


Geliş Tarihi : 05.06.2024
Kabul Tarihi : 03.09.2024

 <https://doi.org/10.20304/humanitas.1496398>

Özdemir, A. N. (2024). Ahmet Mithat Efendi'nin "Obur" isimli hikâyesinde meddahın sesi ve gölgesi. *HUMANITAS - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(24), 277-292. <https://doi.org/10.20304/humanitas.1496398>

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN "OBUR" İSİMLİ HİKÂYESİNDE MEDDAHIN SESİ VE GÖLGESİ

Ayşe Nur ÖZDEMİR¹

ÖZ


Meddahlık, Türk tahkiye geleneğini zenginleştiren kollardan biridir. Meddahlar, yüzyıllar boyunca kahvehanelerden saraylara kadar çeşitli mekânlarda kalabalık insan gruplarının karşısına çıkarak irticalen anlattıkları hikâyelerle, yaptıkları taklitlerle hitap ettikleri kitleyi eğlendirmiş ve dinleyenlerin keyifli vakit geçirmesini sağlamışlardır. Özellikle anlatıcı ile dinleyici arasında etkileşime dayanan bu tahkiye kolu, yenileşme devri Türk edebiyatı için de bir model olmuştur. Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden olan Ahmet Mithat Efendi, ilk Avrupalı hikâye ve roman denemelerini yaparken bu zengin ve köklü geleneğin etkisinde kalmıştır. Roman türüne hazırlık safhası olarak değerlendirilebileceğimiz, 1870-1894 yılları arasında yayımlanan *Letâif-i Rivâyât* külliyyatı, bir tiyatro ve geri kalanı hikâye olmak üzere toplam otuz metni ihtiva eden yirmi beş cüzdenden oluşur. Söz konusu külliyyattaki eserler, vakayı sondan başlayarak hikâye etmek, hikâyenin nasıl kurgulandığını anlatmak, metne müdahale ederek tıpkı meddahlar gibi muhatapla sohbet etmek, eserin ön sözünü hikâyenin bir parçası hâline getirmek gibi yazarın kullanmış olduğu farklı tekniklerle dikkati çeker. Zikredilen teknikler arasında özellikle meddah üslubu, bu yeni türü halka kabul ettirmek için onun aşına olduğu yöntemleri kullanma yoluna giden yazarın sık başvurduğu yöntemlerden biridir. Bahsi geçen üslup yazarın birçok eserine sirayet etmekle birlikte *Karı Koca Masalı* ve "Dolaptan Temaşa" gibi anlatı metinlerinde daha da görünürdür. Bu zamana kadar özellikle *Karı Koca Masalı* anlatıcı-muhatap ilişkisi bağlamında ele alınarak değerlendirilmiş ve söz konusu anlatıda hâkim olan anlatıcının özellikleri üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte belirtilen üslubun *Letâif-i Rivâyât* külliyyatının on üçüncü hikâyesi olan "Obur"da tam manasıyla kullanıldığı ve hikâye kişilerinin meddah hikâyelerinin kalıplaşmış tipleriyle çok benzer olduğu görülür. Yapılan literatür taramasında "Obur" üzerine, özellikle onun meddahlık geleneği ile bağdaşan yönlerini ortaya koyan bir çalışma olmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle bu makalede "Obur"un meddah hikâyeleriyle benzeşen yönleri üzerinde durularak Ahmet Mithat Efendi dolayısıyla Tanzimat Dönemi'nde eski hikâyecilik geleneğinin izlerini sürmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sözlü gelenek, Meddah hikâyeleri, Ahmet Mithat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, Obur

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, aysenurozdemir@trakya.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1555-7824>

Date Received : 05.06.2024

Date Accepted : 03.09.2024

 <https://doi.org/10.20304/humanitas.1496398>

Özdemir, A. N. (2024). The voice and shadow of the meddah in the “Obur” by Ahmet Mithat Efendi. *HUMANITAS - Journal of Social Sciences*, 12(24), 277-292. <https://doi.org/10.20304/humanitas.1496398>

THE VOICE AND SHADOW OF THE MEDDAH IN THE “OBUR” BY AHMET MİTHAT EFENDİ

Ayşe Nur ÖZDEMİR²

ABSTRACT

Meddah is one of the branches that enrich the Turkish narrative tradition. For centuries, the Meddahs have appeared in front of large groups of people in various places from coffee houses to palaces, entertained the audience they addressed with the stories they told and the imitations they made, and ensured that the listeners had a pleasant time. This branch of narration, which is based on the interaction between the narrator and the listener, has also been a model for the renewal period of Turkish literature. Ahmet Mithat Efendi, one of the leading figures of Turkish literature of the Tanzimat period, was influenced by this rich and deep-rooted tradition while making his first practices in the field of European stories and novels. The *Letâif-i Rivâyât* collection, published between 1870 and 1894, which can be considered as a preparatory stage for the novel genre, consists of twenty-five fragments comprising a total of thirty texts, one of which is a drama and the rest are stories. Until this time, especially *Karı Koca Masalı* has been evaluated in the context of the narrator-interlocutor relationship and the characteristics of the omniscient narrator in this narrative have been emphasized. However, it is observed that the aforementioned style is fully used in “Obur”, the thirteenth story of the *Letâif-i Rivâyât*, and that the characters of the story are very similar to the stereotypes of the meddah stories. In the literature review, it has been determined that there is no study on “Obur”, especially one that reveals its aspects that are compatible with the meddah tradition. For this reason, in this article, it is aimed to trace the old storytelling tradition in the Tanzimat period through Ahmet Mithat Efendi by focusing on the similarities between “Obur” and the meddah stories.

Keywords: Oral tradition, Meddah stories, Ahmet Mithat Efendi, Letâif-i Rivâyât, Obur

² Assist. Prof. Dr., Trakya University, Faculty of Letters, aysenurozdemir@trakya.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1555-7824>

Giriş

Halkı Avrupai hikâye ve roman okumaya alıştırmak, belli bir okur zümresinin oluşmasını sağlamak amacıyla sanatını “sosyal fayda” istikametinde kullanan, bu anlamda gazeteyi bir “vasıta” olarak gören, hikâye ve romanlarını önce tefrika suretiyle gazetede yayımlayan Ahmet Mithat Efendi'nin izlediği yol, “[B]atılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan yoldur.” (Akyüz, 1995, s. 68) Halk hikâyelerinin bir nevi modernleştirilmesi olarak yorumlanabilecek bu yolda, eski hikâyecilik geleneğinin birçok özelliğini, yerli unsuru bulmak mümkündür (Akyüz, 1995, s. 68). Başta Namık Kemal gibi Tanzimat Dönemi aydınları her ne kadar Batı'yı model alıp eski tecrübeleri bir kenara bırakmaya çalışsa da onların içinde yetiştikleri gelenekten kopmaları kolay olmamıştır. Dolayısıyla Batı edebiyatıyla temaslardan sonra Türk edebiyatına çeviri ve taklit yoluyla girdiği kabul edilen roman, “yeni şartlara göre yaşayabilecek unsurları muhafaza etmiş, hayatiyeti kalmamış olan şeyleri atmıştır.” (Boratav, 2017a, s. 314-315) Tanzimat Dönemi'nin en belirgin özelliği olan “ikilik” hem roman, tiyatro gibi Batı ile temaslardan sonra Türk edebiyatına giren yeni türlerde hem de şiir gibi köklü türlerde kendini gösterir. Bu dönemde verilen ilk roman örneklerinde yeni türün gereklerini tam anlamıyla karşılayamadığı, denemelerin eski Türk hikâyeciliğinin izlerini taşıdığı görüşü hâkimdir.

Hitap ettiği kitlenin seviyesini dikkate alan ve kendisi de bu kitle gibi halk ve meddah hikâyelerinin etkisinde bulunan Ahmet Mithat Efendi, söz konusu hikâyelerin tekniğini kaleme aldığı eserlerde kullanır. Bu teknik hemen hemen yazarın tüm eserlerine sirayet etmekle birlikte bunların içinde tam anlamıyla meddah hikâyesi olarak nitelendirilebilecek olanlar da bulunmaktadır. Yazarın *Karı Koca Masalı* ve “Dolaptan Temaşa”, “Obur” gibi hikâyelerinde eski hikâyecilik geleneğinin, meddah üslubunun izlerini bulmak mümkündür (Boratav, 2017a, s. 317). Ondaki meddah etkisi, özellikle tahkiyede ve üslupta ortaya çıkmaktadır (Akyüz, 1995, s. 75). Kenan Akyüz'ün “tam bir meddah hikâyesi” (1995, s. 75); Mustafa Nihat Özön'ün “meddah ağzına geçmiş, Ortaoyunu -terim yerindeyse- repertuarına girmiş bir konu” (2009, s. 237) olarak değerlendirdiği “Dolaptan Temaşa”, Pertev Naili Boratav (2017a, s. 317) tarafından da sadece meddahların değil, orta oyunu ve Karagöz sanatçılarının da biraz değişik şekilde ele almış oldukları bir tema üzerine inşa edilen bir hikâye olarak nitelenir. Dolayısıyla yazarın söz konusu hikâyeleri başta olmak üzere eserlerinin çoğuna bir meddahın sesi ve gölgesi düşer. Bununla birlikte bugüne kadar meddah üslubunun yansıdığı eserlerinden “Obur” üzerine ayrıntılı bir çalışma yapılmadığı görülmüştür. Dolayısıyla bu çalışmada anlatıcı-muhatap arasındaki ilişkiye odaklanılarak hikâyenin meddah geleneği ile benzeşen ve ayrışan yönleri üzerinde durulacak ve söz konusu dönemde bir senteze ulaştığı düşünülen yazarın eserlerinin ilgili yönü “Obur” üzerinden örneklenecektir.

