

**AŞIRILIK, SUÇ VE DÜZENİ (TEFRİKA) ROMANDA YAZMAK:  
DÜRDANE HANIM ÖRNEĞİ**

**WRITING TRANSGRESSION, CRIME AND ORDER IN THE (SERIAL) NOVEL: THE CASE OF  
DURDANE HANIM**

Erol KÖROĞLU\*

**ÖZET**

Ahmet Mithat'ın, kendi gazetesi *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika ettikten sonra 1882'de kitap olarak yayınladığı *Dürdane Hanım* romanı, yazarın bugüne kadar en çok ilgi çeken romanlarından biri olmuştur. Ancak bu ilgi, ana karakterin bir "süper kadın" olması ya da romanın yeni icat edilen telefon cihazı üzerinden "fenni roman" türüne girmesi gibi çarpıcı ve eğlenceli özelliklerine yoğunlaşmakla yetinmiştir. Oysa bu roman teknik, tematik ve ideolojik açılardan sadece Ahmet Mithat romancılığını değil, tüm erken dönem Osmanlı-Türk romanlarını temsil edebilecek bir öneme sahiptir. Romana bu doğrultuda yaklaşacak bir okuma ve yorumlama çabası ise, bu romanın öncelikle bir tefrika roman olması noktasından hareket etmelidir. Romanın anlatsal ilerleyişi ve ideolojik tasarımı, tefrika roman formatıyla ilişkilendirildiğinde daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu makale romana bu açıdan yaklaştığında, gayet başarılı bir olay örgüsü dizilişiyle ilerleyen *Dürdane Hanım*'ın yazıldığı dönemde hem toplumsal hem de edebi aşırılık ve suçla nasıl başa çıkılacağını, bunlara sabır ve incelikte yaklaşılarak adaletin nasıl sağlanabileceğini ve elbette düzenin nasıl güçlü bir biçimde tesis edileceğini ortaya koyduğunu tartışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Mithat; *Dürdane Hanım*; tefrika roman; aşırılık, suç, düzen; öyküdünyası.

**ABSTRACT**

Ahmet Mithat's novel *Dürdane Hanım*, which was first serialized in his own daily *Tercüman-ı Hakikat* and then published as a book in 1882, has been one of his the most popular novels. Yet this popularity focused mainly on the more striking and amusing features of the novel, such as the protagonist's being a "superwoman" or the novel's aspiration to be a "scientific novel" by introducing the newly invented telephone in it. It is, however, important as the representative of not only Ahmet Mithat novels but also of the whole early Ottoman-Turkish novelistic field due to its technical, thematic and ideological aspects. A reading and interpretation endeavour that will approach it with this consciousness, should also start from the fact that this novel is a *roman-feuilleton*. Its narrative progression and ideological design become more explicit when they are correlated with the *roman-feuilleton* form. This article approaches the novel from this angle and discusses how the well plotted *Dürdane Hanım* sets forth the handling of social and literary transgression and crime, how justice is provided patiently and tactfully, and of course, how order is re-constituted more strongly at the end.

**Keywords:** Ahmet Mithat; *Dürdane Hanım*; roman-feuilleton; transgression, crime, order; storyworld

"Galata'dan geçerken birtakım geniş meyhaneler görürsünüz ki yirmi yirmi beş arşın arzinde ve kırk elli arşın tûlundadır. Bu meyhanelerin sokak cihetine karîb bir tarafında süslüce bir destgâh görüp de onun ön tarafında dahi kadim Yunanlıların işret rabbi olan Baküs'ün tasvir-i mestânesi musavver olduğuna bakarak bunları terakkiyât-ı hâzıra-i medeniyenin vücûda getirmiş olduğu yeni yetişmelerden zannetmeyiniz. Diğer cihetinde meyhanenin boylu boyuna iki veyahut üç sıra olarak yekdiğerinin üzerine dizilmiş olan beşer yüz kıyyelik fiçılara havâle-i nazar-ı dikkat buyurunuz.

Vâkıa bu fiçılar üzerinde numaralar dahi göreceğinizden devâir-i belediyenin dükkan ve hanelere numaralar koyduğu zamandan beri hatırlara gelmiş olan şu numaralar size bu fiçıların dahi henüz birkaç seneden beri hâdis şeyler olduğunu zannettirir ve bahusus bazı meyhanelerde bunların çividî veyahut beyaz renklere boyanmış görünmesi bu zannınızı kuvvetlendirir ise o fiçılar bi-aynihi elli beş yaşından sonra ustura ve ibrişim ve pomadalar ile kendisine gençlik ve tazelik vermeye çalışan kart ve kıranta herifler gibi şu zahiri tezyinata büründüklerinden dolayı zamanın şıkları gibi genç sayılmazlar. Yağmur yağış görmeyen meşe tahtaları kaç yüz sene

\* Yrd. Doç. Dr., Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

dayanabilirse bunların dahi oracıkta ne zamandan beri erbâb-ı ayş ü işretin hizmetlerinde kâim olduklarını ona göre tahmin edebilirsiniz; hem de bu tahmininizde mübalağa korkusu sizin yanımıza bile uğramaz.

Vâkıa şimdiki hâlde zikrolunan meyhanelerin ağlebinde işbu fiçılar boştur. Boş olmaları ise ne kadar ihtiyar olduklarını tahmine daha ziyade yardım eyler. Zira onların içinde mesken ittihaz eylemiş olan örümceklerin her biri hemen cesametini almış ve renkleri bozarmış olduğundan tarih-i tabîîye vukufunuz varsa bu örümceklerin yetmişer, seksener yaşında olduklarını hükümde tereddüt etmezsiniz.”<sup>1</sup>

Ahmet Mithat'ın, sahibi olduğu *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika ettikten sonra 1882 yılında kitap olarak yayınladığı *Dürdane Hanım* romanı böyle başlar. Yazarın en çok ilgi gören ve çeşitli defalar Arap alfabesinden Latin alfabesine aktarılan ya da sadeleştirilmiş/diliçi çevirisi yapılmış edisyonları yayınlanan başlıca romanlarından biridir *Dürdane Hanım*. Bununla birlikte, genelde yeni Türk edebiyatı çalışmalarında ama aşağıda yapılacak tartışmada daha iyi görüleceği üzere, özellikle Ahmet Mithat çalışmalarında rastlanan bir ihmal neticesinde, romanın ne zaman, tam olarak hangi tarihler arasında gazetede tefrika edildiğini bilmeyiz. Yine Ahmet Mithat çalışmalarında görülen bir ihmal ya da özellik doğrultusunda, belki Ahmet Mithat metinlerini yayına hazırlayanların ya da hakkında yazarların edebiyat tarihçiliğinde Ahmet Mithat'a (ve önemli belirleyicilerinden olduğu “Tanzimat romanı” dönemine) yönelik küçümseyici tavrın da etkisiyle, *Dürdane Hanım* belki, ondan da önce yayınlanmış ve Ahmet Mithat denince ilk akla gelen roman olan *Felâtn Bey ile Rakım Efendi* örneğinde de görüldüğü gibi, sadece ilginçliği ya da komik yönleri saptanarak bırakılmış, bu romanı ele alan araştırmacılar tarafından ayrıntılı yorumlama ilgisine mazhar olamamıştır. Oysa ben burada, *Dürdane Hanım*'ı ilk dönem Osmanlı romanlarının bütün önemli teknik, tematik ve ideolojik yönlerini bir araya getiren, söz konusu dönemi temsil gücüne sahip bir “sahne” olarak okumayı önereceğim. Bu, tamamıyla romanın anlatısal özelliklerinden kaynaklanan, bu özelliklere tabi olan bir okuma olacak.

### ***Dürdane Hanım*'a Anlatıbilimle Yaklaşmak**

Bu dönem romanları, aslında tüm kurmaca anlatılar ve özellikle romanlar için geçerli olan özellikleri içerir. Kurmaca anlatı çözümlenmesinde üzerinde durulması gereken unsurlar burada da önemlidir: Anlatıcı, kişileştirme, zaman ve mekânın kullanımı, öykü-olay örgüsü-söylem dizilişi vb... Ancak bunlardan

<sup>1</sup> Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım*, yay. haz. Hüseyin Alacatlı (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999), s. 1-2. Metinde romandan yapılacak bütün alıntılar bu edisyondan olup, sayfa numaraları alıntının ardından parantez içerisinde gösterilecek.

bazıları, erken dönem romanları için daha önemli ya da göze batar durumdadır. Örneğin anlatıcı konusu gibi. Erken dönem romanlarında ama özellikle de Ahmet Mithat romanlarında müdahil anlatıcının yeri çok önemlidir. O kadar ki, bu romanlardan “müdahil anlatıcı romanları” olarak söz etsek yanlış olmaz. Neredeyse bütün dillerdeki ilk romanlarda ön plandadır zaten bu özellik; roman biçiminin kaynağını oluşturan İngiliz ve Fransız edebiyatlarındaki 18. yüzyıl romanlarında da, onlardan ilham alan diğer dillerde –farklı zamanlarda– yazılmış ilk romanlarda da.

Nüket Esen, “Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı” başlıklı önemli makalesinde 1879 tarihli *Yeryüzünde Bir Melek* romanına yoğunlaşan ama konunun, özde tüm Ahmet Mithat ve genelde erken dönem romanlarıyla ilişkisini göstermiştir.<sup>2</sup> Esen, *Dürdane Hanım*'ın başından alıntılıdığım üç paragrafta da görülen müdahil anlatıcının (İngilizce *intrusive narrator*), anlatıyı “siz” diye hitap ettiği, karşısındaymış gibi konuştuğu ve hatta bazen diyaloga girdiği muhatap (*narratee*) ile ilişkisi üzerinden geliştirdiğini ortaya koyar. Anlatıcı ve muhatap, gerçek yazarın gerçek okurları etkilemek amacıyla kullandığı, gerçek dünyayla karakterlerin yer aldığı öyküdünyası arasına konumlandığı bir mekanizmadır. Bu mekanizma üzerinden, gerçek yazarın bizlere ulaştırmak istediği ideolojik mesaja güçlü ve ikna edici bir biçimde maruz kalırız.

Roman biçiminin henüz gelişmekte olduğu, yeterli sayıda ve tecrübe sahibi okurunun bulunmadığı erken dönemlerde bu anlatı özelliğine başvurulması önemli ve gereklidir. Ancak aşağıda *Dürdane Hanım*'daki işleyişine yeri geldikçe daha ayrıntılı bakacağımız müdahil anlatıcı ve muhatap konusu, erken dönem romanlarının talep ettiği okuma biçimini açıklamak için yeterli değildir. Gereklidir ama yeterli değildir. Çünkü bu metinler, öncelikle yukarıda andığım yeni oluşumları üzerinden, ancak belki bundan da önemli olarak, şu veya bu oranda “tefrika roman” oluşları nedeniyle çok daha dinamik ve çok yönlü bir okumayı gerektirirler. Müdahil anlatıcı-muhatab ilişkisi bu okumanın sadece bir unsurudur. O zaman, bu okuma biçiminin diğer unsurları neler olacaktır ve bu yöndeki bir çaba nelere dikkat ederek ilerleyecektir? Aşağıda öncelikle buna baktıktan sonra, tefrika roman olgusu ve bunun söz konusu okuma biçimiyle ilişkisine eğileceğiz.

Anlatıbilim alanında, özellikle son zamanlarda daha çok vurgulanan, hem bilişsel bilim hem de okur merkezli kuramların da desteğiyle önem kazanan, birbiriyle bağlantılı iki kavramsal yaklaşım var. Bunlara “anlatı dinamiği” (*narrative dynamics*) ve “anlatı ilerleyişi” (*narrative progression*) adı veriliyor. İlk bakışta birbirleriyle eşanlamlıymış gibi görünseler de, tam olarak

<sup>2</sup> Nüket Esen, “Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı,” *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* içinde: s. 20-34. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006).

örtüşükleri söylenemez. Bu tür bir örtüşmeden çok, aralarında bir tür uyumluluk ve birbirini destekleme bulunur. Anlatı dinamiği, anlatıbilimde formalist ve yapısalcı yaklaşımların “öykü-olay örgüsü” gibi keskin ve statik ayrımlarına karşı çıkışı içeren bir tür duyarlılıktır. Anlatının dinamizmine vurgu yapan araştırmacılar, anlatıyı ilerledikçe açılan ve gelişen, birbirleriyle bağlantılı bir unsurlar sistemi olarak algırlarlar. Ancak bu dinamizmde hangi unsurun daha fazla öne çıktığı konusunda bir anlaşma yoktur. Bununla birlikte anlatıda zamanın kullanılışı, olayörgüsü kuruluğu, başlangıç ve kapanışlar ile çerçeve anlatılar gibi unsurlar üzerinden dinamizmin üretildiğine inanılır. Wolfgang Iser gibi okur merkezli kuramcılar da, okurun metinle karşılaşmasındaki dinamizme dikkat çekmişlerdir.<sup>3</sup>

Anlatı ilerleyişi kavramını ortaya atan James Phelan, tam da teknikle okurun etkileşimi noktasından yola çıkar: “Bir anlatının ilerleyişini ortaya koymak demek, bu anlatının tasarımı ile etkilerini ortaya koymak, belirli anlatı tekniklerinin çözümlenmesi ile anlatı etiği gibi daha kapsamlı meseleleri vurgulamak demektir.”<sup>4</sup> Phelan burada, iki dinamik sistemi bir araya getirmekte, anlatının başlangıçtan sona ilerleyişi ile bu ilerleyişe okurların vereceği tepkiye yoğunlaşmaktadır. Yani anlatının zamansal ilerleyişi ile bunun okurlara etkisi anlatı ilerleyişine yol açar. Bu ilerleyişi yaratan ve sürdüren şey ise, anlatıdaki karakterler ve başlarına gelen olaylar sırasında görülen kararsızlıklar ile söylem (*discourse*) düzeyinde, yani yazar, okur, anlatıcı ve muhatap arasında eşitsiz bilgi durumundan kaynaklanan gerilimlerdir. Anlatılar bu tür kararsızlık ve gerilimlerin ortaya çıkıp karmaşıklaşması ve sonunda en azından bir kısmının kapanış aracılığıyla tatmin edilmesiyle gelişir. Okurlar bunları izlerken çeşitli tepkiler verir; karakterleri değerlendirir, bu karakterlerle ilgili umut, arzu ve beklentiler geliştirir ve anlatının genel biçim ve gidişi hakkında geçici hipotezler inşa ederler.<sup>5</sup>

*Dürdane Hanım* ve genelde Ahmet Mithat romanlarını bu dinamizm üzerinden okumanın önemine birazdan yoğunlaşacağız. Ancak buna geçmeden önce anlatı dinamiği ve anlatı ilerleyişi yaklaşımlarıyla bağlantılı iki anlatıbilim kavramını daha vurgulamak gerekiyor: Öyküdünyası (*storyworld*) ve garkolma (*immersion*). Öyküdünyası kavramı, anlatıbilime bilişsel yaklaşımların bir katkısı. Bir anlatıyı kavramanın, metinsel ipuçları ve bunların mümkün kıldığı çıkarımlar temelinde öyküdünyalarının yeniden inşa edilmesi anlamına geldiği düşüncesinden kaynaklanıyor. Anlatıbilime bilişsel yaklaşımın önemli

<sup>3</sup> Bu konuda bkz. Brian Richardson, “Narrative Dynamics,” David Herman, Manfred Jahn ve Marie-Laure Ryan, yay. haz., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* içinde: s. 353-354 (Londron and New York: Routledge, 2005) ve Brian Richardson, yay. haz., *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (Columbus, Ohio: The Ohio State University Press, 2002).

<sup>4</sup> James Phelan, “Narrative Progression,” *Routledge Encyclopedia*, s. 360.

<sup>5</sup> Phelan, a.g.m., s. 359.

temsilcilerinden David Herman’a göre öyküdünyaları; yorumlayıcıların bir anlatıyı kavramaya çalışırken kimin kime ve kim aracılığıyla, ne zaman, nerede, neden ve ne biçimde ne yaptığını konumlandırmaya çalıştıkları zihinsel modellerdir. Öyküdünyaları hem yukardan aşağıya hem de aşağıdan yukarıya işlerler: Yukardan aşağıya işleyişte, diyelim *Dürdane Hanım* romanının öyküdünyasında cep telefonları bulunmadığı gibi, yeni bir icat olarak romana giren telefonun da bildiğimiz karşılıklı konuşmayı sağlayan alet değil, karşı taraftaki sesi kablo aracılığıyla bulunulan noktaya taşıyan bir tür diyafon olduğu bilinir. Aşağıdan yukarıya işleyişte ise, metin ilerledikçe ortaya çıkan her yeni anlatı ipucusu üzerinden tüm öyküdünyası yıkılır ve yeniden kurulur. Yani yukarıdan aşağı işleyiş sabitken, aşağıdan yukarı işleyiş sürekli değişkendir. Ancak öyküdünyası kavramını bildiğimiz öykü-olayörgüsü ayrımından farklı kılan şey, sadece zamansal olarak ne olup bittiği değil, bu dünyada var olan ve eyleyen kişilerle onların başlarına gelenleri, tüm bir anlatı ekolojisi içerisinde takip etmek ve buna hem duygusal hem bilişsel olarak tepki vermektir.<sup>6</sup>

Anlatıyı bu türden bir öyküdünyası olarak tahayyül edince, bu öyküdünyasına giriş de bir tür garkolma ya da emilme üzerinden gerçekleşir. Metinden kaynaklanan bazı teknikler ve sözcük kullanımları üzerinden okurlar öyküdünyasına garkolurlar.<sup>7</sup> Bu, bir tür simülasyon sürecidir ve daha ziyade görsel anlatılarda mümkün olduğu düşünülmüştür. Oysa anlatının dilsel özellikleri, anlatıcı-muhatap ilişkisi, serbest dolaylı anlatım ve bilinç akışı teknikleri ya da betimlemeler üzerinden okurun öyküdünyasına emilmesi ve gittikçe artan bir biçimde garkolması sağlanır. Erken dönem romanları gibi, hem okurunun anlatıyı kavrama tecrübesine/becerisine güvenemeyen hem de ideolojik olarak bu okuru etkisi altına almak isteyen metinlerde garkolma önemlidir. Çok farklı roman teknikleri ve akımlarıyla karşılaşmış günümüz okuruna komik ve ilkel gelen pek çok özellik, o günün okurunu kurulan öyküdünyasına daha fazla çekmek ve etki altına almak için üretilmiştir.

