana ait, *Hikâye* 130)

Halit Ziya için de realistlerin ele aldıkları meseleyi çok iyi betimleyip, tahlil edip, tabii sonuçlara ulaşması bekleniyor. Elbette bu tabii olma durumu gerçeğe uygun olma durumuyla ortaya çıkacaktır. Romantikler ise daha en başından belirli bir fikir ve amaçla yola çıktıkları için sonuca ulaşma yolunda sebepleri kendi inşa eder. Ele aldığı bir karakteri bütün yönleriyle vermek yerine yüzeysel bir betimlemeyle verir ki hikâyesi amacına ulaşmış olsun. Hikâyenin gerçeğe uygun olma durumunda, realist bir yazar tabii sonuçlara doğru hikâyenin akışını düzenler. Romantik bir yazar hayalden yola çıktığı için her şey kendi muhayyilesi dâhilinde gelişir. Bu iki edebî tarzın ayrıldığı nokta realistlerin “tedkik-i hakikati” romantiklerin ise “tervic-i fikri” esas almalarıdır (140).

Beşir Fuad, şairin / romancının “tahayyül etmemesi”, “tedkik” etmesi gerektiğini söyler. “Müşahede” edilenlerin “tecrübe”den geçirilerek tarif ve tasvir etmesi gerektiğini vurgular. Müşahede onun için sadece gösterir fakat tecrübe bilgi verir, haberdar eder. Gerçekler herkes için değişmezken hayallerin değiştiğini ve bundan dolayı bilimin hayalden daha faydalı olduğunu dile getirir. Halit Ziya da gerçekçilik hakkında benzer şeyleri düşünmektedir. O da “tedkik” ve “tecrübe”nin önemine dikkat çekerek sonuçlardan sebebe gitmek yerine, sebeplerden sonuca gider ve gerçekliği “terkib” ve “tahlil” süzgecinden geçirip tasvir etmenin önemini vurgular. Onun için romantikle realistin ayrıldığı en önemli nokta da tasvirdir. Fuad

ve Ziya, gözlemlenen bir şeyin aslına uygun / tabii bir şekilde tasvir edilmesini ve yazarın bunu tecrübesinden geçirerek ayrıntılarıyla tasvir etmesi gerektiği noktalarında buluşurlar. Her ikisi de realist bir romancının tüm bu yöntemleri kullanabilmesi için bilimden, fenden haberdar olması gerektiğini söyler. Hüseyin Rahmi, yazdığı piyeste Fuad'ın gerçekçiliği yüceltmesine katılarak “ulviyet-i hakikiye”nin esas olduğunu söyler ve ona katılır. Rahmi de da gerçekle ilgisi olmayan hayalin faydasız olduğunu söyleyerek hayal edilen şeyin bilimsel olarak da kanıtlanmış bir hakikate karşılık gelmesinden yanadır. Bu yüzden “fen lazımdır” demektedir.

Hüseyin Rahmi'nin ön sözdeki gerçekçilik anlayışının Beşir Fuad ve Halit Ziya ile kıyaslandığında benzerlikler ve farklılıklar gösterdiğini söyleyebiliriz. Rahmi, romanda tasvir edilen şeyin gerçekte de bir karşılığını bulmasını yani tabii olması gerektiğini söyleyerek her iki yazarın gerçekçiliğiyle benzerlik sergilemiş olur. Hüseyin Rahmi, Halit Ziya gibi “maddi tasvir”lerden hoşlanmaz fakat Ziya'nın vurguladığı karakterlerin “hissiyat-ı kalbiyesini tedkik” konusunda onunla birleşse de iki yazar arasında birkaç açıdan farklılık vardır. Rahmi, romanda tetkiki yalnızca bir gözlemci ya da olayı aktarıcı konumunda gerçekleştirir. Daha en başından, yazdığı ön sözle okuyucuyu bir görüş alanı içine çekerek onu yönlendirir ve ona ders çıkarabileceği bir anlatı sunar. Oysa Ziya, duygulara ayna tutularak güçlü tasvirlerin yapılması gerektiği ve yazarın metinle arasına bir mesafe koyarak hikâye anlatması gerektiğini vurgular.

B. Bir Muâdele-i Sevda'da Gerçekçiliğin İzleri

Romandaki gerçekçilik ölçütlerini bir önceki kısımdan hareketle birkaç kıstas üzerinden belirlemek mümkündür. Bunların ilki, anlatılacak hikâyenin gerçek

hayattan alınmış, zihne yatan, makul tasvirler ve tariflerden oluşmuş bir hikâye olması şartına bağlı olarak gelişir. Tasvirin romandaki rolü hem ruhsal hem de maddi olabilirken bunların olmayacak hayallerden oluşması, akla yatmaması beklenmemelidir.

Romandaki gerçeklik yanılsaması ilk olarak anlatıcının, roman karakteri olmasıyla yaratılır. Yazar Hüseyin Rahmi, romanın ön sözünde anlatıcı-yazar konumundayken romanda Naki'nin karşısında oturan, hikâyenin dinleyicisi konumundadır; anlatıya müdahil olmaz, görüş bildirmez. Nüket Esen'in "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İki Romanında Anlatım" adlı makalesinde anlatıcı konumlarının bu şekilde bir araya gelerek iç hikâye ve dış hikâyeyi oluşturan çizgide ilerlediklerini söyler. Esen, "[d]ış hikâyenin varlığı, gerçekte olan bir şeyin yazara anlatılması hikâyesi, iç hikâyeyi sanki daha inanılır, daha gerçek kılar" diyerek yazarın ön sözde, romanın gerçekçi bir izlenim verme düşüncesini uygulamaya koyduğunu söyler (135). Roman boyunca karşılaştığımız bu hikâyeler arası geçişler, Naki'nin şimdiki zaman içinde anlattığı hikâyeyi canlı kılarak yine okuyucu nezdinde romanın gerçeklik yanılsamasını da besler (137). Tüm bunlar sonucunda yazarın Naki'yi anlatıcı olarak belirlemiş olması, hikâyenin kendi uydurduğu bir "yalan" değil, Naki'nin gerçek hikâyesi olarak nakledildiğini ve böylelikle okura bu hikâyenin gerçek olduğu kanısı verildiğini söylemek mümkündür. Bu tabanda bir ön kabulle gelişen romanın, ön sözde vurgulandığı gibi, bir "hakikat safhası" olduğu ima edilmiş olur.

Naki'nin anlatıcı rolünde olması dolayısıyla mekân ya da kişi betimlemelerine sık rastlamasak da Naki'nin Kâğıthane'ye gittiği bölüm, romanın en güçlü tasvirlerinin yapıldığı bölümdür. Bu bölümde Kâğıthane tüm ayrıntılarıyla; arabaların, kadınların, erkeklerin, Rum faytoncuların, sarhoşların, külhanbeylerinin,

dilencilerin tasvir edildiği, karakterlerin kendi dil ve deyişleriyle konuşturulduğu bir betimleme Naki tarafından yapılır:

Derenin öbür sahilindeki kasır bahçesinin dilküşa manzarası tozla örtülü. Zaten kasrın bahçesindeki baharın nemadar feyzine bakan yok... O yüksek sık ağaçların bahar kokan terütaze yaprakları arasından süzülen güneşin şuaâtının in'itaf ettiği yer yer çimenler üzerindeki yıldızların cünbürile gölgede kalan aksamın koyu (mânayı mecazide tamik edilişe cevaz varsa) derin yeşillikleri içinde rüyalar görmek, ruh tabiatın letâfetile gaşyolmak, nazar, hülya veren gizli güzellikler arayabilmek için oraya muâşaka pazarı kurulmayan günlerden birinde gelmeli. (56)

Çevreyi ve etrafta dolanan arabaları, arabaların içinde görünen insanlarla perdesi kapalı olanlar hakkında tasvirler tüm ayrıntılarıyla gözler önüne serilir. Romanda bu yönüyle ayrı bir bölüm gibi duran bu kısım Naki'nin "İşte bakınız dikkat! Canlı fotoğraf başlıyor..." demesiyle adeta bir insan geçidi sunulur (56). Kiralık bir araba içinde, saçları "düğün zerdesi renginde" boyanmış, makyajları oldukça abartılarak anlatılan, "sun'i güller" olarak tarif edilen pembeli kadınlar ve bunların peşinde "[a]rkalarında 'Mayer', 'İştayn' mağazalarında çeke büzüştüre her bedene uydurulan bir kostüm[le]", renk renk boyun bağları, kalıplı fesleri, sarı iskarpinleri ve bastonlarıyla gezen, arabanın arkasından göğüslerini yumruklayan, gülüşen erkeklerle başlayan bu canlı fotoğraf içinde dönen insanların tasviri sürer gider (57).

Kalabalık bir mesire yeri olan Kâğıthane'nin o günkü tasviri sarhoşların, arabacıların, dilencilerin, fahişelerin tasvirleriyle canlılık kazanır; buradaki karakterlerin kendi jargonlarıyla, argoyla konuştuğuna tanıklık ederiz. Çevredeki sarhoşlardan birinin, yanından geçen arabaya doğru "Tam eğleneceğimiz sırada

‘anzorot’ bitti” diye seslenerek, içkiyi argo deyişle “anzorot”; Kâğıthane’yi “Kâhtane” olarak telaffuz eder (58). Başka bir tarafta, arabaları sekteye uğrayan sarhoşlardan birinin, kendi arabacısına kızarak “Geçmişine kantarlıyı attırma” dediğini duyarız (58). Aynı arabacıya, yanından geçen başka bir arabacının “Zeyrekli be!... Bugün matiz mi taşıyorsun!... (Payton) mu yoksa sarhoş dolmuşu mu?” sorusuna cevap olarak “Sen kendi arabadaki gacalara bak...” diye konuşmalarıyla yine karakterlerin kendi deyiş özellikleriyle tasvir edildiğini görürüz (59). Bu insan geçidinin diğer bir grubu, at üzerinde gezen iki külhanbeyidir. Aralarında geçen, “Ulan Nuri!... Landodaki aftosları dikiz ettin mi?” sorusuyla başlayan konuşmalar, arabanın içindekinin “bizim hisarlı beyin kapatmasıdır” diye devam ederek para düşkününü bir kadın hakkında dedikodu yapılır. Beylerden biri, kendi de böyle kadınlara para yedirmek istediğini fakat parası olmadığını şöyle anlatır: “Bugün moruktan bir sekizlik, koca karıdan birkaç ‘dekarya’ sızdırıncaya kadar imanım, ben de sızıyorum. Bu akşam nereye düşeceğiz?... Beygirlerden aşağı mı? Benim Anika artık güllüm yutmuyor... Veresiye dostluğu kesti... İstersen sen ispermaçet gibi yan artık... Mangiz olmadıktan sonra...” (61). Başka bir tarafta dilenci bir kızın, başına hangi araba geldiği belli olmayan bir kırbacın inmesiyle “Elin kırılсын... Başçağzım biber gibi yandı. İnşallah sen de benim gibi dilenirsin” bedduası duyulur (60). Buna benzer şekilde, Naki kalemde otururken onu ziyarete gelen Fatin’i eşi Nazire’nin dadısı da kendi ağız özellikleriyle konuşturulur: “Zât-ı âliyenizin ismisi Naki Bey mi efem?” veya Fatin yerine “Fotin” şeklinde telaffuzu dışında, “Bu telaşiyelere lüzum yoktur efem... O kör olasılar ikisi de ölmez...” şeklinde hatalı bir Türkçeyle konuşturulur (108). Bu diyaloglar, karakterlerin “canlı bir fotoğraf” gibi sunulması, onların ait oldukları sosyal sınıfın diliyle konuşturulması, diyalekt ve jargon

özellikleriyle tasvir edilmesi bakımından romanın gerçekçiliğini perçinleyen unsurlar olarak kabul edilebilir.

Mekân ve kişileri tasvirleri, ben anlatıcı ağzından anlatılan bu hikâyede sıklıkla karşımıza çıkmaz. Fakat Naki'nin bu anlatıcı konumu, onun duygularını, yaşadığı gelgitleri, aklından geçenleri öğrenmemize de fırsat sunan ruhsal betimlemelerle karşılaşmamıza fırsat tanır: “Ben onu [Bedia'yı] seviyor muydum? Bu suali gönlüme karşı pek çok defa irad ettim. Suali irad ediyor, fakat cevap bulamıyordum. Seviyorum desem gönlümde öyle şiddetli bir arzu yok. Sevmiyorum karar versem niçin zihnim hemen durmaksızın onunla meşgul oluyor?” (54). Buna benzer birçok monolog, Naki'nin Bedia'ya zaman içinde nasıl âşık olduğunu göstermektedir. Bedia'yı hep bir “muhayyel rakip”le düşünür, kendi zihninde kurup hayalinde canlandığı sahnelerle kimi zaman kendini bunaltır: “Bunları düşündükçe müfekkirem ateş kesildi, vücudumdaki kanım sanki buhara munkalip olmuş da terkinde mayi maddelerden ne varsa mesamatımdan dışarı def etmek istiyormuş gibi ter içinde daha âmiyane tabiri ile kan ter içinde kaldım...” (67). Naki, Bedia'yı Kâğıthane'de görünce Bedia'nın gözünden iki damla yaş süzülür ve Naki'yle ilgilenmeden arabasıyla yoluna devam eder. Bunun ardından evine gelen Naki, sonradan onu muhayyel bir rakibiyle birlikte Kâğıthane'de düşündüğü için ona iftira atıp günahını aldığını düşünerek üzülür ve kendini suçlamaya başlar:

Bu uzaklaşma ne oluyor? Bahusus benim bu geceki halim ne olacak?... O iki damla gözyaşı bütün muhakematımı alt üst, olanca akıl ve fikrimi tarumar etti [...] Eblehâne muhakematımla zavallı zevcemin ne kadar günahına girmişim! Biçareyi bir âşıkâ râm olmak ile itham ettim, hem bu ithamatımda ne kadar ileri vardım? Şüphelerimi müeyyit bir emârecik bulamadığım halde her şeyi

gözümle görmüş gibi zihnen dallandırdım, budaklandırdım. Bütün hayalâtıma hakikat şekli verdim. (78)

Naki'nin, ruh hali ve olaylar karşısında kendince akıl yürütmeleri içten bir şekilde karşımıza çıkar.

Romanın gerçekçilik iddiasını besleyen unsurlardan birinin de Bedia ve Fatin'in birbirlerine yazdıkları mektuplar olduğu söylenebilir. Naki, yazar Hüseyin Rahmi'ye yanında getirdiği mektupları açarak birebir okumaktadır. Anlatı zamanına dönüşler Rahmi tarafından şu diyaloglarla kesintiye uğrar: “Naki Bey elindeki evrak meyanında o mektubu seçerek okumaya başladı” (178) veya “Naki Bey [...] cebinden beyaz ipekli mendile sarılı bir deste kâğıt çıkararak içinden birini seçti, cehren okumaya başladı” (121). Bu bölümlerde, Bedia ve Fatin'in mektuplarının gerçekliğini, anlatı zamanında Naki'nin cebinden çıkararak “sahiden” okumasıyla bu mektupların gerçekçilik bakımından işlevselliği de arttırılmış olur.