Meddah Hikâyeleri ve Meddahlık Geleneği

Türk edebiyatında zengin ve köklü bir birikimin mahsulü olan tahkiye geleneği, geçmişten beri varlığını sürdürülmüştür. Bozkır kültürünü karakteristik olarak icra eden Türklere hikâye anlatma görevini kopuzuyla dıyar dıyar dolaşan “ozan”ın üstlendiği görülür. İslamiyet'in kabulüyle birlikte “âşık-saz şairi” adını alan bu ozanların anlatıları da konuları bakımından çeşitlenip değişmeye başlar. İslamiyet'in kabulü ve Arap, Acem kültürleriyle olan temasın etkisi kaçınılmaz bir biçimde kullanılan tabirlere de yansır. Arapça “methedici, övücü”

anlamlarına gelen “meddah” kelimesi, Anadolu’da 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmakla birlikte, bunun öncesinde Arapların “kussas” ve Acemlerin “kıssa-han” tabirleri kullanılır (Köprülü, 1999, s. 362-363).³ Başlangıçta dinî konuları ele alan, peygamber ve ailesinin hayatını, kahramanlıklarını öven, İslam fetihlerinden bahseden meddahlar, daha sonra din dışı konulara yönelir ve “kıssa-han” şeklinde anılmaya başlanır (Köprülü, 1999, s. 367). Hikâye anlatanın tavsif edilme biçimi değişse de bu değişim ve gelişim, aslında hikâye anlatma geleneğinin köklü geçmişinin, sürekliliğinin bir işaretidir.

16. yüzyılın sonlarında İstanbul’da kahvehanelerin sayısının artmasıyla meddah-kıssahanların halk arasında da rağbet görmeye başladığı söylenebilir (Köprülü, 1999, s. 379-380). Ayrıca 18. yüzyılda yabancı tesirlerin azalması ve yerli özelliklerin artmasıyla meddahların anlattıkları hikâyelerin mevzuları da değişir (Köprülü, 1999, s. 400). 19. yüzyılda ise İstanbul’un muhtelif semtlerinde ve İstanbul dışında çok sayıda meddahın bulunduğu, ayrıca bu meddahların birkaç işi birlikte yürüttükleri, Karagöz oynatıp orta oyununda belli tipleri canlandırdıkları ve tuluat tiyatrolarında çalıştıkları görülür (Nutku, 1997, s. 31). Farklı kaynaklardan beslenen meddah muhayyilesi dolayısıyla zengin bir dağarcığa kavuşur.

Köklü bir gelenekten süzülüp gelen meddahın kalıplaşmış sözleri, davranışları ve sanatını icra ederken kullandığı tamamlayıcı aksesuarları vardır. Hikâyenin sonunda genelde kıssadan hisseyi veren meddah, hikâyesini daha etkili kılmak, taklitleri canlandırmak, dinleyicinin dikkatini toplamak, akıcılığı ve sürükleyiciliği sağlamak için performansının etkin bir bileşeni olarak mendil ve değnek gibi aksesuarları kullanır.⁴ Meddahların anlattıkları hikâye dağarcığına dair mevcut kaynaklar az olmakla birlikte araştırmacıların, hikâyelerin benzer özelliklerine dikkat çektiği görülür. Pertev Naili Boratav, *Hançerli Hanım*, *Letâifname*, *Tayyarzâde*, *Cevri Çelebi*, *Kanlı Bektaş*⁵ gibi halk hikâyeciliğine yaklaşan bir sınıf hikâyeye değinerek bunların en önemli özelliğinin realist olmaları, olağanüstü unsurlara ve motiflere yer vermemeleri olduğunu belirtir. Bu hikâyelerin son asır İstanbul meddah hikâyelerinin yazıya geçirilmiş ilk şekilleri olduğu, meddahların bu örneklerden yola çıkarak hikâyelerini kurdukları tespitini yapar.⁶ Nesilden nesile anlatılan bu hikâyelerin yazıya geçirilenleri ise son derece azdır. Bu metinler ancak 19. yüzyıl içinde, çok nadir olarak basılmıştır; onların birkaçı ise yabancı bilim adamları tarafından sistematik olarak düzenlenip yayımlanmıştır.⁷

³ Selim Nüzhet de Arapların “kussas”, Acemlerin “kıssahan” ismini kullandıklarını belirtir ve kıssahan ile meddah kelimelerinin neredeyse eş anlamlı olduğuna dikkat çeker. Bununla birlikte aralarındaki fark kıssahanların söylenmek üzere yazılmış olan hikâyeleri okumasına mukabil meddahların bu işi irticalen yapmalarındadır. Yani kıssahanlar okurken meddahlar ezberlemeden, hikâyenin konusunu hatırlarında tutarak anlatırlar (2021, s. 12, 14).

⁴ Ellerini ya da değneğini kullanmak suretiyle hikâyesini sunmak üzere hareketler yapan meddah, “Hak dostum hak!” diyerek sözüne başlar ve ardından hikâyedeki taklitleri sıralayarak bir kıta veya beyit okur. Hikâyesini anlatmaya başladığında öncelikle hikâyenin geçtiği yeri, kahramanların isimlerini verir. Her türlü şüphenin, yanlış anlamamanın önüne geçmek için de ismin isme, semtin semte benzediği uyarısında bulunur. Anlattığı hikâyenin kitaplarda bulunduğunu, bir mecmua kenarına kaydolduğunu haber verir. Son olarak seyirciden sürçülisanı için af dileyerek, bir sonraki hafta daha güzel bir hikâye anlatma vaadiyle tıpkı Karagöz ve orta oyununda olduğu gibi hikâyesini sonlandırır. Bazı meddahlar ise kıssadan hisseyi açıklayarak hikâye anlatımını bitirir. Bazen de kıssanın sonunu söyleyerek dinleyenlere bırakır. Ayrıntılı bilgi için bk. Gerçek, S. N. (2021). *Türk temaşası*. Ötügen Yayınları, s. 43, 45; And, M. (1967). Meddah, meddahlık, meddahlar. *Türk Dili*, XVII (195), s. 239-241; Boratav, P. N. (2017b). Türk halk temaşası. *Folklor ve edebiyat II*. Bilgesu, s. 513-514.

⁵ Özdemir Nutku bu hikâyelere *Sansar Mustafa*, *Celâl-Cemâl* ve *Kadı Hüseyin Sinobî*’yi de ekler (1997, s. 26).

⁶ IV. Murat döneminde geçen söz konusu hikâyelerin hepsinin teması hemen hemen aynıdır. İstanbul’un zengin muhitlerinde yaşayan kişilerin eğlencelerinin ve başlarından geçen tehlikeli maceralarının bu hikâyelerde işlendiği görülür (Boratav, 2015, s. 144-145).

⁷ Özdemir Nutku, 18. yüzyıla ait bir yazmadaki meddah senaryolarını ele alır. Yazmanın başında o dönemdeki ünlü meddahların ve meddah senaryolarının adları verilir. 56 hikâyenin yalnızca ilk 13’ünün konusu yazılmıştır, bir tanesi ise tamamlanmamıştır. Hikâyelerde ele alınan konular, dönemin yozlaşmışlığını ortaya koymaktadır. Meddahlar tarafından seyircinin ilgisini çekecek olayların anlatıldığı göz önünde bulundurulunca kadın-erkek ilişkileri, eğlence ve içki toplantıları, kayık gezintileri, ada sefalari, varlıklı kişiler ve çeşitli sanatçılara ilgi gösterildiği anlaşılır (1997, s. 87-89).

