

LETAİF-İ RİVAYAT'IN HAYALİ CEMİYETİ

THE IMAGINARY SOCIETY OF *LETAİF-İ RİVAYAT*

Fatih ALTUĞ*

ÖZET

Bu makalede Ahmet Midhat Efendi'nin (1844-1913) *Letaif-i Rivayat* (1870-1895) külliyyatını hayali bir cemiyet olarak nasıl yapılandırdığını anlamak amaçlanmaktadır. *Letaif-i Rivayat*, türler, söylemler, yazarlık rolleri, kurmacaya dahil edilmiş okurlar / muhataplar, hikâyeler / romanlar ve ciltler topluluğudur. Ahmet Midhat, gündelik hayatın ve kültürel alanın söylem türlerini dönüştürerek *Letaif-i Rivayat*'ın bünyesine katmıştır. Bu süreci yalnızca icra etmekle kalmamış aynı zamanda metnin bir izleği haline de getirmiştir. Yazarın bu icrasına ve kendi icrası hakkındaki söylemine bakarak Ahmet Midhat'ın *Letaif-i Rivayat*'ı kamusal bir alan haline getirdiğini anlamaya çalışıyorum. Toplumsal cinsiyet ve okuma arasındaki dinamikler ve Bahtin'in yaklaşımıyla Ahmet Midhat'ın pratiği arasındaki yakınlık makalenin diğer önemli veçhelerini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Midhat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, Söylem Türleri, Toplumsal Cinsiyet ve Okuma, Mihail Bahtin.

ABSTRACT

This paper aims to understand how Ahmet Midhat Efendi structured his *Letaif-i Rivayat* (1870-1895) series as an imaginary society. *Letaif-i Rivayat* is an ensemble of genres, discourses, authorial roles, fictionalized readers/audiences, stories / novels and volumes. Ahmet Midhat, both incorporated and transformed the discursive genres of

everyday life and cultural field into his *Letaif-i Rivayat*. He had not just performed this process but also thematized it. I try to analyze how Ahmet Midhat turned *Letaif-i Rivayat* into a public space, focusing on his authorial performance and his discourse on this performance. The dynamics between gender and reading and the proximity between Bakhtinian approach and Ahmet Midhat's practice are the other important aspects of the essay.

Keywords: Ahmet Midhat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, Discursive Genres, Gender and Reading, Mikhail Bakhtin.

Letaif-i Rivayat: Cemiyet Akdi

Ahmet Midhat Efendi'nin¹1870-1895 yılları arasında çıkardığı, yirmi beş cüz ve biri tiyatro ve diğerleri hikâye² olmak üzere otuz metinden oluşan *Letaif-i Rivayat*'ın üçüncü cüzünde yer alan ve H. 1287'de [1870-1871]neşredilen "Felsefe-i Zenan" hikâyesinde, *Letaif-i Rivayat* külliyyatını³ bütünlüklü bir şekilde düşünmemiz için hayli işlevsel sonuçlara yol açabilecek bir izlekle karşılaşırız: Okuma arzusu ile cinsel arzunun rekabeti. Bu izlek en açık ifadesine Akile'nin Zekiye'ye yazdığı mektupta kavuşur. Zekiye'nin, Akile ile paylaştığı, erkeklere muhtaç olmadan özerk bir biçimde yaşama idealinden vazgeçip Sıtkı ile evlenme sürecine girmesinden rahatsız olan Akile, yaşadıkları yol ayrımını cinsellik ve okumayı keskin bir karşıtlıkla tanımladığı şu sözleriyle dile getirir:

"Yoksa benim neme lazım? Sen kocaya vardığın zaman seni hissiyat-ı şehvaniyesi hususunda bir bilen herifin *ağuş-ı hurs ve şehvetinde*⁴ gerek tav'an ve

¹ Ahmet Midhat Efendi'nin hayatı ile ilgili olarak bkz. M. Orhan Okay, "Ahmed Midhat Efendi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.2, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1989, s. 100-102; Emre Miyasoğlu, "Doğumundan Ölümüne Ahmet Midhat Efendi", *Ahmet Midhat Efendi Armağanı*, haz. Mustafa Miyasoğlu, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 19-34.

² Burada "hikâye" terimini kullanırken günümüzdeki anlamıyla hikâye ve romanı kapsayacak şekilde kullanıyorum. Ahmet Midhat terimi bu genişlikte kullanmakla birlikte, "roman" terimini kullandığı örnekler de az değildir.

³ *Letaif-i Rivayat* külliyyatının genel bir değerlendirmesi ve külliyyatı oluşturan eserlerin tanıtımı ve çözümlenmesi için bkz. Fazıl Gökçek, "Letaif-i Rivayat Hakkında", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. IX-XXIV.. Aynı makalenin yeniden basımı için bkz. Fazıl Gökçek, "Letaif-i Rivayat Hakkında", *Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*, Dergah Yayınları, İstanbul 2012, s. 94-116.

⁴ Aksi belirtilmediği sürece alıntılardaki italikler bana aittir.

gerek kerhen naz ve niyazla meşgul olduğun geceler ben burada böyle bir *beliyeden* azade yatağım içinde tatlı tatlı nice tasavvurat ve hayalât ile mütelezzizen gunude-i habgâh-ı saadet olurum veyahut tasavvurat ve hayalâtıma muharrirîn-i salife ve haziranın efkârını dahi ilâve edip *hayalhanede* bir *cemiyet akdiyle cemiyetlice* eğlenmek ister isem elime bir de kitap alırım. Zira âlemde saadet denilen şey bir nev' rüyadan ibarettir. Hatta dünya demek dahi bir rüyadır. Artık rüyadan ibaret olan bu dünyada benim hüsn-i hayalâtımı ihlâl edecek bir refiki kabul eder isem asıl akılsızlık etmiş olurum.⁵

Akile, maddi olanla hayali olan arasına keskin bir ayırım koyar. Cinsellik, aslı hayali olan dünyayı maddiliğiyle deneyimlemek demektir, dünyanın özüne aykırıdır. Bir kadının bir erkekle yaşayacağı cinsellik ise karşılıklıktan, beraberlikten uzak bir şekilde kadının erkeğin hırs ve şehvetine maruz kalması şeklinde addedilmektedir. Akile'nin ideali ise yatakta yalnız başına kendi hayal ve tasavvurlarından tat almaktır. Bu durumda cinsel birlikteliğin karşısında ise okuma eylemi yer alır. Eski ve yeni yazarların kitaplarının okunmasıyla bu mutlu yalnızlık hali, topluluk deneyimine dönüşür. Kitap okumak, insanın hayalhanesinde bir cemiyetin toplanması, mutlu yalnızlığın *cemiyetlice* bir eğlence suretine bürünmesi demektir. Burada, hem insanın hayal dünyası hem de Karagöz oynatılan yer anlamına gelen *hayalhane*⁶ kelimesinin tercih edilmesi de anlamlıdır. Kitap okuma deneyiminde içkin olan bireysellik ve kamusalığın vurgusunu arttırır. Böylelikle Akile, *cima* ile kurulan, çoğalan *maddi cemiyetin* yerine kitaplarla kurulan *hayali cemiyeti* tercih eder.

“Felsefe-i Zenan”dan yapılan alıntıda ifade edilen iki niteliğin izleri, *Letaif-i Rivayat*'a önemli bir ölçüde yayılmış durumdadır: Cinsellikle okuma arasında kurulan bağıntı, Ahmet Midhat'ta sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ama asıl önemlisi ikinci nitelikler: Ahmet Midhat'ın *Letaif-i Rivayat*'ta icra ve temsil ettiği okuma yazma pratikleri her veçhesiyle bir *hayali cemiyetin* inşasıyla yakından ilgilidir. *Letaif-i Rivayat*, bünyesinde, yazarla okur arasında kurulan bir *cemiyet akdini*; okurun metinle ilişkisine içkin olan toplumsallaşmayı; bir hikâyeyi birlikte okuma ve dinleme pratiklerini; konuşma, gazete, roman vb. gibi değişik söylem türlerinin hikâyeye dahil edilmesiyle oluşan katmanlı bir türler birliğini; önce cüzler halinde basılarak yayılmış olan hikâyelerin *Letaif-i Rivayat* adıyla birbirine bağlandığı bir metinler derlemesini barındırır. Bu makalenin amacı, *Letaif-i Rivayat*'ta temsil ve icra edilen bu değişik cemiyetlerin derinlemesine kavranması olacaktır.⁷

⁵ Ahmet Mithat Efendi, “Felsefe-i Zenan”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 75.

⁶ Türk Dil Kurumu, “Hayalhane”, *Türkçe Sözlük*, 10. bs., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005, s. 864.

⁷ Ahmet Midhat'ın yazarlığındaki izlekleri, ahlaki kaygıları, anlatım tekniklerini ve okurla diyalogları cemaatten cemiyete geçişin eşliğinde konumlandırılan bir çalışma için bkz. Jale Parla, “Rakım Efendi'den

Cinsellik, İffet ve Kitap Okumak

Letaif-i Rivayat'ta kurulan hayali cemiyetleri daha derinlemesine incelemeyen bu cemiyetleri kuşatan temel bir izlek olarak cinsellikle / cinsiyetle kitap okumak arasında kurulan rekabete dayalı ilişkinin dinamiklerine daha yakından bakalım. Bu rekabetin en şiddetli örneğine yukarıdaki alıntıda rastlarız. “Felsefe-i Zenan”la aynı tarihte ama ondan önceki cüzde neşredilen “Teelhül”deki örnek de ilgi çekicidir: Kitap okumak, Sabire Hanım ile istemeden evlendirilen Mazlum Bey'in gerdek gecesinde sevişmeden kaçmak için kullandığı bahanedir.⁸Bu iki örneğin dışında, roman okumak, cinselliğin tehlikelerini öğrenmenin ya da bu tehlikelere kapılmanın; iffetli cinselliğe yönelmenin ya da cinselliğin iffetinden uzaklaşmanın vesilesi olur. Yukarıdaki örneklerde kişilerin kendilerine has tutumları anlatıcı tarafından doğrudan ya da dolaylı bir şekilde aktarılırken, yeni durumda ise Ahmet Midhat'a çok benzer bir yazar-anlatıcının fikirleriyle karşı karşıyayızdır. Ahmet Midhat'ta tipik olan, cinselliğin reddi değil, roman okumak aracılığıyla ortaya çıkabilecek ya da teşvik edilebilecek olan cinselliğin, roman okuma yoluyla denetlenerek meşru cinsellik alanına çekilmesidir. H. 1302'de [1885-1886] basılan “Bahtiyarlık”ta kızların roman okumasının tehlikeleri ve yararları izleğinin güzel ve ayrıntılandırılmış bir örneğini buluruz. Kızların roman okumasına dair Fransızlar'ın ve İngilizler'in tutumu karşılaştırılır. Fransızlar baştan çıkarıcı olduğuna inandıkları için kızlarına roman okutmazlar ve evlenene kadar da baskıcı bir şekilde yetiştirirler. Bunun sonucunda hayatın gerçeklerini, cinselliğin muhtemel sapmalarını hayalhanesinde tecrübe edemeyen genç kızlar evlendiklerinde kolaylıkla başka “gönül eğlence”lerine meylederler, evliliklerine sadakatleri zayıftır. İngilizler ise hem roman okumakta hem de başka davranışlarda kızlarını nispeten serbest bırakırlar. Böylelikle evlilik ve yetişkinlik hayatının muhtemel tehlikelerini hayalhanelerinde tecrübe ve temaşa eden genç kızlar, bu tehlikelerle gerçekten karşılaştıklarında daha iffetli tercihlerde bulunurlar.⁹

“Bahtiyarlık”ın Nusret Hanım'ı Madam Terniye tarafından Fransız usulüyle yetiştirilir. “Zevce” değil de “mabude”ymiş gibi hissettirilen genç kıza-somut koşullarından azade edilerek- verilen ideallere dayalı aşk eğitimi, gizlice okunan romanlar nedeniyle başarıya ulaşamaz. Hayali bir aşk tasavvuru ile “heva-perestliği” teşvik eden romanlar arasında kalmış olan Nusret Hanım,

Nurullah Bey'e, Cemaatçı Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat'ın Romancılığı”, *Merhaba Ey Muharrir! : Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, haz. Nüket Esen ve Erol Koroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 17-51.

⁸ Ahmet Mithat Efendi, “Teelhül”, *Letaif-i Rivayat*, s. 46.

⁹ On dokuzuncu yüzyıl edebiyatında kadınların okuma deneyimlerinin içerdiği potansiyel tehlikeler hakkında bkz. Ana-İsabel Aliaga-Buchenau, “Women, Reading and the Power”, *The 'Dangerous' Potential of Reading: Readers and the Negotiation of Power in Nineteenth-Century Narratives*, Routledge, New York ve Londra 2004, s. 45-68.

Madam Terniye'nin soyut iffetine değil romanların heva-perestliğine meyleder.¹⁰H. 1311 [1894-1895] tarihli “İki Hud'akâr”da ise roman aracılığıyla iffet terbiyesinin olumlu bir örneğine rastlarız. Bu sefer romanlar gizlice değil birlikte okunmaktadır. Okumada kendisine refakat eden halasının denetimi sayesinde Sesil, romanlara doğru tepki vermeyi, hayalhanesinde romanları doğru bir şekilde tecrübe etmeyi öğrenir. Anlatıcıya göre romanlar ya cinayetle ya da iffetle ilgilidir:

“[Romanların] mahiyetler[i] ya bir kadının kocasına veyahut bir kocanın karısına hıyanet etmelerinden ibaret değil mi? Bu hıyanet neticesini intac için dahi ya zevce veyahut zevceye *hariçten birtakım aşk ve sevda hayalâtihücum ettirilerek* işte bir romandır meydana çıkar. Bundan hüsn-i ibret alanlar necat bulurlar. Su’-i ibret alanlar ise kendileri de *başkaca bir romana zemin olabilecek ahvale* duçar olurlar da âlemi kendilerine ya güldürürler ya ağlatırlar.”¹¹

Halası tarafından denetlenen ve yönlendirilen bu okuma deneyimi ile Sesil, romanlardan “hüsn-i ibret” alanlar safına katılarak iffetliliğini artırır.

