

162985

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TİFLÎ HİKÂYELERİNİN TÜRSEL GELİŞİMİ**

DAVID SELİM SAYERS

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Mayıs 2005

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

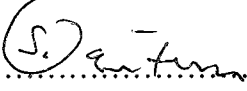
© David Selim Sayers



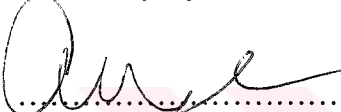
Burcu Meriç'e



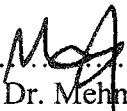
Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

  
.....  
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem  
Tez Danışmanı

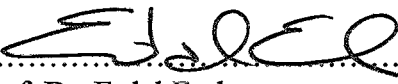
Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

  
.....  
Prof. Dr. Murat Belge  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

  
.....  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

  
.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

Tıflî hikâyeleri, çoğu örneği 19. yüzyıl İstanbul’unda basılmış mensur hikâyelerden oluşan bir yapıtlar grubudur. “Tıflî Hikâyelerinin Türsel Gelişimi” adlı çalışmamızın savı, Tıflî hikâyelerini tarihsel bir oluşum, gelişim ve yokoluş süreci bağlamında ele alırsak başlı başına bir edebî türle karşılaşacağımızdır. Şu an bilinen külliyatı “Bursalı’nın Kahvehanesi”, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, *Hikâye-i Tayyârzâde*, “Hikâyet” (Sansar Mustafa hikâyesi), *İki Birâderler Hikâyesi*, *Letâ’ifnâme*, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi* ve “Tıflî Efendi Hikâyesi” metinlerinden ve bu metinlerin farklı versiyonlarından oluşan Tıflî hikâyelerinin zaman içinde birçok değişim geçirdiği gözlemlenmektedir. Bu değişimler, burada farklı başlıklar altında, karşılaştırmalı bir biçimde ve hem Osmanlı tarihiyle, hem de edebiyat kuramıyla ilgili diğer kaynakların ışığında değerlendirilmiştir. İlk olarak, hikâyelerin dışsal ve dilsel bazı özellikleri üzerinde durulmuştur. Dışsal özellikler bağlamında, baskıda kullanılan teknoloji ve sayfa sayısı ve boyutu gibi öğeler üzerinde durulmuş, dilsel özellikler bağlamında ise bunların, yansıttıkları toplumsal kesimler ve sözlü dil-yazı dili ilişkisi bağlamındaki konumları gibi özellikleri ele alınmıştır. Bunun ardından, hikâyelerde karşımıza çıkan dünya görüşünün farklı boyutları irdelenmiştir. Bu bağlamda, hikâyelerde karşımıza çıkan toplumsal sınıflar, eğlence türleri, erkek-kadın ilişkileri ve erdem anlayışları gibi öğeler incelenmiştir. Son olarak da, hikâyelerin edebî ya da biçimsel gerçekçilik, tarihsel gerçekliğe uygunluk iddiası ve toplumsal güncellik açılarından ne gibi bir konumda olduğu üzerinde durulmuştur. Tıflî hikâyelerinin zaman içinde bu farklı açılardan gösterdikleri değişimler, hikâyeleri üç aşamaya ayırmamızı mümkün kılmaktadır. Bu aşamalar çalışmanın sonunda edebî tür kuramı bağlamında ele alınmış ve türsel bir gelişimin başlıca aşamaları olarak yorumlanmıştır. Tıflî hikâyeleri, birçok edebî gelenekten etkilenmiş olmakla birlikte kendine özgü bir edebî tür oluşturmaktadır.

**anahtar sözcükler:** gerçekçilik, Osmanlı edebiyatı, roman, tür

## ABSTRACT

### THE GENERIC DEVELOPMENT OF THE TIFLÎ STORIES

The Tıflî stories are a group of works consisting of prose stories mostly printed in nineteenth-century Istanbul. The main contention of this study, entitled “The Generic Development of the Tıflî Stories”, is that the Tıflî stories, examined in light of the historical process of their origin, development, and decline, present a full-fledged literary genre. The Tıflî stories, whose known corpus consists of the works “Bursalı’nın Kahvehanesi” (The Coffee Shop of the One from Bursa), *Haçerli Hikâye-i Garîbesi* (The Strange Story of the One with the Dagger), *Hikâye-i Cevrî Çelebi* (The Story of Cevrî Çelebi), *Hikâye-i Tayyârzâde* (The Story of Tayyârzâde), “Hikâyet” (“Story”, also known as Sansar Mustafa hikâyesi, “the story of Mustafa, the Weasel”), *İki Birâderler Hikâyesi* (The Story of the Two Brothers), *Letâ’ifnâme* (Collection of Amusing Stories), *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi* (The Famous Story of Tıflî Efendi and Bloody Bektâş), and “Tıflî Efendi Hikâyesi” (The Story of Tıflî Efendi), as well as various versions of these works, have undergone numerous changes in the course of time. These changes are examined here under various headings, using a comparative approach also drawing on various outside sources on Ottoman history and literary theory. First, the study focuses on the works’ external and linguistic properties. Under the heading of external properties, variables such as print technology, page length and page dimensions are examined, while under the heading of linguistic properties, the ways in which these relate to social strata and the development from an oral to a written language are examined. After this, the study turns to various dimensions of the worldview presented by the stories. Here, issues such as social stata, forms of entertainment, gender relations, and concepts of virtue are dealt with. Lastly, the study examines the stories according to criteria of literary, or formal, realism, correspondence to historical reality, and social relevance. The developments that the Tıflî stories exhibit in all the examined areas enable us to divide them up into three main stages of development. In the conclusion of this study, these stages are related to the theory of literary genres and contextualized as representing the main stages in a process of generic development. The study concludes that the Tıflî stories, while influenced by various literary traditions, constitute a separate literary genre of their own.

**keywords:** realism, Ottoman literature, novel, genre

## TEŞEKKÜR

Birçok kişi, bu çalışma boyunca profesyonel ve kişisel yardımlarını benden esirgemedi. Talât Sait Halman, ilâhiyat mezunu bir televizyon sunucusunun Türk edebiyatına bir katkıda bulunabileceğine inandı ve beni cömertçe bölüme davet etti. Kudret Emiroğlu, Mehmet Kalpaklı, Laurent Mignon ve Öcal Oğuz, çalışmanın farklı kısımlarını kendi dersleri için ödev olarak hazırlamama olanak tanıdılar, çalışmayla ilgili sunuşlar yapmamı sağladılar ve bilgileriyle yol gösterici oldular. Murat Belge, sırf tez jürime katılabilmek için İstanbul'dan Ankara'ya gelerek beni onurlandırdı. Tez danışmanım Süha Oğuzertem, derslerinde tez konumla ilgili çalışmalar yapmama izin verdi, tezin yazılış süreci boyunca sadece en gerekli gördüğü noktalarda fikir beyan ederek çalışmamı özgürce yürütmeme olanak tanıdı ve en önemlisi, hakkında kendisi dahil tüm akademyanın çok az şey bildiği bu metinlerden yararlı bir çalışma çıkabileceğine inandı. Gülşen ulhaoğlu, Osmanlıcadan bazı çevirilere yardımcı oldu ve bana moral verdi. Babam Ahmet Ömür Evin, annem Zehra Sayers ve annemin ebeveyni Nuran ve Selim Gökhan, çalışmanın tüm aşamalarında duygusal, entelektüel ve maddî olmak üzere her biçimde yanımdaydı. Bu çalışmanın en büyük cefalarını ve başarıyla tamamlanmasına dair en büyük sevinçleri benimle paylaşan kişi ise, hayat arkadaşım Burcu Meriç oldu. Kendisine ithaf edilmiş olan çalışma, onun yardımları olmadan son biçimini alamazdı.

## İÇİNDEKİLER

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Giriş</b>                                               | 1   |
| <b>Birinci Bölüm: Yapıtlar ve Tanımlama Girişimleri</b>    | 7   |
| A. Yapıtlar                                                | 8   |
| B. Tanımlama Girişimleri                                   | 31  |
| <b>İkinci Bölüm: Dışsal ve Dilsel Özellikler</b>           | 53  |
| A. Dışsal Özellikler                                       | 54  |
| B. Dil, Üslûp ve Kurgu                                     | 73  |
| <b>Üçüncü Bölüm: Dünya Görüşü</b>                          | 90  |
| A. Toplumsal Hayat                                         | 91  |
| B. Erkek ve Kadın                                          | 103 |
| C. Erdem Anlayışı                                          | 121 |
| <b>Dördüncü Bölüm: Gerçekçilik, Gerçeklik ve Güncellik</b> | 140 |
| A. Gerçekçilik ve Gerçeklik                                | 141 |
| B. Güncellik                                               | 169 |
| <b>Sonuç</b>                                               | 184 |

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Seçilmiş Bibliyografya</b>                                                               | 192 |
| A. Tıflî Hikâyeleri (Çalışmada Verilen Adlarıyla)                                           | 192 |
| B. Diğer Kaynaklar                                                                          | 193 |
| <b>Ekler</b>                                                                                | 198 |
| Ek A: <i>Hançerli Hikâye-i Garîbesi</i> ve Versiyonlarının<br>İlişkisi ve Tarihsel Dağılımı | 199 |
| Ek B: <i>Hikâye-i Tayyârzâde</i> ve Versiyonlarının İlişkisi ve Tarihsel Dağılımı           | 200 |
| Ek C: Diğer Tıflî Hikâyelerinin İlişkisi ve Tarihsel Dağılımı                               | 201 |



## GİRİŞ

Tıflî hikâyeleri olarak adlandırdığımız metinler, bu adı, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* yapıtında bazılarını “Tıflî hikâyeleri çemberi” (71) başlığı altında toplayan Pertev Naili Boratav’dan almaktadır. Bu hikâyelerin en önemlileri, 1850-80 yılları arasında İstanbul’da litografya ya da hurufat baskısı olarak yayımlanmıştır ve büyük çoğunluğunun yazarı bilinmemektedir. Yer yer şiirden de faydalanan hikâyeler, aslen düzyazı olarak kaleme alınmıştır. Tüm Tıflî hikâyeleri, Sultan IV. Murat devrinin (1623-40) İstanbul’unda geçer. IV. Murat’ın kendisi ve o dönemin gerçek bir tarihsel kişiliği olan meddah, divan şâiri ve padişah musahibi Tıflî Ahmet Çelebi, çoğu hikâyede yan karakter olarak yer alır. Hikâyelerin konusu ise, büyük ölçüde macera, aşk, cinsellik ve para etrafında döner.

Türk edebiyat araştırmaları tarihinin farklı dönemlerinde, bu gruba katılabilecek farklı metinler su yüzüne çıkmıştır. Hikâyelerin bugüne kadar saptanabilmiş külliyatı, şu metinlerden oluşmaktadır: “Bursalı’nın Kahvehanesi”, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, *Hikâye-i Tayyârzâde*, “Hikâyet” (Sansar Mustafa hikâyesi), *İki Birâderler Hikâyesi*, *Letâ’ifnâme*, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi* ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”. Burada sadece, birbirinin versiyonu olarak ele alınmalarını yetersiz kılacak kadar büyük farklılıklar gösteren metinler sayılmıştır. İleride de göreceğimiz gibi, bu dokuz ana metinden kimisi sadece bir kez yayımlanmış, bazıları ise değişik tarihlerde, değişik adlar taşıyarak ve içerikleri az ya da çok değiştirilmiş olarak tekrar yayımlanmışlardır (tüm Tıflî hikâyelerinin ve versiyonlarının ilişkisi ve tarihsel

dağılımı Ek A, B ve C’de bulunan tablolarda kaydedilmiştir). Eski yazıyla basılmış metinlerin sadece üçü, çevriyazı olarak yayımlanmıştır ve bu yayınlara ulaşmak, ileride ayrıntılı biçime göreceğimiz gibi son derece güçtür.

İbn-ül-emin Mahmud Kemal İnal ve Fuad Köprülü gibi erken araştırmacılardan Güzin Dino ve Berna Moran gibi yakın dönem araştırmacılarına kadar birçok edebiyat bilgini, farklı bağlamlarda hikâyelerden bazılarına değinmiştir. Bunları bir bütün olarak ele alma iddiasındaki en önemli çalışmalar ise, Mustafa Nihat Özön (*Türkçede Roman*, 1936), Pertev Naili Boratav (*Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, 1945), Şükrü Elçin (“Kitâbî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri”, 1969) ve Hasan Kavruk (*Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, 1998) tarafından yapılmıştır.

Ne var ki, bugün bilinen tüm Tıflî hikâyelerini bir arada inceleyen bir çalışma yapılmamıştır ve varolan çalışmalar da büyük ölçüde dört akademik alana bölünmüştür. Bu alanlar, edebiyat tarihi, halkbilimi, resim sanatı tarihi ve temâşâ sanatları tarihidir. Bunların her birinde hikâyelerle ilgili yapılmış incelemeler, önemli bir ölçüde alandaki diğer incelemeleri tekrarlamakta ve diğer alanlardaki incelemelerden de genellikle habersiz görünmektedir. Bu habersizlik, bazen bir alandaki araştırmacıların, bir diğerinde ele alınmış hikâyelerin varlığını bile farketmemesine kadar varmaktadır. Bu durumun bir sonucu olarak, günümüze dek Tıflî hikâyelerinin tatmin edici bir incelemesi ve tanımı yapılamamıştır. Bu çalışmanın başlıca amacı, bu eksikliği gidermektir.

Günümüze kadar yapılan çalışmalar, çoğunlukla hikâyelerin belli benzerliklerini vurgulayıp bu benzerlikler üzerinden hikâyeleri daha geniş bir edebî geleneğin bir alt grubu olarak tanımlamayı denemiştir. Bu yaklaşımın bir örneği olarak Şükrü Elçin’in “Kitâbî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri” adlı makalesini gösterebiliriz. Başlıktan da anlaşıldığı gibi yazar, Tıflî hikâyelerini “halk hikâyeleri” adlı edebî

geleneye eklemekte ve bu gelenekteki diğer yapıtlardan farklılıklarını da “kitâbî”, “mensur” ve “realist” olmaları gibi bazı özelliklere bağlamaktadır. Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler* adlı yapıtında bu tarz bir yaklaşımın başlıca sorununa dikkat çekmiştir. Kavruk’un belirttiği gibi, “Hangi tür sınıflandırmada olursa olsun klâsik hikâyeleri kesin olarak tek bir gruba dahil etmek mümkün değildir. Genellikle hikâyeler bir grubun ağırlıklı özelliğini taşımakla beraber başka gruba ait özelliklere de sahip oluyor” (14). Tıflî hikâyeleriyle ilgili çalışmaların çoğu, bu sorunla yüzleşmektense hikâyelerin sınıflandırılmasını kolaylaştırmak için aralarındaki benzerlikleri abartmış, farklılıkları ise büyük ölçüde görmezden gelmiştir.

Bu yaklaşımın sonucunda, Tıflî hikâyelerinin tarih içinde yaşadığı değişimler üzerinde neredeyse hiç durulmamıştır. Pâkize Aytaç, *Realist Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi* adlı yapıtında bu soruna değinmiştir. Aytaç’a göre, “Çeşitli kaynaklardan doğan hikâyelerimizin külliyatı üzerinde, onların bütün özelliklerine tam anlamıyla nüfuz etmek bakımından durulması gerekir. Ancak o zaman, sözlü gelenekten yazma, taş basma ve matbaa neşirlerine doğru hikâyelerimizin gösterdiği değişim hakkıyla ifade edilebilir” (103). Çalışmamızda, Aytaç tarafından sözü edilen değişimin izi sürülecektir. Varolan hikâyelerin tümünü ve bunların “bütün özellikleri”ni ele almamız, erişilebilirlik ve zaman gibi sorunlardan dolayı mümkün olmayacaktır. Ancak ele alabildiğimiz hikâye ve özellikler bile, Tıflî hikâyeleri hakkında bazı şaşırtıcı sonuçlara varmamızı mümkün kılacaktır. Görüleceği gibi, bu hikâyeler grubunun geçirmiş olduğu tarihsel süreç, Tıflî hikâyelerini hiçbir diğer edebî geleneğe indirgenemeyecek kadar kendine özgü bir edebî tür olarak baştan tanımlamamızı gerektirecektir.

Çalışmamızın “Yapıtlar ve Tanımlama Girişimleri” adlı birinci bölümünün ilk kısmında, hem burada yararlanacağımız, hem de başka araştırmacılar tarafından sayılmış, ancak bu çalışmada farklı nedenlerden dolayı kullanamadığımız tüm Tıflî hikâyelerini kısaca tanıtacağız. Bu çalışmanın temelini 17 farklı Tıflî hikâyesi oluşturmaktadır. Bunların arasında, yukarıda saydığımız dokuz ana metin dışında *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve *Hikâye-i Tayyârzâde*’nin farklı dönemlerde basılmış üçer ve beşer yeni versiyonu bulunmaktadır. Bu kısımda ayrıca, dokuz ana metnin hikâye özetleri de verilecektir. Bölümün ikinci kısmında, Tıflî hikâyeleriyle ilgili günümüze kadar yapılmış tanımlama girişimlerine döneceğiz. Tıflî hikâyeleri, farklı bağlamlarda, Tıflî Ahmet Çelebi adlı tarihsel kişiliğin ferdî yapıtları olarak ve meddah geleneğinin, sözlü halk edebiyatı geleneğinin ve yazma hikâye geleneğinin uzantıları olarak değerlendirilmiştir. Bu kısımda, bu değerlendirmelerin ne ölçüde geçerli olduğunu saptamaya çalışacağız.

Çalışmamızın bundan sonraki üç bölümü, hikâye incelememizin farklı kısımlarından oluşacaktır. “Dışsal ve Dilsel Özellikler” adlı ikinci bölümün ilk kısmında, hikâyelerin farklı tarihsel ve metinsel özellikleriyle ilgileneceğiz. Yapıtların yazılış tarihleri, çoğaltımda kullanılan baskı teknikleri, yazar ve basımeviyle ilgili bilgiler, litografya yapıtların kullandığı el yazısı, sayfa boyutları ve sayısı, resimler ve diğer süsler ve dış kapaklarda verilen bilgiler gibi özellikler, karşılaştırmalı biçimde incelenecektir. İkinci kısımda ise, farklı hikâyelerde kullanılan farklı toplumsal kesimlerin dilleri, hikâyelerin dil olgusuna yaklaşımları ve hikâyeden hikâyeye değişim gösteren sözlü dil-yazı dili ilişkisi ve ayrımı ele alınacaktır. Son sorunsal bağlamında, yazı dilinin sözlü dilden ayrılmaya başladığına işaret eden metin organizasyonu ve kurgu

öğeleri üzerinde de durulacaktır. Tüm bölümün sonunda ise, elde edilen veriler bir araya getirilip Tıflî hikâyeleri bunlar ışığında aşamalara ayrılmaya çalışılacaktır.

“Dünya Görüşü” adlı üçüncü bölümümüz, hikâyelerde karşımıza çıkan dünya görüşünün farklı yönlerine dikkat çekecektir. İlk kısımda, hikâyelerde yansıtılan toplumsal sınıflar, meslekler ve eğlence kültürleri, Osmanlı tarihiyle ilgili diğer kaynaklar da gözönünde bulundurularak değerlendirilecektir. İkinci kısımda, hikâyelerde karşımıza çıkan erkek-erkek ve erkek-kadın ilişkileri, kadınlara biçilen roller ve cinsellik, duygusallık ve evlilik öğelerinin birbiriyle hikâyeden hikâyeye değişen ilişkisi ele alınacaktır. Üçüncü ve son kısımda ise, hikâyelerde temsil edilen mertlik ve çıkarcılık gibi değişik erdem anlayışları, kaba kuvvet ve zekâ gibi sorun çözme yöntemleri ve tüm bu olguları temsil eden kahraman tipleri incelenecektir. Bölümün sonunda, hikâyelerin tüm bu açılardan zaman içinde gösterdiği süreklilikler ve değişimler bir araya getirilip, bir önceki bölümdeki gibi bir aşamalandırma girişiminde bulunulacaktır.

Hikâye incelememiz, çalışmanın “Gerçekçilik, Gerçeklik ve Güncellik” adlı dördüncü bölümüyle tamamlanacaktır. İlk kısımda, Ian Watt’ın biçimsel gerçekçilik kıstaslarından ve Roland Barthes’ın gerçeklik etkisiyle ilgili düşüncelerinden de yararlanılıp Tıflî hikâyelerini gerçekçi kılan farklı öğelerin izi sürülecektir. Bunların arasında, neden-sonuç ilişkileri, hikâyelerdeki mekân anlayışı ve karakter motivasyonlarının irdelenmesi gibi öğeler bulunmaktadır. Bu kısımda, ayrıca, bazı Tıflî hikâyelerinde bulduğumuz tarihsel gerçeklik, yani hikâyelerin “gerçekten yaşanmış”lığı iddiasını ele alacağız. İkinci kısımda ise, Georg Lukács ve Mikhail Bakhtin gibi kuramcıların düşüncelerine de dayanarak, hikâyelerin toplumsal güncelliğe sahip olup olmadığı, ya da hangi hikâyelerin bu güncelliğe ne ölçüde sahip oldukları üzerinde

durulacaktır. Bölüm, önceki iki bölümde de olduğu gibi, elde edilen tüm veriler ışığında Tıflî hikâyelerinin belli aşamalara ayrılmasıyla sonuçlanacaktır.

Çalışmamız boyunca elde ettiğimiz bilgiler ve bu bilgilere dayanarak hikâyeleri ayırdığımız başlıca aşamalar, Tıflî hikâyelerinin tarihsel oluşum, gelişim ve yokoluş sürecine ışık tutmamızı mümkün kılacaktır. Çalışmamızın sonuç bölümünde bu sürecin farklı öğeleri bir araya getirilip, bunların, türsel bir gelişimin aşamaları olarak yorumlanıp yorumlanamayacağı üzerinde durulacaktır. Claudio Guillén, George Levine, Georg Lukács, Michael McKeon ve José Ortega y Gasset gibi farklı araştırmacıların edebî tür olgusuyla ilgili öne sürdükleri fikirler, Tıflî hikâyelerini başlı başına bir edebî tür olarak görebilmemizi sağlayacak kuramsal çerçeveyi yaratacaktır. Böylece, Tıflî hikâyelerini, diğer edebî geleneklerden etkilenmiş olmakla birlikte kendi içinde bütünlüğü olan bir edebî tür olarak Türk edebiyatı haritasına yerleştirmemiz mümkün olacaktır. Bunun ardından, son olarak, Tıflî hikâyeleriyle ilgili araştırmaların gelecekte yönelebileceği alanlardan bazılarına dikkat çekilecektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### YAPITLAR VE TANIMLAMA GİRİŞİMLERİ

Tıflî hikâyeleri hakkında doğru varsayımlarda bulunabilmek için mümkün olduğu kadar çok hikâyeyi bir arada incelememiz gerektiği açıktır. Bu çalışmanın temelini, bu bölümün “Yapıtlar” adını taşıyan ilk alt bölümünde kısaca tanıtılacak 17 farklı Tıflî hikâyesi metni oluşturmaktadır. Bu metinleri, yukarıda saydığımız dokuz ana metnin, yani “Bursalı’nın Kahvehanesi”, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, *Hikâye-i Tayyârzâde*, “Hikâyet” (Sansar Mustafa hikâyesi), *İki Birâderler Hikâyesi*, *Letâ’ifnâme*, *Meshûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi* ve “Tıflî Efendi Hikâyesi” metinlerinin etrafında örgütlememiz mümkündür. Bunlar dışında elimizde bulunan sekiz metinden üçü, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin, beşi ise *Hikâye-i Tayyârzâde*’nin versiyonlarıdır ve aşağıda bu iki hikâye bağlamında ele alınacaktır.

Ana metinler, aşağıda alfabetik sıraya göre, versiyonlar ise kronolojik sıraya göre tanıtılacaktır. Her hikâye hakkında ad, yazılış tarihi, yazar, basımevi, baskı tekniği ve bazı diğer yapıt özelliklerine dair bilgiler verilecek, hikâyelerle ilgili akademik değerlendirmelerin durumuna kısaca değinilecek ve çevriyazıların kaynakları üzerinde durulacaktır. Dokuz ana metnin bilinen tüm versiyonlarını incelememiz mümkün olmamıştır. Farklı kaynaklarda değinilip bu çalışmaya katılamamış versiyonlarla ilgili mevcut bilgileri, başka araştırmacıların bunlardan faydalanabilmesi ümidiyle bu bölümde vermiş bulunmaktayız. Her hikâye tanıtımının sonunda ayrıca hikâyenin özeti verilecektir.

Farklı araştırmacıların Tıflî hikâyeleri hakkında bulundukları tikel gözlemler, çalışmamızın bundan sonraki üç bölümünde, hikâye incelemelerimiz bağlamında değerlendirilecektir. Bu bölümün ikinci alt bölümünde ise, “Tanımlama Girişimleri” başlığı altında, araştırmacıların bu gözlemlerden ıkarsadıkları genel sonuçlarla, yani Tıflî hikâyelerini tanımlama girişimleriyle ilgileneceğiz. Tıflî hikâyeleri, farklı bağlamlarda üç belli başlı edebî geleneğin uzantıları olarak tanımlanmıştır. Bu gelenekler, meddah geleneği, sözlü halk edebiyatı geleneği ve yazma hikâye geleneğidir. Bunun dışında, Tıflî hikâyelerinin Tıflî Ahmet elebi adlı tarihsel kişiliğin ürünleri olduğunu da sıklıkla ortaya atılmış bir iddiadır. Burada, önce bu iddia, ardından ise Tıflî hikâyelerinin meddah, sözlü halk edebiyatı ve yazma hikâye gelenekleriyle ilişkileri incelenecektir. Bölümün sonunda ise, farklı edebî geleneklerin Tıflî hikâyelerini etkilemiş olmasıyla, Tıflî hikâyelerinin bu geleneklerin bir parçası olması arasındaki fark irdelenecek ve bu olasılıklardan hangisinin gerçeğe daha yakın olduğu üzerinde durulacaktır.

#### A. Yapıtlar

“Bursalı’nın Kahvehanesi”, Reşad Ekrem Koçu tarafından yazılıp 1971 yılında *Tercüman* gazetesinde tefrika olarak yayımlanmış bir hikâyedir. Bu hikâye, Koçu’nun Doğan Kitapçılık tarafından 2002 yılında yayımlanan *Aşk Yolunda İstanbul’da Neler Olmuş* adlı yapıtına dahil edilmiştir. Bu alışmada, Doğan Kitapçılık yayınından yola çıkılacaktır. “Bursalı’nın Kahvehanesi”, aşağıda ele alacağımız *Hikâye-i Cevrî elebi*’nin, ayrı bir yapıt olarak değerlendirilmeyi gerekli kılacak kadar büyük farklılıklar gösteren bir versiyonudur. Bu hikâyeyle ilgili yapılmış herhangi bir akademik çalışmaya rastlamış değiliz.

Koçu, *Aşk Yolunda İstanbul'da Neler Olmuş* adlı yapıtında, hikâyenin konusunu “eski meddah defterlerinden” (12) biri olan “Meddah Bursalı Ali Çelebi”nin defteri”nden (109) aldığını öne sürmüştür. Yazar, bu iddiayı belgelemek için hikâyede yer yer bu defterden alıntılar yapmıştır. “Evvela Kadirga Meydanı’nda Bursalı Mehmed Çelebi’nin kahvehanesini gayetle ballandırıp tarif gerektir” (109) ve “Burada ilahîyi bir hoş sedayla okumak gerekir” (122) gibi alıntılardan, bu defterin, ayrıntılarına sözlü anlatı sırasında meddah tarafından girilecek “basit bir not şeklinde” (12) kaydedildiği anlaşılmaktadır. Bu ise, “Bursalı’nın Kahvehanesi”nin elimizde bulunmayan bir “meddah notu” versiyonunun da olduğunu düşündürmektedir.

Ne var ki, Koçu’nun kullandığı “meddah notu”nun bir uydurmaca olabileceğine dair önemli ipuçları vardır. Öncelikle, meddahlıkla ilgili kaynakların hiçbirinde Meddah Bursalı Ali Çelebi’yle ya da defteriyle ilgili bir bilgiye rastlamayız. Koçu’nun kendi yazdığı *İstanbul Ansiklopedisi*’nde bulunan ve “Bursalı’nın Kahvehanesi”yle ilgili olan “Abdi (Yusufoğlu)” ve “Cevrî Çelebi Hikâyesi” adlı makalelerde de bu meddaha ve defterine rastlamamamız dikkate değerdir. Ancak aynı makalelerden, Koçu’nun *Hikâye-i Cevrî Çelebi* adlı yazılı versiyondan haberdar olduğu anlaşılmaktadır. Bu versiyona ise *Aşk Yolunda İstanbul'da Neler Olmuş* yapıtında değinilmemiştir. Koçu’nun, bu hikâyeden bağımsız olarak da meddah defterlerinden haberli olduğu, “Cemal ve Celâl Hikâyesi” adlı makalesinden anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Koçu’nun “Bursalı’nın Kahvehanesi”ni yazarken bir meddah defterinden değil *Hikâye-i Cevrî Çelebi* adlı yapıttan yararlanmış, hayalî bir meddaha ve defterine değinerek de yapıta bir “meddah hikâyesi süsü” vermeye çalışmış olması muhtemeldir.

Hikâyenin özeti şöyledir:

Ünlü hattat ve şair Cevrî Çelebi, Bursalı Mehmed Çelebi'nin kahvehanesinin müdavimlerindendir. Cevrî, kahvehanenin karşısında bulunan konağın penceresinde Yusuf Çavuşzade Abdi Bey'i görür, gençten hoşlanır ve Venedikli bir ressama Abdi'nin resmini çizdirir. Ressam, Cevrî'ye, yine İstanbul'da görüp çizmiş olduğu bir kızın resmini de hediye eder. Aradan bir ay kadar zaman geçtikten sonra Abdi'nin babası ölür ve konağın içi, Abdi'nin gözüne girmeye çalışan dalkavuklarla dolar. Ancak Cevrî, Abdi'ye *Mesnevî*'den bölümler de okuyarak çocuğu bunların elinden kurtarır.

Abdi, Cevrî'yi özel öğretmeni tayin eder ve ikili, çoğu zamanlarını ilim ve irfan yollarında birlikte geçirmeye başlar. Bir gün Cevrî, Abdi'ye, yaptırdığı resmi ve kız resmini gösterir ve Abdi, resimdeki kıza âşık olur. Abdi kızın, Cevrî ise Abdi'nin derdiyle yataklara düşer. Cevrî'nin konaktan ayrılmasını fırsat bilen dalkavuklar, gencin âşık olduğunu öğrenip kızı bulduklarını iddia ederler ve Abdi'yi, kendisini kızla buluşturma vaadiyle kaçırlar. Aslında ortada kız yoktur ve dalkavukların gerçek niyeti, Abdi'nin yaşamı karşılığında fide almaktır.

Cevrî, bir gece rüyasında Abdi'nin boğulmak üzere olduğunu ve kendisinden yardım istediğini görür. Bunun üzerine Abdi'nin konağına giden Cevrî, Abdi'nin ortadan kaybolduğunu öğrenir ve genci aramaya koyulur. Bu arada sokakta eski dostu Tıflî'yle karşılaşan Cevrî, Tıflî tarafından tebdil gezen IV. Murat'a götürülür ve ona da meseleyi anlatır. Kısa süre içinde dalkavuklardan bazıları ele geçer ve padişah huzurunda Abdi'yi götördükleri yeri açıklar. Bu mekâna baskın yapılır, Abdi kurtarılır, dalkavuklar idam edilir ve resimdeki kız da bulunup Abdi'yle evlendirilir.

Çalışmamızda, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin dört versiyonundan yararlandık. Bunların en eskisi, Ali Âlî tarafından yazılmış *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'dir.

Litografya tekniğiyle basılmış olan yapıt, 102. sayfasında bulduğumuz bilgilere göre h. 1268 (1851-52) yılında *Cerîde-i Havâdis* gazetesinin matbaasında basılmıştır.

Kronolojik sıraya göre ikinci versiyon, *Hançerli Hanım* adını taşımaktadır.

Yazarı hakkında bilgi alamadığımız bu yapıt, ön kapakta verilen bilgiye göre h. 1340 (1923-24) yılında İkbâl Kütüphanesi tarafından bastırılmıştır. Baskıda hurufat tekniği kullanılmıştır.

Yararlandığımız üçüncü versiyon, ön kapakta “Resimli Hançerli Hanım” adıyla verilip, iç kapağa göre “Hançerli Hanım Hikâyesi”, hikâye başlığına göre de “Hançerli Hanım” adını taşımaktadır. Bu çalışmada, ikinci ad, yani *Hançerli Hanım Hikâyesi* benimsenecektir. Yapıt, 1937 yılında, Yusuf Ziya Balçık Kitapevi tarafından hurufat tekniğiyle ve yeni harflerle bastırılmıştır. Hikâyenin yazarı, ön kapakta Selami Münir olarak verilmiştir.

Hikâyenin elimize geçen son versiyonu, 1957 yılında Hâdis Yayinevi tarafından *Hançerli Hanım* adı altında, hurufat tekniğiyle ve yeni harflerle basılmıştır. Yazarla ilgili bir bilgi verilmemiştir. Çalışmada bu versiyondan *Hançerli Hanım* (Hâdis) olarak sözedilecektir.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, farklı bağlamlarda birçok edebiyat araştırmacısı tarafından ele alınmış olmakla beraber, gerçek ününe Güzin Dino’nun *Türk Romanının Doğuşu* adlı yapıtıyla kavuşmuştur. Dino, Namık Kemal’in, *İntibah* adlı yapıtında *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin konusundan esinlenmiş olduğunu öne sürmüştür. Bu sav, Türk romanın kökenlerini inceleyen birçok araştırmacının hikâye hakkında farklı ve kimi kez oldukça aceleci spekülasyonlarda bulunmasına neden olmuştur. Ayrıca, diğer Tıflî hikâyelerinden büyük ölçüde habersiz olan birçok çalışma, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’ni tüm diğer Tıflî hikâyelerinin paradigması olarak görmüş ve—haksız

olarak—bunların tümünün içerik ve biçim açısından bu hikâyeyeyle az çok aynı olduğunu varsaymıştır. Hikâyenin diğer üç versiyonuyla ilgili yapılmış akademik çalışmalara rastlamış değiliz.

Farklı kaynaklarda, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin bazı yazma versiyonlarından da sözedilmektedir. Bunların hiçbirisi bu çalışmada değerlendirilemeyecektir. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin kendisinde, yapıtın daha eski yazmalara dayanılarak kaleme alındığı öne sürülmektedir. Hikâyenin sonuna eklenmiş bir açıklama bölümünde, “Hançerli Hanım hikâyesi nâmıyla fenâ kaleme alınmış ve ‘ibâresinin uygunsızlığı cihetle lafızdan fehm-i mezâyâyâ tamâmiyle güzergâh bırakılmamış” bir nüshadan ve ayrıca “Mîr Süleyman ‘Ârif ferzend-i Halil Çelebi terceme-i hâlidir deyü başında tahrîr olunmuş bir varak-pâre”den sözedilmektedir (112). Ne var ki, bu yapıtlarla ilgili burada verilenin ötesinde herhangi bir bilgiye sahip değiliz ve ileride de göreceğimiz gibi bu yapıtların—ya da en azından Süleyman adlı kişinin yaşam öyküsünün—uydurulmuş olması ihtimali yok değildir.

Edebiyat araştırmacıları tarafından *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’ne öncü olarak sayılan bir diğer yazma, “Hâce Azizoğlu Hasanşah Hikâyesi” adını taşımaktadır. Şükrü Elçin’den öğrendiğimize göre bu hikâyenin “baş tarafı”, İsmail Hâmi Dânişmend tarafından “Küçük Hikâye Çıgırı” başlıklı bir makalede, *Türk Ruhu* dergisinin 15 Aralık 1957 tarihinde yayımlanmış ilk sayısında ele alınmıştır (133). Elçin’in Dânişmend’den aktardığına göre bu hikâye, “bir üslûpta birleşen ve telifleri 1194 / 1780’den önce olan” birçok hikâyenin yer aldığı “Bir Alay Hikâyât-ı Garîbe” adlı yazma bir mecmuada bulunmaktadır. Elçin’in kendi değerlendirmesine göre, “Hâce Azizoğlu Hasanşah Hikâyesi”nin Dânişmend tarafından “nakledilen ilk episodları”, bu hikâyenin “Hançerli Hanım ve Letâifnâme’den başka bir eser olma[dığını]” düşündürmektedir (133). Bu

hikâye hakkında başka hiçbir bilgiye sahip değiliz. “Hâce Azizoğlu Hasaṣṣah Hikâyesi”nin gerçekten adı geçen Tıflî hikâyelerinin bir öncüsü olup olmadığı sorusu, hikâyenin tümü incelenene kadar yanıtıız kalacaktır.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin bir diğeryazma öncüsü, Şükrü Elçin’in kendisi tarafından saptanmıştır. Bu, Elçin’in “Süleymanşah” adıyla verdiği hikâyedir. Elçin, bu hikâyenin bulunduğı yeri “Millî Eğitim Bakanlığı Kütüphanesi, Nu. 859” olarak belirtmiştir (134). Ne var ki bu yazma, şu anda kayıptır. Adı geçen kütüphanede kendi yapmış olduğumuz araştırmalar, yazmanın orada bulunmadığını, kütüphane personelinin de yazmanın eksikliğinden haberli olmakla birlikte nerede olduğu konusunda bir bilgiye sahip olmadıklarını göstermiştir. Bizzat Şükrü Elçin’le yapmış olduğumuz bir görüşme de, yazmanın nerede bulunabileceğı konusunda yeni bir bilgi üretmemiştir. Elçin’in bildirdiğine göre “Süleymanşah” yazması eksiktir ve sadece “birkaç yaprak”tan oluşan bir kısmı incelenebilmiştir. Bu kısım, Elçin’e göre “1170 / 1756-7 tarihinde okunmuştur” ve dolayısıyla hikâyenin “18. asrın başında yazılı bulunduğı muhakkak” sayılabilmektedir (130). Yine Elçin’e göre, “Süleymanşah’la Hançerli Hikâye-i Garîbesi’nin dil, üslup ve adlar itibariyle gösterdiği ayrılık varyant olsalar bile dikkati çekmektedir” (131).

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin günümüze dek yayımlanan tek çevriyazısı, Pâkize Aytaç’ın *Realist Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine bir Tahlil Denemesi* adlı yapıtında bulunmaktadır. Aytaç, çevriyazısı için hikâyenin Millî Kütüphâne’de bulunan nüshasından yararlanmıştır ve bu nüshada yapıtın 99. ve 110. sayfaları arasındaki kısım eksiktir. Çevirmen, bu eksikliği belirtmeden eksik kısmı *Hançerli Hanım* adlı versiyondan tamamlamıştır. Kendi çalışmamızda kullanılan çevriyazı, Aytaç’ın çalışmasından da yararlanarak ve eksik

bölümü İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan eksiksiz *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* nüshasından tamamlayarak kendi yapmış olduğumuz bir çeviridir.

*Hançerli Hanım* adlı versiyonun çevriyazısı, Yakup Çelik tarafından yayına hazırlanmış ve bir önsöz yazılmış olarak 1999 yılında Akçağ Yayınları tarafından *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi* adı altında yayımlanmıştır. Çelik, önsözüne “Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi, 1851-1852’de Ceride-i Havadis Yayınevi’nde basılmıştır” (v) sözleriyle başlamıştır. Bu ifade, yapılan çevriyazının *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nden yola çıktığı izlenimini uyandırmaktadır. Bu izlenim yanlıştır. Çelik’in yapıtında bu belirtilmese de, buradaki çeviri, *Cerîde-i Havâdis* matbaasında basılmış *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin değil, İkbâl Kütüphanesi tarafından bastırılmış *Hançerli Hanım*’ın bir çevriyazısıdır. Bu çalışmada kullandığımız çevriyazı ise, Çelik’in yapıtından ve hikâyenin Millî Kütüphane’deki ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi’ndeki nüshalarından yararlanarak kendi hazırlamış olduğumuz bir çeviridir.

Elimizdeki dört versiyon arasındaki içeriksel farklar, ayrı hikâye özetleri gerektirecek kadar büyük değildir. Hikâyenin özeti şöyledir:

Zengin Bedesten tüccarı Halil Efendi’nin oğlu Süleyman, babasının ölümünden sonra bazı dalkavukların eline düşer ve bunlarla babasından kalan mirası eğlence âlemlerinde tüketir. Parası tamamen biten genç, yaşamını meyhane köşelerinde dilenerek geçirmeye başlar. Bir baba dostu, genci bu hâlden kurtarıp Bedesten’de çalıştırmaya başlar. Süleyman, bu işi sırasında bir gün bir koçu görür. Koçunun içinde oturan hanım Süleyman’a, genç ise hanımın cariyesine âşık olur. Hanım, Süleyman’ı Boğaz’daki yalısına davet edince genç, kabul eder.

Süleyman, bir yandan Hürmüz adlı hanımla, diğer yandan da gizlice Kamer adlı cariyeye ilişkiye başlar. Hürmüz, Süleyman’a bir konak dahil birçok değerli hediye

verir. Ancak bir gün Hürmüz, Süleyman’la Kamer’in ilişkisini öğrenir ve gence farketirmeden Kamer’i dövdürüp Beykoz’daki yılanlı bir ormana atar. Süleyman ise, kayıkçılardan yerini öğrendiği Kamer’i kurtarır, konağına götürür ve yalıya döner. Ancak Hürmüz, bu olayı haber almıştır ve meddahına, Süleyman’ın önünde, kendi ilişkilerini ima yoluyla ele alan bir hikâye anlattırır. Hikâye, gizli âşıkların ölümüyle sonuçlanmaktadır.

Hikâyenin ardından Adalar’a gidilir ve Hürmüz, Süleyman’ı hançerleyip denize atar. Ancak o civarda bir kayıkta olan Tıflî, genci kurtarır. Tıflî, genci güvenliği için birçok ticaret yolculuğuna gönderir ve padişaha macerayı anlatır. Hürmüz mahkemeye çıkarılır, Süleyman tarafından affedilir, bir kez daha gencin canına kasteder ve yine Süleyman’ın çabasıyla idamdan kurtulur. Bunun üzerine Süleyman, hanımla bir anlaşma yapar: Hürmüz, Kamer’i azat edip Süleyman’la evlendirecek ve tüm malını ikisine bağışlayacaktır; genç ise, Hürmüz’ü ikinci karısı yapacaktır. Hikâye, üçlünün evliliğiyle sonuçlanır.

Yapıtın ikinci sayfasında “Hikâye-i Cevrî Çelebi” olarak adlandırılan hikâyenin ön kapağında, “Sultân Murâd Hân gâzî hazretlerinin ‘asrında beyn-el-enâm meşhûr ve müte‘âref olan Cevrî Çelebi ile mahbûb-ı zamân Yûsuf Çavuşzâde ‘Abdî Beğ’in hikâyesidir” ifadesine yer verilmiştir. Bu çalışmada, ilk ad benimsenecektir. Yine ön kapakta bulduğumuz bilgiye göre hikâye h. 1289 (1872-73) yılında basılmıştır. Hurufat tekniğiyle basılmış olan *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’yi çoğaltan matbaayla ya da kaleme alan yazarla ilgili bir bilgiye sahip değiliz.

Tıflî hikâyeleri üzerinde yapılmış çalışmaların çoğu, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’ye değinmiştir. Şükrü Elçin, hikâyenin aynı adı taşıyan ve 32 sayfa uzunluğunda olan

“tarihsiz” bir versiyonuna da değinmektedir (134). Bu versiyonun, burada ele alınan versiyonla aynı olması ihtimali çok yüksektir.

*Hikâye-i Cevrî Çelebi*, günümüze dek yeni harflerle yayımlanmamıştır. Burada yararlanacağımız çevriyazı, hikâyenin Millî Kütüphane’de bulunan farklı nüshalarının karşılaştırmalı olarak kullanımı yoluyla kendi hazırlamış olduğumuz bir çeviridir.

Hikâyenin özeti şöyledir:

Cevrî Çelebi, bir konak penceresinde gördüğü Abdi’ye âşık olur. Bir süre sonra Abdi’nin babası Yusuf Çavuş ölür. Cevrî, evde yas tutanların arasına karışır ve Yusuf’u tanıdığını öne sürerek Abdi’yle tanışır. Abdi’nin annesi, Cevrî’nin yalancı yasından etkilenip Abdi’yi Cevrî’nin himayesine verir. İkili işret hayatına başlar. Bu arada Cevrî, Abdi’nin resmini çizdirmiştir ve bir gün resmi Abdi’ye gösterir. Ne var ki resmin arka yüzünde bir kız resmi vardır ve Abdi, kıza âşık olup Cevrî’ye, kızı bulmadığı takdirde kendisiyle dostluğu keseceğini söyler. İk genç de aşk acısıyla yataklara düşer.

Abdi’nin annesi, Cevrî’den, kızın Hacı Mahmut adında zengin bir tüccarın kızı olduğunu öğrenir. Cevrî ve Abdi’nin anneleri, Mahmut’un evini bulur ve Rukiye adlı kıza Abdi’nin resmini gösterir. Rukiye de Abdi’ye âşık olur ve annelerle, Abdi’nin çengi kılığında yanına getirilmesini kararlaştırır. Abdi, Cevrî’yle barışır ve Mahmut’un evine gelir. Rukiye, Abdi’yi ailenin yalısına götürür. İkili, yalıda bir süre eğlendikten sonra Cevrî’yi de yalıya çağırır. Ancak o akşam yalı bostancıbaşı tarafından basılır ve Abdi’yle Rukiye saklanmayı başarırken Cevrî ele geçer.

Cevrî, ertesi gün mahkemeye çıkarılır ve duruşmayı izleyen Sultan Murat tarafından sorguya çekilir. Cevrî, padişaha tüm gerçeği anlatır. Sultan Murat, Cevrî’nin dürüstlüğünden hoşlanır ve ayrıca, bir gün tebdil gezerken Cevrî’nin evine gelip kahvesini içmiş olduğunu beyan eder. Cevrî salıverilir ve musahipliğe getirilir,

duruşmayı izleyen annesinden Abdi ve Rukiye'nin yerlerini öğrenir ve bunları da padişah huzuruna getirir. Padişah, Abdi'yle Rukiye'yi evlendirir, Mahmut'u kendine bezirgânbaşı yapar ve bir süre sonra Cevrî'yi de saraydan bir kızla evlendirir.

Çalışmamızda, *Hikâye-i Tayyârzâde*'nin altı farklı versiyonundan yararlandık. Bunların en eskisi, h. 1289 (1872-73) yılında hurufat tekniğiyle basılmıştır ve ön kapakta “Hikâye-i Tayyârzâde”, metin başlığı olarak ise sadece “Hikâyet” (2) adını taşımaktadır. Burada, bu versiyon için *Hikâye-i Tayyârzâde* adı benimsenecektir. Hikâyenin yazarıyla ilgili bilgi bulunmasa da ön kapaktan, hikâyenin “Câmlı Han” matbaasında çoğaltılmış olduğunu öğreniriz.

Kronolojik sıraya göre ikinci versiyon, “Tayyârzâde Hikâyesi” adını taşımakta ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin de bulunduğu yapıtın içinde yer almaktadır. H. 1291 (1875) yılında litografya tekniğiyle basılmış yapıtın yazarı verilmemiş, basımevi ise “Litografya Destgâhı” olarak belirtilmiştir (95). Yapıttaki iki hikâyeyi de kaydeden hattatın aynı kişi olduğunu, çok stilize olmayan el yazısının benzerliği yoluyla tahmin edebilmekteyiz.

Hikâyenin elimizdeki üçüncü versiyonu, *Tayyârzâde yâhûd Bin Bir Direk Vak'ası* adını taşır. Bu yapıt, ön kapağından öğrendiğimize göre h. 1334 (1917-18) yılında, “Bâb-ı ‘Âlî Câddesi’nde Cihân Matba‘ası’nda” basılmıştır. Hurufat tekniğiyle basılmış yapıtın yazarıyla ilgili bir bilgi yoktur.

Dördüncü versiyon, ön kapakta “Tayyârzâde Bin Bir Direk Batakhânesi” adıyla, hikâye metninin başında ise “Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi” (3) adıyla verilmiştir. Bu çalışmada, ikinci ad benimsenecektir. Yapıt, ön kapaktan aldığımız bilgiye göre h. 1341 (1924-25) yılında basılmıştır. Baskıda hurufat tekniği kullanılmıştır. Yapıtın ön ve iç kapağında “Şems Matba‘ası” ve “El-‘Adl Matba‘ası” olmak üzere iki

farklı basımevi verilmişse de, yazar ve yayınevi adı verilmemiştir. Ancak arka kapakta bulunan yapıtlar ve fiyatlar listesi, İkbâl Kütüphanesi tarafından bastırılan *Hançerli Hanım*’ın arka kapağındaki listeye büyük benzerlikler gösterir. Bu yüzden, *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*’nin de İkbâl Kütüphanesi tarafından yayımlanmış olduğunu varsayabiliriz.

Hikâyenin elimizdeki beşinci versiyonu, *1001 Direk Batakhanesi* adını taşımaktadır ve 1957’de Hâdise Yayınevi tarafından hurufat tekniğiyle ve yeni harflerle basılmıştır. Bu versiyonun da yazarı belli değildir.

Hikâyenin saptayabildiğimiz son yeniden yazımı, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* adını taşır. Bu versiyon, Reşad Ekrem Koçu tarafından yazılmış ve 1968 yılında *Tercüman* gazetesinde tefrika olarak yayımlanmıştır. Hikâye, 2003 yılında Doğan Kitapçılık tarafından ayrı bir yapıt olarak yayımlanmıştır. Bu çalışmada, hikâyenin Doğan Kitapçılık versiyonundan yararlanılacaktır.

Hikâyeyle ilgilenen araştırmacılar, genellikle saptamaları için *Hikâye-i Tayyârzâde* adlı versiyonu esas almışlardır. Bu versiyondan bağımsız olarak elimizdeki diğer beş versiyonla ya da bu versiyonlardan herhangi biriyle ilgili yapılmış bir akademik çalışmaya rastlamış değiliz.

*Hikâye-i Tayyârzâde*, Saim Sakaoğlu’nun “Tayyarzade Hikâyesi” adlı makalesinde “türünün en şanslı örneği” (229) sayılacak kadar çok sayıda farklı versiyonla basılmıştır. Sakaoğlu’na göre hikâye, “*Tayyarzade Hikâyesi* adıyla iki defa basılmış olup ikincisinin tarihi belli değildir (1290; 46 s.)”. Ayrıca, “*Tayyarzade Yahud Binbirdirek Vak’ası* adıyla da basılan hikâye (1324, 27 s.), *Tayyarzade Binbirdirek Batakhanesi* adıyla da iki defa basılmıştır (1328, 1341, 32’şer s.)”. Yine Sakaoğlu’na göre, “Bu nüshanın değişik bir basımı, Tosun Paşazade Mehmed Sedad tarafından ifade

ve şekli değiştirilerek ve resimli olarak yapılmıştır (1328, 40 s.)” (229). Bu versiyonlardan çoğunun çalışmamızda yararlandıklarımızla örtüşme olasılığı yüksek olsa da, biri dışında hepsi çalışmamızdaki beş versiyonla ya ad ya da basım tarihi açısından farklılıklar gösterdiği için haklarındaki bilgi burada verilmiştir.

Ne yazık ki Sakaoğlu, saydığı versiyonlardan sadece birinin bulunduğu yeri belirtmiştir. Sakaoğlu’na göre, “Tosun Paşazâde Mehmed Sedad’ın kaleme aldığı *Tayyarzade Binbirdirek Batakhane*” adlı yapıt, “Nuri Akbayer Koleksiyonu”nda bulunmaktadır (230). Sakaoğlu, makalesinde bu yapıtın kapağının reproduksiyonunu da vermiştir ve kapaktaki başlık ve resim, bizim İkbâl Kütüphanesi tarafından basıldığını varsaydığımız versiyonla aynıdır. Ancak burada hikâyenin “sâhib ve nâşiri” olarak “İ’timâd Kütübhânesi” verilmiştir (230). Nuri Akbayer koleksiyonundaki nüsha ele alındığı takdirde çalışmamızda incelenen İkbâl nüshasıyla aynı içeriğe sahip olup olmadığı saptanabilecektir. Kendi çalışmamız kapsamında bunu yapmaya olanak bulunmadığı için hikâyenin yazarı olduğu öne sürülmüş Tosun Paşazâde Mehmed Sedad hakkında da bir araştırmaya gidilmemiştir.

Hikâyenin akademik bir kaynakta adı geçen tek yazma versiyonu, “Binbirdirek Hâdisesi” adını taşımaktadır. Hasan Kavruk’un Agâh Sırrı Levend’den aktardığına göre bu hikâye de, *Hikâye-i Tayyârzâde* ile aynı olay örgüsüne sahiptir. Kavruk’a göre, “*Tayyar-zâde*’nin *Binbirdirek Hâdisesi* adlı A. Sırrı Levend’e ait yazma nüshası Erzurum Atatürk Üniversitesi kütüphanesindedir” (80). Kendi çalışmamızın tamamlandığı sırada bu yazmaya ulaşamamış olduğumuz için “Binbirdirek Hâdisesi”ni de değerlendirmemize katamamaktayız.

Pâkize Aytaç, *Realist Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine bir Tahlil Denemesi* adlı yapıtında *Hikâye-i Tayyârzâde*’nin

eksiksiz bir çevriyazısını vermiştir. Bu versiyonun burada kullanacağımız çevriyazısı, Aytaç'ın çalışmasından ve yapıtın Millî Kütüphane'deki nüshasından yararlanarak kendi hazırlamış olduğumuz bir çeviridir. Eski harflerle basılmış diğer üç hikâye versiyonunun çevirileri yayımlanmamıştır ve buradaki çevriyazılar, hikâyelerin Millî Kütüphane'deki ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi'ndeki nüshaları esas alınarak tarafımızdan hazırlanmış çevirilerdir.

Elimizdeki altı versiyon arasındaki içeriksel farklar, ayrı hikâye özetleri gerektirecek kadar büyük değildir. Hikâyenin özeti şöyledir:

Eski defterdar Hüseyin Efendi, hoşlandığı Tayyârzâde adlı genci konağına alır. Ramazan geldiğinde Tayyârzâde, Hüseyin'den bir hediye bohçasıyla annesini ziyarete gider. Gencin evde açtığı bohçadan kalitesiz bazı giysiler çıkınca genç darılıp bir daha Hüseyin'e uğramaz. Aslında bu bohça, Hüseyin'in hizmetçisi Deli Mehmet için hazırlanmıştır ancak Mehmet, yan yana duran iki bohçadan Tayyârzâde'nin olanını alarak kaçmış ve gence yanlış bohça verilmiştir. Hüseyin'in hizmetçileri, bu yanlışlığı anlasalar da bir türlü küskün gence ulaşamazlar.

Bir gün genci aramaya çıkan Hüseyin ortadan kaybolur ve bir adam, konağına Hüseyin'in yazdığı ve adama bin altın verilmesini emreden bir mektup getirir. Hüseyin'in hazinedarı bu emre uyar ve adam, her hafta bir mektupla gelmeye başlar. Hüseyin'in karısı, sonunda Tayyârzâde'yi bulup olaylardan haberdar eder ve genç, yine gelen adamı görkemli bir saraya kadar gizlice izler. Az süre içinde saraydan Sahba adlı güzel bir kadın çıkıp Tayyârzâde'yi içeriye davet eder ve sarayın sahibi Gevherli Hanım'a götürür. Hanım, Tayyârzâde'den çok hoşlanır ve içki meclisinde eğlenirler.

O gece Sahba, gence hanımın öyküsünü anlatır: Gevherli, paşa olan kocası ölünce sarayını batakhaneye çevirmiştir. Buraya düşen erkekler, bir süre eğlendikten

sonra zindana atılır ve evlerinden para istemeye zorlanıp malları bitince öldürülür. Hüseyin de zindandadır. Ertesi gün Gevherli, Tayyârzâde'nin bir yüzüğünü beğenir, genç de yüzüğü üreten kişiyi getirmek vaadiyle saraydan çıkmayı başarır ve padişaha koşup durumu anlatır. Kılık değiştiren padişah, gençle saraya gidip Gevherli'yi öldürür. Tayyârzâde ise ödüllendirilip padişah musahipliğine getirilir.

“Hikâyet” ya da akademyada aldığı adıyla “Sansar Mustafa hikâyesi”, bu çalışmada yararlanacağımız tek yazma Tıflî hikâyesidir. Yazmanın kaleme alınış tarihi ve yazarı belli değildir, ancak hikâyenin belli dilsel ve içeriksel özellikleri, ileride de göreceğimiz gibi, “Hikâyet”in litografya ve hurufat Tıflî hikâyelerinden daha eski bir dönemde yazıldığını düşündürmektedir. Hikâye, “Hikâyet”-i *Hâce Sa'îd* ve “Hikâyet” olmak üzere bir arada ciltlenmiş iki yazma hikâyeden oluşan bir yapıtta bulunmaktadır. “Hikâyet”-i *Hâce Sa'îd*, bir Tıflî hikâyesi olmadığı için bizi burada ilgilendirmemektedir, ancak iki hikâyenin de aynı kişi tarafından kaleme alınmış olduğu el yazısından anlaşılmaktadır.

Tıflî hikâyelerini ele almış araştırmacıların çoğu, “Hikâyet”e de değinmiştir. Fuad Köprülü, “Tıflî Ahmet Çelebi” adlı makalesinde “Hikâyet”in hem “Üniversite Kütüphânesi”nde hem de kendi “husûsî kütüphâne”sinde nüshaları olduğunu belirtmiştir (235). Köprülü'nün “Üniversite Kütüphanesi”nde olarak saydığı nüsha, İstanbul Üniversitesi versiyonudur. Köprülü'nün “husûsî kütüphâne”sindeki yazmalar ise, bugün Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi'nde saklanmaktadır. Ne var ki, bu kütüphanede yaptığımız araştırmalarda “Hikâyet”in bir nüshasına rastlayamadık. Bu yüzden, “Hikâyet”in Köprülü nüshasının bulunduğu yer bu aşamada saptanamamış bulunmaktadır.

Hasan Kavruk, “Hikâyet”in Şükrü Elçin tarafından yeni harflere aktarılmış ve 1977-78 yılları arasında *Türk Kültürü Araştırmaları* dergisinde (cilt 16, sayı 1-2, s. 195-224) “Sansar Mustafa Hikâyesi” adıyla yayımlanmış olduğunu bildirir (81). Kendi çalışmamızda yararlanacağımız çevriyazı ise, Elçin versiyonu değil, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi’nde bulunan nüshadan kendi yapmış olduğumuz bir çeviridir.

Hikâyenin özeti şöyledir:

IV. Murat, tebdil gezerken gördüğü genç Ahmet’ten hoşlanmaktadır. Bir gün Ahmet, Sansar Mustafa adlı maceracı tarafından kaçırlır. Padişah, Tıflî’ye bu olayı çözmesini emreder ve Tıflî, birçok fahişe toplayıp Sansar’ı bulana ödülleri vaadederek. Fahişelerden biri olan Rukiye, bir gün Sansar’la Ahmet’e rastlar. Ahmet, Rukiye’yi beğenir ve hep birlikte Sansar’ın bir meyhanedeki odasına giderler. Burada eğlenirken Rukiye, niyetini ağzından kaçırmış ve Sansar tarafından öldürülür. Sansar Saraçhane’den bir sandık alır, Rukiye’nin cesedini içine koyar ve Boğaz’a bırakır.

Padişah, dürbünle gördüğü sandığı getirtir ve Tıflî, sandığı Saraçhane’ye geri götürüp buradan Sansar’ın izini sürer. Sansar ve Ahmet basılır ve Sansar kaçmayı başarırken Ahmet ele geçer. Padişah, Ahmet’in asılmasını emreder ama Sansar, Ahmet’i celladın elinden kurtarır. Subaşı ve asesbaşı, bunu padişaha belli etmemek için karakollukçulardan Ahmet’e tıpatıp benzeyen birini Ahmet’in yerine bağlarlar. Olay yerine gelen Sultan Murat, karakollukçuyu Ahmet sanıp kendisi öldürmek istese de son anda bundan vazgeçer, karakollukçu kurtulur ve olay kapanır.

Sansar ve Ahmet, kendilerini unutturmak için Mısır’a gider ve ancak aradan yıllar geçtikten sonra İstanbul’a dönerler. Ne var ki Sansar’ın Ahmet’i kurtarışı başkentte efsane olmuştur ve halk bunu konuşmaktadır. Bir gün Sansar ve Ahmet, yine

tebdil gezen Sultan Murat'a yakalanır ve tutuklanırlar. Padişah, Sansar'a tüm hikâyeyi anlattırır ve Sansar'ın kahramanlıklarından büyük zevk alır. Ahmet'e benzeyen karakollukçuyu da getirtir padişah, karakollukçuyu asesbaşının kızıyla, Sansar'ı Ahmet'in kızkardeşiyle, Ahmet'i de haremden bir kızla evlendirir ve hepsini kendine musahip yapar.

Yapıtın ön kapağında “Şu‘arâdan Meşhûr Tıflî Efendi ile İki Birâderler Hikâyesi” başlığını taşıyan hikâyenin metni, “İki Birâderler Hikâyesi” (2) başlığı altında verilmiştir. Bu çalışmada, ikinci ad benimsenecektir. *İki Birâderler Hikâyesi*, hurufat tekniğiyle basılmış Tıflî hikâyeleri arasında basım yılı verilmemiş tek hikâyedir. Yapıtı basan matbaa ya da hikâyenin yazarıyla ilgili olarak da yapıtta bir bilgiye rastlamayız.

*İki Birâderler Hikâyesi*'ne değinmiş başlıca araştırmacılar olan Şükrü Elçin ve Saim Sakaoğlu, bazı dilsel ve içeriksel öğelere dayanarak hikâyenin neredeyse tüm diğer Tıflî hikâyelerine göre, Elçin'in deyimiyle “daha yeni bir devrin” (132) ürünü olduğunu öne sürmüşlerdir. Ne var ki bu hikâyenin, basım tarihini kesin olarak bildiğimiz en yeni 19. yüzyıl Tıflî hikâyesi olan *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi* yapıtından çok daha geç basıldığını kesin olarak kanıtlayan herhangi bir öge yoktur. Tersine, aşağıda da göreceğimiz gibi yapıt, 19. yüzyılda hurufat tekniğiyle basılmış tüm diğer Tıflî hikâyeleriyle az çok aynı dışsal özellikleri göstermekte ve dolayısıyla kolayca bunlarla aynı kategoriye girebilmektedir.