Ian Watt *Romanın Yükselişi* adlı kitabında mektup yönteminin en büyük getirisinin, yazarların iç dünyası hakkında bize en birinci elden malzeme sunduğunu belirtir: “Flaubert'in deyimini tekrar hatırlatmak gerekirse, bunlar anıdan bile daha ‘le reel écrit’ dir ve gerçeklikleri de yazarın hem alıcıya hem de bahsi geçen kişilere karşı kişisel yönelimlerini ve yazarın kendi iç dünyasını ortaya seren türden bir gerçekliktir (220). Watt'ın bu tespitine benzer şekilde yazarın, yerine Bedia'yı koyarak yaptığını ve böylece onun iç dünyasını sunduğunu düşünebiliriz. Benzer bir yaklaşıma James Van Horn Melton'ın, *Aydınlanma Avrupasında Kamunun Yükselişi* adlı kitabında rastlarız. Melton, mektuplu romanların 18. yüzyıldaki en popüler kurmaca türlerinden bir olduğunu, yazarların bu mektupları ya aldığını ya da keşfettiğini iddia ederek romanı oluşturduklarını söyler ve romanların gerçekçilik iddialarını güçlendirdiğini vurgular: “Mektuplar kısmen bir sahicilik yanılsaması

yaratıyordu; bu strateji romancıları sahtekâr ve yalancı olarak gören geleneksel saldırılara bir yanıt olarak tasarlanmıştı. Fakat mektuplu roman biçimini kamusal alanın iletişimsel yapısına bağlayan şey doğruluğu, şeffaflığı ve mahremiyetiydi” (117). Bunlara ek olarak Emel Kefeli *Anlatım Tekniği Olarak Mektup* adlı kitabında, bu tekniği kullananların “[g]erçekçi olmak, roman ve hikâyelerdeki sun’i havayı yumuşatmak için [...] bu yola başvur[duklarını]” belirtir (64). Öte yandan çalışmasına dâhil ettiği romanlar arasında bulunan *Bir Muâdele-i Sevda*’da da bu tekniğin kullanım sebebini bu gerekçeye bağlar. Tüm bunlar düşünüldüğünde, bir yandan romanın gerçekçilik yanılsamasının mektuplar aracılığıyla güçlendirildiğini diğer taraftan bu mektuplarla karakterin iç dünyasına erişme yollarının kolayca açıldığını söyleyebiliriz.

Tüm bunların yanında Bedia’nın Naki’yi nasıl aldatıp kandırdığını da yine mektuplardan öğreniriz. Bedia ile Naki, Kâğıthane gezintisinin üçüncüsünde tesadüf ederek bir yerde oturup konuşur ve nihayetinde barışırlar. Bedia bu konuşmada Naki’yi daha ilk geceden sevdiğini fakat Naki’nin boşadığı önceki iki kadının durumuna düşmek istemediği ya da Naki’nin ondan hevesini alıp bir kenara atmasını istemediği için kendini zifaf gecesini kovdurmaya uğraştığını söyler (91). Oysa işin aslının böyle olmadığını Bedia’nın Fatin’e yazdığı mektuplardan öğreniriz. Bedia ilk geceden babasının evine dönünce Fatin bu dönüşün sebebini Bedia’nın iffetinden şüphelenmesine bağlar (126). Bedia bu itham karşısında “ifrit kesilerek” Naki’nin evine dönme planı yapar (134). Fatin’e yazdığı başka bir mektupta Bedia, Naki nasıl aldattığını içtenlikle anlatır:

Size karşı istimâl edeceğim galebe silahım zevcim Naki Bey’di; bütün hudakârâne kudretimle bu silaha sarılmak lazım geldi; talih beni onun değil onu benim ayağıma gönderdi; sizi aradığım yerlerde ona tesadüf

ettim; o biçare bütün gençliğinin hülyasıyla beni seviyordu [....] bir gün Kâğıthane’de iki damla gözyaşı döktüm [...] o safdil bu yaşlara aldandı. (135)

Ayrıca Naki ile mutlu ve sorunsuz geçen ilk altı aylarında tamamen rol yaptığını, altı ay sonrasında ise Naki’yi bıktırıp boşanmak için ona yalandan hasta numarası yaptığını da yine mektuplardan öğreniriz (135-36). Bedia mektuplarında, Fatin’le olan “facia-ı sevda”larında Naki’nin de aktör olduğunu ve “hakikat zannettiğimiz bu izdivacın kendi için bir facia, bizim için bir mudhikeden başka bir şey olmadığını” söyler (136).

Bedia roman boyunca aşkını, yalanlarını, ihanetlerini, arzularını bu mektuplar üzerinden ifade etme şansı yakalar. Naki’nin anlatıcı olması, karakterlerin iç dünyalarına ışık tutma noktasında bir eksiklik yaratsa da bu eksikliğin yazar tarafından mektupların romana dâhil edilmesiyle telafi edildiği söylenebilir..

Yazar, anlatıcı konumuyla yaratmaya başladığı gerçekçilik yanılsamasını, betimlemeler, karakterlerin dil ve deyiş özellikleriyle birlikte mektuplar aracılığıyla güçlendirmiştir. Yazarın tüm bunlarla metni olabildiğince gerçekçi kılmaya çalıştığını söylesek de kurgudaki küçük açıkların, romanın gerçekle olan ilgisini nispeten zayıflattığı söylenebilir. Bunlar kimi zaman hikâyenin kalan kısmını açık eden bilgiler kimi zaman da gerçeğe uymayacak şeylerin yaratılmasıyla kendini gösterir.

Bedia bu evliliğin sadece kendi rızası dışında gerçekleşmesinden ötürü Naki’yi istemediğini söylese de Naki “Başka sevdiği bulunan bir kızı ben zevceliğe kabul edemem” diyerek roman boyunca hep “muhayyel rakip” veya “rakip” diye düşünüp durur. Bu sözcük romanın bir leitmotivine dönüşür. Böyle bir rakibin varlığına dair herhangi bir işareti Bedia’yla Fatin’in mektupları yakalanana dek

göremeyiz. Üstelik Bedia da bununla ilgili herhangi bir şey söylememiş ya da ima etmemiştir. Roman boyunca Naki'nin ağzından "rakip" sözcüğünü işittiğimiz için nihayet Fatin'le karşılaşmamız sürpriz olmaz. Hatta okuyucuyu şaşırtacak şey Bedia'nın herhangi bir âşığının olmaması, bir rakibin ortaya çıkamamasıyla olabilir.

Kurguda başka bir açık nokta olarak görülebilecek şey Bedia'nın Fatin'e yazdığı mektuba, kendinden gelen mektupları nereye sakladığına dair uzun bir açıklamayla kendini gösterir: "Gönderdiğiniz mektupları Naki'nin konağına cihaz olarak beraber getirdiğim 'pelüş' kanepenin yayları arasında gizli göze saklıyorum. Siz de benden gelen mektupları muhafazada zerrece müsamaha göstermeyiniz" (137). Mektup içinde yapılmış bu açıklama, sırf Naki, Bedia'nın mektuplarını bulabilsin diye kurguda araya sıkıştırılmış bir bilgi gibi duran, böylelikle eğreti görünen bir açıklamadır. Fatin'e, yazdığı mektupta böyle bir tarifi gerekli kılacak hiçbir emare yoktur.

Bu kısım ile ilgili son olarak gerçeğe uymayan, bilimde ve fende yeri olmadığı söylenebilecek bilgi Bedia'nın bebek düşürmesiyle ilgilidir. Toz şeklinde bir ilaç kullanıp karnındaki bebekle birlikte ölmek isteyen Bedia ölmez fakat bebek düşer. Bunun üzerine annesi "Torunum oğlanmış; üç dört aylık var; leğende kan içinde yüzüyor" der. Bebeğin "üç dört" aylık olduğu düşünülünce Bedia'nın bu düşükten sonra tıbben hiçbir problem yaşamaması ikna edici bir gerçeklik sunmamakta, akla yatmamaktadır.

Sonuç olarak Hüseyin Rahmi'nin, ön sözdeki gerçekçilik iddiasını birçok bakımdan desteklediğini söyleyebiliriz. Naki'nin birinci anlatıcı olması, romandaki tasvirlerin geniş yer tutmasının önünü kestiği gibi Naki'nin ruhsal tasvirlerine rastlamamız bakımından da bir avantaja dönüşür. Anlatıcının romandaki bir karakter

olması dolayısıyla, diğer karakterlerin—özellikle Bedia ve Fatin’in—iç dünyalarına ve yaşadıklarına dair en açık denilebilecek bilgilere de anlatıcı aracılığıyla değil, mektuplar aracılığıyla ulaşabiliriz. Hüseyin Rahmi’nin birçok romanında olduğu gibi bu romanında da karakterlerin kendi ağız özellikleriyle konuşturulması, Beşir Fuad’ın ve Halit Ziya’nın gerçekçiliğe atfettiği bir özellik olarak bu romanda karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla yazarın, kendini dinleyici olarak göstermesi bu romanda müşahede ve tedkik yöntemlerini kullanarak hakikati bir aktarıcı olarak tasvir ettiği söylenebilir. Ayrıca bu konumuyla yazarın, *Son Arzu* romanının ön sözünde de belirttiği gibi, “dekor ressamlığı” yaptığı düşünülebilir (7). Gerçekçiliğin bu yönleriyle izlerini sürebileceğimiz romanın, kurgusunda ve işleyişinde küçük açıklara rastlanmıştır. Bunların iyi hesaplanmamış, gözden kaçmış ayrıntılar olmasının sebebi, romanın günlük bir gazetede tefrika ediliyor olmasıyla ilişkili düşünülebilir.

C. Kadının Romandaki Konumu

Bedia, varlıklı bir ailenin iyi eğitim görmüş bir kızıdır. Kendinden emin, ne istediğini bilen bir karakter olarak karşımıza çıkan Bedia, kendi fikri sorulmadan istemediği bir adamla, Naki’yle, evlendirilmiştir. Naki’nin annesinden, onun nasıl bir aileden geldiğini ve kim olduğunu anlamış oluruz: “Bu şöyle böyle bir adamın kızı değil ki... Onlar bizden kibar. Kızlarını dışarı vermiyorlardı. Bin türlü rica minnetle aldık. Elinden uçanla kaçan kurtulmuyor. Türkçe, Fransızca okuma yazma... Nakış, dikiş, biçme kesme... Piyano, keman, her türlü...” (31). Tüm bu özelliklerine rağmen iki karısını boşayan Naki ile evlendirilmiştir.

Salonda kurulmuş “divan”ın karşısına çıkarken Bedia, son derece zarif ve göz kamaştırıcıdır. Baba, Naki’ye neler olduğunu sorduktan sonra Bedia’ya söz hakkı

düşer. Bedia bu sırada ağlamaktadır ve söz hakkı ona düştüğünde gayet kibar ve saygılı bir şekilde konuşmaya başlar: “Yüksek huzurunuzda ağlamak küstahlığında bulunduğumdan dolayı evvela affınızı temenni eyler, eğer bu bir kabahat ise onu gözyaşlarımın meyusiyetine bağışlamanızı istirham eder” (35). Bu giriş hem babayı hem de salondaki diğer kişileri etkilemiş, Naki ise onun bu tavrını “avukat”a benzetmiştir. Herkesin huzurunda konuşmaya başlayan Bedia, ilk olarak kendinden önce buraya gelin olarak getirilip sonra gönderilen kadınların hakkını sorar: “Oğlunu beyefendinin ithamı üzerinde teli ile duvağı ile huzurunuzda getirmiş olduğunuz şu gelinin tazallümü bir bu gece üç kadının hukukunu müdafaa ile vazifelidir” (36). Babaya karşı açıkça hesap soran bir tavra bürünen Bedia, daha önce bu eve gelen iki kadının Naki’nin iştah ve hevesini oyalamak için gelen bir çiçek olduklarını, kokusuna doyulup manzarasından bıkıldıktan sonra kapı dışarı edildiklerini söyleyerek kendinin de aynı akıbete uğrayacağını ifade eder. “Sizin için hatırlaması abes görünen o iki gelin mazinin birer mazlumu, fakat benim için istikbalin aynasıdır” deyip hem kadınların haklarının bir sözcüsü kesilerek ebeveyni suçlar hem de bu durumun kendi başına da geleceğini söyler. Naki’nin boşadığı bu kadınların, boşandıktan sonra neler çektiklerinden de haberdar olan Bedia’nın bu suçlayıcı konuşmasına baba tahammül edemez: “Gelin misin, avukat mısın, nesin? Sus artık! Maksattaki gayen nedir, onu söyle... Oğlumun terk ettiği iki kadının tercüme-i hallerine varıncaya kadar tahkik etmiş, her şeyi öğrenmişsin de bile bile ona neye vardın?” diyerek bağırır (38). Bedia, yine suçlayıcı bir üslupla Naki’yle evlenmeyi kendinin istemediğini şöyle dile getirir:

Pederim benim tedris ve terbiyeme itina etti. Fikirlerimi tenvire uğraştı. Fakat bundaki fıkı-i mahsusu neydi? Ne olacak? Filan efendinin kızı ne güzel okuyup yazıyor? Ne mükemmel söz söylüyor!

desinlerden başka bir maksadı yoktu. Bana tefekkür kudreti verecek şeyler tedris ve talim ettirdi. Fakat düşündüklerimi icra mevkiine koydurmamak azmiyle... Ben her şeyi bileyim, yine onların sıkıcı muhakemeleri dairesi haricine çıkamayayım [...] Ben bu tecvize razı değildim. Rızamın tahsiline lüzum görmediler. Beni cebren buraya gönderdiler. Onlar nasıl inatlarında ısrar ettilerse ben de öyle maksadımı icraya, yani geldiğim gece buradan kendimi kovdurmaya ahdettim [...] Yalnız peder rızasıyla olan düğün böyle olur. İşte bu vaka pederime de, size de bir ders olsun. (39)

Bedia bu sözleriyle adeta kadının toplumdaki hâline tercüman olup kadınlar üzerinde kurulan tahakküme başkaldırır görünmektedir. Karşısında duran adama yalnızca kayınpeder gözüyle bakmayıp onu babasıyla aynı şekilde değerlendirerek aslında kadının rızası olmayan evliliği sürdüren zihniyete karşı çıkmaktadır. Nitekim bu zihniyet, Bedia'nın bu sözlerine karşılık onun bu tavırları yüzünden suizanna uğrayarak hakkında dedikodu yapılacağını ve böylece onun için bir kocaya varmanın bitmiş olacağını söyleyecektir (39-40). Bedia'nın kendinden emin, bir "avukat" gibi olan tavırları karşısında Naki ve diğer herkes çok şaşırılmış olsa da sonuç olarak onu babasının evine göndermek zorunda kalırlar.

