

ŞEMSETTİN SAMİ'NİN TAAŞŞUK-I TAL'AT VE FİTNAT ROMANINDA ÜSLÛP DEĞİŞKENLİKLERİ

Okan Koç*



Özet: Bir eserin edebî olup olmadığını tayin etme yöntemlerinin başında üslûp incelemesi gelmektedir. Edebî eserleri üslûp açısından incelemek, bir anlamda eserin estetik niteliklerini ele alma çabasıdır. Türk edebiyatı, Tanzimat kuşağıyla birlikte Batı'dan gelen yeni edebî türlerle karşılaşır. Yeni bir dil ve üslûp ihtiyacını da zorunlu kılan bu karşılaşma geleneksel alışkanlıklarla yeninin birlikte görüldüğü bir dönemi ortaya çıkarmıştır. Batılı bir form olan roman ile yerel malzemeyi birleştirme durumu, hem geleneksel alışkanlıkların hem de Batı'dan gelen üslûp özelliklerinin varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu durum, dönem romanlarının dilinde ve kurgusunda bir takım problemlerin doğmasına sebep olmuştur. Bu çalışmada, Türk edebiyatındaki ilk romanlardan olan Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanı üslûpbilimi açısından ele alınacak ve yeri geldikçe dönemin romanlarına dair bazı tespitler yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat, Şemsettin Sami, üslûp, üslûpbilimi, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, stilistik değişkenlik.

THE CHANGEABILITIES IN STYLE IN ŞEMSETTİN SAMİ'S NOVEL, TAAŞŞUK-I TAL'AT AND FİTNAT

Abstract: One of the means of deciding on the literariness of a work is its analysis in terms of stylistics. In other words, stylistics means to try to analyse it in terms of the aesthetic qualities. Turkish literature came to face to face with the new literary genres originating from the West. And this confrontation which required a new language and style brought about a new period of combination of the modern and the ancient in the history of Turkish literature. This state of literary affairs brought forth a series of problems in the language and structure of the novels of this period. In this article, we will discuss Şemsettin Sami's novel, *Ta'lat and Fitnat* in stylistic terms and at certain points comments on the general state of the novel in this period.

Keyword: Tanzimat period, Şemsettin Sami, style, stylistics, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* and stylistic changeability.

* Sakarya Üniversitesi, Türk Dili Bölümü Okutmanı.

GİRİŞ

Edebîlik konusu, bir yazının edebî olup olmama meselesi tartışmaya açıktır. Birçok edebiyat kuramcısı, eleştirmen edebîlik konusunda farklı referanslar göstermektedir. Ancak edebiyat kuramcılarının çoğu özellikle dilbilimciler, 'edebî olma'yı dilin kullanımı ile ilişkili görmektedir. Dilin kullanımındaki farklılıklar ise bizi üslûp konusuna götürür.

'Edebîlik' kavramıyla birlikte ele alınmaya başlanan üslûp, esere kıymet veren özelliklerin başında gelir. Eserin değerini öncelikli olarak üslûbundan hareketle tespit etmeye çalışırız. Bir metni benzerlerinden ayıran üslûp yönüyle farklılaşmasıdır.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ayrı bir bilim dalı olarak ele alınan üslûpbiliminin sözbilim kaynaklı olduğu ve zaman içerisinde dilin farklı alanlarıyla ilişkili olarak geliştiği görülmektedir. Bununla birlikte, çokça yazılıp konuşulmasına rağmen üslûp konusunda da tam bir mutabakat yoktur. Üslûp bilgisinin kapsam ve sınırları, diğer alanlarla olan ilişkisi tartışmalıdır. Bu tartışma alanlarından birini de üslûp incelemelerinde yöntem meselesi oluşturmaktadır. Çeşitli yöntemlerle üslûp incelemesi yapılmakla birlikte üslûbun türden bağımsız ele alınamayacağı da bir gerçektir. Tür ve üslûp ilişkisine eğilen isimlerden biri olan Mikhail Bakhtin'e göre üslûp ve dilin türden koparılması büyük ölçüde üslûbu yalnızca dönem ve kişiyle sınırlı hâle getirmekte, bunun sonucunda ise türlerin büyük tarihsel yazgıları gölgede kalmaktadır. Bakhtin'e göre üslûp öncelikle türde şekillenir. Bu sebeple roman ve şiirin üslûpları birbiriyle örtüşmez. Şiirin dil sistemi ile romanın dil sistemleri birbirinden farklılaşır. Şiirsel türlerin büyük bir kısmında dil sistemi bir bütün içerisinde gerçekleşir. Roman bu koşulları sağlamakla yetinmez, iç tabakalanmanın yanında toplumsal yapı, onun içindeki bireysel seslerin çeşitliliğini de yansıtmak durumundadır.¹

Bu çalışmada ele alacağımız *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanı² üslûp bakımından değişimler gösteren bir eserdir. Roman, geleneksel halk hikâyeleri ile halk tiyatrosunun ve günlük dilin üslûp özellikleri ile doludur. Bu üslûp nitelikleri de çoğu zaman kendi içerisinde çelişkiler barındırır.

KELİME

Şemsettin Sami'nin tamlamalardan mümkün mertebe arındırılmış bir dil tercih ettiği görülmektedir. Bunun yanında romanın isminden başlayarak bazı bölüm başlıklarının (Feth-i Kelam, Keyfiyyet-i İzdıvac vb.) Arapça, Farsça terkiplerden oluştuğu görülse de bu türden tamlamalar sayı itibarıyla oldukça azdır.

Kullanılan sözcüklerin ilk anlamları tercih edilmiş, yan anlamları hemen hemen hiç kullanılmamış, soyut sözcükler ise belirli kullanımlarla sınırlı kalmış-

tır. Metinde, duygu “sevmek”, “ağlamak”, “sızlamak”, “bayılmak”, “kederlenmek” vb. türden sözcükler kullanılarak verilmeye çalışılmıştır. Bunların dışında kişilerin davranışı, mekân tasviri gibi faktörlerden yararlanarak dil söz konusu duygusal atmosferi oluşturacak zenginlikte kullanılmamıştır. Yazarın tasvir, imaj gibi teknikler yerine doğrudan doğruya söz konusu duygunun adını kullanmaktan doğan eksikliği zaman zaman deyim ve atasözlerini tercih ederek gidermeye çalıştığı görülüyor. Böylece metne heyecan unsuru katmaya çalıştığı düşünülebilir.

