

Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser

G. Gonca GÖKALP*

Özet

XIX.yüzyılda sosyal ve kültürel bir değişim içine giren Osmanlı İmparatorluğu'nda edebiyat alanında da büyük yeniliklerle karşılaşılır. Batılı anlamda roman ve tiyatronun yaşamımıza girmesi, bu yeniliklerin en önemlileridir. **Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat** (Şemsettin Sami, 1288/1872) romanı, birçok kaynakta Türk edebiyatında Batılı anlamda romanın başlangıcı kabul edilir. Oysa XVIII.yüzyıl sonlarından başlayarak Divan ve halk edebiyatlarından farklılaşan ve romana yaklaşan bir yazılı anlatı anlayışının ilk örnekleriyle karşılaşılır. Sözlü kültürün yazılı kültüre dönüşüm noktasında bulunan bu eserler, Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin ve renkli sosyal yapısının izlerini taşırlar. **Muhayyelat** (Aziz Efendi, 1268/1796), **Akabi Hikâyesi** (Vartan Paşa, 1851), **Hayalat-ı Dil** (Hasan Tevfik, 1285/1868), **Müsameretname** (Emin Nihat Bey, 1288-1292/1872-1875), **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş** (Evangelinos Misailidis, 1872) adlı eserler Doğu ile Batı'yı, Osmanlı İmparatorluğu bünyesindeki azınlıklarla Türkleri, sözlü anlatı ile yazılı anlatıyı, gelenek ile geleceği birleştiren ve Osmanlı dönemi Türk romanının doğuşunu hazırlayan özgün eserlerdir.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Roman, Osmanlı, Türk, XIX.yüzyıl, **Muhayyelat**, **Akabi Hikâyesi**, **Hayalat-ı Dil**, **Müsameretname**, **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**, **Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat**.

Summary

In the XIXth century, social and cultural aspects of Ottoman Empire began to change. Accordingly, in the field of literature great innovations were introduced. The most important innovation in literature was the introduction of the novel and the theatre, in the same sense as they are understood in the Western World. The novel **Ta'aşşuk-ı**

* Dr., H.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi

Tal'at ve Fitnat (Şemsettin Sami, 1288/1872) is accepted as the first novel in Turkish literature written in "the Western novel genre". However, beginning from the late XVIII th century, one can find the first examples of written narratives, which are quite different from the ones in the Classical Ottoman literature and the folk literature. These works are the cornerstones of the transformation period when oral culture transformed to written culture, and they possess the traces of the Ottoman Empire's rich and colourful social structure. The works **Muhayyelat** (Aziz Efendi, 1268/1796), **Akabi Hikâyesi** (Vartan Paşa, 1851), **Hayalat-ı Dil** (Hasan Tefvik, 1285/1868), **Müsameretname** (Emin Nihat Bey, 1288-1292/1872-1875), **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş** (Evangelinos Misailidis, 1872), unite East with West, minorities, within the Ottoman Empire, with Turks, oral narratives with the written narratives and the tradition with the future. Most of all, they are authentic materials which set the conditions for the birth of Ottoman-Turkish novel.

KEY WORDS: Novel, Ottoman, Türk, XIXth century, **Muhayyelat**, **Akabi Hikâyesi**, **Hayalat-ı Dil**, **Müsameretname**, **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**, **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**.

0.

XIX.yüzyıl, Türk yaşamında sadece Tanzimat Fermanı ile gelen yenilikleri değil, edebi değişimleri de taşıyan bir yüzyıldır. Sözlü kültürün yazılı kültüre dönüşümünün bir habercisi olan edebi değişim, aslında XVIII.yüzyılın sonunda ilk işaretini vermeye başlar. Böylece Türk romanı, 1872'de yayınlanan **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'tan (Şemsettin Sami) çok önce bir oluşum içine girer. Bu oluşumun ilk beş örneği, Osmanlı Dönemi Türk yaşamının ilginç ve renkli kültürel-sosyal yapısının bir göstergesi niteliğindedir. **Muhayyelat-ı Ledünn-i İlahi**, **Akabi Hikâyesi**, **Hayalat-ı Dil**, **Müsameretname**, **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**, Türk yazılı anlatısının Batılı anlamda roman örneğine doğru ilerlerken yarattığı ilk metinlerdir. Bunlar Divan ve halk edebiyatıyla modern edebiyat arasında, klasik ve sözlü kültürle yazılı kültür arasında bir geçiş evresinin eserleridir.