Meddah, seçmiş olduğu konu ile kendisini dinleyen kalabalık üzerinde acıma, korku, üzüntü, merak gibi duygular uyandırarak hikâye kişileri ile dinleyici arasında bir özdeşlik kurmak ister (And, 1967, s. 237). Günlük konuları, yaşamdan kesitleri gerçekçi bir şekilde ele alan meddah, bu gerçekliği, çevresini, toplumu gözlemleyerek ve inceleyerek yakalar. İnsanları sokak, kahve, vapur gibi muhtelif mekânlarda gözlemledikten sonra, tüm gözlemlerini belleğine yerleştirir ve hikâye anlatırken kişisel becerilerini de kullanarak derlediklerini yansılar (Nutku, 1997, s. 57). Meddahın kullandığı tekniğin bir diğer önemli özelliği ise hikâyesini anlatırken olayın dışına çıkması, anlattığı hikâyeye yabancılaşarak araya bir fıkra, kısa hikâye, çeşitli açıklamalar veya bir yemek tarifi "sokuşturma[sıdır]" (Nutku, 1997, s. 60).⁸ Bu özelliği, geleneksel Türk oyunlarının neredeyse tümünde bulunan konudan sapma tekniği olarak nitelendirebiliriz. Çoğunlukla halkın konuştuğu dili kullanan meddah, atasözlerinden, deyimlerden yararlanmakla birlikte hikâyenin başında veya içinde kullandığı kimi şiir ve türkülerde, manzum ya da mensur olsun, edebî denilebilecek Osmanlı Türkçesini kullanır. Dil özellikleri açısından meddahın en renkli yanı ise çeşitli şiveleri ustaca taklit etmesidir (Nutku, 1997, s. 136-137). Tüm bu öne çıkan özellikleriyle yüzyıllardır önemli bir dinleyici kitlesi oluşturan meddahlar, kendilerini dinleyerek yetişen bir neslin kaleme aldığı eserleri de ister istemez etkilemiştir.

Literatür Taraması

Roman türünün Batı'dan yapılan çeviriler ve taklitlerle Türk edebiyatına girdiği araştırmacılar tarafından kabul edilen yaygın bir görüştür. Başta Namık Kemal olmak üzere Tanzimat Dönemi aydınlarının kendilerinden önceki edebî geleneğe birçok yönden muhalefet ettikleri görülür. Bununla birlikte destanlar, efsaneler, masallar, halk hikâyeleri ve meddah hikâyelerinden oluşan kadim sözlü anlatı geleneği ister istemez Tanzimat Dönemi'nde yeni bir edebî gelenek kurmayı hedefleyen isimleri etkilemiştir. Kaleme alınan ilk hikâye ve roman örneklerinde bu sözlü anlatı geleneğinin kimi kurgusal olanaklarından, motiflerinden yararlanıldığı dikkatleri çekmektedir.⁹

Pertev Naili Boratav, Türk hikâye ve roman denemelerinin yapıldığı 1870-1880 yıllarının, aynı zamanda halk hikâyelerinin de yazılı olarak tespit edilmeye ve kitleselleşmeye başladığı yıllar olduğunu belirtir. Halk arasında söylenegelen ve Abdi isimli bir zat tarafından yazıya geçirilen *Kalyopi'nin Sergüzeşti* gibi vakası IV. Murat zamanında geçen *Hançerli Hanım, Tayyazâde, Cevrî Çelebi, Letâifname, Tıflî ile Kanlı Bektaş* adlı bir dizi realist hikâye de bu dönemde yazıya aktarılıp yayımlanmıştır ve bunların hepsine meddah hikâyesinin "üslubu", "edası", "mevzuu" sirayet etmiştir (2017a, s. 318). Dolayısıyla bir yandan Batı'dan yapılan çeviriler ve taklit ile ilk roman denemeleri sürdürülmekteyken bir yandan da halk hikâyelerini, meddah hikâyelerini çok iyi bilen bu aydınların yerli kaynaklardan beslenmesi, sözlü gelenek ürünlerinin yazıya geçirilmesi devam etmektedir.

⁸ Nutku, meddahların atasözü, fıkra, anekdot, şiir, türkü, efsane ve halk arasında yaşayan kısa hikâye gibi olay dizisine yaptıkları eklemelere "yapı-ekleri" demektir (1997, s. 105).

⁹ Güzin Dino, Namık Kemal'in *İntibah* romanını ele aldığı *Türk Romanının Doğuşu* isimli çalışmasında Avrupalı romanın yanı sıra eserin kaynakları arasında *Hançerli Hanım Hikâyesi-i Garibesini*'nin olduğuna dikkatleri çeker. *İntibah* ile bu halk hikâyesi arasında önemli benzerliklerin olduğunu tespit eder. Ayrıntılı bilgi için bk. Dino, G. (1978). *Türk romanının doğuşu*. Cem Yayınevi. Pertev Naili Boratav, Ahmet Mithat Efendi'nin hemen hemen bütün eserlerine, Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı ile Emin Nihat'ın hikâyelerine Avrupa romanı kadar eski Türk hikâyeciliğinin karakterinin yansıdığını belirtir (2017a, s. 316). Özdemir Nutku da Paul Horn'un Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarını usta bir meddah gibi kaleme aldığı, Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ının "şive taklitleri", "konuşma örgüsü", "yapısal özellikleri" ile meddah hikâyelerine benzediği yönündeki tespitini aktarır (1997, s. 93).

Bu etkinin doğal bir sonucu olarak Tanzimat Dönemi yazarlarının ilk roman tecrübelerinde başvurdukları teknikler, meddah hikâyelerine bağlanabilecek özellikler taşır. Öncelikle bir okur kitlesi gerektiğinin farkında olan Ahmet Mithat Efendi, sözlü kültür geleneğinin hâlâ revaçta olduğu bir dönemde okuru bu yeni türe alıştırmak için onun çok iyi bildiği ilgili gelenekten yararlanmıştı. Mustafa Nihat Özön, “anadan doğma bir meddah yeteneği”ne sahip olan Ahmet Mithat Efendi’nin meddahların tarzını incelediğini, bu tarzı kendine özgü denecek bir biçim vererek kullandığını, olayları onlar gibi “canlı” ve “plastik” suretlerde tasvir ettiğini belirtir. Batılı eserlerden teknik ve kurgu düzeyinde yararlanan Ahmet Mithat Efendi, bu soyut çerçevelerinin içini bir “meddah edası” ile doldurur (2009, s. 292-293, 298). Dolayısıyla onun hem gelenekten hem de dönemine göre oldukça yeni bir türün, romanın imkânlarından yararlandığı, bir senteze ulaştığı görülür.

Tanzimat Dönemi yazarlarının eserlerinde kullandığı sesin, her şeyi bilen, gören, yorumlayan tanrısal yazarın sesi olduğunu belirten Jale Parla, Ahmet Mithat’ı çağdaşlarından bir yönüyle ayırır. Onun da eserlerine tanrısal bakış açılı anlatıcının sesi hâkimdir ancak o karşısındaki kitleyi soyut değil, somut olarak düşünür. Bu nedenle de kullandığı teknik çağdaşlarından farklıdır (2006, s. 26). Bu teknik, Ahmet Mithat üzerine çalışan birçok araştırmacı tarafından “meddah anlatısı tekniği/meddah üslubu/meddah ağzı/meddah edası” (Boratav, 2017a, s. 318; Özön, 2009, s. 298; Parla, 2006, s. 26; Tanpınar, 1977, s. 56) olarak nitelendirilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Üslûbu esnaf kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır. Hiç olmazsa o meşhur ve yorucu ‘deyip de geçmiyelim’leri buradan gelir.” tespiti yanı sıra Ahmet Mithat’ın hayatının da Kafkasya’dan İstanbul’a göç etmiş bir fakir ailenin çocuğu olması itibarıyla bir meddah hikâyesine benzediğini belirtir (1988, s. 456).¹⁰ Anlatıcının okurla “yarenlik” ettiği bu teknik, özellikle kendi döneminden itibaren gerçeklik anlayışıyla ters düştüğü için eleştirilmiş ve yazarın eserleri edebî açıdan uzun yıllar yetersiz bulunmuştur. Örneğin Namık Kemal, *İntibah* mukaddimesinde “Bundan başka hikâye yazmakta bir vazife daha vardır. O da yalnız muhatabı ıslah etmek veya eğlendirmek için münasebetli münasebetsiz, akla ağza ne gelirse söylemek tarz-ı kudemâ pesendânesini terk ile tabîat-ı beşeriyenin tahliline çalışmaktır” (haz. Sazyek ve Sazyek, 2008, s. 44) diyerek eskilerin beğendiği tarzı terk etmek gerektiğine dikkat çeker. Bununla birlikte Parla, bu durumun yalnız Ahmet Mithat’ta görülmediğine, dönemin bir özelliği olduğuna da işaret eder. Yazarların daha önceki yazın türlerini iç içe geçirmesinde romanın komediyle ilişkisi belirgindir ve Ahmet Mithat Efendi “melezleştirme ve komedi ustası”dır. Eserlerini âşık hikâyeleri, meddah, orta oyunu, halk masalları, Fransız romantik romanı gibi çeşitli türlerle dokur. Okurla kurduğu ilişki ise onun bir meddah gibi hareket ettiği izlenimini doğurur. Bununla birlikte Parla, bu üslubun hesaplı bir retorik ustasının elinden çıktığını belirtir (2006, s. 26). Parla, yazarın “metinde boy gösteren kafadar okurla” gerçekçiliği sağlamaya çalışması üzerinde durarak sözde okurun Ahmet Mithat’ı da hitap edilen kitleyi de birebir temsil etmediğini ifade eder. Aslında bir tür kurmaca figür olan bu okur kategorisinin, yazarla okur kitlesi arasında bireysel bir köprü oluşturduğunu ve gerçek okurun ikna edilmesi için şهادetine, teminatına başvurulduğunu dile getirir. Bunu da “cemaatten cemiyete geçişte