“Yüreği büryan olmak”, “iki gözünden çeşme gibi gözyaşı dökülmek”, “teselli vermek” türünden kalıplaşmış söz gruplarının bu amacını ne dereceye kadar gerçekleştirdiği ise kuşkuludur. Bu durum sözlükçülüğü ile meşhur Sami'nin dile ait malzemenin özellikle temel anlamları konusunda dikkatinin uyanık olduğunu göstermesine rağmen, dilin sanata dönük kısmı konusunda gerekli yeteneği oluşturmadığı / geliştirmedeği sonucunu verir. Dolayısıyla roman sanatı için gerekli olan yaratıcı dili kullanımı ile dil bilgisine sahip olmanın getirdiği didaktizm arasındaki çelişki yazarın aleyhine neticelenmiştir.

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanı, varlığın ve şahısların niteliklerinin belirtilmesi açısından zengin bir eser sayılamaz. Romanda sayı itibariyle az olan sıfatların frekansı dikkati çeker. Yazar, sıfatları pekiştirmek için de genellikle “aşırı derecede” anlamında “gayetle” kelimesini tercih etmektedir. “Gayetle güzel ve akıllı bir kız”, “gayetle zayıf bir kadın”, “gayetle parlak bir şey”, “gayetle malvar zengin” gibi tekrarlara sıklıkla başvurduğu görülürken bunun yanında romanın görüntü yönünü gösterecek sıfatlar ise sınırlıdır. Hayal gücünün sınırlı olması görsel imajları bunlarla yapılacak tasvirde yoksun bırakmıştır. Yazarın hayal gücü kılığına hamledilebilecek bu eksiklik belki de geleneksel nesrin görülür, duyulur âlemi tasvir etmek yerine soyutlamayı tasvir etmekten kaynaklanan bir alışkanlık olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla bunu Sami'nin ve romanının bir eksikliği olmaktan ziyade roman yazmaya başlayan dönemin Türk yazarlarının bir eksikliği olarak da değerlendirmek mümkündür.

Öte yandan sıfatlar, nitelikten ziyade nicelikle, hacimle ilgilidir. “Seni pek büyük bir evden istiyorlar”, “geniş bir bahçe”, “büyük bir konak”, “büyük ve zengin bir adamın konağı”, “uzun bir çubuk” vb. örnekleri çoğaltılabilecek ibarelerde geniş, büyük gibi sıfatların sık sık kullanılması metne düz ve yalın olsa bile hacim bakımından genişlik hissi katıyor. Yazıların bu tür boyut vüs'ati gösteren kullanımların dönem psikolojisiyle ilgili olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Dönemin diğer romanlarında da örneğin Nâmık Kemal ve Ekrem'in eserlerinde de görülen genişlik ifade eden sıfat kullanımları bir yönüyle imparatorluk coğrafyasıyla ilgili olmalıdır.

Bunun dışında, yazar kalıplaşmış birkaç tamlamadan başka gerek kişiler gerekse mekân vb. faktörler için sıfat kullanmıyor. Romanın bu bakımdan taşı-

dığı yetersizliği aşağıda göstereceğimiz fiil kullanımlarındaki çeşitlilik ile aşmaya çalışıyor. Böylece yazarın görüntü ifade eden ve genellikle durağanlık içeren bir anlatım yerine hareket göstergesi olan sözcüklere önem vermesi dikkati çekiyor.

Öte yandan, romanda gerçeklik duygusu vermek gayesiyle net zaman dilimlerinin kullanıldığı görülüyor. Üstelik kimi yerde gereksiz kullanıldığı fark edilen tasarruflar var:

“Üç dört saat böyle geçtikten sonra, nakış ustası Şerife Kadın gelip bir yarım saat kadar nakış ta’lim eder ve yarım saat kadar da Emine Kadınla konuşur, gider.” (s. 45).

“Akşam saat ikide, Fitnat Hanım, Serfiraz ile beraber oturuyordu. Her bir iki dakika da bir göz yaşı (...)” (s. 115).

“Siz beş saat var ki ağlıyorsunuz.” (s. 115).

Zamanın bu kadar net ifade edilmiş olması romanın doğallığı açısından problemliliği göstermektedir. Zira günlük hayat içerisinde sıradan olaylar ifade edilirken zaman bu tarz kullanımlarla belirtilmez. Yazarın da bu noktadan hareketle gerçeklik duygusu oluşturmak için zaman kavramını öne çıkardığını düşünebiliriz. Çünkü bilindiği gibi eski anlatılarda zaman kavramı diğer unsurlar gibi soyutlanmıştır. Oysa modern bir tür olarak roman gerçeklik duygusu oluşturmayı esas alan bir anlatı formu olarak doğmuştur. Bu bakımdan türün Batı’daki örneklerini okumuş olduğunu tahmin etmenin zor olmadığı Şemsettin Sami, bu örneklerden hareketle zaman kullanımını gereksiz yere abartmıştır denilebilir. Yazar, zamanı görünür kılmak istemektedir.

Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat’ta daha çok durum belirten fiiller kullanılmaktadır. Durum fiilleri olarak ifade edilen fiiller öznenin süreklilik gösteren bir durumu anlatan fiillerdir. Durum fiillerinde özne durağandır, aktif değildir. Hareket hâlinde olmayan bir durum veya takınılan bir tavır ifade eden fiillerdir. Örneğin uyumak, susmak, oturmak, sevinmek, titremek, yatmak, uzanmak fiilleri bu türden fiillerdir.

Yazar, roman kahramanlarını pasif kılmıştır. Romanda olayları bize aktaran aktif konumdaki anlatıcıdır:

“Ali Bey, bu manzaranın karşısında, heykel gibi durmuş, şaşmış, hiç hareket etmez. Birazdan sonra, o gözyaşı içinde kalmış yanağından bir büse almak mülahazasıyla yatağa, yanaşır, eğilir.” (s. 119).

Yine bu noktadan hareketle eski nesrin vazgeçilmezlerinden olan fiilimsilerin sık kullanılışı ön plana çıkmaktadır. Yazarın fiilimsilerden zarf fiilleri çok sık kullandığı görülüyor. Bilindiği gibi zarf fiiller, fiilin zarf işleyişine girmek için almış olduğu şekillerdir.³ Özellikle ‘ıp’ / ‘arak’ gerindiumlarını kullana-

rak birbirine eklenmiş bir yapı ortaya konulmaktadır: *“Fitnat Hanım, Ragıbe Hanımı gülererek ve sevinerek istikbâl ettiği hâlde, yemenisini kaldırıp yüzünü gördüğü gibi, bir hâl peyda eyledi.”* (s. 64).