Naki bu durumu kendine yediremez ve Bedia'dan ayrılmayıp onun âşığını bularak intikam almak ister. Boşanma davası açılrsa da Naki istemediği için boşanamaz, ayrı evlerde yaşarlar. Fakat bu süreçte Naki sürekli olarak Bedia'yı düşünür, aklından bir türlü çıkaramaz. Bu süre içinde Naki de Bedia'yı araştırmış ve bunların sonucu, Bedia'nın hep "ıffet-i mücessem" olarak çıktığı yönünde olmuştur: "Tahsil mükemmel, tarzı ve etvarı serbest... Sokağa pek süslü, biraz da açık çıkıyor. Beyoğlu mağazalarında adeta bir erkek tavır ve serbestisiyle dolaşıyor. Hatta

arkasında fahrî takım ağaları gibi dolaşan züppe, şık güruhu da eksik değil... Fakat bunlardan hiçbirine bir tenezzül nazarı atfettiğini gören yok” (50-51). Naki, ayrı kaldıkları bu süre içinde arada sırada Bedia’ya rastlasa da Bedia ondan kaçır. Böylelikle Naki, Bedia’ya âşık olur. (108) Bu sırada Naki, eskiden olduğu gibi, gönlünü oyalamak ve eğlenmek için eski hayatına dönmüştür; kadınlarla vakit geçirir fakat hep simaca Bedia’ya benzer kadınlar arar. Hatta anne babası onu tekrar evlendirmeyi düşünse de onun akli Bedia’dadır.

Kâğıthane’deki konuşmaları sırasında Naki onu nasıl sevdiğini, onun hep aklını meşgul ettiğini söylemesi karşısında Bedia da onu daha ilk gecedan çok sevdiğini söyler (91-92). Bedia’yla barışıp birlikte yaşamaya devam etseler de mutlulukları altı ay sürer. Bu altı ay öyle mutlu geçmiştir ki Naki’nin yarım bıraktığı şiirleri Bedia tamamlar, Naki’ye Fransızca romanlar okur, piyanoda “Rosini, Schubert, Wagner, Verdi, Guno, Ofenbah, Masene gibi eski Avrupa musiki üstadlarını” çalar (98). Altı ayın sonunda Bedia değişir, Naki’ye karşı huysuzluk eder, sürekli başının ağrıdığını söyler. Artık ona okuduğu romanları bıkkınlıkla okur ve eleştirmeye, piyanoda “Size bir ölü havası çalayım da dinleyin” diyerek cenaze marşı çalmaya başlar (101). Doktor tavsiyesiyle odaları ayrılır ve aynı ev içinde Naki ona özlem duymaya başlar: “[G]üya zevç zevceyiz; güya bir evdeyiz; tarif kabul etmez bir şiddetle Bedia’nın mütehassiriyim” (105). Bedia bu süreçte her gün arabasını hazırlatıp dilediği İstanbul’u gezer. Kimi zaman bu gezmeler sonunda kendi evine değil babasının evine dönüp o geceyi orada geçirir. Tüm bunlara rağmen durumu değişmeyen Bedia, Naki eve gelince gözlerine bakıp “sen o kör olasıca gözlerinle bugün güzel kadınlara bakmışsın [...] göz bebeklerinde o kahbelerin inikâslarının hâlâ eseri duruyor” (106) diye kıskançlıklar gösterir.

Buraya kadarki süreçte Naki ve Bedia'nın evlenmelerinden ortalama iki yıl geçmiştir ve bu zamana dek ortaya koyulan kadın figürünün, zamanla kocasını seven hatta bu sevgiyi kıskançlık krizlerine vardırarak, sadık bir kadın olarak çizildiğini söylemek mümkündür. Naki'ye karşı altı ay sonunda soğuk ve hırçın davranmasını doktorlar sinire bağlayarak “kimi ‘isteri’ kimi ‘nenfomani’¹²” teşhisini koysa da Bedia'nın tek şikâyet ettiği şey baş ağrısıdır. Hem doktorların ezbere koydukları bu teşhis hem de Bedia'nın yalnızca baş ağrısı ve ölçsüz kıskançlık hâlleri bir arada düşünüldüğünde onun bu huzursuzluğun sebebi ancak Fatin'e yazdığı mektuplarla anlaşılır. Bu mektupların ortaya çıktığı sürece kadar Naki artık karısından emindir, “muhayyel rakibi”ni sayıklamaz hatta Bedia ne kadar hırçınlık gösterip ona karşı huysuz tavırlar sergilese de Naki ona daha çok bağlanır (105).

Bedia'nın mektupları ortaya çıktığında onun Naki'ye neden döndüğünün, Kâğıthane'de neden gezintiye çıktığının, bir süre mutlu yaşadktan sonra neden huzursuzluk yaşayarak değiştiğinin ve bununla ortaya çıkan gelgitli tavırlarının sebebi anlaşılır. Bu mektupların birinde, daha önce bahsedildiği üzere, Bedia'nın zifaf gecesi babasının evine dönmesini Fatin, onun iffetinden şüphelenerek değerlendirir. Fatin'in böyle düşünmesi karşısında Bedia durumun böyle olmadığını ispatlamak için Naki'yle bir araya gelir ve Fatin'e bunu yazdığı mektuba “Naki Bey'in Zevcesi Bedia” şeklinde imza atar (127). Fatin bunun üzerine sekiz tane mektup yollasa da Bedia'dan cevap alamamış ve bu durumda son bir mektup yollayarak intihar edeceğinden bahsetmiştir. Bundan endişelenen Bedia Fatin'e cevap yazar ve ölecekse birlikte ölmeleri gerektiğini söyleyen cümlelerle birlikte yaşanan her şeyi de tüm çıplaklığıyla ortaya koymuş olur.

¹² Özgün metin bu şekilde geçen sözcük aslında “nemfomani” olmalıdır.

Bedia, Fatin'e kızıp Naki'ye dönmenin en makul yolunu düşünürken Fatin'i aradığı Kâğıthane'de onunla rastlaşıp barışınca “[a]ltı ay Naki'yi bir sevda ihtiyali içinde yaşattı[ğın]” söyler. Altı ay sonunda neden değiştiğini ise şöyle anlatır:

Tamamıyla onun muhabbetinin huzuratına vücudumu vakfettim.
Fakat sizin için tasavvur ettiğim mağlubiyet saati teehhür ettikçe
bende tahammülfersa bir yeis baş gösterdi. Eskiden size dair olan
muhkemelerimde aldandığıma hükmederek yekdiğerini nâkız
tevehümatla ızdırap geceleri geçirmekte iken nedametinizi,
nevmidinizi, iftirakınızın âlâmını musavver ilk istiman namenizi aldım
[....] [B]eni düşürdüğünüz zevçlik belahanesinden halâsım emrinde
birlikte seri bir çare taharri etmeniz için bu mektubu yazıyorum. (135-36)

Bedia bu isteğinden sonra kendi iffetinden kaynaklı bir durum olmadığının anlaşıldığını belirtip aylardır süren bu piyesteki Naki'nin rolünün son bulunduğunu söyler. Bedia'nın bu kısımda Naki için söyledikleri oldukça ilginçtir: “Zavallı Naki! Demek zamanı artık hulûl etti. Lakin hakikat zannettiğimiz bu izdivacın kendi için bir facia, bizim için bir mudhikeden başka bir şey olmadığını o biçareye nasıl bir tarz-ı talâkatle anlatmalı?” (136). Bedia bu sözleriyle birlikte Naki'yi nasıl kandırdığını, onu bile bile bir faciaya sürüklediğinin farkındadır. Fakat bu farkındalık, Naki'ye ders verme maksatlı bir açıklamayı da birlikte getirir: “Bu hakikatı kendisine mudhike perdezane bir zarafetle ifham etsek bizim oyun addettiğimiz bu izdivacı o hakiki telakkide ısrar ederek kendini sevmeyen ve sevebilmek ihtimali olmayan bir kadını boşamamaktaki inadını belki belahetini derecesine bizi güldürecek bir mertebeye vardırır” (136). Aynı mektupta Bedia, Naki'ye gösterdiği kıskançlıkların ve hastalık bahanelerinin, kendini ondan bıktırıp

boşandırmak için olduğunu, Naki'nin onu boşamadan Fatin'in de karısını boşamamasını tembihleyerek bu kez mektubuna “Müstakbel Zevcen” imzasını atar. Başka bir mektubunda Naki'nin, onu aldattığından şüphelenmesi üzerine o anki durumu Fatin'e “[b]ir aktris müsameresiyle yine bu defa Naki'yi iğfal yastığı üzerinde uyuttu[ğunu]” söyler (156). Tüm bunlar dolayısıyla Bedia'nın görüldüğü gibi olmadığını, Naki'yi kendi arzuları için kullanıp aldattığını söyleyerek onun kötücül bir yanı olduğunu düşünebiliriz. Fakat o da kendi isteklerine rağmen en başından beri istemediği bir evlilik içindedir.

Hemen her mektupta yinelenen, bu ilişki sarmalının Bedia tarafından oyun, komedi, mudhike, piyes olarak tarif edildiği görülmektedir. Kendini artık bir oyunun aktrisi olarak gören Bedia bu komedyayı “Bir Sevdâ Muâdelesî” olarak adlandırır ve bunu şöyle tarif eder: “Naki ile beynimdeki muhabbet aynen seninle Nazire beyninde de cari. Mesela: (Naki + Bedia) + (Fatin + Nazire) = M (Mecmu kıymet sevdâ) desek muadele kurulmuş oluyor. Hadlerin nakil tarafıyla olacak hal suretini sonraya bırakıyorum” (183). Bedia'nın bu formülüne, onun bilmediği başka bir formüller daha eklemli görünmektedir.

İlk olarak Nazire Hanım, kocasının Bedia'yla olan ilişkisini öğrendikten sonra tek istediği şey Fatin'in onu bırakmamasıdır. Bu yüzden Bedia'nın mektupları okunurken Fatin'i değil hep Bedia'yı suçlamakta; onun kocasını ayartmaya çalıştığını hatta kocasına büyü yaptığını, dolayısıyla Naki'nin karısına sahip çıkmasını, Fatin onu bırakırsa onsuz yaşayamayacağını söyleyerek onun karısını boşamaması ister. Eğer Naki, Bedia'yı boşarsa Fatin'in de kendini boşayıp Bedia'yla bir araya geleceğini düşünür. Bu düşünce Naki'de de vardır. Naki, Florya'da Nazire Hanım'la buluşup, mektupları okuyup, vapurla dönerken, bu aldatılmadan duyduğu üzüntüyü; kendini hayatı seven bir hasta, Bedia'yı da hayata benzeterek anlatır.

Bedia'ya hesap soracağı durumda onun “Evet söylediklerin hep doğrudur. Fatin'i seviyorum. Gönlüm onda oldukça sana zevcelik edemeyeceğim” (153) deyivereceğini hayal eder. Bu yüzdem onu boşaması gerekeceğinden korku duyar ve korkusunu da şu sözlerle dile getirir: “Ben bırakayım o gitsin Fatin'e varsın... Bana oynadıkları komedyanın kendi gönüllerinin istekleri gibi bir netice almasını ben budalaca kolaylaştırmış olayım; bu cihetten sarfı nazar; Bedia'yı seviyorum. Bütün bu denaetlerine rağmen onun için çıldırıyorum” (153-54). Dolayısıyla bu denklemdeki herkes kendi arzularının gerçekleşmesinin, var olan koşulların değişmesinin ya da sabit kalmasının, bir başkasının hamlesine bağlı olarak gerçekleşmesine tutulmuştur. Nazire için meselenin çok kolay bir çözümü vardır; Naki karısını boşamamalıdır. Bedia için çözüm, Naki'nin onu boşamasıdır. Böylece denklemin değişkenleri Naki'de düğümlenir. Denklemin ikinci formülü ekonomik ilişkiye dayalı gerçekleşir. Fatin, Nazire'nin evinde iç güveyidir ve karısıyla ekonomik olarak bir bağ içindedir, bu yüzden Nazire'yi bırakmamaktadır. Nazire bunun farkında olsa da umursamamakta, yalnızca kendi duygularına önem vermektedir. Bu aşk denkleminin işleyişinde her bir karakterin kendi arzuları ve isteklerinin önemli rol oynadığını görüyoruz. Evlilik konusunda fikri sorulmadan istemediği bir evliliğe sürüklenmiş Bedia'nın da; kocasından ayrılınca öleceğini, onsuz asla yapamayacağını düşünen Nazire'nin de; bulunduğu koşullardan en azından ekonomik olarak rahatlık içinde olduğu için karısını boşamadığını anladığımız ama bir taraftan da Bedia'ya âşık olan Fatin'in de; her şeye rağmen karısını çok sevdiğini, bu yüzden ondan boşanmaktan da korktuğu için intikam umuduyla durumu sürdüren Naki'nin de tüm yapıp etmeleri bir sebep-sonuç ilişkisiyle gelişir. Bu ilişki sarmalı tüm bu koşullar dolayısıyla bir muadeleye, denkleme dönüşür.

Naki'nin yaşadığı durumun tarifi roman içinde yapılan metinlerarası göndermelerle gösterilmeye çalışılır. Naki, gizlice Bedia'nın odasına girdiğinde komodinde üç kitap gözüne çarpar ve bu romanların konularından kısaca bahsedilir. Bunlardan ilki Gustave Flaubert'in *Madam Bovary*'sidir. Naki kitabı görünce "Mevzuu bilirim" diyerek romanı kısaca özetler. Romanın sonundaki Mösyö Bovary'nin, karısı intihar ettikten sonra onun âşığıyla oturup "Zevcemi sevmiş olmanızdan dolayı aleyhinizde hiçbir husumetim yoktur" cümlesini Fatin'e kurduğunu hayal eder. İkinci kitap Guy de Maupassant'ın *Pierre ve Jean* romanıdır. Naki bunu da okumuştur: "[B]u eserde Madam Rolan diğer bir erkekten kazandığı ikinci oğlu Jean'ı zevci Mösyö Rolan'a öz evladı olarak yutturmuştur" (162). Son roman "Paul Boruget'nin *Gruelle Enigme* yani *Müellim Muamma* unvanlı" romanıdır (162). Bu romanın konusu karısını çok seven bir adamın, kadını tüm iffetsizliklerine rağmen kabul edip beraber olmayı devam ettirmesiyle ilgilidir. Bu romanlar, romanda tam da Naki'nin başına gelenleri ya da gelecekleri özetlemek için kullanılan araçlara dönüşmüş olur. Nüket Esen bu kitapların bu şekilde bahsedilmesini "Anlatımda bu üç romanın okumaya özendiren bir yan vardır" diye açıklar (137). Bu yanlış olmamakla birlikte üzerinde çok durulmadığı için eksik görünen bir değerlendirmedir. Bu romanlar ayrıca Naki'nin içinde bulunduğu durumun sebepler zincirini oluşturan, Bedia'nın tiyatro oyunu olarak tarif ettiği aşk denkleminin harcına katılmış malzemeler gibi de düşünülebilir. Emel Kefeli bu romanların Bedia'yı yönlendirdiğini düşünenler arasındadır ve yazar için bunların birer tenkit unsuru olduğunu iddia eder: "Hüseyin Rahmi bu eserlerin isimlerini vererek farklı kültürlerden gelen ve farklı toplumların yaşamını tanıtan örneklerin toplumumuz üzerindeki menfi tesirlerine romandaki bu ince ayrıntı ile dikkat çeker" (48). Kefeli'nin bu iddiasını romanda destekleyecek tek bir diyalog vardır. Bedia'nın,

okuduğu romanlardan etkilenen yönü olduğunu, Naki ile Kâğıthane’de üçüncü kez karşılaşarak bir araya gelip konuştukları zaman düşünürüz. Bedia aşkını gösterip içinin sırlarını ona döktüğü için hayıflanır ve şunları söyler:

Deminden yani bu itirafımdan evvel beni daha ziyade seviyordunuz. Çekinmeyiniz, söyleyiniz. Bir erkeğe seni ziyade seviyorum demek bir kadın için zorla kendi kendini onun nazarından düşürmektir, bu bapta tecrübem yok fakat romanlarda böyle okudum. İki muâşık nevama aynı derde müptela iki hasım demektir. Çünkü yekdiğerine karşı galebe teminine uğraşır. (93)

Bu diyalogların tam da Bedia’nın Naki’ye yalan söylediğı, onunla tekrar bir araya gelmek için uydurduğu şeylerle aynı sıralar ağzından çıktığını akılda tutmaya gerek vardır. Bedia’nın evlilik öncesine dek uzanan Fatin’le ilişkisi, onun erkekler karşısında nasıl davranacağını bilemeyen bir kadın olmadığını inanılır kılmaz. Tüm bunlarla Bedia’nın, romanlardan etkilenmiş bir karakter olduğu yanılsaması yaratılsa da Bedia aslında en başından beri, ne istediğini bilen ve bu yönde hareket eden bir karakter olarak sunulmuştur. Bedia’nın, Naki’yle mutlu geçen altı aydan sonraki huysuzluk dönemlerinde Naki’ye okuduğu Fransızca kitapları eleştirmesine bakarak onun bir romandan kolay kolay etkilendiğini söylemek kolay görünmemektedir:

Of bu ahlaksız muharrirler!... Para kazanmak için her yaveyi hakikat şekline sokmak isteyen bu herzegûler... Bakınız bakınız cemiyet içinde vücudu olmayan ne saadetler tasvir ediyorlar? Birkaç para dercip etmek maksadıyla mevhumata vücut vermeye uğraşıyorlar, ya doğruyu yazsalar kimse okumaz, hakikat acı, yalan tatlıdır, herkesin ağzına birer parmak çalmak, paralarını inek gibi sağmak, işte bütün

edebi marifet, olanca tahrir sırrı bundan ibaret. Bak şu ebleh-firib
muharrire! (66)

Olmayacak şeyleri hakikat gibi anlatan yazarları böyle eleştiren Bedia, onların yazdığı, on sene birlikte yaşayıp birbirlerini aldatmayan, hiç birbirlerine gücenmeyen evli bir çiftin tasvir edilmesini gülünç bulur. Bu yönüyle onun iyi bir okuyucu olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak romanda kadının durumu ve buna bağlı gelişen ilişkiler ağı, gerçekçilik çerçevesiyle bakıldığında neden-sonuç ilişkisiyle belirlenir. Tüm karakterler kendi arzu ve istekleri doğrultusunda seçimler yapmış, bu seçimlerin bedelini ödemiş ve kendince pişmanlıklar da yaşayarak içinde bulunduğu durumun sorumlusu şeklinde karşımıza çıkmıştır. Nazire ve Naki, eşlerinin kendilerini sevmediğini, yalandan bir hayat yaşadıklarını bildikleri hâlde kendi aşklarını düşünerek felakete doğru sürüklenmeye adeta boyun eğmişlerdir. Diğer yandan Bedia, kadın olmanın getirdiği zorunluluklar neticesinde ne kocasını boşayabilmekte ne de âşığı Fatin'den vazgeçmektedir. Böylece karakterler bir bakıma kendi sonlarını kendi hazırlamış olurlar.

Hüseyin Rahmi'nin ön sözdeki gerçekçilik iddiası metnin nasıl okunması gerektiğini yönlendirmiş ve bu iddia dönemin realizm ve romantizm tartışmalarıyla birlikte değerlendirilerek ortaya koyulmuştur. Bunun sonucunda yazarın, daha romanın başında, roman karakterini anlatıcı rolünde karşımıza çıkarak gerçekçilik yanılması yarattığı görülmüştür. Bununla birlikte diğer karakterlerin iç dünyasına yakından bakmanın mektuplar aracılığıyla sağlandığı görüldü. Karakterlerin kendi deyiş özellikleri, mekân tasvirleriyle birlikte ruhsal tasvirlerin kullanıldığı gözlemlendi. Tüm bunlarla yazarın “müşahede” ve “tetkik” ederek gerçekten yaşanmış olduğunu iddia eden bir hikâyenin gözlemcisi olarak kendini sunduğu

gösterildi. Tüm bu gerçekçi unsurlarla birlikte kurguda hesaplanmamış, gözden kaçmış unsurlarla hakikate uymayan kısımlar ortaya koyuldu.

Romanın neden okunması gerektiği sorusuyla kadına çekilen dikkat, romanda kadın karakterin nasıl sunulduğu sorusunu beraberinde getirmiştir. Kadın karakter, kocasını aldatmasının kanıtları olan mektuplarının ortaya çıktığı sürece kadar masum görünürken Naki'yi yalanlarla kandırıp, âşığından gebe kalıp, sonra bu bebeğin ölümüne sebebiyet vermesiyle kötücül olarak görünür. Mektuplar onun en mahrem duygularını, yalanlarını ve oyunlarını anlattığı en samimi vesikalar olarak karşımıza çıkar. Naki, karısı Bedia'nın mektuplarını anlatı içinde yazara okuması, göstermesi, delil olarak sunmasıyla karısının ona yaptığı kötülüğü göstermiş olur ve böylece onun roman olarak anlatılmasıyla, yaptıklarını kamuya açarak ondan intikam almış olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METNİN ÇEVRESİNDE

Hüseyin Rahmi, *Bir Muâdele-i Sevda*'nın yayımlanışından yaklaşık 30 yıl sonra romanı hakkında bir itirafta bulunur. 1927 yılında Mecdi Sadrettin'e *Yeni Kitap* dergisinde verdiği röportajda, romanının olay örgüsünde yaptığı değişikliklerle ilgili şunları dile getirir:

Size garip bir vaka anlatayım. Hoşunuza gidecek. *Muadele-i Sevda*'nın neşri esnasında bir akşam Ştaynburg birahanesinde oturuyordum. Yanımda arkadaşlar da vardı. O zaman oralara çok giderdik. Gençlik zamanı... *Muâdele-i Sevda*'nın mevzuu şöylece hülâsa olunabilir: Bir adam karısını seviyor, sadakatsizliğini bildiği hâlde boşamıyor, kadını bırakmıyor... O sırada tanıdıklardan bir zat geldi. Dedi ki, şurada pencerenin yanında biri oturuyor hani içiyor; görüyor musun. Evet dedim. Bu adam, dedi; yazdığınız romandaki tipin vaziyetindedir. Karısının kendisine ihanet ettiğini biliyor, yakalayıp öldüremiyor. Romandaki verilecek neticeye göre hareket edecek. Siz ne yaparsanız, o da onu yapacak.

Muâdele-i Sevda müellifi ayağa kalkarak ilave etti:

- Baktım vaziyet fena. Romandaki adama karısını alelade boşattım.

Roman bittikten sonra birçok mektuplar gelmeye başladı. Kariler niçin böyle bir kadını öldürtmediğimi soruyorlar. O zaman bu suallere cevap verememiştim. Bugün size işin hakikatini itiraf ediyor, içyüzünü anlatıyorum... (“Büyük Romancımız...” *Yeni Kitap* 24-25)

Romanla ilgili, onun olay örgüsünde bir kırılma yarattığı iddiası, yazar tarafından üç farklı röportajda daha karşımıza çıkmaktadır. Bunlar 1930 yılında *Muhit* gazetesinde¹³ Kenan Hulusi’ye, 1933 yılında *Son Posta* gazetesinde Naci Sadullah’a ve 1937 yılında *Son Telgraf* gazetesinde Niyazi Acun’a verdiği röportajlardır. Bu röportaj metinlerinin hemen hepsi aynı bilgiyi küçük farklılıklarla tekrar eder. 1933 ve 1937 tarihli röportajlarda yanına tanımadığı birinin gelerek adamı işaret ettiğini söyler. Yine 1937 tarihli röportajda okuyucularının kendini nasıl olur da bu kadın karakteri öldürmezsin, diye gösterdikleri tepkilere “Erkekliğin şerefini kadınların ayağına attınız!” dediklerini de ekler (“Gürpınar’ın Gençlere Önerisi” *Son Telgraf* 6). Bunların dışındaki tüm bilgiler yazarın ilk röportajı verdiği 1927’den sonuncusu olan 1937’ye kadarki 10 yıllık süreç içinde ezberlenmişçesine aynen tekrar edilir. Böylece yazar, kendi romanına çevremetin (İng. *epitext*) oluşturmuş olmakla kalmaz, bu bilgiyi güncelleyerek doğruluğuna da ikna etmiş olur.

Romanın olay örgüsü ve işleyişine dair verdiği bilgiyle romanın okunuş biçimini de değiştiren bu çevremetin, yazarın romanlarının hakikatten / hayattan beslenmesi gerektiği düşüncesinin tersi bir şekilde, hakikatin / hayatın romandan beslendiği düşüncesine işlerlik kazandırır. Böylesi bir etkileşimi yaratan ayrıntı ise

¹³ Gazetenin bu yıllardaki sayılarına Millî Kütüphane’de ulaşmak mümkün olmamıştır. Röportaj metni için bkz. Gürpınar, Hüseyin Rahmi. “Edebiyatımız Hakkında Hüseyin Rahmi Bey Ne Diyor?”. *Gazetecilikte Son Yazılarım 4: Söyleşiler ve Paul Bourget’den Çevirdiği Andre Corneli Romanı*. Haz. Abdullah ve Gülçin Tanrıninkulu. Özgür Yayınları, 2006. s. 48-51.

romanın tefrika edilmesi dolayısıyla hâlâ dolaşımında olmasıdır. Bu durumda çevremetin olan bu röportaj metni, romanın olay örgüsü dışında yeni bir bağlam oluşturarak yeni bir soruyu da akla getirir: Tefrika roman nedir ve tefrika roman yazma pratiği nasıl işler? Tüm bunlar dolayısıyla bu bölümde, öncelikli olarak “çevremetin”in ne olduğu, metne ne gibi etkileri olduğu / olabileceği tartışılacaktır. Sonrasında ise romanın gerçekliği besleme, etkileme durumlarının nasıl geliştiğini anlayabilmek için Hüseyin Rahmi’nin tefrika roman yazarlığı tartışılacaktır.

A. Çevremetin ve Etkileri

Daha önce de vurgulandığı üzere çevremetinler, metnin görece uzağında konumlanan, metin hakkında ona dair herhangi bir söylem, bilgi veya not içeren dışmetinlerdir. Bu dışmetinler kamusal (İng. *public*) olarak sınıflandırılmış türden dışmetinlerdir. Gazete, dergi, radyo, televizyon; konferanslar, seminerler gibi kamuya açık kanal ve araçlarla oluşan derlemeler, röportajlardan oluşan bu dışmetinler “[k]itabın dışındaki herhangi bir yer”, ayrıca bir yazarın yazışmalarında veya günlüğündeki, belki de sonradan yazar yaşarken veya öldüğünde basılması amaçlanan beyanlar olabilir” (*Paratexts...* 345). Bunlar yazar tarafından, araçlar tarafından toplanmış röportajlar, konuşmalar, seminer tutanakları gibi yazara ait açıklamaları içerir. Yazarla yapılan pek çok konuşmanın, görüşmenin, sohbetin genellikle onun hayatı, alışkanlıkları, sevip sevmediği şeyleri içeren, metnlerinin dışındaki konuları içerir. Genette bunların bize dışmetinsel parçalar sunabileceğini, bu yüzden çok dikkatlice seçilmesi gerektiğini ve bunlara, önemli bağlantılar sunabilecek fırsatlar olarak bakmak gerektiğini söyler (346). Buna göre “çevremetin, dışmetinsel işlevinin belirli sınırları olmayan ve esere dair yorum yapma olayının

sürekli olarak eserle ilişkisi en iyi hâliyle dolaylı; en kötü hâliyleyse ayırt edilemez olan biyografik, eleştirel veya diğer söylemlere nüfuz ettiği bir bütündür” (346).

Çevremetinleri, çepermetinlerden ayırt etmenin ölçütü teoride mekânsaldır: “Çevremetin, aynı ciltte metne fiziksel olarak eklenmemiş olan ve neredeyse sınırsız bir fiziki ve toplumsal mekân içerisinde adeta özgürce dolaşan herhangi bir dışmetinsel unsurdur. Çevremetnin konumu dolayısıyla kitabın dışında herhangi bir yer olabilir—ama tabii ki hiçbir şey onun sonradan çepermetne girmesini engellemez.” (344). Genellikle metnin uzağında konumlandığı varsayılan çevremetinler, kimi zaman metinle birlikte yayımlanabilir. Bu durumda işlevselliğinden bir şey kaybetmeyen çevremetin, sadece mekânsal olarak yer değiştirmiş olur.

Çevremetinlerin zamansal örnekleri ise metnin yayımından önce eserin yazılış ve yaratılış süreciyle ilgili yapılan özel ya da kamusal bir açıklama olabilir, özgün olabilir (konferanslar, yazılar) veya eserin yayımından sonra ortaya çıkarak geciktirilmiş olabilir. Genette bunların göndericilerinin çoğu zaman yazar olduğunu söylese de yayıncı, yetkilendirilmiş üçüncü kişi ya da alografik olabileceğini söyler (345).

Genette, röportaj metnlerinin birkaç şekilde ortaya çıktığını belirtir. Kimi röportajların gerçekleşmesi için yazarın kendisi çabalarken kimi gazetelerin ısrarı sonucu ortaya çıkar. Böylece hem okuyucuları hem eleştirmenleri, yazarın eseriyle ilgili değerlendirmesini kolaylaştıracak bilgi paylaşılmış olur. Genette, röportajı—Barthes’tan alıntılanarak—toplumsal oyunun bir parçası” (361) olarak tanımlar. Bu oyunun, doğru yorumlama ihtiyacından çok, bir bilgi ihtiyacından doğduğunu belirtir: “Bir kitap çıkmıştır ve kişi bu kitabı tanıtmalıdır mesela yazarıyla ‘onun (kitap) hakkında’ konuşarak” (362). Bu tür açıklamaların tanıtım broşürleri ve

kapaklar haricinde işlevsellik kazandığı bir dışmetin yoktur. *Bir Muâdele-i Sevda* romanı hakkındaki elimizdeki bu röportajların ortak yanı, olay örgüsündeki kırılmanın iç yüzü anlatılmadan önce mutlaka romanın konusu, özeti de kısaca yazar tarafından verilmesidir. Genette’in söylediklerinden hareketle, elimizdeki bu röportajın kitap hakkında tanıtıcı bir bilgi içermesi onun, romanın okunmasını arttıracak bir işleve dönüştüğü söylenebilir. Her ne kadar elimizdeki röportajlar, romanın yayım tarihinden çok uzak olsa da yazar, verdiği bu tanıtıcı içerik bilgisiyle romanının gerçek hayatla ilgisini kurup onun okunması için bir sebep ortaya koymuş olur. Nasıl ki bir romanın ya da filmin başında, anlatılacak olan hikâyenin gerçek bir hikâyeden esinlendiği ön bilgisi bir merak unsuruna dönüşüyorsa benzer bir etkinin tersi bir biçimde bu romanda işlediğini düşünebiliriz.

