

# YEREL VE ÖZGÜN BİR ROMAN: TIFLÎ EFENDİ

An Original and Local Novel: Tıflî Efendi

Un roman local et original: Tıflî Efendi

Gökhan TUNÇ\*

## ÖZET

Bu yazıda, meddah anlatılarından biri olarak kabul edilen *Tıflî Efendi*'nin estetik özelliklerinin ön plana çıkarılması ve onun tikel bir metin olarak incelenmesi amaçlanmaktadır. *Tıflî Efendi*'de yer alan kişilerin, karakter olma özellikleri, iç konuşmaları, anlatıdaki tasvirler ve neden-sonuç ilişkileri, *Tıflî Efendi*'nin, içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal koşulların yarattığı “yerel bir roman” olduğunu gösterebilir. *Tıflî Efendi*'de varsayılan “yerel öğeler”, Gregory Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* adlı kitabındaki “yerellik” tanımları temel alınarak tartışılmıştır. Böylelikle romanın Batıdan ithal edildiğini savlayan ve tümel bir yaklaşımla bütün meddah anlatılarını ahlaki gönderimleri doğrultusunda sınıflayan anlayış sorgulanacaktır.

### Anahtar Kelimeler

*Tıflî Efendi*, “yerellik”, metinsellik.

### ABSTRACT

This article aims to emphasize the aesthetic characteristics of *Tıflî Efendi* stories which are considered as a kind of meddah stories and analyze *Tıflî Efendi* stories as an original text. Characters, their features, interior monologues, descriptions and correspondences between cause and effect in *Tıflî Efendi* stories could prove that these stories are the “local novels” created by historical and social conditions of *Tıflî Efendi*'s era. The supposed existence of “local motives” in *Tıflî Efendi* stories are discussed on the basis of “localness” definition of Gregory Jusdanis in his book *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. In this way, the general opinion which claims that “novel” kind imported from western literatures and, without considering differences, classifies all meddah stories according to their moral messages will be discussed.

### Key Words

*Tıflî Efendi*, “localness”, textuality.

Bu yazıda, bir meddah anlatısı olan *Tıflî Efendi*'nin metinselliğinin ortaya konulmasına; onun, yaşanan tarihsel ve toplumsal değişimlerin yarattığı yerel ve özgün bir roman olduğunun somutlanmasına çalışılacaktır. Bu edimde, ilk olarak Türkiye’de bazı eleştirmenlerin romanı ve roman teorilerini alımlayışları sorunsallaştırılacak, daha sonra ise meddah anlatılarının bugüne kadar nasıl incelendiği genel hatlarıyla tartışılacaktır. Son düzlemde, *Tıflî Efendi*'nin metinselliğinin, bir başka deyişle estetik özelliklerinin belirlenmesine çalışılacaktır.

Fethi Naci, *Yüzyılın Yüz Romanı* adlı kitabının “Önsöz”ünde Türk roma-

nının “Batıdan ithal edilmiş bir edebiyat türü” olduğundan söz eder (7). Aynı şekilde Berna Moran da *Türk Romanına Eleştirel Bir Yaklaşım 1* adlı kitabında, Türk romanının batıdan alındığını belirtir (77). Her ne kadar iki eleştirmenle aynı görüşü paylaşan yazarların sayısı artırılabilir de (Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar da, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde “biz”de romanın olmadığına ilişkin düşünceler öne sürer), bu çabada bulunmayıp söz edilen düşüncenin genel bir eğilim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu kerte de Gregory Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* adlı kitabındaki savlarını tartışmak, romanın batıdan alınma bir tür

\* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

olup olmadığı konusunda açılım sağlanabilir. Jusdanis'in savını genel olarak özetleyecek olursak, onun Batı merkezli düşüncenin karşısına yerelliği koyduğu söylenebilir. Jusdanis'e göre araştırmacılar yerel şartları ihmal ederek modernliği Batıyla eşanlamlı olarak kullanırlar (12). Halbuki, yazara göre, "alması deneyimler alması teoriler ve metodolojiler talep eder. Bu en azından, Batı edebiyatının belirleyici özelliği olan estetik özerkliğin bütün kültürlerle ait bir özellik olması gerekmediği anlamına gelir" (28). Görüldüğü gibi, Jusdanis, yerel şartların ihmal edilerek Batının tek doğru kabul edilmesine ve ülkelerin ancak her anlamda Batıya yaklaştığı ölçüde doğru yolda olduğu yargısına karşı çıkar. Çünkü bütün yöntemler kendi bağlamları içinde geçerlidir ve "safсата olan tikel bir ideolojiyi evrensel olarak göstermektir" (31). Peki yerel şartların ihmal edilmemesi için ne yapılmalıdır? Bu soruya Jusdanis'in özellikle eleştiri geleneği bağlamında cevabı şudur: Örneğin "Afrika'ya ait bir eleştiri, yapıtları kendi Afrikalı okurların geleneği içinde bir yere koyacak ve söz konusu yapıtların ele aldığı toplumsal ve felsefi koşulları aydınlatacaktır" (31). Bir başka deyişle her ülke, Avrupalı teoriler gibi, tarih ve toplumsal koşullarının sunduğu "olay örgüsü" içinde söylemler geliştirmelidir (30-31). Nitekim Jusdanis'in yapılmasını önerdiği, ülkelerin yerel şartlarının dahilinde teoriler geliştirmesine yönelik çaba, Türk yazın eleştirisinde görülmez. Türk roman eleştirisinin önemli isimleri olarak kabul edilen her iki araştırmacının (Naci ve Moran) Batılı teorileri geçerli kabul edip ortaya konan ürünleri söz edilen teorilere uygunluğu ölçüsünde değerli bulduğu bu bağlamda söylenebilir. Çünkü onlara göre roman türü geleneğimizde yoktu, biz onu Batıdan ithal ettik ve bu nedenle Batı teorilerini de ithal etmeliyiz. Bu yaklaşımın aynı za-

manda Batıda birtakım toplumsal ve tarihsel süreçlerin ortaya çıkmasında önemli rol oynadığı roman türünün, farklı toplumsal ve tarihsel süreçleri yaşayan bir ülkede Batıdaki roman türünden farklı özellikler de göstererek özgün bir şekilde yer alabileceği ihtimalini görmezden gelmiş olduğu sonucu çıkarılabilir. Aynı şekilde tarihsel ve toplumsal koşulların ihmal edilmesi, Jusdanis'in ifade ettiği yerel bir teorinin oluşturulmasına da engel teşkil eder. Böylelikle Jusdanis'in dediği gibi Batı merkezli bakış açısıyla Batılı olmayan metinlerde dil ve metinselliğe yapılacak göndermeler bulma arayışına girmememiz konusunda uyarılırız (24). Yazarın bu savının Türkiye'deki görüntüsü daha çok, Batı etkisinde gelişen ve onun ölçülerine uyan romanlar dışında dil ve metinselliğe gönderme yapma arayışına boşuna girmememiz yönündedir. Bu nedenle bu yazıda incelenmesi planlanan ve bir meddah anlatısı olan *Tıflı Efendi*'nin dil ve metinselliğine yapılacak olan gönderimler, bir karşı tavır alış niteliği de kazanacaktır.

Meddah hikâyelerinin birtakım araştırmacılar tarafından nasıl değerlendirildiğini sorguladığımızda, bu araştırmacıların daha çok meddah hikâyelerini bir bütün hâlinde inceleme yoluna gittiklerini görürüz. Bir başka deyişle, araştırmacılar için meddah hikâyelerinin estetik ve metinsel özelliklerini bulmaktan çok, tümel bir yaklaşımla meddah hikâyelerini bir çerçeveye oturtma sorununun (bu edimde, meddah hikâyelerinde ahlakî gönderim bulma amacı ön plandadır) öncelikli yer edindiğini söylemek mümkündür. Özdemir Nutku'nun *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* adlı kitabı, Pertev Naili Boratav'ın *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* adlı kitabında meddah hikâyelerini incelediği bölüm ve Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı kitabı söz ettiğimiz yaklaşıma ör-