Birlikte kullanılan zarf fiiller iki eylemin birbiri ardınca veya aynı zamanda gerçekleştiğini göstermeye yararlar, öyle ki bunlar bir tür tasvir işlevi görürler.⁴ (Banguoğlu, 2004: 429). Şemsettin Sami, bu anlamda hareketin tasvirini yapmakta, kısacası tasviri daha çok fiiller üzerinden göstermektedir.

“Ali Bey böyle diyerek, kendini tutamayıp hüngür hüngür ağlayarak soyunup yatağına yatar. Kâhya kadın çıkar gider. Ali Bey hulyâlar kurarak, düşünerek, taşınarak, yatağın içinde her bir tarafa döner.” (s. 117).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle yeri gelmişken şunu da söylemek durumundayız: Yazarın söyleminin anlatılan olaylardan daha az sürmesi hız ve etkiyi artırmaktadır. Seymour Chatman, bu tarz özet belirten ifadelerin eylemlerde ve eylem türlerinde zamana ilişkin ayrımları da beraberinde getirdiğini ifade ediyor.⁵ Sami'nin romanında, bu ayrımın pratik olandan yana, yani süregelen eylemlerden ziyade *“baktı, gitti, aldı”* vb. kısa zamanda gerçekleşen eylemleri ifade için kullanıldığını görüyoruz. Yazarın sürekli eylem ifade eden ve dışsal araçlar yoluyla görülen *“çalışıyordu”, “atlamaya devam etti”* vb. kullanımlar ile anlamları gereği doğal olarak devamlılık gösteren eylemler olan *“düşündü”, “gezindi”, “bekledi”* vb. eylem sözcüklerini daha az kullanmış olması dikkati çekiyor.

Romanda az sayıda yapılan benzetmelerin aynı zamanda eserdeki farklılık doğuran imajları oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu benzetmelerde benzerlik ilgisi daha çok *“gibi”* edatı üzerinden kurulmaktadır. Benzetmelerin somut durumları ifade edişte kullanıldığı görülüyor. Bu benzetişte duygu benzerliği söz konusu değildir. Daha çok bir münasebet benzerliği diyebileceğimiz bir benzetme durumu konu edilmektedir. Fiziksel anlamdaki bir durum yine bir somutlaştırma ile örneklendirilerek anlatılmak istenir.

“Kalbi bir vapur makinesi gibi işlemeye başlar.” (s. 63).

“Yıldızlar -yağı kalmamış veyahut fitili tükenmiş kandiller gibi- yavaş yavaş gözden kaybolurlar.” (s. 80).

“Sana dür danesi gibi bir kız bulmuşum.” (s. 86).

“Fitnat yastığının üzerine yüzükoyun düşmüş: ağlamadan, yanları körük gibi dışarı fırlıyor, hıçkırığı uzaktan işitiliyor.” (s. 90).

Yazarın duygusal durumları anlatmaktan ziyade görünür, dışa dönük durumları benzetme yoluyla ifade edişi, örneğin kalbin içinden geçenleri değil de kalp çarpıntısını belirtmesi somut olandan soyuta ya da diğer bir deyişle dış dünyadan iç dünyaya geçemediğinin işaretidir.

MEKÂN - EŞYA - İNSAN

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanının ilk paragrafı bir tasvir paragrafıdır. Romanın ilk sayfasındaki bu tasvir paragrafı, Kaplan'ın tespitiyle yazarın mesnevî ve halk hikâyelerine hâkim olan atmosferden uzaklaştığını gösterir.⁶ Yazar dili edebî sanat yapmak gayesiyle kullanmaz. Sami, öncelikle roman kişisini, eşya-mekân arasında bedenî ve ruhî olarak tasvir etmek istemektedir. Bu, Türk edebiyatının bakışını soyuttan somuta, genel ve kavramsal nitelmeden belirli bir yeri ve zamanı sınırlı bir tasvire yönelmesinin ilk göstergelerinden birisi olarak değerlendirilebilir:

“Aksaray’da ufacık bir oda. Tantanalı değil, lâkin pek temiz döşenmiş bir oda, yüzünde bir hüsn ü ânın harâbeleri nümâyan, elli-elli beş yaşında bir kadın, minder üstüne oturup bir şey dikiyordu. Gözü dikişte, eli iğnede, lâkin zihni başka bir yerde olup bir şey düşünüyor.” (s. 1).

“Aksaray’da ufacık bir oda” cümlesi geniş (Aksaray) bir mekândan onun küçük bir cüzü olan odaya geçişi gösterir. Bu aynı zamanda yazarın somut, görülen bir dünyanın içerisinde bize seslendiğinin işaretidir.

Buna rağmen romanda tasvirden çok tarifle karşılaşırız. Çevresinde gördüklerini bize aktaran, yakından uzağa doğru kayan bir bakışın tarifiyle mekânı tanımaya başlarız.

“Hacıbaba’nın dükkânının bir köşesinde, yeşil çuhadan bir perde ile örtülmüş bir ufak kapı var. Bu perde açıldığı gibi, önde ufak ve karanlık bir mutfak ve bir yandan dar bir merdiven görünür. Merdivenden çıkıldığı gibi, ufacık ve penceresiz bir sofa olup merdivenin iki tarafında iki kapı var.” (s. 41).

Mekânın tanıtılmasında kalıplaşmış sıfatların tariften tasvire geçme çabasının işaretleri görülüyor. Bu işaretler arasında daha çok sayı ve hacimle ilgili ibareler önem kazanıyor:

“Üsküdar’da Toptaşı’nda bir büyük konak vardı -ve belki daha vardır- bu konağın haremlik-selâmlık olarak yirmi otuz odası var. Her tarafı âlâ, müzeyyen kıymetli mefruşat ile döşenmiş. Gayetle geniş bir bahçesi vardır ki içinde bir iki bahçıvan daima çalışır...” (s. 77).

Romanda eşyaya mekân içerisinde küçük bir ayrıntı olarak yer verilir. Denilebilir ki eşya bu romanda büyük ölçüde dekoratif bir öğe olarak kullanılır. Buna karşılık bu durum bütünüyle eşya ve insan arasında ilişkisiz sayılamaz. Yazar, eşya ve karakterler naif, cılız ilişkiler kurma çabası içerisinde. Yine de eşyadan bahsedildiğinde ona bir derinlik katılmadığı, öncelikle mekânı tanıtmak gayesi taşıdığı söylenebilir:

“Bu odanın bir köşesinde, bir sepet sandık ve üzerinde daha bitmemiş, iğnesi üzerinde bir entari ve diğer bir köşesinde bir ince bezle örtülmüş bir gergef ve duvarın bir tara-

finda bir ayna ve diğer bazı böyle alametler görünmekle, vehle-i ûlâda bir kız odası olduğu fark olunur.” (s. 41).

