

**AHMET MİTHAT'IN DÜNYAYA İKİNCİ GELİŞ YAHUT  
İSTANBUL'DA NELER OLMUŞ, ÇENGİ VE CİNLİ HAN  
ROMANLARINDA “OLAĞANÜSTÜ”**  
*“THE SUPERNATURAL” IN DÜNYAYA İKİNCİ GELİŞ YAHUT İSTANBUL'DA  
NELER OLMUŞ, ÇENGİ AND CİNLİ HAN BY AHMET MİTHAT*

Öğr. Gör. Dr. Pelin ASLAN  
*Bahçeşehir Üniversitesi*

**Abstract**

*The late 19<sup>th</sup> century indicates a new era for the Ottoman authors; traditional literature should be abandoned and a new, modern literature should be constructed. In this context, the new genre novel importing from the West has a central position. All the contemporary authors attribute similarity to reality as a primary characteristic of a novel. Like his contemporaries, Ahmet Mithat which evaluates his novel as a tool to educate the readers also gives importance to the reality. In his article and prefaces of his fictions he claims that a novel must include only the possible events and according to him, to tell about experiences which cannot be happened in the “real” life, supernatural situations and events and unlimited imagination ruin a novel. However, when his novels are analyzed, his ideas in theory cannot be realized in the practice and it can be easily seen that supernatural experiences become themes of his novels. Therefore in this article, through his three novels *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Çengi and Cinli Han*, I will try to discuss imagination based on supernatural in terms of its reason and function.*

**Key Words:** *Ahmet Mithat, reality, supernatural, Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Çengi, Cinli Han.*

**Öz**

*19. yüzyıl sonu Osmanlı yazarları açısından yeni bir döneme işaret eder; geleneksel edebiyat terk edilerek yeni, modern bir edebiyat inşa edilecektir. Bu inşa süreci içinde Batı'dan ithal edilen yeni bir edebi tür olarak roman merkezi bir yerde konumlandırılır. Tüm yazarların yeni tür romana atfettikleri birincil özellik gerçeğe benzerliktir. Romanını okurları eğitmek için bir araç olarak gören Ahmet Mithat da dönemin diğer yazarları gibi romanda gerçekliği çok önemser. Makale ve kurmaca eserlerinin önsözlerinde romanın imkân dâhilinde, olmuş ya da olması mümkün olayları anlatması gerektiğini savunur, “gerçek” hayatta gerçekleşmesi mümkün olmayan deneyimleri, olağanüstü durum ve olayları anlatan, sınırsız bir hayal gücünden beslenen anlatıların roman türüne yakışmadığını iddia eder. Ancak kurmaca eserlerine bakıldığında teoride savunduğu bu düşüncelerin pratiğe tam olarak geçirilmediği ve olağanüstü deneyimlerin romanların konusu haline geldiği görülür. İşte bu makalede, Ahmet Mithat'ın üç romanı, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Çengi ve Cinli Han* üzerinden*

yazarın romancılığında olağanüstüden beslenen hayalin neden anlatıda yer aldığı, işlevi ve neye hizmet ettiği tartışmaya açılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Mithat, gerçeklik, olağanüstü, Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Çengi, Cinli Han

## Giriş

Edebiyat, ekonomi, felsefe gibi çok çeşitli alanlarda pek çok yazısı olan Ahmet Mithat, otuz beş romanıyla modern Türk romanın kurucusu kabul edilir. Ahmet Mithat, 19.yüzyılın yeni türü olarak sunulan romanda işlediği konular açısından tekrara düşmemek, okurların ilgisini sürekli canlı tutmak ve ayrıca türün estetik görünümünü de belirlemek gibi nedenlerden ötürü sürekli bir arayış içindedir. Yeni anlatım biçimlerini denemekten çekinmeyen, roman üzerinden okurla kurulan ilişkiyi çok önemseyen yazar, romanla ilgili görüşlerini sıklıkla dile getirir. Yazdığı çok sayıda romanla yeni bir yazın geleneğinin oluşmasında etkili olan Ahmet Mithat'ın özellikle hayal ve gerçek ilişkisine dair görüşleri roman türünden ne beklenildiğini görünür kılmaları bakımından son derece önemlidir.

Öğretici tavrıyla, bir nesli şekillendirme, etkileme hissiyle romanlarının atmosferini belirleyen Ahmet Mithat dönemin diğer modern edebiyatçılarıinkine benzer bir roman anlayışı benimsemiştir. Bu anlayışın çerçevesini eserlerinin önsözlerinde ve çeşitli yazılarında sık sık ortaya koyar. Ahmet Mithat için romanda en önemli nitelik "olabilirlik"tir; ona göre anlatı, olmuş ya da olması mümkün olayları aktarır. Yazar, *Firkat*'ın önsözünde: "Bu gibi vakayii yalnız olmuş geçmiş bulunması farz değil a. Olabilmek ihtimali olan haller de vardır." (Ahmet Mithat, 2001: 117) diyerek bunu açıkça ifade eder. Okuru ikna edebilmek, inandırıcılığı sağlayabilmek Ahmet Mithat için son derece önemlidir. Çünkü onun için edebi eser, çağdaşlarının da benimsediği ve benimsetmeye çalıştığı bir işleve sahiptir; ahlaki güzelleştirmeye, okura yararlı olanı göstermeye yarayan bir araçtır. Bu yüzden de okurun okuduğu şeyle gerçek hayat arasında bağlantı kurması, anlatılanları yadırgamaması, okuduklarına inanması ve anlatıcıya güvenmesi Ahmet Mithat'ın roman yazarken gözettiği önceliklerdir. Bunlar, o kadar önemlidir ki Ahmet Mithat, bazı hikâyelerinde anlattıklarının "bizzat yaşanmışlığına" vurgu yapar. Mesela "Bir Gerçek Hikâye"nin "İhbar" adlı önsözünde okura anlatıdaki hikâyenin gerçek hayatta nasıl gerçekleştiğini şu şekilde ifade eder:

Akdeniz adaları seyahatinden henüz gelmiş birisi şu zikrine şüru eylediğimiz vak'anın kendisince mütesadif ve malûm olan bir derecesini hikâye eyledi. Hâlbuki ahbap içinde yakın vakitlerde cezayir-i mezkûrede bulunmuş bir iki zat daha olup meseleyi bildikleri cihetle mumaileyhi tasdik eyledikten maada hikâyenin eksiklerini ikmal eylediler. Garabet-ender-garabet olduğu gibi tesadüf-ender-tesadüf olmak üzere ahbaptan bir ikisi dahi bu hikâyeyi işitmiş bulunarak, hatta Dersaadet'e taalluk eden hatimesini de onlar ikmal eylediler ve bu hikâyenin kaleme alınmasını da bu muharrir-i kem-bi-zaaya havale ettiler. Hikâyenin birinci meziyeti sahihül-vuku bir gerçek hikâye olduğu için ismini ol vechle tesmiye eyledim. (Ahmet Mithat, 2001: 225)

Belirttiği üzere yazar, gerçek bir olayı eserinin konusu haline getirmiştir. Gerçeğe benzerlik, anlatıların dış gerçekliğin sunduğu imkânlar dâhilindeki olaylarla örülü olması Ahmet Mithat'ın her fırsatta dile getirdiği bir noktadır. *Henüz Onyediy Yaşında*'nın önsözünde "Bu hikâyenin en büyük meziyeti, her vak'asının sıhhat-i kat'ıyyesidir." (Ahmet Mithat, *Henüz Onyediy Yaşında*, 2000: 3) derken *Cinli Han*'ın önsözünde "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 latif bulduğumdan, romancılık sanatı nokta-i nazarınca nevakısını ikmal ederek, ber-vech-i ati sevgili karilerime

arz ve takdime cesaret kıldım.” (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 225) diyerek yine anlatının “güvenilir gerçeklerden” oluştuğunu vurgular. “Çifte İntikam”ın önsözünde de ne kadar gerçekçi bir yazar olduğunu âdeta kanıtlama çabası içindedir; hikâyenin kaynağını gösterir: “Şu hikâyenin zeminini kısmen ‘Monitor Oriyantal’ nam gazetede okumuş bulunduğumuz bir fıkra teşkil etmektedir.” (Ahmet Mithat, 2001: 497) Bir başka anlatısında, “Emanetçi Sıdkı”nın önsözünde, “ ‘Sıdkı’ serlevhası ile cemetmekte olduğumuz şu vukuatın ise hayali değil sırf hakiki olduğunu bize teminen hikâyeye eylediler. Bunda bizim dahlimiz yalnız vukuatı romancılık sanatı nokta- i nazarından sırasına koyarak mümkün mertebe kıraatinden telezzüz elde edilebilecek bir hale koymaktan ibarettir.” (Ahmet Mithat, 2001: 733) açıklamasında bulunarak yine gerçekleri olduğu gibi yansıtmaktan başka bir şey yapmadığını, yaratma, hayal etme, uydurma gibi kavramlara hiç başvurmadığını gösterme çabası içindedir. Belirsizlik ya da güvensizlik asla onun anlatısının bir parçası olamaz; anlatı dünyası dış dünyanın kâğıda yansımış halinden başka bir şey değildir. Yazar, sadece bu yansıtma eyleminin failidir. Fakat pratikte bu böyle olmaz; Ahmet Mithat anlatılarında basit bir yansıtıcı değildir. Yansıttığını yorumlaması ve okurun onun doğru yorumunu kavraması ve onunla aynı noktada buluşması açısından son derece aktif bir role bürünür.