H. 1302 [1884-1885] tarihli “Obur” hikâyesinde iffet eğitimi ve roman okumak izleği daha geniş bir toplumsal bağlama oturtulur. Yazar-anlatıcıya göre bir insanın ya da milletin meşgul olacak bir şey bulamaması, toplum için en önemli tehlikelerden biridir. Aylaklık her türlü fesadı doğurabildiği için toplumun bütünlüğüne zararlıdır. Dolayısıyla “cemiyat-ı mütemeddine”, mensuplarını meşgul edecek tiyatro, konser gibi etkinliklere önem vermektedir. Bu tür etkinlikler, toplumsal denetleme mekanizmasının bir parçası addedilmektedir. Bu parçalardan biri olarak kitap okumaya geçildiğinde, etkinliğin muhatabı aniden cinsiyetlendirilir. Bu noktaya kadar bir insanın ya da milletin aylaklığının tehlikelerinden söz edilirken kadın aylaklığını bertaraf etme yöntemlerine geçiş yapılır. Kadınlar için en büyük tehlikelerden biri kalpteki “ilkaat-ı sevda-peresti”dir. Eviyle çocuğu çoğuyla ilgilenen kadınlarda bu yoldan çıkarıcı duyguların oluşmasına imkân yoktur ama kadın yalnız başına kalıp, kendi kendine düşünmeye başladığında her türlü sapmaya açıktır. İşte bu noktada kitaplar yardıma koşar:

“Hatta bir kadını kendi kendisine düşünmeye terk eylemekten ise eline bir kitap vermek evlâdır. Zira bu kitap en âşkane yazılmış bir roman olsa dahi kadın o romanın

¹⁰ Ahmet Mithat Efendi, “Bahtiyarlık”, *Letaif-i Rivayat*, s. 316-317.

¹¹ Ahmet Mithat Efendi, “İki Hud'akâr”, *Letaif-i Rivayat*, s. 710.

eşhas-ı vak'asından bazılarını beğenerek ve bazılarını buğz ederek zihnini o kadar meşgul eder ki o meşguliyet kendisini sair meşagilden meneyler.”¹²

Roman okuma eyleminin kendisi ve bu eyleme içkin olan kişileri yargılama davranışı, edepten ve iffetten sapmayı denetlemenin aracı olur.¹³

Okurun Hayalini Sevk Etmek

İffet eğitimi izleği, *Letaif-i Rivayat*'ın somut toplumsal deneyimle bağlantılı bir veçhesidir. Toplumsal normların gücünü devam ettirebilmesi, normlardan sapmaların denetlenmesi açısından roman okumaya atfedilmiş bu işlevin nasıl etkili olduğuna dikkat ettiğimizde Ahmet Midhat'ın, okuma etkinliği ile hayal arasındaki etkileşimi öne çıkardığı görülecektir. Hayalhaneye, okurla metinler arasında kurulan cemiyetin mekânıdır; kelimenin Karagöz oynatılan yer anlamı da dikkate alınırsa bu cemiyet hayalhanede sahnelenir. Hikâyelerdeki olaylar ve davranışlar okunurken bir yandan da hayalhanede tecrübe ve icra edilir. Bu tecrübe sayesinde romanlardaki olumlu ya da olumsuz ahlaki değer ve olgular içselleştirilir. Romanların olay örgüsünü belirleyen temel hareketler, kadın ya da erkeğe aşk ve sevda hayallerinin hücumu ile başlar. “Bahtiyarlık”taki, görünüşte farklı yetiştirme tarzlarından gelen Şinasi ve Zeliha, farklı okuma geleneklerinin içinden benzer aşk telakkileri geliştirir. “Cemiyet-i beşeriye”de yan yana düşünülmesi zor olan Galatasaray mezunu Şinasi ile “köy imamından yedi sekiz hatim indirmek derecesinde okuy[an]” Zeliha okurken kurdukları “cemiyet-i hayaliye”de birbirlerine çok yakındırlar. Zeliha, “Ferhat ile Şirin, Şah İsmail, Kerem, Arzu ile Kamber” gibi metinleri okurken kuvvetli bir şekilde etkilenmekte, kendisini bu metinlerin “eşhas-ı muhayyilesi” arasına sokmak istemektedir. Şinasi de “hiffet-mizac” Nusret Hanım gibiler yerine “cemiyet-i hayaliye”de karşılaşılabilir. *Şah İsmail* hikâyesinin ideal kadınları Gülizar ve Arap Üzengi gibilerini tercih eder. Zeliha, bu hayali kişiler gibi olmasıyla kıymetlidir.¹⁴

Okuma süreci, hayali bir cemiyetin inşasına katkıda bulunurken aynı zamanda hayali harekete geçirir. Ahmet Midhat, sürecin bu özelliğine sıklıkla göndermede bulunur. H. 1302 [1885-1886] tarihli “Cinli Han”da olayın akışı, köyün ihtiyarlarının genç erkekleri askere uğurlamaları noktasına gelir. Bu noktada, anlatıcı askere gidenlerin değil köye geri dönenlerin hikâyesini takip

¹² Ahmet Mithat Efendi, “Obur”, *Letaif-i Rivayat*, s. 383.

¹³ On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı Türkçe edebiyatta, erkek yazarların, roman okuyarak etkilenmeye açılan kadın okurları yaygın bir şekilde izlekliştirmesi ile bağlantılı olarak bkz. Nurdan Gürbilek, “Erkek Yazar, Kadın Okur: Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar”, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis, İstanbul 2004, s. 17-50.

¹⁴ Ahmet Mithat Efendi, “Bahtiyarlık”, *Letaif-i Rivayat*, s. 327.

edeceğimizi söyler. Hikâye anlatıcısı olarak bu tercihini “sevk-i hayal”¹⁵ sözüyle ifade eder. Anlatıcı okurun hayalini askerlerin tecrübelerine sevk edebilir ve oradan da birçok roman çıkarabilirdi; ancak o, okurun hayalini geride kalanların köy tecrübesine sevk etmeyi tercih eder. Bu anlayışa göre metindeki her eylem, birçok olay örgüsü potansiyelini harekete geçirir, ancak anlatıcı bunlardan birini seçerek okurun hayalini o potansiyellerden birine sevk eder. H. 1311 [1894-1895] tarihli “Bir Acibe-i Saydiye”de ise bu sevk, “seyahat-i fikriye”ye dönüşür. Anlatıcı, Kongo’da geçen hikâyesini bir bağlama oturtmak için okurlarını hayali ve zihinsel bir seyahate davet eder. Seyahatnameler aracılığıyla edindiği bilgileri hikâyeye yedirerek, okuma eylemi aracılığıyla okurun sanal bir seyahati gerçekleştirmesini de amaçlar. Ahmet Midhat, “mahsul-i hayal” olan vukuatları kuşatan faydalı hakikatleri okura aktarmak için “seyahat-ı fikriye” yöntemini birçok defa kullandığından da söz eder.¹⁶

H. 1287 [1870-1871] tarihli “Firkat” hikâyesinde ise başkalarının hayatlarına yapılan fikri seyahatlerin, başka bir deyişle okuma aracılığıyla başkalarının acılarını ve sevinçlerini hayalhanede tecrübe etmenin psikolojik dinamiklerine değinilir. Burada etkilenmeye açık bir okur söz konusudur. Hikâyede temsil edilen olayları ve durumları okuyan kişi, bu olay ve durumlarla özdeşleşerek hayalhanesinde uygun tepkiler geliştirir:

“Âlemde ne kadar vak’alar olur! Kimisi garip, kimisi gülünç, kimisi acıklı. Bazısı ahlâk-ı umumiyeye muvafık olur da insan sahib-i vak’aya aferin der. Daha tuhafı şurası ki, güya o vak’anın sahibi kendisi olup da vak’a kendi başından geçmiş gibi insan âdeta müftehir olur. Belki de gurur getirir. Vukuatın bazısı da ahlâk-ı umumiyenin icap eylediği bir yolda olmaz da insan sahib-i vak’aya bayağı husumet eder. Bu gibi vakayii yalnız olmuş geçmiş bulunması da farz değil a. Olabilmek ihtimali olan hâller de vardır.”¹⁷

Okur olarak insan, senelerce önce yaşanmış ya da henüz olmamış ama olma ihtimali olan bir durumdan etkilenebilir. Birçok zulme sessiz kalan, birçok konuda acımasızlık gösteren insanın bir edebiyat eserinden müteessir olabilmesi insanın çok katmanlı ve çelişik doğasının bir işaretidir. Ahmet Midhat, edebiyat eserlerinin insan üzerinde bu kadar etkili olmasını sağlayan niteliği “ruhaniyet” olarak adlandırır. Geçmiş ya da muhtemel olayların vicdanda değerlendirilmesinin oluşturduğu tesiri bir türlü tam anlamıyla kavrayamasa da hayli kıymetli bulmaktadır: “[V]ukuat-ı sabıka veya muhtemelenin muhakemat-

¹⁵ Ahmet Mithat Efendi, “Cinli Han”, *Letaif-i Rivayat*, s. 342.

¹⁶ Ahmet Mithat Efendi, “Bir Acibe-i Saydiye”, *Letaif-i Rivayat*, s. 788.

¹⁷ Ahmet Mithat Efendi, “Firkat”, *Letaif-i Rivayat*, s. 116.

ı vicdaniyesinden keyfiyetine bir türlü vukuf hâsıl edemediğimbir tesir hâsıl oluyor.”¹⁸

Başka Söylemleri Hikâyenin Bünyesine Katma

Bu örneklere bütüncül olarak baktığımızda Ahmet Midhat’ın okur ve metin arasında çift yönlü bir cemiyet kurduğunu söyleyebiliriz. Bir yandan okuma etkinliği esnasında metinler okurun zihnini ve hayalini harekete geçirir, ona *tesir* eder; diğer yandan da okur, metnin dünyasına dahil olur, kurmaca figürlerden biri olur ve bu dünyadaki harekete katılır. Katma ve dahil etme, *Letaif-i Rivayat*’ın temel eylemlerindedir. Okurlar, türler, okuma ve yazma süreçleri, toplumsal ilişkiler *Letaif-i Rivayat*’ın bünyesine dahil edilir ve temel dinamiklerine katılır. *Letaif-i Rivayat*’ı oluşturan hikâyelerin büyük bir kısmı, daha önce başka bir yerde sözlü ya da yazılı olarak icra edilmiş bir söylem türünün bir şekilde hikâye söyleminin içine dahil edilmesiyle oluşur. Değişik söylemleri hikâyelerine zemin yapan Ahmet Midhat, yalnızca bu eylemi icra etmekle kalmaz, aynı zamanda daima bu icrasını adlandırır da. Özellikle hikâyelerin başlangıç cümlelerinde ya da mukaddimelerinde kaynağını ve bu kaynağa uyguladığı temel dönüştürmeyi ifade eder.¹⁹ H. 1287 [1870-1871] tarihli “Suizan”, “İşbu hikâyeyi bir Fransızdan *şu vechle dinledim* ki”²⁰ diye başlar. Aynı cüzdeki “Esaret”te ise “[b]u vak’ayı ehibbadan ve kibardan Zeynel Bey *şu suretle nakil ve hikâye* eyle[miştir].”²¹ Yazar, aynı yıl neşredilen “Gençlik”i de “sahib-i vak’a ağzından *şu suretle işit[miş]* ve dinle[miştir].”²² “Cinli Han”ın zeminini bir dostundan dinleyen yazar, dinleme ve dönüştürme sürecini bağlamsallaştırıp ayrıntılandırarak sunar: “Bir cuma günü Köprü’den Beykoz’a gider iken *şu hikâye-i garibenin esasını* vapur içinde, bir dostumdan *işittim ve esas-ı hikâyeyi* hakikaten, karilerime arza şayan olacak derecelerde garip ve lâtif bulduğumdan, *romancılık sanatı nokta-i nazarınca nevakısını ikmal ederek*, ber-vech-i atî sevgili karilerime arz ve takdime cesaret aldım.”²³ Ahmet Midhat, sözlü olarak ulaştığı ham ama ilginç hikâyeyi, roman söylemine uygun bir hikâyeye dönüştürmüştür. 1304 [1887-1888] tarihli “Çifte İntikam”da ise sözlü bir ifadenin yerine gazete haberi hikâyeye kaynaklık eder: “*Şu hikâyemizin zeminini kısmen* ‘Monitor Oriyantal’ [Le Moniteur Oriental]

¹⁸ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 117.

¹⁹ Ahmet Midhat’ın başka metinleri zemin alan eserlerinde gerçekleştirdiği dönüştürmeyi hangi kavramlarla yaptığına dair bir çözümleme için bkz. Cemal Demircioğlu, *From Discourse to Practice: Rethinking 'Translation' (Terceme) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul 2005, s. 213-287.

²⁰ Ahmet Mithat Efendi, “Suizan”, *Letaif-i Rivayat*, s. 1.

²¹ Ahmet Mithat Efendi, “Esaret”, *Letaif-i Rivayat*, s. 13.