1.

XVIII. yüzyıl sonunda yazılan **Muhayyelat**, Türk edebiyatında yazılı anlatının başlangıcındaki ilk eserdir. Daha önce Divan edebiyatının manzum anlatıları(mesneviler), mensur tarih kitapları, çeviri metinler ve Halk edebiyatının sözlü anlatılarının (halk hikâyelerinin, masalların, meddah hikâyelerinin) elyazması veya daha sonraları taşbasması olarak yazıya geçirilmiş örnekleri bulunmaktadır. Sözlü kültürle yazılı kültür arasında ilginç bir geçiş eseri olan **Muhayyelat** ise onlardan farklı ve onlarla benzer özellikler taşıyan bir eserdir. **Muhayyelat**, bir yanıyla çeviri ve uyarlama bir yanıyla özgün bir eserdir; hem anonimdir hem bir yazarın ürünüdür; hem masaldır hem gerçektir. Her kay-

nağın **Muhayyelat**'ı tanımlayış biçimi ayrıdır. Bir grup **Muhayyelat**'ı masal edebiyatının bir örneği olarak görür(Özön 1936: 92, Levend 1967: 117 ve 1984: 148, Boratav 1974: 19); başka bir grupsa masalla bağlarını kabul etmekle birlikte eserin özgün yanlarına işaret eder(Tietze 1948, Tanpınar 1949: 155, Banarlı 1971: 794).

Muhayyelat üzerine şimdiye dek yapılmış en geniş ve ayrıntılı çalışma, Andreas Tietze'ye aittir. "Aziz Efendi's **Muhayyelat**" başlıklı Almanca makalesinde Tietze(1948), eserin **Binbir Gece** ve **Binbir Gündüz Masalları**'yla organik bağını açıkça ortaya koyar ve benzerlikleri, farklılıkları karşılaştırmalı olarak sergiler. Arap masallarıyla taşıdığı belirgin benzerliklere rağmen **Muhayyelat**'ı özgün bir eser olarak değerlendiren Tietze, bunu Aziz Efendi'nin eseri yazış-yaratış çizgisine göre açıklar. Yazarın **Binbir Gece Masalları**'ndan ve **Binbir Gündüz Masalları**'ndan kullandığı anlatıları kesin olarak bire bir belirleyen, **Ferec Ba'de's-Şidde**'den etkilenmelere ise değinen Tietze'ye göre, Aziz Efendi işe tercüman olarak başlamış, **Binbir Gece**'den bir masal çevirmiş, sonra **Binbir Gündüz Masalları**'ndan aktarmalar yapmış ve giderek kaynak öykülerini serbestçe kullanmaya başlamıştır; böylece ilk başlardaki çekingen çevirmen bağımsız bir yaratıcıya dönüşmüştür. Tietze'ye göre Aziz Efendi sadece **Binbir Gece** ve **Binbir Gündüz Masalları**'ndan değil Türk halk masallarından da etkilenmiş; kaynaklarını kendi ilhamıyla birleştirmiştir (Tietze 1948). Tietze'nin saptamasında Aziz Efendi'nin doğrudan doğruya **Binbir Gündüz Masalları**'ndan aldığı anlatılar, Ferruhnaz ile İklimlülümük, Hoca Abdullah, Şabur ile Hüma, Nacibillah ile Şahide, Prens Asil, Firuz Şah, Karahan, Sittî Emine ve kısmen Gazanfer ile Rahile'ye dair kıssalar; **Binbir Gece Masalları**'ndan aldığı anlatılar Kamercan ile Gülrüh, Abdüssamed, Prens Nesil ile Alemârâ'nın maceraları; Türk halk masallarının etkisiyle yaratılmış olan anlatı ise "Kıssa-i Recib Beşe"dir(1948: 308-311).