Anlatının gerçekle, gerçeklikle ilişkisi *Müşahadat*’ın önsözünde çok daha ayrıntılı bir biçimde ele alınır. (Ahmet Mithat, *Müşahadat*, 2000: 3-8) Ancak burada yeni tür roman yazmaya sevdalı, bu çok hevesli ve de sürekli üreten yazarın pek çok konuda olduğu gibi realizm ve natüralizmle (iki kavramı aynı şeymiş gibi algılar) ilgili kafası biraz karışmış gözükmektedir. Aslında belki de bu yaklaşım, kafa karışıklığı olarak değil de Ahmet Mithat’ın Batılı yazarlardan öğrendiği natüralizme kendi kişisel yorumunu katması olarak değerlendirilebilir. Onun roman anlayışında hayatın olduğu gibi, tüm çirkin yönleri de dışarıda bırakılmaksızın yansıtılması ve bu yansıtmayı yazarın sadece bir araç olarak müdahalesizce gerçekleştirmesi değil, okuru eğitmek, güzeli örnek göstermek, çirkinlikleri örtmek, ideal olanı okura yol göstererek aktarmak esastır. Ahmet Mithat’ın tabii roman anlayışı hayatın rezilliklerini değil yaşanan zamanın ve toplumun her an tanık olunabilecek, gündelik hayatta başımıza gelebilecek olaylarını anlatır. Yine bu anlatıda da okurun anlatıya güvenmesi, anlatıcıya inanması son derece önemlidir. Çağdaş anlatıda gerçekliği kırmak, anlatının kurmacalığının altını çizmek için kullanılan üstkurmaca yöntemini Ahmet Mithat, *Müşahadat*’ta tam tersi bir amaçla, gerçeğin gerçekliğini daha da göz önüne getirmesi, anlatının yanılısına, kurmaca izlenimi vermemesi için kullanmış; kendisi muharrir olarak bu romanın içinde yer almıştır. Böylece okur, onun olaylara birebir tanıklık ederek sağladığı güvenli rehberliğinde anlatılanlara inanacak, yadırgamayacak ve “hayatta hangi koşullar altında neler olur”u önce romanda görüp kendi hayatına ona göre yön verecektir. Ahmet Mithat bunu hep yapar; olmuş ya da olması mümkün olayları aktararak, onlardan alınacak “ibret”i göstererek anlatı dünyası aracılığıyla gerçek dünyayı şekillendirmeye çalışır.

Ancak roman, sadece “ahlaki ders vermekten”, “öğretici modeli sunmaktan” ibaret değildir. Ahmet Mithat için edebi bir eser hem eğlendirmeli, zevk vermeli hem de eğitmelidir. Ayrıca Ahmet Mithat “iyi bir edebi eser” vermek için düşünen, yeni teknikler uygulayan ve bir edebi eserin nasıl olması gerektiği konusunda sürekli fikir beyan eden bir yazardır. Bu fikirlere yakından bakıldığında onun zaman zaman çelişkiye düştüğü, kafasının karışık olduğu kolayca görülür.<sup>1</sup> Mesela Ahmet Mithat gerçekçi eser yazmayı, romanı gerçeklerin yansıtıldığı bir ayna

<sup>1</sup> Örneğin, “Dolaptan Temaşa”nın önsözünde Ahmet Mithat şöyle der: “Zira roman hayali olmak lazım gelip bu ise va'ka-yı sahihedir. Bazı va 'ka-yı sahihe vardır ki en güzel romanlarda daha güzel bir roman

olarak konumlamayı çok önemserken ve bu uğurda hayali dışlamayı bazen savunurken bazen de hayalin gerekliliğine vurgu yapar. *Cellat*'ın önsözünde "Muharrir-i âcizin kendi mahsûl-i hayalinden ibaret olup fakat tarihe ve Avrupa ahlak ve âdâtına isnat olunan cihatleri kâmilen ve tamamen sahih ve vakıa mutabıktır." (Ahmet Mithat, *Cellat*, 2000: 4) ifadesine yer veren Ahmet Mithat'ın hayalle kurduğu ilişki aslında yine de bir bakıma açıktır. O, gerçeklerin hayalle süslenerek aktarılmasından yanadır. Ama bu süslemenin mutlaka bir ölçüsü olmalıdır. *Cellat*'ın "Mukaddeme Makamında İhtar" kısmında belirttiği gibi Ahmet Mithat hikâyenin daha güzel, daha etkili olabilmesi için yazarın hayal gücünün, yaratıcılığının devreye girmesinden yanadır. Ona göre romanda hayalin varlığı doğaldır; illa somut, incelemeye dayalı roman yazmak şart değildir; hayalsiz edebiyat olmaz: "[E]debiyatın üs-ül esâsı hayaldir. Edebiyattan hayâli nez' edecek olur isek bakıyyesinin kelâm-ı âdî menzilesinde bile kalamayacağını görürüz." (Ahmet Mithat, 1896: 3) Ahmet Mithat'a göre, edebiyatta hayale yer vermemek imkânsızdır; aksi halde edebiyattan geriye "adi" sözler bile kalmayacaktır.

Ahmet Mithat, edebiyat ve hayal ilişkisini daha iyi anlatabilmek için sık sık edebiyat ile tarih ayırımına vurgu yapar: "Danyel Hüe "hikâye" denilen şeyin ya bir mevcudu tarife veyahut bir muhayyeli tasvir demek olacağından işe girişerek şey-i mevcudu tarife "tarih" ve şey-i muhayyeli tasvire de "masal" denildiği esasını tesis eyledikten sonra bizce kudemanın en ziyade mucib-i istifade bulunanları demek olan nezd-i yunaniyanda mevcuttan evvel muhayyeli yani tarihten evvel masalı bulmuş olduğumuzu nazar-ı dikkatimize arz eyler." (Ahmet Mithat, 2003: 28) Sadece hakikati, mevcut gerçekliği, olmuş olanı çıplak bir şekilde sunmak tarihin, hayal ürünü ve olmamışsa bile olabilir olanı sunmak ise edebiyatın işidir. Fakat Ahmet Mithat şunları da söylemeden kendini alıkoyamaz: Romanda ... esâsın hayâlden ibâret olduğunu müsellim bulunmakla beraber o hayâli o kadar tâkrîb etmelidir ki, okuyan aynı hakikat zann eylesin. ... [Romancı] hikmet-i ahlâkiye ve medenîye ve sâireye dâir kafasında bir fikir teşkil eder. Ba'dehû o fikri sûret vermek için bir vak'a ve yahud vakayi'-i adîde tahayyûlatına başlar." (Ahmet Mithat, 1896: 3)

Bir başka yazısında da "[B]ir muharrir bir roman tahayyül eder. An-asl hayâli olan o romanı hakikiyyât ile donatıp tezyîn ederek ortaya koyar." (Ahmet Mithat, 1896: 3) saptamasında bulunur. Böyle düşünmekle Ahmet Mithat, sınırlı bir hayal gücünden yana olduğunu gösterir. Romancı "dâire-i imkân" dışına çıkmamalıdır. Onun açısından dış gerçekliği hayalle bambaşka bir hale sokmak asla kabul edilemez; hayal hakikatin karşısında değil hemen yanı başında olmalı, onu daha çekici hale getirmek ve hatta hakikatin varlığını daha da belirgin kılmak için kullanılmalıdır. Burada hakikat ile kastedilenin, her yönüyle gözlemlenenden daha çok Ahmet Mithat'ın kafasındaki ideal olan, kurulan, hâkim kılınması gereken hakikat olduğu açıktır. Hakikat, edebiyatın amacına uygun olarak, hikmete eş değer bir anlam yüklenir. Ahmet Mithat "Hikâye Tasvîr ve Tahrîri" yazısındaki "[Hikâye yazmaktan murâd [ın] hikemiyâttan ahlâktan bazı esâsları muhdike veya müellime bir sûret-i rivâyetle erbâb-ı mütâalaya telkîn etmek" (Ahmet Mithat, 1875: 109) ifadesiyle edebiyatta amacının hikmetli düşünceleri, faydalı bilgileri okura iletmek olduğunu bir kez daha vurgular. "Romanlar ve Romancılık" adlı bir başka yazısında da "[r]omandan maksad[ın] hakikî kâri'lerin ezhâmını tenvir ve ahlâkını tezhîb ederek ulüvv-i cenâbını inbisâta getirmek" olduğu belirtir. (Ahmet Mithat, 1887: 2-3)

---

teşkil ederler. Bu vak'a onlardan dahi değildir. Sadece bir sergüzeştir. Lakin garip bir sergüzeşt. Mütalası için sarf edilecek zaman boşa gitmez." Ahmet Mithat, "Emanetçi Sıdkı", (Ahmet Mithat, 2001: 663). Burada anlattığı şey roman değildir, çünkü hayali içeren romanın aksine burada anlatılan ve bir arkadaşından duyduğu gerçek hikâye çok daha etkilidir ve bu macera hayale ihtiyaç duyulmadan olduğu gibi aktarılmalıdır.