²² Ahmet Mithat Efendi, “Gençlik”, *Letaif-i Rivayat*, s. 29.

²³ Ahmet Mithat Efendi, “Cinli Han”, *Letaif-i Rivayat*, s. 338.

nam gazetede okumuş bulunduğumuz bir fıkra *teşkil* eylemiştir.²⁴H. 1294 [1877-1878] tarihli “Nasip”teki “hikâye-i garibe [yazarın] kendi tasavvuratı[n]dan olmayıp Fransa şuarasından birisinin tertip eylemiş olduğu fıkradan iktibas edilmiştir.”²⁵Bazen de bir romanın içerisindeki bir parça hikâyeyi doğurur. 1304'te [1886-1887] neşredilmiş “Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar”, “[ş]u hikâyemizi ‘Le Grand Dam de Paris’ [Les Grandes Dames de Paris]²⁶, yani ‘Paris’in Büyük Madamları’ serlevhali bir romanda gördüğümüz fıkra üzerine *bina* eyledik.”²⁷ ifadesiyle açılır. Ahmet Midhat, roman kahramanının dört cilt boyunca süren sayısız macerasından yalnızca birisini alıp yeni bir hikâyeye dönüştürmeyi istemiştir.²⁸ Zemindeki romanda açığa çıkmamış bir potansiyel, bu hikâyeye fiile dökülmüştür. Benzer bir girişime H. 1307 [1889-1890] tarihli “Diplomalı Kız”da da rastlarız. Bir gazete haberinde saklı olan ve gazete yazarının farkında olduklarını çok aşan bir potansiyelinaçığa çıkmasıyla hikâye oluşmuştur:

“Bu romanı bana *ihhtar* eden şey Dik May namında bir muharririn yazmış olduğu bir fıkradır ki kânunîsani-i efrencinin yedinci günü neşr olunan Levant Herald gazetesinde okumuşumdur. Fıkra’yı *aynen tercüme* ediyorum veyahut onu *bast ve temhîd ile bir roman hâline ifrağ* eyliyorum zannetmeyiniz. Yalnız ondan aldığım fikir üzerine şu romanı yazarak aslını hiç de ihbar etmemiş olsa idim hiçbir kimse de bunun muktebes veyahut müsterak olduğunu anlayamaz idi. Anlasa idi bile böyle bir iddiada bulunamaz idi. Zira ben Dik May’ın yazdığı fıkradan onda bir istifade etmediğim hâlde *bu onda biri kendimden beş yüz misli büyüttüm*. Anladınız ya! Dik May’dan hemen hiçbir şey kalmadı, fakat bunca senelerden beri iltizam etmiş olduğum âdet-i nimet-sinasîyi bu eserde dahi bozmamak için keyfiyeti bu kadarcık ihtara mecbur oldum.”²⁹

Burada Ahmet Midhat’ın alıntılama ahlakına olduğu kadar, bir başka söylemi romana dahil etme tarzlarına dair kavramsal dağarcığına da şahitlik ederiz. Ahmet Midhat’ın Dik May’ın fıkrasına yaptığı müdahale o kadar dönüştürücüdür ki neredeyse kaynağın yeni metinde hiçbir izi kalmamıştır. Bu müdahaleden daha az şiddetli dönüştürme eylemleri olarak “aynen tercüme”yi ve “bast ve temhîd ile bir roman hâline ifrağ eyleme”yi³⁰ görüyoruz. Aynen

²⁴ Ahmet Mithat Efendi, “Çifte İntikam”, *Letaif-i Rivayat*, s. 497.

²⁵ Ahmet Mithat Efendi, “Nasip”, *Letaif-i Rivayat*, s. 259.

²⁶ Kitapla ilgili verdiği bilgilerden yola çıktığımızda Ahmet Midhat’ın sözünü ettiği kitap, Arsène Houssaye’nin *Les Grandes Dames* adlı romanı olsa gerektir. “de Paris” ifadesi kitabın orijinalinde yer almaktadır. Kitabın tam metni için bkz. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80261c>.

²⁷ Ahmet Mithat Efendi, “Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar”, *Letaif-i Rivayat*, s. 563.

²⁸ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 564.

²⁹ Ahmet Mithat Efendi, “Diplomalı Kız”, *Letaif-i Rivayat*, s. 593.

³⁰ Şemseddin Sami, *bastı* “yayma, serme, döşeme, açma”, *temhîdi* “1. Yayma, döşetme, bast etme 2. Düzeltme, tesviye etme, islah ve tanzim eyleme”, *ifrağı* ise “1. kalıba dökme, maden vesaireyi eritip

tercümede kaynak metne bağlılık en yüksek derecededir. “Bast ve temhîd”de ise yazarın kaynağı temellükü daha kuvvetlidir.H. 1312 [1894-1895] tarihli “Ana-Kız”ın ifade kısmında Ahmet Midhat’ın “bast ve temhîd” yöntemini sıklıkla kullandığının okurlarca da bilindiği ifade edilir: “Avrupa gazetelerinde hikâye ve roman yollu pek çok fikirler aldığımı ve bunları bilâhare kendi tarafımdan ne surette *bast ve temhi[d]* eylediğimi karilerim bilmez değildirler.”³¹ Ancak “Ana-Kız”da da hikâyeye egemen olan kaynak metin değil, yazarın özgün katkısıdır: “Bu *hikâyenin zeminini teşkil* eyleyen vak’anın yalnız bir kısmı Avrupa gazetelerinde okuduğum bir fıkra-i mahsusadan iktibas edilmiştir ki o da hikâyenin tamamına nispetle ancak beşte bir kısmını teşkil eder. Bakîsi kendi *mahsul-i karihamdır*.”³²

Bina Sembolizmi

Ahmet Midhat’ın “bast ve temhîd” eyleminden neyi kastettiğini anlamak için düzlemimizi biraz daha genişletmeye ihtiyacımız var. Bir hikâyeyi *teşkil* etmeye yönelik olarak kullanılan mecazlara baktığımızda Ahmet Midhat’ın, hikâyelerine dair söyleminde bir bina sembolizminden söz edebiliriz. Hikâyeler başka bir söylem üzerine *bina* edilir. Sözlü ya da yazılı başka söylemler hikâyenin zeminini oluşturur. “Bast ve temhîd” burada devreye girer; Ahmet Midhat’ın başka söylemlerden oluşan iki boyutlu bir *zemin* üç boyutlu bir *binaya*, özgünlük kazanmış hacimli bir edebi yapıya dönüştürme işleminin ilk aşamalarındandır “bast ve temhîd”. Yaymak ve döşemek anlamına gelen bu iki kelime, hikâyenin kaynağındaki söylemin yayılıp genişletilerek edebi yapının zeminine döşenmesi demektir. Dışarıdaki söylemin çıplak zemini, “bast ve temhîd” eylemiyle işlenmiş, döşenmiş bir zemine dönüşür.³³ “Bast ve temhîd” ile birlikte kullanılan ifadelerden biri de ifrağ eylemektir: “Bast ve temhîd ile bir roman hâline ifrağ eyleme”. İfrağ eylemenin, kalıba dökme, dönüştürme, şekil vermek, boşaltmak, akıtmak, dökmek, cari kılmak anlamlarına geldiğini, serbest olma, boşluk, vakum anlamlarındaki “ferâğ” ile akraba olduğunu düşündüğümüzde Ahmet Midhat’ın bina sembolizmi biraz daha kuvvetlenmektedir. “Bast ve temhîd” ile hikâyeye önce iki boyutlu düzlemde işlenir ve döşenir; ifrağ ise metnin üçüncü boyutuna ulaşması, hacim kazanması,

kalıba akıtma 2. Bir şekil ve hey’ete koma” olarak tanımlıyor. Bkz. Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî*, haz. Raşit Gündoğdu vd., İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 230, 346, 112.

³¹ Ahmet Mithat Efendi, “Ana-Kız”, *Letaif-i Rivayat*, s. 823.

³² Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 823.

³³ “Bast ve temhîd” eyleminde, anlatı mekânsal olarak yayılırken zaman ve özellikle de hız bakımından yavaşlar. H. 1304 [1887-1888] tarihli “Çingene”deki şu sözler de bu saptamayı destekler: “Hikâyemin mukaddematı buraya kadar şu suretle bast ve temhi[d] edildikten sonra artık netaice doğru karilerimin nazar-ı mütalaaların ta’cil edebilirim. ‘Masallarda zaman tez geçer’ derler. O kaideye imtisal ettiğim gibi bu ta’cili de husule getirebilirim.” (s. 476)

zeminin bir binanın zeminine dönüşmesidir. Böylelikle edebi yapı kurulmuş olur.

“Bir Acibe-i Saydiye”de bina sembolizminin özgün bir örneğine rastlarız. Dördüncü bölüme kadar metnin yapısı, Afrika'ya dair seyahatnamelerden ve bilimsel kitaplardan yola çıkılarak oluşturulmuştur, hikâyenin zemini “malumat-ı sahihe”ye dayanmıştır. Bu bölümle birlikte hikâyeye kurmaca öğeler de dahil edilmeye başlanmıştır. Anlatıcı, bu eylemi de bina simgesiyle birlikte düşünür. Buraya kadar inşa edilen hakikate dayalı yapıya, kurmacanın eklenmesiyle, rabtedilmesiyle metin yeni bir hacim kazanır. Yazarın ustalığı, hakikatle kurmacayı birbirine eklemekle birlikte ek yerlerini gizleyebilmekte yatar: “Ancak hayalât-ı mezkûre yine buraya kadar iş'ar eylediğimiz hakayık üzerine *bina* edilerek eklenmiş, *rabtolunmuş* bulunup bu hususta dahi bizim için bir *ustalık* tasavvur edilebilecek ise o da hikâyenin bu *nokta-i irtibatında* ekini belli etmeksizin güya hep bir *kalıptan* çıkıyor imiş gibi muntazaman yürütmekten ibarettir.”³⁴ Zeminini, yazarın bir süre önce bir Fransız gazetesindeokuduğu “fıkıracık”ın oluşturduğu “İki Hud'akâr” adlı “romancığın” mukaddimesinde ise Ahmet Midhat, hikâyelerinin zeminini dönüştürürken -kaynağa en sadık kaldığı tercüme eyleminde bile-“tadilat icra” ettiğini ifade etmektedir. Bu sefer romancının temel faaliyeti, edebi yapıyı inşa ederken zeminin tercümesi, iktibas gibi süreçler aracılığıyla yapıyı tadil de etmektir. Bu tadilatın temel ilkesi de ahlak üzerinedir. “Fransa'da hüsn-i ahlak üzerine roman *bina* eylemek modası çoktan kalkmış”³⁵ olduğu için Ahmet Midhat, zemini binaya dönüştürürken yaptığı temel tadilatın ahlaklandırmak noktasında olduğunu ifade eder. İktibas ettiği metnin “hududu dahilinde hiç mahbus kalma[z]”³⁶ ve bu hududu ihlal ederek metni ahlaki ilkelerine uygun olarak temellük edip yapılaştırır.³⁷

Bu noktaya kadar tartışıklarımızı toparlayacak olursak, Akile'nin sözünü ettiği hayali cemiyet akdinin *Letaif-i Rivayat*'ın tamamına yayıldığını söyleyebiliriz. *Letaif-i Rivayat*, yirmi beş cüzden oluşan ve otuz metni içeren bir külliyyat olmakla birlikte, aynı zamanda karşılıklı konuşmalardan kulak misafirliğine, gazete haberlerinden romanlara dek uzanan çok sayıda söylemin hikâye söyleminin içine dahil edildiği, hikâyelerin söylemler cemiyeti olarak inşa edildiği bir toplamdır da. Ahmet Midhat, okurun bu hayali cemiyetin içinde nasıl sosyalleştiğini, bir yandan kurmaca bir dünyayı deneyimlerken diğer

³⁴ Ahmet Mithat Efendi, “Bir Acibe-i Saydiye”, *Letaif-i Rivayat*, s. 810-811.

³⁵ Ahmet Mithat Efendi, “İki Hud'akâr”, *Letaif-i Rivayat*, s. 703.

³⁶ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 703.

³⁷ Ahmet Mithat'ın *Letaif-i Rivayat*'ta telifle adaptasyon arasında nasıl gidip geldiği, kıssadan hisse vermekle eğlendirmeyi nasıl birleştirdiği, hangi durumlarda okuru şaşırtmaya ya da anlatımda “icmal ve ihtisar”a ağırlık verdiğine dair yararlı bir makale için bkz. Selçuk Çıkla, “Hikâye Tekniği Bakımından Ahmet Midhat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat*'ı” *Ahmet Midhat Efendi*, haz. Mustafa Miyasoğlu, Kültür Bakanlığı, Ankara 2012, s. 177-193.

yandan somut toplumdaki meşru normlara nasıl tabi kılındığını gösterecek bir şekilde okurun bu metinlerle kurduğu sözleşmeyi / bağı sunar. Bir başka açıdan da bu söylemlerin yazarın müdahaleleriyle nasıl dönüştürüldüğünü, hikâyelerin binasının söylemlerin zemininden nasıl inşa edildiğini görürüz.