Bu noktada tefrika olgusunu tartışmaya sıra geliyor. Çünkü tefrika roman olgusu, Osmanlı’da romanın ortaya çıkış tarihinde belirleyicidir. Bunu göz ardı eden ya da etkisini görmezden gelen her okuma, o günün yazarlarının kafasında yer alan ve hedefledikleri okur modelini görmezden geliyor demektir. Aslında roman tarihinde tefrikaların da farklı biçimleri vardır. Romanın 18. yüzyıl İngiltere’deki ilk örneklerinden itibaren tefrika görülmüştür. Örneğin Samuel Richardson ünlü romanı *Clarissa*’yı araları açık ve kalın üç parça olarak yayımlar: I ve II. ciltler Aralık 1747’de, III ve IV. ciltler Nisan 1748’de, V ila VII. ciltler de Aralık 1748’de yayımlanır. Bunun sebep-i hikmeti, bir mektup-

<sup>6</sup> David Herman, “Storyworld,” *Routledge Encyclopedia*, s. 570. Bu konuda kapsamlı bir çalışma için bkz. David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002).

<sup>7</sup> Bkz. Jean-Marie Schaeffer and Ioana Vultur, “Immersion,” *Routledge Encyclopedia*, s. 237-239.

roman olan *Clarissa*'nın okurlar tarafından sanki gerçek zamanda üretilmiş mektuplar olarak okunmasını sağlamak ve böylece gerçekçilik etkisini arttırmaktır.<sup>8</sup>

Tabii tefrika denildiğinde, bizler genellikle süreli yayınlarla günlük gazetelerde yayınlanan, dünün radyo tiyatrosu/arkası yarım piyesleri ile bugünün dizi filmlerini andıran roman yayınlarını anlıyoruz. Bu doğrultuda “dizi roman” ya da “parçalı roman” kavramları belki de daha kapsayıcı olur. Nitekim özellikle 19. yüzyılda gerek Batı Avrupa’da gerek Osmanlı coğrafyasında pek çok romanın önce gazetede tefrika edildiği, sonra cüzler halinde yayımlandığı ve en sonunda da tamamlanmış kitap formunda satıldığı görülecektir. Ancak bu aşamaya varılması bir yana, gazete tefrikası özellikle bir 19. yüzyıl icadıdır ve matbuat kapitalizminin en büyük ve başarılı buluşlarından biri olacaktır. Osmanlı’ya tefrika ilk kez *Tercüman-ı Ahval*’in çıkmaya başlamasıyla, bu gazetenin 22 Ekim 1860 tarihli ilk sayısı ile girmiştir. Şinasi hem, kelime anlamına uygun olarak, gazetenin ilk sayfasında bir “mahsusen tefrik olunan aşağı taraf” a yer verir ve burada ünlü oyunu *Şair Evlenmesi*’ni parçalar halinde yayımlayarak tefrika geleneğini başlatmış olur. Yani tefrika Türkçe matbuat alanına bir romanla değil, bir tiyatro oyunuyla girmiş olur. Şinasi aynı tarihli gazetede, soru-cevap yöntemiyle “Tefrika ve Gazete Hakkında” bilgiler de verir:

“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. Sâir muharrerâta hâle verilmeksizin gazeteden şu parçanın kesilip ayrılması mümkün olduğu için, terâküm edenleri sırasıyla bi’t-tertib murad olunduğu halde bir kitap şekline konulur. Biz dahi gazetemizin bu usulde tanzimini emel edindiğimize mebnî, birinci yaprağının aşağı iki sayfasını hatt-ı ufkî ile tefrik ve tefrika nâmını tahsis ve tenmik eyledik.”<sup>9</sup>

Şinasi 1860’ta bunu her ne kadar sadece tefrika olarak tanıtır da, okurların asıl görmek istediği, daha doğrusu isteyeceği şey “tefrika roman”, Fransızcasıyla *roman-feuilleton* olacaktır. Şinasi’nin tanımladığı biçimsel özelliklerle 19. yüzyılın ilk yarısında Fransa’da başlayan bu buluş modern kitlesel gazeteciliğin yolunu açmıştır. 1836’da Emile de Girardin ilk düşük fiyatlı gazeteyi çıkarmak amacıyla *La Presse*’i kurar. Bu dönemde gazeteler

<sup>8</sup> Tom Keymer, “Reading Time in Serial Fiction before Dickens,” *The Year Book of English Studies*, vol. 30, Time and Narrative (2000): s. 39.

<sup>9</sup> Şinasi, “Tefrika ve Gazete Hakkında,” Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, yay. haz., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I (1839-1865)* içinde: s. 513 (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1974).

günlük olarak değil, üç aylık abonelikler aracılığıyla satılmaktadır ve Girardin’in amacı abonelik ücretini yarı yarıya düşürerek abone sayısını ve böylece gazete verileri ilanların miktarı ile fiyatlarını yükseltmektir. Bu amaçla, gazetenin ilk yaprağının alt dördte birlik bölümü tefrika yayınına ayrılır. Bu yöntem başarılı olur ve gazete aboneleri bu uygulamadan önceyle kıyaslanamaz sayılara ulaşır. Böylece gazetecilik gerçek anlamda kapitalist bir girişim ve dolayısıyla siyasi olarak da önemli bir kurum haline gelmektedir.<sup>10</sup> Bir yandan tefrika roman gazete sattırırken, diğer yandan gazete okuyanlar roman okuru haline de gelmektedirler.

19. yüzyılın en ünlü tefrika romanı ise, Eugène Sue’nun *Les Mystères de Paris* (Paris’in Esrarı) romanı olacaktır.<sup>11</sup> Roman o kadar başarılı olmuştur ki, kral ve bakanlarına kadar her sınıftan insanın yeni sayıları merakla beklediği söylenir. Nitekim, tefrika romanın popülerleşmesiyle birlikte, bir tefrika romancı tipi de ortaya çıkmış olmaktadır. Bu yazar sadece kalemiyle geçinmekle kalmamakta, aynı zamanda yazdığı satır başına para aldığı için neyi ne kadar yazacağını, tefrikayı nerede keseceğini iyi bilmektedir. Ayrıca abonelikler her üç ayda bir yenilendiğinden, yenileme zamanı geldiğinde tefrika romanın çok heyecanlı bir gerilim zirvesine ulaştırılmış olması gerekir ki, abonelikler tazelensin ve okur sayısı düşmesin.<sup>12</sup>

Tefrika romanın okuyucu üzerinde inanılmaz bir etkisi vardır. Kimi okurların okumayazma bile bilmediklerini, kahvelerdeki toplu okumalar üzerinden bu romanları izlediklerini de belirtmek gerekir. Zaten romanın ilk ortaya çıkışında “gerçekmiş gibi yaptığı”nı, yazılanların bir sayfada gerçek olduğu belirtilirken izleyen sayfalarda bunun bir kurmaca olduğunun söylendiğini, okurun iki arada bırakıldığını biliyoruz. Gazetede yayınlanan tefrika roman pek kültürlü ya da eğitilmiş olmayan okurların okuduklarının gerçek olduğuna daha fazla inanmalarıyla neticelenebilmektedir. Bunun, daha *roman-feuilleton* icat edilmeden yaşanan bir örneğini Tom Keyner anar. 18. yüzyıl romancısı Richardson’ın ilk romanı olan *Pamela* tek bir cilt olarak, bir kerede yayımlandığı halde, bir gazete izin almaksızın bir tür tefrikasını yayınlar ve o günlerde tutulan bir günlüğe göre, Lancashire’daki Preston’da bir sabah göndere bayraklar çekilir ve çanlar çalgınca çalınmaya başlar. Çünkü sabah

<sup>10</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass. ve Londra: Harvard University Press, 1992), s. 146-147.

<sup>11</sup> Roman 9 Haziran 1842 ila 15 Ekim 1843 arasında *Journal des Débats* adlı gazetede tefrika edilecektir. Brooks, a.g.e., s. 146. İsmail Habib Sevük, romanın 1882’de Ermeni harfleriyle Türkçe (*Esrar-ı Paris*) ve 1891’de Arap harfleriyle Türkçe (*Paris Esrarı*) çevrildiğini söylüyor. Nitekim Sue, Osmanlı edebiyat piyasasında 1880-1891 arasında oldukça revaçta görünüyordu ve binlerce sayfayı bulan romanları Türkçeye tercüme ediliyor. İsmail Habib Sevük, *Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garptan Tercüme*, cilt 2 (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1941), s. 248-249.

<sup>12</sup> Brooks, a.g.e., s. 147.

ulaşan gazete Pamela'nın en sonunda evlendiğini haber vermiş, bunun üzerine ahali kutlama yapmaya başlamıştır.<sup>13</sup>

Tefrikanın etkisi, iki parça arasında en azından 24 saatlik bir havalandırma alanı açmasından kaynaklanır. Bu aralık sayesinde, okurların anlatının o günkü parçası, bunun önceki tefrika parçalarıyla ilişkilendirilmesi ve yarın ne olacağı üzerine düşünceleri ve çevrelerindeki diğer okurlarla tartışabilmeleri mümkün olmaktadır. Böylece anlatı okurun gündelik hayatına dahil olmakta, tamamı tek bir kerede yayınlanmış bir kitaptan okuma tecrübesine göre çok daha farklı ve geniş zamana yayılan bir tecrübe sunmaktadır.<sup>14</sup> Dolayısıyla, öncelikle tefrika olarak yayınlanmış romanlara bugün bu artık önemsizmiş gibi yaklaşmak, onları günümüzün bir kerede yayımlanan romanları gibi değerlendirmek haksızlıktır. Bu türden bir yaklaşım, tefrika romanın üretim ve özgün alımlanma tarihine haksızlık olacaktır. Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında, romanın sonuna dair söyledikleriyle bu sonu göreceğimiz bitiş sayfası arasında belki 20-30 sayfa vardır ve bunu okumak en fazla yarım saatimizi alır. Dolayısıyla bugünün standartları açısından bu başarısız bir şeydir. Oysa romanı yayımlandığı sırada tefrika olarak okuyan okur için, anlatıcının romanın sonuna dair söyledikleriyle romanın son tefrika parçası arasında günler geçecektir. Bugün bu romanları okur ve değerlendirirken, aradan geçen bu günleri göz önünde tutmaya, romandaki tüm unsurları ve anlatı ilerleyişini, öyküdünyasının oluşumunu bu ilk "okuma zamanı/süresi" üzerinden düşünmeye çalışmalıyız.

### **Türkçede Romanın Ortaya Çıkışı ve Ahmet Mithat'ın Roman Anlayışı**

Bu noktada şuna da dikkat etmemiz gerekiyor: Edebiyat ve roman tarihçiliğimizde, Ahmet Mithat ya da Namık Kemal gibi ilk romancılarımızın neden o dönemdeki realist yazarlardan, mesela Balzac'tan etkilenmedikleri, niye özellikle romantik ve daha az önemli yazarlara yöneldikleri merak edilir. Bu soruya *roman-feuilleton* üzerinden yaklaştığımızda cevap basitleşmektedir. İlk romancılarımız roman okumaya başladıklarında Balzac değil, Sue ön plandadır; roman biçimi olarak da *roman-feuilleton*. Realist ve naturalist akımın öne çıkması için 1890'ları beklemek gerekecektir. Bu doğrultuda, Türkçede romanın ortaya çıkışını, Türkçede tefrika romanın ortaya çıkışı olarak algılamak daha anlamlıdır.

<sup>13</sup> Keymer, a.g.m., s. 38.

<sup>14</sup> Konunun modern bir örnek üzerinden tartışılmasıyla ilgili olarak bkz. Robyn Warhol, "Queering the Marriage Plot: How Serial Form Works in Maupin's *Tales of the City*", Brian Richardson, ed., *Narrative Dynamics* içinde: s. 229-248.

Bu nokta önemli, çünkü aslında 20. yüzyıl Anglo-Amerikan edebiyat çalışmalarından başlamak üzere, tüm dillerde roman tarihçiliği, romanın ortaya çıkışını seçkinci ve yüceltici bir tavırla değerlendirmiş, modern yazılı kültürün bir zaferi olarak roman geleneğinden, tüm dillerden gelen bir roman partenon/kanonundan söz etmişlerdir. Bu anlamda romanın ortaya çıkışı tartışması, bir "romanın icadı" tartışmasıdır da. Çünkü neyin roman olduğunu ve neyin olmadığını belirleyen retrospektif bir bakış vardır. Oysa bugün "ilk romanlar" dediğimiz şeylere, ilk yazıldıkları ve yayımlandığı sıralarda roman denilmeyebiliyor, bugün kesinlikle roman sayamayacağımız başka kurmaca anlatılarla bağlantılı sayılıp adlandırılabilirlerdi da. Ian Watt'ın ilk kez 1957'de kitaplaşan ünlü çalışmasının başlığında da (Romanın Yükselişi) işaret edildiği üzere, romanın bir güneş gibi yükseldiği düşünülüyordu. Watt'ın pek çok açıdan hâlâ çok önemli ve aşılamamış çalışması, romana seçkinci bakışıyla Amerikan Yeni Eleştirisi'nin edebiyat anlayışını roman tarihi alanına taşımış oluyordu.<sup>15</sup>

Türkçede romanın ortaya çıkışı konusu da, bir 20. yüzyıl tartışmasıdır ve hem milliyetçilikle hem de seçkincilikle örülüdür. Kaynağı oluşturan Avrupa/Batı (aslında İngiliz ve tabii öncelikle Fransız) edebiyatlarının nicelik ve nitelik olarak eziciliği, Türkçede roman meselesini bir kompleks haline getirmiştir. Bir örnek olarak Fethi Naci'nin *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* kitabının beşinci sorusuna bakabiliriz. Fethi Naci "İlk Türk romanı yayımlandığı zaman Batı'da hangi ünlü romanlar yayımlanmıştı?" sorusunu şöyle yanıtlar:

Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* adlı romanı 1872'de ilk Türk romanı olarak yayımlandığı zaman Batı'da birçok değerli roman yayımlanmış bulunuyordu. Bugün de edebiyat değerini koruyan, ilgi çeken ve milyonlarca insan tarafından okunan bu romanlardan Türkçeye de çevrilmiş ve Türk okurlarınca genel olarak bilinen bazılarının adlarını, yazarlarını ve ilk yayımlanış yıllarını aşağıda bulacaksınız:

Fransız Edebiyatı:

Stendhal: *Kızıl ve Kara* (1830), *Parma Manastırı* (1839).

Chaderlos de Laclos: *Tehlikeli Âlakalar* (1872).

<sup>15</sup> Ian Watt, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2007). Romanın ortaya çıkışı konusuna ve özellikle Watt'a eleştirel bakan iki kaynak için bkz. Homer Brown, "Why the Story of the Origin of the (English) Novel Is an American Romance (If Not the Great American Novel)," Deirdre Lynch ve William B. Warner, ed., *Cultural Institutions of the Novel* içinde: s. 11-43 (Durham ve Londra: Duke University Press, 1996) ve Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983).

Balzac: Eugénie Grandet (1833), Goriot Baba (1833), Köy Hekimi (1833), Vadideki Zambak (1835), César Brotteau (1837), Kuzin Bette (1847)...

Emile Zola: Thérèse Raquin (1867).

Victor Hugo: Sefiller (1862).

Gustave Flaubert: Duygusal Eğitim (1869), Madame Bovary (1857).

Amerikan Edebiyatı:

Hermanne Melville: Moby Dick (1851).

İngiliz Edebiyatı:

Daniel Defoe: Robinson Crusoe (1720).

Henry Fielding: Tom Jones (1749).

Charles Dickens: Oliver Twist (1838), David Copperfield (1850), Büyük Umutlar (1861).

Charlotte Bronte: Jane Eyre (1847).

Rus edebiyatı:

Puşkin: Yüzbaşının Kızı (1836).

Lermontov: Zamanımızın Bir Kahramanı (1839-1840).

Gogol: Ölü Canlar (1842).

Tolstoy: Savaş ve Barış (1869).

Dostoyevski: Beyaz Geceler (1848), Netoçka Nezvanova (1849), Suç ve Ceza (1866), Ezilenler (1866), Kumarbaz (1866), Budala (1869), Ecinniler (1870)...

Alman edebiyatı:

Goethe: Genç Werther'in Çektikleri (1774), Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları (1796).

İspanyol edebiyatı: Cervantes: Don Kişot (I. cilt: 1605, II. cilt: 1615).

Yahya Kemal'in bir sözünü anmanın yeridir: "Gerçi roman, yapısı ve nev'i itibâriyle her dilde birdir. Ancak romanın her dilde ayrı bir yaşı vardır."<sup>16</sup>

Ezici bir liste ama Namık Kemal, Şemsettin Sami ya da Ahmet Mithat Fransızcadan ilk romanlarını okudukları ve buna benzer şeyler yazmaya özendikleri sırada böyle bir liste görünür değildir. 1870'ler ve 1880'lerin Osmanlı romancıları, bugün bize tuhaf ve fazla popüler görünen romanları üretirlerken, "yanlış taraf"ta saf tuttuklarını da bilmiyorlardı. İlk dönem Türkçe roman yazarlarından özellikle Ahmet Mithat, seçtiği yolun doğruluğundan, kendine örnek aldığı romancılar doğrultusunda emindir. Ta ki, Fransa'da edebiyat alanını ele geçiren gerçekçi ve hatta natüralist romancıların savunmasını ya da sözcülüğünü yapan, roman alanının yeni muzafferlerine dayanarak kendini eleştiren gençler ortaya çıkana kadar. Ahmet Mithat'ın romancılıkta seçtiği yolun yanlışlığını, onunla polemiğe giren "Ravi" takma adlı Nabizâde Nazım değilse de, fazla polemiğe girmeden psikolojik natüralist romanlar üreten Halit Ziya, yüzyıl sonuna varmadan kanıtlayacaktır. Ahmet Mithat bu konuda sıkı mücadele etse, *Müşahedat* gibi çok özgün ve ilginç bir metin üretse bile, kazanabileceği bir savaş değildir bu. Ancak geçmişe dönüp baktığımızda yaptığımız bu değerlendirmeyi Ahmet Mithat'ın en baştan yapabildiğini bekleyemeyiz. Nitekim onun romancılıkla ilgili, 20 yıla yayılan üç yazısı bunun niye böyle olamayacağını çok güzel ortaya koyar. Aşağıda tartışacağım bu üç yazının bibliyografik bilgilerini şöyle sıralayabiliriz:

- "Hikâye Tasvir ve Tahriri," *Kırk Anbar*, cüz 4, (1290/1873): s. 107-112.
- "Romancı ve Hayat," *Şark Mecmuası* 1, (1297/1880): s. 2-7.
- "Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız," *Tercüman-ı Hakikat* 3547, (21 Mart 1306/2 Nisan 1890).<sup>17</sup>

Ahmet Mithat'ın 1873'te yayınladığı "Hikâye Tasvir ve Tahriri" pek çok açıdan çarpıcı bir yazıdır. Her şeyden önce, Ahmet Mithat bu yazıyı yayınlarken, henüz sadece *Letaif-i Rivayat* dizisinin nisbeten kısa ve daha basit cüzlerini üretmiş, bugün ilk romanı olarak kabul ettiğimiz, 1874'te çıkaracağı *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*'ı bile yayınlamamıştır. Acemi, henüz işi öğrenen ama önündeki örnekleri sıkı çalıştığı belli olan bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu hissederiz. Bu yazar, çarpıcı bir biçimde romandan değil, "hikâye"den söz etmektedir. Yazıya "hikâye tasvir ve tahriri"ni, tıpkı 1890'da

<sup>16</sup> Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1981), s. 20-21.