Hikâyenin burada incelenecek versiyonuyla aynı olduğunu varsayabileceğimiz bir diğer nüshası, Şükrü Elçin'e göre “Konya Âsâr-ı Atika Müzesi Kitaplığında 2237/24 numarada” (135) bulunmaktadır. *İki Birâderler Hikâyesi*'nin yayımlanmış bir çevriyazısı bulunmamaktadır. Burada kullanacağımız çevriyazı, hikâyenin Millî Kütüphane'deki nüshasından yola çıkarak kendi hazırlamış olduğumuz bir çeviridir.

Hikâyenin özeti şöyledir:

Baba mirasını işretle tüketmiş Hasan ve Hüseyin adında iki arkadaş, Danişmend Baba adlı bir kişiden kendilerine bir meslek tavsiye etmesini ister. Yaşlı adam, onlara kayıkçılığı önerir ve kendi sahip olduğu bir kayığı devralmalarını teklif eder. Kayığı kiralayan ikili, nöbetleşe çalışmaya başlar. Bir akşam, yaşlı bir adam Hasan'dan kendisini Rumeli Hisarı'na götürmesini ister. Gece kayık kullanmak yasaktır ama adamın ısrarı üzerine yola çıkarlar. Bebek'te bir yalının önünden geçerken Hasan, büyük bir gürültü duyar ve müşterisini indirdikten sonra geri gelip yalıya yanaşır.

Bir süre sonra kayığın içine yalının iskelesinden genç bir kız düşer ve Hasan'a hikâyesini anlatır. Kazazzâde adlı zengin ve sefih bir genç, kızı yaşlı babasından istemiş, baba ise razı olmamıştır. Bir gün kızın halası, kızı birisiyle evlendireceğini söyleyerek babayı ikna edip kızı Bebek'teki bir yalıya götürmüştür. Burada hala ortadan kaybolmuş ve kız, karşısında Kazazzâde'yi bulmuştur. Adamın eline geçerse sonunun kötü olacağını anlayan kız, bir kargaşa yaratmış, yalıdan kaçmayı başarmış ve kendini denize attığında Hasan'ın kayığına düşmüştür.

İkili Hasan'ın evine gider ve burada beliren Hüseyin, kızı fahişe sanıp sarkıntılığa başlar. Hasan açıklamaya çalışsa da Hüseyin dinlemez ve sonunda Hasan, Hüseyin'i öfkeyle öldürüp cesedi Boğaz'a atar. Ertesi gün kızı evine bıraktıktan sonra kayığında uyumakta olan Hasan, tebdil gezen Tıflî ve padişah tarafından görülür. İkili kayığa biner ve yolculuk sırasında Hasan, kötü talihinden söz açarak ikiliye tüm hikâyeyi anlatır. Bunun üzerine padişah, kayığı saraya yanaştırır, kızı çağırıp hikâyeyi ondan da dinler, kızla Hasan'ı evlendirir ve Hasan'a büyük ihsanlarda bulunur.

*Letâ'ifnâme*'nin son sayfasından, hikâyenin hicrî takvime göre 1268 yılında, Şaban ayının 17. gününde, yani miladî takvime göre 1851 yılının başlarında kaleme

alınmış olduğunu öğreniyoruz. *Letâ'ifnâme*'nin basımında litografya tekniğinden yararlanılmıştır, ancak hikâyenin hangi matbaada basıldığıyla ilgili bir bilgi verilmemiştir. *Letâ'ifnâme*'nin yazarı da bilinmemektedir.

Edebiyat araştırmacıları, *Letâ'ifnâme*'yi *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin sadece küçük farklılıklar gösteren bir diğer versiyonu olarak ele almışlardır. Pertev Naili Boratav'ın *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı yapıtında belirttiğine göre hikâye, “*Hançerli Hanım*’ın varyantıdır” (122). Mustafa Nihat Özön’ün *Türkçede Roman* adlı yapıtındaki değerlendirmesine göre de “*Letaifname* tema yönünden *Hançerli Hanım*’la aynıdır. Yalnız kişilerin bazı durumları değiştirilmiş, birtakım yan hikâyeler, kimi bağlar kurularak, eklenmiştir” (88-89). Hasan Kavruk, bu alt hikâyeler üzerinde biraz daha etraflıca durur: “*Letâif-nâme*’nin asıl vak’ası âdetâ bir çerçeve hikâye niteliğinde olup araya klâsik şark hikâyeleri tarzında müstakil birçok hikâye yerleştirilmiştir” (79). Çalışmamızda, *Letâ'ifnâme*'nin bir *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* versiyonu olarak sınıflandırılmayacak kadar özgün bir hikâye olduğu savunulmaktadır. Bu sav, aşağıda görüleceği gibi, hem iki hikâyenin olay örgüsündeki farklarla, hem de 153 sayfalık hikâyenin yaklaşık 110 sayfasını kaplayan alt hikâyelerin önemiyle ilgilidir.

Reşad Ekrem Koçu’nun “Fuhuş” adlı makalesinde, “Kibar Yosma Silâhşorkızı ile Karakollukçu Yusuf” alt başlığını taşıyan bir resme rastlarız. Buradan öğrendiğimize göre bu resim, “R. E. Koçunun ‘Meddah Hikâyeleri’ isimli eseri için Sabiha Bozcalı” tarafından çizilmiştir (5861). Karakterlerin ad benzerlikleri, Reşad Ekrem Koçu’nun bu yapıtında *Letâ'ifnâme*'nin bir versiyonuna yer verdiğini düşündürmektedir. Ne var ki *Meddah Hikâyeleri* adlı yapıt, çalışmamızın tamamlandığı sırada elimize geçmemiştir ve yapıtın yayımlanıp yayımlanmadığı hakkında şüphe bulunmaktadır. *Letâ'ifnâme*'nin yeni harflere yapılmış bir çevirisi yayımlanmamıştır. Burada kullanılan çevriyazı,

hikâyenin Millî Kütüphane’de bulunan farklı nüshalarının bir arada değerlendirilmesi yoluyla kendi yapmış olduğumuz bir çeviridir.

Hikâyenin özeti şöyledir:

Zengin bezirgân Hacı Tursun’un oğlu Yusuf, babasının ölümünden sonra Yazıcıoğlu adında bir kişinin önderliğindeki bazı dalkavukların eline düşer ve bunlarla baba mirasını tüketmeye başlar. Bunu farkedene baba dostu ve yeniçeri kumandanı Bekir Odabaşı, Yusuf’u yanına alıp karakollukçu yapar. Yusuf, bir gün yalnız başına kışlasına dönerken bir koçuya rast gelir. Koçunun içindeki hanım Yusuf’a, Yusuf ise hanımın cariyesine âşık olur. Hanım, Yusuf’u yalısına davet eder ve Yusuf, ertesi sabah yalıya gidip Rabia adlı hanımla ilişkiye başlar.

Rabia, Yusuf’a eski evinden çok daha görkemli bir konak hediye eder. Ancak Yusuf’un Letâif adlı cariyeyle de ilişkiye başlamış olduğunu gizlice öğrenen Rabia, Yusuf’dan habersizce kızı işkence ettirir ve ölme derecesine gelmiş kızın Boğaz’a atılmasını emreder. Yusuf, kayıkçılardan Letâif’i denize atmaya kıyamayıp bir yerde karaya bırakmış olduklarını öğrenir ve kızı konağına götürür. Bu gelişmeleri haber alan Rabia, Yusuf’u sorguya çeker, ancak Yusuf her şeyi inkâr eder. Bunun üzerine Rabia, kethüda kadını Yusuf’un konağında Letâif’i aramaya gönderir.

Yusuf’un annesi, konağına gelen kethüdaya oğlunu koruması için yalvarır. Kethüda ise yalıya dönüp Rabia’ya Letâif’i bulduğunu anlatır ve Rabia, Yusuf’un öldürülmesini emreder. Ancak kethüda, Rabia’dan habersiz Yusuf’u kurtarır ve lağım deliğine bırakır. Yusuf, lağımdan, Tıflî’nin de bulunduğu bir yalıya çıkar. Tıflî, gencin hikâyesini dinler ve Sultan Murat’a hem Yusuf’tan, hem de dalkavukların kötülüğünden sözeder. Bunun üzerine Rabia’nın yalısını bastıran padişah, kethüda kadın dışında herkesi öldürtür, ayrıca dalkavukları da şehirden sürer ve Yusuf’u Letâif’le evlendirir.

Yapıtın ikinci sayfasında bulunan “meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın hikâyesidir” başlığı altında verilen bu hikâye, arka kapaktan edindiğimiz bilgiye göre h. 1299 (1882-83) yılında basılmıştır. Hurufat tekniğiyle basılan hikâyenin yazarı belli değildir. Arka kapaktan, yapıtın “Sultân Bâyezîd’de Süleymân Efendi’nin matba’asında” basılmış olduğunu öğreniriz. Ancak yapıtın ön kapağı—ve bu ön kapakta bulunabilecek tüm bilgiler—yapıtın saptayabildiğimiz tek nüshasında eksiktir. Ayrıca hikâye, yapıtın 31. sayfasında, bir satırın sonundaki cümle ortasında kesilmektedir. Kesilen cümle şöyledir: “[H]âsıl-ı kelâm Tıflî Efendi’ye kahr yüzünden ‘inâyet-i Hakk olub Sultân Murâd hazretlerine musâhiblik hizmetiyle şeref-yâb olub pâdişâh-ı ‘âlem-penâh hazretleri” (31). Bu kesintiye karşın, hem “hâsıl-ı kelâm” sözlerinden, hem de Tıflî hikâyeleri için tipik bir mutlu son noktasına gelinmiş olmasından, hikâyenin birkaç sözcük sonra biteceğini çıkarsamak mümkündür.

Türk edebiyatı araştırmacıları arasında, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*’ni gördüğünü öne süren sadece bir araştırmacıya rastlanır. Bu, Pertev Naili Boratav’dır. Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı yapıtında, Mustafa Nihat Özön’ün *Türkçede Roman* yapıtında sıraladığı Tıflî hikâyelerini saydıktan sonra şu sözleri ekler: “Ben bu seriden *Kanlı Bektâş* adlı bir beşincisini daha gördüm” (122). Ne var ki Boratav, hikâyeyi daha derinlemesine incelememiştir. Şükrü Elçin ve Hasan Kavruk gibi diğer araştırmacılar, hikâyenin varlığından haberli olmakla birlikte herhangi bir nüshasını ele geçirememiş olduklarını belirtmektedirler. Tarafımızdan saptanan nüsha, Millî Kütüphane’de bulunmaktadır ve çevriyazımız da, bu nüsha esas alınarak hazırlanmıştır.

Şükrü Elçin, “Kitâbî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri” adlı makalesinin sonunda “Görülemeyen ve Mâhiyeti Tesbit Edilemeyen Malzeme” başlığı altında

hikâyenin bir versiyonuyla ilgili şu bilgileri verir: “Tıflî ile Kanlı Bektaş Hikâyesi. Eser-i Hâfız Mustafa Hakkı. 31 Sayfa. Süleyman Efendi Matbaası, 1299. (Maarif Nezâretinin ruhsatı ile)” (136). Elçin tarafından verilen bu versiyonla çalışmamızda ele alınan versiyon, sayfa sayısı, basımevi ve basım yılı açısından örtüşmektedir. Yine de, Elçin versiyonunu elde edemediğimiz sürece bu iki yapıtın aynı olduğunu iddia edemeyiz. Çalışmamızda, Elçin tarafından verilen yapıtla ya da yazarı olduğu öne sürülen Hâfız Mustafa Hakkı’yla ilgili bir incelemeye gidilememiştir.

*Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin kısaltılmış ve değişikliklere uğramış bir diğer versiyonudur. Buna karşın, iki hikâye arasındaki farklar, burada yeni bir hikâye özeti verilmesini gerekli kılacak kadar önemlidir. Hikâyenin özeti şöyledir:

Ahmet Efendi adlı bir kişinin hizmetkârı olan Deli Mehmet, Tıflî’yi efendisinin meclisine davet eder ama Tıflî’yle çok kabaca konuştuğundan Tıflî, meclise gelmez. Ahmet, ertesi gün Tıflî’yi görmeye gider ve sonunda ikna eder. Meclisten sonra Tıflî, Ahmet’in kahvecisi tarafından rahatsız edilir; sabahleyin de evde afyon bulamaz ve Ahmet’e kızarak müdavimi olduğu afyoncu dükkânına gider. Az sonra dükkânın önünden Kanlı Bektaş adlı fahişe geçer. Bektaş’ı görmek için pencereye koşan kişilerden biri Tıflî’nin nargilesini kırar ve Tıflî, kahvedekilere ve Bektaş’a söver.

Bunu duyan Bektaş, Tıflî’yi bir tuzak sayesinde evine getirir ve burada Beş Boynuz adlı katiliyle birlikte sorguya çeker. Tıflî, suçu bir başkasına atar ve Bektaş, bu kişiyi getirmesi için Tıflî’yi salıverir. Tıflî, bazı dostlarının evine sığınır. Bir gün bu dostlar, bir meclise davet edilirler. Bektaş da bu meclistedir ve Tıflî’nin yerini öğrenince niyetini belli etmeden Tıflî’yi meclise çağırır. Kendisi ise bir bahaneyle saklanır. Tıflî

meclise gelir; söz Bektaş'tan açılır ve Tıflî yine kötü konuşmaya başlar. Bunu duyunca ortaya çıkıp kendisine saldıran Bektaş, Tıflî'yi kaçmaya zorlar.

Bu olayın üstüne dostları, Tıflî'yi bir ata bindirip bir çiftlikte saklanmaya gönderirler. Ancak Beş Boynuz, Bektaş'ın emri üzerine Tıflî'yi izlemiştir ve çiftliğe gelir. Bunu gören Tıflî saklanır ve katil eve girdiğinde gizlice katilin atına binip kaçar. Beş Boynuz, Tıflî'nin güçsüz atına binip takibe başlasa da Tıflî'ye yetişemez. Tıflî, Sultan Murat'ın o sırada bulunduğu Davutpaşa'ya gelir. Padişah huzuruna çıkan Tıflî, başına gelenlerin hikâyesiyle Sultan Murat'ı çok eğlendirir ve padişah onu kendisine musahip yapar. Beş Boynuz ve Bektaş ise yakalanıp idam edilir.

“Tıflî Efendi Hikâyesi”, hikâyenin sonunda bulduğumuz bilgiye göre “bin iki yüz toksan bir senesi mâh-ı Ramazân-ı şerîfin on üçüncü günü”, yani 1875 yılında kaleme alınmıştır. Litografya tekniğiyle basılmış hikâyenin matbaası, sadece “Litografya Destgâhı” olarak verilmiştir (95). Hikâyenin yazarıyla ilgili bir bilgiye sahip değiliz. “Tıflî Efendi Hikâyesi”ni barındıran yapıt, aynı zamanda “Tayyârzâde Hikâyesi”ni de içermekte ve ön kapakta “İşbu risâlenin derûnında Tıflî Efendi ile hâşiyesinde Tayyârzâde Hikâyesi derc olunmuştır” sözlerini taşımaktadır.

“Tıflî Efendi Hikâyesi”ne değindiğini saptayabildiğimiz tek çalışma, Gül Derman'ın *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri* adlı yapıtıdır. Derman, bu yapıtta, birçok başka hikâyenin yanı sıra, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin de resimlerini incelemiş, özetini vermiş (48-49, 187-94) ve ayrıca hikâyedeki resimlerin kopyalarını da yapıta eklemiştir. “Tıflî Efendi Hikâyesi”ndeki resimlere bir sanat tarihçisi gözüyle yaklaşmış olan Derman, bu hikâyenin biçim ve içeriğiyle ilgili edebî ya da tarihsel herhangi bir değerlendirmede bulunmamıştır. Günümüze dek hikâyenin bir çevriyazısı da

yayımlanmış değildir. Kendi çalışmamızda yararlandığımız çevriyazı, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin Millî Kütüphane’de bulunan nüshası esas alınarak hazırlanmıştır.

Hikâyenin özeti şöyledir:

Tıflî bir afyoncu dükkânında otururken Kanlı Bektaş adlı fahişe yoldan geçer ve Tıflî, kadınla ilgili kaba sözler söyler. Bunu duyan Bektaş, bir hileyle Tıflî’yi evine getirir ve iki katiliyle birlikte Tıflî’den hesap sorar. Ancak Tıflî, Bektaş’ın gönlünü alır ve yine gelmek şartıyla salıverilir. Bir daha Bektaş’a uğramayan Tıflî, bunun üzerine iki kez daha neredeyse Bektaş’ın eline düşer ama hep kurtulmayı başarır. Sonunda Bektaş’ın Beş Boynuz adlı katili Tıflî’nin izini bulup onu kovalamaya başlar. Tıflî, kaçarken Sultan Murat’a rastlar ve padişah, Tıflî’yi beğenip kendisine musahip yapar.

Tıflî, bir süre sonra padişahı ihmal etmeye başlayınca padişah, Tıflî’nin idamını emreder. Tıflî, güzel bir delikanlının evine sığınır. İkili eğlenirken Sultan Murat ve Kara Mustafa adlı adamı da yakınlardadır. Mustafa, ikiliyi basar ancak gençten çok hoşlanır. Bir anlaşmaya varılır: Mustafa, ikiliyi ihbar etmeyip ayrıca gence Kanlı Bektaş’ı ayarlayacaktır; genç ise Mustafa’yla ileride vakit geçirecektir. Mustafa, Bektaş’ı gence gönderir ancak Bektaş, katillerini de yanında getirip Tıflî’yle genci rehin alır. O sırada Mustafa konağı basar, katilleri öldürtür ve Bektaş’ı alıp gider.

Tıflî ve genç, ertesi gün Mustafa’nın yalısına gelir. Padişah huzurunda olan Mustafa, haberi alınca bir rahatsızlığı bahane edip yalıya döner ve üçlü, eğlenceye koyulur. Bu arada Mustafa’yı merak eden Sultan Murat, yalıya doğru yola çıkar. Bunu duyan üçlü, yataklara saklanıp hasta rolü yapar. Padişah, tam Tıflî’nin yorganını açacakken bir yangın haberi alıp yalıdan ayrılır. Bu arada bir kayıkla kaçmaya çalışan Tıflî, padişahın aniden dönmesiyle ne yapacağını şaşırıp kendini denizde bulur. Padişah, boğulmak üzere olan Tıflî’yi kurtarır, affeder ve yine musahibi yapar.

## B. Tanımlama Girişimleri

Sultan IV. Murat, 1623 ile 1640 yılları arasında süren saltanatı boyunca şiir, sözlü anlatı ve temâşâ gibi sanatlara büyük destek vermiş bir padişah'tır. Refik Ahmet Sevengil'in *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* adlı yapıtında belirttiği gibi, padişah, "meddahlara, şarkıcılara, çalgıcılara, köçeklere ve eğlence işleri ile uğraşan başka insanlara karşı ilgi gösterir, onları korurdu" (49). Hikâyelerimizin neredeyse tümünde padişahın musahibi, güldürücüsü ve hikâye anlatıcısı olarak rol oynayan Tıflî de, meddahlık tarzında bir sanat icra etmesine karşın padişah, "Tıflî'yi bunlarla bir tutmaz, şairler ve kibarlar arasında sayar, iltifat ederdi" (62-63). Bu saptamayı doğrulayan bir diğer ifadeyi Fuad Köprülü'nün "Meddahlar" adlı makalesinde buluruz. Köprülü, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sine dayanarak, "Murâd-ı râbî'in haftada bir gece Tıflî, Nef'î, Hûrî gibi devrin meşhur şâirlerini yanına getirttiğini, diğer bir gece de Kör Hasan-oğlu dâmadı Muslî Çelebî, mukallid Çıfıt Hasan, Akbaba, Sarı Çelebî, Çakmak Çelebî, Simidci-zâde gibi mukallid ve nedîmleri ve belli-başlı oyun kollarını toplayıp eğlendiğini" aktarır (398-99). Peki, bir yandan devrin Nef'î kadar ünlü bir divan şairiyle aynı nefeste anılacak kadar önemli, diğer yandan elimizdeki hikâyelerde sık sık güldürmece konusu edilecek kadar hafif gösterilen bu Tıflî kimdir?

Trabzonlu Tıflî Ahmet Çelebi'nin yaşamıyla ilgili kaynakların en önemli özetini Fuad Köprülü verir. Köprülü'ye göre Tıflî, "Ahmed Abdül'aziz Efendi isminde birinin oğlu olup, daha çocuk sayılacak bir yaşta güzel manzûmeler yazdığından Tıflî takma adını almıştı". Tıflî, padişahın ilgisini çekmeden önce de şiirle ve hikâyecilikle uğraşmıştı: "Önceleri birtakım büyüklerin meclislerinde bulunarak, şehname-hânlıkta ve zarif bâzı hikâyeler icad ve naklinde mehâretinden dolayı Murad IV.'in iltifâtına mazhar ve nedîmi" konumuna getirildi (395). Bir yandan "tertibedilmiş *Dîvân* sahibi" (398) bir

şairken diğer yandan da “bâzısını gûya kendi başından geçmiş gibi” (396) anlattığı hikâyeleriyle ünlüydü. Köprülü’nün Safâî tezkiresinden aktardığı sözler, bu olguları özetler niteliktedir: “Ol asrın şuarâ-yı zevi’l-ihirâmından, ale’l-usus şehname-hânlıkta ve sergüzeşt naklinde bî-nazîr-i rûzgâr ve meddâh-ı şîrîn-kâr ve meclis-i meydân-ı belâgatte pehlivân-ı rûzgârdır. Müretteb *Divân*-ı fesâhat-ünvânı vardır” (398). Aynı zamanda bir divan şairi olmakla ve döneminin şairleriyle “birçok mülâtafatı (şakalaşmaları)” (396) bulunmakla beraber Tıflî, Köprülü’nün “Tıflî Ahmed Çelebi” adlı makalesine göre, “Keskin zekâsından dolayı, şâir olmaktan ziyâde meddah ve nedim olarak şöhret kazanmıştır” (234).

Köprülü’nün Evliya Çelebi’den aktardığına göre, uzun boyu nedeniyle “Leylek Tıflî” (234) lakabını taşıyan Tıflî’nin sanat dışındaki hayatı hakkında fazla bilgiye sahip değiliz. Padişahın gözüne girdikten sonra “gümrükten ve evkaftan” (“Meddahlar” 395) görevlerle geçimini sağladığını, “Bayrâmiyye tarikatı ileri gelenlerinden” olmasına karşın “serbest ve rindâne” bir hayat yaşadığını, evinin Koca Mustafa Paşa semtinde olduğunu (396) ve 1660-61 yılları civarında vefat edip “Silivrikapı dışında” gömüldüğünü (399) yine Köprülü’den öğreniyoruz.

Birçok araştırmacı, Tıflî hikâyelerinin ilk olarak Tıflî Ahmet Çelebi’nin kendisi tarafından anlatıldığını savunmuştur. Özdemir Nutku, hikâyelerden “meddah Tıflî’ye ait olan yapıtlar” olarak bahsederken (85) Metin And, “Meddahlık” başlıklı makalesinde bunları “17. yy. meddahlarından Tıflî’nin hikâyeleri” olarak anar (320). Pâkize Aytaç, hikâyelerin “Tıflî adındaki bir san’atkârın elinden yazıya geçirilmiş” (107) olduğunu öne sürerken, Pertev Naili Boratav’a göre de, “Tıflî’nin anlattığını kestirdiğimiz hikâyelerinden bazıları yazıya geçip bize kadar erişmiştir” (100 *Soruda Halk...* 71). Gördüğümüz gibi, Tıflî’nin hikâyeleri ilk anlatan mı yoksa ilk yazıya geçiren mi olduğu

konusunda bir fikir ayrımı yaşanmakla birlikte birçok araştırmacı, hikâyelerin bir biçimde tarihte gerçekten yaşamış olan Tıflî Ahmet Çelebi'nin elinden geçmiş olduğu konusunda hemfikirlerdir.

Bu iddiaların dayanağı, Tıflî'nin neredeyse tüm hikâyelerde bir karakter, dahası birçoğunda kendi ve diğer karakterlerin başından geçenleri padişah huzurunda yeniden anlatan bir meddah olarak rol almasıdır. Boratav'a göre Tıflî'nin oynadığı bu rol, “maceraların, hikâye şekline sokularak ilk defa IV. Murat'ın nedimi ve hikâyecisi Tıflî Çelebi tarafından anlatılmış olduğu” konusunda bir “kayıt” teşkil etmektedir (“İlk Romanlarımız” 312). Boratav, bu savdan “Tıflî'nin bunların ilk hikâyeci-*sanatkârı* olduğu” sonucunu çıkarmaktadır (*Halk Hikâyeleri ve...* 125). Ahmet Ö. Evin'in, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* adlı yapıtında belirttiğine göre de “[h]ikâyenin tanığı olarak görünen yazar” (36), bu yolla hem “yazarlığını metin üzerinde gösterir” (36-37), hem de “hikâyenin sahici olduğu iddiasında bulunur” (37).

Diğer yandan, hikâyelerin Tıflî Ahmet Çelebi'yle ilişkisini sorgulayan araştırmacılara da rastlarız. Şükrü Elçin'in deyiimiyle “kabili münakaşa” (131) olan bu ilişkiye Fuad Köprülü de mesafeye yaklaşmıştır. Köprülü'nün deyiimiyle, hikâyelerimizin “bizzat Tıflî tarafından mı meydana getirildiği, yoksa daha sonraki devirlerde kendisinin büyük şöhretini hatırlayan meddahlar tarafından adapte edilerek, Tıflî'nin isminin bunlara ithâl mi edildiği” konusunda “kat'î bir cevap verilemezse de, bu meddah hikâyeleri, her hâl-ü kârda Tıflî'nin ne kadar büyük bir şöhret kesbettiğini göstermektedir” (“Tıflî Ahmed Çelebi” 235). Bu farklı iddialardan hangisinin gerçeğe daha yakın olduğunu görmemizde faydalı olabilecek bazı kıstaslar vardır.

Öncelikle, sırf içlerinde Tıflî adında bir karakter geçtiği için bu hikâyeleri tarihî Tıflî Çelebi'ye dayandırmak konusunda son derece dikkatli olmamız gerekir.

Köprülü'ye göre “Osmanlı meddahlarının en meşhuru” (“Tıflî Ahmed Çelebi” 235) olan Tıflî'nin sadece kendi döneminde değil öldükten çok sonra da ününü koruduğunu unutmamalıyız. İsmail Habib (Sevük)'ün *Tanzimattanberi* adlı yapıtına göre Tıflî, “ondan sonraki bütün meddahlarca meddahların pîri sayılacak kadar geniş ve umumî bir şöhret” sahibi olmuştu (185). Böylece, örneğin 18. yüzyılda yaşamış bir meddahın hünerini anlatmak için “hikâye anlatmakta Tıflî kadar mâhir olduğu” öne sürülmüş (Köprülü, “Tıflî Ahmed Çelebi” 234), 19. yüzyıl meddah kahvelerinde ise yine Tıflî'nin bir karakter olarak geçtiği sözlü anlatılar aktarılmıştır (Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* 91).

Tıflî'nin bu büyük ünü ise, Osmanlı anlatı geleneğinde gerçek bir tarihsel kişilikten çok birçok farklı bağlamda kullanılan bir tip olarak yaşamını sürdürmesine neden olmuştur. Theodor Menzel'in *Meddâh, Schattentheater und Orta Oyunu* (Meddah, Gölge Tiyatrosu ve Orta Oyunu) adlı yapıtına göre “en farklı Türk anekdot derlemelerinde bir rol” (3) oynayan Tıflî'nin adı, tarihsel Tıflî Çelebi'den haberleri olmayan Georg Jacob tarafından *Vorträge türkischer Meddah's* (Türk Meddahlarının Anlatıları) adlı yapıtında “sultanın soytarısı” (106), Nicholas N. Martinovitch tarafından da *The Turkish Theatre* (Türk Tiyatrosu) adlı yapıtında “palyaço” ve “saray soytarısı” (124) anlamlarıyla Almancaya ve İngilizceye çevirilmiştir. Bu çevirilerden, Tıflî'nin anlatılarda belli bir tipi temsil etmek için ne kadar sık başvurulmuş bir ad olduğunu ve Tıflî'nin adını barındıran tüm anlatıları bu yüzden Tıflî Çelebi'ye atfetmenin ne kadar verimsiz bir yaklaşım olacağını çıkarsamak zor değildir.

Hikâyelerin doğrudan Tıflî Çelebi'ye ait olmadığını düşündüren bir diğer öge de, bunlarda tablosu çizilen tarihsel devrin IV. Murat devrine pek benzememesidir. Refik Ahmet Sevengil'e göre IV. Murat, “Kahve ile birlikte tütün, afyon ve şarap

kullanılmasını da yasaklıyor, öfkeli padişah bizzat buyruğunun uygulanmasına nezaret ediyordu” (47). İsmail Hakkı Uzunçarşılı’nın *Osmanlı Tarihi*’ndeki deyiimiyle “[e]mrinin mutlak surette yerine getirilmesi” konusunda ısrarcı olan bu katı hükümdar, “*Tütün yasağı* bahanesiyle bir hayli zorba öldürmüş ve bu arada birçok günahsız da gitmiştir” (587). Elimizdeki tüm Tıflî hikâyeleri, kahve, tütün, afyon ve / ya da şarap gibi öğelerin ve bunların beraberinde getirdiği eğlence kültürlerinin son derece yaygın olduğu toplumsal ortamları ele almaktadır. Dolayısıyla, bu kısa bilgiler bile hikâyelerin IV. Murat döneminden çok Tanzimat dönemine ya da en azından 18. yüzyıla yakınlık gösterdiğini düşündürmektedir.

Hikâyelerin gerçeklik iddiası konusunda ise, kimi hikâyelerin IV. Murat ve Tıflî dışında, Cevrî Çelebi ve Kara Mustafa gibi diğer tarihsel adları da barındırdığını, ancak içeriklerinin bu kişilerin gerçek yaşamlarıyla herhangi bir ilgisi olmadığını belirtebiliriz. Hikâyelerde Tıflî’nin kendisi hakkında öne sürülen birçok iddia da, bu kişinin biyografisine uymamaktadır. Bu bulgular, hikâyelerin anlatıcısı gerçekten Tıflî Çelebi olsa bile hikâye konularının gerçekten yaşanmış serüvenlere dayanmadığı savını desteklemektedir.

Tarihsel verilerin yetersizliği yüzünden, bu hikâyelerin gerçekten Tıflî Ahmet Çelebi’ye ait olup olmadığı konusunda olumlu ya da olumsuz yönde kesin bir kanaat belirtmek olanaksızdır. Ne var ki, hikâyelerin Tıflî’ye ait olduğunu gösteren doyurucu kanıta rastlanmazken, hikâyelerin sonradan Tıflî’yle ilişkilendirilmiş olduğunu düşündüren birçok ipucuna da rastlanmaktadır. Bu yüzden, elimize ulaşmış hikâyelerin Tıflî tarafından anlatılmamış olması, ya da en azından son biçimleriyle Tıflî’nin anlatmış olacağı hikâyelere fazla bir benzerlik göstermiyor olması güçlü olasılıklardır.

Tıflî Ahmet Çelebi'nin bir meddah olarak ün kazandığını yukarıda görmüştük. Bu ve başka nedenlerden dolayı birçok araştırmacı, Tıflî hikâyelerini birer meddah hikâyesi ya da meddah geleneğinin bir uzantısı olarak görmüştür. Pertev Naili Boratav'a göre bu hikâyelerin "hepsinde meddah hikâyelerinin üslûbunu, edasını, mevzuunu buluruz" ("İlk Romanlarımız" 312). Ona göre, "bu hikâyeler son asır İstanbul meddah hikâyelerinin kitaba geçmiş ilk şekilleridir; İstanbul meddahları bunları örnek alarak hikâyelerini kurmuşlardır" (*Halk Hikâyeleri ve...* 122). Dolayısıyla, hem yazılı Tıflî hikâyelerinin temelini sözlü meddah geleneğinde yaşayan hikâyelerin oluşturduğu, hem de yazılı hikâyelerin yine sözlü olarak gerçekleşen bir aktarımın temelini oluşturduğu varsayılmıştır.

Gerçekten de, Tıflî hikâyelerinden esinlenen anlatılar kurmuş meddahlara rastlarız. Özdemir Nutku'nun Vladimir Gordlevski'den aktardığı üzere, Meddah Aşkî'nin (1853-1934) bir anlatısı, "*Tatar-zâde ya da Binbirdirek*" (93) adını taşımaktadır. "Tatar-zâde"nin, Tayyârzâde'nin bir yanlış yazımından ibaret olduğu açıktır. Saim Sakaoğlu'na göre de Meddah Hakkı (1875-?), "İstanbul Batakhaneleri" adlı hikâyesinin kuruluşunda hem *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nden ("Hançerli Hanım Hikâyesi" 547), hem de *Hikâye-i Tayyârzâde*'den yararlanmıştı ("Tayyârzade Hikâyesi" 230). Tıflî'yi bir karakter olarak barındıran diğer meddah anlatıları da bulunur. Bunların arasında, Metin And ve Özdemir Nutku'nun bir 19. yüzyıl görgü tanığından aktardıkları hikâye, Georg Jacob'a göre 19. yüzyılda Ermeni harfleriyle Türkçe basılmış olan bir hikâye ve Özdemir Nutku'nun incelediği bir 18. yüzyıl yazmasında yer alan bazı meddah senaryoları önemli birer yer tutmaktadır.

İlk hikâye, Nutku'ya göre "Meddah Kız Ahmet'in bir İstanbul kahvesinde gece saat dokuzdan geceyarısına değin anlattığı ve Tıflî'nin kahramanı olduğu bir hikâye"dir

(*Meddahlık ve Meddah...* 91). *Geleneksel Türk Tiyatrosu* yapıtında bu hikâyeyi özetleyen Metin And'a göre bu macerada padişah tarafından İran'a gönderilen Tıflî, bir hizmetçi yoluyla İstanbul'a bir armağan gönderir. Maceranın gerisi, hizmetçinin İstanbul'da yaşadığı komik olayları işler (78). İkinci hikâye, Georg Jacob tarafından *Vorträge Türkischer Meddah's* yapıtında "Meşhur Meddah Kız Ahmet Tarafından Aktarılmış Lüleci Ahmed'in Hikâyesi" (99) adı altında kısmen Almancaya çevrilmiştir. İstanbullu Lüleci Ahmet, sağır bir sabuncuyla ve yapışkan bir dilenciyle yaşadığı maceraların yanı sıra Tıflî'yle de karşılaşır. Tıflî, Ahmet'i görmezden gelince Ahmet, bir arzuhalciye uğrayıp padişaha Tıflî'yi karalayan bir mektup yazdırır. Jacob, anlatıyı Tıflî'nin tekrar belirip belirmeyeceğini kestiremediğimiz bir noktada keser (99-119).

Özdemir Nutku'nun "Eski Bir Yazmadaki Meddah Hikâyeleri" makalesinde incelediği 18. yüzyıl meddah senaryolarından "Celâl-Cemâl", Tıflî'nin birbirine âşık iki genci birleştirme çabalarını işler (707-08) ve hem içerik hem olay örgüsü bakımından Tıflî hikâyelerine, Kız Ahmet'in anlatılarından daha yakındır. "Acebnûş, Karakollukcu Kürd, Kürd Odabaşı" adlı yarım kalmış senaryo ise, elimize geçen bölümde dalkavuklar yardımıyla baba mirasını tüketen bir gençten bahseder ve bu açıdan Tıflî hikâyelerine çok yakındır (712). İki senaryo da, Tıflî hikâyeleri gibi IV. Murat döneminde geçer. Nutku'nun dikkat çektiği senaryolardaki adlarla Tıflî hikâyelerindekiler arasında da örtüşmeler vardır. Acebnûş, Şükrü Elçin'e göre "Süleymanşah" hikâyesindeki baş karakterlerden birinin adıdır (111). Diğer bir senaryo adı olan "Beş Boynuz" (700), hem *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*, hem de "Tıflî Efendi Hikâyesi" adlı Tıflî hikâyelerinde rol alan azılı katilin adıdır. Bir üçüncü senaryo adı olan "Kazzazbaşı-zâde" (700) ise, *İki Birâderler Hikâyesi*'ndeki "kötü adam"ın adına yakındır.

Bunun dışında, özellikle gerçek hayata yakınlık açısından meddah hikâyeleri, çoğu araştırmacıya göre Tıflî hikâyelerine benzerlik göstermektedir. İstanbul meddahı, Nutku'ya göre “toplum yaşamından kesitleri gerçekçi biçimde dinleyici önüne” getirmekte ve “olağan-üstü olaylar, doğa üstü durumlar” gibi öğelere hikâyesinde yer vermemektedir (*Meddahlık ve Meddah...* 54). Boratav'ın ifade ettiği gibi de, meddah anlatılarının “kişileri ideal kahramanlar değil, toplum içinde her gün rastlanan insanlardır” (*100 Soruda Türk...* 68). Böylece, Boratav'a göre “realizm meddah hikâyesinin—hiç olmazsa son merhalesinde, İstanbul meddahlarında—esas şartıdır” (“İlk Romanlarımız” 308). Bu “gerçekçi” eğilim, aşağıda göreceğimiz gibi Tıflî hikâyelerinin de en önemli özelliklerindendir.

Meddah hikâyelerinin anlatıcı ve dinleyicilerinin, 18. yüzyıldan itibaren oluşmaya başlayan yeni toplumsal elit tabakalara bağlı olduğu öne sürülmüştür. Özdemir Nutku'nun değindiği gibi meddahlar, önemli bir oranda “varlıklı esnaf” arasından çıkıyordu. Böylece, örneğin 18. yüzyıl meddahlarından “Salih Efendi şekercidir, meddah Aksaray'lı İsmail Çelebi takkecidir, meddah Mustafa Çelebi fesçidir” (“Eski Bir Yazmadaki...” 724). Boratav'ın deyimiyle de meddah anlatıları, “dinleyicilerini esnaf, tüccar, memur çevrelerinde, sarayda ve zengin konaklarında” buluyordu (*100 Soruda Türk...* 68). İleride göreceğimiz gibi Tıflî hikâyelerinin de bu toplumsal kesim tarafından üretilip tüketildiği varsayılabilir.

Tüm bu benzerliklere karşın, Tıflî hikâyelerini meddah hikâyelerinden ayırdeden önemli öğeler vardır. Öncelikle, sözlü ve yazılı meddah hikâyeleri arasındaki ilişki üzerinde duralım. Araştırmacıların yazıya geçirilmiş meddah hikâyesinden kastettiği metinler, çok dar bir grup oluşturmaktadır. Bunlar, Ahmet Ö. Evin'e göre “muhtemelen etkili ve popüler bir anlatıcının yorumu” (27) sırasında “yazıya aktarılmış” (34)

metinler, Georg Jacob’a göre de “[k]itabın sözlü anlatıyı [...] sadakatle yansıttığı” (10) metinler olarak anlaşılmalıdır. Sözlü anlatıda yararlanılan yazılı metinler konusunda ise, Özdemir Nutku’nun incelediği senaryo yazması iyi bir fikir vermektedir. Yapıtın yazarı, “hikâyeleri öyle bir yolda özetlemiştir ki, her meddah bu özetleri kendi yeteneği ve yaratışı oranında süsleyebilir, uzatıp kısaltabilir. Nitekim, bunların tümü de şifre gibi yazılmıştır; tümceler tamamlanmaz, tümcelerin dizilişleri bir sıra ilerlemez, konuşmalar atlamalıdır” (*Meddahlık ve Meddah...* 106). Meddah anlatılarını temel alan yazılı metinleri sözlü icra sırasında birebir yazıya geçirilmiş yapıtlarla, meddah anlatılarında kullanılmak üzere yazılmış metinleri ise Nutku’nun saptadığı tarzdan “senaryo”larla (105) sınırlamak doğru olacaktır. Tıflî hikâyeleri ise, bu sınıflardan hiçbirine girmemektedir.

Ayrıca, Tıflî hikâyelerinden sadece meddahlığın değil, diğer sanat dallarının da yararlandığı bilinmektedir. Bu bağlamda, örneğin *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, Saim Sakaoğlu’na göre bir tiyatro oyununa çevirilmişti: “Şemsî’nin *Tedbirde Kusur* (1873) adlı 8 fasıllık hailesi, hikâyenin tiyatro eseri haline getirilmiş şeklinden başka bir şey değildir” (“Hançerli Hanım Hikâyesi” 547). *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi* yapıtının önsözünden de, bu hikâyenin Osmanlı tiyatrocularından “Ahmed Necîb Efendi tarafından dram hâline” sokulduğunu ve hem kendisi, hem de “muhtelif tiyatro kumpanyaları” tarafından birçok kez sahneye konulduğunu öğreniyoruz (3). Şükrü Elçin ise, hem *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin, hem de “Tayyârzâde Hikâyesi”nin “Hayâlî Küçük Ali” tarafından Karagöz sahnesine uyarlanmış olduğunu bildirir (129). Bunun dışında Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu* adlı yapıtında Namık Kemal’in *İntibah* (1876) adlı roman denemesinin konusunu *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nden aldığını iddia etmiştir (35). Dolayısıyla, hikâyelerin meddahlar tarafından da esin kaynağı olarak

kullanılmış olması, meddahlığa başka sanat dallarına olduklarından daha yakın olduklarına dair bir kanıt teşkil etmemektedir.

Tıflî hikâyelerinin meddah anlatılarına gerçek hayata yakınlık açısından benzediğini gördük. Ne var ki, bu iki edebî biçim arasında ciddi farklılıklar da vardır. Bunların en önemlisi, olay örgüsünün ele alınışıdır. Fethi El Neklâvi'nin “Meddah” adlı makalesine göre “bir birine bağlı bir kaç fasıldan” oluşan meddah anlatısı, sıklıkla “oluşumda birlikten yoksundur”. Birçok kez “fasıllar arası bağlantı sadece ana karakterin tarifi” üzerinden oluşturulur (232). Georg Jacob'un belirttiği gibi, tüm hikâye boyunca ana karakterin aynı kalması bile her zaman söz konusu değildir (6-7). Yukarıda Kız Ahmet tarafından anlatıldığını gördüğümüz iki hikâye, bu gevşek olay örgüsünün iyi birer örneğidir.

Hikâyenin ana olay örgüsü, meddah için genellikle birçok başka öğeyi anlatısına katabilmek için bir bahane niteliğindedir. Özdemir Nutku, bu öğelere “yapı-ekleri” adını verir ve aralarında “atasözleri, fıkralar, anekdotlar, şiirler, türküler, efsaneler ve halk arasında yaşayan kısa hikâyeler” bulunabileceğini belirtir (105). Meddah için bu yapı eklerinin en önemlisi, taklittir. Metin And'ın “Meddah” adlı makalesine göre meddah, sadece “konuşturduğu kişilerin—Acem, Anadolu, Çerkes, Arnavut, Yahudi gibi—ağızlarını değil fakat çeşitli hayvan ve tabiat seslerini de taklit” eder (359). Bu yapı ekleri, Tıflî hikâyelerinin büyük çoğunluğunda bulunmaz. Hikâyelerin çoğu, olay örgüsünde bütünlük göstermekte ve bu olay örgüsüyle doğrudan ilgisi olmayan öğelere fazla yer vermemektedir.

Özdemir Nutku tarafından sayılan ve Tıflî hikâyelerine büyük yakınlıklar gösteren meddah senaryolarının ise, tamamlanmış birer hikâye metninden değil birkaç sayfalık özetlerden oluştuğunu ve bu özetlerin sözlü—ya da yazılı—bir anlatıcının

elinde yapı ekleri ve benzer ögeler yoluyla kolaylıkla bütünlüklü olay örgülerini yitirebileceğini unutmamamız gerekir. Yine de bu senaryolarla Tıflî hikâyeleri arasındaki içeriksel benzerlikler çarpıcıdır ve dolayısıyla bu senaryolar, Tıflî hikâyeleriyle meddah geleneği arasında yakın bir bağ olduğunun en iyi kanıtı sayılabilir. Ancak böyle bir bağın varlığı, Tıflî hikâyelerini “meddah hikâyesi” olarak sınıflandırmamız için yeterli değildir. Bazı Tıflî hikâyeleri meddahlar tarafından anlatılmış olsalar bile, elimizdeki yazılı metinlerin sözlü meddah anlatısından birçok açıdan ayrıldığını görmüş bulunuyoruz. Dolayısıyla, meddah geleneğini Tıflî hikâyelerinin kaynakları arasında saymak şüphesiz ne kadar doğruysa, bu metinleri meddah hikâyeleri olarak adlandırmak da o kadar yanlış olacaktır.

Meddah anlatılarını halk edebiyatı geleneğinin bir parçası olarak gören birçok araştırmacı, Tıflî hikâyelerini de bu geleneğin ürünü olarak ele almaktadır. Pertev Naili Boratav’a göre 19. yüzyıl meddah hikâyeleri, “gerçekçi halk hikâyeleri” (*100 Soruda Türk...* 67) olarak tanımlanabilir. Halk hikâyesinin en belirgin özelliklerinden biri, yazılı değil sözlü olarak nesilden nesile aktarılması ve böylece “müellifi meçhul, anonim halk edebiyatı mahsulleri”nden (*Halk Hikâyeleri ve...* 131) sayılmasıdır. Meddah geleneğinde de buna benzer bir aktarım sürecinin yaşandığı varsayılmaktadır: Özdemir Nutku’ya göre, “Meddah hikâyeleri genellikle kuşaktan kuşağa anlatılarak geçmiştir” (87). Bu nedenle, bu geleneğin ürünleri, halk hikâyeciliğine eklenmektedir. Bunun dışında, Boratav’a göre, Tıflî hikâyelerinin “gerek mevzuları, gerek şekil ve uslûpları bakımından halk hikâyeciliğiyle sıkı ilgisi” bulunmaktadır (122). Benzer bir biçimde, Yakup Çelik de, *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* adlı yapıtın önsözünde, *Hançerli Hikâye-i Garibesi*’nden, “sözlü geleneğe bağlı, meddahlar tarafından anlatılan bir halk hikâyesi” olarak bahsetmektedir (v).

Farklı araştırmacılar, Tıflî hikâyelerinde meddah hikâyeciliğinin yanı sıra halk hikâyesi ve masal gibi sözlü gelenekte yaşayan edebiyat ürünlerinin izini sürmüşlerdir. Tıflî hikâyelerinden, *Türk Romanı* adlı yapıtında topyekün “masal” (11) olarak bahseden Robert P. Finn’in bu ifadesi bir kavram karmaşasının ürünü gibi görünse de, sözlü geleneğin bu hikâyeler üzerinde belli bir etki yaratmış olduğu açıktır. Bu etki, kendini farklı içeriksel öğelerde gösterir. Böylece, birçok Tıflî hikâyesinde bulunan “[y]aşlı bir kadının, bir ebenin, bir dadının kahramanı sevgilisine kavuşturmak için yardımı”, Özdemir Nutku’ya göre “masallarda da izlenir” (118). Şükrü Elçin’e göre de, hikâyelerde “‘vaktiyle’ye tekabül eden ‘IV. Murad devri’ zikrinin mevcudiyeti” (114), *Letâ’ifnâme*’de çocuğu olmayan birisinin dua sonucu bir erkek çocuğa kavuşması, birçok hikâyedeki erkek kahramanın “tabiinin üstünde güzel” ve yaşının “13-15 arası” olması (115) ve “kahramanlarımıza yardım eden IV. Murad’ın tebdil” olarak şehirde gezmesi (116), masal ve halk hikâyesi geleneğinin Tıflî hikâyeleri üzerindeki etkisinin örnekleridir. Boratav’ın değindiği “[e]ski hikâyelerimizde resimden âşık olma motifi” (109) ise, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de karşımıza çıkar. Saim Sakaoglu da, “Cevrî Çelebi Hikâyesi” adlı makalesinde, aynı hikâyede “masal dünyasının izleri”ne rastlamıştır ve bunların arasında “Cevrî Çelebi’nin 40 gün berber dükkânına gitmesi, hastalanıp 40 gün ağlayıp sızlaması gibi zaman ve sayı bildiren kalıp sözleri” sayar (423). Son olarak, Şükrü Elçin’in de değindiği gibi “[h]ikâyelerimizin yazarlarını kat’î olarak bilemeyişimiz” (114) ve ayrıca bazı hikâyelerin varyant sayılabilecek farklı versiyonlara sahip oluşu da, sözlü ve anonim halk hikâyesi geleneğiyle bağdaşır gibi görünmektedir.

Tüm bunların yanı sıra, meddah geleneği, Tıflî hikâyeleri ve masal geleneği arasındaki bağı doğrudan kuran bir Tıflî hikâyesine de rastlamaktayız. Bu hikâye, *Letâ’ifnâme*’dir. Pertev Naili Boratav’ın *Az Gittik Uz Gittik* adlı yapıtında belirttiği gibi,

“*Latâifnâme* adlı çerçevesi hikâyesinin içine 11 ayrı hikâye yerleştirilmiştir”. Bu hikâyelerden “ikisi bilinen masal tiplerine uyar”. Biri, “Vezir Kızı ile Saka”, diğeri de “Fakir bir adamın kızını alabilmek için bir sanat öğrenmek zorunda kalan Padişah” adlarıyla bilinen masalların “birer varyantıdır” (414). İlginçtir ki, “Vezir Kızı ile Saka” masalı, sadece *Letâ’ifnâme*’de geçmeyip, aynı zamanda meddahlar tarafından özerk olarak da anlatılmış bir hikâyedir. Georg Jacob’un “Das Maedchen im Kasten” (77-98) adıyla çevirdiği ve Ayhan Yalçın’ın *Meddâh* adlı yapıtında “Sandıktaki Kız” (13-39) adıyla verdiği bu masal, Yalçın’a göre “Meddah Aşkî’nin anlattığı hikâyelerdendir” (13). Dolayısıyla, bu masal sayesinde hem meddahların sözlü gelenekten yararlandığının, hem de bu geleneğin Tıflî hikâyelerine doğrudan yansıdığının açık bir kanıtıyla karşı karşıyayız.

Sözlü geleneğin Tıflî hikâyeleri üzerindeki etkisinin yanı sıra, Boratav’ın da belirtmiş olduğu gibi, bu hikâyelere “has olduğunu sandığımız bazı tâlî temaların bizim halk hikâyelerimize geçmiş olduğunu da tesbit mümkün oluyor” (*Halk Hikâyeleri ve...* 124). Böylece, kimi Tıflî hikâyesinde bulunan dalkavukların eline düşmüş mirasyedi teması, “bizim halk hikâyelerimizden *Yaralı Mahmut*’ta ve *Âşık Garib*’in bazı varyantlarında aynen mevcuttur. Hattâ *Âşık Garib*’in bir varyantında bu serserilerin, *Âşık Garib*’i götürüp beraberce yiyip içtikleri Gümüş Halkalı Meyhaneyi, aynı isimle *Hançerli Hanım Hikâyesi*’nde de buluyoruz” (124-25). Boratav, İstanbul’da vakit geçiren âşıkların bu gibi hikâye öğeleriyle burada tanışmış olduğunu varsaymaktadır (125).

Ne var ki, halk hikâyesi ve masalla aralarında bulunan bu ilişkiler, Tıflî hikâyelerinin birer halk hikâyesi, masal ya da tamamıyla birer sözlü gelenek ürünü olarak tanımlanmasını haklı çıkarmaz. Bu konuda bazı kesin ayrımlar yapılmasının

gerekliliği, özellikle Hasan Kavruk tarafından vurgulanmıştır. Tıflî hikâyelerinin sözlü geleneğe dayandırılması, büyük ölçüde içeriklerinde büyük bir rol oynayan sözlü anlatımla, yani karakterlerin birbirine hikâyeler anlatmasıyla ilgilidir. Ancak Kavruk’a göre, geçmiş yüzyıllarda kaleme alınmış birçok yazılı hikâyede de “bu ‘hikâye şeklinde’ anlatımla karşılaşılır. Meselâ *Kırk Vezir Hikâyeleri*’ndeki her ana hikâye böyle bir anlatımdır. Bu tür anlatımlar bir hikâyenin sözlü gelenekten geldiğini göstermez” (75). Dolayısıyla, Tıflî hikâyeleri sözlü geleneğin izlerini taşısa da, bütünüyle bu geleneğin ürünleri olduklarını öne sürmek fazla aceleci görünmektedir.

Kavruk’un itiraz ettiği bir ikinci nokta, meddah anlatılarının halk hikâyeleriyle bir tutulmasıdır. “Vezir Kızı ile Saka” örneğinde, bir meddah tarafından anlatılmış olan bir halk edebiyatı ürünüyle karşı karşıyayız ve bu ilk bakışta, meddah geleneğini halk hikâyeciliğine eklemek için geçerli bir neden sayılabilir. Ne var ki, Kavruk’un vurguladığı gibi, “herhangi bir hikâyenin meddahlar tarafından anlatılması onun halk hikâyesi olmasını gerektirmez” (77). Gerçekte, “meddahlar anlattıkları hikâyeleri ya kendileri te’lif ederler, ya eski metinlerden, yazılı kaynaklardan alırlar veya sözlü gelenekten naklederler” (76). Dolayısıyla, “meddahların yazılı metinlerden de faydalandıkları, hikâyeleri bazı, mecmualardan da okudukları anlaşılmaktadır” (77). Bu ise, bir meddah ağzından anlatılan ya da Tıflî hikâyeleri gibi hem meddah hem de halk hikâyeciliği gelenekleriyle ilişkisi olan her hikâyenin kendiliğinden bir halk hikâyesi sayılamayacağını göstermektedir.

Gerçekten de, Tıflî hikâyelerini halk hikâyelerinden ayırdeden öğelerin sayısı oldukça fazladır. Boratav’a göre, halk hikâyelerinde olaylar “geniş ve değişik sahalarda” geçerken, Tıflî hikâyelerinde “İmparatorluğun merkezi biricik sahnedir”. Gerçek ve vazgeçilmez bir aşk, halk hikâyelerinde önemli rol oynarken Tıflî hikâyeleri, sevdayı

“çapkınlık” ve “gulâmpereşlik” gibi boyutlarda işler (*Halk Hikâyeleri ve...* 124). Hasan Kavruk, bu farklılıklar dışında birçok başka ögeyi daha sayar. Ona göre, halk hikâyelerindeki “idealizm”in yerine burada “realizm” geçmektedir (75). Ayrıca, “aşk” ve “kahramanlık” konuları yerine “günlük hayatta her zaman karşılaşılabilecek olaylar” ele alınmaktadır ve “insanüstü” kahramanların yerini “gerçek hayattan alınan tipler” almaktadır. Biçimsel farklılıklar da Kavruk’un dikkatini çekmiştir. Böylece, halk hikâyesindeki “türkü, koşma gibi halk edebiyatı nazım şekilleri” yerine Tıflî hikâyelerinin şiir kısımlarında “aruz vezni” kullanılır. Bunun dışında, halk hikâyelerinde bulunan “avamî” dilin tersine bu hikâyelerde “belli bir eğitimden geçmiş, klasik Türk edebiyatını tanıyan okur yazar kesimin dili”ne rastlarız (76). Hikâye incelememiz sırasında ayrıntılı biçimde ele alınacak olan tüm bu savlar, yer yer fazla iddialı olmakla birlikte genel itibarıyla Tıflî hikâyelerini halk hikâyelerinden ayırdeden önemli hususlara dikkat çekmektedir.

Tıflî hikâyelerinin sözlü gelenekten yazıya aktarılmış yapıtlar olmadığına dair önemli bir diğer ipucu, bu biçimde aktarılmış yapıtların genellikle sönük ve çarpıcılıktan uzak olmasında yatmaktadır. Şükrü Elçin’in Boratav’dan alıntılacağı üzere, “Sözlü gelenekte yaşayan bir sanat kitaba geçince canlılığını ve hususiyetini kaybediyor”. “Anlatıcının tabii muhit ve havasından uzak” kalan hikâyede “kısılma” ve “ifade tarzlarının fakirleşmesi” gibi olumsuz gelişmeler görülmektedir (119). Gül Derman da, yazıya geçmiş versiyonlarda, sıklıkla sözlü anlatıya özgü “özelliklerin tamamen kaybolduğu ve yayımcının veya derlemecinin anlatımının ağır bastığı” üzerinde durmuştur (7). Sonuç itibarıyla, “Masal ve hikâyeler yazıya geçtiklerinde içeriklerinden çok şey kaybederler” (8). Çoğu Tıflî hikâyesinde bulduğumuz sürükleyici anlatım, renkli içerik ve ifade zenginliği, bu olumsuz tabloya hiç de uymamaktadır. Bu hikâyeler, başka

bir geleneğin kötü kopyaları gibi değil, yer yer büyük bir özgünlükle kaleme alınmış özerk yapıtlar gibi durmaktadırlar. Bu da, onları halk hikâyesi geleneğine “yazıya geçmiş” yapıtlar olarak eklemleme çabalarını zorlaştırmaktadır.

Gördüğümüz gibi Tıflî hikâyeleri, hem meddah geleneğiyle, hem de sözlü halk edebiyatıyla etkileşim içine girmişse de doğrudan bu geleneklerden türetilmeyecek kadar kendine özgüdür. Bu hikâyeler, ne birebir meddahlar tarafından yaratılmış anlatılar olarak, ne de, Kavruk’un deyimiyle, “halk ağzında yaşayan sözlü, folklorik eserler” (75) olarak ortaya çıkmıştır. İki geleneğin de imkânlarından faydalanmış olan Tıflî hikâyeleri, buna karşın, Kavruk’un da vurguladığı gibi, “Ferdî, te’lif bir edebî eser özelliği gösterir” ve “her şeyden evvel kitâbîdir” (75). Bu ise bizi, hikâyelerin etkilendiği üçüncü bir önemli edebiyat alanına, yazma hikâye geleneğine getirmektedir.

Yazma hikâyecilik geleneğinin burada Tıflî hikâyeleri üzerinde etki yaratmış ayrı bir edebiyat sınıfı olarak ele alınması, sözlü gelenekle yazma geleneğinin birbirinden tamamen ayrı olduğu izlenimini uyandırmamalıdır. Nitekim, Fuad Köprülü’nün de belirttiği gibi, Osmanlı edebiyatında “*Hamza-Nâme* sâhibi şâir Hamzavî” ve “XIV. asır şâirlerinden Yûsuf Meddah” gibi, “halk arasında okunmağa mahsus hikâyeler yazan şâir ve muharrirler çoktu” (“Meddahlar” 372). Belli bir yazarın kaleminden sözlü geleneğe geçen yapıtların yanı sıra, Şükrü Elçin’in değindiği gibi, “[a]slında bir çokları halk hikâyesi olduğu halde, bâzı Divan şâirleri tarafından yeniden kaleme alınmış bulunan eserlere” (126), yani sözlü gelenekten yazıya geçirilmiş yapıtlara da Osmanlı yazma geleneğinde rastlamaktayız. Bu etkileşim, sadece bütünlüklü hikâyeler boyutunda değil, “sözlü gelenekten kitaplara ve kitaplardan sözlü geleneğe geçmiş bir takım klişeler” (120) biçiminde de kendini göstermektedir. Dolayısıyla, Tıflî hikâyelerinin oluşumuna katkıda bulunmuş meddahlık, halk hikâyeciliği ve yazma hikâyecilik gibi geleneklerin

kendi aralarında da önemli bir malzeme alışverişinde bulunduklarını unutmamamız gerekir.

Türk edebiyatının yazılı mensur hikâye geleneğiyle ilgili ilk ve tek panoramik araştırma, Hasan Kavruk'un 1998 yılında yayımlanan *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler* adlı yapıtıdır. Kavruk, bu hikâye geleneğinin “İslâmiyet öncesine” kadar geri gittiğini ve “tercüme, te'lif sayısız eserler, yerli hayatı aksettiren, hatta bugünkü modern hikâyeler tarzında kaleme alınmış” birçok yapıt kapsadığını belirtir (ix). Kavruk'a göre Osmanlı edebiyatında “ilk yerli, te'lif mensur hikâyeler 16. yüzyılın ilk yarısında görülür”. 17. yüzyılla birlikte ise bu alanda “tamamen yerli, mahallî, orijinal eserler kaleme alınmaya başlanır” (70). “19. yüzyıl ortalarına kadar” süren bu “klâsik hikâyecilik geleneği”, bu dönemden itibaren Batı edebiyatının etkisiyle sona ermeye başlasa da etkisini Türk edebiyatında “daha uzun süre” hissettirir (9). Kavruk'un değerlendirmesine göre Tıflî hikâyeleri bu büyük geleneğin bir parçasını oluşturmaktadır.

Tıflî hikâyelerindeki gerçek, mahallî hayata yakınlığın başlangıçlarını, Osmanlı hikâye geleneğinde Bursalı Cenânî (öl. 1595), Nergisî Mehmet (öl. 1634) ve Tıflî'nin yakın bir tanıdığı olduğunu Tunca Kortantamer'den öğrendiğimiz Nev'i-zâde Atâyî (*Nev'i-zâde Atâyî ve Hamse'si* 99, 420) gibi yazarlarda bulmak mümkündür. Bu üç yazar da, sonuncusu vezinli olmak üzere, edebî külliyatlarının bir parçası olarak içinde birçok kısa hikâye topladıkları yapıtlar vermişlerdir. Hasan Kavruk'un da belirttiği gibi, Cenânî'nin tarzında “nükteli, güldürücü, aynı zamanda düşündürücü, ibret verici olayların anlatıldığı, kısa kısa ve öz hikâyelere lâtife, bu tür küçük hikâyelerin toplandığı mecmualara da ‘Letâif-nâme’ veya ‘Mecmuaü'l-letâif’ denir” (149). Atâyî ise, Osmanlı şiir geleneği içinde hareket ederek yapıtlarını mesnevî biçiminde kaleme almıştır.