Kullanılan temel mecazlara dikkat edecek olursak, *Letaif-i Rivayat*'ta işleyen edebi pratik sayesinde toplumsal (*cemiyet*), hayali (*hayalthane*) ve fiziksel (*bina*) nitelikleri olan bir alan açılmaktadır / vücuda gelmektedir. *Letaif-i Rivayat*, mekâna yayılmış ve hacimlenmiş bir deneyimi doğurmaktadır. Bu deneyimin bütün veçheleri birbiriyle irtibatlıdır; toplumsal, hayali ve fiziksel alan deneyimleri iç içe yaşanmaktadır. Bu veçhelerin iç içeliği çok sayıda bağın oluşmasını mümkün kılmaktadır. Fiziksel düzlemde düşündüğümüzde, külliyyatı oluşturan cüzler birbirine somut olarak da bağlıdır. Her ne kadar külliyyatı bir bütün olarak deneyimlememiz ancak Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın'ın 2001'deki neşrinden sonra mümkün olsa da külliyyatın Ahmet Midhat'ın sağlığındaki yapısı da özerk ve yalıtılmış hikâye deneyiminin tam anlamıyla gerçekleşmesini engelleyecek niteliktedir. Külliyyatın beş cüzü ikişer hikâye içermektedir. Dördüncü cüzde yer alan H. 1287 [1870-1871] tarihli “Gönül”ün önsözünde belirtildiğine göre, ilk üç cüzün sayfaları ardışık bir şekilde numaralandırılmış, her cüzün numaralandırılmasına baştan başlanmamıştır. Aynı zamanda bu üç cüzün birlikte ciltlenerek okura tekrar sunulması planlanmaktadır. Ahmet Midhat, bu üç cüzle seriyi sonlandırmayı amaçlamışken okurlardan gelen yoğun istek üzerine seriye devam etme kararı almıştır.³⁸ Başka hiçbir şey olmasa bile her cüzün kapağındaki “Letaif-i Rivayat” ibaresi, tek bir kitabı okuma deneyimini yirmi beş yıl boyunca süren bir seriye bir ucundan iliştime imkânını vermektedir. Kitapların yirmi beş yıl boyunca birbirine bağlandığı, her bir kitapta yer alan birer ikişer hikâyenin yazarın dönüştürme yetisiyle çok sayıda sözel ya da yazılı söylemin birbirine bağlandığı bir düğüm noktasına dönüştüğü bir mecra, okurların hayali bir cemiyet deneyimini yaşamalarının da bir somut dayanağı olmaktadır.³⁹

³⁸ Ahmet Mithat Efendi, “Gönül”, *Letaif-i Rivayat*, s. 87.

³⁹ Bu bakımdan aklımıza *Letaif-i Rivayat*'ı daha geniş bir türün içerisinde düşünmek mümkün müdür sorusu gelebilir. Hem eğlendirici hem de hikmetli anekdotların derlendiği metinlerin dâhil olduğu latife / letaif türünün on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde yükselişe geçtiği görülür. Başlığında letaif kelimesini barındıran eserler art arda çıkmaya başlar: *Gencine-i Letaif*, *Mecmua-i Letaif*, *Külliyyat-ı Letaif*, *Letaif-i Fıkırat*, *Mükemmel Hazine-i Letaif*, *Hazine-i Letaif* gibi. Ayrıntılı bilgi için bkz. İbrahim Altunel, “Latife”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 27, Türkiye Diyanet Vakfı Yayinevi, Ankara 2009, s. 109-110. *Letaif-i Rivayat*'ı da bu silsile içerisinde düşünebiliriz. Eğlendirmek ve hikmetli, ibretlik hikâyeler anlatmak Ahmet Midhat Efendi'nin amaçlarından biridir ancak külliyyatı oluşturan metinlerin hacmi, latife türünün tipik örneklerinin uzunluğunun kat be kat üstündedir. Bu durumda *Letaif-i Rivayat*'ı latifenin “bast ve temhîd” edilmiş, hikâye / roman suretine ifrağ edilmiş hali olarak düşünebiliriz.

Mihail Bahtin'in Söylem Türleri Teorisi Açısından *Letaif-i Rivayat*

Ahmet Midhat'ta kullanılan hayali cemiyet ifadesinin bir benzerine Mihail Bahtin'in söylem türleri⁴⁰ teorisinde rastlarız. Söylem türlerinin yürürlükte olduğu, sözcelerin (*utterance*, *lafız*) gerçekleştiği mecraya, Bahtin, söylem komünyonu (*communio*) adını vermektedir.⁴¹ Hristiyanlıktaki ekmeğe şarap ayininin, evharistiyanın adı olan komünyonun aynı zamanda iştirak, cemaat, birlik, paylaşma, katılım ve ortaklık anlamlarına geldiğini düşünürsek *Letaif-i Rivayat* külliyesi bir söylemler komünyonudur. Bahtin'e göre birincil (basit) ve ikincil (karmaşık) olmak üzere iki temel söylem türü vardır. Birincil (basit) söylem türleri, gündelik konuşma, sohbet gibi örnekleri olan konuşma eyleminin doğrudanlığı içerisinde biçimlenen ifadelerdir. Roman, hikâye, tiyatro, makale gibi türleri içeren ikincil (karmaşık) söylem türleri ise birincil söylem türlerini özümseyip sindirmeyi oluşum süreçlerine dahil ederler. Birincil söylem türleri ikincil söylem türlerinin bünyesine katılırken değişirler ve yeni nitelikler kazanırlar.⁴² Bahtin, sözcüyü daima toplumsallığı içerisinde ele alır. Sözcüyü birbirinden yalıtılmış, özerk dilbilgisel birimler olarak telakki etmez, böyle bir düşüncenin dilin asıl işleyişi hakkında bize çok az şey söylediğini düşünmektedir. Dinleyicinin, muhatapın sürekli mevcudiyetinin sözcüyü nasıl belirlediği⁴³, hayali ya da somut, tekil ya da çoğul bir özneye hitap edildiği olgusunun sözcedeki izleri (sözcenin hitap edebilirlik (*addressivity*) niteliği)⁴⁴, Bahtin'in sözcü dinamiğine dair dikkatlerinin merkezindedir. Bir sözcenin mutlak bir kesinlikle sınırlanmış bir başı ve sonu yoktur. Her zaman bir sözcü başka sözcülerden sonra meydana gelir ve başka sözcüler de onu takip eder.⁴⁵ Bu durumda bir sözcenin bütünlüğü üç etken tarafından belirlenir: Sözcenin izleğinin anlam ve göndermeler bakımından ne derece ayrıntılandırılacağı; konuşmacının planı ya da iradesi; en önemlisi de seçilen söylem türü.⁴⁶ Dil, hiçbir zaman içimizdeki duyguları dolaysızca ifade ettiğimiz şeffaf bir araç olmamıştır. Konuşmak demek, daima bir söylem türünün içinden konuşmak demektir. Bir dili öğrenmek, ancak dilbilgisel biçimlerle eşzamanlı olarak söylem türlerini de öğrenmekle mümkün olur. Dilbilgisel biçimler daha katı ve kurallı iken söylem türleri daha serbestçe hareket etmemizi mümkün kılan esnek

⁴⁰ Bahtin'in Rusçada *rechevoi zhanr* terimi, İngilizceye "speech genres", Türkçeye "konuşma / söz türleri" ifadesi ile çevrilmiş olsa da Craig Bandist, "discursive genres" [söylem türleri / söylemsel türler] ifadesinin Rusça terimin daha uygun bir karşılığı olduğunu iddia eder. (*Bahtin ve Çevresi: Felsefe, Kültür ve Politika*, çev. Cem Soydemir, Doğubatu Yayınları, İstanbul 2011, s. 234.) Bu öneri buradaki tartışmamla da uyumlu olduğu için makale boyunca bu terimi kullanmayı tercih ettim.

⁴¹ M. M. Bakhtin, "The Problem of Speech Genres", *Speech Genres & Other Late Essays*, çev. Vern W. Mcgee, University of Texas Press, Austin 2010, s. 67.

⁴² a.g.e., s. 62.

⁴³ a.g.e., s. 68-69.

⁴⁴ a.g.e., s. 95.

⁴⁵ a.g.e., s. 71.

⁴⁶ a.g.e., s. 76-78.

biçimlerdir. Kutlamalar, vedalar, tanışmalar, dilekler, hal hatır sormalar daha az esnek söylem türleridir ama bunlar bile sözdizimi gibi dilbilgisel biçimlere göre daha az kural koyucudur; bir düzlemde kullanılması zorunlu olan bir ifade, başka bir düzleme aktarılarak onu zorunlu kılan kuralların parodisi yapılabilir, bu kurallar yeni niteliklere büründürülebilir. Salon ve yemek sohbetleri, arkadaşlar ya da aile arasındaki muhabbet gibi söylem türleri ise çok daha esneklerdir.⁴⁷

Her sözcü bir türün kendine özgü esnekliğinin içerisinde biçimlenirken bir yandan da sürekli olarak başkalarının sözcülerini belirli derecelerde özümseme, kendinin kılma sürecinin içerisinde. Her söz, başkalarının sözlerinden izlerle doludur; bu izlerde kısmen o sözcülerin başkılığı korunmuş olabilir, kısmen de konuşmacı tarafından o sözcüler temellük edilmiş olabilir. Başkalarının sözleri kendilerine özgü tonlarla ve ifadelerle bizim sözüme zorunlu olarak sızarken biz bu sözlerin üzerinde çalışıp, onlara yeni vurgular kazandırarak onları kendimizin kılarız. Böylelikle her sözümdede belli bir söylem türünün işleyişi ve de başkalarının sözlerinin yankısı vardır.⁴⁸ Bahtin'e göre her söz, söylem komünyonu denilen zincirin içinde bir halkadır ve tıpkı Leibniz'in *monad*ı gibi her sözcü, bu söylem komünyonundaki söz süreçlerini, başkalarının sözcülerini ve zincirin kendisinden önce gelen halkalarını yansıtır.⁴⁹

Ahmet Midhat'ın *Letaif-i Rivayat*'ta ortaya koyduğu dahil etme ve dönüştürme pratiklerine baktığımızda, Bahtin'in söylem türleri teorisinin bir icrasını buluruz. Bahtin'e göre ikincil söylem türleri olan hikâyeler, birincil söylem türlerini dolaylandırarak kendi oluşum süreçlerine katmakta ve her sözcü de kendinden önce gelen ve sonra gele(bil)ecek sözcüler tarafından belirlenmekte iken Ahmet Midhat'ın hikâyeleri bir yandan bu durumun örneğini oluşturur ama asıl önemlisi bu sürecin kendisini de hikâyesinin merkezine oturtur. Ahmet Midhat'ın hikâyeleri birincil ya da ikincil söylem türlerinde vücut bulmuş sözcüler bünyesine katıp dönüştürerek oluşmaktadır. Bahtin'e göre, birincil söylem türleri ikincil söylem türlerine dahil edilirken, doğrudanlıklarını kaybederler. Örneğin konuşmanın, konuşmacı ve muhatap rollerinin sürekli değiştiği, muhatapın sözlü ya da davranışsal karşılıklarının konuşmacının sözcüsünü belirlediği münavebeli vesayısız potansiyele açık dinamiği, romana aktarıldığında aynı zamanda nispeten kapalı bir mekana aktarılmış olur. Fiili bir açık konuşmanın yerine hayali ve daha az açık bir roman konuşması geçer. Ahmet Midhat, kullandığı içerme ve dönüştürme teknikleri ile bu kaybı en aza indirmeye çalışır, söylem türlerini hikâyesinde

⁴⁷ a.g.e., s. 79-81.

⁴⁸ a.g.e., s. 89.

⁴⁹ a.g.e., s. 93.

dolaylandırırken sözcenin yalnızca izleğini değil, tamamını metne yedirmeye çalışan bir yaklaşım izler. Bu bakımdan Ahmet Midhat, bir konuşmanın ne hakkında olduğunu değil, konuşma sürecinin nasıl bir şey olduğunu hikâyesinde icra ve temsil etmeyi amaçlar. Bu, meddah hikâyesi söz konusu olduğunda da geçerlidir. Meddah hikâyelerinin konularına benzer konular da ele alabilir ama onun için aslolan kendi hikâyesini meddahın icrasını tamamen kapsayabilecek bir alan olarak tasarlayabilmektir. *Letaif-i Rivayat*'taki hikâyelere oluşum sıralarına dikkat ederek baktığımızda Ahmet Midhat'ın diğer söylem türlerini içerme ve dönüştürme noktasında belirli bir yönde gelişme kaydettiğini söyleyebiliriz. İlk başlarda kaynak metinler birincil söylem türleridir. Ahmet Midhat genellikle bir sohbet esnasında ya da bir sohbeta kulak misafiri olarak birisinden bir hikâye *işitmiştir*, onu doğrudan ya da ikincil söylem türünün normlarına uygun küçük değişikliklerle okura aktarır, *nakleder*. Hikâyenin başında yer alan çerçeveleyici bir açıklama ile bu birincil söylem türündeki sözceye nasıl ulaşıldığı ifade edilir ama sonrasında kendi başına bütünlüğü olan iç hikâye ağırlıklı olarak konuya odaklanılarak bize aktarılır. Çerçeveleyici açıklama iç hikâyenin verdiği hakikilik duygusunu artırır. Süreç içerisinde gazete ve roman gibi ikincil söylem türleri de Ahmet Midhat'ın kaynakları arasına girer. Zaten başka birincil söylemleri dolaylandırarak oluşmuş bu kaynak metinler, Ahmet Midhat'ın hikâyesinde ikinci kez dolaylandırılırlar. Bu dolaylandırmanın “bast ve temhîd” benzeri terimlerle gerçekleştirildiğini ve temel mecazın bir zeminin binaya dönüştürülmesi olduğunu yukarıda belirtmiştik. Ancak ikincil söylem türlerinin Ahmet Midhat söylemine kaynaklık oranı artarken aynı zamanda birincil söylem türlerini içermenin ve dönüştürmenin de devam ettiğini görürüz. Ancak artık birincil söylemin oluşum ve gerçekleşme süreci, Ahmet Midhat hikâyesinin merkezine yerleşmiştir.