<sup>17</sup> Bu üç makale Mehmet Kaplan ve arkadaşlarının hazırladığı antolojinin üçüncü cildinde yer alıyor. Kuşkusuz Ahmet Mithat'ın roman ve romancılık üzerine hâlâ gazete ve dergilerde duran başka pek çok yazısı olsa gerek. Ancak bu üç yazısı hem onun romancılık anlayışının hem de Türkçede roman biçiminin gelişimi konusunda çarpıcı bir görünüm sunmuş oluyor. Makaleler için bkz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil ve Zeynep Kerman, yay. haz., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, cilt III (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979), s. 55-69.

yayınlayacağı roman üzerine kısa kitabı *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr*'da<sup>18</sup> yapacağı gibi, Arap ve İran edebiyatlarına bağlayarak başlayıp, edebiyatın bu dalının Avrupa'da bir yüzyıldan beri ilgi gördüğünü, "memleketimizde" ise yeni doğduğunu söyler. Ahmet Mithat'a göre hikâyeler zorluk derecesine göre değişen dört tabakaya ayrılırlar. Birinci ve en aşağı, yani basit tabaka bir kişinin başından geçenlerin üçüncü tekil şahıs anlatımla ve düz bir biçimde aktarılmasıdır. Ahmet Mithat, "lisânımızda şimdiye kadar telif sûretiyle neşredilen hikâyelerin cümlesi bu kısımdandır" der (s. 55).

İkinci tabaka tek bir kişinin değil, birkaç kişinin kesişen öykülerini anlatmaya yoğunlaşır. Birinciden farkı bu kadarla ortaya koyan Ahmet Mithat, bu tabakaya örnek olarak *Letaif-i Rivâyat* dizisinden 1871'de yayınladığı *Yeniçeriler*'i gösterir. Ahmet Mithat'a göre bu iki tabakada yer alan hikâyeleri yazmak kolaydır. Çünkü bunlar şu anda geçtikleri için eskiyle ilgili bilgi edinmeyi gerektirmezler; aynı şekilde, yazarın kendi memleketinde geçtiği için başka ülke, bölge ve coğrafyaların bilgisini gerektirmezler; bunlarda yer alan karakterlerle ilgili derin kişilik analizlerine, değerlendirmelerine gerek yoktur; olayörgüleri basit olduğundan yazarı hiç yormazlar.

Ahmet Mithat'ın üçüncü tabakasında işler karışmaya başlar. Bunlar henüz Türkçeye çevrilmemiştir bile. Burada sadece olay değil, aynı zamanda anlatıda yer alan tüm karakterlerin psikolojik betimlemeleri, kişileştirilmeleri de çok önemlidir. Bunlarda zamana ve mekâna uygunluk önemlidir. Ahmet Mithat bu doğrultuda, Osmanlı memleketinde geçecek böyle bir hikâyede düellonun varlığının inandırıcılığı zedeleyeceğini, Arabistan'da geçen bir hikâyedeki bir kıza bir Çerkes kızının serbestiyetini, Çerkezistan'da yaşayan bir kıza da Arap kızının esaretini atfetmenin uygun olmayacağını söyler. Bu anlatılarda verilecek ahlaki ders bile karmaşık kişileştirmeler ve olay anlatımları üzerinden, dolaylı olarak yapılmalıdır.

Ahmet Mithat'ın üçüncü tabakası, her ne kadar adını koymasa da, gerçekçi roman tekniğini hatırlatır. Ahmet Mithat'ın Balzac'tan, Stendhal'den, belki onlardan sonra gelen gerçekçilerden o kadar da habersiz olmadığı çıkarımında bulunabiliriz. Ancak bu farkındalık tahmininden daha çarpıcı olan şey, dördüncü tabaka olacaktır. Çünkü Ahmet Mithat'a göre "en âli tabaka"yı oluşturan bu anlatılar "birkaç hikâyenin nokta-i içtimai"dir (s. 56). Yani bunlar çoklu olayörgüsü içeren anlatılardır. Ahmet Mithat'ın "insan böyle bir hikâyeyi okumakla doyamaz" (ibid) dediği bu tabakaya verdiği örnek ise, Fethi Naci gibi yazarları sinirlendirecek bir seçimdir: Alexander Dumas pere'in ünlü romanı *Monte Kristo Kontu*! Ahmet Mithat'ın en üstün kurmaca anlatı olarak gördüğü bu roman bizim için, her ne kadar klasikler içinde değerlendirilse de, bir macera

<sup>18</sup> Ahmet Mithat, *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr (1307/1890)=Edebi Eserlere Genel Bir Bakış*, Nüket Esen, yay. haz. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003).

romanıdır. Ancak işin daha ilginç boyutları da vardır: *Monte Kristo Kontu* bir roman-feuilleton'dur. 1844'te, daha önce Sue'nun romanının da yayımlandığı *Journal des Débats*'ta tefrika edilmiştir. Nitekim Arap harfli Türkçeye çevirisi de tefrika olarak başlamış, romanı çeviren Teodor Kasap, 1871'de kendi dergisi *Diyojen*'de tefrikasına girişmiş, ancak dergi tefrikasının çok uzayacağı görülünce, çeviri fasikül fasikül ve toplam dört cilt halinde yayımlanarak tamamlanmıştır. Okurun bu çeviriye ilgisi o kadar yüksek olacaktır ki, Ahmet Mithat da buradan ilham alarak kendi Monte Kristo'su olan *Hasan Mellah*'ı yazacaktır.<sup>19</sup>

Görüldüğü üzere, Ahmet Mithat bir romancı olmaktan ziyade, bir tefrika romancısı olmayı hedeflemektedir. Seçimini bu doğrultuda kesin bir biçimde ortaya koyan Ahmet Mithat, makalesini hem yazarlar hem okurlar açısından önemli 5 hikâye özelliğini sıralayarak devam ettirir. Ahmet Mithat'a göre iyi bir hikâyede bir intikam gerçekleşmeli, olaylar asla tesadüflerle ilerlememeli (ilk dönem romancıları bir tür "süper-nedensellik" uygular ve her şeyi bir nedene bağlayıp okura ulaştırırlar), karakterler asla intihar etmemeli (*Dürdane Hanım*'ın sonu açısından bu nokta ilginçtir), hikâyeye hangi milletle ilgiliyse, o milletin ahlakına uygun yazılmalı ve diyaloglar mutlaka konuşana uygun biçimde yazılmalı, alt tabakadan bir karakterin süslü bir dille konuşmasından kaçınılmalıdır. (s. 56-57).

Ahmet Mithat makalesini, ilginç bir biçimde, gerçekçilik ve gözleme vurgu yaparak, bunların ne kadar önemli olduğunu belirterek sona erdirir. Bu açıdan, yazara çok iş düşmektedir:

"Netice-i kelâm, hikâyeye okumak ne kadar tatlı bir şeyse, yazmak o kadar güç olup bir muharrir tasvir ve tahrir eylediği hikâyeye eğer sahihü'l-vuku değilse, onu *sahihden daha sahih, gerçekten bir kat daha gerçek* suretine ifrag edebilmek için pek çok tedkikata, pek çok malûmâta muhtaçtır." (s. 57. Vurgu bana ait.)

Ahmet Mithat'ın 1880 tarihli "Romancı ve Hayat" makalesi de bizim için pek çok açıdan ilginçtir. Artık hikâyeden değil, romandan söz eden ve bu arada pek çok roman yazıp yayınlamış bir romancı konuşmaktadır bizimle. "Roman ve hikâyeler genel ahlak için zararlı mıdır, değil midir?" sorusunu tartışan yazar, hiçbir konuda fikir birliğinin mümkün olmadığını, hayatın olduğu gibi hayatla ilgili konulardaki görüşlerin de çeşitliliğini tespit eder. Romanlarla ilgili fikir ayrılığını şöyle ortaya koyar:

<sup>19</sup> Sevük, a.g.e., s. 237.

“Birtakım adamlar, eğer romanlar yalnız insanların ahlâk-ı hasene ve melekiyesine dair olurlarsa nâfi ve insanın ahlâk-ı seyyie ve şeytaniyesine dair olurlarsa muzır olduğuna kanaat etmek istemişler. Birtakımları aks-i kaziyeyi iltizam ederek ‘ahlâk-ı beşerdeki fenalığı roman suretinde bit-tasvîr insanların gözü önüne koymalıdır ki, beşeriyette görülen birtakım rezâilden tevakkî edilsin’ demişler.” (s. 64)

Buradaki tartışma adeta romanın gerçeklikle ilişkisinde romantik-realist, hatta naturalist ayrışması gibidir. Ahmet Mithat adını koymasına bile, bu edebi kavranın farkında olduğunu göstermektedir. Öte yandan, bu ayrışmaya yaklaşımı ve sunduğu çözüm önerisi de çarpıcıdır. Burada Ahmet Mithat adeta akla takla attıran bir uslamlama sunar bize:

“Roman ve hikâyeler ahlâk-ı umumiye için muzır mıdır değil midir? Buna bir hüküm vermek için evvel emirde roman ve hikâyeler ahlâk-ı umumiyenin aynı mıdır, gayrı mıdır, bunu tayin etmek lâzım gelmez mi? Romanlar ahlâk-ı umûmiyenin gayrı iseler, ona roman dememek iktizâ eder. *Zira roman denilen şey, bir cemiyet-i beşeriye içinde görülen ahvâlden birisini veyahut bazılarını kâğıt üzerine koymaktan ibarettir.* Bu halde romanların ahlâk-ı beşeriyenin aynı olması lâzım geleceği teslim edilirse, onların mazarrat veya menfaati bahsinde artık ihtilâfa hacet kalır mı? Meselenin şekli ‘ahlâk-ı umûmiye ahlâk-ı umûmiye için muzır mıdır müfid midir?’ suretini alacağından, eğer ahlâk-ı umûmiye yine ahlâk-ı umûmiye için muzır ise, muzır ve müfid ise, müfid olacağı kaziyesinde her dava, her muhalefet âdeta beyhude kalır.” (s. 64. Vurgu bana ait.)

Yani romancı toplumda olanı alıp kâğıda geçirdiğinden, roman hayatın, dış gerçekliğin dolaysız bir kopyasıdır demiş oluyor Ahmet Mithat. Bu, edebiyat ve dil ile gerçekliğin ilişkisine realist bakıştır. Dilin temsil ederken gerçekliği aynen yansıtmayacağı, söz konusu yaşantı ve bununla ilgili görüşleri kırarak yansıtaacağı görüşü henüz ortada değildir. Buradan yola çıkan Ahmet Mithat, edebiyatla hayat birbirine eşitlendiğinden dolayı, dışarda gördüğümüz, tanık olduğumuz her olay veya kişinin bir romanın parçası olabileceğini, bir olayla ilgili biraz araştırma yaptığımızda ortaya çıkan olguların romanı ortaya çıkarmaya başlayacağını iddia eder. Bu doğrultuda pek çok örnek vererek ilerler. Verdiği şu örnek, konuya bakışıyla ilgili olarak hem çok hoş hem de çok semptomatiktir:

“İşiniz yoksa bir gün Köprü [Galata Köprüsü] üzerine çıkınız da gelen geçen çehrelere bakınız. Tepeden tırnağa kadar süslenmiş bir şık görürsünüz ki, etekleri ıslık çalarak ve fakat ayağındaki nasırların ızdırabıyla aksayarak yıldırım gibi gidiyor. Yolda bir dostuna rastgelecek olsa selâm vermeye vakit olmadığından gûya ilerde bir şey

varmış da ona vüsûl için isticâl eyliyormuş gibi eliyle, çehresiyle, velhasıl kalıbıyla, kıyafetiyle ilerisini işaret edip hemen geçer gider. Öyle ya, ilerde pek mühim bir şey vardır: İleride bir roman vardır; koşu koşu o mühim şeye, o romana gidiyor. Onu gittiği yerden men ve tatil kabil midir? (s. 66)

Romancı Ahmet Mithat’ın sahip olduğu mesleki deformasyonla, etrafında olup biten her şey ve herkese roman olarak baktığını düşünebiliriz burada. İlerideki romana koşan şık hoş bir örnektir bu açıdan. Ancak bir yandan da, yazarın bir başka deformasyonunu, Felâton Bey karakterini yaratmış biri olarak “şık”lara yanlı yaklaşımını görmüş oluruz. Ahmet Mithat’ın atladığı budur. Bakan gözün, hayatta olup biteni romana tahvil eden yazarın şeffaf olmadığını görmezden gelir. Nitekim bu görmezden geliş üzerinden, görünürde oldukça gerçekçi bir yöntem uygularken, gerçekliği oldukça taraflı bir biçimde yorumlayarak, belirli bir ideolojik kılıfa geçirerek ulaştıracaktır okurlarına.

Bu makaleyle ilgili bir noktaya daha dikkat etmemiz gerekir: Yazının sonunda uzun uzun, yazının yayınlandığı 1880’den on on beş sene evvel geçen bir olayı ayrıntılarıyla anlatır. Bu olayda bir ebe gizlice kaçırılıp zengin bir konağa götürülür ve orada genç ve güzel bir kadını doğurtması sağlanır. Ebe bu sırada, bulunduğu yer ve etrafındaki kişilerle ilgili hiçbir şey öğrenemez ve işi bittikten sonra bolca para verilerek evine yine gizlice götürülüp bırakılır. Bu olay, ilginç bir biçimde *Dürdane Hanım* romanının ikinci bölümünü oluşturan “Ayşe Ebe” hikâyesini anımsatır. Romanın yayımlanmasına daha iki yıl vardır ama Ahmet Mithat’ın, bu olay etrafında çok daha karmaşık bir romanı hazırlamakta olduğu anlaşılmaktadır.

Ahmet Mithat’ın 1890 tarihli “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız” başlıklı makalesi ise, edebiyatta Zola ve natüralizmi benimseyen ve “Râvi” müstear adıyla Ahmet Mithat’ın yazdığı romanları ve romancılık anlayışını eleştiren Nabizâde Nazım’ın bir yazısına verdiği polemikçi bir cevaptır. Ahmet Mithat’ın sonunda *Ahbar*’ı yazmasına yol açacak bu polemikte, Râvi romancının roman yazmaya girişmeden önce iyi bir okul eğitimi alması ve toplumsal hayatı uzun uzun gözleyerek öğrenmesi gerektiğini savunur. Ahmet Mithat, Râvi’yi edebiyattaki rol modeli üzerinden vurur:

“Realist yani hakikiyun denilen ve sahib-i varakanın [Râvi’nin] arzusu veçhile yazacakları romanları âlem-i maddiyâttan yani vakayi-i câriyeden ahzeden sınıfın pîri – eğer sahib-i varaka daha lâyıknı irâe edemezse– Emile Zola’dır. Emile Zola acaba menâzır-ı hayatın kâffesine vukuf peyda için âlem-i hayatın her köşesine, her bucağına girip çıkmış mıdır? Bu suale ‘evet’ cevabını vermek için Emile Zola’nın âsârında işaret bulunmalıdır. Mumailayhin âsârı ise fuhuş âlemiyle bir de Paris’in ve bir dereceye kadar



Fransa vilâyetlerinin esâfil-i ahâlisi âlemlerinden başka menâzır-ı hayat göremiyoruz.” (s. 58)

Böylece Ahmet Mithat Nabizâde'nin naturalizmindeki abartıyı vurgulamak ve alaya almakla kalmaz, sonuçta ona “ahlaklı bir naturalist roman” olarak *Müşahadat*'ı yazdıracak Emile Zola karşıtlığını da ortaya koyar. Kendi yazdıklarını beğenmeyen Nabizâde'ye romanın nasıl gelişeceği konusunda, kendi pratiğini olumlayan şu soruyu da sorar: “Bir halk sahib-i varakanın arzu eylediği derece-i mükemmeliyeti ihrâzdan sonra mı romancılığa sülûk eder? Yoksa romancılığa sülûk eder de, işte kendisinin dediği gibi hiçbirisi romandan addolunmağa lâzım olamayacak birçok türrehâtı yaza yaza mı romancılıkta tekemmül husûle gelir?” (s. 61) Bu soru, erken dönem Türkçe romanları ve özellikle Ahmet Mithat'ı küçümseyen 20. yüzyıl edebiyat araştırmacılarına halen sorulabilecek bir soru değil midir?

Bu tartışmanın sonunda şunu söyleyebiliriz: Ahmet Mithat, kendisi gibi ilk Osmanlı romancılarıyla birlikte, Batı'ya açılmalarını sağlayan yabancı dil olan Fransızcanın yardımıyla, o dil ve kültürün kitaplar, dergiler ve gazeteler aracılığıyla ulaşabildiği ürünlerini izlerken, belirli bir roman anlayışına, o günün en parlak ve popüler anlayışı olan tefrika romana cezboldu ve elbette romancı olmayı ama okuyup beğendikleri üzerinden öncelikle bir tefrika romancısı olmayı hedefledi. O, romanlarını üretirken Balzac'lar, Stendhal'ler, hatta Flaubert'ler eserlerini üretmişler, üst düzey edebiyat alanını da popüler edebiyat pazarını da yavaş yavaş ele geçirmişlerdi. Ancak bizim onlara atfettiğimiz değerlendirme de henüz bugünkü boyutlarına gelmemişti ve ilk romancılarımızın bunu görmesi mümkün olmadı. Ahmet Mithat bildiği roman türünde ustalaşmayı hedefledi ve uzunca bir süre, gelmekte olan “hakikiyyun” ve “tabiiyyun” fırtınasına karşı gittikçe ustalaştığı tefrika roman alanında verdiği eserlerle karşı koydu. Ancak mücadelesini sürdürürken, yavaş yavaş ricat da ediyor ve Râvi'ye verdiği cevapta görüldüğü gibi, iyice mütevazılaşarak, “hiçbir şey yapmıyorsak kültürümüzün romancılık alanında tecrübe kazanmasını sağlıyoruz” demiş oluyordu. Ne var ki, bütün bunlar bir yana, Ahmet Mithat tuttuğu yolda çok da başarılıydı. *Dürdane Hanım*, aşağıdaki tartışmada da göreceğimiz üzere, kendisinden 7 sene önce yayınlanan *Felâtnun Bey ile Rakım Efendi*'ye nazaran çok daha gelişmiş bir roman örneğidir.

### **Tefrika Roman Olarak *Dürdane Hanım*'ın Öyküdünyasına Garkolmak**

Buraya kadarki tartışma ışığında, *Dürdane Hanım* tefrika romanının anlatı dinamiklerine, anlatı ilerleyişine, öyküdünyasını oluşturuşuna ve okuru bu öyküdünyasına garkedişine yoğunlaşacağız. Elbette bu yorum çabamız, romanı tefrika edildiği gazeteden, o günün diğer haberleri içerisinde ve tam tefrika

bölünmelerini görerek okumadığımız için eksikli olacak. Ama zaten bunu yapmak da, o günün üretim ve alımlama koşullarının tamamına sahip olmayı, o gün yaşayan bir okur gibi o tefrikaya bakabilmemizi gerektirir ki, bu türden bir simülasyon bir fanteziden öteye gidemez. Bizim buradaki hedefimiz, orijinal alımlamaya yaklaşmak; yoksa aynısını yeniden kurmak değil.