Diğer modern edebiyatçılar gibi, Ahmet Mithat da Batı'dan aldığı yeni bir türde eser vermektedir ve bu türün geleneksel edebiyattan farkını gerçeğe benzerlik üzerinden ortaya koymaya çalışır. Onun için “roman, yani imkân dâhilinde hikâyeye tasvir ve tahriri” (Ahmet Mithat, 2001: 195) her şeyden önce güvenilir olmalıdır. Yaşadığı, tanık olduğu, duyduğu ya da yaşanması herkes tarafından mümkün olan olayları anlatmak, bu anlatımı inandırıcı kılmak, okuru ikna etmek ve roman üzerinde okura öğüt vermek onun roman anlayışının en belirgin özellikleridir. Hem mukaddimelerinde açık bir şekilde hem makalelerinde hem de kurmaca metinlerinde hikâyeyi kesip araya girerek okuru yönlendirmeyi, ahlaki açıdan güzele sevk etmeyi, bilgi ve deneyimlerini okura iletmeyi, bunu da kurmacanın kurmaca olduğunu unutturarak gerçeğe en yakın tonla yapmaya çalışan Ahmet Mithat'ın kurmaca eserleri, aslında teoriyle pratiğin çok da örtüşmediğini, Ahmet Mithat'ın romandan dışlamaya çalıştığı olağanüstüden gerçekliğin altını çizmek adına da olsa nasıl beslendiğini, göstermesi açısından ilginçtir. <sup>2</sup>İşte bu yazıda, Ahmet Mithat'ın üç romanı, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, *Çengi* ve *Cinli Han* üzerinden yazarın romancılığında olağanüstüden beslenen hayalin işlevi ve neye hizmet ettiği tartışmaya açılacaktır.

### **Olağanüstü ile Gerçekliğin Sarkacında:**

#### ***Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş***

Roman üretiminde gerçeğe benzerliği ve okuru eğitmeyi temel ilkeler olarak kabul eden Ahmet Mithat, eserlerinde çağdaşlarınıninkiyle benzer konuları işler; romanlarıyla toplumsal hayatın aksayan yönlerini ve çözüm önerilerini ibret verici örneklerle dile getirir. Bir yandan da, Ahmet Mithat yazdıklarıyla geçimini sağlayan biridir. Bu yüzden de yeni tür roman üzerinden 19. yüzyıl başlarında henüz şekillenmekte olan edebiyat pazarında yer edinebilmek için yeni yeni okuma alışkanlığı kazanan okurların beğenilerini de gözetmek durumundadır. Osmanlı okuru geleneksel hikâyelere alışkındır ve bu okur kitlesi, yeni tür romanda da geleneksel hikâyelerin tadını arar.<sup>3</sup> Belki bunun farkındalığıyla ya da fark etmediği, genlerine sinmiş olan geleneğin etkisiyle Ahmet Mithat, kurtulmak istediği, küçümsediği geleneksel hikâyeden, arzuladığı gerçekçi romana tam anlamıyla geçiş yapamaz. Gerçekliği daha da vurgulama adına olsa da olağanüstü durum ve olaylar, akıl almaz maceralar onun çoğu anlatısına konu olur.

İşte, Ahmet Mithat'ın *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* adlı romanı, yazarın ardında bırakmak istediği olağanüstü hikâyelerle dolu gelenekten kopmadığını, yer yer gerçekçi romandan çok olağanüstüden beslenen bir fantaziye kaydığını gösteren anlatılarından biridir. 1875 tarihli romanda varlıklı Veysel Efendi'nin oğlu Osman Bey ile güzel bir Çerkez cariyesi olan Nergis'in zorlu aşk macerasını anlatılır. Roman, adında barındırdığı “Dünyaya İkinci Geliş” ifadesiyle, çağrıştırdığı reenkarnasyon ile okurda anlatıda fantaziyle karşılaşacağı izlenimi uyandırır. Ancak okuruna bu şekilde göz kırpan, ruhun dünyaya yeniden göçü üzerine onlara ilginç bir macera sunmayı vaat eden Ahmet Mithat, diğer yandan da “Yahut İstanbul'da Neler Olmuş” ifadesiyle romanının ayakları bu dünyaya basan, İstanbul'da geçen “gerçekçi bir anlatı” olduğunu belirtmekten de kendisini alıkoyamaz. Böylece, hem geleneğin olağanüstü tarzdaki hikâyelerine alışık okurları hem de anlatıda

<sup>2</sup> H. Harika Durgu, doktora tezinde Ahmet Mithat'ın gazete ve dergilerdeki edebi yazılarını, hikâyeye, roman ve tiyatrolarını analiz ederek yazarın edebiyat teorisine, edebiyat eleştirisine ve tarihine yönelik görüşlerini ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar. Ahmet Mithat'ın görüşleri hakkında daha kapsamlı bilgi edinmek için bkz. Durgu, 2008.

<sup>3</sup> Dönemin okuma alışkanlıkları için bkz. Strauss, 2008: 1-49 ve Andı, 1993: 11-18.

"yaşanılan gerçek dünyayı" betimleyen yeni tür romanı görmek isteyen okurların ilgisini çekebilecek, geniş bir kitleye seslenen bir roman yazmış olduğunu belirtmiş olur. Ayrıca birbirine karşıt görünen bu iki ifade tarzı arasındaki "yahut" bağlacı Ahmet Mithat'ın bir yazar olarak kendi kararsızlığını da ortaya koyar; geleneksel mevzuları ve anlatı tarzını tamamen geride bırakabilmek ile yeni, gerçekçi roman türünde yazabilmek. Ama yazar, ikisinden de vazgeçemez ve sonuçta iki tarza da yakın kararsız bir anlatı ortaya çıkar ve roman "Dünyaya İkinci Geliş 've' İstanbul'da Neler Olmuş"a dönüşür.

Romanına bir "başlangıç" bölümüyle giriş yapan yazar, bu bölümde "dünyaya öbür geliş" ifadesinin "aklen hüküm götürür bir tarafı olmadığını" söyler ve ardından ekler: "Fakat bir kere tarihimizi nazar-ı dikkate alıp da İstanbul'da neler olmuş, neler geçmiş idüğine dikkatlice bakarsak dünyaya öbür geliş ve ikinci geliş diye söylenen sözün hükmen medlûlünü bulabiliyoruz. Nasıl ki ben buldum. Tahirine şürû' eylediğim vak'a bir zatın dünyaya ikinci gelişini tasvir edecektir." (Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, 2000: 3) Bu ifadelerle en azından günümüz okuru modern bir fantaziyle karşı karşıya kaldığını sanabilir çünkü okuru, "gerçek hayatta" yaşanması imkânsız bir olaya, dünyaya ölümden sonra yeniden gelişe dair yazarı tarafından inandırıcılığı garanti edilen bir hikâye beklemektedir. Yazar, hikâye okunduğunda herkesin kendisi gibi bu akıl almaz olaya inanacağına son derece emindir. Ahmet Mithat, romanlarının başına genelde roman anlayışını anlattığı mukaddimeler ekler. Bu romanda buna mukaddime adını vermemiş, "başlangıç" olarak adlandırmış ve anlatacağı garip gibi görünen hikâyeye güvenilmesini istemiştir. Aslında fantazilerin dünyası da böyledir; fantaziler de okurdan, okuma süreci boyunca anlatılanlara inanmasını bekler. Ancak bu beklenti "kendinizi benim güvenli rehberliğime bırakın" diyen bir tanrısal anlatıcı tarafından değil; kurgunun iç mantığıyla sağlanır. Bu tarz her şeyi bilen, yöneten tanrısal anlatıcı, anlatıyı fantaziden uzaklaştırıp olağanüstüye yaklaştırır. (Todorov, 2004: 47; Jackson, 2003: 154-159)

Anlatı dünyasındaki zaman, III. Selim dönemidir. Her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcı, padişahın yaptığı yeniliklere tepki gösterenleri, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından korkanları eleştirerek başlar hikâyesine. İstanbul'da durumlar biraz karışıktır. Güç dengelerinin sürekli değiştiği bir ortamda kimse kendini güvende hissetmez ve imkânı olan kişiler neler olup bittiğini öğrenebilmek için etrafa casus salar. İşte hikâyenin kahramanı Osman Bey'in babası Veysel Efendi de hadımı Arap Mesut Ağa'yı muhbirlik işi için kullanır. Bu şekilde anlatı, dönemi yansıtan atmosferiyle son derece sıradan bir şekilde başlar. Mesut Ağa'nın muhbirlik görevini icra etmek için gittiği Meddah İsmail'in evinde duydukları ise anlatının havasını değiştirmeye başlar. İsmail "son derece tuhaf" bir şey anlatacağını söyler. Anlatacağının "sahih bir masal" olduğunu vurgular. İsmail, kibar bir esirci tellal sıfatıyla cariyeye beğenmeye gittiğini ve eşsiz güzellikte Çerkez bir kızla karşılaştığını anlatır. Siyah benli bu Çerkez kızının tarifi karşısında şaşakalır Mesut Ağa. Anlatıcı burada, okurlarına dönerek "Şimdi siz dersiniz ki Mesut Ağa, bu cariyeyi tanıdı mı?" (Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, 2000: 7) diye sorar ve bu soruyu cevaplamaz. Böylece anlatıcı, tanrısal kimliğinden sıyrılmaya, okurla eşit bir yolda ilerlemeye çalışır. Fakat anlatının pek çok yerinde bu eşitlik korunmaz ve anlatıcı tanrısal kimliğine sık sık bürünür. Mesut Ağa'nın tuhaf tepkilerinden anlaşılır ki Mesut Ağa, cariyeyi bir şekilde tanımaktadır. Bunu açıkça dile getirmeyen anlatıcı, anlatıya gizemli bir hava katar fakat bu gizem çabuk çözülür; cariyeye, Osman Bey'in sevdalandığı Nergis'tir. Nergis, bir entrika sonucu Osman Bey'in yaşadığı konaktan uzaklaştırılmış, esircilere verilmiş ve Osman Bey'e Nergis'in öldüğü söylenmiştir. Osman Bey bu yüzden acılar içindedir. Ancak anlatı, çözülen gizemin yerine hemen bir yenisini koyar. Kızın Nergis olduğunu bilen Mesut Ağa, durumu oğlu gibi sevdiği Osman Bey'den gizler. "Bu kıymetli hınzır [Nergis] sağ kalırsa benim başımın kesildiği gündür, dünyadan vücudu kalkarsa benim de canıma kıydığım gündür." (Ahmet Mithat,