Sözel Söylem Türlerinin İşleyişini Hikâyede Temsil ve İcra Etmek

Hikâyelerin birincil ve ikincil söylem türleriyle ilişkilenmeleri çok katmanlı olabildiği gibi hikâyelerin asal eksenleri tam da bu başka söylemlerin işleyişini temsil ve icra etmek de olabilmektedir. H. 1307 [1889-1890] tarihli “Dolaptan Temaşa”da -yukarıda değindiğimiz örneklerden farklı olarak- hikâyeyi içeren, anlatan, aktaran tek bir dolamlayıcı yoktur; hikâye yazara bir rivayet zinciri aracılığıyla gelmiştir:

“Bu sergüzeşti bize hikâye eden bir muhip ve mahbup zat olup mukaddime-i hikâyede şöyle demiş idi ki:

Vak'a Yeniçeri zamanına ait olduğu cihetle bittabi 1240 senesinden evvel vuku bulmuştur. Bunu bana hikâye eden zat sahib-i sergüzeştin kendi ağzından işitmiş olduğu beyanıyla hikâye eylemiştir. Kendisi sikadan bir zat olup bana sahib-i sergüzeştin

ağzından işitmiş olduğu vechle hikâye eylemiş bulunduğunu temin eylediği gibi ben dahi size ondan işitmiş olduğum vechle hikâye eyliyorum. Siz romancısınız. Bunu istediğiniz gibi *tezyin* eyleyebilirsiniz.”⁵⁰

Rivayet zincirinin aktarıldığı bu sözler, bir yandan hikâyeyi devamında daha kuvvetlenecek olan bir tarihsel ve toplumsal bağlama oturturken diğer yandan rivayet zincirinin sıhhati ispatlanmaya çalışılmaktadır. Hikâye yazara, hikâyeyi bizzat tecrübe eden kişiden sonra iki kişiden daha dolaymlanarak gelmiştir; ancak yazar bu dolaymlanmanın hikâye kişinin aktarımına hâlel getirmediğini ifade etmektedir. Dolaymlayıcıların işlevi kaynağa sadakat iken, yazar romancı olması hasebiyle bu sahih metni *tezyin* etme hakkına sahiptir. Böylelikle hikâyenin zeminini “bast ve temhîd”ve edebi yapıyı “tadil” etmenin ardından başka bir yapı terimiyle daha karşılaşmış oluruz: *tezyin*. Yazar, arkadaşının sunduğu bu imkânı seve seve kullanır: “Muhibbimizin, mahbubumuzun hakkı vardır. Vak'ayı teşkil eden zemin o kadar güzeldir ki romancılık sanatında muttasıf olabileceğimiz olanca kudretle *tezyine* filvaki salâhiyeti müsellemdir.”⁵¹

“Dolaptan Temaşa”da rivayet zinciri, ravilerin birbiriyle çelişmeden asıl hikâyeyi yazara aktarmaları işlevine sahipken *Letaif-i Rivayat*'ta rivayet edenlerin rolünün daha fazla olduğu örneklere de rastlarız. Örneğin H. 1293'te [1876-1877] neşredilen “Bir Gerçek Hikâye”de Müslüman bir genç erkekle bir Rum kızının bir Akdeniz adasında geçen aşkının merkezde olduğu hikâyeyi üç farklı surette okuruz. İçinde yazarın da bulunduğu bir sohbet meclisinin bir mensubu, bildiği kadarıyla bu aşk hikâyesini anlatır, ancak meclisteki on dört on beş kişinin arasındaki bir iki kişi, adadaki olayı bizzat bildikleri için ilk anlatımın bazı eksikliklerini “ikmal” ederler; bir iki kişi ise olayın İstanbul'a yansıyan boyutlarını bilmektedir, onların da hikâyeyi ikmal bu noktaları anlatarak gerçekleşir. Hikâyenin kaleme alınması görevi de yazara verilir.⁵² Görüldüğü gibi hikâyenin kolektif bir üretim süreci vardır. Yazar, metni hikâyeleştirirken bu kolektif süreci silmez. Edindiği bilgilerin tümünün *tezyin* edilerek tek bir anlatıya yedirildiği bir söylemi tercih etmez. Hikâyede bu kolektif üretim süreci de temsil edilir. Hikâye, H. Efendi, M. Bey ve H. Bey tarafından aktarılan üç surette anlatılır. Yazarın sohbet meclisinin bağlamını ve söz sırasının değişimini ifade eden açıklamaları, üç hikâyenin birinci tekil kişi anlatımını çerçeveler. Yazar, hikâyenin üretim süreci kadar alımlanma sürecini de, hikâye anlatıcıların anlatısı kadar dinleyicilerin hikâyelere verdiği tepkiyi de kaydeder. Böylelikle “Bir Gerçek Hikâye” yalnızca değişik veçheleriyle

⁵⁰ Ahmet Mithat Efendi, “Dolaptan Temaşa”, *Letaif-i Rivayat*, s. 663.

⁵¹ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 663.

⁵² Ahmet Mithat Efendi, “Bir Gerçek Hikâye”, *Letaif-i Rivayat*, s. 225.

gözlemlenmiş olması nedeniyle değil, hikâye oluşum sürecinin toplumsal bağlam, üretim ve alımlanma süreçlerini de metne dahil etmesiyle de bir hikâyenin gerçekliğini bize sunar. Hikâyenin üretim sürecinin kolektifleştirilmesiyle, Ahmet Midhat'ın mutlak yazarlık konumunun hikâye kişilerine kısmi yazarlık konumları bahsettiğini de görürüz. Ahmet Midhat, sohbet meclisi dediğimiz söylemsel türün herkesin hikâye anlatıcısı ve dinleyicisi olabildiği dinamik yapısının bir benzerini hikâyenin içinde gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Ancak her ne kadar bu türden anlatımı demokratikleştirici ve sesleri çoğullaştırıcı tavrı benimsese de yazarın mutlak otoritesi yine de hiç sarsılmaz. Bütün söylemsel çoğulluk, yazarın denetiminden, bast ve temhîdinden, tadilatından ve tezyininden geçerek temsil edilir. Dolayısıyla diğer kişilerin kısmi yazarlık konumları Ahmet Midhat'ın mutlak yazarlığını sarsmaz.⁵³

Hikâyenin üretildiği toplumsal bağlamı sunmak, hikâye anlatıcılığı ve dinleyiciliğini hikâyede temsil etmek açısından sohbet meclisleri, *Letaif-i Rivayat*'ın işlevsel ortamlarındandır. “Dolaptan Temaşa”nın merkezinde bulunan bir namus cinayetini dolaptan temaşa etme durumunu kuşatan ve tarihsel ve toplumsal bağlamı veren yan hikâye ve bilgiler sohbet meclisleriyle ilgilidir. Yeniçerilik kaldırılmadan önce geçen hikâye, gündelik hayat içerisinde yuvalanmış olan birincil söylemsel türlerin, yani kahvehane sohbetlerinin, helva sohbetlerinin ve meyhane sohbetlerinin o dönemki halini sunar. Hikâyenin anlatıldığı zamanla hikâye zamanı arasındaki mesafe kullanılarak şimdi başkalaşan eğlence ve sohbet pratiklerinin 1826 öncesi dönemdeki mahiyeti verilir. “Bir Gerçek Hikâye”de olduğu gibi “Dolaptan Temaşa”da da bir hikâye anlatmak kadar bir söylem türü olarak sohbeti hikâyenin bir izleği haline getirmek de amaçlanır. “Bir Gerçek Hikâye”de sohbet hikâyenin üretim ve alımlanmasında çok önemli olmakla beraber “Dolaptan Temaşa”daki sohbet anlatımlarının işlevselliği daha düşük, malumatı daha fazladır. Hikâyenin gerçekleşmesini mümkün kılan etkinlik, Balat Kesmekaya'daki bir helva sohbetidir. Bu nedenle öncelikle helva sohbetlerinin işleyişi⁵⁴ üzerine folklorik bir değerlendirme yapılır. Helva sohbetlerine katılanların neden kahvehane sohbetine katılmadığından söz edilir. Kahvehane sohbetleri, helva sohbetlerine göre daha az nezih, daha az estetikdir. Kahvehanede Battal Gazi, Hamzaname gibi eserler kolektif olarak dinlenir ama “kitabı okumaya yeltenmiş olan kari

⁵³ Ahmet Midhat'ta yazar figürasyonlarının çeşitliliği ve dinamikliği için bkz. Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 35-41.

⁵⁴ Ahmet Midhat'ın helva sohbetleri tasviri ile helva sohbetlerinin işleyişi ve dinamiklerine dair kaynakların tespit ettikleri arasında büyük yakınlıklar vardır. Ancak Ahmet Midhat'ın tonu daha olumsuzdur. Söylem ve davranış türü olarak helva sohbetleri ile ilgili olarak bkz. Mehmet Tevfik, “Helva Sohbeti ve Mahalle Kahveleri”, *İstanbul'da Bir Sene*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, s. 46-73; Musahipzade Celâl, *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1946, s. 90-92; Uğur Göktaş, “Helva Sohbetleri”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 4, Tarih Vakfı, İstanbul 1994, s. 48-49.

heceleye heceleye, kekeleye kekeleye yine bir türlü söktürüp çıkartmadığı yerlerde zihni, gözü açık insanların canlarını sıkırlar.”⁵⁵ Tavukpazarlı aşıkların saz çalışları ve şiir söyleyişleri de işkence gibidir. Yüzük oyunu, tura oyunu, şeker çekilmek gibi oyunlar fazla gürültüdür ve çoğu zaman kavga ile biter. Sohbet nezhlik arayan daha zarif kişiler ise helva sohbetlerine katılırlar. Uzun kış gecelerinde dönüşümlü olarak evlerde toplanılarak gerçekleştirilen helva sohbetlerinin adabı ve ritüelleri daha belirlenmiştir. Yazar, toplantı düzeninden masrafların paylaşımına, oynanan oyunlardan bir sonraki toplantının hangi evde yapılacağına karar verilmesine kadar bu adab ve ritüelleri betimler. Ancak yine de helva sohbetleri yazarın gözünde yeterince nezih değildir. Edirne'deki bir helva sohbetinde dama oyununu kazanma üzerine girilen iddianın hem namusa hem de cana zarar veren bir şekilde bitmesi ve sonucunda helva sohbetlerinin yasaklanması olayını⁵⁶ anlatarak helva sohbetlerinin de ölçsüzlüğe açık olduğu ifade edilir. Meyhane sohbetleri, dönemin Balat meyhaneleri, Yahudi meyhanecilerin alışkanlıkları gibi konular hakkında bilgi verildikten sonra da bir başka ölçsüzlüğe, “oyun etmek” davranışına değinilir.⁵⁷ Oyun etmek, birisine yapılan ağır şakalardır. Çoğu zaman kabalık boyutuna varan şaka esnasında şaka yapılan kişi doğru ile yanlış ayırt edemez noktaya getirilir, bu müphemiyet şakanın etkisini belirler. Hikâyenin merkezi hikâyesini, dolaptan temaşa hadisesini doğuran da helva sohbetine gitmek için yola çıkan, ama önce meyhaneye giden arkadaşların, Behram Ağa'yı bilmediği bir semtte yapayalnız bırakmaları sonucunda ortaya çıkar. Bu ölçsüzlük, Behram Ağa'nın cinayetin de dahil olduğu birçok şiddetli olayla karşılaşmasına ve bir dolapta kısıtlı kalmasına yol açacaktır.⁵⁸

“Dolaptan Temaşa”, her ne kadar sohbet meclislerini kayda geçirse de Ahmet Midhat'ın ideal sohbet meclisi anlayışıyla yeniçerilik öncesi sohbet meclisleri arasındaki fark kuvvetli bir şekilde hissedilir. Verdiği örnekler sohbet meclisi tarihinin aşırılıkla dolu olduğu, nezhlikten uzak olduğu bir döneme aittir. Ahmet Midhat'ın sohbet meclislerine yönelik dikkati yalnızca yerli bir dikkat değildir. “Cankurtaranlar”da bu sefer Fransız sohbet meclisi olan *kuzeri* (causerie) hikâyenin üzerine kurulu olduğu söylem türüdür. “Bir Gerçek Hikâye”ye benzer şekilde H.1311 [1893-1894] tarihli “Cankurtaranlar”da da cankurtaranlıkla ilgili üç hikâye anlatılır ama “Cankurtaranlar”ın temel meselesi *kuzeridir*. Ahmet Midhat, bu hikâyesiyle *kuzeri*'nin işleyişini hikâyenin işleyişiyle iç içe geçirmiştir. Bu hikâye ile birlikte Ahmet Midhat'ın yazarlık ufkunun genişliğine bir kere daha şahit oluruz. Geleneksel Osmanlı söylem

⁵⁵ Ahmet Mithat Efendi, “Dolaptan Temaşa”, *Letaif-i Rivayat*, s. 664.

⁵⁶ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 665.

⁵⁷ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 671.