Bunu yaparken, öncelikle, hemen romanın ilk sayfalarından kaynaklanan, en başta alıntılanan ilk üç paragrafta da görülen ve bir tefrika romandan umulabilecek dolaylı, sallanarak ve rahat rahat ilerleyen, sağa sola sapmaktan, şuna buna laf dokundurmadan imtina etmeyen anlatım ve bu anlatımı bize, daha doğrusu muhatabına sunan müdahil anlatıcı sesine dikkat etmeliyiz. Öncelikle bu konu üzerinde durduktan sonra, metnin genelinde zamana nasıl tasarruf edildiğine, anlatının şimdisini oluşturan kronolojiye ve bunun hangi biçim ve amaçlarla bölünerek bu olayörgüsü ile söylem dizilişinin ortaya çıkarıldığına bakacağız. Bunlar üzerinden, bu romanın ardındaki niyete, yazarın okurlarına ulaştırmaya çalıştığı ideolojik pakete, bunun okur üzerinde nasıl oluşturulduğuna ve ne türden yansımaları olabileceğine göz atacağız.

Nüket Esen, “Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı” başlıklı makalesinde, Ahmet Mithat ve diğer erken dönem romanlarındaki müdahil anlatıcı ve bunun iletişime girdiği muhatap konusunda, anlatıbilimin çeşitli kuramcılarında destek alan belirleyici bir inceleme ortaya koymuştu. Esen, Ahmet Mithat'ın o dönemin İstanbul'unda okurlarıyla gerçek hayatta da iç içe oluşunu vurgular: “19. yüzyıl sonunun okuryazar kesimi onu yakından tanır, İstanbul'un sokaklarında onunla karşılaşır. Dolayısıyla Ahmet Mithat hakkındaki metin dışı bilgi o kadar boldur ki, o dönemin okurları yazarla ilgili belirgin bir resmi kafalarında kolaylıkla canlandırabilirler.”<sup>20</sup> Esen, yazarın bu durumunu, Gerard Genette'in “bir kitapta yer alan yazarın ismi kontrat işlevi görür” saptamasıyla birleştirir. Genette, bu işlevin türden türe değiştiğini ve kurmacada bunun önemli olmadığını söylemektedir ama Esen, Ahmet Mithat'ın isminin kurmaca eserlerinde de önemli olduğunu belirtir ve ekler: “Çünkü bu romanların gerçekliği yansıtma iddialarının temel dayanak noktası isme yönelik itibardır.”<sup>21</sup>

Bu noktada, gerek Genette'in gerek Esen'in bakışının “kitap” formuyla bağlantılı olduğunu belirtmek zorundayız. Evet, bir kitabın kapağında ve kapak sayfasında (belki başka yerlerinde de) yazarın adı vardır ama gazetede tefrika yayınında yazarın ismi her gün tekrar etmeyebilir bile. Hele ki, *Tercüman-ı Hakikat* gibi, Ahmet Mithat'ın başyazarı ve sahibi olarak içeriğinin büyük bölümünü tek başına üretmekle övündüğü bir gazetede yayınladığı ve kendisine

<sup>20</sup> Esen, “a.g.m.”, s. 26.

<sup>21</sup> Esen, “a.g.m.”, s. 26.

ait olduğunu bir kez, diyelim tefrikanın başında belirttiği bir metinde, okurlar için kontrat kapaktaki yazar adından değil, bir Ahmet Mithat prodüksiyonu olarak abone oldukları gazetenin bütününden kaynaklanır. O günkü gazeteyi eline alan okur için, sayfa altında yer alan tefrikanın Ahmet Mithat'a ait olduğu malumdur. Ve Esen'in vurguladığı üzere, bu yazarın o iri yarı, babayani, Babıali ve başka İstanbul mekânlarında karşılaşılabilen Ahmet Mithat olduğunu da bilir okur.

Ne var ki, böyle bir genel durumun yine de her metin özelinde ayrıca desteklenmesi gerekebilir. Bu açıdan, Ahmet Mithat romanlarının özellikle giriş bölümleri, muhatabıyla mırıl mırıl söyleşen ve "Ahmet Mithat" adını verip gerçek hayattaki kişilikle duraksamadan örtüştüreğimiz müdahil anlatıcı sesinin yoğun olduğu bölümlerdir. Roman ilerledikçe ve olay örgüsü geliştikçe, yani olaylar hızlanıp karakterler daha bir görünür oldukça anlatıcının sesinde azalma olur. Ancak giriş bölümündeki gevezelik okura metnin gerçek sahibinin kim olduğunu, gereken yerde kimin sesine kulak vereceğini öğretmiş olacaktır. Müdahil anlatıcı bir yerden sonra varlığını azaltırsa da, bu sadece görünüşte böyledir ve aslında metindeki tanrısallığını tesis etmiş olduğu için daha sakin olmaktadır. Bu açıdan, *Dürdane Hanım*'ın açılışı, metinsel otoritenin kuruluşu açısından belirleyicidir. Bu romanda, orijinal izler çevreyi rahatsız edecek pek çok şey olacaktır ama en sonunda ulaşılan çözüm/kapanışta okurları tatmin eden, sakinleştiren tüm çözümlerin sahibi de bu metinsel otorite olacaktır. Romanı okumayı bitirdiğimizde, Ahmet Mithat'ın bir yetke mücadelesinden daha alınının aklıyla çıktığını söylemek bir şaka değil, gerçeğin ta kendisidir.

Nüket Esen'den, muhatabın nasıl inşa edildiğini açıklayan bir alıntı daha yaptıktan sonra, *Dürdane Hanım*'ın başlangıcına odaklanmamız mümkün olacak:

"Muhatabın metindeki varlığı çok çeşitli yollardan oluşturulabilir. Örneğin anlatıcı "okuyucu", "siz", "dostum" ya da "biz/ben" gibi sözcükler kullanıyor; muhataba sorular soruyor ya da "'ne kadar' mı dediniz?" gibi muhataptan kaynaklandığını varsaydığı soruları ortaya atıyor; muhatabın söylediğini varsaydığı bir şeyi onaylamak ya da reddetmek üzere "hayır, bunu size söylemeyeceğim" gibi "evet" ya da "hayır"lı cevaplar veriyor; "adam kaliteli bir İsviçre saati takıyordu" gibi anlatıcı ve muhatabının her ikisine de malum olan bir dünyaya atıfta bulunuyor ya da örneğin anlatıdan "bu hikâye" diye bahsederek, bir şeyi açıklayamayacağını teslim ederek, "bu cümleyi affedin" diyerek Prince'in "muhataba yönelik, hikâye dışı yorum" dediği şeyi uyguluyor olabilir. Bütün bu araçlar aracılığıyla, muhatabın metinde ete kemiğe bürünmesi sağlanmış olacaktır."<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Esen, a.g.m., s. 28-29.

*Dürdane Hanım*'ın daha ilk paragrafından itibaren, anlatıcının adeta bir turist rehberi gibi bizi Galata'da, meyhaneler arasında gezdirdiğini, bize bilgiler verdiğini görürüz. Tabii aslında yapmakta olduğu şey, Esen'in yukarıdaki paragrafta sözünü ettiği muhatap inşasıdır. Bunu daha iyi görebilmek için, bu bölümün başında alıntılıdığım ilk üç paragrafı, bu defa teker teker, tekrar alıntılacağım:

"Galata'dan geçerken birtakım geniş meyhaneler görürsünüz ki yirmi yirmi beş arşın arzinde ve kırk elli arşın tûlundadır. Bu meyhanelerin sokak cihetine karîb bir tarafında süslüce bir destgâh görüp de onun ön tarafında dahi kadim Yunanlıların iştret rabbi olan Baküs'ün tasvir-i mestânesi musavver olduğuna bakarak bunları terakkiyât-ı hâzıra-i medeniyenin vücûda getirmiş olduğu yeni yetişmelerden zannetmeyiniz. Diğer cihetinde meyhanenin boylu boyuna iki veyahut üç sıra olarak yekdiğerinin üzerine dizilmiş olan beşer yüz kıyyelik fiçılara havâle-i nazar-ı dikkat buyurunuz." (s. 1)

Gazetede tefrikayı okumakta olan o günün, oralarda gezeceklerin cinsiyetini tahminen öncelikle erkek ve tabii ki Arap harfli Türkçe bir gazete okuması üzerinden muhtemelen Müslüman bir okuru, bu muhatapla kendisini kolayca özdeşleştirebilir. Hatta İstanbul'daki hayatında oradan hiç geçmemiş olsa bile, bu kadar kolay kontrol edilebilecek bir konuda yazarın onu kandırmaya kalkışmayacağını düşünerek inanacaktır. Dolayısıyla daha ilk cümlede, anlatıcıdan muhataba yönelen bu basit ileti üzerinden yazarla okur arasında bir güven köprüsü kurulmuş olur. İşte hemen güvenebileceğimize inandığımız bu yazar, bu meyhanelerle ilgili ayrıntılar vermeye, eğer dinibütün ve alkolden, meyhaneden uzak duran bir Müslüman isek, hafif bir ürperme ve önünden geçmişsek bile içine bakmadığımız, bakamadığımız bu mekânın ayrıntılarıyla ilgili bizi bilgilendirmeye girişir. Paragrafın sonuna geldiğimizde, bu mekânların çok eski olduğunu anlamış olarak, içleri içki dolu olsa gereken kocaman fiçılara bakmaya yönlendiriliriz:

"Vâkıa bu fiçılar üzerinde numaralar dahi göreceğinizden devâir-i belediyenin dükkan ve hanelere numaralar koyduğu zamandan beri hatırlara gelmiş olan şu numaralar size bu fiçıların dahi henüz birkaç seneden beri hâdis şeyler olduğunu zannettirir ve bahusus bazı meyhanelerde bunların çividî veyahut beyaz renklere boyanmış görünmesi bu zannınızı kuvvetlendirir ise o fiçılar bi-aynihi elli beş yaşından sonra ustura ve ibrişim ve pomadalar ile kendisine gençlik ve tazelik vermeye çalışan kart ve kıranta herifler gibi şu zahiri tezyinata büründüklerinden dolayı zamanın şıkları gibi genç sayılmazlar. Yağmur yağış görmeyen meşe tahtaları kaç yüz sene dayanabilirse bunların dahi oracıkta ne zamandan beri erbâb-ı ayş ü iştretin

hizmetlerinde kâim olduklarını ona göre tahmin edebilirsiniz; hem de bu tahmininizde mübalağa korkusu sizin yanımıza bile uğramaz.” (s. 1)

Bu bilge anlatıcı, adeta bir diyalog üzerinden, konuşur gibi muhatabını aydınlatmaktadır. “Numaralar olduğuna göre yeni olsa gerek bunlar?” “Yok, değil.” “Ama boya rengi bile böyle düşündürüyor.” “Yanıyorsunuz, çok eskiler.” Ve sadece bu bilgilenme diyalogu sürmez, bizi bilgilendiren anlatıcı sesin birilerine sataşan şakalar da yaptığını görürüz. Yaşlılığını bakım ürünleriyle kapatmaya çalışan “kart ve kıranta herifler” gibiymiş bu fiçılar; “zamane şıkları gibi genç sayılmazlar” imiş. Böylece hem öğrenir, hem birilerini çekiştiren espriler üzerinden eğlenmiş de oluruz:

“Vâkıa şimdiki hâlde zikrolunan meyhanelerin ağlebinde işbu fiçılar boştur. Boş olmaları ise ne kadar ihtiyar olduklarını tahmine daha ziyade yardım eyler. Zira onların içinde mesken ittihaz eylemiş olan örümceklerin her biri hemen cesametini almış ve renkleri bozarmış olduğundan tarih-i tabiîye vukufunuz varsa bu örümceklerin yetmişer, seksener yaşında olduklarını hükümde tereddüt etmezsiniz.” (s.2)

Hem şakalaşma hem de bilgilenme devam etmektedir. Bu fiçılar bu meyhanelerde süsleme amaçlı durmaktadır yani, içleri uzun zamandır boştur. Ne var ki, anlatıcı sonraki iki paragrafta, bu fiçilerin Yeniçerilik kaldırılınca, yani 1826’ya kadar kullanıldığını, satılan içkinin bunlarda saklandığını söyler ve dolayısıyla Osmanlı modernleşmesinin büyük ve son karşıtları olan, bu nedenle de düzenin acımasızca yok ettiği yeniçerilerin, o dönemde çok içtiklerini ima etmiş olur. Yeniçeriler, ve onların, şu anda sadece içkicilikleriyle anılmalarına rağmen asıl rahatsız edici yönleri olan şiddete temayülleri kısa bir süre sonra bir daha görünecektir. Ancak bundan önce, anlatıcı bu dev fiçılar kullanılırken nasıl abartılı içki tüketildiğini eğlenceli bir biçimde muhatabına vermek ister:

“Şimdiki halde kendilerinin rakip ve kaimmakamları olan damacanalara binliklere, kadehlere, karşı onlar bir tavr-ı pirâne ve lisan-ı hâl ile derler ki: “Hey gidi züğürt şıklar hey! Bizim mukbil olduğumuz bereketli zamanlarda bu mahaller içinde “bir kadeh!” veyahut bir “mastika!” gibi tabirât kullanılmazdı. “Bir elli!” yahut “okkalık!” denilip dört elli içmekle iktifa eden sarhoşların yüzüne bile bakmazlardı. Bir baş tömbekiği nargilede içinceye kadar okkalığı sızdıran ve meze olarak dahi bir çeyrek turp ile iktifa eyleyen bekrileri şimdi destgâh önünde resmi görülen baküs görseydi iştret rububiyetinden bil-istifa makamını onlara terk ederdi. Buraya “su” denilen şey ancak kap kacak yıkamak için girip yoksa öyle bir kadeh rakının yanında koca bir bardak daha su bulunduğunu o koca bekriler görselerdi “Eyvah, ne günlere kaldık! Su ile keyf mi yetiştireceğiz!” diye pür gazab olurlardı.” (s. 2-3)

Bunlar artık abartılı, aşırı şeylerdir mutlaka. O yüzden de, hem anlatıcı hem de muhatabı bunları eğlenerek, pek de rahatsız olmadan konuşurlar. Ancak bunlar olup bitmiş olmasa, hiç de hoş karşılanacak aşırılıklar değildir. Çünkü alkol ve sarhoşluk düzen bozucu bir şeydir. Nitekim anlatıcı, bunu onaylamayacağını işaretini, dünkü sarhoşların bugüne yansımaları ele alırken, özellikle işin şiddet boyutuna vurgu yaparak verir:

“Bunlar da o eski fiçılara bedel şimdiki hâlde binlik ve damacanalara mevki-i ikbâli işgal eyledikleri gibi müdaviimlerince dahi bir zamanın yeniçerilerine ve kalyoncularına bedel şimdi tulumbacılar, sırık hamalları, Rum sandalcıları ve yankesicileri filanlar görülmekte ise de gerek damacananın gerek fiçinin içindeki bâde hep insanın aklını başından alan mâyi olduğu gibi, gerek yeniçeri ve kalyoncuların ve gerek tulumbacı ve sandalcıların damarlarında cevelân eyleyen kan dahi, haniya şu ateş-i gazabla galeyana geldiği zaman insanı cinayet-i hunrizâneye sevkeyleyen kan olduğundan, şu hâlde evvelki müdaviimler ile şimdiki müdaviimler arasında bir fark kalırsa, o da evvelkilerin birer arşın piştovlarıyla birer buçuk kulaç yatağanları bellerini esliha debboyuna benzettiği halde, şimdikilerin birer karış kamaları kışları üzerinde, kuşak arasına sıkışıp kalmış olmasından ve altı ateşli küçücük revolverleri dahi ceplerinde bulunmasından ibarettir.” (s. 3)

İçilen içkinin miktarı değişmiş ve müdaviimlerin silah boyları küçülmüş olsa da, alkol insanları zıvanadan çıkarmakta ve birbirlerine girmelerine ve elbette, böylece düzen dışına düşmelerine yol açmaktadır. İlginç bir biçimde, kısa bir süre içerisinde, aklı başında insanlar olarak sadece merak saikiyle gezeceğimiz, adeta turistik bir mekânda tehlikeli insanlarla karşılaşmış olur anlatıcı bizleri. Ama korktuğumuzun hemen farkına varıp, bizi sakinleştirmeye de çalışır:

Oraların en büyük tehlikesi yine oralarda tehlike arayan serseri ve serkeşlere mahsus olup, onlar yekdiğerinin kanını içmek hususunda kurtlardan bile müfterisdirler. Fakat büyük caddenin sağında ve solunda olan sokaklardan içerilere girmek isterseniz, işte o zaman hiç teminat verilemez. *Zira büyük cadde üzerinde candarmaların paril paril parlayan gözleri erbâb-ı şekâvetin gözlerine çarptıkça gözleri kamaşmakta ise de iç sokaklarda ve bilhassa bunların gözlerini rakı buharı veyahut kan bürümüş olduğu zaman dostu da düşman diye telâkki edecekleri ve hele bitaraf olan mârrin ve âbirini hiç tanımayacakları derkârdır. Zaten şimdi asıl yankesici, asıl bataklıkçı, asıl kanlı ve katil olanlar zaptiyenin gözü kolay kolay görebilecek yerlerde o kadar çokluk barınamayarak en hücre ve tenha yerleri kollaştırırlar.* (s. 4. Vurgu bana ait.)

Çok ilginç bir noktaya geldik. İstanbul'un suçla ve aşırılıkla örülü bir alanına, düzenin dışına taşan bir Galata'ya doğru derinleşecekmişiz gibi hissederiz. Ancak anlatıcı bizi bir anda şaşırtıverecektir: "Maksadımız Galata hakkında bir fikir icmal vermek olduğundan yalnız şu kadarla iktifa edilebilir. Zira hikâyemizce Galata'ya ait olan ahvâl, o mahalli bundan ziyade şerhe de lüzum göstermeyecek kadar muhtasardır." (s. 4-5) Böylece şimdiye kadarki bölümün sadece bir girizgâh olduğunu, asıl hikâyenin şimdi başlayacağını öğrenmiş oluruz. Tabii aslında, bu laf ola yapılmış bir giriş değildir. Galata meyhaneleri ve alkol tüketimi üzerinden *aşırılık*, buradaki "yankesici, batakçı, kanlı ve katil" olanlar üzerinden *suç* ve bunlara karşı duran jandarma ve zaptiyeler üzerinden *düzen* olgularıyla tanıştırılmış oluruz. *Dürdane Hanım* bu üç kavram üzerine kurulacak bir roman olduğundan ve her tür ana ve yan olayörgüsü bunlara bağlanacağından, çok yerinde ve okura takınması gereken tavrı öğreten bir giriştir bu.