¹⁰ “Bu üslûbu o, sanatı, daha iyisi, romancılıkta melekesi ilerledikçe biraz daha genişletir. -Çünkü hakikatte onun sanatı yoktur, melekesi vardır ve halk muharriri olarak belli başlı kusurlarından biri de budur.- Kitap zevki meddah itiyadını okuyucuya unuttuğu gün Ahmed Mithat Efendi’nin romanları okuyucusunu sı[ka]caktır. Roman sanatı, hangi seviyede olursa olsun okuyucuyla kitabın başbaşa kalmasını ister.” (Tanpınar, 1988, s. 460).

başvurulan bir teknik" olarak değerlendirir. Dolayısıyla sorular soran, itiraz eden, bu şekilde cemaatten ayrılan, kalabalıktan sıyrılıp bireyleşen okur, nihayetinde yazarın beklentileriyle uyumlu bir çizgiye gelir ve onun sanatındaki işlevsel boyuta iştirak eder (Parla, 2006, s. 27). Buna göre Parla, yazarın meddahın sesini bir "taktik" olarak "taklit" ettiği, cemaate hitap eden meddah konumundan uzaklaşarak münakaşa ve münazaraya açık, bireyci bir tavra büründüğü tespitini yapar. Cemaati değil de bireyi seçen Ahmet Mithat, bu bağlamda Batı'daki yazarlara çağdaşı olan Tanzimat Dönemi yazarlarından çok daha yakındır (Parla, 2006, s. 29-30). Bu tutumuyla Ahmet Mithat Efendi, okurunu birey olmaya, kişisel olarak kendini keşfetmeye çağırırken sanatını da bir "okul" gibi kullanır.

Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde anlatıcı-muhatap ilişkisi üzerinde en geniş değerlendirmeleri yapan Nüket Esen, yazarın bu tekniği kendisine yakın bir okur kitlesi yaratarak onun üzerinde gerçeklik duygusu uyandırmak için kullandığını belirtir (2006, s. 70-71; 2014, s. 125-137). Yazarın, tıpkı "Obur"da olduğu gibi eserlerinde okura müdahale ettiği, onu denetim altında tutmaya çalıştığı, yönlendirdiği ya da uyardığı görülür. Ahmet Mithat Efendi aslında gerçek okura ulaşmak üzere metnin içinde bir okur kurgular ve söz konusu kurgusal okuru "muhatap" olarak belirleyerek hikâye, roman boyunca ona seslenir, sorular sorar, onunla konuşur. Ahmet Mithat'ın bu kurgusal okurunun halk hikâyelerini, meddah hikâyelerini dinleyerek yetişen, sözlü geleneğe aşina olan bir muhatap olduğu da aşikârdır.

Meddahın Arzıendami

Ahmet Mithat Efendi'nin 1870'ten 1894 yılına kadar yayımladığı *Letâif-i Rivâyât* serisi, bir tiyatro eseri ve yirmi dokuz hikâyeyi ihtiva eden yirmi beş cüzden oluşur.¹¹ Eserdeki hikâyelerin tamamına yakını telif olmakla birlikte bazı hikâyelerin vakasının Avrupa'da geçmesi, kişi kadrosunun yabancıardan oluşması, bunların Fransızca bir modelin taklidi veya uyarlaması olabileceğini düşündürür ki yazar kimi metinlerinde kaynağının bir Fransız romanı ya da gazete yazısı olduğunu belirtir (Gökçek, 2001, s. IX). Bu külliyyatın on üçüncü cüzünde yer alan, 1885 tarihli "Obur" da geleneksel meddah üslubunun modern hikâyeye başarıyla uygulanması açısından dikkat çeker.

Anlatılacak olan "hikâye" ve bu hikâyeyi sunacak olan "anlatıcı", tahkiye metinlerinin iki temel bileşenidir. Hem hikâye ve romanın konusu hem de bu konunun nasıl anlatıldığı son derece önemlidir. Bununla birlikte bu iki unsurdan anlatıcının daha da öne çıktığı, hikâye ve romanın çoğunlukla klasik örneklerinde en etkili figürü olduğu da açıktır (Tekin, 2022, s. 19). Anlatıcının yüzlerce yıla yayılan evrimi boyunca konumu hem yazarın içinde yaşadığı topluma hem tercih ve eğilimlerine hem de benimsediği sanat anlayışına göre değişir. Gerçek dünyaya ait olan yazarın aksine bir kurmaca dünyaya ait olan anlatıcı, hikâyeyi nakledeken kimliğini tamamen gizleyebileceği gibi açık da edebilir. Bu anlatıcının konumu tanrısal olabileceği gibi nesnel, yansız da olabilir. Bu bağlamda "Obur"da tanrısal/ilahi bakış açılı anlatıcının hâkim olduğu görülür. Bu anlatıcı her şeyi bilen, açıklamalar, yorumlar yapan, olaylara müdahale eden, birtakım hükümler veren bir konumdur. Müdahaleleri sıradan bir durum olan bu anlatıcı, aradan çekilmez ve her an varlığını hissettirir, bir tanrı gibi olayları öncesi ve sonrası gibi ayrıntılarıyla bilir, kurmaca kişilerin kafasından geçeni dahi okur. Anlatıcının bakış açısı,

¹¹ Söz konusu dönemde "hikâye"nin romanı da kapsayacak şekilde bir üst terim olarak kullanılması sonucu bu serideki anlatıların türü noktasında farklı görüşler söz konusudur. Bununla birlikte serideki metinlerin büyük çoğunluğunu uzun hikâyelerin oluşturduğu söylenebilir.

kaçınılmaz olarak eserin üslubunu da belirler. “Obur”daki anlatıcının, dilin imkânlarından yararlanmak suretiyle okurla arasındaki mesafeyi bu şekilde kısaltmaya çalıştığı görülür. Elbette yazarın yöneldiği okur kitlesinin seviyesini de unutmamak gerekir. Batılı bir edebî türe halkı ısındırmak isteyen yazar, ustasından öğrendiği hikâyeyi bir kitlenin karşısında anlatan meddahın tavırlarını, jest ve mimiklerini, sesindeki vurgu ve tonlamaları rahatlıkla takip eden dinleyicinin alışkanlıklarını önemser; bu “anlatma sanatçılarının” metne dâhil edilebilecek estetik ilkelerinden, açık ve son derece belirgin üslubundan yararlanma yoluna gider.

Beş bölümden oluşan “Obur”un mukaddimesinde her fenalığın işsizlikten doğacağını vurgulayan anlatıcı, zihni meşgul olmayan insanın akıllara gelmedik şeyler düşüneceğini ifade eder. Bu durum sadece birey için değil toplum için de son derece tehlikelidir. Medeni milletlerde işi gücü ile meşgul olan insanlar, dinlenmeye ayırdıkları vakti de tiyatro, konser gibi türlü etkinliklerle geçirmektedir. Anlatıcı, bir kadının kendi düşünceleri ile baş başa kalmasındansa bir kitap -en âşıkane yazılmış bir roman olsa dahi- (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 383) okumasının sağlayacağı faydaya dikkat çeker. Çünkü roman kişilerinin bazılarını beğenip bazılarını öfke duyarak zihnini meşgul edeceği için başka bir şey düşünmeye vakti kalmayacaktır. “Bir zamanlar İstanbul’umuzda meşguliyet şimdiki derecede değil idi” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 383) şeklinde yakınan anlatıcı, eskiden hayatın az bir çalışmayla sürdürülebildiği hatta mirasyedilerin çalışmaya bile lüzum görmediği zamanları yâd eder. Ancak artık bu durum değişmiş, en zenginler bile mevcut servetlerinin idaresi için meşguliyet gerektiren bir yol seçmiştir. Bununla birlikte eski işsizlerden örnekler veren anlatıcı, “muziplik” denilen eğlencelerden birtakım fenalıkların doğduğunu hatırlatır. İşte bunlardan bir tanesi de “eğleneyim der iken kendisini âleme eğlence eden” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 384) Neşati Efendi’nin ibret alınacak hikâyesidir. Bir tür dertleşmeyi andıran bu girişte okur için tavsiye niteliğinde ifadeler kullanan anlatıcı figürü, aynı zamanda hikâyenin bir parçası durumuna gelmekte ve durduğu yeri muhatabına duyurmaktadır.