⁵⁸ “Obur” hikâyesinin temelinde de böyle bir ölçsüzlük vardır. Ahmet Midhat'ın “muziplik” diye adlandırdığı davranış/söylem türü, olay örgüsünü belirlemiştir. Hikâye özellikle mirasyedi ve aylıkların yaptığı “muziplik” davranışlarının ölçsüz sonuçları üzerine kuruludur.

türlerinin anlatım olanaklarını kendi hikâye ve romanları için kullanma tavrı, Ahmet Midhat'a doğru ve yaygın bir şekilde atfedilir. Ancak "Cankurtaranlar" ile birlikte Ahmet Midhat'ın yerel, yabancı ya da küresel her türlü söylemin imkânlarını hikâye ve romanları için seferber edebilecek ve hikâye ve romancılığına yerel dinamiklerin ötesinde bir esneklik kazandırabilecek bir yazar olduğu ortaya konmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının önemli bir etkinliği olan salon sohbetleri Ahmet Midhat'ın hikâye söylemine dahil olurken, Ahmet Midhat Bahtin ve çevresi ile bir kere daha yakınlaşır. Bahtin çevresinden Voloşinov da kendi söylem ve davranış türleri teorisini açıklarken *causerie*nin örnekliğinden yararlanır:

Yalnızca toplumsal görenek ve koşullar davranışsal mukabeledeki belli biçimleri kayda değer ölçüde sabitlediği ve dengelediği zaman davranışsal sö[ylem] türlerindeki özgül yapı tiplerinden söz edilebilir. Nitekim, herkesin kendini 'yuvasında hissettiği' ve toplantı (izleyici) içerisindeki temel farklılaşmanın erkekler ve kadınlar arasındaki farklılaşma olduğu oturma odasının hafif ve rastgele hasbihal⁵⁹ [*causerie*] janrı için tamamen özel bir yapı tipi geliştirilmiştir mesela. Özel dokundurmaca biçimlerini, yarı-vecizeleri, kasten seçilmiş önemsiz bir karakterin küçük maceralarına yapılan anırtırmaları burada tasarlanmış buluruz.⁶⁰

Voloşinov'un özlü bir şekilde betimlediği *causerie* niteliklerini Ahmet Midhat'ta da anlatının tamamına yayılmış bir şekilde buluruz. "Çançanlık", "çalçenelik" olarak çevirdiği ama bir yandan metindeorijinalini kullanmaya devam ettiği *kuzeri*yi anlatırken Ahmet Midhat, Osmanlı sohbet geleneği ile karşılaştırmalı olarak ele alır. *Kuzeri*yi yeterince ciddi bir konuşma olarak bulmaz, odağı olmayan bu sohbet biçimini çevirirken biraz da kadınsılaştırır:

"Çançanlık' ve 'çalçenelik' ne olduğunu anlayamadınız mı? Ciddî erkekler beyinde pek carî lügatlardan değil ise de kocakarıların en ziyade beğenilecek tabiratındandır. Bizim musahabe dediğimiz şey ki eğlenmek için 'lakırdı etmek' dahi denilebilir. Lâkin musahabeler, lakırdı edişler herhalde az çok ciddi şeyler üzerine olur. Herkes *müstahzaratını ortaya koyarak* senli benli bir söz edilir. Fransızların 'kuzeri' dedikleri şeyde ise öyle ser ü bün dahi matlup değildir. Herhangi bir ucundan olur ise olsun *silsile-i sühan* bir kere ele alındı mı, artık çekilir uzatılır, nereye kadar götürülebilir ise götürülür."⁶¹

⁵⁹ V.N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, çev. Ladislav Matejka ve I. R. Tutinik, Harvard University Press, 1986, s.97'de, Türkçe çeviride "hasbihal" olarak ifade edilen terim "causerie" olarak geçmektedir.

⁶⁰ V. N. Voloşinov, *Marksizm ve Dil Felsefesi*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 161-162.

⁶¹ Ahmet Mithat Efendi, "Cankurtaranlar", *Letaif-i Rivayat*, s. 765.

Buradaki algıda, Osmanlı sohbeti⁶² hazırlıklılık ve odaklanmışlık üzerine yapılandırılmış iken *kuzeride* konuşmanın akışına kapılma ve dolayısıyla dağınıklık egemendir. "Silsile-i sühan" ifadesi de Bahtin'in söylem komünyonunu bir zincir olarak tasavvur etmesi ile paraleldir. *Kuzeride* içerikten çok zincirin hareketleri önemlidir. Ahmet Midhat, Theophile Gautier'e de gönderme yaparak dönemin Fransa'sında bir *kuzeri* salgını olduğundan söz eder. Fransızlar salt konuşmak ve dinlemek için başka şehirlerdeki *kuzerilere* gitmekte, İngilizler aynı amaçla Fransa'ya gelmektedir. Çançanlar becerilerine göre en bayağı konuları da neredeyse yayımlanacak kadar güzel hikâyeleri de anlatabilmektedirler. Hatta yazılı dil de bu sözlü etkinlikten etkilenmiş, gazete yazıları da bir tür *kuzeri* olarak yorumlanmaya başlanmıştır. Çançanların Marsilya ahalisinden çokça çıktığını belirten Ahmet Midhat bu durumu çançanların söz ebesi, geveze, zevzek ve hatta yalancı olmalarına ve bu tür kişilerin Marsilya'da fazlasıyla mevcut olmasına bağlar.⁶³ Bu genel bağlam bilgisinden sonra Marsilya'da bir salonda gerçekleşen *kuzeriye* odaklanır. Artık cankurtaran hikâyeleri anlatılmaya başlanır ama Ahmet Midhat'ın dikkati sohbetin dinamiği üzerinedir. Boğulma hikâyesinin ortasında birden bire orada hazır bulunan doktorların müdahalesiyle sohbetin "kuru bir çançanlıktan"⁶⁴ kurtulması, anlatıcının konuşmasının dinleyicilerin kendi aralarındaki konuşmalar tarafından sıkça bölünmesi⁶⁵, iki erkekle üç kadının konuşmanın tam ortasında lüzumsuzca kahkaha atmaları⁶⁶, latife tonu yüksek birinci hikâyeden ikinci hikâyenin ciddi tonuna geçilince salonda da ciddiyet ve sessizliğin tesisi ve hakimiyeti⁶⁷, "pek sınırlı olduklarını haber verdiğimiz kadınlar[ın] hikâyenin bundan aşağısını dinlemeye muktedir olamayacaklarını kulaklarını elleriyle, parmaklarıyla tıkamak suretiyle anlatmaya

⁶² Johann Strauss'un Volney, Mehmed Salaheddin, Grenville Murray gibi yerli ve yabancı tanklardan aktardığı bir davranış ve söylem türü olarak Osmanlı sohbetine dair tasvirler de Ahmet Midhat'ın iddialarını destekler. Bkz. Johann Strauss, "Konuşma", *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak*, haz. François Georgeon ve Paul Dumont, çev. Maide Selen, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 331-336. Mehmed Salaheddin şöyle bir uyarıda bulunur: "Konuşurken acele etmeyiniz. Aksine birinin hiç durmadan konuşması pek makbul değildir. Avrupa meclislerinde olduğu gibi 'mükâleme aman bir saniye durmasın' diye herkesin sınırlı bir isti'cal göstermesi Türklere gayet gayr-i tabii gelir." (aktaran Strauss, a.g.e., s. 334) II. Meşrutiyet'ten sonra sohbette gerileme olduğunu söyleyen Cenap Şahabeddin'in yeni sohbet tanımı ise Ahmet Midhat'ın *kuzerisine* benzemektedir: "Bizdeki konuşma, daldan dala atlayan konular ve incir çekirdeğini doldurmayan tartışmalarla olurdu. Kendimizi belli bir nokta üstünde toplayıp konuşulması çok gerekli bir konuya eğilmezdik. Yarım saatlik bir sohbette, belki de yirmi ayrı hususa değinilirdi." (aktaran Strauss, a.g.e., s. 354)

⁶³ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 766.

⁶⁴ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 767.

⁶⁵ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 768.

⁶⁶ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 769.

⁶⁷ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 773-774. "-Ey canım susalım! Zira bu sergüzeşt diğeri gibi bir lâtifeden ibaret değil! diye cümleyi sakitane istimaa davet eylemiş ve cümle tarafından bu davete icabet dahi gösterilmiş olduğundan hiçbir kimse şiddetlice soluk bile almıyor ve hele hiçbirisi öksürmeye bile cesaret edemiyor idi ki, sahib-i hanenin hikâye-i müthişesini hüs-n-i istimadan huzzarı menetmiş olmasınlar diye!" (s. 774)

başla[maları]”⁶⁸, *kuzerinin* başlangıcında hikâye anlatmanın avantajları⁶⁹, yazarın tepkileriyle dinleyicilerin alımlamasının birbirine yaklaşması⁷⁰, dinleyicilerin anlatıcılığı sadete dönmesi konusunda uyarımları⁷¹ gibi olgular aracılığıyla *kuzerinin* dinamikleri verilir. Sonuçta öyle bir hikâye ortaya çıkar ki dinleyicilerden biri bunun roman olabileceğini ifade eder: “Canım bu âdeta bir roman! Biraz daha bast ve temhit edilse Emil Zola için gayet mufassal bir roman yazacak âlâ bir zemin!”⁷² Nitekim Ahmet Midhat, bu hikâyeyi yazılı bir kurmacaya dönüştürmüştür, ancak yalnızca hikâyenin konusunu değil, *kuzerinin* işleyişini de hikâyesinin merkezine yerleştirmiştir.

Böylelikle Ahmet Midhat çalışmalarında yeterince vurgulanmamış bir noktaya gelmiş bulunuyoruz. Diyalog, meddahlık gibi sözel türlerin teknik imkânlarının Ahmet Midhat'ın hikâye ve romancılığında kullanıldığı bilgisi sıklıkla ifade edilse de Ahmet Midhat'ın hikâye ve romanı, değişik söylemsel türlerin tüm dinamikleri ile ikamet edebileceği bir alan olarak tasarlaması yeterince vurgulanmamıştır. Ahmet Midhat, hikâyeyi kamusal alan gibi inşa etmektedir. Hemen hemen her hikâye belirli bir olay örgüsü olan, bazen sürükleyici, bazen sıkıcı bir iç hikâyeye sahiptir; ancak bu hikâyelerin asıl meselesi bu iç hikâyeyi anlatmaktan çok, bu iç hikâyenin anlatımını da hikâyenin odağına getirerek, okur(lar)la yazar(lar), anlatıcı(lar) ile muhatap(lar)⁷³ arasında işleyen hikâyenin tümünü kuşatan bir kamu oluşturmaktır.⁷⁴ Bu kamunun oluşumu sırasında *kuzeri* gibi sohbet türleri, asıl hikâyenin vesilesi olmaktan uzaklaşıp odağa yerleşirler. Hikâyenin nispeten kapalı matbu alanı, *kuzerinin* ve benzer söylemsel türlerin işleyişini de kendisine dahil ederek açılır. Yukarıda hayali cemiyet, hayalhane ve bina mecazlarını incelerken gösterdiğimiz benzer bir şekilde *Letaif-i Rivayat*'ı okumak üç boyutlu ve sosyal bir deneyime dönüşür; bu yazarların, okurların, meclislerin, insanların, metinlerin, türlerin iç içe geçtiği, birbirleriyle ilişki kurduğu, dönüş(tür)erek birbirine bağlandığı bir kamunun deneyimidir.

⁶⁸ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 775.

⁶⁹ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 778.

⁷⁰ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 779.

⁷¹ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 779.

⁷² Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 783.

⁷³ *Yeryüzünde Bir Melek* romanına odaklanan ama genel olarak Ahmet Midhat'ta anlatıcı ve muhatap dinamiklerini kuşatıcı bir şekilde gözler önüne seren bir çalışma için bkz. Nüket Esen, “Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatap”, *Merhaba Ey Muharrir!*, s. 59-72.

⁷⁴ Bu kamu duygusuna benzer bir tespiti Ahmet Hamdi Tanpınar'da da buluruz: “Roman *istikrâ* bir ders misali hep *beraberce*, bazen kahramanlarıyla *istişâre* ederek tıpkı *Letâif-i Rivâyât*'ın ilk cüzleri gibi bütün aile tarafından ve gözümüzün önünde hazırlanır.” *Müşâhedat*'tan bahsederken ifade edilen bu fikirler *Letaif-i Rivayat* için de anlamlıdır. Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, YKY, İstanbul 2006, s.413.

Yazılı Söylem Türlerinin Hikâyede Temsili ve İcrası

Bu noktaya kadar bu kamu deneyiminin oluşumunda değişik söylem türlerinin dönüşümünü Ahmet Midhat'ın nasıl kavramsallaştırdığını ve sözel söylem türleri söz konusu olduğunda bu dönüşümün nasıl icra edildiğini gördük. Tartışmamızı tamamlamadan önce yazılı söylem türlerinin de *Letaif-i Rivayat*'ta ne şekilde temsil ve icra edildiğine bakmamız gerekir. Gazete, mektup, inşa, şiir, bilimsel makale gibi yazılı söylem türleri, Ahmet Midhat'ın *Letaif-i Rivayat*'ın hikâye söylemine dahil ettiği başlıca türlerdir.