Romanın yayımından 30 yıl sonra, roman hakkında ortaya çıkan röportaj metinlerindeki bilginin çok benzer şekilde tekrar edilmesi, yazarın söylediklerinde olabildiğince samimi olduğunu da gösterir. Öte yandan yazarın kasıtlı bir şekilde bu bilgiyi vererek romanının okunmasına okuyucuyu teşvik ettiği de düşünülebilir. Yani bu röportajların da tamamı kurmaca olabilir. Fakat Hüseyin Rahmi’nin 1930’lara gelinceye dek onlarca romanı yayımlandığı düşünülünce özellikle neden bu roman hakkında böyle bir açıklama yaptığı sorusu onun kurmaca olma ihtimalini zayıflatır. Bu yüzden yazarın bu röportajda verdiği bilgilerin aslını öğrenmeye çalışmak için tekrar romana, Bedia’nın intihara giriştiği zamana, dönmekte fayda vardır.

Naki, Bedia’yla yüzleştikten sonraki sabah Bedia bit kutu toz ilaç içerek intihar girişiminde bulunur. Bedia aldığı toz ilaçla karnındaki “3-4 aylık” bebeği düşürmüştür. Kullanılan toz ilacın, organları gelişmiş bir cenini ana rahminden kopardığı düşüncesi Bedia’ya bakınca makul sınırların dışına çıkar. Naki ile biraz bitkin bir hâlde Bedia: “Haklısınız... Ben sevicecek bir mahlûk değilim; kendimden

nefret ediyorum; karnımdaki semere-i cinayetikle ile ölmek için... Iskat-ı cenine cüret ettim. Fakat henüz ölmedim...” karşılığını verir (189). Hem cenini düşürmeye cüret ettiğini hem de onunla birlikte ölmek istediğini söyleyerek bir bakıma niyetinin intihar olmadığını da göstermiş olur. Dolayısıyla Bedia yalnızca kendini öldürmek istese daha kesin bir yönteme başvurabilirdi. Nitekim tıbben herhangi bir problem yaşamadan kısa sürede kendini toparlayan Bedia, çok geçmeden Fatin ile evlenir.

Bir önceki bölümde bu kısmın “akla yatkın” olmadığı, tabiatla olmayan bir hayalin hakikat gibi çizildiği vurgulanmıştı. Yazarın röportajda söyledikleri doğru varsayılırsa birahane de gördüğü adam dolayısıyla hikâyenin seyrini değiştirdiğini, mevzubahis kırılma noktasının da burada gerçekleşmiş olduğunu düşünebiliriz. Yazarın metne müdahale edip değiştirme ihtimali olduğunu, onun başka bir röportajıyla desteklemek mümkündür. Hikmet Feridun’a verdiği “Nasıl Yazıyorsunuz?” adlı, 1932 tarihli röportajında, Feridun’un yönelttiği “Yazı yazarken okuyucuyu dikkate alırmısınız?” sorusuna: “Daima okuyucuyu düşünürüm. Bazıları okuyucuya hiç önem vermez. Yalnız kendileri için, kendi hislerine, kendi zevklerine, kendi düşüncelerine göre yazarlar. Ben buna taraf değilim. İnsan okuyucu için yazmazsa, yazı çakıltaşı gibi sert, yenmez yutulmaz bir hal alıyor” diye cevap verir (*Gazetecilikte Son Yazıları* 4 64). Bunun dışında *Cadı Çarpıyor* adlı kitabında edebiyatın halk için yapıldığı görüşünü savunan yazar (66-68), *Şakavet-i Edebiyye* adlı kitabında “‘Edebiyat’ın da, ‘edebiyatçı’ların da yönlendiricisi, halktır” (173) der ve bahsettiği şekilde romanını değiştirmiş olma olasılığı artar.

Tüm her şey ortaya çıkmadan önce Bedia’nın intiharı düşünmesine yalnızca burada rastlarız fakat bu düşünce Naki’de daha fazla tezahür eder. Karısının aldatmış olduğunu öğrenince ona olan aşkı ile onun ihaneti arasında kalarak ne yapacağını bilemez. Fatin’in yazdığı mektupları okuyup Bedia’nın onu hiç sevmediğini,

sevemeyeceğini öğrenince “yine intihar fikri dimağımı sardı” diyerek ne yapacağını bilemez. Buna ek olarak Bedia’yla yüzleştikten sonraki sabah, kalkar kalkmaz intihara hazırlık yapar: “Revolverimi çıkardım; altı gözü de dolu olduğunu muayeneden sonra yazıhanemin üzerine koydum; pederim ve valideme hitaben ufacık bir vedaname yazdım; intiharımdan dolayı kimseyi rahatsız ve bu ebedî iftiraka taammüden cüret etmiş olduğum için beni teşni etmemelerini istirham eyledim, mütefekkirem yanıyordu” (188). Dolayısıyla metne baktığımızda Naki’nin intihar etme olasılığı daha fazla görünmektedir. Fakat Bedia’nın son anda karar verip intihar girişiminde bulunarak 3-4 aylık cenini öldürmesi, buna karşın kendine hiçbir şey olmaması gerçeklikten uzak olduğu için yazarın röportajdaki iddiasını güçlendirmektedir.

Bu röportaj metni ve onun samimiyeti bir kenara bırakılınca romandaki bu kadın tipinin, bu izlekle gelişen romanlardakinin aksine kendince bir mutlu sona kavuşmasıyla yazarın da kadın haklarına duyarlı bir yanının olduğu iddiası ortaya atılmıştır. Taner Timur *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik* adlı kitabında, Bedia’nın kocasını aldatmasına rağmen içten içe onu sevdiğini, bu romanın tıpkı *Sevda Peşinde* romanında olduğu gibi, kadın-erkek ilişkisi bakımından “devrimci” bir yana sahip olduğunu iddia etmişti. Yazarın da “daima ezilen kadından yana tavır alarak, kendi çağının bir hayli ilerisinde bir pedagoji geliştiren içten ve duygulu bir *feminist* romancı” olduğunu söylemiştir. (vurgu bana ait, 36). Ayşegül Utku Günaydın. “Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)” adlı yayımlanmamış doktora tezinde Timur’un bu düşüncelerine katılır ve yazarın kadın duyarlılığına yaklaştığını söyler (97-98).

Timur'un belirttiği gibi, yazarın “feminist” bir yaklaşıma sahip olmadığını elimizdeki röportaj metnindeki samimiyetine dayanarak söylemek mümkün görünmemektedir. Bunun yanında Ali Serdar da Taner'in bu görüşlerine, katılmaz. Serdar, yazarın romanlarında cinsiyet ayrımı yapılmaksızın aldatma izleğinin sürekliliğine dikkat çeker. Fakat aldatan, sadakatsiz kadın tipinin onun romanlarında kaçınılması gereken bir varlık olarak sunulduğunu, onların aldatıcı doğalarından kaçınmak gerektiğini, dolayısıyla bu kadın tipinin yazarın ahlak dünyasında merkezi bir konumda duran olumsuz bir tip olduğunu vurgular (147-48). Bundan ötürü Serdar, Timur'un bu tespitine şüpheyile bakar (130).

Görüldüğü gibi romanın çevremetni olan röportaj metinleri, metnin okunma sürecine dâhil edilmediği durumda yazarın kadın haklarına dair politik bir söylem oluşturduğu iddia edilebiliyor. Böylece yayımlandığı dönemde tefrika edilen *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter'in ve *Eylül*'deki Suat'ın sonlarından farklı bir sona kavuşan kadın karakterle roman, edebiyat tarihinde aldatan kadın tipi bakımından ayrı bir yerde konumlanmış oluyor. Üstelik bunun arkasında zannedildiği gibi politik bir tavrın olmadığını da yine yazarın kendinden öğrenmiş oluyoruz.

Sonuç olarak yazarın bu röportajlarda söyledikleri ister gerçek ister kurmaca olsun, yazarın aslında bunlarla romanın gerçekçilik iddiasını bir kez daha güçlendirdiğini söylemek mümkündür. Romanın ön sözünde başlayan bu iddia, romanın yayımından çok sonra ortaya çıkan röportajlarla daha da güçlenip bu kez hayatın romandan beslendiği savına işlerlik kazandırır ve bir hakikat yanılsaması sunarak gelişir. Bu noktada romanın gerçek yaşamı nasıl etkilediğini gün ışığına çıkarmak bakımından yazarın tefrika romancılığı meselesi ortaya çıkar.

B. Tefrika Roman ve Hüseyin Rahmi

19. yüzyılda romanın yaygınlık kazanması ve daha çok okura ulaşması, romanın süreli yayınların içinde parçalar, bölümler hâlinde yayımlanmasıyla olmuştur. Fransızca “roman feuilleton”, diğer adıyla tefrika hikâye (İng. *serial story*), ilk olarak İngiltere başlamıştır. Bu yöntemle kurmaca metinlerin yayımlanmasının Victoria Döneminde icat olunan bir şey olmadığını söyleyen Graham Law, bunun tarihinin 17. yüzyıla kadar dayandığını ancak 19. yüzyılda yaygınlaşarak yükselişe geçtiğini belirtir (1-2). Çeşitli türde metinlerin çok daha önce tefrika edildiğine 19. yüzyıl öncesinde rastlamak mümkündür: “İngiltere’de her türden kitap (*İncil*, John Milton’ın *Kayıp Cennet* [*Paradise Lost*]’i ve *İnfazların Eksiksiz Tarihi* [*A Compleat History of Executions*] de dâhil) 17. yüzyıla kadar tefrika edildi” (Okker ve West, “Serialization” 731). 19. yüzyıl ortalarına kadar gelişimi daha yavaş olan tefrika roman, İngiltere’de ve Fransa’da yayımlanan; “Dickens’in *Bay Pickwick’in Maceraları* (1836-37 [*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*]) eseri ve Eugene Sue’nün *Paris’in Gizemleri* (1842-43 [*Les Mystères de Paris*]) eseri 1840’lar ve 1850’lerde ABD’de ve Avrupa’da tefrikanın yayılışını hızlandıran eserler olarak biliniyorlar” (731). Yine bu türün ABD’de yaygınlaşmasını sağlayan metinlerden biri olarak Harriet Beecher Stowe’un *Tom Amca’nın Kulübesi* (1852 [*Uncle Tom’s Cabin*]) romanı sayılabilir. Elbette bu gelişimin ve yaygınlaşmanın altında teknolojik gelişmelerin, kentleşmeye bağlı olarak okuma yazma oranında artışın, üretim-tüketim biçimlerinin değişmesi ve dönüşmesiyle de ilgisi bulunmaktadır (730).

Yayıncıların ilk giderleri azaltmak ve okurların pahalı olan kitabı satın almasını kolaylaştırmak için bu yöntemi kullanmaya başladığını söyleyen Okker ve West, okuma eyleminin haftanın saat ve takvimiyle ölçülmeye başlamasından, tefrika romanların ideal bir boş zaman etkinliği olduğuna dikkat çekerler (730).

Okuyucunun kitaba nazaran süreli bir yayını satın alma gücünün daha yüksek olmasından kaynaklı ortaya çıkan ekonomik avantaj, yayıncılara da yarıyordu. Robert Patten'in tefrikalaştırma sürecinin kitap okumayı ve kitap satın almayı demokratikleştirdiğini aktaran Delafield, bu durumun kurnaca okumayı popülerleştirdiğini ve yaygınlaştırdığını da söyler (6). Tefrikalaştırmanın yazar, okuyucu ve yayıncıyı birleştiren karmaşık bir etkileşim ağını da ortaya çıkardığını söyleyen Delafield; bu sistemin yayıncılar, yazarlar ve editörler için üretim sürecinin ve yayıncılık ekonomisinin çok önemli bir parçası hâline geldiğini belirtir (4-5). Elbette bu ilişki görüldüğünden çok daha karmaşık ve oldukça geniş çaplı bir araştırmayı gerektiren bir konudur. Bu yüzden bu ilişki ağına, çalışmanın sınırlarını aşacağından genel hatlarıyla değinilecektir.

Tefrikanın yayımını belirleyen ekonomik ilişki ağı, 19. yüzyılda bu teknikle üretilen yapıtlar hakkında birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Bu durum eleştirmenlerin; bu türün sanatın sınırlarını tehdit ettiğini, yazılan tefrikaların arkasında kolektif bir grup etkinliğinin olduğunu söylemelerine yol açmıştır. Dolayısıyla eleştirmenler, edebiyata pazarın ihtiyaçları ya da dalgalanmalarıyla değil bireysel yazarlığın standartlarıyla değer biçilmesi gerektiğini söyleyerek bu türü sanat eseri olarak görmediklerini söylemiştir (Delafield 7-8). Bunun diğer bir nedeni tefrikada bir tarih damgasının olması ve çok açık bir şekilde kısa ömürlü olmasıyla da ilgiliydi (9). Bu bakımdan tefrika romana ucuz bir popüler tür olarak da bakılmıştır.

Osmanlı'da tefrika usulü öncelikli olarak çeviri romanlarla başlamış, sonrasında 1860 tarihinde *Tercüman-ı Ahval*'de *Şair Evlenmesi*'nin yayımlanmasının ardından bu usul telif eserlerle yaygınlaşmaya başlamıştır. Böylelikle tefrika usulü Osmanlı'da romanla değil, bir piyesle başlamıştır. Osmanlı'da okuma yazma oranı

düşünülünce tefrikaların sadece okumayla değil aynı zamanda bir dinlemeyle de dolaşımda olduğunu Namık Kemal'den öğreniyoruz:

On beş, yirmi sene önce çıkan bir gazeteyi, münderecâtında [...] ne kadar ehemmiyet olsa beş yüz kişi okumazdı! Bugün neşrolunan evrâk-ı havâdisin her nüshası hanelerde, kıraathanelerde, şehirlerde kasabalarda lâ-akâl [...] on beş bin elden geçiyor [....] On beş seneden beri kadınlarımızda, erkeklerimizde âshâb-ı mütâlâa bire yüz tezâyüt etti [...] İstanbul'da dükkâncılar, uşaklar gazete okuyor. Hiç olmazsa dinliyor. ("Mukaddime" *Celaleddin Harzemşah* 34)

Böylelikle matbuat teknolojisinin gelişimi buna bağlı olarak gazete okuyucusunun artmasıyla, Osmanlı romanına yön veren en önemli tekniğe dönüşen tefrika etme usulü yaygınlık kazanmıştır. Yüzyılın son çeyreğinde romanın artık Osmanlı edebiyatında örneklerinin çoğalması ve Ahmet Mithat Efendi gibi hem yayıncı hem yazar kimliğiyle tefrikalar yayımlayan yazarların artmasıyla da tefrika romancılığın geliştiği, yaygınlaştığı görülmüştür.