neklik teşkil ederler. Meddah hikâyelerinin tümüne ilişkin yargılarda bulunan bu araştırmacıların bütün meddah hikâyelerini incelemedikleri vurgulanmalıdır. Örneğin bu yazıda incelenen ve Arap harfli yazılan *Tıflî Efendi* söz edilen araştırmacıların kitaplarında yer almaz. Bunun yanında adı anılan kitapların meddah hikâyelerinin ilk incelenme evresindeki önemli rolü göz ardı edilemez; fakat bu önemli araştırmacıların yaklaşımının daha sonra meddah hikâyeleri üzerine çalışan kişiler tarafından aynen tekrar edildiği söylenebilir. Ayrıca söz edilen araştırmacıların meddah hikâyelerinin etik bir işlevi olduğunu öne sürmelerinin ve bu hikâyelerin metinselliğinden çok bu işlevini ön plana almalarının incelemelerin bir başka sorunu olduğu görülür. İncelenen araştırmalar içinde, yalnız David Selim Sayers'ın, "*Letâ'if-nâme* ve Çok Seslilik" adlı yazısının, meddah hikâyesinin estetik özelliklerini öncülleyen bir araştırma olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu noktada, metnin yerel ve özgün bir roman olduğunun somutlanması için incelemeye geçilebilir. Bu incelemede, her ne kadar Batılı roman teorilerinin terimlerinden yararlanılacaksa da, bu teoriler salt doğru kabul edilmeyecektir. Aksine, bu teoriler ve terimler yalnızca *Tıflî Efendi*'nin özgün bir roman olduğunu ortaya koymak için bir araç işlevi yüklenecektir. İlk olarak *Tıflî Efendi* anlatısının kişilerinin tip veya karakter olma özellikleri tartışılacaktır.

Anlatının baş kişisi olan Tıflî Efendi, Lord Raglan'ın belirlediği "geleneksel kahraman"ın hiçbir özelliğini göstermez (78-79). Geleneksel kahramanın özelliklerinin dışında sıradan bir insan olan Tıflî Efendi'nin niteliklerini sıraladığımızda onun bugünkü etik ölçütlerine göre olumsuz özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Mahbub dosttur (eşcinsel), afyon içer, ehl-i keyfidir, korkaktır, çıkarımı

düşünerek yalan söyler vb. Fakat bütün bu özellikleri yüzünden eleştirilmez ve anlatıcı tarafından iyi bir insan olarak gösterilir. Tıflî Efendi'nin bu özellikleri nedeniyle onu anti-kahraman olarak nitelenmek yanlış olmayacaktır. Tıflî Efendi'nin ve romandaki diğer kişilerin tip veya karakter olup olmadığını incelemek için bu iki terimin açıklanmasına ihtiyaç vardır. E. M. Forester, *Roman Sanatı* adlı kitabında, tip için "yalnkat kişi", karakter içinse "yuvarlak kişi" terimini kullanır (108). Yalnkat kişi, tek cümleyle açıklayabileceğimiz, bizi hiç şaşırtmayan figürlerdir. Yalnkat kişi, "[tek cümlenin dışında] bir varlığa sahip değildir; ne hoşlandığı bir şey vardır, ne de en tutarlı uşakları bile karmakarışık kişilere dönüştüren birtakım özel, güçlü istekleri ve özlemleri" (108). Forester'ın ölçütleriyle baktığımızda, Tıflî Efendi'yi tek cümleyle özetleyemeyeceğimizi görürüz. Çünkü onun tek cümleyle özetlenmeyecek kadar farklı istekleri, özlemleri ve duyguları vardır. Her ne kadar mahbub dost olsa da, Kanlı Bektaş'la (afyonun etkisiyle) yatar ve bu deneyimini bir daha yaşamak için can atar. Tıflî'nin bu özelliği, Hilmi Yavuz'un "Romanda Tip Sorunu Üzerine, 1" adlı yazısında, özellikle Sartre'ın düşüncelerinden yola çıkarak verilmiş tip (tip) ile yaşanmış tip (karakter) arasında yaptığı ayırmadan verilmiş tip (karakter) bölümünde yer almasına neden olur. Çünkü Yavuz, verilmiş tipin yazar tarafından önceden okuyucuya bildirildiğini; yaşanmış tipin ise verili özelliklerin dışına çıktığını belirtir (33). Anlatıcı tarafından mahbub dost (eşcinsel) olduğu söylenen Tıflî Efendi'nin anlatının ileriki bölümünde anlatıcının belirlediği ölçütlerin dışında aynı zamanda bir kadınla birlikte olması ve tekrar birlikte olmak istemesi, onun verilmiş tipin ötesinde yaşanmış bir tip olduğunu kanıtlar. Yine Forester'ın ölçütleriyle düşündüğümüzde, Tıf-