Haber söyleminin işleyişinin izlerini, *Letaif-i Rivayat*'ta bulamayız ancak, gazeteyle, haber söylemiyle karşılaşmanın kişide oluşturduğu etkiler “Firkat” ve “Teehhül”de izlenmiştir. “Firkat”ın esas kişisi Memduh gazetecidir. Gazete, Memduh'un doymak bilmez öğrenme ve okuma tutkusunu doyurabilen tek mecra olarak sunulmaktadır. Anne ve babasının ölümünden sonra kendisine sahip çıkan Ata Bey'in himayesinde Memduh'un kişiliğinin oluşum hikâyesi ayrıntılarıyla sunulur. Dönemin en iyi okullarında eğitim gören, dinden bilime ve şiire her türlü kitaba ilgi duyan Memduh'un her okumasını bir tatminsizlik takip ederken *Ceride-i Havadis* ve sonrasında gazetenin sahibi Mösyö Çörçil ile tanışması hayatını kökten etkiler. Gazetenin Memduh'a verdiği en temel duygu genişliktir, “vasi”liktir. Gazetenin söyleminin tüm dünyayı kuşatabilmesi, Memduh'un tatminsiz arzusunu etkiler. Çörçil'le tanışması ve onun dünya hakkında geniş bilgiye sahip olması da bu etkiyi kuvvetlendirir. Artık “kendisinin mütelevviz olabileceği tarik[i]”⁷⁵ bulmuştur. Bu yolda iyi bir gazeteci olabilmek için kendisini geliştirir, Fransızca öğrenir, birçok ilimdeki bilgisini arttırır, “insan-ı kâmil ve mükemmel olur”. 1840'larda geçen hikâyede dönemin gazetecilik algısına da şahitlik ederiz. Memduh'u derinden ve tutkulu bir şekilde etkileyen gazetecilik toplum tarafından hiç de hoş karşılanmaz:

“Zira o zaman efkâr-ı umumiye ile beraber Ata Beyin fikri dahi gazeteciliği kerih görür ve bu gazete denilen şey âdeta yalancılıktan ibaret, en başlı sermayeleri müdahane, ticaretleri olsa olsa dilencilige teşbih edilir. Ötekiden berikiden aldıkları beşer onar kuruş ile yaşarlar. Bunlar boşboğaz, düzenbaz heriflerdir, der idi. Şimdi biçare Memduh Ata Beyin fikriyle beraber efkâr-ı umumiyeye dahi nasıl muhalefet etsin. Gazetecilik en makbul ve en muteber olmak lâzım gelen bir sanat olduğunu ve bir muharrir *umumun hatibi ve vaizi* mesabesinde bulunduğunu âlem-i medeniyetin kıvamı matbuat ile hâsil olacağını kime anlatsın.”⁷⁶

⁷⁵ Ahmet Mithat Efendi, “Firkat”, *Letaif-i Rivayat*, s. 122.

⁷⁶ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 123.

Her ne kadar kamu henüz gazeteciliğin işlevinin farkında olmasa da Memduh'un gazetecilik tecrübesi ondaki bilme arzusunu küreselleştiren ve kamusalılaştıran bir etkiye yol açmıştır. "Teehhül"ün Mazlum Bey'ini teskin eden tek şey de haber söylemidir: "Mazlum Bey, pederi gibi askerlik yolunda gitmeyip semend-i kalemini layıkıyla oynatabilmek için *evrak-ı havadismeydan-ı fasihinde* dolaşmayı tercih eder ve bütün *cihana* muadil olan efkârını yine bütün cihan muvacehesinde istimal etmekle güç hâlde yenebilir idi."⁷⁷ Havadislerin toplandığı mecranın "meydan" mecaziyla nitelenmesi ve Mazlum Bey'in geniş zihni ile cihan arasında kurulan bağıntı kamusalılık ve küreselliğin Ahmet Midhat'ın gazete söyleminde en önemli nitelikler olduğunu göstermektedir.

Letaif-i Rivayat'ta, gazete söyleminin yalnızca alımlayıcıdaki etkilerini takip edebilmek, bu söylemin hikâye söyleminin içinde icra edilmesine şahit olamasak da⁷⁸ mektup söyleminin hikâye söylemine dahil edilmesini gözlemlemek ve çözümlenmek mümkündür. "Felsefe-i Zenan"daki Akile ve Zekiye'nin yakın dostluklarının geçmişine, oluşumuna ve hazin sonuna dair üçüncü tekil kişi anlatımlı hikâyeye Zekiye'nin Halep'e yerleşmesinden sonra iki dost arasında gidip gelen mektuplar yerleştirilir. Hikâyenin dönüm noktalarını, Zekiye'nin aşk ve evlilik sürecini ve Akile'nin tepkilerini bu mektuplar sayesinde öğreniriz. Hikâyenin özetleyici, mesafeli ve olaylara odaklanan anlatımı mektup söylemi sayesinde kırılır. Mektuplar, süreci öznelleştirir, olaylar kadar iç tecrübeye de uzanılmasıyla metnin psikolojik tonu bir nebze de olsa kuvvetlenir ve özet tonu zamanda genişleyerek daha akıcı bir metin oluşur. Bize örnekleri verilmesi de Zekiye ile Sıtkı Efendi'nin aşkı da mektuplaşma yoluyla başlamış ve hararetlenmiştir. Zekiye, "Sıtkı Efendinin kalemine aldandım[ıştır]."⁷⁹

"Cinli Han"da ise mektup söyleminin daha az esnek bir türüne, klişe mektuplara değinilir. Yazar-anlatıcı Fransa'daki klişe mektup türünü dönemin Osmanlı'sıyla karşılaştırmalı olarak betimler. Salpet, sevgilisi Jozefin'e ve babasına bir klişe mektup göndermiştir. Anlatıcı bu vesileyle türün dinamiklerine yer verir:

"[Bu mektuplar] bizim Yeni Cami'deki mektupçulara bedel Avrupa'da 'akriven publik' [ecrivain public] dedikleri mektupçuların hazır litografya ile tab ettirmiş oldukları on paralık mektuplardan idi ki yalnız isim yerleri açık olduğu hâlde onları doldurup irsal ederler. Bu mektuplardan babalara ve validelere olanların mealleri yalnız temin-i sıhhat ve afiyetten ibaret olup sevdalılara gönderilenlerde ömrünün son gününe

⁷⁷ Ahmet Mithat Efendi, "Teehhül", *Letaif-i Rivayat*, s. 43.

⁷⁸ *Müşahadat*'ta haber söylemi yalnızca bir izlek olarak değil işleyiş olarak da romana sızmıştır. Bu söylemin romandaki işleyişinin ayrıntılı değerlendirmesi için bkz. Fatih Altuğ, "Müşahadat'ta Bakış, Ses ve Çiftdeğerlilik", *Merhaba Ey Muharrir!*, s. 108-109.

⁷⁹ Ahmet Mithat Efendi, "Felsefe-i Zenan", *Letaif-i Rivayat*, s. 84.

kadar sevdadan ayrılmayacağına ve asla hıyanet etmeyeceğine dair teminat dahi vardır. Olabilir ki nefer hastaneden mektup gönderir de yine anasına babasına sıhhat ve afiyetini temin eder. Olabilir ki nefer bir işçi, çamaşırcı filân sevmiştir de henüz eski sevdalısına temin-i muhabbet eder. Zira lâzım olan şey memlekete mektup göndermektir."⁸⁰

Klişe mektuplarda türün dinamikleri ile hayatın gerçekleri arasındaki bağ çok zayıftır. Türün klişe niteliklerini bu şekilde niteledikten sonra anlatıcı Osmanlı mektuplarında klişeleşmenin çok daha esnek ve insani olduğunu belirtir:

"Bak şu mektup hususunda bizim askerler Fransa'ya galiptirler. Zira mehmetçikler hısım, akrabadan, konudan komşudan maada bütün köy ahalisine ve civar köylerdeki dostlara dahi selâmlar yazdırarak, hele hâl ve hatır sormaya gelince koca öküzün, sarı ineğin, topal kırsığın bile hâl ve hatırlarını sormasını yazıcı efendiye emrederler. Hem de Fransa'da on paraya mektup satın alındığı hâlde bizim mehmetçikler yirmi para verirler."⁸¹

Ancak askerde okuma yazmayı öğrenen Salpet, klişe mektuplardan vazgeçer ve kendi mektuplarını yazmaya başlar. Sevgilisinin okuryazarlığına layık olmaya çalışan Jozefin de kendini yetiştirir ve önce mektupları okumayı sonra da yazmayı öğrenir. "Mürasele muvasalanın yarısıdır"⁸²sözüne uygun olarak mektuplaşma hasret gidermenin bir vesilesi haline gelir. Böylelikle klişe mektubun ya da bir başkasına mektup yazdırmanın dinamiklerinden, mahrem bir bağ kurma teknolojisi olarak kişisel mektup yazmaya giden bir sürece şahit oluruz.

Mektup söyleminin hikâye ve roman söylemine dahil edilmesi yaygın bir uygulama olsa da Ahmet Midhat, "Bir Acibe-i Saydiye"de hikâye ve romana dahil edilmesi pek de yaygın olmayan bir söylemi, bilimsel makale söylemini metne katar. Hatta dördüncü bölüme kadar metnin temel söylemsel dayanağının makale olduğunu ifade eder, olayın tamamen kurmaca olan boyutu bu bölümden sonra başlar. Yukarıda bina sembolizmini tartışırken belirttiğimiz gibi Ahmet Midhat'ın temel amacı, bu iki söylemi ek yerlerini belli etmeyecek şekilde birbirine ekleyerek bütünlüklü bir edebi yapı oluşturmaktır. Ahmet Midhat'ın roman ve makale arasında yaptığı ayırım, Osmanlı sohbeti ile *kuzeri* arasında yaptığı ayırma benzer. Roman, *kuzeriye* benzer şekilde, zorunlu bir düzeni

⁸⁰ Ahmet Mithat Efendi, "Cinli Han", *Letaif-i Rivayat*, s. 344.

⁸¹ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 344.

⁸² Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 345.

olmayan, romancının “ilkinden sonundan ortasından neresinden isterse girişi vermekte muhtar” olduğu bir pratik iken bilimsel kitaplar ve makaleler Osmanlı sohbetleri gibi yapılandırılmış ve daha sıkı kurallı metinlerdir, “ebvab ve füsulu muntazam[dır.]”⁸³

Ahmet Mithat'ın bu hikâyeyi yazmasının ardında özel bir motivasyon vardır: “[E]jazz-ı ehıbbamızdan bir zata tarih ve coğrafya ve ulüm-ı sanayie ait *malûmat-ı sahihe içine bir roman sıkıştırmak* nasıl mümkün olduğunu göstermek[.]” Bilimsel makale söyleminin bütünlüklü ve organize olmaktan sonraki en önemli niteliği kaynaklara gönderme yapmaktır: “Yani cümlesi ait oldukları *mehazlardan* alınmıştır ki onların dahi ne gibi şeyler oldukları *mahallinde bildirilmiştir.*” Dördüncü bölüme kadar Ahmet Midhat yalnızca bu “mehazlar[ı] hulasa ve nakleyle[miştir.]” Bu bölümden itibaren yazılanların “kâffesi hayalden uydurma olup hiçbir kelimesi bir yerden ahz ve nakledilmemiştir.”⁸⁴ Ancak kurmaca, bilimsel söylemin hakikat zemini üzerine inşa edilmiştir.

Gazete, mektup ve makale gibi yazılı söylem türlerini kurmacaya dahil ederken Ahmet Midhat'ın bu türlerin imkânlarını kullanıp aynı zamanda bu türlere değer atfettiği de ortadadır. Ancak bir söylemin izlek ya da işleyiş bakımından kurmacaya dahil edilmesi her zaman söylemin değerini arttırmaz. İnşa / kitabet ve şiir gibi söylemsel türler *Letaif-i Rivayat*'a izlek olarak giren ve genellikle de kınanan türlerdir. “Felsefe-i Zenan”da Akile'nin ağzından her iki türü de eleştiren ifadeler şahitlik ederiz. Zekiye'nin divan efendisi Sıtkı Bey'e yönelimi aynı zamanda kitabete ve şiire de yönelimidir. Makalemizin başında alıntılıdığımız cinsellikle okuma arasında karşıtlık oluşturan sürece giden yolda bu yönelim önemlidir ve Akile sonunu sezdiği bu yönelimi sonuçsuz da kalsa başından durdurmaya çalışmaktadır. Zekiye'nin kitabet öğrenmesi boşunadır, çünkü artık “sanat-ı kelâm”ın miadı dolmuştur, on dokuzuncu yüzyıl bu sanatı iptal etmiştir. Bu yüzyılda “ihtisar-ı kelim, tafsil-i kelâm falan davaları”⁸⁵ ortadan kalkmış, konuşmacının fikrinin muhatap tarafından anlaşılması konuşmanın asıl amacı olmuştur. Kitabette de uygulanan “sanat-ı kelâm” açıklıktan uzak olması nedeniyle şerhler ve haşiyeler üretmekten başka bir işe yaramamıştır.⁸⁶ Şiir ise esaret anlamına gelmektedir: “Şiir demek esaret-i lisan demek değil midir? Lisani bir daire-i mahdude içine sokmak ve söylemek istediğin bir şeyi söyleyemeyip söylemek lüzumu olmayan bir şeyi dahi ya vezin doldurmak yahut kafiye bulmak, hâsılı zaruret-i şiiriye beliyesi olmak

⁸³ Ahmet Mithat Efendi, “Bir Acibe-i Saydiye”, *Letaif-i Rivayat*, s. 810.

⁸⁴ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 810.

⁸⁵ Ahmet Mithat Efendi, “Felsefe-i Zenan”, *Letaif-i Rivayat*, s. 70.

⁸⁶ Fikir düzeyinde inşa / kitabet söylemine karşı olan Ahmet Midhat'ın *Letaif-i Rivayat*'ta kullandığı inşa cümlelerinden örneklerle ilgili olarak bkz. Namık Açıkgoz, “*Letâif-i Rivâyât*'ta Anlatma Problemi”, *Ahmet Midhat Efendi*, haz. Mustafa Miyasoğlu, Kültür Bakanlığı, Ankara 2012, s. 121-123.

üzere söylemek lisan için âdeta bir esaret demektir.”⁸⁷ Zekiye'ye kitabet ve şiir gibi sözü ve fikri esir eden bu türlere değil de tabiata muhabbet etmesini tavsiye eder.