Sürelî yayınların bir parçası olarak görülen tefrika romanların yaygınlaşması, gazetenin / derginin yazarlar için kazanç kapısına dönüşmüş olmasıyla da yakından ilgilidir. Romanı, gazeteciliğin bir şubesi olarak gören Tanpınar için "[b]ir romancı, velev en meşhuru olsun, biraz para kazanabilmek için romanını tefrika ettirmek mecburiyetindedir ("Bizde Roman II" 52). Bu kazancın yazarın tanınmışlığı ve üretkenliğiyle yakından ilgili olması dolayısıyla Hüseyin Rahmi'nin de tefrikalar dolayısıyla geçimini sağladığını söyleyebiliriz: "Bütün romanlarımı okuyan kimseler, romancılığı kendime bir meslek olarak seçtiğimi çok iyi bilirler. Bu kazancın geçimime büyük yardımı vardır" (*Gazetecilikte Son Yazılarım I* 49).

Bunun ayrıntılı bir açıklamasına yazarın Naci Sadullah’la yaptığı, 24 Haziran 1933’te *Son Posta*’da yayımlanan “Muharrirler Ne Kazanıyorlar?” başlıklı röportajında rastlarız:

İlk eserlerimden birşey kazanamadım. *İffet*’i 800, *Mürebbiye*’yi, *Muâdele-i Sevda*’yı 1500 kuruşa sattım. Halbuki gayet iyi biliyorum, İkdâm Matbaası bunları beşer altışar def’a basmış, pek çok kazanç temin etmiş, fakat bana hisse ayırmamıştır. Bu vaziyet Cevdet Beyle aramızda ihtilafı mucip olmuştu. Fakat sonradan anlaştık. Beher tefrikama bir lira verdiki ayda şimdiki para ile 300 lira eder. *Şıpsevdî*’yi; 5000 tane bana verilmek şartıyla 700 liraya sattım. Bu 5000 kitabı tabi benden satın aldı. Bir müddet sonra İkdâm’dan tefrika başına 3, 5, ve 8 lira kazanmaya başladım. “Son Telgraf”a 1000 lira verdiler. İkdâmdan Vakıte geçtim. Orada tefrika başına on beş lira almıya başladım. O sırada diğer bir matbaa tefrikaya 20 lira ve tefrikanın kitap halinde tab’ı esnasında bir forma için 30 lira teklif etti. Fakat ben Vakıttan ayrılmak istemiyordum. Tefrika başına 17,5 liraya orada kaldım. Kendi tabiimle de forması 25 liraya uyuştum. Bu ayda 775 lira kadar para eder. Hayatta başka bir işle meşgul olmadım. Yalnız Abdülhamit yazı yazmıyayım diye bir hakkı sükût ve bir memuriyet verdi. İşte o esnada bir müddet yazmadım.

- O zaman diğer muharrirler ne kazanıyorlardı?

- O devirde en çok kazanan Mithat Efendi idi. Yalnız kitaptan ayda 200 altın alırdı ki aşağı yukarı 2000 lira eder (özgün imla, *Son Posta* 11).

Yazar, 800 kuruşla başladığı tefrika romancılığından kazancını ayda 775 liraya kadar çıkarmıştır. Burada dikkati çeken şey Ahmet Mithat'ın kazancının çok daha yüksek olmasıdır. Fakat bu durumun, Ahmet Mithat'ın her şeyden önce *Tercüman-ı Hakikat* başmuharriri olduğu ve oldukça popüler bir yazar olduğuyula ilgisi unutulmamalıdır. Gazetenin hem yazarı hem sahibi konumundaki yazarla, çok çeşitli yayınlarda romanları tefrika edilen yazar arasındaki ayrımı göz önünde bulundurmak gerekir. Hüseyin Rahmi özelinde böyle bir tabloyla karşılaşmanın yazarın tanınmış, bilinen bir yazar olmasıyla da yakın bir ilişkisi olduğu daha önce de vurgulandı. Yazarın okunduğunu, rağbet gördüğünü anladığımız bu tablonun, onun metin üretim motivasyonlarını da canlı tuttuğunu söyleyebiliriz. İlginç olan şey, yazarın romanlarının tefrikası sona erdikten sonra bir yayıncıyla anlaşarak romanı kitap olarak yayımlatmasından kaynaklı yaşadığı sorunlardır. Hüseyin Rahmi, yakın arkadaşı ve yayıncısı olan İbrahim Hilmi'yle anlaşarak bazı kitaplarının telifini Hilmi Yayınevi'ne verir. Yazarla yayıncı arasında, yazarın kitapları dolayısıyla yayıncıdan alacağı ücret üzerine bir mektuplaşma göze çarpmaktadır:

Gelelim meselenin ikinci kısmına; gazetelerin bin lira verdikleri romana siz neden altı yüz lira veriyorsunuz? Hem iki gazete üç gazete birden istiyor. Hem yalvararak alıyorlar. Bin ile altı yüz arasında çok fark vardır Hilmi Bey... Muharebeden evvel siz bana beher forma için beş lira altın forma verirdiniz ki bugünün kaimesiyle kırk lira eder. Kâğıt, tertibiyle, yiyecek, içecek her şeyin fiyatı o zamandan beri sekiz on misli arttı. Ben de bu kahtı galanın içinde çalışan bir ameleyim. Evvelden bir kuruşa aldığım ekmeği bugün on sekize yiyorum. Fakat romanlarımın size ait olan ücreti 15 lirada demir attı.

[....] Tefrika yazdığım vakit gazetelerden çok para alıyordum. Ancak onunla geçiniyorum. (*Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri* 50-51)

Kitap şeklinde alıcısını bulan romanla, günlük gazete içerisinde okuyucusunu bulan roman arasındaki fark öncelikli olarak okuyucunun okumak için aldığı neşriyata ödediği ücretin miktarıyla ilgilidir. Gazete okuyucusunu, bir roman okuyucusu olarak da adlandırmak yanlış sayılmaz fakat gazetenin satışı da tek başına tefrika romanın gazetede varlığıyla açıklanamaz. Çok çeşitli metinlerin bir arada olduğu yazınsal bir platform olarak gazetenin kazancını belirleyen, kitaba nazaran okuyucusunun daha heterojen bir özellik göstermesidir.

Yazarın kazancını belirleyen unsurların başında gelen yayıncı, yazarın tanınmasına, okunmasına da bir referans oluşturabilecek rolle karşımıza çıkabilir. İlk tefrika romanı *Şık*'ı daha on sekiz yaşında yazarak *Tercüman-ı Hakikat* gazetesine gönderen Hüseyin Rahmi, Ahmet Mithat'ın iltifatını görmüş ve bir anlamda onun sayesinde romancılığa adım atmıştır. Gazeteye yolladığı bu tefrikadan sonra Ahmet Mithat, gazetenin 17 Kânunuevvel 1887 tarihli 2858. sayısında yazara yönelik bir çağrıda bulunur:

Şık serlevhasıyla gönderdiğiniz roman başlangıcını okudum. Eğer Paul de Kock gibi bazı Avrupa müelliflerinin eserlerinden iktibas olmayıp da tasvir sizin kendi mahsul-i hayaliniz için ise roman yapmak için pek büyük bir istidada maliksiniz. Hatta bu tasvirin esası bir eser-i ecnebiyeden ahval-i Osmaniye'ye tatbik hususunda dahi büyük bir kudret göstermiş olursunuz. İki suretle dahi sezavar-ı tebriksiniz. Ancak romanın netayici bizce görülmedikten sonra gazeteye derç olunmaya başlanamaz. Mah-ı hâl-i rumînin sekizinci pazartesi günü saat yedi sularında Daire-yi Sıhhiye'ye gelerseniz bu esere dair

müzakere ederiz de hikâyenin netayici anlaşıldıktan sonra dercine başlarız. (“Muhabere-i Aleniye: Hüseyin Rahmi Beyefendi’ye”, *Edebiyat Yazıları I* 270)

İlk romanını tefrika ettirecek bir yazar için yayıncısının bu sözlerinden anlaşılan, yazarın nasıl bir kurgu ve olay örgüsü hazırladığını, metnin bütünlüğü görülerek değerlendirmeye alınmasıyla yayımlanma aşamasına geçeceğini göstermesidir. İlk romanıyla Ahmet Mithat’ın övgüsünü kazansa da yine de romanın tamamının istenmesinin hem metnin varsa teknik unsurlarını görmek hem de ilk kez tefrika romanı yayımlanacak birinin, periyodik bir yayını oluşturma noktasında ne kadar güven telkin ettiğini bilmeye dönük bir tavır olduğu anlaşılabilir. Nitekim romanın sahiden Hüseyin Rahmi tarafından yazıldığına inanmakta zorlanan Ahmet Mithat, yazarın bu romanı yazmak için mutlaka birinden yardım aldığını, onun tek başına yazamayacağını düşünür. Ayrıca yayıncının bu tip teşvikleri burada yazarın tanınması, okunması ve rağbet görmesini de önemli ölçüde etkileyen bir faktöre de dönüşür.

Yazarın metni yazma süreci tıpkı romanın yayımlanması gibi periyodik olarak gerçekleşebilir. Bu durumda yazar her gün yeni bir tefrika bölümünü yayıncıya ulaştırmak ve metni nispeten sınırlı bir süre içerisinde oluşturmak zorundadır. Bu yazma pratiğiyle kimi zaman aceleyle yazılan metnin estetik ve teknik özelliklerinin göz ardı edilmesine kimi zaman da yalnızca para kazanmak için yazılan hatta romanın tam da bu sebepten ötürü çalakalem yazılmasına ya da müstear adlarla yayımlanmasına neden olabilir. Bu durumun altında yine ekonomik nedenler yatmaktadır. Yazarın bu şekilde periyodik olarak yazmaya, tefrikayı bir sonraki günkü gazeteye yetiştirmeye dair şu anısı dikkat çekicidir:

Ben Aksaray'daki evimde sinirsel acılarla kıvrılırken, *İkdam* yayım hakkı sahibi Ahmet Cevdet Bey ziyaretime gelir, beni bir d  ekte ya da kanepe üzerinde solgun, halsiz uzanmış bulur, romanın acele olarak tamamlanması gerektiğinden s  ze girişir, tefrikaya bu kadar ara vermenin, roman okurlarını bekletmenin uygun olamayacağını anlatırdı. Birbirimize söylediğimiz sitemli bir ka   sözden sonra barı  ırdık. Başarımızın pek büyük olduğunu müjdeleyerek giderdi.

(*Cadı   arpıyor* 56)

Yazarla yayıncı arasındaki ilişkinin altında yatan ekonomik nedenler, yayıncının yazar üzerinde denetleyici bir mekanizma olarak bulunmasına da ön ayak olmuş olur. Bu yaklaşım yazarın yazma edimlerini yönlendirebilecek bir işlevselliğe bürünebilir. Gazetede yayımlanan her tefrika roman, herhangi bir sebepten sonu görmeden yarıda kesilebilirdi. Yazarın bu anısı tefrika romanın kesintiye uğramasını tamamen kişisel bir nedene indirgerken tefrikanın yazım sürecine dair bilgi de verir.

Tefrika romanlar günlük bir gazeteye yetiştirilerek yazıldığı için romanların estetiği, dili, kurgusu hakkında eleştiriler de söz konusu olmuştur. Hüseyin Rahmi, *Cadı* romanını yazdıktan sonra romana ve kendisine dönük Şahabettin Süleyman tarafından eleştiriler yapılmış ve yazar da bu eleştirilere cevap olarak *Cadı çarpıyor* adlı sonradan kitapla  an bir cevap yazmıştır. Yazara bu metin özelinde getirilen eleştirilerden biri de romanı aceleyle ve özensiz yazdığına dairdir. Hüseyin Rahmi, bu romanın aceleyle yazılmadığını vurgularken diğer romanlarının da yazma sürecine dair bizleri haberdar eder:

Acele yazılmak yönüne gelince, ele  stirmen bütün bütün yanılıyor. Bunda da kesinlikle düşünce doğruluğu yok. Çünkü, acele yazılan *Cadı* değil, *Mürebbiye* ile *Tesad   f* t  r. Bu iki romanı, *  kdam*'a tefrika

biçiminde her gün yazarak oluşturdum. İyi yazmak kaygısıyla bunalıyordum. Ölüyordum... İştahtan, uykudan kalır, sonunda hasta düşerdim. Şiddetli sinir acıları geçirirdim. Zâten sağlam, dayanıklı bir bedene sahip değilim. Her bakımından inanılmaz bir perhiz yapma sâyesinde yaşadım. Onurlu hayatımda münzevîler, çilekeşler belki benden daha günahlıdılar. (*Cadı Çarpıyor* 55)

Günlük bir eylem olarak romanı yazıp yetiştirmek, yazarın da metni oluşturma noktasında sancılı bir süreçten geçmesine neden olabiliyordu. Bunda yazarın kendi sanat gayesi dışında bir de okur beklentisini karşılayacak ölçüde bir kurmaca evreni yaratmanın sancısını çektiğini düşünmek mümkündür. Yine, yazarın kendi zihinsel ve ruhsal gerilimlerine ek olarak yayıncının ve okunmakta olan romanın her gün alıcısına, okuyucusuna ulaştırılması zorunluluğunun gerilimleri de düşünülmelidir. Bunlardan ötürü yazarın bu gerilim ve baskılardan uzak, kitap olarak neşredilmesi planlanıp yazılmış romanla; tefrika roman arasında normatif farklılıklar, ayrılıklar görülebilir. Elbette bunun için çok daha geniş çaplı bir araştırmaya ihtiyaç vardır.

Tefrika roman yazarının yayıncıyla ilişkisinin temelinde yatan bu ekonomik ilişki, yazarın yazma edimlerini de önemli ölçüde etkiler. Yayıncı da bu üretim ilişkisi içinde yazardan tefrikaları günü gününe yetiştirmesi konusunda titizlik gösterir, yetiştirilemeyen tefrikalar için alternatif yöntemler geliştirirdi. *İkdam* gazetesi başmuharriri Abdullah Cevdet, yazar Vecihî'nin yetiştiremediği tefrikalar için Hüseyin Rahmi'den istekte bulunduğunu 1921 yılında Faruk Nafiz'e *Yarın* dergisinde verdiği röportajdan öğreniriz:

İffet'i yazdım. O zamanlar maruf bir hikâye-nüvisimiz vardı: Vecihî.

Onun romanları, Namık Kemal'e benzetildiği hâlde, halk tarafından

heyecanla okunurdu. Fakat kendisi fazla intizamsız ve işretle me'luf olduğu için zamanında tefrika vermezdi. Cevdet Bey bana bir gün “Şu Vecihi’yi taklit ederek bir şeyler yaz!” dedi. Ben de *İffet*’i yazdım ki bu münasebetle Vecihî “Yahu, şu romanı her sabah okurken acaba ben mi yazdım? diye hayret ediyorum.” dedi, o kadar benziyordu.