Anlatıcı bu genel girişten sonra, daha belirgin bir zaman ve mekândan söz etmeye başlar. Öykü içinde yaşanan tarihte değilse bile buna yakın bir zamanda, bir Cumartesi akşamı Galata'da başlamaktadır ve bütün meyhaneler tika basa doludur. Anlatıcı, Cumartesi ve Pazar akşamlarında Galata'nın çok kalabalık olduğunu söyler ve bunu, Galata'daki her dinden insanın Avrupalılarla iş yapıyor olmalarına bağlar. Burada, erken dönem romanlarında görülen, benim süper-nedensellik dediğim kural işlemektedir; her şey bir nedene bağlanmalıdır. Bu noktada, asıl öyküye geçmeden önce bir alıntı daha yaparak anlatıcının muhatabı bağlamaya yönelik, birbirini izleyen iki hamlesine daha değinelim:

"Vâkıa mevsim karnaval mevsimi olmayıp sonbaharın ilk ayı olan Eylül içinde bulunuluyor idiye de Galata'nın karnavala filana ihtiyacı var mıdır? Karnavalda da, perhiz-i kebirde de, ilkbaharda, sonbaharda Amerika Tiyatrosu vesair bu misüllü eğlence mahalleri, yetmiş iki milletin bin renkli bayraklarıyla donanmış bulunarak hele tatil zamanlarında her meyhânenin önünde "laterna" denilen birer sandık çalgısı bulunması Galata'yı ebedî bir bayram hâline koyar.

Sarhoşluk bu, mâlum a! Sarhoşluk arabacılığa benzemez derler. Hâlbuki hiçbir şeye benzemez. Bir hafta müddet şirket-i hayriye vapuruna kömür vermek ile kömürden bir adam olmak derecelerini bulmuş olan Muşlu bir Ermeniye bu akşam meyhânede bakınız ki oporta yere bir iskemle koyup üzerine oturmuş ve etrafına üç tane laterna olarak bunların üçü birden başka başka havalar çaldıkları cihetle horadan beter bir gürültü husûle getirmelerine mukâbil kendisi dahi naraları attıkça mızıkaların sadâsına galebe ile etrafı güm güm gümlenmekte bulunmuştur." (s. 5)

Anlatıcı ilk paragrafta o dönem okuyucularının bileceği, bilmiyorsa bile kolayca öğrenebileceği gayrimüslim İstanbul geleneklerinden söz ediyor. Ocak-

Şubat aylarında gerçekleşen Karnaval ve bunun ardından gelen büyük Hristiyan orucu... Ama ayrıca Amerikan Tiyatrosu gibi eğlence yerlerinin varlığı... Ve Galata'da sadece bu zamanlarda değil, her zaman eğlence olması... Bu eğlenceyle alakalı olarak meyhanelerin önündeki laternalar... Bunlar anlatıyı okurun gözünde daha canlı ve dolayısıyla daha gerçekçi kılan ayrıntılar. Kaldı ki, bunlar üzerinden, öykümüzün başlangıç zamanını da gördük: Eylül ayı içindeyiz. Bu romanda zaman kullanımı önemli ve ayrıntılı olduğu için, bu tarih gözden kaçmamalı. Alıntının ikinci paragrafındaki sarhoş Muşlu Ermeni kömürünün ilginç eğlencesi de, aynı mantık üzerinden, anlatıyı bizim için daha gerçekçi kılıyor, öykünün ayrıntılarının daha renkli ve parlak görünmesini sağlıyor. Kısacası öyküdünyası belirginleşiyor ve biz bu tür ayrıntılar üzerinden öyküdünyasının içine yavaş yavaş garkoluyoruz.

Bu ilerleyiş doğrultusunda anlatıcımız bize romanın ilk karakterini gösteriyor:

"Haber verdiğimiz akşam bu meyhanelerin birinde orta boylu, sarı bıyıklı, sarı benizli, tahminen otuz beş yaşında ve mavnacı kıyafetinde bir adam ta meyhânenin içinde sağ taraftaki köşeye oturmuş ve önünde bulunan bira kadehi ile aralıkta bir kere dudaklarını ıslatmakta bulunmuştu. Biz bu adamın otuz beş yaşında kadar olduğunu kendi hakkında ilk haberlerden olmak üzere derhâl dermiyan ediverdik ise de nâsiye-i hâline dikkat edenler bunun kırk beşten müteceviz olduğunu veyahut ömrünü gününü sîi-istimâlât ile ypratarak gençken ihtiyarlamış bulunduğunu hükmederler." (s. 6)

Burada yine müdahil anlatıcıyla ilgili önemli veriler mevcut. Bir kere, bu anlatıda asıl patronun kendisi olacağını bize bildirmekte. Çünkü karakterimizi görenler onu 45 yaşında sanıyor ama aslında 35 yaşında olduğunu anlatıcı biliyor. Sert görümlü bu adamla ilgili ilginç bir ayrıntı da veriyor anlatıcı: Karakter diğer Galata müdavimlerinin aksine, içkiden pek hoşlanır da görünmemekte. Yani bir açıdan aşırı görümlü (olduğundan yaşlı, sert görünümlü) bu karakter, içkiye düşkün olmamakla ilgimizi çekebilir, bize yakın düşebilir. Anlatıcı bu ayrıntıyı da kurduktan sonra, yanına gelen biri vesilesiyle bize karakterin adını da verecek: "Papazoğlu denilen bu Rum, bir hasır iskemle alarak mavnacı Çerkes Sohbet'in yanına sokuldu. Evet! Mademki sarı herifin ismini öğrendik, öyle nâ-tamam olarak öğrenmeyip, ismi yalnız 'Sohbet' değil, Çerkes Sohbet olduğunu da öğrenmeliyiz." (s. 7-8) Adları da bize anlatıcı veriyor yani. Aslında biraz da, ağzından kaçırılmış gibi veriyor. Nitekim bir önceki alıntıda da, önce "tahminen otuz beş" demiş, sonra da "görenlerin kırk beş" sandığını söylemişti. Yani anlatıcı her şeyin doğrusunu bilerek ilerlerken sanki arada bir sürçüyor ama dönüp de sürçtüğü yerleri silmekle uğraşmıyor gibi. Acemilik mi acaba? Nüket Esen'in bu konuda bir açıklaması var:

“Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellah* romanının önsözünde, romanlarındaki imla hatalarından yakınan okur mektuplarından söz açar. Bunlar için özür dileme babından, bu hataların nedenlerinden birinin, eserlerinin çokluğunun yazdıklarını ya da dikte ettirdiklerini tashih etmeye vakit bırakmaması olduğunu belirtir. Lanser’e göre, yazılı metin söz konusu olduğunda, yazarın metni yeniden okumaya, üzerinde düşünmeye ve düzeltmeye vakti olması, yazılı ve sözlü mesajlar arasındaki temel farklardan biridir. Ahmet Mithat’ın bu işe vakit ayıramaması romanlarının sözlü mesajlara çok yakın olduğunun bir işaretidir. Halk hikâyeciliğinin sözlü ürünleri, çok hızlı yazmak zorunda olan Ahmet Mithat tarafından örnek alınmış olabilir.” (s. 33)

Ben burada söylenenlere katılmakla birlikte, etkinin halk hikâyeciliğinden değil, tefrika romancılığın gazetenin yeni haber verme, olup bitenden mümkün olduğunca çabuk okuru bilgilendirme ve bu arada yazının mesafeliliğinden uzaklaşıp konuşmanın içtenlik ve kendiliğindenliğine yaklaşma çabasının etkili olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla imla hataları değil ama bu tür sürçme havası taşıyan, silgi kullanmaktansa bir hatayı düzeltmek için iki paragraf yazmanın hem yayınlanacak satır sayısını arttırmak hem de biz okurları müdahil anlatıcıya daha fazla bağlamak açısından etkili olduğu düşünülebilir.

Buraya kadarki açılış tartışması şunu gösteriyor: Bu romanda aşırılık, suç ve düzen meseleleri etrafında dolaşacağız. Dolayısıyla sırtımızı dayayabileceğimiz, güvenilir bir müdahil anlatıcının varlığı çok önemli. Artık Papazoğlu ve Sohbet gibi karakterler belirip, bölüme adını veren Acem Ali Bey karakteri hakkında konuşmaya başladıklarında, bunu daha güvenli bir biçimde izleyebiliyoruz. Tehlikeli bir mekânda, tehlikeli tiplerle birlikte, tehlikeli şeyler dinliyoruz. Ama bizi koruyup kollayacak bir anlatıcımız var. Bu önemli, çünkü az sonra, Acem Ali ortaya çıkınca başka türlü bir aşırılıkla, bizleri korkuya salacak bir ikircimle karşılaşacağız. Bununla karşılaştığımızda müdahil anlatıcı tek koruyucumuz olacak ve Ahmet Mithat ve tefrika üslubunda işin sonunu da söyleyeyim, bu belalı durumdan bizi kurtaracak da anlatıcı. Göreceğiz...

Yankesici Papazoğlu, 17-18 yaşlarında görünen zengin Acem Ali’yi soymayı düşünmektedir ama Sohbet, Ali’nin bir kavga üzerinden şahit olduğu korkunç gücünü, on kişiyi birden dövmesini anlatınca Papazoğlu korkacak ve tam o sırada oraya gelen Acem Ali Bey’in onu tehdit etmesiyle kalkıp gidecektir. Bu noktada Sohbet ile Ali konuşmaya başlarlar. 35 yaşındaki namlı bir kabadayı ile 18 yaşında, sakalı-bıyığı çıkmamış “Acem dilberi”! Yoksa bir cinsel aşırılık durumuyla, bir eşcinsel aşk ilişkisiyle mi karşı karşıyayızdır?

“Filvâki Çerkes Sohbet bu sözü söylemekle beraber Acem Ali’nin yüzüne öyle bir bakış baktı ki kırk yıllık dostunu değil ama *sanki kâlu belâdan beri âşıkymış gibi bir*

*bakıştı. Ya böyle bir bakışa Acem Ali’nin değeri yok muydu? Hem bakışın Acem Ali dahi farkına vararak; her ne kadar pençe-i kahrında arslanları zebûn edecek bir kahraman olduğu kendisine dahi mâlum idiye de ne kadar olsa gençliği ve güzelliği olmak hasebiyle; öyle babayığit bir adamın böyle bir bakışından mahcuben önüne bakmaya kalben bir mecburiyet hisseyledi. (...) Eğer kendisi ziyadece esmer olmasaydı, o kara kaşlar ile kara gözler bir kat daha letâfet-bahş olurlar idiye de bu kadar güzel kara kaş ve kara göz, öyle beyaz tenlerde, pek nâdir olarak esmer olanların cümle hasayisinden bulunduğundan, bu nev’ gözlerin en güzelleri Ali’de bulunması, tenindeki esmerliği dahi ziyetlendirirdi. (...) Hülâsa, bizim Acem Ali, “mahbûb” lâfzının her müddeâsına göre bir mahbûb-ı mükemmel olup Çerkes Sohbet’te mahbûbdostluk asla mevcud olmadığı hâlde Ali’ye olan nigâh-ı âşıkânesinin Ali dahi farkında olur idiye de...” (s. 15-16. Vurgular bana ait.)*

Burada bayağı büyük bir aşırılıkla karşı karşıya kalırız. Erken dönem romanları ve özellikle Ahmet Mithat son derece heteronormatiftir ve homoerotik olan lanetlenir. Oysa bu iki sayfa boyunca, güzel genç erkekle “babayığit” yetişkin erkek arasındaki cinsel çekimden söz eder anlatıcı. Neyse ki, bunu çok uzatmadan, korkulacak bir durum olamayacağını ilan edecektir:

“Acaba Çerkes Sohbet’in kendi hakkındaki hissiyatı bu derecelere kadar vardırıldığını Ali dahi anlamış mıydı? Eğer Çerkes Sohbet böyle genç kahramanlarda görülen cemâl-i bâ-kemâli takdir edişi kendi ahlâkınca *mûcib-i taayüb ve nefret olacak mel’unlardan* bulunsaydı, belki Ali dahi hissiyat-ı mezkûreyi anlamış olurdu. Zira *o hâlde bulunan habisler*, derd-i derûnlarını bir türlü saklayamayarak güzideleri olan delikanlılara mutlaka raz-ı âşıkânelerini ifşa ederler. Fakat Çerkes Sohbet *bu misüllü sûi-ahlâk erbâbından* olmayıp “güzellik” denilen sıfatı ise bir genç kızda, bir genç erkekte değil; atta, kuşta, hatta biçimli bir sandalda görse bile hayranı olacak kadar hissi tabiat sahibi bir adam olduğundan, zâten yüreğinde Ali için bir *hiss-i tecavüz-kârâne* yoktu ki; hatta cüz’i-yi küllî bir taşkınlıkta bulunacağı musavver olabilsin.” (s. 17. Vurgular bana ait.)

Yani Sohbet Ali’yi beğenmiştir beğenmesine ama yine de homoseksüel eğilimi olmadığı için, herhangi bir girişimde bulunmayacağını anlamış oluruz. Onun beğenisi daha ziyade estetikdir. Böylece Sohbet biraz daha gözümüze girer; içkiyi sevmez, temkinli ve güzelden anlayan ama üzerine varmayan bir adam. Tabii, anlatıcı Ali’nin acı kuvvetini arada bir hatırlatmayı da unutmaz. O akşam bu iki dost Galata’da bir otele gidip yiyip içmeye karar verirler. Onlar bu kararı alıp yola koyulurken, tefrika roman anlatıcısı gerçek Ahmet Mithat’la örtüşmesini, kendi yazdığı *Henüz 17 Yaşında* romanına göndermede bulunarak, orada Beyoğlu’nu anlatmış olduğunu söyleyerek ortaya koyar. Bu tür tefrika romanlarda nasıl ara özetler, araya giren süre üzerinden çok doğalsa, anlatıcının

ara sıra kurmacanın dışına taşarak gerçek yazarla örtüştüğünü iddia etmesi de gayet normal bir hatırlatma mahiyetindedir.

İki arkadaşı otele doğru giderlerken, anlatıcı sabırsızlanan ve ortadaki aşırı durum nedeniyle sürekli tahmin yürüten muhatabı sakinleştirmeyi dener: “Her hâlde yine daha şimdiden hikâyenin her esrarını keşfe hasr-ı zihin ile it’âb-ı fikr etmeyelim de Acem Ali ile Sandalcı Sohbet’i kendi gidişlerine bırakarak netice-i hâl ve hareketlerinin nereye müncer olacağını görelim.” (s. 21) İki arkadaşın eğlenmek amacıyla geldikleri otel pek kaliteli olmayan bir tür randevuevidir. Ali ile Sohbet burada önce içer, çok sarhoş olmaya başladıklarını görünce de yemek yerler. Ali, Sohbet’e oradaki kadınlardan birini ayarlamaya çalışır ama Sohbet bunu reddeder. Ali’nin aklına da öbür olasılık, Sohbet’in kadın sevmemesi olasılığı gelir ve sorar. Aldığı cevap bizleri bir kez daha rahatlatacak ve heteronormativiteyi biraz daha güçlendirecektir: “Kadınlardan hoşlanmam demek, ben insan değilim demektir. Fakat sen bunlara “kadın” diyebilir misin?” (s. 24) Fahişelerden hoşlanmayan, para karşılığı kadınlarla olmayı sevmeyen Sohbet biraz daha gözümüze girer. Ama Ali durumu zorlamaya, Sohbet’e kadın ayarlamaya uğraşıp durur. Neden böyle yaptığını pek anlayamayız ama ortada bir sınama durumu olduğunu da tahmin edebiliriz. Nedense, Ali de Sohbet’i sınamaktadır, bizim gibi. Bu sınamalar sırasında, fazla ayrıntıya girmeden Sohbet’in her zaman bu düşkün durumda olmadığını, üst düzey insanlar arasında büyüdüğünü de öğreniriz. Sonuçta gece olur ve iki arkadaş yatmak isterler. Fakat o da ne?! Ali aynı odayı paylaşmalarını istemiştir. Artık büyük sınavla karşı karşıya geldiğimizi düşünürüz. Acaba Sohbet?...

Nitekim Ali uyurken Sohbet uyuyamaz ve Ali’yi seyrederek anlatıcı birden soracaktır: “Sakin Sandalcı baba, genç Acem puseri hakkında efkârını değiştirmiş olmasın?” (s. 28) Adeta bu kaygıyı destekleyecek bir biçimde Sohbet bir yerden sonra dayanamaz ve kalkıp Ali’nin yorganını kaldırır ve şaşkınlıkla geri çekilir. Yorganı ikinci kez kaldırdığında biz de onun gördüğünü görür ve, anlatıcının isteği doğrultusunda, tıpkı Sohbet gibi şaşkına döneriz:

“Acaba, bu ikinci bakışta biz dahi Ali’ye Sohbet ile beraber bakmış olsaydık ne görürdük? Ne göreceğiz? Soyunduğu zaman ceketini, yeleğini, frenk gömleğini çıkarıp yalnız fanilası ile yatağa girmiş olan Acem Ali Bey’in göğsündeki fanilanın altına sanki iki turuncu koymuşlar gibi bir hâl! Eğer Sandalcı Sohbet, biraz daha cesaret edip de Ali’nin göğsüne elini koymuş olsaydı, bu küreciklerin turuncu kadar katı olmadıklarını görerek, âdeta en güzel kız memelerinden bir çift meme olduğunu anlar ve hükmederdi. Demek oluyor ki Acem Ali Bey denilen ve rıhtımın üzerinde on kişiyi çil yavrusu gibi dağıtan kahraman, adeta bir duhter-i nâziktermiş!” (s. 29-30)

Bu turuncu-kürecik-memeler Osmanlı gibi arzusunun ifadesinin çok tehlikeli olduğu bir toplumda bile, sırf homoerotik arzu olasılığını ortadan kaldırdığı için anlatıcıyı çok mutlu eder. Yalnız yine de ortada bir had aşımı, bir aşırılık vardır ve her ne kadar on erkeği dövecek güce sahip de olsa ve aralarında bir şey geçmese de, bir kadın bir erkekle aynı odada yatmaktadır. Bu sorun ortada kalacak ve ancak romanın sonunda çözülecektir. Bizler sadece, Sohbet’in duruma nasıl uyandığından haberdar ediliz: Acem Ali’nin kulak deliklerinden! Ne de olsa hiçbir şey tesadüfi olmamalıdır. Bu gecenin sonunda Sohbet hiç renk vermez ve Ali, iki gün sonra buluşmalarını, birlikte gizli bir iş yapacaklarını söyleyerek ondan ayrılır ve böylece Acem Ali başlıklı ilk bölüm tamamlanmış olur.