Aziz Efendi'nin kitabının önsözünde kendisinin açıkça belirttiğine göre de, yazar, **Hulasatü'l-Hayal**, **İbretnüma** adlı eserleri ve **Binbir Gece Masalları**'nı okumuş, etkilenmiş ve ondan sonra **Muhayyelat**'ı yazmaya başlamıştır(Aziz Efendi 1268: 2-3). Diğer eserler bir yana, **Binbir Gece Masalları**'nın **Muhayyelat** üzerindeki etkileri hem yapı hem konu hem motif düzeyinde kendini gösterir. **Binbir Gece Masalları**'nın en belirgin yapısal özelliği olan çerçeve anlatının Türk yazılı edebiyatındaki ilk örneği olan **Muhayyelat**, üç hayalden oluşur. Üç hayal, üç ayrı çerçeve olarak düşünülebilir. Çünkü hayaller birbirinden bağımsızdır. Metnin iç içe dizilişli yapısında her anlatının kendine özgü bir işleyişi ve amacı vardır. **Muhayyelat**'ta çerçeve anlatı içindeki alt anlatılar birbirinden bağımsız daireler oluştursa da bir yanlarıyla ya ana anlatıya ya da aynı çerçeve içindeki diğer anlatılara bağlanırlar. İç anlatıların çerçeve anlatılarla düşünsel bağı, her iç anlatının kendi içindeki işleyişi ve diğer iç anlatılarla organik bağı düşünüldüğünde, **Muhayyelat**'ın sadece çerçeve anlatı olarak değerlendirilemeyecek denli girift ve mantıklı bir yapı taşıdığı görülür. Bu, kendi devri için son derece modern ve başarılı bir kurgusal düzenleyiştir.

Üç hayalin her biri birbirinden bağımsız da olsa hepsinde hem ana anlatılar hem de iç anlatılar bakımından ortaklıklar görülür. Bu ortaklıklardan en önemlisi, anlatılarda masal dünyasının kurallarının işlenmesidir; cinler, ifritler, dervişler ve sihirli nesnelerin yanı sıra, olağanüstü güçlere sahip kişiler, bu dünyanın en önemli göstergeleridir. Anlatıların hepsinde ya bir şeyi aramak üzere (arayıcı kahraman) ya da kendi isteği dışında (kurban kahraman) evinden ayrılan bir baş kişinin maceraları aktarılır. Ve anlatıların sonunda masal dünyasının adalet mekanizması işler; iyiler -zaten hakettikleri- mutluluğa kavuşurlar, kötüler de cezalandırılırlar. Ancak masallardan farklı olarak **Muhayyelat**'ta özellikle İkinci Hayal'den itibaren belirginleşen mistik bir dünya görüşü ve tasavvufî hava vardır. Bu, anlatıların amacını ve diziliş düzenini de etkiler. Örneğin İkinci Hayal'in baş kişisi Cevad, çerçeve anlatının en sonunda tekrar ortaya çıkar ve tasavvufî düşüncesini belirginleştiren bir sonla anlatı biter; aynı durum Üçüncü Hayal'de de söz konusudur. **Muhayyelat**'ın masallardan bir başka farkı ise, anlatılarda ya üçüncü tekil kişi ya da birinci tekil kişi ifadesinin kullanılmasıdır. Bu, bütün olağanüstü niteliklerine rağmen, aktarılan maceraların masala oranla daha gerçekçi bir hava taşımasını sağlar.

Kaynakların onu tanımlayış biçimi ne olursa olsun **Muhayyelat**, yazılı Türk anlatısı için sadece ilk eser değil, aynı zamanda önemli bir başlangıç noktasıdır. 1211(1796) yılında yazdığı eserini ancak elli küsur yıl sonra 1268'de(1852-53) yayınlatabilen Aziz Efendi, bu haliyle bir başlangıcın olduğu kadar bir geçiş döneminin de ilk adımını atar. Aziz Efendi, geleneği modernize ederek sözlü kültürü yazılı kültüre dönüştürmüştü; Doğru edebiyatını Türk edebiyatıyla, geçmişini kendi çağıyla birleştirmiştir. Yazar, kitabının önsözünde kaynaklarını da açıkladığı halde, onları taklit ve tekrar yanılığına düşmemiş, onlardan yola çıkarak ve hepsini kişisel yaratımının tezgâhında dokuyarak kaynaklarından bağımsız özgün ve kişisel bir eser yaratmıştır. Bu nedenle bazı kaynaklarda **Muhayyelat**, masal kitapları arasında sınıflandırılrsa da hem anonim hem bireysel bir ürün, hem sözlü kültürün bir parçası hem yazılı kültürün bir eseri olarak, yani kendine özgü bir noktada ve ara eser olarak değerlendirilmelidir.

2.