(“Hüseyin Rahmi Beyefendi’yi Ziyaret” 11)

Cevdet Bey’in bu isteği yayınına başladığı romanın devamlılığını ve sürekliliğini sağlamaktır fakat bu refleks de gazetenin satışına etki eden, baskı sayısını belirgin ölçüde değiştiren tefrikalar dolayısıyladır. Ahmet İhsan Tokgöz’ün *Matbuat Hatıralarım*’da “edebi yayınların durmasıyla ortaya çıkan gelir eksikliğinden]” (156) bahsederek romanların gazete satışlarına önemli etki ettiğini göstermiş oluyor. Diğer yandan telif tefrika geleneğinin başlangıç noktası olarak kabul edebileceğimiz *Tercüman-ı Ahvâl*’in daha ilk sayısında Şinasi, tefrika ve gazete tirajı arasındaki şu ilişkiyi, tefrikanın tanımını da yaparak şöyle anlatır: “Avrupa ve mahâll-i sâire jurnallerinin ekserisinde olduğu misillü, gazetenin mahsusen tefrik olunan aşağı tarafıdır ki, orada mebâhis-i edebiyeye dercolunur. Buna fransızca *feuilleton* tabir ederler; hattâ âsâr-ı maarif mütalâasına meraklı olan adamlar, çok kerre gazeteyi bunun için alırlar” (“Tefrika ve Gazete Hakkında” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I* 513). Anlaşılabacağı üzere gazete satışıyla, tefrika romanın gazetede yayımlanıyor oluşu arasında doğru orantılı bir ilişki bahsetmek de mümkün görünmektedir. Dolayısıyla yayıncı ile yazar arasındaki ilişkiyi belirleyen ve besleyen şey öncelikli olarak ticari bir ilişkidir. Romanların aceleyle ve günlük bir şekilde yazılması, kimi zaman romanın sırf gazete satışını etkilemesi için okuyucunun ilgisini çekecek kimi zaman—daha önce değinildiği üzere—onun “ucuz

edebiyat” olarak adlandırılmasına da neden olan şeylerden biri bu ticari ilişkinin sonucudur.

Ahmet Mithat Efendi’nin *Dürdane Hanım* tefrika romanını anlatıbilimsel bir incelemeye tabi tutan Erol Köroğlu, bu tip romanların, araştırmacılar için, “‘tefrika roman’ oluşları nedeniyle çok daha dinamik ve çok yönlü bir okumayı gerektir[diğini]” belirtir (130). Bu dinamik yapı, yayımlanan kurmaca tefrikanın süreklilik içinde yayımlanmasıyla birlikte okuyucusunu da canlı tutmasıyla ilişkilendirilebilir. Yani belirli periyotlarla tefrika romanı takip eden bir okuyucu için de dinamik ve aktif bir süreç başlamış olacaktır; gazeteyi satın alacak, takip edecek, bekleyecek ve parçalara ayrılmış okuma sürecine katılmış olacaktır. Böylelikle bir tefrika romanın ortaya çıkış sürecinde hem yazar hem de okuyucu periyodik bir düzeni takip eden yazma ve buna bağlı gelişen okuma sürecini yürütmüş olur. Bu ilişki içinde okuyucunun da takip ettiği metin için beslediği merak, metinden ve yazardan beklentilerle perçinleşecek kimi zaman onun, okuduğu metnin kurmaca olduğu kabulünü değiştirecektir.

Ekonomik ilişkiler dolayısıyla kimi zaman romanın okuyucu beklentisine göre değiştiğini kimi zamansa daha çok gelir getirmesi için uzatıldığını görebiliriz. Bu tip hikâyelerin çok rastlandığına dikkat çeken Okker ve West, Dickens’ın *Antikacı Dükkânı* (1840-42 [*The Old Curiosity Shop*]) romanında kadın karakterin hastalandığında okuyucuların çok heyecanlandığını, binlerce hayranın yazara mektuplar yollayarak Küçük Nell’in ölmemesi için ona yalvardığını fakat buna rağmen karakterin yazar tarafından öldürüldüğünü naklederler. Hatta bu olay üzerine, rivayete göre bir meclis üyesi romanın son bölümünü okuduktan sonra gözyaşlarına boğularak “Öldürmemeliydi onu!” diyerek onu dışarı atmıştır (“Serialization in

England and The U.S. ...” 731). Bunun çok daha fazla örneğine, farklı coğrafyalarda da rastlanabiliriz:

Athenaeum Club’da duyduğu bir konuşma yüzünden Trollope, *Son Barsetshire Günlüğü* (1866-67 [*The Last Chronicle of Barsetshire*]) eserindeki bir karakteri öldürmüştür. Trollope’un karakterleri geri dönüştürme tutkusuna hayıflanarak iki erkek okuyucu, “ters düştükleri” Bayan Proudie karakterinin başka bir kitapta geri döneceğine ilişkin kaygılarını dile getiriyorlardı. Bu konuşmaya katlanamayan Trollope, bu iki adama yaklaşıp kendini “fail” olarak tanıtmış ve “eve gidip hafta bitmeden onu öldüreceğine” söz vermiştir. Ve öyle de yapmıştır. Yusheng Sun’un Çinçe romanı *Haishang Fanhua Meng* (1898-1903 [*Şangay Gökemi Düşleri*]) heyecanla karşılanıp umut vaat eden satışlara ulaşınca Sun 30 bölümlük ilk planını 60 bölüme ve daha sonra da okkalı bir 100 bölüme çıkarmıştır. (aktaran Okker ve West, “The Serial Reader” 733)

Görüldüğü üzere yazarın okuyucu üzerinde yarattığı etki, onu kurmaca dünyanın içine çekmek ve tefrikanın yarattığı merak unsuruyla geliyor. Böylece okuyucu, takip ettiği kurmacanın periyodik olduğunu bildiği için kendi beklentilerine cevap verecek değişikliklerin yapılabileceğinin de farkında olacaktır. Bunun diğer tarafında bulunan yazar da metnini okuyucunun isteğine ya da ondan elde ettiği gelire göre değiştirme, dönüştürme, uzatma ya da kısaltma gibi hakları elinde bulundurur. Bu yüzden takip edilen bir metnin okuyucunun yaşamına etki ettiği ve okuyucunun metne olan rağbetiyle metnin değiştirildiği söylenebilir. Bununla birlikte tefrika romanın gazetedeki bir haber metniyle yan yana bulunması, onun kurmaca doğasına ilişkin kabulün okuyucu tarafından ne keredede ayırt edilebilir, sağlanabilir olduğu ise

başka bir sorun olarak karşımıza çıkar. Okuyucu için haberin sunduğu gerçeklik, tefrika için de düşünülüyor olabilir. Yani aynı düzlemde bulunan her iki metin de aynı biçimde algılanıyor olabilir. Böyleyse tefrikanın, okuyucunun gerçekliğine nüfuz eden tarafı daha iyi aydınlatılabilir.

Tefrika romanların tüm bu yönleriyle kapsamlı çalışmaları bekleyen bir alan olduğunu söylemek gerekiyor. Süreli yayınların ortaya çıkmasında kullanılan tekniklerin, yöntemlerin işleyişinden yayın içindeki görsel ve yazınsal çeşitliliğin boyutlarına kadar uzanan geniş bir çalışma alanı olarak görünüyor. Bu konuyla ilgili 2014 yılında başlayıp 2017’de sona eren “Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)” başlıklı, 113K497 numaralı proje dışında Osmanlı / Türk edebiyatı çalışmalarında başka bir çalışmaya rastlanmamaktır. Bu projeyle 150 süreli yayının taraması hedeflense de bunların dışında kalan yüzlerce süreli yayının çalışılmayı beklediğini belirtmek gerekiyor. Hele ki çok uluslu Osmanlı’da farklı dil ya da alfabelerle yayımlanmış süreli yayınlar düşünülünce karşımızda devasa bir alanın olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla bu gibi projelerde henüz gizli kalmış metinler ortaya çıkarılıp buna göre sosyolojik ve siyasi analizler yapılsa da disiplinlerarası ortaklıkla kapsamlı verilere ulaşma imkânı da yakalamak mümkündür.

Tüm bunlar yanında Arap harfleriyle basılmış tefrika romanların diliçi çeviri sorunları dolayısıyla eksik ve hatalı kitap baskılarının yapıldığı, bunlara bağlı olarak gelişen metinsel aksaklıkların zincirleme hatalara neden olabileceği de unutulmamalıdır. Örneğin *Bir Muâdele-i Sevda* romanı 1946 yılında aynı adla; 1972 ve 1983’te *Aşk Batağı* adıyla 2002 yılında ise *Bir Sevda Denklemi* adıyla yayımlanmıştır. Bu romanlar günümüz Türkçesine kazandırılırken üzerinde yapılan değişikliklerle özgün metinden uzak hatta yeniden üretilmiş bir metinle karşı karşıya kalabiliyoruz. Özgün metinden uzak olan metne bir de baskı hataları eklenebilir.

Mesela, romanın 1972 baskısındaki kapakta *Aşk Batağı* olarak çevrilen adının, ön sözde “bugünün zevkine göre *Aşk Yatağı* olarak” değiştirildiği söylenmektedir (*Aşk Batağı* 6). Dolayısıyla tefrika romanların kapsamlı bir çalışmayla diliçi çevirilerinin, edisyonlarının yapılmasına ayrı bir titizlik göstermek gerekmektedir.

Sonuç olarak romanın yayımlanışından yaklaşık 30 yıl sonra ortaya çıkan bir röportaj metni, tefrika bir romanın yayım aşamasında değişikliğe uğrayarak romanın olay örgüsünde yapılmış bir değişikliği ifade ediyordu. Yazarın bu ifadesinin doğru olma ihtimali öncelikli olarak metnin kendi olay örgüsünde arandı. İkinci bölümde Bedia’nın bir kutu toz içerek 3-4 aylık cenini düşürmesi ve buna rağmen kendinde tıbben herhangi bir zarar olmaması, yazarın ön sözde vurguladığı gerçekçilik anlayışıyla ters düşmüştü. Bu bölümde de romanın bu kırılma noktasının, yazarın röportajda verdiği bilgiye dayanarak doğru olabileceği ve metnin okunup değerlendirme, anlamlandırma süreçlerini değiştirdiği gösterildi. Romandaki değişikliğin nasıl meydana gelmiş olabileceği sorusu, yazarın tefrika roman yazma pratiğini incelemeyi gerekli kıldı. Tefrika romanın gelişim seyri, hem dünya edebiyatına hem de Osmanlı edebiyatına bakılarak kısaca anlatıldı. Yayıncı, yazar ve okuyucu ilişkilerini belirleyen, arkasında karmaşık bir ekonomik sistemin bulunduğu yayım sürecinin olduğu tespit edildi. Genel hatlarıyla değinilen bu ilişkilerin sonucunda, yazarın röportaj metninde söylediği gibi romanın olay örgüsüne müdahale etmiş olabileceği, dünya edebiyatından örneklerle de desteklendi.

SONUÇ

Bu tezde, Hüseyin Rahmi'nin 1899'da yayımlanan *Bir Muâdele-i Sevda* romanının hem ön sözü hem de roman yayımlandıktan 30 yıl sonra yazar tarafından verilen röportaj metnlerinin; romanın okunma, anlamlandırılma ve değerlendirilme süreçlerini etkilediğini iddia ettim. Bunun için yöntem olarak Gérard Genette'in *Paratexts: Thresholds of Interpretation* adlı çalışmasını temel alarak romanının çerperinde bulunan ön söz ve romanın çevresinde duran röportajları değerlendirmeye alarak romanın yakın okumasını yaptım.

Tezimin birinci bölümde romanın ön sözünde vurgulanan meseleler gün ışığına çıkardım. Böylelikle özgün, yazara ait ön sözün roman hakkında okuyucuyu yönlendirme biçimlerinin neden ve nasıl geliştiğini ortaya koydum. Yazarın roman türünü tarif ederken onu masal, seyahatname ve hikâye gibi türlerden gerçekçilik bağlamında ayrıştırdığını; roman, hikâye gibi türlerin “yalan”la bir manada gören yazarın roman deyince onu akla yatkın, inanılmaya değer ve hakikatten beslenen bir tür olarak tanımladığını tespit ettim. Bunun yanında ön sözde, yazara mektup yazarak karısından intikam almayı, onun bir roman formu içinde anlatılması suretiyle gerçekleştirme düşüncesini ortaya çıkardım. Genette'in, ön sözün iki temel işlevi yerine getirmek için yazıldığını; bunların ilkinin metnin “neden” okunması, diğerinin metnin “nasıl” okunması gerektiği amaçlarına hizmet ettiği düşüncesinden hareket ettim. Ön sözün gerçeklik, önem, paratoner, ahlaki ve toplumsal yararlılık

işlevleriyle kullanıldığını gözlemledim. Genel anlamda ön sözün, yazara güvenli bir alan açan bir paratoner olduğu iddiasını savunarak bunun, metnin gerçekçiliğini de arttırdığı sonucuna ulaştım. Buna göre romanın “neden” okunması gerektiği sorusunun kadın meselesine, “nasıl” okunması gerektiği sorusunun ise gerçekçilik meselesine işaret ettiğini ortaya çıkardım.

İkinci bölümde, yazarın gerçekçilik anlayışını belirginleştirmek için 19. yüzyıldaki hayaliyun-hakikiyun tartışmalarına dönerek yazarın tefrika piyesi *İstiğrak-ı Seherî*’yi değerlendirmeye alıp sonrasında Ahmet Mithat ve Halit Ziya’nın hayal ve hakikat hakkındaki düşüncelerini inceledim. Halit Ziya, Beşir Fuad ve Hüseyin Rahmi’nin gerçekçilik anlayışlarının hakikatten beslenme, müşahade, sebep-sonuç ilişkisi ve yaratılan karakterlerin kendi ağız özellikleriyle konuşturulması noktalarında benzerlikler gösterdiğini ortaya koyarak Rahmi’nin ön sözdeki gerçekçilik anlayışını kavramsal olarak belirginleştirmeye çalıştım. Yazarın gerçekçilik anlayışının hem Beşir Fuad hem de Halit Ziya’yla benzerliklerinin yanında farklılıklarının da olduğunu tespit ettim. Tasvir konusunda ve kurgu hazırlama tekniğiyle ilgili Hüseyin Rahmi’nin anlatısına olan mesafesi değişkenlik gösterdiği için teknik anlamda Halit Ziya’dan büyük oranda farklılık gösterir. Diğer yandan yazarın bu roman özelinde müşahade etme yöntemi, yalnızca romandaki bir dinleyici yani aktarıcı olmasıyla ortaya çıkar. Rahmi bu romanında tavrını, gözlemlediklerini uzun tetkikten geçirmekten yana değil, hikâyeyi anlatıp tasvire olabildiğince az başvurmaktan yana olmuştur.