Romanın “Ayşe Ebe” başlığını taşıyan ikinci bölümü de, ilk bölümde iyice görüşüp tanıştığımız müdahil ve her şeyi bilen anlatıcının sesiyle açılır. Ancak anlatıcı bir süre sonra, görevini roman karakteri Ayşe Ebe’ye devredecek, bu bölümdeki asıl anlatıcı Ayşe Ebe karakteri olacaktır. Bu noktada, bir parantez içinde bölüm başlıklarına da dikkat edelim. Çünkü roman ilerliyor ve *Dürdane Hanım* başlıklı roman önce “Acem Ali Bey”, sonra da “Ayşe Ebe” bölümlerine ayrılmış durumda. Nitekim bundan sonraki üç bölüm de sırasıyla “Ulviye Hanım”, “Memduh Bey” ve “Dürdane Hanım” başlıklarını taşıyacak. Acaba neden böyle? Başlıca karakterler desek ve Ayşe Ebe’yi bile böyle kabul etsek, dördüncü bölümde Sohbet’in aktarımı üzerinden görünecek, Dürdane’nin eski sözlüsü Memduh Bey neden bir bölüme adını vermekte? Ve ayrıca Dürdane’nin sevgilisi haşarı Mergup ile ilk bölümden itibaren anlatıcının kanımız kaynasın diye uğraşıp durduğu Çerkes Sohbet neden bölüm başlıklarına adlarını verememişler? Bunun nedeni, romanın yapısıyla ilgili olabilir. Çünkü bu kişi adları, bu bölümlerde sadece ya da temelde bu kişilerin anlatılacağı, bunlara yönelik kişileştirme yapılacağı anlamına gelmiyor. Bu bir kişileştirme değil, olay-eylem romanı. Meydana gelen olaylar ön planda. Nitekim bölümlere adını veren her karakter, o bölümün eylem akışında belirleyici bir rol oynuyor: Birinci bölümde eylemin odaklandığı gizemli şahsiyet Acem Ali’dir. İkinci bölümde ne olup bittiğini bize anlatacak ve gayrimeşru bebeği dünyaya getirecek kişi Ayşe Ebe’dir. Üçüncü bölümde bütün bu eylemleri başlatan kişiyle, yani Ulviye Hanım’la tanışır ve gizli olan her şeyin anlaşılır olmasını izleriz. Dördüncü bölümdeki, Dürdane’nin aşkıyla deliren ve bu delilikle yücelen Memduh Bey’in rolü kısa ama eylemin ilerleyişinde belirleyicidir. Ve tabii romanı, olması gerektiği gibi bitiren kişi, romana adını da veren Dürdane Hanım’dır. Dolayısıyla yazar, bu başlıklar aracılığıyla okura anlatının ilerleyeceği yönü ve eylemdeki anahtar kişiyi işaret etmiş olur. Mergup ile Sohbet’in bölüm adı olamayışlarına Ahmet Mithat’vari bir esprile “eh, romanda başka bölüm kalmamış” diyebiliriz ama elbette başka bir neden var ve bunu daha sonra tartışacağız.

Aslında ikinci bölümün müdahil anlatıcıya ait başlangıç kısmı adeta bir zabıta haberi gibi ilerler. İstanbul'un bir semtinde genç ve güzel bir kadın olan Ayşe Ebe bir gece ortadan kaybolur, zabıta ve hane ahali aracılığıyla her yerde aranır ama bulunamaz ve beşinci gece kendiliğinden ortaya çıkar. Üstünde kaybolduğu gece giydiğinden farklı, kaliteli bir kıyafet vardır ve eve girdikten sonra bayılır. Müdahale edenler cebinde yüz lira bulurlar. Ayşe Ebe kendine gelince zaptiyeye haber verilir ve eve gelen bir müfettiş bütün sıkıştırmalarına rağmen, Ayşe Ebe'den, nerede ve kimlere ait olduğunu bilmediği bir konakta bir doğum yaptırdığı dışında bilgi alamaz. Bunun üzerine çaresiz kalan müfettiş aşağıdaki "raport"u kaleme alır:

"Mâlum-ı âli-i kerimâneleri olduğu üzere mah-ı halin ...'nci Salı gecesi ... mahallesi sâkinelerinden Ayşe Ebe, kendi hânesinden gaybubet ederek ne tarafa gittiği hakkında hânesince mâlumât olmadığı gibi zaptiyeye icra olunan tahkikât ve taharriyâtta dahi bir netice hâsıl olmamışken bu gece mezburenin kendi kendisine yine hânesine avdet eylediği hâne halkı tarafından haber verilmesi üzerine derakab, mahall-i vak'aya gidildikte mezbure Ayşe Ebe baygın bir hâlde bulunmuş ve celb olunan tabib, mezkûrenin aklını başına getirmişti. Sûret-i gayubeti hakkında mâlumât almak için her çend istintaka gayret olunmuş ise de "zaptiyeye işim yoktur"dan başka ağzından söz alabilmek kâbil olmayıp fakat mezbure kendi hânesinden gaybubet eylediği zaman, üzerinde bir basma elbise varken, gayet mükellef bir kat canfes elbise ve cebinde dahi yüz lira nakitle avdet etmesi ve kendisinin genç ve sahib-i hüsn ü cemâl bulunması, işbu şüphenin esbabını başka türlü hâlâta hamlettireceği derkâr bulunmuş ve maa-hazâ cerh ve sirkat misüllü efal-i cinaiyeden bir şey olmadığı dahi bil-cümle revîş-i ahvâlden anlaşılacak bu hâlde zabıtaca yapılacak bir şey görülemediği olmakla mücerred mâlumât olmak üzere arz ve beyan-ı hâle ibtidar kalındı; olbâbda..." (s. 37-38)

Bu polis "raport"u birkaç açıdan ilginç ve önemlidir. Her şeyden önce, rapor bölümü başından bu noktaya gelene kadarki dört buçuk sayfayı mükemmelen özetler. (Acaba gazetede tefrikada nasıl bir yerdedi? Bir tefrikanın ortasında? İstenmeden yaşanan birkaç günlük kesintinin ardından hemen tefrikanın başında ve bir tür hatırlatma olarak? Belki de, abone yenileme döneminin hemen başında bir özet olarak?) Yani kitap yapısı içinde çok gerekli olmayan bir ara özet üretmiş olur. Ancak öte yandan, bu sayede gerçek polis raporlarının bir taklidi üretilmiş olmaktadır. Bunun, romanı gazeteden okuyanlar için alışıldık bir şey olduğu düşünülebilir. Çünkü bu söylemle hazırlanmış haberler de okuyorlardı. Ancak bütün bunların ötesinde, bir önceki bölüm başında Galata'nın tehlikeleri anlatılırken jandarma ve zabıtalardan varlığı nasıl bir güvence gibi ortaya çıktıysa, buradaki müfettiş raportunu da bir tür okuru rahatlatma aracı olarak düşünebiliriz. Galata gibi yerler tehlikeli olabileceği gibi, hayatta böyle rahatsız edici, huzursuzluk yaratıcı şeyler de olabilmektedir ve

fakat, düzeni sağlayacak güçler oradadır. Romanın bu iki bölümünde, düzeni her açıdan rahatsız edecek aşırılıklar anlatılır: Bizden olmayan bir mekânda aşırı içki içilmesi, sarhoş olunması ve kan dökülebilmesi; iki erkek arasında homoerotik arzu ihtimalinden erkek kılığına girmiş bir kadın ile bir erkeğin aynı odada yatması; ve derken, bir ebenin kaçırılarak gizli ve demek ki gayrimeşru bir doğuma götürülmesi... Nereden bakılırsa bakılsın, okurlar olarak ara güvencelere, bu keşmekeş açılana kadar tutunacağımız desteklere ihtiyacımız vardır ve en büyük dayanağımız olan anlatıcı bunları sağlamaktan kaçınmamaktadır.

Bütün bunlar bir yana, Ayşe Ebe olayının, izlemekte olduğumuz ancak henüz ne olduğunu tam olarak bilemediğimiz asıl olaya bir katkısı olmalıdır ve bu nedenle Ayşe Ebe sözü müdahil anlatıcıdan devralarak neler olup bittiğini anlatacaktır. Ancak anlatıcı sözü Ayşe Ebe'ye devrederken bir açıklamada bulunur: "Bu meselede hakikat-i ahvâl, tâ sonra ve âdeta pek yakın bir zamanda meydana çıkmıştır. Evde aradan zaman mürûruyla artık Ayşe Ebe'nin hiçbir şeyden ihtirazı kalmaması üzerine kendi tarafından yine hânesi halkına hikâye edilmek sûretiyle meydana çıkmıştır." (s. 39) Yani birazdan izleyecek olduğumuz anlatımı Ayşe Ebe, çok sonra, bu romanda anlatılacak olaylar tamamlanıp gerçekler ortaya çıktıktan sonra yapmaktadır. Romanı okumuş, sonunu görmüş bir okur olarak, romanda sarktığını, sorunlu olduğunu düşündüğüm tek bölüm burası. Romanın sonunda her şey gizli kapaklı halloluyor gibi bir hava var. Oysa burada gerçek ortaya çıkmış deniliyor. Muhtemelen tefrika yapısıyla ilgili bir dikkatsizlik, gözden kaçma var burada. Anlatının geneli bu açıdan çok temkinli olduğu için burası göze batıyor. Fakat bu konu bir yana, Ayşe Ebe başından geçenleri anlatacak ve öykü ilerlemiş olacaktır.

Ayşe Ebe, biri genç üç erkek tarafından kaçırılır ve bir kayıkla ama gözleri bağlanarak bir yalıya götürülür, gizlice bir odaya sokulur. Ancak adamlar birbirlerine Sohbet, Papazoğlu filan diye seslendiklerinden, bu kadronun önceki bölümdeki Ali, Sohbet ve yankesici Papazoğlu olduğunu tahmin ederiz. Bu açıdan, genç, güzel ve belli ki bir parça çapkın Ayşe Ebe'nin genç delikanlıyla ilgili gittikçe artan alâkasını, yavaş yavaş ona âşık olmasını eğlenerek izleriz. Çünkü Acem Ali'nin aslında bir kadın olduğunu biz artık biliyoruzdur. Zavallı Ayşe Ebe olayın sonuna kadar bunu bilemez ve götürüldüğü yalıda karşılaştığı Dürdane Hanım adlı hamile genç kadını doğurtup lohusalığına da nezaret ettikten sonra evine geri götürülürken dayanamayıp ilan-ı aşka bulunur. Ancak, bir önceki bölümde Sohbet'in keskin dikkati sayesinde farkına varılıp ortaya çıkartılan memeler, bu defa da yardıma koşar ve sahibi tarafından bu aşkın neden olamayacağını anlatmak için ateş-i aşka düşmüş Ayşe Ebe'yle tanıştırılır:

“Bana olan muhabbetinize gelince; tekrar ederim ki dünyada bir kadın sevmek mümkün olsaydı, sizi severdim; fakat bakınız!’ diye elimi eline aldı. Göğsüne götürdü. Frenk gömleğinin altında yusyumru, kaskatı iki kız memesini elime vermesin mi? Meğer o dahi benim gibi bir kadımsı! Hayretimden bir kere haykırmışım.” (s. 63)<sup>23</sup>

Neticede biz okurlar, ne olup bittiğini biliriz ve anlatıcı da bölümü bitiren paragrafta bu durumu teyit eder. Ancak ne olursa olsun, bir kadının farkında olmadan olsun başka bir kadına âşık olması yine bir aşırılık, bir had aşımıdır. Bunu okurken ne kadar eğlenirsek eğlenelim, bir yandan da rahatsız oluruz. Nitekim müdahil anlatıcı da bunun farkındadır ki, Ayşe Ebe’nin anlatımının sonunda şu değerlendirmeleri yaptırır:

“Kadıncağızın bu hikâyesini dinleyenler o kadar işleri gören genç beyefendinin bir kadın olmasına o derecelerde istiğrab eylediler ki hatta bazıları “Hiç de kadın değildi, fakat Ayşe delikanlıya olan meylini masum göstermek için sonunda delikanlıyı bir kadın eyledi” tarzında bazı latifelere dahi koyuldular. Ayşe Ebe ise “Ben kendisine bir kadın olmak sıfatıyla gönül vermedim. Bir erkek olmak haysiyetiyle gönül verdim. Ne yalan söyleyeyim, dünyada bir erkeğe bu kadar mağlup olacağımı hiç ümit etmezdim. Bu hâlden yalnız bir ibret dersi aldım ki o da cidden gönül hastalığına müptelâ olanları ayıplamamaktır.” diye mukâbelede bulundu. (s. 63)

Böylece, evet, işlerin aynı kıyafet değiştiren, kadıncı erkek gibi dolaşan bir kadın yüzünden karıştığını; aslında erkeğin erkeğe değil bir kadına meylettığını, kadının ise erkek sandığı için kadına meyl edip sonra da bundan geri döndüğünü görmüş oluruz. Ancak bu vesileyle geçiriliveren, “gönül hastalığı müptelâlığı” bahsi romanın ilerleyişi açısından gerekli olacak, okurların aklına düşürülmesi gereken bir unsur olarak dikkati çeker.

### Hangi Aşırılık Kabul Edilemez?

Romanın üçüncü faslını oluşturan “Ulviye Hanım”, hem tefrika hem de kitap formu açısından belirleyici bir role sahiptir. Tefrika açısından, ilk iki faslın entrikayı kurduğunu, ilerlettiğini ve bilgimizi minimum düzeyde tutarak

<sup>23</sup> Meme bahsi, ya yazarı ya da okurları çok eğlendirdiğinden romanın ilerleyen kısımlarında iki kere daha geçecektir. Önce “Memduh Bey” başlıklı faslın başlarında: “Fakat Sandalcı Sohbet, karşısındaki Acem Ali’nin koynunda nur topu gibi iki tane memeyi bir iyce fanila gömlek altından görmüş olduğu halde...” (s. 107). Ve diğeri de yine Sandalcı Sohbet üzerinden: “Bâhusus ki göğüs üzerinde gördüğü iki şahid-i âdil şehâdetleriyle...” (s. 122-123). Bunlar, romanın en meraklı yönlerinden olan Ulviye Hanım’ın kılık değiştirerek Acem Ali hâline gelmesine yönelik hatırlatma parçacıkları. Ancak erkek anlatıcı ile doğal olarak erkek muhatap/okurların aklından çıkmadıkları da ortada. Bununla bağlantılı olarak bunlarla ilk karşılaşan ve bizim de fark etmemizi sağlayan Sohbet’in de aklından çıkmıyor metinsel düzeyde.

heyecanı son derece yükseğe taşıdığını söyleyebiliriz. Bu heyecanın 24 saatte bir yayınlanan, bu türden bir zaman aralığıyla okunan tefrika açısından daha fazla uzatılmaması mantıklıdır. Kitap formunda bu heyecan daha fazla taşınabilir tabii ki, ama kitabın tam ortasını teşkil edecek bu fasılla olayörgüsüne dönük belirsizlikler giderilecek, burada anlatının zamansal kuruluşu bir düzene oturup bu düzen doğrultusunda ilerler kılınacaktır. Bu bölümden sonra, romanın kapanışındaki sürprize kadar olaylar açısından bir belirsizlik kalmayacak, kapanış bir sürpriz getirecek olsa bile bu anlatı ilerleyişinde anlatıcı ile muhatap, dolayısıyla yazarla okur arasındaki gerilimi gidermeye yönelik olacaktır. Kısacası bu bölümde olup bitecekler, entrikayı bir yere oturtup öykünün ilerleyişine hâkim olmamızı sağlayarak bizi rahatlatacak ve asıl soruna işaret edecektir: Bu romanın sonuna geldiğimizde tüm olup bitenleri nasıl değerlendirecek, ne tür bir hisse çıkartacak, nasıl bir ders alacağız?

Bu bölümün başından itibaren belirsizlikler yavaş yavaş giderilir. Boğaziçi’nde bir yalıda yaşayan genç dul Ulviye Hanım’la tanışırız. Ulviye İran ya da Hint asıllı olup Mısır’da zengin bir adamla evlenmiş, oradan İstanbul’a taşınmaları gerekmiş ama bu arada Mısır’da kalan kocası ve onu İstanbul’a getiren babası da vefat etmişlerdir. Ona kalan mirasla gayet zengin olan Ulviye yalısında annesiyle birlikte yaşar. Buradaki erkek iktidarından azade oluşumuna dikkat edelim. Zira Ulviye bu duruma rağmen gayet ahlaklıdır ama kendini eğlendirmek için edebiyatla ilgilenmekte, çıkan her edebi eseri okuyup yazarlarla yazışmaktadır. Şiir, roman ve tiyatroyla ilgilenen Ulviye, komşu yalıdaki ailenin genç kızı Dürdane’nin hayatını izleyerek gerçek bir romanla karşılaşma hayali kurar:

Fakat şeytan Ulviye, yalnız hikâye kitaplarında okuduğu romanlar ile iktifa etmeyerek bir de sahîhü’l-vukû bir romanın sûret-i güzarânını temaşadan lezzet almak merakına düşer. Bu romanın en büyük a’zâ-yı vak’ası, en mühim kahramanı dahi Dürdâne Hanım olabileceğini tahayyül eder. Kendi kendisine der ki:

“- On sekiz yaşındaki bir kızın öyle bir masumiyet-i melekâne içinde bulunması kâbil olamaz. Elbette Dürdâne’nin birtakım esrar ve hafâyâsı vardır ve olmalıdır ki bunları keşif ile benim için her şeyden büyük bir eğlence tedarik edilir.” (s. 67)

İşte Ulviye’nin edebiyat ve özellikle roman okurluğundan gelen bu ilginç merakı, bizi bu romanda olup biten şeylerle karşılaştırır. Dürdane’nin ne yapıp ettiğini gözlemeye karar veren Ulviye, genç kızın odasına tırmanıp onu gözetlemek için önce erkek kılığına girer, derken ağır bir bahçe merdiveninden yararlanmaya çalışırken iriyarı erkek bahçıvanın bile tek başına kaldıramadığı



bu merdiveni kolayca kaldırıp taşıyabildiğini görür. Bu olağanüstü gücünü önce evde dener, sonra Acem Ali kılığında kavgalara girişip güçlü kuvvetli bir sürü erkeği aynı anda dövünce bir tür “süperkadın” olduğunu iyice anlar. Bu arada Dürdane’nin camına tırmanmış ve odada Dürdane ile birlikte bir genç erkeğin bulunduğunu, bu gencin Dürdane’nin öpüşüp koklaştığı gizli âşığı olduğunu anlamıştır.