Vaktini “muziplik” icat etmekle geçiren Neşati Efendi, bu oyunları hazırlarken uşağı Mehmet Ağa’dan yardım almaktadır. Son oyununa ise komşusu olan Anber Molla, Şekerzade ve Hekimbaşı Devâî Efendi’yi de ortak eder. Oburluğu ile meşhur olan ve bu nedenle de “Fil Tahsin” olarak anılan Tahsin Ağa’ya oyun oynamak üzere harekete geçerler. Neşati Efendi, Mehmet Ağa’yı yollayarak Fil Tahsin’i konağına davet eder. Onu bir şekilde oyalayan Mehmet Ağa, ezana yakın bir zamanda konağa getirir. Tahsin Ağa sofraya oturulacağını düşünürken önce kahve ikram edilir. Ardından kahvenin hazmı kolaylaştırmasından başlamak suretiyle yemek bahsi açılır ve mecliste bulunanlar ayrıntılarıyla birtakım yemek tarifleri verir. Zaten karnı çok aç olan Tahsin Ağa, bu yemek tariflerini dinledikçe daha da acıktır. Bununla birlikte sabırla yemeğe oturulacağı zamanı bekler. Ancak misafirler namaz kılmak üzere odadan çıkar. Namazdan sonra ise misafirler evine giderken Neşati Efendi de odasına çekilir. O sırada namazın bu kadar uzamasına şaşırarak Fil Tahsin aılıktan bayılıp ayılmaktadır. Nihayet kendisine bir oyun oynandığını fark eder. Baygın bir hâlde yattığı sırada ona karşı farklı duygular besleyen Çeşm-i Cellât Kalfa içeri girer ve Tahsin’in her hareketini yanlış yorumlayarak duygularını ifade etmeye başlar. Nihayet Tahsin’in aılıktan baygınlık geçirdiğini anlayınca ona yemek getirmek üzere odadan ayrılır. Tahsin’in durumuyla eğlenmek üzere odaya dönen Neşati Efendi, onun Çeşm-i Cellât’ın adını sayıklamasından şüphelenir. Sonrasında Tahsin’e iltifat eden Çeşm-i Cellât’ın elinde tepsiyle içeri girmesi üzerine ikisinin arasındaki olası bir

münasebetle ilgili kuruntuya kapılır. Hemen oracıkta kadının üzerine atılır. Çeşm-i Cellât korkudan elindeki tepsiyi düşürür düşürmez Tahsin de yere dökülen yemeği yemeye koyulur. Neşati Efendi, cariyenin bu şekilde çekinmeden Tahsin'in bulunduğu odaya girmesini döneminin geleneksel teamüllerine göre şahsına yapılmış bir hakaret olarak algılar. Hâlbuki Tahsin'in tek endişesi yemektir; yerde bir tek pirinç tanesi kalmayınca dek tüm dökülenleri yerken sırtına inen yumrukları dahi umursamaz. Olanlardan dolayı Tahsin, ertesi gün bir daha gelmemesi ikazıyla konaktan kovulur.

Vakası oldukça basit görünen bu hikâyenin, öncelikle bazı özellikleri itibarıyla son dönem İstanbul meddah hikâyelerine benzediği iddia edilebilir. Bu hikâyelerde genellikle İstanbul'un zengin muhitinde yaşayan mirasyedi bir tipin, çevresini saran dalkavuklarla eğlence ve içki meclislerine devam ederek parasını yemesi ve sıfırı tükettikten sonra yaşadıkları anlatılır. Hikâyenin başkişisi birtakım tehlikeler atlattıktan sonra mutlu sona ulaşırken kötülerin de cezalandırıldığı görülür. "Obur"daki oyunlar ve muziplikler de meddah hikâyelerinden esintiler taşır; aynı zamanda maddi durumu son derece iyi olan ve eğlenceye düşkünlüğü ile bilinen Neşati Efendi hem ava giderken avlanan bir mirasyedi hem de beyhude zevkler peşinde, kalburüstü bir tiptir; zira o, "asrının en büyük safa-perestanından"dır (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 384). Onun da maddi olanakları, elde ettiği gelirin çok iyi olması sayesinde çalışmaya ihtiyacı yoktur. Zamanını türlü muzipliklere, muzırlıklara vakfetmiştir. Örneğin ölçüsüz şakaları da onun avare bir oyunbaz oluşuyla ilgilidir: iftara davet ettiği ihtiyar bir tiryakinin içine barut yerleştirdiği çubuğunun ağzının içinde patlamasına neden olur ve ertesi gün gönderdiği yarım kese akçe ile ihtiyarın başına gelenleri telafi etmeye çalışır. Eğlence anlayışının başkasına zarar verdiğini anlamayacak kadar ölçü bilmeyen Neşati Efendi'nin de çevresinde yaptıklarını takdir eden birtakım dalkavuklar bulunur. Dolayısıyla "Obur"da olaylar, "eğlence" ya da "halk mizahına" yaklaşan bir tutum merkeze alınarak kurgulanmıştır. Hikâyenin sonunda Neşati Efendi'nin ektiğini biçmek suretiyle cezalandırılması ve kıssadan hisselerin nesnesi olması da bu metni meddah hikâyelerine yaklaştırır. Bununla birlikte anlatıcı, okurun kahkahalarla güleceği bu hikâyenin, "mükemmel bir komedy tertibine" (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 385) uygun olduğunu belirtirken metni bir türsel kategoriye yerleştirmek suretiyle geleneksel tahkiyeden ayırmak ister gibidir.

Meddah hikâyeleri ile olan vaka ve motif benzerlikleri hikâyenin kişilerinin kurgulanmasına da kısmen yansımıştır. Anlatıcı, Neşati Efendi'nin muziplikleri hakkında bilgi verirken yaşadığı yeri, ekonomik ve toplumsal durumunu izah eder; bir anlamda onu takdim eder. Meddah hikâyelerinin açıklama bölümünde de dinleyenlere öncelikle hikâyenin geçtiği yer, kahramanların isimleri ve ekonomik, toplumsal durumları hakkında bilgi verilir. Üsküdar'da İhsaniye'de oturan Neşati Efendi'nin birçok mülkü ve bu mülklerden senelik yekûnunu tahmin etmenin mümkün olmadığı bir geliri vardır. Vakanın en mühim kişisinin Neşati Efendi olduğunu belirten anlatıcı, hikâyenin isminin, yine de önemli başka bir kişiye daha işaret ettiğine dikkat çeker. Bu açıklamadan itibaren anlattığı birtakım hikâyelerle "Fil Tahsin"i tasvir etmeye başlar. Kuzguncuk'ta pisboğazlığı sebebiyle Fil Tahsin ünvanıyla maruf olan Tahsin Ağa, hâli vakti yerinde olmasına rağmen başkalarının sırtından geçinen biridir. Mevsimlerden hangisini sevdiği sorulduğunda Ramazan'ı sevdiği cevabını veren Tahsin, böylece iftarı, sahurunu hep başkalarının evinde yaparak karnını doyurduğunu ima etmektedir. Kendisine geliri ve kira alıp almadığı sorulduğunda ise herkesin "mürüvvetinden ne kopar ise",

“diş kirası” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 386) aldığını belirtir. Bununla birlikte o meddah hikâyelerindeki dalkavuklardan farklıdır. Zekâsı, hazırcevaplığı, saflığı, komik tepkileri ile okurun onu sevmesi sağlanmaya çalışılır. Anlatıcı onu okura daha iyi tanıtılabilmek için özellikle yemeğe düşkünlüğüne dair komik fıkralar anlatır. Onu sopa atmakla tehdit eden kişiye alafrangası olursa memnuniyetle yiyeceğini söylemesinin hikmetini Fransızca “çorba” demek olan “supe” ile kurduğu telaffuz benzerliğiyle açıklar. Bunun gibi daha birçok kelime oyunuyla onun oburluğu mizahi bir üslupla okura nakledilir.

Anlatıcı bu iki eksen kişinin yanında esas vaka etrafında rol alan tali kişiler hakkında da malumat verir. Söz konusu bu tiplerin yine meddah hikâyelerindeki tiplerle olan benzerliği dikkat çekicidir. İçlerinde “asıl dalkavuk” Anber Molla’dır. Bu ünvanı fuzuli olarak gasp eden ve her geceyi başka bir yerde dalkavuklukla geçiren Anber Molla, her bahşişe el açan adamlardandır. Şekerzade’nin asıl ismi ise “Şekercizade” iken asilzadelik merakına düşmesi sonrası “ci” ekini atarak Şekerzade olmuştur. Onun Anber Molla’dan farkı ise babasından kalan servet sayesinde iyi şartlarda yaşamasıdır. Hekimbaşı Devaî ise “şimdiki tabipler gibi bir mektepten yetişmiş, diploma almış”, çeşitli ilimlerde yetkin olanlardan değildir, mevsimine göre baharatlardan yaptığı karışımlarla özellikle “kibara” hizmet etmektedir. Ancak bu hizmeti “tuhaflik” suretinde görünmektedir (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 390). Dolayısıyla asıl vakanın iki kişi tarafından yürütülmesi ve molla, esnaf, hekim gibi halk tabakasına mensup değişik kişilerin metinde yer alması sadece meddah hikâyelerinin etkisiyle açıklanmaz; aynı zamanda Karagöz, orta oyunu gibi geleneksel Türk tiyatrosunun kimi hususiyetlerini de hatırlatır.