Bu bakımdan yazarın “dili görülen ve duyulanı tasvir maksadıyla” kullandığını ileri süren görüşler yanlış sayılmaz.⁷

Yazarın eşyayı betimlemeye çalışması, bunu yaparken de küçük dikkatler yönelttiği tasvirler kullanması, tasvirin varlığına bir işaret olarak değerlendirilebilir. Eser bu özelliği ile eski edebiyatla kıyas edildiğinde ruh tasvirlerine, eşya tasvirlerine yönelmesi açısından değerli olduğu düşünülebilirse bile dönemi içerisinde bunun romanı güçlü kılan bir nitelik hâline dönüşemediği de görülmektedir.

Şahısların tasviri daha çok dış görünüşten hareketle yapılır. Belirli niteliklerle tanıtılan roman kişileri tasvir edilmekten çok bazı vasıflarıyla anlatılmak istenir. Bu anlatımda iyi ve kötü olarak nitelendirebileceğimiz vasıflar belirleyicidir. Bunlar ya ilk görüşteki intibalar veya bir ön kabule dayanan şahsî niteliklerdir. Bu özelliğe bakarak yazarın eski anlatıların kalıplaşmış yaklaşımından kurtulamadığını da söyleyebiliriz. Şu cümleler bu yargımızı destekler niteliktedir:

“Yüzünde hâlâ tüy-tüs yok, gayetle güzel, gecelik esvabıyla giyinmiş bir nev-civân oturup başını eline dayatmış” (s. 1).

“İhtiyarca görünür bir Arap karı oturup, yüzünü iki eline ve dirseklerini dizlerine dayatmış ve bir büyük hayret ve taaccüble gözlerini kadından oğlana ve oğlandan kadına gezdirirdi.” (s. 1).

“Melek gibi âdem! (s. 5).

“-Aa, çok hayırsız, pek berbat heriftir. Gece gündüz sarhoş, müsrif, kumarbaz. Hâsılı her fenalık üzerinde.” (s. 14).

“- Ah pek güzel çocuk, pek uslu çocuk! (s. 14).

Bu cümlelerde, yazarın roman kişileri arasında iyi kötü ayrımı yaptığı, iyi karakterleri sempati, kötülerini ise iticilik uyandıracak biçimde tasvir etmeye çalıştığı görülüyor. Bu, elbette kişilerin daha dış görünüş ve yüzeysel etki bakımından kategorize edilen yalınkat tipler olarak aktarılması anlamına geliyor. Bu da klasik anlatılardaki soyutlanmış insan özelliklerini veren sıfat kategorilerinden uzaklaşmadığını ifade eder. Bununla birlikte, yazarın kişilerin içinde bulunduğu durumu dikkate alarak canlı karakterler hâline getirmek çabası içerisinde olduğu da yer yer göze çarpar:

“- Ha! Onun için biçare Kâmile, bakarsın ki şimdi güler, söyler. Lâkırdı eder. Bir de ânîden bir hüzn ü keder perdesi yüzüne çekilir. Düşünmeye dalar. O kırmızı yanaklarında, dudaklarında bir beyaz renk peyda olur. Gözlerini bir yere dikip kımıldatmaz.” (s. 15).

Anlatıcı dış tasvirten iç tasvire geçmeyi de dener. Bu tasvirler seciye tasviri olarak nitelendirilen kişinin ahlâkî niteliklerine vurgu yapan tasvirlerdir. Bu tasvirlerde benzetmelerden çok az yararlanır.

“Tal’at Bey nazik ve latif bir çocuk olup daima yüzü gülerdi ve tabiatında kibr ü hased gibi ahlâk-ı zemîme bulunmadığından başka, çapkınlık ve hovardalıktan dahi bütün bütün bî-haber olup gayetle uslu olduğundan, gerek kalem şerikleri, gerek bil- cümle bildikleri kendini pek çok severlerdi.” (s. 35).

Yazar kişilerin ruh hâllerini tasvir etmeye çalışmışsa da bu ruh hâletini doğuran sebepler üzerinde durmamıştır. Bu tasvirlerde öne çıkan noktalardan biri de, dönemin eserlerinde tipik bir tarza dönüşen, yukarıda da söylendiği gibi kişileri bütün yönleriyle iyi veya kötü sıfatlarla anlatma arzusunun burada da başvurulan bir yöntem olduğu görülüyor. Bu durum, yine eski anlatılarımızdan halk hikâyeleri ile halk masallarında gördüğümüz kişileri iyi ve kötü olarak sınıflandıran kabulün etkisinin bir sonucudur.

Roman kişilerinin tanıtılmasında, Divan edebiyatının mazmunlarının kullanıldığı görülüyor. Burada klasik edebiyattan gelen alışılmış, anonimleşmiş benzetmeler dikkati çeker:

“Fitnat Hanım, cismi narin, boyu orta; gözleri, kaşları simsiyah; örme saçları arkasından beline dek uzanmış; rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lal gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişlerle tezyin olunmuş; velhasıl hüsn-i mücessem denmeye şayan on beş yaşında bir kızdı.” (s. 44).

Her ne kadar alışılmış, anonimleşmiş benzetmeler yapmakta ise de burada yazar “hüsn-i mücessem” tamlamasıyla eski edebiyatın karakteristiği olan hüsn-i mücerret karşısında bir tavır alır gibidir. Böylece acemice olsa ve zihinlerde güzelliğin kalıplaşmış ifadeleriyle kurulmaya çalışılsa bile soyut güzellik anlayışından uzaklaşma çabası önem kazanmaktadır. Yazar, romandaki kişileri tasvirten çok tarif ettiğinin ya da tariften tasvire geçemediğinin farkındadır. Diyebiliriz ki yazar tarif yapmakta, tariften tasvire geçmek istediği yerlerde ise alışılmış benzetmeleri kullanmaktadır.

“Bu konağın uşaklarını, cariyelerini uzun uzadıya tarif ettik. Ya bu konağın efendisi yok muydu?.. Onun da haremi, evladı, anası, babası yok muydu?” (s. 77) deyişi bunun biraz da açık itirafı olarak okunabilir.