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, 2000: 11) Mesut Ağa'ya ait bu cümleler karışık bir ilişki ağının varlığını ortaya koyar. Nergis'in yaşaması demek Mesut'un ölümü demektir. Diğer yandan da Mesut, Nergis'in ölümü halinde kendi canına kıyabilecek kadar çok sever Nergis'i. Okur, korku, tehdit ve büyük bir sevginin söz konusu olduğu gizemli bir ilişkiyle karşı karşıyadır. Bir yandan da anlatıcı, okuru alttan alta Mesut'a karşı doldurmaktadır. "Taş yürekli Arap acaba kızcağıza ne yaptı?" (Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, 2000: 11) Anlaşılır ki bu hikâyede Mesut "kötü"dür. Zaten sürekli vurgulanan "kapkara" teniyle de kötülüğü açıktan açığa sembolize eder. Böylece anlatı, iyiler ve kötüler mücadelesine dönüşecek, fantaziden daha çok olağanüstü masal formatında, geleneğe daha yakın bir hikâye şeklinde ilerleyecektir. Ancak, olağanüstü masalın özelliklerinin yanı sıra anlatıyı masaldan uzaklaştıran, "tuhaflaştırın" bazı özellikler de vardır. Nergis'in konaktan ayrıldıktan sonra bir süreliğine kaldığı eve "Babalı Arap" gelir. Babalı Arap tuhaftır; "marsık gibi zebellâyî" bir şeydir. Evde toplananların çeşitli sorularına "peri"lerden aldığı cevapları ileten Babalı Arap'ın bu tuhaflığını kimse sorgulamaz. Anlatıcı, Babalı Arap'a dair üst üste o kadar çok entrika sahnesi anlatır ki okur, bir an için kendisini başının sürekli döndüğü, tekinsiz kişi, ortam ve olayların peş peşe aktığı gerçekçi bir anlatımın uzağında tuhaf bir anlatı içinde bulur. Ortamı tekinsiz kılan, her şeyin sorumlusu, her entrikanın altından çıkan daima Arap Mesut'tur; her kötülüğün kaynağı odur.

Bu arada anlatının "gerçekçi" ayağı da ilerlemeye devam eder. Dönemin atmosferi verilmeye çalışılır; "tanzimat-ı askeriye ve ıslahat-ı cedîde"ye tepkiler artmış, her taraf casus, fitne ve fesatla dolmuştur. Ama Osman için dış dünyada olup bitenin hiçbir önemi yoktur. İşte anlatı bundan sonra fantaziye daha yakın bir tonda ilerlemeye başlar. Osman'ın ısrarları karşısında Nergis'in bu dünyada değil, ahirette olduğunu söyleyen Mesut şaka yapmadığının altını çizer. "Ben Nergis'i ahirete gönderdim, ahirete beyim, ahirete. Orda güneş doğmaz, ay doğmaz. Gökyüzü yoktur, yıldızlar görünmez. Bağ, bahçe seyr-i seyran yoktur. O ahiret o kadar korkunç bir ahirettir ki insan kendisinden başka bir vücut, yüreğinin çarpıntısından başka hareket, ciğerinden çıkan ah, can-gahından başka ses seda duymaz." (Ahmet Mithat, 2000: 25) Nergis'in bulunduğu yerin böyle betimlenmesi son derece ilginçtir. Nergis ölmüştür fakat bu dünyaya benzemeyen bir yerdedir. Bulduğu yer "korkunçtur." Ölmeden İslam inancına göre ölümlerin gittiğine inanılan yere gönderilmiştir. Tabii ki ölmeden ahirete gitmek imkânsızdır ve anlatı bunu imkânli hale getirmez; ancak öyle bir yere kapatılmıştır ki Nergis, bu yer, bu dünyaya ait bir kelimeyle adlandırılmayacak kadar tuhaftır. Olanaksız bir mekân bu dünyanın içinde yaratılmıştır. Işık yüzü görmeyen, yalnızlığın ve karanlığın hâkim olduğu bu korkunç yerin neresi olduğunu sormak yerine Osman, her ne pahasına olursa olsun oraya gitmek istediğini söyler. Sevdiği için bu dünyadaki yaşamından vazgeçer. Lalası Mesut'un "Oraya gidersen bir daha bu dünyaya gelemezsin." (Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, 2000: 25) uyarılarına rağmen Nergis'in yanında olmaya karar vermiştir. Bu bağlamda, Ahmet Mithat, tıpkı geleneğin efsanevi aşk hikâyelerindeki gibi araya büyük engellerin girdiği büyük bir aşkı onu edinmiştir.

Birkaç gün içinde Osman ortadan kaybolur. Osman'ın Nergis'e gidiş yolu anlatıdaki tekinsiz atmosferi destekler niteliktedir. Osman ile Arap, Nergis'e gitmek için Üsküdar mezarlığından geçerler. İkiside kadın kılığındadır. Orada kendilerine musallat olan iki Yeniçeri'ye Arap, kendisinin bir Babalı Arap olduğunu, kendilerini rahat bırakmazlarsa ikisinin de "kanını içebileceğini" söyler. "Ortadan kaybolma", "bilinmeyen, korkunç bir yere yolculuk", "mezarlık", "kan içme" gibi korku motiflerini kullanan anlatıcı, belki de anlatının sürüklendiği bu tekinsiz atmosferden rahatsız olduğu için "Hadi başka şeyler dinleyerek

kendimizi eğlendirelim." (Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, 2000: 28) önerisinde bulunur ve Arap'la ilgisi olan bir bahçıvanın, Tüysüz Mehmet'in hikâyesini anlatmaya başlar. Anlatıda Arap'ın kişiliğini aydınlatmaya yarayan küçük olay ve kişilere zaten sık sık rastlanır. Onlar Arap'ın ortalık karıştırıcı kimliğini daha da görünür kılmak, onun kötü bir insan olduğunu pekiştirmek için vardır.

Bu arada bir yandan da Osman'ın ahirete yolculuğunun ne kadar garip bir yolculuk olduğu anlatıcı tarafından sürekli vurgulanır. "Zavallı Osman artık ahirete gidiyor. Dünya ile ne alışverişi kalacak?" (Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, 2000: 30) Okur, devamlı bir merak içinde bırakılır; gözleri bağlı Osman'ı nasıl bir yer beklemektedir? Dünyayla ilişki kurmadan nasıl yaşayabileceklerdir? Belli ki Osman ve Nergis için bu dünya içinde bambaşka bir dünya yaratılmıştır. Birbirini seven iki genç için yaratılan pembe bir dünya değildir bu. Osman, "karanlık", "hiçbir ziya alâmeti görmeyen" bir yere getirilmiştir. Burası ancak bazen küçük bir delikten öğle vakti azıcık güneş gören, ucu bucağı, hiçbir kurtuluş yolu olmayan "örümcek" şeklinde bir mağaradır. Nergis'le Osman'ın yiyecek, içecek gibi temel ihtiyaçları Mesut tarafından belirli aralıklarla sağlanır. Nergis'le onca zaman baş başa kalmalarına rağmen Osman, Nergis'e neden burada olduklarını uzunca bir süre sormaz. O, bu haliyle içinde bulunduğu tuhaflığı sorgulamayan, yaşadıklarına şaşırmayan, merak duygusundan yoksun bir masal kahramanı gibidir.<sup>4</sup>

Osman ile Nergis neden bu denli karmaşık bir deneyim yaşar? Anlatı, bu soruya da yanıt verir: "İşte dünyada korku denilen şeylerin hepsinin boş olduğunu anladık." (Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, 2000: 58) Bu açıdan bakıldığında olağanüstünün işlevi okuru korkularla yüzleştirmektir. Ancak bu yüzleşme, okurun bastırılmış olduğu birtakım karmaşık temelleri olan korkularıyla yüzleşmesinden farklıdır. İki karakterin daha çok olağanüstü bir atmosferde psikolojik durumlardan değil daha somut nedenlerden kaynaklanan anlık korkularla baş etmesi; onların olgunlaşması, aşklarının her türlü engel karşısında güçlenip devam etmesi içindir. Bu olgunlaşma hemen meyvesini de verir zaten.