Elbette ki Cenânî, Nergisî ve Atâyî, küçük hikâyelerden oluşan yapıtlar vermiş yegâne sanatkârlar değildir; yine de, bu üç yazarın yapıtlarının kısa birer değerlendirmesi, bu hikâye geleneğinin Tıflî hikâyeleriyle ilişkisini gözönüne sermek açısından yeterli olacaktır.

Yazarlığının yanı sıra saray meddahı olarak da beğeni topladığı bilinen Cenânî'nin lâtife derlemesi, Kavruk'u değindiği gibi *Bedâyi-ül-âsâr* adını taşımaktadır (89). Bu yapıt, Fuad Köprülü'ye göre, “o asır hayatının her köşesi”ni yerel renklerle anlatmakta ve Tıflî hikâyelerinde de bulduğumuz “[m]eyhâne ve gezinti âlemleri, baskın sahneleri” ve “gemi yolculuğu” gibi birçok günlük hayat olgusunu kapsamaktadır (“Meddahlar” 391). Cenânî'nin yapıtı, Köprülü'ye göre, “XVI. asrın halk hayatını bütün samimîyeti, bütün kostümleri ve dekorları ile” yansıtmaktadır (391).

Nergisî'nin *Hamse*'sindeki hikâyelerin Tıflî hikâyeleriyle içeriksel benzerlikler gösterdiği, farklı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Şükrü Elçin, Nergisî'nin “Yeniçeri Ferdi ile Yeniçeri Ağası” adlı hikâyesinde geçen ve genç bir oğlanın kaçırılmasını işleyen bir sahneyi, “Hikâyet”teki benzer bir sahneyle ilişkilendirir. Elçin'e göre, Nergisî'deki “kaçış epizodu ile Sansar'ın, Ahmet'i kapmasındaki yakınlık mânidardır. Tıflî'nin Nergisî'den mülhem olarak eserini meydana getirmesi mümkündür” (118). Tıflî Çelebi'nin Tıflî hikâyelerinin yazarı olup olmadığı tartışılabilirse de, gerçek yazarın—bu yazar Tıflî olsun olmasın—Nergisî'nin yapıtından ya da bu yapıtın temsil ettiği gelenekten faydalanmış olması olanaksız değildir.

Tıflî hikâyeleri ve Nergisî'nin *Hamse*'si arasında daha doğrudan bir bağ bulunması da mümkündür. Bu bağ, masal geleneğiyle Tıflî hikâyeleri arasındaki bağda olduğu gibi, yine *Letâ'ifnâme* adlı Tıflî hikâyesi üzerinden geçmektedir. Kavruk'un Hasibe Mazıoğlu'ndan alıntıladığı gibi, Nergisî'nin hikâyelerinden biri “iki danışmend

arkadaşın hikâyesi” başlığını taşımaktadır (72). *Letâ’ifnâme*’nin 11 alt hikâyesinden biri de, “hikâye-i iki dânişmend suhteler” adını taşır (ii). Bu hikâyelerin aynı olup olmadığını ancak karşılıklı bir inceleme yoluyla görebileceksek de, *Letâ’ifnâme*’nin hem adı hem de farklı kısa hikâyeleri bir araya toplayan içeriği açısından buradaki hikâye derlemelerine belli bir benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Atâyî’nin *Heft Hân* adlı mesnevinin son hikâyesi, Tunca Kortantamer tarafından özetlenmiştir: “İstanbul’da bir kuyumcu ile bir tüccar yakın dost olurlar. İkisinin de birer oğlu olur”. İki çocuk, ebeveynlerinin ölümü üzerine “kendilerini tam bir mirasyedi yaşantısına kaptırırlar. İçer, eğlenir, Galata’da dolaşır, Köse’nin meyhanesinde hasırı yastık yapar, şuhlarla keyfeder, Hisar’a gider, Göksu’da güzel peşinde dolaşırlar. Böylece har vurup harman savurup yoksulluğa düşerler”. Paraları yettiğince ikilinin yanından ayrılmayan dalkavuklar şimdi “etraflarından kaybolduğu gibi kınamaya bile başlarlar” (244). Atâyî’nin hikâyesinde geri kalan bölümler olağanüstü ve hatta dinî bir havada geçse bile bu ilk bölümle Tıflî hikâyelerinden *Hançerli Hikâye-i Garibesi*, *Letâ’ifnâme* ve *İki Birâderler Hikâyesi* arasındaki benzerlik çarpıcıdır. Ayrıca, Atâyî *Hamse*’sindeki birçok diğer hikâyenin de güzel söz söyleme hüneri, içki düşkünlüğü, oğlancılık, sahtekârlık, yaşlı kocakarıların fitneleri, zamparalık ve zina gibi Tıflî hikâyelerinde de sıkça karşılaştığımız temaları işliyor oluşu kayda değerdir.

Tıflî hikâyelerinin Cenânî, Nergisî ve Atâyî gibi sanatçılar tarafından temsil edilen hikâyecilik geleneğiyle ilişkili olduğu açıktır. Bu gelenekte Tıflî hikâyelerine daha da yakın yapıtları, hikâye derlemelerinin birer parçası değil, bağımsız olarak yazılmış mensur hikâyelerde buluruz. Hasan Kavruk, bunların arasında *Anabacı Hikâyesi*, *Ca’fer Paşa Hikâyesi*, *Evhad Çelebi*, *Halil Hikâyesi*, “Hikâyet”-i *Hüseyn Çelebi* ve *Nigâr ve Şâh-ı Hûbân* ve *Kıssa-i Boşnak*, “Hikâyet”-i *Sipâhî-i Kastamoni*,

“Hikâyet”-i *Sipâhî Şâdân* ve *Safiye ile Yusufşah Hikâyesi* gibi yapıtlar saymaktadır. Kavruk’a göre bu hikâyelerin hepsi, “ayrı birer te’lif özelliği taşıyan, yerli, millî eserlerdir” (84). Pâkize Aytaç, Kavruk’un saydığı yapıtlara bazı diğerlerini de eklemektedir. Bunlar, “Şapûr Çelebi Hikâyesi, İstanbul Batakhâneleri, Ferdane Hanım Hikâyesi, Hâzâ Menâkıb-ı Fi’l-i Hümayun, Destan-ı Kıssa-i Şad ile Gam-Ferruhdil ile Mehmed Bey’in Hikâyesi, Hikâye-i Beng-i Hallaç, Hikâyet-i Bağdad Şahı, Hikâyet-i Kızılalma [ve] Hikâye-i Temimdar”dır (104-05). Ne yazık ki Aytaç, bu hikâyeler hakkında adları dışında hiçbir bilgi vermez. Buna karşın, Kavruk’un saydığı yapıtlarla Tıflî hikâyeleri arasındaki benzerlikleri takip edebilmekteyiz.

Şükrü Elçin’in özetinden (134) anlaşıldığı üzere, *Evhad Çelebi* hikâyesinde davetlilerini zindana atan şeyh, “Tayyârzâde Hikâyesi”nin Gevherli Hanım’ını hatırlatır. Benzer bir biçimde, Kavruk’un özetlediği “Hikâyet”-i *Sipâhî Şâdân*’da da batakhane işleten ve sonunda cezasını bulan bir kadına rastlarız (83). *Evhad Çelebi* hikâyesinde Fatih Sultan Mehmet, *Ca’fer Paşa Hikâyesi*’nde de Mısır valisi Cafer Çelebi, Tıflî hikâyelerinde IV. Murat’ın üstlendiği kurtarıcı rolüne yakın bir rol devralırlar (73, 101). *Halil Hikâyesi*’nin baş kahramanı Halil ve *Ca’fer Paşa Hikâyesi*’nin iki kahramanı Halil ve Süleyman, birçok Tıflî hikâyesinde de bulduğumuz mirasyedi tipinin birer örneğidir (74, 100-01). Bu hikâyelerin kiminde bazı olağanüstü öğelere rastlansa da, hikâyeler genel itibarıyla insan, mekân ve zaman konularında çoğu Tıflî hikâyesinde de bulduğumuz “gerçekçi” yaklaşımı sergilemektedirler.

Bu hikâyelerin ve Tıflî hikâyelerinin birbirlerini etkilemiş olmaları ya da en azından kısmen aynı kaynaklardan faydalanmış olmaları ihtimali yüksektir. Buna karşın, bu hikâyeler hem birbirleriyle hem de Tıflî hikâyeleriyle karşılaştırıldıklarında, sonuncuların kendi aralarında gösterdikleri ölçüde içeriksel benzerlik göstermezler.

Ayrıca, bu yazmaların çoğunun yazım tarihini saptayamadığımız için bunlar ve Tıflî hikâyeleri arasındaki olası bir etkileşim sürecini izleyememekteyiz. Bunun dışında, Tıflî hikâyelerinin yazma, taş baskısı, hurufat baskısı ve hatta yeni harflerle yapılmış baskı gibi farklı aşamalardan geçmiş olmasına karşın bu hikâyeler sadece tek birer yazma olarak ve bildiğimiz kadarıyla yeni varyantlar ya da benzeri hikâyeler üretmeden kalmışlardır. Tıflî hikâyeleri arasında ise, hem içerikleri hem de oluşum süreçleri yoluyla açık bir biçimde takip edilebilen bir tarihsel bağ vardır. Yeni Tıflî hikâyeleri, eskilerinin bilincinde olarak, kısmen bunları taklit ederken, kısmen de reddederek kaleme alınmıştır.

Tıflî hikâyelerini tanımlama girişimlerinin incelemesi sonucunda bazı olguları kesinlikle saptayabilmekteyiz. Bunlardan biri, Tıflî hikâyelerinin Tıflî Ahmet Çelebi'nin yaşamından ve sanatından, meddah geleneğinden, sözlü halk edebiyatı geleneğinden ve yazma hikâyecilik geleneğinden etkilenmiş olmasıdır. İkinci olgu, tüm bu kaynak kişi ve geleneklerin birbirinden bağımsız değil, birbiriyle etkileşim içinde olan ve birbirlerine karşı sınırları büyük netlikle saptanamayan alanlar olduklarıdır. Dolayısıyla, hikâyeleri bu geleneklerden sadece birinin uzantısı olarak tanımlamak, hem hikâyeler üzerindeki ortak etkileri, hem de kendi aralarındaki etkileşim ışığında imkânsız görünmektedir.

Bunun dışında, Tıflî hikâyelerinin, kendilerini tüm bu kaynaklardan ayıran önemli bazı özelliklere sahip olduklarını saptamış bulunmaktayız. Hikâyelerin Tıflî Ahmet Çelebi tarafından yazılmış olmaktansa bu kişiden sadece etkilenmiş olmaları muhtemeldir. Meddah anlatılarıyla Tıflî hikâyeleri arasında önemli bazı benzerlikler bulunsa da Tıflî hikâyelerinin yazıya geçmiş biçimi bu anlatılardan çok farklıdır. Tıflî hikâyeleri, sözlü halk edebiyatı öğeleri barındırmakla birlikte bu edebiyatın ürünlerine göre birçok temel farklılık gösterir. Osmanlı mensur hikâye geleneği bağlamında ise

Tıflî hikâyeleri külliyatı, sadece birer yazma versiyon olarak kalmamış yegâne yapıtları kapsadığı için ayrıcalıklıdır.

Gördüğümüz üzere, Tıflî hikâyelerini bir diğer edebî geleneğin uzantısı olarak tanımlamaya çalışan tüm yaklaşımlar, bu hikâyelerin birçok açıdan ayrıcalıklı olan konumlarının hakkını yeterince vermemekte ve bu yüzden hikâyeler hakkında tatmin edici bir tanım üretmekte yetersiz kalmaktadır. Aşağıdaki üç bölümde, Tıflî hikâyelerinin farklı özellikleri, edebî ve tarihsel açılardan incelenecek ve bu yolla hikâyelerin yeni ve daha tatmin edici bir tanımına ulaşıp ulaşılamayacağı tartışılacaktır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### DIŞSAL VE DİLSEL ÖZELLİKLER

Üç kısımdan oluşacak hikâye incelememizin birinci kısmı, Tıflî hikâyelerinin, ya da daha doğrusu bu hikâyeleri içeren yapıtların, bazı dışsal özellikleri ve dili üzerinde duracaktır. “Dışsal Özellikler” başlıklı ilk alt bölümde, yapıtları tek tek ele almaktansa, tüm yapıtları farklı özelliklere göre bir arada ve karşılaştırmalı bir biçimde ele alan bir yaklaşım benimsenecektir. Böylece, yapıtların gösterdiği benzerlikler ve farklılıklar daha açık bir biçimde ortaya çıkacaktır. Yapıtların burada incelenecek özellikleri, sekiz alt başlık altında gruplanmıştır. Bunlar, yapıtların tarihsel dağılımı ve versiyonları, varsa yapıtların çoğaltımında kullanılan teknolojiler, yazarlarla ilgili elimizdeki bilgiler, basımevi ve yayıneviyle ilgili bilgiler, yapıtların dış kapakları ve adları arasındaki ilişki, yapıtlarda verilen ticarî bilgiler, yapıtların sayfa sayısı, sayfa boyutları ve sözcük sayısı ve yapıtlarda karşılaştığımız elyazıları, süsler ve resimlerdir. Tüm bu özellikler sırayla değerlendirildikten sonra Tıflî hikâyelerini bu açılardan bir bütün olarak mı, yoksa bazı gruplara ayrılmış olarak mı görmenin daha yararlı olacağı tartışılacaktır.

Hasan Kavruk’tan öğrendiğimize göre, Osmanlı edebiyatının mensur yapıtları genellikle “dil ve üslûp olarak üç değişik özellik gösterir: Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalarla ağdalı bir hale getirilmiş, süslü nesirle yazılanlar; dil fazla ağır olmamakla beraber san’atlı bir üslûpta yazılanlar; sade, herkesin anlayabileceği yalın bir dille yazılanlar” (9). Yukarıda da gördüğümüz gibi Kavruk, Tıflî hikâyelerinin “belli bir eğitimden geçmiş, klasik Türk edebiyatını tanıyan okur yazar kesimin dili”nden

yararlandığını öne sürmüştür (76). Bu saptama, genel itibarıyla doğru olmakla birlikte, hem 20. yüzyıl yapıtlarını dışarıda bıraktığı, hem de burada tanımlanan genel özelliğin altında barınan geniş bir yelpazeyi görmezden geldiği için sadece sınırlı bir yarara sahiptir. Kavruk'un dil kategorileri, ayrıca sözlü ve yazılı dil arasındaki farklar ve bu farkların gelişmesine işaret eden ve genellikle metin kurgulamasıyla ilgili olan öğeler hakkında bir ipucu vermemektedir. "Dil, Üslûp ve Kurgu" başlıklı ikinci alt bölümde, Tıflî hikâyeleri hem kullanılan dilin başlıca özellikleri, hem de—varoldukları ölçüde— yazılı dili sözlü dilden ayıran öğeler ışığında incelenecek ve bu inceleme sonucunda bir aşamalandırma girişiminde bulunulacaktır. Bölümün sonunda ise, dışsal ve dilsel özellikler bağlamında elde edilmiş veriler bir araya getirilecek ve nasıl bir ilişki içinde oldukları üzerinde durulacaktır.

#### A. Dışsal Özellikler

Tıflî hikâyelerinin tarihsel dağılımı, Osmanlı-Türk yayıncılık tarihinin başlıca aşamalarını yansıtmaktadır. Bu tarihi üç aşamaya ayırabiliriz. Bunların ilki, Tanzimat Fermanı'nın okunmasına (1831) kadarki dönem, ikincisi, bu tarihten 1860 yılına kadar geçen dönem, üçüncüsü ise bu tarihten sonraki dönemdir. İlk dönem, neredeyse tümüyle yazma yapıtların egemenliğinde geçmiştir. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda etkin olmuş matbaaların sayısı, bir elin parmaklarını geçmemektedir. Tıflî hikâyesi olduğunu kesin olarak bildiğimiz yapıtların sadece ikisi, bu dönemde verilmiştir. Bunlardan biri, "Hikâyet"tir. Bu hikâyenin yazılış tarihi bilinmese de ileride ele alacağımız bazı özellikleri, hikâyenin, incelediğimiz diğer metinlerden daha erken bir tarihte yazıldığını belgeler niteliktedir. Elimizde bulunmamakla birlikte varlığını Şükrü Elçin'den öğrendiğimiz "Süleymanşah" adlı Tıflî hikâyesi ise, yukarıda gördüğümüz

gibi “1756-7 tarihinde okunmuştur” (130) ve dolayısıyla bu tarihten önce yazılmış olmalıdır.

Bu ilk dönemi, Tanzimat Fermanı’ndan 1860 yılına kadar süren ve bir geçiş dönemi olarak adlandırabileceğimiz ikinci dönem izler. Bu dönemde kimisi devlete ait olmak üzere bazı yeni matbaalar kurulmaya başlasa da, Osmanlı matbaacılığı, Nuri Akbayer’ın “Osmanlı Yayıncılığı” adlı makalesinde belirttiği gibi, “1860’a kadar oldukça yavan” bir gelişim süreci gösterir (1683). Bununla birlikte basılan yapıt sayısında ciddi bir artış gözlemlenir. Akbayer’a göre, “1729-1870 arasında basılan kitap sayısı 2.000 dolayındadır. Bunun 1.500’e yakını da 1840-1870 arasında basılmıştır”. Yine de, bu dönemde “Henüz bir yayınevi kurumu oluşmamıştır” ve “basılan kitapların çoğunluğunu devlet eliyle basılmış ders kitapları ve resmî yayınlar ile tek tek kişilerin ya da kitapçıların (sahhafların) bastırdıkları kitaplar oluşturur” (1684). Bu ikinci dönemde, ikisi de aynı yılda basılmış iki Tıflî hikâyesine rastlarız. Bunlardan biri, 1851-52 yılında basılmış *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, diğeri ise, yazılış tarihi 1851 yılının başlarına düşen *Letâ’ifnâme*’dir.

İkinci dönemin durgunluğu, 1860’dan itibaren devletten bağımsız çıkarılmaya başlayan ve ilki *Tercümân-ı Ahvâl* olan gazetelerle bozulur. Bu yayınlar, İbrahim Şinasi, Namık Kemal ve Ahmet Mithat gibi yazarların popülerliği sayesinde Osmanlı yayın dünyasını canlandırmıştır. Bu canlılık ise, kitap basımında da patlamaya neden olmuştur. Akbayer’a göre, “Basının gelişmesi hem birçok matbaa kurulmasına önayak olmuş, hem okuyucu yetiştirmeye hizmet etmiş, hem de kitap ekleri vererek, kitap ilanları yayınlarak yayıncılığın, dolayısıyla da matbaacılığın gelişmesine büyük katkılar sağlamıştır” (1683). Akbayer’ın Meral Alpay’dan aktardığı üzere, Osmanlı İmparatorluğu’nda 1890 yılına kadar 6000 civarında kitabın basıldığı tahmin

edilmektedir. Yeni harf sistemine geçilen 1928 yılına kadar ise bu sayı 30.000 civarına yükselecektir (1686).

Tıflî hikâyelerinin büyük çoğunluğu, bu üçüncü dönemde yayımlanmıştır. Bu dönemin 19. yüzyılı kapsayan kısmında basılmış hikâyelerin sayısı altıdır. Bunlardan *Hikâye-i Cevrî Çelebi* ve *Hikâye-i Tayyârzâde*, 1872-73 yılında çıkar. Bu yapıtları 1875 yılında basılan ve hem “Tıflî Efendi Hikâyesi”ni, hem de “Tayyârzâde Hikâyesi”ni kapsayan yapıt izler. 1882-83 yılında *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi* basılır. Basım yılını bilmediğimiz, ancak belli özelliklerinden dolayı yine bu dönemde basıldığını tahmin edebildiğimiz son Tıflî hikâyesi ise *İki Birâderler Hikâyesi*’dir. Bu hikâyeyle 19. yüzyıl Tıflî hikâyelerinin sonuna gelmiş oluruz.

20. yüzyılda karşılaştığımız ilk Tıflî hikâyeleri, 1907-08 ve 1911-12 yıllarında basıldıklarını Saim Sakaoğlu’nun “Tayyârzade Hikâyesi” adlı makalesinden öğrendiğimiz *Tayyârzade Yahud Binbirdirek Vak’ası* ve *Tayyârzade Binbirdirek Batakhanesi* adlı yapıtlardır. Bu iki yapıt elimizde bulunmamaktadır. Bunların ardından, 1917-25 yılları arasında yayımlanmış üç Tıflî hikâyesiyle karşılaşırız. Bunların ilki, 1917-18 yılında yayımlanmış olan *Tayyârzâde yâhûd Bin Bir Direk Vak’ası*’dır. İkinci yapıt, 1923-24 yılında yayımlanmış olan *Hançerli Hanım*’dır. Üçüncüsü ise, 1924-25 yılında karşımıza çıkan *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*’dir. Bu yapıtların ardından basılan beş hikâye ise, yeni harflerle basılmış Tıflî hikâyeleridir. Bunların ilki, 1937 yılında basılmış *Hançerli Hanım Hikâyesi*’dir. Bu yapıtı, Ağustos 1957’de basılmış *Hançerli Hanım* (Hâdis) ve aynı yılın Kasım ayında basılmış *1001 Direk Batakhanesi* izler. *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* 1968 yılında, “Bursalı’nın Kahvehanesi” ise 1971 yılında tefrika yoluyla yayımlanır. Hakkında kesin bir tarihe sahip olduğumuz ilk Tıflî hikâyesinin okunuşundan son Tıflî hikâyesinin

basımına kadar geçen 200 yılı aşkın bir süreden sonra yeni Tıflî hikâyelerinin üretimi bu son hikâyeyeyle durur.

Elimize geçen Tıflî hikâyelerinin büyük çoğunluğunun daha eski hikâyelerin yeni versiyonlarından oluştuğu açıktır (bkz. Ek A, B, C). *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve *Letâ'ifnâme*, yukarıda değindiğimiz “Süleymanşah” gibi yazmalara dayanmaktadır. Aynı şey, “Tayyârzâde Hikâyesi” ve *Hikâye-i Tayyârzâde* için de geçerlidir. Bu iki hikâyede birebir örtüşen bölümler bulunmaktadır. Ancak hikâyelerin daha yenisi olan litografya “Tayyârzâde Hikâyesi”nde, bir müstensih hatası sonucu bir bölüm tekrarlanmış (57-59) ve bu bölüm, *Hikâye-i Tayyârzâde*’deki eşdeğeriyle (44) önemli farklılıklar gösterir. Bu yüzden, bu iki hikâyenin, ikisinden de eski tek bir versiyondan uyarlanmış olması muhtemeldir. “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin daha eski bir versiyonu bilinmese de ileride inceleyeceğimiz birçok özelliği, daha eski bir hikâyeye dayandığını düşündürmektedir. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi* ise, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin bir versiyonudur. 20. yüzyıl yapıtlarının tümü, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’nin ve *Hikâye-i Tayyârzâde*’nin versiyonlarıdır. Başka hikâyelerin versiyonları olmadıklarını tahmin edebildiğimiz tek hikâyeler, erken yazılış tarihi yüzünden “Hikâyet” ve ileride incelenecek bazı özellikleri ışığında *Hikâye-i Cevrî Çelebi* ve *İki Birâderler Hikâyesi*’dir. Ancak bu üç hikâyenin de birer versiyon olmadığını kanıtlayan kesin bir delil yoktur.

Tıflî hikâyelerinin yazım ve çoğaltımında farklı teknolojiler kullanılmıştır ve bunlarda, yukarıda saydığımız üç tarihsel dönemle neredeyse birebir örtüşen bir dağılıma rastlarız. 18. yüzyılda ya da daha önce yazıldığını varsaydığımız tüm Tıflî hikâyeleri elyazmasıdır. 1831-60 yılları arasında basılmış Tıflî hikâyelerinin ikisi de litografya teknolojisiyle çoğaltılmıştır. 1860’dan sonra basıldığını tahmin ettiğimiz 13

yapıttan biri dışında hepsi ise, hurufat teknolojisiyle basılmıştır. Bu dönemin tek istisnası, dönemin başlarında, 1875 yılında litografya yoluyla basılmış olan ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”yle “Tayyârzâde Hikâyesi”ni kapsayan yapıttır.

Yazı, litografya ve hurufat teknolojilerinin tarih içinde birbirinin yerini almasını sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin dinamiğine bağlayabiliriz. Walter J. Ong’un *Sözlü ve Yazılı Kültür* adlı yapıtındaki deyiimiyle, “Elyazması kültürlerinde, bilginin metinlerde korunmasına rağmen, genelde ses-kulak üstünlüğü yitirilmemişti” (142). Bu ses-kulak üstünlüğü, “edebiyat metinlerinin çoğunun, yazılmış olsa dahi, genelde dinleyici topluluğu önünde [...] okunmak üzere kaleme alınmış olduğu” (184) anlamına geliyordu. Yukarıda saydığımız üç dönemin ilki boyunca Osmanlı kültüründen böyle bir sözlü kültür olarak bahsetmek yerindedir. Yazı ise, metinlerin seri üretim biçiminde çoğaltılamadığı bu ortamda, en az bir iletişim aracı olduğu kadar bir sanat dalı olarak algılanıyordu. Gül Derman, *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri* adlı yapıtında, “[ö]zellikle hattat ve müzehhibler[in] meslek ve geçimlerini kaybetme ve loncaların dağılması korkusu ile” matbaanın yaygınlaşmasına direndiklerini belirtir (1-2).

Elle yazılmış metinlerin kusursuz biçimde çoğaltılabilmesine imkân tanıyan litografya teknolojisini, Osmanlı bağlamında sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin bir ara adımı olarak görebiliriz. Derman’a göre, litografya yoluyla “hat sanatının tüm incelikleri basılabildiği için taş baskı Türklerde uzun süreli ve yaygın olarak kullanılmıştır” (3). Elbette ki litografya yoluyla sadece sanat değeri yüksek kitaplar üretilmiyordu. Mustafa Nihat Özön, “Âmire Matbaası’nda sahafların (o zamanın kitapçıları) özel bazı siparişlerini yapmak üzere onlar tarafından düzenlenmiş bazı tezgâhlar”ın varlığından sözeder. Bu litografya tezgâhlarında genellikle “[h]alk hikâyeleriyle dinî menkıbelerden söz eden bazı kitaplar” basılmaktaydı (*Türkçede*

Roman 113). Litografya teknolojisiyle çoğaltılmış dört Tıflî hikâyesini, yani *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'ni, *Letâ'ifnâme*'yi, “Tayyârzâde Hikâyesi”ni ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”ni, bu tarihsel bağlamda değerlendirip elyazması kültürüne ve dolayısıyla sözlü kültüre eklemlememiz gerekmektedir.

Elle yazılıp litografya yoluyla çoğaltılması olanaksız olan gazetelerin 1860'dan sonra önem kazanmasıyla birlikte hurufat teknolojisi ağırlığını hissettirmeye başlamış ve litografyayı yavaş yavaş ortadan kaldırmıştır. Ancak bu aşamada sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin başlangıcından sözedilebilir. Bu bağlamda, basılı metnin sağladığı okuma kolaylığı yüzünden yapıtlar, artık “hızlı ve sessiz” (Ong 145), gittikçe artan bir oranda da yalnız okunur. Yazı, sanatsal değerini yitirip salt bir iletişim aracına dönüşmeye başlar. Yeri geldiğinde metinler üzerinde ele alacağımız birçok diğer değişim de, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin sonucudur. Yazılı kültürün yayılmasıyla gündeme gelen gelişmeler, göreceğimiz gibi, hurufat teknolojisiyle basılmış Tıflî hikâyelerini biçimlendirmekte önemli rol oynamıştır.

Tıflî hikâyelerinden sadece altısının yazarıyla ilgili bir bilgi alabilmekteyiz (bunların, hikâyelerin özgün üreticileri değil, daha erken versiyonları da bulunan hikâyeleri yeni bir biçimde uyarlamış kişiler olduğu hatırlanmalıdır). *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin yazarı olan Ali Âlî'nin adını yapıtın kendisinden değil, İbn-ül-emin Mahmud Kemal İnal'ın *Son Asır Türk Şâirleri* adlı tezkiresinden öğreniriz. Şükrü Elçin'in, “Tıflî ile Kanlı Bektaş Hikâyesi” adıyla verdiği yapıtın yazarı olarak saydığı Hâfız Mustafa Hakkı (136) ve Saim Sakaoğlu tarafından *Tayyarzade Binbirdirek Batakhanesi* yapıtının yazarı olarak verilen Tosun Paşazâde Mehmed Sedad (“Tayyarzade Hikâyesi” 230) hakkında bu iki araştırmacı tarafından sayılan adları dışında bir bilgiye sahip değiliz. Adlarının yazdıkları yapıtlar üzerinde verildiğini şu

anda kesin olarak saptayabildiğimiz yegâne Tıflî hikâyesi yazarları, *Hançerli Hanım Hikâyesi*'nin yazarı olan Selami Münir (Yurdatap) ve *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'ın ve “Bursalı'nın Kahvehanesi”nin yazarı olan Reşad Ekrem Koçu'dur.

Şükrü Elçin, yazar adları hakkındaki bu sınırlı bilginizi “yazarların okumuşlar tarafından hor görülmeleri”ne bağlar (130). Hasan Kavruk'un belirttiği gibi, “Eski Türk Edebiyatında esas olan nazımdır, şiirdir” (5). Buna karşın, düzyazı biçiminde “hikâye yazmak veya tercüme etmek bazı tezkirelerde alay konusu bile edilmiştir”. Bu nedenle, “bu tür eser yazarların büyük bir kısmı eserlerine imzalarını atmamış, böylece tenkit edilmekten, alaya alınmaktan kendilerini kurtarmışlardır” (6). Kavruk'a göre, “Hikâyeyi ve hikâyeciliği hafife alıp, bazı Tanzimat sonrası yazar ve şairlerinde de görülür” ve böylece “bu dönemde bile bazı yazarlar bazen isimlerini kullanmadan, müstear isimlerle eserlerini neşretmişlerdir” (11). Özellikle popüler yapıtların yazar adı verilmeden basılması, çok uzun bir süre geçerliliğini korumuş bir gelenektir. *Hançerli Hanım Hikâyesi*'ni 1937 gibi geç bir tarihte kaleme alan Selami Münir, Şükrü Elçin'in Pertev Naili Boratav'dan alıntıladığına göre “kitapların kaplarına kendi adlarını koyacak kadar bu işin şuuruna varan” (127) ilk Türk popüler edebiyat yazarlarından biridir.

Yukarıda saydığımız altı Tıflî hikâyesi, hikâye yazarlığının ve bu işin toplumda algılanışının tarih içinde gösterdiği değişime uymaktadır. Elyazması yapıtlardan hiçbiri hakkında yazar bilgisine sahip değiliz. Litografya yapıtlardan sadece birinin yazarını bilmekte ve bu kişinin adını yapıttan değil, geleneksel yolla bir tezkireden öğrenmekteyiz. Hurufat yapıtlardan ise beşinin yazarı bilinmekte ve bu yazarlardan en az ikisinin adı yapıt üzerinde verilmektedir. Dolayısıyla Tıflî hikâyelerinin, hikâye yazarlığına dair zaman içinde değişen toplumsal görüşleri üç aşamada yansıttığını öne sürebiliriz.

Litografya Tıflî hikâyelerinden “Tayyârzâde Hikâyesi” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”ni kapsayan yapıt, bir “litografya destgâhı”nda (95), yani yukarıda sahafların kendi imkânlarıyla yapıt çoğaltmak için kullandıklarını gördüğümüz tezgâhlardan birinde basılmıştır. *Letâ’ifnâme*’de basımeviyle ilgili bir bilgi verilmemişse de, bu yapıtın da böyle bir litografya tezgâhında çoğaltılmış olması muhtemeldir. Bir ada sahip bir basımevinde çoğaltılmış tek litografya Tıflî hikâyesi, *Cerîde-i Havâdis* gazetesinin matbaasında basılmış olan *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’dir. 1860 yılına kadar Osmanlı yayıncılığını tekelinde tutan üç resmî ve yarı-resmî gazeteden biri olan *Cerîde-i Havâdis*, Nesimi Yazıcı’nın “Tanzimat Dönemi Basını Konusunda bir Değerlendirme” adlı makalesinden öğrendiğimize göre “büyük bir rağbete mazhar olmamıştı” (60). Güzin Dino’ya göre, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin basımında “Herhalde, *Ceride-i Havadis*’in o sıralardaki para sıkıntısını giderebilmek için ünlü bir yapıtın satış sağlama olanağı da düşünülmüş ve seçme etkenlerinden olmuştu” (38).

19. yüzyıl hurufat Tıflî hikâyelerinde basımeviyle ilgili biraz daha ayrıntılı bilgiler buluruz. Bu hikâyelerin dördünden ikisinin basımevi verilmiştir. *Hikâye-i Cevrî Çelebi ve İki Birâderler Hikâyesi*’nde bu konuyla ilgili bir bilgiye rastlamasak da, *Hikâye-i Tayyârzâde*’nin ön kapağından, yapıtın “Câmlı Han” matbaasında, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*’nin arka kapağından ise yapıtın “Sultân Bâyezîd’de Süleymân Efendi’nin matba’asında” basılmış olduğunu öğreniriz. Ne var ki, bu yapıtların hiçbirinde yapıtları çoğaltan kişi ya da yayımeviyle ilgili bir bilgiye rastlamayız.

20. yüzyıl Tıflî hikâyelerine gelindiğinde, yayınevi bilgisinin verilmesi rutin hâle gelmiştir. Litografya yapıtlar döneminde sahaflar tarafından üstlenen yayıncılık işinin bu dönemde de genellikle kitabevleri tarafından sürdürüldüğünü görüyoruz. Bu bağlamda,

*Hançerli Hanım ve Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*, İkbâl Kütüphanesi tarafından, Saim Sakaoğlu'nun değindiği *Tayyarzade Binbirdirek Batakhanesi* “İ’timâd Kütübhânesi” tarafından (“Tayyarzade Hikâyesi” 230), *Hançerli Hanım Hikâyesi* ise Yusuf Ziya Balçık Kitabevi tarafından bastırılmıştır. Kitabevlerinin yerine yayınevlerinin geçişine ise ancak 1957 yılından itibaren tanık oluyoruz. Bu yılda basılmış *Hançerli Hanım* (Hâdise) ve *1001 Direk Batakhanesi*, Hâdise Yayınevi tarafından yayımlanmış, ilk olarak 1968 ve 1971 yıllarında *Tercüman* gazetesinde tefrika olarak yayımlanan *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* ve “Bursalı’nın Kahvehanesi” ise sırasıyla 2003 ve 2002 yıllarında Doğan Kitapçılık tarafından yayımlanmıştır.

Gördüğümüz gibi, dört litografya yapıttan üçü adsız tezgâhlarda basılmışken, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarının yarısı, adı bilinen basımevlerinin ürünüdür. 20. yüzyılda ise basımevi bilgisinin yerini önce kitabevi, sonra da yayınevi bilgisi almaktadır. Tıflî hikâyelerinin bu açıdan da, hem baskı teknolojilerinin hem de yayıncılık kurumunun gelişimini izleyen üç aşamadan geçmiş olduğu açıktır. İlk aşamada anonimlik egemendir. İkinci aşama, tutarsız da olsa basımevlerinin verilmesine yönelik bir eğilim gösterir. Son aşamada ise artık tutarlı bir biçimde kitabevi ve yayınevi adı verilmektedir.

Yukarıda Osmanlı yayıncılığı açısından bir dönüm noktası olarak belirlediğimiz 1860 yılından önce yazılan ya da basılan Tıflî hikâyelerinden hiçbiri, yapıtla ilgili bilgiler içeren bir dış kapağa sahip değildir. Bu tarz dış kapaklar, ancak baskı teknolojisinin yerleşmesiyle önem kazanmıştır. Walter J. Ong’un değindiği gibi, “Basılı bir yapıtın iki nüshası aynı şeyi söylemekle kalmaz, nesne olarak da birbirinin eşidir. Bu durum, etiket kullanımına özendirmiş ve kitap harflerle yazılı olduğuna göre, kitap kapağı da elbette harflerden oluşan bir etiket olmuştur” (150). Bu etiketin üç litografya

yapıttan ikisinde, yani *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde ve *Letâ'ifnâme*'de eksik oluşu, litografyanın yazılı kültürden çok sözlü kültüre yakın bir teknoloji olduğunun bir diğer göstergesidir. 1860 yılından sonra yayımlanmış tüm Tıflî hikâyelerinin bir dış kapağı vardır.

Dış kapakların yokluğunda verilen hikâye adları, dış kapakta verilen hikâye adları ve dış kapağa sahip hikâyelerde metin başlığı olarak verilen hikâye adları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, kayda değerdir. Elimizdeki tek yazma Tıflî hikâyesinin adı yoktur. Metin başlığı olarak verilmiş olan ve burada hikâye adı olarak benimsediğimiz “Hikâyet”, Osmanlı yazmalarında bulabileceğimiz sayısız hikâyenin “adı”dır. Dış kapağa sahip olmayan iki litografya hikâyesinin adı, açık bir biçimde metinlerin başında “Hançerli Hikâye-i Garîbesi” ve “Letâ'ifnâme” olarak verilmiştir. Dış kapağa sahip ve litografya yoluyla çoğaltılmış olan tek yapıt, ön kapağında “İşbu risâlenin derûnında Tıflî Efendi ile hâşiyesinde Tayyârzâde Hikâyesi derc olunmuştır” bilgisini içerir ve metin başlığı olarak başka adlara yer vermez.

19. yüzyıl hurufat hikâyeleriyle beraber hem dış kapak adlarının, hem de metin başlıklarının verildiği yapıtlara geliriz. Yine de, yapıtların hiçbirinde verilen adlar konusunda bir tutarlılığa rastlamayız. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, ön kapakta “Sultân Murâd Hân gâzî hazretlerinin ‘asrında beyn-el-enâm meşhûr ve müte‘âref olan Cevrî Çelebi ile mahbûb-ı zamân Yûsuf Çavuşzâde ‘Abdî Beğ’in hikâyesidir” bilgisini taşıırken metin başlığı olarak “Hikâye-i Cevrî Çelebi”den yararlanır (2). *Hikâye-i Tayyârzâde* ön kapakta “Hikâye-i Tayyârzâde”, metin başlığı olarak ise sadece “Hikâyet” (2) adını taşımaktadır. *İki Birâderler Hikâyesi* ise, ön kapakta “Şu‘arâdan Meşhûr Tıflî Efendi ile İki Birâderler Hikâyesi” adıyla, ikinci sayfada ise “İki Birâderler Hikâyesi” başlığı altında verilmiştir. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*, metin başlığı olarak

“Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın hikâyesidir” (2) adını taşır. Bu yapıtın saptayabildiğimiz tek nüshasında ön kapak eksik olduğundan burada verilen adı bilmemekteyiz.

20. yüzyıl Tıflî hikâyelerinde ise dış kapak adı ve metin başlığı neredeyse her zaman aynıdır. *Tayyârzâde yâhûd Bin Bir Direk Vak’ası, Hançerli Hanım, 1001 Direk Batakhanesi, Hançerli Hanım* (Hâdis), *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* ve “Bursalı’nın Kahvehanesi”ni de kapsayan *Aşk Yolunda İstanbul’da Neler Oldu*, bu konuda tutarlılık gösterir. Bir diğer yapıt, ön kapakta “Tayyârzâde Bin Bir Direk Batakhânesi”, metin başlığında ise küçük bir farkla “Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi” (3) adıyla verilmiştir. Bu standartlaşmanın tek büyük istisnası, 1937’de yayımlanan *Hançerli Hanım Hikâyesi*’dir. Bu metin, ön kapakta “Resimli Hançerli Hanım” adıyla verilir iç kapağa göre “Hançerli Hanım Hikâyesi”, hikâye başlığına göre de “Hançerli Hanım” adını taşımaktadır. 19. yüzyıl hurufat yapıtlarında kapaktaki adın içinde verilmiş olan bazı bilgiler, burada artık addan bağımsız sayılmaktadır. Böylece *Hançerli Hanım*, ön kapağında “Fâtih-i Bagdâd cennet-mekân Sultân Murâd Han-ı Râbî‘ hazretlerinin devr-i saltanatlarında cereyân iden bir vak’adır” ifadesine, *Hançerli Hanım* (Hâdis) ise “Dördüncü Sultan Murad Devrinde cereyan eden ibret verici bir aşk ve macera romanı” ifadesine yer vermektedir.

Kapaktaki ad ve metin başlığı arasındaki ilişkiyi aşamalara ayıracak olursak, tarih olarak ilk iki hurufat yapıttan sonra gelse bile dış kapağa sahip tek litografya yapıtı ilk olarak saymamızda yarar vardır. Bu yapıtta metin başlıkları verilmemiştir ancak kapakta verilen ad, bilgiler içeren kapak olgusunun daha ne kadar yeni olduğunu yansıtır. Elde tutulan nesnenin bir “risâle” olduğu ve içinde bazı hikâyelerin “derc olunmuş” olduğu gibi bilgiler, diğer tüm kapaklı yapıtlarda otomatik olarak varsayılacak

ve verilmeyecektir. İkinci aşama ise tüm 19. yüzyıl hurufat yapıtlarını kapsar ve hem ön kapak adı hem de metin başlığı gibi bilgilerin standart olarak verildiği, ancak bunların ne derecede örtüşmesi gerektiği konusunda henüz bir konsensüsün oluşmadığı bir dönemi yansıtır. Bu devrenin bazı kapak adlarında, hikâye adının yanı sıra alıcının ilgisini çekeceği umulan bazı diğer bilgiler de verilir. Üçüncü ve son aşama ise, kapak adı ve metin başlığının genelde aynı olduğu ve ad dışındaki bilgilerin kapakta bundan ayrı olarak verildiği bir dönemi yansıtır.

Osmanlı yayıncılığının 1860'dan sonra yeni bir döneme girdiğine ve bu dönemde hem basılan yapıtların sayısında, hem de genel olarak yayıncılık alanında büyük bir ilerleme görüldüğüne yukarıda değinmiştik. Bu gelişim, Tıflî hikâyelerinin arka kapaklarındaki ticarî bilgilere de yansımaktadır.

Yayın tarihi 1860'tan önceye düşen hiçbir Tıflî hikâyesinde ticarî bir bilgiye rastlamayız. 19. yüzyılda bu tarihten sonra basılmış beş yapıtın dördünde ise bu tarz bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgilerden biri, yapıtların arka kapaklarında bulduğumuz fiyatlardır. “Tayyârzâde Hikâyesi” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”ni içeren yapıt, “beş gurûş”a satılmaktadır. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin fiyatı, iki kuruştur. *İki Birâderler Hikâyesi* “40 pâre”ye, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi* ise “60 pâre”ye satılmaktadır. Bu dönemde basılmış yapıtlardan sadece *Hikâye-i Tayyârzâde*, fiyat konusunda bir bilgi vermemektedir.

“Tayyârzâde Hikâyesi” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”ni içeren yapıtın arka kapağında, fiyat dışında yapıtın satın alınabileceği yerler de sayılır. Böylece, yapıtı “Sultân Mehemed'de musallâ taş başında Hüseyin Aga sergisinde”, “Sultân Bâyezîd'de kazancılar karşusunda kitâb sergisinde”, “Dîvân Yolu'nda tönbekîci Celîl Aga'nın dükkânında”, “Bagçe Kapusu'nda tönbekîci Hasan Aga'nın dükkânında” ve

“Yeni Câmî’i havlîsinde sergilerde” elde edebileceğimizi öğreniriz. Bu bilgiler, kitap satışının ya da en azından kitap satışındaki bilinçli örgütlenmenin artmakta olduğunu iyi göstergeleridir.

20. yüzyıla gelindiğinde, birçok yapıtın arka kapağında sadece yapıtın kendisinin değil, aynı kitabevi tarafından satılan birçok diğer yapıtın ad ve fiyatlarını da buluruz. Böyle listelere sahip olan yapıtlar, *Hançerli Hanım*, *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi* ve *Hançerli hanım Hikâyesi*’dir. Bu yapıtlarla birlikte hikâyelerin ticarî pazarlamasında en ileri aşamaya gelinmiştir. Dolayısıyla hikâyelerin, içerdikleri ticarî bilgiler açısından, 1860 yılı öncesi, 1860 yılından 19. yüzyılın sonuna kadar ve 20. yüzyıl olarak sayabileceğimiz üç aşamadan geçmiş olduğu görülmektedir.

Farklı Tıflî hikâyelerinin sayfa sayılarına, sayfa boyutlarına ve sözcük sayılarına dönecek olursak, hikâyeler arasında birçok açıdan gözlemleyebildiğimiz üç aşamalı bölünmenin burada da söz konusu olduğunu görürüz. “Hikâyet”in bulunduğu yazma toplam 47 varaktan oluşmaktadır ve yapıtın ilk 37 sayfası (1a-19a) “Hikâyet”-i *Hâce Sa’îd*, son 56 sayfası (19b-47a) ise “Hikâyet” tarafından doldurulmaktadır. “Hikâyet”in sözcük sayısı, 11.300 civarındadır. “Hikâyet”, elimizdeki tek yazma yapıt olduğundan dolayı sayfa boyutları karşılaştırma değeri taşımamaktadır.

Litografya Tıflî hikâyeleri, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Letâ’ifnâme*, “Tayyârzâde Hikâyesi” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”dir. Bunların son ikisi, aynı yapıtta bulunmaktadır ve ilki, ikincinin kenarına kaydedilmiştir. Yapıtların sayfa boyutları, bu sırayla 13.5x20 cm, 13x20.5cm ve 11.2x17 cm’dir. Hikâye metinlerinin kaydedildiği alanlar, 9.5x16cm, 7.5x16.5 cm, 7x11 cm ve son yapıtta kenardaki hikâyenin bittiği sayfadan sonra 9.5x16 cm’dir. Hikâyelerin sayfa sayısı 112, 153, 94 ve 67’dir. Sözcük sayıları ise 17.000, 23.000, 9.300 ve 6.000 civarındadır. Gördüğümüz gibi, litografya

yoluyla çoğaltılmış Tıflî hikâyeleri, sayfa boyutları ve uzunluk açısından önemli farklılıklar göstermektedir.

Bu durum, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarında değişiktir. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin, *Hikâye-i Tayyârzâde*'nin, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nin ve *İki Birâderler Hikâyesi*'nin sayfa boyutları, bu sırayla 12x16.5 cm, 11.5x16cm, 11.5x15.5 cm ve 11.5x16.5cm'dir. Hikâye metinlerinin kaydedildiği alanlar ise, 8x13 cm, 7x11 cm, 7.5x12.5 cm ve 7.5x11 cm'dir. Hikâyelerin sayfa sayısı 32, 48, 31 ve 15'tir. Sözcük sayıları ise 4.700, 5.600, 4.700 ve 1.600 civarındadır. Bu dört yapıt arasında, *İki Birâderler Hikâyesi*'nin sayfa ve sözcük sayısı dışındaki tüm açılardan gözlemlenen standartlaşma son derece çarpıcıdır.

Elimize geçen sekiz 20. yüzyıl Tıflî hikâyesinin neredeyse tümü, 13x18 cm civarında sayfaların içinde az çok 10x15 cm'lik alanlara kaydedilmiştir ve bu açıdan standardizasyon eğilimini sürdürmektedir. Bu dönemde karşılaştığımız tüm hikâyeler, tek bir istisnaya, ya *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin, ya da *Hikâye-i Tayyârzâde*'nin versiyonlarıdır. İlk gruba giren *Hançerli Hanım*, *Hançerli Hanım Hikâyesi* ve *Hançerli Hanım* (Hâdis), bu sırayla 84, 96 ve 48 sayfa ve 12.600, 13.200 ve 7.400 civarında sözcük içermektedir. İkinci gruba giren *Tayyârzâde yâhûd Bin Bir Direk Vak'ası*, *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*, *1001 Direk Batakhanesi* ve *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* ise, bu sırayla, 27, 38, 31 ve 211 sayfa ve 5.600, 5.200, yine 5.200 ve 35.500 sözcük içermektedir. İstisna, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin bir versiyonu olan ve 31 sayfa ve 6.500 sözcük içeren "Bursalı'nın Kahvehanesi"dir. Çoğu hikâyenin sayfa ve sözcük sayısı açısından hem 19. yüzyıl versiyonlarına hem de kendi döneminin diğer versiyonlarına göre büyük farklılıklar göstermesi göze çarpmaktadır.

Litografya yapıtların kendi aralarında hem sayfa boyutları hem de metin uzunluğu açısından önemli farklılıklar göstermesi, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarının bu iki açıdan da birbirine yaklaşması, 20. yüzyıl yapıtlarının ise sayfa boyutu açısından standartken metin uzunluğu açısından yine belli bir standarttan uzaklaşması ilginçtir. Litografya yapıtların bireysel girişimciler tarafından büyük ölçüde gelişigüzel yayımlandığını varsayabiliriz. 19. yüzyıl hurufat yapıtları, yayıncılığın yaygınlaşmakta ve standartlaşmakta olduğu bir dönemin izlerini taşımaktadır. 20. yüzyıl yapıtlarının uzunluk açısından gösterdiği farklar ise, Tıflî hikâyelerinin bu dönemde artık birbiriyle içeriksel ve ticarî bir ilişki içinde olan bir yapıtlar grubu olarak algılanmadığının bir göstergesi sayılabilir.

Yazının ve genel olarak kitap üretiminin, Osmanlı yayıncılığının elyazması aşamasında öncelikle bir sanat olarak ele alındığını, yazılı kültürün gelişmesiyle ise bu sanatın yavaş yavaş ortadan kalktığını yukarıda görmüştük. Bu süreci Tıflî hikâyeleri üzerinden izlemek mümkündür. Elimizdeki tek yazma yapıt olan “Hikâyet”te tezhip sanatına rastlamayız; hikâyeyi kaleme alan kişinin de, genelde okunaklı bir biçimde yazmakla birlikte hat sanatının inceliklerini gösterme kaygısında olmadığı açıktır. Buna karşın, litografya yapıtlara geldiğimizde hem tezhip hem de hat sanatının farklı ölçülerde etkileyici örneklerine rastlarız.

Tüm litografya yapıtlar, metnin etrafına çizilmiş bir çerçeveye sahiptir. Bunun dışında, bu konuda en büyük özeni gösteren *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin mensur ve vezinli kısımları da, ana çerçevenin içinde bulunan küçük çerçeveler yoluyla birbirinden ayrılmıştır. “Tayyârzâde Hikâyesi” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”ni kapsayan yapıt, ayrıca ön ve arka kapakta verilen bilgilerin etrafına çizilmiş birbirinden farklı süslü çerçevelere sahiptir. Elyazısının kalitesine dönecek olursak, bu konuda da *Hançerli Hikâye-i*

*Garîbesi*'nin diğer yapıtlardan ayrıldığını görürüz. Bu metnin, sanatsallık kaygısı taşıyan usta bir hattat tarafından kaydedildiği açıktır. *Letâ'ifnâme*'nin yazısında belli bir sanatsal kaygıyla karşılaşsak da yazının kalitesi, diğer hikâyeye karşılaştırılamayacak kadar düşüktür. Son iki litografya hikâyeyi kapsayan ve tek bir yazarın elinden çıktığı anlaşılan yapıt ise, *Letâ'ifnâme*'den daha okunaklı olmakla birlikte *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin sanatsallığından çok uzaktır.

19. yüzyıl hurufat yapıtlarında hat sanatı tümüyle ortadan kalkmaktadır. Çerçeve süsleri ise, tüm hikâyelerde en aza indirgenmiştir. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi* ve *İki Birâderler Hikâyesi*'nin dış kapaklarında birbirine benzerlik gösteren süslü çerçevelere rastlarız. Bu üç hikâyenin ilkinde ve üçüncüsünde, hikâye metninin etrafına da çerçeve çizilmiştir. *Hikâye-i Tayyârzâde* ise ne dış kapakta ne de hikâye metninin etrafında çerçeveye sahiptir. Dolayısıyla, bu ikinci dönemdeki yapıtlar salt hikâye içeriği üzerinde yoğunlaşmakta ve yapıtın kendisini bir sanat nesnesi kılan tüm özelliklerden arınma eğilimindedirler. 20. yüzyıla gelindiğinde ise, yapıtlarda süs öğesinin tekrar önem kazanmaya başladığı görülür. Aşağıda ele alacağımız resimlerin yanı sıra, *Tayyârzâde yâhûd Bin Bir Direk Vak'ası* ve *Hançerli Hanım*'da elyazısı, sadece kapaktaki adda olsa bile, geri dönmüştür.

Elimizdeki dört litografya hikâyeden ikisi olan *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve “Tıflî Efendi Hikâyesi” resimlendirilmiştir. İlk yapıtta bulduğumuz on resim, hikâyenin en can alıcı noktalarından bazılarını, “Süleyman Beğ'in talkavuklarla meyhânede eğlendiği” ve “Kamer Kalfa orman atılıb Süleyman Beğ dahi yanına vararak hayrân hayrân bakışdır” gibi alt başlıklarla temsil etmektedir. Resimlerin bulunduğu sayfalarda sayfa numarası yoktur. “Tıflî Efendi Hikâyesi” ise, yine aynı kaygıyla çizilmiş ve “Tıflî Efendi kahvede ahabbla eğlendiğidir” (4) ve “Tıflî Efendi Kanlı Bektâş kapusunda kitâba

bakmalarıdır” (30) gibi alt başlıklar taşıyan 18 resim içerir. İki yapıttaki resimler arasındaki kalite farkı çarpıcıdır. Tüm diğer dekoratif öğelerde olduğu gibi bu konuda da *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* en özenli sunumu gösterir ve resimlerin profesyonel bir desenleyiciye çizdirildiği açıktır. “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin resimleri ise, son derece amatörce ve perspektif gibi temel kuralları bile hiçe sayarak çizilmiştir (ancak bu resimler, bu “kural ihlâli”nin doğal karşılanacağı minyatür sanatının uzantıları değildir).

Yine de bu resimlerin önemli bir ortak noktası vardır. Gül Derman, resimlerin sözlü kültürün süren etkisine tanıklık ettiğini öne sürer. Derman’a göre, sözlü anlatıları canlı ve ilginç kılan özellik, “hareketler, mimikler, deyimler, söyleyişler” gibi öğelerle anlatıyı canlandıran anlatıcıyla dinleyici arasındaki bağlantıdır. Yazılı yapıtlarda kurulması mümkün olmayan bu bağ, resimler yoluyla kısmen de olsa yeniden yaratılmaya çalışılır. Böylece, birçok yazmada, “Hikâyenin kalıplaşmış ve can alıcı noktalarının bulunduğu sayfalara, olaylar ile ilgili minyatürler konularak anlatılan olay ile okuyucu arasında bir bağ kurulmasına, okuyucuyu olayların akışına katmaya çalışılmıştır” (8). Litografya tekniği kullanılmaya başlandığında ise, “baskı olanaklarından faydalanarak resimler çizilmiştir” (8-9). Dolayısıyla, “[t]aş baskısı hikâye kitaplarındaki resimlerin sözlü bir geleneğe bağlı oldukları” (17) öne sürülebilir.

Elimizdeki dört 19. yüzyıl hurufat yapıtından ikisi, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nden önce basılmış olmasına karşın bu yapıtların hiçbirinde resimlerle karşılaşmayız. Bu ise, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin sadece zaman içinde kendiliğinden yaşanan bir gelişmeyle değil, spesifik olarak hurufat matbaasının yaygınlaşmasıyla ne kadar yakından ilgili bir süreç olduğunun açık bir delilidir.

20. yüzyıl yapıtlarında, kısmen süslü el yazısında gördüğümüz gibi, resimlerde de bir geri dönüş yaşanır. Ancak artık resimlerin işlevi değişmiştir. Bu dönemden

elimize geçen birçok yapıtta, yani *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*, *Hançerli Hanım* (Hâdis), *1001 Direk Batakhânesi*, *Binbirdirek Batakhânesi* ve *Cevahirli Hanımsultan* ve “Bursalı’nın Kahvehanesi”nde, ilkinde ön ve iç kapakta, sonraki ikisinde hikâye metninin başında, son ikisinde ise ön kapakta olmak üzere, birer resim verilmiştir. Bu resimlerin içerikle doğrudan ilişkisi çok sınırlıdır ve gayeleri, artık hikâyeye okur arasında bir bağ kurmak değil, sadece, litografya yapıtlarda hat ve tezhip sanatları tarafından üstlenilen dekoratif işlevi devralmaktır.

Yine 20. yüzyıl yapıtlarından *Hançerli Hanım Hikâyesi*’nin iç kapağından, bu yapıttaki resimlerin “(1268) tarihli basmasından aynen iktibas” edildiğini, yani *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nden devralındığını öğreniriz. Ne var ki, burada da artık amaç, hikâye ve okur arasında bir bağ kurmak değildir. Hikâyenin önsözünden öğrendiğimiz üzere resimler, “o devirdeki resim san’atının bir nümunesi sayılacak derecede güzel olduğundan ve bu yolda tetkikat yapanlara bir hizmet yapmak ümidile” (2) yapıta eklenmiştir. Bu dönemin resim işlevi açısından tek istisnası, *Hançerli Hanım*’dır. Bu yapıta, son birkaç yapıttaki yeni resimlerin tersine, özel olarak *Hançerli Hanım* için çizildikleri belli olan 16 resim eklenmiştir. Resmedilen olay hikâyede tam geçtiği anda verilen bu resimlerin Derman’ın değindiği sözlü kültür etkisine bağlı olmaları muhtemeldir.

Dolayısıyla, elyazısı, süsler ve resimler açısından Tıflî hikâyelerini yine üç dönemde ele almamız mümkündür. İlk dönem, litografya yapıtları kapsamaktadır. Burada, elyazısı ve çerçeveler süs olarak, resimler ise açıklayıcı ve hikâyeyi canlandırıcı işlevlerle kullanılmaktadır. 19. yüzyıl yazmalarından oluşan ikinci aşamada ise, bir süs ögesi olarak yazının tamamen, resimlerin yine tamamen, çerçevelerin ise kısmen yokolduğunu görürüz. Bu dönemin yapıtları neredeyse tümüyle “sade”dir. Üçüncü

dönem, 20. yüzyıl yapıtlarını kapsar. Bu dönemde metnin süslenmesi tekrar önem kazanmış, süslü elyazısı bir dekoratif öge olarak bazı yapıtlarda, sadece kapakta da olsa geri getirilmiş, çerçeve gibi süslerin yerini ise açıklayıcı niteliklerinden büyük ölçüde sıyrılıp dekorasyon olarak kullanılan resimler almıştır.

Yukarıda ele aldığımız tüm yapıt özellikleri, Tıflî hikâyelerini üç farklı aşamaya ya da gruba ayırmanın yararlı olabileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda ilk akla gelen, hikâyeleri kronolojik olarak, Osmanlı yayıncılığının geçirmiş olduğu üç döneme göre sınıflandırmaktadır. Bu durumda yazma yapıtlar bir gruba, iki litografya yapıt ikinci gruba, tüm hurufat yapıtlar ve bir litografya yapıt da üçüncü gruba girecektir. Üçüncü gruptaki tek litografya yapıtı, diğer litografya yapıtlara gösterdiği benzerlikler yüzünden, iki hurufat yapıttan daha geç basılmış olmasına karşın ikinci gruba dahil edersek, değişik yazı ve baskı teknolojilerine göre ayrılan ve kronolojik sınıflandırmaya da oldukça yakın olan bir dağılıma varırız.

Ne var ki, hurufat grubunda topladığımız yapıtların bazı önemli açılardan ikiye ayrıldığını da gözlemlemekteyiz. Basımevi ve yayınevi hakkında verilen bilgiler, dış kapak ve yapıt adı ilişkisi, yapıtlarda verilen ticarî bilgiler, sayfa sayısı, sayfa boyutları, sözcük sayısı ve yapıtların dekoratif ögelere yaklaşımı, 19. ve 20. yüzyılda verilmiş yapıtlar arasında bir ayrım yapmamızı haklı göstermektedir. 20. yüzyılda artık tek bir özgün Tıflî hikâyesine bile rastlamamamız, kayda değer bir diğer ögedir. Bu durumda, değişik özelliklere göre, yazma yapıtlardan, litografya yapıtlardan, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarından ve 20. yüzyıl yapıtlarından oluşan dört gruba karşı karşıya geliriz.

Ancak unutmamamız gereken bir diğer nokta, litografya yapıtların büyük ölçüde elyazması kültürünün bir devamı olarak sayılabileceğidir. Elimizdeki litografya yapıtlar, aslında çoğaltılmış elyazmalarından başka bir şey değildir. Litografya yapıtlarımızın

basımevi ve fiyat gibi bilgiler konusunda büyük ölçüde sergiledikleri belirsizlik de, bu tarz kıstasların bir rol oynamadığı elyazmasına yakınlıklarını belgeler niteliktedir. Bu nedenle, elyazmalarını ve litografya yapıtları bir grupta toplamak yerinde olacaktır. Bu ise bizi yine üç tane, birbirinden kısmen kronolojiye, kısmen de teknolojiye göre ayrılan gruba getirmektedir. Birinci grup, yazma ve litografya yapıtları kapsar. İkincisi, 19. yüzyıl hurufat baskılarından oluşur. Üçüncü grup ise, 20. yüzyılda verilmiş tüm yapıtları içine alır.

## **B. Dil, Üslûp ve Kurgu**

Tıflî hikâyelerinin sergilediği dilsel çeşitlilik, hem farklı toplumsal kesimlerin dillerini temsil eder, hem de sözlü ve yazılı dile—örneğin gelişen metin organizasyonu ve kurgulama teknikleri yoluyla—farklı mesafelerde durur. Yazma ve litografya Tıflî hikâyelerinin önemli bir kısmı, konuşma diline büyük yakınlık göstermektedir. Bu yapıtlardan biri, Şükrü Elçin tarafından saptandığını, ancak şu anda kayıp olduğunu bildiğimiz “Süleymanşah” adlı yazmadır (ilk bilinen okunuş tarihi 1756-7). Elçin, bu hikâyenin küçük bir kısmınının çevriyazısını “Kitâbî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri” makalesine katmıştır. Bugün bu hikâyeden geri kalan belki de tek bölüm bu alıntı olduğu için burada alıntının tümünü vermekte fayda gördük.