Asıl adı Hovsep Vartanyan olan Vartan Paşa tarafından 1851 yılında Ermeni harfleriyle ama Türkçe yazılan **Akabi Hikâyesi**, -XVIII.yüzyıl sonundaki **Muhayyelat**'tan sonra- XIX.yüzyıl yazılı anlatılarının ilkidir aslında. Eser Ermeni harfli olduğu için Tietze'nin çabalarıyla ve ancak 1991 yılında gün ışığına çıkarılmıştır. Tietze'nin "Türkiye'de yazılmış ve basılmış hakiki ilk modern roman" (Vartan Paşa 1991: X) olarak nitelendirdiği **Akabi Hikâyesi**, sadece bu özelliğiyle değil, devrinin İstanbul Ermenilerinin yaşamına tanıklık etmesi bakımından da oldukça önemli bir belge durumundadır. Esasen düz çizgili olmakla birlikte romanda sadece baş kişilerin macerasının aktarılması, **Akabi Hikâyesi**'ne renkli bir yapı kazandırır.

Akabi Hikâyesi, mezhepler arasındaki düşmanlığın kurbanı olan Akabi ile Hagop'un aşkını anlatır. Annesi Anna ve babası Bogos'un kaderini neredeyse aynen paylaşan Akabi, acımasız bir adam olan amcası tarafından büyütülmüş ve annesini ölüm döşegindeyken tanımış bir genç kızdır. Son derece kapalı bir yaşam süren Akabi, Osmanlı Ortodoks Ermenilerindedir. Bir gezinti sırasında tanıştığı Hagop ise Osmanlı Katolik Ermeni mezhebine mensuptur. Mezhep ayrılığını onaylamayan gençler birbirlerine âşık olduktan sonra kısa bir mutluluk dönemi yaşarlar. Fakat farklı mezheplerden iki gencin birbirine olan aşkı ve bağlılığı, aileleri tarafından iyi karşılanmaz. Akabi, amcası tarafından tehdit edilir. Hagop'un babası ise rahip Fasıdyan'ın kışkırtmasıyla oğluna Akabi'nin bir başkasıyla evlendiği yalanını söyler ve sözde Akabi'den gelen bu yolda bir mektubu ona verir. Hagop'un dünyası yıkılır, hastalanır. Hagop'un hasta yattığından habersiz olan Akabi, art arda yazdığı mektupların hiçbirine cevap alamayınca giderek ümitsizliğe kapılır. Oysa onun mektupları Hagop'un eline geçmediği gibi, Hagop zaten ateşler içinde yattığından mektup yazabilecek durumda değildir. Kendilerine oynanan kötü oyundan habersiz olan iki genç, artık hızla felakete doğru sürüklenmektedir. Hagop, babasının ve Fasıdyan'ın hilesini öğrendiğinde ve Akabi'nin son mektubunu tesadüfen ele geçirdiğinde, sevgilisini intihardan kurtarmak için çok az vakti kalmıştır. Akabi'ye erişmek için insanüstü bir çaba sarfeden Hagop, hâlâ çok hasta olmasına rağmen hemen yola çıkarsa da, gece yarısı karakolun önünden geçerken şüpheli bulunarak hapsedilir. Nihayet serbest bırakıldığında sevgilisinin bulunduğu yere koşar, fakat Akabi oradan ayrılmıştır. Bir uçurumun kenarında duran Akabi, arkasından gelen ayak sesinin Hagop'a ait olduğunu bilmeksizin, kendisini yakalamak için geldiklerini düşünerek elindeki zehir içer ve kendini denize atar. Hagop, sevgilisini denizden kurtarırsa da zehrin ölümcül etkisinden kurtaramaz, sevgilisinin ölümünün ardından üzüntüsünden tekrar hastalanır ve yirmi gün sonra o da ölür.