Mağarada hızlı da olsa geçen beş senenin anlatıyı gerçeklerden uzaklaştırdığını farkına varan anlatıcı hemen İstanbul'a, "gerçek dünyaya" döner. İstanbul'da önemli olaylar yaşanmıştır; anlatıcı, iyice yoldan çıkan Yeniçerilerin Nizam-ı Cedid'i ortadan kaldırmak için yaptıklarını anlatır. Anlatıcı, verdiği bilgilerle yetinmeyerek okurlarına ister Cevdet Tarihi'ne isterlerse Âsım'a başvurmalarını önerir. İşte anlatıcı için anlatının "İstanbul'da Neler Olmuş" kısmının gerçekliği bu derece önemlidir. O, yaşananları aynen aktardığını bilmesini ister. Bu bilgiler yazara göre daha "nesnel" anlatılar olan tarihlerden kontrol edilebilir. Ama anlatıcı, çok da detaya girmez çünkü onun anlatısının bir kısmı bu gerçeklerden çok uzak, hayalle belirlenen bir rotada ilerler. O, bir tarihçinin değil, edebiyatçının anlatıcısıdır hem de ne kadar inkâr etse de geleneğin zorlu aşk maceralarını anlatan hikâyelerinden beslenen bir edebiyatçının.

Zor koşullar altında, ışıktan ve diğer pek çok yaşamsal şeyden mahrum kalarak uzun yıllar sağlıklı bir biçimde hayatta kalmak hem de bunu küçük bir çocukla başarabilmek ve okuru da bunun başarılı olduğuna ikna edebilmek gerçekçi bir anlatının yapabileceği bir şey değildir. Tüm güçlülere rağmen mutlu sona tesadüflerin yardımıyla ulaşan, kendilerine kötülük yapanı cezalandıran kahramanlar ancak olağanüstü anlatılarda olur. Ancak anlatının bir olağanüstü anlatı gibi seyretmemesi, her şeye rağmen gerçekliğe tutunmadaki ısrarı Ahmet Mithat için olağanüstünün gerçeklik adına araçsallaştırıldığını gösterir. Hikâyelerini okuru

<sup>4</sup> Masal gibi olağanüstü türlerde anlatı içinde olana bitene ne okurlar, ne anlatıcı ne de karakterler şaşırır. Bkz. Rabkin, 1979: 20-21.



eğitmek, ona “doğru ve ahlaklı” olanı öğretmek için yazan Ahmet Mithat, anlatının sonuna eklediği “hatime” bölümünde her hikâyeden hikmet beklenildiğini söyler ve kendi hikâyesinin hikmetinin okurlara, menfaatleri uğruna Mesut gibi bin bir dalavere çevirenlerin er geç cezaya uğrayacağını hatırlatmak olduğunu söyler.

Vladimir Propp’un “Bir kötülükle ya da bir eksiklikle başlayıp ara işlevlerden geçerek evlenmeye ya da düğümü çözme olarak kullanılan başka işlevlere ulaşan her gelişmeyi biçimbilimsel açıdan olağanüstü masal diye adlandırabiliriz. Bitiş işlevi, ödüllendirme, aranan nesnenin edinilmesi ya da genel kötülüğün giderilmesi, izleme sırasında yardım ya da kurtarma, vb. olabilir.” (Propp, 1985: 121) değerlendirmesi düşünüldüğünde *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş*’un masala daha yakın bir anlatı olduğu açıktır. Ancak, burada birbirini seven iki kişi uzak düşmemiş, ayrı ayrı yerlerde acı çekmemişlerdir. Onların kavuşması daha anlatının en başında gerçekleşir. Tüm zorluklara birlikte göğüs gererler. Onların zaman dışı yaşamı, akıl almaz maceraları, sonunda mutluluğa kavuşmaları, kötünün cezalandırılması anlatıyı masala yaklaştırırken, zaman zaman oluşturulan korku, gizem ve tekensiz atmosferin varlığı anlık da olsa fantaziyi imler. Bu yönüyle Ahmet Mithat, dönemin tüm yazarlarının “olağanüstü içeriği ve çocukça anlatımından” dolayı küçümsediği *Muhayyelât*’ın istemeden de olsa takipçisi olmuş, belki de hemen yanı başında duran bu eser gibi çok okunmak için olağanüstüden yararlanmıştı.

### **Eğlendirse de Olağanüstü Sonunda Delirtir: Çengi**

Ahmet Mithat, 1877’de “İstanbul’da Bir Don Kışot”, “Âşık Peder”, “Vur Patlasın Çal Oynasın” ve “Vur Patlasın Çal Oynasın Âleminin Ertesi Günkü Pişmanlığı” olmak üzere dört bölümden oluşan *Çengi* adlı bir roman yazar. Aslında roman, diğer 19. yüzyıl sonu Osmanlı yazarlarınıninkiyle çok benzer bir konuyu işler. Kısaca, düşünmeden, hesapsızca para harcamanın, mirası eğlence uğruna tüketmenin sonunda sefil bir hayat sürmeyi kaçınılmaz kıldığını iç içe geçmiş birçok hikâyenin sonucu olarak anlatır. Bunun yanı sıra *Çengi* aracılığıyla Ahmet Mithat, başta *Muhayyelât* olmak üzere olağanüstüye, sınırsız bir hayal gücüne yaslanan geleneksel anlatıları olumsuz yanlarını göstererek parodize eder.

Romanlarının sayısı giderek artan ve artık belli bir okur kitlesi edinen Ahmet Mithat, belki de bu durumun verdiği güvenle teorik yazılarında yaptığı eleştiriye bu romanıyla doğrudan kurmacanın içinden yapar. Okur, yazarın fikirlerini beyan ettiği mukaddimesini sıkıcı bulup atlayabilir ama kurmaca özellikle de *Çengi* gibi eğlenceli anlatılanları baştan sona kadar keyifle takip eder. İşte Ahmet Mithat *Çengi* ile bu eğlenceli görüntüsünün ardında cesur bir işe girişir; geniş kitlelerin sadece okuduğu geleneksel hikâyeleri değil, bu hikâyelerden hoşlananların okuma alışkanlığını da eleştirir. Bunu yaparak da olağanüstü kurmacalarla dalga geçer. Olağanüstü kurmacaların ne denli “zararlı” olabileceğini abartılı bir dille anlatır.

Ahmet Mithat’ın cinli, perili, tılsımlı olağanüstü hikâyeleri okumanın kişiye hiçbir şey kazandırmadığını aksine kişiyi gerçeklerden uzaklaştırarak sersemlettiğini, komik duruma düşürdüğünü gösterdiği anlatısını bu tarz hikâyelere alışık bir kitle için kaleme aldığı açıktır. Zaten “İstanbul’da Bir Don Kışot” adlı birinci bölümde hikâyelerin sadece seçkinler için yazılmadığını söyler. (Ahmet Mithat, 2003: 9) Don Kışot nasıl şövalye hikâyeleri okuyarak zıvanadan çıkmışsa İstanbul’da da Daniş Çelebi okuduğu cinli, perili, gerçeklerle alakası olmayan hikâyeler yüzünden delirme noktasına gelmiştir. Daniş Çelebi’yi delirten sadece bu hikâyeler değildir; onu bu hikâyelerle büyüten ve kendisi de tılsım işi içinde olan ve daha beşikteyken oğlunu cin, peri hikâyeleriyle büyüten annesi Saliha Hanım’ın da Daniş’in

trajikomik hayatında payı büyüktür. Anlatıcı hikâyesinin 1850'de, bulunduğu zamandan 15-20 yıl evvelki bir zamanda geçtiğini belirtir. Halihazırda efsuna, tılsıma, hurafeye gösterilen rağbetin derecesi düşünülürse bundan yaklaşık 20 yıl önceki ilginin ne denli büyük olduğunu okurlarının anlamasını ister. Eleştirilen sadece olağanüstüne dayanan hikâye sanatı değil, hurafelere, büyüye, doğaüstü güçlere inanan cahil insanlardır da. Bilimsel bilgiye dayanmayan böyle bir yaşam biçimini düzeltmek yerine olduğu gibi konu edinen yazarlar ve hikâyeleri de *Çengi*'nin eleştirel söyleminden nasibini alacaktır.

Ancak hurafelere ve doğaüstü güçlere inanmayan ve inanılmaması gerektiğini savunan anlatıcı, şaibeli bir kişi olan Saliha Hanım'ın Yeşilköy'de define bulduğuna dair söylenti konusunda "Bunun doğruluğunu bilemeyiz." (Ahmet Mithat, 2003: 13) yorumunda bulunur. Söylentilere göre Saliha Hanım cinin büyülediği bir kızı okuyup üfleyp huzura kavuşturmuş ve konuşturmaya başlamıştır. Definenin yerini de kız aracılığıyla konuştuğu cinden öğrenmiştir. Anlatıcı anlatının bugününde bile bu olaya inananların yüzde seksen civarında çoğunluk olduğunu söyler; matematiksel bir açıklamada bulunur. Ayrıca, Avrupa'nın üst tabakasında da bu tarz hikâyelere inanıldığını ekler. Bu tarz hikâyeleri eleştirmek ve inandırıcılığını yıkmak için bir hikâye kaleme alan anlatıcının bu tavrı ilginçtir. Saliha Hanım'ın hikâyesine inanmanın komikliğini göstermesi beklenirken o, hikâyenin doğru da olabileceğini sezdirir, hatta "Avrupalı elitler bile böyle hikâyelere inanırken biz niye inanmayalım" der gibidir. Böylece anlatıcı, yıkmaya çalıştığı olağanüstünün evrensel cazibesine kapılmaktan kendini alamaz. Alışılmışın dışında, alternatif hikâyelerin okurların dikkatini çektiğinin farkındadır ve bunu kullanır.