Sonuç olarak bütün bunlardan hareketle diyebiliriz ki, yazarın küçük girişimlerine, birtakım denemelerine rağmen *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* romanı kişilerin tasviri açısından zayıftır. Özellikle Tal’at karakteri gerçeklik açısından inandırıcı bulunmamıştır. Gerçeklik denildiğinde olanın olduğu şekliyle yansıtılması, yazarın müdahalelerinin azaltılması, olayların neden-sonuç ilişkisi içerisinde verilmesi, tarihsel, toplumsal koşulların dikkate alınması, dış ger-

çekliğin olduğu gibi verilmesi vb. nitelikler bu anlamda değerlendirilmektedir.⁸ Bu yönüyle romanın birincil karakterleri olan Tal'at ve Fitnat'ın gerçeklikleri problemlidir. İki karakterin kendi gerçekliklerini roman boyunca oluşturmalarından ziyade yazarın onları zorlama yoluyla bir gerçeklik algısı oluşturarak anlatmak isteyişi problemlidir. Her ikisinin karşılaşmaları, Tal'at'ın kadın kılığında Fitnat'ın evine gidip gelmesi, Fitnat'ın gerçek babasıyla evlenmek zorunda kalışı, her ikisinin ölümü vb. motifler roman açısından gerçekçi bulunmamaktadır.

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat'ta az da olsa kişilerin ruh tasvirleriyle karşılaşırız. Her ne kadar yazar romanda kişilerin ruh hâllerini tasvir etmeye çalışmışsa da bunlar roman kahramanlarını derinliğine bize tanıtmaz. Yazarın kişilerin yalnızca harekete dönük taraflarına odaklanan, örneğin Tal'at ve Fitnat'ın yaşadıklarını ruhî durumları üzerinden değil de yalnız görünen dış dünyaya dönük tavırları üzerinden anlatan, eşyayı ise mekân içinde küçük bir dekor olmaktan öteye götüremeyen bir tasvir pek zengin sayılamaz.

ÜSLÛBA ETKİ EDEN KAYNAKLAR

Romanda üslûbun birden çok kaynaktan gelen izler taşıdığı görülür. Bunlar arasında en dikkati çekici olanların tiyatrodan gelen etki, eski anlatılardan ve meddahtan gelen etki ile romantik Batılı anlatıların söylem tarzının etkisi olduğu söylenebilir.

Tiyatrodan Gelen Etki

Yazar, romanda yer yer bir tiyatro sahnesini hatırlatan ifadeler kullanır ve söyleyiş özellikleri gösterir. Özellikle karşılıklı konuşmalardan önce ve sonra anlatıcının dilinde bu üslûp belirginleşir:

“Saliha Hanım, bu noktaya geldiği gibi, cebinden bir sürü anahtar çıkarır, yanında bulunan bir çekmeceyi açar, içinden altından ma'mul iki kılıf çıkarır, birini açar, içindeki varakpareyi alır, okur.” (s. 20).

Anlatıcı devreye girerek, kahramanların içinde buldukları ortamı özetleyerek anlatır. Böylece okur, anlatıcının varlığının belirmesiyle birlikte kişilerin hareketlerindeki değişimleri de öğrenmiş olur:

“-Ayol!.. Alsana tütünü!.. Ne bakıyorsun? Şaşkın mısın? Nesin? Tuhaf be!.. diyerek çıkışmaya başlar. Tal'at mahcup olup tütünü alır, gider. Giderken bir daha göz kaldırıp bakar ki, cumbadaki gülüyor.” (s. 38-39).

Anlatımdaki bu özellik en çok yazarın yüklem kullanımında kendisini gösterir. Yukarıdaki alıntılarda geçen cümlelerde “gider”, “yatmış”, “başlar”, “ağ-

lar" fillerinin geniş zaman kipiyle kullanımı bir durum tasviri yapmak ve hikâye diline yaklaşmak yerine bir tiyatro sahnesinin bize aktarıldığı izlenimini doğurmaktadır.

Realist Üslûp Arayışları: Gerçeklik Uyandırma Arzusu

Her dönemin kendi gerçeklik algılayışını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Dönemin şartları gerçekliğin sınırlarını belirler. *"Ve gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanılan dönemin kozmolojik görüşünün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür."*⁹ İçinde bulunulan şartların sanat eserini yapılandırdığı da bir gerçektir. Yazar yaşadığı dönemden bağımsız değildir. Buradan hareketle XIX. yüzyılın gerçeklik anlayışının dönem yazarlarını etkilediğini söylemek pek iddialı olmaz.

Şemsettin Sami'nin romanda, gerçeklik uyandırmak için başvurduğu yöntemlerden biri bilindik mekân isimlerini kullanmaktır. Yazarın mekân tasviriyile romana başlaması biraz da bu duygunun bir tezahürüdür. Benzer yöntemlerin Nâmık Kemal, Recaiâde Mahmut Ekrem tarafından da kullanıldığını biliyoruz.

Yazarın roman kişilerini günlük dilin imkânları içerisinde kendi seviyelerine göre konuşturması da bu gerçeklik duygusunun gerçekleşmesine hizmet etmektedir. Örneğin, roman kahramanlarından Emine Kadın'la Fitnat kendi seviyesine göre konuşturulur. *"- A kız! ... Sen deli mi oldun?.. Bu ne demek? Seni asacaklar değil a, evlendirecekler."* (s. 90) diye konuşurken Şerife Kadın tarafından evlenmesi tavsiye edilen Ali Bey'in ise; *"- Başka bir şey söylemeyin rica ederim. Bırakın şu sözü."* şeklinde sosyal konumuna uygun bir dille konuşturulduğu görülüyor.

Geleneksel Türlerden Gelen Etki

Roman türünün gerek Batı'daki gerek bizdeki ilk örneklerinde genel bir özelliği olarak görülen romancının daha önceki yazın türlerini "melezleştir" diği gerçeği¹⁰ dönemin diğer romanları gibi *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanı için de geçerlidir. Yazar meddah ve orta oyunundan şive taklidine kadar birçok geleneksel türe ait özelliği romana taşır. Paul Ricœur'a göre; *"Gelenek teriminden ölü bir birikimin devinimsiz aktarımını değil, ama şirsel edimin en yaratıcı anlarına dönüşle her zaman harekete geçirilebilecek bir yenilenmenin canlı aktarımı anlaşılmalıdır."*¹¹ Ricœur bir geleneğin oluşmasını "yenilenme" ile "çökme" nin karşılıklı etkisine bağlamaktadır. Yazarın "çökme" den kastı ise tortu sözcüğünde ifadesini bulan yerleşen, gelenekselleşen yapılarıdır.¹²

Şive Taklidi

Yazarın romanda şive taklidine yer vermesi geleneksel etkinin bir neticesidir. Roman kahramanlarından Arap kadın olarak ifade edilen Dadı, Türkçeyi kendi şivesine göre konuşmaktadır. Bilindiği gibi “Arap bacı” tipi orta oyundan gelen anonim bir tiptir:

“- Ha ha, büyük hanım, iyi söyler, ben şok ister o hikâyedinilemek. Şok güzel hikâye...” (s. 2).