Hagop'un Akabi'ye kavuşamaması, daha doğrusu kavuştuğu anda onu sonsuza dek kaybetmesi, çok trajik bir sondur. Hagop'un tutkulu, fedakâr, hassas bir âşık kimliği göstermesi, Divan edebiyatından ve halk edebiyatından gelme özelliklere göre açıklanabilirse de, onun daha çok Fransız usulü bir âşık kimliği taşıdığı açıktır. Batı edebiyatının Ortaçağ dönemi eserlerinde görülen ve dönemin şövalyelik anlayışına göre şekillenen "saraylı aşkı" (courtly love/amour courtois), seven ve sevilen ilişkisi bakımından Divan şiirindeki yakını bir estetiğe dayanır. Her iki estetikte de aşk merkezdedir; aşkın belirli kuralları vardır; sevilen hükmeder, seven acı çeker; âşık, sevgilisine ulaşmak için çok çaba göstermek ve acı çekmek zorundadır. Bu ilişkide Divan şiirindeki aşktan farklı olan yan, aşkın karşılıklı olmasıdır (Akün 1994: 414). Türk halk hikâyelerinin trajik sonuçlananlarında ise aşk karşılıklıdır fakat engeller çok güçlüdür. Hagop ile Akabi arasındaki aşk da karşılıklıdır ve engellerin gücü yüzünden ümitsizdir. Üstelik ümitsizliğin nedeni, kızın ailesinden çok, erkeğin ailesinden kaynaklanan sorunlardır; ama sev-

gililerin kavuşamamasında her iki ailenin de payı büyüktür, tıpkı Batı edebiyatı geleneğinin bu konudaki en önemli örneği **Romeo ve Juliet**'te ve Türk halk hikâyelerinden **Kerem ile Aslı Hikâyesi**'nde olduğu gibi. **Kerem ile Aslı Hikâyesi**'nde din ayrılığı, sevgililerin önünde aşılabilir bir engel olarak yükselir; sevgilisine erişmek için onun peşinden diyar diyar dolaşan Kerem sonunda sevgilisine kavuştuğu ve onunla evlendiği sırada Aslı'nın babasının büyüğü yüzünden ona elini bile süremez ve aşk ateşiyle küle döner. Onun küllerinden de Aslı yanar. Ailelerin koyduğu engellerle birbirine kavuşamayan âşıklar, dünya edebiyatının sözlü ve yazılı kültürünün en önemli konularından birini oluşturmaktadır. **Akabi Hikâyesi**'nde XIX.yüzyıl İstanbul'unda geçen bu imkânsız aşk hikâyesinde de Türk ve Batı edebiyatından izler iç içe bir halde karşımıza çıkmaktadır.

Kendisi bir Katolik olduğu halde Vartan Paşa, kilise ayrılığından kaynaklanan bu trajik aşk hikâyesinde asla taraf tutmaz; o, romanı aracılığıyla okurlara bu tür ayrılıkların neden olduğu acıları göstermeyi amaçlar. Romanın kurgusal akışı düz çizgili olsa da duygusal çizgisi için aynı şey söylenemez. Akabi ile Hagop'un aşkına ve karşılaştıkları zorluklara bağlı olarak duygusal grafik gittikçe yükselir ve en üst noktadayken roman sona erer.

Bir anlamda "saraylı aşkı" anlayışını sürdüren Batı romantizminden Türk edebiyatına çevrilen eserlerde ve **Akabi Hikâyesi**'ni kaleme alan Vartan Paşa'nın dahil olduğu Osmanlı-Rum vatandaşlarının orijinalinden okuduğu kitaplar arasında böylesi bir aşk anlayışının yoğun izlerine rastlanır. Tanzimat döneminde daha çok popüler edebiyat eserlerinden yapılan çevirilerden beslenen bu romantik âşık tipi, telif ilk Türk yazılı anlatılarında da ister istemez etkilerini gösterir. Bu açıdan bakıldığında yaklaşık yirmi yıl sonra yayınlanan **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**, Akabi Hikâyesi'ne göre çok daha belirgin özellikler taşır. Her iki romanda da faciayla sonlanan aşk hikâyeleri aracılığıyla töre eleştirisi yapılmakta ve bir anlamda okurların eğitilmesi amaçlanmaktaysa da, **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'ta duygusallık daha üst düzeyde işlenmiş, âşık kimliği daha ön plana çıkarılmıştır. Bunda Akabi Hikâyesi'nin baş kişisinin öncelikle Akabi, **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'ın ise baş kişisinin -neredeyse- Tal'at olmasının etkisi vardır.

Akabi Hikâyesi'nde kişiler derinlikli olarak tahlil edilmezler ama yaşantıları, davranışları, tavırları öylesine dikkatli bir şekilde yansıtılır ki, okurun onların duygusal portresine gereksinimi kalmaz. Sadece olaya karşı değil kişilerine karşı da tarafsız kalmayı başaran Vartan Paşa, onları ne yüceltir ne abartır; olduğu gibi, doğal halleriyle anlatır. O nedenle **Akabi Hikâyesi**'nin baş kişileri birer kahraman değil, karakterdir. Ama aynı özellik ikinci, üçüncü derece kişiler için (örneğin Rupenig, Varteni, Fasıdyan... için) geçerli değildir; onlar zaman zaman tip özelliği gösteren kişilerdir. Bu farklılıklar, romanın kurgusunun daha güçlü ve parçaların birbirine daha bağlı olmasını sağlayan bir özelliktir.