Bu noktada, bu romanın “fenni roman” olarak da anılmasını sağlayan telefonla tanışırız. Ulviye, Dürdane’nin sırrını görür ama pencere kapalı olduğu için konuşmaları duyamaz. Ve bir tesadüf sonucu, ses taşıyan telefon diye bir aletin icat edildiğini ve Beyoğlu’nda da satıldığını öğrenir. Bizim kullandığımız telefonlardan farklı olarak, bu alet uzaktan haberleşmeyi değil, bir noktadaki sesin kablunun ucundaki diğer noktadan duyulmasını sağlayan bir tür diyafondur. Bu aleti satın alıp kuran Ulviye, ses almamayı gizlice Dürdane’nin odasının duvarına yerleştirir ve Dürdane’nin gizli âşığı Mergup Bey ile konuşma ve sevişmelerini sesli olarak, naklen dinlemeye başlar. Ulviye bu durumdan çok memnundur ve kendi kendine şöyle der:

“Bu roman, öyle hikâye kitaplarını okumaya benzemez. Bu tiyatro, öyle Bağlarbaşı’ndaki oyunlara benzemez. Bunda bir şairin hayâlâtı yoktur. Burada görülen ve işitilen şeyler hakikidir.” (s. 76)

Hayatı bir roman gibi eğlenerek izleyebileceğini düşünen Ulviye, Dürdane konusunda büyük bir memnuniyetle yeni şeyler de öğrenir. Annesi öldüğü için üvey anne ile büyüyen ve bu yüzden fazlasıyla başıboş kalmış olan Dürdane’nin dadısı Gülbeyaz Kalfa’yla konuşmalarından anlarız ki, Dürdane Mergup’a, nikahsız olarak kendini teslim etmiştir. Gülbeyaz Kalfa, bir an önce nikahları kıyılacak diye düşündüğünden buna ses çıkarmamışsa da, şimdi Mergup isteğine kavuşmuş bir erkek olarak nikahtan yan çizme emareleri göstermektedir. Derken Dürdane dadısına hamile olduğunu da söyleyiverir. Romanın 79. sayfasında, en az beş aylık hamile olduğunu hesapladığını belirtir. Ne var ki, Mergup bu haberden de hoşlanmamış ve doğacak çocuğu öldürmekten söz etmiştir. Ulviye bu noktada, eğlence olsun diye giriştiği işin sarpa sardığını fark eder:

“- Romanların, tiyatroların bazıları pek eğlenceli ve bazıları pek acıklı olduğu gibi, ihtimâl ki Dürdâne romanı dahi bir acıklı roman olacaktır. Başlangıcı biraz şen göründü ise de sonraları rengini siyahlatmaya başladı. Habis Mergub, vay! Kızı bu hâle koyduktan sonra bir de ciğerparesini öldürmek tavsiyesinde bulunuyor, ha! Vücûdunu, namusunu, şanını kendine feda eden bir kızdan; nihayet çocuğunu kurban etmek

fedakârlığını da istemek artık derece-i ifrata varmak demektir. Dur bakalım, bu işin sonlarında daha neler çıkacaktır!” (s. 81)

Ulviye, bu gittikçe acılaşan “roman”ı izlemeye devam ettikçe, daha kötü şeylerle karşılaşır. Mergup, Dürdane’nin ona yönelik çılgınca ilgisini tam anlamıyla manipüle etmekte ve bir tehlike olarak gördüğü Gülbeyaz Kalfa’yı kötüler ve kendini hep haklı çıkarır biçimde konuşmaktadır. Artık Ulviye Mergup’a duyduğu öfkeden, sadece izleyici olmayı bırakacak noktaya gelir. Durumu değerlendirirken Mergup’u “habis”, “melanet” olarak niteleyen Ulviye bir anda önemli bir karar verir: “Dur öyleyse şu biçare Dürdâne’nin intikamını ben alayım.” (s. 84)

Bu bir aşırılıktır! Ve kuşkusuz, Ulviye’nin bu romanda yol açtığı pek çok aşırılıktan sadece biridir. Ulviye, romanlarla gerçek hayatın farkını ayırt edemeyen ya da bu ayrımı göz ardı etme cüretini gösteren bir okurdur. Ayrıca bu aşırılığı yapmakla da kalmamakta, izleyicisi olduğu bu gerçek romana müdahil olup olayların gidişatını değiştirmeye de kalkışmaktadır. Yani Dürdane okurluktan yazarlığa terfi etmeye karar vermiştir. Bu da uygunsuz bir geçiş, bir had aşımı olarak değerlendirilebilir. Bu aşırılıklara romanın ilk iki faslında başka hangi aşırılıkların eklendiğini de gördük. Doğaüstü kuvveti olduğu için erkek kılığına girmekte ve birden fazla erkeği aynı anda dövmektedir. Tehlikeli yerlere erkek kılığıyla gitmekte, bununla da yetinmeyip planlarına dâhil etmeyi düşündüğü bir erkekle aynı odada yatabilmektedir. Allahtan bu erkek had bilen biridir ve Ulviye’nin tüm aşırılıklara rağmen doğasını ortaya koyan memeleri üzerinden onun “gerçek” kimliğini öğrenecek ama işi bozuntuya vermeyecektir. Romanın ikinci bölümünde aşırı, haşarı ama iyiniyetli Ulviye, Mergup’un felakete sürüklediği Dürdane’nin yardımına yetişip hayırlı bir aşırılık daha yapacak, bir ebeyi kaçırarak gayrimeşru bir doğuma aracılık edecek ve doğan bebeğe kendi yalısında bakılmasını sağlayacaktır.

Bu noktada, her şeyi başlatan ve Ulviye’den değil, Dürdane’den kaynaklanan aşırılığı da atlamayalım. Dürdane bir kadının yapmaması gereken bir aşırılığa imza atarak, nikahı kıyılmadan bir erkekle cinsel ilişkiye giriyor, bunu düzenli bir biçimde devam ettiriyor ve sonunda ondan hamile kalıyor. Bu romanda iki temel aşırılık vardır ve biri Dürdane’nin zina yapması, diğeri Ulviye’nin bu aşırılığı düzeltmek ya da Dürdane’nin intikamını almak amaçlı bir entrika oluşturması, yani kurallarını kendi belirlediği bir okurluktan yazarlığa geçiş denemesidir. Her durumda, daha ağır olan aşırılık cinsel olandır:

Zina suçu, İslam ceza hukununda haddler kapsamında ele alınmıştır. İslam hukukunda cezalar, hadd, kısas, diyet ve ta’zir olmak üzere dörde ayrılmıştır. Sözlük anlamı, menetmek, sınır çekmek, esirgemek olan hadd, bazı suçlar için Kur’an ve sünnet ile belirlenmiş, miktarı belli cezalara denmektedir.

Zina, zina iftirası (kazf), içki içme (şirb), hırsızlık (sirkat), yol kesme (hırab) ve hadd kapsamında olup olmadığı tartışılmış olmakla birlikte, devlete karşı isyan (bağy) ve dinden dönme (ridde), hadd ile cezalandırılan suçlardır. Bu suçların kamu menfaatini ihlâl ettiği kabul edilmiştir ve doğrudan kovuşturulmaktadır. (...) İslam hukukunda zina, ceza ehliyeti olan bir erkeğin kendi rızasıyla, aralarında nikah ya da mülkiyet ilişkisi (efendi-köle ilişkisi) olmayan, nikah ve mülkiyet şüphesi de bulunmayan bir kadınla kurduğu gayrimeşru cinsel ilişkidir. Bu kadın ve erkeğin evli ya da bekar olması, suçun oluşması bakımından değil sadece verilecek ceza açısından farklı sonuç doğurur. Yani İslam hukukunda zina suçunun oluşması için tarafların evli olması şart kılınmamış, evli olmayanların cinsel birlikteliği de zina sayılmıştır.<sup>24</sup>

Bu önemli ve ağır bir suçtur. Şeriatla zinaya yönelik cezalar recm, yani taşlamadan dövme ve hatta öldürmeye kadar gider. Bununla birlikte şeriatı örfi hukukla birlikte kullanan Osmanlı'da, farklı dönem ve yerlerde farklılıklar görülse de, zina suçu temelde para cezalarıyla karşılanmıştır. İlginç bir biçimde, Tanzimat sonrasında Avrupa ceza kanunlarından yararlanarak hazırlanan 1858 tarihli Ceza Kanunu'ndan itibaren, zinanın cezası hapis ve para cezası olarak belirlenecektir.<sup>25</sup> Fakat bu durumlarda dava açma hakkı da zina yapan kadının kocası ya da vasisine verilmiştir. Öte yandan biz *Dürdane Hanım* romanında böyle bir aşamaya varmayız. Ancak her durumda, Dürdane, Mergup tarafından nikah altına alınıp üstü örtülmediği sürece, zina suçunu işlemiş olmaktadır. Dini, eski ve yeni kanunda bu suçun geri dönüşü vardır. Peki bu romanda? Bunun kesin cevabını romanın sonunda alırız. Ancak "aşırı okur" Ulviye, bunun cevabını bildiğini düşünmektedir. Ulviye'ye göre Dürdane kendi isteğiyle ve adamın fazla üzerine giderek de olsa, Mergup'tan aldığı söz üzerine onunla birlikte olmuştur. Şimdi hamilelik durumu bu sözün yerine getirilmesini artık kaçınılmaz kıldığı halde Mergup bundan kaçınarak büyük bir alçaklık yapmaktadır. Ulviye'ye göre Dürdane aldatılan bir kadındır ve Dürdane'ye sadece zorluğu ortadan kaldırma konusunda yardım etmekle yetinmeyecek, bu yüz karası erkekten intikamını da alacaktır. Ancak bu karara varırken, ortaya çıkan aşırılık ve yol açtığı suçun Dürdane ayağını ihmal etmektedir.

İntikam kararı alan Ulviye Mergup'un Babiali'de memur olmakla birlikte çoğu zamanını Bağlarbaşı'nda gezerek geçiren zengin bir züppe olduğunu anlar ve süslenerek Bağlarbaşı'na gider, Mergup'un dikkatini çekerek onunla flört girişir. Flört neticede mektuplaşmaya dönüşür. Bu arada, Ulviye'ye akıl çelici aşk mektupları yazan Mergup Dürdane'yi oyalamaya devam etmekte ve Dürdane'nin hamileliği dokuzuncu ayını da doldurmaktadır. Doğum yakındır.

Ulviye, ısrarlı aşığı Mergup'u yalısına çağırır ve ona gerçek kimliğini ilan ederek, ondan Dürdane'nin hesabını sorar. Duruma çok sinirlenip silahına davranan Mergup'u olağanüstü kuvvetiyle etkisiz hale getirir ve ondan intikam alacağını ilan ederek kovar.

### Anlatıyı Kapatmak ve Adaleti Sağlamak Kimin Hakkı?

Üçüncü faslın sonuna geldiğimizde, anlatıdaki zamanın tam olarak düzene girdiğini, şimdiye kadarki bütün olayların bir zaman çizelgesine oturduğunu görürüz. Artık olay, bundan sonraki iki fasılda düz yürüyecek, sadece olup biteni nasıl değerlendirmemiz gerektiğine yönelik geçmişe dönüş öyküleri verilecektir. Bu yüzden, romanın zamansal işleyiş ve yapısını bu noktada derli toplu bir biçimde gözden geçirmemizde yarar var. Ve bu gözden geçirişte, son iki faslın olaylarını da hesaba katmak durumundayız.

Romanda ilerledikçe, anlatının *in medias res*, yani öykü zamanını oluşturan en eskiden en yeniye ilerleyen kronolojiye uygun olarak değil, ortadan başladığını fark ediyoruz. Romanın ilk bölümünün Eylül ayında geçtiğini anlatıcı bize söylemişti. Nitekim o olaydan en fazla bir hafta sonra kahramanlarımız, ikinci fasılda Ayşe Ebe'yi kaçırıyor ve kaçırma gecesinin sabahına doğru Dürdane'nin doğumu gerçekleşiyordu. Bu durumda romanın başladığı Eylül ayında Dürdane Hanım 9 ayı doldurmuş durumda. Öyleyse Ocak ayı civarında da hamile kalmış olması gerekiyor. Bu bir yana, 3. faslın başından Ulviye'nin telefon aracılığıyla Dürdane'nin 5 aylık hamile oluşunu öğrenmesi arasında da herhalde en fazla iki hafta var. Demek ki anlatının şimdiki zamanı Dürdane dört dört buçuk aylık hamileyken başlıyor ve ikinci fasıldaki doğum olayı ile dört gecelik lohusalığa kadar da dört buçuk-beş ay daha geçiyor. Bu arada, Ulviye intikam fikrine düşecek ve Mergup'u yalısına getirip tehdit edecektir. Bunun ardından birinci fasılda Çerkes Sohbet'le anlaşma ve gizli doğum entrikası meydana gelir.

"Memduh Bey" başlığını taşıyan dördüncü fasıl ebenin evine geri götürülmesinden bir hafta sonra başlar (s. 106). Burada Dürdane/Acem Ali'nin alalacele intikam fikrine karşı Sohbet'in kendi hayat öyküsünü anlatarak onu beklemeye ikna etmesini görürüz. Böylece Sohbet işin aslını araştıracaktır. Bu araştırma sırasında önce Mergup'la görüşerek bilgi aldığı, sonra da Mergup'tan öğrendiği, Dürdane'nin eski sözlüsü Memduh'la konuşup, Dürdane tarafından terk edilince adeta çıldıran bu adamın intikam fikrinde olmayışı bilgisini Acem Ali'ye getirdiğini görürüz. Ulviye/Acem Ali, Sohbet'in bu araştırmayı sonlandırmasını beklerken bir aydan fazla süre geçtiğini anlarız. Çünkü bu sırada Ulviye'nin bakmakta olduğu, Dürdane'nin gayrimeşru bebeği Ataullah'ın (Tanrıverdi anlamına geldiğine dikkat edelim) kırkı çıkmıştır (s. 127).

<sup>24</sup> Nevin Ünal Özkorkut, *Türk Hukuk Tarihinde Zina Suçu* (Ankara: Siyasal Kitabevi, 2009), s. 70-71. Aynı bağlamda bkz. Dror Ze'evi, *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk, 1500-1900*, Fethi Aytuna, çev. (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008), s. 62-91.

<sup>25</sup> Ünal Özkorkut, *a.g.e.*, s. 139-151.

Sohbet'in getirdiği bilgilerle intikam konusunda kuşkuya düşen Ulviye, bundan dört gün, yani doğumdan 45 gün sonra, Dürdane'yi ziyaret edip gerçekleri anlatır ve ondan intikam onayı ister. Dürdane ondan birkaç gün izin ister ve bundan dört gün sonra da o Ulviye'yi ziyaret edip intikam onayı verir. Çünkü bu arada Mergup ona ayrılık mektubu yollamıştır. Dürdane intikamın kendi yalısında gerçekleşmesini ister ve Ulviye bir Cuma günü Sohbet'i bulur, yanlarına başka adamlar da alarak Mergup'u zorla evinden alır ve Dürdane'ye götürürler. Dürdane'nin intikamı korkunçtur. Onlar gelmeden önce zehir içmiştir. Hepsinin önünde bunu söyler, Mergup'u hâlâ sevdiğini itiraf eder ve herkes acıyla durumu izlerken, sabaha doğru ölür. Böylece romanın şimdiki zamanı diyebileceğimiz süre, Dürdane'nin 4-5 aylık hamileliğinden doğumun bir buçuk ay sonrasına kadar, toplam altı aydır. Ne var ki, romanın kapanışı sonuncu sayfada gerçekleşir ve Dürdane'nin intiharından altı ay sonra, Mergup'un cenazesinin kaldırılmakta olduğunu görürüz. Mergup evlenmiş ama karısının eski sevgilisi tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür.

Bu kapanış çok ilginçtir. Ve bizi, aslında bekleyebileceğimiz gelişmelerle karşı karşıya bırakır. Dürdane öldüğünde, orada bulunan Gülbeyaz Kalfa, diğerlerine "Efendiler, dava artık mahşere kaldı! Cenaze odasından çekilip gitmenizi rica ederim..." (s. 168) der. 169. sayfa ve roman şöyle sona erecektir:

"Bu vak'adan, altı ay sonra ...'da, biçare Mergub Bey henüz on beş günlük güvey iken, aldığı kızın eski bir sevdiği bir âşığı yed-i intikamı ile mecrûhen vefat etmiş ve herkes gençliğine ve saadet-i izdivâca doymayan bu biçareye kan ağlamıştı. Pek çok kibâr, cenaze alayında hazır buldukları gibi, *Mısırlı Ulviye Hanım'ın, köle olmak sûretiyle bil-mübâyaa, muahharen nefsinin tezevvüc eylemiş olduğu* [köle olarak satın alıp sonra da evlendiği] Sohbet Bey dahi cenaze alayında hazırды. Cenaze, kapıdan çıkarılırken orta yaşlı bir kadının, "Allah taksirâtını afvetsin!" dediğini Sohbet Bey işitince, bu kadının kulağına eğileek dedi ki: - Gülbeyaz, dava mahşere de kalmadı!"

Romanın sonunda Dürdane kendi eliyle canına kıyar ve bu eylemiyle Mergup'a dokunulmamasını sağlamış olur. Ne var ki, yazar bu defa ondan intikam alacak ve su testisi su yolunda kırılacaktır. Böylece haddi aşan, zina yapan iki birey de cezalandırılmış, işledikleri suç bu şekilde, ilahi (ama aslında biliyoruz ki, kurmaca) adalet üzerinden karşılanarak düzen tesis edilmiş olur. Bu suçun karşılıksız kalması olmaz. Çünkü artık kadının bağlı olduğu erkeğin hakkının hudutlarını aşmanın ötesinde, toplumsal düzen ve refahın kuruluşu açısından da bir tehlikedir zina. Yeni ve modern ailede çocuk önemlidir. O çocuk ilerde yeni çocuklar doğuracak, vergi verecek ve askere gidecektir. Modern toplumu yeniden üretecek olan vatandaşdır her bir çocuk. O yüzden, tanrı vergisi Ataullah bebeğin kürtajla düşürülmediğini, ölmesine izin

verilmediğini ama elbette zaniye annesiyle birlikte olamayacağından, ilahi adaletin işleyişi üzerinden daha iyi bir yuvaya kavuşturulduğunu görürüz.<sup>26</sup>

Peki ama, bir namus suçu işlememekle birlikte, Ulviye de aşırı bir insan değil midir? Haddini bilmeyen bir okur ve bir kadında bulunması anormal ve tehlikeli bir güce sahip bir kadın değil midir? Böyle bir kadın nasıl Ataullah'ın yeni annesi olabilir? Tabii ki, aşırılıklarından arındırılıp yeniden düzene dâhil edilerek. Bunun için bir eşe ihtiyacı vardır ve Sohbet bu eş olmaya hak kazanacaktır. Sabırlı bir erkek olan Sohbet, gerçeği bildiği ve bu "gerçeği" arzuladığı halde beklemeyi bilir. "Memduh Bey" bölümü aslında "Sohbet" olarak adlandırılmalıdır. Çünkü Sohbet aşırı ve yanlış okur Ulviye'ye, olup biteni nasıl okuması gerektiğini, önce kendi öyküsünü anlatarak, sonra da Mergup-Memduh çizgisini araştırıp aktararak öğretir. Dürdane'nin acılı ama gerekli intiharından sonra da, ortada kalan Ataullah'a gereken babalığı ve Ulviye'ye ne ve kim olursa olsun, ne kadar güçlü, zengin ve akıllı olursa olsun, bir kadın olarak daima ihtiyaç duyacağı kocalığı sağlamak üzere yazarsal otorite tarafından ödüllendirilecektir. Böylece roman sadece trajik olayla değil, mutlu ve gerekli bir sonla, yeni ve doğru ailenin kurulmasıyla sona erecektir. Böylece dava mahşere kalmaz ve düzenin hemen burada tesis edilmesiyle sona erer.