lî Efendi'nin, tek bir duygunun etkisinde olmayıp "güçlü istekleri ve özlemleri" olması yönüyle yuvarlak tip niteliğine büründüğü söylenmelidir. Bu savımızı şu örneklerle somutlayabiliriz. Tıflî Efendi, oğlanlara ve afyona çok düşkün olması yanında kitaplara da çok düşkündür. Bu nedenle Kanlı Bektaş, değerli bir kitap sayesinde onu kurduğu tuzağa düşürür (33-34-35). Tıflî Efendi, hoş sohbet olmasına karşın yorgun ve kızgın olduğunda kimseyle konuşmak istemez (20-21-22). Gittiği evde kötü muamele gördüğü için ev sahibine sözünü sakınmaz (16); bu nedenle açık sözlü olduğunu söyleyebilecekken Kanlı Bektaş onu tuzağa düşürünce Kanlı Bektaş'a affetmesi için yalvarır (37). Bütün bu farklı özellikler, Tıflî Efendi'nin bir tip olarak algılanamayacağı kanıtlar niteliktedir. Karakter olabilecek ikinci figür ise Sultan Murat'tır. Anlatıcı tarafından verili özellikleri sunulmayan Sultan Murat, bir padişah tipi olmaktan uzaktır. Her ne kadar kararları kesinlikle yerine getirilse de, iç konuşma yöntemiyle, Tıflî Efendi'yi azlettirme kararından onu görürse vazgeçebileceğini söyler (68). Bu özelliklerinin yanında şüpheli ve kıskançtır. Hizmetkârın Kara Mustafa Paşa'ya işaret etmesinde ve Kara Mustafa Paşa'nın birkaç gün görünmemesinden şüphelenir (89-90). Ayrıca Kara Mustafa'nın kendi meclisinden sıkılıp başka bir meclise gitme ihtimalinde onu öldürebileceğini ifade eder (88). Bütün bu özellikler anlatıcı tarafından verilmemiştir. Söz edilen özellikler, anlatı kişinin eylemleri sonucunda belirir. Bu anlamda daha önceki terimleştirmelerimizle söylersek, Sultan Murat verili tip değil; yaşanmış tiptir (karakter). Aynı zamanda, Sultan Murat'ın tek bir cümleyle özetlenebilecek tek duygunun esiri olmaması ve farklı duyguları yoğun olarak yaşaması onun Forster'a göre karakter olma özelliğini somutlar. Tıflî Efendi ve Sultan

Murat dışındaki figürlerin daha çok tip özelliği gösterdiği söylenebilir. Örneğin, Kanlı Bektaş, cinsel güdülerinin etkisi altında kalmış, sinsî bir kadındır. Bir başka deyişle tek cümleyle özetleyebileceğimiz ve özellikle cinsel güdüleriyile tanımlayabileceğimiz bir tiptir. Kanlı Bektaş'ın ve meddah hikâyesindeki diğer tiplerin, karakterin yanında yer alması romanın kuruluşunda bir gerekliliktir. Bu gerekliliğe değinen Forster, tiplerin kolayca tanınma ve anımsanabilme özellikleriyle anlatının kuruluşunda önemli bir yer edindiklerini söyler (109-110).

*Tıflî Efendi*'nin anlatım özelliklerinin belirlenmesi de, onun estetik özelliklerini görmek bakımından faydalı olacaktır. Bu nedenle ilk olarak söz edilen anlatının iç konuşma (interior monologue) tekniğini kullandığı somutlanmaya çalışılacaktır.

Berna Moran, "Araba Sevdası" adlı yazısında, Batıdan romanı alan yazarlarımızın, roman kişilerinin duygularını, düşüncelerini okura sergileyebilmek için daha çok iç çözümleme yöntemini, çok seyrek de iç konuşma yöntemini kullandığını belirtir (77). Bu bağlamda, Emin Nihat'ın *Vasfi Bey İle Mukaddes Hanım'ın Sergüzeşti* adlı romanını ele alır. Moran, Emin Nihat'ın bu romanda, iç konuşma yöntemiyle kişinin o esnada aklından geçenleri tasavvur ederek psikolojik gerçekliği yakalamaya çalışmadığını; bunun yerine "edebiyat yapmaya" çalıştığını söyler (78-79). Moran, aynı şekilde Mizancı Murat'ı da eleştirerek, onun iç konuşma tekniğiyle okura nutuk çekme amacını güttüğünü ifade eder (80) ve yazıda asıl *Araba Sevdası*'nın iç konuşma yöntemini başarıyla kullandığını ortaya koymaya çalışır. Moran'ın incelediği ve eleştirdiği "Batıdan romanı alan" veya "Batı romanının etkisiyle yazan" iki Tanzimat romancısının söz edilen romanlarının yanında, *Tıflî Efendi* anlatısının iç konuşma tekniğini başa-

ryla uyguladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kanlı Bektaş'ın Kara Mustafa Paşa'dan aldığı "tezkire"den sonra anlatıcı tarafından verilen iç konuşması bu bağlamda örnek verilebilir:

Be cânım Kara Mustafa zen-dost değildir mahbûb-dostdur bu kadar gündür bize iltifat etmeyüp şimdi muhabbet-nâme gönderip bizi da'vet itmek hiç değildir bir mahbûb sayd eylemiştir aslı budur ve yâhûd bizden şikâyet eylemiştir bulup beni götürüp bunda vücûdın fenâdan kaldırmak gerektür deyü bu da'vayı eylemişlerdir. (77)

Alıntılanan iç konuşma örneği, tam da Moran'ın iç konuşmanın yapması gerektiğine inandığı işlevi görür. Bir başka deyişle bu iç konuşma, anlatı kişinin o andaki düşüncelerini vererek onun psikolojisini ortaya koyar. Kanlı Bektaş'ın söz edilen iç konuşması, anlatıcı tarafından onun sinsî ve kurnaz bir kişiliğe sahip olduğunu göstermek amacıyla bir işlev dahilinde konulmuştur. Söz edilen iç konuşma örneğinin sayısı artırılabilir de, gösterilemeye çalışılan "Batıdan roman alınmadan" önce de iç konuşma tekniğinin kullanıldığıdır. Ayrıca Moran tarafından Tanzimat romanında seyrek ve genelde başarısız kullanıldığı belirtilen bu yöntemin, *Tıflî Efendi*'de olması gerektiği gibi ve bu anlamda başarılı bir şekilde kullanılması önemlidir.

*Tıflî Efendi*'de gözlemlenen bir başka anlatım tekniği ise "paralel anlatım"dır. Özellikle sinemada sıkça kullanılan bu yöntemle aynı zaman diliminde farklı iki kişinin yaşadıkları olaylar verilmeye çalışılır. *Tıflî Efendi*'de de anlatıcı, ilk olarak Tıflî'nin Çelebi ile mecliste yaptıkları "işreti" verdikten sonra, "ol vakitte" Sultan Murat'ın yapıp ettiklerini anlatır (74). Tıflî Efendi'nin edimlerini anlattıktan sonra, aynı zaman diliminde Sultan Murat'ın duygularını ve yapıp etmelerini anlatması bu bağlamda "paralel anlatıma" örneklik teşkil eder.

*Tıflî Efendi* anlatısının, üslup özellikleri de sorunsallaştırmaya geçecek nitelikte önemlidir. İlk olarak anlatıcının olaylar arasında kurduğu nedensellik bağı tartışılabilir. Ian Watt, *The Rise of the Novel* adlı kitabında, romanda eski anlatılara güçlük katan şaşırmacaların ve rastlantıların yerini, zaman boyunca ilerleyen nedensel bir bağın aldığını belirtir (33). Aynı şekilde *Tıflî Efendi*'nin anlatımında da olayların rastlantısallığına değil; özellikle gerçeklik etkisi vermek için olaylar arasındaki nedensellik bağına yer verilir. Bu savı, anlatının kısa bir bölümünden verilecek örnekler somutlar niteliktedir. Kanlı Bektaş'la Tıflî Efendi'nin ilişkisinin anlatıldığı bölümde söz edilen neden sonuç ilişkisi görülebilir. İlk olarak her iki kişinin de nasıl cinsel bir ilişkiye yöneldiğine cevap verir. Bu cevap hem Tıflî'nin hem de Kanlı Bektaş'ın afyonun etkisiyle davranışlarını kontrol edemedikleri yönündedir. Daha sonra Kanlı Bektaş'ın güzel olduğunu kanıtlamak için onun "kibar lokması" olduğunu belirtir (40). Kanlı Bektaş'ın söz edilen cinsel ilişkiden çok zevk almasını ve Tıflî Efendi'yle sürekli cinsel ilişkiye girme sebebinin Tıflî'nin aletinin büyüklüğüyle ve onun geç boşalması ile açıklar (40). Yine anlatıcı, Tıflî'nin geç boşalma özelliğini afyona bağlar. Anlatıcıya göre afyon insanı daha güçlü yapar ve onun geç boşalmasını sağlar (41). Görüldüğü gibi, anlatıcı tarafından Tıflî Efendi'nin neden geç boşaldığına kadar bir takım açıklamalar ve sebep sonuç ilişkileri kurulur. Olaylar arasında neden sonuç ilişkisi kuran bu üslubun bütün anlatıya hâkim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu şekilde anlatıcı olaylar arasında bir boşluk bırakmak istemez. Böylelikle aynı zamanda öykünün inandırıcılığını da sağlamış olur.