Danış Çelebi, okuduğu geleneksel hikâyelerden en çok *Muhayyelât*'ın etkisi altındadır. *Muhayyelât* gerçeğe benzer hikâyeler yazma hedefiyle yola çıkan, yeni tür roman için pazar ve okur kitlesi yaratmaya çalışan Osmanlı yazarlarının, eski tarz hikâye etme geleneğini yıkmaya çalışırken en çok eleştirdikleri eserdir. Ayrıca *Muhayyelât* geniş kitlelerce okunmuştur; bu yüzden de roman yazarları için tehlike arz etmektedir. *Muhayyelât*, eğlenceli ve çekici niteliği, yer yer fantaziye de kayan olağanüstü içeriğiyle gerçekçi roman türünün önünde engeldir. Ama Ahmet Mithat, tehlikenin asıl okur için olduğunu göstermeye çalışır; *Muhayyelât* gibi eserleri okumak Danış Çelebi'nin başına geldiği gibi kişinin delirmesine, toplum tarafından alaya alınmasına, ötekileştirilip dışlanmasına, hatta ölümüne bile sebep olabilir. Bu toplum, zaten eğitim olanaklarından yoksun, hurafelerle yaşayan bir toplumdur. İnsanların çoğu, kurmacayla gerçeği ayırabilecek seviyede değildir. Böyle insanların oluşturduğu bir toplumda sırf hoşça vakit geçirmek için, gerçeklerden bahsetmeyen, imkânsız hayallere ve olağanüstü maceralara dayanan *Muhayyelât* gibi eserler yazmak o toplumu yıkmak demektir.

*Muhayyelât* gibi hikâyelerin ne denli zararlı olabileceğini gösterirken Ahmet Mithat, bir yandan da *Muhayyelât*'tan beslenir. Metinlerarası göndermelerle onun konusunu kendi konusu haline getirmiştir. *Muhayyelât*'taki çeşitli motifleri kullanmış ve onun içeriğinden faydalanmıştır. (Danış Çelebi'nin *Muhayyelât*'ın kahramanlarından Şehzade Asil'in her türlü cini yenebilecek mührünün kendisinde olduğunu düşünmesi, Beykoz'da gittiği sıradan bir köşkü Şehzade Asil'in köşkü sanması, kendini Şehzade Nesil sanarak onun hikâyesini yaşaması gibi). Ahmet Mithat yıkmak istediği *Muhayyelât*'ın içeriğini romanına eklemeyerek kendi anlatısını da, küçümsediği *Muhayyelât* sayesinde ilgi çekici kılmış olur. Parodi perdesi altında Ahmet Mithat, aslında *Muhayyelât*'tan yararlanır; onun popülerliğinden faydalanarak kendi anlatısını daha da okunur hale getirir.

Kurmaca ile gerçeğin ayırımına varamayan, vehimler ve hayaller içinde yaşayan, kendisini okuduğu maceraların kahramanı sanıp o maceraları yaşamaya kalkan, anlatı dünyası ile gerçek dünyayı bir tutan, bu bağlamda da okuduğu şövalye romanlarının etkisiyle

gerçeklerden kopan Don Kişot'a dönüşen Daniş Çelebi, herkesin alay konusu haline gelir.(Parla, 2002: 84) Çevresindekiler onunla eğlenmek için bir oyun tertip ederler. Anlatıdaki bütün kişilerin, anlatıcının ve okurların gerçek olmadığını bildiği bir olay yaşanır. Daniş, kendisine Peri diye tanıtılan kıza âşık olur ve onun peri olmadığını Daniş'i kimse inandıramaz. Evlendiği bu kadın, "peri" olma özelliğini kullanarak Daniş'i istediği gibi kullanır; parasını eğlence âlemleri için tüketir. Annesini kaybettikten sonra Peri'nin iyice tesiri altında kalan Daniş nihayet dadısını dinler ve Peri'yi öldürmeye karar verir. Ancak Peri ustalıklı bu ölüm tuzağından kurtulur ve Daniş'in kendisi yerine dadısını öldürmesini sağlar. Çocuğunu da bırakıp evden kaçır. Tüm bunlar Daniş'in gözünü açıp olanı biteni fark etmesi yerine Peri'nin periliğine daha da çok inanmasına neden olur. "Kim bilir bu Peri bana ne kötülükler yapacak" korkusuyla on bir yıl evinden çıkmaz ve sonunda delirerek intihar eder. Olağanüstüyü kötülemek için olağanüstüyü kullanan, böylelikle de daha ilginç bir hikâye sunan anlatımın kalan üç hikâyesinin konusu yine geleneksel anlatılarına benzer: İki sevgilinin zorluklardan sonra kavuşması. İkinci hikâyenin atmosferi tuhaftır; çirkin bir Arap kadınıyla yaşayan, onun dışında İstanbul'da hiç kimseyle ilişki kurmayan, evinden dışarı çıkmayan, gizemli Canberd Bey 'i, onun kızına duyduğu saplantılı sevgiyi ve dış dünyadan habersiz yaşayan kızı Melek'in koca ve cini aynı şey sanmasını anlatır. Kalan son iki hikâye ise mutlu sonları dışında klasik Tanzimat dönemi hikâyelerinin özelliklerini taşır.

Sonuçta *Çengi*, sıra dışı içeriğiyle tuhaf bir romandır. Her ne kadar ihlal edici bir yaklaşımla, tabuları yıkmak amacıyla olmasa da son derece ilginç motifleri kullanmıştır: Ensest, bastırılmış cinsellik, delirme ve intihar. Daniş Çelebi de, Canberd Bey de, yaşadığı gösterişli hayatı artık kaybeden Sümbül de aynı sonu paylaşır: Delirme ve intihar ederek hayatlarına son verme. Hepsinin de hastalıklı ruh halleri vardır. Daniş Çelebi zaten aklını çoktan yitirmiş, gerçekle hayalin farkını anlayamayan bir delidir. Canberd Bey, kimseyle ilişki kurmayan, kızına saplantılı bir sevgi besleyen, onu kaybedince de aklını kaçıran bir adamdır. Sümbül ise her türlü aşırılığı yaşayabilecek kadar gözü kara bir kadındır. Hayatına sayısız erkek sokar, hatta öz oğlunun kendisine âşık olmasına bile izin verir. Başka türlü, "sıradan, normal" bir hayat yaşayamayacağını anladığı, artık yaşlanmaya başladığı anda da intihar eder. Tüm bu karakterler "farklıdır", toplumdan dışlanmış, ötekileştirilmiş karakterlerdir. Çevrelerindeki insanlar tarafından ya Daniş Çelebi gibi küçümseme görürler ya Canberd Bey gibi hiçleştirilirler, yok sayılırlar ya da Sümbül gibi aşırı ilginin kurbanı olurlar. Böylece *Çengi*, ilk bakışta *Muhayyelât* gibi cin, peri, büyü olaylarını içeren olağanüstü, imkânsız, abartılı maceralarla örülü hikâyelerin artık okunmaması gerektiğini ibret verici bir örnekle öğütlemek için yazılmış görünmektedir. Ama parodi ettiği hikâyeleri kullanarak kendi de bir parça olağanüstünün çekiciliğine kapılmaktan geri duramayan değişik bir Ahmet Mithat anlatısı olarak kendini gösterir.

### Gerçek Olağanüstünün Maskesini Düşürür: *Cinli Han*

Ahmet Mithat, 1885'te *Cinli Han*'ı yazar. Eser, adıyla akıldışı, olağanüstü varlıkların olduğu insanlara ait bir mekânın hikâyesini anlatacağını daha en baştan belli eder. Ahmet Mithat, *Çengi*'yle kovmaya çalıştığı cinleri yeniden mi anlatı dünyasına sokmak istemektedir? Yazar, romanın *mukaddimeciğinde* hiç de öyle bir niyeti olmadığını söyler. "Bir Cuma günü Köprü'den Beykoz'a giderken şu hikâye-i garibenin esasını vapur içinde, bir dostumdan işittim ve esas-ı hikâyeyi hakikaten, karilerime arza şayan olacak derecelerde garip ve latif bulduğumdan, romancılık sanatı nokta-i nazarınca nevakısını ikmal ederek, ber-vech-i ati sevgili karilerime arz ve takdime cesaret aldım." (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 4) Okurlarına, olağanüstü, gerçek ya da akıldışı bir hikâye anlatmayacağını, aksine anlatacağı

hikâyenin gerçek hayattan olduğunu bildirir. Ama bu hikâyenin gerçekliğinin yanı sıra iki önemli özelliği daha vardır: Hikâye "garip" ve "latiftir." Böylece Ahmet Mithat, aslında o çok vurguladığı, hakikatlerle dolu, gerçeğe benzer roman anlayışına o kadar da sadık kalmadığını gösterir; çünkü bu önsözde söylediği gibi gerçek hayat ancak garip ve latifse onun hikâyesine konu olabilir. Sıradan, gündelik, herkesin başına gelebilecek olay ya da durumlardan daha çok tuhaf, değişik, daha ilginç konular anlatılmaya değerdir. Ahmet Mithat, sanki bu tavrıyla hayatın kendisinin ne kadar olağanüstü olduğunun farkında gibidir; bir romancı olarak o, hayatın olağanüstüleştiği anları yakalayacak ve bu anları anlatı dünyası aracılığıyla okurlarıyla paylaşacaktır.