Roman bu şekilde, mutlu sonla kapanır ama kafamızda her şeyin yerli yerine oturması için "Memduh Bey" faslındaki Sohbet performansını yine de biraz daha yakından izlememiz gerekir. Yukarıda bir ara sormuştum, neden "Ayşe Ebe" başlıklı bir fasıl varken "Mergup Bey" diye bir fasıl yoktur ve "Memduh Bey" faslı varken "Sandalcı Sohbet" diye bir fasıl yoktur? Oysa bu iki karakter, tamamıyla zıt yönlerden de olsa romanın en elzem iki erkek karakteridir. Papazoğlu figüran olarak romana girer. Dürdane'nin babası Halvetî Efendi'nin sadece adı geçer. Memduh her ne kadar yazarsal otoritenin pek beğendiği, akıl ve vicdan eseri bir yargıda bulunursa da, terk edilmeden kaynaklanan acıyla yarı delirmiştir, tam erkek sayılmaz. Kısacası romanın iki erkeği Mergup ve Sohbet'tir. Belki de, bu nedenle, erkekliğin ya da erkek dünyasının olumlu ve olumsuz örneklerini temsil ettikleri için adları başlığa çıkmaz. Ancak romanın başından sonuna, olayların heyecanı ile pek farkına varmasak bile, bu ikisi arasındaki kıyas süregelir. Mergup akıllı, kurnaz bir Felâton'dur; Sohbet başlangıçta hata yapıp sonradan akıllanmış bir Rakım'dır. Mergup fırsatlardan yararlanmaya ve dünyaya bir şey vermeden hep almaya ve özellikle de kadınları istismar etmeye bakar. Sohbet günahlarının bedelini öder ve hoşlandığı kadına onun rızası olmadan, kadın olduğunu anladığını bile belli etmez. Mergup çıkarıcı, egoist, bireyci akli temsil eder; Sohbet ise diğergâm,

<sup>26</sup> Tanzimat sonrası Osmanlı'da kürtaj yaklaşım konusunda şu makale ve notlar bölümüne bkz. Gülhan Balsoy, "Osmanlı Toplumunda Kürtajın Yasaklanması: Politik Bir Alan Olarak Kadın Bedeni," *Toplumsal Tarih* 223, (Temmuz) 2012: s. 38-43.

süper-ego sahibi ve toplumcu bir aklı. Bu iki erkek karakter, romanı okuyan izlerçevre açısından da normu temsil ederler ve normun adını anmaya gerek yoktur. Ancak daha iyi olan her fırsatta işaret edilir ve sonunda bütün mükafatları elde etmesi sağlanır. Sohbet'in durumu budur.

Müdahil anlatıcı tüm roman boyunca Sohbet'i kollar ama "Memduh Bey" faslı tam anlamıyla bir Sohbet performansıdır. Bu bölümde Sohbet, Ulviye/Acem Ali'nin giriştiği "yazarlık" aşırılığından geri çevrilip ehlileştirilmesinde, yazar/anlatıcı/düzenin ajanı olarak ortaya çıkar ve hem affedilmeye, hem de romanın sonunda ödüllendirilmeye hak kazanır. Faslın başında Acem Ali tüm hikâyeyi Sohbet'e anlatarak "Mergub Bey'i kendi mahkeme-i vicdanında nasıl mahkûm eylediğini" (s. 107) anlatır. Toplumcu ilgilendiren bir konuda bireysel vicdan mahkemesi kabul edilemeyeceğinden Sohbet duruma müdahale eder ve Acem Ali'yi işin ardını araştırmaları gerekliliğine ikna eder. Bu ikna sürecinde kendi hayat hikâyesini anlatır ki, pek çok açıdan çok önemlidir.

Sohbet sekiz yaşındayken bir paşa tarafından satın alınmış ve evlat gibi büyütülmeye başlanmıştır. Akıllı bir çocuktur. En akıllı olduğu konulardan biri de paradır ve herhalde bu özelliğiyle en çok Ahmet Mithat'ı büyülemiş olmalıdır. Sohbet daha küçükken bir tasarruf makinasıdır:

"Sohbet, kendi kendisine demişti ki: Dünyada cenâb-ı Hakk'tan sonra her şeye değil ise de pek çok şeye kâdir olan ancak paradır. Akıl ve ilim gibi servetten müstağnî ve mücerred ve müstakil zannolundukları hâlde bile para olmadıktan sonra aklın cinnetten, ilmin dahi cehlden farkı kalmaz. Züğürt bir adam, Süveyş Cedveli'ni [Süveyş Kanalı] açabilmek imkânından bahse kalkışsa, divâne olmuş diye tımarhâneye atarlar." (s. 109-110)

Bu akılları yürüten Sohbet bir kumbara edinerek, topladığı harçlık ve bahşıleri bu kumbaraya atmaya başlar. Hiç "muhallebi iştihası, oyuncak hevesi" (s. 110) olmadığı için eline geçen bütün paraları kumbaraya atar. Zamanla biriken paraları sarrafta altına çevirir ve bu sefer iki kumbara alıp birine altın liralari, diğerine ufak tefekleri atmaya başlar. Böyle dört beş sene geçer ve Sohbet on dört yaşına geldiğinde dört yüz lirası birikmiştir. Bu sırada, haremdeki cariyeler onunla farklı biçimde ilgilenmeye başlayınca, efendisinin zarara uğramasından korkan Sohbet yatağını haremde selamlığa çıkartır. Efendisi onun bu tedbirinden pek hoşlanır ve kızkardeşinin kızıyla onu sözlendirir; hatta ayda beş yüz kuruş maaşa da bağlar. Bir süre de böyle ilerleyen Sohbet sermayesini bin liraya yaklaştırmıştır ve şimdi hisse senedi almayı düşünmektedir.

İşler böyle yolunda giderken Sohbet'in başına bir musibet musallat olur. Paşa'nın hanesinde vekilharç ve kethüda olan bir Cemal Ağa vardır ve bu adam kendisini çok dindar gösterdiği halde, aslında içkici, ikiyüzlü ve çapkın bir oğlancıdır. Ve tabii ki, on sekiz yaşındaki Sohbet'e göz diker. Sohbet'i baştan çıkarmaya çalışan Cemal Ağa, sonunda dayanamayıp Sohbet'i öper ve karşılığında kafasında bir sürahi paralanır. Bunun üzerine dış bileyen ve tesadüf eseri Sohbet'in paralarından haberdar olan Cemal bir entrika kurar. Sohbet bir gece sınıksız yakalanır ve zaptiyeye teslim edilir. Paşanın bin altını çalınmıştır ve bütün ev aranırken bu altınlar Sohbet'in odasında bulunmuş olur. Para biriktirdiğini kimselere haber vermemiş Sohbet durumu açıklayamaz ve hapse atılır. Hapisten çıkınca da Cemal Ağa'yı bulup bıçaklayarak öldürür. Bu yüzden de Vidin'de 15 sene kürek cezasına çarptırılır. Cezasının 4 yılı dolduğunda, bir mahkum ayaklanması nedeniyle o da kaçmak zorunda kalır. Kaçtığı yerde bir sene hamallık yapar. Sonra da İbrail'de üç sene sandalcılık. Bunun ardından kendini unutturmuş olarak İstanbul'a gelir ve kanun kaçağı olduğu için sandalcılık yaparak zabıttan uzak durmayı başarır. 10 senedir İstanbul'da bu şekilde yaşamaktadır.

Bu hikâyeyi anlatan Sohbet, Acem Ali'ye Paşa'nın onun hakkında verdiği suçlu kararında haklı olup olmadığını sorar. Paşa tabii ki haksızdır ama bunu bilmesi de olanaksızdır. Bunun üzerine Ulviye Sohbet'in tahkikat yapmasına izin verir. Bu izinle Mergup'a yaklaşan Sohbet, Dürdane'yle ilişkisini onun ağzından dinler. Mergup'un anlatımına göre aşkları, kayıkla Dürdanelerin yalısı önünde balık tutarken, Dürdane'nin girişimiyle başlamış ve Mergup'un çok da çabalamasına gerek kalmadan, nikah sözünü alınca kendini ona teslim etmiştir. Ayrıca sözlüsü Memduh'tan ayrılmış ve zavallı adam bunun üzerine intihara teşebbüs edip kurtarıncı yarı deli kalmıştır. Bütün bunları Sohbet'e Mergup haber verir ve "Vâkıa Dürdâne'ye pek yazık olduysa da ne çare ki bu hâle hiçbir kimse sebep olmadı. Kendi istedi, kendi yaptı!" (s. 131) deyiverir. Sohbet bunun üzerine bir de Memduh Bey'i dinlemek, intikam alma konusunda ne düşündüğünü öğrenmek ister. Oysa Memduh Dürdane'ye o kadar âşıktır ki, onun her istediği şeyi onaylayacağını söyler. Dürdane'den gelecek her davranış ve sözü emir gibi kabul etmektedir. Fakat Acem Ali, bütün bu dinlediklerine rağmen yine de intikam düşüncesindedir. Bu konuda da, izlenecek yolu ona Sohbet gösterir:

"- Öyle ise, Dürdâne Hanım'ın intikam sevdasında bulunup bulunmadığını öğrenmelisiniz. Memduh'a gelince: Ben, onu öğrendim. Memduh, aslâ intikam sevdasında değildir. Kan ve katil davalarında bile asıl mazlum olan taraf intikam sevdasıyla kısastan vazgeçince devletin kanunu ve Allah'ın şeriatı bile kâtili öldüremiyor." (s. 136)

Bütün dinledikleri ve bu son sözler üzerine Acem Ali artık susar ve düşünür. Sohbet'i kâtil olarak düşünürken, onun bile bu kadar akıl yürütmesi Ulviye'ye şaşkınlık vermektedir. Anlaşıldığı kadarıyla, Ulviye dersini düşünmeye ve bellemeye başlamıştır. Bu, erkeklerin dünyasındaki sınırlar üzerine bir derstir. Ulviye, ne kadar güçlü, akıllı ve zengin olursa olsun duygusal bir yaratıktır ve erkek dünyasındaki akıl konusunu bilemez. Bununla birlikte, duygunun akli geçtiği durumu da yine bir erkek üzerinden, Memduh'un aşkı vesilesiyle öğrenmiş olur. Bütün bunlar üzerinden, yol açtığı aşırılıkla yüzleşir ve düşünür:

“- Acayip! Demek oluyor ki bu romanda en büyük a'zâ-yı vak'a ben olacağım derken fenâlık cihetinden en büyüğü ben olacağım, ha! Öyle ya; en büyük cânî Mergub iken, onun yüzünden mazlum olanlar kendisini afvettikleri gibi bir masum-ı pâk olup kalacak. O hâlde ben kendisinden intikama kalkışacak olursam âdil değil zâlim olacağım! Dürdâne ise, bir kadının mahvı için kifâyet edip artacak olan işleri görmüş olduğu hâlde mücerred bir cinnet-i sevdaya dûçar olmasından dolayı herkesin nazarında mazur görülecek. O hâlde benim kendisine alet-i intikam olmaya çalışmaklığım, ona bu mazuriyetini dahi kaybettirerek kendisine bir muhtî [hatalı; günahkâr] sıfatı verecek ki bunun dahi bir cânî sıfatından farkı pek azdır. Memduh Bey'in intikamı sevdasında bulunacak olsam, rey ve rızasının haricine çıkmış olacağımdan fazla, şimdiki hâlde Memduh Bey'in bir büyüklüğü var ise o dahi sevdiği kadına rakibini de tebcil edecek kadar muhabbeti olmasından ibaret iken, ondan bu büyüklüğü de selbetmiş olacağım. Bunların hepsinden kat'-ı nazar Sandalcı Sohbet, ömrünü prangalarda veyahud firarilik hâlinde envâ'-ı cinayetle geçirmiş bir herif iken fikr-i adâlette o dahi benden ileriye gitmiş olacak, şu hâlde cümlesinden azlem [daha zâlim] ben olacağım! (s. 138-139)

Ulviye bu düşünceler üzerinden yarattığı had aşımıyla karşılaşsa da, henüz teslim olmaya hazır değildir ve Dürdane'ye danışarak intikam alma düşüncesini fiiliyata aktarır. Buna girişirken de, Mergup hakkında şöyle düşünür: “Ah, Dürdâne emretse de sana bir oyun oynasam ki cihan dahi şaşsa!” (s. 141). Fakat asıl oyunu Dürdane oynayacak ve romanın sonunda canına kıyacaktır. Bunun niye böyle olması gerektiğini de, yaptığının yanlışlığını Dürdane'ye anlatırken Ulviye ortaya koyar aslında:

“Sevmek, sevilme dünyada ayıplanacak bir şey olmadıktan fazla, âdeta takdis edilecek bir şeydir. Lâkin bir şart ile! O şart dahi dinen tâbi bulunduğumuz şer'-i şerif ve medeniyete tâbi olduğumuz âdât ve ahlâk-ı umûmiyeye muvâfık olmasından ibarettir. Eğer sevda, insanın gözlerini bürüyerek bu şartı görmez ise o sevdanın makbul olması şöyle dursun bilâkis menfur ve müstekreh olması lâzım gelir.” (s. 145)

Dolayısıyla Dürdane için yapacak başka bir şey yoktur; Ulviye farkında olmadan ne yapması gerektiğini söylemektedir Dürdane'ye. Ve Dürdane, yol açtığı büyük günahı temizleyip, dünyayı burada yaşamaya hak kazananlara bırakarak çekilir. Dürdane'nin işlediği cürmün büyüklüğünü anlamak için, Ahmet Mithat'ın yukarıda tartıştığımız bir yazısında, iyi bir roman için verdiği beş kuraldan birinin, karakterlerin intihar etmemesi olduğunu hatırlayalım. Dürdane, Ahmet Mithat'a kendi koyduğu kuralı çiğnetecek kadar büyük bir suç işlemiştir.

Böylece romanın sonuna geldiğimizde karşımıza çıkan kapanış, *Dürdane Hanım*'da ele alınan aşırılıklar ve bunlardan doğan suçların karşılığını bulması ve düzenin yeniden –ve elbette daha güçlü olarak– tesisine sona ermiş olur. Zaten jandarma, zaptiye ve zabita gibi kolluk kuvvetleri toplumsal hayatı kontrol altında tutmaktadırlar. Ancak takdir-i ilahi sayesinde cinsel alanda meydana gelen bir had aşımı ve suçu da, suçluların şu veya bu biçimde cezalarını bulmalarıyla çözülmüş olur. Ayrıca haşarı bir kadın okurun haddini bilmeden hayatı da roman sanıp, romanları okuduğu gibi hayatı izlemeye kalkışması, oradaki komplikasyonlarla karşılaşınca da, akıl ve tecrübe sahibi erkek bir yazarın yerine geçebilmiş gibi olaylara müdahale etmeye niyetlenmesi, yani haddini bilmez bir okurken yazar olmaya cüret etmesi sorunu da, Sohbet gibi hayırlı bir erkek karakterin yardımıyla çözülmüş olur. Aşırı Ulviye, Acem Ali kimliği bastırılarak düzene içerilir ve Sohbet'in hanımı ve Ataullah'ın annesi olarak toplumda hak ettiği yeri elde etmiş olur. Böylece sırasıyla toplumsal, cinsel/mahrem ve toplumsal cinsiyet açısından çözüme ve rahata ulaşılmış oluruz. Düzen yazılmıştır; her ne kadar o düzene meydan okuyup helak olarak cezasını bulan, romanın sonunda artık varlık alanından silinen Dürdane'nin adını taşısın da, *Dürdane Hanım* düzeni yazmış ve hatta, belki de yeniden yazmıştır.

**KAYNAKÇA**

- Ahmet Mithat. *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr (1307/1890)=Edebi Eserlere Genel Bir Bakış*. Yay. Haz. Nüket Esen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Ahmet Mithat. *Dürdane Hanım*. Yay. Haz. Hüseyin Alacatlı. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Balsoy, Gülhan, "Osmanlı Toplumunda Kürtajın Yasaklanması: Politik Bir Alan Olarak Kadın Bedeni," *Toplumsal Tarih* 223 (Temmuz) 2012: s. 38-43.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass. ve Londra: Harvard University Press, 1992.
- Brown, Homer, "Why the Story of the Origin of the (English) Novel Is an American Romance (If Not the Great American Novel)," Deirdre Lynch ve William B. Warner, yay. haz., *Cultural Institutions of the Novel* içinde: s. 11-43. Durham ve Londra: Duke University Press, 1996.
- Davis, Lennard J., *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
- Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1981.
- Herman, David, "Storyworld," David Herman, Manfred Jahn ve Marie-Laure Ryan, Yay. Haz., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* içinde: s. 570. Londron and New York: Routledge, 2005.
- Herman, David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.
- Kaplan, Mehmet, İnci Enginün, Birol Emil ve Zeynep Kerman. Yay. Haz., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, cilt III. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979.
- Keymer, Tom, "Reading Time in Serial Fiction before Dickens," *The Year Book of English Studies*, vol. 30, Time and Narrative (2000): 34-45.
- Phelan, James, "Narrative Progression," David Herman, Manfred Jahn ve Marie-Laure Ryan, Yay. Haz., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* içinde: s. 360. Londron and New York: Routledge, 2005.
- Richardson, Brian, yay. haz.. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus, Ohio: The Ohio State University Press, 2002.
- Richardson, Brian. "Narrative Dynamics," David Herman, Manfred Jahn ve Marie-Laure Ryan, Yay. Haz., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* içinde: s. 353-354. Londron and New York: Routledge, 2005.
- Schaeffer, Jean-Marie and Ioana Vultur, "Immersion," David Herman, Manfred Jahn ve Marie-Laure Ryan, Yay. Haz., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* içinde: s. 237-239. Londron and New York: Routledge, 2005.

- Sevük, İsmail Habib, *Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garptan Tercümeleler*. Cilt 2. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1941.
- Şinasi, "Tefrika ve Gazete Hakkında," Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, yay. haz., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I (1839-1865)* içinde: s. 513. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1970.
- Ünal Özkorkut, Nevin, *Türk Hukuk Tarihinde Zina Suçu*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2009.
- Warhol, Robyn, "Queering the Marriage Plot: How Serial Form Works in Maupin's *Tales of the City*," Brian Richardson, yay. haz., *Narrative Dynamics* içinde: s. 229-248.
- Watt, Ian, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Ze'evi, Dror, *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk, 1500-1900*. Çev. Fethi Aytuna. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008.