“Yoğ, o nağış ustası Şerufe Hanum’un evidir.” (s. 52).

Şemsettin Sami, böylece orta oyununda görülen bir üslup özelliğini Batılı bir tür olan romana taşıyarak geleneksel ile Batılı olanı birleştirmiştir.

Konuşan, Okuru Yönlendirmeye Çalışan Anlatıcı: Meddah Üslûbu

Romanda halk anlatılarında görülen paralel kurgu (paralel anlatı) özelliğinin burada da devam ettiğini söyleyebiliriz. “Halk anlatılarında paralel kurgu daha çok masallarda ve halk hikâyelerinde başkişilerin maceralarını ayrı ayrı takip edebilmek için başvurulan bir yöntemdir.”¹³ *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* romanında da benzer bir tekniğin kullanıldığını görmekteyiz. “Gelelim Tal’at Bey’e” ya da “Gelelim Fitnat Hanım’a” vb. şekildeki kullanımlarda görülen bu anlatım özelliği ayrıca okurun merak duygusunu da körüklemektedir. Anlatıcının sesinin kendisini hissettirdiği bu yöntemde “müdahil anlatıcı” olarak ifade edilen anlatıcı, aynı zamanda yazarı da temsil eden anlatıcıdır.

Anlatıcının sesinin ortaya çıktığı kimi kısımlarda okurla yapılan karşılıklı konuşmalara şahit oluruz. Okurla konuşmuş gibi takınılan samimi tavır bu üslûbun önemli özelliklerindedir. Eski meddah geleneğinin bir yansıması olan bu durum, romanın bütününde kendisini hissettirmektedir. Zaman zaman okura sabırlı olmasını tavsiye eden anlatıcı ile karşı karşıya kalırız.

Yazar, “İşte, bizim Tal’at”, “Fitnat Hanıma gelelim”, “Yukarıda dedik ki” şeklindeki söz gruplarıyla anlatım dilini günlük dile daha da yakın kılmıştır. Anlatıcının bu üslûbu romanın genelinde kendini göstermektedir:

“Her ana oğlunu sevecek a. Lâkin bizim Saliha Hanım birçok sebebe mebni oğlunu başka analardan pek çok ziyade severdi. Bununla beraber Saliha Hanımın akl u dirayetine bak ki, derûnundaki muhabbetini oğluna bildiremez, nazlı alıştırmaz. Çünkü mahlum a...” (s. 35).

Anlatıcı kısa geçiş ifadeleri ile yetinmeyip sebep-sonuç ilişkisi kurarak anlatacaklarını detaylandırır:

“Nasıl ki biz Tal’at Beyin hayalini merak edip sormak şöyle dursun, Tal’at Beyi hiç tanımadığımız hâlde, biçarenin derdi meydana çıkıp efsane hükümüne girdiği gibi bize dahi

malum olur ve Tal'at Beyin yalnız şu hikâyesiyle kanaat etmeyip evvelinden sergüzeştini ve anasının ve babasının ahvalini tahkik ile bilmeyenlere dahi bildirmek için tahrir etmeğe mecbur eder, şöyle ki:" (s. 36).

Okura sabretmesini, işin aslını birazdan anlayacaklarını söyleyen bir anlatıcı âdeti okurla yüz yüze konuşan bir meddaktır.

"Her nasılsa uzatmayalım. Bizim Tal'at Bey..." (s. 37).

"Biz şimdi evin tarifine bakalım da, sonra Fitnat Hanımın uzun uzadıya tavsifine geleceğiz. (s. 41).

"Lâkin asıl böyle miydi? Yok. Sabr edelim de, aslını sonra anlayacağız, her neyse..." (s. 44).

Anlatıcı bu anlatımda okurla olan samimiyetini küçük uyarılarla, hatırlatmalarla da süsler. Kendi söylediğini tevil etmesi okurla kurulan yârenliğin boyutlarını göstermesi açısından ilginçtir:

"Fitnat Hanıma daha bir eğlence çıktı. Eğlence de değil a, daha bir meşguliyet diyelim. Malumdur ki, kadınlar ve hususiyle kızlar, vakitlerin çoğunu pencere ve cumbalarda geçirip sokakta geçenleri seyr etmekle eğlenirler." (s. 47).

Ayrıca daha önce de ifade edildiği gibi bu anlatım paralel anlatımı da doğurmuştur. "*Şimdi Tal'at Bey ve ta'bir-i aharla, Ragıbe Hanım ile Fitnat Hanım görüşmekte, konuşmakta, sevişmekte olsunlar, biz biraz Üsküdar'a geçelim.*" (s. 77) tarzında ifadeler paralel anlatımın bir sonucudur.

Bilindiği gibi meddahlar, seyircinin nabzını iyi tutan insanlardır. Hikâye anlatırken seyircinin dikkatini toplamak için durumu özetleyen, zaman zaman da karşısındakiyle sohbet eden anlatıcılardır. Yazarın bu eserde anlatıcıya bu rolü vermiş olması eski seyirlik oyunlarından gelen bir alışkanlığın tezahürüdür. Yalnız, burada bir farklılığın oluştuğunu da belirtmek durumundayız. Meddahta, dinleyici doğrudan muhatap konumundayken burada yazarın "varsayımsal okur"u devreye girer.¹⁴ Yazar, gerçek dinleyicinin yerine Seymour Chatman'ın "ima edilen okur",¹⁵ Nükhet Esen'in "varsayımsal okur" olarak tarif ettiği okuru devreye sokmuştur. Bunların etten kemikten insanlar değil de anlatının varsaydığı seyirciler olduğunu söyleyen Chatman, yazarın arzuladığı okur duruşunu bu yolla açık ettiğini ifade ediyor.¹⁶ Bu yüzden anlatıcı, metinde kendine bir muhatap oluşturarak gerçek okura hitap etmek ister. Tanzimat yazarları içerisinde Şemsettin Sami'nin, bilhassa Ahmet Midhat'ın ve diğer dönem yazarlarının bu üslubu kullanmaları bir alışkanlığın tezahürü olabileceği gibi bu tecrübeyle yetişmiş insanların romana olan ilgisini sağlamayı da arzu etmiş olabilirler.