Tıflî fırsat buldu eğer Pâdişahım murad iderse bu asırda vâki olmuş bir tâze dâsitan beyan ideyim ki Pâdişahım da bilsün zamân-ı saâdetlerinde bu şehir-i dilküşâda neler olurmuş dedi. Sultan Murad buyurun imdi dinleyelim dedi. Tıflî ol arada bir gazel söyleyüp başladı Süleymanşah sergüzeştini minevvel ilââhırîhi beyân ve iyân eyledi. Sultan Murad başın salup taaccüp eyledi, “bak-a Lala sen ne dersin, hiç benim zamân-ı

saâdetimde kimin ne zehresi ola bunun gibi iş işleye hususâ bir saçı biçik mekkâre avret ola” dedi. Deli Hüseyin Paşa evet Pâdişahım sözü gerçektir Tıflî bir kezzap veled-i zinâ heriftir yalan söyler ol avrat ile oğlan ve hanıma aman verirse ben bunu ispat edebilürüm, dedi. Padişah Deli Hüseyin Paşa’ya baktı, sen ne dersin dedi. Deli Hüseyin Paşa ne ola Pâdişahım elinden gelürse isbat eylesün dedi. Tıflî eyitti hâlâ Süleyman Mısır diyarında olur ol hanımın elinden tâ ki Kahire-i Mısır’a kaçtı dedi. Sultan Murad tez emredüp bir kapıcıbaşıyı gönderdi az zamanda Mısır’a varup Süleyman’ı getirdi. (Elçin 122)

Yazmalarda noktalama işaretlerine rastlanmadığı gözönünde tutulursa buradaki tüm noktalama ve tırnak işaretlerinin Elçin tarafından eklenmiş olduğu varsayılabilir. Elçin’in belirttiği gibi, “Süleymanşah’la Hançerli Hikâye-i Garibesi’nin dil, üslûp ve adlar itibariyle gösterdiği ayrılık varyant olsalar bile dikkati çekmektedir” (131). Bu bölümde karşılaştığımız dil ve üslûp, gerçekten de *Hançerli Hikâye-i Garibesi*’yle karşılaştırma kabul etmeyecek kadar sade ve basittir.

Tam metnine sahip olduğumuz tek yazma Tıflî hikâyesi olan “Hikâyet” de, “Süleymanşah”da bulduğumuza benzer bir konuşma dilinden yararlanır. Son derece renkli birçok benzetme ve deyim, bu dilin parçasıdır. Örneğin, oğlu Ahmet kaçırıldıktan sonra berber dükkânı sahibi “arpacı kumrusı gibi düşünüb oturur” (22b); Ahmet, Rukiye ve cariyeleri Sansar’ın hazırlattığı içki meclisinin önüne “mıskal kamışı gibi” dizilir (28a); güvenlik güçleri Sansar’ı bastıklarında ise Ahmet ile Sansar “neheng [timsah] deryâya düşer gibi ‘askere” (34a) düşerler.

Aynı basit dilden yararlanan diğer iki litografya hikâye, aynı yapıtta bulunan ve aynı kişi tarafından kaleme alındığını varsayabileceğimiz “Tayyârzâde Hikâyesi” ve

“Tıflî Efendi Hikâyesi”dir (1875). “[G]ûyâ yılan kovalamış” (21), “şeytân gelüb kendüden ders alır” (27), “çok ag yırtmış” (79) ve “bin vartadan kurtulmuş” (80) gibi deyimler, “Tıflî Efendi Hikâyesi”yle “Hikâyet” arasındaki dilsel benzerliğin birer göstergesidir. Hem “Tıflî Efendi Hikâyesi”, hem de “Tayyârzâde Hikâyesi”, birkaç beyitlik az sayıda basit şiir de barındırır. Ayrıca, özellikle “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde, “Hikâyet” dahil hiçbir diğer Tıflî hikâyesinde görmediğimiz ölçüde argo ve kaba dilden yararlanılmaktadır. Anlatıcıdan, Tıflî’siz bir meclisin “bir poka geçmez” (4) olduğunu öğreniriz. Beş Boynuz, Tıflî’ye “oglan pezevengi” diye hitap eder. Bektaş, “beni ne zemân sikdirdin ben sana ne zamân sikildim” (36) sözleriyle Tıflî’nin kendisi hakkındaki sözlerine sitem eder. Kara Mustafa’nın genci görmek için padişah huzurundan ayrılırken uydurduğu sancı hakkında ise anlatıcının yorumu şudur: “Aga’yı sancu tutmuş meğer ol vakitte siki kalkmışdır meşhûr celebini dahi yalıda otururken götünün kenârı seğirmiş ol sancunun aslı ol imiş” (86-87). Bu tarz küfürlü ve argo ifadelerin sözlü halk diline yakınlığı ortadadır.

“Tıflî Efendi Hikâyesi” ve “Tayyârzâde Hikâyesi”, Tıflî hikâyeleri arasında harekeli yazılmış olan yegâne hikâyelerdir. Bunu da, yazılıdan çok sözlü yapıtlara alışık bir hedef kitleye okuma kolaylığı sağlama çabasına bağlayabiliriz.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin (1851-52) yukarıda sayılan hikâyelerden belki de en büyük farkı, kullanılan dilde yatmaktadır. Hasan Kavruk’un belirttiği gibi, “Eski Türk Edebiyatında itibar görüp beğenilen, bir san’at olarak kabul edilen [düzyazı biçimi ve yapıtları,] ağır, ağıdalı, Arapça, Farsça kelimelerle ve terkiplerle süslü inşa, ve bu inşa ile meydana getirilen mensur eserlerdir” (7). Bu tarz bir dilde, Ian Watt’ın “Gerçekçilik ve Romansal Biçim” adlı makalesine göre, “sözcükler ile nesneler arasındaki bağlantıdan çok, retoriğin betimleme ve eyleme ekleyebileceği güzelliklere önem” verilmektedir

(43). *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, dil ve üslûp açısından tümüyle bu edebiyat anlayışına eklenmektedir.

“Meşşâta-i arâis-i meâni-i leâlî-i mûtelâlî-i râviyât” (2) gibi zincirleme terkipler ve “hâcegîye söylediği yalanı tasdik itmesiçün ricâ ve levâzım-ı ta‘zîmi edâ eyledikten sonra reh-rev-i semt-i matlûb ve vâsıl-ı ser-menzil-i mahbûb dâhil-i senem-hâne-i zamân ve müşâhid-i rû-yı cânân oldu” (41) gibi seci, yani kafiyeli nesir tekniğiyle yazılmış bölümler ve diğer süslü anlatım öğeleri, neredeyse tüm anlatıya hakimdir. Ayrıca, hikâyede bazen sayfalar sürecekle uzunlukta şiirlere rastlamaktayız. Hasan Kavrak tarafından da belirtildiği gibi, “Aruz vezniyle yazılan bu manzum metinler ekseriyetle duyguların, hislerin ifade vasıtası olarak kullanılır. Olayın akışına bir etkisi olmayan bu manzum parçaların aradan çıkartılması vak’a kuruluşunda bir eksiklik meydana getirmez” (9). Dolayısıyla bu şiirlerin de, hikâyenin dilini “güzelleştirme” ve “yükseltme” çabasının bir parçası olduğu öne sürülebilir.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nden önce incelediğimiz tüm yapıtları konuşma diline yaklaştıran bir diğer öğe, bölüm başlıkları gibi sözlü bir anlatıda bulamayacağımız metin organizasyonu öğelerine yer verilmemesidir. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde ise bazı bölümler, birbirlerinden başlıklarla ayrılmıştır. Bu biçimde ayrılmış dört bölüme (88, 89, 98, 107) rastlarız. Bölüm başlıkları, bölümde geçen olayları önceden özetler niteliktedir. Ne var ki, hikâyenin bölümlenişit tutarsızdır: 112 sayfadan oluşan hikâyenin 88. sayfasına kadar herhangi bir bölüm başlığı yoktur. Ayrıca, bölüm başlıklarının kısmen örtüştüğünü görüyoruz. Örneğin, ilk bölüm, “Hançerli Hanım”ın ‘Ârif Süleyman Beğ’i atalara götürüb hançer-i bürrâniyle göğsünden urdığı ve te’sîr itdiremiyüb mîr-i mûmâ-ileyhin bi-l-vâsıta halâs buldıgıdır” (88) başlığını taşıırken ikincisinin, “biraz eğlendikten sonra hanımın hançerle Mîr Süleyman’ı urması ve denize atdırması ve

Sultan Murad hazretlerinin musâhib-i meşhûrî Tıfî Efendi'nin dahi kayıkla geçerken görüb mecrûhın cânı tende olarak kayığına alub hânesine götürmesidir" (89) başlığını taşıması dikkat çeker. Dolayısıyla başlıklar, tutarsız dağılımlarının yanı sıra işlevsellikten de oldukça uzak görünmektedir. Buna karşın, bölüm başlıklarının sözlü dilden bağımsız bir yazılı dilin önemli bir göstergesi olduğu belirtilmelidir.

*Letâ'ifnâme*'nin (1851) ana hikâyesinde kullanılan dil, "Hikâyet" gibi hikâyelerde de bulduğumuz konuşma diline oldukça yakındır. Buna örnek olarak küçük bir diyalog bölümünü verebiliriz: "[Cariye] şol kocı içindeki hanım sana 'âşık oldı işte bu altunları sana virdi ve selâm eyledi varsın çarşudan kendi vücûdına göre elbîse kesdiresin yalıya teşrîf eylesün didi Yûsuf Şâh eyitdi bendeniz yalıyı bilmem didi câriye eyitdi biz kayıkcılara sipârîş ideriz siz yarın Bâğçe Kapısı'na teşrîf idin [dedi]" (77-78). Şiir olarak *Letâ'ifnâme*'de sadece birkaç beyitlik tek bir basit gazelle karşılaşırız (102). Metnin büyük kısmı secili ve dolayısıyla yüksek sesle okumaya uygun bir biçimde yazılmıştır.

*Letâ'ifnâme*'nin aşağıda daha ayrıntılı biçimde incelenecek alt hikâyeleri ise, kullandıkları diller açısından büyük farklılıklar göstermektedir. Hikâyelerin dili, anlatım ortamına ve anlatıcıya göre değişmektedir. Kimisi son derece basittir: "[B]ir hammâlin tirâş gelüb berber dükkânına tirâş olmaga gidüb berber görir ki bir sersem hammâldır berber hammâlî tirâş ider hammâlin beş 'aded pâresi olub berbere eydür ki cânım berber bu sefer beş akçemiz var bir dahi tirâş olursam ziyâde viririm" (126-27). Bazı diğer hikâyeler ise, son derece girift bir Osmanlıcadan yararlanır: "[P]âdişâh ile vezîrin iki duhter-i ferhunde-ahteri irişüb biri hüsn ü cemâlde âf-tâb ü Müşterî biri zîbâlık iklîminin mâh-ı enveri biri güzellikde mihr-i tâb-dâr birisi letâfet ü hûblıkda serv-i revân ü lâle-izâr" (11). Alt hikâyeleri yoluyla inşâ dilinden sokak diline kadar uzanan bir diller

yelpazesinden yararlanan *Letâ'ifnâme*, bu açıdan Tıflî hikâyeleri arasında ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

*Letâ'ifnâme*'de de, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde olduğu gibi, sözlü dilden bağımsız bir yazı dilinin gelişmesine işaret eden bir öge bulunur. Bu, hikâyenin başına eklenmiş fihristtir. “Fihrist-i Letâ'ifnâme” adını taşıyan iki sayfalık bu içindikiler bölümünde, “Yûsuf Şâh'ın pederi hasta olub vefât olduğu beyân 8” (i) ve “hikâye-i ‘Attâr Kadri Efendi ve şâkirdi Deli Mehemed ve kedinin hikâyesi beyân 85” (ii) gibi başlıklarla, hem ana hikâyenin en önemli bölümlerine, hem de tüm alt hikâyelere birer ad verilmiş ve bu bölümlerin başladığı sayfaların numaraları belirtilmiştir. Walter J. Ong'un belirttiği gibi, “böyle listelerin ‘sözlü eşdeğeri’ yoktur” (147). Dizinler, sadece sözlü kültüre değil, yazma kültürüne de yabancıdır: “Kaynakları aynı olsa bile, iki ayrı yazarın kaleme aldığı elyazmaları, sayfası sayfasına bir olamayacakları için, ayrı ayrı dizinler gerektirecek”tir (148). Ancak matbaa kültürüyle birlikte, “görsel düzenleme ve hızlı algılama amacıyla çok daha ileri bir mekân kullanımı” (147) sağlayan dizinler kullanılmaya başlanmıştır.

“Hikâyet”, “Süleymanşah”, “Tayyârzâde Hikâyesi” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”, tümüyle konuşurmuş gibi yazılmıştır, yani herhangi bir metin bölümlemesine ya da sözlü olarak anlatılan bir hikâyede bulamayacağımız bölüm başlığı gibi özelliklere sahip değildir. Ancak yazma ve litografya yapıtların tümünü sözlü anlatıya daha da yaklaştıran bir diğer öge, hepsinde izlerini bulduğumuz episodik yapıdır. Walter J. Ong'dan, bu episodik yapının, sözlü kültürün edebî yapıtlarının başlıca özelliklerinden biri olduğunu öğreniriz. “Olayları çizgisel olarak doruğa çıkarıp tekrar inişe geçirme”ye dayalı kurgu anlayışı ise, sadece hurufatın yaygınlaşmasıyla önem kazanmıştır (169). “Hikâyet”te Mısır yolculuğu sırasında yaşanan maceralar, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin

mirasyedilik ve aşk üçgeni olmak üzere iki bölüme ayrılması, “Tayyârzâde Hikâyesi”nin aynı biçimde, Mustafa Nihat Özön’ün deyimiyle, “Hüseyin Efendinin Tayyarzade ile macerası” ve “Gevherli Hanım” olmak üzere “iki ayrı denilecek olaydan” oluşması (*Türkçede Roman* 90), *Letâ’ifnâme*’nin 11 alt hikâyesi ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde ise Tıflî’nin ilk gittiği konakta başına gelenler, Kanlı Bektaş’la yaşanan maceralar ve Kara Mustafa etrafında yoğunlaşan son bölümler arasındaki bağların son derece gevşek oluşu, bu episodik yapının örnekleridir.

19. yüzyılın özellikle ikinci yarısı, Osmanlı yazı dilini basitleştirmeye yönelik birçok çabaya tanık olmuştur. Mustafa Nihat Özön’ün *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtına göre, Tanzimat döneminde “Devletçe yeni teşkilât yapılırken eski yazı tarzının kifayetsizlikleri, ve yeni hayatı anlatıştaki zorlukları dikkati celbetti” (9). Dil ve yazı konusundaki yeni fikirler, birçok gazete yoluyla kamusal alana da yansıyor. Orhan Koloğlu, “Osmanlı Basını: İçeriği ve Rejimi” başlıklı makalesinde, Türkçe yayın yapan ilk Osmanlı gazetelerinden *Ceride-i Havadis*’in 1840’ta çıkan beşinci sayısından aktarıyor: “Avrupa’da okumak yazmak pek kolay bir şeydir, çünkü yazıları sözün geldiği gibidir, öyle Türkçe gibi yazı dili başka, konuşma dili başka değildir. Kibar ile hamalın sözleri birdir” (73). Bu gibi fikirlerin etkisiyle, Osmanlıca’nın Arapça ve Farsçadan gelen söz oranı birçok yayında düşürülmeye çalışılıyordu. Bunun yanında, Türkçe sözcükler için imlâ kuralları oluşturmaya yönelik girişimler vardı. Özön, *Türkçede Roman* adlı yapıtında, 1880 yılından önce “bu yolda hiçbir kural”ın varolmadığından bahseder (94).

Yukarıda gördüğümüz gibi, Tanzimat döneminde ve öncesinde, resmî Osmanlı yazı dilinin ağırlığından uzak, son derece sade ve konuşma diline yakın bir biçimde yazılmış Tıflî hikâyeleri de bulunmaktadır. Ancak Tanzimat döneminin reformcuları, bu

hikâyeler tarafından temsil edilen dili devralmaktansa, inşâ diliyle bu dilin bir karması sayılabilecek bir dile doğru ilerlemişlerdir. 19. yüzyılda hurufat yoluyla basılmış tüm Tıflî hikâyeleri, bu karma dilden yararlanmaktadır. Şükrü Elçin, bu dilin özellikleri olarak “[s]özlü anlatmalarla yabancı tesirlerden uzak kalmış” (120) olmasını sayar. Burada iki farklı olgu kastedilmektedir. Bir yandan, “Hikâyet” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi” gibi yapıtlarda bulduğumuz konuşma dilinin etkileri, yani örneğin deyimler ve argo, büyük ölçüde azalmıştır. Diğer yandan, özellikle *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde bulduğumuz, Arapça ve Farsça sözcüklerle dolu inşâ dilinden de uzaklaşmış ve vezinli kısımlar en aza indirgenmiştir. Yeni yazı dili, bu iki kaynaktan da sınırlı ölçüde beslenmekle birlikte kendine özgü bir tutarlılık ve bütünlükten de tümüyle yoksun değildir.

Walter J. Ong, böyle bir yazı dilinden, yeni bir “yazılı ulusal dil” olarak bahseder. Ong’a göre böyle bir dil, “lehçe özünden kopmak zorunda kalmış”, “lehçeye özgü deyişlerden arınmış” ve “özgün bir söz dizimi geliştirmiş” bir dildir ve “grafolekt” olarak adlandırılabilir. Grafolekt oluşumuyla hurufat matbaasının yayılması, birebir ilişki içinde olan gelişmelerdir. Ong’un vurguladığı gibi, “modern grafolektin en verimli kaynağı sözlüklerdir” ve “matbaanın yeri sağlamlaşmadan önce hiçbir dilde kelimelerin geniş kapsamlı tarihçesi ve kullanım biçimlerini sergileyen sözlükler yoktu” (129). Gerçekten de, Türkçenin ilk önemli sözlükçüsü olan Şemsettin Sami, Fransızca-Türkçe *Kâmus-ı Fransevî* sözlüğünü 1882 yılında, *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*’nde “Türk dilinin ilk derli toplu sözlüğü” (“Şemsettin Sami” 763) olarak tanımlanan *Kâmus-ı Türki*’yi ise 1899-1900 yıllarında yayımlamıştır.

19. yüzyılda hurufat yoluyla basılmış dört Tıflî hikâyesi, yani *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, *Hikâye-i Tayyârzâde*, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi* ve *İki*

*Birâderler Hikâyesi*, dilleri açısından birbirlerine büyük bir yakınlık göstermekte ve yeni Osmanlı grafolektinin en geç 1870'lerden itibaren elle tutulur bir hâl almaya başlamış olduğunu kanıtlamaktadır. Bu grafolekte geçişin en iyi örneklerinden biri, "Tıflî Efendi Hikâyesi"nin yeni bir versiyonu olan *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nde, eski hikâyedeki yaygın küfür kullanımının ortadan kalkmasıdır. Eski hikâyedeki ağır küfürlerin yerini burada Bektâş'ın Tıflî'ye yönelttiği "behey herîf sen benim ahırda olduğım ne bilürsin yohsa beni birkaç kerre ahırda mı gördin" (20) sözleri ve Beş Boynuz tarafından Tıflî'ye hitaben kullanılan "nâ-bekâr" (26) sıfatı gibi çok daha masum ifadeler almıştır. Kimi yerde bazı küfürlerin, "fenâ fenâ sohbetler söyledi" (14) gibi ifadelerle tamamen sansürlenmesine bile rastlarız.

19. yüzyıl hurufat yapıtları, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin bölüm başlıkları ve *Letâ'ifnâme*'nin fihristi gibi yazı dili özelliklerinden yoksun olmakla birlikte, Tıflî hikâyeleri arasında ilk kez, yer yer de olsa metin bölümlene işaretlerinden yararlanır. Ong'a göre "söylenebilen ses birimlerinin yerini tutmadığı için, alfabeye oranla sözlü gelenekten çok daha uzak" (176) olan bu işaretlerin tutarsız kullanımı, Osmanlı grafolektinin gelişmekte olduğunu, ancak henüz olgunlaşmadığını göstermektedir. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, yer yer cümlelerin arasını fazla boşluklarla açarsa da noktalama işaretlerinden yararlanmaz. *Hikâye-i Tayyârzâde*'de, karakterlerin konuşma bölümlerinde tırnak işaretlerine, bazı açıklamalarda parantezlere, hikâyenin başlıca bölümlerini ayıran paragraflara ve yer yer cümlelerin bitiminde sözcükler arasında bırakılmış fazladan boşluklara rastlarız. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nde, parantez işaretlerine ve bazı cümleler arasında uzun boşluklara yer verilmekle birlikte, paragraflar ve tırnak işaretleri kullanılmamıştır. *İki Birâderler*

*Hikâyesi* ise, cümle arası boşluklardan yararlanır, tek bir ünlem işaretine yer verir (11) ve karakterlerin konuşmalarını tırnak işaretleri yerine parantezler içine koyar.

19. yüzyıl hurufat yapıtlarında yazılı dilin gelişmesine işaret eden bir diğer öge, hikâyelerin episodik yapıdan büyük ölçüde sıyrılmış olmasıdır. *Hikâye-i Tayyârzâde*, “Tayyârzâde Hikâyesi”yle aynı yapıya sahiptir. Buna karşın, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de Cevrî’nin Abdi’nin, *İki Birâderler Hikâyesi*’nde ise Hasan ve Hüseyin’in birlikte geçirdiği dostluk ve işret dönemi, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Letâ’ifnâme* ve “Tayyârzâde Hikâyesi” gibi hikâyelerdeki tersine, ayrı bir episoda dönüştürülmez. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi* de, “Tıflî Efendi Hikâyesi”ne ana olay örgüsü dışında eklenen birçok ögeden—örneğin tüm Kara Mustafa macerasından—arınmıştır. Yalın bir gerilim arkına doğru yaşanan bu gelişme, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’nin anlatıcısı tarafından “arada söz çok ne kıssayı derâz idelim” (15) sözleriyle net bir biçimde özetlenir. Oysa, hiçbir yazma ve litografya Tıflî hikâyesinin anlatıcısı, ayrıntılara dalmaktansa hikâyedeki eylemleri geciktirmemek için sözünü kısa kesme gibi bir tasaya sahip olmamıştır.

*İki Birâderler Hikâyesi*’nde, bunun dışında, yeni bir kurgulama tekniğiyle daha karşılaşıyoruz. Burada, Tıflî hikâyeleri arasında ilk ve tek kez olarak, olaylarla ilgili hiçbir ön bilgiye sahip olmaksızın bir hikâye karakterinin kendi ağzından kendi hikâyesini dinlemekteyiz. Anlatıcı, yaklaşık 13 sayfalık hikâye metninin neredeyse dört sayfası boyunca anlatıyı adsız genç kıza devreder ve kız, başından geçen maceraları anlatır. Böylelikle, hikâyenin neredeyse üçte birlik bir bölümü, bir birinci tekil kişi anlatıcısı tarafından aktarılmış olur. *Letâ’ifnâme*’nin hikâye anlatıcılarının tersine, genç kızın, kendine özgü ve anlatıcınınkinden farklı bir “ses”e sahip olduğunu söylemek yanlış olur. Buna karşın, anlatılanlara her şeyi bilen anlatıcının bakış açısından değil

sadece sınırlı bilgiye sahip bir karakterin bakış açısından yaklaşmamız, bölüme tartışılmaz bir gerilim katmaktadır.

20. yüzyıl yapıtlarında—*Hikâye-i Tayyârzâde*’nin bir yeniden basımı olan *Tayyârzâde yâhûd Bin Bir Direk Vak‘ası*’nı (1917-18) saymazsak—Osmanlı grafolektinin yerini günümüz Türkçesiyle karşılaştırılabilecek bir dil almıştır. Bu yapıtlarda, günümüz Türkçesinin grameri ve tüm noktalama işaretleri de büyük ölçüde tutarlı bir biçimde kullanılmaktadır. Bu dil, Osmanlı grafolektine göre Arapça-Farsça öğelerden daha uzak ve günlük konuşma diline daha yakındır. Böylece, birçok yazma ve litografya hikâyede bulduğumuz ve grafolekti kullanan hikâyelerde büyük ölçüde ortadan kalkan deyim ve argo kullanımı, 20. yüzyıl yapıtlarıyla birlikte geri gelmiştir. *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*’nde bulduğumuz “vâlidesi küp uçururlardanmış” (14), “kılı kırk yarar kadınlardandır” (22), “sülûk gibi delikanlıya yapışmak isteyordi” (25) ve “iş pezevenkliğe dökmiş” (27) gibi ifadeler, bu eğilime örnek teşkil etmektedir. Bu hikâyede, *Hikâye-i Tayyârzâde*’nin tersine, artık herhangi bir şiir kısmına da yer verilmemektedir. Reşad Ekrem Koçu tarafından yazılmış *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* ve “Bursalı’nın Kahvehanesi”, bazı şiirlere ve Osmanlı döneminin eski deyimlerine yer vermektedir. Ancak bu iki hikâyenin de sonunda, anlaşılması güç sözcüklerin güncel karşılıklarını listeleyen sözlüklere rastlamamız ilginçtir.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin 20. yüzyılda karşılaştığımız üç yeni versiyonu, Osmanlıcadan günümüz Türkçesine doğru adım adım ilerleyen gelişmeyi gözler önüne serer. *Hançerli Hanım*’da (1923-24), eski yapıttaki şiirlerin çoğuna aynen yer verilmiş olmakla birlikte, düzyazıdaki inşa dili ortadan kalkmış ve günümüz Türkçesine yakın bir dil yerleşmiştir. Yeni harflerle verilen ilk versiyon olan *Hançerli Hanım Hikâyesi*’nde

(1937) de, inşa dili “uygunsuz” (4) bulunup yerini “herkesin anlayacağı sade bir dil”e (2) bırakmıştır. Şiirler ise, yazarın önsözüne göre “eski basmanın aynidir. Edebî kıymetten hali olmıyan birkaç beyti olan bu şiirleri büsbütün kaldırmayı faydasız buldum” (4). Ne var ki, yeni harflerin kullanılmasıyla birlikte gündeme gelen çevriyazı sorunu, kendini bu şiirlerde bulduğumuz birçok hatada göstermektedir (çevriyazı ve çeviri hatalarına, yeni harflerle yayımlanmış Tıflî hikâyelerinden *Hançerli Hanım* [Hâdise]’de ve *1001 Direk Batakhanesi*’nde de rastlarız). Bunun dışında, *Hançerli Hanım Hikâyesi*’ne “adres” (40) ve “salon” (54) gibi Fransızca kökenli bazı yeni sözcüklerin girmiş olması da göze çarpar. Hikâyenin son versiyonu olan *Hançerli Hanım* (Hâdise)’de (1957) ise, eski dilin son kalıntısı olan şiirler de büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Ayrıca bu versiyon, “Öldürecekti Süleyman beyi!” (43) cümlesiyle Tıflî hikâyelerinde karşımıza çıkan ilk ve tek devrik cümleyi de beğenimize sunmaktadır.

20. yüzyıl yapıtlarının kurgusunda dikkat çeken bir diğer öge, daha eski aşamaların yapıtlarına renk katan ancak olay örgüsüne doğrudan tesir etmeyen birçok bölümün atlanmasıdır. Bu dönemde, birçok yapıt, neredeyse tümüyle ana olay örgüsüne odaklanan bir kurgu anlayışı sergilemektedir. Örneğin, Süleyman’ın Kamer’i ormandan kurtardıktan sonra kıza arada yaşanan olayları anlatışı, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde tüm ayrıntılarıyla aktarılırken *Hançerli Hanım*’da “zavallı Kamer’in çektiği ‘azâb ve işkenceyi, ormana ne sûretle atıldığını, kayıkçılardan nasıl haber aldığını, kendisini nasıl kurtardığını bütün tafsîlâtıyla anlatdı” (49) sözleriyle özetlenir. *Hançerli Hanım* (Hâdise)’de ise, Süleyman’ın dalkavuklarla ilk meyhaneye gidişinden konağını satışına kadarki kısım burada atlanmıştır (11). Aynı biçimde, Hürmüz’ün Kamer’e işkence ve kızı kayıkçılara teslim ettirdiği sahne de Hâdise versiyonunda bulunmaz ve burada

yaşanan olayları sadece kayıkçıların ağzından öğreniriz (29). Hürmüz'ün meddahı tarafından anlatılan hikâye ise, yarım sayfada geçirilir (33-34). *1001 Direk Batakhanesi*'nde de, Tayyârzâde'nin Sahba'yı sokakta gördüğü andan gencin Gevherli Hanım'ın huzuruna ilk kez çıkışına kadarki tüm kısım bilinçli ya da bilinçsiz kesilmiştir. *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* ve "Bursalı'nın Kahvehanesi", büyük tarihsel ayrıntı zenginlikleriyle bu eğilimin istisnalarıdır. Ancak burada da, hikâyeleri episodik yapıdan sıyrarak ve ayrıntıları ana olay örgüsünün organik parçaları hâline getirerek sunma kaygısı göze çarpar. Örneğin, *Hikâye-i Tayyârzâde*'de neredeyse tümüyle ilişkisiz olduğunu gördüğümüz iki ana episod, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'da birbiri içinde eritilmiştir.

Bu aşamanın hikâyeleriyle, şimdiye dek sadece *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde kullanıldığını gördüğümüz bölüm başlıkları da geri dönmüştür. *Tayyârzâde* ve *Bin Bir Direk Batakânesi*, dört farklı başlık altında verilen bölümlere ve paragraflar yoluyla başlıksız birçok alt bölüme ayrılmıştır. *Hançerli Hanım Hikâyesi* ise, "Safahatin sonu sefalettir" (29) ve "Sefalet girdabından aşk girdabına" (36) gibi çarpıcı başlıklar altında on beş bölüme ayrılmıştır. Aynı biçimde, "Bursalı'nın Kahvehanesi"nin on, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'ın ise tam 67 bölüm başlığı vardır. Bölüm başlıkları konusundaki gelişmenin iki istisnası, Hâdisî yayınevi tarafından basılan *1001 Direk Batakhanesi* ve *Hançerli Hanım* yapıtlarıdır. Bu hikâyelerin ilkinde bölüm başlıklarına rastlamayız; ikincisinde ise bölüm başlığı kullanımı tutarsızdır: Hikâyenin başında verilen "Yakışıklı Genç" (3) adlı bölüm başlığı dışında tüm metin boyunca herhangi bir bölüm başlığı verilmemiştir. Bu son iki metnin birçok yazım hatasıyla dolu oluşu da dikkate değerdir.

20. yüzyıl hikâyelerinde sözlü dilden bağımsız bir yazılı dilin gelişimini en iyi gösteren öge ise teatral diyalogların kullanımıdır. Diyaloglar, konuşan her karakterin bölümünün bir tire işareti ardından ayrı bir paragrafta ve “dedi” gibi açıklayıcı fiillerden büyük ölçüde arınmış biçimde verilmesi yolunda düzenlenmiştir. Bu gelişme, *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*’nde, bir diğerini sözünün ortasında bölen bir karakterin kullanılmasına kadar varır. Bu diyalog parçası, hazinedarla Hüseyin’in parasını almaya gelen kişi arasında yaşanır:

– Evet efendim. Vazîfem aldığım emri infâzdır. Ancak...

– O hâlde vazîfenizi icrâ idiniz. (15)

Yazı diline yeni eklenen bu organizasyon türünün kökenini oyun senaryolarından aldığının, *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi* yoluyla birebir belgelendiği savlanabilir. Nitekim, metnin iki yerinde oyun senaryolarındaki sahne komutlarına benzeyen kısımlara rastlarız. Bu kısımlar, konuşma bölümlerinin önünde parantez içinde verilmiştir: “(Dervîşe hitâben:) Dede sultân sizin ‘ilim-i sîmyâya vâkıf olduğunuz, ve elmas taşlar i‘mâl eylediğinizi haber aldım” (30); “(yerinden sıçrayub kalkarak ve belindeki hançeri çekerek) seni Allah’dan korkmaz cadı” (31). Sahne komutlarına olmasa da tire ve paragraf yoluyla örgütlenen diyaloglara, *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Vak’ası* dışında tüm 20. yüzyıl Tıflî hikâyelerinde rastlarız.

Özetle, Tıflî hikâyelerini dilsel özelliklerine göre farklı gruplara ayırmak mümkündür. Hikâyeler topluca değerlendirildiğinde, az çok doğrudan yazıya dökülmüş bir sözlü dilden, inşâ dilinden, birçok dilin bir arada kullanılmasından, oluşmakta olan bir Osmanlı grafolektinden ve gittikçe günümüzün standartlarına yaklaşan bir Türkçeden yararlanan hikâyelerle karşı karşıyayız. Ne var ki, tüm 19. yüzyıl hurufat yapıtları grafolektten, bir yeniden basım dışında tüm 20. yüzyıl yapıtları ise Türkçeden

yararlanırken yazma ve litografya yapıtların birçok farklı dilden yararlanıyor olması dikkate değerdir. Bu yapıtları, sözlü dil ve inşa dili gibi ölçütlere göre sınıflandırmak mümkündür. Ancak birçok dili bir arada kullanan *Letâ'ifnâme*, bu dillerin Osmanlı toplumunda artzamanlı değil eşzamanlı olarak var olduklarını kanıtlamaktadır. Bu durumda, yazma ve litografya yapıtların, farklı toplumsal kesimlerin dilleri arasında da büyük farkların var olduğu bir dönemi, 19. ve 20. yüzyıl hurufat yapıtlarının ise, bu dillerin, en azından yazıda, değişik kıstaslara göre standartlaştırılmaya çalışıldığı dönemleri temsil ettiğini öne sürmek yerinde olacaktır.

Sözlü ve yazılı dil arasındaki ilişki bağlamında da aynı iddia ortaya atılabilir. Yazma ve litografya yapıtlar, konuşma dilinin ve yazılı inşa dilinin birbirinden kesin bir biçimde ayrı olduğu bir döneme ışık tutar. Bu ayrım, kendini sadece konuşma dili ve inşâ dili arasındaki farkta göstermez. Aynı zamanda, konuşma diliyle kaleme alınan yapıtların, yazı dilini ayrı kılan hiçbir metin kurgulama ve bölümlleme yönteminden yararlanmadığını görürüz. İnşâ dilini kısmen de olsa kullanan yapıtlar ise, fihrist ve bölüm başlığı gibi sözlü anlatıya yabancı olan bazı öğelere yer verir. Yine de, inşâ dilinden yararlanan hikâyelerin de secili, yani yüksek sesle okunmak üzere yazılmış olması ve tüm yazma ve litografya yapıtların az ya da çok episodik bir yapıya sahip olmaları, bu yapıtların birbirlerine ve sözlü kültüre yakınlıklarının göstergeleridir.

19. yüzyıl hurufat yapıtları, ilk aşamanın farklı dillerini bir araya getirmeye çalışır. Böylece, bir yandan Arapça ve Farsça öğeler, diğer yandan ise deyimler ve argo azalır. Sözlü dilden bağımsız bir yazı dili oluşturmaya yönelik girişimler de vardır: Fihriste ve bölüm başlığına rastlanmasa da yer yer paragraf ve turnak işareti gibi metin bölümlleme araçları kullanılır; secili yazı ve episodik yapı ise büyük ölçüde kaybolmuştur. 20. yüzyıl yapıtlarında ise, ikinci aşamada aranan orta yolun

reddedildiğini görürüz. Eski yazı dili, artık tümüyle kaybolmuştur ve sözlü dil, deyimleriyle ve argosuyla, aynı zamanda yazı dili olmuştur. Ancak bu dili ilk aşamanın sözlü dilinden ayıran öge, gramer, noktalama işaretleri ve metin kurgulama yöntemleri ile ilk aşama dilinin artık büyük ölçüde yazılı bir dile dönüştürülmüş olmasıdır. Bu dönemin bir diğer özelliği, birçok yeni versiyonda ana olay örgüsüne yoğunlaşma kaygısıyla hikâyelerin kısaltılması ya da en azından episodik yapının ortadan kaldırılmasıdır.

Tıflî hikâyelerinin dışsal özelliklerini değerlendirirken, bu hikâyeleri kısmen teknolojik, kısmen de kronolojik kıstaslara göre birbirinden ayrılan üç aşamaya ayırmayı yararlı bulmuştuk. Bu aşamalandırmanın, hikâyelerin dilsel özellikleri tarafından da desteklendiğini görmekteyiz. Saptadığımız ilk aşama, yazma ve litografya yapıtlardan oluşuyordu. Bu aşamanın yapıtları, metin uzunluğu gibi birçok açıdan önemli farklar göstermelerine karşın, tümünün yazma kültürünün uzantıları sayılabilmesi konusunda birleşiyordu. Dilsel özelliklere döndüğümüzde de, bu yapıtlarda, hem farklı toplumsal sınıfların dilinin, hem de sözlü ve yazılı dilin birbirinden ayrı olduğunu, ancak buna karşın bazı sözlü kültür öğelerinin tüm yapıtlar tarafından paylaşıldığını görüyoruz.

Yazma ve litografya yapıtların, bazı genel benzerlikler altında birçok varyasyon barındırmakta oldukları açıktır. Buna karşın, 19. yüzyıl hurufat yapıtları, her açıdan büyük bir standartlaşmaya sahne olmaktadır. Bu standartlaşma, sadece birçok dışsal özelliği değil, hikâyelerin dil olarak, hem sözlü ve yazılı dilin hem de farklı kesimlerin dilinin bir orta yolda buluşturulmaya çalışıldığı grafolektten yararlanmalarını ve sözlü kültür öğelerinin yerlerini kısmen de olsa yazılı kültür öğelerine bırakmasını da kapsamaktadır.

20. yüzyıl yapıtlarında da dışsal ve dilsel açıdan standartlaşmaya tanık oluruz, ancak buradaki standart, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarıninkine göre her açıdan çok değişiktir. Bu aşama, eski yazılı dilin tümüyle reddedildiği, sözlü dilin hem konuşma dili hem yazı dili olarak kabul edildiği, ancak bu dile yazıda tümüyle yazılı kültür öğelerinin egemen olduğu bir aşamadır. Dolayısıyla, dışsal ve dilsel özelliklerin incelenmesi sonucunda, Tıflî hikâyelerini, yazma ve litografya yapıtlar, 19. yüzyıl hurufat yapıtları ve 20. yüzyıl yapıtları olmak üzere üç aşamaya ayırmak mantıklı görünmektedir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### DÜNYA GÖRÜŞÜ

Tıflî hikâyelerini değerlendiren Hasan Kavruk’a göre, “Halkın yaşayış tarzı, gelenek görenek örf ve âdetleri, giyim, kuşam, kadın erkek ilişkileri, cemiyetin sosyal bozuklukları, çeşitli meslekler, çağının insanının düşünce tarzı, iyi kötü bütün yönleriyle hikâyelere aksetmiştir” (84). Peki bu yönler nelerdir ve tüm hikâyelerde aynı biçimde mi ele alınır? Üç kısımlık hikâye incelememizin ikinci kısmı, Tıflî hikâyelerinde ortaya çıkan dünya görüşünün farklı boyutlarıyla ilgilenecektir. Bu farklı boyutlar, “Toplumsal Hayat”, “Erkek ve Kadın” ve “Erdem Anlayışı” başlıkları altında ele alınacaktır.

İlk başlığın altında, bir yandan farklı Tıflî hikâyelerinde karşımıza çıkan meslekler ve sınıflar, diğer yandan da hikâyelerde bulduğumuz değişik eğlence türleri incelenecektir. Bu bilgiler, Osmanlı tarihiyle ilgili verilerle birlikte ele alındığında, farklı Tıflî hikâyelerinin farklı tarihsel ve toplumsal dönemleri yansıttığı ve hikâyeleri buna göre aşamalara ayırmanın mümkün olduğu netlik kazanacaktır.

İkinci başlığın altında, Tıflî hikâyelerinin sunduğu erkek-erkek ve erkek-kadın ilişkileri, farklı hikâyelerde kadının rolüyle ilgili bulduğumuz değişimler ve hikâyelerin cinsellik, duygusallık ve evlilik olgularına yaklaşımları ele alınacaktır. Burada da, hikâyeleri bu verilere göre aşamalara ayırma olasılığı üzerinde durulacaktır.

Son başlığın altında, kaba kuvvet, zekâ, mertlik, çıkarıcılık ve paranın önemi gibi kıstaslar ışığında, hikâyelerde karşımıza çıkan farklı kahramanlar ve toplumlar tarafından temsil edilen erdem anlayışları ele alınacaktır. Her hikâyenin belli bir ölçüde

kendine özgü bir erdem anlayışı olduğu için burada, belli özelliklere göre değil hikâyelere göre ayrılmış bir inceleme yapılacaktır, elde edilen veriler ise sonunda toplanıp değerlendirilecektir. Elbette ki burada da hedefimiz, Tıflî hikâyelerinin geçirdiği başlıca aşamaları tanımlamak olacaktır. Bölümün sonunda ise bir genel değerlendirme bağlamında, farklı kısımlarda Tıflî hikâyelerinin aşamalarına dair elde edilen veriler bir araya getirilip ne ölçüde birbirleriyle uyushup bütüncül bir tablo sundukları değerlendirilecektir.

#### **A. Toplumsal Hayat**

Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, “Tanzimatta İctimaî Hayat” adlı makalesinde, Osmanlı toplumunun Tanzimat öncesi tabakalaşmasını şu biçimde özetler: “[B]aşta Osmanoğlu sülâlesi ve saray, altında Osmanlı müverrihlerinin ‘Erbabı Seyf’ dediği ‘tarik’ler, bu zümre yanında [...] ‘kalemiye ve ilmiye’ tarikleri, bunların altında esnaf zümrelerini teşkil eden ‘hurfet’ sahibi ‘hurfet-zanaatkâr’ları, nihayet en alt tabakada ‘reaya-raiyet’ denen halk kütlesi bulunmaktadır” (640). Elimizdeki en eski Tıflî hikâyesi olan “Hikâyet”in, Fındıkoğlu tarafından verilen toplumsal örgütlenmeyi yansıttığını görürüz. Örneğin, hikâyede Tanzimat öncesi İstanbul’unda varolan mesleki çarşılar ve örgütlenmelere rastlarız. Sandık üreticilerinin dükkânlarını açtığı Saraçhâne’ye gelen Tıflî, burada sandıkçıların “kethüdâ”sıyla (29b), Unkapanı’nda da “kayıkçılar kethüdâsı”yla (32a) görüşür. “Hikâyet”te rastladığımız bu olgu, Tanzimat dönemiyle birlikte tarihe karışacaktır. Ekrem Işın’ın “19. yy’da Modernleşme ve Gündelik Hayat” adlı makalesinde vurguladığı gibi, Tanzimat döneminde “geleneksel mal üretim teknikleri terkedilmiş, zanaatkârlığın manevî değerleri giderek yabancı öğelerin de katılmasıyla gevşemiş ve sonuçta meslek çarşıları bütünüyle ortadan kalkmıştır” (547).

Meslek çarşılarının sonu, eski toplumsal tabakalaşmanın Tanzimat döneminde çözülmesinin sadece bir belirtisidir. Bu dönemde, Fındıkoğlu'na göre, artık “her çeşit içtimaî tabaka ve zümrelerin kendi asırlık nizamlarını kaybettikleri görülmektedir” (640). Bu toplumsal çözülme, başlangıçlarını en az 18. yüzyılın başına kadar izleyebildiğimiz bir yeniden yapılanmayla el ele gitmektedir. Tülay Artan'ın “Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi” adlı makalesine göre, “III. Ahmet'in saltanatıyla birlikte [1703-1730] Osmanlı elitinin iktidar ortakları olarak yeni bir statü kazanması” söz konusudur. Bu elit, Artan'ın deyimiyle, “artık yalnızca bürokratlardan değil, bezirganlar, tüccarlar ya da küçük üreticiler gibi, parayı elinde tutan ve kendi imkanları ile piyasada dolaştırabilen bireylerden oluşuyordu” (111). Artan, bu tabakayı, “[g]iderek günlük devlet işlerinden kopup uzun sürelerle Haliç ve Boğaziçi sahilsaraylarında ‘zevk ü sefa’ ile vakit geçiren sultanları taklit eden, sarayı model alan sahilsaraylara yerleşen yeni bir elit sınıfı” (114) olarak tanımlar.

Elimizdeki tek yazma yapıt olan “Hikâyet”te, bu tarz elitlere ve yaşam tarzlarına herhangi bir yer verilmez. Litografya yapıtlardan “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde bir yalıya, “Tayyârzâde Hikâyesi”nde ise görkemli bir saraya rastlarız. Ancak bu iki statü sembolünün Artan'ın değindiği yeni elitlere değil, yönetici sınıfın mensuplarına ait oluşu ilginçtir. Yalı, padişahın en yakın adamlarından olan Kara Mustafa'ya aittir. Saray ise, bataklığa başlamış olsa da yine de “Fazlî Paşa kızı” (46) ve “birkac vezîr üç tuglu paşa ehli” (46-47) olan Gevherli Hanım'a babasından kalmıştır. Yönetici sınıfla yeni elitler arasındaki etkileşimin ilk izlerine diğer iki litografya yapıtımızda, yani *Hançerli Hikâyesi* ve *Letâ'ifnâme*'de rastlarız. Doğrudan saray mensubu olmasa da yine de bir “hanım” olan ve dolayısıyla yönetici sınıflara dahil edebileceğimiz Hürmüz, “Boğaziçi'nde”ki yalısında yaşamaktadır (34). Hürmüz'le aynı statüye sahip olan

*Letâ'ifnâme*'nin Rabia'sı da, "İstinye"deki yalısında oturur (79). İki kadın da, tüccar oğulları olan ve baba mirasını eğlenceyle tüketen gençlerle ilişkiye girerler. Ahmet Ö. Evin'in bu ilişkiler hakkındaki gözlemleri çarpıcıdır: "müsrifçe para harcayan gençlerin yönetici sınıfa ait olmayıp, tüccar çocukları olmalarına" değinen Evin, hanımların ise "doğumdan ya da evlilik sonucu, yönetici sınıflara ait kişiler" olduğunu vurgular. Bu hanımların "serveti, ne kadar kötü ve savurgan olurlarsa olsunlar tükenmez. Bu can alıcı ayrımın kaynağı, Osmanlı toplumsal katmanlaşma sisteminin beraberinde getirdiği ahlâki bakış ile iktisadi gerçekliklerdir" (38). Bu iki litografya hikâyede, yönetici sınıflarla yeni elit arasında henüz elle tutulur birçok farkın varlığı açıktır.

İlk özgün 19. yüzyıl hurufat Tıflî hikâyesi olan *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'de ise bu durum derinden değişmiştir. Öncelikle, burada artık sadece yönetici ve tüccar sınıfları arasında ayrım yapılmaz. Tüccar sınıfı, kendi içinde ayrımları gerektirecek kadar yerleşmiş ve gelişmiştir. Abdi'nin annesi, oğluyla konuşurken söylediği "bu senin getüreceğin kız şöyle yalnız başına bir esnâfın kızı değildir mâlının hesâbın bilmez bir bâzergânın kızıdır" (14) sözleriyle bu olguyu dile getirir. Rukiye'nin babası Hacı Mahmut'un esnaf zenginliği, artık daha fazla kabul gören bir zenginlik biçimidir ve Mahmut'un serveti, Süleyman'la Yusuf'un babalarinkinin tersine tükenmez. Bu hikâyede artık yalı da, yönetici sınıfların tekelinden çıkmış ve Hâce Tursun'un yazlığı hâline gelmiştir. Ekrem Işın'a göre, "[a]ilenin yaşadığı ana konutun dışında bir yazlık sahibi olmak düşüncesi", büyük ölçüde 19. yüzyılın ürünüdür. "Zengin aileler geleneksel yaşantının tekdüzeliğinden sıyrıl[mak]" için artık bu yazlıkları kullanmaktadır (554). *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin yalıda geçen bölümünde Rukiye, Abdi'ye yönelttiği "ey efendim yalı safâsına mı gidelim yohsa ma'hûd köşke mi gidelim" (18) sözleriyle, bir esnaf yalısının "Tıflî Efendi Hikâyesi"nde karşılaştığımız tarzdaki yönetici sınıfı

yalısından aşağı kalır bir tarafı olmadığını göstermektedir. Hikâyenin sonunda ise Sultan Murat, “Hâce Mahmûd’ı kendüye bâzergân başılığa kaftân” (32) giydirerek yeni esnaf zenginliğinin artık saray tarafından da kabul gördüğünü belgeler.

*Hikâye-i Cevrî Çelebi*’nin 20. yüzyıl versiyonu olan “Bursalı’nın Kahvehanesi” adlı hikâyede toplumsal sınıfların, ilk hikâyedekilerle pek bir ilişkisi kalmamıştır. Sultan IV. Murat devrini sadık bir biçimde yansıtmaya kaygısını taşıyan Reşad Ekrem Koçu’nun kaleminden çıkan yeni versiyonda, Fındıkoğlu tarafından gözler önüne serilen geleneksel toplumsal tabakalaşma, “[u]lema”sıyla, “hattat”ıyla ve “derviş”iyle geri dönmüştür (112). Tüccar sınıfı ise tümüyle ortadan kaybolmuştur. Rukiye, artık görkemli bir bezirgânın kızı değil, “[i]çindekilerin fakir kimseler olduğu anlaşılan küçücük bir ev”de (117) yaşayan “bir eskicinin kızı”dır (138). *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’nin Tanzimat döneminde yaşanan toplumsal değişimleri yansıtan birçok yönünün “Bursalı’nın Kahvehanesi”nden kaybolmuş olması, ilk hikâyenin kendi dönemine ne kadar sadık olduğunun iyi bir göstergesidir.

Yeni Osmanlı elitlerinin yükselişinin diğer yüzü, Tülay Artan’a göre “zenginle fakir arasındaki ayırımın” (111) gittikçe netlik kazanmasıydı. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, bu düzendeki yeni zenginlerin hikâyesiyse, *İki Birâderler Hikâyesi*’ne de yeni fakirlerin hikâyesi olarak bakabiliriz. Hikâyenin kahramanı, kaynağı belli olmayan baba mirasını tükettiğinden beri gece gündüz “mâh-be-mâh altmış pâre”ye (4) kiraladığı kayığı işleten Hasan’dır. Hasan’ın kurtardığı kızın babası ise, “Sultân Bâyezîd’de” dükkânı olan Musa Çelebi adında bir “müzehhib”dir (6). Musa Çelebi, “ihtiyâr bulındığından yalnız idemiyeceğini ve evde işlerin yüz üstüne kalacağını” (8) gerekçe göstererek kızını evlendirmeye karşı çıkacak kadar fakirdir. Bu insanın, Fındıkoğlu tarafından özetlenen eski toplumsal yapıda sağlam bir yeri bulunmuş olan bir zanaatkâr ve dahası, Tıflî

hikâyelerinde hurufat teknolojisinin kullanımıyla 19. yüzyılın son çeyreğinde geçmişe karıştığını gördüğümüz tezhip sanatının bir ustası olması, son derece ironiktir. Yeni zenginlere ise bu hikâyede sıcak bakılmamaktadır. Musa'nın kızına talip olan “süfehâdan zengîn Kazâzzâde nâmıyla bir delikanlı” (6), mahalle sakinleri tarafından “mahalleden ihrâc ile Bebek'de bulunan yalısına” sürülecek kadar “rezîlâne” bir hayat yaşamaktadır (7). Paraya dayalı yeni toplumsal düzenin herkesi Hacı Mahmut kadar mutlu etmemiş olduğu ortadadır.

Toplumsal sınıfların zenginlik kıstasına göre yeniden örgütlenmesini, bir diğer Osmanlı statü sembolünün Tıflî hikâyeleri boyunca geçirdiği değişimler üzerinden de net bir biçimde takip edebilmekteyiz. Bu statü sembolü, faytondur. Ekrem Işın'ın değindiği gibi, “[f]aytona binmek önce padişaha ait bir hak” idi. Bunun ardından, bu hak, “devletin üst kademesindeki nüfuzlu kişiler”e de tanınmaya başlandı (557). Yönetici sınıflara mensup olduklarını gördüğümüz Hürmüz ve Rabia, bu haktan yararlanırlar. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde Süleyman, Hürmüz'ü ilk kez “bir müzeyyen koçı”da (32), *Letâ'ifnâme*'de ise Yusuf, Rabia'yı “ardında on kadar câriyeler” olan “bir al koçı”da (75) görür. Işın, “en sonra da zengin kimseler”in fayton kullanma hakkını elde ettiklerine değinir (557). Bunların arasında, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin zengin tüccarı Tursun da vardır. Tursun'un kızı Rukiye, konağından kayığa ve hikâye sonunda Abdi'nin evinden padişah huzuruna koçuyla gider (16, 31). “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde sokakları yürüyerek dolaşan azılı fahişe Kanlı Bektâş bile, hikâyenin 1882-83 yılında basılmış *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi* adlı versiyonunda “on kadar câriye” eşliğinde gezen “bir koçu”ya bindirilmiştir (14).

Yeni toplumsal sınıfların hikâyelere girebilmesi, bu sınıflar sayesinde yeni yazarların ve okuyucu kitlelerinin ortaya çıkmasıyla yakından ilişkilidir. Tülay Artan'a

göre “varlıklı esnaf, para ve akar sahibi kişiler” (102) ve benzeri yeni toplumsal kesimler, hem kendi sanatçılarını hem de kendi okur kitlelerini oluşturarak yeni edebiyat tarzlarının kabul görmesini mümkün kıldılar. Bu kesimler, artık sadece “resmi” dil ile, yani “savaşların, zaferlerin, saray etiketinin dili” ile yazılmış bir edebiyatı değil, “dostluğun, aşkın, cinselliğin, sahtekarlığın dilini” kullanan ve kendi, “mahrem” hayatlarını yansıtan bir edebiyatın arayışı içindeydiler (110). Geçirdikleri statü değişimleri sayesinde yeni hayatlar yaşamaya başlayan bu toplumsal gruplar, yeni hayatlarının olanaklarını araştıran bir edebiyat istiyorlardı ve bu edebiyatın hem yazarlarını, hem de “baş müşterileri”ni (114) kendi içlerinden ürettiler. Bu yeni edebiyatın tipleri de, elbette kendi gündelik hayatlarını yansıtan varlıklardı: “Yalnız Ferhat (Hüsrev) ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha değil, sıradan insanların hayat biçimleri ilk kez sınırlandırıldı, adlandırıldı, ‘tüccar’, ‘mirasyedi’, ‘eşcinsel’ gibi kuşatıcı tipler oluşturuldu” (115).

Özetleyecek olursak, Tıflı hikâyelerini, temsil edilen toplumsal sınıf sistemlerine göre farklı aşamalara ayırmanın mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Tek yazma hikâyede geleneksel toplum tabakalarının sürdüğünü belgeleyen meslek çarşıları gibi göstergelere rastlarız. Litografya yapıtların tümünde, yönetici sınıftan bahsedilmeye başlanmış, bunun karşısına ise, iki hikâyede, sağlamlık ve kalıcılık açısından çok daha düşük bir değer verilen tüccar sınıfı yerleştirilmiştir. Bu iki hikâye, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve *Letâ’ifnâme*’dir ve ikisi de, tüccar sınıfı çocuklarının ticaretten vazgeçip yönetici sınıfa asimile olmasıyla sonuçlanır. 19. yüzyıl hurufat hikâyelerinde ise durum çok değişiktir. Tüccar sınıfı burada artık, litografya hikâyelerde yönetici sınıfın tekelinde olan tüm statü sembollerini ele geçirmiş ve yönetim tarafından da meşrulaştırılmıştır. Buna karşın, eski yapıda saygın bir yere sahip olan zanaatkârlar ve ayrıca kısa sürede zengin olma

hünerine sahip olmayan kişiler, yeni bir alt tabaka oluşturmaya başlamıştır. Yazma ve litografya hikâyeler, yönetici sınıfın tartışılmaz egemenliği altında, geleneksel toplum tabakalarının varlığından yeni tüccar sınıfının belirmesine kadar uzanan bir süreci yansıtmaktadır. 19. yüzyıl hurufat baskıları ise, tüccar sınıfın iyice yerleşip egemenliğe tam anlamıyla ortak olduğu, aynı zamanda da yeni bir toplumsal alt sınıfın belirlediği bir döneme ışık tutmaktadır. Toplumsal sınıflar açısından yaşanan tarihsel gelişmeyi tersine çevirdiğini gördüğümüz bir istisna dışında, 20. yüzyılda bu konuda yeni gelişme göremeyiz.

Ekrem Işın, “halk mesireleri”ni Tanzimat öncesi Osmanlı eğlence kültürünün önemli bir parçası olarak sayar. Işın’a göre, “özellikle gündelik hayatın eğlence kültürünü ilgilendiren bu alan, toplu katılmayla gerçekleştirilen kolektif bir etkinliktir. Topluluğun eğlenme biçimi kişisellikten uzak olup, amaç, zamanı aynı türden bir müminler grubu içinde yaşamaktır” (544). “Hikâyet”in karakterleri, sıklıkla bu tarz toplu eğlencelerle vakit geçirmektedir. Tıflı’dan “bugün ‘îd-i şerîfin ikinci günü olmagile Tobhânenin seyri günidir” (19b) bilgisini alan Sultan Murat, musahibiyle birlikte kılık değiştirerek buraya çıkar. Sansar ve Ahmet, Ahmet’in “bugün Cum’a günüdür senin ile bir Dolmabagçe zevkin idelim” (27a) sözleri üzerine bu semtte gezinmeye çıkarlar. Yine Ahmet’in “katı çok zamândır Üsküdar zevkin görmedik bugün mübârek Cum’adır senin ile Üsküdar’a gidelim” (44b) ricası üzerine de ikili, kayığa binip Üsküdar’a geçer. Tüm bu seyirlik gezilerin ya bayram ya da Cuma günlerine, yani insanların topluca eğlenmek için vakit geçirebilecekleri günlere denk gelmesi anlamlıdır.

“Hikâyet”te, böyle seyirlerin ayrıntılı tasvirlerine rastlarız. Böylece, bayram gününde “alıcı ve gerek satıcı ve gerek yankesici ve gerek dayakçı” (19b-20a) Tophane’ye gelmiştir. Aynı semtle ilgili “bu kadar beşik ve dolâb ve atlı karınca kimi

iner ve kimi biner ve zenne tâ'ifesi sürü sürü bölük bölük gezerler ve zen-pâreler artlarınca gezüp pazar etmede bâ-husûs bu kadar gül yanaklı tâzeler akın akın kol kola virüb gezmede derdimente âşıkların bagrın ezmede" (20a) gibi canlı tasvirlerle de yer verilir. Bunların tarihsel gerçeklerle ne kadar örtüştüğünü Reşad Ekrem Koçu'nun "Bayram Yerleri" adlı makalesinden öğreniriz. Örneğin, "Eski bayram yerlerinin fevkâlâde rağbet gören eğlencesinin de gaayet büyük dönme dolablar olduğu anlaşılıyor; bayram yerlerinde atla dolaşan veya dönme dolaba binmiş olan mahbub civanlar şânında şâirlerimizin güzel tasvirleri vardır" (2311). 19. yüzyıl Tıflî hikâyeleri arasında toplu eğlenceye katılan karakterlere sadece "Hikâyet"te rastlarız.

19. yüzyılda tek bir hikâyeye özgü olan bir diğer eğlence kültürü, "Tıflî Efendi Hikâyesi"nde karşımıza çıkan ehl-i keyf kültürüdür. Bu kültür, afyon, kahve ve tütün gibi maddelerle iç içedir. Reşad Ekrem Koçu'nun "Afiyon Tiryakiliği Yasağı" adlı makalesinden öğrendiğimiz üzere, "Sarhoşedici içkiler şeriatçe haram olduğundan, keyif ehli ulema arasında insanı uyku halinde türlü hayal dünyalarında dolaştıran afiyon tiryakiliği yerleşip yayılmıştı. Hele on yedinci asır başlarından Tanzimata kadar geçen devir içinde bilhassa İstanbulda afiyon kullanmıyan ilmiye mensubini parmakla gösterilirdi denilse, yeridir" (228). Koçu'nun *Tarihimizde Garip Vakalar* adlı yapıtından öğrendiğimiz gibi "XVI. asırda, Kanunî Sultan Süleyman zamanında" (38) İstanbul'a gelen kahve de, kısa sürede bu kültürün bir parçası olmuştur. Ehl-i keyf kültürünün üçüncü keyif verici maddesi ise tütündür. Koçu'nun "Çubuk" adlı makalesine göre Osmanlı'da "tütün içme tiryakiliği on yedinci asır başında, Birinci Sultan Ahmed devrinde, 1605-1606 arasında başlamışdır ve ayak takımından en yüksek, kibar tabakaya [...] kadar süratle yayılmışdır" (4133). Koçu'ya göre, tütün tüketiminde kullanılan

çubuğu “içmek, misafire, kahvehâne ve hamamlarda müşteriye çubuk çıkarmak, vermek kendine mahsus merâsimle olmuştur” (4135).

“Tıflî Efendi Hikâyesi”nin baş kahramanı Tıflî, ehl-i keyf kültürüyle ve bu kültürün tüm tüketim maddeleriyle iç içe bir karakterdir. Tıflî yoluyla bu kültürün birçok inceliğini öğreniriz. Afyon macunu satan ve sunan özel dükkânlar bulunmaktadır; afyon, “bakkalda bulunmaz” bir maddedir (17). Bu dükkânlardan biri, Tıflî’nin müdavimi olduğu “Sultân Bâyezîd hammâmı kurbında Ma‘cûncı Ca‘fer Aga’nın dükkânı”dır (2). Ehl-i keyf insanlara “sabâh oldıkda berc afyon hâzır” (16) edecek bir yardımcı gerekmektedir. Bu kişi, ehl-i keyfin tütün içtiği “çubugın ayıklayub lüle-i gezelin pâk idüb doldırub ve içine bir barça ‘od koyub” hazırlamalı ve ayrıca “kendü eliyle dahi bir kahve pişirüb fagfûrî fincân ile kahveyi” ehl-i keyfe sunmalıdır (22). Bunun dışında, ehl-i keyf kişilere gereken hizmetkârın özelliklerini özetleyen bir bölüme daha rastlarız: “[E]hl-i keyfe hidmet iden kimse ziyâde mahbûb ve ziyâdesiyle şîvekâr ve lisân-fasîh tûtî-zebân ola ve pâk ola işâretle fehim eyleye bunun gibi âdeme ehl-i keyf âdem muhtâcdır” (70). Tüm bir keyif kültürünü özetler nitelikte olan bu sözler, Tanzimat döneminde yokolmaya yüz tutan bu kültür hakkında değerli bilgiler vermektedir.