*Tıflî Efendi*'nin diğer bir üslup özelliği ise, genel olarak konuşma diliyle yazılmış olmasıdır. İçinde yer alan argo

kullanımlar da konuşma diline yakınlığını somutlar. Çünkü halk diliyle argonun sınırları birbirine karışabilir ve bu anlamda sınırlar kesin değildir. Argoyla ilgili ilk derlemelerde argo ve halk deyimleri ikilisinin birbiriyle sürekli çakışması bu bağlamda kanıt olabilir (Aktunç 16). *Tıflî Efendi*'de anlatıcının sık sık argo ifadelerle yer verdiğini görürüz: “Yani ol sohbet bir poka geçmezdi”, “siki kalkmıştı” vb. Bu ifadelerin yanında diyaloglardaki gerçekçi boyut dikkat çekicidir. Bu bağlamda Tıflî Efendi'nin Uzun İbrahim Paşa ile olan diyalogu, anlatımın gündelik konuşma diline yakınlığını kanıtlar: “A bre hercayı taaccüp bu kadar eyyamdır bize teşrif etmedin yohsa bizde taksir ettiğin cermeri var ise 'afv ile muamele edesin didikte Tıflî de hayır sultanım biz ne ednâyız ki geda kemter olalım bugün dünyanın hali malum bugün böyle yarın şöyle” (53). Anlatımın gündelik konuşma diline yakınlığı, aynı zamanda gerçeklik etkisini de güçlendirecek bir özellik gösterir. Şemsettin Sami'nin ilk Türk romanı olarak kabul edilen (gerçi artık Ermeni alfabesiyle yazılan *Akabi Hikayesi* ilk Türkçe roman olarak kabul ediliyor) *Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ını farklı kıldığı söylenen özelliklerin daha önceden var olduğunu görürüz. Çünkü *Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ın gerçekçi diyalogları, onu geçmişteki ürünlerden ayıran bir özellik olarak sunula gelmiştir. Fakat aynı özelliğin *Tıflî Efendi* adlı anlatıda da olması bahsedilen savı çürütür.

Söz edilen anlatıdaki tasvirler de onun özgün ve yerel bir roman olduğunu kanıtlayacak bir örnek özelliğindedir. *Tıflî Efendi*'de doğa tasvirleri değil, mekân tasvirleri yer alır. Her ne kadar bu özelliği, meddah hikâyelerinin geçtiği yerin İstanbul olması ile ilişkilendirebilsek de, aynı şekilde Osmanlı şiirinin de büyük oranda İstanbul merkezinde yazıldığını; fakat onu doğa tasvirlerine yer

verdiğini göz önünde bulundurmalıyız. Dönüşen tarihsel ve toplumsal koşullarla birlikte tasvirlerde de bir farklılaşmayı gözlemlemek doğal sayılabilir. Örneğin, Tıflî Efendi'nin Çelebi'nin evine girişi şöyle anlatılır: “[Tıflî] kapudan içerü girdi kim gördü kim bir mükellef serây taş nerdübân ağaç nerdübânlardan çıkıp gördü kim bir münakkış işleme yerde cuka asılmış kapusunda perde” (70-71). Artık, Osmanlı şiirinin tasavvufi boyutundaki gibi “alemü'l-his” (duyular dünyası) ve “alemü't-temsîl” (maşuğun hakikî aşka vardığı yer) ayrımı ortadan kalkmıştır (Anderws 88). Yani anlatılan doğaya ait unsurlar (alemü'l-his), kendi dışındaki bir gerçekliği temsil etmez (alemü't-temsîl). Bunun yanında anlatılan doğaya ait unsurlar da değildir. Her iki özelliğin yerini *Tıflî Efendi*'de kendi gerçekliğine sahip mekân alır.