Özellikle “Obur” a hâkim olan anlatıcı sesinin ve olayları görme biçiminin meddahın etkisinde olduğu, kimi yönlerden onu taklit ettiği görülür. Anlatıcı, Fil Tahsin’in bu ünvanı nasıl aldığını hikâyeler ile ortaya koyarken benzer bir kalıp kullanır: “Hikâye ederler ki bir gün Fil Tahsin’in bulunduğu bir mecliste karpuzdan bahsolunmuş...” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 385); “Bir gün mevasimden hangi mevsimi sevdiğini Fil Tahsin’den sormuşlar.”; “Ez-cümle bir gün musikiden bahsolunur imiş. Musikiyi sevip sevmediği Tahsin’den sual edilmiş.” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 386). Bu girişler, söz konusu hadiselerin bizzat bunları yaşayan veya tanık olan kişilerden duyularak aktarılmış olduğu izlenimini yaratır. Anlatıcının söz gelimi başkalarından duyup öğrendiği bu hikâyelerle gerçeklik intibai uyandırmak istediği ve anlattıklarına tanıklar göstererek bunu pekiştirmeye çalıştığı düşünülebilir.

Anlatıcının ilgi uyandırma ve eğlendirme taktiklerinden biri de tıpkı bir meddahın etkileşime dayanan canlandırmalarında olduğu gibi hikâye boyunca okura sorular yöneltmektir. Örneğin Tahsin Ağa’nın, konağa her gelişinde Çeşm-i Cellât Kalfa’ya küçük de olsa bir hediye getirmesinin ve şakalarıyla onun gönlünü hoş tutmasının sebebi okura bir soru şeklinde yöneltilir: “Çeşm-i Cellât’a Fil Tahsin’in bu kadar müdara etmesinin sebebini anlayabildiniz mi? Evvelâ haber verelim ki Çeşm-i Cellât Kalfa öyle çıraklığını, tehhülünü filânını çoktan geçirmiştir. Çünkü kırk yaşını çoktan geride bırakmıştır...” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 387). Ardından anlatıcı, okura sorduğu soruyu kendisi cevaplar ve Tahsin Ağa’nın Kalfa ile ilgilenmesinin sebebinin onun konağın harem kilercisi olmasından kaynaklandığını belirtir. Zira konağa her gelişinde Kalfa onun karnını doyurmak için kileri ortaya dökmekten geri durmaz: “Çeşm-i Cellât Kalfa’yı Tahsin’in neden sevdiğini şimdi anladınız mı?” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 387). Benzer bir anlatım Çeşm-i Cellât’ın aklıktan baygınlık geçiren

Tahsin'in yanına geldiği son sahnede de görülür. Anlatıcı, gelen kişinin kim olduğuna dair okurun tahminlerini öğrenmek ister gibi soru sorar ve doğru tahmin etmeleri için de onlara birtakım ipuçları verir. Ardından gelenin Neşati Efendi olmadığını haber verir, okurun başka bir tahminde bulunduğunu varsayar ve bu zannı düzeltir: "Aman Mehmet Ağa mı geldi?" dediniz. Hayır gelen zat Mehmet Ağa dahi değil idi. Erkek bile değil idi. Bir kadın geldi bir kadın! Hem de görmüş olsa idiniz Çeşm-i Cellât Kalfa olduğunu da anlar idiniz." (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 404)

Müdahaleleriyle sesini metne taşıyan anlatıcının görünme biçimleri sadece sorular aracılığıyla gerçekleşmez. Örneğin Tahsin Ağa ile Çeşm-i Cellât Kalfa arasında geçen bir olayı daha hikâye ederek birinci bölümü kapatacağını da okura haber verir: "Şu birinci babımıza nihayet vermek üzere Obur Tahsin ile Çeşm-i Cellât Kalfa arasında gûzar eden bir hâli daha hikâye edelim ki ikisinin de hususiyet-i ahvalleri karilerimizce mükemmelen taayyün eylesin" (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 388). Burada anlatıcının okuru tarafından takip edilme arzusunun yanı sıra yönlendirme isteği belirgindir. Aynı zamanda olay akışındaki bir çatalanmayla, okurun ikisi arasında yaşanan gelişmeleri daha iyi anlayabilmesi için bu hikâye araya sıkıştırılmıştır. Anlatıcı, bölümün kapanışını bir teşrifatçı edasıyla okura duyurup yeni bir bölüme geçerken önceki bölümlerde yaşanan olaylara atıf yapma ihtiyacı duyar: "Yukarıdaki babımızın bir tarafında..." (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 408).

Hikâye ettiği olaylar hakkında sürekli yorum yapmaktan geri durmayan anlatıcı, metinden sesini ve gölgesini eksik etmemektedir. Fil Tahsin'in, Çeşm-i Cellât Kalfa'ya beslediği sevginin kökeni olarak boğazına düşkünlüğünü işaret edecek surette "Cellât" isminin ona satırı hatırlattığı, satırdan da köftelik kıyma yapıldığı ve sırf bu nedenden dolayı onun en kutsal aletlerden biri olduğu yolundaki açıklamaları, bu bağlamda anlatıcı tarafından onun "hâl ve şanına hakikaten daha ziyade yakışık alacak zarifane bir cevap" şeklinde nitelenir (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 387) ve Fil Tahsin'in söylediklerinin okurca da takdir edilmesi istenir: "Obur Tahsin'in ... bir satır hakkında edilecek hürmete kadar tutun da kusur etmemekte olması herhalde şayan-ı dikkat ahvalden değil midir?" (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 387) Anlatıcı, Tahsin'e oynanacak oyunun inceliklerini izah ettikten sonra okurun bu planları beğenmesini bekler: "Mehmet'in hesaplı hareket eylediğini gördükten sonra artık Obur Tahsin için tertip edilen muzipliğin ne kadar mükemmel ve mahirane bir surette icra olunacağını karilerimiz kendi kendilerine hesap edebilirler." şeklindeki açıklama ile okuru yönlendirme, sohbet havasında naklettiklerini okura da onaylatma ihtiyacı hisseder (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 390). Benzer şekilde yemeğin gecikmesinden ve nihayet ev sahibinin misafirlerle birlikte namaza durmasından dolayı Tahsin'in son derece kızması hususunda taraf tutan anlatıcı, sadece ona hak vermekle kalmaz, okurun da kendisine katılmasını ister: "Obur Tahsin'in hiddetine hak vermez misiniz? Yatsıdan sonra taam mı edilir? Ramazan değil ki, bu taamın ismine sahur denilsin." (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 397) Sonrasında anlatıcı, sanki karşısında bu hikâyeyi okuyan değil de dinleyen bir kitle varmış ve onlardan itiraz gelmiş gibi bir üslup ile Tahsin'i savunmayı sürdürür:

Ali Ağa'nın ne kabahati var mı dediniz? Yalnız Ali Ağanın değil, dünya yüzünde bulunan herkesin Tahsin nazarında kabahati o kadar büyük idi ki, hiçbirini affetmek kabil değil idi. Kendisi açlıktan helâk derecesinde bulunduğu hâlde başkalarının karınları tok olmaktan büyük cinayet mi olur? (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 401)

Görüldüğü üzere anlatıcı zaman zaman okura birtakım telkinlerde bulunmakta hatta ona kimi tavsiyeler de vermektedir. Aslında bu tutum, Ahmet Mithat Efendi'nin sanatının da esasıdır: işlevsel olmak. Okurun eğlendirilmesi yanında eğitilmesi de gerekir. Dolayısıyla anlatıcı burada salt kurmaca bir figür olmaktan ziyade yazarın kendisinden de izler barındırır.

Konuların çatallanması ve insicamın sürekli sekteye uğratılması da metin boyunca anlatıcı tarafından istifade edilen meddah yöntemlerindedir. Bu bağlamda Tahsin Ağa'nın bulunduğu mecliste sohbetin bir şekilde yemeklere dair olduğuna dikkat çeken anlatıcının, Devaî Efendi üzerinden konuyu bir şekilde bamyaya pişirme tarifine getirmesi bir örnektir. Meddahın da hikâyesini keserek araya yemek tarifi ya da farklı pratik bilgiler sıkıştırmak gibi kimi açıklamalar sunduğu malumdur. Burada anlatıcının odağını değiştirerek art arda ayrıntılı yemek tarifleri verdiği ve bu tariflerin okurun dikkatini dağıtacak kadar uzun olduğu görülür: “Efendim! Bu etlerin hepsi bir tencereye konulacak. Alabildiği kadar su konulup kaynatılacak. O kadar kaynatmalı ki etler hamur gibi olmalı. Badehu bir astardan süzüp suyunu almalı!” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 394). Ayrıntılı yemek tarifleri konuyla ilgili gibi görünse de metnin kurgusunu gevşeten sapmalardır. Bu odaktan ayrılmanın ardından Neşati Efendi'nin yeni aldığı aşçının pırasa yemeği, semiz hindi derisinden yapılmış işkembe çorbası ve irmik helvasındaki mahareti aktarılır; anlatı yeniden rotasına çekilir. Bu noktada anlatıcı yine de yemek yemekten başka bir şey düşünmeyen Tahsin Ağa'nın durumu ile ilgili bir değerlendirmede bulunmaktan geri durmaz:

Vakıya yemek biraz gecikti ise de sanki fena mı oldu? İştihalar daha ziyade kuvvet peyda eylediler. Bir taamin lezzetli olması için onu yiyecek olanların ziyadece acıklar ve iştihalarının artık azgın atlar gibi azmaları lâzım gelir. Hatta zeki olan aşçılar ve bilhassa lokantalar müdürleri bu kaideye pek ziyade riayet ederler. Taamı tenavül edecek olan zevatı bir hayli bekletirler. Bu suretle iştihalarını arttırırlar. Ondan sonra dahi yemeği henüz ateşten inmiş olduğu hâlde sıcak sıcak getirince efendi bu taamı parmakları yana yana yemeye çalışarak hele en ziyade lezzeti tabaktan tavana doğru buram buram çıkan dumanından alır (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 396).