Toplu eğlence ve afyon kültürü gibi eğlence öğelerinin yerini, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve *Letâ’ifnâme*’de meyhaneler ve genelevler almıştır. Şükrü Elçin, Mehmet Tevfik’e dayanarak Tıflî hikâyelerinde geçen birçok meyhane adının gerçek tarihi meyhanelere ait olduğunu öne sürmüştür (113). Ekrem Işın’a göre, “19. yy’da İstanbul’da gelişen eğlence kültürü, geçmişin kolektif etkinliklerine karşı, kişisel yönü ağır basan bir gündelik zaman geçirme anlayışını doğurmuştur” (550). Meyhaneler, bu anlayışın bir uzantısıdır. Refik Ahmet Sevengil’e göre “Önceleri zaman zaman yasaklanan, zaman zaman açılmalarına göz yumulan meyhaneler, benzeri yiyip içme ve

eğlence yerleri Tanzimat'tan sonra büyük bir özgürlük kazanmıştır. Bu meyhanelerin İstanbul'da göze batacak bir biçimde çoğaldığı görüldü" (171). Sansar Mustafa'nın bir meyhanenin üst katında yaşamasına karşın "Hikâyet"te meyhane eğlencelerinden hiç bahsedilmemesi çarpıcıdır. Yine de, "Hikâyet"te tarihsel meyhane olgusuyla ilgili şaşırtıcı bir ayrıntıya rastlarız. Koçu'ya göre, bazı meyhanelerin "bir üst katı ve bu kat üstünde mükemmel döşenmiş odaları vardı. Bu odalara İstanbul'un azılı zorbaları, kabadayıları tarafından civan kapatıldığı söylenir" (*Tarihimizde Garip Vakalar* 66). Sansar'ın Ahmet'i odasına kapatması, bu tarihsel olguyu birebir yansıtır.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve *Letâ'ifnâme* hikâyelerinden, meyhane kültürü hakkında çok daha ayrıntılı bilgiler ediniriz. İlk hikâyedeki dalkavuklar, Süleyman'ı tanıştıkları gün Topkapı civarındaki Yenibahçe çayırında bir meyhaneye götürürler (15). Ancak bu meyhane, dalkavukların tabirine göre "esnafca" (17) bir mekândır. "Kibarca" (17) eğlenmek için Galata'ya gidilmelidir. Burada bulunan "Gümüş Halkalı demekle meşhûr olan mey-kede" (20-21) gibi mekânlar, daha zengin bir müşteri kesimine hizmet etmektedir. *Letâ'ifnâme*'de de, Galata Mevlevihanesi yakınlarındaki "Ayvalı meyhânesi" (31) tercih edilmektedir. Sevengil'in ifadesiyle, belli "kişilerin genç çocuklara eğilim[i]", "bu eski tür meyhanelerde de yaygın ve geçerli idi. Meyhaneciler, içkicilere hizmet edecek gençleri güzel olanlar arasından seçerlerdi" (171). *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin kahramanı Süleyman, "şu dilberin yanagından biricik daha pûse alayım" (16) gibi ifadelerle Sevengil'in bahsettiği eğilimin çarpıcı örneklerini verir.

Yine de cinsellik, daha çok "Ortaköy cânibi"nde bulunduklarını öğrendiğimiz genelevlerde yaşanmaktadır (22). Reşad Ekrem Koçu'nun, "Genelev" adlı makalesinde, İstanbul'da ilk genelevlerin "İkinci Sultan Abdülhamid devri sonlarında Beyoğlunda Yeniçarşı Caddesinde ve o caddenin ara sokaklarında" (7004) açıldığını belirtmesi

ilginçtir. 1850 yılı civarında yazılmış olan *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve *Letâ'ifnâme*, Koçu tarafından verilen tarihten çok önce de Ortaköy semtinde bilinen genelevlerin varlığına dikkat çeker.

Mesire yerleri, afyon dükkânları, meyhaneler ve genelevler, sadece yukarıda saydığımız hikâyelerde bulabildiğimiz eğlence öğeleridir. Buna karşın, tüm yazma, litografya ve hurufat hikâyelerine ortak olan bir diğer eğlence türü vardır. Bu, kişiye ait özel mekânlarda kurulan çalgılı ve içkili meclistir. “Hikâyet” kahramanı Sansar’ın meyhanedeki odası, böyle bir meclise sahne olur: “Sansar eyitdi ey Panayod kethüdâ ahvâl ma’lûm senden bugün bir meclis-i müheyyâ isterim ki ancak olsun dedi” (28a). Bu meclislerin vazgeçilmez bir öğesi, Reşad Ekrem Koçu’ya göre “nezafet, nezaket ve zarafet ile el ve yüz düzgünlüğü ve güzelliği isteyen ince bir sanat” (*Tarihimizde Garip Vakalar* 67) icra eden sakidir. Örneğin, Rukiye’nin cariyelerinden biri, “evvel sâkî sonra bâkî diyüb nûş eyledi ândan hanıma sonra Sansar Mustafa’ya sonra Ahmed’e ba’de câriyelere” içki sunar (“Hikâyet” 28a). Önemli bir diğer öğe, müziktir. Bu mecliste cariyeler, bir süre sonra “bûlbüller gibi ötmeğe” başlarlar. Cinsellik de, sıklıkla bu meclislerin bir uzantısı olarak yaşanır: “Rukiye Hanım Ahmed’in boynuna el atub Ahmed hanımın boynuna el atub pûse-kârlıklar idüb şeft-âlû almaga başladılar” (28a).

*Hikâye-i Tayyârzâde*’nin meclislerinde, yemek öncesinde “kahveler çibuklar”a, yemek olarak “nefis ta’âmlar tatlılar hamîrden şekerlemeler tondırmalar çerezler turşular”a (33), eğlencenin bir parçası olarak da “sâzendeler”e rastlarız (34). *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de Cevrî ve Abdi, “gâh Çavuşzâde’nin hânesinde gâh Cevrî Çelebi’nin hânesinde” (4) “ ‘ayş-ı ‘işrete” (3) dalarlar. Bu özel eğlence âlemleri, iki hikâyede resimlendirilecek kadar önemli sayılmaktadır. “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde “Üsküdâr’da Tıflî Efendi ile beğ yalısında meclis olub eğlendiğidir” (72) alt başlıklı bir resme,

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde ise "Hançerli Hanım ile Süleyman Beğ'in meclisi suretidir" (sy) alt başlığını taşıyan bir resme rastlarız. Suraiya Faroqhi, *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich* (Osmanlı İmparatorluğu'nda Kültür ve Gündelik Hayat) adlı yapıtında, böyle meclisleri, yiyecekleri, içecekleri ve müzik ve dans gibi etkinlikleriyle birer "bütüncül sanat eseri" olarak tanımlamıştır (246). Bu meclislerin anlatımı, Tıflî hikâyelerine kendine özgü atmosferlerini katan en önemli öğelerin başında gelmektedir.

Yukarıda, Reşad Ekrem Koçu tarafından yazılmış Tıflî hikâyelerinde, "saatin geri alındığını" ve hikâyelerin—belki de ilk kez—gerçekten Sultan IV. Murat devrini yansıtan bir biçime sokulduğunu görmüştük. Bu gelişme, hikâyelerde bulduğumuz eğlence kültürleri için de geçerlidir. Meyhane ve genelev burada yerini, "Hikâyet" ve "Tıflî Efendi Hikâyesi" gibi yapıtlarda bulduğumuz toplu mesireye ve ehl-i keyf kültürüne bırakmıştır. Toplu eğlence, *Binbirdirek Batakhane Cevahirli Hanımsultan* yapıtında karşımıza çıkar. "İstanbul'un şehir içi mesirelerinden" olan Atmeydanı, burada halkın "hiçbir sınıf farkı gözetilmeden" (28) kaynaştığı ve "yağlı halkacılar, çörekçiler, börekçiler, kuşlokumcular, gözlemeciler, simitçiler, helvacılar, muhallebiciler, şerbetçiler, macuncular" gibi "ayak satıcıları"nın (29) dolaştığı bir mekân olarak betimlenir.

"Bursalı'nın Kahvehanesi"nde ise vurgu, ehl-i keyf kültürü üzerindedir. Ancak burada, "Tıflî Efendi Hikâyesi"nin tersine, tüketilen maddeler değil, bir eğlence ve eğitim merkezi olarak kahvehane üzerinde durulması ilginçtir: "Ulema efendiler gelir, şeyh efendiler gelir, edipler ve şairler ve hattatlar gelir, seyyahlar gelir, dervişler gelir, kalenderler gelir. Meclisler kurulurdu ki, kimi hünerini, kimi bilgisini, kimi görgüsünü, kimi şiirini ortaya koyar, döker, saçar; kahvehane bir sanat mahfili, akademi olurdu" (112). İşret meclisi ise, bu hikâyelerde de bulunmakla birlikte kötülenir. "Bursalı'nın

Kahvehanesi”nde sadece Abdi’yi kaçıran dalkavuklar (129), *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*’da ise sadece olumsuz karakter Gevherli’nin burada bulduğumuz karşılığı olan Cevahirli (189-90) ve “[a]yyaşlığı dillere destan olmuş genç padişah” (214) böyle meclisler kurar. Bu vurgudan, Koçu’nun yansıttığı tarihi idealize etmeye yönelik belli bir eğilim içinde olduğu çıkarsanabilir.

Tıflî hikâyelerini, bir yanda toplu mesire ve ehl-i keyf kültürü gibi Tanzimat öncesi dönemde daha popüler olan ve diğer yanda meyhane ve genelev gibi Tanzimat sonrasında popülerlik kazanan eğlence türleri üzerinde yoğunlaşan iki gruba ayırabiliriz. Bu iki grubun da ağırlıklı olarak yazma ve litografya yapıtlarda bulunması kayda değerdir. Reşad Ekrem Koçu’nun bilinçli bir tarihsellik kaygısı taşıyan yapıtları dışında, hurufat basmalarında—tüm Tıflî hikâyelerine ortak olan özel içki meclisi tasvirlerini saymazsak—farklı eğlence kültürleriyle ilgili yeni bilgilere yer verilmemektedir.

## B. Erkek ve Kadın

Tıflî hikâyelerinin çoğu, başrollerden birinde, hikâyedeki diğer erkekler ve / ya da kadınlar tarafından arzulanan bir genç oğlan karakterini barındırır. Böyle karakterlere “Hikâyet”, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Letâ’ifnâme*, “Tıflî Efendi Hikâyesi”, *Hikâye-i Tayyârzâde* ve *Hikâye-i Cevrî Çelebi* hikâyelerinde rastlarız. Bu karakterler, yukarıdaki sıraya göre, Ahmet, Süleyman, Yusuf, adı verilmeyen bir “celebi”, Tayyârzâde ve Abdi’dir. Bu gençlerin tümü, etraflarındaki herkes tarafından farkedilip arzu nesnesi haline getirilecek kadar güzeldir. Bunlara, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde rol alan meddah tarafından anlatılan hikâyenin kahramanlarından olan Nâ-yâb’ı ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde doğrudan bir rol oynamamakla birlikte ismen anılan Cemal’i de ekleyebiliriz. Bu karakterler tarafından temsil edilen “mahbub” olgusunun Osmanlı

toplumunda son derece yaygın olduğu bilinmektedir. Örneğin, “Hikâyet” kahramanlarından berber çırağı Ahmet, klasik bir berber güzelidir. Reşad Ekrem Koçu’nun “Berber; Berber Güzelleri, Civanları” adlı makalesine göre, “İstanbulun gazeller, şarkılar, divanlar, semâiler, kıt’alar, destanlar ve ‘Şehrengîz’ denilen manzum risâleler ile övülmüş esnaf güzelleri kaafilesinin arasında berber civanları bilhassa müstesnâ bir yer almıştır” (2520).

Yukarıda saydığımız hikâyelerin beşinde, bu gençlerden bazılarının cinsel ve / ya da duygusal bir birliktelik için talip olan daha yaşlı erkeklere rastlarız. Ahmet’in talipleri, Sansar Mustafa ve Sultan Murat’tır. Nâ-yâb’ın talibi Cemşîd’dir. Cemal’in talibi Tıflî, çelebinin talipleri ise hem Tıflî hem de Kara Mustafa’dır. Tayyârzâde’nin talibi Hüseyin Efendi’dir. Abdi’nin talibi ise Cevrî Çelebi’dir. “Hikâyet”te bulduğumuz Tıflî karakterinin sözleri, bu yaşlı erkeklerin kadınlara karşı ilgisizliğini özetler: “v’Allahi birâder benim ‘ömrimde zen-pârelik etdiğim yokdur anamı bile sevmem” (26a). Bazı hikâyelerde, yaşlı talip rolü bir kadın tarafından üstlenilir. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin Hürmüz’ü ve *Letâ’ifnâme*’nin Rabia’sı ile Kara Mustafa tipinin arasındaki tek önemli fark, cinsiyettir. *Hikâye-i Tayyârzâde*’nin Gevherli Hanım’ı, Tayyârzâde’den hoşlanan Hüseyin’in dişi karşılığıdır. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de Cevrî’nin rakibi olan Rukiye ise, hem oğlan tarafından arzulanan kadın, hem de oğlanı arzulayıp elde etmeye çabalayan kadın tiplerini tek bir kişide birleştirmiştir.

Oğlan ve talip arasında doğan ilişkiler, hikâyeden hikâyeye farklılıklar gösterir. Ahmet ve Sansar, Nâ-yâb ve Cemşîd, Tıflî ve Cemal ile Kara Mustafa ve çelebi, en az bir süreliğine sevgili olarak yaşarlar ve örneğin Cemal, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde Tıflî’nin “âfet-i devrân ma’sûkası” (66) olarak tanımlanır. Aynı şey, Süleyman ve Hürmüz, Yusuf ve Rabia ve *Hikâye-i Tayyârzâde*’nin “Tayyârzâde Hikâyesi” adlı

litografya versiyonunda Tayyârzâde ve Gevherli için de geçerlidir. Ancak bu son ikili, hikâyenin diğer hiçbir versiyonunda sevgili olmaz. Ayrıca, *Hikâye-i Tayyârzâde*'nin hiçbir versiyonu, Tayyârzâde'yle Hüseyin arasındaki ilişkinin dostluğu aştığına dair bir belirti içermez. Gerçi “Tayyârzâde Hikâyesi”nde Hüseyin’in “mahbûb-dost” (18) olduğunu karısı yoluyla öğreniriz. Ancak Hüseyin’in derdi cinsellikten çok sohbettir: “[B]ir söz anlar zarîf âdem yok ki ânınla sohbet ideyim benim söylediğim sohbeti anlasun ve cevâba kudreti olsun böyle bir âdeme mâlik olmadım” (4). *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de ise Abdi, Cevrî’yle dostluk ötesi bir ilişkiyi “yâ kâfir Cevrî senin kârın bu mıdır beni ol şey için mi seversin” (6) sözleriyle reddeder ve Rukiye’yi Cevrî’ye tercih eder.

Cemşîd’i Seyf-i dil adlı bir gençle aldatan Nâ-yâb ve cinsel tercihi hakkında bir bilgi alamadığımız Cemal dışındaki tüm oğlanlar, aslen kadınlardan, çoğunlukla da genç kızlardan hoşlanmaktadır. “Hikâyet” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde, kısa süreliğine oğlanların ilgi odağı olan iki fahişe buluruz. Bunlar, Rukiye ve Kanlı Bektâş’tır. Oğlanların bunlarla sürdüğü ilişkiler, istisnasız olarak olumsuz sonuçlanır. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Letâ’ifnâme* ve *Hikâye-i Tayyârzâde* hikâyelerinde, oğlanların arzu nesneleri Kamer, Letâ’if ve Sahba adlı cariyelerdir, ancak Süleyman’ın, mirasyedilik yaşamı boyunca kendi isteğiyle erkek sakilerle de ilişkiye girdiği belirtilmelidir. Üç oğlan, hikâyelerin sonunda bu kızlarla birleşir. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de ise oğlan, yine Rukiye adını taşıyan tüccar kızını sever ve sonunda onunla birleşir.

“Tıflî Efendi Hikâyesi”nin bazı önemli değişikliklere uğramış bir diğer versiyonu olan *Meşhûr Tıflî Efendi ve Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*’nde ne Cemal karakterine, ne de çelebiye yer verilmiştir ve dolayısıyla bu hikâye, arzu nesnesi olan genç bir oğlan karakteri barındırmaz. Çelebiyle birlikte bu karakterle ilişki yaşayan Kara Mustafa da

hikâyeden kaybolmuştur; Tıflî'nin oğlanlara meylne dair ise sadece Kanlı Bektaş'ın “efendimin tabî'ati hûb-perestdir zen ile ülfetiniz yok mülâhaza itdim” (17) sözleriyle karşılaşırız. Bu hikâyeye, aynı “Tıflî Efendi Hikâyesi” gibi erkek ve kadın arasında da duygusal bir ilişki barındırmaz, ancak yaşlı erkek ya da kadın talip ve oğlan ilişkisinin tümüyle ortadan kayboluşu dikkate değerdir.

Erkek arzu nesnesi barındırmayan diğer Tıflî hikâyesi, *İki Birâderler Hikâyesi*'dir. Burada arzu nesnesinin rolü, bir yanda Kazazzâde, diğer yanda da Hasan ve Hüseyin tarafından arzulanan adsız bir genç kıza devredilmiştir. Dolayısıyla bu hikâyede de yaşlı talip-oğlan ilişkisine yer verilmemiş, bunun yerini erkek-genç kız ilişkisi almıştır. Ayrıca, hikâyeye sıkı dost olarak başlayan iki erkekten birinin hikâyenin sonunda bu kız uğruna diğerini öldürmesi dikkate değerdir. Hasan, Hüseyin'in kıza sarkıntılık etmesi üzerine “hiddet ve yâşetden deli gibi bir hâle gelerek ve bilmediği bir kızın âlüfteliğine hâsim itmek mümkün midir diyerek” (11) Hüseyin'i öldürür.

*Hikâye-i Tayyârzâde*'nin 20. yüzyıl versiyonlarında ilişkiler açısından bir değişim gözlenmez. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin ilk 20. yüzyıl versiyonu *Hançerli Hanım*'da da bir değişim yoktur. Ancak 1937'de basılan *Hançerli Hanım Hikâyesi*'nde erkek-erkek ilişkisi tamamen bastırılmıştır. Eski versiyonda Süleyman'ın “hem ‘âşık ve hem ma'sûk” (19) olduğu saki, burada yerini “güzel bir çengi kıza” (22) bırakmıştır. Alt hikâyedeki üç erkeği kapsayan aşk üçgeni ise, Nâ-yâb'ın “dünya güzeli denilecek kadar bir cariyeye”ye (72) dönüştürülmesiyle (ve bunu belgeleyen bir resmin bile verilmesiyle [77]) eşcinsel boyutunu yitirmiştir. 1957'de basılan *Hançerli Hanım* (Hâdisi)'de Süleyman'la bir erkek sakiye “birbirinin dudaklarından meze” (11) alma hakkı tanınsa da Nâ-yâb, cinsiyet değiştirmekten yine kurtulamamıştır. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin 20. yüzyıl versiyonu olan “Bursalı'nın Kahvehanesi”nde de Cevrî'nin Abdi'ye karşı

herhangi bir cinsel arzusu kalmamıştır. Gerçi Cevrî'nin “[y]üreği güzellerin kirpik oklarıyla dolmuş, cellat bakışlarıyla dilim dilim kesilmiş, türlü sitemli cefalarla dağlanmış”tır. Ancak karakter, buna karşın, “Mevlevîliğin ahlak terbiyesiyle, iffet ve namusu altında, elmasla tartılır bir tertemiz adam”dır (114), yani başka bir deyimle, gulâmpereş değildir.

İki Tıflî hikâyesinde, erkek-erkek-kadın üçgeninde doğan ilişkilerin cinsiyetler arasında doğurabileceği çekişmelere değinilmiştir. Bu iki hikâyenin bu çekişme açısından gösterdiği farklılıklar, son derece çarpıcıdır. İlk hikâye, elimizdeki versiyonlarının daha eski bir yazmaya dayandığını varsayabileceğimiz “Tayyârzâde Hikâyesi”dir. Bu hikâyede, Hüseyin’in oğlanlara ilgisi, bir noktada karısının sabrını taşırır ve kadın şu şekilde isyan eder: “[H]areme girdiği vakit yüzime bakmaz gîce sâ‘at altıya yediye varınca kadar hareme gelmez sakal agardı yine ferâgat itmedi” (18). Hüseyin’in Tayyârzâde’de saklandığını düşünen kadın, onu basmaya giderken cariyelerine şöyle telkinde bulunur: “[A]ga ile oğlanı gördüğümüz gibi bas idin oğlana tayagı ben efendiye nizâm viririm siz efendiye sakınub urmayasız” (21-22). Cariyeler de, “estagfirullah efendimize el mi kaldırabilüriz” (22) yanıtını verirler. Bu veriler, bir kadının, “efendi”sinin oğlancılığına karşı isyan edebileceğini, ancak uzun vadede bu tarz alışkanlıkları kabullenmekten başka çaresi olmadığını göstermektedir. Hikâyenin *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* (1968) adlı son versiyonu, bu konuda bir adım daha ileri gider. Burada Hüseyin, kendisi ve Tayyârzâde hakkında “çirkin dedikodulara” koyulan eşlerini boşar (72) ve yerlerine “güzellikte peripeyker ve tazelikte ‘yeni açmış güzel misal olmuş’ iki odalık kız” (73) alır.

Bu durum, “Tayyârzâde Hikâyesi”ne göre daha yakın bir dönemin ürünü olduğunu varsayabileceğimiz *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’nin Cevrî, Abdi ve Rukiye

tarafından oluşturulan ilişki üçgeninde tümüyle değişmiştir. Cevrî, Abdi ve Rukiye'yi konuşurken gösteren aşağıdaki alıntı, bu değişikliği belgeler:

ba'zı şaka ve latîfeden sonra Rukiye bânû didi Cevrî Çelebi Çavuşzâde  
[Abdi]'yi çok sever misin didi Cevrî Çelebi hic cevâb virmedi Rukiye  
bânû ise musirr oldu cânım söyle Çavuşzâde'yi çok sever misin Cevrî  
Çelebi cevâbında efendim Çavuşzâde'yi pek ziyâde severim ya'ni bu  
İstanbul'da oldıkca Cevrî Çelebi 'ârifdir deyü 'âlemin hüsn-i nazarı  
vardır erkekde Çavuşzâde ve nisâda efendim gibi güzel görmedim ammâ  
bendeniz Çavuşzâde'ye 'âşık olduğım cihetle Çavuşzâde'nin bir kılın  
sencileyin on kıza değişmem deyince Çavuşzâde bozıldı ammâ Rukiye  
bânû aldırmadı hazz eyledi âferîn Cevrî Çelebi 'âşık olunca böyle  
gerekdir deyüb tahsîn eyledi (21)

Rukiye, Hüseyin'in karısının tersine, erkekler arasındaki aşkı ve ilişkiyi bir tehdit olarak görmeyecek derecede kendinden emin ve iki erkeğin de hislerini yönlendirebilecek kadar duruma egemendir.

Tıflî hikâyeleri topluca değerlendirildiğinde, en erken hikâyelerde, Pertev Naili Boratav'ın "gulâmpereşlik" (*Halk Hikâyeleri ve...* 124) sözcüğüyle tanımladığı erkek-erkek ilişkisinin olumlanıp erkek-kadın ilişkisinin olumsuzlandığı bir dünya görüşünün savunulduğunu görürüz. Reşad Ekrem Koçu'nun *Kızlarağasının Piçi* adlı yapıtına göre, Sultan IV. Murat'ın kendisi, bu dünya görüşünün en iyi örneklerindendi: "IV. Murad kadından nefret ediyordu. Onun sevdiği iki şey vardı: mey ve mahbub" (14). Tıflî hikâyelerinin tarihsel gelişimi içinde, bu anlayıştan, bunun tam tersini savunan bir dünya görüşüne doğru adım adım ilerlemekte olduğumuz açıktır. Bu değişim, çalışmamızın ikinci bölümünde saptamış olduğumuz üç aşamayla da belli bir ilişki içindedir.

Erkek-erkek ilişkisini olumlayan ve / ya da erkek-kadın ilişkisini olumsuzlayan bütün yapıtların yazma ya da litografya olması dikkate değerdir. Ayrıca, bu aşamaya giren her yapıtta arzu nesnesi olarak genç bir oğlan buluruz. Hikâyelerde sunulan altı başlıca oğlandan üçü erkekler, üçü de kadınlar tarafından arzulansa da, oğlanları arzulayan kadınların başat konumu, bunların diğer hikâyelerdeki erkeklerin birer uzantısı konumunda olduklarını göstermektedir. Hürmüz'ün, meddahına anlattırdığı hikâyede kendi yerine Cemşîd'i, yani bir erkeği oynatması, bu bağlamda özellikle aydınlatıcıdır.

19. yüzyıl hurufat yapıtlarına döndüğümüzde ise arzu nesnesi oğlanın ortadan kayboluşuna tanık oluruz. Hikâyelerin ikisinde yine erkekler tarafından arzulanan oğlanlara yer verilse de bu talipler artık başat olmaktan çok uzaktırlar ve ilk aşama taliplerinin tersine emellerine ulaşamazlar. Bu aşamanın dört yapıtından üçü, ayrıca erkek-erkek ilişkisini ya bir karakterin reddedişi, ya bir sansürleme, ya da erkek dostluğunun bir kız uğruna cinayetle sonuçlanması yoluyla olumsuzlamaktadır. Erkek-kadın ilişkisi ise, tüm bu yapıtlarda olumlu olarak gösterilmektedir.

20. yüzyıl yapıtlarında ise, tek bir istisnaya, dostluğu aşan erkek-erkek ilişkisine artık basitçe yer verilmemekte ve erkek-kadın ilişkisi istisnasız olarak olumlanmaktadır. Dolayısıyla, hikâyelerde temsil edilen dünya görüşünün üç farklı aşamadan geçtiği söylenebilir. İlk aşamada erkek-erkek ilişkisi bilinçli bir biçimde olumlanmakta ya da en azından normal olarak kabul edilmektedir. İkinci aşama, bu ilişki tarzına karşı yine bilinçli olarak alınan bir mesafeyi ya da reddedici tutumu göstermektedir. Üçüncü aşamada ise, ikinci aşamanın etkisi sonucunda dostluğu aşan erkek-erkek ilişkisi büyük ölçüde tabu bir konu hâline gelmiştir. Erkek-kadın ilişkisi ise, diğer ilişki tipinin güç kaybettiği oranda önem kazanmaktadır.

Tıflî hikâyelerinde kadınlara verilen roller, zaman içinde çarpıcı bir değişime uğramıştır. Elimizdeki en eski Tıflî hikâyesi olan “Hikâyet”te, baş karakterler arasında kadın yoktur ve aslına bakılırsa tek kadın karakter, ortaya çıkmasından kısa süre sonra Sansar tarafından öldürülen Rukiye adlı fahişedir. Aynı “Hikâyet”te de olduğu gibi, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde de olaylara karışan tek kadının bir fahişe olduğu göze çarpar. Kanlı Bektaş, “Hikâyet”in Rukiye’sinin tersine öldürülmesine de Tıflî gibi karakterler tarafından olumsuzlanır: “[Ş]imdi ânın yüzine bakanın işi râst gelmez kim bilür ne şekil hınzır altından kalkmışdır” (25). Kadının bu rolü, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin “Hikâyet”in yazılış zamanına yakın yazılmış bir diğer hikâyeden esinlenmiş olabileceğini akla getiriyor. Bu hikâyeler, en az ev içindeki mahrem alanda olduğu kadar topluma açık alanlarda da geçmektedir. Tanzimat öncesinde edebiyata her iki alanda da etkinlik gösteren bir kadın tipi sokmak isteyen yazarların fahişe tipine başvurmadan başka çareleri kalmamış gibi görünmektedir. Reşad Ekrem Koçu’nun “Fâhişe, Fâhişeler” adlı makalesine göre, “fâhişelere XVIII. Yüzyılın ilk yarısına kadar, hepsi bekâr olan yeniçerileri tatmin etmek için izin verilmiş”ti (5478). Bu, fahişelerin Tıflî hikâyelerindeki rahat ve otoriteler tarafından engellenmeyen hareketlerini açıklamaya yardımcı olabilecek bir veridir.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi, Letâ’ifnâme* ve “Tayyârzâde Hikâyesi” adlı litografya yapıtlarla Tıflî hikâyelerine iki yeni kadın tipi girer. Bunların biri, Ahmet Ö. Evin’in sözleriyle, “tehlikeli tutkular”ın pençesinde olan “zengin ve güçlü bir kadın”dır (37). Bu tipin örneklerine, Hürmüz, Rabia ve Gevherli karakterlerinde rastlarız. Hürmüz ve Rabia sadece nüfuzlu birer hanımken Gevherli’nin bu triple fahişe tipinin bir sentezini sunması dikkate değerdir. Diğer yeni kadın tipi, oğlanların arzu nesnesi olarak fahişelerin yerine geçen cariyelerdir. Bu grup, Özdemir Nutku’ya göre, “[e]konomik

özgürlükleri olmayan, mutlaka bir erkeğe bağımlı olan ve istediklerini yapamayan zavallı varlıklar”dan oluşur (*Meddahlık ve Meddah...* 131). Hikâyelerde bu tip, Kamer, Letâif ve Subha tarafından temsil edilir.

Nüfuzlu hanım tipine rastladığımız bütün hikâyeler, bu tipi olumsuzlar. Ancak yine de kadınların bu hikâyelerde, “Hikâyet” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”ne göre çok daha olumlu ve önemli roller oynadığı tartışılmazdır. Tüm hikâyelerde gençler, sevdikleri kızlara kavuşur. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde Hürmüz, hikâyenin sonunda Süleyman’a duyduğu aşk yüzünden affedilir. Ayrıca, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde Süleyman’la mirasyedilik konusunda tartışan annesi ve gence öğütler veren teyzesi, *Letâ’ifnâme*’de ise Yusuf’u kurtarmak için işbirliği yapan annesi ve kethüda kadın gibi kadın karakterlerin olumlu yan rollerde yer aldığını görürüz. Bu üç hikâyedeki tüm yeni kadın tiplerinin, “Hikâyet” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”ndeki fahişelerin tersine, büyük oranda kamusal alanda değil evin mahremiyeti içinde karşımıza çıkması ilginçtir. Kadınların hâlen sadece evin içinde oldukları ölçüde olumlanabildikleri anlaşılmaktadır.

Yazma ve litografya yapıtlardan hiçbirinde bir kadın hem başrollerden birinde, hem etkin, hem de olumlu olarak sunulmaz. Bu gelenek, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’yle birlikte bozulmaktadır. Nüfuzlu hanım ve cariye tiplerinin ortadan kalktığı bu hikâyede, biri başrolde, ikisi de yan rollerde olmak üzere üç etkin ve olumlu kadın tipi verilmiştir. Yan rollerde, Abdi ve Cevrî’nin annelerini buluruz. Hikâyenin erkek kahramanları yataklarda dövdünürken anneleri, Rukiye’nin kimliğini ve oturduğu yeri saptar, kızı bulur ve Abdi’yle buluşabilmesi için bir aldatmaca ayarlarlar. Bu iki kadının sıklıkla kamusal alanda da hareket etmesi ilginçtir. Hikâyenin en etkin ve en önemli kadın karakteri ise Rukiye’dir. Bir tüccarın genç ve güzel kızı olan Rukiye, genellikle kapalı alanlara mahkûm olsa da kişiliği ve zenginliği yoluyla kendi annesini, Abdi’nin annesini, Abdi’yi

ve Cevrî'yi, kısacası hikâyedeki neredeyse bütün önemli karakterleri parmağında oynatır ve sonunda arzuladığı genci, yani Abdi'yi elde etmeyi başarır.

*Hikâye-i Tayyârzâde*'ye geçtiğimizde, bu hurufat yapıtı litografya “Tayyârzâde Hikâyesi”nden ayırt eden özelliklerden birinin, kadın karakterlerden birindeki farklılık olduğunu görürüz. “Tayyârzâde Hikâyesi”nin Subha'sı, sadece Tayyârzâde'nin arzu nesnesi ve gence Gevherli'nin batakhane sistemini anlatan kişidir. *Hikâye-i Tayyârzâde*'de Sahba adını taşıyan karakter ise, batakhanenin hikâyesini duyduktan sonra Tayyârzâde'nin “gözine uyku girmediğini” farkederek ve genci şu sözlerle avutur: “[M]e'mûl ider misiniz ki sizin gibi bî-menend ve nâzik ve dil-ârâ bir civânın cânına kâsd itdireyim v'Allahi kendümi telef iderim” (40). 20. yüzyıl yapıtlarından *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*'nde ise Sahba, biraz daha da cesaretlenip Tayyârzâde'yi korumak için canını feda etmektense “konagı alt üst” (28) etmeyi vaadederek.

*Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nin Bektâş tipi, “Tıflî Efendi Hikâyesi”ne göre çok daha zeki olarak verilir. Bektâş, söz ustası Tıflî'yi sözlerle tuzağa düşürür. Hikâyenin başında Tıflî'nin hakaretine maruz kalan Bektâş, kendisini tanımayan Tıflî'ye, “bir kimsenin bir kimseye agzı dili olmasa” ve diğer kişi “dürlü dürlü fenâ ta'bîr ile sohbet söylese ol âdeme ne lâzım” sorusunu yöneltir. Tıflî ise, “ânın katli vâcib” (20) yanıtıyla kendi idam fermanını imzalamış olur. “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde sonunu öğrenmediğimiz Bektâş, yeni versiyonda öldürülür. Ancak idamı için Tıflî ile yaşadığı olayların yeterli görülmemesi ilginçtir. Padişah, ancak yakalanan Beş Boynuz'dan “Kanlı Bektâş'ın batakcılığı ne vecihledir ne kadar âdem katl eyledi ve lâşeleri kuyuda olduğu” (30) gibi korkunç bilgiler aldıktan sonra bu idamı yerinde görür.

*İki Birâderler Hikâyesi*'nin adsız genç kızı, Tıflî hikâyelerinin olumlu ve etkin kadın karakterlere yönelişinde doruk noktasını oluşturur. Babası müzehhip olan kız, bir

tüccar kızı olan Rukiye gibi esnaf ve zanaatkâr tabakalarından gelmektedir. Daha erken hikâyelerde oğlanlar tarafından oynandığını gördüğümüz zor duruma düşüp kendini kurtarmak zorunda kalan arzu nesnesi rolü, burada bu genç kıza aktarılmıştır. Kız, Kazazzâde'nin elinden kurtulmak için “fedâ-yı cânı” göze alarak “merkûmın belindeki hançeri kapar”, “otanın karanlık kalması içün” kendini “mumların bulındığı masaya çarpar” ve “otanın karanlığından bi-l-istifâde cümlesini firâra mecbûr” (10) edip kaçmayı başarır. Bu davranışlar, Tıflî hikâyelerinde Sansar Mustafa'dan beri rastlamadığımız bir fiziksel kahramanlığın göstergesidir ve burada dillere destan bir delikanlı değil kendini korumaya çalışan bir kız tarafından gerçekleştirilmektedir. Bunun dışında kızın, kayıkçı Hasan'la ev dışında buluşmuş olmasına karşın olumsuzlanmaması dikkate değerdir.

Tıflî hikâyelerinde kadın karakterlerin etkinleşmesi eğiliminin ilk istisnası, 1957 yılında basılan *Hançerli Hanım* (Hâdise)'den bir bölümdür. Bir kadına dönüştürülmüş olan Nâ-yâb, tüm diğer Hançerli Hanım versiyonlarında ölesiye dövülen sevgilisi Seyf-i dil'i ormandan kurtarıken, burada dövülen Nâ-yâb, onu kurtaran ise Seyf-i dil'dir (33). Hikâyelerin tarihsel değişiminde kadın karakterlerin etkinleşmektense edilgenleştiği diğer örnekler ise, Reşad Ekrem Koçu'nun yapıtlarıdır. En etkin kadın karakterlere yer veren Tıflî hikâyelerinden biri olan *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, “Bursalı'nın Kahvehanesi” (1971) adlı versiyonda bu özelliğini tümüyle yitirmiştir. Cevrî ve Abdi'nin annelerine burada hiç yer verilmez; hikâyenin en başat karakteri olan Rukiye ise, ana olay örgüsünde hiçbir rol oynamadığı gibi, hikâyenin son üç sayfasında “kolaylıkla bulun[an]” (137), “hemen evinden alın[an]” ve “Abdî Bey'in aguşi muhabbetine veril[en]” (138) bir figürana dönüştürülmüştür. 1968 yılında yayımlanan *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'da da Sahba, hikâyenin 19. yüzyıl versiyonlarından

beri ilk kez, Tayyârzâde'ye yardım teklifinde bulunmaz. Bu son iki hikâyede kadının rolü açısından gördüğümüz “gerileme”, Reşad Ekrem Koçu'nun özel tercihinden kaynaklanabileceği gibi, “Hikâyet” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi” gibi hikâyelerde yansıtılana yakın bir dönemin toplumsal yapısını gösterme kaygısına da bağlanabilir.

Tıflî hikâyelerindeki ve yansıttıkları toplumdaki kadın anlayışının ne gibi derin değişimlere uğramış olduğu, “Hikâyet”ten *İki Birâderler Hikâyesi*’ne kadar uzanan çizgi izlendiğinde çarpıcı bir biçimde ortaya çıkar. Kadınlar, bu tarihsel süreç içinde edilgen ya da olumsuz olmaktan hem etkin hem de olumlu olmaya doğru ilerlemişlerdir. Yazma ve litografya yapıtlarda, etkin olan ve kamusal alana giren bütün kadınlar olumsuz, edilgen olan ve kamusal alana girmeyen tüm kadınlar ise olumlu çizilmiştir. Büyük ölçüde olumsuz olarak çizilen kadınlar arasında fahişeler, nüfuzlu hanımlar ve bu iki grubun bir karma örneği bulunur. Olumlu kadın başrol karakterlerinin tümü ise cariyedir. 19. yüzyıl hurufat hikâyelerde, litografya versiyonlarda bulduğumuz kadınlar az da olsa etkinleşip daha olumlu hâle gelmiştir. Bunun yanı sıra, başrolde, etkin, olumlu ve kısmen de olsa kamusal alanda hareket edebilen yeni kadın karakterler yaratılmıştır. Bu kadınlar, orta tabaka esnafının kızlarından seçilmiştir. 20. yüzyıl yapıtlarında rastladığımız edilgen kadın karakterlerin çoğunu ise, kadının toplumda yeniden edilgenleşmesiyle değil, hikâyelerde daha eski bir tarihsel dönemi yansıtmaya kaygısıyla ilişkilendirmek mümkündür.

Birçok araştırmacı, Tıflî hikâyelerinin duygusallıktan çok cinsellik üzerinde durduğunu öne sürmüştür. Örneğin, Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış I* adlı yapıtına göre “bu hikâyelerde de sevgi vardır”, ama bu, “idealize edilmiş romantik bir aşk” değil “şehvettir” (27). Özdemir Nutku'ya göre de Tıflî hikâyelerindeki ilişkiler, genellikle “çapkınlık gibi yüzeyde olan, derine gitmeyen bağlardır” (95). Hikâyelere

yakından bakıldığında, bu genellemelerin aslında sadece birkaç Tıflî hikâyesi için geçerli olduğu görülür. Bunlar, “Hikâyet”, “Tıflî Efendi Hikâyesi” ve “Tayyârzâde Hikâyesi” adlı litografya hikâyeleridir.

Ahmet’le Sansar’ın cinsel ilişkisinin boyutlarını Ahmet’in şu sözlerinden anlarız: “[S]ekiz dokuz gündür sen benim ile zevk idüb safâ mı sürdün yâ nola şimdi bana bir ‘avret sayd etsen ben de bu gîce senin sâyende ‘avret ile bir zevk eylesem olmaz mı” (27a). Sansar ise, Ahmet’in isteğine yanıt olarak “bre oğlan benim ‘ömrümde ‘avret ile musâhabet idüb zen-pârelik eylediğim yokdur zâhir şimdi ‘avrete bak ‘avret bizim oğlan senden bir am ister gel bizim oglana bir ‘am vir disem ‘avret beni mashara eyler bizi kendi hâlimize ko” (27b) sözlerini söyler. Rukiye hikâyeye girdikten kısa bir süre sonra ise “Ahmed’in sabra mecâli kalmıyub hanımın uckuruna el idüb çözdü ve bacakların kaldırub tamâm işini gördü” (28b). Gördüğümüz gibi, “Hikâyet” tarafından temsil edilen dünya görüşünde cinselliğin duygusallıkla herhangi bir ilişkisi yoktur.

“Tıflî Efendi Hikâyesi”nde de cinsellik, duygusallıktan çok uzak bir olgudur. Bunun en iyi örneğini Kara Mustafa ve beğendiği çelebi arasında yaşanan pazarlıkta görürüz. Ahmet’in Sansar’dan bir kadın istemesine benzer bir biçimde burada da çelebi, Kara Mustafa’yla birlikte olmanın karşılığında “meşhûr Kanlı Bektâş isterim bir gîce gönderünler” ricasında bulunur (76). İki hikâyede karşılaştığımız bu izlek, cinselliğin bu hikâyelerde büyük ölçüde bir alışveriş metayı olarak algılandığını göstermektedir. Bunun dışında, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde bir diğer cinsel ilişki anlatımına daha rastlarız. Kanlı Bektaş, zorla alıkoyduğu Tıflî’yi “kalk beni sik” (40) sözleriyle cinsel ilişkiye zorlar. Burada da cinselliğin gönüllü olarak ve duygusal bir bağın sonucunda gerçekleşmemesi önemlidir. “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde bir yandan Tıflî ve Kanlı Bektaş, diğer yandan da çelebi ve Kara Mustafa arasında yaşanan sevişme sahneleri,

pornografik biçimde betimlenmiştir. Her iki sahnede de cinsel organlar ve birleşme biçimleri son derece açık saçık ve ayrıntılı olarak gözler önüne serilir.

Cinsellik, “Tayyârzâde Hikâyesi”nin bir noktasında da açık saçık ifadelerle verilir. Bu nokta, Gevherli ve Tayyârzâde arasında yaşanan sevişmedir. Ne var ki bu hikâyede açık cinselliğin pornografik amaçla değil güldürmece amacıyla verildiğini Gevherli’nin çirkinliğinden ve Tayyârzâde’nin onunla sevişmekte çektiği zorluklardan anlarız. Soyunulup yatağa geçildikten sonra “Tayyârzâde bakdı ki gûyâ bacagı arasında bir murdâr işkembe komışlar ketân tarlası gibi kıl deryâsı” (43). Bu feci durum karşısında “bîçâre” Tayyârzâde’ye “gözlerin kapayub Subha’nın hayâli ile saldır”maktan başka seçenek kalmaz (44). Bu hikâyedeki cinselliğin de bir zorlama sonucu yaşanması ve duygusallıkla değil güldürmeceyle bağdaştırılması ilginçtir.

Bu üç hikâyenin evliliğe karşı tutumu da duygusallıktan çok uzaktır. Erkeklerle kadın arasında herhangi bir duygusal yaklaşmanın yaşanmadığı “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin sonunda, evliliğe de yer verilmez. Aralarında fiziksel bir çekimin ötesinde bir yakınlaşma belirtisine rastlamadığımız Tayyârzâde ve Subha, hikâyenin sonunda evlilikle değil, Subha’nın Tayyârzâde’ye cariye olarak verilmesiyle birleşir. “Hikâyet”in sonunda ise Ahmet, Sansar ve Ahmet’in yerine geçmiş olan karakollukçu, kendi istekleriyle ve sevgi yoluyla bağlanmış oldukları kişilerle değil, padişahın kendilerine uygun görmüş olduğu kişilerle evlendirilir. Evliliğin burada da duygusallıkla değil, toplumsal statüyle ilgili bir olgu olarak algılandığı açıktır. Suraiya Faroqhi, “Hikâyet”te rastladığımız tarzda evlilikler hakkında, “sadece gelin değil, damat da bunların oluşmasında rol oynama[maktadır]” ifadesine yer verir (120).

Cinselliğe, duygusallığa ve evliliğe karşı biraz değişik bir tutumu, diğer iki litografya hikâyede, yani *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde ve *Letâ’ifnâme*’de buluruz.

Cinsel betimlemeler, *Letâ'ifnâme*'de yine oldukça dünyevîdir. Örneğin Yusuf, Letâif'i "al aşaga" (98) eder, Rabia ise "bir mikdâr yaşın almış"tır (83). Buna karşın hikâyede, ilk üç hikâyenin tersine cinsellikle ilgili argo ifadeler ve açık betimlemelere yer verilmez. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, bu konuda bir adım daha ileri gider. Burada sevişen herkes güzeldir: Süleyman'la Hürmüz, "iki gevher-i bî-misâl" (38) olarak betimlenir. Cinsellik ise sadece benzetme ve ima yoluyla verilir: Nâ-yâb ve Seyf-i dil, "iki gönül bir olunca samanlık seyrân olur fehvâsı üzre hâne ve sarâyda uyumışlardan ziyâde istirâhat ve leb-be-leb ve zülf-der-zülf sîne-ber-sîne sâk-ber-sâk agyârdan hâlî vuslat ü muhabbet" ederler (83-84).

Süleyman ve Yusuf'un, âşık olmadıkları hanımlarla çıkarıcı cinsel ilişkilere girdikleri doğrudur. Ancak buna karşın *Letâ'ifnâme*'de Yusuf ve Letâif, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde ise bir yanda Süleyman ve Kamer, diğer yanda da Nâ-yâb ve Seyf-i dil arasında duygusallığın sonucunda yaşanan cinselliğe de yer verilir. Yusuf-Letâif ve Süleyman-Kamer ikililerinin aşkı, evlilikle sonuçlanır. Yusuf ve Letâif evlenmeden önce de cinsel bir ilişki yaşamışken Süleyman ve Kamer, ilk kez evlendikten sonra birlikte olurlar. Ancak iki hikâye arasında evlilik açısından gözlemlenen en büyük fark, *Letâ'ifnâme*'nin sonunda Rabia idam edilirken *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin sonunda, Hürmüz'ün de "ortaklaşa muhabbete râziye" (109) olmasıyla birlikte üçlü bir evliliğin yaşanmasıdır. Süleyman, hem Kamer'le, hem de Hürmüz'le evlenir.

Cinselliğin duygusallıkla bağdaştırılması, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'de en üst noktaya gelmiştir. Birbirini sevmeyen kimsenin sevişmediği bu hikâyede Abdi ve Rukiye arasındaki cinsel yakınlaşma, yavaş yavaş gelişen üç aşamada gerçekleşir. İlk aşama, ikiliyi Mahmut'un evinden kayığa götüren koçuda yaşanır: "Rukiye bânû [...]

Çavuşzâde'nin başından yaşmagın alub efendim 'Abdî gayri sabra mecâlîm kalmadı deyüb biri birine sarmaş tolaş oldılar gûyâ bal ile kaymak bir yere karışdı turfanda gül misâli birbirin kokmakdan öpmeğe elleri değmedi" (17). İkinci aşamada ikili, birlikte soyunup yalının hamamına girer:

Rukiye bânû Çavuşzâde'ye kalk efendim seninle hamâma girelim deyüb Çavuşzâde'yi câme-kân otasına getirüb kendi eliyle soyub ve ibrişim peştemâl kuşadub kendü dahi soyinub ibrişim peştemâl kuşanub ve cevâhir na'lına binüb Çavuşzâde'nin elin eline alub birbirin sıkışdırarak ve biri biriyle öpüşerek hamâm içine girdiler ammâ billur tenler âşikâre olub ve gizli olan benler meydâne çıkub birbiriyle şaka ve latife idüb bir hamâm faslı eylediler ki ta'bîri mümkün değil (17-18)

Üçüncü aşama ise, mum ışıklı romantik bir akşamda gerçekleşen cinsel birleşmedir: "[A]hşam oldı bal mumlar yandı câriyeler dahi câme-i hâba bıragub soyinub birer pîrâhen ile kalub yorgan altına girdikde pîrâhenleri de çıkarub biri birlerine muhkem sarıldı işte ol gîce içinde kıldıkları zevk ne diller ile ta'bîr olunur ve ne kalem ile tahrîr olunur" (18). Burada adım adım ve iki taraflı eğlence ve romantizm eşliğinde geliştiğini gördüğümüz tarzda bir cinsellik, diğer hiçbir Tıflî hikâyesinde bulunmaz.

*Hikâye-i Cevrî Çelebi* dışındaki hiçbir 19. yüzyıl hurufat hikâyesinde cinsellik temasına rastlamayız. "Tayyârzâde Hikâyesi" ve "Tıflî Efendi Hikâyesi"nde karşımıza çıkan cinsellik, bu hikâyelerin *Hikâye-i Tayyârzâde* ve *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi* adlı versiyonlarının dışında bırakılmıştır. Dolayısıyla, zoraki ya da çıkarıcı cinsellik ve cinselliğin açık betimlenmesi gibi öğeler, bu aşamanın hikâyelerinden tümüyle kaybolmuştur. Ayrıca, dört hikâyeden üçü, duygusallığın bir rol oynadığı evliliklerle biter. "Tayyârzâde Hikâyesi"nde Subha, Tayyârzâde'ye cariyeye

olarak verilirken *Hikâye-i Tayyârzâde*'de Tayyârzâde, "Sahbâ ile nikâh" (48) kıyar. *İki Birâderler Hikâyesi*'nin sonunda padişah, adsız "kızı Hasan Aga'ya tezvîc ü tenkîh" (14) eder. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'de ise aşk evliliği ve statü evliliği yan yana yaşanır. Abdi ve Rukiye, Sultan Murat tarafından "kutı kapagın bulmuş" ifadesiyle evlendirilirken Cevrî de, "içerden bir serâyılı" (32) ile evlendirilir.

20. yüzyılda Tıflî hikâyeleri külliyyatına özgün hikâyeler eklenmemiş olduğundan bu dönemde cinsellik, duygusallık ve evlilik konusunda da yaşanmış büyük değişimlere rastlamayız. Ancak cinselliğe getirilen tabunun, 1937'de basılmış *Hançerli Hanım Hikâyesi*'ne de yansıması dikkat çekicidir. Eski versiyonda saki sevgilisini dudaklarından öpen Süleyman, burada çengi kızın "yanaklarına bir puse" (23) kondurmakla yetinir. Ortaköy'de ziyaret edilen fahişeler, burada "uygunsuz kadınlar" (28) olarak adlandırılır. Süleyman ve Hürmüz, yalı safaları sırasında cinsel birleşmeye ulaşamazlar: "Süleymanın içkiden dumanlanan başı ağırlaşarak hanımın kucağına düştü" (44). Süleyman, Kamer ve Hürmüz üçlüsü, ancak gerdek gecelerinde "muratlarına" ererler (110). Bu hikâyede hem eşcinselliğe hem de genel olarak cinselliğe getirilen sansüre karşı çokeşliliğin yaşamını sürdürebilmesi, yazarın, sansürlemeyi uygun gördüğü toplumsal gelenekler konusunda belli bir keyfîlik gösterdiğine işaret eder.

Çokeşlilik, Reşad Ekrem Koçu'nun bir Tıflî hikâyesinde de üzerinde durulan bir konudur. *Hikâye-i Tayyârzâde*'de tek bir eşi olan Hüseyin'in, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'da tam "dört karısı" vardır (71). Hikâyenin yan karakterlerinden birinin de, "Dört karısı, üç oğlu ve beş torunu vardı[r]" (97). Koçu'nun bu konudaki vurgusu, bir kez daha, belli bir dönemin tarihsel yaşantısını yansıtmaya isteğine bağlanabilir. Ancak Koçu'nun, çokeşliliğin önemi konusunda tarihsel bir romantizme kaymış olduğunu söylemek mümkündür. Suraiya Faroqhi'nin belirttiği ve en erken Tıflî

hikâyelerinin tasdik ettiği gibi, “şimdiye kadar Osmanlı evliliği hakkında yürütülmüş çalışmaların belki en önemli sonucu olarak”, “çokeşliliğin önemini epeyce abartmış olduğumuz” (119) ve özellikle şehirlerde yaşayan toplumun genel itibarıyla “tekeşli aile”lerde (120) yaşadığı ortaya çıkmıştır.

Cinsellik, duygusallık ve evlilik konusundaki bulgularımızı özetlediğimizde, bir yanda yazma ve litografya yapıtlar, diğer yanda ise 19. yüzyıl hurufat yapıtları arasında önemli bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. İlk aşamadaki hikâyelerin ikisinde duygusallığın bir sonucu olarak yaşanan cinselliğe ve evliliğe rastlarız. Ancak hikâyelerin ikisi evliliksiz, biri statü evliliğiyle, biri de çokeşlilikle sonuçlanır. Bunun dışında, bütün ilk aşama hikâyeleri, cinsellikten zorla elde edilen ve / ya da bir çıkar karşılığında sunulan bir meta olarak yararlanılır. Beş hikâyenin dördünde ise, cinsellikle ilgili son derece açık ifade ve betimlemelerle karşılaşırız. 19. yüzyıl hurufat yapıtlarına döndüğümüzde, cinselliğin bunların üçünden tümüyle, birinden ise metalaşmış ve açık saçık biçimiyle kaybolduğunu görürüz. Bu aşamada da bir statü evliliğiyle ve bir evliliksiz sonla karşılaşırız. Ancak çokeşliliğe rastlamayız ve norm, belli bir yakınlığı olan iki kişi arasında bu yakınlık temelinde gerçekleştirilen üç evlilik tarafından oluşturulur. 20. yüzyıl yapıtlarında ise bu verilere, tek bir hikâyeye yeni girmiş bir çokeşlilik vurgusu dışında, yenileri eklenmez. Tıflı hikâyelerinin, genel itibarıyla, cinsellik, duygusallık ve evlilik konularında büyük değişimler yaşamış bir toplumun farklı dünya görüşlerine ışık tuttuğu söylenebilir. Toplumun zaman içinde statü evliliği anlayışından aşk evliliği anlayışına geçtiği, cinselliği ise açıkça tartışılabilen dünyevî bir konudan önce duygusallıkla ilişkili ve ima yoluyla ele alınan, sonra da tümüyle tabu hâline gelen bir konuya dönüştürdüğü açıktır.

### C. Erdem Anlayışı

Sansar Mustafa, mütevazı koşullarda yaşayan bir karakterdir. Babasının “berber” (33b) oluşunu öğrendiğimiz Sansar, işsizdir ve ikamet ettiği mekân da çok etkileyici değildir: “Mumhâne Kapısı’nda bir meyhâneci var idi adına Panayod dirler idi ânın meyhânesinin yukarısında bir odası var idi ânda yatub kalkardı” (26b-27a). Para, eylemlerini mertlik bağlamında gerçekleştiren Sansar için yönlendirici bir güç değildir. Gerçi Sansar, para kazanmasını da bilir: Mısır’da “iyü yerde bir kahve gediği alub pâk kahvenin icin silüb süpürüb Ahmed’i kahve icün ocak başına koyub kendi pîş-tahta başına” oturan Sansar, Ahmet’in güzelliğini görmeye gelen müşteriler sayesinde “ol kadar mâl” kazanır “kim hesâba gelmez” (43b). Buna karşın Sansar ve Ahmet, İstanbul’a dönünce Ahmet’in ailesiyle yaşamaya başlar (44b) ve sonunda maddî refaha ve toplumsal statüye kendi çabalarıyla değil, padişahın himayesine girerek ulaşırlar.

“Hikâyet”in bir diğer önemli boyutu, şiddetin hikâyede ayrıntılı, olağan ve hatta olumlu olarak ele alınmasıdır. Bu vurgu, sıradan insan hayatına ve haysiyetine karşı belli bir kayıtsızlıkla el ele gitmektedir. Bu iki eğilim, kendini en iyi biçimde Rukiye’nin akıbetinde gösterir. Rukiye’nin kendisini ele vermeyi planladığını öğrenen Sansar, “koynından çalar sâ’at gibi âteş renginde bir Cezâir palası çıkarub geçer gibi olub öyle çaldı kim ‘avretin kellesini tob gibi meydâne galtân eyledi” (29a). Rukiye’nin “leşi”, Sansar tarafından “iki pâre” edilip bir sandığın içinde denize atılır (30a). Ceset, Tıflî’nin eline geçtikten sonra da daha iyi bir muameleye uğramaz: Tıflî ve adamları, “ ‘avreti deryâyâ salub sandûğı pâk silüb” sandıkla Sansar’ın peşine düşerler (31b).

Bu gibi davranışların “Hikâyet”te resmedilen tüm toplumda kabul gördüğü açıktır. Anlatıcı, Sansar’dan “gâyet şecâ’atlü ve salâbetlü gürbüz yiğit” (27a) olarak bahseder; Sansar’ı yakalamakla görevli Hacı Subaşı da, “bu kadar yaş yaşadık ve ‘ömür

sürdük hâlimizce yiğitlik eyledik bunun gibi dünyâda bir yiğit görmedim” (38a) sözleriyle Sansar’a hayranlığını dile getirir. Kısaca, “Hikâyet”te, olağanüstü fiziksel güce ve beceriye sahip bir “yiğit” tipinin emellerine ulaşmak için başvurduğu her yolun haklı gösterilmekte, insan hayatına büyük değer biçilmemekte ve genel olarak şiddete dayalı davranış biçimlerinin olumlanmakta olduğunu söyleyebiliriz. Para ise, hikâyenin hiçbir yerinde karakterlerin hareketlerini güdüleyen bir etmen olarak karşımıza çıkmaz.

“Tıflî Efendi Hikâyesi”, “Hikâyet” tarafından sunulan süper-kahramanın yerine anti-kahramanı yerleştirir. Sansar Mustafa’nın başlıca motivasyonunun mertlik olduğunu görmüştük. “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin ise baş karakterlerinden hiçbiri, hikâyeyi bu biçimde bir arada tutan bir motivasyona sahip değildir. Buradaki karakterler, sadece başlarına gelen eğlenceli ve heyecanlı olayları yaşamaktadır ve açgözlülük, cinsel arzu, korku ve öfke gibi temel dürtüler doğrultusunda hareket etmenin ötesinde hikâyeye bilinçli bir biçimde yön vermemektedir. Ayrıca Sansar, cesaret ve Ahmet’e karşı sevgisi gibi belli olumlu özelliklere sahipken bu hikâyenin karakterleri, korkak, çıkarıcı, yalancı ve çoğu açıdan beceriksiz birer anti-kahraman olarak çizilmektedir. Sansar Mustafa sıradan insan normlarının ne kadar üstündeyse, bu karakterler de o kadar altındadır.

Bu anti-kahramanların en başında Tıflî’nin kendisi gelmektedir. Tüm hikâye boyunca birilerinden kaçan, tuzaklara düşen, yalan söyleyen ve merhamet için yalvaran Tıflî’nin bazı olumsuz özellikleri, Bektaş’la, kadının evinin önünde kitap alışverişine girdiği sahnede belgelenir. Kitapları “yüzer ikişer yüz gurûşluk” (28) bir değere sahip olan Bektaş, Tıflî’ye “efendi şu kitâb ne kitâbdır ne aslı kitâbdır pederimden kaldı üç dört gurûş ider mi carşuya göndersem gerek deyüb bilmezlikden” gelir. Tıflî, kitabın gerçek değerini anlarsa da kitabı ucuza alabilmek için carşıda kitap için “beş altı gurûş ancak” alınabileceğini söyler (29). Tıflî, biraz ilerisinden yürüyen arkadaşlarına durumu

belli etmemek için bunlara da “bir karının koçasından mektûb gelmiş bize âni gösterdi yazusu okunmaz güc ile kırâ’at eyledim” (32) şeklinde yalan söyler.

Diğer tüm hikâyelerde toplumsal düzeni koruyan ve kimsenin dolandırmaya cüret edemediği tek bir karakter vardır; bu, Sultan Murat’ın kendisidir. Ne var ki “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde, bu en yüksek otorite mercii bile ciddiye alınmaz. Tıflî, sevgilisine varmak için padişaha “vâlidesine” gittiğini söyler (66). Kara Mustafa, padişaha, Tıflî’nin âlem yaptığı ev hakkında “bir ihtiyâr âdem evlâdına makâmât ile mevlüd ta’lîm ideyor” diye yalan söyler (75). Yine Mustafa, padişahın yanından yalıdaki gence varabilmek için “hay böğrüm” diye feryat koparıp uzaklaşır (86). Padişah yalıya geldiğinde ise Tıflî, Mustafa ve genç, ona görünmemek için hasta numarası yaparlar (90). Diğer hikâyelerde son derece hiddetli bir kişi olarak çizilen Sultan Murat’ın kendisi de, bu hikâyede oldukça hoşgörülüdür. Böylece padişah, Tıflî’nin sevgilisine gitmek için yalan söylediğini bilir ama göz yumar (67), yalıdaki gencin güzelliğini görünce Mustafa’ya yalanından dolayı hak verir (92) ve hikâyenin sonunda “kendi kürkin arkasından çıkarub” Tıflî’ye giydirir ve onu da affeder (94).

Tüm bu öğeleri, eleştirisi yapılan ya da onaylanan belli bir toplumsal yapıdan çok, hikâyenin güldürmece boyutunun ağırlıkta olmasına ya da en azından toplumsal bir eleştiri yapılıyorsa bile bunun parodi yoluyla gerçekleşmesine bağlayabiliriz.

“Hikâyet”teki olaylar genelde büyük bir ciddiyetle ele alınırken “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde, karakterlerin kendilerini içinde buldukları durumların saçmalığına bilinçli bir vurgu yapılmaktadır. Padişahın kullarıyla ilişkisi, yaramaz çocuklarıyla başa çıkmaya çalışan bir babanın durumunu andırmaktadır. Bektaş’la Tıflî arasındaki düşmanlık ise, ölümüne bir nefretten çok ikide birde barışıp tekrar kavga eden kardeşlerin çekişmesini andırır. Hikâyenin sonunda Bektaş’a ne olduğunu öğrenmeyişimiz de, bu çekişmenin o

kadar ciddiye alınmaması gerektiğini belgeler gibidir. Kısaca, “Tıflî Efendi Hikâyesi”, Tıflî hikâyelerinin arasında tek pornografik hikâye olmanın yanı sıra, heyecan ve gerilimden çok güldürmeceyi amaç edinen tek hikâye olma ayrıcalığına da sahiptir.