Bu özellikler göz önüne alındığında **Akabi Hikâyesi**'nin kurgusu, her ne kadar düz akışlı ise de, belki temelde bir aşk anlatısı olduğu için halk hikâyelerinin yapısına benzerlik gösterir. Eserin, Türk halk anlatılarından çok Avrupa edebiyatının klasiği olan **Romeo ve Juliet**'in temasından etkilendiği ve XIX.yüzyıl Fransız Romantik romanlarının etkisini taşıdığı açıktır. Ama yedinci fasıldan itibaren yapısal olarak halk hikâyelerindeki aşk-engeller-son çizgisini içerdiğini söylemek çok yanlış olmasa gerek. Burada da halk hikâyelerindeki gibi, fedakâr ve coşkulu âşıklar vardır ve birinin ölümünün ardından diğersinin de ölümü gelir. Halk hikâyelerinden farklı olarak eserde gerçekçi ve toplumcu bir yaklaşım egemendir, idealler değil gerçekler sergilenmiştir, neden-sonuç ilişkisi güçlüdür, olaylar ile kişiler arasında sağlam bir denge vardır. Duygusal bakımdan yükselen grafik, eseri ağlangaç ve ağdalı bir romantizme sürüklememiştir. Yazar, sorunu ve olayı sergilemiş, sonucunu göstermiş ama kendisi ders verme yoluna gitmemiştir.

Romanın başında aşkın ve ona bağlı olayların işlenişindeki ağırbaşlı tavra karşın romanın sonlarına doğru gittikçe hızlanan bir olay akışıyla ve yoğunlaşan duygularla karşılaşılır. İlk bölümlerde yer yer karşılaşılan eğlenceli hava ve komiklikler giderek azalır, yerini oldukça trajik olay ve ayrıntılara bırakır. Yazarın bu konudaki tavrı oldukça ilginçtir; romanın son bölümleri hariç, kasvetli sahnelerin ardından eğlenceli sahneleri getirerek (örneğin Anna Duda'nun trajik hikâyesinin arkasından İstanbul'da yazılıktaki gezinti zamanlarını bütün renkleri ve canlılığıyla anlatarak) metnin tek yönlü olmasını engeller. Benzer şekilde Hagop-Akabi aşkının giderek hüznü bir hal alan havasına karşılık, Rupenig'in Fulik'e duyduğu aşk anlatılır. Hagop'tan önce romanda olanca gülnüçlüğü, görgüsüzlüğü, cahilliği ve zenginliğiyle Rupenig tanıtılır. Yazar, böylece acıyla gülcü, derinlikli olanla yüzeysel olanı dengeler.

Fakat romanı ilginç ve farklı kılan asıl yan, Osmanlı-Türk romanının başlangıç noktasında taşıdığı kültürel ve edebi özelliklerdir. Bir Ermeni tarafından Ermeni harfleriyle ama Türkçe yazılmış olan **Akabi Hikâyesi**, Batı romanından esintiler taşımakla birlikte Türk sosyal yaşamının ve Osmanlı İmparatorluğu'nun renkli kültür yelpazesinin sergilendiği bir eserdir. Bu haliyle eser, sadece sözlü anlatıdan yazılı anlatıya ve modern romana geçişin değil, iç içe ve yan yana yaşam süren etnik-dinsel grupların birlikteliğinin de yazılı bir simgesidir.

3.

“Bahriye Mektubi Odası hulefasından” Hasan Tevfik Efendi tarafından 1285(1868) yılında yayınlanan **Hayalat-ı Dil**'de görünürde bir aşk macerası vardır: Mürğ-ı Dil ile Canan arasındaki konuşmalar ve âşığın(Mürğ-ı Dil), çektiği ızdırabı sevgilisine anlatmasıyla başlayan metinde, sevgilisi bilinmez bir diyara gidince onun peşisıra yollara düşen ve bu sırada başından pek çok macera geçen âşığın, sonunda sevgilisine kavuşması hi-