Zekiye ve Sıtkı Efendi arasında ortaya çıkan aşk aslında konumuz bakımından dikkate değerdir. Mektuplaşma yoluyla gerçekleşen kitabet eğitimi, ilk planda klasik Osmanlı nesrinin söylem türlerinin öğrenilmesiyle başlar, sonrasında bu tür eğitimi esner ve yazışma mahremleşir, kişisel mektuplaşmaya dönüşür:

“Arada iki üç ay geçtikten sonra artık öyle *hulûsa, tebrike* müteallik müsveddeler kaleme almakta gereği gibi maharet peyda eylemiş olduğumdan kitabetimin daha ziyade tevsii için işi âdeta efendi-i mumaileyhle muhabereye dökmüş ve suret-i muhaberemizi her gün bir defter-i mahsusa kaydetmekte bulunmuştum.”⁸⁸

H. 1287 [1870-1871] tarihli “Mihnetkeşan”da da Dakik Bey'in şahsında kitabet ve şairlik izleğinin birleştiğini görürüz. Dakik Bey, anlatıcı-yazarın karşı çıktığı klasik kitabet ve şiir söylemlerinin içinden konuşmamaktadır:

“Bu zat ağzından çıkan lâkırdıyı kalemiyle yazmaya ve yazdığı şeyi muhabatına anlatmaya muktedir. İşte kitabeti şundan ibaret. Şairlik hususuna gelince kendisi bütün bütün yeni bir fikre sapmış ve ‘bence şair demek sahib-i şuur demektir’ diye nazarını eşyanın yalnız kaba bir görüntüsüne hasretmeyerek dakayık-ı ahvaline takarrüp edebilmeyi dahi lâzım görüp her kim mevcudatı nazar-ı dikkatle muayene ve dakayık-ı ahvalini dahi müşahede eder ise ona şair demekte bulunmuş idi. İşte şiiri de bundan ibaret idi.”⁸⁹

Yazar-anlatıcı kitabet ve şiir konusunda daha farklı ve mesafeli düşünmektedir, ancak yine de Dakik Bey'in şairliğini kabul edilebilir bulmaktadır. Ahmet Midhat'ın şiire dair mesafeli görüşlerini en açık bir şekilde H. 1304 [1887-1888] tarihli “Çingene”de okuruz. Çingene kızı Ziba'nın “medenileşme” sürecini temsil etmek, kayda geçirmek üzere şair Sihri Efendi'nin çağırılması vesilesiyle yazar-anlatıcının şiir telakkisi ifade edilir. Buna göre, şairler en iyi ihtimalle gerçek güzelliği değil hayallerinde oluşturdukları bir güzelliği anlatmaktadırlar. Gerçeklikle bağları zayıftır, hayalleri gerçekten kaynaklanmaz. Dahası ortalama şairler bunu da yapamayıp güzelliği övmek için üretilmiş klişe ifadeleri taklit etmekten öteye geçememektedirler.⁹⁰

⁸⁷ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 71.

⁸⁸ Ahmet Mithat Efendi, a.g.e., s. 77.

⁸⁹ Ahmet Mithat Efendi, “Mihnetkeşan”, *Letaif-i Rivayat*, s. 105.

⁹⁰ Ahmet Mithat Efendi, “Çingene”, *Letaif-i Rivayat*, s. 478.

“Diplomalı Kız”da ise bir söylem türünün şu ana kadar hiç görmediğimiz bir veçhesi ile karşılaşırız. Ahmet Midhat’ın mesafeli olduğu, ancak hakikatle bağını koparmadığında kabul edebildiği şiir, bu hikâyede kültürel ve ekonomik bir meta olarak karşımızdadır. Yoksul bir ailenin kızı olan Juli, iyi bir eğitim almasına rağmen işsizdir. Şiir ilk olarak yoksulluğun en şiddetli hallerinden birini tecrübe eden ailenin ortak etkinliği olarak karşımıza çıkar. Şiir, yoksulluğu aşar: “[Ş]u asar-ı nefise-i edebiye ve hikemiyeyi asıl *mücehhez bir mide ile mükellef bir salonda* dinlemeli, ama Juli’de kudret-i kıraat o kadar güzel idi ki Jan ile Polini gibi bu yoldaki *takdirattan âciz* olan iki adf insan bile bu gece açlığı, soluğu, fakrı, sefaleti, zilleti velevki bir dakikacık için olsun unutarak kendilerini bahtiyarlığın mertebe-i kusvasında bulmuşlar idi.”⁹¹ Juli’nin edebi zevki ve şiir okumakta gösterdiği maharet, aileyi önce sembolik sonra da maddi olarak rahatlatır. Ancak bu rahatlama gelene kadar Juli, iş bulmakla ilgili bin bir zorlukla karşılaşır. Etkili kişilerin aracılığına sakıp olmadığı için kültürel sermayesini maddi sermayeye dönüştürememektedir. Ancak tiyatro önünde çiçek satarken müşterilerine şiir okumasıyla Juli’nin hayatında ilk defa iki sermaye türü barışır. Paris’in kültürel ve ekonomik sermayesine sahip olanların ilgisini çekmesiyle Juli’nin işleri artar. Daha fazla çiçek satmaya başlar, sattığı buketlerin arasına şiirler koyarak işlerini büyütür. Her bir bukete farklı şiirler koyarak edebi zevkini herkese kabul ettirir ve sonunda da resmen tiyatroya bağlı olarak çalışmaya başlar. Böylelikle “Diplomalı Kız”, şiirsel söylemin sözel ve yazılı veçhelerini bünyesine dahil etmiş olur ve bu dahil ediş, diğer metinlerde görmediğimiz kadar toplumsal ve ekonomiktir. Şiirsel söylemin işleyişi, şiirin dönemin Fransız toplumundaki işlevi ve ekonomik değeri ile bağlantısıyla verilerek hikâyenin temel izleği olur.

SONUÇ

Ahmet Midhat’ın *Letaif-i Rivayat*’ını oluşturan her bir metnin kendisine özgü bir konusu, sürükleyici ya da sıkıcı bir olay örgüsü olabilir; ancak bu metinler derlemesini daha ilgi çekici kılan hemen hemen her hikâyede edebiyatın işleyişinin bir yönünün de hikâyeye dahil olmasıdır. *Letaif-i Rivayat*, yazarla okur, okurla metin, metnin söylemi ile birincil ya da ikinci diğer söylemler arasındaki ilişkileri de metnin dokusuna işleyerek metinlerin toplum-ıçi, türler-arası, söylemler-arası ve metinler-arası niteliklerini ön plana çıkarmıştır. Ahmet Midhat, bir yandan bu ilişkileri metinde cisimleştirirken diğer yandan da icra ettiği eylem hakkında ayrıntılı açıklamalarda bulunmakta ve kendi pratiğini de metnin temel izleklerinden biri haline getirmektedir. Bu metni inşa etme pratiğine ve bu pratiğe dair söylemine baktığımızda Ahmet Midhat’ın metinlerinin dokusunu kamusal bir alana dönüştürdüğünü

söyleyebiliriz. Farklı seslerin, türlerin ve söylemlerin hikâye söyleminin içerisinde yan yana ve karşı karşıya geldiği katmanlı metinler ortaya çıkarken on dokuzuncu yüzyılın somut okurları yalnızca ilgi çekici bir hikâyeyi okumamakta, hayali/kurmaca düzlemde kurulmuş bir kamusal alanı da tecrübe etmektedirler. Bu bakımdan *Letaif-i Rivayat*, Akile’nin ifade ettiğine benzer bir *hayali cemiyettir*. Ciltlerden, cüzlerden, hikâyelerden, kişilerden, mutlak ya da kısmi ama genellikle erkek yazarlardan, gerçek ya da kurmaca ama genellikle kadın okurlardan, türlerden, söylemlerden ve bunların dönüşümlerinden oluşan hayali bir cemiyet.

KAYNAKÇA

- AÇIKGÖZ, Namık, “*Letâif-i Rivâyât*’ta Anlatma Problemi”, *Ahmet Midhat Efendi*, haz. Mustafa Miyasoğlu, Kültür Bakanlığı, Ankara 2012, s. 120-130.
- Ahmet Mithat Efendi, “Ana-Kız”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 823-851.
- Ahmet Mithat Efendi, “Bahtiyarlık”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 282-337.
- Ahmet Mithat Efendi, “Bir Acibe-i Saydiye”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 788-822.
- Ahmet Mithat Efendi, “Bir Gerçek Hikâye”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 225-243.
- Ahmet Mithat Efendi, “Cankurtaranlar”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 765-787.
- Ahmet Mithat Efendi, “Cinli Han”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 338-382.
- Ahmet Mithat Efendi, “Çifte İntikam”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 497-519.
- Ahmet Mithat Efendi, “Çingene”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 437-496.
- Ahmet Mithat Efendi, “Diplomalı Kız”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 593-662.
- Ahmet Mithat Efendi, “Dolaptan Temaşa”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 663-703.
- Ahmet Mithat Efendi, “Esaret”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 13-28.
- Ahmet Mithat Efendi, “Felsefe-i Zenan”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 56-86.

⁹¹ Ahmet Mithat Efendi, “Diplomalı Kız”, *Letaif-i Rivayat*, s. 612.

- Ahmet Mithat Efendi, "Firkat", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 116-164.
- Ahmet Mithat Efendi, "Gençlik", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 29-42.
- Ahmet Mithat Efendi, "Gönül", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 87-104.
- Ahmet Mithat Efendi, "İki Hud'akâr", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 703-732.
- Ahmet Mithat Efendi, "Kısmetinde Olanın Kaşığında Çıkar", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 563-592.
- Ahmet Mithat Efendi, "Mihnetkeşan", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 105-115.
- Ahmet Mithat Efendi, "Obur", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 383-412.
- Ahmet Mithat Efendi, "Suizan", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 1-12.
- Ahmet Mithat Efendi, "Tezhül", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 42-55.
- ALİAGA-BUCHENAU, Ana-İsabel, "Women, Reading and the Power", *The 'Dangerous' Potential of Reading: Readers and the Negotiation of Power in Nineteenth-Century Narratives*, Routledge, New York ve Londra 2004, s. 45-68.
- ALTUĞ, Fatih, "Müşahadat'ta Bakış, Ses ve Çiftdeğerlilik", *Merhaba Ey Muharrir! : Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 97-118.
- ALTUNEL, İbrahim, "Latife", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 27, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi, Ankara 2009, s. 109-110.
- BAKHTİN, M. M., "The Problem of Speech Genres", *Speech Genres & Other Late Essays*, çev. Vern W. Mcgee, University of Texas Press, Austin 2010, s. 60-102.
- BANDİST, Craig, *Bahtin ve Çevresi: Felsefe, Kültür ve Politika*, çev. Cem Soydemir, Doğubatı Yayınları, İstanbul 2011.
- ÇIKLA, Selçuk, "Hikâye Tekniği Bakımından Ahmet Midhat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat*'ı", *Ahmet Midhat Efendi*, haz. Mustafa Miyasoğlu, Kültür Bakanlığı, Ankara 2012, s. 177-193.
- DEMİRCİOĞLU, Cemal, *From Discourse to Practice: Rethinking 'Translation' (Terceme) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul 2005.
- ESEN, Nüket, "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Merhaba Ey Muharrir! : Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 59-72.
- GÖKÇEK, Fazıl, "Letaif-i Rivayat Hakkında", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. IX-XXIV.
- GÖKÇEK, Fazıl, "Letaif-i Rivayat Hakkında", *Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 94-116.

- GÖKTAŞ, Uğur, "Helva Sohbetleri", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 4, Tarih Vakfı, İstanbul 1994, s. 48-49.
- GÜRBİLEK, Nurdan, "Erkek Yazar, Kadın Okur: Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar", *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis, İstanbul 2004, s. 17-50.
- HOUSSAYE, Arsène, *Les Grandes Dames*, Paris 1880. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80261c> (erişim tarihi 1 Temmuz 2013).
- Mehmet Tevfik, "Helva Sohbeti ve Mahalle Kahveleri", *İstanbul'da Bir Sene*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, s. 46-73.
- MİYASOĞLU, Emre, "Doğumundan Ölümüne Ahmet Midhat Efendi", *Ahmet Midhat Efendi Armağanı*, haz. Mustafa Miyasoğlu, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 19-34.
- Musahipzade Celâl, *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1946.
- OKAY, M. Orhan, "Ahmed Midhat Efendi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.2, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1989, s. 100-102.
- PARLA, Jale, "Rakım Efendi'den Nurullah Bey'e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat'ın Romancılığı", *Merhaba Ey Muharrir! : Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 17-51.
- PARLA, Jale, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- STRAUSS, Johann, "Konuşma", *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak*, haz. François Geogon ve Paul Dumont, çev. Maide Selen, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 307-386.
- Şemseddin Sami, "Bast", *Kâmûs-ı Türkî*, haz. Raşit Gündoğdu vd., İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 230.
- Şemseddin Sami, "İfrah", *Kâmûs-ı Türkî*, haz. Raşit Gündoğdu vd., İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 112.
- Şemseddin Sami, "Temhîd", *Kâmûs-ı Türkî*, haz. Raşit Gündoğdu vd., İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 346.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, YKY, İstanbul 2006.
- Türk Dil Kurumu, "Hayalhane", *Türkçe Sözlük*, 10. bs., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005, s. 864.
- VOLOSHİNOV, V. N., *Marxism and the Philosophy of Language*, çev. Ladislav Matejka ve I. R. Tutinik, Harvard University Press, 1986.
- VOLOŞİNOV, V. N., *Marksizm ve Dil Felsefesi*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.