“Tayyârzâde Hikâyesi”nin kahramanı Tayyârzâde’nin Sansar’a benzeyen birçok yönü vardır. O da, Sansar gibi, varlıklı bir aileden gelmez ve “Şehr Emîni” (4) gibi gösterişsiz bir semtte oturur. İşsizdir ve vaktini “Kemân ‘Osmân Dede’nin kahvesinde” (5) geçirir. Yine Sansar’a benzer bir yönü, halk arasında “nâm virmiş” (36) olmasıdır. Paraya önem vermez ve annesinin yanlışlıkla kendisine verilen bohçadan “bu seni rezîl eylemekdir” (13) diye sözetmesi üzerine Hüseyin gibi zengin bir hamiyle ilişkisini kesecek kadar tok gözlü ve gururludur. Vefalı ve cesurdur; Hüseyin kaybolunca küskünlüğü unutup yardıma koşması, herhangi bir maddî beklentiden değil sadece dostluğundan ve mertliğinden kaynaklanır. Parasını ve statüsünü ticaret gibi yollarla değil, kudretli kişilerin himayesine girerek geleneksel bir yolla kazanır.

Ancak Tayyârzâde’yi Sansar’dan ayıran yönler de vardır. Tayyârzâde’nin babası hayatta değildir. Ahmet gibi, Tayyârzâde de “bir nâzik tâze mahbûbdır”. Ayrıca genç, kültürlüdür: “[G]âyet nefesi güzel nâzik ü zarîf eyü Fârisî bilür ‘Arabî dahi anlar güzel sadâsı var mûsikî-şinâs [...] yazı ve güzel tasvîr ve ba’zı resimler bilür” (5). Ancak genci Sansar’dan ayıran en önemli özellik, sorunlarla kaba kuvvet yoluyla değil hile ve zekâyla başa çıkmasıdır. Gevherli’yi ilk gördüğünde “derûnından Allah belânı vîrsün bezevenk câzû” (36) diyen genç, kadının yüzüne karşı “[Allah] vücûd-ı şerîfinizi hatâdan masûn itsün” (36-37) der. Tayyârzâde, Gevherli’nin elinden kurtulmak için yüzüğündeki değerli taşın sahte olduğunu öne sürer. Gevherli’nin, taşı üreten kişiyi getirmesi ricası üstüne ise, “bilemem ki ne vechile edîbâne hareket olur” (53) gibi tereddütlerle kurnazlığını kanıtlar.

Maddî değerler, Sansar gibi Tayyârzâde'nin de fazla umurunda olmamakla birlikte burada, "Hikâyet" in tersine, anlatıcı ve birçok diğer karakter yoluyla sürekli gündeme gelir. Bu karakterlerden biri, Tayyârzâde'nin annesidir. Hüseyin'den aldığı armağanlar karşılığında oğlunun konakta kalmasına izin veren anne, bohçadaki hediyeleri yetersiz bulunca "sen ac mısın esbâbın mı yokdur" (13) sözleriyle maddî konulardaki hassasiyetini dile getirir. Hüseyin'in hizmetkârı Deli Mehmet için maddiyat, efendisine sadakatten daha önemlidir. Evden yanlış bohçayla çıkan Mehmet, "Üsküdar'da bir yana varub bogcayı acub içinde altunları alub bunları bana yedirmezler bir beygire süvâr olub kandasın sıla deyüb" (15) kaçar. Ancak hikâyede zenginliği ve paraya düşkünlüğü üzerinde en çok durulan karakter, şüphesiz Gevherli'dir. Padişah sarayını aratmayan bir saraya ve muhteşem hazinelere sahip olan Gevherli, bataklıkla kazandığı servetini Tayyârzâde'ye karşı "oglum böyle meclisde hic bulundın mı" (39) gibi ifadelerle sürekli vurgulamaktadır.

Özetleyecek olursak, Tayyârzâde'nin de Sansar gibi mertliğe paradan çok daha fazla önem veren bir kahraman olduğu, ancak "Tayyârzâde Hikâyesi"nde, "Hikâyet" in tersine, maddiyata yapılan vurgunun bir hayli baskın bir hâl almış olduğu söylenebilir. Bunun dışında, sorun çözmek ve beğeni kazanmak için bir araç okarak kaba kuvvetin, artık yerini kurnazlığa bırakmış olduğunu da görürüz. Ne var ki bu kurnazlık, sadece kötü amaçlı kişilere karşı kullanılmaktadır. Dostlar arasında dürüstlük ve vefa egemendir.

*Letâ'ifnâme* ve *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'yle birlikte Tıflî hikâyelerine yeni bir kahraman tipi girer. Bu tip, mirasyedidir ve beraberinde, para kaygısının hikâyelerde merkeze yaklaşmasını getirir. Birçok araştırmacı, mirasyedi tipini tüm Tıflî hikâyelerinin kahramanlarını kapsarmış gibi ele almıştır. Örneğin, Özdemir Nutku'ya göre hikâye

kahramanları, genellikle “zengin esnaf çocuklarıdır” (*Meddahlık ve Meddah...* 130). Bu genç erkeklerin “işleri-güçleri mirasyedilik, uçarılık, eğlencedir” (95) ve bu yolda sıkça “malları, mülklerini ve paralarını dalkavuklara, asalaklara kaptırıp beş parasız” kalırlar (96). Ancak hikâyelere yakından bakıldığında, mirasyediliğin, önemli farklar göstermelerine karşın yine de aynı hikâyenin versiyonları olan *Letâ’ifnâme* ve *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* dışında sadece *İki Birâderler Hikâyesi*’nde, ve bu son hikâyede de sadece birkaç cümlede işlenen bir konu olduğu göze çarpar. Mirasyedilik konusundaki yersiz genellemeler, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin Tıflî hikâyeleri araştırmalarında prototip olarak kabul edilmesinin ne denli yanlış sonuçlara yol açmış olduğunun bir örneğidir.

*Letâ’ifnâme*’nin baş karakteri Yusuf, birçok açıdan Tayyârzâde’ye benzer. Aynı Tayyârzâde gibi dünya güzeli bir oğlan olmanın yanı sıra Yusuf da eğitilidir: Babası, “‘ilimde mâhir sinnde kâmil bir üstâd bulub” çocuğa “hâne-i sa’âdetlerinde ‘ilim ta’lîm itdirmekde idi” (3). Ancak Tayyârzâde’nin babasından hikâyede basitçe söz açılmazken Yusuf’un babası zengindir ve ölümünde Yusuf’u, Tayyârzâde’nin tersine, varlıklı bir durumda bırakır. Yusuf, babasının ölümüyle dalkavukların eline düşüp onlarla baba mirasını tüketmeye başlar. Ne var ki Yusuf’un tüccar olan babası, oğlunu ölüm döşeğinde Bekir Odabaşı adlı yeniçeri kumandanına emanet etmiş ve çocuk yoldan çıkarsa onu “kışlaya götürüb bir karakollıkcı” (6) yapmasını öğütlemiştir. Bekir, çocuğun mirasyediliğini farkederek farketmez bu yola başvurur. Tüccar babanın, oğlunu bir diğer tüccara değil bir askere emanet etmesi ve ticarete sevketmemesi son derece dikkate değerdir.

Aslına bakılırsa, tüm hikâye boyunca para kazanma kaygısı çok arka plandadır ve hele ticaretten neredeyse hiç bahsedilmez. Yusuf’un, babasının mesleği olması

dışında, tüm hikâye boyunca ticaretle herhangi bir ilgisi olmaz. Baba mirası tükenmeden Bekir Odabaşı tarafından yola getirilmiş olan Yusuf'un hikâye boyunca parasal bir kaygısı da yoktur. Yusuf, zengin Rabia'yla maddî bir çıkardan ötürü ilişkiye başlamaz ve Rabia'nın kendisine bir konak hediye etmesi de, hikâyenin sonunda Rabia'nın bütün mal varlığının Yusuf'a verilmesi de, çocuğun hayatını maddî açıdan değiştiren gelişmeler değildir. Dolayısıyla, Tayyârzâde gibi, Yusuf'un da paraya çok önem vermeyen bir karakter olduğu söylenebilir.

Bunun dışında, kendi çıkarları için kanunun ya da genel ahlâkî normların dışında hareket eden karakterlere *Letâ'ifnâme*'de hoşgörü yoktur. Rabia, hikâyenin sonunda cezasından kurtulamaz: "İstinye'de Selhûr kızı Râbi'a Hanım Yalısı'nı basub kendüsini câriyelerini hâdimlerini ve kölelerini kayıkcılarını bütün âmân virmiyüb katl itdiler lâşelerini deryâya atdılar" (152). Bu da yetmezmiş gibi, "yalıyı yıkub harâb eylediler" (153). Hikâyenin başlangıcında Yusuf'u mirasyediliğe sevketmiş olan dalkavuklar da, hikâyenin sonunda unutulmaz: "[H]emân hatt-ı hümayûn bostancıbaşı agaya fermân olub bu makûle âdemleri dest-rest idüb her birini bir cânibe nefy olına deyü destine fermân virildi bostancıbaşı Galata semtini güzâr idüb cümlesini bulub katle bedel her birini bir cânibe nefy eylediler" (153).

*Letâ'ifnâme*'de kesinlikle hoşgörülmemeyen bir diğer davranış tarzı, yalancılıktır. Böylece, Yusuf-Letâif ilişkisini öğrenmiş olan Rabia, Letâif'e "togrı söyle eğer senden böyle iş zuhûr itdi ise seni çirâg idüb beğ virürim eğer yalan söyler isen ben bilürim sana ideceğim işi" der ve ancak Letâif yalan söyledikten sonra onu cezalandırır: "[E]ğer togrı söylesen idi seni âzâd idüb Yûsuf Şâh'a virecek idim çünkü yalan söyledin seni katl ideyim didi" (99). Rabia'ya karşı, Letâif'i ölümden kurtardığını inkâr eden Yusuf'un da yalanı ortaya çıkar: "[H]anım Yûsuf Şâh'a eyitdi kahpe puşt şimdi yalanın nasıl oldı sen

hic benden havf itmedin mi kızlar şol oğlanı bogun kayıkcılara teslîm idin gîce denize bıraksunlar didi” (133). Hikâyenin “kötü” karakteri olan Rabia’nın bile yalanı bu biçimde cezalandırması ilginçtir.

Yusuf, kendiliğinden Tayyârzâde kadar erdemli davranmasa bile, savurganlık ve yalancılık gibi konularda Bekir Odabaşı ve Rabia gibi toplumun diğer fertleri tarafından hizaya getirilir. Doğruluk ve dürüstlük üzerindeki bu vurgu ve paranın önemsizliği, bu hikâyeyi “Hikâyet” ve “Tayyârzâde Hikâyesi”nin mertlik ve vefa üzerine kurulu erdem anlayışına yakın kılmaktadır.

*Letâ’ifnâme ve Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin, aynı konuları işlemekle birlikte bu konulara aslında çok farklı açılardan yaklaşan iki hikâye olduğu, günümüze dek araştırmacıların dikkatini çekmemiştir. İlk hikâyede erdem anlayışı bağlamında gözümüze çarpan tüm olgular, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde derin değişimlere uğramıştır. Konuyla ilgilenen eleştirmenlerin mirasyedi prototipi olan Süleyman, Yusuf’un tersine, tüm baba mirasını dalkavuklarla tüketmiş, aile konağını bile satmış ve sonunda ayyaş bir dilenci olarak sokaklarda yaşamaya başlamıştır. Babasının Süleyman’ı emanet ettiği ve sonunda genci bu durumdan kurtaran kişi ise, bir asker değil, babanın tüccar bir dostudur. Bu dost, Süleyman’ı bedestende çırak olarak çalıştırmaya başlar ve Süleyman, güzelliğinin de yardımıyla ticarete başarılı olur. Baba dostu, bunun üzerine Süleyman’ın “az vakit içinde kendi tarafından sermâye i’tâsiyle ticâretde istiklâl vireceğini ta’ahhüd” (39) eder. Hikâyenin diğer yerlerinde de ticaret vurgusuyla karşılaşırız. Böylece Süleyman, hikâyenin sonlarında Tıflî tarafından gönderildiği ve Mısır’dan İran’a kadar uzanan ticaret yolculuklarında çok para kazanır. Yine bir çarşıda çalışan Seyf-i dil ise, Nâ-yab’a âşık olunca “üç kat bahâsına mâl alarak kendi mâllarını sermâyesinden aşağı” (79) satmak gibi deliliklerde bulunur.

Mirasyedi hayatından kurtulduğu andan itibaren Süleyman'ın eylemlerinin arkasındaki başlıca motivasyon, kaybettiği zenginliğe tekrar ulaşmaktır. Yine de ticaret, Süleyman'ın bu yolda tercih ettiği yöntem değildir. Süleyman'ın teyzesi, gencin kendisine âşık olan Hürmüz'e yaranarak “pek çok hediyeler alub pederinin vefâtında nâ'il oldığın emvâli” (35) geri kazanabileceğini vurgular. Süleyman, Hürmüz'le ilişkisine bu bilinçle girer ve bedestende devam etmektense Hürmüz'e “intisâb tahsîl” (49) eder. Hürmüz'ün genç için “Sultan Ahmed civârında bir münâsib konak iştirâsıyla her levâzımâtını tanzîm ve tesviye” (46) etmesi, genci çalışma zorunluluğundan kurtarmak içindir. Süleyman, bu konakla hayatının değiştiğinin bilincindedir: “[B]ir taraftan harâb oldıksa da bir yandan âsâr-ı yavru-yı tâli' ru-nümâ [?] oldı” (49). Süleyman, kısa yoldan köşeyi dönme olarak özetleyebileceğimiz davranışlarında bulunurken yalan söylemekten de çekinmez. Böylece, Hürmüz'ü ziyaret edebilmek için çarşıdaki işverenine “ne gûnâ yalan söyliyeyeceğini tefekkür ve endîşe idüb tururken teyzenin keyifsizlik haberini işitdim zavallının kimsesi yoktur oraya gideceğim” (40) gibi mazeretler uydurur.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin dikkate değer bir diğer noktası, mertliğin vücut bulmuş biçimi olarak görmüş olduğumuz Sansar Mustafa tipinin burada işe yaramaz bir dalkavuk olarak yeniden tanımlanmasıdır. Süleyman'ı mirasyediliğe sürükleyen işsiz serserilerden birinin “Sansar Hasan” adıyla tanınması bu bağlamda dikkate değerdir (11). Sansar Mustafa da işsiz ve meyhanede yaşayan bir tiptir, ancak bunlar, “Hikâyet” tarafından temsil edilen dünya görüşüne göre mutlaka olumsuz özellikler değildir. Ayrıca, Sansar Mustafa'nın “âdemi buçukluk çeker gibi köpek agzına virir” (37a) olması “Hikâyet”te alkışlanırken, dalkavukların “insanı tarfet-ül-'ayn içre esîr deyü satmaga muktedir” (14) oluşu *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde yerilmektedir. *Hançerli Hikâye-i*

*Garîbesi* tarafından gözler önüne serilen yeni toplumsal yapıda artık Sansar Mustafa tarzı “kahraman”lara yer kalmamış olduğu anlaşılmaktadır.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’yle şimdiye kadar incelenen hikâyeler arasında erdem anlayışı açısından ne kadar derin bir fark olduğu açıktır. Süleyman, şimdiye kadar incelediğimiz tüm Tıflî hikâyeleri arasında—parodik bir karakter olan “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin Tıflî’si dışında—gözü parada olan tek kahramandır. Kamer’e duyduğu aşk yüzünden kalkıştığı kahramanlıklar dışında bu karakterde, diğer hikâyelerde savunulan mertlik ve doğruluk gibi değerlerden eser kalmamıştır. Dahası, bu sadece Süleyman için değil, içinde yaşadığı toplumun geneli için de geçerlidir. Böylece, hikâyenin sonunda, *Letâ’ifnâme*’de öldürülen Rabia’nın bu hikâyedeki karşılığı olan Hürmüz affedilir. Süleyman’ı yoldan çıkarmış dalkavukları cezalandırmak için ise hiçbir eylemde bulunulmaz. Süleyman’ın hikâye boyunca söylemiş olduğu yalanlar da, aynı biçimde cezasız kalır. Hikâyenin genelinde, çıkarıcı, ikiyüzlü ve paraya dayalı bir erdem anlayışı savunulmakta ve sonunda da haklı çıkarılmaktadır.

*Hikâye-i Cevrî Çelebi*’nin isim babası Cevrî’yi kısaca, başarılı bir dalkavuk olarak tarif edebiliriz. Sansar Mustafa tarafından temsil edilen işsiz kahraman tipinin *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde işe yaramaz bir dalkavuğa dönüştürüldüğünü görmüştük. Cevrî de, bu tarz bir dalkavuğunkilere yakın bazı özelliklere sahiptir. O da işsizdir ve vaktini eğlence mekânlarında geçirir. Abdi’nin babası öldüğünde sergilediği davranış tarzı ise, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde ve *Letâ’ifnâme*’de gördüğümüz dalkavuklarıinkiyle birebir aynıdır. Abdi, ölmüş olan babasının başucunda ağlarken “Cevrî de fırsat bulub tabuda sarılıb efendim beni koyub nereye gidersin” sözleriyle feryada başlar. Sonra, aynı diğer hikâyelerdeki dalkavuklar gibi, hüznü genci teselliye

koyulur: “[V]âfir agladıktan sonra Çavuşzâde’ye tesellî virüb sultânım sen aglama agladıkca benim yufka bagrım dayanmaz deyüb gözünden yaş tolu dânesi gibi akdı” (3).

Ne var ki Cevrî, diğer dalkavukların tersine, gencin annesinin onayını kazanmayı başarır: Abdi’nin “vâlîde-i ‘azîzi gelüb Cevrî Çelebi’nin elin öpüb oğl dünyâ ve âhiret oğlım ol ve benim oğlum karındaşın olsun sana Tenri emâneti olsun” sözleriyle oğlunu Cevrî’ye emanet eder. Bunun ardından ikili aylar boyunca birlikte “ ‘ayş-ı ‘işrete” (3) koyulsa da, bu hareket mirasyedilik olarak yorumlanmaz ve Abdi’nin parasının bitişine dair herhangi bir bilgi edinmeyiz. Bu bağlamda en ilgi çeken öge, Cevrî’nin aslında olumsuz olan hareketlerinin artık olumlu ya da olumsuz yönde büyük tepkiler çekmemesidir. “Hikâyet”te alkışlanan ve *Letâ’ifnâme*’de cezalandırılan asi ve toplum dışında kendi kurallarına göre yaşayan erkek tipi, Cevrî’yle birlikte sevimlileştirilmiş ve zararsızlaştırılmıştır.

*Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de bunun dışında, Tıflî hikâyeleri arasında ilk ve tek kez olarak ahlâkî ikilemlerle, tüm hikâye karakterlerinin neyin doğru ve neyin yanlış olduğu konusunda hemfikir olmadıkları durumlarla karşılaşırız. Böylece Cevrî’nin kendisi, Abdi ve Rukiye’nin yalıdaki işret safalarını eleştirir: “Cevrî Çelebi birkaç def’a sultânım bu yalıdır şâyed bundan bostâncı başı geçer bir ‘ırz eksikliği olmasun” (21) telkininde bulunur ve Rukiye’den “neden korkarsın ey Cevrî her zemân biz yalıya geldikce burada zevk ideriz sen elem çekme” (21-22) yanıtını alır. Rukiye’nin tanımadığı bazı erkeklerle eğlenmiş olması, babası Mahmut ve hikâyenin sonundaki duruşmaya hâkimlik eden vezir arasında geçen bir konuşmada da eleştirilir. Mahmut’un “ ‘ırzım pâ-y-mâl oldu” sözleri üzerine vezir, “yâ kızının hakkından niçün gelmedin” diye sorar. Mahmut’un yanıtı, “bilmedim efendim derisini üzerdim ancak efendim buldırub ‘ibret-i ‘âlem eyliyeyim” biçimindedir (25). Ancak tüm bu düşünceler, padişahın, Cevrî’nin kendisine

bir zamanlar ikram etmiş olduğu “bir filcân kahvenin altında” (29) kalmamak derdiyle bir tarafa itilir ve Abdi, Cevrî ve Rukiye affedilir. Vezir ve padişah arasındaki ahlâkî çifte standardın yanı sıra, kızının ifadesine göre “her zemân” yalısında âlemlere dalan Mahmut’un vezir önünde namus bekçisine dönüşerek kendi kişiliğinde sergilediği ahlâkî çifte standart da çarpıcıdır.

Şimdiye kadar ele aldığımız tüm Tıflî hikâyelerinde—parodik “Tıflî Efendi Hikâyesi” dışında—ister mertlik ve kaba kuvvet, ister mertlik ve zekâ, ister de çıkarıcılık ve zekâ yönünde olsun, belli bir erdem anlayışının savunulduğuna ve hikâyenin sonunda haklı çıkarıldığına tanık olduk. Böyle bir erdem anlayışı, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de karşımıza çıkmaz. Burada, başka hikâyelerde baş karakterleri tehdit eden ve bu yüzden olumsuzlanan bazı davranışların artık tepki toplamaması ve farklı hikâye karakterlerinin değer yargıları arasında bir ayrılık yaşanması gibi öğelere rastlarız. Bu ise, önce mertliğe ve doğruluğa, sonrasında ise çıkarıcılığa yönelen ama her takdirde bütüncül ve tutarlı kalmayı başaran dünya görüşünün bu hikâyeyle birlikte parçalanmaya başladığına işaret etmektedir.

*İki Birâderler Hikâyesi*’nin başında paralarını birlikte mirasyedilikle tüketen Hasan ve Hüseyin, Tayyârzâde, Süleyman ve Cevrî gibi işsiz ve / ya da parasız diğer karakterlerin tersine, kendilerine para ve statü kazanmada yardımcı olabilecek zekâyâ sahip değillerdir. Kendilerine bir iş önermesini rica ettikleri Danişmend Baba adlı ihtiyar, “kendilerine kayıkcılıktan başka daha münâsib san‘at olamayacağını beyân” eder (4). İkili, Danişmend Baba’da rastlantı eseri “hem kirâyâ virilmek ve hem de satılık olmak üzre iki çifte bir kayık” (4) bulunmasını bile şüpheyile karşılamaz. Bunun dışında, Hasan ve Hüseyin’in, para kazanmak için olağanüstü güzelliklerinden yararlanan Ahmet ve Süleyman gibi karakterlerin tersine bu gibi fiziksel avantajları da yoktur. İkili, sıradan

esnaflığın bile çok altında bir tabakada geçinip gitmekte ve ancak iki katlı bir odada (10) yaşamalarını olanaklı kılacak kadar para kazanabilmektedir. Hikâyede—adsız kızın hareketlerini saymazsak—kahramanlıktan da pek eser yoktur. Hasan'ın kızı kurtarışı bir tesadüfün ürünü, kıza sarkıntılık yapan Hüseyin'i öldürmesi abartılı bir tepki, padişah tarafından ödüllendirilip kızla evlendirilmesi ise biraz keyfî gibi görünmektedir.

*İki Birâderler Hikâyesi*'nde çizilen toplumsal tablonun o kadar da iç açıcı olmayan bir diğer yönü, aile içinde baba otoritesinin sarsılması ve bu sarsılmadan doğan sonuçlardır. Genç kızın babası, kızı evlendirmeye karşıdır ancak halası, annesinin de desteğiyle kızı alıp götürür. Bunun biraz ardından, halanın kızı “elli lira” (9) karşılığında Kazazzâde'ye satmış olduğunu öğreniriz. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'de de baba otoritesinin diğer karakterler tarafından yıkıldığına tanık olmuştuk. Ancak orada hikâyenin sonu, bu yıkımı haklı çıkarmaktadır. *İki Birâderler Hikâyesi*'nde ise baba, tümüyle haklı olmasına karşın çocuğunu felâkete iten güçlere karşı koyma kudretinden yoksundur. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Letâ'ifnâme*, “Tayyârzâde Hikâyesi”, *Hikâye-i Cevrî Çelebi* ve hatta *İki Birâderler Hikâyesi*'nde rastladığımız bir tema olan ölü babaların oğullarına sahip çıkamaması, bu son hikâyede henüz hayatta olan bir babanın bile kızını koruyamayışıyla en üzücü boyuta ulaşmıştır. Özetleyecek olursak, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin erdem anlayışı açısından sergilediği çelişkilerin, *İki Birâderler Hikâyesi*'nde yerlerini tartışılmaz bir karamsarlığa bırakmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu yeni dünya görüşünde kahramanlar yoktur, “iyi”ler zayıftır ve felâketler ancak rastlantı eseri önlenebilmektedir.

20. yüzyıl Tıflî hikâyeleri arasında yukarıdakilere alternatif teşkil edebilecek bir erdem anlayışı ve kahraman tipi sunan tek hikâye, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin büyük değişikliklere uğramış bir versiyonu olan “Bursalı'nın Kahvehanesi”dir. Bu hikâyenin

kahramanı Cevrî, şimdiye dek rastladığımız kahramanlarla karşılaştırıldığında pek de etkileyici değildir: “Gayet nazik ve alıngan, küçücük bir şeyden kırılır, onun için son derece çekingen, aşkını sevdiğine açamazdı. Son derecede vehimli, vesveseliydi” (114-15). Cevrî, sudan bile korkar: “Denizin ve kayığın karşısında dehşetle titreyerek” durmaktadır (133). Ancak Cevrî, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin Tıflî’si gibi bir anti-kahraman değildir. Onun gücü, ilminde ve irfanında yatmaktadır. Böylece, Abdi’yi, babasının ölümü üzerine etrafını saran dalkavuklardan, “*Mesnevî Şerif* okuyarak Hazreti Mevlana’nın şiirindeki aşk ruhaniyetiyle [genci] teselli” ederek kurtarır (120). Abdi’nin yardıma ihtiyacı olduğunu ise, genci rüyasında görerek öğrenir (131).

Cevrî için de, özellikle yazma ve litografya yapıtlardaki birçok kahraman için olduğu gibi, paranın ve toplumsal statünün bir önemi yoktur. Bir “Mevlevî dervişi” olan Cevrî, “Devlet kapısında vezirlerin, ulemanın, İstanbul âyan ve eşrafının kapılarında hizmet kabul etmemiş, babadan kalma küçük bir irat ve kolunda altın bilezik olan hattatlık, güzel yazı yazma sanatının geliriyle kanaat içinde geçiniyordu” (114). Cevrî, geçimini ticaret ya da himaye yollarıyla değil, sanatıyla ve bilgeliğiyle kazanır. Abdi’nin özel öğretmenliğini yapan Cevrî, çocuğa “edebiyat, tarih ve tasavvuf üzerine kitap mütalaası, musiki ilmi, lügat ilmi, güzel yazı meşki” gibi konularda ders vermektedir (121). Cevrî’yi para ve statü endişesinde olmayan diğer Tıflî hikâyesi kahramanlarından ayıran en önemli öge ise, Cevrî’nin, bunların tersine, hikâyenin sonunda da zenginliğe ve yüksek bir toplumsal statüye ulaşmaktansa, alıştığı yaşamı sürmeye devam etmesidir.

“Bursalı’nın Kahvehanesi”ndeki tüm karakterler, Cevrî kadar iyi huylu değildir. Böylece, İstanbul’da, “[1]rza, namusa, mala ve cana tecavüz yollarında her türlü şenaat ve melanetin rahatça işleneceği yerler” (127) bulunmaktadır ve Abdi’yi ağlarına düşürmeye çalışan “herzele ve erazil” (119) tayfası, böyle yerlerde binbir türlü kötülüğe

kalkışmaktadır. Ancak bunlar, hikâye sonunda cezasız kalmaz. Abdi'yi kaçıran çetenin 16 üyesi, “Nuhkuyusu’ndan Üsküdar İskeleyi’ne kadar uzanan yol boyunca fasılalarla asıl[ır]”, ikisi ise, “ ‘çengel’ denilen işkence çardağına atıl[ır]” (137). “Bursalı’nın Kahvehanesi”, karşımıza sadece Reşad Ekrem Koçu’nun romantik idealinde yaşayan bir Osmanlı toplumunu çıkarmaktadır. Bu toplumun erdem anlayışında hırslı, çıkarıcı ve para düşkünü insanlara yer yoktur. Yumuşaklık, ilim ve irfan ise, zekâdan da, kaba kuvvetten de daha değerli sayılmaktadır.

Yazma ve litografya hikâyelerde sunulan erdem anlayışları açısından birçok benzerliğin yanı sıra önemli farklılıklarla da karşılaşmış bulunuyoruz. “Hikâyet”in erdem anlayışının parodik bir tersyüz edilmesini sunan “Tıflı Efendi Hikâyesi”ni dışarıda tutarsak, erdem anlayışının kaba kuvvet ve mertlik, zekâ ve mertlik ile zekâ ve çıkarıcılık olmak üzere üç aşamadan geçtiğini gözleyebiliriz. İlk anlayış, Ahmet’i kurtarmak gibi kahramanlıklarını fiziksel gücü sayesinde gerçekleştiren Sansar Mustafa tarafından temsil edilir. İkinci anlayışın örneği, Hüseyin’i kurtarmak gibi kahramanlıkları kurnazlığıyla gerçekleştiren Tayyârzâde’dir. Baba mirasına ve Rabia’ya karşı çıkarıcı yaklaşımıyla Yusuf, üçüncü anlayışa eğilim gösterse de, toplum tarafından ikinci anlayışa yöneltilir. Süleyman ise, Yusuf gibi üçüncü anlayışa yakındır ve yine bu anlayışı benimsemiş bir toplumda yaşamakta olduğu için bu yoldan dönme gereğini görmez.

Sansar ve Tayyârzâde’nin fazla parası yoktur, ancak bu kahramanlar için para kazanmanın bir değeri de yoktur. Bunlar, yüksek toplumsal statüye doğrudan beğenisini kazandıkları ve yönetici sınıfa mensup olan bir hami yoluyla ulaşan kahramanlardır. Buna karşılık, paranın Tayyârzâde için önemi olmasa da hikâyenin genelinde sık sık söz konusu edilmesi ilginçtir. Yusuf, baba mirası yoluyla varlıklıdır ve para kazanma

kaygısında olmamasını ilk iki kahramandaki gibi genel bir umursamazlığa değil, bu servete bağlamak yerinde olacaktır. Sultan Murat'ın himayesine girmesi, Yusuf'un maddî durumunu değiştirmez. Süleyman ise, zenginlikten yoksulluğa düşmüş ve bu zenginliği yeniden elde etmeyi kendine başlıca amaç edinmiş bir karakterdir. Süleyman, bu amaca iki yolla ulaşır: Bir yandan kendi emeğiyle para kazanmakta, diğer yandan da Hürmüz ve padişah gibi kişilerin himayesine girmektedir.

Gördüğümüz gibi, kaba kuvvetten zekâya, mertlikten de çıkarcılığa ilerlendiğinde para sahibi olmanın erdem anlayışındaki rolü de gittikçe artmaktadır. Dolayısıyla yazma ve litografya yapıtlar, erdem anlayışı açısından karşımıza geniş bir yelpaze çıkarmaktadır. Ancak yine de, tüm bu anlayışları birbirine bağlayan iki temel olgu vardır. Bunlar, ister şiddete ya da zekâya, ister mertliğe ya da çıkarcılığa dayansın, bir kişinin toplumda başarılı olmasını sağlayacak belli davranış tarzlarının varlığı ve bu davranış tarzlarının metinlerde temsil edilen toplum tarafından benimsenmesi ya da en azından kabul görmesidir.

Tıflî hikâyeleri külliyyatına 19. yüzyıl hurufat yapıtları yoluyla eklenmiş iki özgün hikâyeye döndüğümüzde, bu iki temel varsayımın da sarsıldığını görürüz. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin ve *İki Birâderler Hikâyesi*'nin kahramanları, yazma ve litografya hikâye kahramanlarına belli benzerlikler gösterirler. Cevrî, hikâyenin başında Tayyârzâde'yi andıran, fazla varlıklı olmamakla birlikte zeki bir gençtir. Hasan ise, hikâyenin başında Süleyman gibi baba mirasını eğlencelerde tüketir. Ayrıca iki kahraman da, hikâyelerin sonunda Sultan Murat'ın himayesine girerek refaha erer. Ancak hikâyelerin başı ve sonu arasındaki süreç, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarıyla yazma ve litografya yapıtlar arasında erdem anlayışı açısından derin farklara işaret eder.

*Hikâye-i Cevrî Çelebi*, özellikle Rukiye'nin davranışları hakkındaki çelişen fikirler yoluyla, tüm toplum tarafından benimsenebilecek bütüncül ve tutarlı bir erdem anlayışının varlığını sorgular. *İki Birâderler Hikâyesi* ise, hem sıradışı fertlerin varlığını, hem de belli davranış tarzlarının fertleri belli toplumsal ödüllere götüreceği varsayımını sorgular. Bu değişimler, tüm farklılıklara rağmen bütüncül ve olumlu bir toplumsal erdem anlayışını savunan yazma ve litografya hikâyelerinde yaşanan değişimlerden çok daha temeldir. 20. yüzyılın en özgün Tıflî hikâyesi olan "Bursalı'nın Kahvehanesi"nde, bütüncül ve olumlu erdem anlayışı geri dönmüştür. Ancak bunun, diğer hikâyelerdeki gibi yaşanan bazı gerçekleri değil, idealize edilmiş bir geçmişi temsil eden bir erdem anlayışı olduğunu hatırlamakta yarar vardır. Diğer 20. yüzyıl yapıtları büyük ölçüde özgünlükten uzak olduğu için bu konuda verilerimize önemli yenilerini eklememektedir. Dolayısıyla, Tıflî hikâyelerini, savunulan erdem anlayışına göre başlıca iki gruba, yani bir yanda yazma ve litografya yapıtlara, diğer yanda ise 19. yüzyıl hurufat yapıtlarına ayırmak yerinde görünmektedir.

Bu bölümde irdelediğimiz toplumsal sınıflar ve eğlence anlayışları, erkek-kadın ilişkileri ve erdem anlayışı gibi öğeler topluca değerlendirildiğinde, yazma ve litografya yapıtlara egemen olan dünya görüşünün başlıca ortak yönleri şu biçimde sayılabilir: Yönetici sınıfının prestiji, her zaman için diğer sınıfların mal varlığından daha önemlidir ve kendini bu sınıfa mahsus statü sembollerinde gösterir. İdeal ilişki türü, erkek ve genç oğlan arasında yaşanan ilişkidir. Kadınlar, ancak fazla etkinleşmeyip erkeklerin alanına girmedikleri ölçüde hoşgörülür. Cinsellik, duygusallıkla ilişkili olmayan bir alışveriştir ve evlilik de, duygusallığın yanı sıra birçok diğer etmenle bağlantılı bir müessesedir. Toplum bir bütündür; bu bütüne egemen olan değer yargıları, padişah'tan dilenciye herkes için aynıdır ve bunlara göre hareket eden kişinin başarılı olacağı şüphesizdir.

Bu genel dünya görüşü çerçevesi içinde, yazma ve litografya yapıtlar boyunca birçok değişim yaşanır. Tüccar sınıfı, kendini ve ihtirasını göstermeye başlar. Eğlence türleri, toplumsaldan bireysele doğru ilerler. Kadınlar, edilgen de olsalar olumlu roller üstlenmeye başlar. Mertlik ve kaba kuvvet gibi olumlu değerler, yerlerini çıkarıcılık ve zekâ gibi yeni değerlere bırakır. Toplumsal statünün her şey ve paranın önemsiz olduğu bir anlayışın yerine, toplumsal statünün para tarafından belirlendiği bir anlayış geçmeye başlar.

Tüm bu değişimlerin yarattığı baskı yüzünden, yazma ve litografya yapıtların sunduğu bütüncül dünya görüşü, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarında kırılma noktasına gelir. Burada artık sadece dünya görüşünün genel çerçevesi içindeki küçük öğeler değil, çerçevenin kendisi değişime ve parçalanmaya uğrar. Yeni zengin sınıflar, paraları sayesinde yönetici sınıfın prestijine ortak olurlar. Erkek ve genç oğlan ilişkisi olumsuzlanır ve yerini erkek-kadın ilişkisine bırakır. Etkin ve olumlu kadınlar, toplum hayatına giriş yapar. Cinsellik, duygusallık ve evlilik gittikçe birbiriyle kenetlenir. Ve belki de en önemli öge olarak, toplum, bütünlüğünü ve paylaştığı değer yargılarını yitirip paraya göre belirlenen ve birbirine pek de sıcak bakmayan yeni tabakalara bölünmeye başlar. Erdem anlayışı göreceleşmiş, bireysel başarının ise herhangi bir garantisi kalmamıştır.

Tıflî hikâyelerinin dışsal özellikleriyle ilgilenirken de gördüğümüz gibi, bu bölümde de, hikâyeleri homojen bir bütün olarak görmektense farklı aşamalara ayırmanın daha gerçeğe yakın bir yaklaşım olduğu göze çarpmaktadır. Bu aşamaların, bir yanda yazma ve litografya yapıtlar, diğer yanda da 19. yüzyıl hurufat yapıtlarından oluştuğu belirlenebilmektedir. Dünya görüşüyle ilgili ele aldığımız tüm kıstaslara göre ilk aşamanın çok daha geniş ve ayrıntılı bir yelpazeyi kapsayan bilgiler veriyor olması

ilginçtir. İkinci aşama ise, birçok açıdan standardizasyonu getirmektedir. Hikâye incelememizin ilk kısmında bu iki aşamaya ek olarak önerdiğimiz ve 20. yüzyıl yapıtlarından oluşan üçüncü aşama ise—Reşad Ekrem Koçu’nun geçmişte kalmış ve romantikleştirilmiş bir toplumsal yapıyı yansıtan yapıtları dışında—yeni içeriğe sahip yapıtlar üretmediğinden dünya görüşü bağlamında farklı veriler sunmaz.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### GERÇEKÇİLİK, GERÇEKLİK VE GÜNCELLİK

Şükrü Elçin’e göre, Tıflî hikâyelerinin “en belirli vasfı realist olmalarıdır” (111). Ahmet Ö. Evin’in deyimiyle de, “[ç]ağın toplumuna odaklanırken gerçekçi bir bakışa sahip olan” Tıflî hikâyeleri, “geleneksel hikâyelerin gerçekdışı ve fantastik dünyasından çok uzak”tırlar (37). Ancak burada gerçekçilikten kastedilen özellik tam olarak nedir? Bir yapıtın bazı toplumsal gerçekleri yansıtmamasıyla olağanüstü öğelerden yoksun olması aynı şey midir? Ian Watt, “Gerçekçilik ve Romansal Biçim” adlı makalesinde, bu konuda bazı kesin ayrımların yapılması gerektiğini savunur. Watt’a göre, sadece “iktisadi ve cinsel gerçekler” gibi öğelerin bir yapıta yansımaları, yapıtı “gerçekçi” saymak için yetersizdir (11). Watt, roman türü bağlamında tanımladığı “biçimsel gerçekçilik” (51) olgusunu şöyle özetler: “Romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzından değil, onu sunuş tarzından kaynaklanır” (11). Bu durumda, bir yapıtın biçimsel gerçekçiliğiyle, aynı yapıtın toplumsal ve / ya da tarihsel gerçekleri yansıtıyor olup olmadığı arasında bir ayrıma gitmek yararlı olacaktır.

Hikâye incelememizin bu son kısmında, bu ayrımın ana sınırlarını izleyerek Tıflî hikâyelerindeki biçimsel (ya da edebî) gerçekçilik teknikleri, tarihsel gerçeklik iddiası ve toplumsal güncellik boyutu üzerinde duracağız. “Gerçekçilik ve Gerçeklik” başlığını taşıyan ilk alt bölümde, hikâyelerdeki neden-sonuç ilişkileri, hikâyelere bir “gerçeklik etkisi” katan farklı biçimsel gerçekçilik kıstasları ve bazı hikâyelerde karşılaştığımız bilinçli gerçekdışı öğe kullanımı ele alınacaktır. Bu alt bölümde ayrıca, bazı Tıflî hikâyelerinde karşımıza çıkan tarihsel gerçeklik iddiası, yani hikâyenin “gerçekten

yaşanmış” olaylara dayandığı yolundaki sav incelenecektir. Alt bölümün sonunda, hikâyelere gerçekçilik katan değişik öğelerin kullanımıyla tarihsel gerçeklik iddiasının varlığı ya da yokluğu arasındaki ilişki irdelenecek ve hikâyeler, tüm bu öğeler ışığında aşamalara ayrılmaya çalışılacaktır. “Güncellik” başlığını taşıyan ikinci alt bölümde ise, farklı Tıflî hikâyelerinin toplumsal güncelliğe sahip olup olmadığı incelenecek ve bu güncelliğin varlığına ve eksikliğine dayanan bir aşamalandırma denenecektir. Bölümün sonunda, edebî gerçekçilik, tarihsel gerçeklik iddiası ve toplumsal güncellikle ilgili elde ettiğimiz veriler bir araya getirilerek hikâyeler bu kıstaslara göre aşamalara ayrılmaya çalışılacaktır.

#### **A. Gerçekçilik ve Gerçeklik**

Neden-sonuç ilişkileri, Ian Watt tarafından biçimsel gerçekçiliğin önemli bir kıstası sayılır. Watt’a göre, “eski anlatılara güç katan şaşırtmacaların ve rastlantıların yerini” biçimsel gerçekçilik öğeleri sergileyen yapıtlarda “zaman boyunca ilerleyen nedensel bir bağ” almaktadır (33). Tıflî hikâyelerinin olay örgüleri, bir yandan mucizevî ve dünyevî neden-sonuç ilişkileri, diğer yandan da belli bir neden-sonuç ilişkisi göstermeyen rastlantılar üzerine kuruludur. Neden-sonuç ilişkilerinin bu farklı biçimleri ve / ya da yoklukları, hikâyeden hikâyeye değişmektedir. Birçok araştırmacı, Tıflî hikâyelerinde mucizevî bir boyuta rastlamadığımızı öne sürmüştür. Pertev Naili Boratav’a göre hikâyeler, “olağanüstü öğelerden arınmıştır” (*100 Soruda Türk...* 67) ve “ancak her gün rastlayabileceğimiz olağan hâdiseleri, alelâde insanların alelâde ölçüler içinde geçen maceralarını” işlemektedir (“İlk Romanlarımız” 308). Ne var ki, bu genellemeyi tüm Tıflî hikâyeleri için geçerli saymak olanaksızdır.

“Hikâyet”in iki yerinde, Tanrı’nın olaylara doğrudan müdahale edişine tanık oluruz. Bunların ilki, Ahmet’in yerine bağlanan karakollukçunun Sultan Murat’ın elinden kurtuluşudur. Padişah karkullukçuyu öldürmek üzereyken “ahvâli bilenler dahi âh vâh idüb aglaşub du‘âya meşgûl olub cân-ı gönülden öyle bir du‘â eylediler ki ta‘bîri mümkîn değil Hakk-ı celle ve ‘alâ hazretleri bunların du‘âların kabûl idüb Sultân Murâd’ın kalbine ilhâm-ı rabbânî irüşüb” padişah son anda emelinden vazgeçer ve yoluna devam eder. Duacılar, bu mucizeyi kime borçlu olduklarının bilincindedir: “Sultân Murâd hazretleri gitdüğü gibi ‘asesbaşı ve subaşı ve bu kadar tâ’ife secde-i şükürler idüb yüzlerin hâka sürdüler” (39b). İkinci mucizeye, Mısır yolundaki kalyonu denizin dibine çekmek üzere olan bir “tulumba”yla karşılaşıldığında rastlarız. Tam gemi batmak üzereyken ve tüm yolcular canlarından ümidi kesmişken “her vecihle ‘âlim ve kâmil ve sulehâ evliyâ Allah’a yakın” (41b) bir ihtiyar ortaya atılır ve durumu kontrol altına alır:

ey ümmet-i Muhammed abdest alın diyüb çağırdı cümlesi abdest alub tîz elden ikişer rek‘at namâz kılub durdular ol ihtiyâr efendi ol dem eline bir kara sablu bıçak alub canaklığa çıktı ve el kaldurub du‘âya başladı bunlar dahi aşağıdan âmîn diyüb öyle gözyaşı dökdiler kim tâbîri mümkîn değil ol ihtiyâr dahi du‘âyı tamâm idüb el yüze sürdükden sonra gayri kalyon da tulunbanın altına varmışdı ihtiyâr dahi bıçağı tulunbaya üç kerre saldı aşağı indi gördiler ki bi-emr-i Hudâ fi-l-hâl içinde bir şey kalmadı cümlesi secde-i şükür etdiler kapudan ve cümle kalyonda olan halk efendi baba diyüb ayagına düşdiler kapdan hamd ü senâlar idüb kurbanlar kesdi balıklara ziyâfet eylediler (41b-42a)

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde de farklı mucizevî neden-sonuç ilişkileriyle karşılaşırız. Bunların ilki, Süleyman’ın babasının ölümü bağlamında ortaya çıkar. Süleyman’ın sayısız âşığı, “pederi vefât itse de na’il-i visâl ve seyr-i çeşm-i envâr-ı cemâl olsak deyü gönüllerini mûmâileyhin tebdil-i câme-i hayât itmesine rabt” etmişlerdir ve âşıkların bu “sûziş-i dilleri Halil Efendi’nin libâs-ı ömr ü enfâsını az vakit içinde ihrâk bi-n-nâr” etmiştir (6). Dolayısıyla, Halil Efendi’nin ölümü, diğer insanların içten dileğine bağlanmaktadır. Hikâyedeki diğer mucizevî neden-sonuç ilişkisi, Kamer’in yarı ölü biçimde yılanlı ormana atılışı etrafında döner. Ormandaki vahşi hayvanlar, kızı parçalayacaklarına “bi-hikmet-i bâliga-i cenâb-ı mennân o kızın da mârlar kendinin hâfız ve hârisi” (61) olurlar. Burada da mucizenin, “Hikâyet”te de olduğu gibi ilâhi güce bağlanması kayda değerdir. Kamer de hikâyenin sonlarına doğru, “Mevlâ’nın öldürmediği iki taş arasına konsa ve benim gibi mecrûhen yılan çıyan yatağı ormanlara atılsa yine ölmez” (95) sözleriyle kurtuluşunu Tanrı’nın müdahalesine borçlu olduğunu açıkça dile getirir.

*Letâ’ifnâme*’de karşılaştığımız tek mucizevî neden-sonuç ilişkisi, hikâyenin başında bir türlü çocuğu olmayan Hacı Tursun’un içten duaları sonucunda kendisine “cenâb-ı Hakk” tarafından “bir erkek evlâd” bağışlanmasıdır. Tursun da, diğer hikâyelerdeki karakterler gibi, bu mucizenin ilâhi boyutunun farkındadır ve Yusuf’un doğumundan sonra “kurbânlar ve ihsânlar” da bulunur (3). Buna karşın, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde ya doğaüstü güçlere ya da inanılması zor rastlantılara bağlanan birçok öge, *Letâ’ifnâme*’de daha “gerçekçi” bir biçime sokulmuştur. Örneğin, Hacı Tursun’un ölümü Yusuf’un âşıklarının herhangi bir bedduasıyla ilgili değildir. Ayrıca Letâif, Tanrı’nın müdahalesi değil kendisini Boğaz’a atacak olan kayıkçıların merhameti yoluyla ölümden döner. Yusuf’un Rabia’nın elinden kurtuluşu ise, *Hançerli Hikâye-i*

*Garîbesi*'ndeki gibi rastlantı eseri beliren bir kurtarıcıya değil, önceden annesi tarafından Yusuf'u korumak üzere görevlendirilmiş bir kişi yoluyla gerçekleşir. Dolayısıyla, hem mucizevî neden-sonuç ilişkisinin, hem de rastlantının *Letâ'ifnâme*'de, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'ne göre çok daha küçük bir rol oynadığını söyleyebiliriz.

Diğer iki litografya yapıt, yani “Tayyârzâde Hikâyesi” ve “Tıflî Efendi Hikâyesi”, mucizevî neden-sonuç ilişkisine yer vermez. Ancak rastlantıların rolü, özellikle “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde oldukça büyüktür. Örneğin, Tıflî'nin, kendisine Bektaş tarafından sunulan kitaplarla ilgilenmesi ya da kitaplar hakkında bilgiye sahip olması belli bir nedene bağlanmaz (29). Bektaş'ın, eline geçirdiği Tıflî'yi yeniden salıvermesi de keyfî bir harekettir (45). Tıflî'yle Bektaş'ın bir sonraki karşılaşması, ikisinin de “ittifâk” (bu sözcük burada “tesadüfen” anlamıyla kullanılmaktadır), aynı mecliste bulunmasından doğar (47). Tıflî, Bektaş'ın katilleriyle yolda rastlantı eseri karşılaşır ve yine rastlantı eseri olay yerinden geçen yeniçeriler sayesinde kurtulur (51). Bir kez daha rastlantı eseri Beş Boynuz'a görünen Tıflî (59) bu kez de katilin elinden, imdat çağrılarının, “hikmet-i Hudâ”, bizzat Sultan Murat tarafından duyulmasıyla kurtulur (65). Daha sonra Sultan Murat, rastlantı eseri Tıflî'nin kendisinden saklandığı evin altından geçer (74). Kara Mustafa'nın hoşlandığı çelebinin Tıflî'nin düşmanı Kanlı Bektaş'tan hoşlanıyor olması, bir diğer rastlantıdır (76). Hikâyenin sonunda ise Sultan Murat, tam Tıflî'nin altında saklandığı battaniyeyi kaldıracakken “İstanbul tarafından bir âteş zuhûr” etmesiyle olay yerinden uzaklaşmak zorunda kalır (92).

Yazma ve litografya yapıtlarda mucizevî ve rastlantısal neden-sonuç ilişkilerine sıkça rastlanırken, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarının hiçbirinde, mucizevî neden-sonuç ilişkisine rastlamayız. Olay örgüsünde rastlantılara verilen yer de, bu hikâyelerde çok daha azdır. Bunun en iyi örneği, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin değişikliklere uğramış bir

hurufat versiyonu olan *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'dir. Hikâye, yukarıda saydığımız rastlantısal öğelerin neredeyse tümünden arınmıştır. Hikâyenin farklı bölümleri çok daha sıkı neden-sonuç ilişkileri etrafında örgütlenmiştir. Tıflî'nin Bektâş'ın kitaplarına ilgi göstermesi, sahaf olmasıyla açıklanır (3). Bektâş'ın Tıflî'yi salıvermesi, keyfi değil, Tıflî'nin suçu atmış olduğu kişiyi getirmesi içindir: “[H]anım eyitdi çünkü öyledir ol oğlanı getür ânın hakkından geleyim didi” (21). Tıflî, Bektâş'la ikinci kez karşılaştığı meclise diğer hikâyedeki gibi tesadüfen değil, Bektâş'ın bir tuzağı yoluyla gelir (23-24). Tıflî'nin Beş Boynuz'a yakalanması ise rastlantıyla değil, Bektâş'ın katili Tıflî'yi izlemekle görevlendirmiş olmasıyla açıklanır: “[M]eğer Kanlı Bektâş Beş Boynuz'a tenbîh eylemiş idi Tıflî'yi kollar idi” (26). Kara Mustafa'yla ilgili bölümler ise, hikâyenin hurufat versiyonunda bulunmamaktadır.

20. yüzyıl yapıtları, genellikle mucize ve rastlantı öğelerinden uzaklaşma eğilimini sürdürmektedir. 1923-24 yılında basılan *Hançerli Hanım*'da, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin mucizevî öğeleri biraz olsun azalmıştır. Kamer'i ormandan kurtaran mucize ve bu mucizenin ilâhî kaynağının hikâye karakterleri tarafından kabullenilmesi, yeni versiyon için de geçerlidir (46, 48, 71). Buna karşılık, Süleyman'ın babasının ölümü, artık oğlunun âşıkları tarafından edilen beddualarla ilişkilendirilmez (6). 1924-25 yılında basılan *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*'nde ise, Gevherli'nin sarayından kurtulan Tayyârzâde, artık Sultan Murat'a, padişahın tebdil gezmekte olduğu bir sırada teadüf eseri rastlamaz. Padişah saraydadır ve Tayyârzâde, “bâb-ı hümayûna varub pâdişâha ba'zı mühimm ma'rûzâtı olduğunu haber” verdikten sonra “kapucılar keyfiyeti serây-ı hümayûn müdürine ihbâr ve o da 'arz itmekle genc huzûr-ı hümayûna kabûl” edilir (29).

Mucize ve rastlantı açısından en ciddi azalmalara ise, 1937’de yayımlanmış *Hançerli Hanım Hikâyesi*’nde rastlarız. Gerçi Süleyman’ın babası, *Hançerli Hanım*’ın tersine, bu hikâyede “onun vefatını isteyenlerin hışmına uğrayarak” (10) ölmektedir. Ancak Kamer’in yılanlı ormandaki hayvanlara yem olmaması Tanrı’yla ilişkilendirilmez ve dahası, karakterin kendisi de böyle bir ilişki kurmaz. Eski Kamer, “Mevlâ’nın öldürmediği” (95) insanın ölmeyeceğinden söz ederken yeni Kamer, “insanın ölmeyeceği varsa” (93) ölmeyeceğine değinmekle yetinir. Şükrü Elçin’in Pertev Naili Boratav’dan alıntıladığına göre bu hikâyenin yazarı Selami Münir, eski hikâyeleri “irticaî fikirlerden de sıyrarak” (127) yeniden anlatmasıyla bilinmektedir. Tanrı’nın da, bu hikâyede sunulan dünya görüşüne göre en az eşcinsellik kadar tabu bir konu biçimini almış olduğu ortadadır. Bu versiyonda, ayrıca, eski versiyonlarda inanması güç gelebilecek bazı olaylar daha olası kılınmaya çalışılmıştır. Böylece, eski versiyonlarda Süleyman, ayyaşlık ve dilencilikle yıllarını geçirmesine karşın güzelliğinden hiçbir şey kaybetmez. Burada ise, gencin sefil yıllarında “o eski güzelliği ve zarifliği kaybolmuş”tur (36) ve ancak “[a]nnesinin gayret ve ihtimamı yüzünden” (38) yeniden yerine gelir. Eski versiyonlarda Süleyman’ın ayyaşlıktan tüccarlığa geçişi sorunsuz bir biçimde yaşanırken, burada en azından “yaptığına bin kere pişman olmuş” (38) olduğuna değinilir. Süleyman’ın Adalar’da Hürmüz’ün saldırısına karşı koymayı ise, alkolün “onu idraksiz bırakmış” (85) olmasına bağlanır.

20. yüzyıl yapıtlarındaki neden-sonuç ilişkilerini sağlamlaştıran bir diğer öge, kahramanların içsel motivasyonları üzerinde artan bir biçimde durulmasıdır. *Tayyârzâde ve Bin Bir direk Batakhânesi*’nde, Hüseyin’le Tayyârzâde’yi tanıştıran Derviş Mahmut’un, bu adımı “Hüseyin Efendi’nin tab‘en genc ve güzellere meyyâl bulduğuna da vâkıf olduğu gibi ma‘zûl olmağa berâber pek büyük bir servet sâhibi bulunan

efendinin mizâcına hizmet itmekle fazlaca müstefid olacağını düşündüğünden” (5-6) attığını öğreniriz. Tayyârzâde’nin kendisi de, eski hikâyelere göre neden-sonuç ilişkileri üzerinde daha çok durmaktadır: “Tayyârzâde [...] düşünmeğe başladı. Efendinin böyle birdenbire gâ’ib olmasını bir dürlü anlayamıyordu. Her hâlde pâreyi alan âdemin bundan ma’lûmâtı vardı” (19). Karakterlerin bazı psikolojik motivasyonlar yüzünden hareket etmesi, *Hançerli Hanım Hikâyesi*’nde de gözlemleyebildiğimiz bir olgudur. Örneğin, Süleyman’ın bedestendeki patronu, gence “el uzatmasını ve onu adam etmesini bir vicdan borcu” (38) saymaktadır. Kamer, Süleyman’a yönelttiği “Beni ölümden kurtardın, bununla beni ne kadar sevdiğini isbat ettin. Ölünceye kadar ben seninim” (68) sözleriyle gence duyduğu sevginin sadece aşka değil, daha somut bazı nedenlere de dayandığını gösterir. Süleyman, kendisine birçok kez yardımcı olan Tıflı’nın “bu derece kendisini düşündüğünü” (95) farketmemiştir. Hürmüz’ün hikâyesinin sonunda “kötü”den “iyi”ye dönüşmesi ise, karaktere önceden söylenen “artık ben de yavaş yavaş hayatımdan bezmeğe başladığımı hissediyorum” (101) sözleriyle hazırlanır.

20. yüzyıl yapıtlarında mucizevî neden-sonuç ilişkilerinin azalmasına yönelik eğilimin iki istisnası, Reşad Ekrem Koçu tarafından yazılmış hikâyelerdir. Bu hikâyelerin ikisinde de, mucizeler dervişlerle ve bunların kerametleriyle ilişkilendirilir. “Bursalı’nın Kahvehanesi”nde Mevlevî dervişi Cevrî Çelebi, rüyasında Abdi’nin “Cevrî Çelebi... Yetiş, yetiş beni kurtar!..” (131) sözlerini duyarak Abdi’nin başının dertte olduğunu anlar. *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*’da ise, “gençliğinde bir aşk yüzünden ilahî cezbeyle diyar diyar gezip dolaşmış” olan “meczip derviş” (51) Geysudar Mehmed Efendi’nin birçok mucizevî eylemiyle karşılaşırız. Örneğin, dervişin kendisine sunduğu bir “tastan üç yudum su içen” bir “İngiliz çocuğu hemen el kaldırıp kelimeî şehadet getirmiş”tir (52). Hikâyede bulduğumuz batakhaneyi işleten çetenin

üyelerinden biri olan “Mahşer Midillisi” ise, dervişin “tasına baktığı zaman kendisini çengelde görmüş”tür (53). Bu olguları, bir kez daha, Koçu’nun tarihe yönelik romantik tutumuyla ilişkilendirmek mümkündür.

Bununla birlikte, iki hikâyede de, insan motivasyonlarına ve mantığına dayanan neden-sonuç ilişkileri çok güçlüdür. Bu, en iyi biçimde, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*’a adını veren Esma Hanımsultan’ın hareketlerinde görülür. Esma’nın karakter bozukluğu, küçük bir yaşta “despot bir ananın baskısı altında” (42) tekrar tekrar evlendirilmiş olması gibi nedenlere bağlanır. O, aslında “batakhanece değil, bedbaht bir fahişeydi, o kadar” (200). Gevherli’yle Tayyârzâde arasında cinselliğe yer vermeyen versiyonlarda, bu ögenin eksikliği için inandırıcı bir neden verilmez. Ancak *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*, bu konuda da ayrıntılı bir açıklama getirir. Esma, “İşret meclislerinden sonra câmehabına aldığı nevcivanların hepsinde kendisine karşı bir tiksinti sezmiş”tir (190-91). “Bunu Tayyarzade’de de tecrübe etmeye cesaret edemedi. Çünkü oynaşında o tiksintiyi sezdiği anda kendisinde de o delikanlıya karşı bir nefret başlıyordu. Hanımsultan Tayyarzade’sini kaybetmek istemiyordu” (191).

Elimizdeki beş yazma ve litografya Tıflî hikâyesinden dördünün, olağan neden-sonuç ilişkilerini aşan mucizevî neden-sonuç ilişkilerinden ve / ya da rastlantılardan çokça yararlanıyor olması dikkate değerdir. Bu öğeler, hurufat yapıtlarda büyük ölçüde azalmaktadır. 20. yüzyıl yapıtlarında ise, açıkça belirtilen kişisel motivasyonlar üzerine kurulu neden-sonuç ilişkileri önem kazanmaktadır. Dolayısıyla, Tıflî hikâyelerini neden-sonuç ilişkileri açısından üç aşamaya ayırmamız mümkündür. Yazma ve litografya hikâyeler mucizevî, sıradan ve rastlantısal olmak üzere üç farklı neden-sonuç ilişkisi türünden yararlanırken bu sayının 19. yüzyıl hurufat yapıtlarında büyük ölçüde bire—yani sıradan neden-sonuç ilişkilerine—düşmesi, bu yapıtlarla birlikte Tıflî hikâyelerinde

belirgin bir standartlaşma yaşandığının bir göstergesidir. 20. yüzyıl yapıtları ise, buna ek olarak psikolojik motivasyonları ön plana çıkararak bu alanda bir yenilik getirmiş olur.

Roland Barthes, “Gerçek etkisi” adlı makalesinde, bir yapıtta olay örgüsüyle herhangi bir işlevsel ilişki içinde olmaksızın verilen tüm ayrıntıların, yani “sıradan jestler, anlık tavırlar, önemsiz eşyalar, yinelenen sözler” (69) gibi öğelerin, yapıta bir “gerçek etkisi” (71) katmaya yaradığını öne sürer (bu çalışmada, Barthes’ın *l’effet de réel* ifadesi için “gerçek etkisi” yerine “gerçeklik etkisi” çevirisi tercih edilecektir). Ian Watt’a göre biçimsel gerçekçiliğin kıstasları arasında sayılabilecek birçok öğe, bu tarz bir gerçeklik etkisi yaratmaya hizmet eder. Bu öğelerin arasında, “bireylerin gündelik yaşamda adlandırıldıkları gibi” adlandırılmaları (26), “zamansal süreç üzerinde ısrar”, “gündelik yaşamla ilgili kaygıların ayrıntılı betimlenişi” (33), “fizik dünyadaki ‘kullanım eşyası’”nın betimlenişine verilen önem (40) ve hepsinden önemlisi, “konu edilen kişilerin bireysel özellikleri” (51-52) sayılabilir. Birçok araştırmacının Tıflî hikâyeleri hakkındaki iddiaları, bu gibi kıstaslarla örtüşmektedir. Şükrü Elçin’in saptamaları, bu bağlamda özetleyicidir: “Vakalar, İstanbul’da IV. Murad devrinde geçer. Kahramanların adları, İslâmlığı kabul etmiş Türklerin ötedenberi kullanageldiği adlardır”. Bunun dışında, “Yer isimleri ve mimarî eserler, İstanbul’un bildiğimiz isimleri ve eserleridir. Hikâyelerin kahramanları, çeşitli iş, sanat ve meslek edinmiş şehir-halk topluluğunun insanlarıdır” (111). Yine de, tüm Tıflî hikâyelerinin tüm bu öğeler açısından aynı özellikleri sergilediğini öne süremeyiz.