Tahsin'in kendisine yapılan bu “edepsizliğe” karşı, konağı alt üst ederek bir karşılık vermeyi düşündüğü esnada duyulan sesin peşi sıra konakta beliren hareketliliği aktaran anlatıcı, okurunun da bu anı görmesini ister gibi ayrıntılı betimlemelere başvurur. Burada doğrudan bir muhatabı varmış da ona hitap ediyormuş gibi ifadeler kullanan anlatıcının sesi, tıpkı dinleyicinin dikkatini tetikte ve hazır tutmaya çalışan bir meddahı andırır:

Derken hanenin içeri taraflarından bir kapı açılmasın mı? Hafifçe bir ayak patırtısı peyda olmasın mı? Obur Tahsin'de kendisine yeniden ümit gelmişçesine bir hareket var, bir kulak kabartışı var ki görseniz komikliğine gülmeden ziyade herifin çehresindeki çılgınlık tavrından ürkersiniz (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 402).

Tahsin Ağa, Neşati Efendi'nin kendisine bir oyun oynadığını anladıktan sonra, rüyasında sayıklıyormuşçasına ona küfretmeyi aklına koyar ve kaldığı odaya giren kişinin Neşati Efendi olduğundan şüphe etmeyince küfürleri art arda sıralar. Yine anlatıcının metne uzanıp bir fren mekanizması ya da sansürcü işlevi gördüğü ve okur adına tedbir aldığı bir kesittir bu: “Obur Tahsin ise sayıklayışına anaları, avratları, sinleri, kâfları dahi katarak o kadar inbisat veriyor idi ki şetmlerin bu kadar izahına sahifelerimiz müsait değildir.” (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 404) Ancak içeri giren Çeşm-i Cellât Kalfa'dır. Burada beklentinin boşa çıkmasından ve

yanlışıktan dolayı anlatıcı, odadaki karşılaşmayla birlikte yaşananların âdeta bir "komedyaya" dönüştüğünü belirtir. Zaten o, anlatacaklarından bir tiyatro tertip edilebileceğini ve türsel olarak metnin nasıl işaretlenebileceğini eserin en başında da belirtmiştir. Metnin mizahi unsurları Kalfa'nın yanlış anlamalarıyla daha da şiddetini artırır. O, Tahsin Ağa'nın ayılıp bayılmasını "âşıkane naz"a hamleder. Açlıktan mecali kalmayan Tahsin, "kocakarıyı" kaldıramayınca ikisi birden yere yıkılır. Kalfa'nın pençesinden kendini kurtaramayan Tahsin Ağa'nın bu hâli anlatıcının idrakini aşar ve onu da bir okur gibi şaşırtır: "İş artık kalemin kudret-i tasvirinden harice çıktı. Tahsin gibi biz dahi bilemeyiz." (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 406) Burada "Obur"un Karagöz, meddah, orta oyunu gibi geleneksel Türk tiyatrosunun komik unsurundan da yararlandığı iddia edilebilir. Tüm bu etkileri üslubunda kaynaştıran anlatıcı, hitap ettiği kitleyi eğlendiren meddahın söz konusu yönünü içselleştirmiş gibidir. Amaç okuyanı eğlendirmektir ve komik ögesi önce Tahsin'in odaya gelen kişiyi yanlış tahmin etmesiyle, ardından Çeşm-i Cellât ile Tahsin arasında vuku bulan olaylarla ve nihayet bu sahneye Neşati Efendi'nin de dâhil olmasıyla sağlanır. Anlatıcı, Çeşm-i Cellât'ın yoğun duygular içerisinde efendisine kızarak selamlığa doğru gidişinden bahsederken okurla yine hemhâl olur ve bir nevi onun sırasına geçer:

Diyor idi ki:

- Efendi olacak herif ziftin pekini yesin. Benim Tahsin'im aç kalacağına efendi olacak herif açlıktan gebersin. Her gün akşam sabah tıkdığı yetişir. Vampir herif âdeta yemek sıkskası olmuş.

Bu sözleri gerek Tahsin'in ve gerek Neşati Efendinin nasıl bir tavır ile dinlediklerini ve yekdiğerinin suratlarına nasıl baktıklarını bizim tasviratımızdan anlamak için karilerimiz beyhude beklememelidirler. İş artık tasvir ve tahrir imkânının haricine çıkmış idi (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 410).

Ertesi gün, Neşati Efendi'nin önceki akşam ağırladığı misafirleri, Tahsin Ağa'nın geceyi nasıl geçirdiğini öğrenmek amacıyla konağa birilerini gönderirler ancak Mehmet Ağa'nın verdiği bilgilerden gece olan biteni öğrenmişlerdir zaten. Anlatıcı hikâyesini bitirirken tıpkı meddahlar gibi kıssadan hisse verir:

İşte muziplik ile eğlenmek bazı kere insanın kendisini cihana eğlence eder. Eğlence denilen şey dahi akıl ve hikmetin muktezası dahilinde olmaz ise zımmından türlü türlü mazarratlar hâsıl olur. Bereket versin ki Obur Tahsin aleyhine tertip edilen eğlencenin mazarratı o kadar müthiş olmadı. (...) Çeşm-i Cellât Kalfa genç ve Fil Tahsin edepsiz bir şey olsalar idi Neşati Efendi gibi namuslu ve vakarlı bir adam bu ayıba tahammül edemeyerek ihtimal ki helâk olur idi. (...)

Muziplik ile eğlenmek mutadı olanlar için temenni eyleriz ki onlar dahi şu fena âdetlerinin bundan ziyade seyyiesini çekmesinler (Ahmet Mithat Efendi, 2001, s. 412).

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Obur"u örnek göstererek Ahmet Mithat'ın "sofra" kullanımıyla ilgili olumsuz kanaatlerini ortaya koyar. Bu bağlamda sofraya, Ahmet Mithat'ın sanatında öne çıkan bir motiftir. Yemeğin, malzemesine varıncaya kadar hazırlanışı, sofranın başında kendisini bulan, "hiç olmazsa iştahlı görünen", "dev iştahlı" Ahmet Mithat için oldukça önemlidir. Bu noktada Fikret'in onun için yazdığı "Yalnız koca bir fem / Bir dağ gibi âdem" mısralarını hatırlatarak bu devin hazmı düşünmeden yediğini ifade eder. Onun okuması, yazması, konuşması da hep bu ölçüsüzlüğe bağlı olarak gelişir (1988, s. 461-462). Bununla

birlikte tüm bu yarenliklerin, araya sıkıştırılan fıkraların, konudan sapmanın, verilen tariflerin okur seviyesi ile ilgili olduğunun da altını çizer, yazar “canı sıkılan insanlara” hitap etmektedir (1988, s. 463). Ahmet Mithat Efendi, muhatabının kim olduğunun, kültürel arka planının farkındadır ve anlatmakla ilgili stratejilerini buna göre oluşturmaktadır.

Sonuç

Ahmet Mithat Efendi'nin hikâye ve romanları üzerine çalışan araştırmacıların yaygın kanaati, onun eserlerinde konumu tartışmalı anlatıcının okurla yarenlik eden bir meddaha benzediği ve dolayısıyla meddah üslubunun bu eserlere sirayet ettiği'dir. Onun “Dolaptan Temaşa” ve *Karı Koca Masalı* gibi metinleri, bu bağlamda pek çok farklı araştırmacı tarafından zikredilir. *Letâif-i Rivâyât* serisindeki hikâyelerden biri olan “Obur” da bu listeye eklenebilir. Kurmaca kişilerden Fil Tahsin'e oynayacağı bir oyunun planlandığı gibi gitmemesiyle kazdığı kuyuya kendi düşen ve gülünecek hâle gelen Neşati Efendi'nin etrafında gelişen bu hikâyenin bazı özellikleri itibarıyla son dönem İstanbul meddah hikâyelerine benzediği görülür. İlgili gelenekle metin arasındaki olası benzerlikler üslubun da ötesine uzanır. Hem anlatıcı hem onun tarafından aktarılan hikâye hem de metindeki şahıs kadrosu meddah hikâyeleriyle benzerlikler ve koşutluklar taşır. Bunlardan en belirgin olanı, anlatıcının kurgulanma biçimine bağlı sergilediği kimi tutumlardır. Anlatıcının tıpkı karşısında kendisini “dinleyen” somut, canlı bir kitle varmışçasına mesafe koymadan duygudaşlık, özdeşlik kurarak sohbet havasında okura hitap edip sorular yönelterek, onun vereceği muhtemel tepkilere göre hareket ederek tıpkı bir meddah gibi hikâyeyi naklettiği görülür. Öncelikle hikâyenin geçtiği dönem, hikâye kişilerinin ekonomik ve toplumsal durumu ile ilgili bilgi vererek bir fon oluşturan anlatıcı, asıl vaka ile bağlantılı olmasına rağmen yine de ondan bir tür sapma olarak değerlendirilebilecek bağımsız küçük hikâye ya da fıkralarla metnin çeperini genişletir. Bu ana çizgiden sapmalara rağmen geleneğe uygun şekilde hikâyesini sonlandırırken ise kıssadan hisse vermeyi ihmal etmez.