Romantik Üslûp Arayışları

Şemsettin Sami'nin duyguları belirtirken romantik niteliklerden de faydalandığı görülüyor. Yazarın tabiatla da ilişkilendirerek çizdiği ruhsal durumlar kimi yerde kendi kendine söylenme şeklinde aktarılır. Yazarın, Tal'at ve Fitnat'ın konuşmaları yanında romanın diğer kahramanlarına da romantik öğeleri yüklediğini görüyoruz. Örneğin Ali Bey'in karısını bir kırgınlık anında boşamasının konu edildiği bölümde yazar halk hikâyelerinde rastladığımız "düş teması"ndan yararlanmakla birlikte¹⁷ duygusal olguyu bir gözlem çerçevesinde aktarmayı denemiştir:

"Ali Bey o ıstırapla uyanır. Bakar ki, hava gayetle berrak ve ay on yedi-on sekiz günlük olmakla ay aydınlığı pencereleden odaya girmiş. Oda gayetle hazin bir suret almış.

Ali Bey uyandığı gibi bir hâlde bulunur ki, kendisini telef etmek, mahvolmak ister. Saatine bakar. Yedi imiş. Kürkünü sırtına alır, bahçeye bakan bir pencerenin yanında oturur. Bahçedeki ağaçlar, yapraklar ay aydınlığından bir suret almışlar ki gören ne kadar şad ve gamsız, ne kadar demevî ve te'sirsiz olsa, imkânı yok ki, bir hüznün ve hayrete dalarak müteessir olmasın!" (s. 80).

Yazarın, Fitnat'ın babası Ali Bey'in psikolojisini aktarırken tabiat unsurlarından faydalandığını, gökyüzünden odaya giren ayla birlikte odanın görünümünü, bahçedeki ağaçların ay altındaki suretlerini de bu atmosfere eklemleyerek duygusal-romantik bir hava oluşturmayı denediği görülüyor.

Romantik anlayışa sahip eserlerde görülen niteliklerden biri de melankolidir. Bedbaht, mutluluğu yakalayamayan, hastalıklı bir duyuş hâli esere sinner. Hüznün, romantik eserlerin olmazsa olmazlarından. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta roman kişileri kimi zaman geçmişe duyulan arzu yüzünden, kimi zaman da yazar tarafından çaresiz gösterilmek için hüznünlü bir tavra bürünür. Romanda sevinç, acı, hayret, bezginlik, bunalma gibi durumları ifade etmek için kullanılan "ah" ünlemi konuşanın duyuşlarını ve dileklerini açıklamada kullanılır:

"Ah biçare Kâmile Hanım ah!" (s. 34).

"Ah zalim... Ah hain" (s. 78).

"Ah!... Valideciğim!... Benden ümidi kesin artık... Öleceğim... Öleceğim... Kan tükürüyorum... Verem oldum..." (s. 102).

Buradaki örneklerde birkaç tanesini gösterdiğimiz bu uygulama sıklıkla görülmektedir. Romanda kendisini fazlasıyla hissettiren, duygusal bir atmosfer oluşturmak için kullanılan "ah" nidasının çok kullanması, merhamet uyardırmaya, acıma hissine bağlanabilir.¹⁸

CÜMLE

Leec ve Short üslûbu elde etmek için dört kategorinin görülmesi gerektiğini ifade etmekte, bunlardan birini de gramatikal kategori olarak sınıflandırmaktadırlar. Bu kategoride cümle yapıları karşımıza çıkar. Üslûbun tespit edilebileceği önemli kategorilerden biridir sözdizimi.¹⁹ Şemsettin Sami, cümleye klasik bir girişle başlar. Bu giriş öznenin başta, yüklemde sonda yer aldığı bir cümle yapısıdır. Birkaç örneğin dışında devrik yapı kullanılmamıştır. Bu durum yazarın her şeyi doğrudan ifade etmek istediğinin bir işareti olarak görülmelidir. Romanda anlatıcının devreye girdiği yerlerde ise “Gelelim yine Tal’at Beye” şeklinde devrik cümle kullanımına rastlamaktayız. Bilindiği gibi, hemen hemen bütün Tanzimat yazarları, okura romandaki olayları kendi gelişme içerisinde izleme imkânı tanımazlar. Metin sürekli yazarın müdahalesine açıktır. *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitna*’ta da benzer durumla karşılaşırız. Anlatıcı olayları kendi penceresinden anlatmakla yetinmez, bir de onların anlatımlarına yorumda bulunur, onları tasdik eder. Bu metne dâhil olma şekli bazen anlatıcının, “dedi”, “diyerek” tarzı ifadelerle kendine yer açması şeklinde olur.

“Diyerek, me’yûsiyyetten bir ümide döner.” (s. 53). Yine anlatıcının sesinin duyulduğu yerlerde “işte”, “şimdi”, “meğer” gibi sözcüklerle de cümleye başlanıldığı görülüyor. Bu tarz başlangıçlar samimi bir üslûbun işaretidir. Yazar, böylece metinde konuşma dili özelliğini kullanarak metnin söylem düzeyini kitâbîlikten uzaklaştırmaya çalışıyor.

Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitna’ta cümle tipleri açısından daha çok basit cümlelerin ağırlığı görülüyor. Duygusal ifadelerin bulunduğu yerlerde ise eksilteli (yüklemsiz) cümleler de kullanılıyor. Bilindiği gibi basit cümleler tek yüklemle oluşur. Yalnız buradaki cümlelerin yarı yüklem işlevi gören fiilimsileri de barındırdığı unutulmamalıdır. Girişik bileşik cümle olarak da adlandırılan bu yapılar bol fiilimsilerle örülmüştür. Çok sayıda fiilimsi kullanılmakla birlikte, yapının kısa oluşu metnin anlaşılmasını kolaylaştırır. Bu durumda sözcük seçiminin de etkili olduğunu unutmamalıyız. Yazarın cümle yapısında kısa ve basit cümleyi tercih edişi, konuşma diline yaklaşma arzusuna ve tabii anlatım isteğine bağlanabilir.