Anlatının farklı ve özgün yönlerinden biri, cinselliğe ve bedene bakış açısıdır. *Tıflî Efendi*'de kadın ve erkek, bedenleriyle de yer alır. Bu beden, ne ise o olan, yani kendi dışında bir gerçekliği temsil etmeyen bir niteliktedir. *Tıflî Efendi*'nin cinselliğe ve bedene bakış açısı konusunda Mikhail Bakhtin'in “karnavalesk” bedenler kavramından yararlanılabilir. Bakhtin, “karnavalesk” bedenleri şöyle tanımlar: “Alçalma, adileşme, beden ve -tuvalet ihtiyacını giderme, çiftleşme de dahil olmak üzere beden tüm işlevleri tutarsızlıkla bezemiş karnaval deneyiminin unsurlarıdır. Bu tutarsızlığın bir parçası olan beden 'kapalı' veya 'mahrem' değildir. Aleni ve dünyaya açık bir bedendir” (Yumul 48). Bakhtin, söz ettiği beden anlayışını yansıttığı için Rabelais'nin romanlarını över (“Gülmenin Tarihinde Rabelais” 80-164). Bu doğrultuda onun karnavalesk bedenlerin estetik bir nitelik taşıdığına ilişkin bir düşüncesi olduğu söylenebilir. Bakhtin'in kapalı ve mahrem olmayıp dünyaya açık olan bedenler nitelmesi-



nin *Tıflî Efendi* anlatısıyla da örtüştüğünü söylemek mümkündür. Anlatıda doğrudan sık (36-86), göt (87), am (40), bok (3) sözcükleri yer alır. Gösterilen örnekler bile, anlatıda bedenın aldığı konumu somutlayabilecek özelliktedir. Yani beden mahrem değil, aleni ve dünyaya açık bir bedendir ve Bakhtin'i izleyerek bu bedenın anlatıda olayların akışı sonucu ortaya çıkarak estetik mahiyet içerdikleri savlanabilir. Anlatıda her ne kadar cinsel ilişki anlatılsa da, bu metnin "eski zamanlarda gizlice üretilen pornografik ürün olan 'bahâne"'yle (Ayvazoğlu 54) özdeş tutulabileceği anlamına gelmez. *Tıflî Efendi*'deki bedenın ve cinselliğin, olayların akış çizgisinde ve inandırıcı bir şekilde verilemesi bu bağlamda önemlidir. Örneğin Kanlı Bektaş ve Tıflî Efendi, afyonun etkisiyle cinsel ilişkiye girerler ve anlatıcı tarafından bu ilişki duygusal herhangi bir yorunda bulunulmadan sunulur:

Tıflî Efendi bunun gibi beyaz ve büyük amı gördükde 'aklı gitti çünkü ayakları kaldırıp yerleşirmişdi çünkü avretür gördi ki alet kalınca ve uzunca hayli tamam gönlünce begendi ve belinden kucaklayub iki sım kollarıyla Tıflî'ye sarılıub bir iki kere inzal oldu [...] ayağı yukarı oynaşub kendi eline Tıflî'nin hikâyesin alub kutusun içine koydu gine sarılıub başladı çalagmaya. (40-41)

Anlatının hiçbir ahlakî gönderiminde bulunmadan, olayları olabildiğince doğal akışında vermesi önemlidir. Özellikle Tanzimat romanlarında bedenın bu kadar "aleni ve dünyaya açık" oluşu ve cinselliğin ahlakî gönderim olmadan sunulmasına pek rastlayamayız. Örneğin, benzer bir sahneye *İntibah*'ta da rastlanır. Romanın kahramanı olan saf ve bütün kötülüklerden uzak yetiştirilmiş Ali Bey, daha çok şehveti temsil eden ve bu nedenle kötü olduğu sık sık vurgulanan Mehpeyker'le içki içer. Hem Ali Bey hem

de Mehpeyker sarhoş olduktan sonra girdikleri cinsel ilişki şöyle anlatılır: "Hanım yavaş yavaş terennüm ettikçe, bülbüller ahengine dem tutardı. Bu hal ile bir saat eğlendiler. Ondan sonra yatak odasına dönerek visalin kucağına atıldılar, yattılar" (77). Alıntılanan ifadelerde, cinsel birleşme yalnız "yatak odasına dönerek visalin kucağına atıl[mak]" ve "yatmak"la anlatılır. Tanzimat edebiyatından bu bağlamda verilecek örneklerin sayısı artırılabilir. *Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta da birbirleri için ölecek kadar bağlı olan her iki sevgili, cinsellikten ve bedenlerinden yalıtılarak okura sunulur. Ayrıca roman boyunca cinsel imayı taşıyacak bir yakınlaşma da olmaz. *Tıflî Efendi*'de ikinci bir cinsel birleşme sahnesi daha vardır. Bu cinsel birleşme, Kara Mustafa Paşa ile Çelebi arasında yaşanan eşcinsel bir birlikteliktir. Her ne kadar Tıflî Efendi ve Kanlı Bektaş'ın birlikteliği kadar anlatıda geniş yer tutmazsa da, ima ile geçiştirilmez: "Bari kış kaldırmadan kız oğlan gibi şundan bir kâm alaydım deyüp bir yadığı belinin altına koyup bacakların kaldırıp işin tamam eyledi ba'de kalkıp ellerin yıka[dı]" (88). Alıntılanan cümlelerde görüldüğü gibi, cinsellik için iyi veya kötü gibi herhangi bir etik gönderimde bulunulmadan, yaşanan deneyim doğal akışında verilir. Hem bedenın hem cinselliğin mahrem olmayıp aleni olması, özellikle modern romanlarda karşılaşılan bir durumdur. Türk edebiyatından söz edilen bedenın aleniliğini gerçekleştiren romanlar olarak *Bir Düğün Gecesi*, *Aylak Adam* gibi romanlar; dünya edebiyatından ise *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği* -Söz edilen romanda "Çıplak insan bedeninde utanılacak bir yan yok... Çok normal. Normal olan her şey de güzeldir" (78) ifadesi, bedenın dünyaya açık, aleni olması yönünde bir çağrı gibidir- örnek olarak verile-