*Cinli Han*'da olaylar Fransa'da geçer. Mekânın ve kişilerin yabancı olması Ahmet Mithat'ın bilinçli bir tercihi gibi durmaktadır. Evet, okurlarına "garip" bir hikâye anlatacaktır ama bu garip hikâye hayattan kaynaklanmaktadır. Yani, okur onun hikâyesini dış dünyadan bağımsız bir biçimde, oturduğu yerden hayaller uyduran geleneksel hikâyecilerin hikâyeleriyle karıştırmamalıdır. Bu, yeni tarz roman türünde bir eserdir ve gelenekle arasına mesafe koymak isteyen yazar hikâyesini başka bir coğrafyada kurgular. Onun hikâyesi okurların alışık olduğu sıradan cin, peri hikâyesi değildir; anlatının başkarakteri de olaylara alışık olduğumuz geleneksel kahramanların tepkisini vermez. Böylece bu anlatı, mekânın ve karakterlerin yabancı olması Türkçe edebiyatta korkuyu genellikle modern hayattan uzak tutarak ev içinden irak, "öteki" mekân ve kişilere atfetme eğiliminin de ilk örneğini verir.

Zaten hikâye, "gerçekçi" bilgilerle başlar. Anlatıcı, olayların geçtiği dönemin Fransa'sında askerliğin, askere giden erkeklerin sevgilileriyle ilişkilerinin nasıl olduğunu anlatır. Hikâyenin merkezindeki konu askere gitmek üzere olan yirmi yaşındaki Salpêtre ile on sekiz yaşındaki Josêphine arasındaki aşktır. Okur, yine alışık olduğu bir aşk kurgusuyla karşı karşıyadır: Birbirini seven iki genç önce ayrı düşerler, çile çekerler, en sonunda da kavuşurlar. Bu kurgu, yine olağanüstü masal biçiminin yeni tür roman biçiminde hâlâ birtakım yeni özellikler -zaman ve mekânın belirli olması, anlatı üslubunun gerçekçi olmaya çalışması gibi- edinmesine rağmen devam ettiğini gösterir.

Salpêtre'in askerde olmasını fırsat bilen kötü adam Monsieur De Laroche Josêphine'e âşık olur. Anlatıcı onun Josêphine'e nasıl âşık olduğunu şu şekilde tarif eder: "Bazı kocakarı masallarında Yemen padişahının oğlu Hint padişahın kızı hakkında birtakım medayih işitmekle âşık olduğunun hikâye edilmesi gibi yalnız Josêphine hakkında söylenen bazı sözleri işitmekle âşık olmuştu." (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 17) Bu satırlar aracılığıyla anlarız ki, Ahmet Mithat için hayatın olağanüstü yanlarını hikâyeleştirmek mümkün olduğu gibi hikâyelerde olağanüstü görünen durumlar da gerçek hayatta gerçekleşebilir. Kocakarı masallarını onun kadar yıkmak isteyen bir yazarın hikâyelerinde hâlâ onlardan besleniyor olması, hâlâ olağanüstü motiflere rağbet göstermesi bu yıkımın pratikte teorideki kadar kolay olmadığını bir kez daha göstermektedir. Ayrıca olağanüstüden beslenmek Ahmet Mithat'ı okuru istediği yönde dönüştürmek, gerçeğe sevk etmek için araçsal bir önem de taşımaktadır.

Kötü adam, Josêphine'i entrikalarla örülü bir plan yaparak kaçırır. Askerden dönen Salpêtre'e ise Josêphine'in gönüllü olarak kaçtığı söylenir. Hikâyeyi olağanüstüleşme açısından ilginç kılan özelliği ise bundan sonra başlar. Salpêtre, yağmurlu bir Şubat günü etrafta "Cinli Han" olarak şöhret yapmış, terk edilmiş, yıllardır insanoglunun uğramadığı eski bir binaya sığınır. Dışarıda şiddetini arttıran yağmur, binanın terk edilmiş havası, hana girdiklerinde Salpêtre'in atının bile ürkmeye başlaması, hanın içinde binlerce karganın, baykuşun olması ve onların Salpêtre ile atını görünce ürkererek kıyametleri koparması, hikâyeyi aşkın atmosferinden alıp korkunun atmosferine taşır. Anlatıcı da devamlı olarak ortamdaki korkunun okurlara da geçmesi için uğraşır. Yağmurun gürültüsü bile hemen her satırda

ortamın ürkütücülüğünü şiddetlendirmek için anlatıcının sürekli vurgu yaptığı bir korku motifine dönüşür. Anlatıcı, okurlarına orada akrep, yılan, kertenkele gibi binlerce yaratığın olabileceğini de hatırlatır. Ama asıl tehlikenin geceyle beraber kendini göstereceğini söyler. Hava giderek kararmaktadır. Salpêtre'in bir başka odada bağlı olan atı tepinmeye başlar. Burada anlatıcı okurlarına, cin ve perilerin insandan ziyade hayvanlara görüldüğünü hatırlatır. Böylece bu gotik tarzı korku salan binayı, daha da korkunç hale getirecek doğüstü varlıklar ortamdaki tekinsizliği arttırır.

Okur bir korku romanının içinde olduğuna iyice inanmaya başlamışken ve Salpêtre'in bu korkutucu yerde dehşet saçan güçlerle nasıl başa çıkacağını merak ederken anlatıcı bu olağanüstü atmosferi bozmaktan yana bir tavır sergiler. Salpêtre'in ne kadar cesur ve akılcı biri olduğunu anlatmaya başlar. Cin, peri, nazar gibi inançların tamamen boş ve cehalet ürünü olduğunu söyler. Dışarıdan yapılan bu akılcı ve mantıklı açıklamalar ise anlatının olağanüstüden gerçekçiye dönüşmesine hizmet eder. Artık okur anlatıda, bu tarz hurafelerden kaynaklanan korkularla dalga geçileceğini ve onlara inanmanın ne kadar safdillilik olduğunun gösterileceğini fark eder.

Bir yandan da anlatıcı, okurun bir korku hikâyesi beklediğinin farkındadır: “ ‘Ya cinler’ mi dediniz? Ha! Vaki burası adıyla sanıyla Cinli Han ise de Salpêtre öyle cinlere filânlara kulak verecek adamlardan değildir. Onun itikadınca insanı en ziyade sürat ve dehşetle çarpan bir cin varsa o dahi on beş dirhemlik beylik tabanca kurşunudur. Canı kurşun yemek isteyen cin varsa çıksın meydana!” (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 48) Salpêtre, bir Daniş Çelebi değildir; okurun alışık olduğu cinlere, perilere inanan, onlardan ürkerek cesaretini kaybeden ve sonunda da tüm korkularının boş yere olduğunu bir kurtarıcı, uyarıcı sayesinde anlayan geleneksel kahramanlara benzemez. Zaten o, Osmanlı coğrafyasından değil, Ahmet Mithat'ın hâkim kılmaya çalıştığı gerçekçi romanın anavatanından, Fransa'dandır. Yaşadıklarına bir Fransız'dan beklenen tepkiyi verir. Halbuki betimlenen atmosferde Salpêtre eğer korksaydı, bu korku okuru yadırgatan bir şey olmazdı; aksine onun korkusu son derece insani ve doğal bir tepki olarak karşılanabilirdi. O, Daniş Çelebi gibi vehimlerin sarmaladığı, hayali birtakım olaylar yaşayan, doğru yönlendirilmeye muhtaç bir karakter değildir. Cesur olsun olmasın herkesi ürkütebilecek terk edilmiş bir mekânda, gerçekten korku saçan bir ortamdadır. Ama Ahmet Mithat, onun en ufak dozda da olsa korkuya kapılmasına müsaade etmez; çünkü o kendisine, hayatını hurafelere göre yaşayan, cinlere, perilere, tılsıma, büyüye inanan cahil Osmanlı halkını eğitime misyonu yüklemiştir. Bizlere cesaretiyle örnek olacak, bu tarz şeylerin gerçek olmadığını gösterecek “bizden olmayan”, acilen ona benzememiz gereken örnek bir karakter sunar. Böylece yazar, sadece hikâyelerdeki olağanüstünü değil; yaşamdaki olağanüstülükleri de yıkmaya çalışır; çünkü yaşamda bunlara duyulan inanç biterse anlatılar da başka meseleleri anlatabilecek hale gelir.

Ama madem yaşamda bu tarz olağanüstü durumlar var; ya da insanlar böyle şeyler olabileceğine dair inanç taşıyor ve de böyle garip olaylar latif ve ilgi çekici, o zaman romancı da olağanüstünü anlatısının malzemesi haline getirebilir. Ahmet Mithat'ın da yaptığı budur; okurların ilgisini çekebilecek tuhaf bir olayı hikâye etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Mithat gelenekle birleşir fakat konuyu hikâye ediş tarzıyla gelenekten ayrılır. O, olağanüstü malzemeyi alay konusu haline getirir; olağanüstü sanılan durumların hiç de öyle olmadığını gösterir. Olağanüstüne inandırmak yerine onu yıkmaya çalışır.

*Cinli Han*'ın hikâyesi ilerledikçe Ahmet Mithat'ın bu tavrı daha da net görülür; korku atmosferi iyice alaya alınır. “Cin efendiler! Siz bir misafire böyle mi ikram edersiniz? ...