İncelememizin dünya görüşüyle ilgili bölümünde da gördüğümüz gibi, Tıflî hikâyeleri, neredeyse istisnasız olarak İstanbul’un gerçek semt ve mekân adlarından yararlanmaya büyük özen gösterir. “Hikâyet”in kahramanlarından Ahmet, “Tobhâne’de İki Kapılı nâmında bir berber dükkânı”nda çalışmaktadır (20b). “Tayyârzâde

Hikâyesi”nde Gevherli’nin sarayına ulaşmak için “Sultan Mehmed” ve “Şehzâde Başı” semtlerinden geçip “Vezneciler Kapısı” yoluyla şehirden çıkmak, sonra da “Dîvân Yolu”nu izleyip “İrgat Pazarı”nı geçerek “Pedikhâne kûşesinden” sapmak gerekmektedir (25). Hurufat yoluyla basılmış yapıtlar da, genellikle semt ve mekân adları konusunda aynı titizliği gösterir. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*’nde, Tıflî’nin bazı dostlarının “Beşiktaş’da Serendîb Yokuşu’nda” (22) yaşadığını öğreniriz. *İki Birâderler Hikâyesi*’nin Danişmend Baba’sı ise, “Tobhâne’de Sirkeci İskelesi’nde Tatar Ya’kûb Odabaşı’nın kahvesinde” (3) vakit geçirir.

Ne var ki, Tıflî hikâyelerinin en belirleyici özelliklerinden biri olan semt ve mekân adı verme alışkanlığının bir istisnası vardır. Bu, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’dir. Bu hikâyede adı verilen tek mekân, “berber Mehmed Çelebi’nin dükkânı”dır (2) ve bu ad, yukarıda karşılaştığımız “İki Kapılı” ya da “Gümüş Halkalı” gibi adların tersine gerçek tarihte yankı uyandırmayan bir addır. Semt adlarına ise *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de hiç yer verilmez. Sadece adlarla ve içlerinde geçen olaylarla doğrudan ilgili olan betimlemelerle verilmeyip, bu olaylardan bağımsız olarak da ayrıntılı biçimde betimlenen mekânlara ise Reşad Ekrem Koçu’nun hikâyelerinde rastlarız. Örneğin, “Bursalı’nın Kahvehanesi”ne adını veren mekânın, “[i]ki katlı ahşap bir yapı” olduğunu ve “[g]eniş saçaklı ve kiremit örtülü çatısıyla köşke” benzediğini öğreniriz (109). *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*’da ise, bir karakterin “Vefa’da Bozdoğan Sukemeri karşısında Horasancı Sokağı’nda bahçe içinde harem kısmı beş, selamlığı üç odalı ve iki katlı bir evde” (11) oturduğu gibi bilgiler alırız.

Tıflî hikâyeleri, geçtikleri tarih ve olayların birbirine bağlanması esnasında geçen zaman konusunda oldukça titizdir. Tüm hikâyelerin 1623-40 yılları arasına düşen tarihlerde geçtiğini görmüştük. Olayları birbirine bağlayan zaman da, oldukça ayrıntılı

biçimde izlenir. Örneğin, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde Süleyman'a üç günlük bir tatil veren patronu, gencin iki gün sonra dönmesi üzerine "aferin oğlüm ben sana üç gün ruhsat vermişken iki günceğiz ile iktifâ eylemişsin göreyim seni işte böyle olmalı deyü medh ü senâ ve nasihat"lerde bulunur (39). *İki Birâderler Hikâyesi*'nin kahramanları Hasan ve Hüseyin de, işletecekleri kayığı "mâh-be-mâh altmış pâre" (4) karşılığında kiralar. Ancak aynı mekân konusunda olduğu gibi, zaman konusunda da en ince ve ayrıntılı tutuma Reşad Ekrem Koçu'nun hikâyelerinde rastlarız. "Bursalı'nın Kahvehanesi"nde, "Yeniçeri ağasının 500 yeniçeri ve bostancıbaşının da 500 bostancıyla Galata'ya gelmesi en çok bir saat sürmüştü" (136) ve "O çarşamba-perşembe gecesini de Abdi Bey küf kokulu taş bir mahzende bir don bir gömlekle yarı çıplak geçirdi" (130) gibi bilgiler alırız. *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'da, bir adım daha ileriye gidilir. "Zerefşan'ın Cellatbaşı Kara Ali'yi oynat edinmesinin üstünden bir ay kadar geçmişti ki, 1629 haziranın on beşinci cuma günü İstanbul'da iki cinaî vaka oldu" (24) ve "Hamamcı Hurşid Ağa'nın tembihi üzerine bu hamamda 1629 yılı haziranının 22-23 cuma-cumartesi gecesi şekavet yolunda mühim bir toplantı yapıldı" (47) gibi bilgiler, Tıflî hikâyelerinde zaman ve tarih kaygısının doruk noktasını oluşturmaktadır.

Tıflî hikâyeleri, günlük hayatın kullanım nesneleriyle ilgili ayrıntılara da sıklıkla yer vermektedir. Bu bağlamda, "Tıflî Efendi Hikâyesi"nde örneğin "büyük serâyların ahur penceresi" bulunduğunu öğreniriz (83). İçki meclisleriyle ilgili ayrıntılar, birçok Tıflî hikâyesinde karşımıza çıkmaktadır. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nde, bir mecliste "çelebi etmeği meyveler şekerlemeler kestâneler kavurma sulu külbastı kama [?] kebâbı salatalar taratorlar [?] İngiliz surâhîler ile Fırınca bâdeleri" (18) gibi yemeklerin yenip " 'arûsek tanbûr 'arûsek kemân sentûr bozuk miskâl 'arûsek

an yolu [?] dâ'ireler" (18-19) gibi müzik  letlerinin alınabileceğini öğreniriz. Ancak belki de en ilginç nesne ayrıntısı, *Hikâye-i Tayyârzâde*'de karşımıza çıkan mektuptur. Hüseyin'in batakhaneden evine gönderdiği mektup, hikâye metninde "birebir" verilmektedir:

(s ret-i mektûb)

'benim cânım hazined r 'Ali aga

'tarafınıza gelen efendinin yedinde olan tahv limi ahz idüb bin 'aded

altun ed  idesin bana d 'ir hiçbir şey su' l itmeksizin' (16-17)

Hikâyeye mektup metninin—paragraf gibi dizgi özellikleri dahil olmak üzere—bir "suret"inin eklenmesinin, ancak hurufat matbaasının yayılmasıyla mümkün olan bir düşünce olduğu söylenebilir.

Tüm Tıflî hikâyelerinin en ayrıntılı biçimde tasvir edilen nesnesi ise, şüphesiz *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Han msultan*'da bulduğumuz "Zerrin Post"tur:

'Zerrin Post' yeryüzünde bir eşi olmayan bir kadın k rk yd . Sibirya  rmaklarında yaşayan ve nesli tükenmek üzere bulunan bir cins susamuru vardı ki, bu hayvanın ensesinde bir tutamcık kırk elli tel kıl, haddeden geçmiş has altın telden farksızdı, 'Zerrin Post' tam 80 988 parça küçücük posttan yapılmıştı, yani bu kısacık k rk için o miktarda susamuru avlanmış ve nesli tükenmek üzere olan o hayvandan o kadarının ele geçirilmesi için otuz yıldan fazla zaman harcanmıştı. (111-12)

Hem zaman kaygısı, hem de mekân ve nesne betimlemesi gibi biçimsel gerçekçilik kıstaslarına göre *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Han msultan*'ın, yani bir 20. yüzyıl yapıtının, Tıflî hikâyeleri arasında en gelişmiş yapıya sahip olması—bu yapı artık rahatlıkla "romansı" olarak adlandırılabilir—dikkate değer bir olgudur.

Hikâye kahramanlarının adları, Tıflî hikâyelerinin kişisel adlar konusundaki büyük gerçekçiliğini sergiler. Bunun dışında, yazma ve litografya yapıtlarda sıklıkla “Hançerli Hürmüz” ve “Sansar Mustafa” gibi lâkaplara ve “Beş Boynuz” ve “Gevherli Hanım” gibi takma adlara rastlarız. Bunlar, genelde suçlarıyla ya da bazı özellikleriyle halk arasında ün yapmış kişilere verilmekte ve bu yüzden gerçekçi yapıyı zedelememektedir. “Hikâyet” kahramanı Sansar Mustafa’nın lâkabı, “ayagı cabıklığı”yla açıklanır (37b). Asesbaşıyla Hacı Subaşı’na göre, “sansar yer yüzünde ne şekil kacarsa tamda on kat ziyâde kacar dirler” (38a). *Hançerli Hikâye-i Garibesi*’nin Hürmüz’ü ise, kendisini kandıracaklarından şüphelendiği kayıkçıların “tenini ta’me-i dehân-ı hançer” etmekten sözederken “bana ad ü sânla Hançerli Hürmüz dirler” (68) ifadesini kullanarak, lâkap takmanın eski Osmanlı kültüründe ne kadar yaygın bir uygulama olduğunu gösterir.

Adlar konusunda belki en belirgin hassasiyete 19. yüzyıl hurufat yapıtlarından *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*’nde rastlarız. Hikâyede, “biri Yâsemin biri Gümüş-endâze” (23) adında oldukları dışında haklarında hiçbir bilgi alamadığımız Bektâş’ın cariyeleri gibi yan karakterler bile adlandırılır. Ayrıca, Tıflî’nin mahlası, Deli Mehmed’in dikkatini çeker: “[B]unda Tatlu Efendi mi yoksa Zatlu Efendi varmış tonuzun adın unuttım ben de bilmem bir adı var müslümân adı gibi Ahmed Mehmed değil” (5). Hasekiler de, Tıflî’den duydukları Beş Boynuz adını garipserler: “[B]e âdem nasıl Beş Boynuz cin misin şeytân mısın yohsa görilmedik bir hayvân mısın zîrâ hayvânâtda iki boynuz olur Beş Boynuz nedir” (27).

Yazma ve litografya hikâyelerden “Hikâyet” ve “Tayyârzâde Hikâyesi”nde bazı karakterlerin fiziksel görünüşüyle ilgili oldukça ayrıntılı bilgiler alırız. Böylece, “Hikâyet”te Ahmet’in berber dükkânından “iki kolları sıgalı elinde gümüş leğen belinde

ebrişim peştemal üst baş gâyet temiz ve hüsünde Yûsuf-ı sâî” (20b) bir görünüşle çıktığını öğreniriz. Ahmet’in güzelliğini tasvir etmek için bir edebî kalıptan yararlanılsa da, üstündeki giysilerin gerçekçi ayrıntılarla betimlemesi ilginçtir. Aynı biçimde Sansar, Ahmet’i kurtarıken tanınmamak için kıyafet değiştirir: “Sansar soyunub bir tepesi delik fes üzerine bir parça astar ve otuz yerden yamalı bir ‘aba ve ayagina bir çarık giydi” (36a). Bu giysiyle karşısına çıktığı cellat, onu tanımakta güçlük çeker: “hâtırına Sansar Mustafa geldi ammâ gayri kıyâfet meyhâneci şâkirdine benzer” (36b). “Tayyârzâde Hikâyesi”nde Subha’nın betimlenişi de kayda değerdir: Subha’yı ilk gördüğümüzde, kızın giymiyle ilgili “bûlbûl dimâğı ferâce şerbetî yaşmakdan taşrada perüşânî kâhküller al yanaga dökülmüş” ve “kıрма penpe hotoz üzre elmas alınlıklar yaşmakdan hayâl gibi görünür ferâcesin kavışdırmış servi gibi hırâm ider ferâcenin eteklerinden bir karış nar çiçeği tefe başı ‘anteri taşra çıkmış” (26) gibi ayrıntılı bilgiler alırız. Yine “perüşânî kâhküller” ve “servi gibi hırâm” etmek gibi edebî kalıplarla karşılaştık da, Subha’nın renkli giysileri ve bunların bir araya geldiklerinde yarattıkları etki, son derece çarpıcı biçimde aktarılmıştır.

Diğer üç litografya yapıtta, yani “Tıflî Efendi Hikâyesi”, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve *Letâ’ifnâme*’de, bu tarz gerçekçi betimlemelerin yerini tümüyle klasik Osmanlı edebiyatının kalıpları almıştır. Böylece, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nin “çelebi”si, “çeşm-i âhûları âmân virmez müjgânları cellâda benzer yüzün gül kâhkülü sünbül dili bûlbûl cemâl-i âfîtâb” (71) gibi kalıplarla betimlenir. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde, Hürmüz ve Kamer’in bulunduğu koçudan “matla’-ı şems-i âlem-ârâ gibi bir şu’le-i pür-tâb” (32) zuhur etmektedir. *Letâ’ifnâme*’nin Yusuf’u ise, “cemâlde cemîl hüsn içinde bî-adîl şîve-i refîâr ile kebg-i hırâme nâz ü ‘işve ile serv-semiyy-i endâme kadd-i bâlâsı câna belâ kâmet-i mûntehâsı şâh-ı Tûbâ çehresi gün gibi rûşen alnı açuk ebrûları güşâde

bir şûh ü şen gözlerinde ‘alâmet-i sihr ü fiten kirpikleri tîrinin nişânesi cân ile ten  
hokka-i dehânı câm la‘l-în lebleri yâkût bir müşekkel hümâyûndır” (76-77).

19. yüzyıl hurufat yapıtlarının sadece birinde, bu tarzda uzun ve kalıpsal bir betimlemeye rastlarız. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’nin Rukiye’si şu sözlerle betimlenir: “bir nâzenîn ki on üç on dört yaşında devlet tâcı başında kudret kalemi kaşında böyle bir âfet-i cihân kaşlar yaya benzer cemâl aya benzer tîr kirpik dudagı ebrû burun çekme agız hokka dişleri incü bir karış gerdân püskürme benler memeler tâze turunc gibi göğsi endâm âyinesi topugına bir fiske urırsın üç gün üç gıce tidrer” (10). *Hikâye-i Tayyârzâde*’deki betimlemeler, “Tayyârzâde Hikâyesi”yle neredeyse birebir aynıdır. Diğer iki 19. yüzyıl hurufat yapıtında ise sadece son derece kısa ve öz betimlemelerle karşılaşırız. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*’nin Bektaş’ı, “mâh gibi odaya bir şey tulû‘ eyledi” sözleriyle takdim edilse de, çok sade biçimde, “zer-i zîvere müstagırık tahmînen otuz yaşında kadar bir nâzenîn” (17) olarak betimlenir. *İki Birâderler Hikâyesi*’nin adsız kızı ise, sadece “gâyetle hüsnâ on üç on dört yaşında bir kız”dır (6).

20. yüzyıl yapıtlarındaki betimlemelerde edebî kalıpların gittikçe azalmakta, giysi betimlemesinin ise yine önem kazanmakta olduğu göze çarpar. Örneğin, 1923-24’te yayımlanan *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*’nde Sahba, “âhû gözli, kemân kaşlı, uzun kirpikli, elmaslara müstagırık, penbe hotoslu perî-peyker” olarak betimlenir (20). 1924-25’te yayımlanan *Hançerli Hanım*’ın Hürmüz’ü, “sırmalı elbise giymiş ve elmaslara müstagırık”, “gâyet güzel, sehâr bir kadın”dır (25). 1937 yılının *Hançerli Hanım Hikâyesi*’nde ise Hürmüz, “[g]öğsünde inci gerdanlık, başında elmas taç, elinde altın bilezikler olan ve sırmalı bir elbise giyen”, “çok güzel ve cazip bir kadın”dır (39). Ayrıca, bu hikâyelerin ikisinde iki kişinin güzelliği ve bir kişinin

giysileri ve güzelliği arasında kontrast yaratılır. *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*'nde, "Sahbâ Kalfa'nın misli bulunmaz hüsn ü cemâline ragmen" Gevherli'nin "pek çirkin" olduğundan sözedilir (23). *Hançerli Hanım Hikâyesi*'nde ise Süleyman, Kamer'in "güzelliği ve zerafeti"ni, kızın "sade giyinişine rağmen" farkeder (39). Dış görünüş betimlemesinde en ileri giden Tıflî hikâyesi, birçok biçimsel gerçekçilik ögesinde olduğu gibi, yine *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'dır. Hikâye karakterlerinden Zerefşan'ın betimlenmesi, hikâyenin bu konudaki özeninin iyi bir örneğini verir: "Yüzüne allık, aklık sürmemişti, narçiçeği dudakları boyalı değildi, fakat kirpiklerine kuyruklu sürme, kaşlarına da rastık çekmişti ve sağ yanağına iki tane laden ben kondurmuştu, elleri de kınalıydı" (22).

Dış görünüş betimlemeleri açısından hikâyeleri gruplandırarak olursak, yazma ve litografya yapıtların, istisnasız olarak edebî kalıplardan yararlanmakla birlikte, bir yanda genel itibarıyla gerçekçi, diğer yanda ise tümüyle kalıpsal ve mecazî betimlemeyi tercih eden iki gruba ayrılabilir. 19. yüzyıl hurufat yapıtlarında hem kalıpsal öğelerin, hem de genel olarak dış görünüş betimlemelerinin gittikçe azalmakta olduğunu görüyoruz. 20. yüzyıl yapıtlarında ise görünüş ve giysi betimlemesinde bir artış ve yeni bir biçimsel gerçekçilik kaygısı gözlenmektedir.

Gündelik kullanım nesneleri, kişi adları ve dış görünüş ayrıntıları gibi öğelerin karşımıza en çok çıktığı Tıflî hikâyesi, tartışmasız olarak litografya "*Tayyârzâde Hikâyesi*"dir. Hikâyede sıklıkla uzun listeler biçiminde verilen bu öğelerin sayısı, ürettikleri gerçeklik etkisini tehlikeye atacak kadar çoktur. Listelerin bir kısmı, nesne listeleridir. Örneğin, Hüseyin'in Tayyârzâde'ye konağında döşediği odada "çûka makat çatma yasdık hümâyûn pençere perdesi 'arûsek tahtalar ser [?] kapu perdesi kehribârlı çubuklar 'âteme [?] nizâmı yerinde hattâ kuş tüyi şilte dökme yorgan dülbend çarşaf yüz

yasdığı” (8-9) gibi öğelerin bulunduğunu öğreniriz. Gevherli’nin sofrasında, “tırakunya kalkan mercan kefal levrek palamud papaz yahnileri uskumrı tolması kılıc kebâbı suklun kebâbı kuzı kebabı tavık yahnisi medîne bilavı” gibi yemeklerin ve “Firenk şarâbı Girid şarâbı Kıbrıs şarâbı kumandaryası Bâşâ Limân şarâbı İngilüz şarâbı Şeyhü Kûyî şarâbı Edirne Bapas Tiras şarâbı” gibi içkilerin bulunduğunu öğreniriz (38).

Nesne listelerinin dışında hikâye karakterlerinin fiziksel özellikleriyle ilgili listelere de rastlarız. Örneğin Gevherli, “kazgan kuyrığı kaş rastıklı çelenkler yüziği sürmeli gözli mor patlıcan çekme burun su didârı şokma çehre maymun göti kırmızı yanaklar katır tırnağı agız sığır yüreği tudaklar etim etim et benleri büskirim kürbik betet koca gerdân sığır işkenbesi memeler turşu zülfler” (35) gibi özelliklere sahiptir. Son bir liste türü ise, Gevherli’nin hizmetkârları bağlamında karşılaştığımız ad listelerinden oluşmaktadır. Hizmetkârlar, peşpeşe verilen yirmişer addan oluşan listelerde sayılmakta ve bu listeler, haremağaları arasında “Sünbül Aga” ve “Fülful Aga” (29), cariyeler arsında ise “Çukadar Yumruğı”, “Turb Salatısı”, “Zeyrek Yokuşı” ve “Felek Tabancası” (31) gibi ilginç numuneler barındırmaktadır.

Bu listeler, hikâyenin hurufat versiyonlarında azalıp sonunda tümüyle yokolurlar. 19. yüzyıl hurufat yapıtlarından *Hikâye-i Tayyârzâde*’de, çoğu listenin litografya yapıtla aynı olmasına karşın yiyecek ve içecek listelerinde azalmalar görürüz. 20. yüzyıl yapıtlarından *Tayyârzâde* ve *Bin Bir Direk Batakhânesi*’nde ise artık listelere rastlamayız. Ad listeleri tümüyle kaybolmuş, nesne listeleri ise yerlerini cümle biçiminde betimleme pasajlarına bırakmıştır: “Bu otanın gerek dîvârları ve gerek tavanı altun yaldızlı ve parlak renklerle menfûş olub orta yerde yiğirmi beş mumlı bir âvîze asılı idi. Karşu karşuya iki cesîm endâm âyinesi konılmışdı. Pencerele al çûha perdeler asılmış, aynı renkten çûha minder ve yasdıklarla tefrîş idilmişdi” (22). Hikâyenin en

yeni versiyonu olan *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*’ın anlatıcısı ise, eski versiyonların abartılı listelerini üstü kapalı biçimde eleştiren bir ifadeye yer verir: “Eğer burada Fazlıpaşa Sarayı’nın iç güzellik ve ihtişamını da anlatmak lazım ise, asla inanılmayacak şeyler yazmak gerekir. Onun içindir ki dekoru, bu satırları okuyanın muhayyilesine bırakmak daha doğru olur” (179). Bu olgu, hikâyenin yazarı Reşad Ekrem Koçu’nun, yeniden değerlendirdiği geleneksel malzemeye eleştirel bir mesafeyle yaklaştığının iyi bir göstergesidir.

Listeler, “Tayyârzâde Hikâyesi”ne bir yandan gerçekçi, bir yandan da masalsı bir hava katmaktadır. Listelerin gerçekçi yönü, hikâyeye kattıkları ayrıntı zenginliğinden kaynaklanmaktadır: Örneğin, Hüseyin’in Tayyârzâde’ye döşettiği oda, içindekilerin listelenmesiyle herhangi bir oda olmaktan çıkar ve okurun gözünde canlanır. Ancak tek tek ele alındıklarında gerçeklik etkisi yaratan bu ayrıntıların masalsı bir boyuta kayması, olasılığın sınırlarını zorlayacak kadar fazla sayıda verilmiş olmalarındandır. Gevherli’nin meclisindeki tüm şarap çeşitleri teker teker gerçek olabilir, ancak gerçek bir kişi, bunların hepsini aynı mecliste bulundurmayacaktır. Listeleriyle “Tayyârzâde Hikâyesi”, gerçekçilik olgusunun en az olağan ayrıntıların verilmesiyle olduğu kadar bunların olası bir biçimde verilmesiyle de ilgisi olduğunu göstermektedir.

Hikâye karakterlerinin davranış tarzlarına gösterilen ilgi, hikâyeden hikâyeye değişmektedir. Davranış tarzlarıyla ilgili bilgiler, yazma ve litografya hikâyelerde genellikle sadece insan gruplarının ortak hareketleri bağlamında verilir. Bunların iyi bir örneği, bir kez daha meclistir. “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde, böyle meclislerde “biraz musâhabetden sonra ta’âmdır döşenüb sükkerî şerbetler”, “mümessek kahveler ve ‘anberli dühânlar keyvân oğlu işi çubuklardan lâ-nazîr oğlu lülelerden dühânlar” (8-9) içildiğini, sıklıkla “bir fasıl Şehnâme’den” okunduğunu ve gerekirse “fî-l-cümle yârân

namâzı edâ eyledikten sonra tekrâr kahveler dühânlar”ın tazelendiğini öğreniriz (9). Meclisin sonunda ise konuklar, “gulâmlarına işâret idüb fenârları hâzır” (11) ettirip evlerine dönerler.

Tek bir kişinin rutin davranış biçimleriyle ilgili ayrıntılara ilk kez 19. yüzyıl hurufat yapıtlarından *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş’ın Hikâyesi*’nde rastlarız. Tıflî’nin günlük rutini, burada hiçbir diğer Tıflî hikâyesinde rastlamadığımız bir ayrıntı zenginliğiyle gözler önüne serilir. Kitapçı dükkânı “bedestân kapusunda” olan Tıflî’nin “sermâyesi ganîce ve dolâbı içinde ol vakitde beş altı kîselik kitâb-ı nefîsesi” vardır (2). Tıflî, çalışma gününü ikiye böler: “[G]ündüzi öyleye değin dükkânda alış viriş eyliyüb öyleden sonra erkân-ı zürefâ ile Mahmûd Paşa Çarşusu’nda meşhûr Kahveci Rahîkîzâde Çelebi’nin dükkânında eğlenür idi”. Tıflî’nin, kahveci dükkânında da takip ettiği kendine özgü alışkanlıkları vardır: “Tıflî Efendi’nin mahsûs oturacak yeri var ânın yerine bir kimse oturamaz ve fîncânından bir kimse kahve içemez su bardağına varınca kendüye mahsûsdir” (3).

20. yüzyıl yapıtlarından *Hançerli Hanım Hikâyesi*’nde ise artık tek bir kişinin rutin davranışlarının da ötesinde, anlık küçük hareketlerine bile önem verilmektedir. Süleyman’ın babası, ölüm döşeğinde oğluna öğüt vermekle meşguldür: “Halil efendi burada biraz durdu. Sonra aklına bir şey gelmiş gibi elile oğlunun başını okşıyarak şu beyitleri okudu” (10). Süleyman, mezar başında dövünen bir dalkavuşu “sırtını okşıyarak” (16) teselli eder. Süleyman’la koçudaki Hürmüz’ün işaretlerle iletişimi de son derece ayrıntılıdır: “Hanım, elini dudaklarına götürüp bir buse yolladı, Süleyman da buna karşılık verince hanım gülümsedi” (40). Dolayısıyla, yazma ve litografya yapıtlarda toplu ve rutin davranış tarzlarına odaklanan ilginin 19. yüzyıl hurufat

basmalarında kişisel ve rutin davranışlara, 20. yüzyılda da kişisel ve anlık hareketlere doğru genişlediğini öne sürebiliriz.

Gerçeklik etkisine katkıda bulunan farklı öğelerin Tıflı hikâyelerinde oldukça yaygın olmakla birlikte hikâyeden hikâyeye, ya da daha doğrusu aşamadan aşamaya, kayda değer farklılıklar gösterdiği ortadadır. Yazma ve litografya hikâyelerde gerçeklik etkisi, gerçeğe yakın bir zaman anlayışı, gerçek semt ve mekân adları, gündelik hayat nesneleri, olağan kişi adları, toplu etkinliklerin betimlenmesi ve kısmen gerçekçi dış görünüş betimlemeleri aracılığıyla ilerlemektedir. Buna karşılık, bu aşamadaki tüm hikâyelerin dış görünüş betimlemelerinde bazen az sayıda, bazen de başat olarak edebî kalıplardan yararlandığı göze çarpmaktadır. Ayrıca, yapıtlardan birinde, tüketim eşyaları, kişi adları ve dış görünüş betimlemeleri, gerçeklik etkisinin sınırlarını zorlayıp masalsılığa kayacak kadar çok sayıda ve karikatürize biçimde karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyıl hurufat yapıtlarından birinde, semt ve mekân adları üzerinden gelişen gerçeklik etkisinin yittiğini görürüz. Buna karşılık, dış görünüş betimlemelerinde kalıpsal ifadelerden, hatta betimlemenin kendisinden uzaklaşmaya yönelik bir eğilim göze çarpar. Ayrıca, metinde “birebir” verilmiş bir mektup, kişi adları hakkında olası adları sıradışı adlardan ayırdedecek kadar gelişmiş bir bilinç ve olay örgüsünden bağımsız olarak bir kişinin günlük rutininin irdelenmesi gibi öğeler, bu aşamanın hikâyelerinde gerçeklik etkisi bağlamında bir bilinçlenme yaşandığını göstermektedir. Bu bilinçlenme, 20. yüzyıl yapıtlarında daha da üst bir seviyeye ulaşır ve bazı yeni öğelerle desteklenir. Listelerin kayboluşu, gerçekçi dış görünüş betimlemelerine yönelinmesi ve kişilerin anlık hareket ayrıntıları üzerinde durulması, bu dönemde yaşanan yenilikler arasındadır.

Bazı Tıflî hikâyelerini gerçekçi bir yapıdan uzaklaştıran bir eğilim, farklı edebî geleneklerde klişeleşmiş roller oynayan ve bu edebî klişeleşme yüzünden gerçekdışılığı ortada olan bazı öğelerin kullanımınıdır. Bu öğelerden ilki, Reşad Ekrem Koçu tarafından “ayyaşların piri” (*Tarihimizde Garip Vakalar* 61) olarak adlandırılan ve bilinen bir meddah ve karagöz tipi olan Bekrî Mustafa’nın *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde küçük bir rolde karşımıza çıkmasıdır. Anlatıcı, “râvînin rivâyetine göre Bekrî Mustafa didikleri şîr-i Rüstem-mu‘âdil”in, Süleyman’ın Tıflî tarafından denizden çıkarıldığı gecede Tıflî’nin kayıkcılığını yaptığını belirtir (90). Bekrî Mustafa’nın ancak “râvînin rivâyetine göre”, yani anlatıcı dışındaki bir kaynağa atfedilerek hikâyeye girmesi, inanması zor gelebilecek bu öğeyi geleneğe yaslanan bir kalıpla meşru kılmaya yönelik çarpıcı bir girişimdir. Bekrî Mustafa, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin 20. yüzyıl versiyonlarından hiçbirine girmeyi başaramamıştır.

*Hikâye-i Cevrî Çelebi*, masallardan ve halk hikâyelerinden tanıdığımız birçok öge barındırır. Abdi ve Rukiye, birçok halk hikâyesi kahramanı gibi birbirlerine resimden âşık olurlar (4, 12). Cevrî, Abdi’nin evini kırk gün boyunca gözetler (2) ve hem Cevrî hem de Abdi, aşk acısıyla kırk gün yataklara düşerler (6). Mahmut’un evinin önünde, “bir dudagı yerde ve bir dudagı gökde gözleri pencereden nişâne viriyor dişeri kazmaya benzer başı kazgan gibi parmakları odun gibi” olarak betimlenen iki “Arab” nöbet tutmaktadır (9). Masal ve halk hikâyesi öğelerine elbette başka Tıflî hikâyelerinde de rastlamaktayız. Ne var ki, diğer hikâyelerdeki öğeler, buradakiler kadar kalıpsal değildir; hikâyenin tümüyle daha organik bir biçimde bütünleşir ve buradakiler kadar göze batmaz. Dolayısıyla bu öğelerin, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*’de bilinçli olarak ve belli edebî geleneklerin yarattığı atmosferden ve çağrışımlardan yararlanmak için özellikle hikâyeye sokulduğunu öne sürmek olanaklı görünmektedir.

*Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nde ise meddahlık sanatının bilinen bir tipi olan Deli Mehmet'le karşılaşırız. Kaba köylü tipinin kibar şehirli tipiyle karşılaşması, meddah anlatılarının en sık başvuru klišeleri arasındadır ve Deli Mehmet tipi, Nicholas N. Martinovitch tarafından "The Quest of the Bride; or the Faithful Servant" (93-96) adıyla verilen meddah anlatısında da, Tıflî'yle aynı hikâyede belirmektedir. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'ndeki Deli Mehmet de, hoyratlığıyla kibar Tıflî'yi çileden çıkarır: "Tıflî Efendi'nin elinden mercânlı çibugını alub bir nefes çekeyim deyü fos fos çekdikce nev-res işi yaldızlı lüle çatır çatır ötmeğe başladı çün Tıflî derûnından hây eşek Türk dir idi Deli Mehmed agzından çibugı çıkarub yine Tıflî'nin agzına virdi" (5-6). Mehmet, Tıflî dışındaki tüm karakterleri kahkahalara boğar (6).

Deli Mehmet, *Letâ'ifnâme*'nin alt hikâyelerinden birinde ve "Tayyârzâde Hikâyesi"nde de karşımıza çıkar. Ancak bu karakter, *Letâ'ifnâme*'nin alt hikâyesinde baştan sona olayların merkezinde, "Tayyârzâde Hikâyesi"nde ise, *Hikâye-i Tayyârzâde*'de adı "Veli Mahmud"a değiştirilecek kadar önemsiz bir roldedir. Ne var ki Mehmet, iki hikâyede de organik bir rol oynar: İlk hikâyede baş karakter, ikinci hikâyede ise Hüseyin'le Tayyârzâde'nin arasını bozan öğedir. Buna karşın *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nde Mehmet, hikâyenin gerisinden oldukça bağımsız bir gülmece epizodu için kullanılır. Rolü, karşımıza çıktığı diğer iki hikâyedeki gibi olay örgüsüne entegre edilmiş değildir. Bu ise yazarın, halk hikâyesi klišelerinden yararlanan *Hikâye-i Cevrî Çelebi* yazarı gibi, bu edebî geleneği bilinçli bir biçimde hikâyesine soktuğunu göstermektedir.

Gördüğümüz gibi, belli bir edebî geleneğe ait olan ve dolayısıyla modern kurmaca türlerinin konvansiyonlarına göre gerçekdışı sayılan öğeler, bir litografya

yapıtında ve iki 19. yüzyıl hurufat yapıtında karşımıza çıkmaktadır. Ancak litografya yapıtında karşımıza çıkan öğenin bir uyarı ve açıklamayla verilmesi ve aynı hikâyenin 20. yüzyıl versiyonlarından eksik olması kayda değerdir. Buna karşılık, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarında kullanılan gerçekdışı öğeler bağlamında, bunların yapıtın gerçekçi yapısını zedeleyeceğiyle ilgili bir kaygıyı belli eden herhangi bir açıklamaya rastlamayız. Yine de, bu öğelerin, belli edebî kalıpların yarattığı etkiden yararlanmak için hikâyelere bilinçli olarak sokulmuş olduğu, hikâyelerin gerisiyle organik bir bağ içinde olmamalarından anlaşılmaktadır. Dolayısıyla burada, sadece 19. yüzyıl hurufat yapıtlarına özgü olan ve yapıtın gerçekçiliğine yönelik belli bir kayıtsızlığı gözler önüne seren bir eğilimle karşı karşıya olduğumuz açıktır.

Tüm Tıflî hikâyeleri, Sultan IV. Murat devrinin İstanbul’unda geçtiklerini öne sürmeleri açısından belli bir tarihsel gerçeklik iddiası, yani bir “gerçekten yaşanmışlık” savı barındırmaktadır. Sultan Murat ve Tıflî gibi tarihsel kişiliklerin hikâyelere karışması, bu savı desteklemek için kullanılan bir öğedir. Ancak bazı Tıflî hikâyeleri, tarihsel gerçeklik iddialarında bundan da ileri gider. Bunların arasında en dikkate değer olanlardan biri, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nde karşılaştığımız savdır. Bu sava göre, hikâye kahramanlarından Süleyman gerçekten yaşamıştır ve hikâyede verilen bilgiler, bu kişinin biyografisinden alınmıştır. Hikâyeye bir çeşit sonsöz olarak eklenmiş bu savı burada tümüyle vermekte yarar görüyoruz:

merkûm Süleyman Beğ ba’zı evrâk-pâre arasında yazılmış gördüğimize nazaran o avânda ta’allüm ü ta’lîm ile meşgûl şî’r ü inşâda mâhir bir zât-ı ‘ulüvv-ül-kadr olub elli yaşına kadar mu’ammer ve defîn-i hâk-ı mu’attar olmuşlardır ki mukaddimesiyle bir [?] tafsîl-i müşâhede ve kırâ’at itdiğimiz varak-pârelerin yazdıklarına göre ‘Ârif mahlasını tahallüs

iderek Süleyman Beğ'in [?] inşâd eylediği eş'ârî hâvî bir nefis  
dîvânçesiyle münşe'âtını şâmil mecmû'a-yı mürettebeleri vardır ve  
görenlerden hayli kimseden işidilmiştir ve bu sibâk üzre terceme-i hâli  
görülmüştür (111)

Selim Nüzhet (Gerçek), *Türk Temaşası* adlı yapıtında bu bölümün “hikâyeyi yüksek bir şahsiyete atfederek hakkında alâkayı tezyit etmek gayesile de yazılmış” (25) olabileceğini öne sürmüştür. Ancak burada asıl önemli öge, ilgi çekme amacı değil, ilgi çekme yöntemidir. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nin bu sonsözünde, sadece belli bir tarihsel dönemin bilinçli-bilinçsiz yansıtılmış olmasından doğan dolaylı bir gerçekçilikle değil, romanlarda sıkça rastlandığı gibi, yazarın belgelere dayanma savını devreye sokarak doğrudan planlamış olduğu bilinçli bir tarihsel gerçeklik iddiasıyla karşı karşıyayız.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi* dışındaki üç litografya yapıtta da, bu kadar çarpıcı olmamakla birlikte yine de tarihsel gerçeklik iddiasını destekleyen ifadelere rastlarız. “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde Sultan Murat ve Tıflî dışında üçüncü bir tarihsel kişiliğe daha, Kara Mustafa'ya rastlarız. *Letâ'ifnâme*'nin sonunda, Rabia'nın yalısı yıkılmıştır ve “öyle rivâyet iderler ki şimdi ol yalı olan mahal kayıkhânedir dirler” (153). “Tayyârzâde Hikâyesi”nin sonunda ise, hikâye kahramanının maceradan sonraki yaşamıyla ilgili oldukça gerçekçi ayrıntılar verilir: “[B]irkaç sene mürûr eyleyüb Tayyârzâde üç tûğ ile Kütahya'ya mansıbına bekâm olub pâdişâh ile ‘ömürleri safâ-yı hâtır ile geçirüb katî çok kazâlarda devlet-i ‘aliyyenin ümmet-i Muhammed’in hidmetinde bulundu deyü nakl iderler” (67). Tüm litografya hikâyelerdeki tarihsel gerçeklik iddiasının, hikâyeleri naklettiği varsayılan kişilere ya da yazmalara, yani geleneksel otoritelere dayandırılıyor olması ilginçtir.

19. yüzyıl hurufat yapıtlarından birinde de, açık bir tarihsel gerçeklik iddiasına rastlarız. Bu, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'dir. Gerçekten yaşadığını bildiğimiz “Nef'î” adlı divan şairi, tüm hikâye Tıflî tarafından padişaha anlatılırken oradadır ve hikâyeden öğrendiğimize göre “bu hikâyeyi Tıflî'nin huzûrunda nakl iderken kendüsünün agzından böylece yazdık deyü rivâyet” etmiştir (29). Buna karşın, Kara Mustafa bu hikâyede karşımıza çıkmaz. Bu aşamanın diğer üç hikâyesinde ise, sadece tarihsel gerçeklik iddiasını pekiştiren ifadelerle rastlamamakla kalmayıp, tersine, bu iddiayı zayıflatan bazı öğelerle karşılaşırız. Örneğin, hurufat *Hikâye-i Tayyârzâde*'de, litografya “Tayyârzâde Hikâyesi”nin sonunda Tayyârzâde'nin geleceğiyle ilgili verilen bölüme yer verilmemiştir. *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, Sultan Murat'ın vazgeçilmez musahibi Tıflî'ye yer vermez. *İki Birâderler Hikâyesi*'nde ise, Tıflî'ye yer verilse de, bu kez Sultan Murat'ın kendisi adıyla anılmaz ve sadece “padişah” olarak geçer.

20. yüzyıl yapıtlarında, tarihsel gerçeklik iddiası açısından çelişkili gelişmelerle karşılaşırız. Bir yandan, *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi* ve *1001 Direk Batakhânesi* adlı yapıtlardan Tıflî'nin, tüm 20. yüzyıl *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* versiyonlarından ise hikâyenin tarihsel gerçekliğiyle ilgili sonsözün kayboluşuna tanık oluruz. Diğer yandan ise, *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*'nde, Gevherli'nin “bugün Fazlî Paşa Caddesi denilen ve o zamân Fazlî Paşa'nın cesîm konagı bulunan mahal”de (19) oturduğunu öğreniriz. *Hançerli Hanım*'da ise, Hürmüz'ün yalısının “Bogaz İçi'nde .. yalı” (26) olarak adsız bırakılmak yoluyla tarihte varolmuş ama adı bazı nedenlerden dolayı verilmeyen bir mekân gibi sunulması söz konusudur.

Litografya hikâyelerde karşımıza çıkan tarihsel gerçeklik iddiasının geleneksel otoritelere dayandığını görmüştük. Bu iddianın yerini, Reşad Ekrem Koçu'nun yapıtlarında, farklı kaynaklardan bilgiler toplayıp sentezleyen modern bir tarihçi edası

almıştır. “Bursalı’nın Kahvehanesi”nde, Abdi’nin babası Yusuf Çavuş’un, “Fatih Sultan Mehmed devrinin ünlü şairi Velîyüddin oğlu Ahmed Paşa’nın torunlarından” (113) olduğu bilgisine rastlarız. Hikâyenin baş karakteri Cevrî, “devrin ünlü şairlerinden ve hattatlarından Mevlevî dervişi İbrahim Cevrî Çelebi”dir (114). Abdi ve Cevrî’nin uykusuz bir gecede yazdıkları bir şiiri ise, “yine o asrın adamı meşhur bir Halvetî şeyhi ve bestekâr Ümmî Sinanzade Hasan Efendi bazı yerlerini değiştirerek ve iki kıta daha ilave ederek neva makamında bestelemiştir” (122).

“Bursalı’nın Kahvehanesi”nde bulduğumuz tarihsel gerçeklik iddiası, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanmsultan*’dakinin yanında yine de sönük kalmaktadır. Hikâyenin bu açıdan özellikle çarpıcı olan iki pasajını ayrıntılı biçimde vermekte yarar görüyoruz:

Tayyazade Mehmed’in Jean-Baptiste Robert de Gaillac [...] adında bir Fransız ressamı tarafından yapılmış bir resmi vardır; *Tiarziadé, jeune homme Constantinopolitain* (Tayyazade, İstanbullu delikanlı) diye takdim edilerek 1680’de Paris’te adı tespit edilemeyen bir matbaada şimşir üzerine hakkedilmiş gravür olarak basılmıştır. Resmin karşısına da Tayyazade’yi tasvir yolunda Eski Yunan’ın büyük şairlerinden Anakreon’un bir şiirinden birkaç mısranın Fransızca tercümesi konmuştur. (60)

Yazar, bu tür tarihsel bilgileri, birçok gerçekçi romanda da bulduğumuz modern tarihçi yaklaşımıyla metnine katmaktadır. Koçu’nun anlatımında ikinci bir pasaj, aynı derecede dikkate değerdir:

[Tayyârzâde'nin] Karacaahmet Mezarlığı'ndaki kabir taşı son zamanlara kadar duruyordu; yeni İstanbul-Ankara karayolu açılırken kaldırıldı, kayboldu. 1943'te tespit edilmiş kitabesi şudur:

'Hüvelbaki. Sultan Murad Hanı Rabi asrında şehri İstanbul'da hüsni cemal, hüsni hulk ile ve Gümrükçü Hüseyin Efendi Çubuktarı denmekle benam olup eyyamı civanîsinde fevt olan Nedimi Şehriyarî Tayyarzade Mehmed Ağa ruhu için el-Fatiha, sene 1040 (1630)'. (221)

*Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan'*ın, tüm Tıflî hikâyeleri arasında en güçlü tarihsel gerçeklik iddiasında bulunduğunu söylemek yerinde olacaktır; ancak bu iddia, artık sorgulanmayan geleneksel otoritelere değil, malzemesine mesafeli biçimde yaklaşan bir araştırmacı-yazarın belgelerle desteklendiği öne sürülen söylemine dayanmaktadır.

Gördüğümüz gibi, tarihsel gerçeklik iddiasının en tutarlı biçimde savunulduğu aşama, bu iddiayı geleneksel otoritelere dayandıran litografya Tıflî hikâyelerinden oluşmaktadır. Bütün litografya hikâyeleri, bu iddiayı destekleyen veriler barındırmaktadır. Buna karşılık, 19. yüzyılda hurufat yoluyla verilmiş dört yapıttan üçü, tarihsel gerçeklik iddiasını zayıflatan öğelere yer vermektedir. 20. yüzyıl yapıtları ise, geleneksel otoritelere dayanan tarihsel gerçeklik iddiasından neredeyse tümüyle arınmış ve bunun yerine, iki hikâyede, modern bir tarihçi yaklaşımını geçirmiştir.

Tıflî hikâyelerini, neden-sonuç ilişkileri, gerçeklik etkisine katkıda bulunan öğeler, gerçekdışı öğelerin bilinçli kullanımı ve tarihsel gerçeklik iddiası sorunsalları bağlamında ele almış bulunuyoruz. Hikâyelerin bu dört ana sorunsal açısından yaşadığı değişimleri, geleneksel bir tarihsel gerçeklik iddiasından modern (romansı) bir edebî gerçekçiliğe doğru bir gelişme olarak özetlemek mümkündür. Yazma ve litografya

hikâyeler, mucizevî neden-sonuç ilişkilerine ve rastlantılara verilen önemli yer, dış görünüş betimlemelerinde yararlanılan edebî kalıplar ve bir hikâyede abartılı ve karikatüre yakın bir biçimde kullanılan nesne, ad ve fiziksel özellik listeleri açısından, bazı biçimsel gerçekçilik kıstaslarına hurufat hikâyelerine göre daha uzaktır. Buna karşılık, bu hikâyeler, genel olarak gerçekçi semt, mekân ve kişi adlarından, gündelik hayata ait nesnelerden ve ayrıntılı betimlenen toplu etkinliklerden yararlanmaktadır. Bu gerçekçi öğelerin tümü, hikâyelerin “gerçekten yaşanmış” olduğu savını desteklemektedir ve dolayısıyla tarihsel gerçeklik iddiasını güçlendirici öğeler olarak anlaşılabilir.

19. yüzyıl hurufat basmalarında mucizeler ve inanılması güç rastlantılar büyük ölçüde ortadan kalkmış, kalıplara dayanan dış görünüş betimlemeleri azalmış, nesnelere, adlara ve bireylerin davranışlarına gösterilen ayrıntılı ilgi ise yoğunlaşmıştır. Buna karşılık, bir hikâyede semt ve mekân adları yoluyla yaratılan gerçeklik etkisinin yitimine, iki hikâyede gerçekdışı öğelerin bilinçli kullanımına, üç hikâyede ise tarihsel gerçeklik iddiasının azalmasına tanık oluruz. Tarihsel gerçeklik iddiasının 19. yüzyıl hurufat yapıtlarında yitmesi ve yapıtlara yer yer başka edebî geleneklerden devralınan gerçekdışı öğelerin girmesi, bu hikâyelerin, yazarları tarafından gerçek birer olay değil, “sadece” birer edebî yapıt olarak anlaşılmaya ve / ya da kaleme alınmaya başladığına işaret eden öğelerdir.

20. yüzyıl yapıtlarına geldiğimizde ise, farklı edebî geleneklerden gerçekdışı öğelerin kullanımına yer verilmediğini, masalsi listelerin ortadan kalktığını, gerçeklik etkisine katkıda bulunan tüm öğelerden—özellikle Reşad Ekrem Koçu’nun yapıtlarında, bunların “romansı” olarak tanımlanmasını haklı çıkaracak ölçüde—yararlanıldığını ve neden-sonuç ilişkisinin artan bir oranda makul kişisel motivasyonlarla açıklandığını

görürüz. Geleneksel otoritelere dayandırılan tarihsel gerçeklik iddiası, hikâyelerden neredeyse tümüyle yokolmuştur ve iki hikâyede yerini, yeni bir “bilimsel” yaklaşıma bırakmıştır. Bu dönemin tüm hikâyelerindeki başat özellik, Ian Watt’ın saydığı biçimsel gerçekçilik öğelerinden yararlanan salt bir edebî gerçekçiliktir. Bu gerçekçilik, artık birinci aşama yapıtlarındaki gibi hikâyelerin “gerçekten yaşanmış”lığını destekleyen bir araç olarak değil, kendi içinde bir amaç olarak uygulanmaktadır.

## B. Güncellik

Walter J. Ong, “sözlü geleneklerin geçmişe ilişkin boş bir meraktan ziyade, toplumun güncel kültür değerlerini yansıttığını” vurgular (65). Ian Watt’ta ise, Ong’un sözlü gelenekle ilişkilendirdiği bu olgu, “gerçekliğin zamandışı tümellerden oluştuğuna inanan klasik dünya görüşüyle” ilgili olarak karşımıza çıkar. “Klasik” dönem yazarları için geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek birdir ve tümü, şimdiki zamanı yansıtır: “Örneğin Shakespeare için geçmiş tarihin anlamı modern anlamından çok farklıdır. Truva ve Roma, Plantagenetler ve Tudorlar, hiçbiri şimdiden, hatta birbirlerinden çok farklı olacak kadar uzak değildir bize” (34). Bu bütüncül zaman anlayışından geçmişi ve bugünü kesin olarak birbirinden ayıran anlayışa geçiş, bu iki araştırmacıya göre yazılı kültürün ve romanın, yani birbiriyle içiçe iki olgunun gelişmesiyle yaşanır.

Georg Lukács’ın, İngilizceye *The Historical Novel* (Tarihsel Roman) adıyla çevrilen yapıtında bu olguya karşı sergilediği yaklaşım dikkate değerdir. Lukács’a göre, sadece “hayata dair belli gerçeklerin belli bir sanatsal yansımasını” (170) bulduğumuz, yani tam da Ong’a göre “toplumun güncel kültür değerleri”nin bir yansımasını gördüğümüz yapıtlar, bir edebî tür olarak değerlendirilmelerini haklı çıkaracak değeri taşımaktadır. Buna karşılık, “tarihsel romanın bağımsız bir tür olması sorunsalı, sadece

herhangi bir nedenden dolayı şimdiki zamanın doğru bir algılanışıyla düzgün ve yeterli bağlantı eksik olduğunda” (169-70), yani geçmişle bugün arasındaki bağ koptuğunda gündeme gelir. Lukács’a göre, edebiyatın tarihe doğru yaklaşımı, “güncel toplumun sorunlarının gerçek bir anlaşılmasının ancak toplumun ilk tarihinin ve biçimlendirici tarihinin anlaşılması yoluyla gelişebileceği” varsayımından yola çıkmalıdır (231). Buna karşılık, “modern yazarlar” için geçmişi ilginç kılan öge, bugünle ilişkisi değil, tam da bu ilişkinin kurulmasını engelleyebilecek “yabancılığı” (231), yani Ong’un deyimiyle “geçmişe ilişkin boş bir merak”tır.

Tıflî hikâyelerinin yansıttıkları topluma yaklaşımları, bu toplumun güncel değerleriyle içiçe olan bir yaklaşımdan geçmişte kalmış toplumsal değerlere yöneltilen mesafeli bir ilgiye doğru ilerlemiştir. Elimizdeki en eski Tıflî hikâyesi olan “Hikâyet”te anlatıcının, anlattığı toplumla tümüyle içiçe olduğu açıktır. Sansar’la Ahmet’i Mısır’a götüren kalyon, bir “tulunba” tarafından denizin dibine çekilme tehlikesi atlatır. Kalyon “tulunba”yla karşılaştığında anlatıcı, “ammâ bu tulunba mâlûm neûzü-b-illah hemân cenâb-ı Rabb-ül-‘âlemîn deryâda gezen ümmet-i Muhammed’i şerr-i şûrundan emîn idüb selâmetler ihsân eyleye âmîn” (41b) sözleriyle, hikâyede anlatılan olaylarla toplumun gerçek hayatta yüzleştiği olaylar arasında birebir ilişki kurar.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, yazarının yaşam öyküsü hakkında bazı bilgilere sahip olduğumuz tek Tıflî hikâyesidir. Hikâyenin yazarı Ali Âlî’den haberdar oluşumuzu tümüyle, İbn-ül-emin Mahmud Kemâl İnal’ın hem Âlî’yi, hem de hikâyesini *Son Asır Türk Şairleri* adıyla yayımlanan tezkiresinde ele alacak kadar kayda değer bulmasına borçluyuz. İnal, hikâyenin yazılış süreciyle ilgili son derece ilginç bir bilgi vermektedir: “*Ceride-i Havadis*’in kudema-yı muharrirîninden Zarîfî Ahmed Tevfik Bey Merhum ‘bir Ramazan-ı Şerif’te rakıdan vaz geçmesini, rakı yerine esrar içmesini ahibbası tavsiye

ettiklerinden Âlî, esrara başladı. *Hançerli Hanım*’ı esrar içerek yazdı’ demişti, taaccüb etmiştim. Hikâyeyi okuyunca esrara vakıf oldum” (151). *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’yle Ali Âlî’nin yaşamı arasında şaşırtıcı paralellikler bulunmaktadır.

Âlî’nin yaşam öyküsüne bakıldığında, Süleyman’ın servet bağlamında başarmaya çalıştığı işi edebiyat alanında başarmaya çalışmış, ancak hikâye karakterinin tersine başarısızlığa uğramış bir kişinin öyküsüyle karşılaşılır. Âlî de, aynı Süleyman gibi, döneminin sunduğu yeni toplumsal yükselme olanaklarından yararlanmaya ve “yeni elit” statüsüne erişmeye çalışmış bir kişidir. İnal’dan öğrendiğimize göre Âlî, 1815-17 civarlarında Mahmutpaşalı bir kahvecinin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Onyediy yaşına kadar babasına kahvede yardım eden Âlî, bir yandan da edebiyat alanında kendi kendini yetiştirmiştir. Bir süreliğine İstanbul’da ve Şam’da devlet hizmetinde bulunduktan sonra *Ceride-i Havâdis* gazetesinde yazarlığa başlayan Âlî, aynı zamanda şiirle uğraşmıştır. Âlî, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’ni bu dönemde, büyük bir ihtimalle parasızlık yüzünden kaleme almıştır. Ziya Paşa gibi isimlerin şiirinden övgüyle sözettiği Âlî, kendini eğlenceye ve içkiye kaptırmış, bu yüzden vereme yakalanmış ve 1856-57 yılında ölmüştür (142-46).

İnal’ın Âlî hakkındaki bazı saptamaları, hem Tanzimat döneminde yetişmiş birçok neslin trajedisini, hem de *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*’nin, dönemin güncel hayatı bağlamında ne kadar büyük bir temsil gücüne sahip olduğunu göstermektedir. İnal’a göre, “Âlî, bir fakir kahvecinin oğlu olduğu hâlde—envai mevania mukavemet ederek—evlâd-ı agniyânın fevkında tahsil-i mârifete çalıştı”. Bir devlet dairesinde çalışmaya başladıktan sonra oradaki “mahdum ve damad beyleri ve sair mensubîni, liyakatça kendi dînunda ve mertebece fevkında görerek tahammül edemedi. Adem-i tahammülde zaruret ve ihtiyac ile beraber ‘dün mektebe vardı, bugün üstâd olayım der’ mealince az

zamanda çok mesafe kat'etmek emelinin de tesiri olduğu muhtemeldir". Âlî'nin işrete başlamasında toplumsal statüsüne ve kazandığı paranın azlığına karşı isyanının rol oynamış olması düşünülebilir. Neticede, "[i]şrete hayatının hangi devresinde mübtelâ olduğu mezbut değilse de erbab-ı şiir ve inşa ile ihtilâta başladığı demden itibaren dem-keş olduğuna şübhe yoktur. Mâlûmdur ki bizim diyarda işret; musiki ve şiirin lâzım-ı gayr-i müfarıkı addolunur. İşretsiz musiki dinlenemeyeceği gibi işretsiz şiir de söylenemez zannedilir" (153).

Âlî'nin yaşam öyküsünden *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'ni ilgilendiren bir ayrıntı daha dikkate değerdir. Âlî'nin babası öldükten sonra annesi bir kavasla evlenmiş ve Âlî, bunlarla yaşamaya başlamıştır. "Âlî'nin—hânede hizmet eden—'Hürmüz' nâmında bir kıza rûy-i iltifat göstermesini, valide hanım hoş görmeyerek bir karlı gecede biçare kızı sokağa atar. Kız, zatü'c-cenbe tutularak az müddette vefat eder" (145). Âlî, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde Hürmüz'ü hem cariyelik statüsünden hanımlık statüsüne terfi ettirmiş, hem de tüm kötülüklerini "aşk uğruna" yaptığı gerekçesiyle karakteri mutlu bir sona ulaştırmaktan kendini alamamıştır. Hürmüz'ün bir hikâye karakteri olarak yeniden canlandırılmasının yanı sıra, hikâyelerin sunduğu erdem anlayışı bağlamında *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nden bahsederken ele aldığımız içki ve eğlence yüzünden sefalet düşme ve kısa sürede para ve statü kazanma gibi öğelerin Âlî'nin yaşam öyküsünde de karşımıza çıkması, hikâyeyi dönemin toplumunun güncel sorunlarına birebir bağlayan öğelerdir.

Edebiyatın toplumsal güncellikle yakın bir ilgi içinde olması gerektiğini savunan bir diğer kuramcı, Mikhail Bakhtin'dir. Bakhtin'in "Epik ve Roman" adlı makalesinde belirttiğine göre, bir edebî yapıtı "romansı" (yani Bakhtin'e göre olumlu) kılan özelliklerin arasında "bir belirsizlik, belli bir anlamsal açık-uçluluk, sona ermemiş, hâlâ

evrilmekte olan zamandaş gerçeklikle (açık-uçlu şimdiyle) canlı bir bağlantı”, “en önemli” yeri almaktadır. Güncellikle bu ilişkinin bir boyutu, “edebiyat-dışı heteroglossia”nın edebî yapıta girişidir (169). Bakhtin, “heteroglot diller”le (48) ilgili düşüncelerini, “Romanda Söylem” adlı makalesinde açar. Bakhtin’e göre, “dil, sözcüğün dar anlamıyla yalnızca [...] dilsel lehçeler halinde katmanlaşmakla kalmaz, yanı sıra, toplumsal-ideolojik diller halinde de katmanlaşır (toplumsal grupların dilleri, ‘mesleki’ ve ‘türe ilişkin’ diller, kuşakların dilleri vb.)” (47). Heteroglossia’yı içine alan bir edebî yapının özelliği, bu heteroglot dilleri yansıtmasıdır.

*Letâ’ifnâme*’nin karakterlerinin birbirlerine anlattıkları 11 alt hikâye, bu yapıtı, heteroglossia’nın ders kitaplarına girebilecek kadar iyi bir örneğine dönüştürür. Yukarıda değinmiş olduğumuz gibi 153 sayfalık hikâyenin 110 sayfasını, yani büyük çoğunluğunu kaplayan bu hikâyeler, dil, içerik ve uzunluk açısından büyük farklar göstermektedir. Kimisi nispeten sade bir Türkçe kullanırken diğerleri ağdalı bir Osmanlıcaya kayar; kimisinin konusu gündelik ve sıradanken kimisi masalımsı bir konu işler; kimisi birkaç sayfada biterken bazıları okura ana hikâyeyi unutturacak kadar uzundur. Günümüze dek bu hikâyelerin sistematik bir incelemesi gerçekleşmemiş olduğundan, hikâyenin başındaki fihristte verilen adlarını ve ana hikâye içindeki anlatıcılarını, dinleyicilerini ve anlatım bağlamlarını kısaca vermekte fayda vardır:

H1. “Yazıcızâde nakl itdiği iki duhter biri pâdişâh ve biri vezîr kızlarının hikâyesini nakl itdiği hikâye beyân” (11-30). Yazıcızâde adlı dalkavuk, sadakati konu alan bu hikâyeyi, Yusuf’u kendi sadakatine inandırmak için anlatır.

H2. “Burnâz Süleymân Aga’nın nakl itdiği hikâye Keytûr Şâh’ın oğlu Nûşzâde ve şeyh ‘âbidin kızını ve sadâkatini beyân” (34-50). Dalkavukların Yusuf’la meyhanede

bulundukları sırada aralarından biri olan Burnaz Süleyman'ın istek üzerine anlattığı bu hikâye, Yusuf'un tüm dalkavuklara yirmişer altın ihsan etmesine neden olur (50).

H3. “Selâtîn-i rû-yi zemînde bir pâdişâh ve dört oğlu irişüb ve her biri birer san‘at öğrendikleri beyân” (50-71). Yusuf'un isteği üzerine yine Burnaz Süleyman tarafından anlatılan bu hikâye, Yusuf'un Süleyman'a 300 altın ihsan etmesine neden olur (71).

H4. “Hikâye-i ‘Attâr Kadri Efendi ve şâkirdi Deli Mehemmed ve kedinin hikâyesi beyân” (85-97). Yusuf, bir “ehibbâsı”na (85) anlattırdığı bu hikâyeden sonra dostuna “biraz altın” ihsan eder (97).

H5. “Hikâye-i ‘âbid ve du‘âsiyle fâre peçesi insân olması ve ‘âbidin evlenmesi beyân” (105-17). Yusuf'un kendi evindeki bir içki meclisinde anlattırdığı hikâye, “Yûsuf Şâh'ın zevkine gidüb menkıbe-hâna ihsânlar eyledi” (117).

H6. “Huzûr-ı şâhda nedîmin birisi nakl itdiği yaramaz şey’ nedir kimi hâtûndır kimi sût-i hulk ve kimi komşu dirler bu üç mertebede karâr idüb lakin her kangisidir beyân” (117-22). Yine özel bir içki meclisinde “ehibbâlardan bir zât” (122) tarafından anlatılan bir hikâye.

H7. “Hikâye-i iki dânişmend sùhteler âteş-i ‘illet min cidd-i vecd birisi eyitdi cidd cehd lâzım değil nahn [?] kısmeten kelâmı münâza‘aları beyân” (122-126). H6'nın anlatıcısı tarafından anlatılan bu hikâyenin sonunda Yusuf'un arkadaşları, “Yûsuf Şâh'ın beş on altını alub gitdiler” (126).

H8. “Bir hammâlın tirâşı gelüb berber dükkânına tirâş olmaga gidüb tirâş olması beyân” (126-29). Bu, Yusuf'un kayıkla Rabia'nın yalısına giderken kayıkçıya anlattırdığı bir hikâyedir.