bilir. *Tıflî Efendi*'nin bu anlamda özgün bir konumda olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: Gerek romanı Batıdan alınmış bir tür olarak görüp bu doğrultudaki romanların dışında daha önceden yazılmış romanların olabileceğini reddeden eleştirmenlerin; gerekse meddah hikâyelerini tümel bir yaklaşımla çerçeveleştirip onların ahlakî gönderimlerini ön plana alan araştırmacıların meddah hikâyelerinin tarihsel ve toplumsal dönüşümlerin ortaya çıkardığı özgün ve yerel bir roman olabileceğini göz ardı ettiklerini savlamak yanlış olmaz. Bu nedenle *Tıflî Efendi* anlatısı, her türlü ahlakî gönderimin dışında estetik bir metin olarak ele alınmaya çalışıldı. Bu anlamda Jusdanis'in önerisi dikkate alınabilir. Yani, romanı oluşturan sosyal, psikolojik ve ekonomik koşulları farklı şekillerde ve derecelerde yaşayan bir ülkede olduğumuzu göz önünde bulundurarak Batı ve ya Avrupa temelli bir teorinin yerine yerel bir bakışla, yaşanan bu farklı süreçleri göz ardı etmeyerek bir teori ve bakış açısı geliştirebiliriz. Bu bakış açısında Batı terimlerinden yararlanılabiliirse de, bunları tek doğru olarak benimsemek doğru olmaz. Bütün bu bakış açıları, *Tıflî Efendi* merkezinde söylersek, onu yerel ve özgün bir roman olarak görmeye götürebilir.

**Teşekkür:** Çevirdiği *Tıflî Efendi* metnini, örnek bir cömertlikle benimle paylaşan sevgili arkadaşım David Selim Sayers'a teşekkür ederim.

#### Kaynaklar

- Aktunç, Hulki. *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü*. İstanbul: Afa Yayınları, 1990.
- Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği: İslâm Sanatının Estetiği Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2002.

Bakhtin, Mikhail. *Karnavalın Romana*. Der. Sibel Irzik. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 2000.

Forster, E. M. *Roman Sanatı*. Çev. Ünal Aytür. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.

Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev.

Tuncay Birkan. İstanbul Metis Yayınları, 1997.

Kundera, Milan. *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği*. Çev. Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim Yayınları, 1978.

Moran, Berna. "Araba Sevdası". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. 1. Cilt. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003. 73-87.

Naci, Fethi. "Önsöz". *Yüz Yılın 100 Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 7-41.

Namık Kemal. *İntibah*. Haz. Mehmet Kaplan. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1972.

Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.

Raglan, Lord. "Geleneksel Kahraman". Çev. Metin Ekici. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Haz. Gülün Ögüt Eker ve Metin Ekici. Ankara: Millî Folklor Yayınları, 2003.

Sayers, David Selim. "*Letâ'ifnâme* ve Çok Seslilik". Yayımlanmamış akademik çalışma. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2004.

Şemseddin Sami. *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*. Haz. Yakup Çelik. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.

*Tıflî Efendi*. İstanbul: Litografya Destgahı, 1291.

Yavuz, Hilmi. "Romanda Tıp Sorunu Üzerine, 1". *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Yayınları, 1996.

Yumul, Arus. "Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden". *Toplum ve Bilim* (Bahar 2000):?