Hikâyesini özellikle dinleyicinin vereceği tepkiye göre kurgulayan meddah, her seferinde farklı bir yaratıcı hüner sergileme yoluna gider; zira onun asıl hedefi muhatabının sürekli ilgisidir. “Obur”da da durum bir bakıma bu şekildedir; anlatıcı okurun vereceği muhtemel tepkileri tahmin etmeye çalışır, zaman zaman onun yerine çıkarımlarda bulunur ve bazen de kendi beklentilerini, tahminlerini, yargılarını ona onaylatmaya çalışır. Açıklamalar yapan, yorumda bulunan, hikâye boyunca varlığının gölgesini metne sarkıtmaktan sakınmayan anlatıcı, yer yer okura telkinlerde de bulunur. Yazarın hem kendisinin hem de halkın aşına olduğu bir geleneğe doğrudan yaslanırken bu tür hamleler yapması kaçınılmazdır. Gerçek dünyadaki yazar ile kurmaca dünyanın ürünü olan anlatıcıyı birbirinden ayırmak gelişmiş bir roman anlayışında artık sıradan bir durum olsa da ilgili dönemde her ikisi arasındaki sınırlar oldukça bulanıktır. Dolayısıyla yazarın geleneksel ve modern olanı sentezleyen tutumu bu açıdan dikkate şayandır.

Meddah hikâyeleri ile “Obur” arasındaki bir diğer benzerlik ise hem muhtevada hem de şahıs kadrosunda göze çarpar. Meddah hikâyelerinin basmakalıp konularından biri, İstanbul'un zengin muhitinde yaşayan mirasyedi bir tipin, çevresini saran dalkavuklarla eğlence ve içki meclislerine devam ederek parasını yemesi ve mirasından olduktan sonra başına gelenlerdir. “Obur”da Neşati Efendi bu basmakalıp tipin bazı yönleri değiştirilmiş bir türevi ya da yinelemesidir. Maddi imkânlar bakımından son derece iyi bir konumda olan Neşati Efendi,

vaktini muziplik yaparak, etrafındaki insanlara oyunlar oynayarak geçirir. Buna ek olarak "eğlence" ya da "halk mizahı" merkezinde geliştiği söylenebilecek bu hikâyede Neşati Efendi'nin çevresini saran ve onun her yaptığını takdir eden Anber Molla, Şekerzade ve Hekimbaşı Devaî Efendi gibi "dalkavuklar" da meddah hikâyelerinde mirasyedinin etrafındaki tufeyli tiplerin iz düşümü gibidir. Fil Tahsin de meddah hikâyelerindeki zenginlerin etrafını saran tiplere benzemekle birlikte birtakım olumlu özellikleriyle onlardan ayrılır. Benzer şekilde Neşati Efendi'nin parasının yönetimine dikkat etmesi ve kurnazlığı, onu meddah hikâyelerindeki tiplerden bir ölçüde ayırır. Dolayısıyla o, sıfırı tüketerek tam anlamıyla bir "kurban" mesabesine sürüklenmez, ancak yine de kıssadan hissenin nesnesi olmaktan kurtulamaz. Yani yapmış olduğu muzipliklerin bedelini geleneğe uygun şekilde öder. Bu motif de meddah hikâyelerinde iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı sonlarla bağdaşır.

Hikâye kişilerinin kurgulanışındaki kısmi benzerlikler de meddah hikâyeleriyle Ahmet Mithat Efendi'nin metnini kesiştirir. Örneğin meddah hikâyelerinde önce olayların geçtiği yer, kişilerin isimleri, ekonomik ve toplumsal durumları hakkında bilgi verilerek muhatap anlatılacaklara hazırlanır. Bu bağlamda "Obur"un girişinde de hikâyenin merkezî kişisi olan Neşati Efendi'nin ve akabinde Fil Tahsin'in ilgili yönleriyle dikkatlere sunulduğu görülmektedir. Benzer şekilde anlatıcı, olayların gelişmesine bağlı olarak molla, esnaf, hekim gibi tali kişileri de tanıtır. Esas vakanın sınırlı kişi etrafında gelişmesiyle birlikte halkın farklı katmanlarına mensup çeşitli kişilere yer verilmesi de meddah hikâyeleriyle koşuttur. Elbette bu benzerlikleri sadece meddah hikâyeleriyle sınırlamamak gerekir; aynı zamanda bunları Karagöz, orta oyunu gibi geleneksel Türk tiyatrosu ürünlerinin kimi hususiyetleriyle düşünmek de mümkündür.

Nihayetinde "Obur" geleneksel tahkiye uzlaşımını birçok yönden örneklerken Batılı modern türlere de kısmen açılan "ikili" bir karakter sergilemektedir. Geleneksel özelliklerinin yanında "Obur", yazarın poetikasıyla, hikâyeye gerçekçi dokusunu zedeleyecek şekilde müdahale etmekten geri durmayan baskın anlatıcı konumuyla ve neredeyse her metnine hem eğitici hem de işlevsel bir boyut eklemesiyle örtüşür. Aynı zamanda bu hikâye, modern ve geleneksel kimi kurgu ve içerik olanaklarını bütünleştiren yapısıyla da yazıldığı dönemin "kararsız" ve türsel tanımlara riayet etmeyen benzer metinleriyle aynı çizgide durur.

Kaynakça

- Ahmet Mithat Efendi (2001). Obur. F. Gökçek & S. Çağın (Haz.), *Ahmet Mithat Efendi Letaif-i Rivayat* içinde (s. 383-412). Çağrı Yayınları.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri*. İnkılap Kitabevi.
- And, M. (1967). Meddah, meddahlık, meddahlar. *Türk Dili*, XVII (195), 236-247.
- Boratav, P. N. (2015). Realist halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri, halk teması ve halk hikâyeleri. *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği* içinde (s. 144-153). Bilgesu Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2017a). İlk romanlarımız. *Folklor ve edebiyat I* içinde (s. 310-326). Bilgesu Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2017b). Türk halk teması. *Folklor ve edebiyat II* içinde (s. 511-521). Bilgesu Yayıncılık.
- Dino, G. (1978). *Türk romanının doğuşu*. Cem Yayınevi.
- Esen, N. (2006). Ahmet Mithat'ta anlatıcı ve muhatapı. N. Esen & E. Köroğlu (Haz.), *Merhaba ey muharrir! Ahmet Mithat üzerine eleştirel yazılar* içinde (s. 59-72). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Esen, N. (2014). *Hikâye anlatan adam: Ahmet Mithat*. İletişim Yayınları.
- Gerçek, S. N. (2021). *Türk teması*. Ötüken Yayınları.
- Gökçek, F. (2001). Letaif-i Rivayat hakkında. F. Gökçek & S. Çağın (Haz.), *Ahmet Mithat Efendi Letaif-i Rivayat* içinde (s. IX-XXIV). Çağrı Yayınları.
- Köprülü, F. (1999). Türkler'de halk hikâyeciliğine âit maddeler meddahlar. *Edebiyat araştırmaları* içinde (s. 361-412). Türk Tarih Kurumu.
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve meddah hikâyeleri*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özön, M. N. (2009). *Türkçede roman*. İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2006). Rakım Efendi'den Nurullah Bey'e, cemaatçi Osmanlılıktan cemiyetçi Türk milliyetçiliğine Ahmet Mithat'ın romancılığı. N. Esen & E. Köroğlu (Haz.), *Merhaba ey muharrir! Ahmet Mithat üzerine eleştirel yazılar* içinde (s. 17-51). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Sazyek H. ve Sazyek E. (2008). *Yeni Türk edebiyatında önsözler*. Akçağ Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1977). Romana ve romancıya dair notlar I. *Edebiyat üzerine makaleler* içinde (s. 56-61). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. Çağlayan Kitabevi.
- Tekin, M. (2022). *Roman sanatı I romanın unsurları*. Ötüken Yayınları.