Yazarın cümleleri arasında en dikkati çekici olanları ise iki üç sözcükten oluşan yapılardır. Bu cümlelerin az sayıda sözcükten kurulmuş olmaları dönem için de farklılık oluşturmaktadır: “*Ben de bilmem. Hiç sorma. Az daha duraydım deli olacaktım. Şu kızı pek çok sevdim. Ne dersin? O merhumenin aynısı değil mi?*” (s. 117).

Romanda sözcük sayısı değişkenlik göstermekle birlikte bir cümlede ortalama, altı yedi kelimenin yer aldığı görülüyor. Bu durum, dönemin nesir örnekleri dikkate alındığında kısa cümlelerin yerleşmesi açısından önemlidir. Bununla birlikte, kısa cümle yapısı yazarın üslûbunun basit ve sade olarak algılanmasına sebep olmuştur.

Dönem romanlarının cümle yapısı ile karşılaştırıldığında Şemsettin Sami'nin romanında birtakım gramatikal hatalar görülmektedir. Yakup Çelik, romana yazdığı giriş yazısında bu durumu yazarın romancılığındaki dil fakirliğine, romanın yazıldığı yılların imla ve gramer anlayışına, hem de tabii anlatım isteğine bağlamaktadır. Çelik, ayrıca yazarın romanın sonundaki "İhtar" başlığında ifade ettiği kelimelerin ağızdan çıktığı gibi yazıldığı uyarısına da dikkati çeker.²⁰ Bunu söylemesi yazarın bilinçli bir tercihte bulunduğunu gösterir. Dolayısıyla yukarıda Çelik'in ifade ettiği sebepler arasında gösterilen tabii anlatım isteğinin bunda etkili olduğunu söyleyebiliriz.

SONUÇ

Üslûbunun birden çok kaynaktan beslendiğini gördüğümüz Şemsettin Sami'nin doğal Türkçe pratiğinin tam anlamıyla gelişmediği görülmektedir. Metinde hem cümle kuruluşu, hem de sözcük tercihi bakımından bugünkü Türkçenin dil kullanımı ile farklılık taşıyan ifadelere rastlanmaktadır. Dönemine göre oldukça sade diyebileceğimiz bir anlatımın tercih edildiği *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta yeterli tasvirin bulunmayışı, tasvirden çok tarifi yer alışı, yazarın sürekli müdahaleci bir yaklaşımla olayları anlatması, eserin üslûbunun basit olarak görülmesine yol açmıştır. Eserde yer alan kişilerin derin bir psikolojiyle ele alınmamış olması, hep aynı duyguların tek düze açıklanması (Dino, 2008: 59) belirgin bir nitelik hâindedir. "Tek düze açıklama" şeklindeki üslûp problemi, yazarın kişileri anlamaya çalışmamasına, sadece bir izlemi açıklamasına bağlanmıştır. Üslûbun hep belirli bir anlatım düzeyinde ilerlediğini ifade edenlere (örneğin Dino) karşılık Şemsettin Sami'nin, şahısları başarılı bir şekilde konuşturduğunu; ancak tasvir ve tahlile az yer verdiğini belirtenler de (örneğin Kaplan) vardır. Bunun sebebi, günlük konuşmanın hayatta olgun hâlde olması, metinde ise tasvir ve tahlil gayreti gerektirmesidir. Bu üslûpta sözcükler birincil anlamıyla, yan anlamlara, süslemeye, ayrıntıya dayanmadan anlatılır. Yazar bazen alışılmamış sözcüklere de yer verir. Dönem nesri içerisinde sık olarak kullanılan ki'li birleşik cümle yapısı az sayıda örnek dışında pek görülmez. Yazarın üslûbundaki bu sadeliğin, bilinçli bir tercih olup olmaması bir yana, Divan edebiyatının süslü üslûbuna bir karşı koyuş, hiç değilse ondan bir kopuş olarak da yorumlanması mümkündür. Eser bu özelliği ile klasik nesrin ağdalı yapısından farklılaşır.

DİPNOTLAR

- 1 Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, (dr. Sibel Irzik), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 34-36.
- 2 Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, (hzi. Yakup Çelik), 4. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2005. (Bundan sonra yapılacak atıflar eserin bu baskısına aittir.)
- 3 Tahsin Banguoğlu, *Türkçenin Grameri*, TDK Yayınları, Ankara, 2004, s. 427.

- 4 *Age.*, s. 429.
- 5 Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, s. 63.
- 6 Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1996, s. 68.
- 7 *Age.*, s. 69.
- 8 Şeyda Başlı, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine, İlk Romanlarda Çok Katlı Anlam Yapısı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 68-69.
- 9 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 17.
- 10 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 89.
- 11 Paul Ricœur, *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis*, (çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat), YKY, İstanbul, 2007, s. 135.
- 12 *Age.*,s. 135.
- 13 Gonca Gökalp Alpaslan, *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 192.
- 14 Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 29.
- 15 Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, s. 140.
- 16 *Age.*, s.140.
- 17 Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 62.
- 18 İlk dönem romanlarından *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* ile *İntibah*'ın melodramatik Tanzimat romanlarının en göz alıcısı olduğunu belirten M. Fatih Uslu, bunun otoriter seçkin bir modernleşmenin kodlarını gösterdiğini ileri sürmektedir. (M. Fatih Uslu, "Tanzimat Romanlarında Melodramın İdeolojik İşlevleri", *Kitaplık*, S. 120, Ekim 2008).
- 19 Geoffrey Leech - Mick Short, *Style İn Fiction ALinguistic İntroductionto English Fictional Prose*, Great Britain Second Edition, 2007, s. 100.
- 20 Yakup Çelik, "Roman Hakkında", *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. VIII.

KAYNAKÇA

- Alpaslan, Gonca Gökalp, *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Bakhtin, Mikhail, *Karnavalın Romana*, (drl. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Banguoğlu, Tahsin, *Türkçenin Grameri*, TDK Yayınları, Ankara, 2004.
- Başlı, Şeyda, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine, İlk Romanlarda Çok Katlı Anlam Yapısı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Chatman, Seymour, *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008.
- Çelik, Yakup, "Roman Hakkında", *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. VIII.
- Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1996.
- Leech, Geoffrey - Short, Mick, *Style in Fiction Alinguistic İntroducti onto English Fictiona Prose*, Pearson Education Limited Great Britain Second Edition, 2007.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Ricœur, Paul, *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis*, (çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat), YKY, İstanbul, 2007.
- Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, (hızl. Yakup Çelik), Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Uslu, M. Fatih, "Tanzimat Romanlarında Melodramın İdeolojik İşlevleri", *Kitaplık*, S. 120, Ekim 2008.