Ha şöyle. Sizin için yerin altı üstü olmazmış! Benden uzak olunuz da isterseniz merkez-i arza kadar inip ateşler içinde hora tepiniz! Zaten siz dahi bir ateş değil misiniz?" (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 49) diyerek Salpêtre, ortamdaki "cinlerle", onların yaradılışlarıyla korkusuzca dalga geçer; onlarla eğlenir. Salpêtre'in cin diye konuştuğu şey "iki karış kadar boylu âdeta kuklaya benzer bir herif"tir. Tarifi anlatıdaki alaycılığa rağmen tuhaf olup okuru tedirgin eden bu yaratıkla Salpêtre kavgaya tutuşur. Salpêtre'in silahından çıkan kurşun yaratığa işlemez. Bu noktada okur, "Acaba anlatılanlar şaka değil ve bu tuhaf insan gerçekten bir cin mi?" yanılışına düşer; çünkü ölümlü insanoğluna kurşunun işlememesi imkân dâhilinde değildir. Zaten anlatıcı da okurlarına "Ey! Siz dahi korkmaya başladınız ya!" (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 53) diye seslenerek onların tedirginliğini daha da artırır. Fakat anlatıcı, bu tedirginliği hemen bertaraf eder; o imkânsız imkânlı hale getiren tekinsiz bir fantastik hikâyeye anlatmamakta ısrarlıdır. Bütün olan bitenin "mantıklı açıklaması" hemen yapılır. Ortada ne cin vardır ne de kurşundan etkilenmeyen bir ölümlü. Mantıklı açıklamanın yapıldığı anda da fantazinin sonu gelmiş demektir; okur sadece aksiyonu yüksek bir macera hikâyesi takip etmiş olduğunu anlar. Bu andan itibaren de anlatı başladığı yere; merkezi konusuna, aşka geri döner. Tesadüf odur ki Salpêtre'in sevgilisi o handa tutsaktır. Salpêtre sevgilisine kavuşur; böylece, cin gibi gerçek hayatta karşılaşılması mümkün olmayan doğaüstü bir varlığa inanmadığı, ondan korkmadığı, bu tarz inançların boş olduğunu, insanın cesaretiyle her şeyin üstesinden gelebileceğini gösterdiği için korkusuz Salpêtre ödüllendirilmiş olur.

Ahmet Mithat'ın kendisini temsil ettiği çok açık olan anlatıcı, cin tutmuş harabelerin dünyanın her tarafında bulunduğunu, insan ayağı basmayan her yeri cinlerin derhal istila ettiğini, rivayetlere göre cinlerin buldukları mekâna uygun bir şekle büründüklerini, mesela viran ibadethanelerde cinlerin aksakallı, bazı yerlerde kız kılığında, orman ve ulu ağaç diplerinde keçi gibi hayvan suretinde olduklarını söyler. Sadece terk edilmiş yerlerde değil kalabalıklarda bile cinlere rastlanabilir. Amerika gibi yeni mamur olan bir medeniyette bile cinler vardır. Bütün dünyada da cinlere dair korkunç hikâyeler anlatılır. Hikâyeleri dinleyen insanların da cinleri görmüş gibi "cin şerrinden emin görmeyerek hikâyât-ı vâkı'anın tesiriyle tüyleri ürperir." (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 52) "Cin korkusu insanların kulübunu bu kadar istila etmiştir." (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 53) İşte evrensel çekiciliği bu derece yüksek bir konudur cin konusu. Bunun farkında olan ve bu merakı olağan kabul eden Ahmet Mithat cinleri, bir aşk macerası anlatısının içine sokmayı hikâyesini daha okunası hale getirmek, sıradan aşk hikâyelerinden farklı kılmak için kullanmıştır. Ancak o, anlatısını cinlerle dolu olağanüstü bir korku hikâyesi haline getirmekten, insanların korkusunu besleyip güçlendirmektense böyle korkuların yersiz olduğunu göstermiş; ilk bakışta fantazi gibi duran anlatısını mantık ve akılcılığın yönetmesine izin vererek olağanüstünü ortadan kaldırmış, fantaziyi öldürmüştür. Mantıksal açıklamasında "Vehim neyi büyütürse cin dahi o surette zuhura gelir." (Ahmet Mithat, *Cinli Han*, 2000: 52) diyerek cinlerin psikolojik endişelerden kaynaklandığını, hatta bu konuda bilimsel bir yaklaşım için "Nevm ve Hâlât-ı Nevm" adlı kendi makalesine başvurulmasını tavsiye edecek kadar da ileri gider. Yani olayların sadece mantıkla çözüme kavuşmasıyla yetinmez; teorik bir açıklama da yapma ihtiyacı duyar. Böylece, adı fantastik olan bir anlatı hiç de fantastik olmayabilir, hatta fantastiği yıkmak ya da fantastikmiş gibi yapmak, fantastiği kullanarak "açıklamalı", tüm fantastik malzemeye rağmen gerçekçi olmak için yazılmış olabilir.

## Sonuç

19. yüzyıl sonunda akılcılığa, ilerlemeye ve gerçekliğe vurgu yapan modernleşme taraftarı yazarların romanları içinde Ahmet Mithat'ın bu üç romanı teoriden pratiğe, gelenekten moderne geçişin o kadar da kolay olamadığını, olağanüstüden beslenen bir hikâyeciliğin gerçekçi romana bir anda evrilemeyeceğini göstermiştir. Hem geniş bir okur kitlesine seslenmek hem de bu kitleyi modernleştirmek, eğitmek isteyen Ahmet Mithat'ın

anlatıları okurların ilgisini daha çok çekebilmek için onlara alıştıkları tarzdaki hikâyelerin dünyasını modern bir biçimde sunar. Yeni tür gerçekçi romanının barındırmaması gereken olağanüstüye geniş yer veren böylece Ahmet Mithat, olağanüstü ile gerçekçi romanın tuhaf melezişmesini örnekler. Onun romanlarında olağanüstü unsurlar kimi zaman aşk, entrika, komedi ve maceranın yanında okunabilirliği artıran, okuru daha çok cezp etmeye yarayan satış kaygılı bir tercih sebebi olurken kimi zaman da akıldışı, mantık karşıtı ve algılanamayan bir gerçekliğin imkânsızlığını kanıtlamak, gerçeğin gerçekliğini daha fazla vurgulamak için kullanılır.

O, romanın bir kusuru olarak gördüğü olağanüstünü kimi zaman okunabilirliği arttıran çekiciliğinden, kimi zaman da kendisini amacına ulaştırarak bir yol olarak gördüğünden tercih eder. Bu yüzden de Ahmet Mithat, romanlarında hem içerik hem de anlatım açısından gerçeklerden uzaklaşmış, olağanüstünün sınırlarında dolaşmıştır. *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, gerçeğe benzerlik ve olağanüstü arasındaki kalmışlığı; *Çengi*; olağanüstünü kötülerken yine olağanüstüleştiğini ve *Cinli Han* da olağanüstünü yıkmak, gerçeğin varlığını görünür kılmak için harcadığı büyük çabayı gösterir.

#### KAYNAKÇA

- AHMET MİTHAT (2003). *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, haz. Nüket Esen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- AHMET MİTHAT (2001). “Bir Gerçek Hikâye”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- AHMET MİTHAT (2000). *Cellat*, haz. Nuri Sağlam, Ali Şükrü Çoruk, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- AHMET MİTHAT (2000). *Cinli Han*, yay. haz. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- AHMET MİTHAT (2003). *Çengi*, yay. haz. Mustafa Miyasoğlu, İstanbul: Selis Kitaplar.
- AHMET MİTHAT (2001). “Çifte İntikam”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- AHMET MİTHAT (2001). “Dolaptan Temaşa”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- AHMET MİTHAT (2000). *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, yay. haz. Kazım Yetiş, Necat Birinci, M. Fatih Andı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- AHMET MİTHAT (2001). “Emanetçi Sıdkı”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- AHMET MİTHAT (2001). “Firkat”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- AHMET MİTHAT (1290/1874-1875). “Hikâye Tasvîr ve Tahrîri”, *Kırkanbar*, S. 4, s. 107-112.
- AHMET MİTHAT (2000). *Henüz On Yedi Yaşında*, haz. Nuri Sağlam, Kazım Yetiş, M. Fatih Andı, Ankara Türk Dil Kurumu Yayınları.

- AHMET MİTHAT (12 Temmuz 1312/24 Temmuz 1896). "Makale-i İntikaddiyye 3 (Mesâlik-i Edebiyye ve Emil Zola)", *Tercüma-ı Hakikat*, S. 5375, s. 3.
- AHMET MİTHAT (15 Temmuz 1312/27 Temmuz 1896). "Makale-i İntikaddiyye 4 (Mukayese-i Mesalik)", *Tercüman-ı Hakikat* S. 5378, s. 3.
- AHMET MİTHAT (2000), *Müşahadat*, "Karîn ile Hasbihâl", haz. Necati Birinci (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları).
- AHMET MİTHAT (2001). "Ölüm Allah Emri", *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- AHMET MİTHAT (5 Aralık 1887). "Roman ve Romancılık", *Tercüman-ı Hakikat*, S.2847, s. 2-3.
- ANDI, M. Fatih (1993). "Fenni Roman", *Dergâh*, C. IV, S. 37, s. 11-18.
- DURGU, H. Harika (2008). *Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- JACKSON, Rosemary (2003). *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge.
- PARLA, Jale (2002). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- PROPP, Vladimir (1895). *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: BFS Yayınları.
- RABKIN, Eric R. (1979). *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories*, Toronto ve Melbourne: Oxford University Press.
- STRAUSS, Johann (Güz 2008). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler, Neleri Okurdu?", *Kritik*, S.2, s. 1-49.
- TODOROV, Tzvetan (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Metis.