H9. “Hanımın Yûsuf’a kinâye olarak nakl eylediği bir sayyâd kuşu sayd iderdi ve serçenin nasîhatini beyân” (129-32). Bu hikâye, Rabia’nın Yusuf’a, gencin Letâîf’i kurtarmasından dolayı duyduğu kızgınlığı belli etmek için anlattığı bir hikâyedir.

H10. “Bir hâtûn bir hammâla râst gelüb sen benim ‘ıyâlimsin deyü iftirâ itmesi ve mecmû’ akçesini almasını küçük şirret ve büyük şirretin hikâyesi beyân” (134-41). Bu, Tıflî’nin bir gece “mîr-i ‘âlem yalısı”nda (133) misafirirken anlattığı bir hikâyedir.

H11. “Tıflî Efendi’nin Sultân Murâd’a nakl eylediği bir pâdişâh bir kıza ta’aşşuk idüb atası virmiyüb zîrâ pâdişâhın san’atı yokdır diyerek ve pâdişâh hasırcılık san’atı öğrendiği beyân” (143-51). Sultan Murat’ın dikkatini Yusuf’un derdine çekmek isteyen Tıflî, padişahı gazaba getirmek için büyük kanunsuzlukların işlendiği bu hikâyeyi anlatır.

Dikkatli bakıldığında, bu alt hikâyelerin dilindeki, içeriğindeki ve uzunluğundaki farklılıkların hiçbir şekilde rastlantısal olmadığı görülür. Öncelikle, hikâyelerin dili açısından kaba bir ayırım yapacak olursak, nispeten az Arapça ve Farsça ifadeler kullanan hikâyelerin H4, H8 ve H10 olduğunu görürüz. Diğer hikâyeler ise, bu üçüne göre Arapça ve Farsçadan çok daha fazla yararlanmaktadırlar. Hikâyelerin içeriğine döndüğümüzde ise, yukarıda saydığımız üç hikâyenin aynı zamanda gündelik karakterlerden yararlanarak gündelik hikâyeleri işlediklerini görürüz. Hikâyelerin konuları, bir aktar çırağının açlığa karşı mücadelesinden (H4), bir hamalın hamamda başına gelen komik bir olaydan (H8) ve yine bir hamalın dolandırıcı bir kadın tarafından işletilmesinden (H10) ibarettir. Bu hikâyelerin anlatıcıları ise, Yusuf’un sadece bu hikâyeyi anlatan bir dostu, bir kayıkçı ve Tıflî’dir.

Diğer hikâyelerin konuları da anlatıcıdan anlatıcıya kayda değer bir biçimde değişmektedir. Burnaz Süleyman’ın anlattığı iki hikâye de, geçmiş zamanlardan

hükümdarların başından geçen macera ve eylem ağırlıklı olayları işler (H2, H3). Yusuf'a yakın "ehibbâlardan bir zât"ın anlattığı iki hikâye ise, eyleme neredeyse hiç yer vermeyerek, iki ya da daha fazla kişi arasında yaşanan felsefî fikir ayrımlarının nasıl çözümlendiğini işler (H6, H7). "Menkıbe-hân"ın anlattığı tek hikâye ise, tüm hikâyeler arasında en masalsı olanıdır ve farenin insana dönüşümü, deprem, güneş ve dağ gibi doğa öğeleriyle yapılan konuşmalar ve ulu bir kişi tarafından Tanrı'ya yöneltilen duâların mucizevi bir biçimde gerçekleşmesi gibi doğüstü unsurlar içerir (H5).

11 hikâyenin kalan üçü ise, anlatıcılar tarafından belli bir amaç güdülerek anlatılır ve konuları da buna göre seçilmiştir. Yazıcıoğlu, H1 sayesinde Yusuf'u sadakatine inandırmaya çalışmaktadır. Rabia, H9 yoluyla Yusuf'a karşı kızgınlığını dışa vurmak için zemin hazırlıyordur. Tıflî ise, H11 yardımıyla Sultan Murat'ı, Yusuf'un derdinden bahis açmak için uygun bir ruh hâline sokmaya çalışmaktadır. Burada dikkati çeken bir nokta, anlatıcıların kendiliğinden anlattıkları hikâyelerin—ki bu üç hikâye bu kategoriye girer—mutlaka karşılarındakine gizli ya da açık bir mesaj vermek için anlatıldığıdır. Rica üstüne veya topluluk ortamında anlatılan hikâyeler ise, toplumsal hiyerarşide anlatıcıdan daha yüksekte olan bir kişinin isteği üstüne, ortamı şenlendirmek, göze girmek ve / ya da ihsan elde etmek için anlatılır.

Hikâyelerin uzunluğuna bakacak olursak anlatıcıdan anlatıcıya büyük bir tutarlılık göze çarpar. Burnaz Süleyman'ın hikâyeleri 16 (H2) ve 21 (H3) sayfa uzunluğundadır. "Ehibbâlardan bir zât"ın hikâyeleri 5 (H6) ve 4 (H7) sayfa sürer. Tıflî'nin hikâyeleri ise 7 (H10) ve 8 (H11) sayfa uzunluğundadır. Uzunlukla ilgili başka öğeler de dikkate değerdir. Böylece, yeni tanıştığı Yusuf'u lâf kalabalığına tutmak isteyen Yazıcıoğlu'nun anlattığı hikâyenin (H1) 19 sayfayla en uzun ikinci hikâye olması, Yusuf'dan bir an önce hırsını almak isteyen Rabia'nın anlattığı hikâyenin ise

(H9) 3 sayfa ile en kısa hikâyeler arasında yer alması, hikâye uzunluğunun duruma uygunluğu açısından anlamlıdır.

Hikâye anlatıcıları, uzun, ağdalı dilli ve efsanevî hikâyeler anlatan usta hikâyeci Burnaz Süleyman'dan kısa, sade dilli ve kaba saba bir hikâye anlatan kayıkçıya kadar, kişiliklerini ve toplumsal konumlarını hikâyeleriyle birebir ve tutarlı bir şekilde yansıtmaktadırlar. Aynı zamanda bir toplumun masaldan efsaneye, maceradan güldürmeceye kadar uzanan hikâye geleneğini de gözler önüne sermektedirler. Anlattığı hikâyelerin dili ve içeriği açısından tutarsız olan tek anlatıcı, Tıflî'dir. Ancak bu çok doğaldır, çünkü iki hikâyesinin anlatılış nedeni ve dinleyici kitlesi çok farklıdır. Usta bir anlatıcı olan Tıflî, hikâyelerini ortamın gerekli kıldığı kalıba uydurmasını çok iyi bilmektedir. Tüm bu anlatıcılara, hikâyenin başlarında uzunca iki monoloğu olan Hacı Tursun'u da katmak yerinde olacaktır. Bu monologlar, Tursun'un bir oğul için Tanrı'ya dua edişi (2-3) ve ölüm döşeginde oğluna sözün yüceliğinden bahsedişidir (7-8). Genelinde son derece sade bir dille anlatılan ana hikâye, Hacı Tursun'un monologlarında tutarlı bir biçimde ağır ve ağdalı bir üslûba bürünmekte ve böylece konuşan kişinin kimliğini yansıtmaktadır.

*Letâ'ifnâme*'nin alt hikâyeleri, gördüğümüz gibi anlatıcı, anlatım bağlamı ve dinleyici gibi ölçütlerin etkisinde anlatım dili, hikâye içeriği ve uzunluk açısından büyük farklar göstermektedirler. Bu farklar, gelişigüzel bir biçimde değil, anlatıcıdan anlatıcıya ve bağlamdan bağlama değişen gereksinimlere göre son derece tutarlı bir biçimde işlenmektedir. Bunun sonucunda ortaya çıkan tablo ise, *Letâ'ifnâme* hikâyesinin geçtiği Osmanlı toplumundaki bireysel motivasyonların, toplumsal katmanların ve hikâyecilik geleneğinin farklı kollarının kapsamlı ve nesnel bir panoramasıdır. Anlatım dili, bu panoramada tarafsız ve tekil bir araç olarak değil, kendi içinde incelemeye açık ve çoğul

bir amaç olarak kullanmıştır. Bu ise, *Letâ'ifnâme*'yi örnek bir heteroglot yapıta dönüştürmektedir.

Yazma ve litografya yapıtların, bir parçası olarak üretilmiş oldukları toplumsal yapıyı birebir yansıtma eğilimlerine karşın 19. yüzyıl hurufat basmalarında, bu eğilimden bir uzaklaşmayla, ya da başka bir deyimle anlatıcı ve anlatı arasında büyüyen bir mesafeyle karşılaşırız. Yukarıdaki farklı bölümlerde, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*'nin özellikleri arasında, semt ve mekân adları gibi gerçeklik etkisi yaratan öğelerden yararlanılmamasını ve başka edebî geleneklere ait gerçekdışı öğelere yer verilmesini saymıştık. Bu öğeleri, anlatıcıyla anlatı arasında büyüyen bir mesafenin göstergeleri olarak yorumlamak mümkündür. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi* de, yer verdiği Deli Mehmet bölümü yüzünden aynı mesafeye sahip olarak görülebilir.

Ne var ki, bu son hikâyede anlatıcıyla anlatı arasına girmiş olan mesafeyi çok daha iyi belgeleyen diğer öğelere rastlarız. Bunlardan biri, “Tıflî Efendi Hikâyesi”nde gündelik hayatın vazgeçilmez bir öğesi olarak gözlemlemiş olduğumuz afyon kültürünün, *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nde geçmişe karışmış olmasıdır. Anlatıcı, “çünkü ol vakitte keyif için berc ma'cûnı yerler idi” (5) ifadesiyle, bu olguyla kendisi arasına koyduğu tarihsel mesafeyi gözler önüne sermektedir. Tarihsel mesafe, anlatıcının bazı tarihsel öğelere getirdiği açıklamalardan da belli olur. Tıflî, Sultan Murat'ın huzurunda “âdâb-ı şehen-şâhîyi” (28) yerine getirirken, anlatıcı, parantez içinde, “efendim zebânım yândır yer [?] cânâ idersem ben bunu takrîr \* bu bir ru'yâ-yı ‘uzmâdır idemez kimseler ta'bir” (28-29) sözleriyle bu “âdâb”ı açıklama gereğini duyar. İdam edilen Beş Boynuz'un “göğsine yaftası” konulduğunda ise anlatıcı, yine parantez içinde bulduğumuz “sanma kim hâ'in berhudâr olur \* ya başı kesilür ya ber-dâr olur” (31) sözleriyle böyle bir yaftanın içeriğini açıklar. Tüm bu öğeler, özellikle

yazma ve taşbasma Tıflî hikâyelerinin tersine, bu hikâyenin artık güncel olmayan bir toplumda geçtiği anlayışıyla yazıldığını kanıtlamaktadır.

Anlatıcı ve anlatı arasındaki mesafe, 20. yüzyıl yapıtlarıyla birlikte doruk noktasına çıkar. Bu dönemde verilmiş hikâyelerin özellikle ikisinde, toplumsal güncellik ile ilişki tümüyle ortadan kalkmıştır. *Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*’nde, anlatıyla anlatıcı arasına girmiş tarihsel mesafenin birçok izine rastlarız. Hikâye, daha kapağında “meşhûr kadîm târihî bir hikâye” olarak sunulmaktadır. Hüseyin’in devletteki işi olan defterdarlık, köşeli parantezler içinde “mâlîye nâzırı” (4) olarak açıklanmıştır. Ayrıca, hikâyenin farklı yerlerinde “o zamanlarda” gibi ifadeler kullanılır. Örneğin, Tayyârzâde’nin bohçası içinde “o zamânlarda hidmetkârların giyeceği cinsden bir ser-pûş” (11) bulunur. Sahba ise, “o zamânın modası olduğu vechle kanarya sarısı ferâce” (19) giymiştir.

Ancak hikâyenin tarihselliğiyle ilgili en önemli belge, bu versiyona yazılmış olan önsözdür. Tayyârzâde hikâyesi, burada “memleketimizin kadîm ve târihî hikâyelerinden biri” olarak tanıtılır ve eski versiyonların dil ve üslûp açısından günün okuru için teşkil ettikleri zorluktan dolayı hikâyenin bu zamanda okur bulmakta zorlanacağı üzerinde durulur. Hikâyenin yeniden yazılması, “bunun böyle kalmasına gönül râzı olmadığından” yani hikâyeyi unutulmaktan korumak için söz konusu edilmiştir (3). Bu sözler, hikâyenin artık zamanın toplumu hakkında söyleyecek bir şeyi olmadığını, hatta tersine, ancak günün toplumundan uzak, tarihsel bir toplumu ele aldığı için ilgi çekebileceğini ima etmektedir. Osmanlı toplumunun geçirdiği hızlı değişimler, ilk kaleme alındığında birçok açıdan gününün hayatına güvenilir bir ayna tutmuş olan bu hikâyeyi geride bırakmış ve bir antika hâline getirmiştir.

*Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*'nde olduğu gibi *Hançerli Hanım Hikâyesi*'nde de “yarı-bilimsel” denebilecek bir önsözle karşılaşmaktayız. Hikâye, önsözde “[m]uhtelif zamanlarda” basılmış olan “meşhur ve eski” (2) bir anlatı olarak sunulur. Hikâyeye, Mustafa Nihat Özön'ün *Türkçede Roman* yapıtından uzunca bir alıntının ardından (2-3), “[r]omancılığımızın ilk nümunelerinden biri” (4) olarak edebiyat tarihi bağlamında bir değer biçilmektedir. Hikâye, böylece kesin olarak geçmiş bir zamana sürülmenin yanı sıra güncel önemden yoksun olarak sunulur: “O devrin sefahat âlemlerini, [...] kibar aşiftelerin, saraylı dilberlerin zevkusefaları uğrunda çevirdikleri entrikaları, irtikâp ettikleri cinayetleri gösteren bu hikâyeler[in] ibretle okunacak zararsız mevzuları vardır” (4). *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* de böylece, yukarıda *Hikâye-i Tayyârzâde* için de söz konusu olduğunu gördüğümüz gibi, güncel gerçekliği yansıtan bir toplumsal aynadan sadece tarihsel değeri olan bir antikaya dönüştürülmüştür.

Reşad Ekrem Koçu'nun kaleminden çıkmış “Bursalı'nın Kahvehanesi” ve *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* adlı yapıtların, biçimsel gerçekçilik açısından tüm Tıflî hikâyeleri arasında en ileri noktada olduğunu görmüştük. Bunun dışında, bu hikâyeler, modern bir tarihçi edasıyla yapıta eklenmiş “gerçek tarih” kesitleri de barındırmaktadır. Ancak hikâyelerin bu özellikleri, toplumsal güncelliğe elyazması ve litografya yapıtlara eşdeğer ölçüde sahip olduklarını göstermemekte, hatta tersine, bu güncelliğin eksikliğinden dolayı önem kazanmaktadır. Koçu'nun, “Bursalı'nın Kahvehanesi”ni de barındıran *Aşk Yolunda İstanbul'da Neler Olmuş* adlı yapıtının önsözünden bir bölüm, bu konuda aydınlatıcıdır. Koçu, burada kendi yazarlık eylemini şu sözlerle değerlendirmektedir: “Hakikatleri zedelemekten, hakikatlere tecavüz etmeden tarih olaylarını, tarihin büyük şöhretlerinin hayatlarını romanlaştırmak çok zor

işlerdendir. Konusu hayalden doğmuş hikâyeleri, geçmişin dekorları, kıyafetleri, günlük hayat cilveleriyle tarihe mal etmek de öylesine zordur” (11). Koçu’nun Tıflı hikâyelerini yeniden yazarken izlediği yol, saydığı yolların ikincisidir. Yazar, asla yaşanmadığını bildiği hikâyeleri, tarihle ilgili mümkün olduğu kadar çok otantik ve “pitoresk” (*Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli...* 29) bilgiyi ilginç bir biçimde sunmak için birer araç olarak kullanmaktadır. Amacı, yaşayan bir toplumu yansıtmak değil, geçmişteki bir toplumu kısmen modern bir tarihçi mesafesiyle, kısmen de romantikleştirilmiş ve idealize edilmiş olarak yeniden yorumlamaktır.

Tıflı hikâyelerinin, edebî gerçekçilik, tarihsel gerçeklik ve toplumsal güncellik kıstaslarına göre genel bir değerlendirmesini yaptığımızda şu tabloyla karşılaşırız: Yazma ve litografya yapıtlar, büyük ölçüde, tarihsel gerçeklik iddiasıyla uyum içinde olan edebî gerçekçilik öğeleri barındırmaktadır. Semtlerin, mekânların ve kişilerin tarihsel verilerle uyuşacak biçimde adlandırılması, toplumsal etkinliklerin aslına uygun biçimde hikâyelere girmesi ve döneme özgü gündelik hayat nesnelerine yer verilmesi, hikâyelerin “gerçekten yaşanmış” olayları temel aldığını vurgulayan iddialar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu hikâyelerde aynı zamanda karşımıza çıkan güncellik vurgusu—bunun belirtilerini yazarın yaşam öyküsüyle hikâye arasındaki örtüşmelerde ve “heteroglossia” kapsamında yorumlanabilecek dil kullanımlarında görüyoruz—geçmişle bugün arasında toplumsal bir bağın varolduğunu ve bu iki zamanın birbirinden kategorik olarak ayrı görülmediğini göstermektedir. Bu aşamada verilmiş yapıtların, tarihsel gerçekleri yansıttıkları için güncel sayıldıkları ve edebî gerçekçilikten de, bu tarihsel gerçekliğin altını çizmek için yararlandıkları söylenebilir.

19. yüzyıl hurufat yapıtlarında, tarihsel gerçeklik iddiasının yitimine tanık olmaktadır. Bu dönemin bazı yazarlarının, tarihsel gerçeklerden söz etmediklerinin

bilincinde oldukları için yapıtların edebî gerçekçiliğine de özel bir önem vermediğini varsayabiliriz. Bazı hikâyelerden semt ve mekân adları ile Tıflî ve Sultan Murat gibi tarihsel kişiliklerin kaybolmasını ve yine bazı hikâyelerde karşımıza çıkan başka edebî türlerden devralınmış gerçekdışı öğeleri bu gelişmeye bağlayabiliriz. Hikâyelerin toplumsal güncelliği de, bazı hikâyelerde karşımıza çıkan yeni sınıflar ve dünya görüşleri yoluyla sürse de, özellikle daha eski hikâyelerin yeni versiyonlarından yitmiştir; örneğin, bunlardan birinde, sıklıkla kullanılan “o zamanlar” biçiminde ifadeler yoluyla anlatıcıyla anlatı arasına bilinçli bir tarihsel mesafe konulmuştur. Bu aşamada verilmiş yapıtlarda, tarihsel gerçeklik iddiasının yitmesiyle aynı zamanda edebî gerçekçiliğin ve toplumsal güncelliğin de zedelenmiş olduğunu görürüz. Ancak yine bu aşamada, biçimsel olarak çok gerçekçi olmamakla birlikte toplumsal güncelliğini koruyan ve tersine, toplumsal güncellikten yoksun olmasına karşın biçimsel gerçekçiliğe sahip hikâyelerle de karşılaşırız.

Teoride, bir sonraki aşamada, “gerçekten yaşanmış” olaylara dayandıklarını vurgulamadan da hem güncel, hem de gerçekçi olabilen yapıtların üretilebilmesi beklenebilir. Ancak Tıflî hikâyeleri, bu yolda gelişmemiştir. 20. yüzyıl yapıtları, toplumsal güncelliği topyekûn reddetmiş, bunun yerine ise, bazı hikâyelerde modern bir tarihçi tutumu tarafından desteklenen salt bir edebî gerçekçilik üzerinde yoğunlaşmıştır. Biçimsel gerçekçiliğin kıstasları bu aşamada, önceki hiçbir aşamada olmadığı kadar titizlikle takip edilmektedir. Mucizevî ve rastlantısal neden-sonuç ilişkileri, edebî kalıplara dayanan betimlemeler, masalsı nesne listeleri, diğer edebî geleneklerden bilinçli yararlanma ve diğer iki aşamada gerçeklik etkisine ters giden daha nice etken, burada en aza indirgenmiş ya da tümüyle yokolmuştur. Dün ve bugün arasındaki organik bağı kuran geleneksel otoritelere dayanan tarihsel gerçeklik iddiası artık neredeyse hiç

karşımıza çıkmaz. En büyük darbeyi ise toplumsal güncellik almıştır: Birçok 20. yüzyıl yapıtında, hikâyelerin güncellikten yoksun tarihî numuneler olduğuna önsöz gibi öğelerle özel bir vurgu yapılmaktadır. 20. yüzyıl yapıtları, artık “güncel” değildir. Ancak bu yapıtların eskilerine göre daha “gerçekçi” olduğu tartışılmaz.



## SONUÇ

En az 18. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'ndan 20. yüzyıl Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar uzanan ve yazma, litografya ve hurufat baskılar yoluyla eski ve yeni yazıda verilmiş birçok yapıtı kapsayan Tıflî hikâyelerinin hepsini birbirine benzeyen örneklerden oluşan bir yapıtlar grubu olarak görmeye ve değerlendirmeye çalışmak olanaksızdır. İncelememiz boyunca yapıtlar arasında saptamış olduğumuz sayısız önemli farklılık bunu göstermektedir. Ancak bu farklılıkların gelişigüzel farklılıklar değil, tarihsel bir süreç boyunca izlenip bu süreç yoluyla açıklanabilecek değişimler olduklarını da görmüş bulunuyoruz. Michael McKeon, *Theory of the Novel: A Historical Approach* (Roman Kuramı: Tarihsel bir Yaklaşım) adlı yapıtında, bu tarz değişimlere değinmiştir. McKeon'a göre, tarihsel bir süreç içinde varolan her olgu, "hem bütünlüklü bir varlığın sürekliliğini, hem de, o süreklilik içinde, zaman ve mekân içinde varoluşunu belgeleyen devamsızlığı, yani başka bir şeye dönüşmeden değişebilme kapasitesini" göstermelidir (xiv). Tıflî hikâyeleri külliyyatı da, değişimlere uğramasına karşın bütünlüğünü koruyan böyle bir tarihsel olgu olarak görülebilir.

Yukarıda, Tıflî hikâyelerini, kimliği belli tek bir yazarın yapıtları ya da meddah, halk hikâyesi ve yazma hikâye gibi edebî geleneklerin birer parçası olarak tanımlamanın mümkün olmadığını görmüştük. Tıflî hikâyeleri külliyyatının sergilediği tarihsel bütünlük, bu yapıtların başlı başına bir edebî tür teşkil edebileceklerini düşündürmektedir. McKeon'un deyimiyle, "türler, doğan, gelişen ve zayıflayan, başka tarihsel olgularla karmaşık bir ilişki içinde büyüyüp tekrar küçülen ve bu anlamda

tarihsel bir varlığı olan” olgulardır (1). İncelememiz, Tıflî hikâyelerinin geçirdiği tarihsel sürecin başlıca üç aşamadan oluştuğunu göstermeye çalışmıştır. Bu aşamaların ilki, yazma ve litografya yapıtlarını, ikincisi, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarını, üçüncüsü ise 20. yüzyılda verilmiş yapıtları kapsamaktadır. Bu aşamaları türsel bir gelişimin parçaları olarak yorumlamanın mümkün olup olmadığı, incelemeye değer bir sorudur.

Yeni edebî türler, eski türlerin tarihsel gerçekleri yansıtmadaki yetersizlikleri durumunda, yani genellikle büyük toplumsal değişim dönemlerinde belirirler. Georg Lukács, her edebî türü “gerçekliğin belli bir yansıması” olarak görür. Lukács’a göre, edebî türler sadece “o ana kadar kullanılmış [edebî] biçimler yoluyla yeterli olarak yansıtılamayan tipik ve genel yaşamsal olguların yansıması olarak ortaya çıkabilir” (241). George Levine, *The Realistic Imagination* (Gerçekçi İmgelem) adlı yapıtında, “[h]er kültürün gerçek olanı algılayış biçimi”nin “değişime tâbî” olduğunu ve “edebiyatın bu gerçek olana yaklaşmak için sürekli yeni yollara ihtiyacı olduğu”nu vurgular (7). Yeni edebî türler, bu ihtiyacı karşılamak için ortaya çıkarlar. İlk ortaya çıktıklarında zaten varolan edebî geleneklerden beslenen yeni edebî türler, bunları belli ölçülerde taklit eder, sentezler, yerer ve reddederler. Bu yüzden, yeni bir türde verilen ilk yapıtlar, eski edebî geleneklerden kopmuş olmakla birlikte yeni bir türe dahil olarak tanımlanmalarını zorlaştıracak kadar kendine özgüdürler. Böyle yapıtlar, Levine’a göre genellikle “çokbiçimli” (11) ve “tür karşıtı”dırlar (12).

Tıflî hikâyelerinin yazma ve litografya yapıtları kapsayan ilk aşamasında belirgin bir tarihsel gerçeklik iddiasıyla ve toplumsal güncellikle karşılaşmaktayız. Bu aşamanın hikâyeleri, genellikle toplumsal güncelliğe sahip olan tarihsel belgeler olarak ciddiye alınma kaygısındadır. Bu hikâyelerde yansıtılan toplumsal olgular ise, neredeyse yapıttan yapıta izleyebildiğimiz hızlı bir değişim geçirmektedir. Tüccar sınıfının

gelişmesi, eğlence türlerinin bireyselleşmesi, kadınların rolünün değişmesi, mertlik ve kaba kuvveti alkışlayan bir erdem anlayışından çıkarıcılığa ve zekâyâ dayanan bir değeriine geçilmesi ve toplumsal statünün paradan nispeten bağımsız olduğu bir düzenden bu iki olgunun birbiriyle sıkıca kenetlendiği bir düzene doğru ilerlenmesi, bu değişimlerin birer örneğidir. Dolayısıyla, birinci aşama Tıflî hikâyelerinin, yeni bir türden beklenen, değişen toplumsal gerçekleri yansıtmaya kaygısına tümüyle sahip oldukları söylenebilir. Birinci aşama Tıflî hikâyelerinin bir diğer önemli özelliği, tümünü birleştiren bazı genel benzerlikler altında son derece geniş bir farklılıklar yelpazesini barındırmalarıdır. Hikâyeler, inşâ dilinden konuşma diline kadar uzanan bir toplumsal diller yelpazesinden yararlanmaktadır. Kimisinde fihrist ve bölüm başlığı gibi yazılı kültür öğeleri bulunurken diğerleri bunlardan tümüyle yoksundur. Kimi yapıt alt hikâyelerden, kimisi birçok episoddan, kimisi ise sadece iki episoddan oluşan kurgulardan yararlanır. Yapıtların uzunluğu birbirinden çok farklıdır. Kimisi süslü ve resimliken diğerleri tümüyle sadedir. Kimisi mucizevî ve rastlantısal neden-sonuç ilişkilerine önemli yer verirken diğerleri bu öğelerden büyük ölçüde arınmıştır. Bazıları, olay örgüsüyle doğrudan bağlantılı olmayan ayrıntılara girerek bir gerçeklik etkisi—yani yapıtı biçimsel olarak daha gerçekçi kılan bir etki—yaratırken bir hikâyeye, bunları masalsı bir hava yaratacak kadar abartır. Birinci aşama Tıflî hikâyelerinin kolaylıkla “çokbiçimli” ve “tür karşıtı” olarak tanımlanabileceği ortadadır.

Bir edebî türün, ilk yapıtların çokbiçimliliğinden sınırları ve kuralları netleşmiş bir biçime doğru ilerlemesi, belli bir kristalizasyon sürecini beraberinde getirir: İlk aşama yapıtlarının bazı özellikleri reddedilir, diğerleri ise devralınıp sentezlenir. Claudio Guillén’in “*From Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*” (Sistem olarak Edebiyat: Edebi Tarih Kuramına Doğru Denemeler’den) adlı

makalesinde vurguladığı gibi, bu süreç boyunca, ilk yapıtların hitap ettiği “okurlar, eleştirmen ve hatta kuramcı rolünü üstlenerek, hayatta kalabilecek bir modelin var olduğuna karar verirler. Bu ise, biçimin adım adım ‘resmî’ vasfını kazanmasına doğru ilerleyen bir sürecin başlangıcıdır” (44). Edebî tür, bu aşamada, kendini belli katılaşmış içeriksel ve biçimsel kıstaslara göre yeniden üretmeye başlar. Bu yeniden üretim ise, Georg Lukács tarafından “gerçekliğin belli bir yansıması” (241) olarak adlandırılan işlevin azalması ve yerini belli estetik “ölçüt”lere (170) bırakması anlamına gelir. Tekrara binen tür, değişen tarihsel ve toplumsal gerçekleri yansıtmaya kapasitesini yitirmeye başlar.

Tıflî hikâyelerinin ilk aşamasında gözümüze çarpan çokbiçimlilik, yerini, ikinci aşamayı oluşturan 19. yüzyıl hurufat yapıtlarında belirgin bir standartlaşmaya bırakmıştır. Bu hikâyelerde, cinsiyetler arası ilişkiler, evlilik biçimleri, eğlence türleri ve toplumsal sınıfların konumlandırılması gibi öğeler, nadiren dışına çıkılan normlara bağlanmıştır. Sayfa sayısı ve boyutu, dış kapak, burada verilen bilgiler ve dekoratif öğeler gibi dışsal özellikler, büyük ölçüde benzeşmektedir. Hikâyelerin tümünde kullanılan dil de artık standartlaşmıştır ve toplumun farklı kesimleri tarafından gerçekten kullanılan diller yerine bunların arasında çizilen bir orta yolu yansıtmaktadır. Episodlar ve alt hikâyeler de, yerlerini çoğu hikâyede net bir gerilim arkına bırakmıştır. Fihrist ve bölüm başlıkları gibi öğeler tutarlı biçimde kullanılmamakta, metin bölümlleme işaretleri ise, tutarsız bir biçimde de olsa, dört hikâyeden üçünde bulunmaktadır. İkinci aşama Tıflî hikâyelerinin, ilk aşama hikâyelerinden seçici bir biçimde yararlanarak yapıttan yapıta tekrarlanabilecek kadar net bir sentez yaratmış oldukları ortadadır.

Buna karşılık, 19. yüzyıl hurufat yapıtları, tarihsel gerçekleri yansıtmaya ve toplumsal güncelliğe sahip olma iddiasını kısmen yitirmiştir. Özellikle bu dönemde

verilen iki özgün yapıtın, yani *Hikâye-i Cevrî Çelebi* ve *İki Birâderler Hikâyesi*'nin, dönemlerinin toplumsal değişimlerine güçlü biçimde ayna tuttukları ortadadır. Bu hikâyelerde toplum, değer yargılarını evrensel ve olumlu sayan bir anlayıştan, bunları görece ve tartışılabilir sayan bir anlayışa geçmiştir. Yine de, 19. yüzyıl hurufat yapıtları, tarihsel gerçeklik iddiasının Tıflî hikâyelerinden büyük ölçüde yitmesine tanıklık ederler. İki hikâyeye, toplumsal güncellikle bağı zayıflatan gerçekdışı öğelerin girmesi bu yitimi akla getirir. Bir hikâyede ise, tarihsel gerçeklik iddiasının sürmekle birlikte, “o zamanlar” gibi ifadelerin kullanımı yoluyla toplumsal güncellikten ayrı kılınmasına rastlarız. Dolayısıyla, ikinci aşama Tıflî hikâyelerinin, belli “ölçüt”lere göre sabitleşme sürecini büyük ölçüde tamamlamış, toplumsal güncellikten kopma sürecinde de belli bir mesafe almış olduğunu söyleyebiliriz.

Belli bir tarihsel dönem boyunca geçerliliğini koruyan bir edebî tür, bu dönemin sonuna gelindiğinde fazlasıyla katılaştıkça, kuralcılığa kayacak ve yeni tarihsel olgulara kapalı kaldığı için dinamizmini yitirip yokolacaktır. José Ortega y Gasset, “Notes on the Novel” (Roman Üzerine Notlar) adlı makalesinde bu yokolma için iki başlıca neden göstermiştir. İlk olarak, “Bir edebî tür, tıpkı zoolojik bir tür gibi, belli bir olanaklar hazinesi anlamına gelir; ve sanatta sadece birbirinin kopyası olarak görülemeyecek kadar farklı olan olanaklar geçerli sayıldığı için, bir edebî türün imkânları kesinlikle sınırlıdır” (58). İkinci neden ise, sanatın üretimiyle değil tüketimiyle ilgilidir: “Mümkün olan konuların stoğu gittikçe erirken okuyucu kitlesinin duyarlılığı da gittikçe daha ince ve tatmini zor hâle gelir” (59). Başka bir deyişle, bir yandan belli bir türün sınırları içinde tekrara kaçmadan yapılabilecek şeyler azalırken, diğer yandan da tür kendini kabul ettirdikçe okurlar daha mükemmel ürünler beklerler. Bu süreç ise, belli bir noktada edebî türün tüm yeni olanakları tükenene kadar devam eder.

20. yüzyılda üretilmiş özgün Tıflî hikâyelerine rastlamayız ve bu dönemden elimize geçen sekiz yapıttan sadece “Bursalı’nın Kahvehanesi”, eski Tıflî hikâyelerinin “kopyası olarak görülemeyecek kadar farklı”dır. Tarihsel gerçeklik iddiası, bu üçüncü aşamanın yapıtlarından neredeyse tümüyle kaybolmuştur, kaybolmadığı hikâyelerde ise artık birebir yaşanmış ve yansıtılmış değil, romantikleştirilip idealize edilerek yeniden yaratılmış bir tarihe gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda, özgün yapıtların üretimi sona erdiği için, tekrarlanan eski yapıtların toplumsal güncellikle bağı da tümüyle kopmuş ve bu yapıtlar, bilinçli olarak, tarihe karışmış bir toplum ve edebiyatın “zararsız” numuneleri olarak sunulmaya başlanmıştır. Üçüncü dönem yapıtlarında rastladığımız en büyük yeniliklerin, hikâyelerin sunduğu toplumla değil sunuluş “ölçüt”leriyle ilgili olması kayda değerdir. Böylece, ikinci aşamanın yazı dili, yerini konuşma diline daha yakın ancak artık tümüyle yazılı kültürün egemenliğinde olan—ve yapıtların bir kısmında yeni bir alfabeden yararlanan—yeni bir dile bırakmış, resim gibi süsleyici öğeler de ikinci aşamaya göre yeniden önem kazanmıştır. Hem biçimsel gerçekçilik, yani bir edebî yapıtı daha gerçekçi kılan ayrıntılı mekân ve karakter betimlemesi gibi öğelerin kullanımı, hem de tarihsel gerçeklik iddiası, bu hikâyelerde toplumsal güncellikten tümüyle ayrılmış olarak öne çıkmıştır. Tıflî hikâyeleri bu üçüncü aşamada artık “gerçekliğin belli bir yansıması” olmaktan tümüyle çıkıp, Walter J. Ong’un deyimiyle “geçmişe ilişkin boş bir merak”ın (65) odağı hâline gelmiştir. Üçüncü aşama, bu yüzden Tıflî hikâyelerinin yokolma aşamasıdır.

İncelememizin bizi ulaştırdığı sonuç, Tıflî hikâyelerinin, farklı edebî geleneklerin özelliklerini bir araya alarak doğmuş, bu özelliklerden bazılarını sentezleyerek gelişmiş ve yarattığı sentez toplumsal güncelliğini yitirdiği zaman da tarih sahnesinden çekilmiş, başlı başına bir edebî tür olduğu yönündedir. Ancak bu

hikâyelerle ilgili yapılabilecek araştırmalar, bu saptamayla bitmemektedir.

Araştırmacıların önündeki en ilginç sorulardan biri, Osmanlı edebiyatının bazı diğer mensur hikâyelerinin de bu türe eklemlenip eklemlenemeyeceğidir. Çalışmamızın birinci bölümünde Hasan Kavruk ve Pâkize Aytaç tarafından sayıldığını gördüğümüz yapıtların, bu çalışmada benimsenen karşılaştırmalı ve tarihsel yaklaşımla incelenmesi, bu soruyu yanıtlamaya yönelik bir adım oluşturabilir. Gerekli tarihsel ve edebî araştırmalar yapıldığında, Tıflî hikâyelerinin, yukarıda sayılan diğer hikâyeleri de kapsayan daha geniş bir edebî geleneğin sadece bir alt grubu olduğu bile saptanabilir.

Diğer bir sorunsal, Tıflî hikâyeleriyle Tanzimat döneminin ilk romanları arasındaki ilişkidir. Tıflî hikâyeleri, birçok araştırmacıya göre “Türk roman tarihinin hazırlık ve başlangıç sürecine [...] katkıda bulunmuştur” (Aytaç 6). Ne var ki Tıflî hikâyeleri, birçok açıdan ilk Türk romanlarından daha “romansı”dırlar. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* adlı yapıtında, Ahmet Ö. Evin’in deyimiyle olaylara “gerekli gereksiz yerlerde açıkça müdahale” (74) eden bir anlatıcıya yer veren Şemsettin Sami ve Pertev Naili Boratav’ın “İlk Romanlarımız” adlı makalesine göre “romanlarında meddah hikâyelerini kitaba geçirmiş hissini” (310) veren Ahmet Mithat gibi yazarlar, bazı açılardan sözlü kültüre birçok Tıflî hikâyesinden daha yakındırlar. Tıflî hikâyeleriyle “Türk romanı”nın birbirine paralel bir gelişme içinde mi olduğu, hangi tarafın diğerinden ne biçimlerde etkilendiği ve bu iki grubun ne ölçüde örtüştüğü gibi sorular, yanıtlarını beklemektedir.

Tıflî hikâyelerinin aydınlatmakta yardımcı olabileceği bir üçüncü sorunsal ise, Türk edebiyatının sınırlarını aşmaktadır. Bu sorunsal, genel olarak edebî türlerin ilk gelişim aşamalarıyla ilgili yaşanan bilgi kıtlığıdır. Mikhail Bakhtin’in “Epik ve Roman” adlı makalesinde belirttiği gibi, roman dışındaki edebî türleri sadece “önceden var olan, hemen hemen sabit biçimler olarak tanıyoruz. Bunların ilk oluşum süreci, tarihsel olarak

belgelenen gözlemin dışında yatmaktadır” (165). Bu yüzden, büyük ölçüde romana özgü olarak tanımlanmış birçok özelliğin—ki bunların arasında, *Letâ’ifnâme*’de bir örneğini görmüş olduğumuz Bakhtin’ci heteroglossia da bulunmaktadır—gerçekten sadece bu türe özgü olup olmadığı tam olarak sınınamamaktadır. Tıflî hikâyeleri, “ilk oluşum süreci, tarihsel olarak belgelenen gözlemin dışında” yatmayan bir edebî tür oluşturmaktadır ve bu türün heteroglossia gibi özellikler barındırması, roman kuramı ve tür kuramı açısından önemli sonuçlara zemin hazırlayabilir. Tıflî hikâyelerinin bir edebî tür olarak tanımlanması, bu hikâyelerle ilgili yapılabilecek verimli araştırmaların sonunu değil, sadece başlangıcını teşkil etmektedir.



## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

### A. Tıfî Hikâyeleri (Çalışmada Verilen Adlarıyla)

*1001 Direk Batakhanesi*. Halk romanlar serisi 1. Yyy: Hâdise Yayınevi, 1957.  
Millî Kütüphane no. 1958 AD 1303 (1).

*Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*. Reşad Ekrem Koçu. 1968. İstanbul:  
Doğan Kitapçılık, 2003.

“Bursalı’nın Kahvehanesi”. *Aşk Yolunda İstanbul’da Neler Olmuş*. Reşad Ekrem Koçu.  
1971. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2002.

*Hançerli Hanım*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi, h. 1340.  
Beyazıt Devlet Kütüphanesi no. K 19994.  
Millî Kütüphane no. 1948 A 2680, 1967 A 1320.

*Hançerli Hanım*. Halk romanlar serisi 1. Yyy: Hâdise Yayınevi, 1957.  
Millî Kütüphane no. 1958 AD 1303 (3).

*Hançerli Hanım Hikâyesi*. Selami Münir. Yeni Resimli Halk Hikâyeleri. İstanbul: Yusuf  
Ziya Balçık Kitapevi, 1937.  
Beyazıt Devlet Kütüphanesi no. K 40314.

*Hançerli Hikâye-i Garîbesi*. İstanbul: Matbaa-i Ceride-i Havadis, h. 1268.  
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi no. İBN 0001044.  
Millî Kütüphane no. 1948 A 512.

*Hikâye-i Cevrî Çelebi*. Yyy: yy, h. 1289.  
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi no. İBN 0000992.  
Millî Kütüphane no. 06 Mil A 2297, 1948 A 4685, 1961 A 314, 1968 A 782.

*Hikâye-i Tayyârzâde*. Yyy: Camlı Han, h. 1289.  
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi no. İBN 0000799.  
Millî Kütüphane no. 1961 A 108.

“Hikâyet” (Sansar Mustafa hikâyesi). *Hikâyet-i Hâce Sa’îd*. Yyy: yazma, ty.  
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi no. T 250.

*İki Birâderler Hikâyesi*. Yyy: yy, ty.  
Millî Kütüphane no. 1964 A 546.

*Letâ'ifnâme*. İstanbul: yy, h. 1268.

Millî Kütüphane no. 1948 A 529, 1948 A 4616, 1973 A 847.

*Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*. İstanbul: Süleyman Efendi Matbaası, h. 1299.

Millî Kütüphane no. 1971 A 595.

“Tayyârzâde Hikâyesi”. *İşbu risâlenin derûnında Tıflî Efendi ile ve hâşiyesinde Tayyârzâde Hikâyesi derc olunmuşdur*. Yyy: Litografya Destgâhı, h. 1291.

Millî Kütüphane no. 1977 A 281/2.

*Tayyârzâde ve Bin Bir Direk Batakhânesi*. İstanbul: El-Adl Matbaası, h. 1341.

Beyazıt Devlet Kütüphanesi no. K 19993, K 28292.

*Tayyârzâde yâhûd Bin Bir Direk Vak'ası*. İstanbul: Cihan Matbaası, h. 1324.

Beyazıt Devlet Kütüphanesi no. K 26744.

“Tıflî Efendi Hikâyesi”. *İşbu risâlenin derûnında Tıflî Efendi ile ve hâşiyesinde Tayyârzâde Hikâyesi derc olunmuşdur*. Yyy: Litografya Destgâhı, h. 1291.

Millî Kütüphane no. 1977 A 281/2.

## **B. Diğer Kaynaklar**

Akbayar, Nuri. “Osmanlı Yayıncılığı”. Belge 1680-96.

And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.

———. “Meddah”. *Türk Ansiklopedisi*. Cilt 23. Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1976. 358-60.

———. “Meddahlık”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 5. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994. 320.

Artan, Tülay. “Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi”. *Defter* 20 (Bahar/Yaz 1993): 91-115.

Aytaç, Pâkize. *Realist Halk Hikâyelerinden Tayyârzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine bir Tahlil Denemesi*. Ankara: yy, 2003.

Bakhtin, Mikhail. “Epik ve Roman”. Bakhtin, *Karnavalda Romana* 164-208.

———. *Karnavalda Romana*. Der. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

———. “Romanda Söylem”. Bakhtin, *Karnavalda Romana* 33-79.

Barthes, Roland. “Gerçek Etkisi”. Watt ve Barthes 61-76.

- Belge, Murat, haz. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. 6 cilt. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985 [?].
- Boratav, Pertev Naili. *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1969.
- . *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1946.
- . “İlk Romanlarımız”. *Folklor ve Edebiyat* (1982). Cilt 1. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- . *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 2000.
- Çelik, Yakup, haz. *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Derman, Gül. *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1989.
- Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994.
- Elçin, Şükrü. “Kitâbî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri”. 1969. *Halk Edebiyatı Araştırmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1977. 105-36.
- El Neklâvi, Fethi. “Meddah”. *Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 23-28 Eylül 1985, Tebliğler, II. Türk Edebiyatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1985. 227-33.
- Evin, Ahmet Ö. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Farooqi, Suraiya. *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich*. Münih: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1995.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri. “Tanzimatta İçtimaî Hayat”. *Tanzimat I. Yüzüncü Yıldönümü Münasebetiyle*. İstanbul: Mf. V., 1940. 619-59.
- Finn, Robert P. *Türk Romanı (İlk Dönem – 1872-1900)*. Çev. Tomris Uyar. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.
- Guillén, Claudio. “From Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History”. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Haz. Michael McKeon. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000. 34-50.

- Işın, Ekrem. “19. yy’da Modernleşme ve Gündelik Hayat”. Belge 538-63.
- İbn-ül-Emin Mahmud Kemal İnal. *Son Asır Türk Şairleri*. Haz. Müjgân Cunbur. 1. cilt. Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999.
- İsmail Habib (Sevük). *Tanzimattanberi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940.
- Jacob, Georg. *Vorträge Türkischer Meddah’s (mimischer Erzählungskünstler)*. 2. baskı. Leipzig: Mayer & Müller, 1923.
- Kavruk, Hasan. *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Koçu, Reşad Ekrem. “Abdi (Yusufoğlu)” Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 21-22.
- . “Afyon Tiryakiliği Yasağı”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 228-29.
- . *Aşk Yolunda İstanbul’da Neler Olmuş*. 1971. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2002.
- . “Bayram Yerleri”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 2310-15.
- . “Berber; Berber Güzelleri, Civanları”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 2520-22.
- . “Cemal ve Celâl Hikâyesi”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 3442-44.
- . “Cevrî Çelebi Hikâyesi”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 3522.
- . “Çubuk”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 4133-39.
- . “Fâhişe, Fâhişeler”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 5478-79.
- . “Fuhuş”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 5855-64.
- . “Genelev”. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* 7003-05.
- . *İstanbul Ansiklopedisi*. 11 Cilt. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1958-65 (Cilt 1-7). İstanbul: Koçu Yayınları, 1966-71 (Cilt 8-11).
- . *Kızlarağasının Pici*. 1933. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2002.
- . *Tarihimizde Garip Vakalar*. 1952. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2003.
- Koloğlu, Orhan. “Osmanlı Basını: İçeriği ve Rejimi”. Belge 68-93.
- Kortantamer, Tunca. *Nev’î-zâde Atâyî ve Hamse’si*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997.

- Köprülü, Fuad. "Meddahlar". *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999. 361-412.
- Köprülü Zâde Mehmed Fuad. "Tifli Ahmed Çelebi". *İslâm Ansiklopedisi*. 12/1. cilt. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1974. 234-35.
- Levine, George. *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Çev. Hannah ve Stanley Mitchell. Boston: Beacon Press, 1963.
- Martinovitch, Nicholas N. *The Turkish Theatre*. New York: Benjamin Blom, 1968.
- McKeon, Michael, haz. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Menzel, Theodor. *Meddâh, Schattentheater und Orta Ojunu*. Haz. Ottokar Menzel. Prag: Orientalisches Institut, 1941.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Nutku, Özdemir. "Eski Bir Yazmadaki Meddah Hikâyeleri". Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1975. 697-730. *Belleten*, cilt 39, sayı 156, Ekim 1975'den ayırtıbasım.
- . *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Ortega y Gasset, José. "Notes on the Novel". *The Dehumanization of Art*. Çev. Helene Weyl. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968. 55-103.
- Özön, Mustafa Nihat. *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Maarif Matbaası, 1941.
- . *Türkçede Roman*. 1936. Haz. Alpay Kabacalı. 2. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- Sakaoğlu, Saim. "Cevrî Çelebi Hikâyesi". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994. 422-23.
- . "Hançerli Hanım Hikâyesi". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 3. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994. 547.

———. “Tayyarzâde Hikâyesi”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 7. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994. 229-30.

Selim Nüzhet (Gerçek). *Türk Temaşası*. İstanbul: Matbaai Ebüzziya, 1930.

Sevengil, Refik Ahmet. *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* Haz. Sami Önal. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

“Şemsettin Sami”. *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. Ed. Murat Yalçın. 2. cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 762-64.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi*. 3. cilt, 2. kısım, 2. baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1977.

Watt, Ian. “Gerçekçilik ve Romansal Biçim”. Watt ve Barthes 7-59.

Watt, Ian ve Roland Barthes. *Roman ve Gerçeklik etkisi*. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: Donkişot Yayınları, 2002.

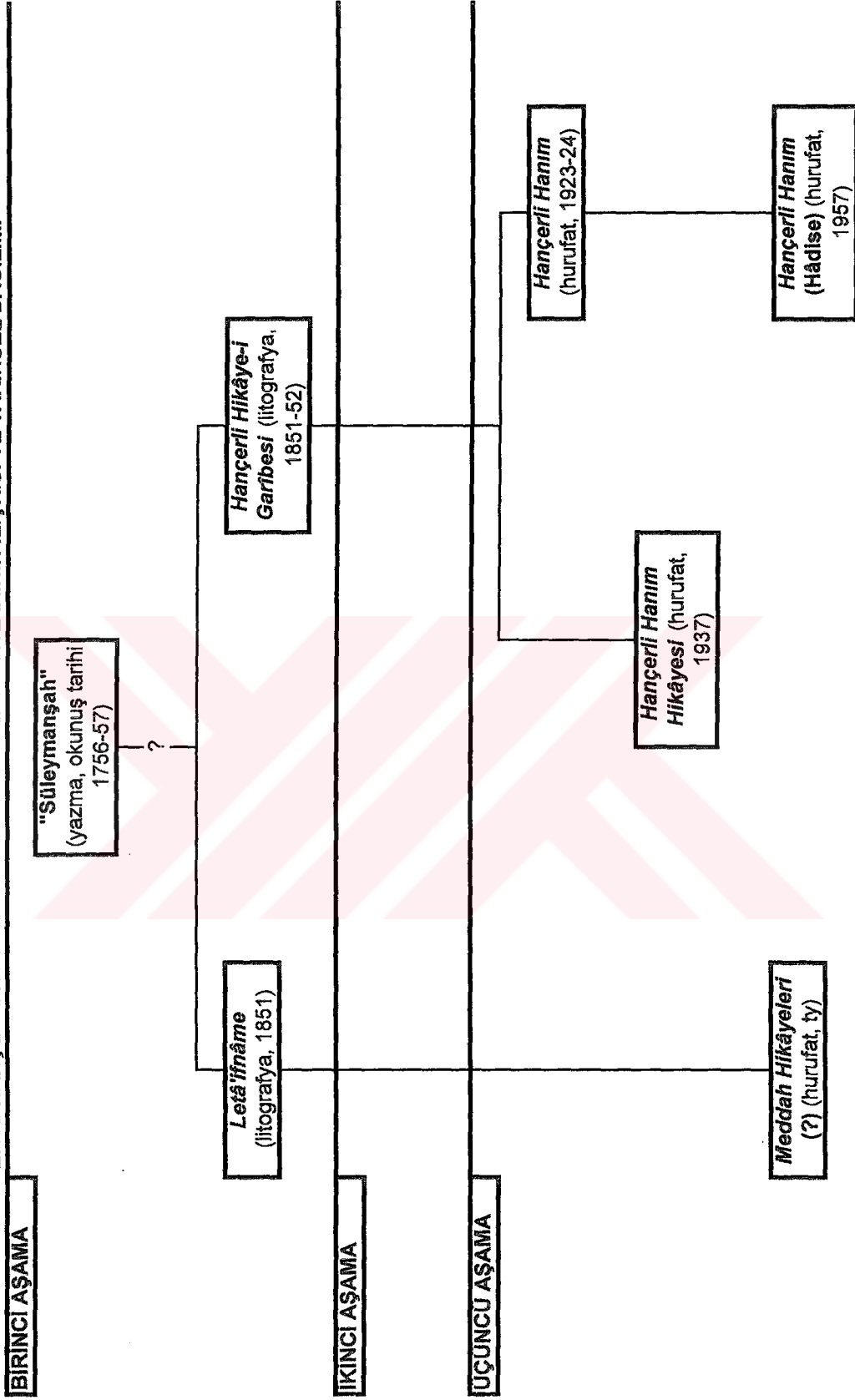
Yalçın, Ayhan. *Meddâh*. İstanbul: Çelik Yayınevi, 1985.

Yazıcı, Nesimi. “Tanzimat Dönemi Basını Konusunda bir Değerlendirme”. *Tanzimat’ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1994. 55-84.

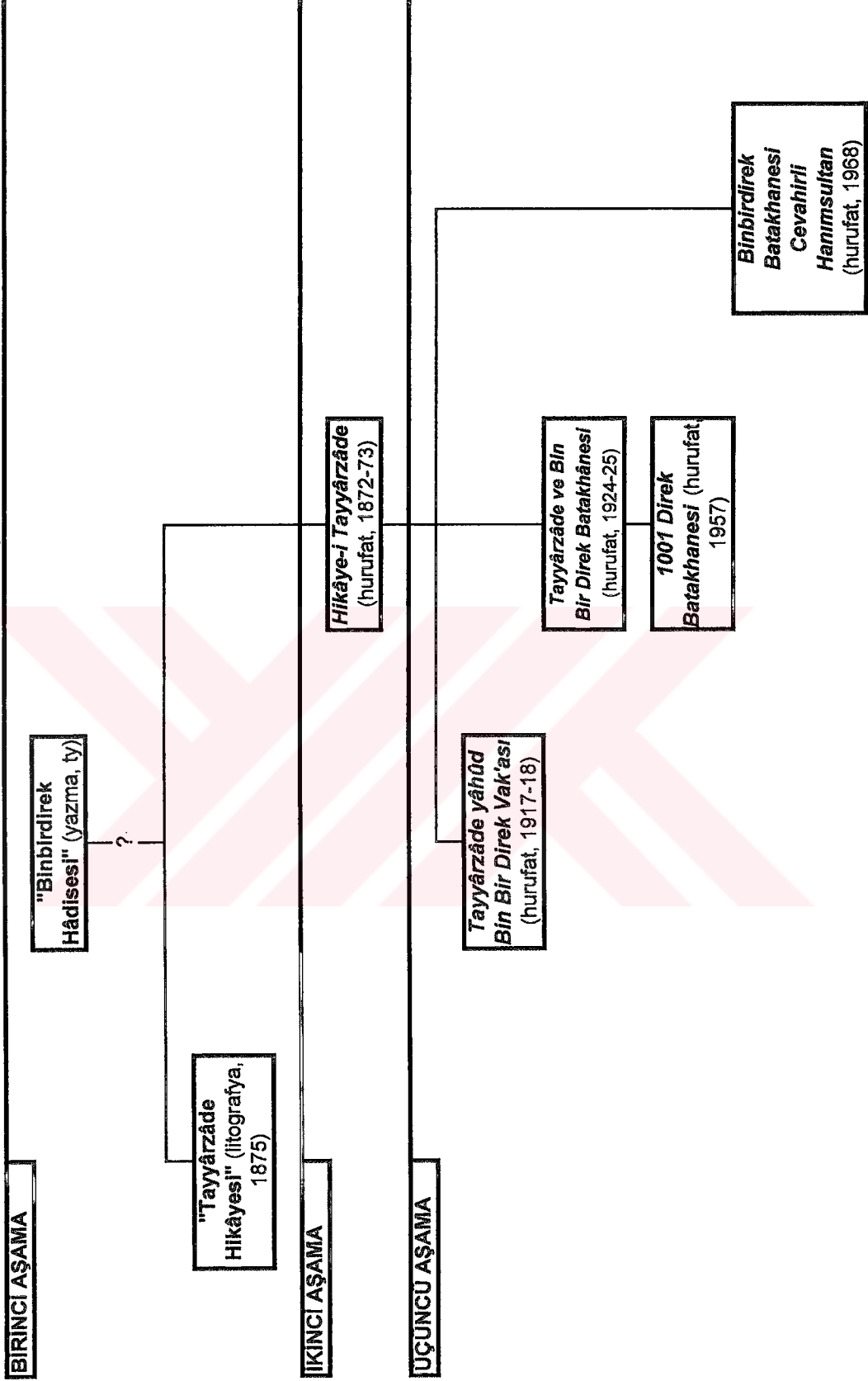
## EKLER

Bu çalışma boyunca ele alınan Tıflî hikâyelerinin ve elimizde bulunmayan bazı diğerlerinin tarihsel ilişkisini göstermek için üç farklı tabloya yer verilmektedir. Tabloların ilki, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* ve versiyonlarını, ikincisi *Hikâye-i Tayyârzâde* ve versiyonlarını, üçüncüsü ise tüm diğer Tıflî hikâyelerini kapsamaktadır. Tablolar, hem Tıflî hikâyelerinin geçirdiği üç başlıca aşamayı, hem de aşamadan aşamaya farklı metinler arasında bulunan ilişkiyi göstermektedir. Bir metnin diğerinden yola çıkılarak yazıldığı kesin ya da kuvvetle muhtemel olduğu durumlarda iki metnin arasına aralıksız bir çizgi çizilmiştir. Aynı hikâyenin versiyonları oldukları kesinlikle bilinen, ancak birinin diğerinden yola çıkılarak yazılıp yazılmadığı konusunda yeterli bilgiye sahip olmadığımız metinlerde ise, bağlayıcı çizgiler birer soru işaretiyle bölünmüştür.

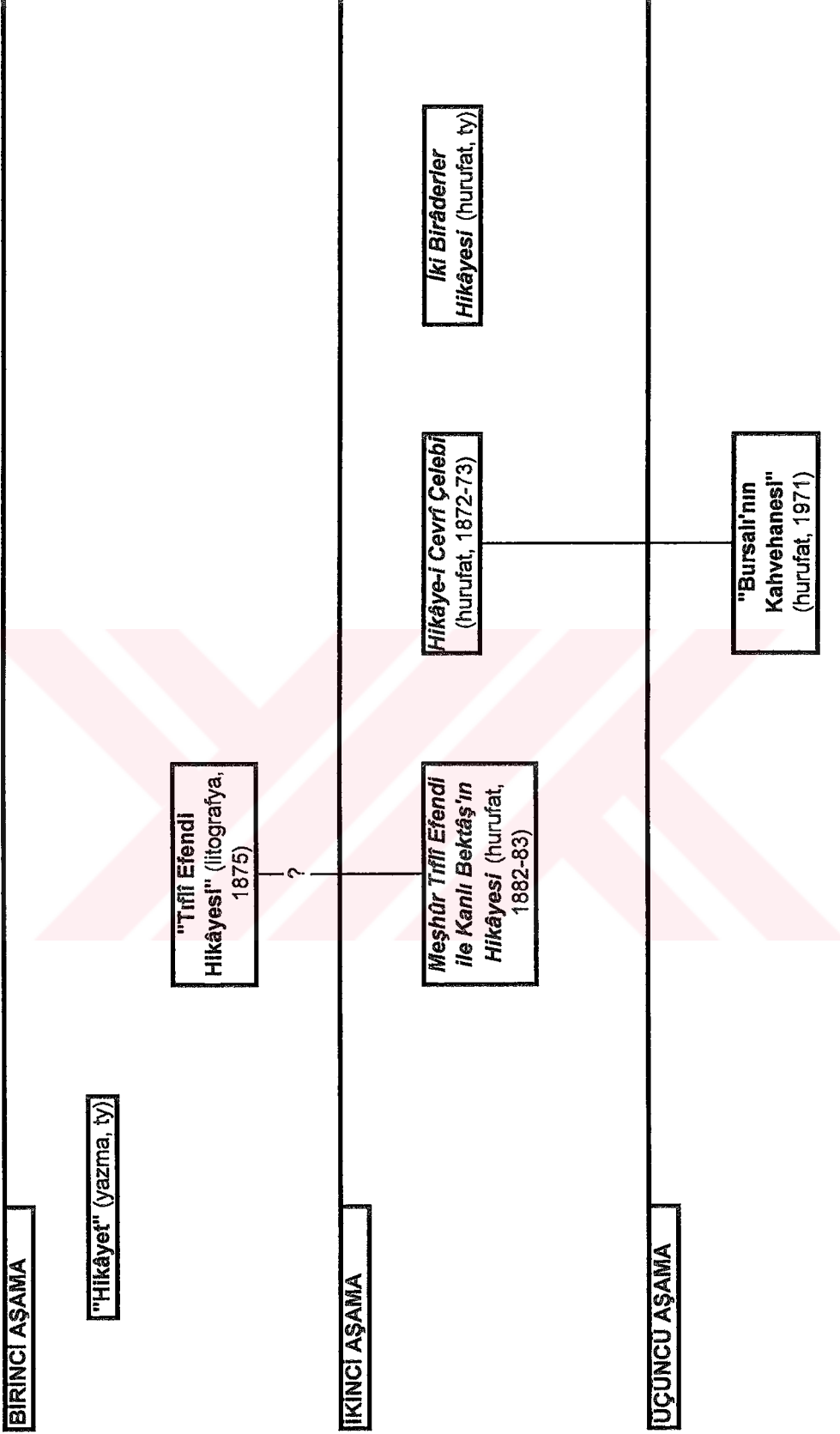
EK A: HANÇERLİ HİKÂYE-İ GARİBESİ VE VERSİYONLARININ İLİŞKİSİ VE TARİHSEL DAĞILIMI



EK B: HİKÂYE-İ TAYYÂRZÂDE VE VERSİYONLARININ İLİŞKİSİ VE TARİHSEL DAĞILIMI



EK C: DİĞER TİFLİ HİKÂYESİLERİNİN İLİŞKİSİ VE TARİHSEL DAĞILIMI



## ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında Londra’da doğan David Selim Sayers, ilk öğrenimini İstanbul’da, orta ve lise öğrenimini de Hamburg’da tamamladı. Sayers, lisans eğitiminin ilk yılını Cambridge Üniversitesi Sosyal ve Politik Bilimler Fakültesi’nde, ikinci ve üçüncü yılını ise aynı üniversitenin İlâhiyat ve Din Çalışmaları Fakültesi’nde tamamlayıp bu bölümden 2000 yılında mezun oldu. Yüksek lisans çalışmalarını 2002-2005 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde yürüten Sayers, akademik çalışmalarının yanı sıra gazete ve dergi editörlüğü, radyo ve televizyon yapımcılığı ve sunuculuğu yapmıştır. Sayers, 2004 yılından beri Türk edebiyatıyla ilgili ilk uluslararası İngilizce bilimsel dergi olan *Journal of Turkish Literature*’ın kurucu editör kadrosunda yer almaktadır.