Romanın gerçekçi bir tarzda yazıldığını fakat yine akla yatkın olmayan taraflarını da ortaya koyup romanın kadın hakkındaki tematik dikkatini incelemeye aldım. Kocasını aldatan kadın karakterin ve “sevda muâdelesî”ni oluşturan diğer karakterlerin bir sebep-sonuç ilişkisiyle arzuları ve istekleri peşinde koştuğunu,

yazarın herhangi bir yorumda bulunmadan karakterleri sergilediğini gösterdim. Aldatan kadının romanda öldürülmeyişini, roman sonunda âşığıyla evlendirilişini yazarın bu tarafsız tavrıyla ilişkilendirdim. Kadının rızası dışında bir evliliğe zorlanması durumunu eleştiren yazarın, kadın karakteri zina yaptığı için öldürmemesini, onun “dekor ressamlığı” yaptığı iddiasıyla koşutluk içinde değerlendirmeye aldım. Böylece romanın ön sözünde vurgulanan kadından intikam alma fikrinin, ondan kamuya açık bir kanal üzerinden, yaptıklarının ifşa edilip tüm mektuplarının ortaya dökülmesiyle gerçekleştiğini öne sürdüm.

Üçüncü bölümde, yazarın roman hakkında yaklaşık 30 yıl sonra verdiği röportaj metinlerini değerlendirmeye aldım. Bu röportajlarda yazar, romandaki aldatan kadın karakter Bedia’yı romanın sonunda öldürmek istediği hâlde, bir yerde rastladığı benzer hâldeki okuyucusunun durumunu dikkate alarak onu öldürmediğini ve bu yüzden okuyucularından tepki aldığını “itiraf” ediyordu. Acaba yazar verdiği röportajlarda doğru mu söylüyordu? Genette’in çevremetin (İng. *epitext*) olarak tanımladığı, metnin görece uzağında olan dışmetinlerden olan röportaj metni, yazara ait olduğu ve üç farklı zamanda neredeyse aynı şekilde tekrar edildiği için dikkate aldım. Kadın karakterin gerçekten öldürülmek istenip istenmediği, bir önceki bölümde “akla yatkın” olmayan, kadın karakterin toz ilaç alıp “3-4 aylık” cenini düşürmesi ve bunun karşılığında tıbben zarar görmemiş olmasıyla ilişkilendirdim. Bu değerlendirmeye yazarın röportajda söylediklerinin doğru olabileceği romanın olay örgüsündeki bu kırılmayla ortaya koymaya çalıştım. Ayrıca tefrika roman olan *Bir Muâdele-i Sevda*’nın okuyucu müdahalesine nasıl açık olabileceğini belirlemek için tefrika romancılığın ne olduğuna, nasıl işlediğine dair bir tartışma yaptım. Yazarın tefrika romancılıktan elde ettiği kazancın ne şekillerde gerçekleştiğini, yayıncının ve okurun da dâhil olabildiğini, metin üretim sürecinin nasıl işlediğini yazar özelinde

inceledim. Yazarın, tefrikadan kazancının kitaptan daha çok olduğunu, tefrikayı yetiştirebilmek için yaşadığı gerginliklerin, yazma edimlerini de etkilediğini gösterdim. Bunun yanında, dünya edebiyatında da metne müdahale etme durumlarının olduğunu ortaya çıkararak yazarın bu romandaki olay örgüsünü değiştirebileceğini savundum. Sonuçta yazarın röportaj metinlerinden haberdar olmayan bir incelemeyle onun hem edebiyat tarihinde hem de okuyucu nezdinde değerlendirilmelerinin nasıl değişebileceği; hatalı, eksik, genelgeçer değerlendirmelerle anlaşılabileceğinin olduğunu, romanın dışmetinleriyle göstermeye çalıştım.

Tezin öncelikli amacı, Osmanlı / Türk edebiyatı çalışmalarına dışmetin terminolojisini bir roman özelinde sunmak, bu dışmetinlerle birlikte okunan edebî metinlerin değerlendirilme süreçlerine nasıl müdahale ettiğini / edebileceğini sergilemektir. Ayrıca edebî metinlerin dışında kalan ve edebiyat tarihyazımına da kaynaklık eden dışmetinlerin, metnin edebiyat tarihindeki konumunu değiştirebilecek öneme sahip olabileceğini göstermektir. Tüm bunlar yanında Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi uzun bir yazma serüvenine onlarca kurmaca yapıt sığdıran bir yazarın edebiyat anlayışını, romanının ait olduğu edebî dönem / bağlam içinde değerlendirebilmek için bu metotla bir okuma modeli sunmaktır.

Tefrika romanların üretim dinamiklerine de dikkat çeken bu çalışmanın, özellikle Arap harfli Osmanlı / Türk romanlarının geniş çaplı araştırmalarla gün yüzüne çıkarılması noktasında küçük bir çağrıyla da içerdiğini söylemek gerekiyor. Bu romanların kapsamlı çalışılmasıyla hem edebiyat tarihyazımına büyük katkılar sağlanmış olacak hem de titizlikle hazırlanan bu romanlar edebiyat okuyucu ve araştırmacılarına kazandırılacaktır. Romanları çeşitli edebiyat kanonlarına giren Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi çok üretken bir yazarın metinleri bile diliçi çeviri

sorunları, abartılı kitap kapak tasarımları, baskı hataları vb. dolayısıyla problemleri bir külliyyatın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Genette, dışmetin çalışmasına illüstrasyon ve süreli yayın meselelerini dâhil etmediğini, bununla ilgili ayrıca uzmanlıkların getirdiğini söyler. Bu sorun tefrika roman çalışmaları için de geçerlidir. Fakat süreli yayın içindeki dışmetinsel ilişkilerin deşifre edilmesi ilginç sonuçları da ortaya çıkaracak gibi görünmektedir.



SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Acun, Niyazi. “Gürpınar’ın Gençlere Önerisi.” Hüseyin Rahmi ile röportaj, *Son*

Telgraf, no: 425-11, 24 Haziran 1937, s. 5.

Ahmet Mithat. *Ahbar-ı Âsara Tamim-i Enzar: (1307-1890) Edebi Eserlere Genel Bir Bakış*. Haz. Nüket Esen, İletişim, 2003.

———. “Muhabere-i Aleniye: Hüseyin Rahmi Beyefendi’ye.” *Edebiyat Yazıları 1*.

Haz. Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, 2016, s. 270.

———. “Kariînle Hasbîhâl.” *Müşahedât*. Haz. Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, 2013.

Beşir Fuad. *Şiir ve Hakikat: Yazılar ve Tartışmalar*. Haz. Handan İnci, Yapı Kredi Yayınları, 1999.

———. *Victor Hugo*. Beşir Fuat, *Şiir ve Hakikat*, s. 33-156.

———. “Biraderim Fuad Beyefendi.” Menemenlizâde Mehmet Tahir, *Şiir ve Hakikat*. s. 161-71.

———. “Gayret’in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele.” Beşir Fuat, *Şiir ve Hakikat*, s. 173-88.

———. “Beşir Fuad Beyefendi’nin *Victor Hugo* Ünvanlı Eserlerine Dair Yazdığım Makaleye Mukabil *Saadet* Gazetesiyle Neşreyledikleri Varakaya Cevaptır.” Menemenlizâde Mehmet Tahir, *Şiir ve Hakikat*, s. 189-205.

———. “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’ nin *Gayret*’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap.” Beşir Fuat, *Şiir ve Hakikat*, s. 206-40.

- Cankara, Murat. “Ahmet Mithat ve Beşir Fuad’a Göre Gerçekçilik.” Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, 2004.
- Çelik, Özge. “Kuramsal Metinlerin Çevirisinde Yanmetinler ve İşlevleri.” Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2008.
- Durgun, H. Harika. “Romantik Edebiyatın Eleştirisi Bağlamında Hüseyin Rahmi’nin ‘İstiğrak-ı Seherî’si.” *Yeni Türk Edebiyatı*, no: 5, Nisan 2012, s. 29-40.
- Delafield, Catherine. *Serialization and the Novel in Mid-Victorian Magazines*. Routledge, 2016.
- Efdal Sevinçli. *Hüseyin Rahmi Gürpınar: İnceleme*. Arba Yayınları, 1990.
- Esen, Nüket. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın İki Romanında Anlatım.” *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İletişim, 2006, s. 112-39.
- Enginün, İnci ve Zeynep Kerman. *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri: 1860-1923*. Dergâh Yayınları, 2011.
- Faruk Nafiz. “Hüseyin Rahmi Beyefendi’yi Ziyaret.” Hüseyin Rahmi ile röportaj *Yarın*, no: 8, 1 Aralık 1921, s. 10-11.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin, Cambridge UP, 1997.
- Göçgün, Önder. *Hüseyin Rahmi Gürpınar: Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. Kültür Bakanlığı, 1993.
- Gökçek, Fazıl. *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. Dergâh Yayınları, 2014.
- Günaydın, Ayşegül Utku. “Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923).” Yayımlanmamış doktora tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, 2012.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Aşk Batağı*. Atlas Kitabevi, 1972.
- . *Bir Muâdele-i Sevda*. Hilmi Kitabevi, 1946.

- . *Cadı Çarpıyor: Zamane Eleştirmenlerine Cevap; Şakavet-i Edebiyye : Edebiyat Haydutluğu*. Haz. Kemal Bek, Özgür Yayınları, 1998.
- . “Edebiyatımız Hakkında Hüseyin Rahmi Bey Ne Diyor?” Söyleşiyi yapan: Kenan Hulusi. *Gazetecilikte Son Yazılarım 4: Söyleşiler ve Paul Bourget’den Çevirdiği Andre Corneli Romanı*. Haz. Abdullah ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, 2006, s. 48-51.
- . *Gazetecilikte Son Yazılarım 1: Basın ve Basın Özgürlüğü*. Haz. Abdullah ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, 2001.
- . *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*. Haz. Kemal Bek, Özgür Yayınları, 1998.
- . “Nasıl Yazıyorsunuz?” Söyleşiyi yapan: Hikmet Feridun. *Gazetecilikte Son Yazılarım 4: Söyleşiler ve Paul Bourget’den Çevirdiği Andre Corneli Romanı*. Haz. Abdullah ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, 2006, s. 61-54.
- . *Son Arzu*. Haz. Tahir Nejat Gencan, Atlas Kitabevi, 1984.
- Hüseyin Rahmi. *Bir Muâdele-i Sevda. İkdâm*, 12 Kânunusani 1899-19 Mart 1899, 54 Tefrika bölümü.
- . *İstiğrak-ı Seherî. Tercüman-ı Hakikat*, 2515-2518, 3-6 Teşrinisani 1886, 4 Tefrika bölümü.
- “Illocutionary Force.” *University of Pennsylvania*,
<http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/dravling/illocutionary.html> Erişim tarihi: 10.04.2017
- Kansu-Yetkiner, Neslihan ve Nihal Yetkin-Karakoç. “Yüzyıllık Süreçte Tevfik Fikret’in *Şermin* Yapıtı Bağlamında Diliçi Çeviri ve Yanmetin Olgusu.” *Bilig*, no: 75, Güz 2015, s. 195-225.

- Kaplan, Mehmet, İnci Enginün, ve Birol Emil. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*. Marmara Üniversitesi Yayınları, 1988.
- Kefeli, Emel. *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*. Kitabevi, 2002.
- Köroğlu, Erol. “Aşırılık, Suç ve Düzeni (Tefrika) Romanda Yazmak: *Dürdane Hanım Örneği*.” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, vol. 47, 2014, s. 127-170.
- Law, Graham. *Serializing Fiction in the Victorian Press*. Palgrave Macmillan, 2001.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964.
- Okker, Patricia ve Nancy West. “Serialization.” *The Encyclopedia of The Novel*. Haz. Logan, Peter Melville vd. Wiley, 2014, S.730-31.
- . “Serialization in England and The U.S: Beginnings Through The 1870s.” *The Encyclopedia of The Novel*. Haz. Logan, Peter Melville vd. Wiley, 2014, s. 731-32.
- . “The Serial Reader.” *The Encyclopedia of The Novel*. Haz. Logan, Peter Melville vd. Wiley, 2014, s. 732-36.
- Melton, James Van Horn. *Aydınlanma Avrupasında Kamunun Yükselişi*. Çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- Mete-Yuva, Gül. *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları: İnceleme*. Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Naci Sadullah. “Muharrirler Ne Kazanırlar? Eskiden Ne Kazanırlardı, Şimdi Ne Alıyorlar, En Çok Para Kazanan Kimlerdir?” Hüseyin Rahmi ile röportaj. *Son Posta*, no. 1046, 24 Haziran 1933, s. 1, 11.
- Namık Kemal. *Celâleddin Harzemşah*. Haz. Oğuz Öcal, Akçağ Yayınları, 2005.
- Okay, M. Orhan. *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*. Hareket Yayınları, 1969.

- Sadrettin, Mecdi. “Büyük Romancımız Hüseyin Rahmi Bey’le İki Saat.” Hüseyin Rahmi ile röportaj. *Yeni Kitap*, no. 3, 3 Temmuz 1927, s. 20-28.
- Sazyek, Hakan ve Esra Sazyek. *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Akçağ Yayınları, 2008.
- Serdar, Ali. “Hüseyin Rahmi’nin Romanlarında Ahlak Sorunsalı.” Yayımlanmamış doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, 2007.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Hilmi Kitabevi, 1944.
- Sevinçli, Efdal. *Hüseyin Rahmi Gürpınar: Yaşamı, Sanatçı Kişiliği*. Arba Yayınları, 1990.
- Seviner, Zeynep. ““Tabiiliğin Medar-ı Azamı’: Ahmet Mithat Ahlakçılığı ve Natüralizm.” *Merhaba Ey Muharrir!: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. Haz. Erol Köroğlu ve Nüket Esen, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006, s. 84-96.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 1977.
- Tanrıninkulu, Abdullah. *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Toker Yayınları, 1974.
- Tezerdi, Erkut. “Tanpınar’ın Kayıp Sayfaları Bulundu.” *Karar*, Karar Yayıncılık, 2017, <http://www.karar.com/hayat-haberleri/tanpinarin-kayip-sayfalari-bulundu-373620>. Erişim 3 Nisan 2017.
- Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Afa Yayınları, 1991.
- Tokgöz, Ahmet İhsan. *Matbuat Hatıralarım*. Haz. Alpay Kabacalı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Halit Ziya [Uşaklıgil]. *Hikâye: İnceleme*. Haz. Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Watt, Ian. *Romanın YükseliŖi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*.

Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2007.

Yalçın, Hüseyin Cahit. *Edebiyat Anıları*. Haz. Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları, 1999.



ÖZGEÇMİŞ

Doğduğu şehir Gaziantep’te ilk ve ortaöğrenimi gördükten sonra, lisans öğrenimini Gaziosmanpaşa Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde 2009’da tamamladı. Bir süre edebiyat ve Türkçe öğretmenliği yaptı. 2013 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’ne başladı. 2016 yılında “Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)” [Proje No: 113K497] adlı projede görev yaptı. 2015-2017 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Türkçe Birimi’nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalıştı.