

Yusuf Atılgan

TARİH BÜSAR

TÜRK ROMANLARI SERİSİ: 1
KISKANMAK

ÇAMLICADAKİ
ENİŞTEMİZ
—Hikâye—

ÖZEL SAYI: 4

HECE

ISSN 1301-210X

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL:6 SAYI:65/66/67 MAYIS-HAZİRAN-TEMMUZ 2002

MAİ VE SİYAH

Millî roman

Kıtabın başında ayrıca Halid Ziya Uşaklıg'ın
hayatı ve eserleri hakkında bir mütaleke vardır.

Badeletirilmis yeni tabe

HİLMİ KİTABEVİ
İstanbul-Ankara caddesi

DEVLET ANA
KEMAL TAİR



Yaşayan
Ölü

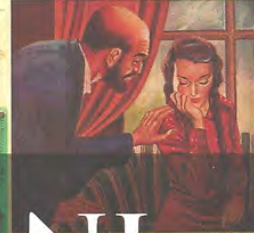
ROMAN

GAYRET KİTABEVİ
İSTANBUL ANKARA CADDESİ 131

Ahmet Hamdi Tanpınar



DÖNER
AYNA



TÜRK ROMANI ÖZEL SAYISI

CİLT 1

YAŞAR KEMAL

ANKARA
1938



ORHAN KEMAL

REFİK HALİD
SÜRGÜN
ROMAN

EKLERLE 3. BASKI

BENİM ADIM KIRMI

ORHAN PAMUK

65/66/67

HANIMIN
ÇİFTLİĞİ

DUDAKTAN
KALBE



65/66/67
MAYIS
HAZİRAN
TEMMUZ
2002

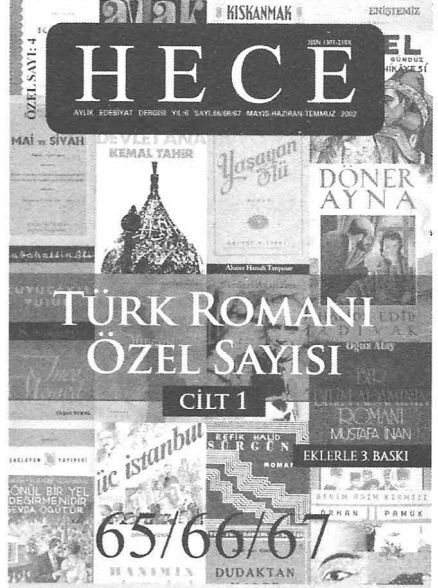
TÜRK ROMANI ÖZEL SAYISI - 1

HECE

HECE
YAYINLARI

HECE
AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ

HECE
ÖYKÜ
AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ



HECE ÖZEL SAYILARI

- 1- Türk Öykücülüğü
- 2- Türk Şiiri
- 3- Ahmet Hamdi Tanpınar
- 4- Türk Romanı
- 5- Diriliş ve Sezai Karakoç
- 6- Eleştiri
- 7- Edebiyat ve Nuri Pakdil
- 8- Hayat/Edebiyat/Siyaset
- 9- Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek
- 10- Çocuk Edebiyatı
- 11- Hareket ve Nurettin Topçu
- 12- Mektup
- 13- Nâzım Hikmet
- 14- Cahit Zarifoğlu
- 15- Mehmet Âkif Ersoy
- 16- Modernizmden Postmodernizme
- 17- Yahya Kemal Beyatlı
- 18- Şehirlerin Dili
- 19- Cemil Meriç
- 20- Yerlilik
- 21- Rasim Özdenören
- 22- Gezi
- 23- Kemal Tahir
- 24- Medeniyet
- 25- Muhammed İkbâl
- 26- İslâm Medeniyeti
- 27- Orhan Kemal
- 28- Batı Medeniyeti
- 29- Peyami Safa
- 30- Günlük
- 31- Aliya İzzetbegoviç
- 32- Dijital/Sayısal Kültür
- 33- Ahmet Haşim

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ

ISSN 1301-210X

YIL: 6 SAYI: 65/66/67 - CİLT-I

I. Baskı: Haziran 2002

II. Baskı: Ağustos 2010

III. Baskı: Mayıs 2017

(Her ayın birinde yayımlanır.)

Yayın Türü: Yerel Süreli

Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına

Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü: Ö. Faruk Ergezen

I. ve II. Baskı Genel Yayın Yönetmeni

Hüseyin Su

III. Baskı Genel Yayın Yönetmeni

Rasim Özdenören

Yayın Kurulu

Âtîf Bedir, Cafer Haydar, Hayriye Ünal, İbrahim Demirci, Yusuf Turan Günaydın

III. Baskı Editörü

Nihayet Arslan

Yönetim Yeri

Konur Sk. No: 39/1 Kızılay/Ankara

İletişim

Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14

P.K. 79 Yenışehir/Ankara

İnternet Adresi: www.hece.com.tr

e-mail: hece@hece.com.tr



twitter.com/hecedergi



facebook.com/hecedergisi

Teknik Hazırlık: Bülent Güler

Kapak: Sarakusta web: sarakusta.com

Baskı: Dumat Ofset

Tel: (0.312) 278 82 00

2017 Yılı Abone Bedeli:

Yıllık: 140 TL.

Kurumlar İçin: 375 TL.

Yurt Dışı: 150 Euro

Posta Çeki: 149582

Hece Basın Yayın Ltd. Şti.

Gelen yazılar yayımlansa da yayımlanmasa da geri verilmez. İlkelerimize uymayan ilanlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 30.04.2017

<i>Roman Serüvenimiz</i>	/ 5
<i>İkinci Baskı İçin</i>	/ 9
<i>Üçüncü Baskı İçin</i>	/ 10

I. BÖLÜM: DÜNDEN BUGÜNE TÜRK ROMANI (11-120)

M. Kayahan Özgül / <i>Romanın Hikâyesi</i>	/ 11
Ahmet Cüneyt İssı / <i>Türk Edebiyatının Romanla Tanışması</i>	/ 22
Nurullah Çetin / <i>Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860-1878)</i>	/ 28
Nurullah Çetin / <i>III. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı (1878-1908)</i>	/ 45
Âlim Kahraman / <i>İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e (1908-1922) Türk Romanı</i>	/ 69
İbrahim Demirci / <i>Romanımızın 27 Yılına Bakış (1923-1950)</i>	/ 75
Enver Okur / <i>Çok Partili Demokrasi Dönemi Türk Romanı</i>	/ 85
Ali İhsan Kolcu / <i>Türk Dünyasında Roman</i>	/ 103
Feridun Andaç / <i>Romanın Yüzyılı</i>	/ 116

II. BÖLÜM: ROMAN TEKNİĞİ (121-281)

Selçuk Çıkkla / <i>Romanda Kurmaca ve Gerçeklik</i>	/ 121
Şaban Sağlık / <i>Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir</i>	/ 144
Mehmet Tekin / <i>Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı</i>	/ 183
Hasan Boynukara / <i>Karakter ve Tip</i>	/ 195
Hayrettin Orhanoğlu / <i>Anlatıcılar Açısından Romanın Gelişimi</i>	/ 212
Dursun Ali Tökel / <i>Niyet Boyutundan Kurmacayı Okumak: Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu</i>	/ 229
Rasim Özdenören / <i>Yazar Ne Kadar Kahramandır</i>	/ 271
Necip Tosun / <i>Öykü ve Roman Farklılaşması Üzerine Notlar</i>	/ 273

III. BÖLÜM: TÜRK ROMANINA TEMATİK YAKLAŞIMLAR (282-505)

Betül Parlak / <i>Öznel ve Toplumsal Anlamlandırma Aracı Olarak Roman</i>	/ 282
Köksal Alver / <i>Züppelik Anlatısı Ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi</i>	/ 289
Ahmet Oktay / <i>Siyasal Roman Üzerine</i>	/ 309
Kâzım Yetiş / <i>Türk Romanında Aile</i>	/ 314
Ramazan Kaplan / <i>Köy Romanı</i>	/ 319

Yunus Balcı / <i>Türk Romanında Aydın Sorunu</i>	/ 326
Şahmurat Arık / <i>Cumhuriyet Öncesi Türk Romanında Değerler Çatışması</i>	/ 342
Ramazan Gülendaml / <i>Bazı Cumhuriyet Dönemi Romancılarının</i> <i>Dine ve Din Adamına Bakışı</i>	/ 353
Himmet Uç / <i>Türkiye’de Roman Eleştirisinin Dünü Bugünü ve Sorunları</i>	/ 370
Ertuğrul Aydın / <i>Roman ve İnsan</i>	/ 418
Mustafa Miyasoğlu / <i>Roman ve Şehir Kültürü</i>	/ 427
Gürsel Aytaç / <i>Roman Çevirisi, Çeviri Romanlar</i>	/ 441
Orhan Pamuk / <i>Derli Toplu Bir Roman Değerlendirmesi</i>	/ 445
Kahraman Bostancı / <i>Suut Kemal Yetkin İle Halit Ziya Uşaklıgil</i> <i>Arasında Roman Üzerine Bir Tartışma</i>	/ 449
Mehmet Narlı / <i>Almanya’ya Göçün Türk Romanına Yansıması</i>	/ 461
Muhsin Mete / <i>Romandan Sinema ve Televizyona</i>	/ 472

IV. BÖLÜM: ROMAN TÜRLERİ (506-540)

Necmettin Turinay <i>I- Klasik Romanın “Hikâye-Gû”Ları Ve “Hikâye-Nüvis”Leri</i> <i>II- Klasik Bir Roman: Leylâ Vü Mecnûn ve İç İç Geçmiş Üç Hikâye</i>	/ 506
Hülya Argunşah / <i>Tarihî Romanın Yükselişi</i>	/ 527

ROMAN SERÜVENİMİZ

İlk Türkçe romanların 1850'li yıllarda yazıldığını göz önüne aldığımızda; bu romanların ve yazarlarının, klasik tahkiye geleneğinden değil, doğrudan doğruya Batılaşma düşüncesinin edebiyatımıza da yansıyan çabalarından doğduğunu görürüz. Bu konuda ilk ve her zaman söylenilen cümle şudur: Bizde roman, Batı romanından çevirilerle ve uyarlamalarla başlamıştır. Türk romanının, gerek bir edebiyat türü, gerekse tematik sorunları ve topluma önerdiği hayatlar itibariyle Batılaşmanın bir yolu olmaktan da öte bir önemi ve işlevi olduğunu görürüz. Roman yazarları, klasik tahkiye örneklerine dudak bükerek, hepsinin birden cin peri masalları, hayatla hiçbir biçimde örtüşmeyen *uçuk hikâyeler* olduklarını hemen her yazılarında belirtirler. Tanıdıkları kadarıyla Batı romanı, genelde Batı edebiyatı ve dolayısıyla Batı uygarlığı karşısındaki hayretten büyülenmişliğe, hatta aşağılık ve geri kalmışlık duygusuna kadar karmakarışık bir psikolojiyle romanı da bir uygarlık sorunu ve yolu olarak algılamışlardır. Bu nedenle de yazdıkları her romanla, toplumu, cin ve peri masallarının dünyasından kurtarmayı ve uygar bir toplum düzeyine çıkarmayı nihai amaç olarak seçmişlerdir. Romanı, Batı'daki doğuş ve gelişme evreleri, insanî, tarihî, kültürel kaynakları ve gerçeklikleri itibariyle anlamak onlar için, Batı'dan esen rüzgâr altında, çok da mümkün değildi. Bütün bu yaklaşımlar, ilk Türk romanının tematik sorunları incelendiğinde rahatlıkla görülebilir. İlk dönem roman yazarlarının çoğunun siyasal kimlikleri ve birer '*hürriyet kahramanı*' oluşları bazı romanlarını siyasal sürgünlerde yazdıkları da düşünülünce, romanımızın, Batılaşma sorunuyla bitişik ikizler hâlindeki bir edebiyat türü oluşu çok da yadırganacak bir durum değildir. Öğreticiliği kendisine görev edinen romancılar, romanlarını, daha doğarken bir sorunun kucağına attıklarının farkında olmadıkları gibi, bu konuda da bir karşı karşıya gelmek durumu yaşarlar: Batılaşmanın bir an önce ve nasıl olabileceği ve Batılaşmadan toplumun nasıl korunacağı... Korunmacı roman örneklerinin çok olmadığı ve çok da ilgi görmediği doğal bir durumdur elbette. Bu dönemde, toplumun hemen her kesiminde, '*roman okuma*'nın, çözülen değerlerine karşı artık üstten bakan okumuş yazmışlarla birlikte orta düzey halkın da '*tecessüs*' duygusunu nasıl kamçıladığına ve *Batılı roman hayatları*'nın hızla yaygınlaştığına bakmak, bütün bu yazı ortamında özelde insanın, genelde ise bir toplumun binlerce yıllık süreçte oluşan kimliğinin parçalanışı karşısında yaşadığı *sancıyı* görmek, romanımızla birlikte edebiyatımızı da görmek anlamına gelir. Türk romanının doğuşu sırasında yaşananlardan yıllarca sonra bu noktada Forster'ın önerisi şu olmuştur: "Hepimiz insanız;

öyleyse insanlara bireysel yaşayışları açısından değil de, insan soyunun nitelikleri açısından yaklaşıp, yaşamın başlıca olgularını gözden geçirsek, daha iyi olmaz mı? O zaman belli bir başlangıç noktasından yola çıkabiliriz.” Türk romanı, işe isabetli bir noktadan başlamasa da, el yordamıyla ilerlediği yolda, çok da uzun sayılamayacak bir zaman sonra, Forster’ın da özlemle andığı noktalardan yaklaşan ve yakalayan romanların yazıldığı günleri gördü. Türk romanını, Türk toplumundaki birçok gelişmelerle kıyaslamasının ne derece doğru olup olmadığının tartışması bir yana, Halit Ziya Uşaklıgil’le birlikte verilen örneklerle beraber, aynı zaman diliminde çağdaş dünya romanının örneklerinden geri kalmayacak romanlar da yazıldı. Bu noktada, hâlâ neden bir Tolstoy, Dostoyevski, Balzac, Stendhal, Flaubert... yetiştiremedi Türk romanı? sorusunun pek de bir anlamının olmadığı artık anlaşıldı. Her toplumsal ve insanî örgü, kendi edebiyat eserlerini ve yazarlarını *kendince* yaratıyor. Bütün bunlar, Türk edebiyatına, Türk romanına bir güzelleme, bir aklama çabası değil elbette; edebiyatımızın da, romanımızın da, bütünüyle toplumsal yapımız gibi büyük küçük birçok sorunları var kuşkusuz. Bu sorunlar yerinilecek ya da övünülecek bir durum da değil. Üçüncü bin yılın eşiğindeki gerçekliğimizdir. Daha çok da edebiyat dışı amaçlarla işlevler üstlenerek/yüklenerek bize gelen roman, yine aynı dürtünün etkisiyle hem okur hem de yazarlar bağlamında hızla yaygınlaşmış, hatta kitleselleşmiştir. Binlerce yıllık bir gelenekten beslenen şiire rağmen, hem yazınsal hem de ekonomik anlamda daha çok *kazanımı* olan bir tür bugün roman. Bugüne dek, yüz elli yıllık süreçte, Türk romanının, edebî ve siyasi belirleyicileri, çok farklı ve zaman zaman birbirlerine uzak düşen uğrak yerleri oldu. Süreç içinde kırılmalar yaşandı. Türkiye gibi, 1850’li yıllardan iki binli yıllara dek irili ufaklı onlarca askerî/siyasi darbeler, dünyanın büyük bir bölümünü de etkileyen uygarlık krizi, tarihsel ve kültürel anlamda önemli kopmalar ve reddiyelerle birlikte, geçmişinden soyunup dünyanın orta yerinde anadan üryan kalan ve her şeye yeniden başlayan bir toplum, özelde roman, genelde de sanat ve edebiyat için imkânlarla imkânsızlıkları bir arada sundu yazarlarına. Yürüyüşün sık sık şaşırılması, bir türlü düzeltilememesi de bu nedenlerden kaynaklanıyordu belki. Bugün de romancılarımızı, elli, yüz, yüz elli yıl öncesinin edebiyat, siyaset ve uygarlık sorunlarının uğraştırması başka nasıl anlaşılabilir; üstelik bu durum daha da süreceğe benzemiyor mu? Parçalanıp dağılan *kendimizi* yeniden bir araya getirip oluşturmamız, bir insan olarak bireysel, ulus olarak da toplumsal hayatımızın bütünlüğünü kazanmamız ve bu bütünlüğe bir de anlam kazandırmamız kolay olmayacaktır. İşte sanatımız, edebiyatımız ve elbette romanımız da, bu anlamlı bütünlükte kendisini bulacak ve oradan doğacaktır. Romanımızın sorununun ve sorusunun da cevabı, başarılmayı

bekleyen bu çabadadır. Yüz elli yıllık edebiyat tarihimizde, siyasal ve toplumsal tarihimizi okumak, Türk toplumu olarak en çok bize yakın ve yakışır bir durum sayılmaz mı? “Bir roman yazmak, yalnızca insanın eylemlerinden kurulu bir bütün oluşturmak değil, ama aynı zamanda, kişilere yakından ya da uzaktan zorunlu olarak bağlı bir nesneler bütünü oluşturmak demektir.” diyen Michel Butor’un yargısı, yine, en çok bizim toplumsal ve tarihsel gerçekliğimize denk düşmektedir. Şu da bir başka gerçekliğimiz elbette; hemen her alanda olduğu gibi edebiyatta ve romanda da, tarihsel ve siyasal korkularımız, düşünsel bukağlarımız ve tabularımız nedeniyle, romanı besleyen, roman yazarının ufkunu ve soluğunu açan sosyal, siyasal, toplumsal ve insani imkânlarımızdan gereği gibi yararlanabildiğimizi söyleyemeyiz. Oysa bir toplumun, ‘bir yüreğin en şahsi, en hususî, en ayrı yönlerini aydınlığa çıkarmak’ romancının işleteceği en büyük kaynağı değil mi? Romanın ve romancının asıl sorunu, varoluş ve uygarlık sorunlarından en küçük insanî tutkuya kadar, Dostoyevski’nin sözünü ettiği ‘karanlık uçurumların’ içine keskin bir gözle bakıp bakamayacağı, oralarda neler görebileceği ve o ‘karanlık uçurumların’ nasıl doldurulacağıdır.

“Yüksek bir tepeye gerek duyuyoruz, çünkü roman dediğimiz şey biçimsiz koskoca bir kara parçasıdır.” der Forster.

HECE Dergisi Özel Sayıları’nın dördüncüsü olan elinizdeki *Türk Romanı Özel Sayısı*’yla yüz elli yıllık roman serüvenimize bakabilmek için gerek duyulan o ‘yüksek tepe’yi kurmayı amaçladık. *Türk Öykücülüğü* ve *Türk Şiiri* özel sayılarımızdaki kuşatıcı bakış açımızı ve türün başlangıcından iki binli yıllara dek yazınsal tarihini ele alan formatımızı, *Roman Özel Sayısı*’nda da koruduk. *Ağyârını mani, efradını cami* bir özel sayı hazırlamaktı amacımız.

İlk dört bölümde Türk romanı tarih, teknik, tema ve türler yönünden ayrıntılı bir biçimde incelendi. “Yirmi Türk Romanı” başlığı altındaki romanları, daha önceki özel sayılarımızda olduğu gibi ‘Öncü Romancılar’ olarak bazı roman yazarlarımızın eserlerini bütünüyle incelemenin dergimizin hacmi açısından mümkün olmadığını gördüğümüz için, bazı romanları edebiyatımızdaki yeri, bazılarını tek başlarına özellikleri, bazılarını da edebiyat yelpazelerini gözeterek seçtik. Örneğin, Vartan Paşa’nın *Akabi Hikâyesi*’ni hem ilk Türkçe roman oluşu hem de yazarının etnik aidiyetini gözeterek aldık. Soruşturma bölümünde romancıların yanında, eleştirmenlerin ve roman üzerine çalışan akademisyenlerin görüşlerini de alarak, romanımızın bugünkü durumuna ilişkin bir kanaate ulaşmaya çalıştık. Kaynakça bölümümüzse, önceki özel sayılarımızda olduğu gibi yine yayımlanmış Türk romanlarının dökümünden, romanla ilgili eleştiri, inceleme, kuram kitaplarından ve bugüne dek dergilerde yayımlanmış yazılardan oluşuyor.

Yedi bölümlük bu özel sayımızla, Forster'ın sözünü ettiği o *yüksek tepeyi* diken bir bütünlüğe ulaştığımızı düşünüyoruz.

* * *

Şiir Özel Sayımızda olduğu gibi, bu sayımız için de İngiltere'den Laurent Mignon, hem bir roman değerlendirmesi yazdı hem de soruşturmamıza katıldı. Yirmi Türk Romanı bölümünde incelenen romanları ilk yayımlanış tarihlerine, soruşturma bölümünde ise gelen cevapları yazarların doğum tarihlerine göre sıraladık.

* * *

Peki, her biri birer anıt olan *HECE* dergisinin dört özel sayısı nasıl oluyor ve nasıl başarıyor? Kuşkusuz, geniş imkânlarla sahip bir kurum çalışmasıyla değil. *Şiir Özel Sayımızda* sözünü ettiğimiz ama yanlış anlaşılan ve her geçen gün tedavülde kalkan, *hiçbir teşekkür beklemeden, giysileri omuzlarından eskiyen insanların özverileriyle* bütün bu özel sayılarımızı ve her sayımızı hazırladığımızın altını bir kez daha çizmek isteriz. Çalışmamızın asıl gücünü aldığı sırrı fâş etmek pahasına da olsa, hiçbir mesai ve gelecek-gidecek hesabı yapmadan, *Öykü* ve *Roman Özel Sayılarında Ömer Lekesiz'in*, *Şiir Özel Sayısında Mehmet Can Doğan'ın*, *Ahmet Hamdi Tanpınar Özel sayısında da İlyas Dirin'in* editöryal sorumlulukla bütün yükü paylaştıklarını; *Muhsin Mete'nin* her özel sayımızda da arşivini sonuna kadar bize açtığını, birçok arkadaşımızın neyi, nasıl yaparsak her sayımız daha güzel olur, kaygısıyla bulundukları her yerden çırpındıklarını; *Abdurrahim Karadeniz'in A'dan Z'ye HECE* dergisinin bütün işlerine koştuğunu ve *Murat Çınar'ın* dergimizin eli ayağı olduğunu burada anmalıyız.

İşte böyle bir çaba ve çalışmayla daha çok *anıt sayılar* dikeceğimize inanıyoruz: *Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş*, *Eleştiri*, *Hayat-Edebiyat-Siyaset* başlıklı özel sayılarımızda ve her ay daha güzel, daha dolu bir *HECE*'de buluşmak dileğiyle.

HECE

İKİNCİ BASKI İÇİN

Hece dergisi, hem normal sayılarındaki dosyaları ve yayımladığı ürünlerle hem de edebiyat türleri ve tematik konularda hazırladığı özel sayılarla Türk edebiyatının ve yakın dönem Türk düşünce hayatının bilançosunu çıkarmaya devam ediyor.

Bu cümle salt bir iddia değil, farkında olduğumuz ve bu farkındalıkla yüklendiğimiz bir sorumluluktur. *Hece* bünyesindeki yazılı her çaba, bu sorumluluğumuzun gereğidir.

Haziran 2010 tarihinde özel sayılarımızın 20.si, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Yerlilik*'i yayımladık. Ocak 2010'da yayımlanacak 21. özel sayımızın hazırlıklarıysa devam ediyor.

Özel sayılarımız daha şimdiden başlı başına bir kitaplık birikimi oluşturdu ve bu birikim hak ettiği ilgiyi gördü.

Daha önceki yıllarda *Ahmet Hamdi Tanpınar* ve *Türk Öykücülüğü* Özel Sayılarının yeni baskılarını yapmıştık. Şimdiye üç yıldan beri baskısı tükenen ve sürekli aranan *Türk Şiiri* Özel Sayısı'yla *Türk Romanı* Özel Sayısı'nın yeni baskılarını yapıyoruz.

Bu yılın sonunda da *Bir Uygarlık Tasarımı* Olarak *Diriliş Dergisi* ve *Sezai Karakoç* Özel Sayısı'nın yeni baskısını yapmayı umuyoruz; çünkü iki yıldan beri de bu özel sayımız tükenmiş durumda.

Özel sayılarımızın hazırlanış tarzları ve açıları itibariyle her yeni baskı yeni baştan ele alınmayı ve eklerle, yürüyen edebiyat ve düşünce dünyasındaki gelişmeleri yakalaması ve yansıtması gerekiyor.

İşte bu açı ve sorumlulukla *Roman* Özel Sayısı'nın ikinci baskısı da yeni baştan ele alındı ve yeni ekler yapıldı. Yalnızca roman kitapları bölümünü, hem zorluğu hem de özel sayının hacmini çok büyüteceği kaygısıyla yenilemedik. Birkaç yazıyı yeniden yazdırdık, birkaç yeni yazı ekledik ve kaynakçayı da yeniledik.

Umarız beklentilerinize cevap veren bir sayı olmuştur yeni baskımız.

Hece dergisinin yeni sayılarında, yeni özel sayılarımızda ve tükenen özel sayılarımızın da yeni baskılarında buluşmak dileğiyle...

Ağustos-2010

HECE

ÜÇÜNCÜ BASKI İÇİN

Hece dergisi *Roman Özel Sayısı*'nın ilk baskısı 2002, ikinci baskısı 2010'da yapıldı. Göreli olarak daha kısa bir sürede yeni bir baskıya ihtiyaç duyulması, şüphesiz bu özel sayının hem konusundan hem de içerdiği yazıların niteliğinden kaynaklanıyor.

Roman Özel Sayısının bu yeni baskısında yazarlarımızdan bazıları çalışmalarını yeniden gözden geçirdiler. Birkaç yeni yazı eklendi: Prof. Dr. Gürsel Aytaç, "İlk Romancımız Ahmet Midhat Efendi'den Orijinal Bir Roman Kurgusu: *Müşahadat*" ve "*Mahur Beste*" başlıklı iki yazısı; Prof. Dr. Emel Kefeli, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında 'Özvarlığımızın Topografyası' Olarak Ev" ve Yrd. Doç. Dr. Fatih Altuğ, "*Araba Sevdası*'na ve Bihruz'un Zihnine Sızan Fransız Edebiyatı" başlıklı yazılarıyla bu sayıya değerli katkılarını sundular. İlyas Dirin, "Roman Kaynakçası'nı, Yrd. Doç. Dr. Ertuğrul Aydın, "Türk Romanı Bibliyografyası'nı 2007'den 2016'ya güncellemek gibi güç bir işi gerçekleştirdiler. Yeni yazılarla ya da yeniledikleri yazılarıyla yeni özel sayımıza canlılık kazandıran yazarlarımıza şükran borçluyuz.

Roman Özel Sayısının bu üçüncü baskısında herhangi bir yazım hatasının bırakılmamasına azami dikkat gösterdik. Bütün yazılar yeniden gözden geçirilerek ortak bir yazımda buluşturulmaya çalışıldı. Bunun için de TDK son yazım kılavuzu esas alındı. Ancak bazı yazarlarımızın yazının bütününde kendi tercihleri olan bir yazım tarzını benimsediklerini gördüğümüzde onlara uyduk. Bazı tartışmalı yazımlarda yine yazara uymayı tercih ettik. Bu sayının önceki baskılardaki yapısını muhafaza ettik, sadece yazarlarımızdan Abdürrahim Karadeniz'in "*Tutunamayan Aydınlar*" başlıklı yazısı kendi isteği üzerine bu baskıdan çıkarıldı.

Geride bıraktığımız son üç yılda, *Hece Roman Özel Sayısı*'nda yazısı olan yazar, Prof. Talat Sait Halman (1931-2014)'ı ve yazar Mustafa Miyasoğlu (1946-2013)'nu, M. Orhan Okay (1931-2017)'ı, Tarık Dursun K. (1931-2015)'yı, Ahmet Oktay (1933-2016)'ı, Afet Ilgaz (1937-2015)'ı kaybettik. Kendilerini saygıyla anıyoruz.

Roman Özel Sayısını yeniden, tazelenmiş olarak okurlarımızla buluştururken yeni bir baskıda buluşmak dileğiyle...

Editör
Nihayet Arslan

M. Kayahan Özgöl

ROMANIN HİKÂYESİ

Roman, bir bakıma fiktif türlerin atasıdır, bir bakıma da tekne kazıntısı... Yola çıkarken, eğer romanın öncelikle bir tür olduğunu kabûl etmişsek, onun “fiktif türlerin atası” olduğunu söylemek de kolaylaşacak; ama, romanı önce bir form olarak görüyor isek, o zaman karşımızda henüz bir çocuk bulunduğunu da görmek gerekecek. Romanın formal yapısının belirginleştiği târihlerden bugüne kadar geçen kısa zaman dilimi bizi iki temel tespite götürür: Evvelâ, hiçbir form bir oluşum süreci yaşamadan ortaya çıkamaz; olsa olsa târihin karanlık dehlizlerinde bu süreci takip edilemeyen formlar vardır. Sonra da bir formun bu kadar kısa bir müddet zarfında böylesine büyük bir hızla gelişebilmesi için sağlam köklerinin olması gerekir. Basit bir mantık yürütmeyle, romanın formunu belirginleştirme sürecinin çok öncesinde başlayan bir oluşum süreci bulunduğu düşünülebilir.

Genel olarak, fiktifin mensur ve epik karakterli olduğunu düşünürüz; hattâ bunun tersini ispatlayan pek çok örneği sıkça görmemize rağmen... Oysa, ilk fiktif metinler sayılan destanlardan itibaren nazım tahkiye ile hep beraberdir. Bir başka söyleyişle, “*mythos*” (anlatılacak malzeme) eğer bir “*epos*” (anlatma nizamı, teknik, nazım) içinde söylenmezse, ortaya “*logos*” (kelâm) çıkamaz. Bu üç unsurun yan yana geldiği hâllerde “*mythologein*” (destan söylemek) mümkün olur. Nesirde nizam fikrinin daha az fark edilişi, “*epos*”un özellikle nazımla oluşturulmasına yol açar. Farsçadan alarak kullandığımız “*dâstân*” kelimesi manzum ve mensur farkını umursamadan “*tahkiyeli eser*”e (kıssa, hikâye, efsâne, mesel, roman...) karşılık gelirse de özellikle manzum olana gösterdiği rağbetle Yunan mitolojilerine yaklaşır. Steingass’ın *Persian-English Dictionary*’sinde kelimenin karşılığı olarak “*history, theme, fable, romance, tale, story, news*”, Zenker’in *Dictionnaire Turc-Arabe-Persan*’ında ise, “*histoire, fable, comte*” gösterilir. Destan, bir kısmı manzum, bir kısmı mensur; fakat, hepsi de fiktif olan bu “*narrative*”lerin cümlesini kapsar. *Kalevala*, *Nibelungenlied* gibi Avrupalı destanlar manzumdur; tıpkı bizim destanlarımız gibi... Lâkin, burada üzerinde durulması gereken bir husus var ki, o da destanın sözlü, romanın ise yazılı edebiyat ürünü oluşudur. Bu ayrımı yapmak bir mecburiyettir; çünkü destan, anlatıcısının dilinde yeni ilâvelerle zenginleşmeye, zaman darlığından kısaltılmaya, din değişikliğinde yeni inanışlara göre değiştirilmeye açıktır. Oysa roman bir kere yazıldı mı, artık anlatıcısı

değil, okuyucusu vardır; ferdî ve sosyal etkilere karşı kendini koruyabilir. Üstelik, yazılı oluşu, sırf bu özelliği dahi romanı modern bir sanat saymamız için kâfidir. Esâtir çağı için "*mythographos*"lar ve Orta Çağ için "*clerici*" (clericus, clerc, hattat-kâtip-rahip)ler destanın bu eksiğini telâfi için, sözlü malzemeyi derlemeye, tanzime ve hattâ tashihe çalışarak yazılı metne dönüştürürler. Destanların yazıya geçirilmesi demek, destan devrinin kapanması ve roman devrinin açılması; Blakenburg'un ve daha sonra Hegel'in, hattâ Lukacs'ın geçmişte destanın var olan işlevini artık romanın üstlenmeğe başladığı yolundaki fikirlerinin gerçeklik kazanması demektir. Bir Batılı için sözlü edebiyatın sona ermiş olması kayıp değil; edebiyat kültüründe modernite mânâsına gelir. Bu sebeple de *Manas Destanı*'nın hâlâ anlatıldığını ve anlatılırken üretildiğini söyleyerek övünmemizi henüz yazılı edebiyat kültürümüzün tam olarak yerleşmemişliğine verip ilkelliğimizi istihfafla karşılarlar.

Elbette ki, destanların tamamını romanın büyükbabası saymanın mümkünü yoktur; zîrâ, temel bir ayrımla "*destan*" dediğimizde bir milletin hikâyesini; "*roman*" dediğimizde ise, fertlerin hikâyesini kastederiz. Dolayısıyla, *Türeyiş*, *Ergenekon*, *Bozkurt*, *Göç* gibi millet merkezli destanlar bir yana, *Oğuz Kağan*, *Manas*, *Şu* gibi şahıs merkezli destanların roman nüvesi taşıdıkları söylenebilir. Bu ayrımı sonraki yıllar için yapıyor ve merkezinde insanın olmadığı şifâhî ürünlere "*efsâne*" (Çoban Çeşmesi, Gelin Kayası, Kız Kulesi...), insanın olduklarına da "*menkabe*" (Genç Osman, Başını Vermeyen Şehit, Yalnız Efe...) diyoruz. Belki, buna benzer bir ayrımı destanlar için de geliştirmekte yarar vardır. Nitekim, Batı edebiyatlarında da millet merkezli destanlar değil, "*gesta*" (geste, jest, olongo) denen ve merkezinde cengâverlerin, şövalyelerin, halk kahramanlarının bulunduğu epopelerle "*legende*" (legend, menkabe) denen ve merkezinde azizlerin, ermişlerin bulunduğu dinî kıssalar romanın kaynağı olur. Anadolu'da tekkelerin en eski ve yaşlı mensuplarına, türbe, hazîre ve yatırların hizmetkârlarına "*nakîb*" dendiği; bu görevlilerin ziyaretçilere medfun kişilerin keramet ve şecâatlerini, yâni "menkabe"lerini anlattığı sıralarda, Avrupa'da da "*roman*" kelimesinin mâcerâsı başlar.

İnsanlığın genel bir kânunu imiş gibi diyebilirim ki, Orta Çağ sonlarına kadar, mevcut medeniyetleri dâimâ daha az medenî -hattâ barbar- kavimler ortadan kaldırır; Yeni Çağ'dan bu yana ise, medenî kavimler diğerlerini yok etmektedir. Buna sebep, eski medenîlerin, ulaştıkları medeniyet seviyesinin rûhî ve felsefî olgunluğunu taşımaları ve savaştan nefret edecek kadar medenîleşmeleri; yeni medenîlerin ise, medeniyeti teknolojik üstünlük -özellikle de savaş teknolojisinde üstünlük- ile karıştırmalarıdır. Eski çağların medenî kavimleri, savaşamayacak kadar medenîleştiklerinde yıkılırlar veya bu zaaflarını fark ettiklerinde kendilerine barbar ve savaşçı kavimler-

den paralı asker edinirler. Lâtin ordusu da işsiz kalmış Latinlerden ve Afrikalı, Asyalı lejyonierlerden oluşmuştur. Latinceyi sonradan ve câhil Lâtin askerlerden öğrenen "*barbar*"lar, doğru telâffuzuyla ve seviyeli bir Lâtince (Latium) konuşmazlar; âdetâ dil içinde dil sayılabilecek, vulgarize olmuş özel bir jargon yaratırlar. Roma ordusu Avrupa'yı istilâ ederken oralara giden Lâtince -tabîatiyle- Latium değil, bu asker jargonu olur. Avrupa'nın yerli kavimleri Lâtince diye bu jargonu tanır ve onların hançerelerinde de jargon bir kere daha değişince ortaya Avrupa dilleri çıkar. Orta Çağ'da hâlâ asker ağzı Lâtince ile konuşup yazmaya çalışan Avrupalıların diline "*lingua Romana*" (Romain, Romane, Romalı dili); bu dille yazılmış tahkiyeli eserlere de "*écrits romans*" veya sâdece "*romans*" denir. Romanslar yazılı eserler olmasına rağmen, hâlâ manzumdurlar. Nesir yüksek sesle kalabalıklara okunamaz; ama, nazım inşâd edilebilir olduğu için, şifâhî edebiyatın tahkiyeli eseri manzumdur. Pekâlâ, yazılı edebiyat ürünü olan romanslar niçin manzumdur? Çünkü, sıradan Avrupa halkı Roman dili ile konuşmayı öğrenmiş olsa da hâlâ okuma-yazma sökmemiştir ve toplumun okur-yazarları genellikle din adamlarıdır. Onlar romansları istinsah eden ve dinleyicilere okuyan araçlardır. Böylece, halk -tek taraflı da olsa- romanslarda sözlü edebiyat geleneğini sürdürür. Tek taraflıdır; zîrâ, halk dinleyici iken, din adamı anlatıcı değil, okuyucudur. Din adamlarının müstensih ve nâkil olduğu anonim romanslar, dolayısıyla, kilisenin tasvip ettiği konularda oluşur veya konuları kilisenin tashih ettiği biçimlere dönüşür. Bilhassa, Haçlı Seferleri'nin başlamasından sonra, kilisenin desteği "*geste*" ve "*legende*" özelliklerini birleştirmiş, hem hamâsî hem dinî muhtevâlî şövalye romansları doğmuştur. Endülüs'teki Müslümanlara (Sarazenler) din gayretiyle sefer açan Charlemagne'in şövalyeleri Roland'ın, Guillaume d'Orange'ın ve Doon de Mayence'in epopeleri bu yoldaki ilk örnekler olur. Peşinden, Kudüs'e koşan şövalyelerin kudsiyet ve kahramanlık dolu hikâyeleri... Şecâat ve diyâneti rûhunda birleştiren şövalye tipinin bizdeki tam karşılığı "*alp-eren*"dir. Alp-erenler de şövalyeler gibi din için savaşan yiğitlerdir. İslâm dünyasının müşterek alp-erenleri vardır ve bunların epopeleri genellikle "*cenk-nâme*" veya "*gazavat-nâme*" adıyla anılır. Necmettin Turinay'a sorarsanız, gazavat-nâmeler "*romana bir adım kala*" yazılmış metinlerdir. Battal-nâme, Dânişmend-nâme, Ebâ Müslim-nâme gibi romanslar manzum birer cenk-nâmedir. Batı'da, tek şahsı merkez alarak geliştirilen romansların toplamına "*cycle*" denir. Meselâ, Britanya'da Kral Arthur ve onun Table Ronde (Yuvarlak Masa) Şövalyelerinin her biri için oluşturulmuş romansların tamamına *Cycle d'Arthur* veya *Cycle de la Table Ronde* denir. Aynı şekilde, Büyük İskender'in adı etrafında söylenen romanslar da *Cycle d'Alexandre le Grand* diye anılır. Bizde ise, Hz. Ali merkezli cenk-nâmeleri

(*Kıssa-i Kahkaha, Feth-i Kal'a-i Hayber, Kıssa-i Kal'a-i Selâsil...*) önemli bir örnek "cycle" olarak anayım.

Buraya kadar anlatılanlardan romansların hep şövalyeler ve onların savaşları etrafında cereyan ettiği düşünülürse, çok da yanlış olmaz. Pekâlâ, romanslar hiç sevdadan söz etmez mi? Hristiyanlık aşka, insanı baştan çıkaran ve onun dini bütün biri olarak cennete gitmesine engel olan cismânî, bedenî bir zayıflık olarak bakar. Romansları, kilisenin seçtiği, manastırların yazdığı ve rahiplerin okuduğu metinler olarak görünce, bu eserlerde sevdanın yer almadığını tespit şaşırtıcı sayılmaz. Ne zaman ki, kadim Yunan ve Lâtin'in mitolojik hikâyelerinin benzerlerini nazmetmeye başlayan Avrupalı edipler çıkmaya başlar, işte o zaman yerli romanslara kadın ve aşk da girer. Böylece, tematik olarak yumuşamaya başlayan romanslara "courtois" (nâzik, kibar) denir. En meşhur "romans courtois" *Le Roman de Tristan et Yseult* ile *Le Roman de la Rose*'dur. Tristan bir şövalye olsa da hikâyesi bir "geste" değildir, tamamen ölümcül aşkına dairdir. Diğerinde ise, şövalye tamamen ortadan kalkmıştır ve şâir ile gülün allegorik hikâyesi anlatılmaktadır (D'Istria'ya kalırsa, bu romansı Fazlî'nin *Gül ü Bülbül*'ü ile kıyaslamak ilginç olacak). Artık romansların epik karakteri, yerini lirik hassasiyetlere bırakmaktadır. Epiğin, yerini lirige bırakması, sadece, Taine'in kastettiği mânâda "moment"e bağlanamaz. Belki ondan daha fazla, Breton (Brötanya) toprağına ve orada asırlardır lirik bir halk edebiyatının koyunda, değişmeden yaşayan Keltlere bağlanmalıdır. Nitekim, Tristan'ın romansı da Breton kaynaklıdır. Kelt lirizminin etkisinde kalarak oluşturulmuş romanslar "les romans bretons" diye adlandırılır. Kilisenin katı tavrına rağmen, romansa aşkın, kadının, hassasiyetlerin ve muhayyilenin girişi, doğmakta olan romanın da derinlik boyutunun oluşumunu (psikoloji, karakter, ruh çatışmaları, çalkantılar...) başlatır. Bizim edebiyatımızda ise, destânî epikten lirizme geçişimizin kesinkes belli bir çağı yoksa da İslâm medeniyeti ile bütünleşme dönemi çabalarımızın tabîi bir neticesi olarak lirik edebiyatın baskın çıkmaya başladığı iddia olunabilir. Bu demektir ki, Avrupa'da Hristiyanlık aşkı bir tuzak, bir zaaf olarak görüp küçümser, yok etmeğe çalışırken İslâmiyet aşkı insânî'yi aşkı ilâhî'ye giden yolda bir merhale sayıp önemsemektedir. Batı romansları aşkı Yunan ve Lâtin klasiklerinde keşfederken biz de Arap ve Acem klasiklerinden tanımakta idik (*Leylâ vü Mecnun, Vâmık u Azrâ...*).

Yukarıda adını andığım iki romans, *Tristan et Yseult* ile *Roman de la Rose*, bir başka yönleriyle de önemlidir; ilk söyleyenleri bellidir. Artık anonim romanslar devri yavaş yavaş kapanmaktadır. Orta Çağ Avrupa'sında Kuzey Fransa'da "trouvère", Güney Fransa'da "troubadour" denen şairler vardır. Bunlar köyleri, kasabaları dolaşıp halka şifâhî edebiyat ürünü, anonim, manzum destanlar okurlar; mukabilinde de alkış alır, yiyecek ve yatacak yer edinir,

parşa toplanlar. Sonraları, aynı şairler romansları da anlatmağa başlarlar. Dinleyici grubunun ilgisini uyanık tutmak daha fazla parşa toplamak mânâsına geldiği için, zaman zaman bu romanslara merak unsuru yoğun ilâveler yapmakta da mahzur görmezler. Nihayet, gün gelir, kendi icâdı romansları okuyan şairler ortaya çıkar. Tabîatiyle, bu romanslarda da metnin tansiyonunu düşürmemek asıl maksattır. Şairler, Grek ve Lâtin tahkiyesinin asırlar boyu halk tarafından zevkle dinlenmesinin sırrını, onlardaki merak unsurlarında gördükleri için, Agamemnon, Paris, Achile gibi mitolojik şahısları ve antik konuları işleyen romanslar söylerler. *“Romans de l’antiquité”* diye anılan bu romanslar, ileride klasisizmin romanlarında işlenecek temaların da ilk uygulaması ve uyarlaması olur. Bizdeki destan anlatıcılarının halk hikâyecisine dönüşmesi biraz bu şairlerin serencamını andırır. Halk hikâyecileri de önceleri anonim hikâyeleri anlatırken, sonradan -bilhassa *“musannif”*ler eliyle hikâyelere eklemeler yapmışlardır. Bu eklemelerde de -tıpkı Batılı şair anlatıcıların yaptığı gibi- merak unsuru gözetilmiş; Doğu’nun antikitesinden, *Elfi’l-leyle ve’l-leyle*’den, *Tûtî-nâme*’den istifade edilmiştir. Hattâ, ağırlıklı olarak son dönemin bâzı musanniflerinin kendi mahsûlleri olan hikâyeleri anlatışları dahi bir benzerlik olarak kaydedilebilir.

Şövalyelerin serüven dolu hayatından da aşkın estetiğinden de vazgeçemeyen kimi şairler, bir orta yol olarak *“romans d’aventures”*ü bulurlar. Bu romanslarda şövalyeler yiğitliklerinden ziyade, onları şövalye yapan olumlu vasıflarıyla vardır ve bu sefer aşkları için savaşılmaktadırlar. Tarzın büyük ismi Chrétien de Troyes (XII. asır ortası) Champagne Kontu’nun himayesinde iken yazdığı romanslarıyla -*Yvain, Perceval, Galaad* ve bilhassa *Lancelot*’nun hikâyesiyle- kadınsız tahkiyeye kesinkes bir son verir. Bizde de *Köroğlu*’ndan *Kerem ile Aslı*’ya, *“alp”*tan *“âşık”*a geçiş böyle bir sürecin mahsûlü olsa gerektir. Chrétien de Troyes asilzadelerin himayesinde bir şairdir ve efendilerinin zevklerine uygun romanslar yazmıştır. XIII. asırdan sonra -iktisâden değilse de ictimâen- teşekkül etmeye başlayan burjuva, kendi ilgilerini taşır romanslara yönelecektir. Bizde ise, sanki tam tersi olmuş gibidir. Belki de Türklerde *“zâdegân”* sınıfının olmayışı sebebiyle, romanslar başlangıçta halkın gelenekli mahsûlleri olarak ortaya çıkar; sonra münevverin zevk seviyesine tırmanır. *Ferhad ile Şîrîn*’in bir halk hikâyesi olarak anlatılırken *Husrev ü Şîrîn* adıyla de mesnevîlerinin oluşu gibi... Orta Çağ’ın sonlarında Batı burjuvazisi kendini ve mevcut düzeni *Roman de Renard* (Tilkinin Romanı) ile ifade etmeye çalışır; bizde ise, münevver aynı zaruretle *Harnâme*’yi (Şeyhî, XV. asır) yazar.

İspanya’da şövalye edebiyatının sona erışı ve burjuvanın teşekkülü romanslara daha farklı yansır. İspanyol *“pícaro”* (hâne-berduş, serseri)larının sürekli dolaşırken değişik sınıflardan, mesleklerden insanlarla karşılaş-

ması, onları kurnazlığı ve erdemsizliği ile aldatması üzerine kurgulanmış hikâyelerinin anlatıldığı “*picaresque*” romanslar yazılır. Bu romanslar, teknik olarak genellikle birinci teklik şahıs ağzından kaleme alınması, tematik olarak ise, burjuvanın “*mağlûbiyetinde galip*” bir ferdinin yalnızlığı, olumsuzluğun olumlulandığı yeni düzenin tanıtılması gibi vasıflarıyla yeni ve önemlidir. Bu vasıflar, romanın son büyük habercileridir; zîrâ, roman öncelikle burjuva kültürünün bir ürünü olacaktır. Sonra, roman problematiğinin önemli parçaları (cemiyet karşısında fert, cemiyete rağmen fert, karanlık yönüyle fert...) pikaresk romanslarla belirmeye başlayacaktır. Netîcede Cervantes gelecek ve pikaresk romanslara düşkünlüğü yüzünden bir hayâl âleminde yaşamaya başlayan *Don Quijote*’nin yine pikaresk, ama bu sefer olumlu pikaresk hikâyesini anlatarak, “*roman*” nâmını taşımayı hak eden ilk eseri verecektir. “*Niçin İspanya?*” ve “*Niçin bir serserinin romansı?*” soruları beni Hemedânî’ye ve onun “*makame*”lerinin başkişisi Ebulfethü’l-İskenderî’ye kadar götürüyor ise de bu meselenin ayrı bir araştırma konusu olabilecek kadar zengin ve ilginç malzeme veriş, burada uzun uzadıya üzerinde durmamı engelliyor.

İtalya ise, Doğu’nun ve Müslüman Afrika’nın dinî, felsefî, edebî yazılı kültür ürünlerinin Avrupa’ya girişini sağlayan cümle kapısı gibidir. Bu bakımdan, Rönesans’ın önce orada filizlenmesi de bir tesadüf değildir. Nitekim, İtalyan Rönesans’ının tahkiyedeki büyük ismi Boccaccio da Batılı romansların genel hatlarını değiştirecek olan eseri *IL Decamerone*’yi bu etkilenmelerin sonucunda oluşturur. Gerçi daha evvel, *Cento Novella Antiche* ile adı konmuş ve “*novella*” (kısa yeni şey) nâmıyla “*novel*” (roman)in atası belirmişti; ama, bu eser, etkinlik noktasında *Decamerone*’nin önüne geçemeyecektir. Doğu’da *Kelîle ve Dimne*’den, *Binbir Gece*’den beri süregelen hikâye içinde hikâye anlatına (*story within a story*) âdeti, *Decamerone* ile Batı’ya da sıçrar. Büyük Britanya’da Chaucer’in *Canterbury Tales*’inden, Fransa’da Margaret d’Angoulême’in *Heptameron*’una, hattâ çok sonraları Dickens’in *Nicholas Nickleby*’sine ve Voznesenskaya’nın *Kadınlar Dekameronu*’na varıncaya kadar yazılmış olan bütün çerçeveli (*framed*) anlatıların kaynağında hep *Decamerone* vardır. Bu eser, romansların nazımdan nesre kayışında da önemli bir etken olarak anılmalı. Bizde ise, bilhassa Giridî Aziz Efendi’nin *Muhayyelât*’ı (1796) “*hayâl*” denen üç çerçeve hikâyenin içinde toplanmış on yedi hikâyeden oluşur ve modern tahkiyemizin ilk örneklerinden sayılır. Sonraları, Emin Nihad da *Müsâmeret-nâme*’sinde (1871) -tıpkı *Decamerone* gibi- birbirine hikâyeler anlatan on kişinin üzerine kurulu bir fiktif yapıyı deneyecektir. Oysa, Ahmet Midhat Efendi *Don Quijote*’ye benzeterek yazdığı *Çengi* romanında, kahramanı Dâniş Çelebi’yi -köhne pikaresk romansların mukabili olarak- *Muhayyelât* okutarak yoldan çıkaracaktır ki, buradan, tahkiyedeki hızlı değişimin *Muhayyelât*’ı ve onun temsil ettiği formal yapıyı da hızla eskittiği so-

nucuna varılabilir. Her toplum için, romansların olağanüstülükleri olağan gibi gösterişini olağan sayan okuyucudan sıyrılış süreci, yazarın “*olmuş veya olması mümkün*”e yönelirken romansı küçükseyip alaya alış süreci romanı doğurur. Ahmet Midhat’ın tavrı, bunun bizde de böyle olduğunu gösteriyor gibidir.

Buraya kadar söylenenler, Batı’nın romans çağının bizdeki karşılığını bulmamızı kolaylaştırıyor. Âdetâ, anonim dönem romansları bizim destan, halk hikâyesi ve menkabelerimizin, yazarı belli romansların oluşumundan sonrası ise mesnevîlerin karşılığıdır. Romansların nazımdan nesre geçişi mesnevîlerde de tâkip edilebilir bir gelişmedir. *Varka vü Gülşah’tan Süheyl ü Nevbahâr’a, İskendernâme’den Hikâye-i Mihr ü Vefâ’ya* kadar pek çok mesnevî sonradan nesre çevrilmiştir. Şu farkla ki, Batı’da romansların nesren yazılmağa başlanması, şifâhî edebiyattan kitâbî edebiyata kesin olarak geçişi gösterirken, bizde mesnevîler zâten yazılı edebiyat ürünüdür. Mesnevîleri mensur hikâyelere dönüştürenler -büyük bir ekseriyetle- mâlûm değildir; böylece “*nonimus*”tan “*anonymus*”a doğru giden ters bir yola girilmiştir. Sonra, mesnevîleri mensur hikâyeler hâline koyanların bilhassa meddahlar olduğunun bilinmesi de kitâbî edebiyattan şifâhîye doğru bir ters dönüşü gösteriyor. Avrupa’da hikâye anlatıcıları (*mimi, minstrel, bard, mummer, trouvère, jester, scôp, gleeman, baenkelsaenger...*) okuma yazma bilmeyen halka karşı görevlerini tamamladıktan sonra ortadan kaybolurken, Doğu’da hikâye anlatıcıları (*meddah, mukallid, hikâyeci, nakkal, hakavatî, sâde-hân, garrâ-hân, murassâ-hân, mesnevî-hân, şehnâme-hân, kıssahân, rûze-hân, viduşaka...*) XX. asra kadar hep var olurlar. Sanki, klasik edebiyat da kendi halk hikâyecisini şehirli ve okumuş meddahlarda, kıssa-hânlarda bulmuştur.

Mesnevîler bir koldan romans geleneğini yaşatırken, mesnevîlerden çıkarılan mensur hikâyeler de diğer koldan romanın oluşumunu hazırlar. Çoğunlukla meddahların nesre çevirdiği bu hikâyeler, kalabalıklara anlatılmak gibi bir maksat güdüldüğü için, aslına çok da sadık kalmaz; meddah kendi hayatından, yaşadığı dönemden yaptığı ilâvelerle metnin tabiîliğini, gerçekliğini ve inandırıcılığını artırmağa çalışır. Böylece, mesnevînin tematik malzemesi nesre aktarılırken romansa âit unsurlarını kaybeder ve roman unsurları kazanır. Prof. Dr. Şükrü Elçin’in “*kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyesi*” adını verdiği bu hikâyelerin büyük kısmı, Sultan IV. Murat’ın nedîmi ve devrin meşhur meddahı Tıflî Ahmet Çelebi’nin anlattıklarıdır. Mevcut yazmaları yanında, XIX. asırda kitap hâlinde neşredilmeleri de gösteriyor ki, halka anlatılanlar halkın okuduklarına dönüşmektedir. Mesnevî-hânların bir dinleyici kitlesine okuduğu veya mürekkep yalamış insanların kendi kendilerine okudukları mesnevîler incemiş zevk sâhibi insanlar için “*halk kitabı*” (volksbücher) hüviyetini kazanmışken, kitâbî, mensur, realist İstanbul halk

hikâyeleri daha ziyâde “eğlencelik roman” (unterhaltungsroman) ihtiyacını karşılar gibidir. Nitekim, neredeyse hepsi de 1870 ve 80’li yıllarda neşredilmiş ve müellifin mi, müstensihnin mi yoksa mürettibin mi elinden çıktığı çokça belli olmayan kimi hikâyelerin varlığı da (T. Abdi’nin *Sergüzeşt-i Kalyopi*’si, İbrâhim Kemâlî’nin *Letâif-i Kemâlî*’si, Yûsuf Neyyir’in *Gülzâr-ı Hayâl*’i, hattâ Emin Nihad’ın *Müsâmeret-nâme*’si gibi) bu adlandırmaya pek uygun düşüyor. Bugün, “halk kitabı” kavramını, litografik baskıları yapılarak yeni yeni kitaplaştırılan halk hikâyeleri için kullanmakta olduğumuzu da eklemeli.

Gün gelir, şehirli ahâlî kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyesinin; taşralı ahâlî taşbaskı kitapların okuyucusu hâlini alır; lâkin, intelijansiya günün değişen şartları karşısında daha fazla dayanamayan mesnevînin yerine henüz başka bir şeyler ikame etmeyi başaramaz. Üstelik, eğer Süleyman Fâik Efendi gibi isimler intelijansiyanın hislerine tercüman oluyorsa, onların halk hikâyelerini basit ve hattâ ilkel; kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyelerini edepsiz ve yararsız buldukları söylenebilir. Batı’daki durum da farklı değildir. Romanın iki temel unsuru -gerçeklik ve insan rûhu- aristokrasiyi de, kiliseyi de rahatsız eder. Gerçeklik rahatsız eder; zîrâ, öyle gerçekler vardır ki, onların romanda zikredilmesi ahlakî rencîde edecektir. İnsan rûhu rahatsız edicidir; çünkü, rûhun karanlık ve çirkin yüzü romanda kendine bir yer bulduğunda, edebiyat ibtizâle düşecektir. Belki de bu sebeplerle XVII. asrın Avrupası romanı hep küçümseyip ihmâl eder; XVIII. asırda ise, sâdece didaktik, teolojik ve filozofik ağırlığı olan romanlara cevaz verilir. Fénelon’un *Télémaque*’ı, Voltaire’in *Candide*’i ve Rousseau’nun *Émile*’i biraz da bu mecbûriyetin ürünüdür. Chateaubriand, meşhur romanları *René* ile *Atala*’yı, alacağı tepkiyi hesaplayarak -ciddî bir Hristiyanlık müdâfaası sayılan- *Le Génie du Christianisme*’ine ilâve ederek bastırmak zorunda kalmıştır. Böylece roman, varlık sebebinin dışındaki sebeplerle ayakta kalmağa çalışır. Bizde de ilk romanlarımızdan itibâren aynı faydacı tavrın sürdürüldüğü görülür. *Taaşuk-ı Talât ve Fıtnat*’tan başlayarak yazılan her roman “ahlâka dâir pek çok iber ü nesâyihî şâmil” olduğunu ispat zorunda gibidir. Bu, Batı’da romanın romansa, bizde de romanın mesnevîye bağlı kaldığı tarafıdır. Avrupa’dan yapılan roman tercümelerinde seçilen eserlerin ya fonksiyonel olarak (*Tercüme-i Telemak, Sefiller...*), ya da tematik olarak (*Monte Kristo, Graziella...*) mesnevîleri andırdığı, bir başka deyişle, ya “hikemî” ya da “garâmî” olduğu görülür. Roman genel okuyucu kitlesini etkilemeye başladıktan sonradır ki, onların ortak zevk seviyelerinin ürünü olan kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyelerinin fonksiyon ve temalarını andıran romanlar da çevrilmeğe başlanacaktır. Paul de Cock’un, Eugène Sue veya George Ohnet’in romanları bu ihtiyacı karşılarlarken genel okuyucu kitlesinin de Batılı romana

yakınlaşmasını sağlar. Batı'da burjuvazinin gelişmesi, bizde ise aydından başlayarak ferдин şahsî gelişimini Batılı burjuvazinin gelişimine bağlaması, öncelikle burjuva zevkinin bir ürünü olan romanın yaygınlaşmasını sağlar. Nâmık Kemâl "*havassa hitâb eden bir edebiyat*" yaratmanın abes olduğundan söz ederken bir zümrenin ağzıyla konuşur gibidir. Oysa, Fransız burjuvazisinin yarattığı romantizm bile, bir okur olarak kendi burjuvasını beğenmeyerek ona "*philistin*" nâmını vermişti. Yine de Batı'nın romans unsurlarından sıyrılmış romana kavuşması realizm iledir, bizde ise *Aşk-ı Memnû* ile... Kendisi de roman yazmış Şemsettin Sami'nin, *Kamûs-ı Fransevî*'sinin -*Aşk-ı Memnû*'un kitap hâlinde neşrinden (1900) bir yıl sonra yapılan- üçüncü basısında "*roman*"ı hâlâ "*hikâye, kıssa, masal, efsâne*" kelimeleriyle karşılaşması ilginçtir. Demek ki, Avrupaî ölçülerde bir romanımızın oluşu, aynı târihlerde ekseriyetin de aynı olgunluğa eriştiği mânâsına gelmiyor; hattâ -Mehmed Raûf'un yine 1900 yılında tefrika edilen *Eylûl*'ünün *Kerem ile Aslı*'dan nasıl istifâde ettiği hatırlanırsa- diğer romancıların bile...

Şeceresini tâkip ederek romanın roman oluşundaki "*genetik şifre*"yi kavramaya çalıştıktan sonra, cevaplanması gereken son bir soru kalıyor: Romanın bir form olarak rüşdünü ispat için, geçmişini inkâra ihtiyacı var mıdır? Romanın başlangıçta nazmın ürünü olduğunu artık umursamayışından bahsediyorsak, günümüz romanının bu konuda geri adım atmayacağı açıktır. Sâdece, istitrad kabîlinden şunu ekleyeyim ki, ilk manzum oyunlarımız -bilhassa oynanmak gibi bir maksatla yazılmayanları ile hem oynanmak, hem de okunmak üzere yazılanları- mesnevîden romana yumuşak geçişi sağlamışlardır. Necdet Rüşdü'nün *Aşkın Gözleri* (1928), Circis Gümüşkalem'in *Kavuşan Gönüller*'i (1970) gibi bir iki manzum tecrübe hâriç, nazma yeniden dönüş ise, mümkün görünmüyor [son manzum tecrübenin sahibi Nadir Gezer ise, *Yalnız Adamın Düşleri*'ni (2000) romandan da eskiye götürerek "*destan*" diye adlandırır]. Yine de modern tahkiyenin Milan Kundera gibi kimi isimleri için, romanın hâlâ bir târifinin de "*anti-lirik nazım*" olduğunu hatırlayalım. Eğer, romanın romansın tematik yapısını inkârından bahsediyorsak, bu inkâr uzun boylu sürmemiştir. Bilhassa fantastik roman, târihî roman, gotik roman, korku romanı, töre romanı gibi türler ortaya çıkarken, romansın malzemesi yeniden keşfedilmiştir. Daha yenilerde ise, Tolkien, Vasconcelos, Márquez, Eco gibi romancılar ve postmodernist roman, romans malzemesini modern kalıplar dâhilinde yeniden şekillendirir. Belki bizim romanımızın özlenen çıkışı da mesnevîlerimizde gizlidir.

Roman, edebiyatın en köklü âilesinin küçük çocuğu... Her çocuk gibi, henüz karakterinin değişmez özellikleri belirmiş değil. O sebeple de hangi türe yanaşsa, onun özelliklerinden bir kısmını alıyor. Böylece, bir taraftan

roman bütün türleri kapsar bir genişlik kazanıyor; diğer taraftan da târifi gittikçe zorlaşarak körlerin fil târifine benzemeye başlıyor. Mikail Bakhtin'in dediği gibi, roman üstüne yapılan araştırmalar dönüp dolaşıp elden geldiğince çok roman çeşidini sayıp saptamayla sınırlanıyor. Romanın vazgeçilmezleri olan yazar, tema, kitap, okur gibi temel unsurların her birine göre tür adlandırmaları yapılarak aslında roman anlaşılmaya çalışılır. İç içe geçmiş, kimisi aslî, kimisi tâlî, büyükçe bir kısmı gereksiz bu adlandırmalar çok bir şey söylemeseler de başlıcalarını anmaktan bir fayda umulabilir:

Romanı, yazıldığı dönemin fikrî ve edebî cereyanlarına göre "*klasik*", "*romantik*", "*realist*", "*natüralist*", "*egzistansiyalist*" gibi sıfatlarla değerlendirmek mümkündür. Yazarı bir roman figürü gibi öne çıkararak "*otobiyografik*" ve onun bir alt başlığı diye St. Augustine'den beri var olan "*confessional*" (itiraflara dayalı) romanı yahut yazarın ustalık derecesini önemseyerek "*apprenticeship*" (çıraklık dönemi) adlandırmasını kullanabiliriz. Romanın niceliğini öne çıkararak "*nouvelle*", "*novelette*", "*short novel*" gibi isimlerle kısa romanı (ABD'nde "*kısa roman*" diye 15-50 bin kelime arasında olanına denir), yine hacmine bakarak "*uzun roman*"ı, bir parça tematik yapısını da dikkate alarak "*nehir roman*"ı veya tefrika edilişini, cüz cüz yayımlanışını, içinde resimler bulunduğunu, hattâ hepten resimlerle/fotoğraflarla anlatılışını (çizgi roman, fotoroman) temsili özelliği sayıp romanı adlandırabiliriz. Romanın okuyucu karşısındaki duruşunu önemseyerek "*çocuk romanı*", "*ilkgençlik romanı*", "*bildungsroman*" (yetişme dönemi romanı), "*yetişkin romanı*" veya "*halk romanı*", "*popüler roman*", "*burjuva romanı*", "*aydın romanı*", "*gençkız romanı*", "*delikanlı romanı*" diye ayırabiliriz. Teknik özelliklerine bakarak romanı "*vak'a*" (incident) romanı, "*karakter*" (manners) romanı, "*dramatik*" roman, "*şuurakışı*" (stream of consciousness) romanı, "*documental*" roman, "*roman à clef*", "*mektup*" (epistolary) roman gibi isimlerle tasnif edebiliriz. Tematik tercihlerine göre "*psikolojik*" roman, "*erziehungsroman*" (terbiyevî) roman, "*didactique*" (öğretici) roman, "*felsefi*" roman, "*mâcerâ*" romanı, "*töre*" romanı, "*satirique*" roman, "*mizah*" romanı, "*târihi*" roman (Fransızların "*le roman de cape et d'épée*" dedikleri romanı ayırarak) "*hard*" roman gibi adlar bulunabilir. Romanda işlenen konuya göre "*fantastik*" roman -ki, içine "*mystery*" (esrarengiz) romanların hepsini, "*gothic*" romanı da, "*detective*" romanını da ("*cinâyet*", "*gerilim*", "*gangaster*", "*câsus*" romanları dâhil), "*utopian*" ve "*distopian*" romanı da, hattâ "*science-fiction*" romanı da ("*bilim-kurgu*"yu ilmî temellerden uzağa düşmüş gördüklerinde rahatsızlık duyanlar, bu terimi "*hayâl-kurgu*" mânâsında kullanır ve aklî "*bilim-kurgu*"lara da "*scientific science-fiction*" demeyi tercih ederler) alır-"*problem*" romanı -ki içine "*sosyolojik*" roman da, "*politik*" roman da, "*propaganda*" romanı da, "*sınıf*" romanı da ("*proletarian*"

roman gibi), “soil” ve “reginol” (mahallî) roman da, “köy” romanı da girer-
 “künstlerroman” (sanatkâr romanı, Joyce’un *A Portrait of the Artist as a Young Man*’i gibi), “sentimental” (sensibility) roman (“realistic” romanın zıddı olarak)
 benzeri türler de üretilebilir. Sâdece üretmekle kalmayıp bu türlerin genel
 özellikleri târif de olunabilir; lâkin, bu “roman”ın târifi olmayacaktır. “Kül-
 lü kasdederek cüz’ün” târifi yapılamaz. Maupassant’ın *Pierre et Jean* romanına
 yazdığı meşhur önsözündeki isyanı bir de bu gözle değerlendirmeli.

Yahyâ Kemâl bir ankete cevap olsun diye kaleme almağa niyetlendiği;
 ama, başlayıp başlayıp yarıda bıraktığı bir yazısında “roman, yapısı ve nev’i
 itibârıyla her dilde birdir. Ancak romanın her dilde ayrı bir yaşı vardır” diyor. El-
 hak doğrudur. Roman bütün milletler için bir ihtiyaçtır; lâkin, aynı biçimde
 tecellî etmez. Tecellî ediş şekli kadar, zamânı da önemlidir. Yine de “roman”ın
 bir form olarak erken tecellî ettiği kavimlerde bile hâlâ çocukluk devresini
 yaşamakta olduğu söylenebilir. Şu farkla ki, bâzı kavimlerde henüz kundak
 bebesi iken, bâzılarında emeklemekte, bâzılarında diş çıkarmakta, çoğunda
 konuşmayı öğrenmiş; fakat hâlâ çocuk... “Roman” denen bu çocuk günü
 gününe uymaz, giydirdiğiniz elbiseye göre kişilik değiştirir bir yaramaz-
 dır. Şövalye elbisesi giydirirseniz kendini Pardaillan zanneder, uzay elbisesi
 giydirirseniz Flash Gordon... Her hâlde onun gerçekte ve samîmiyetle kim
 olduğunu bilemezsiniz. Tıpkı son yıllarda da kendisini “anlatı” zannetmesi
 gibi... Siz istediğiniz kadar anlatmağa uğraşın ki, “anlatı” bir formun değil,
 “narration” unsuru taşıyan metinlerin müşterek adıdır; sözünüzü asla dinle-
 meyecektir. Hani ya, kötü edebiyat öğretmenleri vardır, çocuklara “kompozis-
 yon” yazdırırlar. Siz, kompozisyonun yazılabilir bir form olmadığını; dene-
 me, fıkra, makale gibi bir form seçildikten sonra, o formun yazarı uymaya
 zorladığı her çeşit kuralın “kompozisyon”u oluşturduğunu söylersiniz de iknâ
 edemezsiniz ya, “anlatı” da öyle... Birinci şahsın ağzından ve hiçbir formal
 mecbûriyet tanımadan iç dökmenin adı “anlatı” olduğundan beri, “roman”
 çocuk da kendini bâzen mensur şiir, bâzen hâtıra defteri, bâzen de mektup
 zannetmeye başladı. Kimse ona, bu sefer de Sarraute veya Robbe-Grillet Am-
 casının “nouveau roman”’ını giydiğini söylemedi.

Gözlerim “roman”’da; ibretle, hayretle ve biraz da şefkatle seyre diyorum.
 Bakalım bundan sonra hangi elbiseyi giyecek? Büyüylene kadar daha hangi
 boyalarla boyanacak? Ve asıl önemlisi, bu çocuk büyüüp de karakteri be-
 lirlenleştğinde neye benzeyecek? Bekleyip görelim. Beklerken de -“o da kim
 ola” demeden- İbnülhamdi Tıff’ın *Reyeân*’ındaki öğüdünü tutalım:

Şa’y kıl öğren Fransızca o da lâzım bize

Boş oturma vaktin oldukça dahi roman oku

TÜRK EDEBİYATININ ROMANLA TANIŞMASI

Bu yazıda Batı tesirinde gelişen modern Türk edebiyatının ilk evresi olarak kabul edilen Tanzimat döneminde roman türünün doğuşu kaynaklarıyla birlikte ele alınacak, daha sonra da bu dönemde öne çıkan belli başlı roman-
cıların türle ilgili görüşlerine kısaca değinilecektir.

Bilindiği üzere Türk romanı, bugün anlaşılan manada *modern* bir görü-
nüme ulaşırken elbette sosyal olguların takip ettiği o çok dolambaçlı yolu
izlemiş; ilkel denebilecek ilk örneklerle belli bir süre emekleme ve çocukluk
devresi geçirdikten sonra da olgun ürünlerini vermeye başlamıştır. Bu sebep-
le, modern Türk romanını bu gün geldiği noktada doğru değerlendirebilmek
için onun geçirmiş olduğu aşamaları, kuşbakışı da olsa konakladığı ve alışve-
rişte bulunduğu belli başlı yerleri görmek gerekir.

Modern Türk romanı esas çerçevesini Batı'dan yapılan roman çevirilerini
örnek alarak belirlemiş bir tür olsa da, yüzlerce yıl işlenerek bir gelenek oluş-
turan klasik halk hikâyeleriyle divan edebiyatının özellikle manzum tarzda
yazılmış hikâyelerinin onun üzerindeki etkileri bu konuda yazı yazar kişi-
nin dikkatinden kaçırmaması gereken önemli bir hususiyettir. Her ne kadar
Ahmet Hamdi Tanpınar bir yazısında Türk romanının "*memlekette öteden beri
mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığını, bir ananenin olduğu
yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması*" şeklinde başladığını; "*gelişmesini
tamamlamış*" bir tür olarak Türk edebiyatına *dışarıdan*¹ geldiğini söylemişse
de, dikkatli bir göz ilk Türk romanlarının -özellikle ilk örneklerinde- klasik
hikâye geleneğinden yalnızca işlenilen konular, anlatım biçimi, biçimi vs. ba-
kımlarından değil, yazarın yazma niyet'i çerçevesinde de bu gelenekten *ister
istemez* etkilendiğini görecektir. Bu anlamda "*Türk romanı, sadece Avrupa ro-
manını taklitle kalmamıştır. Onun eski Türk hikâyeciliğinde kökleri vardır. Modern
Avrupa romanı da bu hikâyecilik üzerine bir aş vazifesi görmüştür.*"² diyen Pertev
Naili Boratav'la *Türk Romanı* adlı eserin yazarı Robert P. Finn'in "*İlk Türkçe
romanlar Fransız örneklerinden yola çıksalar da hem şekil, hem gelişme açısından Ya-
kın Doğu hikâye geleneği ile klasik Osmanlı şiirinin, yani Divan geleneğinin zengin
entelektüel içeriğinden kaynaklanan birtakım örnekleri de barındırırlar.*"³ şeklinde
ifâde ettiği düşüncelere katılmamak mümkün değildir.

Bu durum, bir kültür ve medeniyet dairesinden farklı bir kültür ve medeniyet dairesine geçmeye karar vermiş hemen her ülkede görülebilecek birtakım geçiş dönemi acemiliklerini, bocalama ve kararsızlıklarını elbette gündeme getirecektir. Dolayısıyla, Tanzimat döneminde yazılan romanların hem teknik hem de tematik sorunlar bağlamında bu geçiş dönemine has bocalama ve arayışların izlerini taşıdığı söylenebilir. Şimdi, Türk romanının yukarıda işaret edilen kaynaklarını ve bu kaynakların ilk Türk romanlarına etkilerini genel hatlarıyla görmeye çalışalım.

Türk edebiyatının bugünkü anlamda romanla tanışıklığı Batı'dan yapılan roman tercümeleriyle başlar. Türkçeye tercüme edilen ilk roman, Fénelon'un *Télémaque*'ıdır (1862). Yusuf Kâmil Paşa eseri sırf içinde "*hikmetler*" bulunduğu ve kimi yerlerinde "*zamâne padişahının bazı iyi vasıflarını gösterecek noktalara rastlanacağı...*"⁴ için tercüme ettiğini söyler. *Telemak*'tan sonra Victor Hugo'nun *Sefiller*'i önce adı bilinmeyen biri tarafından *Hikâye-i Mağdûrin*, daha sonra Yusuf Kâmil Paşa tarafından *Sefiller* adıyla; Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su ise Ahmet Lütfi Efendi tarafından *Tercüme-i Hikâye-i Robenson* (1864) adıyla Türkçeye aktarılmıştır. Aynı yıllarda *Paul ve Virginie*, *Mikromega Hikâyesi* (eser, *Küremizde Seyahat* ve *Yıldızdan Yıldıza Seyahat* adlarıyla da çevrilmiştir) gibi eserler çevrilir.⁵

Batı'dan yapılan tercümelerden beslenerek eserlerini vermeye başlayan ilk romancılar, karşılarında doğal olarak halk ya da divan edebiyatı geleneğine alışmış bir muhatap kitle bulurlar. Bu kitlenin alıştıklarından farklı bir görüş, duyuş ve anlayış evreninin ürünü olan Batılı hikâye ve roman dünyasına iki ayrı yoldan çekildiği söylenebilir. Ahmet Midhat Efendi'nin, Batılı roman tekniğiyle geleneksel Türk halk hikâyelerini uzlaştırmayı denediği birinci yol, halkın oluşturulmaya çalışılan yeni türün dünyasını kolayca benimsemesinde etkili olmuştur. Onun açmış olduğu bu yola esasen geleneksel hikâyenin bir bakıma kendi içerisinden modernleştirilmeye/romanlaştırılmaya çalışılması şeklinde de bakılabilir. Namık Kemal'in açtığı ve doğrudan Batılı roman tekniğini uygulamaya çalışan yol ise, Midhat Efendi'nin muhataplarına nispetle sanat ve edebiyatla ilişkisi daha üst düzeyde olan bir topluluğa seslenir.

Türk romanının ilk örneklerini belli oranlarda etkilemekle birlikte özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin açmış olduğu yolun önemli malzemelerinden biri olan ve ilk örnekleri Türk edebiyatının İslamiyet öncesi dönemine kadar giden geleneksel hikâye, İslamiyet'in kabulünden sonra Dede Korkut'tan başlayıp içine Hint, İran, Arap gibi çeşitli Doğu-İslâm unsurlarını da alarak halk ve divan edebiyatı olmak üzere iki koldan Tanzimat dönemine ulaşmıştır.

Batı'dan yapılan roman çevirileriyle yüz yüze gelmeden önce Türk halkının evrensel bir ihtiyaç olan hikâye dinleme/okuma ihtiyacını, bahsedilen ge-

leneğin ürünleri karşılar. Geniş halk kitlelerinin bu ihtiyacını geleneğin daha çok halk edebiyatı kolu karşılarken, aydın kesimin ihtiyacına ise divan edebiyatının hikâyelerinin cevap verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Divan edebiyatının estetik anlayışı çerçevesinde düzenlenen hikâyeler, ki bunların en belirgin örneklerinin mesneviler olduğu söylenebilir, belli olaylar ve benzer karakterler etrafında döner. Bu hikâyelerde bir hikâyeyi oluşturan olay, zaman ve mekân gibi temel elemanların masallarda olduğu gibi olağandışı birtakım özelliklerle donanmış bir biçimde olduğu görülür. İşte modern anlamdaki Türk romanının kurucularından olan Namık Kemal, *olağandışıya* da yer vermekte bir sakınca görmeyen geleneksel hikâyenin estetik anlayışını yıkmaya çalışarak işe başlar. Ona göre, bu estetik anlayışın ürünlerinden olan *Hüsni ü Aşk ve Leyla vü Mecnun* gibi “*bütün tabiat ve hakikatin hâricinde*” hikâyelere roman değil, ancak “*kocakarı masalı*” veya “*tasavvuf risâlesi*”⁶ demek mümkündür. Namık Kemal’le aynı estetik anlayıştan hareket eden Şemsettin Sami de bu hikâyelerin çocuklar tarafından bile sevilerek okunamayacağını söyler.⁷

İlk Türk romanlarının bu hikâyelerden ziyade daha geniş halk kitlelerine seslenen ve geleneksel halk hikâyesinin önemli bir kolu olan, Boratav’ın “*gerçekçi hikâye*”⁸ diye nitelediği *meddah hikâyelerinden* yararlandığı söylenebilir. İlk romancılarımızdan olan Ahmet Midhat Efendi’nin bunların hikâye etme tekniğini ve konularını benimsemesinin bir bakıma geniş kitlenin alışık olduğu sesle onların ilgilerini çekme kaygısından doğduğu da düşünülebilir. Boratav’ın bu görüşüne tamamen katılan Güzin Dino ise *Türk Romanının Doğuşu* başlıklı çalışmasında Namık Kemal’in *İntibah’ıyla Hançerli Hanım* diye bilinen meddah hikâyesi arasında konu ve kişiler açısından çeşitli benzerlikler bulmuştur.⁹

Geleneksel hikâyenin en önemli özelliklerinden biri, anlatılan olaylardan “*kıssadan hisse*” çıkarmayı ön plana almasıdır. Kimi zaman “*ahz-ı iber*” şeklinde de ifade edilen bu endişenin ilk telif romanlarımızda olduğu kadar Batı’dan çevrilecek romanların seçiminde de etkili olduğu gözlenmektedir. Bu endişeyi taşıyanlardan biri olan Yusuf Kamil Paşa, *Tercüme-i Telemak’a* yazdığı önsözde “*ilk bakışta hikâye gibi görünen bu eseri bir hikâye (roman) olarak değil de aslı hikmet olan bir ahlâk kitabı*”¹⁰ olarak niteler. Zamanın Mâarif Nazırı Kâmil Efendi ise eserle ilgili olarak “*İlk bakışta hikâye anlatır gibi görünürse de, anlayanlara hikmet görünür. Bu kitap dünyada okundukça Allah onun ömrünü huddutsuz ve sayısız etsin. Yazıldığı zamanı gösterdiği ve tarih düştüğü için ona Bağ-ı İber (İbretler Bağı) dense layıktır*”¹¹ demektedir.

Ahmet Midhat Efendi’nin roman yazmaktaki maksadı, Türk halkının “*çağdaş medeniyete uymayan düşünüş ve yaşayış tarzını*” değiştirmektir. Bu maksada erişmek için büyük gayret gösterdiğinden kendisine bir eserinin

başlığından hareketle *Hâce-i Evvel* unvanı verilen yazar, bir yerde kendisine yöneltilen “Sizin eserleriniz arasında edebî olanlar hangileridir?” sorusunu şöyle cevaplandırır:

“Ben edebî sayılabilecek hiçbir eser yazmadım. Çünkü benim eserlerimin çoğunu yazdığım sıralarda, memlekette edebiyattan anlamayanlar nüfusumuzun bilâ-mübalağa yüzde doksanını teşkil ediyordu. Benim emelim de ekseriya, ekseriyete hitap etmek, onları tenvîre, onların dertlerine tercüman olmağa çalışmaktır. Zaten “edebiyat” yapmağa ne vaktim, ne de kendim müsait değildi...”¹²

Bu düşüncesini *Nedâmet mi, Heyhat* başlıklı romanının önsöz’ünde yineler:

“...Okumak bilenleri roman kadar eğlendiren, roman kadar müstefid eden hiçbir şey bulunmadığına hükmetmek lâzım gelince, terakkîperver bir halkın da cümleden ziyâde romanların ıslahına himmet etmesi lüzûmu tahakkuk eder. Roman, yalnız bir vak’a-i latife ve garîbenin hikâyesinden ibâret değildir. O vak’a elbette fünûndan birisine, sanâyi’den bir kaçına, hikmetin bazı kavâidine, coğrafyanın bir faslını teşkil eden bir memlekette, tarihin bir fıkrasına taalluk eder ki, onlara dair verilen izahat erbâb-ı mütâlaanın malûmat ve vukûfu dairesini tevsî eder...”¹³

Bu ifadelerden de anlaşıldığı gibi Ahmet Midhat Efendi modern ilimleri halka roman vasıtasıyla, onları aynı zamanda eğlendirerek öğretmek ister. Bu düşüncesiyle onun Namık Kemal’in tiyatro hakkındaki “*faydalı eğlence*” formülünü benimsediği söylenebilir. Midhat Efendi, okurlara “*Seyahat-ı fikriyye yaptırmak; İstanbul’da köşelerde bucaklarda dolaştırmak; alaturka âlemlerde gezdirmek; alafranga âlemlerde eğlendirmek; beşeriyetin hiçbir yerde ve hiçbir zaman yakasını kurtaramadığı felaketleri rikkat-i kalbiyyeyi davet etmek; yine beşeriyetin hiçbir zaman ve yerde kendisini kurtaramadığı türlü türlü gariplikleri gösterip kahrkahalarla güldürmek...*”¹⁴ için romanı bir araç olarak kullanır.

Bu niyet çerçevesinde okurunu kimi romanlarında ilim ve fennin ileri bir seviyede olduğunu düşündüğü Avrupa’ya götürür. Çünkü “*vak’ası Avrupa memleketlerinde geçen*” romanlar halkın görgü ve bilgisini artıracaktır.¹⁵ Bu anlamda, Ahmet Midhat Efendi’nin eserleri halkın gerekli gördüğü modern bilgileri öğrendiği, Tanpınar’ın benzetmesiyle söylemek gerekirse “*bir okuma odasıdır*.”¹⁶

Eserlerinde kıssadan hisse kaygısının ön planda olduğu açıkça sezilen Ahmet Midhat Efendi için “*hikâye okumaktan maksat yalnız vak’a adamlarının başlarından geçenlerle kâh müteessir, kâh mütelezziz olarak vakit geçirmekten ibâret olmayıp hikâye mütalaa olunarak bittikten sonra vak’ayı alel-umûm atılacak bir icmâl-i nazarî sonunda bir de hüküm çıkarmak, roman mütalaasına dâhil bulunan maksatların başlıcalarından biridir*.”¹⁷

Türk romanının kuruluşu aşamasında onun izleyeceği iki yoldan birinin öncüsü olan Namık Kemal, bizde romanın “*edebiyatımızın en nâkıs ciheti*”

olduğunu belirttiikten sonra “*lisanımızda lezzetle okunacak belki üç hikâye bulunmaz.*”¹⁸ diyerek bu durumdan yakınır.

Namık Kemâl için “*Romandan maksat, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak’ayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâtâ müteallik her türlü hayâllere ne fikir ile mürâcaat olduğu mes’elenin tasvirinden bedâhatle meydana çıkar.*”¹⁹ Ona göre roman okuyan eğlenecek ve aynı zamanda bu eğlenceden “*birtakım nesâyih*”²⁰ bulacaktır.

Tanzimat neslinden olmakla birlikte Servet-i Fünun Edebiyatı oluşumunda önemli rol üstlenen Recaizade Mahmut Ekrem de Ahmet Midhat ve Namık Kemal gibi romanın “*vakâyii ve ahvâl-i beşerîyyetin birer mir’at-ı ibret-nümâsı*”²¹ olması görüşündedir.

Romanla ilgili bütün bu görüşlerin ağırlıklı olarak muhteva etrafında şekillendiği görülür. Jale Parla’nın da belirttiği gibi ilk romancı ve çevirmenler yenilikçi ve reformcu olarak tavır almakla birlikte *vâsilik* duyguları bu tavırlarından her zaman daha baskın gelmiştir. Çünkü, onlara göre ortada eğitilecek bir halkla siyasi varisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vâsiye ihtiyacı vardır.²² Bu önceliğin yanında belki edebiyat dilinin bütünüyle yeniden kuruyor ve kurulmaya çalışılan bu dilin imkânlarının yeni yeni tecrübe ediliyor olmasının da etkisiyle, tekniğe ilişkin meselelerin -belli roman teknikleri kimi romanlarda Batılı romancılardan bile önce denenmiş olsa bile-²³ muhtevaya ilişkin yazılarla kıyaslandığında esaslı bir biçimde tartışılmadığı görülmektedir. Türk edebiyatı, bu meseleleri tartışmaya 1860’larda ortaya atılan yeni bir edebiyat anlayışının artık kabul gördüğü ve bu edebiyatın ürünlerini ortaya koyacak dilin belli bir olgunluk seviyesine ulaştığı XIX. yüzyılın son çeyreğinde, özellikle Servet-i Fünun döneminde başlayacaktır.

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s. 57.

² Pertev Naili Boratav’ın *Folklor ve Edebiyat* başlıklı çalışmasından akt: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 23, 24.

³ Robert P. Finn, *Türk Romanı* (İlk Dönem: 1872-1900), (Çev. Tomris Uyar), Bilgi Yayınları, İstanbul 1984, s. 9.

⁴ Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 115.

⁵ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, Varlık Yayınları, İstanbul 1979, s. 12-16.

⁶ “Mukaddime-i Celâl” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II* (1865-1876), (Haz. Mehmet Kaplan-İnci Engin-Birol Emil), Edebiyat Fak. Matbaası İstanbul 1978, s. 347.

⁷ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 10.

- ⁸ Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınları, 7. b., İstanbul., İstanbul 1995, s. 67.
- ⁹ Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1978, s. 34-40.
- ¹⁰ Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 12.
- ¹¹ Mustafa Nihat Özön, *a.g. e.*, s.115, 116.
- ¹² Kamil Yazgıç, *Ahmet Midhat Efendi/Hayatı Hatıraları*, İstanbul 1940, Tan Matbaası, s. 24, 25.
- ¹³ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 17.
- ¹⁴ Mustafa Nihat Özön, *a.g.e.*, s. 228.
- ¹⁵ Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1991, s. 27.
- ¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1982, s. 455, 457.
- ¹⁷ Mustafa Nihat Özön, *a.g.e.*, s. 227, 228.
- ¹⁸ Hüseyin Ayan, *Namık Kemal/Celaleddin Harzemşah*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975, s. 12.
- ¹⁹ “Mukaddime-i Celâl” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II* (1865-1876), s. 347.
- ²⁰ ““Son Pişmanlık”ın Mukaddemesi”, Namık Kemâl, *İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey*, (Tertipleyen: Mustafa Nihat Özön), Remzi Kitabevi, İstanbul 1971, s. 24.
- ²¹ Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, (Sadeleştiren: Fazıl Yenisey), Kanaat Kitabevi, İstanbul 1963, s. 10.
- ²² Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri), İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s. 12, 13.
- ²³ Söz gelimi Ahmet Midhat Efendi’nin *Müşaheda*’ta “romanın yazılışını romanın konusu hâline getirmesi”, Recaizade Mahmut Ekrem’in ise *Araba Sevdası*’nda bir anlatım tekniği olarak “iç konuşma yöntemi”ni kullanması o yıllarda Batı’da bile henüz denenmemiş yöntemlerdir. Berna Moran, *a.g.e.*, s. 57 ve 69.

TANZİMAT DÖNEMİNDE TÜRK ROMANI (1860-1878)

Tanzimat dönemi yazarları “roman” terimini kullanmakla birlikte roman ve hikâyeyi ikisini birden kapsamak üzere genellikle “hikâye” terimini benimsiyorlardı. Daha önce verilen mensur hikâyeler ve mesnevi nazım şekliyle yazılmış manzum metinler uzun hikâye olarak bir bakıma romanın yerini tutuyordu. Ancak Batı edebiyatında ortaya çıkan ve kendine özgü kurgusu ve özellikleri olan roman türü ilk olarak tercüme yoluyla girmiştir bizim edebiyatımıza. Bu çeviriler hem roman yazarını yetiştirmiş hem de okuyucunun roman ihtiyacını karşılamıştır. Önce tam olarak roman olmasa bile romana özgü bazı nitelikleri barındıran Fénelon’un *Télémaque* (1862, Yusuf Kâmil Paşa) adlı eseri çevrilmiş, bunu *Sefiller*, *Robinson Crusoe*, *Monte Kristo*, *Atala*, *Pol ve Virjini* gibi romanlar izlemiştir.

Tanzimat döneminde ilk telif romanı Şemsettin Sami *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* (1873) adıyla kaleme almış, ancak bu türde önemli eserleri Ahmet Midhat ve Namık Kemal vermiştir. Bu iki yazar, romanın amacının eğlendirerek öğretmek, hoşça vakit geçirirken sosyal, medenî ve ahlaki birtakım dersler vermek, okuyucuları bilgilendirip bilinçlendirmek olduğu konusunda aynı görüşe sahiptirler. Diğer yandan romantizm akımına bağlılık konusunda da ortaktırlar. Yalnızca Fransız kaynaklarıyla temasa geçen bu romancılar, kendi dönemlerinde Realizm akımı güncel bir konum kazandığı hâlde bu akımı izlemek yerine Avrupa’da eski etkisini ve gücünü kaybetmiş olan romantizmi izlemeyi yeğlediler. Ahmet Midhat popüler romanın, Namık Kemal de edebî (sanatkârane) romanın öncüsü olarak ortaya çıkarlar. Bu iki romancı romanın kurgusunda, tekniğinde, dil ve üslubunda ayrılarak iki ayrı damar oluştururlar.

Ahmet Midhat, kendine okuyucu kitlesi olarak geniş halk kesimlerini, okuma yazmayı yeni öğrenenleri, kültür ve eğitim düzeyi düşük kişileri hedef seçer. Dolayısıyla kolay okunabilen, yormayan, daha basit bir kurguya sahip, açık ve yalın bir dil ve üslubu olan, sürükleyici, eğlendirici, sıkmayan bir teknikle roman yazar. Ahmet Midhat, Fransız edebiyatından özellikle Aleksandre Dumas Père’den etkilenmiştir. Ahmet Midhat, edebiyat tarihlerinde ve başka incelemelerde genellikle halka Batılı tüm değerleri öğretmeye çalışan bir yazar

olarak takdim edilir ki, bu tam olarak doğru değildir. Tam tersine o, Batı'dan alınması gerekenleri alırken bile aslında bu değerlerin bizde daha önceden olduğu bilinci içinde hareket eder. O aslında ve öncelikle Batı'yla hesaplaşan, Batı'ya karşı Doğu'yu, Hristiyanlığa karşı İslamiyet'i öne çıkaran, ideal anlamda örnek, üstün vasıflı Müslüman ve Osmanlı tipleri çizen ve İslam ahlakını yücelten bir yazardır. Namık Kemal ise belli bir eğitim ve kültür düzeyine sahip kitleye yönelik, edebî niteliği ağır basan, estetik kaygıları olan, dil ve üslubu sanatlı roman yazarak sanatkârane roman çığını açar. O da, Fransız edebiyatından özellikle Victor Hugo'nun izleyicisi olmuştur. Tanzimat döneminde ortaya konan roman metinlerini içerik ve biçim özellikleri açısından irdeleyelim.

A. İçerik

Şemsettin Sami Bey'in *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* (1873) adlı basit bir kurguya sahip olan romanı, görmeden evlilik, erkek baskısı ve zulmüne dayalı aile şartları, birbirine denk olmayan kişilerin evliliğinin ne gibi sonuçlara yol açacağı, kızların okutulmasının önemi, kadınların esareti gibi sosyal sorunların ironik bir üslupla anlatıldığı romantik bir aşk serüveni etrafında odaklanır. Eser, Batılı romana özgü birtakım özelliklere sahip olsa da genelde klasik Doğu hikâye geleneğinin biraz değişik bir devamıdır. Yazarın amacı bir sanat eseri olarak roman yazmak değil, ahlaka ve sosyal yaşantıya dair birçok ibretleri ve öğütleri okuyucuya telkin etmektir. Nitekim eserin *Basiret* (17 Ramazan 1289) gazetesindeki reklamında da bu duruma vurgu yapılmıştır. Roman esas itibarıyla geleneksel nitelikli yanlış düşünme ve davranış biçimlerinin eleştirisi ve bunlara karşı yeni değerlerin savunusu temeli üzerine oturtulmuştur. Örneğin üfürükçüye karşı hekim ön plana çıkarılmıştır. Romanda ağırlıklı olarak görücü usulü evlilik ve geleneksel evlendirme biçiminin yanlışlığı üzerinde durulmuştur. Yazar, görücü usulü evlilik karşısı düşüncelerini Saliha Hanım'ın ağzından verirken diğer yandan kızın fikri sorulmadan babanın istediği adamla evlendirme olgusu ve bunun kötü sonuçları da ifade edilmektedir.

Yine aynı yaklaşım biçimiyle *Fitnat*'ın, istemediği zengin ve yaşlı Ali Bey'le evlendirilme isteğine karşı verdiği cevap, kızların özgür iradelerinin çevre baskısından daha öncelikli olduğu tezini ortaya koymaktadır. Evlilik kurumunda kadınların ikinci sınıf konumuna indirgenmesi, kocaları tarafından kendilerine bir eş değil kullanılacak, yararlanılacak bir hayvan gibi muamele edilmesi de eleştirilen bir başka sosyal yaradır. Diğer yandan Batılılaşmanın yanlış algılanması da eleştiri konusu yapılır. Hacı Baba muhafazakârlık adına modalara, alafrangalara karşı çıkarken Şerife, kadınların, kızların namusuna sataşılmasının alafrangalık olmadığını, bunun yanlış

anlaşıldığını, alafrangalığın da namusa sataşılmayı kabul etmediğini belirtir. Bu konuda alafrangaların davranışıyla bizim davranışımızı şöyle mukayese eder: “Madamalar çıkarlar, erkeklerin meclislerine girerler, kahvelerde otururlar. Fakat bir madama, kocasını yahut biraderini ya babasını kolundan alıp kemâl-i vekarla yürüyerek, ırzına hâlel getirmeyecek bir yere gidip kemâl-i edeple oturur. Hiç kimse yüzüne bakmağa cesaret edemez. Hâlbuki bizimkiler öyle değil... Biz karılarımızı, kızlarımızı bir arabacıya teslim edip, Allah’a emanet... Nereye götürürse götürsün.” (s. 38, 39)

Romanda kızların okuyup yazmalarının önemine de vurgu yapılır: “Karı müderris olmayacak, kâtip olmayacak, kıza o kadar okumak-yazmak ne lâzım? Kızlara birinci lâzım olan şeyler dikiş dikmek, nakış işlemek ve sair böyle şeylerdir” (s. 42) tarzındaki bir yaklaşım biçimi eleştirilirken, diğer yandan okumanın önemi Fıtnat’ın okuyup yazmayı öğrenme imkânı elde edince söylediği şu sevinç ifadeleri de romancının o dönemde kızların okumasını teşvik eden tutumunu ortaya koymaktadır: “Ah... Ben okumak yazmak öğreneceğim... Sonra kitaplar, gazeteler alıp okuyacağım... İstediğim şeyi yazabileceğim...”

Oh, ne güzel, ne güzel..” (s. 45) Geleneksel evlilikte kızın fikri sorulmadan, sevip sevmediğine, isteyip istemediğine, durumlarının ve yaşlarının denk olup olmadığına bakılmadan babanın isteğine göre evlendirilmesi eleştirilir. Birçok kız, babasının isteğiyle yaşlı, kör, sakat, çirkin ve zalim erkeklerle evlendirilebilmektedirler. Eleştiri konusu yapılan unsurlardan birisi de kızların doğru dürüst okutulup eğitilmemesi, toplumsal hayata karıştırılması, sürekli eve kapatılması, sosyalleşmelerinin önüne geçilmesidir.

Tanzimat döneminin iki önemli romancısından birisi Ahmet Midhat Efendi (1844-1913)’dir. Onun amacı, edebî niteliklere sahip estetik boyutuyla var olan bir ürün ortaya koymak değil, sanat eserinin, hikâye ve romanın sürükleyicilik ve kolay okunurluk cazibesine sahip oluş gibi özelliklerinden yararlanarak topluma okuma alışkanlığı vermek, daha sonra verilecek asıl edebî ürünlere potansiyel okuyucu kitlesi kazandırmaktır. Bunun yanında bir diğer amacı da toplumun sosyal, kültürel ve eğitim sorunlarını irdelemek, toplumu aydınlatmak, onların sorunlarına tercüman olmak ve topluma örnek alabilecekleri örnek kişilikler sunmaktır. Onun çalışmalarını daha çok edebiyatın sosyolojik ve eğitimsel anlamda alt yapısını hazırlayan bir işçinin ürünleri olarak değerlendirmelidir. O, eğlendirici, sürükleyici, ilgi çekiçi birtakım hikâyeler anlatarak edebiyat okuyucusu yetiştirmeye çalıştı. Bu yüzden üslubunda ve dilinde estetik kaygıları olan bir sanatçının titizliğini gösteremedi. Kendisini olabildiğince fazla yazı üretmek mecburiyetinde ve görev sahibi olarak gördü. Tüm topluma bir ilkokul öğretmeni tavrıyla yak-

laştı. Ahmet Midhat, vezirlerin ve diğer bürokratların bir dizi reformlar paketi olarak gerçekleştirdikleri siyasi Tanzimat'ın sosyal, medenî ve eğitimsel boyutlarına ilişkin değerlerini kimi zaman doğrudan kimi zaman da roman, hikâye gibi olay anlatımına dayalı metinlerle topluma aktarmaya çalıştı. İçine girilen yeni Batı medeniyetinin faydalı gördüğü bireysel ve sosyal değerlerini aşılamayı hatta öğretmeyi kendisine bir görev olarak kabul etti. Bunu yaparken, geleneksel kültürün bozulmuş ve topluma zarar verir hâle gelmiş unsurlarını, batıl inançları, anlamsız, yanlış ve gülünç davranış ve düşüncüş biçimlerini de eleştirel bir üslupla ayıklamaya çalıştı.

Diğer yandan İslamiyet'i gerçek yönüyle, asıl kaynaklarından gelen saflığını, batıl inançlar bulaşmamış gerçek yapısını Hristiyanlığa karşı savunan yazılar da yazmıştır. Bilim ve tekniğe sarılmak, kadınları okutup eğitmek gibi aslında İslam'da var olan ancak zamanla Müslümanların unuttukları ya da ihmal ettikleri ve Batıların sahip çıkarak geliştirdikleri değerleri işlemiştir. O, hem geleneksel kültür birikimini hem de Batılı değerleri ayıklayarak, fert ve toplumun yararına olacak şekilde bir Doğu-Batı sentezini, siyasi ve sosyal yapı olarak da Osmanlılığı savunmuştur. Bu görüşlerini çoğu romanında idealize ettiği tiplerle ortaya koymuştur. Ancak istediği sosyal değişimin gerçekleşmesi için Yeni Osmanlılar gibi ihtilâlcî bir yol tutmamış, siyasi mücadeleye fazla bulaşmamıştır. Genellikle mevcut yönetimle uyum içinde olmuştur.

Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1874) adlı macera romanını, Aleksandre Dumas Père'in Türkçeye tercümesinde kendisinin de katkıları olduğu *Monte Kristo* (1846) romanını örnek alarak Rodos'ta sürgün bulunduğu sırada yazmıştır. Bu roman, Ahmet Midhat'ın "olayları İslam toplumu arasında geçmekle beraber kahramanlarının ferdi hayatlarını veren roman" diye tanımladığı "millî roman" türüne girmektedir. O dönemde "millî" terimi, ırk bağına değil, aynı dine mensup topluluklar anlamını ifade ediyordu. Romanda denizci olan Faslı Hasan Mellâh'ın başından geçen serüvenlere yer verilir. Ahmet Midhat'ın oldukça sürükleyici bir macera romanı olan bu eserinde idealize edilmiş bir Müslüman tipi ve bu yolla İslam ahlak anlayışı ve değerleri sunulmaktadır. Müslüman Hasan, Hristiyan dünyası içinde Müslüman kişiliğinin gereği olan tavırları ve davranışları sergilemektedir. Zaman zaman Hristiyan dünya görüşüyle İslam dünya görüşü karşı karşıya gelir. Hristiyan kızı olmasına rağmen, Cuzella, Müslümanların Protestanlar kadar Hristiyanlığın aleyhinde çalışmadıklarını, Müslümanların da Hz. İsa'ya inandıklarını belirtir. Müslümanların eğer karıları Hristiyan ise dinlerine asla karışmadıklarını, onun için Müslüman Denizci Hasan'la evlenmesinin bir sakınca doğurmayacağını söyler. Dolayısıyla İslam'ın geniş ve hoşgörülü dünya görüşüne vurgu yapar.

Hasan, Madam İliya'ya İslami bakış açısına uygun bir vaaz verir. İnsanların günah işleyebilecekleri ama ondan önemlisi o gûnahtan pişmanlık duyup tevbe etmenin de önemli bir ibadet olduğunu belirterek ona moral destek vermeye çalışır. Hasan, her türlü olumlu, iyi ve güzel özellikleri üstünde taşıyan, ideal bir kahraman Müslüman tipidir. Din, dil, ırk, renk ayırımı yapmadan herkese iyilik etmeye çalışır, güçsüzlere, zayıflara yardım eder. Parçalanmış aileleri birleştirir, birbirini kaybetmiş sevgilileri buluşturur. Sözünde duran, mert, yiğit, dürüst, bilgili, ahlaklı biridir, kimsenin namusuna, ırzına dokunmaz. Ahmet Midhat'ın bir anlamda sözcüsü olan Hasan, esarete, köleliğe karşıdır. Arslan'ı yüksek bir fiyatla satın alıp ona özgürlüğünü bağışlayan, insanların alınıp satılmasına karşı olan Hasan, şu görüşlerini dile getirir: "Cenab-ı Hak herkesi kendi hürriyetine sahip olarak yaratmış olduğu hâlde bir insanın başka bir insanı kendi mülkiyeti altına sokabilmesi yetkisini insanlığın ve medeniyetin faziletlerine tamamiyle aykırı görüyor!" (s. 504) Hasan, kendisine zulmeden, denize atmaya kalkan, her şeyini soyan korsanları daha sonraları esir aldığı anda onlara aynı muameleyi yapmayıp bağışlar. Daima yapıcı, ıslahatçı ve Hakk'a davet misyonuyla yüklü olan Hasan, kendilerini eğlene eğlene işkence edeceklerini zanneden korsanlara şu cevabı verir: "Biz sizinle eğlenmek istemiyoruz. Çünkü hamd olsun bizim başka eğlencemiz var. Belki sizi ıslah edebiliriz, diyoruz. Belki Cenab-ı Hak sizi ıslah için beni vasıta olarak kullanacaktır." (s. 391) Hristiyan korsanlar Hasan'ı acımadan denize atacaklardı, Müslüman Hasan ise onlardan intikam almak yerine ıslah etmeyi, onları kazanmayı düşünür. Ayrıca bu korsanlarla Allah'ın adaleti, namus, aç gözlülük, hırs gibi konularda tartışır. Onlara İslam inancı ve ahlakını telkin eder, uygulamalarında adaletli davranır. "Cezanın suça uygun olması gerektiği" ilkesini benimsemiştir.

Hasan, kendisini istemeyen bir kadına zorla sahip olmayı düşünmez. Aşkta, sevgide karşılıklı rıza ilkesini benimser. Onun aşk anlayışı şudur: "Duygularında rezilcesine bir şehvet yani alçaklık olmayan bir adam, sevişmekten hoşlanır ama iki tarafın da birbirine iyice âşık olmalarını da şart koşar. Seninle sevişmekten nefret ettiğini gösteren, gözlerinden yaşlar çağlayan bir kızı hırsın ve şehvetin kucağında ağlatmaktan ne zevk alınır?" (s. 432). Diğer yandan Hristiyan Dominiko, Cuzella'yı zorla kaçırmış, hiç rızası olmadığı hâlde onu evine hapsedmiştir. Romanda bu iki tip hep karşılaştırmalı olarak verilir. Hasan, olumlu, Dominiko ise olumsuz özellikleri taşırlar. Dominiko, fitneci, yalancı, şarlatan biridir. Din değiştirmedeği hâlde Seyyid Ali ismini alıp Müslüman görünerek Şam'da Emeviye Camiinde Müslümanlara vaazlar verir. Müslümanlara vaaz adı altında ne anlattığı belli değildir. Yalan yanlış bilgilerle onları aldatır. Diğer yandan Hristiyan fanatizmine de değinilir.

Alfons kızını Hasan'a vermeye razı olur ancak Hristiyan İspanyolların öfkesinden korkarak onlara Cezayir'e gitme tavsiyesinde bulunur. İspanyollar, bir Müslüman'a verilen kızın ruhunun şeytanın aldığına inanırlar. (s. 614-615)

Romanda üzerinde ağırlıklı olarak durulan bir tema da kadınların aşklarında erkeklerden daha sebatkâr ve sadakatli olduklarıdır. Esmâ, sevgilisi Timur'a sadakatinden dolayı kendini efendisi Murat Bey'e teslim etmediği gibi Hasan'a da teslim etmez. Bu erdemli tutumu konusunda şöyle der: "Ben ki Timur'a söz verdim, bu sözü tutmazsam ve eğer dünyada buluşacak olursak onun yüzüne ne yüzle bakarım? Dünyada buluşmayacak olursak ahirette mutlaka buluşacağız ya. O zamanki mahcupluğa da nasıl tahammül edebilirim? Bence ben ona karşı mahcup olmayım da o bana karşı mahcup olursa varsın olsun!" (s. 474). Böylece Cuzella'ya olan aşkına ihanet etmek üzereyken mahcup olan Hasan'a sadakat dersi verir. Hasan, kadınların sadıklığını erkeklerden fazla bulduğunu, hele bir kadına erkek tarafından tecavüz edilmedikten sonra kadının bağlılıkta ve yüreğini temiz tutmaktaki sebatının kıyamete kadar bozulmayacağına emindir. Bütün bu anekdotlarla yazar, okuyuculara dolaylı olarak sevgililerin ve eşlerin birbirlerine sadık kalmaları gerektiği dersini telkin eder.

Ahmet Midhat, sosyal bir sorunu irdelediği *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* (1874) romanında esirlik ve hadım edilmiş kölelerin dram ve trajedilerini işledi. Olaylar, III. Selim zamanında geçmektedir. Yeniçeriler ile Nizam-ı Cedid taraftarları arasındaki çatışmalara ve casusluk olaylarına da yer verilir. Aynı zamanda casus da olan Mesut adında hadım edilmiş bir Arap köle, efendisi Veysel'in kâhyalığını yapar. Bıyığı sakalı olmayan ve ince sesli bu köle geceleri kadın kılığına girip konakları dolaşır. Böylece fiilen olmasa bile duygusal olarak seven gönlünü tatmin etmeye çalışır. Bu arada Veysel'in oğlu Osman, Nergis isimli cariyelerine âşık olur. Anne ve babası oğullarına zengin ve asil birini almayı planladıklarından bu sevişmeye kızarlar ve cariyeye Nergis'i esirciye satarlar. Mesut onu satıldığı konakta bulur. Ona âşıktır ancak kendisinin kadın değil de erkek olduğu sırrını açıklayacağından korkarak kızı alıp Hayırsız Ada'daki bir mağaraya kapatır. Osman, Nergis için kara sevdaya tutulmuştur. Mesut, Osman'a acıyarak onu mağaraya Nergis'in yanına götürür. Yedi sene birlikte o mağarada münzevî hayatı yaşarlar. Yedi seneden sonra bir oğlan çocukları olur ve topluma çıkarlar. Yeniden hayata döndüklerinde iktidar değişmiş, III. Selim tahttan indirilmiş yerine II. Mahmut çıkmış ve Yeniçerilik ortadan kaldırılmıştır. Romanda birbirini seven iki insana uygulanan toplumsal baskılar, anne babanın çocuklarının kiminle evleneceğine kendilerinin karar vermeleri, çocukların tercihlerinin hesaba katılmaması, cariyelerin çektikleri sıkıntılar ve hadım edilmiş

kölelerin cinsel organları olmasa bile onların da sevebileceği ama ellerinden bir şeyin gelmediği yolundaki dramatik ve trajik durumları sergilenir.

Ahmet Midhat, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1875) romanında Doğu-Batı medeniyeti farklılıklarını, çatışmasını ve Osmanlı toplumuna yeni girmeye başlayan Batı medeniyetinin bazı kesimlerce yanlış ve çarpık bir şekilde taklit edilmeye çalışıldığını ve bu alafrangalık merakının da gülünç durumlara yol açtığını vurgulamaya çalışmaktadır. Buna karşın asıl olarak Batı'dan alınması gereken faydalı unsurlarla Osmanlılık ve İslamlık değerlerinin nasıl uyum içinde ve doğru bir biçimde senteze ulaştırılabileceğinin somut örneğini ortaya koymaktadır. Yazar, bu romanında şekilde ve kabukta kalan yanlış Batılılaşma anlayışıyla aklı başında, ne yaptığını bilen, kendi kişilik ve kimliğini koruyabilen ve aşağılık duygusu içinde olmayan kitlenin özde kavranan yerli ve millî duruş anlayışını kişiliklerine uygun isim verilmiş iki tipin karşılaştırılmasıyla ortaya koymaktadır.

Roman asıl olarak Râkım Efendi'nin hayat hikâyesinden oluşmaktadır. Ancak, onun kimliği, kişiliği ve temsil ettiği doğru değerlerin daha net olarak verilebilmesi için "her şey zıddıyla bilinir" ilkesince karşılaştırma unsuru olarak Felâton Bey alınmıştır. Felâton, Batılı özentisinde olan bilgisiz, görgüsüz, kültürsüz, gösterişçi bir mirasyedir. Batılı taklidi olan her hareketi çiğ ve komiktir. Batılılığı özünden kavramayıp sırf şekilcilik boyutuyla algıladığı için hareketleri yapmacıktır. Her şeyi eline yüzüne bulaştırır ve gülünç duruma düşer. Felâton, zarif ve aristokrat bir salon adamı değil, görgüsüz bir kahvehane adamıdır. Râkım'ı cemiyet toplantılarında bilmediği hâlde bilgiçlik taslayarak rezil etmek isterken hep kendisi rezil olur ama Râkım olgun davranarak onun kusurunu yüzüne vurmaz, onurunu incitmez. Felâton'un hayat felsefesi, çalışmadan yiyip içmek, gezmek ve kadınlarla eğlenmektir. Alafranga Felâton Bey, bir mirasyedi olup çalışma gereği duymadan sürekli eğlence yerlerinde gezer. Şekilci bir Batı taklitçisidir. Gerçek anlamda Batılı değerleri özümsemediğinden davranışları, giyim kuşam biçimleri ve konuşmalarıyla toplum içinde gülünç durumlara düşer, kendisiyle alay edilir.

Birçok özellikleriyle Ahmet Midhat Efendi'yi çağrıştıran Râkım Efendi, hovardalık yapmak yerine dürüstçe çalışmayı tercih eder. "Namusunu korumayı bilir, insan gibi yaşar gerçekten alafrangadır". Geleneksel alaturka kültür ve yaşama biçimini korumaya çalışır. Toplum içerisinde olgun, oturaklı ve edepli bir kişilik sergiler. Görenler onun için "işreti yok, kumarı yok, bir vukuatı yok! Allah için kız gibi bir delikanlıdır" derler. Râkım, Batı'nın bilimsel ve teknik kazanımlarını reddetmeyen hatta Batılı kültürü yararlı olan kısmıyla kabul eden, ama temelde Doğu-İslam ve Osmanlı bileşiminin oluşturduğu kültür, düşünme, duyma ve yaşama biçimini benimsemiş, çalışkan-

lık, dürüstlük, namusluluk gibi değerlere bağlı, Türk gençliğine örnek olarak gösterilen idealize bir tiptir. Bu roman esas olarak bu tipin romanıdır. Genç okuyucularına da Batılılaşma karşısında nasıl tavır takınmaları gerektiği yolunda bir model sunmuştur.

Râkım Efendi'yle Ahmet Midhat Efendi pek çok konuda benzer özelliklere sahiptirler. Yazar, bir anlamda kendisiyle özdeş bir tip meydana getirmiştir. Romanda cariyelik kurumuna oldukça olumlu, yapıcı bir yaklaşım vardır. Râkım, cariyeye aldıkları Canan'ı tedavi ettirir, okutup eğitir, en güzel şekilde yedirir içirir, giydirir. Ona bir cariyeye olarak değil, kızı gibi bakar. Başkasına satılıp satılmayacağı konusunda Canan'ın fikrini almak ister. Başka bir efendiye odalık olmayı kabul ederse satabileceğini, yoksa satamayacağını, hürriyetine önem verdiğini belirtir. Râkım, cariyesi Canan'a kendisini sevip sevmediğini sorar. Canan'ın "malınız değil miyim efendim?" sözüne karşılık "sen kimsenin malı değilsin. Kendi kendine sahipsin" cevabını vererek kölelik kurumunu oldukça demokratik bir konuma getirmiş olur. Köle bile olsa insana temel insanî değerlerde özgürlüğüne saygı duyar. İngiliz Ziklas ailesi Râkım'ın evini ziyaretlerinde cariyeye Canan'ın evin bir evlâdı gibi muamele görmesine, Râkım'ın Canan'a pahalı elmaslar hediye etmesine, iyi eğitim vermesine, ona insanca davranmasına, kendileriyle Fransızca konuşmasına hayrette kalırlar. Onlar esir denilen şeyin Amerika'da olduğu gibi âdeta hayvan gibi tavlama bağlanır zannında bulunduklarından bu esirin nasıl bir esir olduğuna şaşarlar. Böylece Osmanlıda esire, cariyeye yapılan muamele ile Batı'da yapılan muamelelerin farkı ortaya konur. Canan görünüşte esir olmasına rağmen gerçekte eve mahpus değildir. İstedikleri yere gidebilir, gezip eğlenebilir. Burada Osmanlı'nın cariyelik kurumunu nasıl insanî bir çizgiye çekmeye çalıştığı vurgulanır. Ahmet Midhat, Râkım'ın evini, yaşantısını özellikle de cariyesi Canan'ı hem Fransız Yozefino'ya hem de İngiliz Ziklas ailesine göstermesi, her iki tarafın da Canan'ı hayvan gibi muameleye maruz bir köle olarak beklerlerken tam tersine evin, ailenin normal bir üyesi olarak görmeleri ve buna çok şaşkınlıkları belli bir amaca yöneliktir. O da esas itibarıyla Batılıların İslam dünyasını, harem hayatı ve cariyelik kurumunu çok yanlış tanımları ve tanıtmalarına bir tepki olarak, Batı'nın yanlış ön yargılarını yıkmaktır. Yazarın Fransız ve İngilizleri gözlemci olarak seçmesi bilinçlidir ve Osmanlı'yı Batı'ya karşı savunan bir konumdadır. Önyargılı Batılılara gerçek Müslüman Osmanlı'nın ne olduğunu bizzat göstermeye çalışır. Ahmet Midhat, Margrit'e Canan'ın mutlu ve iyi hâlini gördükten sonra "Vallahi hül-ya bu ya! Böyle bir esir olmayı benim dahi canım isterdi" (s. 152) dedirterek Batı'nın cariyelik kurumuyla ilgili önyargılarını yıkmış oluyor. Romanda ayrıca değişik yönlerden Doğu-Batı karşılaştırılması verilir. Örneğin Doğulular

erken kalktıklarından hem akşam hem sabah, hem güneşin batışını hem de doğuş zevkini tadarlar. Batılılar ise geç yatıp geç kalktıklarından güneşin doğuşu ve sabah zevkinden mahrumdurlar. Tabiatın uykudan uyanması demek olan o güzel sabahı temâşadan mahrumdurlar. Doğulular misafirperverdir. Birbirlerine ailecek ziyaretlerde bulunmaları, ikram etmeleri geleneği yaygındır. Batılılarda ise bu gelenek yaygın değildir. Batılılar bireyci ve bireysel, Doğulular ise sosyal ve diğergâmdırlar.

Ahmet Midhat'ın oldukça karmaşık olaylarla yüklü bir başka romanı olan *Hüseyin Fellâh* (1875), kölelerin, cariyelerin, fakirlerin, ezilmişlerin güçlü, zengin, entrikacı, korsan, hırsız ve zalimlere karşı kazandıkları zaferin romanıdır. Mazlumların eninde sonunda bir gün intikamlarının alınacağı tezine dayanır. Romanda o dönemin önemli sorunlarından biri olan cariyelik kurumu eleştirilir. Şehlevend şöyle düşünür: "Bir cariyeye şayet kırbaç altında helâk olur ise yalnız onun kıymeti kadar bir meblağ telef olmuş idiği hesap olunacak yoksa bir nefes helâk olduğu asla hesaba katılmaz. Niçin katılsın? Telef olan şey insan değildir ki! Cariyedir! Kuldur! Esirdir! Paraları saydıkları gibi yerine dört tane daha mubayaa olunur. İnsan odur ki akçe ile satın alınamaz." (s. 33)

Ayrıca üzerinde yoğunlaşılan temalardan biri de aşktır. Aşk duygusu hem yaşantı hem de düşünce bağlamında değişik boyutlarıyla irdelenmiştir. Destani nitelikteki aşk yaşantılarının yanında ayrıca aşka dair düşüncelere de yer verilmiştir: "Âşık olan biraz delidir. Aşk, cinnetle pek mütenasiptir. Hatta ikisi bir gibi bir şeydir." (s. 224). Ahmet Midhat'ın kadın kahramanları birçok maceralar geçirirler ancak ırz ve namuslarının korurlar. Sevgililerine ulaşmaya kadar türlü hile ve oyunlarla, zekâlarıyla iffetlerini muhafaza etmesini bilirler. Bu romanda da böyle olmuştur.

Şehlevend, kötülere ve kötülüklere karşı âlemin intikamcısı olarak çıkarılmıştır. O şöyle der: "Allah ister ki ya dünyada ya ukbada bir kimsenin bir kimsede hakkı kalmasın. Fikr-i intikam bundan tevellüd eder ve sana hiçbir iyiliği dokunmayana hizmet ve iyilik etmek vazifesi de bundan neş'et eder. Bu haydutlar elinde mağlûp ve makhur olanların intikama kudretleri yok ise o kudret bende vardır. Ben onların intikamını kendi elimde kendi intikamımı almak kudreti yoktur fakat Allah ona da muktedir olanı yaratır." (s. 249-250) Bu eserde ayrıca başkasının getirdiği habere doğruluğu iyice araştırılmadan inanmanın trajik sonuçları üzerinde durulur. Karşılıksız iyilik ve fedakârlık teması da belirgin bir biçimde görülebilmektedir. Şehlevend ve Mustafa *Hüseyin Fellâh*'a sırf iyilik olsun diye yardım etmişlerdir. Veli, Ömer ve İmam da Hesna ve Şehlevend'e karşılıksız olarak iyilikte bulunmuşlardır. Roman aslında Hüseyin'in değil Şehlevend'in romanıdır. Dolayısıyla romanı adlandırmada yazar çok isabetli davranmamıştır.

Ahmet Midhat, Rodos'ta sürgünlük yıllarında Paris'i görmeden yazdığı *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında millî ve manevî değerleri çok iyi temsil eden aydın bir Osmanlı tipi olan Nasuh'un bizdeki züppe Batıcılarla Avrupalılar karşısındaki üstünlüğü tezine yer verir. Nasuh, Fransızca, Arapça ve Farsçayı çok iyi bilir, her konuda bilgisi vardır. Ahlaklı, dürüst ve üstün bir kişiliğe sahiptir ve konuşmaları az, öz, ikna edici ve etkilidir. Batı'nın insanlığın yararı için ürettiği değerlere, ilim ve tekniğe hayrandır, entelektüel bir donanıma sahiptir. Batı'da Osmanlı kültür, medeniyet ve dinini çok iyi temsil eder. Yabancılarla çok eşlilik, İslam'da ruhbanlığın olmadığı gibi konuları anlatır. Bu konularda onlarla tartışır ve bu tartışmalarda üstün gelir. Hatta Parisli güzel bir kıza İslam'ın yüce bir din olduğu yolundaki açıklamalarıyla onu ikna edip Müslüman eder ve İstanbul'a getirir. Nasuh'un daha başka olgunca tavırları daha vardır. Türkleri küçümseyen bir İngiliz'i gölde boğulmaktan kurtararak Türk asaletini sergilemiştir. Zekâ Bey ise Nasuh'un tam tersi bir tiptir. Ne Doğu ne de Batı'ya ait derinlikli hiçbir bilgi ve kültüre vakıf değildir. Hoppa, hevayî, eğlenceye, zevke, giyime düşkün bir züppedir. Davranış ve konuşmaları Batılılar tarafından alayla karşılanır. Bu romandaki Nasuh, *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*'deki Râkım Efendi, Zekâ da Felâtn Bey'le hemen hemen aynı özelliklere sahip tiplerdir. Amaç da aynı olup kültürel asimilasyona karşı yerliliği, millîliği ve İslami değerleri savunmaktır. Ayrıca dikkati çeken bir nokta da Ahmet Midhat'ın aslında Osmanlıcı bir kişi olmasına rağmen bu romanın başlığını "Paris'te Bir Türk" koyarak millî boyutunu da öne çıkarmasıdır.

Ahmet Midhat'ın yedinci romanı olan *Süleyman Muslî* (1877) de tarihî konulu bir macera romanıdır. Olaylar XII. ve XIII. yüzyıllarda Kudüs, Musul, Mısır, Bitlis, Urfa, Konya gibi yerlerde geçer. Yazar, romanın tarihîliğini kendisi de vurgular: "Musullu Süleyman başlıklı bu hikâyemizin hemen her noktası tarihe dayanır." (s. 219) Roman esas itibarıyla *Hasan Mellâh* romanında olduğu gibi iradeli, becerikli, bilgili, kahraman, azimli, başarılı bir Müslüman tipin başından geçen uzun ve karmaşık maceralarından ibarettir. Ancak bunun yanında hem tarihî bilgiler verilir hem de Müslümanların hem Haçlılara karşı mücadeleleri hem de İslamlar içinden çıkıp Müslümanların başına belâ olan sapık Batınî mezhebinin kötülükleri ve tehlikesi gözler önüne serilir. Romanda Haçlı savaşları, Bizans İmparatorluğunda saray entrikaları ve Hasan Sabbah'ın kurduğu Batınîlik mezhebinin Alamut kalesindeki yalancı cennetleri, ağlarına düşürdükleri saf insanları ne hâle getirdikleri, estirdikleri terörleri canlı birer tarihî sahne olarak bulabiliyoruz. Yazar, olayları olabildiğince tarihsel gerçekliğe uygun olarak tasarlamıştır.

Romanda yazar, idealize edilmiş bir İslam kahramanının maceraları ve-
rilirken, bu arada birtakım olumlu değerleri telkin etmeye çalışır. Süleyman,

azmin, iradenin, başarının, sözünde durmanın, ahlakın ve kahramanlığın sembolüdür. Süleyman'ın başaramayacağı hiçbir şey yoktur. Dünyada kendisi için imkânsız bir şey görmez. Süleyman, bu durumu şöyle açıklar: "Bana kalırsa dünyada, insanoğlunun kudretine nispetle, imkânsız denebilecek şeyler pek azdır. İnsan, bir şeyin olmasını murad etmeye görsün, bütün güçlük, imkânsızlık kapıları ardına kadar açılıp imkân ve kolaylığa yol verirler." (s. 282) Süleyman, İslam dünyasını kemiren ve önemli bir sorun olan tevekkülü miskinlik olarak değil, kişinin çalışıp elinden gelen şeyi yaptıktan sonra geri kalanı Allah'a bırakması biçiminde algılar: "Süleyman her şeyde Cenab-ı Hakk'a tevekkülle beraber kendi elinden geldiği kadar çalışmak da lâzım olduğunu bilenlerdendir." (s. 294) Yazar, maddeciliğe karşı maneviyatçılığın önemini vurgular: "İnsanlık hiçbir vakit maddiyat ile muhafaza edemeyip insanın selâmetinde en büyük muhafaza kuvvetini maneviyat gösterir." (s. 217)

Bu roman, *Hasan Mellâh* romanıyla birçok bakımdan benzerlikler göstermektedir. Her ikisinde de konu, İslam tarihinden alınmıştır. İslam dünyasıyla Hristiyanlık dünyası karşı karşıya gelir. Hasan da Süleyman da yetim kalmışlar ve hayatları boyunca ailelerinin intikamlarını almak için olağanüstü maceralar yaşamışlar ve sonunda başarıp isteklerine ulaşmışlardır. Her ikisi de Hristiyan kızına âşık olurlar. Sevgilileri kaçırlır, ancak uzun araştırma ve mücadeleleri sonunda onlara kavuşurlar. Ahmet Midhat, nedense Müslüman delikanlılara Hristiyan sevgili bulmayı ve onların peşinden koşturmayı çok sever. Bu da onun genel eğilimlerinden biri olan Müslümanların Hristiyanlar karşısında her bakımdan üstün olduğu tezine uygundur. Hem Hasan hem de Süleyman, kahraman, yiğit, olağanüstü işler başaran, zekî ve ahlaklı tiplerdir. Riskli görev alırlar ve hiçbir zarar görmeden görevlerini başarıyla tamamlarlar. Ayrıca Hristiyanlık-İslam karşılaşması bu romanda da gündeme gelir. Hristiyanlar, Müslümanlarla işbirliği yaptığını ileri sürerek Maria'yı kilisenin bahçesine beline kadar gömerler ve aç susuz ölüme terk ederler. İki Arap gelir ve onu oradan çıkarıp şövalye Alfons'u gömmek isterler. Araplar yaptıkları işle ilgili olarak şu değerlendirmede bulunurlar: "Biz Arabız. Araplığımıza mahsus olan her sözü, her kanunu tamamiyle harfi harfine icra ederiz. Bizde "ceza, amelin cinsindendir" denir. Hristiyanlığa ihanet etti diye bir kızı haksız yere toprağa gömdünüz. Bu ise, dolayısıyla İslamlığa hıyanettir. Biz de İslamlığa hıyanet eden bir adama aynen bu cezayı veririz." (s. 150)

Ahmet Midhat'ın ilginç romanlarından biri de *Çengi* (1877) adını taşımaktadır. Mirasyedi tipinin yanlış ve eksik eğitilmesinin onu ne gibi bir sona iteceğinin işlendiği bu romanda Doğu geleneğine ait bir motif olan, çeşitli, karmaşık ve zor tecrübelerden geçirilerek kişinin sınanması ve bu yolla olgunlaştırılması, sonunda doğru yolu bulması, gerçeği kavraması temasına

yer verilmiştir. Çerçeve tekniğiyle iç içe geçmiş hikâyelerden oluşan roman, birbirine bağlı ama bölümler hâlinde ayrı ayrı hikâyelerden oluşur. Romanda verilmek istenen ileti şudur: Emek sarf edilmeden elde edilen miras, düşünülmeden, hesapsızca sefahat yolunda çabuk harcanır. Çalışılarak kazanılan paranın kıymeti ise bilinir. Bununla birlikte çocuklara yalnız maddî servet bırakılmamalı, bundan daha önemlisi iyi ve doğru bir eğitim verilmelidir. Bu ana temaya bağlı yan temalar ise şunlardır: Eğitimsiz, toy ve tecrübesiz mirasyediler, çevrelerindeki dalkavuklar tarafından soyulurlar ve sonunda sefil ve perişan olurlar. Dünyaya kapalı yetiştirilen, gerekli sosyal eğitim ve görgüden yoksun kızlar, kolayca kandırılabilirler. Doğruluktan, dürüstlükten ayrılmayan kişi, sonunda hak ettiğine kavuşur. Sefahattan kazanılan para yine sefahata gider.

Cemal, uzun, karmaşık ve zor bir sınavdan geçirilmiş ve sonunda sınavı kazanarak olgunlaşmış, tecrübe kazanmış, aklı başına gelmiş, doğruyu ve hakikati kavramıştır. Sümbül, Doğulu bilge tipinin değişik bir türevidir. Kendisi halktan biri, fahişe ve çengi olmasına rağmen bilgece tavırları ve olumlu değerleri vardır. Yalnızca sevdiğiyle münasebete girmesi, ona sadakat göstermesi, mert, yiğit, dürüst ve doğru kişiliklere değer vermesi, kocasına ve oğluna vefa göstermesi, gelini olarak seçtiği kızı başkasına peşkeş çekmemesi, zekice planları gibi. Ahmet Midhat bu romanında Hasan Sabbah'ın kurduğu Batınîlik mezhebi mensuplarının insanları esrar içirerek yalancı dünya cennetine alması motifine de yer verilmiştir. Nitekim bu sapık mezhebin ayrıntıları *Musullu Süleyman* romanında ayrıntılı olarak verilmektedir,

Tanzimat döneminin roman türünde ürün vermiş üç yazarından birisi de Namık Kemal'dir. Edebî-sanatkârane roman çığırının öncüsü olan Namık Kemal, *İntibah* (1876) romanıyla ilk olarak Tanzimat döneminde gerçek anlamda Batılı roman tekniğine en uygun eseri vermiştir. Fransız romantizmine bağlı bir tragedya olarak nitelendirilen roman, kadın erkek arasında aşk ve evlilik ilişkilerine dayalı olarak ortaya çıkan sorunları irdelemeyi amaç edinmektedir. Sosyal ve ahlaki bir temele dayanan eserde esas itibarıyla olumlu sosyal ve ahlaki değerlerin önemi, olumsuzlarıyla karşılaştırılması bağlamında vurgulanmaktadır. İhtirasların korkunç sonu doğurmaları, hikâyenin faciayla sonuçlanması, kötülerin cezasını bulmaları gibi motifler, romana trajik karakterini vermektedir. Namık Kemal, bu romanıyla okuyucuya ana tema olarak şu iletiyi vermiştir: Atılan iftiralara, gelen haberlere ve söylentilere, doğruluğu araştırılmadan inanmamalıdır ve onlara göre karar verilmemelidir. Yoksa iş işten geçer ve son pişmanlık fayda vermez. Zaten romanın adı da önce "Son Pişmanlık" olarak düşünülmüş ancak hükümet tarafından "İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey"e dönüştürülmüştür. Bu ana temaya

bağlı olarak da şu yan iletiler verilmiştir: Kişi, kendisini gerçekten sevenle menfaati için seveni ayırt etmesini bilmeli ve samimî sevenlerine sadık kalmalıdır. Yoksa son pişmanlık fayda vermez. Bir kadının geçmişi, kim olduğu tam araştırılmadan, kişiliği ve kimliği tam olarak tanınmadan ona bağlanmamalı ve onunla evlenmeye kalkmamalıdır. Gençler, toplumdan soyutlanarak yetiştirilmemeli, eğitim-öğretimlerinin yanında hayat ve toplum konularında da gerekli bilgi ve tecrübeyi kazanarak hayata atılmalıdır. Fitneci kadınlar, kendilerinden üstün özelliklere sahip rakip kadınlarca sevdiklerinin ellerinden alınması hâlinde intikam duygusuyla her türlü kötülüğü yapabilirler. Kötüler kötülüklerinin cezasını sonunda mutlaka görürler. Bu romanın konusu üzerinde “Hançerli Hanım” ve “Letâifname” gibi IV. Murat dönemine ait klasik İstanbul hikâyelerinin etkisi görülmektedir. Bu metinler arasında büyük oranda benzerlikler bulunmaktadır.

B. Şekil

Tanzimat döneminde yayımlanan romanlarda ilk örnek olmalarının bir sonucu olarak Batılı anlamda roman kurgusu bakımından bazı eksiklikler ve acemilikler görülmektedir. Örneğin Klasik Doğu hikâyeciliğinden gelen bir etkilenmeyle Şemsettin Sami ve Ahmet Midhat, zaman zaman olayları keserek okuyucuya seslenirler ve bazı konularda bilgi verirler. Araya girerek kendi düşüncelerini aktarırlar. Diğer yandan geleneksel hikâyeden gelen meddah ağzıyla anlatım üslubundan tamamen kurtulamamışlardır. Romanlarda estetik anlamda sanat kaygısından çok topluma bir şeyler öğretmek, eğlendirerek öğretmek, ahlaki değerleri telkin etmek düşüncesi ağır basar. Diğer türlerde olduğu gibi roman türünde de sosyal fayda ilkesi kendini kuvvetle belli eder. Kimi romanlarda görülen araya manzum parçalar koyma uygulaması da geleneksel Doğu hikâyeciliğinin bir etkisidir. Roman kişilerinin psikolojik dünyalarının sergilenmesi, olayların neden-sonuç bağlantısı içinde gösterilmesi, tasvirlerin olaylara ve kişilere bağlı olarak verilmesi gibi konularda da bu dönem romancıları gerekli yetkinliğe ulaşamamışlardır.

Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* adlı eseri, geleneksel anlatıdan modern anlatıya geçişin ilk örneklerindendir. Bu bakımdan her iki anlatı biçiminin de özelliklerini barındırmaktadır. Bu eser, Doğulu toplumların iki ünlü hikâyesi “Leylâ ile Mecnun” ve “Kerem ile Aslı” hikâyeleriyle tematik açıdan benzerlikler taşır. Ancak romanla bu iki eski hikâye arasında bazı farklar görülmektedir. Bu farklar, romanın geleneksel anlatım teknik ve özelliklerinden Batılı modern anlatıma geçişini de ortaya koyan bir niteliktedir. Bunları ana hatlarıyla şöyle verebiliriz: Hikâyelerdeki kişilerde ve olaylarda masal ve efsanelere özgü “olağanüstü” unsuru egemendir, duygular daha

lirik, mistik ve dinî niteliklidir. Âşıklar, aşkları uğruna uzun yolculuklara çıkarlar, sevgililerine kavuşmak için büyük mesafeler kat ederler. Sosyal baskılar karşısında akılcı olmaktan çok duygusal tepki gösterirler. Çevre ve mekân, duyguların dışavurumunda bir araçtır.

Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat romanında ise, “gerçekçilik” unsuru daha belirgindir. Aşk duygusu olağanüstü abartılardan sıyrılarak daha beşeri bir hâle gelmiştir. Talât, sevgilisine kavuşmak için pratik çözümler üretmeye çalışır, sosyal çevre baskısına aldırmandan akıl yoluyla çözüm bulmaya gayret eder. Çevre ve mekân tasvirleri daha gerçekçidir. Yazar, dili kullanmada başarısızdır. Akıcı olmayan pürüzlü bir dili vardır. Yer yer dilbilgisi bozukluklarına rastlanmaktadır. Bunun da başlıca nedeni, yazarın 21-22 yaşlarına kadar Türkçenin dışında Arnavutça, Fransızca, Rumca, İtalyanca, Latince, Eski Yunanca gibi dillerde eğitim görmesidir. Ancak sonraki dönemlerde Türkçeyle daha fazla haşır neşir olduğundan dil kusurlarını düzeltmiştir. Yazar, romanında kişileri kendi sosyal ve ekonomik konumlarına uygun olarak konuşturur. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* romanında Şemsettin Sami, tiplerin kişilik özelliklerini, karakterlerini, ruhsal çözümlemelerini derinlikli olarak vermemiştir.

Tanzimat döneminin en fazla roman yazan kişisi olan Ahmet Midhat, kurgusu ve konuları basit, üslubu sürükleyici ve akıcı, dili sade popüler roman çılgırını açarak daha çok kültür ve eğitim seviyesi düşük geniş halk kitlelerine yönelmiş, onların okuma alışkanlıklarını geliştirmeye çalışmış, Batı medeniyetine ait faydalı birtakım davranış kalıplarını ve yaklaşım biçimlerini öğretmeyi, bunun yanında geleneksel millî ve manevî değerler konusunda halkı bilinçlendirmeyi amaçlamıştır.

Bu tarzda yazılan romanlar kuşkusuz geleneksel halk hikâyesinden modern romana geçişte önemli bir köprü işlevine sahip olmuşlardır. Ahmet Midhat estetik düzeyde roman tekniğine pek fazla önem vermemiştir. Geleneksel anlatı kalıbı olan “çerçeve hikâye” tekniğini kullanarak olayları iç içe vermiş, bir olaydan başka bir olaya atlamış, ipuçlarını daha sonra açıklayarak okuyucunun ilgisini canlı tutmaya çalışmıştır. Romanlarında coğrafi mekânlar ve zaman çok geniş tutmuştur. Olaylar İstanbul, Fas, Cezayir, İspanya, Fransa, Malta, Mısır, Suriye gibi yerlerde geçer. O hem genel olarak İslam dünyasına hem Osmanlı ülkesine zaman zaman da Batı dünyasına yayılmıştır. Kimi romanlarında da olaylar tarihî dönemlerde cereyan eder. Bu yolla okuyucularına hem dünya coğrafyasını hem de dünya tarihini tanıtmaya çalışır. Kimi romanlarında olayların tarihten ufak değişikliklerle aynen alındığını zikreder. Bu arada olaylar arasında belli konularda da bilgi aktarır. Örneğin *Hasan Mellâh* romanında pek çok gemicilik terimlerine ve tekniğine

ait bilgiler, *Musullu Süleyman* romanında Batınîler ve Bizans İmparatorluğu tarihine ilişkin notlara verir. Oldukça üretken bir yazar olan romancı, roman vakası bulmakta zorluk çekmez. Bulduğu en basit güncel bir olayı bile sebep ve sonuçlarını araştırıp hayal dünyasında zenginleştirerek bunlardan koca bir roman çıkarır. Bununla birlikte o akıl dışı olaylara ve tesadüflere karşıdır. Hayal, akıl ve mantık sınırları içinde kalmaya çalışır. Ancak yazar, hemen hemen her romanında inandırıcı olmayan tesadüflere yer vermiştir. Geleneksel halk hikâye teknik ve motiflerinden kopmuş değildir. Örneğin, *Hasan Mellâh* romanında Cuzella, Faslı bir tüccardan Hasan'ın Kadiks Deniz Okulunda öğrenci iken aldırıldığı bir resmini satın alır ve ona âşık olur. Kendisini görmeden resme âşık olma motifi halk hikâyelerinden gelmedir. Dili oldukça yalın, anlaşılır ve konuşma Türkçesidir. Deyim, atasözü, argo gibi halkın dil unsurlarına fazlaca yer vermiştir. Senli benli canlı konuşma üslubu belirgin bir biçimde egemendir. En karmaşık felsefe ve bilim konularını bile akıcı ve anlaşılır bir üslupla, okuyucuyu yormadan aktarmasını bilir. Asıl amacı roman yoluyla halkı eğitmek, bilgilendirmek olduğundan süslü, sanatlı, sıkıcı bir üsluba yanaşmamıştır. Kendisi de edebî eser yazmadığını, çünkü eser yazdığı sıralarda memlekette edebiyattan anlamayanların nüfusumuzun abartısız yüzde doksan dokuzu oluşturduğunu belirterek amacının çoğunluğa hitap etmek, onları aydınlatmaya, dertlerine tercüman olmaya çalışmak olduğunu belirtir. Ayrıca edebiyat yapmaya hem vaktinin olmadığını hem de kaleminin elverişli bulunmadığını vurgular. Arapça-Farsça kelime ve tamlamaları fazla kullanmamaya çalışan romancı, roman kişilerini kendi sosyal ve kültürel düzeylerine uygun olarak konuşturmuştur.

Ahmet Midhat, *Çengi* romanında klasik hikâye kurgusu olan çerçeve ve hikâye tekniğini uygulamıştır. Ana olaya bağlı olarak Daniş'in, Peri'nin, Canberd'in, Cemal'in ve Melek'in hikâyeleri iç içe verilmiştir. Yazar, çoğu zaman romanda vermek istediği mesajı, olaylardan çıkarılabilecek dersi okuyucuya bırakmak yerine açık açık kendisi veriyor. Olayların arasında geçen konularla ilgili ansiklopedik bilgilere bu romanında da yer veriyor. Örneğin 3. Bölümde raks konusu geçince tutar raksla ilgili uzun ve ayrıntılı açıklamalarda bulunur. Bununla yetinmez, *Dağarcık* dergisinde daha önce çıkan bir yazısından alıntı yapar. Bazen aynı şekilde olayları keser, romanla ilgisi olmayan konulardan söz eder. 3. Bölümde daha önce yayımladığı makale ve kitaplarını beğenmediğini, zaman geçtikçe eski yazdıklarını tenkit ettiğini, o konularla ilgili bilgisinin ve fikrinin arttığını belirtir. Romanın başında Batı'da şövalye edebiyatı ve Don Kişot hakkında bilgi verir ve Daniş Çelebi'nin bir bakıma Don Kişot'un Doğulu bir türevi olduğu izlenimini verir. Kimi romanlarında romanı çekici, sürükleyici ve eğlenceli kılmak için komik motif ve

tiplere yer verir. (*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de Felâtun Bey, *Çengi*'de Daniş Çelebi)

Süslü-sanatlı edebî roman çıkırının öncüsü olan Namık Kemal ise geleneksel hikâye anlayışını dikkate almadan belli bir kültür ve eğitim birikimine sahip, zevki incelmış, estetik değerleri gelişmiş aydın kesime hitap eden romanlar yazmayı tercih etmiştir. Bu tarzda yazılan romanlar, hemen hemen bütünüyle Batılı roman tekniğine bağlı kalmayı amaçlar. Yazarın teorik düşüncesine göre roman, gerçekte olmamışsa bile olması, insanın başından geçmesi mümkün olan olayların, ahlak, âdet, duygu ve ihtimaller ile ilgili her türlü unsurunu tasvir etmektir. Kemal, romanda insan tabiatının ve ruhunun çözümlenmesini önemli bulur. *İntibah* romanında da olayları salt olduğu gibi sıralayıp gitmek yerine bununla birlikte dinamizmi sağlayan roman kişilerinin psikolojilerini, tabiatlarını tahlile, onların kalplerinin sırlarını çözüp sergilemeye çalışmıştır ki bu durum, klasik Türk hikâye geleneğinden ayrılışın ve modern Batılı romana yaklaşımın önemli bir göstergesidir.

Namık Kemal, geleneksel tahkiye anlayışından bütün bütün kopamayan insanların aşka olan ilgilerinin fazlalığından hareketle, hikâye ve tiyatroların vermek istedikleri hikmet hissesinin aşka dair kısra içinde gizlenmesini salık verdiği gibi romanlarında da bu ilkeye uymaya çalışmıştır. Yazar, *İntibah* romanının önsözünde, Avrupalıların edebiyatta Hind, Yunan, Arap ve Acem'i taklit ettiğini, ancak taklit ederken taklide değer yerlerini aldıklarını, mantık ve adaba uygun gördükleri yerleri aldıklarını, akla aykırı mübalâğa, teşbih, cinas-ı lâfzî gibi unsurları makbul tutmadıklarını belirtir ve bizim de Avrupalılar gibi yapmamız gerektiğini söyler. Namık Kemal de diğer romancılar gibi zaman zaman olayların akışını bozup araya girerek bilgiler verir. Kimi zaman olaylar arasında bağlantı kurarken inandırıcı olamaz. Tesadüfler sunî bir şekilde gerçekleşir. Örneğin *İntibah* romanında Abdullah'ın Dilaşub'a ait istediği iki özelliği Mahpeyker çok kısa zamanda elde ediyor ki bu kadar tesadüfün bir araya gelmesi çok inandırıcı değil. Ayrıca roman kişilerinin fizikî, ruhî ve sosyal özelliklerini başta tanımlıyor. Onların portresini ayrıntılı olarak veriyor. Böylece roman kişisi hakkında olayların akışı içinde değil, en başta bilgi sahibi oluyoruz. Bu bir teknik kusurdur. Bu durum, okuyucunun kişi hakkındaki merakını yok ediyor. Kişilerin bütün özellikleri olayların akışı içindeki tavır, hareket ve sözlerinden anlaşılmalıdır. Diğer taraftan, olay ve kişilerin durumlarıyla ilgili felsefi, hikemî açıklamalar, deliller, destekler, yorumlar ve tanımlar getiriyor. Yazar, roman kişilerini genellikle tek boyutlu olarak ele alıyor. Roman kişileri, kesin çizgilerle ayrılmışçasına ya çok kötü, olumsuz ve çirkin ya da çok iyi, olumlu ve güzel. Bu şekilde kategorize etmesi gerçeklikle tam olarak örtüşmemektedir. Çünkü gerçek hayatta insanların

iyi tarafları olduğu gibi zaman zaman kötü tarafları da bulunmakta, bazı zaflar taşıdıkları gibi güçlü tarafları da bulunmaktadır. Olumlu ve olumsuz yanlarıyla insan bütünlüğü gerçeği gerçekçi biçimde yansıtılmalıdır. *İntibah* romanı belirli bölümlere ayrılmamakla birlikte bölüm gibi düşünülen kısımların başına o kısmın konusunu özetler nitelikte, içeriğe uygun epigraf olarak beyitler konmuştur ki bu da teknik bir özellik olarak belirtilmelidir. Ayrıca bu romanda birincil unsur, olay (vaka) değil, kişilerin ruh dünyalarının çözümlenmesi ve bunlara uygun çevre tasvirleridir. Öncelikle belli şablonlara oturttuğu tipleri, kişilik ve ruhsal özellikleriyle vermeyi olayları da buna göre düzenlemeyi tercih etmiştir. Abartılı üslubu, olağanüstü unsurlar ve başka özellikleriyle büyük ölçüde romantizm akımının izlerini taşımaktadır.

İntibah romanı, konusu bakımından Dumas Fils'in *La Dame aux Camélias*'ıyla benzerlikler göstermektedir. Ayrıca Victor Hugo'dan bazı etkilenmeler de bulunmaktadır. Dilaşub'un çok sevdiği ve her türlü hakarete rağmen sadakatle bağlı olduğu Ali Bey yerine kendi canını ortaya koyması şeklindeki fedakârlığı, Hugo'nun *Le Roi s'amuse* (*Kral Eğleniyor*, 1833) oyununda yer alan Blanche'in tutumuyla benzerlik gösterir. Romanın dili kendi dönemi şartlarında genelde yalındır. Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalara epigraf olarak alınan beyitlerin dışında çok az yer verilmiştir. Üslubu oldukça süslüdür. Çevre ve yer tasvirlerinde, tip portrelerinde ve ruhsal çözümlmelerde abartılı, canlı bir üslubu var.

Nurullah Çetin

II. ABDÜLHAMİT DÖNEMİ TÜRK ROMANI (1978-1908)

A. Muhteva

Batılılaşmanın Getirdiği Bir İlet Olan Alafrangalık

Osmanlı toplumunun Tanzimat'la birlikte başlayan her alandaki Batılılaşma serüveninin özellikle eğlence, giyim kuşam, yaşama biçimi gibi tüketim dönük boyutu, Türk sosyal hayatında birçok gülünç ve acıklı kırılmalara yol açmış, bu geçiş sürecinde Türk toplum hayatı çok büyük yaralar almıştı. Şekilde ve kabukta kalan sığ Batılılaşmanın alafrangalık biçimindeki görünümü, Türk romancısına zengin bir malzeme sağlamıştı. Kendi öz kimliğine ilişkin köklü değerlerini yadsıyan, küçümseyen, Batılı bir kılık içinde var kalarak kişilik ispatına girişen toplum kesitlerinin bu davranışları sırasında düştükleri kimi zaman gülünç kimi zaman da acıklı ve düşündürücü durumlarını Türk romanında çok canlı bir şekilde görmek mümkündür. Eleştirilen alafranga tipler genellikle zengin çocuğu mirasyedi, israfçı, gösterişe, süse, eğlenceye düşkün, çalışıp üretmeyen, Beyoğlu bataklıklarında perişan olan, sorumsuz, kişiliksiz gençlerdir. Batı'nın şekil yönüne, dış yüzüne, kabuktaki değerlerine, tüketim ve eğlence taraflarına tutkundurlar. Batı'ya sorgulamasız şekilde ve tapar derecede bağlı, Batılı olan her şeyi yücelten, Batı karşısında tam bir aşağılık duygusu içinde olan silik kişiliklerdir. Çoğu memurdur ama doğru dürüst işine devam etmez, çalışmaz ve hazır yiyicidir. Fransızca'yı yarım yamalak bilir ama eşe dosta, konu komşuya karşı Fransızca gazete, kitap, dergi bulundurmamak ve bunları göstermekle, ayrıca konuşmalarının arasına yerli yersiz Fransızca kelime, ifade ve cümleler sokuşturmakla kendisinin ne kadar iyi Fransızca bildiğini, ne kadar kültürlü, bilgili ve genel toplum yığınlarının üstünde seçkin bir konumda olduğunu göstermek ister. İçinden çıktıkları toplumu ve temel değerlerini aşağılarlar. Öz benliğini ve bilincini yitirmiş ve sömürgeleşmiş bir zihinsel donanıma sahiptirler. Kişiliklerine ve kimliklerine anlam kazandıran temel unsur, Batı karşısında tam bir kapıkulu ve sömürge yarı aydını olmaktır. Bunlar, Batı'nın çöplüklerini ve pisliklerini yüzlerine gözlerine misk ü anber gibi sürmekle toplumsal konum kazanmaya çalışırlar. Yaşantıları gülünç, sonları acıklı olur. Bütün bunlar yıkılmaya

yüz tutmakta olan Osmanlı Devleti'nin zengin ve memur kesimlerinin her anlamda çözülüşünün, yıkılışının somut göstergeleridir.

Romanlarda alafrangalık eleştirisi daha çok cinsel ahlakın yozlaşması ve eğlenceye dayalı tüketim bağlamında irdeleniyor. Meşru bir nikâha bağlı olmayan metres yaşantılarının, sefahat e, cinsel ve tensel hazlara dayalı heves ve davranışların, karşılıksız, hayalî aşkların insanları maddî ve manevî anlamda sürükledikleri felâketler sergilenir. Türk Batılılaşma döneminin ilk yıllarının sosyal bir boyutu olan gayri meşru aşk ve cinsel ilişki biçimlerinin Türk aile yapısını ve cinsel ahlak değerlerini nasıl derinden sarstığı irdelenir. Ahmet Midhat'ın *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* ve Hüseyin Rahmi'nin *Şık* ve *Metres* adlı romanları bu temanın en başta gelen örneklerini oluşturuyor.

Hüseyin Rahmi, ilk romanı *Şık* (1888)'ta bu olguyu oldukça karikatürize ederek ve tamamen gülünç boyutuyla sergilemiştir. Batılı yaşama biçimi özentisiyle aklî dengesini büyük ölçüde yitirmiş, kendini tamamen hayalî bir alafrangalık saplantısının hâkim olduğu öznel bir dünyaya hapsetmiş, gerçek dünyayla bağlarını koparmış saf bir züppenin içine düştüğü gülünç ve acıklı durumlar maceraya dayalı ilginç olaylar eşliğinde sunuluyor. Yazar, romanının içeriğini de özetleyerek şöyle takdim eder: "Asıl tenkit edilecek şıklar, esasen hiçbir ortam ve erdeme sahip olmayıp davranışları birer adî taklitçilikten öteye geçemeyenler, her gören veya duyanları güldürecek, acındırarak birtakım gülünç hâller gösterenlerdir. Bu konuda güzel bir örnek olarak okuyuculara işte bizim Şatiroğlu Şöhret Beyi göstereceğiz." (11)

Şık'ta olduğu gibi alafranga tipin daha çok gülünç boyutuyla irdelendiği ama sonucu itibariyle acıklı yönüne de yer verildiği bir başka roman, Recaizade Mahmut Ekrem'in, *Araba Sevdası* (1896)'dır. Romanda hafif mizaçlı, aptal denecek ölçüde saf, tenperver, lâkayt, ailede eğitimi yanlış, okulda öğrenimi eksik, hayalde yaşayan, ayağı yere basmayan, yerli ve millî değerlere tamamen yabancılaşmış, asimile olmuş, kendi kimliğini inkâr edip tümüyle Batılı olan her şeyi kutsayan, eğreti bir yabancı kimlikle dolaşan ve bu yüzden gülünç durumlara düşen bir züppe alafranganın macerası anlatılır. Ayrıca kozmopolitlik, alafrangalık, mirasyedilik, hayalcilik, eğitimsizlik konuları üzerinde ayrıntılı olarak durulur.

Dönemin alafrangalık olgusu romanda şöyle ortaya konuyor: "Şu hikâyeyi teşkil eden vekâyi ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş, otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden ibtidâ zarâfet-perverân-ı kibâr-zâdegâna ve sonraları hâl ve vakitleri ikinci derecede bulunan ricâl evlâdının kabiliyetlerine sirâyet eden alafrangalık illetine hasbe't-istidâd Keşfi Bey dahi dûçâr olmuş ve pederinin müsâade-i kudret ü mevkii

dairesinde olmak üzere frengâne süslü gezmek, Fransızca okumak, “Bonjur! Bonsuvar! Vuz alle biyen” demek için Beyoğlu’nda adam aramak, Türkçe lâkırdı ederken araya Fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefâhate, borç etmeye özenmek ve Türkçeyi edebiyatsız kaba bir lisân addedip bu lisânın câhili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levâzımından madûd olan efkâr ve evza ve muamelâtta velhâsıl şeâir-i milliyeden mümkün olduğu kadar sıyırılmak hususunda bu da akrânı mertebesine yetişmişti.” (s. 347)

Romanda gülünç alafranga tipin en belirgin yanlarından biri Türkçe konuşmalarının arasına yabancı dilden söz unsurları sokuşturma merakıdır. Bu, durum bugün de güncelliğini koruyan bir züppeliktir. Günümüzde az buçuk İngilizce bilen millî bilinçten yoksun kimi züppeler modern, çağdaş, Batılı, kültürlü, bilgili adam görüntüsü vermek için gerekli gereksiz konuşmalarının arasına İngilizce kelimeler sokuşturmaktadırlar. Bihruz’un alafranga züppe kişiliğinin göstergeleri şunlardır: 1. Türk kültür, sanat, edebiyat ve dilini küçümser ve yetersiz bulur. Bunun sonucu olarak Fransızcaya ve Fransız edebiyat ve kültürüne sığınır. 2. Batılı kıyafeti, süslenme, eğlenme, yaşama biçimini ve tavırlarını benimser. 3. Çalışma ve üretmek yerine tüketim ve eğlenceye yöneliktir. 4. Gösterişçi ve şekilcidir. 5. Ciddî konular yerine sığ ve lüzumsuz meselelere önem verir.

Recaizade Mahmut Ekrem, bu romanda tepkisel bir tutumla reddettiği bir tipi eleştirir, ancak bir şey teklif etmez ve karşısına olumlu bir tip çıkarmaz. Eleştirisi de alaya, mizaha dayalıdır. Acı gerçekleri gülünç duruma düşürerek sergiler. Ahmet Midhat, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*’de Felâatun’un karşısına Râkım Efendi gibi olumlu değerleri temsil eden bir tip çıkarmıştı. Ahmet Midhat’ın bu dönemde bizde alafrangalık belâsını hicvettiği bir başka romanı da *Karnaval* (1881)’dir. Bu romanda Avrupa eğlence kurumlarından karnaval, balo ve dansların eğreti bir biçimde Türk sosyal hayatına girişi ve açtığı yaralar anlatılır. Aynı yazar, *Vah* (1882) ve *Esrar-ı Cinayât* (1884) romanlarında da alafrangalık olgusunu değişik boyutlarıyla irdelemektedir.

Hüseyin Rahmî’nin *Metres* (1897) adlı romanı da alafrangalık teması üzerine kurulmuş. Eser, alafrangalık ve sefahat düşkünü mirasyedi bir anne ve oğulun, özellikle metres edinme hevesindeki bir gencin bütün mal varlıklarını hovardalıkta tüketmelerinin, bu yolda gülünç ve rezil durumlara düşmelerinin, yarım yamalak Fransızca ve Batı bilgilerinin eleştirildiği bir romandır. Ayrıca kendisine yer verilen sahte bir filozof tipiyle de Batı’dan tam olarak özümsemeden yarım yamalak alınan felsefe ve sanat anlayışının insanı ne hâle getirebileceği sergilenmiştir.

Mirasyedi zengin Türk gençlerinin alafrangalık hevesiyle metres edinmeleri Modist'in ağzından şöyle eleştirilir: "Metres Evropadan gelme bir nevi hastalık. Ahlak kolerası Frenk illeti." (s. 11) Batı'dan gemilerle İstanbul'a fahişe boşaltan ve Türk gençlerini mahveden bu metreslik kurumu için romanda şöyle ilenilir: "Bu metres denilen âfet öyle gelgeç muhabbetlere benzemiyor ki... Bu nam altında birçok bîgünâh hanımların kocalarını zapt eden o kabartma saçlı, tüğlü şapkaklı karıları buralara getiren gemilerin ilâhî dippleri delinsin." (s. 168) Romanda o dönem Osmanlı toplumunda hanımların moda hevesine kapılmalarından da söz edilir. Modist: "Ben pek çok Osmanlı konaklarına girerim. Oralarda rastladığım şeyler hep hanımların son moda süslenmek istemesi ve oldukçası beylerin kendi hanımlarının bu fikirlerine karşı gelmeleridir." (s. 8)

Aşk, Evlilik ve Aile Sorunları

Aşk ve evlilik, aslında genelde hemen hemen her roman ve hikâyede yer alan temel konulardan biridir. Edebiyatın en önemli teması aşktır. Bu dönem Türk romanlarında aşk ve evlilik konuları fazlasıyla ve değişik boyutlarıyla irdelenmiştir. Bu konunun en önemli boyutu da yasak aşktır. Kocalarında aradıklarını bulamayan genç kadınların evli kalarak gizlice yaşadıkları yasak aşk teması birçok romanda ele alınmıştır. *Aşk-ı Memnu* (Halit Ziya)'da *Bihter* ve *Muhadarat* (Fatma Aliye)'ta Calibe, kocaları zengin, yumuşak huylu, her istediklerini yapan ama yaşlı olduklarından duygusal ihtiyaçlarını, şehvet taleplerini tatminden uzak oldukları için aile çevrelerindeki daha genç erkeklerle yasak aşk yaşamışlardır. *Eylül* (Mehmet Rauf) ve *Zavallı Necdet* (Saffet Nezihî)'te evli genç kadınlar, kocalarından yeteri kadar ilgi ve sevgi görmedikleri, duygusal anlamda ve ilgi alanları bakımından bütünleşemedikleri için fazlasıyla duygu, aşk, ilgi ve zaman sunan erkeklerle yasak aşka yönelmişlerdir. *Bir Muadele-i Sevda* (Hüseyin Rahmi)'da ailesinin baskısıyla istemediği birisiyle evlendirilen genç bir kadın, asıl sevdiği evli erkekle yasak aşkını ustalıkla sürdürmüştür. Diğer romanlarda yasak aşklarından yenilmiş olarak çıkan kadınların aksine bu romanda Bedia, sonunda bundan başarılı çıkmıştır. Bu romanlarda daha çok seven kadının trajedisi üzerinde yoğunlaşılmış. *Eylül* romanında Suat, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter, *Sergüzeşt* (Sami Paşazâde Sezayi)'te Dilber, gerçek aşkları olan sevgilileriyle evlenmede başarılı olamayıp trajik sonlarına mahkûm olmuşlar ve yenilmişlerdir. Bir *Muadele-i Sevda* romanında ise Bedia, iradeli, zeki bir tip olarak sosyal çevrenin kendisine dayattığı istenmeyen evliliğe mahkûm olmamış, büyük mücadeleler sonucu sevdiğine kavuşmuştur. Kanunları, gelenekleri, toplumun yerleşik değerlerini aşmanın yollarını bulup iradesiyle, zekâsıyla, becerisiyle istediğini elde etmiştir.

Bu dönem Türk romanında idealize edilen sevgili tipi, okuma yazması iyi, Fransızcası, dikiş nakış, piyano bilgisi mükemmel, Batılı anlamda âdâb-ı muaşeretini çok iyi bilen, tablo gibi sessiz sakin bir güzelliği olan, veremli bir yüze, hüznü bir görüntüye sahip, büyük romantik duygularla yüklü, sarı-sarı aşklar yaşayan bir güzel tipidir. Kadın güzelliği genellikle çaldığı piyano ile, musiki ile özdeşleştirilir.

“Yasak aşk” temasının en önemli romanı kuşkusuz Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu* (1898)’udur. Konusu itibarıyla bir ölçüde Fatma Aliye’nin *Muhadderat*’ına benzeyen romanda karı-koca arası yaş farkından kaynaklanan uyumsuz evlilik, üvey annelik, kıskançlık sorunları, maddî servetin tek başına mutluluğu sağlamaya yetmediği, beklentilerle gerçeklerin çatışması sonucu ortaya çıkan trajik durum işleniyor. Fakat asıl olarak roman, adından da anlaşılacağı gibi evli bir kadının yasak aşkının sebep ve sonuçları üzerinde yoğunlaşıyor. Gösteriş ve servet düşkünü Bihter, kendisinden çok yaşlı ve zengin Adnan Beyle evlenir, ancak bir süre sonra tatmin edilmemiş kadınlığı onu yalıya gelip giden Adnan Beyin yeğeni Behlül’le yasak aşka iter. Bihter’i Behlül’e iten sebepler şunlardır: 1. Annesinden tevarüs ettiği gayri meşru ilişkilere açık hafifmeşrep kişiliği, 2. Önce kendisinin yalı halkını düşman görerek itmesi, sonra onların onu yabancı bir unsur olarak görüp tavır alması; böylece ortaya çıkan sosyal anlamdaki yalnızlaşma süreci, 3. Adnan Beyin yaşının bir hayli ileri olmasından dolayı gençliğine, duygularına, aşkına, ruhuna, şehvetine karşılık verememesi, 4. Hayatın amacı olarak tensel zevkin dışında bir değer tanımaması, 5. Behlül’ün genç, yakışıklı tipi ve kadın avladaki usta kişiliği ve kendine şehvetle yaklaşması.

Mehmet Rauf’un *Eylül* (1901)’ü Batılılaşmış burjuva sınıfının bireysel bir çerçevede kalan aşk ve eğlence hayatının, aşk acılarının, duygusal anlamda uyumsuz evliliğin bir romanıdır. Ancak burada ruhsal, duygusal ve sanatsal derinlikle bütünleşen bir aşk olgusu öne çıkarılıyor. Sıradan, maddî, tensel, şehvete dayalı bir aşk değil ruh güzelliği, kalp saflığı, sanat tutkusu, duygu inceliği ve yoğunluğuna dayalı bir aşk.

Romanın merkez kişisi Suat’ın şu sözü eserin bir bakıma temasını veriyor: “Mademki aşk ile saadet ne kadar mümkün değilse aşk ile namus da o kadar imkânsızdır. O hâlde namus ile sükûn ve rahat elbette tercih olunur.” (s.242) Romanın adı, Suat’ın gençlik çağının tatmin edilmemiş aşk duygularının ümitsizce sararıp solmasını, Necip’le istediği gibi bir birlikteliği gerçekleştirememesini temsil eder. Necip, Suat’a olan ölümsüz aşkıyla evlilik kurumunun saygınlığı, ahlak, arkadaşlık gibi değerlere karşı ihanet içinde oluşu arasında üzüncü, acıklı kırılmalar yaşar. Onun trajedisi aşkı ile aşkının gerçekleşmesine imkân vermeyen yasal bir evlilik olayı ve ahlak anlayışı

arasındaki çatışmadan doğar. Bu duygu çatışmaları arasında boğulur, zaman zaman yalıdan kaçarak kurtulmaya, uzaklaşmaya çalışır. Bunun yanında aşk en büyük değer olarak alınır. Namusla çatışması durumunda aşka öncelik tanınır. Suat'ın evi yakması, ölümsüz aşkına engel gördüğü ve aşamadığı evlilik kurumuna ve buna bağlı namus anlayışına bir tepkinin sembolü ve ifadesidir. Ondaki trajediyi doğuran unsur, mutlu olmadığı geleneklerin, kanun ve kuralların zoruyla uymak durumunda kaldığı evlilik kurumudur. Romanda ayrıca evlilik kurumunun sorgulamasını da buluyoruz. Suat şöyle der: "Koca denilen birinin haklı haksız keyfine esir olmaktan başka bir şey olmayan mesut denilenleri ise onun her türlü heveslerine şartsız boyun eğmekten ibaret evlilik ona menfur geliyordu. Artık Süreyya ona düşman görünüyordu." (s.196)

Saffet Nezihî'nin, *Zavallı Necdet* (1902) adlı romanı büyük oranda *Eylül* romanına benziyor. Konusuyla, kişilerle, üslubuyla ondan büyük izler taşıyor. O da aynı şekilde yasak aşkı konu ediniyor. Konusuyla, kişilerle, yaklaşım biçimiyle onun etkisini ve izlerini taşıyor. *Eylül* gibi bu roman da aşk acılarından başka bir derdi olmayan zengin, yalı, köşk sahibi bir sınıfın duygu çatışmalarına ve trajedilerine yer veriyor. Süreyya ile İbrahim Şemsi, Suat ile Meliha, Necip ile Necdet birbirinin simetriği gibidir. Her iki romanda da aşk piyano ile, musikî duygusuyla birleşir. Her iki romanda da kendilerine ilgi göstermeyen, romantik, duygusal, şiirsel, içli, sevdalı kişiliklerden yoksun kocalarında aradıklarını bulamayan genç, güzel ve sevda yüklü kadınlar aile mahremiyetlerinde sürekli yer alan romantik erkeklerle gizli gizli sevişirler.

Deneyisel bir aşk felsefesi olan *Bir Muadele-i Sevda* romanında Hüseyin Rahmi, istemediği hâlde aile zoruyla evlendirilen bir kadının asıl sevdiğine kavuşmak için başvurmak zorunda kaldığı olağanüstü hilelere yer veriyor. Buradan hareketle gençlerin kendi istedikleriyle, sevdikleriyle evlenmeleri gerektiği, aile baskısıyla sevgi dışı evliliklerin iyi sonuç vermediği tezi işleniyor. Romanda kızın rızası olmadan aile zoruyla, görücü usulüyle yapılan evliliğin hayır getirmeyeceği temasına yer verilir.

Selma Rıza'nın, *Uhuuvet* (1897) adlı romanı, genel anlamda Tanzimat döneminin Batılılaşma hareketleriyle birlikte başlayan sosyal değişimleri özellikle de kadın ve aile üzerinde görülen anlayış, yaklaşım ve sosyal ilişki biçimlerinin değişimini, cariyelik kurumunun insan fıtratına aykırılığını, görücülük usulüyle evliliğin dramatik ve trajik boyutlarını, kadına aile ve toplum içinde ikinci sınıf bir konum biçilmesinin olumsuzluklarını, eski-yeni değer yargılarının karşılaştırılmasını ele almaktadır. Batılı anlamda bir yenilik dönüşümü taraftarı olan yazar, eskidiğine inandığı geleneksel kurum ve yaklaşım biçimlerini özellikle olumsuz boyutlarını öne çıkararak yerici bir

üslupla eleştirirken; Batılı anlamdaki yeni değerleri temsil yetkisine sahip kişileri ve onların sergiledikleri davranış, duyuş ve düşünüş biçimlerini de önerici bir üslupla takdim etmektedir.

Romanın merkezinde bir aile dramı, haksızlıklar ve zulümler sonucu hayatı karartılmış mutsuz bir kadının trajik sonu, birbirinden koparılmış ve dağılmış kardeşlerin sonunda birbirlerine kavuşup mutlu bir şekilde hayatlarına devam etmeleri ve sıcak kardeşlik duyguları yer alır.

Ahmet Midhat, *Henüz Onyedî Yaşında* (1881) ve Halit Ziya, *Sefile* (1886) romanlarında âşık oldukları erkeklerin kurbanı olan saf kalpli geç kızların fuhşa sürüklenmeleri konu edilir. *Nemide* (1887) romanında ise aynı erkeği seven iki kızın mücadelesi ve bu mücadeleden birinin evlenerek mutlu olması, diğlerinin ise veremden ölmesi konu edilir. *Bir Ölü'nün Defteri* (1890)'nda ise aynı kızı seven iki delikanlıdan birinin tercih edilmediğini anlayınca aşkını kalbine gömüp hayata küsmesi anlatılır. Ahmet Midhat, *Dürdane Hanım* (1882) romanında kendisini terk eden âşıkından intihar ederek intikam alan bir kadının büyük aşkını anlatır. Aşk ve evlilik temalarına yer veren diğer romanlar ise şunlardır: Mehmet Rauf, *Ferdâ-yı Garâm* (1897), Güzide Sabri, *Münevver* (1899), *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905).

Esaret Kurumu

Bir insanın hemcinsi olan başka bir insanı kendine kul edinmesi hiçbir şekilde tasvip edilecek bir durum değildir. Ancak tarih boyunca Doğu'da ve Batı'da dünyanın her yerinde tarihî bir realite olarak bu yaşanmıştır. Sosyal bir olgu olarak bu temaya, Tanzimat'tan Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar hemen hemen her romanda hizmetçi tiplere yer verilir. Ancak bunlara karşı genelde oldukça insanî muameleler görüyoruz. Batı'da kölelere hayvan muamelesi yapılırken Osmanlıda tam tersi bir tavır takınıldığını ve bunların romanlara da yansıdığını görüyoruz. Cariyeler evin içindedir ve aile üyelerinden biri sayılır. Onlara bir insan olarak değer verilir ve ailenin oğluyla evlendirilmelerinde çoğu zaman bir sakınca görülmez.

Türk romanında cariyeler, aile içindeki konumları itibarıyla genellikle rahat, iyi ve olumlu yönleriyle sunulurken Sami Paşazâde Sezai, *Sergüzeşt* (1889) romanında bu sınıfın dramatik ve trajik durumunu öne çıkarmıştır. Cariyelik kurumunun sorunlarını, ferdî ve sosyal dramlarını bu romanda çok etkili, vurgulu ve eleştirel bir biçimde görüyoruz. Kadın ve erkek kölelerin insanî dramları sergilenirken konu, ferdî ve sosyal planda ele alınıyor. Bir Çerkes cariyenin oğlu olan yazar, hem kendi hem de eşin dostun konaklarında birçok cariye hikâyeleri dinlemiş ve bunlardan yola çıkarak gerçeklere dayalı olan bu romanını yazmıştır. Yazar, insanın hayvan gibi alınıp satıla-

mayacağı, herkesin doğuştan getirdiği bir hürriyete sahip olduğu, esir bile olsa insanın kendine ait bir yaşantısı, duygusu, düşüncesi, sevgisi, kalbi olduğu gerçeğini öne çıkarır. Vahşi bir yapıdaki zengin, burjuva zulmüne karşı çaresiz, savunmasız, aciz, zavallı, yapayalnız ve sahipsiz köle, cariyeye kızların dramını dile getirerek onların savunmasını yapar. Bunu daha çok romantik bir kurgu içinde okuyucuların merhamet duygusuna seslenerek dillendirir. *Sergüzeşt* romanında Celâl, cariyesi Dilber'e delicesine âşık olmuş, onunla evlenmek istemiş, ancak anne babasının asalet saplantısından dolayı bu engellenmiştir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in ailesi, satın alıp taşıdıkları evde kilim döşemelerin hangi odaya konacağı konusunda anlaşamazlar ve hizmetçiyi hakem tayin ederler:

Bazı romanlarda odalık dramına yer verilmiştir. Fatma Aliye'nin *Muhadarat*'ında Remzi, 7-8 kadar cariyesiyle gönül eğlendirmeye çalışır. Çocuk sahibi olmak için karısı Fazıla'dan odalık edinme izni ister. Fazıla kabul eder ancak Remzi: "Çocuk olduktan sonra odalığı çırak ederiz" deyince Fazıla: "Valdeyi evlâdından ayırmak kadar vahşet olmaz!" (s.196) diyerek bu insanlık dramına haklı bir tepki gösterir. Ayrıca bu romanda konakta ev sahibi erkeklerin cariyelerini cinsel anlamda rızaları olmadan rastgele kullanmadıklarını görüyoruz: "Zira odalık etmek üzere alınacak cariyeye "kız beni ister misin?" diye sormak âdet olduğunu Şebib de biliyordu." (s.315). Aynı romanda Nabî'nin Reftar'la olan cinsel ilişkisi ise her ikisinin rızasına dayalı bir ilişkidir.

Romanlarda sadece Çerkes cariyelere değil zenci erkek kölelere de yer verilmiştir. *Sergüzeşt*'te Dilber, Mısır'da sarayı olan zengin bir tüccara satılmıştır. Cevher adlı Sudanlı hadım olan haremağası onun dert ortağı olur. Romanda Cevher tipiyle de erkek kölelerin dramları sergilenir. Cevher, Sudan çöllerinde ailesiyle mutlu bir çocukluk dönemi yaşamış, çöl kızlarına âşık olmuştur. Fakir ama özgür ve mutlu bir hayatı vardı. Mısır'daki sarayda tüm maddî imkânlarla sahip olmasına rağmen köle ve hadım olduğu için mutsuzdur. Dilber'le birbirlerinin hâllerine ağlaşırlar. Efendisi Dilber'e sahip olmak ister ancak Dilber bunu kabul etmeyince hapsedilir. Bir gece yarısı Cevher büyük tehlikeler atlatarak Dilber'i gizlice hapsedildiği odadan kurtarır. Ancak bu sırada yaralanır ve düşerek ölür. Son nefesini vermeden önce Dilber'e İstanbul'a gidebilmesi için aldığı vapur biletini verir.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında erkek köle tipinin sosyal konumuna bağlı bireysel bir sorun irdelenir. Masum bir zenci kölenin evin kızına olan umutsuz aşkı ve bunun sonucu olan trajik sonu üzerinde durulur. Yoksa romanda kölelerin ezilmesi gibi bir sorun gündeme gelmez. Habeşi köle Beşir, yalıda olan biten her şeyi bilir. Romanda gizli olaylara vakıf olan geriden

gözlemci konumundadır. Nihal'e tek taraflı olarak âşık olur. Aşkını açamaz, kara sevdaya tutulur, ama bu umutsuz bir aşktır. Bu yüzden çok kötü hasta olur ve veremden ölür. Nihal ise ona acır, merhamet eder ama aşk duymaz.

Kıskançlık

Hem kadın hem de erkeklerde evrensel bir olgu olarak görülen aşk, iş, sanat, başarı, servet gibi alanlardaki kıskançlıklar, Türk romanına da yansımıştır. Özellikle kadınların aşk konusunda değişik boyutlardaki kıskançlıkları ve bunların sebep oldukları olumsuz sonuçlar, bu dönem Türk romanında belirli oranda kendine yer edinmiştir. Kadının kocasını aşırı derecede kıskanması teması en keskin biçimde Nabizade Nazım'ın *Zehra* (1894) adlı romanında görülmektedir. Romanda akıl ve mantıkla kontrol edilmemiş ve bir hastalığa dönüşmüş olan aşırı kıskançlık duygusunun bireysel ve sosyal anlamda sebep olduğu trajik felâketler ortaya konmaktadır. Romanın teması şu cümlelerde saklıdır. "İşte Zehra'nın en büyük vesile-i mazereti bu öç meselesi idi. Kendisi gibi tab'an kıskanç olan kadınlar, muhabbetlerine karşı vukua gelen tahkîrata mümkün değil sabır ile tahammül edemezlermiş. Kadın gönlüyle şaka olmaz, kadınların gönlü oyuncak değil." (s. 152)

Kadınlık duygularının derinlikli olarak tahlil edildiği, kıskanç kadınların neler yapabileceğinin gösterildiği roman "kadının fendi erkeği yendi, kendini de yendi" ifadesinin bir açılımı olduğu gibi "eden bulur" temasını da içerir. Sırrıcemal Suphi'yi Zehra'nın elinden almıştı. Yaptığı yanına kâr kalmamış, Urani de Suphi'yi Sırrıcemal'in elinden almıştır.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında Suat'ın hazin sonunu hazırlayan temel etkenlerden biri büyük oranda Necib'i Hacer'den ve başka kadınlardan kıskanmasıdır. Bu kıskançlık duygusu onu yer bitirir. "Necib'i gözünün önünde bu hareketlerde bulunacak kadar adî kalpli bulmak onu öldürüyordu. İlk defa kıskançlığın tehlikeli zehiri kalbini yakıyordu. Onu öyle gördükçe sade sevilmediğine değil, hiçbir vakit ciddî sevilmemiş olduğuna karar vermek onu harap ediyordu." (s.231)

Saffet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* romanında da Müzehher ve Meliha'nın Necdet'i birbirlerinden kıskanmaları bu kişilerin acıklı bir şekilde ölümlerinde büyük bir rol oynar.

Ahmet Midhat'ın *Müşahedat* romanında Feride, Re'fet'e âşıktır. Fakat Re'fet, Agavni'yi sevdiği için onun aşkına karşılık vermez. Bunun üzerine Feride, Agavni'ye büyük bir kıskançlık besler ve parayla tuttuğu bir Yahudi'ye onu vapurdan denize attırarak ölümüne sebep olur. Görüldüğü gibi burada da kıskançlık, trajik bir sonuç doğurmuştur.

Ayrıca Halit Ziya'nın romanlarında kıskançlık teması önemli bir yer tutuyor. *Nemide* romanında Nahit ile Nemide'nin Nail'i elde etme konusundaki kıskançlık mücadelelerinden Nahit kazançlı çıkarak mutlu bir evlilik yapar, Nemide ise veremden ölür. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer, kocası İsmail Tayfur'un Saniha ile gizli bir aşk ilişkisi içinde olmasının doğurduğu kıskançlık ona evi yaktırır. *Maî ve Siyah* romanında Raci, Ahmet Cemil'i edebî başarılarından dolayı kıskanıyordu. Bu kıskançlık durumlarına romanda genişçe yer verilmiştir. Öteki kıskançlar gibi o da perişan ve acınacak bir sona sahip olmuştur.

Yine Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında Bihter, yasak aşkla seviştiği Behlül'ün kocasının kızı Nihal'le evlenecek olmasını duyar duymaz büyük bir kıskançlık duygusu hisseder. Bu duygusunu şöyle dillendirir: "Anlasanız a. Ölüyorum. Onların gözümün önünde seviştiklerinden, gözümün önünde.. Ben işkenceler içinde kıvranıırken onların saadetlerinden ölüyorum." (s.422) Önü alınamayan bu kıskançlık duygusu onu kendisi dâhil herkesten intikam almaya iter. Bu bağlamda söz konusu evliliği engeller ve sonunda intihar eder.

Üvey Annelik Sorunu

Ahlak ve merhamet romancısı Fatma Aliye'nin bol olaylı, karmaşık, entrik unsur ve inandırıcılıktan uzak tesadüflerle dolu *Muhadarat* (1892) adlı romanında ahlaksız bir üvey annenin sebep olduğu sorunları, kötü niyet, düşünce ve eylemlerinin hem kendini hem de aile çevresini nasıl perişan ettiğini görüyoruz. Roman, kötülerin yaptıklarının yanlarına kâr kalmayıp birer birer cezalarını bulmaları, iyilerin de sonunda kurtuluşa ermeleri teması üzerine kurulu. İyilik ve kötülük değerlerinin çarpışması ve sonunda kötülüğün hüsrana, iyiliğin de zaferle sonuçlanması olaylarla ispatlanmaya çalışılmış. Dolayısıyla roman, okuyucuya olumlu değerleri aşlamayı amaçlayan sosyal faydaya dönük bir eser. Eğitici, öğretici yanı fazla olan bir roman. Okuyucuya örnek bir model olarak sunulan, saf, temiz, iyi kalpli, yetim, fedakâr, merhamet timsali, hayatını başkalarının iyiliğine vakfetmiş, hep başkalarının iyiliği için çalışmış bir kızın şirret bir üvey anneden çektiklerine yer veriliyor. Romanda iyilik meleği Fazıla'ya kötülük eden, zulmeden insanların, özellikle üvey annesinin sonları çok kötü olmuş, böylece intikamı birer birer alınmıştır. Ahlakçı bir bakış açısına sahip olan yazar, eserinde uzun uzun ahlak ve iffet dersi verir. İffetsiz, namussuz, fuhuş yapan insanların durumları hakkında uzun eğitici bilgiler verir.

Üvey annelik sorununun belirgin bir biçimde irdelendiği bir başka roman da Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* adlı eseridir. Bu romanda da bir üvey annenin ailenin saadetini özellikle de bir genç kızın saadetini mahvetmesi üzerinde durulur. İki roman arasında kişiler ve özellikleri bakımından çok

benzerlikler var. Sai ve Adnan Bey'in önceki ölen eşlerinden bir kız bir oğlanları vardır. Karıları Calibe ve Bihter, genç, güzel, servete, gösterişe düşkün, tensel hazlardan başka hiçbir ahlaki değere sahip olmayan, kocalarıyla aralarındaki yaş farkından dolayı kadınlıkları tatmin edilmemiş ve bu yüzden aşk ve şehvetlerini çevrelerindeki genç erkeklerle yasak aşk yaşayarak tatmin etmeye çalışan, kocalarına ve evlerine hâkim olan kötü üvey annelerdir. Calibe Fazıla'nın, Bihter de Nihal'in hayatını cehenneme çevirir. Bu genç kızların evliliklerinde yine en büyük engel, üvey anneleridir. İki romanda da üvey annelerin sonu trajik olarak biter ve babalar acı tecrübelerden sonra kızlarıyla tekrar bir araya gelirler.

Olumlu Değerlerle Donanımlı Örnek Tip Üreten Romanlar

II. Abdülhamit istibdadı ülkede her türlü muhalif siyasi düşünce ve faaliyetlerin yayılmasına izin vermiyordu. Dolayısıyla bu dönemde diğer türlerde olduğu gibi romanda da geniş bir biçimde özellikle de muhalif anlamda siyasi konulara istense bile yer verilememiştir. Ancak sultanın sosyal ve siyasi politikalarına paralel düşünceleri içeren kimi romanlar da yazılmıştır. Bu dönemde bazı romanların sosyal faydaya dönük olarak ahlaki, sosyal, siyasi, tarihî ve edebî anlamda benimsenen ve okuyucular tarafından benimsenmesi istenen ideal değerleri ve örnek kişilikleri olumsuz karşıtılarıyla mukayese bağlamında sunduklarını görüyoruz. Kimi romancılar, romanlarında toplum bünyesinde gördükleri kimi ahlaki bozuklukları gidermek, okuyucuya örnek alınacak değerlerle donanmış model kişilikler, toplum ve devleti her anlamda daha ileri noktalara taşıma hedef ve heyecanlarıyla dolu idealist tipler sunmak için bir araç olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla bu tür metinlerde estetik anlamda roman tekniği geri plana itilmiş; düşünce, değer ve ders iletisi öne çıkarılmıştır.

Namık Kemal'in tarihî bir roman olarak kaleme aldığı *Cezmi* (1881), siyasi içerikli bir romandır ve Türk-İslam birliği ülküsünü öne çıkarır. Roman kanalıyla okuyuculara bu ülküyü gerçekleştirme mücadelesi veren, her anlamda üstün niteliklere sahip örnek kahramanlar sunar.

Dönemin en önemli ülkücü romanı kuşkusuz Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1892) adlı eseridir. *Cezmi* romanı İslam birliğini siyasi ve askerî anlamda gerçekleştirmeye çalışırken aynı amaca bu roman, daha çok kültür ve eğitim vasıtalarıyla ulaşmak istiyordu. Olaylarının 1867-1880 yılları arasında geçtiği bu roman, hemen bütünüyle denilecek ölçüde siyasi ve sosyal nitelikli bir eserdir. Romanın içerdiği devlet, İslam birliği ve eğitim siyaseti, siyasi ve sosyal tezleri II. Abdülhamit'in politikalarıyla büyük ölçüde benzerlik arz eder. Büyük oranda yazarının öz yaşamından izler taşıyan

romanın idealize kişisi olan Mansur Bey, modern Batı'nın bilim ve tekniğiyle millî ve dinî değerlerin bilinçli bir sentezidir. Bu roman kişisi kanalıyla Osmanlı Devleti'nin hemen hemen her alandaki olumsuzluk ve kötülükleri teşhis ediliyor, devletin ve toplumun topyekûn yeniden ayağa kalkmasının temel çözümleri öneriliyor. Bu bağlamda Doğu-Batı sentezini millî bir bilinçle programına alan eğitim sistemi, ihtiyaca, iş yapmaya, üretkenliğe, doğruluğa, dürüstlüğe ve milliyetçi bir duyarlılığa dayalı bir devlet teşkilâtı ve İslam birliği ikame edilmek istenir. Dönemin en dikkate değer fikir romanı örneği olan eser, II. Meşrutiyetten günümüze kadar devam ede gelen modern İslamcı hareketlerin benimseyip uyguladıkları fikirlerin de hemen hemen ilk kaynağını oluşturmaktadır. Bu bakımdan güncel bir boyutu da vardır.

Yazar, devlet yönetimindeki kötülük, bozukluk ve kokuşmuşluğu padişaha değil, bürokrasiye, memur ve amirlere yükler. Sultana karşı saygılı ifadeler kullanır. Batı'daki II. Abdülhamit'i devirmek için çalışan Jön Türklerin de aleyhindedir. Romanda idealize edilen Mansur, modern bir İslamcı aydın tipidir. Yetiştirmesi ve düşünceleri itibarıyla geleneksel anlayış ve değerlerin bir sürdürücüsü değildir. Temel meselelerde İslam dünya görüşüne sonuna kadar bağlı olduğu kadar Batı bilim ve kültüründen de beslenmiş ve kendini yeni zamanlara göre hazırlamış bir İslamcıdır. Mansur, Osmanlının geri kalıp yıkılışa doğru gidişi için doğru bir teşhis ortaya koymuştur. O da eğitimin ihmal edilmesidir. Mansur'un ideali şudur: "Fii'l cihattan önce okullar açmak, adam yetiştirmek, o adamlar vasıtasıyla Gine körfezinden Mozambik boğazına kadar uzanan büyük ve meçhul kıtalarda vahşet ve cehalet karanlıklarına boğulmuş yüz milyon Müslüman'ın fikirlerini aydınlatmak ve Hilafet merkezine bağlamak" (s. 175) "İslam birliğini temin edecek olan kılıç değil maariftir. Harp yerine dindarca yardımlaşma, gülle kurşun yerine hikmet ve ilâhî hâkikatleri belirten risaleler, düşmanlık yerine kardeşçesine muhabbet göstereceğiz." (s. 176)

Mansur'un en önemli eleştirisi devlet bürokrasisinin rüşvete, iltimasa, el etek öperek maaş ve terfi koparmaya dayalı, devleti ve milleti hiç düşünmeyen anlayış ve yapısıdır. Bu köhnemiş bürokratik anlayışın iki önemli temsilcisi vardır. Şeyh Salih ve Emin Paşa.

Ahmet Midhat, *Acaib-i Âlem* (1882) romanıyla okuyucuya ilmî merak ve gözlem zevkiyle donanımlı ideal anlamdaki örnek bilim adamları tipini sunmaktadır. *Hayret* (1885) romanıyla ise iffetli ve namuslu bir kadın tipini idealize eder. Onun *Müşahadat* (1890)'ı sosyal, ahlaki ve ticarî değerler üzerinde durur. Ahmet Midhat, romanlarında genellikle çalışkanlık, dürüstlük, namuslu ve becerikli olmak gibi üstün özellikler taşıyan, her anlamda kendine özgüveni olan, özellikle de Avrupa karşısında aşağılık duygusu hissetmeyen,

her yönüyle örnek, ideal Osmanlı tipleri üretiyor. Bu romanda da iyilik değerlerinin değişik kişi ve olaylara yayıldığını görüyoruz. Özellikle de Seyyit Mehmet Numan ahlaki, ticarî ve sosyal değerlerle donanmış örnek bir kişilik sergiliyor. Ayrıca yazar, mirasyedi gençlere örnek alabilecekleri bir yaşantı sunuyor.

Romanda birçok temaya yer veriliyor. Gençlik hevesleriyle içine düşülen sefahat, serserilik ve fuhuş hayatından kurtulup düzgün bir hayata geçiş teması var. Yazar zaman zaman yaptığı karşılaştırmalarla İslam medeniyetinin Avrupa medeniyetinden daha üstün ve daha değerli olduğunu kanıtlamaya çalışır. Örneğin Katolik mezhebinin evlilik hakkındaki katı hükümlerini ve Beyoğlu'ndaki ecnebî ahlaksızlığını tenkit eder. Bunlara karşın İslam'ın evlilik ve ahlak anlayışının değerine vurgu yapar. Ayrıca Batı'daki besleme ile Doğu'daki cariyenin farkına değinir. Ticaretin, bağımsız iş kurmanın, üretkenliğin önemine vurgu yaparak Türklerin tarih boyunca sadece çiftçi, memur ve asker olmalarının yanında bundan böyle ticarete de önem vermeleri gerektiğini söylemeye çalışır. Çalışarak elde edilen ferdî zenginliğe önem verir. Gençler için ideal adam modeli olarak dürüst, çalışkan, zengin ve iyilik yapan tüccar tipini önerir. Ali Osman Topuz'un kızını Müslüman olması konusunda zorlamak yerine tercihi kendisine bırakmasını ve Siranuş'un kendi isteğiyle Müslüman oluşunu belirtmekle Batı'nın İslam'ın kılıç dini olduğu yolundaki maksatlı yalanlarına bir tepki göstermiş olur. Kızların, kadınların eğitime ve çalışmasına önem vermesi de belirgin bir temadır.

Dönemin bir diğer önemli idealist romanı, bir edebiyat ülkücüsünün romanı da Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* (1896) adlı eseridir. Servet-i Fünun neslinin romanı olan bu eserde eski edebiyata karşı yenilik edebiyatının savunusunu görüyoruz. Burada hayata idealistçe mavi hayallerin arkasından bakarak başlamış ancak sert, katı ve soğuk gerçekler karşısında tutunamamış, kırık bir hayat yaşamış ve yenilmiş, iradesiz bir şiir ve hülya adamının macerasını görüyoruz. Eser aynı zamanda yeni Türk edebiyatını temsil eden Servet-i Fünun topluluğu ile eski Türk edebiyatı anlayışına bağlı kesim arasında geçen sanat ve edebiyat mücadelelerinin de romanıdır. Yazar kendisinin de mensup olduğu Servet-i Fünuncuların hayallerini, beklentilerini, sanat ve edebiyat anlayışlarını, gerçekleştirmek istedikleri yenilikleri, eski edebiyata getirdikleri eleştirileri sergilerken kendi tercihini yeni edebiyat anlayışı doğrultusunda kullanır. Bu öznel tavır kendini kuvvetle hissettirir. Roman, o dönem basın hayatının da çok canlı bir tasviridir.

Fatma Aliye, romanlarında özellikle genç kızların örnek alabilecekleri, ahlaklı, dürüst, çalışkan, mücadeleci, erdemli üstün özelliklerle donanımlı kadınlar üretiyor. *Re'fet* (1896-1897) adlı romanında her türlü imkânsızlık,

yoksulluk, yetimlik, çaresizlik ortamlarından çıkıp gelen, azmiyle, iradesiyle, kararlı mücadelesiyle dürüst, çalışkan, ahlaklı, bilgili, kültürlü bir kızın öğretmen oluş ve hayatını çalışarak kazanma süreci sergilenir. Bununla kızların ve kadınların hayatlarını kuşatan tüm olumsuzluklara teslim olmayıp onlara karşı mücadele ederek, eğitim görerek sosyal hayatta ve çalışma hayatında nasıl onurlu bir yer edinebilecekleri vurgulanır ve Re'fet bunun örnek tipi olarak sunulur. Aynı yazarın *Udî* (1897-1898) adlı romanı da namusuyla çalışma hayatında tutunmaya ve sorumlu olduğu kişilere bakmaya çalışan örnek bir kadın tipini öne çıkarır. Bu romanda da mesleği olan ve çalışan bir kadının namusunu, ahlakını, onurunu koruyarak ayakta durabileceği sergilenir. Ayrıca *Muhadarat*'taki Fazıla tipi de örnek bir kişiliğe sahiptir.

Tarihî Roman

Bu dönemde konusunu tarihten alan romanlar da verilmiştir. Bunların en önemlisi, Namık Kemal'in *Cezmi* (1881)'sidir. Konusunu XVI. yüzyıldaki Osmanlı-İran-Kırım tarihinden ve savaşlarından alan ve biyografik-tarihî bir eser olan romanın tezi, siyasi açıdan Türk cihan hâkimiyetini, dinî açıdan ise sünîliğe dayalı bir İslam birliğini hâkim kılmak düşüncesine dayalıdır. Yavuz Sultan Selim karaları zapt ederek, Sokullu denizleri birleştirerek, bu romanda Âdil Giray da şiîler elinde esir iken sünî bir kızın yardımıyla İslam birliğini gerçekleştirmek istemişlerdir. Romanın ismi, III. Mehmet devrindeki sipahî isyanları sırasında tabut içinde kaçarken parası için uşakları tarafından öldürülen, sipahî kâtibi ve gerçek bir tarihî kişiliği olan Cezmi Bey'den alınmıştır.

Ahmet Midhat, *Arnavutlar, Solyotlar* (1888) romanında macera romanı üslubu içerisinde Osmanlı Devleti'ne tabi iki kavmin mücadelesine yer veriyor. Aynı yazarın bir başka macera romanı olan *Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman* (1892) eserinde Selçuklu Prensi Şirzad'ın gemisiyle Akdeniz'e açılıp İtalya'nın Palermo adasındaki Müslümanlarla birlikte cihada katılması, esir olması, bir Hristiyan kızına âşık oluşu, onunla birlikte büyük tehlikeler ve maceralardan sonra bir adada 6 ay Robinson hayatı yaşaması, sonra gelip Antalya'da evlenmeleri anlatılır. Ahmet Midhat'ın *Gönüllü* (1896-97) romanı, 1897 Türk-Yunan Savaşını konu edinmektedir. Olaylar daha tarih olmadan sığağı sığağına yazılmıştır, onun için tam olarak bu romana tarihî roman denemez.

Pastoral Duyarlılık

Bu dönem Türk romanında pastoral duyarlılık da dikkati çekiyor. Kent sel olana karşı kırsal olanın öncelenmesi bağlamındaki pastorallik, bu dönem Türk edebiyatında hemen her türde oldukça yaygındır. Romanda da özellikle Servet-i Fünuncu yazarlarda kendini kuvvetle hissettiriyor.

Sergüzeşt romanında pastorallik, tabîî olanı temsil eden mutlu köylü rençber tipiyle mutsuz zengin ve kentli burjuva tipi Celâl'in durumlarının karşılaştırılması bağlamında sunuluyor. Burjuva değerlerini benimsemiş olan Asaf Paşa ve karısının, oğulları Celâl Bey'in cariyeleri Dilber'le evlenmelerine izin vermeyip cariyeyi esirciye satmaları üzerine Celâl deli gibi Dilber'i aramaya koyulur. Etrafta dolaşırken fakir bir çiftçinin bir türküsünü dinler. Celâl türküsünü dinlediği rençberle konuşmaya başlar. Rençber kanaatkârdır. Gündüzleri tarlasında çalışır, Allah ne verdiyse kazancını alır evine götürür, Allah'ına şükreder padişaha dua eder. Hayatından memnundur. Kendisini dört gözle bekleyen hanımına kavuşayım diye sevine sevine gider. "Ben zenginlere, kibarlara bakıyorum da bir yiyip bin şükrediyorum" (s. 77) der. Dilber'in ağlaya ağlaya köşkten uzaklaştırıldığını görmüştür ve bunun üzerine "Demek! O süslü elbiselerin içindeki yürekler de pek rahat değil! Hâline baktım da yüreğim yandı!" (s. 77) der. Burada rençber, fakir ama hayatından memnun mutlu bir köylü tipidir. Celâl ise zengin olmasına rağmen mutsuz bir kentli tipidir.

Celâl rençberin türküsü karşısında şöyle düşünür: "Oh! Mesut! Mesut! Toplumun üzücü hesaplarından, kıyaslarından ve kendisine mensup olanları esir eden batıl inanç ve âdetlerinden uzak olarak ibtidaî hâlinde kalmış bu adamın bahtiyarlığına, nasıl bir takdir ve iştiyakla hasret çekiyordu." (s. 75-76)

Eylül romanında pastorallik teması, Beyoğlu-Boğaziçi karşıtlığı üzerine temellendirilmiş. Beyoğlu olumsuz anlamda kentsel olanı, Boğaziçi ise olumlu anlamda kırsal olanı temsil ediyor. "Beyoğlu hayatının hatta eğlenilecek mevsimde bile nasıl bunaltıcı, beyin ezici bir hâli vardır. Evvelâ binbir renkli bir hayat görünür, hiç birbirine benzemez safahatı var gibi gelir fakat o kadar tek renk aman ya Rabbi o kadar tek renktir görülen çehreler o kadar daima aynıdır ki mahremiyetsiz, samimiyetsiz, gösterişli bir taklitten, soğuk sarı bir taklitten ibaret bir hayat. Her görüştüğümlle müthiş bir rekabet, bir mücadele, bir düşmanlık... Hiçbir el sıkmazsın ki mümkün olsa seni bir çukura itmeyeceğine emin olarsın! Hiçbir şey ısıtmezsin ki senin arkandan en hain, en haksız bir istihzada bir zanda bulunmayacağına emin olarsın... Riya, istihza, kendini beğenmek, hodgâmlık... Bu aç kurdun elinde bütün çehre morarmış, bütün gözler bulanmış, herkesin muvaffakiyeti öbürlerinin ayakları altında ezilmesine bağlı imiş gibi bir çekememezlik, bir kin, kimse kimseyi beğenmez, üstünden başından tutunuz da söylediği Fransızcaya kadar her şey alay için bir bahane arar." (s. 47)

Yasak aşk yaşayan sevgililer, uzak sessiz, sakın, yeşil ve maviliğin ege-men olduğu âlemlere kaçmayı yani pastoralliğe sığınmayı düşünürler. *Eylül*'de Necip büyük aşk yaşadığı evli Suat'la tekrar buluştuğunda ona için-

de bulundukları ortamdan kurtulup sessiz sakin bir yere gitmeyi düşündüğünü söyler. (s. 257-258).

Nitekim *Aşk-ı Memnu* romanında da aynı şekilde yasak aşk yaşayan Behlül ve evli bir kadın olan Bihter birlikte uzaklara kaçmayı düşünürler: “aşklarına bir naz ile, neşe ile örülmüş yuva, öyle müstesna bir köşe bulacaklardı ki ebedî bir baharın taravetlerine aşıyan olsun. Ağaçlarının arasında kaybolunacak korular, saf mevceleri kenarında istiğraklar içinde uyuyacak şelâleler sevdalarının daimî bir bahar sahnesi olacaktı. Onları mini mini bir selâmla alkışlayan kuşlar, saf tebessümleriyle tebrik eden çiçekler arasında kol kola, baş başa gezeceklerdi sonra yuvalarına gece kamerin iştirilmez hazin bir musikinin mezamirine benzeyen ziyaları altında derurî sevda nağmeleri dinleyerek avdet edeceklerdi. Küçük, zarîf yuvalarında, yeşillikler içinde boğulmuş yeşil bir kafese benzeyen o kutunun içinde sevişecekler, hep sevişeceklerdi” (s. 245-246)

Mai ve Siyah romanında Ahmet Cemil’in bütün hayallerinin sönmesiyle İstanbul’u terk edip uzak, önünde, ardında, sağında, solunda çöl olan, kuru, çıplak, uzun ve geniş bir Arabistan vilâyetine gitmesi pastoral bir yaklaşımdır. Yenilmiş, örselenmiş, hırpalanmış olan Ahmet Cemil, kentin sosyal, duygusal, ekonomik kötülük, kirlilik ve bunalımlarından kırsala kaçır. İstanbul gibi büyük bir kentte basın hayatını ve sosyal ilişkileri aşağılamalar, aldatmalarla kirlî; sanat ve edebiyat sahasını kıskançlıklar, hakaretlerle dolu gördü ve aşkları makama, mevkiye ve servete mahkûm buldu. Tüm yönleriyle kent hayatı onu bunaltır. “Ah! o sema, o beyaban, o güneş... İşte Ahmet Cemil’in bütün nasipsiz hayatına lâıyk iltica ve huzur köşesi... Daha sonra bu beyabanın vahşeti içinde kaybolmuş birer kafilî şeklinde öbek öbek hurma ağaçları, muz fidanları görülüyor; çıplak vücutlarıyla kumluğun ortasında bu tenha ve asude hayata tesliyet gönderen bir selâm ile yeşil başlarını kaldırırken uzaktan develer, o kum deryalarının evlâdı yorgun ve aksak yürüyüşleriyle süzülen bir bulut şeklinde ilerliyor, ötede kumların sinelerinden fıskırırermiş bir beyaz rüzgâr dalgası şeklinde bütün beyaz görünen atlarının üstünde beyaz harmanileri uçuşarak geçen bir süvari zümresi...” (s.276)

Kentten, kentin sosyal, ahlaki, ekonomik, siyasi pislik ve kötülüklerinden kırsalın saflığına, temizliğine, yalınlığına kaçma motifinin değişik bir türevini *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında görüyoruz. İdealist düşüncelerle İstanbul’a gelmiş olan Mansur, siyasi, sosyal ve kültürel amaçlarını kent merkezinde gerçekleştiremeyince, devletin köhnemiş hantal bürokratik yapısını değiştiremeyince bu defa ideallerini hayata geçirmek üzere Aydın vilâyeti Manisa sancağındaki Veliler çiftliğine çekilir. Orada modern usulde okullar açır, ekonomik ve ziraî alanlarda atılımlar gerçekleştirir. Kentte

bulamadığı huzuru kırsal alanda yakalar. İstanbul'da yani kentte tüm sosyal ve ahlaki değerleri çürümüş olarak görürken Anadolu'da yani kırsalda tam tersine sadakat, kanaat, metanet, tahammül, dindarca bir itaat ve bağlılık görür. Osmanlının millî faziletlerini dış etkilere uzak kalmış olan Anadolu içlerindeki yerli halkın ahlakında ve yaşantısında bulur.

Bu romandaki pastorallik yani kırsalın kente öncelenmesi, sosyal ve ahlaki değerler bağlamında tezahür etmektedir. Mansur'un bu tutumuyla Servet-i Fünuncuların yapmak istedikleri arasında benzerlikler vardır. Onlar da sanat, edebiyat, kültürel ve sosyal alanlarda ideallerini gerçekleştirmede, istedikleri yaşama biçime ulaşmada bunaldıklarında Manisa'nın Sarıçam köyüne çekilmeyi düşünmüşlerdi.

B. Şekil

Dönem romanlarına hâkim olan genel kurgusal yapı aşağı yukarı sırayla şöyle: 1. Önce iyi hâl (romanın ana kişilerinin çocukluk, zengin, mutlu, dengeli dönemleri, saf, iyi, bozulmamış hâlleri), 2. Devreye iyi hâli bozucu bir unsurun girmesi. Olumsuz etkenlerle düşüş, olumsuzluk ve kötülük süreci. İyi hâli bozan olumsuz etkenler hemen hemen tamamıyla âşık olunan kadın unsurudur. Kimi zaman Beyoğlu çevrelerinin gayrimüslim fahişe kadınları, kimi zaman mesire yerlerinde tanışılan hafifmeşrep kadınlar, kimi zaman kara sevdaya tutuldukları evli kadınlardır. Aynı şekilde evli kadınların iyi hâllerini bozan etken etraflarında, aile çevrelerinde dolaşan genç, bekâr erkeklerdir. 3. Romanların son ve üçüncü evresini acıklı son oluşturuyor. Bu, kimi zaman mirasyedilerin tüm mal varlıklarının tükenerek orta yerde kalamaları, rezil bir şekilde sürünmeleri, kimi zaman ahlaki, ailevî ya da sosyal olarak tam bir çöküntü yaşamaları, kimi zaman aşk çıkmazına girip intiharla hayatlarına son vermeleri, kimi zaman da kötülerin kötülüklerinin cezasını, iyilerin de iyiliklerinin karşılığını görmesi biçiminde tecelli etmektedir.

Bu dönem Türk romanında romantizm yavaş yavaş etkisini yitirip bunun yerine realizm ve natüralizm egemen olmuştur. Namık Kemal ve Ahmet Midhat gibi yazarlarda romantik anlayış görülürse de Hüseyin Rahmi natüralizmi, Halit Ziya da realizmi başarılı bir şekilde uygulayan metinler ortaya koymuşlardır. Ahmet Midhat, Émile Zola gibilerin natüralizmi anlamadıklarını ve gerçek anlamda temsil edemediklerini ileri sürerek natüralizmi ondan daha yetkin bir biçimde uygulamak iddiasıyla *Müşahedat* (1890)'ı yazdı. Aynı yıl Nabizade Nazım da realizme uygun olmak üzere *Karabibik*'i kaleme aldı. Hüseyin Rahmi'nin *Bir Muadele-i Sevda* adlı romanı da aşağı yukarı *Müşahedat*'a benzemektedir. Bu roman da yazarla roman kahramanı arasında ortaklaşa yazılmıştır. Hüseyin Rahmi, büyük oranda Ahmet Midhat'ın roman tekniğini

benimsemiştir. Ahmet Midhat ve Hüseyin Rahmi, cümleleri diline nasıl geliyorsa öyle yazıyorlar. Sanat yapma, düzgün, süslü cümle kurma kaygıları yok. Halkın konuşma dilini, meddah hikâyelerinin dilini kullanıyorlar. Halk için sade üslubu, sohbet üslubunu, yarenlik üslubunu tercih ediyorlar. Olay unsuruna ağırlık veriyorlar, ilgi çekici, sürükleyici, maceraya dayalı, entrik unsuru bol, sürpriz sonuçları olan olayları ön plana çıkarıyorlar. Kişilik ve ruh çözümlemelerini geri plana atıyorlar. Önce düğüm atıyorlar, okuyucuyu merakta bırakacak sorular ortaya atıyorlar, sonra kademe kademe bunları çözüyorlar. Her iki yazar da zaman zaman inandırıcı olmayan tesadüflere, masalsı unsurlara yer veriyorlar. Romancılar, genellikle olaylara dâhil olacak kişilerin önce ruhsal, bedensel, eğitimsel ve toplumsal kişilikleri hakkında tanıtıcı bilgiler vermeyi tercih ediyorlar. Her iki yazar da halkın rahat günlük konuşma dilini benimsemişlerdir. Romanları bir bakıma o dönemin sosyal yaşantılarına özellikle de halkın gelenek ve göreneklerine, mahallî törelere, âdetlere ilişkin bolca folklorik malzeme içermektedir. Üst toplum sınıfları yerine orta ve alt toplum katmanlarının hayatını yazıyorlar. Mizah unsuruna büyük ölçüde yer veriyorlar. Olayların daha çok güldürü boyutunu öne çıkarıyorlar. Kolay okunan, hafif, sürükleyici romanlar yazıyorlar. Halkın konuşma diline ve yanlış anlamadan kaynaklanan gülünç benzetme unsurlarına yer veriyorlar.

Romantizmden realizme geçiş sürecinde Sami Paşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* ve Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* önemli bir yere sahiptir.

Bu dönemde romancılar arasında "millî roman" anlayışı üzerine bazı tartışmalar olmuştur. Ahmet Midhat'a ve diğer bazı yazarlara göre millî roman, olayları Müslüman cemaatler arasında geçmekle beraber kahramanlarının ferdî hayatlarını veren romandır. Mehmet Murat'a göre, ele alınması caiz olmayan kaba sevişme tasvirleri "millî roman" değildir. Asıl millî roman, milletin değerlerini telkin eden romandır.

Bu dönem Türk romanında özellikle Servet-i Fünunculara ve onların etkisinde kalanlarda olay unsuru hemen hemen silinmiş, bunun yerine üslup ve yapı mükemmelliği, ruh ve kişilik tahlilleri, duygu çatışmaları ve bireysel ızdıraplar ön plana geçmiş, psikolojik roman anlayışı egemen olmuştur.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanında bir duygu merkeze alınmış, olaylar ve kişiler araç kılınmış. Bilgi ve düşünce unsuruna hemen hemen hiç yer vermeyip tümüyle duygu açılımına yer vermesi, psikolojik tahlillerin ağırlıkta olması gibi özellikleriyle eser, Türk edebiyatında ilk psikolojik romanlar arasında yer alıyor. Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü de önemli bir psikolojik roman örneğidir.

Bu dönem Türk romanının en önemli ismi kuşkusuz Halit Ziya'dır. Geleneksel Şark hikâyecilik anlayışından Batılı modern anlamda tam bir roman

anlayışına geçişi o sağlamıştır. Teknik anlamda gerçek Türk romanı onunla başlıyor. Ayrıca Halit Ziya'ya gelinceye kadar Türk romanı büyük ölçüde romantizmin etkisinde ve gölgesindeydi. Türk edebiyatında ilk gerçek realist romanı Halit Ziya *Sefile* (1886) ile verdi. Realizme bağlı en yetkin örnekleri de *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu* ile ortaya koydu. Halit Ziya romanda sanatkârane üslubu benimsemiş, estetik değere büyük önem vermiştir. Romanda olay unsuru çok geri planda kalıyor. Asıl üzerinde durulan, kişilerin ruh durumlarının çözümlenmesidir. Kişilerin hem kendi içlerinde kendi kendileriyle hem de birbirleriyle olan çatışmaları, mücadeleleri, duyguları ve davranışlarını yönlendiren sebepler ve sonuçlar ayrıntılı olarak sergileniyor.

Dilinde eski kelime ve tamlamalara, uzun ve karmaşık cümlelere bol miktarda yer veriyor. Varlıkların ve çevrenin ruhunu yakalamaya çalışan, eşyaya insanî nitelikler yükleyen hayal sanatlarını kullanıyor. Üslubunda zaman zaman Fransızca cümle kuruluşunun etkileri de görülmektedir. Şiirsel bir tasvir üslubu vardır. Romanda natüralizmin izlerini de görüyoruz. Yazar, Melih Bey ailesine mensup her kadının nesilden nesle irsiyet özelliklerini tevarüs ettiğini vurgular. Ayrıca Behlül, Bihter'in ilerde 50 yaşlarına gelince annesi Firdevs'e benzeyeceğini, Bihter'in de ihtiyarlığında genç ve güzel görünmek için acayip kılık ve tavırlara gireceğini, genç erkeklerle oynaşacağını tahayyül eder. Bu tavırlar, natüralist anlayışa uygundur. Buna göre Bihter'in kişiliğinin annesinden genetik olarak tevarüs edildiği vurgulanır.

Romancılık anlayışında romantizm yerine realizmi benimsemiş olan Halit Ziya, Balzac, Flaubert, Goncourt Kardeşler, Émile Zola, Alphonse Daudet gibi realist ve natüralistlerden etkilenmiş ve yararlanmıştır. *Mai ve Siyah* romanında bu anlayışını şöyle ortaya koyar: "insanlar muhitin tesirlerine ne kadar esirdirler" (s.189) *Aşk-ı Memnu* romanında realizm uygulamasını çok net bir biçimde görebiliyoruz. Olayları sebep-sonuç bağlamında düzenliyor. Ortaya çıkan sonuçların sebeplerini ayrıntılı olarak sergiliyor. Örneğin Bihter'in Behlül'le yaşadığı yasak aşk bir sonuç olarak verilmekle yetinilmiyor, bundan önce Bihter'i bu davranışa iten fizyolojik, psikolojik, sosyolojik sebepler kademe kademe ayrıntılı olarak çözümlenip açıklanıyor. Yazar bu sonucu yargılamıyor, değerlendirmeyi, yorumu okuyucuya bırakıyor. Gözlem unsuruna büyük önem veriyor. Kişiler ve olaylar hakkında romantiklerde olduğu gibi öznel bir tutum sergilemiyor, kişileri doğruları ve yanlışlarıyla dışarıdan olduğu gibi gözleyerek taraf tutmadan veriyor. Romanı okuyup bitirdikten sonra yazar şu kişinin tarafında şunun da aleyhinde gibi bir hüküm veremiyoruz. Kişileri kötülüğe iten sebepleri yargılamadan ortaya koyuyor. Gözlemlediklerini nesnel bir biçimde tasvir etmekle yetiniyor, kişi ve olayları yargılamayı okuyucuya bırakıyor. Kişilerin iç dünyasıyla sosyal

ve tabii çevre arasında birbirine bağımlı ve uyumlu bir münasebet kurmaya çalışıyor. Sosyal ve tabii çevreyi ferdin iç dünyasını daha iyi tebellür ettirebilmek için veriyor. Kişilikler ile mekân arasında sıkı bir irtibat kurulmuş. Örneğin Bihter'in kişiliğini biz daha çok bir şekilde ilişki içinde olduğu mekân tasvirleri ve özellikleri kanalıyla öğrenebiliyoruz. Adnan Bey yalısı tasvir edilirken aynı zamanda bu yalıya sahip olmak isteyen Bihter'in gösterişçi, zengin burjuva bir hayat yaşama tutkusu vurgulanmış oluyor. Ayrıca Bihter evlendikten sonra yalıyı kendi zevkine göre yeniden döşeyip düzenlemiştir yani mekâna kendi kişiliğini vurmuştur.

Maî ve Siyah romanında Beyoğlu sefahat âlemlerinde eğlence ve fuhuş alanlarında çalışmak zorunda kalan yabancı kadınları peşin peşin yargılamak yerine onları bu âleme iten ekonomik, sosyal vb. sebepleri açıklayarak onların durumunu anlamaya dayalı gerçekçi tasvirler yapıyor. Onları tamamen kötü kişiler olarak tek boyutlu bir biçimde yargılamıyor, barındırdıkları iyi huylarına, olumlu özelliklerine yer veriyor. Onun gözlemci kişiliği, realist romancı tutumu burada kendini gösteriyor. Hâlbuki Romantik yazarlar bu kişileri tamamen yerin dibine batırıyordu. Bunun yanında romantizme özgü unsurlara da yer vermiştir. Örneğin Ahmet Cemil'in Eyüp'te bulunan kardeşi İkbâl'in mezarını ziyaret edip onun hayaliyle konuşması, dertleşip ağlaması yani sevilen bir kişinin hayaliyle konuşma motifi romantik bir tavidir. Fatma Aliye'nin *Muhadarat* romanında da Sai Efendi çok sevdiği ölen karısı Fevziye'nin resmine bakıp bakıp ağlar ve onun resmi ile hayalen konuşur. Saffet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* romanında Necdet de Müzehher'in kabrini ziyaret ediyordu. Aynı tavrı Rezaizade Mahmut Ekrem "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi" şiirinde sergilemişti.

Romanların sonu genellikle trajik bir biçimde ölümle bitiyor. Mehmet Rauf'un *Eylül* ve Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şiirekâsı*, yangınla bitiyor. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter tabancayla intihar eder. Ahmet Midhat'ın *Dürdane Hanım* romanında Dürdane zehir içerek hayatına son verir. Saffet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* romanında bir çıkış yolu bulamayan Necdet, annesine ve İbrahim Şemsi'ye mektup yazarak intihar eder. Bazı romanların bitişinde geleneksel anlamdaki Şark halk hikâyelerinden etkilenmeler görülür. Namık Kemal'in *Cezmi* romanında birbirlerini delicesine seven Perihan ve Âdil Giray, bu dünyada değil, ölümden birleşirler. Saffet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* romanında Necdet, Müzehher ve Meliha öldükten sonra yan yana gömülürler. Böylece sağlıklarında birleşemeyen bu üç sevgili ölümden, mezarda birleşirler. Güzide Sabri'nin *Münevver* adlı romanında da hayatlarında birbirleriyle birleşemeyen Münevver'le Şefik'in mezarlarının üzerine hazan yaprakları dökülür.

C. Sonuç

Aşağı yukarı yüz civarında romanın yayımlandığı bu dönemde Türk romanı, hem muhteva hem de şekil açısından önemli atılımlar gerçekleştirdi. Her şeyden önce gerçek anlamda Batılı modern Türk romanı bu dönemde verilmeye başladı ve roman kuramı üzerinde önemli tartışmalar yapıldı.

Realizm ve natüralizm akımlarına uygun yetkin örnekler ortaya kondu ve bu akımların teorik temelleri irdelendi. Romantizm eleştirildi, realizmin önemi belirtildi, gerçek natüralizmin ve gerçek millî romanın ne olduğu hem teorik hem de uygulamalı olarak ortaya kondu. Romanda “olay”ın değil, “insanın iç dünyası”nın sergilenmesinin vazgeçilmezliği vurgulandı.

Tanzimat döneminde genellikle olay unsuru ön plana çıkarılıyor, ilgi çekici, sürükleyici, merak unsuru bol, olağanüstü maceraların geçtiği metinler kaleme alınmıştı. Bu dönemde ise bu tarz bir roman anlayışı devam etmekle birlikte genellikle olay unsuru geri plana itilmiş, ruh ve kişilik çözümlemeleri, duygu çatışmaları üzerinde yoğunlaşmış.

Bu dönem Türk romanında Tanzimat döneminde Ahmet Midhat’ın açtığı popüler roman çığırını yine Ahmet Midhat’ın yanında Hüseyin Rahmi, Saffet Nezih, Güzide Sabri, Mustafa Reşid, Mehmet Vecihî gibi yazarlar; Namık Kemal’in açtığı sanatkârane roman çığırını da Sami Paşazâde Sezayi, Nabizade Nazım, Recaizade Mahmut Ekrem, Halit Ziya, Mehmet Rauf gibi yazarlar sürdürmüştür.

Alafrangalık, Batılılaşma, esaret eleştirisi, evli kadınların yasak aşkları, kıskançlık, üvey anne zulmü, umutsuz aşklar, evlilik, mirasyedilik, eğitimsizlik, kız ve kadınların eğitim ve iş sorunları, sosyal hayattaki konumları, İslam birliği, pastoral duyarlılık gibi konuların işlendiği bu dönem Türk romanı, genellikle aile romanıdır. Türk romancıları kadınların daha çok aile içi sosyal ilişkilerinden kaynaklanan sorunları üzerinde yoğunlaşmışlar.

Romanlar, genellikle eleştirel niteliklidir. Hep eleştirilen tiplerin kötü ve olumsuz yönleri gülünç ya da acıklı boyutlarıyla sergilenmekte, buna karşın Türk okuyucusuna ideal anlamda örnek, olumlu ve güzel değerleri temsil eden özendirici tiplere daha az yer verilmiştir. Bunun örneği olarak *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanındaki Mansur Bey tipi bulunmaktadır. Romancılar hikâyelerini genellikle büyük facialarla, trajik sonuçlarla bitirmeyi tercih ediyorlar. Birbirini seven âşıklar istedikleri mutlu birlikteliğe dünyada değil ancak ölümden kavuşabiliyorlar. Bu motif eski geleneksel Doğu halk hikâyesinden gelmektedir.

Romanların önde gelen kişileri genellikle 20-30 arası gençlerden seçilir. Erkek kahramanlar genellikle zengin aile çocuğu ve mirasyedidirler. Bir kalemde memurdurlar ancak işlerine pek devamları yoktur. Bir kısmı Paris’te

okumuştur. Onları biz daha çok Beyoğlu âlemlerinde hovardalık yaparken, Kâğıthane, Göksu gibi mesirelerde kadınlara âşıklık ederken ya da köşk ve yalılarda asil, güzel kadınlarla sarsıcı aşklar yaşarken görürüz. İki tür kadınlık aşk münasebetine girerler.

Ya Beyoğlu çevrelerinde Batılı ülkelerden para kazanmak için gelmiş tiyatro oyuncularını ve çalgıcılarla ya da yerli gayrimüslimlerden fahişelik yaparak hayatını kazanan cazibeli ve cilveli kadınlarla ciddî anlamda evlilik amacından çok gönül eğlendirmek, hovardalık etmek amacıyla sefahat hayatı yaşarlar. Bu kadınlar, çok güzel, kurnaz, tamamıyla paradan, maddeden, tensel hazzardan başka amaçları olmayan kişilerdir. Metresi oldukları alafrangalık özentisindeki saf mirasyedi Türk gençlerine âşık olmazlar ve evlilik düşüncesinde değillerdir. Tek amaçları onların saf duygularını sonuna kadar sömürüp bütün paralarını soymaktır. Gençleri paraları bitince de kolayca bir kenara atıverirler. *Şık'ta* Madam Potiş, *Metres'te* Parnas, *Mai ve Siyah'ta* iri Alman karısı, *Zehra'da* Urani böyle bir tiptir. *Muhadarat'ta* Remzi, tertemiz, iffetli, bilgi, kültür ve görgüsü yerinde olan karısı Fazılâ'yı bırakır, Beyoğlu aşuiftelerine dadanır. Halit Ziya, *Mai ve Siyah'ta* bu kadınlar hakkında ayrıntılı bilgiler verir.

Erkeklerin derin bir aşkla bağlandıkları ya da evlendikleri kadınlar ise Batılı eğitim almış, Fransızca, piyano, dikiş nakış bilen kültürlü, aristokrat, aşka ve sosyal ilişkilere açık kız ya da kadınlardır.

Roman kişileri genellikle istediklerini elde edememiş, ideallerini gerçekleştirememiş, hayatta bir şekilde tutunamamış, yenilmiş, yıkılmış ve hayatlarını dramatik, trajik bir şekilde noktalamışlardır.

Batılılaşma eğilimindeki zengin aileler, çocukları için gayrimüslimlerden özellikle de Fransa'dan mürebbiyeler alıyorlardı. Bunlar çocuklara Fransızca, okuma yazma, piyano, Batılı usulde görgü gibi bilgiler öğretiyorlar, dolayısıyla Türk toplumunun kökten Batılılaştırılmasında önemli bir rol oynuyorlardı. Mürebbiyelerin kendileri için belirledikleri aslî işlev, tamamıyla Fransız kültür bilgi ve zihin donanımıyla yetişmiş, sömürge kafalı bir Türk nesli yetiştirmektir. Nitekim Tanzimat'tan 1950'lere kadar sosyal hayatımızda bunun izlerini görüyoruz.

Belirgin bir role sahip olan mürebbiye tipine Türk romanında değişik boyutlarda yer verilmiştir. *Sergüzeşt* romanında Asaf Paşa yalısındaki Fransız mürebbiye, aileye resimli Fransızca gazeteler okutur. Fransız dil, edebiyat ve kültürünün inançlı bir misyoneridir. Türkçeyi edebiyatı olan bir dil olarak kabul etmeyecek ve Türkçe öğrenme gereği duymayacak kadar küstah bir tiptir. Sürekli Fransızlığıyla övünür ve Fransız politikasıyla ilgilenir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında mürebbi tipi diyebileceğimiz Fransızca hocası da aşağı yukarı aynı işleve sahiptir. Bihruz,

Arapça Farsça derslerini bırakır, yalnızca 65 yaşlarındaki Fransızca hocası Mösyö Pierre'in konağa ders vermek üzere devamını sağlar. Siyasi gazetelere meraklı kurnaz bir ihtiyar olan bu adam, Bihruz'u soymaktan başka bir amaç taşımaz.

*Aşk-ı Memnu'*da tamamıyla olumlu özelliklere sahip, iyi kalpli, anne şefkatine sahip bir mürebbiye tipine yer verilir. Bu olumlu anlamda uyarıcı bir işleve sahip Fransız mürebbiye, bir anne şefkatiyle hep koruduğu Nihal'i Paris'e gitmeden önce zararlı ve tehlikeli bir kişi olan Behlül'den uzak durması konusunda uyarır. Dedikleri doğru çıkar. Dolayısıyla bu mürebbiye bu romanda bilge kişiliğiyle, şefkatli, iyiliksever bir tip olarak sunulur.

*Muhadarat'*ta olumsuz bir mürebbiye tipi görülmektedir. Mürebbiye yetim Fazıla ve Şefik'i dövmek ister, ancak çocuklar onun dövmesine izin vermezler ve diklenirler: "Senin vazifen bize dayak atmak değil, terbiyemize bakmak ve ders vermektir" (s. 62)

Romanlarda açık mekân olarak Beyoğlu çevresi önemli bir yer tutar. Hemen her romanda Beyoğlu'nun sefih eğlence âlemleri öne çıkar. Bu mekânlar, genellikle olumsuz boyutlarıyla ele alınır. Mirasyedi gençlerin paralarını ve gençliklerini tükettikleri, sevgilisiyle sorunu olanların bir süre için teselli aradıkları batakhaneler olarak sunulur. Ahmet Cemil'in Raci'den ayrılan en önemli yönlerinden birisi eğlence anlayışında görülür. Raci Beyoğlu'nun pis, sefih, kalitesiz, aileleri mahveden Beyoğlu sefahat âlemlerinde sürünürken Ahmet Cemil daha asil, temiz ve derinlikli eğlenceye eğilimlidir. Beyoğlu sefahat âlemlerinden tiksindir:

Bir diğer önemli açık mekân ise Boğaziçi'dir. Beyoğlu nasıl olumsuz boyutuyla bayağı, sefih bir eğlence mekânı olarak alınırsa Boğaziçi de onun karşısına asil, aristokrat ve daha seviyeli bir yalı yaşantısının sembolü olarak alınır. Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında Suphi Boğaziçi'nde bir yalıda oturur ve bu çevre şiirlerin de yardımıyla uzun uzun tasvir edilir. Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında Adnan Bey yalısı da Boğaziçi'ndedir. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında Süreyya ve Suat Boğaziçi'nde bir yalıya taşınırlar ve romanda Boğaziçi, hem tabii güzelliğiyle hem eğlenceleriyle hem bir yaşama biçimi olarak önemli bir yer tutar. Ayrıca burada Boğaziçi, Beyoğlu çevresine karşı pastoral anlamda rakip olarak çıkarılmıştır. Dolayısıyla Boğaziçi bu romanda daha işlevseldir. Sami Paşazade Sezayi'nin *Sergüzeşt* romanında Asaf Paşa yalısı da Boğaziçi'ndedir. Celâl Bey Boğaziçi resimleri yapar.

Tanzimat'tan sonra her alanda görülen Batılılaşmanın yansımalarından biri de konak, köşk ve yalılarda Avrupaî bir tefrişat, yaşama biçimi ve sosyal, kültürel ve eğitimsel görünümlerdir. Türk romancısı burjuva ev ve aile yaşantısını geniş şekilde tasvir etmiş, kimi zaman da eleştirel olarak ele almıştır.

Burjuva evleri genellikle yalı ve konaklardır ve Avrupa mobilya ve eşyasıyla döşenmiştir. Geleneksel anlamda Doğu anlayışına bağlı cariyeler ve hizmetçilerin yanında özellikle Fransız mürebbiyeler de bulunur. Oğullar eğitimlerini genellikle Fransa'da tamamlarlar. *Sergüzeşt*'te Celâl, *Metres*'te Hami, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*'da Mansur Bey, *Nemide*'de Nail buna örnek olarak verilebilir. Fransızca gazete ve romanlar okunur. Özellikle hemen hemen bütün genç kız ve kadınlar piyanolarda klasik Batı musikisi eserlerini çalarlar. Klasik Türk ve Doğu eserleri, divanlar, dinî kitaplar hemen hemen hiç yok gibidir. İslami ve geleneksel yaşama biçimi de ya hiç yoktur ya da çok belirsizdir.

Sami Paşazâde Sezayi, *Sergüzeşt* romanında Osmanlının Batılılaşmış burjuva sınıfının eleştirisi, esaret kurumuna bakış açısı ve yaşlı kuşakla genç kuşağın çatışması bağlamında verilir. Asaf Paşa ve karısı sosyal münasebetlerde ve evlilikte asalet, ikbal ve zenginliği öne çıkarırlar. Oğulları Celâl ise bunların önemli olmadığını, asıl olanın güzellik ve namus olduğunu belirtir. Asaf'ın karısına göre herkes içinde ismi söylenecek bir kudreti, hüneri, zenginliği ve asaleti olmayan bir adamı yakışıklıdır diye almak pek adildir. Birisi cemiyetin en yüksek tabakasında, diğeri en aşağı tarafında terbiye görmüş iki kişi geçinemez. Burjuva değerlerinin sıkı bir temsilcisi olan Zehra, asilzadelerin ressam ve şair olmalarını istemez. Çünkü halk içinde yüksek olan mevkilerini, haysiyetlerini alçaltacak birtakım esassız fikirler ediniyorlar.

Asaf Paşa da Celâl'in Dilber gibi bir halayığa âşık oluşunu kabullenemez. Genç kuşağın temsilcisi olan Celâl'e göre ise gençlerin en önemli hakkı istedikleriyle evlenmeleridir. Gözlerin seçme hakkına, zevkin beğenisine, ruhun tabii anlaşmasına karışmamalıdır. Burjuva yaşama biçimini *Aşk-ı Memnu*, *Eylül* gibi diğer romanlarda da ayrıntılı olarak görmek mümkündür.

Âlim Kahraman

İKİNCİ MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E (1908-1922) TÜRK ROMANI

I

Tarihî süreci bölümleme ve adlandırmada kullanılan temel olgular, edebî süreç için de belirleyici veriler olarak kabul edilebilir mi? Böyle bir tartışmanın yeri bu yazı değil. Ancak, edebî oluşumlar açısından, buradaki tarihlerin (1908-1922), kesin bir başlangıç ve bitişi ifade etmeseler bile, tamamen karşılıksız da sayılamayacağını, en azından pratikte bir değerlendirme kolaylığı sağladığını söyleyelim.

II

"Meşrutiyet romanı" üzerine yapılan bir çalışmada, 1908 ile 1918 yılları arasında -"küçük roman/büyük hikâye" kabul edilebilecek, 111 eser dışında 85 romanın yayımlandığı ortaya konulmuştur.¹ Bunların sayıca önemli bir miktarı, edebî değer taşımayan, "piyasa romanı" cinsinden eserlerdir. Millî Mücadele döneminde de bunun yarısına yakın sayıda romanın yayımlandığını söylemek yanlış olmaz. Bu toplam içinde, Ahmet Midhat, Ebubekir Hazım [Tepeyran], Halide Edip [Adıvar], Cemil Süleyman [Alyanakoğlu], Hüseyin Rahmi [Gürpınar], Selahattin Enis [Atabeyoğlu], Ali Kemal, Mehmet Rauf, Tahirü'l-Mevlevî [Olgun], İzzet Melih [Devrim], Celal Nuri [İleri], Müfide Ferit [Tek], Ömer Seyfettin, Refik Halit [Karay], Suat Derviş [Baraner], Güzide Sabri [Aygün], Ercüment Ekrem [Talü], Halide Nusret [Zorlutuna], Ahmet Rasim, Reşat Nuri [Güntekin], Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], Peyami Safa gibi edebiyatta isim sahibi olmuş yazarların, 1908-1922 arasında yayımlanmış 50 romanı bulunmaktadır.

İsimler listesi incelendiğinde -edebiyat dünyasındaki şöhretlerini romanlarına borçlu olmayan Ali Kemal, Tahirü'l-Mevlevî, Celal Nuri gibi imzalar bir tarafa ayrılırsa- 1908-1922 havuzunda, Türk romanının gelişimi bakımından üç ayrı kuşağın bir araya toplandığı görülmektedir: Eski kuşak (1880 öncesi doğumlular), "Meşrutiyet" kuşağı (1880-1890 doğumlular), yeni kuşak (1900 doğumlular).

Eski kuşak içinde yer alan Ahmet Midhat (d. 1844), Hüseyin Rahmi (1864), Ahmet Rasim (1864), Ebubekir Hazım (1864), Mehmet Rauf (1875) da,

asında Türk romanının farklı anlayış ve zevk dönemlerini temsil eden isimlerindendir. Eserleriyle daha önceki dönemlerde işlevlerini yerine getirmiş olan bu romancılar, ele aldığımız dönemin ana karakterini belirlemede ikincil bir konuma sahiptirler.

Eski kuşak yazarlar, bu yıllarda yazdıkları eserlerinde, dönem içinde ortaya çıkan veya aktüellik kazanan yeni bazı fikir ve temalara yer vererek kendilerini canlı tutmaya çalışsalar bile, temelde roman anlayışlarına bağlı kalmışlardır. Özellikle Hüseyin Rahmi, kendi yolunda ilerlemeye devam etmiş, ardı ardına yayımladığı romanlarında halkın geleneksel dünya tasavvuru ile çağın pozitivist söylemini, mizahî bir bağlamda, karşı karşıya getirmiş; yeni dünya algısı karşısında eski hayat anlayışının tuzla buz olmasını muzip bir tavırla sergilemiştir.

Mehmet Rauf romancılığı, *Genç Kız Kalbi* gibi orta düzeydeki bir iki eser dışında, bu yıllarda dejenerasyona uğramış; yazar, aşkı cinsellik ve ten zevki bağlamında ele alan kitaplar ortaya koymuştur.

Ebubekir Hazım'ın bu dönemde yayımladığı *Küçük Paşa* (1910) romanı, yıllar sonra, köy romancılığının moda olmasıyla gelişen bir dikkatin yeniden keşfettiği eser olmuştur.

Yeni kuşak içinde anabileceğimiz Peyami Safa (1899), Halide Nusret (1901) ve Suat Derviş gibi isimlerden özellikle Peyami Safa adının, Türk romanı açısından "gelecek"i temsil ettiği daha sonra ortaya çıkmıştır.

1880-1890 kuşağı içinde yer alan Halide Edip (d. 1884), Ömer Seyfettin (1884), Cemil Süleyman (1886), Ercüment Ekrem (1886), Refik Halit (1888), Yakup Kadri (1889), Reşat Nuri (1889), Müfide Ferit (1892), Selahattin Enis (1892) 1908-1922 dönemi Türk romanını temsil eden ana grubu oluşturmaktadır.

III

İkinci Meşrutiyet ve Millî Mücadele dönemini kapsayan 15 yıl içinde, roman adına atılım yapan kuşak; doğum yıllarına bakarak 1880'liler olarak adlandırabileceğimiz kuşaktır. Ancak 1884-1892 arasındaki sekiz yıl içinde dünyaya gelen bu isimlerden Cemil Süleyman, döneme gölgesi düşen Edebiyat-ı Cedîde romancılığının, Ercüment Ekrem ise Hüseyin Rahmi-Ahmet Rasim yolunun etkilerinden kendilerini sıyıramamışlardır. Bu dönemde, asıl rolünü hikâyecilikte oynayan Refik Halit ise roman alanında fazla işlevsel olmayan Çete dışında ürün ortaya koymamıştır. Yine Selahattin Enis, kendisinin de "bir kalem denemesi" olarak söz ettiği Neriman dışında bu dönemde roman yayımlamamış, daha çok hikâyeleriyle görünmüştür. O, İstanbul'un yozlaşmış yüksek tabakalarını, natüralist bir anlayışla eleştirdiği romanlarını ise 1923 sonrasında yayımlamıştır.

Ömer Seyfettin, döneme damgasını vuracak olan Millî Edebiyat akımının öncülerindendir. Edebiyat dilinde devrim niteliği taşıyan bir sadeleşme hareketinin, hikâyede, yeni dille neredeyse sıfırdan bir üslup inşasının öncülüğünü yaparak önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Ancak sonuç olarak o bir hikâyecidir. Roman olarak ele alınan iki eserinin; *Efruz Bey* ve *Yalnız Efe*'nin de ne kadar roman sayılabileceği tartışılabilir. Buna rağmen gerek *Efruz Bey*, gerekse tefrikası yarım kalmış *Yalnız Efe* çalışmaları, ait oldukları bağlam içinde fonksiyonel eserlerdir. Pertev Naili Boratav tarafından "Ömer Seyfettin'in Don Kişot'u" olarak nitelenen *Efruz Bey*'de yazar, dönemin bazı tiplerini, fikir ve eğilimlerini "sanatkarâne bir mübalağa ile" karikatürize etmiştir.

Destansı bir karakter taşıyan *Yalnız Efe* ise, -Cevdet Kudret'in de dikkat çektiği gibi-² o yıllarda devam eden, yeni zamanlarda destan yazılıp yazılmayacağı konusu etrafındaki tartışmalarla beraber ele alındığında farklı bir anlam kazanmaktadır. Eserin "Dibace"sindeki "... gençliğimde yazdığım bir destanı şimdi bir roman gibi tekrarlayamaz mıyım? İşte bunu tecrübe ediyorum." sözleri, yazarın sözü geçen konuya gösterdiği duyarlılığa işaret etmesi bakımından anlamlıdır.

Müfide Ferit'in dönem içinde yayımladığı tek romanı olan *Aydemir* (1918), esaret altındaki dış Türkler konusunu işleyen Türkçü bir romandır. Romancı, roman kahramanı Demir Bey'i, kız kardeşinin kocası Yusuf Akçura'dan esinlenerek ortaya koymuştur.³

Başlangıçta tiyatro ile de yakından ilgilenen, küçük hacimli bazı hikâye kitapları yayımlayan Reşat Nuri'nin, 1919 yılında "*Gangue* adlı bir Fransız romanının tesirinde yazılmış"⁴ *Harabelerin Çiçeği* adlı romanı tefrika edilir. Ancak bu dönemde kitap olarak yayımlanan tek romanı, ona büyük bir ün de sağlayacak olan *Çalikuşu*'dur (1922). *Çalikuşu*, sade dili, duygusal anlatımıyla geniş bir okuyucu kesiminin ilgisini ve sevgisini kazanmıştır. O, Türk romanının, ilk defa en geniş şekliyle Anadolu'ya açılması anlamını da içermektedir. Anadolu'ya açılarak ülkenin ve eğitim hayatının içinde bulunduğu zor şartlarla baş etmeye çalışan Feride öğretmen, gencecik bir İstanbul kızıdır. Feride tipi, Anadolu'yu kalkındırmak isteyen idealist bir kuşağın yetişmesine kılavuzluk da etmiştir.⁵ Buna rağmen, daha yayımlandığı dönemden itibaren *Çalikuşu* bazı eleştirilere de uğramıştır. Fevzi Lütfi [Karaosmanoğlu], romanın yayımlanmasının hemen arkasından yazdığı bir yazıda, *Çalikuşu* ile Fransız romancılar Alexandre Dumas Fils ve Alphonse Karr'ın *Kamelyalı Kadın* ve *Ihlamurlar Altında* romanlarını karşılaştırmakta; *Çalikuşu*'nu, bu romanlarla sembolize edilebilecek Batı'daki duygusal serüven romanlarının Türk edebiyatındaki başarılı bir örneği kabul etmektedir. Fevzi Lütfi'ye göre, Fransız eleştirmenler, romancılıkta 'romanesk' tavrı ve duyguları yapay ve düşük

seviyeli buldukları için, bu tarz romanları edebiyatın sınırları dışında bırakmaya kadar varmışlardır.⁶

Reşat Nuri de, ele aldığımız dönem içinde kendisine büyük bir ün kazandıran ilk romanlarından birini yayımlamış olmasına rağmen, bu roman onun romancılığının başlangıcında durmaktadır. Yazar, birçok eserini daha sonra ortaya koyacaktır.

1908-1918 döneminde eser veren romancılara biraz yakın plandan bakınca görüyoruz ki, onlar eserleriyle çeşni katsalar bile, aslında bu yıllar içinde, dönemin ruhunu temsil edecek güçlü romancı kimliğini hak edecek bir birikimle, edebiyat ortamına ağırlıklarını koymaktan uzaktırlar. Türk romanının gelişim çizgisi içinde önemli roller oynamış Halide Edip ve Yakup Kadri'nin dönem içindeki durumlarını da kısaca ele alalım.

Yazar hakkında en geniş araştırmaları gerçekleştirmiş olan İnci Enginün, Halide Edip'in romanlarını içerik bakımından üçe ayırır. Aynı zamanda Halide Edip romancılığının üç aşamasını yansıtan bu ayrımın ilk dönemini içine almaktadır 1908-1922 yılları. Bu dönemde yayımladığı romanlarında yazar, toplam yirmi bir romanından "daha çok kadın meselelerini ele alan ve eğitilmiş kadının cemiyetteki yerini arayan"⁷ yedi tanesini yayımlamıştır. Halide Edip'in bu ilk dönem romanları birçok bakımdan eleştiriye uğramış; tipleri yapay, üslubu acemice bulunmuş; erkek tiplerin, daha canlı olan kadın kahramanlar yanında silik kaldığı belirtilmiş; dilindeki pürüzler sürekli başına dert olmuştur. Bütün bunlara rağmen, bu dönemde, Türk romanı için bir atılım potansiyeli taşıyan ismin -Yakup Kadri adı da unutulmamak şartıyla- Halide Edip olduğunu söylemek bir hakkı teslim etmek olacaktır.

Henüz bir dengeyi, kıvamı yansıtacağı zamandan uzakta olan romancıyı farklı kılan özellik nedir acaba? Her şeyden önce insanı yansıtırken durduğu, konuştuğu yer bakımından diğer Türk romancılarından ayrı bir konuma sahiptir o. İnsan psikolojisini -daha çok kadın psikolojisini- yansıtırken önceki romancılarda olmadığı kadar içeride, kişilerinin iç dünyalarına yakın bir noktada bulunmaktadır. Bu dönem romanlarını temsil etmeyi en fazla hak eden *Handan* romanı, bu bakımdan ilgi çekici bir örnektir.

Dünya romanı, tam da bu yazıda söz konusu ettiğimiz dönemde, anlatım teknikleri bakımından devrim niteliğinde bir atılımı gerçekleştirmektedir. V. Woolf'e göre 1910'lara doğru insan tabiatı bir değişikliğe uğramıştır ve tabiatı değişmiş bu insanı geleneksel anlatım yöntemleriyle ifade etmek mümkün değildir. Dünya romanın bu yıllarda keşfettiği yeni anlatım tekniği, bilinç akışıdır. Halide Edip'in anlatımında imkânlarına işaret ettiğimiz teknik elbette bilinç akışı değildir. Ancak, anlam bakımından benzerlikleri bulunan bir yeniliktir. Türk romanında, dünyadaki bu gelişmelere paralel bazı adımlar

ları, Halide Edip'ten bir sonraki nesle dâhil kabul edebileceğimiz Peyami Safa atacaktır. Bilinç akışı tekniğinin bire bir uygulandığı ilk örneklerle ulaşmak için ise 1950'li yılları beklememiz gerekecektir.

Yeni Turan romanında yazar, Türkçülük ideolojisini işleminin yanında, bir başka yeniliği; ileriye yönelik kurgulama yöntemini denemektedir. Bu romandaki olaylar, yazılışından yirmi yıl sonrasını tasarlayan bir kurguya sahiptir.

Yakup Kadri, başlangıçta, Türk edebiyatının henüz Edebiyat-ı Cedîde atmosferinden tamamen uzaklaşmadığının bir göstergesi sayılması gereken *Fecr-i Âtî* topluluğu içindedir; hem dil, hem sanat anlayışı bakımından asıl kişiliğini bulmuş değildir. Buna rağmen, daha çok hikâyeler yazdığı bu dönemde, taklitçi olmayan, içinde kendi kişiliğinin belirtilerini taşıyan bir anlatımın sahibidir. Bu dönemde bir ara, Yahya Kemal'e beraber Nev-Yunanîlik hayallerine de kapıldığını gördüğümüz yazar, ancak dönemin sonuna doğru romana yönelmiş, *Kıralık Konak* ve *Nur Baba'yı* Millî Mücadele yılları içinde yayımlamıştır. *Kıralık Konak*, bir çözülüş ve çöküş dönemi romanıdır. Yazar, çözülüş ve çöküş içinde yozlaşan, kendi kimliğine yabancılaşan tipler ortaya koyarken aslında Ahmet Midhat, Recaizade Ekrem gibi yazarlarla birleşmektedir. Alafrangalaşmayı ahlaki bir çöküşü olarak da görerek, kendisinden önceki dönemden Ahmet Midhat, kendisinden sonraki dönemden Peyami Safa gibi romancılarla paralellik göstermektedir.⁸

Bu iki eser, üslup ve anlatım bakımından Türk romanı içinde bir değer ifade etmesine rağmen, Yakup Kadri romancılığının ana karakterini veren eserlere göre, daha çok odağın etrafındaki çeşitlenmeye örnek olabilecek türden kitaplardır.

IV

Buraya kadar yaptığımız değerlendirmelerden bazı sonuçlar çıkarmamız gerekirse, İkinci Meşrutiyet ve Millî Mücadele yıllarında Türk romanı açısından, asıl meyveleri Cumhuriyet dönemi içinde ortaya çıkacak, bir geçiş sürecinin yaşandığı söylenebilir. Bu dönemde, Edebiyat-ı Cedîde romancılarından Halit Ziya'nın neredeyse hiç sesi çıkmamış (sadece *Nesl-i Ahir* romanını tefrikaya başlamış fakat sonuçlandıramamıştır), Mehmet Rauf tam bir çözülüş ve düşüş sergilemiştir. Buna rağmen, ortaya koydukları roman dili ve zevki, bir yansıma hâlinde dönem içinde varlığını hissettirmiş, yeni gelişmeler karşısında bu varlığı sürdürmek için umutsuzca direnmiştir. Hüseyin Rahmi, kendi yolunu, yer yer içerik yenilenmelerine de giderek, kesintiye uğratmadan devam ettirmiştir. Bu dönemde natüralist anlayışın Edebiyat-ı Cedîde üslubundan beslenen bir anlatımla birleşerek farklı bir çıkış denedi-

ğini de görülmüştür (Selahattin Enis). Buna rağmen, asıl değişim Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının edebiyat dili üzerinde gerçekleştirdikleri yenileşme ameliyesi olmuş; Türk romanında yeni bir dönemi başlatan Halide Edip, Yakup Kadri gibi isimler, Edebiyât-ı Cedîde'nin bıraktığı dil mirası içinden yola çıkmalarına rağmen zamanla dildeki yeni anlayışı bir imkân gibi kullanarak kendilerine özgü bir geçişi gerçekleştirmişlerdir.

Halide Edip ve Yakup Kadri, Türk romanının yeni bir aşamasını haber vermelerine rağmen, olgunluk eserlerini daha sonra, Cumhuriyet döneminde ortaya koymuşlardır. Türk romanının onlardan sonraki aşaması sayılabilecek Peyami Safa romancılığının ucu da dönemin sonunda (1922) yayımlanan *Gençliğimiz* adlı uzun hikâyesiyle kendini göstermiştir.

¹ Dr. Osman Gündüz, *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*, C. I, İstanbul 1997, s. 15.

² Cevdet Kudret, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman*, C. II, İstanbul 1978 (3. b.), s. 56.

³ Gündüz, *a.g.e.*, s. 46-47.

⁴ *a.g.e.*, s. 47.

⁵ Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 301

⁶ Bu yazı ve değerlendirmesi için bk.: Âlim Kahraman, "*Mütareke ve Milli Mücadele Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiri*", İstanbul 2000, s. 330-336 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

⁷ İnci Enginün, "Adıvar, Halide Edip", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.I, s. 376-377.

⁸ N. Ziya Bakırcıoğlu, *Türk Romanı*, İstanbul 1998 (5. b.), s. 110.

İbrahim Demirci

ROMANIMIZIN 27 YILINA BAKIŞ (1923-1950)

Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nü taradığımızda 1923'ten 1950 yılına kadar geçen 27 yıllık sürede roman türünde eser vermiş 70 yazarla karşılaşırız. Bu azımsanmayacak bir sayıdır ve içlerinde Halit Ziya Uşaklıgil gibi bir "Edebiyat-ı Cedîde" yazarı da vardır. 1924 yılında kitaplaşan *Kırık Hayatlar*'ın 1901'de *Servet-i Fünun*'da tefrika edilmeye başlamışken derginin kapanması üzerine yarım kaldığını biliyoruz. Roman türünün edebiyatımızda teknik açıdan ilk başarılı örneklerini önce *Mai ve Siyah*, sonra *Aşk-ı Memnu* romanlarıyla verdiği kabul edilen Halit Ziya, kendisinde "Aşk-ı Memnu'yu yazdıktan sonra" "bir değişiklik fikri"nin "uyanmış" olduğunu ve *Kırık Hayatlar*'ı "lüzumundan fazla süse, tasvir düşkünlüğüne, kelimedede fikirde yapmacılığa kapıldığına, bu aşırıhklardan geri dönmek lâzım geldiğine hüküm veren bir kanaat"ın "sürüklemesiyle" yazmaya başladığını söyler.¹

Romancımız, ömrünün son 22 yılını geçirdiği Cumhuriyet devrinde artık romana dönmeyecek; hikâye, anı, deneme türünde eserler verecektir. Bir de, mesela *Mai ve Siyah*'ı sadeleştirecektir. Buna "şiddetle lüzum var"dır; eser "mademki yeni nesle mahsus olacaktır, lisanını onun kabul edebileceği bir şekle sokmak teşebbüsün tabî'i bir icabı demektir." Fakat yazar bu sadeleştirmeyi yaparken "bârân-ı elmas", "bârân-ı dürr-i siyah" gibi terkipleri aynen bıraktığını söyler. Çünkü "Bunlara dokunmak mümkün değildi. Kitabda kalan lügatleri yeni nesilden me'nus bulmıyanlar olabilir, fakat i'tikadımca yenilik, lisanını, yenisi kadar eskisini de, bilmemek değildir. Hiçbir milletde hiçbir münevver genç yoktur ki kendi lisanının geçmişine vakıf olmasın." Yazar, "kendimce muvafık bulduğum" dediği ve yürürlükteki "imlâ" kurallarının az çok dışında kalan bir "yazım" anlayışını da 1942 yılında yapılan bu "yeni tabı"da uygular. Demek ki, 1923 ile başlayan dönem, özellikle dil ve anlatım bakımından, eski dönemden büsbütün ayrı bir çerçevede olacaktır.

1923'e ve sonrasına bakmak için 1922 yılında yayımlanmış romanlara -Necatigil'in verdiği bilgileri kullanarak- bir göz atalım:

1. Halide Edip (Adıvar): *Ateşten Gömlek*
2. Reşat Nuri (Güntekin): *Gizli El, Çalkuşu*
3. Peyami Safa: *Gençliğimiz*

4. Selâmi İzzet (Sedes): *Geceye Âşık*

5. Ercüment Ekrem Talu: *Asrîler, Gün Batarken, Kopuk, Sabir Efendi'nin Gelini.*

Bu beş yazarda ve eserlerinde romanımızın sonraki yıllarda izleyeceği istikametleri nüve hâlinde bulabiliriz.

Kadın merkezli bireysel aşk maceralarını anlatarak romana başlayan Halide Edip, *Yeni Turan* (1912)'da gözlemlediğimiz siyasal-ülküsül temaları *Ateşten Gömlek*'te de, 1923'te kaleme aldığı *Vurun Kahpeye* romanında da sürdürür. Bu romanda çizilen "İmam Hacı Fettah Efendi" tipi, bir yandan Millî Mücadele gerçeğini karartır ve saptırırken, öte yandan devrimler sürecinde izlenen din karşıtı uygulamalara psikolojik destek sağlamış olur. 1924'te yayımlanan *Kalp Ağrısı* ile 1926'da çıkan *Zeyno'nun Oğlu*, yazarın eski roman anlayışına dönüşünü göstermekle birlikte, bu ikincisinde Doğu Anadolu'nun yer alması, Tanpınar'a göre bir "keşif"tir.² *Yolpalas Cinayeti* (1937) hak, adalet, çocuk ve hayvan sevgisi gibi temaları öne çıkarırken, yeni neslin ahlaki zaaflarını eleştirir. Halide Edip'in üzerinde en çok durulan romanı, önce İngiltere'de *The Clown and His Daughter* (*Soytari ve Kızı*) adıyla yayımlanmış (1935)*, aynı yıl Türkiye'de *Haber* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1936'da kitaplaşmış olan *Sinekli Bakkal*'dır. Olayları Sultan Abdülhamit devrinde geçen romanda bir mahallenin toplumsal-kültürel zenginliği, çeşitli yönleriyle sergilenir. İtalyan müzisyen Peregrini Müslümanlığı benimseyerek hafız mevlidhan Rabia ile evlenir; ona Rabia'nın verdiği yeni ad Osman'dır. Berna Moran, bu dönüşümü eğreti ve yadırgatıcı bulur ve roman hakkındaki incelemesini şu yargıyla bitirir: "*Sinekli Bakkal iyi başlayan ama bir şeyler kanıtlamak kaygısının romancılık kaygısına üstün geldiği yerde başarısını yitiren romanlarımızdandır.*"³ Halide Edip, Peregrini (Osman) ile Rabia'nın oğulları Recep'i 1939'da yayımlanan *Tatarcık* romanında da yaşatır ve ideal bir tip olarak işler. *Tatarcık* her biri değişik görüş ve anlayışları temsil eden üniversiteli yedi genç çevresinde örülmüş bir romandır. 1946 yılında yayımlanan *Sonsuz Panayır* ise, önceki romanlarda görülen kimi tiplerin de yer aldığı, kalabalık kadrolu ve yer yer makale havasına bürünen bir eserdir. Halide Edip'in daha sonraki romanlarında bir nitelik düşüşü görülür.

Cumhuriyet yılları boyunca romanları en çok okunan yazar Reşat Nuri Güntekin olmuştur, diyebiliriz. *Çalıkuşu* başta olmak üzere birçok romanı sinemaya ve televizyona da uyarlanan Reşat Nuri, romanımızda iyiliğin ve içtenliğin temsilcisi sayılabilir. Bireysel ile toplumsalın dengelendiği romanlarında abartıdan ve yapmacıktan uzak, temiz bir dil vardır. *Dudaktan Kalbe* (1925), *Akşam Güneşi* (1926), *Bir Kadın Düşmanı* (1927), *Yeşil Gece* (1928), *Acı-mak* (1928), *Yaprak Dökümü* (1930), *Kızılıcak Dalları* (1932), *Gökyüzü* (1935), *Eski Hastalık* (1938), *Ateş Gecesi* (1942), *Değirmen* (1944), *Miskinler Tekkesi* (1946). Yazar sonraki yıllarda da romancılığını aynı çizgide sürdürecektir.

Fakat gerek Reşat Nuri için, gerek dönemin öteki yazarları için Cumhuriyet döneminin genel siyasal havasından yansıyan önemli bir sınırlamayı belirtmemiz gerekir. O da yeni rejimin, bir önceki döneme ve o dönemin belirleyici toplumsal kurumlarının başında gelen İslam dinine bakışındaki, neredeyse “düşmanca” denebilecek tutumdur. Yeni ve “çağdaş” bir “ulus” oluşturmada “ümme” geleneğini engel gören yeni yönetimin bu uğurda bir dizi devrim yaptığını; kılık-kıyafetten ölçülere, takvimden yazıya, hukuktan görgü kurallarına hemen her alanda Avrupa’yı örnek almaya çalıştığını biliyoruz. Böyle bir ortamda edebiyat da “güdümlü” kılınmak istenir. N. Ahmet Özalp’ın “*Edebiyatta Dirijizm: Çalıküşu Operasyonu*” başlıklı değerli çalışmasından izleyelim:⁴ “... Reşat Nuri çağrılarak kendisinden “yobazlığı eleştiren bir roman yazması” istenir. Reşat Nuri, oturur, verilen emri yerine getirir. Yeşil Gece, reddedilemeyen bu görevlendirmenin ürünüdür. (Prof. Dr. Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1984, c. I, s. 313)

N. Ahmet Özalp, *Çalıküşu*’nun başına gelenlerin “ideolojik bir yeniden yapılandırma” olduğunu belirttiikten sonra şöyle der: “Saptamalarımıza göre, asıl amaca ulaşmayı sağlayacak değişiklikler, üç alanda yoğunluk kazanıyor:

1. Romanın yazıldığı dönemin, yani Osmanlı döneminin tarihsel ve sosyal koşullarını yansıtan öğelerin ayıklanması.
2. Romanın yazıldığı döneme ilişkin olumlu bir izlenim edindirecek tüm olgular ile bunlara ilişkin göstergelerin ayıklanması ya da tersine çevrilmesi.
3. Dinsel bir anlamı olan ya da böyle bir anlamı çağrıştıracak öğelerin ayıklanması.”

Araştırmacı, *Çalıküşu*’nun değişikliklerden önceki, 1928 tarihli dördüncü baskısı ile, değişiklik sonrası baskısını bütünüyle karşılaştırıp değiştirmeleri tek tek göstermenin çok hacimli olacağını belirterek yalnızca çarpıcı örnekler vermekle yetinmiş. Matmazel Orani’nin “çarşaf”ı öven cümlesi, “Kürdistan” kelimesi, olağan “dua” cümleleri yeni metinden çıkarılmıştır. Kimi ifadeler de değiştirilmiş, örneğin, “şehit olanlar” a “ölmek” uygun görülmüştür!

O dönemde yazarlar ve gazeteler üzerinde gizli-açık baskıların bulunduğu, kimi zaman yasal, kimi zaman yasa dışı yöntemlerle devletin (hükûmetin?) yayın dünyasını zapt u rapt altına aldığı biliniyor. Örnek olsun diye iki gerçek sunalım: Cevat Şakir’in Ankara İstiklâl Mahkemesinde yargılanmasına ve Bodrum’a sürgüne yollanmasına yol açan şey, halkı askerlikten soğutacağı iddia edilen, *Resimli Hafta*’nın 13 Nisan 1341 (1925) tarihli 35. sayısında yayımlanmış bir hikâyesidir.⁵ Başka bir sürgün, Refik Halit Karay, *Kadınlar Tekkesi*’nin “Başlangıç” satırlarında şunları yazar: “*Bilhassa harp esnasında gazetelerin neşriyatını bir sürü acayip, çoğu komik direktiflerle hükûmet idare*

ediyordu. (...) Ne emirlerdi bunlar? Meselâ bir fıkra siyâsî mahiyette ise çift sütun üzerine dizilemez, başlığı da ancak tek sütun olarak konulabilirdi. Bir dalgınlıkla aksini yaptınız mı Ankara küplere biner, gazeteyi kapamağa kalkıştırdı. Kapatırdı da!”

Temmuz 1938’de sürgünden dönen Refik Halit Karay, sürgün hayatının kazandırdığı gözlem ve deneyimleri, aşk ve macera romanlarına yedirerek anlatır: *Yezidin Kızı* (1939), *Sürgün* (1941), *Anahtar* (1947) ise, eşler arası kuşku ve kıskançlık çevresinde dönen bir romandır. Refik Halit, sonraki yıllarda da aynı popüler romancı çizgisini sürdürecektir. Yazarın bu romanlarında belli bir dil sağlamlığının, tasvir ustalığının sürdüğünü görürüz ama *Memleket Hikâyeleri*’ndeki sıcaklığı bulamayız.

Yazarlığının ilk dönemlerinde edindiği karamsar bireyciliği, toplum sorunlarına yöneldiği zaman da bir türlü içinden atamayan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), romanlarıyla hem yakın geçmişi, hem yaşadığı dönemi yargılayan, keskin bir bakışın sahibidir. Ancak bu bakışın ne bilgi, ne de duygu düzeyinde yeterince yerli ve zengin olduğunu söyleyemeyiz: *Hüküm Gecesi* (1927), *Sodom ve Gomore* (1928), *Yaban* (1932), *Ankara* (1934), *Bir Sürgün* (1937). Yakup Kadri’nin romanı için “realist ve bedbin” sıfatlarını uygun gören Dr. Niyazi Akı, onun “sanatında menfi şekilde ileri sürülmüş bir idealizmin mevcudiyetini kabul etmek mümkündür” yargısını vermekte ve bunu şöyle örneklendirmektedir: “Cahil ve sefil köylünün yanında bilgili ve mesut köylüyü düşünürüz; değerlerini kaybetmiş zayıf ve çaresiz insan ardında içi sağlam duygularla dolu, iradeli insanları hayal ederiz. Savaşlarla harap olmuş dünyayı, muhtelif ideolojilerle mâneviyatı parçalanmış beşeriyeti düşünürken, elimizde olmayarak, bunların mesut bir sentezini tasarlarız.”⁶ Sözü edilen durum, dolaylı ya da tersinden bir idealizmdir.

Dönemin en önemli romancılarından biri, hiç kuşkusuz, Peyami Safa’dır. Piyasa işi polisiye- macera romanlarında Server Bedi imzasını kullanan yazar, *Şimşek* (1923), *Mahşer* (1924) *Bir Akşamdı* (1924), *Sözde Kızlar* (1925), *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* (1930), *Fatih-Harbiye* (1931), *Bir Tereddüdin Romanı* (1933), *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* (1949) ile dönemin en verimli yazarlarından olur. Özellikle *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, atmosfer yaratmadaki başarısı ve psikolojik derinliğiyle dikkat çeker. Toplumsal-kültürel değişmeler ve çatışmalar, bunların insan ilişkilerine yansımaları, Doğu-Batı çelişkisi, metafizik veya parapsikolojik olgular Peyami Safa’yı uğraştıran başlıca sorunlardır. Sonraki yıllarda yazacağı *Yalnızız* (1951) ve *Biz İnsanlar* (1959) aynı sorunlar üzerinde daha olgun bir bakışı, evrensele açılan bir ufuk genişliğini yansıtabilecektir. Peyami Safa’nın düşünür yönünün sanatçı yönünü zedelediği söylenemez. Fakat bu olumsuzluk, Berna Moran’ın ulaştığı “sanatçılığı ideolojisinin kurbanı olur.”⁷ yargısını haklı kılacak düzeyde midir? Bu, tartışmaya değer bir sorudur. Berna Moran, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nu incelerken romanın

kahramanı Ferit'teki mistisizme yönelişi yazarın "doğal sayılabilecek bir durum içinde işleyebil"eceğini belirttikten sonra şöyle der: "Türkiye'de gizli de olsa, orda burda tarikat faaliyetleri sürdüğüne göre, örneğin böyle bir ortamda aydın bir gencin mistik bir dünya görüşüne ulaşışını anlatabilirdi. Oysa Peyami Safa, Huxley'in yapıtından yola çıkıyor ve..."⁸ Moran'ın unuttuğu şey, dönemin yukarıda değinmeye çalıştığımız havasıdır. Buna, yazarın beslendiği kaynakların daha çok Batılı oluşu ile, her iyi şeyin ancak Avrupa'dan gelebileceği (!) önyargısının egemen oluşunu da katarsak, durumu daha iyi kavrayabiliriz.

Selâmi İzzet Sedes'in *Geceye Âşık* adını taşıyan romanı hakkında Ahmet Haşim'in *Müstakil Gazete*'nin 24 Şubat 1340 (1924) tarihli 7. sayısında yazdığı eleştiri, "bir romancı türü" ve eserleri hakkında ilginç iddialar içermektedir. Buna göre, Selâmi İzzet "bütün eserlerini Fransızcadan iktibas edip imzaladığını söylemekle iftihar edermiş." Haşim, bunun okuyucularla alay etmek olduğunu belirttikten sonra, böylesi eserlere değer veren okuyucunun "istihza"yı hak ettiğini söyler ve devam eder:

"Selâmi İzzet Bey, muharrirden hiçbir meziyet, hiçbir hüner istemeyen; kalemin yalnız âsap gıcıklayıcı bir tüy olmasını talep eden; zevksiz, hayalsiz ve cahil oldukları için ancak kolay anlaşılır bir şiveyle yazılan, az yüklü lisandan zevk alan kariler için, eşi bulunmaz bir hikâyecidir."

"Âdî zina vak'aları, fâhişe cilveleri, muhtelif gazetelerde intişar ettikten sonra şimdi "Geceye Âşık" ismi altında, kitap hâlinde, topladığı hikâyelerinin çamurlu zeminini teşkil eder. Bu hikâyelerde yaşlı teyzeler, mürsidleriyle yatarlar; ihtiyar efendiler, mehtâba karşı son moda şarkılarıyla, âşıkâne kederlerini söylerler; vesikalı âlüfteler vaaz dinler. İlh... Hayatın tetkikinden alınmış gibi olan bu aşırma hikâyelerin Fransızca asıllarıyla karşılaştırmalarına imkân yoktur. Selâmi İzzet Bey'in Fransızcadaki gıdasını hangi edebiyat teşkil eder, bunu bilmiyoruz."

"Bu edebiyatın hususi bir edebiyat olduğunu çalmış numûnelerinden anlıyoruz. Maamafih asıllarıyla karşılaştırabildiğimiz bazı eserlerinden anladığımıza göre Fransızca'yı çok iyi bilmeyen muharrir, bulutlu bir anlayışla mânâsını söktüğü yabancı hikâyeleri Türkçeye naklederken haberi olmaksızın değişik dönüş oluyor ve tercümeleri kolayca bir adaptasyon kıymetini alıyor. Bir adaptasyon ki diğer hiçbir eserle münasebeti yok. Bütün kıymetleri menfi olan bu muharrir, Fransızca'yı bilmemekten, bilenlerden fazla istifade etmeği biliyor. "Anri Barbus" diye ismini kitabının iki yerinde yanlış yazdığı "Barbus"un "Le feu" ismindeki meşhur eserinin ilk kısmından "Eğer Aşk Bu ise" ismiyle iktibas ettiği parça, Selâmi İzzet Bey'in bir şâheseri nasıl âdileştirmeği bildiğini gösteriyor."

Selâmi İzzet'in sonraki romanları da -aşırma mıdır, değil midir bilmiyorum ama-Haşim'in sözünü ettiği cinsten "adi" romanlara benziyor: *Aşkıım Günahumdır*, *Gönül Avcısı*, *Menekşe Demeti*, vb.

Dönemin popüler aşk romanlarıyla tanınmış yazarlarından biri de Muazzez Tahsin Berkand (1900-1984)'dir. 1933'te yayımladığı *Sen ve Ben* ile 1949'da çıkan *Aşk Tilsımı* arasında tam on yedi roman daha vardır. Selim İleri, “şato edebiyatından bütünüyle ayrı, her yönüyle alaturka duyarlıklara açık bir ‘köşk romanı’ türü geliştirmiştir” sözleriyle sevgilerini sunduğu Kerime Nadir'den söz ederken Muazzez Tahsin'in ona “uyarlama roman yazmasını öner”diğini de aktarır. Öyle anlaşıyor ki, Selâmi İzzet, yalnız değildir.

Kerime Nadir (1917-1984) birçoğu Yeşilçam filmlerine de temel oluşturan çok sayıda “aşk ve sevdâ romanı” kaleme almış, anılarını topladığı *Romancı'nın Dünyası* (1981) ile de eserini savunmuştur. Selim İleri, 70'li yıllarda eleştirdiği bu romancıyı 80'li yıllarda övecek, sonra da “kaç kez okuduğumu bir türlü anımsayamıyorum”⁹ dediği Hıçkırık'tan başlayarak romanların yeniden basıma hazırlanmasını üstlenecektir. 1937'de ilk romanı *Yeşil Işıklar*'ı yayımlayan Kerime Nadir, 36 romana imzasını atacaktır.

Bu deyiş yerindeyse “hafif” roman türünü, severek okuduğu anlaşılan Selim İleri'nin değerlendirmelerine göre Esat Mahmut Karakurt (1902-1977)'un romanlarında “kösnül bir hava eser; fakat bu kösnül hava romantizmin esintileriyle hiçbir zaman örtüşmez.” Esat Mahmut'un 1926'da kitaplaşan *Vahşi Bir Kız Sevdim*'den 1949'da çıkan *Ömrümün Tek Gecesi*'ne dek uzanan romanlarının adları bile Selim İleri'ye hak verdirecek cinstendir: *Ölünceye Kadar*, *Son Gece*, *Kadın Severse*, *Kocamı Aldatacağım*, *Sokaktan Gelen Kadın*, vb.

Güzide Sabri (1886-1946)'nin eserinde “sayrıl bir tutku”, “oldukça basit bir dille” ifade edilmiştir: 1901'de *Münevver* ile başlayan romancılığı 1923 sonrası yıllarda *Hüsran* (1928), *Hicran Gecesi* (1930), *Neclâ* (1941) ve *Mazinin Sesi* (1944) ile sürer.

Burhan Cahit Morkaya (1892-1944), Ethem İzzet Benice (1903-1967), Cahit Uçuk (1911-2004) da “aşk ve sevdâ romanları”nın sayısını çoğaltan yazarlardır. Cahit Uçuk hanımın çocuk edebiyatına ilgisi de belirtelim.

Peride Celâl (1915-2013) de bu dönemde popüler roman çizgisi içinde değerlendirilebilir: *Sönen Alev* (1938), *Yaz Yağmuru* (1940), *Ana-kız* (1941), *Kızıl Vazo* (1941), *Ben Vurmadım* (1942), *Atmaca*, *Aşkın Doğuşu* (1944), *Yıldıztepe* (1945), *Dar Yol* (1949). Ancak Peride Celâl *Üç Kadının Romanı* (1954) ile daha sahîh bir romana yönelecektir.

Sonraları sosyalist hareket içinde de yer alacak olan Suad Derviş (Baraner, 1905-1972) kadın yazarlar arasında dikkati çeker: 1923 yılında dört romanı yayımlanır: *Ne Bir Ses*, *Ne Bir Nefes*; *Hiçbiri*, *Ahmet Ferdi*, *Behire'nin Talipleri*. 1924'te üç romanı çıkar: *Fatma'nın Günahı*, *Beni mi?*, *Buhran Gecesi*. Bunları *Gönül Gibi* (1928), *Emine* (1931), *Hiç* (1939), *Çılgın Gibi* (1945) izleyecektir.

Dönemin kadın roman yazarları arasında Safiye Erol (1900-1964) ile Sâmîha Ayverdi (1905-1993) de anılmalıdır. *Aşk Bu İmiş* (1938), *Batmayan Gün* (1939), *Mabette Bir Gece* (1940), *Ateş Ağacı* (1941), *Yaşayan Ölü* (1942), *Son Menzil* (1943), *Yolcu Nereye Gidiyorsun?* (1944), *Mesihpaşa İmamı* (1948) romanlarının yazarı Sâmîha Ayverdi, tarihsel ya da güncel hayat olaylarını tasavvufun insanı ve kaderini Birlik, Tanrı ve Aşk odağına bağlamaya çalışan yaklaşımıyla yansıtmaya çalıştı. Daha sonraki yıllarda kalemini inceleme, deneme, anı yazmaya yönelten Sâmîha Ayverdi roman türünde bir eser daha verecektir: *İbrahim Efendi Konağı* (1964). Sâmîha Ayverdi ile birlikte Kenan Rifai ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık (1951) adlı eserde imzası bulunan dört yazardan biri olan (öbür ikisi: Nezihe Araz ile Sofi Huri) Safiye Erol birçok romanı tefrika hâlinde gazete sayfalarında kalmış bir yazarımızdır. Kitaplaşan eserleri: *Kadıköyün Romanı* (1939), *Ülker Fırtınası* (1944), *Ciğerdelen* (1947)

Romanı hoşça vakit geçirme, gönül eğlendirme aracı olarak görmek yerine toplumsal sorunların sergileme, haksızlıklara dikkat çekme aracı olarak değerlendirmeye çalışan yazarlar arasında Selahattin Enis (1892-1942) *Zaniyeler* (1924), *Sârâ* (1926) ve *Cehennem Yolcuları* (1926); Reşat Enis (Aygen, 1909-1980) *Kanun Namına* (1932), *Gong Vurdu* (1933), *Gece Konuştu* (1935), *Afrodite Buhurdaında Bir Kadın* (1939), *Toprak Kokusu* (1944), *Ekmek Kavgamız* (1947) ve *Ağlama Duvarı* (1949) ile Sadri Ertem (1900-1943), *Bir Varmış Bir Yokmuş* (1933), *Düşkünler* (1935) ve *Yol Arkadaşları* (1945) ile, romanımızı zenginleştirirler.

Aka Gündüz (1886-1958)'ün sayısı yetmişe yaklaşan eserleri arasında romanlar da önemli bir yer tutar. Başkahramanı talihsiz Yıldız'ın, Mustafa Kemal Paşa'nın hazırlattığı düğün davetiyesi ile ödüllendirildiği *Dikmen Yıldızı* (1928)'nden *Eğer Aşk* (1946)'a uzanan bir dizi romanda imzası vardır.

Dönemin romancıları arasında anılması gereken Mahmut Yesari (1895-1945), ilk çıkışını *Çoban Yıldızı* (1925) ile yapar. Toplumsal sorunları da yansıttığı romanlarından başlıcaları: *Çulluk* (1927, yeni baskısı 1995, Oğlak Y.), *Pervin Abı* (1927), *Ak Saçlı Genç Kız* (1928), *Geceleyin Sokaklar* (1929), *Bağrıyanık Ömer* (1930), *Kırlangıçlar* (1930), *Su Sinekleri* (1932) *Bahçemde Bir Gül Açtı* (1933), *Tipi Dindi* (1933), *Aşk Yarışı* (1934), *Kanlı Sır* (1935), *Yakut Yüzük* (1937), vb.

Bu dönemde popüler romanın “aşk” dışında “mizah” ve “tarih” eksenli iki kolundan daha söz edebiliriz. *Araba Sevdası*'nın yazarı Recaizade Ekrem Bey'in oğlu olan, çok sayıda romana imza atan ve Meşhedî tipinin de mübdii olan Ercüment Ekrem Talu (1886-1956) mizah koluna yerleştirilebilir. Romanlarından bazıları: *Gemi Aslanı* (1928), *Meşhedi Aslan Peşinde* (1934), *Kodaman* (1935), *Papeloğlu* (1937), *Beyaz Şemsiyeli* (1939), *Çömlekoğlu ve Ailesi* (1945)

Kolay okunan popüler romanlarıyla Ahmet Midhat Efendi çizgisinin devamı sayılan, ancak dünya görüşüyle ve telkin etmeye çalıştığı materyalist,

pozitivist fikirlerle ona ters bir kutupta kalem oynatan Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) Servet-i Fünun dönemindeki verimliliğini cumhuriyet yıllarında da sürdürür: *Tebessüm-i Elem* (Acı Gülüş) (1923), *Cehennemlik* (1924), *Efsuncu Baba* (1924), *Meyhanede Hanımlar* (1924), *Ben Deli miyim?* (1925), *Tutuşmuş Gönüller* (1926), *Billur Kalp* (1926), *Evlere Şenlik-Kaynanam Nasıl Kudurdu?* (1927), *Muhabbet Tilsimi* (1928), *Mezarından Kalkan Şehit* (1928), *Kokotlar Mektebi* (1928), *Şeytan İşi* (1933), *Utanmaz Adam* (1934), *Eşkıya İninde* (1935), *Kesik Baş* (1942), *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevdâ Öğütür* (1943). Yazarın kimi romanları da ölümünden sonra kitaplaşır: *Ölüm Bir Kurtuluş mudur?* (1945), *Dirilen İskelet* (1946), *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* (1949)...

Sermet Muhtar Alus (1887-1952) da Hüseyin Rahmi'nin yakınına konabilir, ancak onun romanlarında fikir telkin etme hevesinden çok, eğlendirme arzusu baskındır: *Kıvrıkcık Paşa* (1933), *Pembe Maşlahlı Hanım* (1933), *Harp Zengininin Gelini* (1934), *Eski Çapkın Anlatıyor* (1944).

Osman Cemal Kaygılı (1890-1945), *Çingeneler* (1939), *Bekri Mustafa* (1944) ve *Aygır Fatma* (1944) romanlarıyla kıyıdaiki hayatlara ve tiplere ayna tutar.

Edebiyatımızda "ilk psikolojik roman" unvanına lâyık görülen Eylül (1901)'ün yazarı Mehmet Rauf (1875-1931), bu dönemde pornografik sayılabilecek romanlara imza atar: *İlk temas İlk Zevk* (1923), *Aşk Kadını* (1923), *Eski Aşk Geceleri* (1924), *Halâs* (1929). Bu son romanın fonunda "Millî Mücadele" de yer alır.

Piyasanın taleplerini kollayan gazeteci-yazar Ragıp Şevki Yeşim (1910-1971) önceleri *İçimizden Biri* (1936), *Dişi Örümcek* (1937), *Efeler* (1938) gibi eserler kaleme almışken altmışlı yıllarda "dînî" kitaplara imza atacaktır.

Tarihî roman dalında eser veren yazarlarımız, yalnızca Osmanlı zaferlerine değil, Türklerin İslam öncesi dönemlerine de eğilirler ve toplumsal-kültürel dikkatler yerine kahramanlık özlemlerini tatmine yönelen bir Türklük okşamasına girerler. Tarihî roman denince hemen akla gelen başlıca yazarlara ve eserlerine kısaca bakalım. Abdullah Ziya Kozanoğlu (1906-1966): *Kızıltuğ* (1923), *Atlı Han* (1924), *Türk Korsanları* (1926), *Seyit Ali Reis* (1927), *Gültekin* (1928), *Kozanoğlu* (1929), *Kolsuz Kahraman* (1930), *Savcı Bey* (1931), *Sarıbenizli Adam* (1932), *Malkoçoğlu* (1933), *Patronalılar* (1934), *Tavşanbaşı* (1935), *Tokat* (1936), *Battal Gazi Destanı* (1937), *Sencivanoğlu* (1938), *Fatih Feneri* (1949). Gazetelerde otuz kadar romanı tefrika edilen Turhan Tan (1896-1939)'ın bazı eserleri: *Cehennemden Selâm* (1928), *Sevinç Han* (1931), *Gönülden Gönüle* (1931), *Kadın Avcısı* (1933), *Üç Ay Yatakta* (1934), *Akından Akına* (1935), *Cem Sultan* (1935), *Timurlenk* (1935), *Viyana Dönüşü* (1936).

Sonradan tarihsel romana da yönelecek olan Oğuz Özdeş (1920-1979) ilk romanlarında aşk maceraları anlatır: *Aşk İstiraptır* (1939), *Hasret* (1940), *Gizlenen İstiraplar* (1940), *Coşkun Gönüller* (1941), *Memnu Meyva* (1945).

Şiirle yazı hayatına giren; gazetecilik, dergicilik ve radyo programcılığı ile de uğraşan Feridun Fazıl Tülbentçi (1912-1982) tarihsel romanlar da yazar: *Sultan Yıldırım Bayezid* (1947), *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1947), *Barbaros Hayreddin Geliyor* (1949).

Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu (1901-1970), daha ilk romanlarıyla Amerikan sinemacılarının ilgisini çeken bir yazar olur: *Kara Davut* (1928), *Deli Deryalı* (1928, iki cilt), *Kolkola* (1944, *Karlı Dağlar* (1945).

Şiir ve oyundan başka birçok tarihsel roman da kaleme alan Bekir Büyükkarın (1921-1998) da ilk eserlerini bu dönemde vermiştir: *Cadıların Kırbağı* (1946). Müfide Ferid Tek (1892-1971) Türkçülük ülküsünü dile getirdiği *Aydemir* (1918)'den sonra, yine bir tezli roman örneği olan *Pervaneler* (1924) ile görünür. Behçet Necatigil'in verdiği şu bilginin bugün de doğru olması, çok ilginç bir durum sayılmalıdır: "*Konusunu Kurtuluş Savaşımızdan alan Affolunmayan Günah adlı üçüncü romanının ise Almancası çıkmış (Die unverzeihliche Sünde, çeviren Otto Spies, krefeld, 1933), Türkçesi yayımlanmamıştır.*" Niçin?

Tarihsel romanı bir ülkenin psikolojik manivelası olarak kullanmada (Hüseyin) Nihal Atsız (1905-1975) büyük bir başarı göstermiştir. *Bozkurtların Ölümü* (1946) ve *Bozkurtlar Diriliyor* (1949) sonraki yıllarda birçok kez basılmıştır ve bugün de okuyucu bulabilmektedir.

Dönemin sonraki yıllarda da ilgi çekecek iki yazarı üzerinde durmalıyız. Nahid Sırrı Örik (1894-1960) *Eve Düşen Yıldırım* (1934), *Kıskanmak* (1946) ve *Sultan Hamid Düşerken* (1947, yeni basım: *Abdülhamid Düşerken*, 1975) ile ve Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963) 1942 CHP Roman Mükâfatı üçüncüsü seçilen *Fahim Bey ve Biz* (1941) ve *Çamlıca'daki Eniştemiz* (1944) ile geçmişe pencereler açarlar.

Başka çalışmalarının yanı sıra romana da heves etmiş ve tek tük roman örnekleri vermiş yazarlarımız da vardır. Öykü yazarı Sait Faik (1906-1954) *Medâr-ı Maişet Motoru* (1944, ikinci baskı *Birtakım İnsanlar* adıyla 1952); tiyatro araştırmalarıyla tanınan Refik Ahmet Sevengil (1903-1970) *Çıplaklar* (1936) ve *Açlık* (1937); eğitimci yazar İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1889-1978) *Batak* (1942); tiyatro yazarı Cevat Fehmi Başkut (1905-1971) *Kadın Bir Defa Sever ve Dişi Aslan*, çevirmen yazar Hakkı Süha Gezgin (1895-1963) *Aşk Arzuhâlcisi* (1928), oyuncu şair Cahit Irgat (1916-1971) *Geri Dönemezsin* (1948), edebiyat tarihçisi, eleştirmen Cevdet Kudret (1907-1992) *Sınıf Arkadaşları* (1943, Süleyman'ın Dünyası'nın ilk cildi); edebiyat tarihçisi Âgâh Sırrı Levend (1894-1978) *Acılar* (1928), şair, yayıncı Yaşar Nabi Nayır (1908-1981) *Bir Kadın Söylüyor* (1931), *Âdem ve Havva* (1932); şair Orhan Seyfi Orhon (1890-1972) *Çocuk Adam* (1941), şair yayıncı Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967) *Göç* (1943) ve *İsmet İnönü* (1946, Biyografi-roman); şair, biyografi yazarı ve noter Mithat Cemel Kuntay (1885-1956) *Üç İstanbul* (1938),

gazeteci-yazar Falih Rıfık Atay (1894-1971) *Roman* (1932), gazeteci Sedat Simavi (1896-1953) *Fuji-yama* (1934), oyun yazarı Vedat Nedim Tör (1897-1985) *Resim Öğretmeni* (1943), felsefeci Hilmi Ziya Ülken (1901-1974) *Posta Yolu* (1941), *Yarım Adam* (1942) romanlarına imza koymuşlardır.

Bunlardan, hacimli bir roman olan *Üç İstanbul* ile kısacık bir "roman parodisi" diyebileceğimiz *Roman*, önemle üzerinde durulmayı hak eden çalışmalardır.

1923-1950 arasında yayımlanmış kimi romanları da şöylece sıralamakla yetinelim: Faik Baysal (1918-2002) *Sarduvan* (1944), Kemal Bilbaşar (1910-1983) *Denizin Çağırışı* (1943), Halikarnas Balıkcısı (1886-1973) *Aganta Burina Burinata* (1946), Samim Kocagöz (1916-*İkinci Dünya* (1938), *Bir Şehrin İki Kapısı* (1948), Orhan Kemal (1914-1970) *Baba Evi* (1949), Sabahattin Ali (1907-1948) *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940), *Kürk Mantolu Madonna* (1943), Memduh Şevket Esendal (1883-1952) *Ayaşlı ve Kiracıları* (1934), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) *Huzur* (1949).

Bu romanlar içinde *Huzur*, "yansıtıcı" olmak yerine "araştırmacı" ve "anlatıcı" olmayı yeğleyen, insan, kültür, sanat ve uygarlık sorunlarını dert edinen derinliğiyle ötekilerin tümünden ayrılır.

Romanımızın 27 yılının bu çok kaba özetini bitirirken, önemli bir noktayı hatırlatmak isterim: burada adı anılan ve anılmayan birçok yazarın birçok romanı, gazete sayfalarında "tefrika" edilmiş hâlde durmaktadır. Romanımızın tam ve sahih bir tarihini yazabilmek için hem Cumhuriyet öncesinin, hem Cumhuriyet Dönemi'nin süreli yayınlarında kalmış romanları gün yüzüne çıkarmak gerekir.

¹ *Kırk Yıl*, s. 537, İnkılâp ve Aka, İstanbul, 1969.

² *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 124, MEB, İstanbul.

* Kitabın adı Meydan Larousse'ta *Daughter of Clown* biçiminde verilmiş.

³ *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 150, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

⁴ *Kaşgar*, 10, Temmuz 1997, s. 29, vd.

⁵ *Mavi Sürgüne Doğru/Halikarnas Balıkcısı'nın Bilinmeyen Yılları* (1921-1928), Cüneyd Okay, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara, 2001.

⁶ Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu/İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, s. 285, İstanbul, 1960.

⁷ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 218.

⁸ *a.g.e.*, s. 217.

⁹ *Düşünce ve Duyarlık*, s. 25, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.

ÇOK PARTİLİ DEMOKRASİ DÖNEMİ TÜRK ROMANI

Giriş

Türk edebiyatında roman türü, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren tarih, efsane, destan, masal, mesnevi, halk hikâyeleri gibi geleneksel anlatı türlerimizden ayrı, yeni bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Asıl vatanı Avrupa olan bu türün, edebiyatımızda köklü bir geleneği yoktur. Çeviri ve taklitle işe başlayan ve uzun süre Avrupa'yı örnek alan Türk romancılığı, acaba geride bıraktığımız yaklaşık bir buçuk asra yakın zaman içerisinde, bütün bu merhaleleri aşmış Batılı anlatım tekniklerini kendi hayat maceramızla ustalıkla birleştirerek millî bir senteze ulaşmış mıyız başarabilmiş midir?

Biz bu çalışmamızda, yukarıdaki soruya bir cevap arayıp romancılığımızın Tanzimat, Servet-i Fünun, Meşrutiyet ve ilk Cumhuriyet dönemlerinin azımsanmayacak birikimleriyle eserler veren son yarım asırlık seyrini gözden geçirmeğe çalışırken, kişilerden yola çıkıp sanatçıları tek tek ele almak yerine, dönem romancılığının temel niteliklerini tespiti çalışmanın, farklı yönelişlere, üzerinde durulan konulara, yeni anlatım tekniklerine işaret etmenin, bu çalışmanın amacına daha uygun düşeceği görüşüyle hareket ettik.

Her şeyden önce belirtmek gerekir ki, Türkiye'de Batılaşmayı ve modernleşmeyi esas amaç olarak benimsemiş olan Cumhuriyet rejiminin en önemli sosyal hadiselerinden biri, 1946 yılında ilk muhalefet partisinin kurulması çok partili sisteme geçilmiş olmasıdır. Türkiye'nin bu noktaya gelmesinde şüphesiz çok çeşitli tarihî, ekonomik, sosyal ve kültürel faktörlerin rolü olmuştur.¹ Dünyanın Amerika ve Rusya etrafında kutuplaştığı bir dönemde, Avrupa'daki örneklerine benzer, siyasi olduğu kadar ekonomik ve sosyal nitelikli bir demokrasi, Türkiye'nin mutluluğu için kaçınılmaz görünüyordu. Çünkü komünizm ve aşırı milliyetçilik gibi birbirine zıt iki düşünce, medeni hayatın doğmasına, evrensel nitelikli ve uzun vadeli hedeflere yönelmiş bir siyasi düşünce geleneğinin kurulmasına imkân vermiyordu. Bir yandan artık iyice eskimiş gelenek ve kavramlar, milliyetçi bir söylemle savunulurken bir yandan da toplum için faydalı olabilecek birçok yeni kavram da komünizme mal edilerek gözden düşürülmek isteniyordu. İnsanlar bu iki karşıt rejimden birini tercih durumunda idiler.² Bu şartlar altında Türkiye'nin üçüncü bir yol

olarak çoğulcu demokrasiyi tercihi son derece önemli ve hayati derecede isabetli görülmüştür.

Esasen Türkiye’de çoğulcu demokrasinin, içinde bulunduğumuz zamanda dahi tam manasıyla gerçekleşip gerçekleşmediği tartışma konusudur. Ancak şurası muhakkak ki, 1946’da başlayan çok partili sistemin getirdiği çok seslilik yanında, ekonomik, siyasi ve kültürel gelişmeler, pek çok meselenin tartışılması için uygun bir zemin oluşturmuş, Türk toplumunun demokrasi kültürünün gelişmesinde ve olgunlaşmasında büyük rol oynamıştır. 1946’dan itibaren din, düşünce hürriyetleri ve sendikacılık gibi hassas konuların bile önemli hadiselere meydan verilmeksizin bütün yönleriyle tartışılmış olması, Türk milletinin demokrasiye olan inancının ve bağlılığının göstergesi olmuştur.

1946’lardan itibaren yaşanan II. Dünya Savaşı’nın yıkımları, iki kutuplu bir dünyada kendine yer arama çabaları, çok partili demokrasiyi kurma ve geliştirme gayretleri, sanayileşmenin getirdiği problemler, iç ve dış göç olguları, Anayasa değişiklikleri, seçimler, iktidar mücadeleleri, demokratik süreci kesintiye uğratan askerî müdahaleler, anarşi ve terör olayları, Türk toplum hayatında etkili olmuş ve kalıcı izler bırakmıştır. Böylesine sarsıcı nitelikte sosyal olayların yaşandığı bir dönemin romanını elbette bu olaylardan ayrı düşünemeyiz. Hatta denilebilir ki, çok partili dönem Türk romanı, konu bakımından, dönemin siyasi, ekonomik ve sosyal şartlarına paralel olarak büyük bir zenginlik ve çeşitlilik gösterir.

Türk Romanının Çoğulcu Demokrasi Dönemindeki Devreleri

Türkiye’de çok partili demokrasi dönemi romanını -henüz herkesin kabul edebileceği bir tasnif yapılmamış olmakla birlikte- 1946-1980 ve 1980 sonrası olmak üzere iki farklı devreye ayırma eğilimi gittikçe güçlenmektedir.

1946-1980 devresi romanı, Cumhuriyet döneminin 1930’lardan itibaren yazılan ilk devre romanlarında belirmeğe başlayan toplumsal gerçekçiliğe bağlı kalmıştır. Cumhuriyet’in, Memduh Şevket Esendal (1883-1952), Mithat Cemal Kuntay (1885-1958), Osman Cemal Kaygılı (1890-1945), Nahit Sırrı Örik (1894-1960), Sadri Ertem (1900-1943), Sabahattin Ali (1907-1948), Reşat Enis Aygen (1909-1984) gibi ilk devre romancıları, çeşitli toplum meselelerine eleştirel bir gözle bakmışlar ve eserlerinde, yaşadıkları dönemin gerçeklerini nesnel biçimde yansıtmışlar çalışmışlardır.

Aynı şekilde, çok partili dönemin 1980’lere kadar olan devredeki romancıları da içinde yaşadıkları toplumsal gerçekleri ele almış, romanda biçim, anlatım teknikleri, anlatıcı vs. gibi romanın sanat yönüyle ilgili hususları ikinci plana itmişlerdi. Dönem romancılarının pek çoğu, romanı, toplumsal kaygılarının ve düşüncelerinin ifadesi için bir araç olarak görüyorlardı. Bu anlayış,

dönem içinde yazılmış pek çok romana sosyolojik olayların incelenmesinde önemli bir vesika değeri kazandırmakla birlikte onların kalıcılık vasfını yitirmelerinin de sebebi olmuştur.

1980'lerden sonra ise, Bilge Karasu (1930-1995), Pınar Kür (d.1943), İnci Aral (d.1944), Hulki Aktunç (d.1949), Orhan Pamuk (d. 1952), Latife Tekin (d.1957) gibi roman yazarlarının toplumsal kaygılardan çok, biçim ve sanat konularına eğildikleri görülür.

Türk romanında radikal bir değişmeyi ifade eden bu yöneliş, hem toplumsal problemlerden hem de toplumsal gerçekçilikten uzaklaşma şeklinde ortaya çıkmıştır. Şüphesiz böyle bir değişikliğin yaşanmasında rol oynamış birtakım iç ve dış faktörlerden ve dünyadaki sanata dair gelişmelerden de söz edilebilir. Bunlardan birincisi, 1960'lardan itibaren Türkiye'de yaşanan sağ-sol çatışmalarının ve anarşinin, ülkeyi bir iç savaşın eşiğine getirmiş olması üzerine, Türk Ordusu'nun 12 Eylül 1980 müdahalesiyle yönetime el koyması olayıdır. 12 Eylül harekâtını yapanların amacı; ülkedeki anarşiyi ve çatışmaları durdurmak, fikir ayrılıklarının silahlı eyleme dönüşmesinin önüne geçmek, aşırı derecede politize olmuş fikir gruplarının yerine, "Atatürk milliyetçiliği" düşüncesi etrafında bütünleşmiş bir toplum oluşturmak şeklinde özetlenebilir. Uzun süreli ve acılarla dolu anarşi döneminin uyandırdığı huzur özlemiyle, Türk toplumunun da desteklediği bu harekâtın amacına ulaştığı söylenebilir.

12 Eylül'den sonraki nesillerin 1980 öncesinin birbirine zıt siyasi fikirlerine göre değil, birlik ve beraberlik içinde kalkınmayı ve gelişmeyi hedef alan çok daha farklı değer ölçülerine göre yetiştikleri kolayca fark edilebilmektedir. Bu durum, romancıların uzun süreden beri toplumcu gerçekçilik adına sürdürdükleri, siyasal ve ideolojik yanı ağır basan ve artık okuyucunun beklentilerine cevap vermeyen bu anlatım tarzını terk ederek, yeni arayışlara yönelmeleri sonucunu doğurmuştur.

İkincisi de, Türkiye'de 12 Eylül öncesi yaşanan çatışma ve anarşi ortamının taraflarından biri olan Marksist görüş yanlılarının, 1980'li yıllara doğru kendilerini boşlukta ve dayanaksız hissetmeleridir. Çünkü bu yıllar, Marksizm'in kalesi olarak görülen Sovyet sisteminin çökmeğe başladığı yıllardır.

Aynı tespiti yapan Berna Moran da: *"Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal gelişimler 1980'li yıllarda yeni arayışlara giren yenilikçi (avant garde) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden oldu."*³ dedikten sonra, değişik yapıdaki bu romanlara postmodern romanlar denilebileceğini, fakat "postmodern" kavramının henüz herkesçe aynı biçimde algılanmayan, tartışmalı ve kaypak bir kavram olduğundan bahisle, sözü edilen romanların gerçeklikten kaçışı ifade eden ortak yanına işaret eder. Berna Moran ayrıca,

1980 sonrası ortaya çıkan yeni roman anlayışının Türk yazarlarının icat ettikleri bir anlatı türü olmadığını, Batı'da ve Amerika'da XX. yüzyılın başlarında ve 1960'lı 1970'li yıllarda olmak üzere iki kez sorgulanmış olan klasik gerçekçiliğin yerini alan yapısal dil kuramından kaynaklandığını da belirtmektedir.

XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan belirsizlik, güvensizlik ve karmaşa ortamında, toplumun ve yazarın paylaştığı doğru anlayışı ile ahlak normlarının değişmesi, eski değerlerin kaybolup gerçekçiliğin parçalanması üzerine artık gerçekçi klasik romanı mümkün görmeyen modernist yazarların, anlamını, ahengini, tutarlılığını yitirmiş, iyimserliğe pek yer bırakmayan bu yeni dünyada, kaybolan ahengi, anlamı ve tutarlılığı, yarattıkları sanat eserlerinde gerçekleştirmek yolunu seçtiklerini söyleyen Berna Moran, bunun simgeler, imajlar, ritim unsurlarıyla ve mitlerle örülmüş bir estetik bütün yaratma çabası olduğunu kaydetmektedir.⁴

Moran'a göre, Batı'da 1960 ve 1970'lerin postmodern yazarları, gerçekçiliğe modernist yazarlardan çok daha köktenci bir şüpheyle bakmışlar ve yapısal dil kuramını öne çıkarmışlardır. Yapısal dil kuramı ise, dil ile anlam ve gerçeklik arasındaki ilgiyi büsbütün değiştirmiştir. Klasik gerçekçi yazarlara göre, içinde yaşanan âlemin gerçekliğini ifade etmenin biricik vasıtası olan dil, yapısal dil kuramına göre, hiç de anlamlı ve tutarlı bir gerçekliği yansıtmamaktadır. Romanda karşımıza çıkan kurmaca, başlı başına bir gerçekliktir. Bu durumda, romanda görmeye alışık olduğumuz zaman, mekân, olay ve anlatıcı gibi unsurlar önemini yitirmiş olmaktadır. Gerçekçi yazarlar, yazdıklarıyla okuyucularında bir gerçeklik intibai uyandırmayı isterken, postmodernist yazarlar, romanın gerçek dünyadan uzak bir kurmaca olduğunu hissettirmekten çekinmezler. 1980'lerde yeni arayışlara yönelen Türk romancıları postmodernist yazarların bu düşüncelerinden etkilenmiş ve yararlanmışlardır.

1946-1950 Devresi Türk Romanı ve Özellikleri

Bu devre, Cumhuriyet dönemi romancılığının ikinci, çok partili demokrasi dönemi romancılığının ise birinci devresidir.

Dönemin eserlerine geniş ölçüde bir yaşanmışlık duygusu hâkimdir. Çoğu romancılar gözlemlerinden ve hâtıralarından geniş ölçüde yararlanarak içinden geldikleri, çok iyi tanıdıkları yöreleri, o yörelerin insanlarını hayat mücadeleleri ve yaşama biçimleriyle yansıtmaya özen göstermişlerdir. Mesela Orhan Kemal, işçi ve gecekondu çevrelerini; Kemal Bilbaşar, Doğu Anadolu'da ağa-köylü, ağa-memur çatışmalarını; Samim Kocagöz, Talip Apaydın, Mehmet Başaran, Fakir Baykurt, çok yakından tanıdıkları toprak insanının yaşantısını; Tarık Buğra, kasaba insanını ve hayatını; A. Hamdi Tanpınar ve Hikmet Erhan Bener, kültürlü insanları anlatmışlardır.

Dönem romancıları çoğunlukla toplumcu gerçekçiliğe bağlı kalarak eserlerini sosyal endişelerle yazmışlar, romanın sanat yönüyle fazlaca ilgilenmemişlerdir. Toplumun sarsıntı dönemlerini romanlaştırmaya, ideolojik bölünmelere, politik yönelişlere geniş yer vermişler, bir bakıma toplum yaşayışına ayna tutmuşlardır.

1950'lerden itibaren kasaba ve kentlerin varoşlarında yaşayan yoksul ve sıradan insanlar; İlhan Tarus (1907-1967) ve Tarık Dursun K. (1931-2015)'nin romanlarında olduğu gibi işçisi, küçük memuru, esnafıyla gündelik sıkıntıları, ezilmişlikleri, kaygıları ve umutları içinde daha çok Marksist bir söylemle tasvir olunmuştur.

Buna karşılık, Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Tarık Buğra (1918-1994) gibi sanatçılar, toplumsal gerçekçilik akımının dışında kalarak, mükemmeliyetçi bir dil ve anlatımla toplum hayatımızın devam etmesi gereken değerlerini duyurmağa çalışmışlardır.

Bilhassa çok partili demokrasiye geçildikten sonra hızla değişen toplum olaylarına paralel olarak, yazılan romanların konusunda da büyük bir çeşitlilik görülmeğe başlar. Dönem romanlarının konu yelpazesi oldukça geniştir.

1950'lerden itibaren, o yıllarda ülke nüfusunun % 80'inden fazlasının köylerde yaşıyor olması, devletin köyü ve köylüyü kalkındırma çabalarının artması, yazarların büyük bir bölümünün köy kökenli olup Köy Enstitülerinden yetişmiş bulunmaları gibi sebeplerle köy romanlarında; değişen dünya içinde yaşanan olayların da esasen yerleşmiş bir tarih zevkine sahip yazarlarımızı, tarihimiz üzerinde düşünmeğe ve araştırmalar yapmağa sevk etmiş olması ile de tarih romanlarının sayısında önemli artışlar meydana gelmiştir.

Tarih romanları konularını daha çok, eski Türk tarihinden, Osmanlı döneminden, Dünya Savaşları ile Kurtuluş Savaşı Yıllarından ve Cumhuriyet döneminin yakın tarih olaylarından almakla birlikte dış Türklerin hayat maceraları da ihmal edilmiş değildir.

Daha önceki dönemlerden farklı olarak Attilâ İlhan (1925-2005), Pınar Kür (d.1943), Mehmet Seyda (1919-1986), Güven Turan (d.1944) gibi romancılar Türk romanına bazen tiksindiriciliğe varan boyutuyla cinsellik konusunu getirmişlerdir.

Halikarnas Balıkcısı (1886-1973) başta olmak üzere, Tarık Dursun K. (1931-2015), Yaman Koray (1934-2006) gibi romancılar, kıyı kasabalarındaki balıkçıların, sünger avcılarının mücadele dolu yaşayışlarını romanlaştırmaya özen göstermişlerdir.

Dönem içerisinde çağdaşlaşma sürecine giren ve çok değişik problemlerle baş edebilmek durumunda kalan Türk kadınının, Adalet Ağaoğlu (d.1929), Pınar Kür (d.1943), Sevgi Soysal' (1936-1976) gibi Çoğunluğu kadın olan ro-

manlılar tarafından ele alınıp işlenmesi, kadın konusuna yeni boyutlar kazandırmıştır.

Talip Apaydın (1926-2014), Yaşar Kemal (1922-2015) gibi yazarlar, romanlarında sömürücü sınıflarla, aydınlarla ve yöneticilerle hesaplaşmayı amaçlamışlardır.

Toplumsal değişiklikleri ele alıp işleyen, sorgulayan, bu değişikliklerden duyduğu rahatsızlığı dile getiren yazarlara örnek olmak üzere Attilâ İlhan (1925-2005) ve Adalet Ağaoğlu (d.1929) zikredilebilir.

Dönem romancılığının önemli temlerinden birini teşkil eden aydın insanın dramı üzerinde; yalnızlığı, korkuları, tedirginliği ile duran romancılar arasında en dikkat çekici olanlar Hikmet Erhan Bener (1929-2007) ve Bilge Karasu (1930-1995) olmuştur.

Köylerden şehirlere ve Almanya'ya göç olayını çeşitli yönleriyle ele alıp işleyen romanlar yazılmıştır.

Dönemin Orhan Kemal (1914-1970), Yaşar Kemal (1922-2015), Kemal Bilbaşar (1910-1983) gibi yazarları, romanlarında halk hikâyeciliği anlatım özelliklerini devam ettirmişler, folklor unsurlarından, destan ve masal ögelerinden ve efsanelerden yararlanmışlardır.

Orhan Kemal (1914-1970), Kemal Bilbaşar (1910-1983) gibi bazı roman yazarları gerçeklik adına yöresel söyleyişlere ve şive taklitlerine yönelmişlerdir.

A. Hamdi Tanpınar (1901-1962), A. Şinasi Hisar (1888-1963), Tarık Buğra (1918-1994), Necati Cumalı (1921-2001), Oktay Akbal (1923-2015) gibi dili, özenle kendilerine has bir şiirsellikle kullananlar yanında; Vüsat O. Bener (1922-2005), Hulki Aktunç (1949-2011), Ferit Edgü (d.1936) gibi alışılmışın dışında, değişik ve yeni cümle yapıları içinde kullananlar vardır.

Türk romanı bu dönemde, sosyal muhtevalı, ideolojik, siyasi karakterli ve tezli olmanın zaafı ile birlikte yeni teknik ve anlatım biçimlerini de deneyerek çağdaş ve modern bir yapıya kavuşmuştur. Gürsel Aytaç, söz konusu yeni anlatım tekniklerini şu şekilde tespit etmiştir:⁵ 1. *BİLİNÇ AKIMI=İÇ MONOLOG*: Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak* 2. *MONTAJ ve EDEBİ ALINTI*: Attilâ İlhan, *Aynanın İçindekiler*; Oğuz Atay, *Bir Bilim Adamının Romanı*; Aziz Nesin, *Sûrnâme*; Emine Işınsu, *Canbaz*; Mustafa Miyasoğlu, *Güzel Ölüm* 3. *LEİTMOTİV*: Attilâ İlhan, *Dersaadet'te Sabah Ezanları*; Emine Işınsu, *Canbaz* 4. *YENİ BİR ZAMAN KURGUSU*: Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*; Oğuz Atay, *Bir Bilim Adamının Romanı*; Emine Işınsu, *Canbaz*.

Romanda yeni teknik ve anlatım biçimlerinin uygulanmasında gösterilen başarıya rağmen muhteva yönüyle bir yabancılaşma sorununun yaşandığı kesindir. Öyle ki, *"Bizimkiler, kendi milletimizden, kendi edebiyatımızdan,*

meselâ Mesnevîler ve Halk hikâyeleri geleneğimizden filiz sürüp çağdaşlaşmayı külfet sayıyorlar. Bunun için yeni roman çeşitlerini, İngiltere, Fransa, Güney Amerika veya Almanya'da her dönem buldukları teknik, üslûp ve kurgular kıvamından aynen alıyorlar. Bunları okuyacak olan halkı da hiç hesaba katmıyorlar. İşte bundan yabancılaşma doğuyor."⁶ diyen yazarımıza hak vermemek elden gelmiyor.

Mizah ve hiciv tarzı anlatımı deneyenler de bulunmakla birlikte, dönem romanlarında daha çok eleştirici bir anlatım sergilenmiştir. Dünyaya kötümser ve karamsar bir bakış söz konusudur.

1946-1980 Dönemi Türk Romanında Konular

I. Köy Romancılığı

Bu devir romancılığına hâkim gözüken en önemli cereyanlardan biri, köy romancılığıdır. Cumhuriyet kurulduktan sonra teşekkül eden ve insanı, coğrafyası, folkloru, günlük yaşayışı ile Anadolu'yu anlatmayı, en büyük yenilik olarak benimsemiş olan ve Memleket Edebiyatı'nın bir devamı sayılabilecek köy romancılığının, ileri derecede yaygınlaşıp revaç bulmasında rol oynayan bazı faktörler vardır ki bunlar; Atatürk'ün köylüye verdiği önem, devletin köyü ve köylüyü kalkındırma çabaları, Köy Enstitülerinin açılması, öğretmen okullarının yaygınlaştırılması, çok partili sistemin ve 1961 Anayasası'nın sağladığı hürriyetler ve hepsinden daha önemli olarak, köyü anlatacak romancıların bizzat köyden, Köy Enstitülerinden yetişmesi olarak ifade edilebilir. Bunlara Mahmut Makal'ın (d.1933) *Bizim Köy* (1950) adlı kitabının uyandırdığı tesir de eklenmelidir. Köyü anlatan romancılar artık, daha önceki dönemlerde olduğu gibi Anadolu'ya dair düşüncelerini değil, gözlemlerine dayanarak, bütün teferruatıyla içinden geldikleri, çok iyi bildikleri köy hayatını daha çok Marksist ideolojiye bağlı kalarak anlatacaklardır. Bu tarzda yazılmış köy romanlarında ne yazık ki, köylünün bir kişilik olarak ele alınıp, duyguları, düşünceleri, korkuları, beklentileri ve bütün iç zenginlikleri ile işlendiğini pek göremiyoruz. Dönemin roman yazarları köylüyü, İnci Enginün'ün haklı olarak işaret ettiği gibi, "kalıp fikirlerin ardından kuklalara çevirmişlerdir"⁷ Fethi Naci'ye göre de onlar köylüye bir romancı yaklaşımıyla değil, bir toplum bilimci yaklaşımıyla eğilmişlerdir.⁸ Bunun için de unutulmaya mahkûmdurlar. Fethi Naci'ye göre, toplumsal gerçeklik, insan gerçekliğinin ortaya çıkmasına yaradığı ölçüde bir kıymet ifade eder. Oysa dönem romancıları, köyün insan gerçekliğine değil, toplumsal gerçekliğine yönelmişlerdir. Bu tutum onları, ağırlıklı olarak köyün yoksulluğu, ezilmişliği, sömürülüşü, yalnızlığı, terk edilmişliği, toprak kavgaları gibi kalıp hâlinde ideolojik fikirleri işlemeğe yöneltmiştir. Çok partili dönemin parti çekişmele-

ri, iktidar mücadeleleri, toplumu hayal kırıklığına uğratan boş vaatler, seçim yatırımları, ağa zulmüyle eşkiya olmuş insanlar, makineli tarımın köylüyü etkilemesi, köylünün makine tutkusu, makineli tarımın getirdiği işsizlik, köylü üzerindeki ağa ve jandarma baskıları, yoksulluk nedeniyle kasaba ve şehirlerle göç, toprak yetersizlikleri, toprağın haksızca gasp edilmesi, su çatışmaları, köylünün zengin olma hayali, yokluk ve cehalet, köylü-aydın ilişkileri v.s. üzerinde durulan diğer temalardır.

Köyü ve köylüyü anlatan romancılarımız arasında ilk akla gelenler; Kemal Bilbaşar (1910-1983), Kemal Tahir (1910-1973), Orhan Kemal (1914-1970), Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), Samim Kocagöz (1916-1993), Necati Cumalı (1921-2001), Yaşar Kemal (2015-1922), Abbas Sayar (1923-1999), Sunullah Arısoy (1925-1989), Mehmet Başaran (1926-2015), Talip Apaydın (1926-2014), Yusuf Ziya Bahadın (d.1927), Fakir Baykurt (1929-1999), Dursun Akçam (1930-2003), Cengiz Tuncer (1931-1986), Ümit Kaftancıoğlu (1934-1980), Erol Toy (d.1936) gibi isimlerdir.

II. Tarih Romancılığı

Turhan Tan (1885-1939), E. Behnan Şapolyo (1900-1972), Zuhuri Danişman (1902-1971), Refik Ahmet Sevengil (1903-1970), Reşat Ekrem Koçu (1905-1975), Abdullah Ziya Kozanoğlu (1906-1966), Mithat Sertoğlu (1910-1989), Ragıp Şevki Yeşim (1910-1971), Feridun Fazıl Tülbentçi (1912-1982), Oğuz Özdeş (1920-1979), Bekir Büyükkarkin (1921-1998), Yılmaz Boyunağa (1935-1995), Yavuz Bahadıroğlu (d.1945) gibi popüler romancıların tarihin gurur verici olaylarını ve kahramanlarını konu alan çok sayıdaki romanlarının, sade ve heyecan verici üsluplarıyla dönem okuyucuları üzerinde uyandırdığı tarih sevgisi, konuyu kimi roman yazarları için çekici bir hâle getirmişti. Bu itibarla çok partili demokrasiye geçildikten sonra da 12 Eylül 1980'e kadar, eski Türk tarihi, Anadolu'nun Türkleşmesi, Osmanlı dönemi, I. Dünya Savaşı, Millî Mücadele dönemi, dış Türklerin yaşayışları gibi tarihî konuların yanında güncel siyasetin bütün olayları da, hikâye ve romanlarda yoğun biçimde işlenmeğe devam olundu. II. Dünya Savaşı yılları, çok partili demokrasiye geçiş sancıları, Kore Savaşı, 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1971 askerî müdahaleleri, sağ-sol çatışmaları, işçi, öğrenci ve terör olayları tarihî konularda yazılmış romanların sayısında önemli bir artış sağlamıştır. Ancak bu tür eserler içinde sosyolojik araştırmalar için belge niteliği taşımanın ötesinde, edebî kıymet ifade edenler oldukça sayılıdır.

Tarihin uzak veya yakın dönemlerine tanıklık eden veya ışıltı tutan bu tür romanların en tanınmışlarını; Halikarnas Balıkcısı (1886-1973), Nahit Sırrı Örik (1894-1960), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Nihal Atsız (1905-

1975), İlhan Tarus (1907-1967), Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Kemal Bilbaşar (1910-1983), Kemal Tahir (1910-1973), Rifat Ilgaz (1911-1993), Oktay Rifat (1914-1988), (1915-1986), Haldun Taner (1915-1986), Melih Cevdet Anday (d.1915), Samim Kocagöz (1916-1993), Tarık Buğra (1918-1994), Mehmet Seyda (1919-1986), Vedat Türkali (1919-2016), Cengiz Dağcı (1920-2011), Attilâ İlhan (1925-2005), Çetin Altan (1926-2015), Talip Apaydın (1926-2014), Adalet Ağaoğlu (d.1929), Tarık Dursun K. (1931-2015), M. Necati Sepetçioğlu (1932-2006), Özker Yaşın (d.1932), Oğuz Atay (1934-1977), Ümit Kaftancıoğlu (1934-1980), Erdal Öz (d.1935), Füzûzan (d.1935), Erol Toy (d.1936), Sevgi Soysal (1936-1976), Emine Işınsu Okçu (d.1938), Pınar Kür (d.1943), Sevinç Çokum (d.1943), Durali Yılmaz (d.1948), Mehmet Eroğlu (d.1948) gibi yazarlar kaleme almıştır.

III. Şehir ve Kasabalardaki Yaşantı Romanı

Sadri Ertem ve Sabahattin Ali gibi, gerçekçiliği ilk defa toplumcu bir amaçla kullanan yazarların izinden yürüyerek ilk eserlerini II. Dünya Savaşı yıllarında vermeye başlayan yazarların, toplumsal kaygıya daha çok yer vererek roman yazdıkları görülmektedir.

Köy romancılığının da büyük bir gelişme göstermeğe başladığı bu yıllardan itibaren yazarlar; kasaba ve şehirlerde yaşayan dar gelirli, işsiz güçsüz sefil insanların, içinde yaşadıkları toplumsal düzenin kötülüklerini görüp anlamalarına yardımcı olmak amacıyla, hemen her konuyu romana taşımışlardır. Fabrika ve gecekondu çevrelerinin yaşayışı, geçiş dönemi şehir insanının geçirdiği sarsıntılar, cinayet ve intiharlar, geçim sıkıntıları, gecekondu yıkımları, yoksul insanların tefecilerle mücadelesi, işçi patron münasebetleri, işçilerin sendikalaşması, devlet eliyle geliştirilen tekelci kapitalizmin devlete yön vermesi, aydın ve halk ilişkisi, sinema oyuncusu olmak hayaliyle taşradan İstanbul'a gelen genç kızların durumu, yozlaşmış siyasi ortam içindeki istismarlar, sahtekârlıklar, dinin siyasete âlet edilmesi, yasak aşklar, toplumun suça ittiği insanlar, suçlu çocuklar sorunu ve toplum yaşantısı içinde karşılaşılabilecek hemen her konu bu tip romanları oluşturmuştur. Yaşantı romancılığının en tanınmış isimleri olarak; Cevdet Kudret (1907-1992), İlhan Tarus (1907-1967), Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Kemal Bilbaşar (1910-1983), Kemal Tahir (1910-1973), Rifat Ilgaz (1911-1993), Orhan Kemal (1914-1970), Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), Samim Kocagöz (1916-1993), Faik Baysal (1918-2002), Mehmet Seyda (1919-1986), Yaşar Kemal (1922-2015), Oktay Akbal (1923-2015), Kemal Bekir Özmanav (1924-2014), Tarık Dursun K. (1931-2015), Demirtaş Ceyhun (1934-2009), Yaman Koray (1934-2006), Erol Toy (d.1936), Ferit Edgü (d. 1936), Afet Muhteremoğlu (Ilgaz) (1937-2015),

Mehmet Niyazi Özdemir (d.1942), Sevinç Çokum (d.1943), Durali Yılmaz (d.1948), Hasan Kayıhan (d.1949), Selim İleri (d.1949) gibi isimler sayılabilir.

Muazzez Tahsin Berkand (1900-1984), Esat Mahmut Karakurt (1902-1977), Mükerrerem Kâmil Su (1906-1997), Ragıp Şevki Yeşim (1910-1971), Cahit Uçuk (1911-2004), Peride Celal (1916-2013), Kerime Nadir (1917-1984) v.b. gibi popüler aşk ve macera romancılarının "Aşk ve Macera Romanları" diye ayrı bir başlık altında verilebilecek olan çok sayıdaki romanlarını da buraya dâhil etmemiz mümkündür.

IV. Çeşitli Yönleriyle Kadın Konusu

Cumhuriyet devrinin, üzerinde önemle durduğu konulardan biri de kadın konusu olmuştur. Türk kadınının toplum içinde lâıyk olduğu yere ve mevkiye gelmesinde Cumhuriyet rejiminin ve Atatürk inkılaplarının tartışılmaz önemi vardır. Türk kadınının aydın ve çağdaş olmak için verdiği mücadele ve kendini gerçekleştirme sorunu başta olmak üzere, ekonomik bağımsızlığı, kadın erkek münasebetleri, kadının aile ve toplum içindeki yeri ve durumu, kadının cinsel yönden uğradığı baskılar türünden daha pek çok konu, dönem romanlarına malzeme olmuştur.

Konunun bir başka yanı daha var ki, değerli bir araştırmacı bilim adamımızın şu cümlelerinde en güzel ifadesini bulmuştur: *"Kadının yeri, kişiliği ve eğitim öğrenim imkânlarının çeşitliliği ve kutupluluğu bakımından belki de dünyanın en ilginç ülkelerinden biri olan bugünkü Türkiye'de bir yanda kadın profesörler öte yanda okuryazar olmayan, ekonomik bağımsızlığını kazanmamış kadınlar; bir yanda oyun masasından kalkmayan "sosyete gülleri", öte yanda eylemci devrimci genç kızlar, erkeksi kadınlar, kul eşler... 1970'lerin Türk toplumu çok çeşitli kadın imajlarıyla romanımızda da yansımaları bulmuştur."*⁹

Kadın konusunun bu şekilde çeşitli yönleri ve boyutlarıyla romana yansıtılmasında ekseriyeti kadın olan şu yazarlarımızın payı büyük olmuştur: Orhan Kemal (1914-1970), Pınar Kür (d.1943), Nezihe Meriç (1925-2009), Adalet Ağaoğlu (d.1929), Sevgi Soysal (1936-1976), Mübaccel İzmirli (1934-1982), Güner Ener (d.1935), Nursen Kara (d.1938), Aysel Özakin (d.1942).

V. Ev ve Aile Yaşayışını Konu Alan Romanlar

Dönemin aileyi konu alan romanlarında, ağırlıklı olarak şu temalara yer verilmiştir: Büyük şehre göçen ailelerin, değişik etkiler altında dağılışı. Şehir yaşayışının aile fertleri arasında meydana getirdiği uzaklaşma ve çözümler. Aile yapısında yoksulluk nedeniyle oluşan dağılmalar. Aile içi münasebetler, kişisel uyumsuzluklar. Bozuk aile yapıları içinde ele alınan suçlu çocuklar sorunu. Farklı yapıdaki ailelerin çocukları arasındaki aşk. Gelin kaynana ge-

çimsizlikleri. Bir aile çevresinde, belli bir zaman dilimi içinde meydana gelen değişimler. Aile içi çekişmeler arasında büyüyen çocukların dramı. Zengin bir gelin olarak yoksulluktan kurtulmayı düşleyen aileler. Mutsuz evliliklerden kurtulma çabaları...

Dönemin ev ve aile konularını işleyen romancıları arasında en dikkate değer olanların Orhan Kemal (1914-1970), Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), Mehmet Seyda (1919-1986), Oktay Akbal (1923-2015), Bekir Yıldız (1933-1998), Afet Muhteremoğlu (İlgaz) (1937-2015) gibi isimler olduğu söylenebilir.

VI. Mizah Romanları

1946-1980 dönemi romancılığımızda mizahı bir anlatım tarzı olarak benimseyen yazarların çoğu, güncel olaylar üzerinde durmuşlar, kaba ve yer yer kara mizahta kalmışlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) ya da Salâh Birsell (1919-1999) gibi, içinde yaşadıkları çağı ve toplumu ironik bir üslupla inceden inceye hicvetme başarısı gösterenlerin dışında kalanlar, mizahın gücünden yararlanarak her çağın romanı olabilecek nitelikte sanat değeri taşıyan eserler ortaya koyamamışlardır.

Bu dönemin belli başlı mizah yazarları arasında Rifat İlgaz (1911-1993), Aziz Nesin (1915-1995), Salâh Birsell (1919-1999), Oktay Verel (d.1927), Muzaffer İzgü (d.1933), Sulhi Dölek (1948-2005) gibi isimler önde gelmektedir.

VII. Romanımızda Aydın İnsan Sorunu

1946-1980 romancılığında üzerinde durulmuş konulardan biri de geçiş dönemi şehir insanının bunalımları ve aydın sorunudur. Başlıca temler arasında: Küçük burjuva aydınının dramı ve yalnızlığı; aydın insanın sorumluluğu; aydınlar arası münasebetler; Atatürk devrimlerine karşı çıkanlarla onları yaşatmak azminde olanlar; taşrada halkla ve çevreyle uyum sağlayamayan aydınlar konusu dikkati çekmektedir.

Bu konuyu işleyen romancılar arasında Tarık Buğra (1918-1994), Yusuf Atılgan (1921-1989), Hikmet Erhan Bener (1922-2007), Oktay Akbal (1923-2015), Attilâ İlhan (1925-2005), Adalet Ağaoğlu (d.1929), Muzaffer Buyrukçu (1928-2006), Oğuz Atay (1934-1977), Erdal Öz (1935-2006), Afet Muhteremoğlu (İlgaz) (1937-2015) ilk akla gelen isimlerdir.

VIII. Deniz İnsanlarının Yaşayışı

Kimi yazarlarımız, romanlarında gözlemlerine dayanarak, münhasıran Ege ve Kapıdağ bölgelerinde yaşayan ve geçimlerini denizden sağlayan balıkçı ve süngercilerin mücadele dolu zengin hayat tecrübelerini anlatmışlardır.

Halikarnas Balıkcısı (1886-1973), Yaşar Kemal (Göğçeli) (1922-2015), Tarık Dursun K. (1931-2015), Yaman Koray (1934-2006) Bu yazarların en tanınmışlarıdır.

IX. Fert ve Toplum Değerleri

Toplumcu gerçekçilik akımının dışında kalarak mükemmeliyetçi bir anlayışla romanlar yazan kimi yazarlarımız, daha çok toplumun kültürel değerlerine yönelerek geçmişle bugün ve gelecek arasında bir köprü oluşturmağa çalışmışlardır. Onlar günlük yaşayışın ayrıntıları arasında, ferdin macerası ile birlikte, devam etmesi gereken değerleri de bize duyurmak istemişlerdir.

Abdülhak Şinasi Hisar (1888-1963), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Sâmiha Ayverdi (1906-1993) gibi isimler, bu tarz romancılığın dikkate değer sanatçılarıdır.

X. Ceza Evlerinde Yaşanan ve Anlatılanlar

Toplumsal gerçekçiliğe bağlı olarak, halkı bilinçlendirmek uğruna, zaman zaman ceza evlerine düşen Kemal Tahir (1910-1970), Orhan Kemal (1914-1970), Kerim Korcan (1918-1990) gibi roman yazarları, hapisaneleri bir çeşit laboratuvar olarak görmüşler, orada gördükleri hayatı gözlemlerine dayanarak anlatmışlar, işittiklerine dair romanlar yazmışlar, bir yandan da devrin hukuk ve adalet anlayışını tenkitten geri durmamışlardır.

XI. Cinselliği Konu Alan Romanlar

Değişik konularda yazılmış pek çok romanda, bir figür veya bir tema olarak karşımıza çıkan cinsellik, çeşitli boyutlarıyla, bazı romanların da asıl konusu hâline gelmiştir. Dönemin kimi roman yazarları, cinselliği anlatmayı gerçekçiliğin gereği olarak görmüşler, kimileri de konunun çekiciliğinden yararlanmak istemişlerdir.

Mehmet Seyda (1919-1986)'nın *Cinsel Oyun* (1960), Güven Turan (d.1944)'ın *Dalyan* (1978), Attilâ İlhan (1925-2005)'ın "*Aynanın İçindekiler*" dizisi (*Bıçağın Ucu*-1973, *Sırtlan Payı*-1974, *Yaraya Tuz Basmak*-1978), Bilge Karasu (1930-1995)'nin *Troya'da Ölüm Vardı* (1963) ve Pınar Kür (d.1943)'ün *Asılacak Kadın* (1979) adlı romanları, bu türün dönem içindeki en çarpıcı örnekleridir.

XII. Sanat Dünyasını Konu Alan Romanlar

1946-1980 dönemi Türk romancılığında sanat konularının yeterince ilgi gördüğünü ve işlendiğini söyleyemiyoruz. Tarık Buğra (1918-1994)'nın *İbiş'in Rüyası* ve Necati Cumalı (1921-2001)'nin *Aşk da Gezer* (1975) romanı gibi çok

az sayıdaki örneklerin de toplumcu gerçekçilik anlayışının dışında kalmış sanatçılar tarafından yazıldığı görülmektedir.

XIII. Almanya'ya Göç

Adalet Ağaoğlu (d.1929): *Fikrimin İnce Güllü* (1976); Bekir Yıldız (1933-1998): *Türkler Almanya'da* (1966), Günay Dal (d.1944): *İş Sürgünleri* (1976); *E 5* (1979). Necati Tosuner (d.1944): *Sancı Sancı* (1977) adlı romanlarıyla 1960'lar- dan sonra işçi olarak Almanya'ya giden Türk'lerin durumunu çeşitli yönle- riyle romana yansıtmışlardır.

XIV. İslami Roman

Daha önceki dönemlerde de İslami konularda romanlar yazılmış olmakla birlikte, 1970'lere doğru İslamcı düşüncenin yaygınlık kazanması ile, bu ko- nuyu romana taşımak hususunda kuvvetli bir akım belirmiştir. Hekimoğlu İsmail (d.1932)'in ilk basılışından yirmi yıl sonra 1989'da 40. baskısını yapan *Minyeli Abdullah* romanının gördüğü alâka bu akıma öncülük etmiş görün- yor. Ayrıca Şule Yüksel Şenler (d.1938), Cahit Zarifoğlu (1940-1987), Rasim Özdenören (d.1940), A. Günbay Yıldız (d.1941), Durali Yılmaz (d.1948), Ali Haydar Haksal (d.1950), gibi isimler de dönemin İslamcı yazarları olarak ta- nınmışlardır.

1980 Sonrası Türk Romanının Başlıca Özellikleri

Bu dönemde klasik gerçekliğin yerini, kurmacayı gerçek kabul eden yeni bir gerçeklik anlayışı almıştır.¹⁰ Romanda artık, mesaj ve içeriğe bağlı anlatı terk edilerek, dilin kullanımına, anlatım tekniklerine ve kurguya dayalı yeni bir sanat anlayışı geçerli olmağa başlamıştır. Bu yeni roman anlayışında, de- ğişik dil ve anlatım araçları ile sözün inşası, öne çıkmıştır. Romancının ilgisi, anlatım inceliklerine kaymıştır da denilebilir.

1980 sonrası Türk romanına hâkim gözüken masal, düş ve kara mizah karışımı kaos hâlini ifade etmek için kullanılan ve özellikle 1990 sonrası edebî tartışmaların odağında yer alan "postmodern" kelimesinin "toplum konula- rıyla ilgisiz, kişinin benine bağlı sabuklamalar" ya da "gündelik hayatı çok değişik anlamalara imkân veren bir bulmaca yapısı içinde yeniden kurma" biçimindeki değerlendirilmeleri de gösteriyor ki, "postmodern" kavramının edebiyattaki karşılığı, tam olarak belirmemiştir. Soyut resim gibi soyut bir edebiyatın da mümkün olabileceği görüşünden doğmuş bu kavram, daha tartışılacak görünüyor.

Postmodern romanı klasik gerçekçi romandan ayıran ana çizgi, dil ya- pılarının farklı oluşudur. Bu yüzden de postmodern romanın anlaşılması ol-

dukça güçtür. Değişik dil ve cümle yapıları yanında, noktalama işaretlerinin de kullanılmayışı, hazırlıksız okuyucunun işini oldukça zorlaştırmaktadır.

Postmodern romanların adları da yadırgatıcı nitelikte ve çok değişik okumalara uygundur. İnci Enginün, postmodern romanın bizdeki en dikkate değer örneklerinden sayılan İnci Aral'ın "*Yeni Yalan Zamanlar*"ının 16 değişik şekilde okunabildiğini tespit ettiğini söylüyor.¹¹

Bazı yazarların 1980 öncesinin olaylarını ironik ve eleştirel bir anlatımla ele alıp sanat yoluyla bir hesaplaşmaya girdikleri görülmektedir. Mehmet Eroğlu (d.1948)'nin "*İssizliğin Ortasında* (1984) ve *Yarım Kalan Yürüyüş* (1986)" romanları ile Ahmet Altan (d.1950)'in "*Dört Mevsim Sonbahar* (1982)"ında olduğu gibi. Bazen bu hesaplaşma, Adalet Ağaoğlu (d.1929)'nun "*Üç Beş Kişi* (1984) romanındaki gibi doğrudan doğruya aydına yönelir.

1980 sonrasında kadın romancıların sayısında açık bir artış gözlenmektedir. Adalet Ağaoğlu (d.1929), Leyla Erbil (1931-2013), Füzûzan (d.1935), Afet Muhteremoğlu (İlgaz) (1937-2015), Ayla Kutlu (d.1938), Emine Işın (d.1938), Aysel Özakin (d.1942), Ayşe Kulin (d.1942), Pınar Kür (d.1943), Sevinç Çokum (d.1943), Tezer Özlü (1943-1986), Alev Alatlı (d.1944), İnci Aral (d.1944), Nazlı Eray (d. 1945), Erendiz Atasü (d.1947), Feride Çiçekoğlu (d.1951), Buket Uzuner (d.1955), Lâtife Tekin (d.1957), Elif Şafak (d.1971), Zeynep Ankara 1980 sonrasında eser vermiş başlıca kadın yazarlarımızdır.

Efsane, masal, destan gibi geleneksel halk edebiyatı anlatı türlerini romanla birleştirme eğilimi vardır. Günümüzde "düş" ve "masal", üzerinde en çok durulan kavramlardır.

Duyguları anlatmaya yönelik otobiyografik karakterli eserlerde karamsar ve kötümser bir dünya görüşü hâkimdir.

1980 Sonrası Türk Romanında Konular

Bu dönem romanı da daha önceki dönemde olduğu gibi konu çeşitliliğine ve zenginliğine sahiptir. Dönem yazarlarının 1980 öncesi roman konularına olan ilgilerinin devam etmesi yanında tarih, sanat, cinsellik, kadın ve yurt dışındaki Türkler konularının daha da genişleyip yaygınlaştığı görülmektedir.

I. Soyut ve Postmodern Romanlar

Yukarıda 1980 sonrası romanımızın özelliklerinden söz ederken edebiyatımızdaki gelişmesine kısaca işaret ettiğimiz ve son zamanlarda iyice yaygınlaşan bu tarzın başlıca temsilcileri olarak: Leyla Erbil (1931-2013), Tomris Uyar (1941-2003), Aysel Özakin (d.1942), Pınar Kür (d.1943), İnci Aral (d.1944), Necati Tosuner (d.1944), Nazlı Eray (d.1945), Kemal Ateş (d.1946), Burhan

Günel (d.1947), Erendiz Atasü (d.1947), Feyza Hepçilingiroğlu (d.1948), Işıl Özgentürk (1948), Mehmet Eroğlu (d.1948), Sulhi Dölek (1948-2005), Hulki Aktunç (1949-2011), Necati Güngör (d.1949), Ahmet Altan (d.1950), Ali Haydar Haksal (d.1951), Nedim Gürsel (d.1951), Orhan Pamuk (d.1952), Ayşe Kilimci (d.1954), Buket Uzuner (d.1955), Murathan Mungan (d.1955), Metin Kaçan (1961-2013), Sadık Yalsızuçanlar (d.1961), Latife Tekin (d.1957), Kürşat Başar (d.1963) gibi isimler sayılabilir.

Bu türün son yıllarda kendisinden çokça söz ettiren örnekleri arasında: Leylâ Erbil (1931-2013)'in *Karanlığın Günü* (1985); Pınar Kür (d.1943)'ün *Bir Cinayet Romanı* (1989); İnci Aral (d.1944)'ın *Ölü Erkek Kuşlar* (1992), *Yeni Yalan Zamanlar* (1994), *Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm* (1997); Nazlı Eray (d.1945)'ın *Pasifik Günleri* (1981), *Deniz Kenarında Pazartesi* (1984), *Arzu Sapağında İnecek Var* (1991); Hulki Aktunç (1949-2011)'un *Bir Çağ Yangını* (1981), *Son İki Eylül* (1987) Orhan Pamuk (d.1952)'un *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990); Buket Uzuner (d.1955)'in *İki Yeşil Susamuru* (1991), *Bahk İzlerinin Sesi* (1992); Nihat Genç (d.1956)'in *One Man Show* (1992), *Dar Alanda Tufan* (1993); Lâtife Tekin (d.1957)'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Gece Dersleri* (1986), *Buzdan Kılıçlar* (1989), *Aşk İşaretleri* (1995); Metin Kaçan (1961-2013)'in *Ağır Roman* (1990); Kürşat Başar (d.1963)'ın *Konuştığımız Gibi Uzaklara* (1990) adlı romanlarını görüyoruz.

II. Tarih Konusunda Yazılmış Romanlar

Yakın ve uzak dönemlerin tarihî konularının 1980'den sonra yazılan romanlarda da ağırlıklı olarak ele alınmış ve işlenmiş olması önemli bir yönelişi işaret etmektedir. Yazarlarımız yaşadıkları çeşitli toplum sorunlarını tarihî olaylara bağlı olarak, bir tarih dekoru içinde verme eğilimindedirler. Osmanlı döneminin, Milli Mücadele yıllarının, çoğulcu demokrasiye geçiş ve 12 Mart gibi Cumhuriyet dönemi olaylarının anlatılmasına 1980 sonrası romanlarında da geniş yer ayrılmıştır. 1980 öncesinde tarihî konularda roman yazanların bir kısmı 1980 sonrasında da bu faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. 1980'den sonra tarihî konularda roman yazan yeni isimler arasında Yılmaz Karakoyunlu (d.1916), Şemsettin Ünlü (d.1928), Ayla Kutlu (d.1938), Ayşe Kulin (d.1942), Hasan Kayıhan (d.1949), Orhan Pamuk (d.1952), Reha Çamurluoğlu (d.1958) sayılabilir.

1980'den sonra yazılmış 12 Mart dönemi romanlarının en tanınmışları Oktay Rifat (1914-1988)'in *Danaburnu* (1980); Samim Kocagöz (1916-1993)'ün *Eski Toprak* (1989); Tarık Buğra (1918-1994)'nın *Dünyanın En Pis Sokağı* (1989); Adalet Ağaoğlu (d.1929)'nun *Üç Beş Kişi* (1984); Emine Işınsoy Öksüz (d.1938)'ün *Canbaz* (1982), *Kaf Dağının Ardında* (1988); Mustafa Miyasoğlu

(1946-2013)'nın *Bir Aşk Serüveni* (1995); Burhan Günel (d.1947)'in *O Güzel Kadının Çocukları* (1985); Mehmet Eroğlu (d.1948)'nin *Geç Kalmış Ölü* (1984), *Yarım Kalan Yürüyüş* (1986), *Adı Unutulan Adam* (1989); Selim İleri (d.1949)'nin *Bir Akşam Alacası* (1980); Nihat Genç (d.1956)'in *Dün Korkusu* (1989); Ümit Kıvanç (d.1956)'ın *Yalnız Olmuyor* (1995) adlı romanlarıdır.

1980'den sonra, önceki dönemden farklı olarak 12 Eylül dönemiyle ilgili romanlar da yazılmıştır. Bunlar arasında Samim Kocagöz (1916-1993)'ün *Mor Ötesi* (1986); Hikmet Erhan Bener (1929-2007)'in *Böcek* (1982); Adalet Ağaoğlu (d.1929)'nin *Hayır* (1987); Yahya Akengin (d.1946)'in *Dönüş Acıları* (1983); Ayla Kutlu (d.1938)'nin *Hoşça Kal Umut* (1987); Nadir Ülker'in *Hoş Geldin Huzur* (1984); Ahmet Altan (d.1950)'in *Sudaki İz* (1983); Nihat Genç (d.1956)'in *Bu Çağın Soylusu* (1991) adlı romanları en tanınmışlarıdır.

Sevinç Çokum (d.1943): *Hilal Görününce* (1984); Özker Yaşın (1932-2011): *Nevzat ve Ben* (1997); Mehmet Niyazi Özdemir (d.1942): *Ölüm Daha Güzeldi* (1982) adlı romanlarıyla dış Türklerin yaşayışlarını romana yansıtmaya devam etmişlerdir.¹²

III. Cinselliği Konu Alan Romanlar

Türk romanına bir önceki dönemde girmiş bulunan cinsellik konusunun 1960'lı yıllardan bu yana bizzat kadın romancılar tarafından ele alınması ve kadın gözüyle değerlendirilmesi konuya genişlik ve zenginlik getirmiştir.

1980 sonrasında Oktay Rifat (1914-1988): *Bay Lear* (1982); Hikmet Erhan Bener (1922-2007): *Ölü Bir Deniz* (1981); Attilâ İlhan (1925-2005): *Fena Hâlde Leman* (1980), *Hacı Hanım Vay* (1984); Adalet Ağaoğlu (d.1929): *Yaz Sonu* (1980), *Ruh Üşümesi* (1991), *Gece Hayatım* (1993); Selim İleri (d.1949): *Cehennem Kraliçesi* (1980), *Ölünceye Kadar Seninim* (1985); Ahmet Altan (d.1950): *Tehlikeli Masallar* (1996) adlı eserleriyle cinsellik konusunu bütün boyutlarıyla işlemişlerdir.

IV. Romanımızda Kadın Sorunları

1980'den sonra kadınların çeşitli sorunları üzerine yazılmış Adalet Ağaoğlu (d.1929)'nin *Hayır* (1987); Afet Muhteremoğlu (İlgaz) (1937-2015)'nin *Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi* (1988); Sabahat Emir (d.1943)'in *Sancılı Bir Gün* (1980); Alev Alatlı (d.1944)'nin *Yaseminler Tüter mi Hâlâ* (1984); İnci Aral (d.1944)'in *İçimden Kuşlar Göçüyor* (1998), *Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm* (1997); Burhan Günel (d.1947)'in *Acının Askerleri* (1981) adlı romanlarına baktığımız zaman bunların çoğunun, kadınların bütün sorunlarına vakıf kadın yazarlar tarafından kaleme alındıklarını görüyoruz. Bu durum, yetişmiş Türk kadınının artık kendi meselelerine sahip çıktığını, toplum ve aile içinde kendi haklarını savunacak bir noktaya geldiğini göstermektedir.

V. Sanatı Konu Alan Romanlar

1980 sonrası romancılığımızda, sanatçı romanları diyebileceğimiz türdeki romanların sayılarındaki artış da dikkat çekicidir. Daha çok sanatçı olmanın getirdiği sorunlar, sanatçının toplumdaki yeri, bir sanat eserinin doğuşu gibi konular üzerinde durulmaktadır.

Sanat konusunda yazılmış romanlara örnek olmak üzere Tarık Dursun K. (1931-2015)'nin *Bağışla Onları* (1989); Zeynep Ankara (d.1957)'nin *Kanat-sız Düşüşler* (1992); Afet Muhteremoğlu (İlgaz) (d.1937-2015)'nin *Eşikteki* (2001); Emine Işın (d.1938)'nin *Atlıkarınca* (1990); Aysel Özakin (d.1942)'in *Genç Kız ve Ölüm* (1980); Selim İleri (d.1949)'nin *Yaşarken ve Ölümler* (1981), *Mavi Kanatlarıyla Yalnız Benim Olsaydın* (1991), *Kırık Deniz Kabukları* (1993); Orhan Pamuk (d.1952)'un *Benim Adım Kırmızı* (1998); Mario Levi (d.1957)'nin *En Güzel Aşk Hikâyesimiz* (1992) adlı romanları gösterilebilir.

VI. Gurbet Romanları

1960'lı yıllardan itibaren işçi olarak Almanya'ya giden insanımızın macerası 1970'li yıllardan bu yana gittikçe yoğunlaşan bir tempo ile romanımıza girmeye devam ediyor. Bu konunun son zamanlarda gösterdiği genişlemeyi, Almanya'da veya dünyanın herhangi başka bir köşesinde yaşayan insanımızın başından geçenleri anlatacak romancıların kendi aralarından yetişmiş, gurbeti bizzat yaşamış kimseler olmasında aramalıdır. Aşağıdaki romancıların çoğunun yurt dışında yaşıyor olması da bunu gösteriyor.

Fethi Savaşçı (1930-1989): *Almanlar Bizi Sevmedi* (1986); Tarık Dursun K. (1931-2015): *Kayabaşı Uygurluğu'nun Yükselişi ve Birdenbire Çöküşü* (1980); Aras Ören (d.1939): *Beklenmedik Ziyaretçi* (1995); Günay Dal (d.1944): *Yanlış Cennetin Kuşları* (1985); Hasan Kayihan (d.1949): *Gurbet Ölüm* (1981), *Köln'de Bir Kız* (1986); Rıza Hekim: *Alpler Geçit Vermiyor* (1984), *Uzak Yuvada Bahar* (1987); Gül Turan: *Gülün Dikeni* (1995); Özdemir Başargan: *Gurbet Sofrası*; Renan Demirkan: *Sakallı Kadın* (1995); Mustafa Akgün: *Menh'ten Münih'e* (1990), *Köln Diye Bir Yer* (1991), *Satı Gelinin Türküsü* (1995).

VII. Yaşantı Romanları

İnsanların nasıl bir hayat yaşadıklarını anlatmak öteden beri roman sanatının asla vazgeçemediği konulardan biri olmuştur. İnsanların başından geçen ya da yaşanabilir nitelikte bir kurmacaya dayanan her şey romanda kullanılabildiğine göre, 1980'den sonra da yaşantı romanlarının çok sayıda yazılmış olması bizi şaşırtmamalıdır. Dönemin bu konudaki roman yazarları arasında; Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Rifat Ilgaz (1911-1993), Faik Baysal (1922-2002), Yaşar Kemal Göğçeli (1922-2015), Oktay Akbal (1923-2015), Talip

Apaydın (1926-2014), Yılmaz Karakoyunlu (d.1936), Afet Muhteremoğlu (İlgaz) (1937-2015), Ayla Kutlu (d.1938), Mehmet Niyazi Özdemir (d.1942), Tezer Özlü (1943-1986), Alev Alatlı (d.1944), Güven Turan (d.1944), Kemal Ateş (d.1946), Ahmet Altan (d.1950) önde gelen isimleri oluşturmaktadır.

VIII. İslamcı Roman

1970'lerden itibaren İslami konulara kuvvetli bir yöneliş başladığını görmüştük. 1980'den sonra da İslami nitelikli eserler veren yazarların sayısındaki artış, bu cereyanın günümüzde daha yaygın olarak devam ettiğini göstermektedir. Son devrin yeni İslami yazarları arasında dikkati çeken isimler şunlardır: Hekimoğlu İsmail (d.1932), Ali Nar (d.1938), Şule Yüksel Şenler (d.1938), Ahmet Günbay Yıldız (d.1941), Yavuz Bahadıroğlu (d.1945), Durali Yılmaz (d.1948), Sadık Yalsızuçanlar (d.1961), Edip Gonenç, Şerif Benekçi, Üstün İnanç, Hüseyin Yılmaz, Perihan Akça, Emine Şenlikoğlu, Mehmet Gökteş, Nurullah Genç, A. Cemil Akıncı, Lütfü Kazancı, İsmail Kılıçoğlu, İbrahim Ulvi Yavuz, Cihan Aktaş, Ali Erkan Kavaklı, Yılmaz Boyunağa.

Bütün bu konuların dışında Bekir Yıldız (1933-1998), Füzûzan (d.1935), Sevinç Çokum (d.1943), Erendiz Atasü (d.1947) ve Orhan Pamuk (d.1952) gibi yazarlarda örneğini gördüğümüz ev ve aile romanları ile Rıfat Ilgaz (1911-1993), Oktay Verel (d.1927), Muzaffer İzgü (d.1933) ve Sulhi Dölek (1948-2005)'in temsilcisi oldukları mizahî romanların da son dönem romancılığı-mızda yer tuttuklarını belirtmeliyiz.

¹ Bu konuda Kemal H. Karpat'ın *Türk Demokrasi Tarihi*, Afa Yayıncılık A.Ş., İstanbul-1996 ile Bernard Lewis'in *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara-1993 adlı eserinde dikkate değer bilgiler vardır.

² Karpat, *a.g.e.*, s. 355.

³ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-III*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 53.

⁴ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 54-55.

⁵ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara-1990, s.40.

⁶ Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, c.5, İstanbul-1997, s. 65.

⁷ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 2001, s. 324.

⁸ Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, 1981, s. 268-269.

⁹ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara-1990, s. 49.

¹⁰ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 49.

¹¹ İnci Enginün, *a.g.e.*, s. 362.

¹² Niyazi Birinci, Yılmaz Boyunağa gibi popüler tarih romancılarının eserleri de konu içinde düşünülmelidir.

TÜRK DÜNYASINDA ROMAN

Türk dünyasında roman Osmanlı coğrafyasında olduğu gibi Batı'da geçirdiği sürecin bir yansıması olarak vücut bulur. Türkiye dışındaki Türk nüfusun kalabalık olarak yaşadığı SSCB'de roman, önce çarlık devrinde Rus ve daha sonra Ekim devriminden sonra da Sovyetler Birliğine mensup yazarların öncülüğünde gelişir. Bu bakımdan Orta Asya Türk devlet ve topluluklarında yaşayan soydaşlarımızın roman konusunda geçirdiği süreci,

1. Ekim Devrim'i öncesi çarlık döneminde roman,
2. Ekim Devrimi sonrası ve Komünist Parti'sinin belirlediği sanat ve edebiyat stratejisine uygun gelişen roman,
3. II. Dünya Savaşı sonrasında ve özellikle de Kruşçev devrinin sağladığı kısmî özgürlük ortamında gelişen roman olarak tasnif edebiliriz.

Sovyetler Birliği dışındaki Yugoslavya, Kıbrıs, Uygur ve Irak Türkmenlerinin roman vadisinde verdiği eserlerde, yaşanan ortak tarihin ve içinden geçilen zor birçok sosyal ve siyasi şartların yansımalarını buluruz.

1- Ekim Devrimi Öncesi Çarlık Döneminde Roman

Çarlık döneminde Rusya'da sadece Rus edebiyatına değil dünya edebiyatına da yön veren büyük yazarlar yetişmiştir. Rus romanı modelini Batı'dan almakla birlikte kısa zamanda Dostoyevski, Tolstoy, Turgenyev, Puşkin, Lermontov, Gogol Çernişevsky ve Çehov gibi dünyaca ünlü yazarların elinde sosyal ve siyasal bakımdan geri kalmış bir toplumun bunalımından, özellikle roman alanında bugün için klasik skalasını oluşturan bir külliyat vücuda getirmişlerdir.

Çarlık Rusya'sının yukarıda zikredilen dünyaca ünlü yazarlar yetiştirmelerine rağmen Türk romancıları modern hikâye ve romanı Rus edebiyatından değil Osmanlı Türk, Tatar ve Azerî edebiyatları aracılığı ile tanımışlardır. XVIII ve XIX. yüzyıl Fransız ve İngiliz yazarlarının eserleri 1860 ilâ 1880 yılları arasında İstanbul'da basılmıştı. İstanbul, Kazan, Bakü ve Bahçesaray'da basılan eserler hemen hemen bütün Türkistan'ın şehirlerine ulaşıyordu. Ahmet Midhat Efendi, İsmail Gaspıralı ile dosttu ve onunla İstanbul'da defalarca görüşmüştü. Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Halit Ziya gibi Osmanlı, Musa Akyığıtzade Zahir Bigi ve Ayaz İshakî gibi Tatar aydınların eserleri hem Osmanlı hem de Türkistan coğrafyasında tanınıyordu. Zira hem XIX.

yüzyılın sonunda hem de XX. yüz yılın başında Kazan'da büyük bir matbuat hareketinin varlığı söz konusudur. Sadece Kazan'da yirmiye yakın matbaa çalışmakta idi. Ayrıca Ufa, Orenburg, Astrahan, Esterlitamak, Petersburg ve Troitsk gibi şehirlerde Tatar kitapları basılıyordu. Bu devirde her yıl 500'den fazla kitabın basıldığı bilinmektedir. XX. yüzyılın başında 7000 Tatarca kitabın basıldığı tahmin edilmektedir.

Bunun yanında hem Daniel Defoe, Goethe, Heine, Schiller, Shakespeare, Rousseau, Anatole France, Lord Byron, Jules Verne, Knut Hamsun, Mark Twain gibi Batılı yazarların yanında, Descartes, Ian Gus, Spencer, Komenskiy gibi filozofların eserleri de Tatarcaya çevrilmekte idi.

Bu Batılı yazarların yanı sıra Gogol, Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy, Çehov, Kuprin, Sibiryak, Turgenyev, Gorki L. Andreev gibi Rus yazarların eserleri de defalarca Tatarcaya tercüme edilmişti.

Bolşevik Devrimi'nin hemen ardından yeni rejimin baskıları sonucu Orta Asya Türklüğü ile Osmanlı Türklüğü arasında iletişim ve kültürel alışveriş tamamen kesilmiş durumdaydı. İşte bu devirden itibaren adları yukarıda zikredilen Rus romancıları Türk yazarlarını etkilemeye başlar.

XIX. yüzyılda şifahî edebiyatın Orta Asya Türk topluluklarında geçerliliğini devam ettirir. Gerçek anlamda bir yazılı edebiyata daha geç dönemlerde ancak Ekim Devrimi'nden sonra açılan okullarda yakalama fırsatını bulurlar. Bu dönemde göçebe Türklerin edebiyatı da destan geleneğinin hâkimiyetinde zuhur etmiştir. Bu bakımdan sosyal ve siyasal birçok hadise manzum olarak dile getirilmiş hatta çok sayıda manzum roman kaleme alınmıştır. Bu geleneğin baskın bir şekilde devam etmesi modern anlamda romanın gelişmesini de engellemiştir denebilir. Özellikle Sovyetler Birliği'ndeki soydaşlarımız baz alındığında modern romanın yanında manzum roman ve destanın da uzun süre varlığını hissettirdiği görülür.

Romanın hızla gelişmesini engelleyen etkenlerden biri de yazarların manzum roman ve destan yanında bir de povest denilen uzun hikâyeye itibar etmeleridir. Povestler son dönem Osmanlı edebiyatında özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât* serisinden çıkan hikâyeleri andırmaktadır. Hacim olarak romanla hikâye arasında bir yerde duran povestlere *uzun hikâye* ya da *kısa roman* demek daha doğru olur. Rusya ya da Çarlık devrinden itibaren povestler özellikle Rus yazarların gözdesi olmuştur. Bu devirde Türk asıllı yazarların destandan romana geçiş sürecinde, povest tarzında eserler verdikleri gözlemlenir. Kimi yazarlar destanla roman arasında kalmış, povesten romana sıçrayamamıştır.

Çarlık devrinde kaleme alınan romanlar arasında Özbek romancıların eserleri, Mirmuhsin Sermuhammed'in *Beferzend Açıldibay* (Çocuksuz Açıldı-

bay) (1914), Hamza Hakimzâde Niyazi'nin *Yeni Saadet: Millî Roman*, Abdullah Kadirî'nin *Cüvenbâz (Oğlancı)* sayılabilir.

Kazak edebiyatında bu devirde yazılmış ilk roman Kazak millî hareketinin önderlerinden Mirjakıp Dolat'ın (1885-1937) *Bahtsız Cemal* (1909) adlı eseridir.

Tatar edebiyatında, Ayaz İshakî'nin *Molla*; A İbrahimov'un *Bizim Günler, Yaz Başı, Denizde, Ateşi Sönen Cehennem, Hırsız Molla, Yüz Yıl Önce, Sevme-Sadet* romanları başı çekerler.

2- 1917 Ekim Devrimi Sonrası Komünist Parti'nin Belirlediği Sanat ve Edebiyat Stratejisine Uygun Gelişen Roman

1917 Bolşevik Devrimi, Rusya'da yaklaşık yüz yıldır süren istikrarsızlıklara son vermek, durmadan fakirleşen ve açlık içinde kıvranan Rus ve öteki halkları Romanof hanedanının baskısından kurtarmayı amaçlıyordu. Halk Bolşeviklerin ekonomik refah, halkların eşitliği ve her halkın kendi kaderini tayin etme (self-determinasyon) hakkına sahip olacağı şeklindeki, kulağa hoş gelen fakat hakikatte hiçbir zaman gerçekleşmeyecek vaatlerine karşı büyük bir sempati beslemesi sonucunda, bu yeni harekete destek verir. Bu yüzden erken Sovyet döneminde yazılan romanlarda Ekim Devrimi'nin sevinci ve heyecanı yansır. Romantik devrimcilerin özellikle Lenin'in 1924'de ölümüne kadar bu heyecanı yüksek sesle dile getirdikleri gözlemlenir. Başlangıçtaki heyecan rejimden çok devrime ve onun vaatlerine yöneliktir. Zaman içerisinde rejimin uygulanmaya konulması, kolektifleştirmenin yapılması, mülkiyet hakkının kaldırılması, direnenlere karşı acımasızca davranılması, nihayetle rejimin gerçek yüzünün ortaya çıkması hem sosyal bünyeyi yaralamış hem de siyasi istikrarsızlıklara sebebiyet vermiştir. Halk aç ama özgür olduğu Çarlık dönemini arar olmuştur. Komünist idare ülkede otorite sağlamak için akıl almaz katliamlara, sürgün ve idamlara başvurur. Devrim birdenbire bir devlet anarşizmine ya da terörüne döner.

Öte yandan Devrim'in karşısında olan, bu hareketi benimsemeyen ılımlı muhalif diyebileceğimiz yazarların varlığı da söz konusudur. Yeni düzenden aradıklarını bulamayan, eski devrin hayat tarzını ve kısıtlı da olsa hürriyet ortamını özleyen aydınların kaleme aldıkları romanlarda, eski düzenle yenin, Çarlık devri ile Sovyet devrinin mukayesesi yapılır. Fakat yeni rejim bu tür muhalif hareketlere göz açtırmaz. Bu tür romanların yazarlarını cezalandırır. Bunlar arasında Kazak yazar Saken Seyfullin'in yazdığı ve devrim öncesi Kazak köylerini idealize ettiği Tuygak Kuşu romanı kovuşturmaya uğrar, yazarı sorgular ve bir mahkeme karşısında kendisini savunmak zorunda kalır. Devrimin ilk yıllarının bu ılımlı kovuşturmasının yerini Stalin

devrinde ve özellikle 1937 kıyımında ölüm, kürek cezası, sürgün alacak ve binlerce Türk aydını “halk düşmanı” ilan edilip katledilecektir.

Değişik cumhuriyetlere mensup Sovyetler Birliği vatandaşı yazarlar bu yıldırma hareketinden sonra millî ve muhalif mevzuları eserlerinde işlemeye çekinirler. Daha ziyade sembol ve alegoriler dünyasına sığınarak tarihî konulara yönelirler. Stalin’in ağır baskısı ve zulmü bu yıllarda iyice kendisini hissettirir.

Yazarlar 1934’deki Parti kongresinde belirlenen devletin resmî sanat görüşü olan toplumcu gerçekçilik öğretisi ekseninde eser vermeye zorlanmışlardır. Bu devirde emeği yücelten, bireyi ve onun problemlerini göz ardı eden, kolektif ruhu ön plana çıkaran sadece işçi sınıfının ve dolayısıyla rejimin borazanlığını yapacak eserlerin yazılmasına izin verilmiştir. Bilindiği gibi Marksist sistemde alt yapıyı teşkil eden işçi ve emekçi sınıfının sanat ve edebiyat ilkeleri, kendileri tarafından değil, üst yapıyı oluşturan Parti ve onun birimleri tarafından oluşturulmayı hedeflemiştir. Sovyet Marksist tecrübesi bu ilkeyi hayata geçirmekte gecikmedi. Kısa zamanda Parti ve rejim etrafında bir *angaje* (güdümlü) edebiyat oluşmaya başladı.

Kolhozların kurulması, kolektifleştirme, ardından 1939’da patlak veren II. Dünya Savaşı ve potansiyel bir dış düşmanın belirmesi, Sovyet yazarlarını rejim etrafında toplanmaya zorlamıştır. Bu devirde Ekim Devrimi romantizminin yerini Stalin’in adamı Jdanov’un başını çektiği ve Maksim Gorki, N. I. Buharin, Karl Radek gibi yazar grubundan oluşan komite, toplumcu gerçekçilik öğretisini sanat ve edebiyatta izlenecek yol olarak tespit etmişlerdi.

Cengiz Aytmatov’un *Gülsarı* romanı ile *İlk Öğretmen* hikâyesinde devrimci romantizmin izlerini görürüz. Aynı bağlamda Aman Saspayev’in *Kayaşa*, Türkmen yazar Ata Govduşov’un, Ata Salih’in eserlerinde kolhozların kurulduğu yıllarda yaşanan olaylar konu edinilir. Bu eserlerde elbette ki kolektifleştirme hararetle savunulur. Bu harekete karşı çıkanlar resmî söylemin sloganına uygun olarak ‘halk düşmanı’ ilan edilirler.

Öte yandan Devrim öncesi köylülerin durumu kimi romanlarda bir facia atmosferi içinde gösterilerek Bolşevik Devrimi’nin getirdiği sözde özgürlük ve refah övülür. Bu tür romanlar arasında Kazak yazarlardan Mugjan Jumabayev’in *Kartkoju* romanında eski devirlerdeki adaletsizliği, Kırgız yazar Aal Tokombayev’in *Kanduu Cıldar* adlı manzum romanında çar zulmünden kaçıp Çin’e sığınan fakat oranın yaşantısına alışamayıp geri dönmeye çalışan Kırgızların yolda perişan olmalarını, Türkmen yazar Bedri Kerbabayev’in *Obada Bolan Veka* hikâyesi ile *Kurgıtlı Edim* ve *Nebitdag* adlı eserinde Türkmen halkının Sovyet rejimi sayesinde kurtulması temi işlenmiştir.

Bunun yanında devrimci romantizmin tesiriyle özellikle kolhozlar kururken kimi yazarların rejime büyük bir imanla bağlandıklarını yansıtan ro-

manlar kaleme aldıkları gözlemlenir. Kolektifleştirmeye karşı olanlar toplum içindeki gerici güçler olarak lanse edilir. Değişimin hemen her alanda olması istenir. Eskiye ait hayat tarzını temsil eden ne kadar gelenek, örf, adet ya da eşya varsa ortadan kaldırılır. (C. Aytmatov bu durumu *Gülsarı* romanında Kırgızların yerleşik hayata zorlanmalarını ve göçebe hayatın vazgeçilmez unsuru olan kıl çadırların ortadan kaldırmalarının ne kadar yanlış bir uygulama olduğuna işaret etmişti)

Öte yandan kırsal kesimde rejimin kendisini koruyacak muhafızlar yetiştirmek konusunda Sovyet romancılarının gözle görünür bir çabaları gözlemlenmektedir. C. Aytmatov *İlk Öğretmen*, *Beyaz Yağmur* hikâyelerinde, Azerî yazar Süleyman Rehimov, *Şamo* adlı romanında Şamo adlı bir köy öğretmenin devrim karşıtı güçlerle mücadelesini, *Dumanlı Dağlar* romanında sosyalist rejimin toplumda yayılmasını ve sınıf çatışmasını anlatır. Cafer Cabbarlı da *Almaz* adlı romanında hemen hemen aynı tema üzerinde yani komünist rejimin köylüler arasında benimsenmesinin gerekliliği etrafında şekillenmiştir.

Türkmen yazarlardan Oraz Taçnazarov'un *Batrak* adlı romanı, Hıdır Deryayev *Ganlı Pencereden*, Bekir Seyitov üç ciltlik *Doganlar*, *Dövürdeşler ve Komsomollar* hikâye ve romanları hep devrimin Sovyet halklarına getirdiği faydalar üzerine odaklanmış ideolojik eserlerdir.

Ünlü Kırgız yazar Tügölbay Sıdıkbekov *Ken-Suu* romanında Kırgız köylerinde komünizmin yayılışını tarafgir bir eda ile kaleme alır.

Stalin'in meşhur 1937 aydın kıyımının (bu kıyımdan dünyaca ünlü Kırgız yazar C. Aytmatov'un babası Törekul Aytmatov da kurşuna dizilerek nasibini alacaktır) ardından ülkede mutlak anlamda otoritesini kurmasıyla ve akabinde patlak veren II. Dünya savaşının getirdiği ağır koşullar altında ülkedeki muhalif ruh neredeyse tümüyle ortadan kalkar. Yeni rejim zorla da olsa benimsenir. Bu ortamda özellikle göçebe hayattan yerleşik hayata geçen Türk halklarında şehirleşme, kadın, sanat ve rejimle barışık yaşama temlerinin ön plana çıktığı gözlemlenir. Komsomol (Komünist Parti Gençlik Örgütü) ruhu bu sefer köy ve kolхозlardan şehrin emek ve üretimin hâkim olduğu bir atmosfere kaymıştır. Sanayileşme kısa zamanda romanda da yankısını bulur. Azerî yazar Mehdi Hüseyin, *Abşeron* romanında yeni şehirlerin kurulması, Kırgız yazar Saktın Sasıkbayev *Zavod Kızı (Fabrika Kızı)* ve *Zavod Baldarı* romanlarında işçi ve komsomolun işbirliği içinde olduğu temi işlenir. Aynı yazarın *Tüpkürdöğü* romanında ise maden işçilerinin durumu işlenir.

Kazak yazarlarından Sabit Mukanov *Sırderya* romanı ve G. Mustafin'in *Karagandı* romanı rejimin vazgeçilmez söylemi olan emek ve emeğin yüceltilmesi temi etrafında teşekkül eder.

Rejim artık bütün kurumlarıyla yerleşmiştir. Özellikle Sovyet yatılı okullarında rejimin öğretileri doğrultusunda yetiştirilen çeşitli halklara mensup gençler ileride halkların eşitliği düsturunu romanlarına yansıtacaklardır. Kırgız yazar Kasımaalı Bayalınov Boordoştor romanında Sovyetler Birliğinde yaşayan çeşitli halkların kardeşliği temini işler. Özbek yazar Şeref Raşidov *Kudratli Tolkin* romanında Rus, Tacik, Özbek ve öteki halkların Sovyet sevgisi etrafında birleştikleri ve Sovyet idealine mensup olmaktan duydukları sevinç ve gurur anlatılır.

Bu arada Sovyetlerin sanayi, teknoloji ve tarım alanında gerçekleştirdiği atılımlar kısa zamanda romanların dünyasında da yerini alır. Türkmen yazar Bedri Karababey'in *Suv Damçası*, *Altın Danesi* ve *Gaygusuz Atabayev* romanlarında Karakurum su kanalının açılması Türkmen-Rus işbirliğini sağlayan Sovyet rejimi ve düzeni övülür.

Sovyetler Birliği idealine hizmet eden romanların karşısında cılız da olsa muhalif bir romanın varlığından söz edilebilir. Her ne kadar Stalin zulmü rejime hizmet eden birçok yazarı rejimin ihdas ettiği çeşitli ödüllerle mükâfatlandırmışsa da birçoğunu da rejim muhalifi olmamalarına ve iyi birer komünist olmalarına rağmen ortadan kaldırmaktan çekinmemiştir.

Bunlar arasında Saken Seyfullin, Beyimbet Maylin, Jiengali Tilepbergenov, Mir Jekıp Duvlatuli, İlyas Jansugirov, Smagul Saduakasov, J. Aymaitov ve Elyas Bekenov sayılabilir.

Muhalif yazarlar arasında Özbek yazar Abdullah Kadirî *Ötgen Künler* ve *Abid Ketman* romanlarında rejim karşıtı düşünceleri dile getirmiştir.

3- II. Dünya Savaşı Sonrasında ve Özellikle Kruşçev Devrinin Sağladığı Kısmî Özgürlük Ortamında Gelişen Roman

II. Dünya savaşı yılları Stalin dönemine tekabül eder. 1939-1945 yılları aynı zamanda Stalin'in SSCB'nin mutlak hâkimi olduğu yıllardır. Savaştan galip çıkılması Stalin teröründe bir yumuşamaya yol açmaz. Üstelik savaş şartlarında ertelenen birçok kıyım savaş sonrasında gerçekleştirilir. Lenin'in 1924'de ölümünden Stalin'in öldüğü 1953 yılına kadar SSCB'deki edebiyat büyük ölçüde Stalin ve rejime övgü dönemi olarak nitelenebilir. Stalin artık sadece rejimin lideri olarak değil savaş galibi bir ülkenin önderi olarak da alkışlanır. Savaş yıllarında yaşanan önemli olaylar üç eksenle ele alınır. Cephe savaşı ve onların gösterdiği kahramanlıklar, cephe gerisinde olağanüstü bir üretim mücadelesi içinde olanlar ve nihayet neticesinde yetim, dul, öksüz ve kimsesiz kalan insanların trajedisi, bu devrin romanlarının ana temalarını teşkil eder.

Azerî yazar İsmail Şihli *Gatarlar* romanında, İsa Hüseyinov *Tütek* romanında, Hasan Seydibeyli *Mehdi Hüseyinzâde* romanında, Kırgız yazar C. Ayt-

matov *Toprak Ana* romanında II. Dünya Savaşı'nın zorlu şartlarını ve yapılan fedakârlıklarını anlatırlar. Kazak yazar G. Mustagin *Sıganak* ve G. Müsirepov da *Kazak Soldatı* romanında, Türkmen yazarlarından Nurmurat Sarıhanov *Yağdıliga Çıkanlar*, Ata Govşudov *Köpetdagın Eteğinde* ve Mehri Vepa romanlarında, Aman Kekilov *Söygi* romanında, Kazak yazar Oteay Kanhin *Damel* romanında, Sauirbek Bakbergenov'un *Karga Kamgan Kan* ve *Altın Kürek* romanları ve Amantay Baytanayev'in *Tang Sarı* romanı savaş sırasında cephe- de, cephe gerisinde yaşanan olayları ve savaşın geride bıraktığı dul, yetim, öksüz ve kimsesiz insanların trajedilerini ele alır.

Stalin'in 1953'te ölümünden sonra Kruşçev'in Parti Genel Sekreteri olmasıyla SSCB'de de tedrici de olsa bir yumuşama dönemi gözlemlenir. Stalin devrinde edebiyata hâkim olan övgü yerini eleştiriye bırakmıştır. Kruşçev, Stalin döneminde çok acı çeken SSCB halklarını tekrar rejime kazandırmak için daha ılımlı bir yol izler. Devlet, Stalin tarafından yok edilen ve akıbeti bilinmeyen aydınların ailelerinden özür diler. Üzerlerindeki "halk düşmanı" suçlamasını kaldırır. Öldürülen aydınların itibarları iade edilir. Stalin dönemi resmi ağızlar tarafından lanetlenir.

Bu ortamda rejim muhalifi yazarlar ve onların faaliyetleri çok geçmeden siyasi arenada belirmeye başlar. Bu yolda ilk ciddi ve ses getiren muhalif tavır bir Rus yazar olan Aleksandr Soljenitsin'den gelir. Onun *Gulag Takımadaları* adıyla dilimize çevrilen *Gulag Arhipilage* adlı romanında Stalin döneminde yaşanan akıl almaz dehşet, çalışma ve temerküz kamplarının durumu yansıtılır. Bir Rus yazarın başlattığı muhalif hareket Türk yazarları tarafından da desteklenir. Muhalif rüzgâr şiddetini arttırır.

Azerî yazar Yusuf Samedoğlu dilimize *Kıyamet Günü* adıyla çevrilen *Gatlı Günü* romanında sembolik de olsa yaşanan zulümle dolu günleri dile getirir. Karaçay Türklerine mensup yazarlardan Halimat Bayramuk *İki Kasım Bin Dokuz Yüz Kırk Üç* isimli romanında vagonlara doldurulup vatanlarından sürülen Karaçay Türklerinin trajik hikâyesini anlatır.

Özbek yazarlardan Adil Yakubov, *Nevâî* adlı tarihî romanı yazan M. T. Aybek ve Pirim Kadırov muhalif sese iştirak ederler.

SSCB'de hâkim totaliter rejim yazarların birtakım sembol ve alegorilere müracaat etme zorunluluğunu doğurmuştur. Birçok romancı Stalin'i sembol ve alegoriyle zalim hükümdar olarak eserlerinde işlemiştir. C. Aytmatov'un *Cengiz Han'a Küsen Bulut* romanında Stalin devrindeki zulüm ve terör Cengiz Han'ın şahsında ifadesini bulmuştu. Başlangıcından bugüne Orta Asya Türklüğünün vücuda getirdiği yüzlerce hanlık, hanedan ve hükümdarlıkta ifadesini bulan feodal miras, içinde binlerce hikâye, destan, efsane ve masalı barındırmakta idi. Geçmişin kültürel mirasından faydalanarak modern ro-

manın hizmetine sunulan birtakım motifler, hem tarihî süreç itibariyle hem de modern zamanların yönetim biçimlerini eleştirecek sembolik bir dil kurmasına yardım etmiştir.

C. Aytmatov'un Manas destanından bulup çıkardığı anasını atasını unutan, hafızasız köle Mankurt tiplmesi, Anadolu coğrafyasında da anlatılan Alageyik efsanesi, Türeyiş ve Bozkurt destanlarının bir başka versiyonu olan Maral Ana efsanesi hep bu tür sembolik dil ihtiyacının yansımaları olarak tebarüz etmişlerdir.

Resmi ideolojinin bütün izlerini silmeye çalıştığı geçmiş ve ona ait hayat şekilleri, dil ve edebiyat, mimari ve dinî miras bir millî hafızanın teşekkülü için kendisine bir vasıta bulmak zorundaydı. Bu ihtiyacı tarihî roman doldurmuştur denilse yeridir.

Özbek romancı Memedali Mahmudov'un *Olmas Kayalar* romanı Rusların Türkistan'ı işgalini dile getirir. Kırgız yazar Tölögön Kasımbekov'un on üç yıl boyunca çeşitli tenkitlere maruz kalan ve Rus generallerinin Türkistan'ı işgali sırasında işledikleri cinayetleri anlatan *Sincan Kılıç* (*Kırılan Kılıç*) adlı romanı, C. Aytmatov'un *Gün Olur Asra Bedel*, *Dişi Kurdun Rüiyaları* romanları Sovyet baskısı altında yaşayan Türklerin uğradıkları çeşitli işkence ve insanlık dışı muameleleri dile getirir.

Bu siyasi ve sosyal gelişimin etrafında SSCB mozaïği içinde kalan soydaşlarımızın yukarıda zikredilenlerin dışında roman vadisinde verdiği eserleri şöyle sıralayabiliriz:

Özbek edebiyatında, Sadriddin Aynî'nin *Buhara Celladları*, *Adina*, *Kullar*, *Eski Mektep*, *Dahunda* (Tacik dilinde), *Südhornin Ölümü*, *Hamza'nın Yeni Saadet*; Çolpan'ın *Keçe ve Kündüz*; Abdullah Kadirî'nin yukarıda zikredilen *Ötken Günler*'den başka *Abid Ketman*, *Mehrabdan Çayan*; Aybek'in *Kutlug Kan*, *Altın Vadiden Şeseydeler*, *Kuraş Karaymas*, *Balalık*, *Uluğ Yol*, *Kahraman Kız*, *Kızlar*, *Hamza*, *Mirzakalan İsmailî'nin Fergane Tan Atgun*; Cumaniyaz Seripov'un dört ciltlik *Horezm*, Nezir Seferov'un *Körgen Keçirgenlerim* (*Görüp Geçirdiklerim*); Abdulla Kahhar'ın *Köşçinar Çıraqleri*; Kâmil Yaşın'ın *Hamza*; İbrahim Rahim'in *Hayat Bulakları*, *Çın Muhabbet* (*Gerçek Muhabbet*), *Takdir*, *General Rahşanov*, *Akıbet*, *Tinimsiz Şehir*; Şeraf Reşidov'un *Borandan Küçli*, *Kudretli Tolkın*; Şöhret (Alimov Gulam)'ın *Şinelli Yıller*, *Altın Zenglemes*, *Cennet Kidirgenler*, Hamid Gulam'ın *Meşale*, *Senge İntilemen* (*Sana Gelmek İsterim*), *Bineşe Etri* (*Menekşe Kokusu*), *Taşkentliler*, *Mengülik*, *Meşreb*; Askad Muhtar'ın *Ape Singiller* (*Ablalar ve Kızkardeşler*), *Karakalpak Kıssısı*, *Doğuş*, *Çinar*; Şükrilla'nın *Tirik Ruhler* (*Diri Ruhlar*); Adil Yakubov'un *Er Başıge İş Tüşe*, *Uluğbey'in Hazinesi*, *Diyânet*, *Aq Quşlar Appaq Quşlar*; Pirimkul Kadirov'un *Kara Kızlar*, *Erk*, *Meras*, *Almas Kemer*, *Evlâdlar Dâvâmı*, *Yıldızlı Geceler*; Mirmuhsin Sermuhammed'in *Ümit*,

Degrez Oğlu, Me'mar Çatkal Yolbersi (Çatkal Kaplamı), İldizler ve Yeprakler (Kökler ve Yapraklar), Temur Melik, İlan Öçi, Turan Melikesi; Sadulla Kerametov'un Altın Kum, Songi Berhan (Son Kum Tepesi); Seid Ahmet'in üç ciltlik Ufuk, Cimcitlik (Sessizlik); Mirkerim Asım'ın Ceyhun Üstide Bulutlar ile Memedali Mahmudov'un Şark Yulduzu; Mirzakelan İsmailiy'in Fergana Tang Atgünçe, Sonki Keçe; Hasniddin Şeripov'un Bir Saval; Hüdayberdi Tohtabayev'in Sarık Devni Minip, Sarık Devning Ölümü, Baş Balalı Yigitçe, Kasaskarning Altın Başı, Yıllar ve Yollar, Sehrgerler Cengi, Yaki Şirin Kavunlar Memleketide, Mungli Közler; Ölmes Ömerbekov'un Adam Boliş Kıyın; Erkin Semender'in Cilavını Yoketgen Darya, Tengri Kudugu; Yoldaş Süleyman'ın Subhidem, Vefa, Erman; Öktem Osmanov'un Girdab; Sadulla Siyayev'in Evez, Yesseviyning Sonki Seferi; Şükür Halmirzayev'in Songi Bekat, Qıl Köprik, Yolavçı, Alaböci; Ötkir Haşimov'un Nur Bar ki Saye Bar, İkki Eşik Aresi, Tüşde Keçgen Ömrler; Aman Muhtar'ın Yıllar Şemali, Egilgen Baş, Ming Bir Kiyafe, Közgü Aldidegi Adem, Tepeligdeki Harabe, FFu, Eyaller Memleketi ve Selteneti, Eflatun, Meydan; Muhammed Ali'nin Bakıy Dünya, Serbedarlar; Dedehan Nuriy'in Asman Üstünü; Evril Turan'ın Ölmez Kayalar; Hacıekber Şehov'un Rene Bilmecesi, Almas Cilası, Telbe Dünya, Tutaş Alemler; Esad Dilmurad'ın Mahmud Terabiy, Fena Deştidegi Kuş; Murad Muhammed Dost'un Geletepeye Kaydı (Geletepe'ye Dönüş), Lalezar; Togay Murad'ın Atamdan Kalgan Dalalar; Nurali Kabul'un Unutilgen Sahiller romanları sayılabilir.

Kazak edebiyatında Baymuhammed Maylıoğlu'nun *Raziye Kız*; İlyas Jansügüroğlu'nun *Isetay Mugambet* romanı; Sabit Mugan'nın *Sulu Şaş, Bota Köz, Sırderya, Hayat*; Gabidin Mustafin'in *Milyoner*; Ahtanov'un *Boran ve Muhtar Avezov Abay Yolu* romanları zikredilebilir.

Tatar edebiyatında, Ayaz İshakî'nin *Tilenci Kız, Soldat, Ulug Muhammed* (tarihî roman), *Tatarın Kızı*; M. Alev'in *Kanlı Damgalar*; T. İzzet'in *Taşkınlar*; İ. Gazin'in *Unutulmaz Yıllar*; M. Emir'in *Saf Gönül*; A. Rasih'in *Yamaşev*; N. Fettah'ın *Islık Çalan Oklar*; G. Ahundov'un *İdil Kızı*; E. Kasimov'un *Çolman, Torunlar Nehri*; Arif Ahunov'un *Hazine Hucaları*; Hisam Kemalov'un *Herkimnin Gömiri Bir Gine, Bizni Öyde Köteler*; Mirgaziyan Yunus'un *Tozlu Cil, Tilep Algan Davıl, Şemdellerde Gine Utlar Yana*; Nurihan Fettah'ın *İtil Suvi Aka Torur, Sızgıra Torgan Uklar*; Muhammed Mehdiyev'in *Frontoviklar*; Flus Latıyfi'nin *Kıragay, Ak Karaga Timeske*; Ferit Gilmi'nin *Ursay Tay İteğinde*; Nebire Gıymettinova'nın *Kitme Ulum, Su Hikeyeti* sayılabilir.

Kırgız edebiyatında, Kırgız edebiyatının çağımızda roman vadisinde en önemli şahsiyeti şüphesiz Cengiz Aytmatov'dur. Onun *Toprak Ana, Gülsarı, Beyaz Gemi, Gün Olur Asra Bedel, Dişi Kurdun Rüyaları, Cengiz Hana Küsen Bulut, Kassandra Damgası* romanları tek başına Kırgız edebiyatını temsil eder gibidir. Ondan önce bu vadiye eser vermiş sanatkârlar şöyle sıralanabilir:

M. Elebayev'in *Uzak Col*; K.Cantöşev'in *Eki Caş, Kamıbek*; T. Sıdıkbekov'un *Ken Suu, Temir, Zayıptar*; K. Bayalınov'un *Bakıt (Baht), Boordoştör (Akrabalar)*; A. Toktomuşev'in *Uzun Kıştak*; K. Malikov'un *Saykal Apa*; T. Ümötaliyev'in *Uhada (Vade)*; T. Abdumomunov'un *Dostar (Dostlar)*; N. Baytemirov'un *Talant (Yetenek), Cıldızkan*; A. Ubukeyev'in *Koyçumandan Akamesi (Çobanın Hikâyesi)*; N. Udalav'un *Çoban* adlı roman ve uzun hikâyelerin yanında; Tölögön Kasımbekov'un *Singan Kılıç, Cetilgen Kurzak (Büyüdüğüm Zaman), Ak Kızmak (Ak Hizmet)*; O. Orozbayev'in *Kıl Köpürü*; S. Ömürbayev'in *Kök Cayık (Yeşil Yayı)*; M. Mayliyanov'un *Turmuş (Hayat)*; A. Cotomov'un *Çüy Dastandarı (Çüy Destanları)*; M. Murataliyev'in *Camı Konuş (Yeni Komşu)* romanları zikredilebilir.

Türkmenistan edebiyatında; Bedri Karababayev'in *Aygıtlı Adım, Nebitdağı, Gaygısız Atabay, Ötgen Günler*; A. Nurmırat Sarıhanov'un *Gilev (Güveyi), Bayın Gaharı (Beyin Öfkesi), Kitap, Gızgın Günler, Gırnak, Şükür Bahşı, Yağtılığa Çıkanlar, Ene (Ana), Teley (Talih)*; Bedri Soltanıyazov'un *Sumbar Akıyar (Sumbar Akıyor)*; Aman Kekilov'un *Sırılan Bulut (Sıyrılan Bulut)*; Gılıç Kuliyev'in *Eğilmez Cezayirli, Kara Kervan, Yavuz Günler, Emirın Elçisi, Gülcemal Han*; N. Pomma'nın *Gatakar*; Beki Seyitov'un yukarıda zikredilen *Doğanlar* romanından başka, *Çölün Yüreği, Şair, İn Sonki Savaş (En Sonuncu Savaş, Bedirkent)*; Hangeldi Garabayev'in *Çölün Demi (Çölün Nefesi)*; Tanrıku Taganov'un *Körpe Oğul*; H. Durdıyev'in *İkbal*; Bekte Pürliyev'in *Çeleken Şemalı (Çeleken Rüzgârı), Dovzahtan Çıkan Kız (Cehennemden Çıkan Kız)*; Seyitniyaz Atayev'in *Öfke*; Rahim Esenov *Turanın Nâlesi* (A. Şalaşov'la birlikte; Allaberdi Hoyıdov'un *Milyon Adım, Hükümdarın Kovulması; Ata Atacanov'un Çakmak; Yazmırat Memmedi'nin Ene Toprak, Çınar Boy Aylar, Şapak; Sapargeldi Annasehedov'un Igrar (İkrar)*; Hudaynazarov'un *Gumlulur, Akar Suvun Aydını*; G. Gurbansehendov'un *Toylı Mergen*; Anna Paytık'ın *Darkaş (Münakaşa)*; Sapar Öreyev'in *Köy Oğlanı*; Yılğay Durdıyev'in *Nadirbay Aytakov*; Nargılıç Hocageldiyev'in *Gülle Değen Sünbüller, Göktepe*; Tırkiş Cumageldiyev'in *Bağrımızın Bağlılığı, Kara Yıldırım, Şaşkın, Daşrabat, Mehekdaş (Fırar)*; Atacan Tagan'ın *Saragt Kalesi*; Hocasasap Meleyev'in *Yüz Mün Posa (Yüz Bin Buse), Garagurumun Bürkütleri (Karakurumun Kartalları), İnsan Keşbi (İnsan Yüzü), Melgun (Melun)*; Govşut Şamıyev'in *Keen Yıllar, İnsabın Cezası, Araçek, Sonki Sözüünü Suda Aydarsın*; Hudayberdi Divanguliyev'in *Çuval Başgı, Övezdurdı Nepesov'un Uzak Uzak Yıllar, Gara Tönnenin Pudakları, Ziyaret*; Şerif Kemal'in *Matur Tuganda (Güzel Doğarken)*; Ömer Beşirov'un *Yedi Çeşme*; Ahmet Feyzi'nin *Tukay*; İbrahim Gazi'nin *Küçüklük Çağı, Ekmek, Tüfek ve Muhabbet, Kanatlanma Çağı*; Fatih Hüsnü'nün *Otuzuncu Yıl, Yaya İnsan Patikası*; Abdurrahman Abselemonov'un *Altın Yıldız, Gazınur, Ölümsüz İnsan, Akıyor Bulut, Sönmez Odlar, Ak Çiçekler*; İbrahim Salahov'un

Kökçetav Bozkırlarında, Meşeler Kök Yaydıklarında; Annaguli Nurmemmed'in Nuf Tufanı romanları sayılabilir.

Gagavuz edebiyatında yazılmış şimdilik ilk ve tek roman Diyonis Tanasoğlu'nun *Uzun Kervan* adlı eseridir. Roman aslında roman üslubu içinde yazılmış bir Gagavuz tarihidir.

Irak Türkmenleri arasında yayımlanan ilk roman Abdülhüseyin Ümrân Bender'in *Göktepe* adlı eseridir. 1958 devriminden çok sonra 1976'da yayımlanabilme fırsatını bulmuştur.

Uygur edebiyatında Abdülrehim Ötkür'ün *İz, Oygangan Zemin (Uyuyan Toprak)*; Seyfettin Azizî'nin *Sultan Satuk Buğrahan, Tengritag Bükütü (Tanrıdağ Şahini)*, *Eslime (Hatıralar)*; Ziya Samadi'nin *Mayımhan, Yılların Sırrı, Gani Batır Mayımhan, Ahmet Efendi*; Zordun Sabir'in *İzdiniş (Arayış)*; Turdi Samsak'ın *Ahirettin Kelkenler (Ahiretten Dönenler)* ve Ferhat Cılan'ın *Mahmut Kaşgarî* romanları sayılabilir.

Azerbaycan edebiyatında, Sabit Rehman'ın, *Son Facia, Nina, Büyük Günlər*; Mirze İbrahimov'un *Büyük Dayag, Pervane*; İlyas Efendiyev'in *Sarıköynekle Valeh'in Nağılı, Geriye Bahma Hoca, Denizde, Emek Adamları, Genç Ustalar, Pambık Tarlaların*; Süleyman Veliyev'in *Düğünler, Daşlı Bulan, Karç Seheri, Kanlı Ocak*; İsmail Şihli'nin *Deli Kür*; Ezize Caferzade'nin *Şirvan*; Hüseyin Abbaszade'nin *General, Burulğanlar, Elibalanın Ağır Seferi, Uzaktan Gelen Konak, Haradasınız Mösyö Abel, Mansur, Hahiş, Karadağ Ehvalatı, Dörd Pazar Günü, Şokolad Paşlaşan Gız*; Gülhüseyn Hüseynoğlu'nun *Yanyana*; Vidadi Babanlı'nın *Vicdan Susanda, Mukaddes Ocak*; İsa Hüseyinov'un *Doğma ve Yad Adamlar, Yanar Ürek, Mehşer, İdeal*; Eli Kerim'in *Pilleler*; Ferman Eyvazlı'nın *Kaçak Kerem*; İsa Melikzade'nin *Oynamış Hetireler*; Nahid Hacızade'nin *Payız Leysanları, Geribe Akşamlar*; Elçin'in *Ölüm Hükmü, Mahmut ile Meryem ve Ak Deve*; Anar'ın *Ak Liman, Beş Mertebeli Evin Altıncı Mertebesi*; Mövlüd Süleymanlı'nın *Köç*; Penahi Abbas Makulî'nin *Sirli Çoban, Gırmızı Aşığlar, Muradizler, Tebriz Geceleri, Kızıl Zindanlar, Setterhan*; Samir Kazımoğlu'nun *Ağrı, Devran* zikredilebilir.

Kırım edebiyatında, Şamil Toktargazi'nin *Saadet Adası*; Şamil Alaaddin'in *Efşer Sevsen, Rüzgârda Salangan Fenerler*; Yusuf Bolat'ın *Saf Yürekler*; Cengiz Dağcı'nın *Badem Dalına Asılı Bebekler, Yurdunu Kaybeden Adam, Anneme Mektuplar, Benim Gibi Biri, Korkunç Yıllar, Ölüm ve Korku Günleri, Üşüyen Sokak, Onlar da İnsandı, O Topraklar Bizimdi, Dönüş, Genç Timuçin* romanları başı çekerler.

Kıbrıs edebiyatında, Hikmet Arif Mapolar (Muzaffer Gökmen)'in *(Kahraman Kaplan, Son Çıldırış, Son Damla, Kendime Dönüyorum, Diken Çiçeği*; İsmail Karagözlü (Alptekin Anlar)'nın *Saadet Yolcuları*; Özker Yaşın'ın *Mücahitler, Kıbrıs'ta Vuruşanlar, Girne'den Yol Bağladık, Kıbrıslı Kâzım*; Sevim Baran'ın *Kıbrıs'ta Aşk ve Savaş*; Sabahattin İsmail'in *Savaşların Gölgesinde*; Sami Alhun'un

(Erdal S. Bodamyalı) *Uyumsuzlar*; Fikret Demirağ'ın *Şu Müthiş Savaş Yılları*; İsmail Bozkurt'un *Yusufçuklar Oldu mu, Mangal*; Orbay Deliceirmek'in *El Kapılarında*; Mehmet Şemsi Akanyeti'nin *Yarınsızlık* romanları sayılabilir.

Batı Trakya Türk Edebiyatında; Mehmet Arif'in Kemal Şevket Batıbey müstearıyla yayımladığı *Üzeyir Ağa* romanı şimdilik tek roman olma özelliğini korumaktadır.

Bulgaristan Türk Edebiyatı; Sabri Tata'nın *Gündoğarken* (Bulgaristan Türklerinin ilk romanı sayılmaktadır), İki Arada; Halit Aliosmanoğlu'nun *Saçılan Kıvılcımlar* romanları sayılabilir.

KAYNAKÇA

- A. Mümtaz İdil, *Sovyet Romanı*, Yarın Yay. İstanbul 1983.
- Abdildacan Akmatliyev, *Cengiz Aytmatov'un Dünyası*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998.
- Abide Doğan, "Bir Türkmen Romanı ve Halı Sanatı", *Bilge*, nr. 17, Yaz-1998.
- Ahmet Bican Ercilasun, *Türk Dünyası Üzerine İncelemeler*, Akçağ Yayınları 2. bs. Ankara, 1997.
- Ali İhsan Kolcu, *Milli Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1997.
- Aşur Özdemir, *Kazak Türklerinin Büyük Edibi: Mirjakıp Duolatuh*, Bilig, nr. 3, Güz-1996, Ankara.
- Baymirza Hayit, *Türkistan'da Öldürülen Türk Şairleri*, Kardeş Matbaası Ankara. 1971.
- Bilig, Muhtar Omarhanoğlu Avezov Özel Sayısı, nr. 5, Bahar-1997, Ankara.
- Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov, Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998.
- Emine Gürsoy-Naskali, *Sovyet Türk Edebiyatı, Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, TDK Yayınları Ankara, nr. 1, Bahar 1996.
- Feyyaz Sağlam, *Batı Trakya-Yunanistan Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.
- İbrahim Şahin, *Cengiz Dağcı'nın Hayatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996.
- K. Zelinski, *Sovyet Edebiyatı*, Çev. Funda Savaş, Konuk Yayınları, İstanbul 1978.
- Mehmet Kara, *Türkmençe, Giriş-Gramer-Metinler-Sözlük*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
- Mir Celal Feridun Hüseyinov, *XX. Asır Azerbaycan Edebiyatı*, (Haz. Kemal Yavuz, Erol Ülgen), Birleşik Yayıncılık, İstanbul 2000.
- Muhammed Ayaz İshaki, *Hayatı ve Faaliyeti*, Ayyıldız Matbaası, Ankara 1979.
- Muhtar Avezov Hakkında Makaleler, Haz. Zeyneş İsmail-Ahmet Güngör, Bilig, Ahmet Yesevî Üniversitesi Vakfı Yayınları, Ankara, 1997.
- Mustafa Balcı, *Ötken Günler Romanında Üslup Özellikleri*, Bilin, nr. 7, Güz-1998, Ankara.
- Mustafa İsen, *Ötelerden Bir Ses*, Akçağ Yayınları Ankara, 1997.
- Nevzat Özkan, *Çağdaş Türk Boy ve Toplulukları Edebiyatı, Yeni Türkiye*, nr. 15, Türk Dünyası Özel Sayısı, Mayıs-Haziran, 1997.

- Nimetullah Hafız, *Bulgaristan'da Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi*, c. I-II, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- Nimetullah Hafız, *Yugoslavya'da Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi*, c. I-III, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.
- Penah Halilov, *SSRI Halkları Edebiyatı*, C. II, Maarif Neşriyyatı, Bakü, 1977.
- Şerif Aktaş, *Muhtar Avezov'da Milli Kimlik Arayışları*, Bilig, nr. 6, Yaz-1997, Ankara.
- Türk Dünyası Edebiyatları*, M.E.B. Yayınları Haz. Komisyon, İstanbul 1998.
- Türk Dünyası Çağdaş Edebiyatı*, Haz. Metin Akar vd. Hoca Ahmet Yesevi Vakfı Yayınları, İstanbul 1994.
- Türk Dünyası El Kitabı*, 3. cilt, Edebiyat, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1992.
- Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*, c. I-XIX, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993-2000.
- Yaşar Karayev, *Azerbaycan Edebiyatı*, Haz. Yavuz Akpınar, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.
- Zübeyir Yılmaz-Ramazan Okumuş, *Kıbrıs Türk Nesri*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1996.

ROMANIN YÜZYILI

I.

Gregory Jusdanis'in, Yunan toplumundaki modernleşme düşüncesinin kaynaklarını irdelerken dile getirdiği şu düşünceleri; *"Gecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak 'tamamlanmamış' kalır. İthal edilen modeller Avrupa'daki muadilleri gibi işlev görmezler. Çoğunlukla dirençle karşılanırlar. Bu nedenle modern olma projesi, içinde bulunan yere göre değişir."* XX. yüzyıl sonunda romancılığımızın 'yüzyıl'ına bakarken, yapacağımız tespitler için kapı aralayıcı olabilir diye düşünüyorum.

Romanın, bizde, XIX. yüzyılda başlayan serüveni, asıl ivmesine XX. yüzyılda kavuşur. Batılılaşmanın sunduklarıyla modern romanın doğuş kaynakları neredeyse aynı yıllara denk gelir. Bilinendir, ilk adım çevirilerle başlar: Yusuf Kamil Paşa'nın Fénelon'dan çevirdiği *Telemak* 1862'de yayımlanır. Türkçede ilk roman ise Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*'ıdır (1872).

Yeni bir yüzyıla çeyrek kala; Ahmet Midhat, Namık Kemal, Sami Paşazâde Sezayi, Mehmet Murat, Recaizade Mahmut Ekrem, Nabizade Nazım, Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hüseyin Cahit Yalçın, Vecihi'nin bu alandaki ürünlerini görüyoruz.

Bu süreç, romanda bir başlangıç çizgisini oluşturur. Yeni yüzyılın ilk çeyreğinde öne çıkanlar ise, kuşkusuz, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Mahmut Yesari'dir.

Denebilir ki; modern romanın kuruluşunu, bundan böyle alacağı yolun belirleyiciliğini hazırlayanlar da bunlardır.

II.

XX. yüzyılın *romanın yüzyılı* olması, "gecikmiş modernleşme" düşüncesinin toplumsal yapıdaki biçimleniş süreciyle de açıklanabilir, sanırım! Bu düşüncenin yaygınlaştırılmasında, en azından, dile getirilmesinde romanın/romancının başlangıçta böylesi bir misyonu olduğunu söyleyebiliriz.

Romanımız, bir yanıyla, bu süreci yazıp sorgularken; öte yanıyla da 'tarihi'ni yazıyordu. Bu anlamda, yazın tarihi açısından tarihsel dönemeçler koyup, romana/romanın tarihine tek başına bakmanın doğru olmadığını düşünüyorum.

1920'lerden 2000'e ulaşılan süreç, romancılığımızın modernleşme yolundaki çizgisinin gelişimini gösterir niteliktedir. Bu zaman diliminde yaygın bir okuru oluşan roman birikiminden söz edebiliriz.

Cumhuriyet'le toplumun yeniden inşası, tanımı gündeme gelir: "modern ve Batılı", "çağdaş ve laik" bir toplum oluşturabilmek... Ulus-devlet modelinin bir ucu aydınlanmaya dayanır. Teknolojik gelişmesini sağlayamamış bir toplumda Batı'ya dönüklük, oradan alınabilecekler ise; ister istemez, toplumsal bünyede ikilemler yaratır. Gerçekleştirilen "yeni"liklerin kolayca benimsenildiği söylenemez. Bu "yeni"nin anlamını "gecikmiş modernleşme" düşüncesinin ilk nüveleri olarak almak olası.

Aydınlanma düşüncesinin yol açıcılığı, toplumda eğitim-kültür alanında birçok atılımı gerçekleştirir. Okur-yazarlığın artışı, edebiyatın toplumun eğitimi/aydınlanmasında işlevsel kınıısı geniş kesimlerce kabul görür. Burada romanın ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Toplumu, insanı tanıma da önemli bir araç.

Roman okurunun ortaya çıkışı ise romanla iç içe gelişir. XIX. yüzyılda çevirilerin ilk adım olduğunu söylemiştik. O dönemde dünya romanının yapıtları çevrilemez. Tanpınar, bunun nedenini açıklarken; yapılan çevirilerin birçoğunun "*tesadüfi*" olduğunu imler, bunu da; "*Garp'la fikir ve edebiyat münasebetlerimizi tanzim edecek öğretim ve kültür kurullarının*" yokluğuna bağlar.**

Bu kurum ve atımlara Cumhuriyet'le kavuşulur. 1928'de Harf Devrimi'nin yapılması, Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (1931) ile Türk Dili Tetkik Cemiyetinin kurulması (1932); gene aynı yıl Halkevlerinin açılması, 1935'te Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin, 1940'ta Köy Enstitülerinin kurulması, özellikle Tercüme Bürosunun çeviri hamlesi bu açıdan atılan ilk önemli adımlardandır.

Romancılığımızın yüzyıldaki ivmesini hazırlayan kuşak, 'ulusal edebiyat' anlayışını benimseyen, dilde ve işlenen konularda yeniliklere açıktır. Romanda öncelenen toplumun/insanı tanıma, tanımlama; dönemin tarihsel/toplumsal gerçekliklerini yansıtmaktır.

1930'lu yıllardan 1950'lere değin romanın böylesi bir işlevi var. Modernleşme düşüncesinin ve edebiyatın ilgi/etki alanında roman başat bir türdür. En azından bu *tanıma/tanımlama>anlatma*; insan-toplum gerçekliklerini dile getirmede uyarıcı, yönlendirici bir işlevi vardır romanın.

Romanın yüzyılına baktığımızda, düzyazı geleneğinin romanda farklı bir boyuta eriştiğini gözleriz. Romanın doğrularıyla topluma/insana/tarihe bakmak, yorumlamak; bir bakıma da düşünsel bir boyut açarak, çağı/dönemi anlama>anlatma işlevini üstleniş...

III.

Romancılığımızda, bu yüzyılda, başat diyebileceğimiz şu iki ana eğilimin oluştuğunu gözleriz:

1) Dönemsel gerçeklikleri, doğruları, tarihsel/toplumsal değişimi yansıtanlar;

2) Tarihsel dönemler, süreçler arka planda tutularak; topluma, insana, "zihniyet"e bakışta sorgulayıcı, yorum getirici bir çaba içinde olanlar.

İlkinde, daha çok, romanı 'topluma ayna tutmak'; ikincisinde ise toplumu anlama/yorumlama/tanımlamak düşüncesi ağırlık kazanır. Cumhuriyet döneminde bu çizgiyi Tanpınar'la, ilkinde de Yakup Kadri ile başlatabiliriz. Oğuz Atay'ın, Adalet Ağaoğlu'nun, Orhan Pamuk'un geliştirdiği bir çizgidir bu. Yakup Kadri ise Sabahattin Ali'den Orhan Kemal'e, Yaşar Kemal'den Fakir Baykurt'a, Şemsettin Ünlü'den Ahmet Yurdakul'a uzanan bir çizginin başlatıcısıdır diyebiliriz.

Romancılığımızın yüzyılının son dönemi, yani 1990'lar, bir bakıma ikinci yönelimi öne çıkardı. Ama her iki oluşumun, *romanın yüzyılının* tarihine önemlice açılımlar getirdiğini belirtmeliyim. Bunlardan bazılarını satır başlarıyla şöyle sıralayabilirim:

1. Toplumsal yaşam 'sahih' biçimde konu edinildi,
2. Toplum ve insan gerçeklikleri, durum ve çatışma boyutlarıyla yansıtıldı,
3. Tarihsel/toplumsal değişim dönemleri işlendi,
4. Çağ ve dönem romanlarında toplumun değişen yüzü yansıtıldı,
5. Anadolu coğrafyası bütün zenginliğiyle romanın ilgi/konu alanı oldu,
6. Tarih, tarihsel durumlar/dönemler sık sık işlendi,
7. 'Kendi' ve 'öteki' dönemsel gerçekliklerle iç içe anlatıldı,
8. Toplumda yaşanan yöresel/bölgesel sorunsal gündeme getirildi,
9. 'Yerlilik'/'yerellik'/'yöresellik' kavramlarını açımlayan, sorunlar bağlamında ele alan romanlar yazıldı,
10. Kır-kent insanının sorunları; bu eksende iç ve dışgöçle yaşananlar dile getirildi,
11. Cumhuriyet 'birey'inin durumu, gerçekliği yansıtıldı,
12. Kadının konumu, kimlik arayışı, sorunları sorgulayıcı bir bakışla yansıtıldı,
13. Toplumun değişik kesimlerindeki insanların güncel/siyasal/toplumsal gerçeklikleri ele alındı,
14. Sık sık kimlik sorunsalı, Doğu-Batı ikilemi dile getirildi,
15. Geçiş ve 'ara dönem'lerin getirdiği açmazlar konu edinildi...

IV.

Görüleceği üzere, bu tablo, roman birikiminin konu/izlek eksenindeki zenginliğini sunuyor. Buradan romanın hem dönemsel tarihinin, hem de izleksenel/kuramsal çerçevesinin yönelimlerini çıkarsayabiliriz. Yani roman tarihi, roman eleştirisi, roman kavramı üzerine bir birikimden söz edebiliyoruz. Ayrıca romanın, bu yüzyılda, birçok bilim dalına birincil inceleme alanı olabilecek bir birikimi var ettiğini söyleyebiliriz.

Şunu da eklemek isterim: toplumdaki eğitim, okuma düzeyi yazının/edebiyatın önünü açmıştır sürekli olarak Geçmişteki ilk adımda bu işlevi çeviriler üstlenmişti. Ardından ilk romancılar geldi. Cumhuriyet döneminde eğitimin Anadolu'da yaygın kılınması yeni yazarların çıkmasına olanak sağladı. Özellikle Tanzimat'la bu olanağa kavuşan insanımızın okudukça gelişen yazma isteği, gazetelerde tefrika romanlarıyla 'iş'e başlayan yazarın/romancının 'okur'unu da oluşturur. Bu açılım, yani 'roman okuyucusu' romancının önünü açar. Ama topluma, insana, yaşama dönük bir bakışı yakalamak; Batı romanının/romancısının dünyasını romanda oluşturmak Halit Ziya ile başlar. Bir başlangıç... Asıl toplumu tanıma/tanımlama onun ardılı kuşakla romana girer. Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri üçlüsü bir bakıma da bunun hazırlayıcısıdır. Sabahattin Ali'ler, Orhan Kemal'ler, Samim Kocagöz'ler, Kemal Bilbaşar'lar, Yaşar Kemal'ler, Fakir Baykurt'lar ise Anadolu coğrafyasının gerçekliklerini getirirler.

1960'lardan 2000'lere uzanan kırk yıllık süreç romancılığımızın iki önemli dönemecini/kuşağını var etmiştir diyebiliriz. Her iki dönemecin askerî darbeler sonrasına denk gelmesi şaşırtıcı olduğu kadar, düşündürücüdür de.

1970'ler 'yeni roman'ı var eden bir açılımı getirir. Oğuz Atay, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür, Selim İleri, Ayla Kutlu, Aysel Özakin, Ferit Edgü, Emine Işınsu, Sevinç Çokum bu dönemecin romancılarıdır.

1980'ler roman tartışmalarının gündeme geldiği bir dönem oldu.

Orhan Pamuk, Mehmet Eroğlu, Latife Tekin, Ahmet Altan dönemin başlangıcında ürünleriyle en çok göz dolduranlar oldu. Bu süreç, romancılığımızda 'yeni' ve 'değişen'in ne olduğunu da adlandırdı bir bakıma. Roman türlerindeki ayrışma sürecinin yoğunca yaşanıldığı bir dönemdi. İzlekler, konular, anlatım biçimlerindeki zenginlik romanı çok söz edilen/okunan bir tür kılar-ken; roman coğrafyasını genişleten bir oylumu da getirir. '70'lerde uç veren 'siyasal roman', yerini tarihsel romana, kadın sorununa bırakır. Tarih başat öge kılma tutumunda dönemin siyasal baskısının etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Dönemin bir başka tartışma boyutu ise 'postmodernizm'di. Bu süreçte Nazlı Eray, İnci Aral, Erendiz Atasü, Ahmet Yurdakul, Buket Uzuner, Mario

Levi, Kaan Arslanoğlu, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Gürsel Korat, Ahmet Ümit öne çıkan adlardı.

Gelinen noktada *romanın yüzyılı*, bize, yazılı kültürden görsel kültüre geçişte romanın nerede olduğunu anlatır oldu daha çok. Bir de, romanın yarınına dönük söylemler geliştirildi. Belki de bu süreci, romanın daha çok gündemde yer alacağını anlatan bir birikimin aynası olarak görmek gerekecek. Romanın insanın/yaşamın gerçeğine dönük sözü olduğu sürece değişe değişe biçim alacağını söylemek yabansı gelmemeli.

* *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*; Gregory Jusdanis, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 248.

** *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Ahmet Hamdi Tanpınar, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1976, s. 287.

Selçuk Çıkla

ROMANDA KURMACA VE GERÇEKLİK

*"Emma Bovary denen kız hiç yaşamadı;
Madame Bovary kitabı ise sonsuza dek yaşayacak."*
Nabokov

Roman, hakkında ne söylenirse söylensin, her meselede istisnaları olan esnek bir türdür. Romanın hacminin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği, ilk örneğinin hangi eser olduğu ve hangi dönemde ortaya çıktığı, roman yazarının sanat anlayışının değeri veya geçerliliği, anlatıcı ve bakış açısının yazarla ilişkisinin muğlaklığı, kişi ve olayları gerçekçi olarak verip verememenin boyutları gibi daha birçok konuda hep farklı düşünceler hâkim olmuştur insanlar arasında. Diğer taraftan meraklıları, roman hakkında bilgilerini kuvvetlendirmeyi veya kesinleştirmeyi umarak okuduğu çoğu yazının sonunda oturduğu yerden kafası daha fazla karışarak ve bu konuda daha fazla, daha farklı şeyler okuma isteği duyarak kalkmaktadır. Bunda okuru mazur görmek gerekiyor. Çünkü *roman*, âdeta ele aldığı *insan* kadar girift, anlaşılması ve ele avuca sığması güç bir tür. O sebeple bu yazıyı okuyacak olanların yazı boyunca ileri sürülen bazı görüşlere hak vereceklerini, bazılarını da katılmayacaklarını şimdiden kestirmek güç değil.

Roman, henüz gelişimini tamamlamamış, sürekli değişmeye ve kırılmalara uğrayan bir tür olarak, birbirine hiç benzemeyen on binlerce örneğe sahip olmuştur bugüne kadar. Romandaki değişimler ve kırılmalar hâlen insanı şaşırtacak boyutlarda devam etmektedir. Bu kadar kırılğan ve değişken bir tür hakkında genellemelere vararak hükümler vermenin güçlüğü ortadadır. Böyle davranan bir araştırmacı her zaman için utanmaya/utandırılmaya hazır olmalıdır. Buna rağmen yine de roman hakkında konuşurken ifade edilen çoğu düşüncenin genelleme havasında sunulmasının kaçınılmaz olduğu da doğrudur. Araştırmacılar roman hakkında genel yargılara varmaksızın fikir beyan etmekte zorlanırlar çoğunlukla. Ancak roman konusunda varılan genel yargıları okuyanların, bu yargılarda bir iç karşı koyuşun, "Bu yargı bütünüyle ne doğru ne yanlış!" deyişin, bir şüphenin, bir "Acaba?"nın sızısını duymalıdır her zaman.

Bu yazıda tartışma konusu olan *gerçeklik*; örneklerine özellikle XX. yüzyılda rastlanan ve sıra dışı bir kurguya sahip olan gerçeküstücü, postmodernist¹ ve fantastik romanlar dışındaki diğer bütün romanlar için söz konusu edilecektir. Zira bugün gerçeküstücü, postmodernist ve fantastik romanlarda söz konusu olan gerçeklik ile klasik, romantik, realist, natüralist romanlar ve herhangi bir akıma bağlanamayacak çok sayıda romandaki gerçeklik arasında büyük farklar vardır. Gerçeküstücü, postmodernist ve fantastik romanlarda öncelikli olan iç gerçeklik, yani anlatıcıya (veya yazara) bağlanabilecek olan zihnî-hayalî bir iç gerçeklikken, diğer bütün romanlarda öncelikli olan bu tür bir iç gerçeklikten daha çok zamanın, olayların, dış dünyanın ve roman kişilerinin iç dünyalarıyla uyum hâlinde bulunan bir gerçekliktir. Milan Kundera'nın "Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir."² diye ifade ettiği düşünce, gerçeküstücü ve postmodernistlerin sanat anlayışının ve gerçeklik alanı tasavvurunun sınırlarını işaret etmektedir. Söz gelişi postmodern bir yazara göre insan zihninin ve hayalinin ulaşabileceği, kurabileceği her şey 'olabilir' olandır ve bu da gerçekliğe uyar. Bu kabulün sınırları içine giren bir postmodern anlatıyı okumaya başlayan bir kişinin, okuduğundan bir şey anlamamış olma gerekçesiyle, anlatıyı hemen elden bırakması ve onun hiçbir gerçekliğe sahip olmadığını düşünmesi çoğu zaman kaçınılmazdır. Yazar açısından ise anlatısındaki her şey gerçekliklerle uzlaşım hâlinindedir. Çünkü ona göre, anlattıkları varoluşun, insan olanaklarının alanındadır ve her şey gerçeklik sınırları içindedir.

Anlatı, Kurmaca ve Roman

Bugün *Anlatı Bilimi*³ adlı ayrı bir bilim dalının araştırma alanına giren *anlatı*, *kurmaca*dan ve hatta *edebiyattan* daha genel bir kavramı karşılar. Roland Barthes'in ifade ettiği gibi mit, efsane, fabl, masal, uzun öykü, destan, hikâye, trajedi, dram, komedi, pantomim, tablo, vitray, sinema, çizgi resim, sıradan bir haber ve konuşmalar gibi daha da artırılabilir sayıda tür ve sayılamayacak kadar anlatı örneği vardır dünyada. *Anlatı* bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. *Anlatı* insanlık tarihiyle başlar ve dünyanın hiçbir zaman ve zemininde anlatısı olmayan bir insan, topluluk, halk veya millet var olmamıştır.⁴ Anlaşılacağı üzere yazılı veya sözlü, kalıcı veya geçici her söz ve metin birer *anlatı*dır. Ancak anlatılar içinde bazıları da vardır ki kalıcı ve edebî yönden değerli olmaları sebebiyle geleceğe ulaşmaktadır. İşte bütün anlatılar içinde her türlü edebiyat anlatıları, bunlar içinde de *kurmaca anlatılar* sanat dünyasında çok özel bir yere sahiptir.

Dünyada ilk insandan bu yana ses veya yazıyla meydana getirilen bütün metinler temelde iki gruba ayrılırlar: Gerçek hayatla birebir ilişkili olan *kullanmalık metinler* ve gerçek hayatla dolaylı bir ilişki içinde olan *kurmacalık metinler*. *Kullanmalık metin* kavramı, göndermeleri gerçek dünyaya yönelen ve “yaşamın birtakım gerçek ya da olası durumları ile olgularını” betimleyen metinleri; *kurmaca metin* kavramı ise “yapısındaki özelliklerden dolayı, alımlanmasında, gönderici ile alıcının, kendine özgü kuralları olan bir iletişim konumuna girmesini gerektiren”⁵ metinleri ifade eder. Kullanmalık metinler gerçekten kurdukları bağıntıyla, ona uyup uymamalarıyla doğrulanırken, kurmaca metinlerin doğrulanmak için gerçeklere gereksinimleri yoktur. Çünkü kullanmalık metinlerde, metin ile yaşam gerçeklerinin birebir ilişki içinde bulunması (ayrık göndergelilik); kurmaca metinlerde ise metnin kendi içinde yaşamın gerçekleriyle birebir ilişki içinde bulunması (öz-göndergelilik) söz konusudur.⁶

Kullanmalık metinler sürekli değişen şartlar sebebiyle zamanla geçerliliklerini yitirip hızla eskirlerken, kurmaca metinler günlük hayatın ve bilimin gerçekleriyle doğrulanmak zorunda olmadıklarından yüzyıllar boyunca tazelik, gerçeklik, evrensellik ve güncelliklerinden bir şey kaybetmezler. Geçmişte birçok bilim adamının geliştirdiği çok sayıda bilimsel kuramın geçerliliğini yitirmesine karşın *İnsanlık Komedi*s, *Don Kişot* ve *Madame Bovary* gibi kurmaca eserlerin canlılıklarını hâlâ korudukları göz önüne alınırsa bu savın doğruluğu ortaya çıkar.⁷

Her iki grup metnin türleri ve örnekleri arasında büyük çeşitlilik mevcuttur: Hemen her konudaki makalelerden günlük hayattaki konuşmalara, gazete haberlerinden salt bilimsel metinlere, çeşitli konulardaki görüş ve tecrübelerin dillendirildiği deneme yazılarından tarih metinlerine kadar çok geniş bir yelpazede seyreden ve edebî yönleri pek zayıf olan veya bu yönleri hiç bulunmayan *kullanmalık metinler* birinci grubu oluşturuyor. *Kurmaca metinler* ise ilk çağların bugün için gerçeklik/kurmacalık derecesini bilmediğimiz mitolojik efsanelerinden destanlara, masallardan fabllara, dram, komedi ve trajediden şiire, romanslardan modern hikâye ve romana kadar yine çok büyük bir çeşitlilik gösteren ve edebî yönleri üst düzeyde bulunan metinlerdir.

Heykel, resim, fotoğraf, sinema gibi sanat eserlerini de *kurmaca* saymak mümkün olmakla birlikte genel geçer anlayışa göre *kurmaca* deyince akla gelen ilk alan *edebiyattır*. Edebiyat dünyasının iki kutbundan anı, gezi yazısı, fıkra, sohbet gibi yazarların kendi hayatlarını, tecrübelerini, hislerini ve fikirlerini bir nevi kurgulayarak anlatma gayretiyle yazdıkları (yarı itibari, yarı kurmaca)⁸ eserler de; şiir, hikâye, roman, dram, trajedi, komedi gibi

bütünüyle kurmaca olan eserler de temelde *insan için* yazılan, sadece insanı çeşitli yönleriyle ele alan ve en önemlisi de bir başka benzeri olmayan, her biri *biricik* olan eserlerdir. Bu *biricik oluş* âdetâ her bir insanın biricikliği gibi ‘bir ikincisi olmayan, bir diğerine benzemeyen’ bir yapıyı ifade eder.⁹

Kurmaca türler içinde özel bir yere sahip olan *romana* gelince; *modern roman*, bütün sanat dalları içinde insan hayatını, insan denen esrarengiz varlığın şekilden şekile giren psikolojik dünyasını, tarafımızdan öğrenilmesi, bilinmesi, görülmesi ve sezilmesinin zevk verdiği bizim dışımızdaki insanları ve hayatları tutarlı ve gerçekçi olarak anlatabilme kabiliyeti olan en yaygın tür olarak ferdî ya da evrensel insanı ve bu insanın iç dünyasının akıl almaz değişkenliğini anlatma yolunda büyük gelişme kaydetmiştir. Hatta insanların, uzunluğuna bakmadan roman okumalarının nedenlerinden birisinin hayalî de olsa başka insanların ve hayatların sırlarına vakıf olmak istemeleri olduğunu söylemek mümkündür. Yalnız burada hemen şu sorular akla gelmektedir: Romanlarda anlatılan insanlar ve hayatların dış dünyadaki insanlar ve hayatlarla ilgisi nedir? Romanlardaki gerçeklik ile dış dünya gerçekleri arasında nasıl bir benzerlik bulunmaktadır ve romanda ‘gerçek’ neyi ifade etmektedir?

“Gerçek” Nedir ve “Romanda Gerçek” Neyi İfade Eder?

Romanda nasıl bir gerçeklik vardır? İdeolojik veya dinî bir gerçeklik mi yoksa insani yani evrensel bir gerçeklik mi? Bu gerçekliği kim veya kimler açısından arayabiliriz? Yazar veya okur açısından mı yoksa salt metin içi bir gerçeklik mi arayacağız romanlarda? Bu gerçekliği metnin bütününde mi yoksa kişiler, zaman, mekân, tasvir ve teknik öğeler gibi ayrı ayrı her bir unsorda mı aramalıyız? Sosyalist, kapitalist veya İslami bir dünya görüşünün gerçeklik anlayışına göre mi bir gerçeklik arayacağız romanlarda? Aradığımız gerçek; hümanist, romantik, realist, natüralist, modernist veya postmodernist bir gerçek mi? Diğer taraftan birer okur olarak her birimizin romanlardaki gerçeklik öğelerini ve uygulamalarını doğru olarak tespit edebilmemiz ne kadar mümkün olabilir? Kurmaca anlatılar hayal, yalan,¹⁰ uydurma olduklarına göre, bu anlatıların bir çeşidi olan romanlarda yani hayal, yalan ve uyduruk olanı barındıran metinlerde gerçeği aramak ne kadar doğrudur ve bu eserlerde gerçek denen şey ne derecede bulunabilir/bulunabilir mi?

Meselenin açıklığa kavuşturulması yolunda ilk önce en basit şekliyle *gerçek*’le neyin kastedildiğini anlamak gerekir. Konumuz açısından *gerçek* kelimesinin iki önemli karşılığı var: Biri *doğru olan*, diğeri de *gerçeğin ta kendisi*. Şöyle ki; *gerçek*, bilgisel meselelerde doğruyu, olgusal meselelerde de hakikate yakın bir anlamı olan gerçek’i ifade eder. Romanlarda yer alan maddi

bilgilerin, doğruluk yönünden gerçek olup olmadıkları; olgu, olay, davranış ve konuşmaların da doğallık ve gerçekçilik yönünden yani anlatılanların günlük hayatla yakından ilgili, hayatın gerçeklerine uygun bulunup bulunmama noktasında *gerçek* veya *gerçekçi* olup olmadıkları tartışılabilir. Birinci durumda *gerçek*; yalan olmayan, doğru olan karşılığında, ikinci durumda ise insan hayatının ırk, örf, çevre, din, eğitim seviyesi, toplum hayatı, ruh hâli, ekonomik durum veya genel anlamda evrensel yaklaşımlar ve hayatın gerçeklerine uygunluk yönünden yansıtılıp yansıtılmadığı bağlamında ele alınabilir. İşte romandaki gerçeği ve gerçekliği; bilgilerin doğruluğu ile olgu, olay, davranış ve konuşmaların doğal olup olmaması ve hayatın gerçeklerini yansıtıp yansıtamaması bakımından dikkate almak gerekmektedir.

Gerçek'in, *doğru*'yla büyük bir yakınlığı vardır. *Doğru*, yanlış ve yalan olmayandır. Yanlış ve yalan olan '*doğru*' değildir ve '*gerçek*' olamaz. Özellikle tarihî, biyografik ve otobiyografik romanlarda olay ve kişilerle ilgili gerçeklere hiç de uymayan bir şekilde çarpıtmalar yoluyla anlatılanlar eserin gerçekçiliğini zedeleyen unsurlar hâlinde karşımıza çıkarlar. Var olan iki türlü gerçekten birincisi bu anlamda olaylara bağlı, belirli bir yer ve zamana ait, dar manasıyla *tarihî*, *bilgisel gerçek*; diğeri ise kavramlara bağlı, *felsefi*, *olgusal gerçektir*¹¹ ki bu gerçek, tek kelimeyle, herhangi bir romandaki olay, davranış ve konuşmaların hayatın gerçeklerine uyup uymaması ile ilgili bir meseledir.

Tarihî, bilgisel, felsefi, psikolojik, sosyolojik yönleri bulunan her iki tür *gerçek*'i de, okuduğumuz romanlarda *öyküler* sayesinde kavrarız. Bilindiği gibi masal, destan, fabl, hikâye gibi romanda da esas olan öykülemidir yani bu türler öykü üzerine kurulurlar. Bir insanın, bir ailenin, bir toplumsal tabakanın hayatını öyküler romanlar. Forster'ın dediği gibi "Öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yönü budur."¹² Peki öyküler neyi anlatır? Romanlardaki hayatların, hikâyelerin "olmuş veya olması mümkün olayları anlatma" prensibi üzerine kurulduğu malumdur. Ancak bir roman yazarının kısmen veya bütünüyle gerçek bir olayı ve tanıdığı/bildiği insanları anlattığı zaman bile bildiklerini, hissettiklerini roman formu içine yerleştirirken bilerek veya bilmeyerek bazı gerçekleri değiştirdiği, bozduğu, yumuşattığı, sakladığı veya abarttığı da bir vakıadır.¹³ Zaten masal, destan, mesnevi, halk hikâyesi, hikâye ve roman gibi eserleri tarih, biyografi, günlük, hatıra ve seyahat yazısı gibi eserlerden ayıran en temel özellik birincilerin *itibarı*¹⁴ olay ve kişileri, ikincilerin ise *gerçek*, yaşanmış olayları ve yaşamış kişileri ele alıyor olmalarıdır. Zira edebî eserlerde olaylar, tarihî ve yaşanmış olandan farklıdır. Mesela hiçbir romanın tarihî ve yaşanmış olayları olduğu gibi anlattığı iddia edilemez. Bu eserlerde *gerçek*, değişikliğe uğrayarak edebî eserin dünyasına girer. Bu nedenle

hayatın gerçeği ile sanat eserinin gerçeği birbirinden farklıdır. Nitekim çok gerçekçi olduğu iddia edilen romanlar bile yaşanmış olanı değil, gerçeğe uygun olanı dikkatlere sunmaktadırlar.¹⁵

Romanda Gerçeklik

Kurmaca'nın son yüzyıllar içinde en çok rağbet gören türlerinden biri olarak "Roman *gerçeklikle kurmacalık* arasında bir yerde, ama kurmacalık vasfı daha ağır basan, gerçekliği ancak malzeme olarak kullanıp, onu bozan ve dönüştüren bir yapıya sahip"¹⁶ edebî bir türdür. "Gerçek bir romancı, bize dış dünyanın gerçeğiyle subjektif tecrübenin cazibesini birlikte sunar."¹⁷ Roman âdeta bir illüzyondur, gerçeği çok boyutlu olarak gösteren, değiştiren, okuru kendi içine hapseden bir illüzyon.¹⁸

Edebî eserler *düşünce*, *hayal* ve *his* gibi üç ögenin farklı seviyelerdeki iş birliği ile yaratılırlar. *Düşünce*, *hayal* ve *his*'lerin akıl almaz değişkenliği dikkate alındığında, bu üç ögeyle kurulan edebî ürünlerin hiçbirinin birebir gerçeklikleri anlatamayacakları yani bu eserlerde gerçek hayatlardan bahsediliyor dahi olsa, anlatılanların yaşanıp geçmişte kalmış olan gerçek hayatı asla tam olarak aksettiremeyeceği açıktır. Diğer taraftan dil gerçekliğinin de; acıları, mutlulukları, her türlü duygu, düşünce ve yaşantıları, uyumluluk veya çatışma hâlindeki insanlar arası ilişkileri yani nesnel gerçekliği, yaşadığımız hayatın gerçekliğini tam olarak ifade edemeyeceği, anlatamayacağı ve hissettiremeyeceği kesindir. Ancak romanlarda bazı ferdî veya evrensel gerçeklerin bulunduğu da gün gibi aşikârdır. Bu iki kutup arasında roman açısından gerçeğin ne olduğunu tespit etmek; hayal, yalan ve uyduruk olan romanların içinde gerçeği aramak ve bulmaya çalışmak suya tadını veren şekeri suyun içinde aramak kadar zordur. Kısacası romanda gerçeği ve gerçekçiliği ortaya çıkarmak hem kuramsal düşünüşün hem de örneklerin iş birliğiyle biraz daha açıklığa kavuşturulabilecektir.

Romanda kurmaca ve gerçeklik konusunda 'kurmaca' karşısına çıkarılan kelime 'gerçeklik' yani 'kurmaca olmayan'dır. *Kurmaca*; yalan, uydurma, hayalî kurgu olduğuna göre *gerçeklik*'in en basit karşılığı da doğru ve gerçek olan, uydurma ve hayalî olmayandır. Peki, öyleyse büyük oranda yalan olan içinden doğruyu, uyduruk olanın içinden gerçeği, hayalî olanın içinden gerçekçi olanı nasıl ayırt edebiliriz? Bu sorunun en rahatlatıcı cevabı şudur: Bir roman, her ne kadar yalan ve uydurma ile inşa edilmiş olsa da romanda anlatılanlar (kişiler, olaylar, davranışlar, konuşmalar, zaman, mekân tasviri vs.) -çoğu zaman- hepimizin bildiği, bir benzerini çevremizde gördüğümüz, duyduğumuz veya hayalimizde canlandırabildiğimiz dünyadan alınarak anlatılmışlardır. O hâlde bir roman ne kadar yalan ve uydurukla dolu olursa

olsun, bu yalanlar ve uyduruk hayatlar *gerçek hayatta benzerleri görülebilir olduklarından* romanlardaki her bir olayın, her bir konuşmanın, her bir davranışın, bazen her bir duygulanışın tecrübelerimizle ne kadar örtüştüğünü veya çatıştığını görmek/sezmek bile roman içi gerçeklik ile roman dışı gerçeklik arasında bağlar kurmamız kolaylığını sağlar bize. Nitekim izlediğimiz bir film, komedi dizisi, tiyatro oyunu veya okuduğumuz bir romandan zevk almamız, onları anlamamız, onların üzerimizde çeşitli etkiler yapıp izler bırakması ve zihnimizde onları yorumlayabilmemiz bu sanat ürünlerinin etkileyciliğinden ve başarısından ziyade hayatın felsefi, ferdî veya evrensel gerçekleriyle yakın ilişki kurmuş olmalarından dolayıdır.

Roman kurmacadır ve romandaki gerçeklik de kurmaca bir gerçekliktir. *Kurmaca gerçeklik*, kurmaca eserin kendi içinde tutarlı ve gerçekçi olmasıdır. Roman hayatın gerçeklerini kendi iç gerçekliği hâline getirerek sunar. Bütün realist ve natüralist romancıların gözlemledikleri kişi ve olayları birebir yansıtmadıkları, bu kişi ve olayları gerçeğe benzer olarak vermeye çalıştıkları malumdur. Söz gelişi Stendhal'ın Julien Sorel ve Flaubert'in Emma Bovary'sini "inceleyen araştırmacılar, onların, nüfus kütüklerinde adları sanları yazılı, başlarından geçen olaylar belli olan, gerçekten yaşamış kişiler olduğunu meydana çıkarmışlardır. Ama bunlar romana geçerken, yaşayışlarında oldukları gibi mi *Kızıl ile Kara'ya, Madame Bovary'ye* geçmişlerdir?"¹⁹

Kurmaca metinler, bizim bildiğimiz, duyduğumuz, gördüğümüz insanların, mekânların, olayların, duyguların, zamanların benzerlerini sunarlar bize, ancak dış dünya gerçekliği ile kurmaca dünya içinde verilmeye çalışılan gerçeklik, temelde birbirlerinden bir hayli uzak iki kutbu temsil ederler. "Bir yanda dış dünya göndergelerinin nesnelliği, yaşanmışlığı, bilinirliği, öte yanda kurmaca dünyanın yaratıcılığı, soyutluğu, çok anlamlılığı. Kurmaca anlatı, gerçeklik izlenimi yaratarak düşsel bir olayı, kişilerini, zamanını, uzamını «gerçeğe benzetmeye» yönelir; bir yandan kurmaca özelliğini ortaya koyar, öte yandan gerçekliği gerçeğe en yakın biçimiyle ifade edebileceğini vurgular."²⁰ Ancak nasıl ki bireyler dış dünyadaki olayları ve gerçekleri farklı farklı yorumlar, sezer ve algıarlarsa; kurmaca gerçeklikleri de kültürel birikimlerine, ideolojik veya dinî anlayışlarına, kişisel ilgi, dikkat ve meraklarına göre farklı farklı algılar, sezer ve yorumlarlar.

"İmgelerin nesnelerin yerine geçemeyeceği", "her sanatçının renk ve şekilleri", insanları ve tabiatı "kendi mizacına göre, başka başka yollardan kavradığı" gerçeği, "nesnel görüş diye bir şeyin var olmadığını göstermez, olsa olsa nesnel gerçekliğin yansıtılışında bireysel üslupların farklılığını gösterir. Çünkü, bir nesneyi yeniden ortaya koyan kişi, yani imge üreticisi, bu yeniden yaratım süreci içerisinde duygularından bağımsız bir yol izleme olanağına sahip değil-

dir.”²¹ Keza çok gerçekçi edebî bir metin de nihayetinde kurmaca bir metindir ve yaşananların keskin ve açık gerçekliğini kurmaca eserin aynen yansıtabilmesi mümkün değildir. Ancak kurmaca eserler arasında farklı seviyelerde gerçekçi olan çok sayıda eser de yok değildir. Söz gelişi Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*’ı gerçekten yaşanmış olan Berthet ve Laforgue olaylarından esinlenerek yazmıştır. O, bu romanında Julien Sorel’in yaşadığı devirdeki Fransız toplumunu bütün ayrıntılarıyla gözler önüne sermek istemiştir. Roman’ın bir alt başlık olarak “1830 yıllarının tarihî olayları” ifadelerini taşıması yazarın amacının tamamıyla gerçekçi bir roman ortaya koymak istediğini kanıtlamaktadır zaten.²²

Bir roman ne kadar marjinal, bilimkurgu, ütöpik, mitik olursa olsun muhakkak az veya çok bir gerçekliğe sahiptir, yani milyonlarca anlatı örneğinin hepsinin farklı seviyelerde gerçekçi olan ve olmayan yönlerinin olması kaçınılmazdır. Kişiden kişiye, inanıştan inanışa, yaşayıştan yaşayışa değişen gerçek algıları olmakla birlikte yine de her romanda okuyucularının büyük çoğunluğunun fikir birliği yaptığı evrensel gerçekler, gerçekçi tasvirler ve anlatımlar da söz konusudur.

Her romanın gerçekliği; kendi içinden, yazarının sanatından ve okuyucunun algı dünyasından hareket ederek şekillenen bir gerçekliktir. Aksi takdirde edebî eserlerdeki farklılıkları başka türlü izah etmek mümkün değildir. Bir romanı eline alan okuyucu o romandaki gerçekliğin seviyesini kendi duygu ve düşünce dünyasından, yazarın yarattığı kişi ve olaylar açısından, ancak eseri temel alarak anlamaya çalışır. Yani bir romandaki gerçeklik veya gerçek dışılık tek cepheli bir mesele değildir. Ancak esas olan, yazarın okuyucuya sunduğu metindir. Öyleyse önemli olan metin içi gerçekliktir.²³

Romandaki iç gerçekliği ayrıntılarda aramak gerektiği akıllardan uzak tutulmamalıdır. Ayrıntılar, tek tek bir araya gelir ve bütünü oluştururlar. Hiçbir ayrıntı önemsiz ve küçük değildir. “Orijinallik ve gerçeklik yalnızca ayrıntıdadır.”²⁴ İnsan da hayat da çok karmaşık ve akıl almaz ayrıntılarla doludur. Bir romanın gerçekçiliği yazarın titizliği, ayrıntılara gerçeklik açısından dikkat etmesi, hayatın gerçeklerine riayet etmesi sayesinde meydana gelir. Avrupa’da söz gelişi Stendhal ve Balzac’ın yaptığı da göze çarpan her şeyi, gördüklerini kılı kırk yarararak anlatmak olduğu için bu romancılar âdeta dönemlerinin tarihini anlatmış, toplum haritasını yapmışlardır.²⁵ O hâlde romanda kişilere, mekâna, zamana, olay örgüsüne, tarihî, toplumsal ve insani gerçeklere uyum ancak bu öğelere ait ayrıntılarda gerçekçi olmaya bağlıdır ve eserin gerçekçiliğinin zedelenmesi de ayrıntılara dikkat edilmemesinden kaynaklanır. Aslında bize gereksiz gibi görünen birçok ayrıntı, Çehov’un tüfeği²⁶ gibi farkına vardığımız veya varmadığımız yerlerde, ama mutlaka, patlayan ve romanın bütünlüğü içinde gerçekçiliği sağlayan, âdeta makine vidaları gibi rol oynayan birer yapı taşlarıdır.

Birçok farklı seviye ve mevkiden kişi tarafından okunan herhangi bir romanın gerçekçiliği hakkında hem objektif ve çoğunluğun kabul edeceği hem de kişiden kişiye değişen²⁷ yorumlara ulaşmak da her zaman için mümkündür. Diğer taraftan eserin farklı yerlerinde âdeta insan kalbinin atış grafiğindeki gibi gerçekliğin de değiştiği, zikzaklar çizdiği görülür.²⁸ Bu muhakkak her roman için böyledir. Öyleyse romanlardaki gerçeklikler hakkında bilmemiz gereken en önemli husus, her hâlükârda metnin temel alınması gerektiğidir. Romandaki gerçekçiliği ister kendi açımızdan ister belli bir akıma göre ister tarihî bilgiler ışığında isterse sosyolojik veya psikolojik yönlerden irdeleyelim, sonuçta esas alınan metindir, romanın kendisidir. Bu durumda roman sayısınca farklı gerçeklik grafiği vardır demek mümkündür. Nitekim bugüne kadar çok sayıda roman okumuş olan herkes her romanda farklı bir gerçeklik sunumunun olduğunu açıkça görmüştür.

Roman ve Gerçek Hayat Arasındaki İlişki

İnsanların büyük bir kısmı romanı “yaşamla ya da romanlardaki gerçek dünyayla ilgili bilgi edinmek için”²⁹ okumuyorlar. Nitekim hepimiz en başta okuduğumuz romanın kurmaca bir dünyayı ve bu dünyanın insanlarını anlattığını biliriz, fakat dikkatimizi romanın kurmacalığından daha çok gerçeklik yanına yoğunlaştırırız. Çünkü, Umberto Eco’nun dediği gibi “Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge’in ‘inançsızlığın askıya alınması’ adını verdiği bir *kurmaca anlaşması*’nı kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Searle’ün belirttiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız.”³⁰ Böyle bir tavır alış okura, bu okur *örnek okur*³¹ dahi olsa, ister istemez eserden az veya çok etkilenmenin yolunu açar. Okur, roman kişilerinin acılarına onlarla birlikte üzülebilir, sevinçlerine o da katılabilir. Zaman zaman roman kişilerinden bazılarının tarafını tutar ve onları sever, sevdiklerinin düşmanlarına o da düşman olabilir.

Romanlarda anlatılanların günlük hayatta gerçekten yaşanmış olduğunu düşünerek bazı teşebbüslerde bulunmak; okurun, gerçekçiliği aşırı derecede ciddiye aldığını gösterir ve böyle bir örnek, ister istemez bir *ampirik okur*³² ile karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Bu konuda Umberto Eco’nun verdiği şu örnek çok çarpıcıdır:

“*Foucault Sarkacı* adlı romanımı yayımladıktan sonra, yıllardır görmediğim eski bir çocukluk arkadaşım bana şunları yazdı: ‘Sevgili Umberto, sana yengemle amcamın dokunaklı öyküsünü anlattığımı anımsamıyordum,

ancak bu öyküyü romanın içinde kullanmış olmanı doğru bulmuyorum.’ Romanımda, anlatının kahramanı Jacopo Belbo’nun amcasıyla yengesi olan bir Carlo amca ile bir Caterina yenge hakkında birkaç bölüm anlatıyorum; bu insanlar gerçekten de yaşamıştır. Birkaç değişiklik de olsa ben çocukluğuma ait bir öyküyü, adları farklı olan bir yengemle amcam hakkındaki bir öyküyü anlatmıştım. O arkadaşşıma Carlo amca ile Caterina yengenin benim amcamla yengem olduğunu, dolayısıyla onlarla ilgili bir *telif hakkının* bulunduğunu, onun yengesiyle amcası olduğundan bile haberim olmadığını yazdım. Arkadaşım özür diledi: Öyküyle öylesine özdeşleşmişti ki, kendi amcasıyla yengesinin başından geçen olayları romanda gördüğüne inanmıştı.”³³

Bu örnekte de görüldüğü gibi bazı romanlarda yaşanmış olayların ve yaşamış kişilerin anlatılmış olması kaçınılmazdır, ancak tarihî, siyasi veya herhangi bir romanda anlatıldığı bilinen bir eski olay vs. bir mahkeme veya bilim için bir veri/belge niteliği taşıyamaz. Yani “... romanı, yanlış bir anlayışla ciddiye almak, onun hayalî olduğunu bazen unutup onu, bir itiraf, gerçeğin hikâyesi, bir hayatın ve devrin tarihi olarak görmek, bir belge, bir tarihçe olarak kabul etmek”³⁴ mümkün değildir. Çünkü hayal ürünü (kurmaca) olayların, kişilerin ve mekânların göndermede bulundukları gerçek dünyaya bütünüyle uymasını beklemek aşırıya gitmek olur.³⁵ Ancak, edebiyat eleştirisi alanında yazar ve şairlerin eserlerine az veya çok kendi hayatlarından bazı şeyler aksettirdiğini ileri süren eleştiri yöntemleri de vardır ki bu yöntemlerin ileri sürdüğü düşünceleri yabana atmak hiç de doğru olmaz. Gerçekten de her yazar ve şairin, eserlerine hayatlarından bazı ayrıntılar aksettirdikleri doğrudur.³⁶ Diğer taraftan, romanlardaki bazı olay ve kişilerin benzerlerinin gerçek hayatta da görülmesi romanın gerçek hayatla eşdeğer olduğunu veya romanların günlük hayatı etkilediğini düşünmemizi asla gerektirmez. Bu durumu birkaç örnekle değerlendirmek yerinde olur:

1. Gustave Flaubert, Louise Colet’ye yazdığı bir mektubunda şöyle diyor:

“Dün değil, evvelki gün, Touques ormanlarında bir suyun kenarındaki güzel bir yerde sigara ızmaritleri ve pasta kırıntıları buldum. Burada bazı kişiler piknik yapmışlardı. ‘Kasım’ (Novembre) adlı eserimde, on bir yıl önce, böyle bir manzarayı tasvir ettim. Tasvirim, tamamen hayaliydi, fakat ertesi gün gerçek oldu. Emin olunuz ki, bir yazarın yarattığı her şey gerçektir. Şiir, geometri kadar gerçektir. Tümevarım, tündengelim kadar doğru bir metottur. Üstelik insan, belli bir seviyeye eriştikten sonra, ruhi olaylar hakkında herhangi bir hata yapmıyor. Benim zavallı Bovary’m, hiç şüphesiz ki, şu anda Fransa’nın her kasabasında ızdırıp çekiyor ve ağlıyor.”³⁷

Şimdi Flaubert'in çok samimi olarak dile getirdiği bu düşüncelerine biz de çok samimi olarak inanacak olursak, onun bu sözlerini *hakikat* gibi telakki etmemiz gerekecektir. Ancak hangi birimiz kendi hayatımızın veya merak ettiğimiz bir hayatın geçmişte yaşanmış veya gelecekte yaşanacak maceralarını, sayfaları arasında bulmak için roman okur? Hiçbirimiz şimdiye kadar böyle bir çabanın içinde bulunmadığımız gibi, bundan sonra da böyle bir kâğıt varlığın herhangi birkaç sayfasında hayatın/hayatımızın on binlerce olayı, düşünce ve duygusundan birkaçını dahi olsa, haritası elde bulunmayan bir define arar gibi aramayacağız da. Ayrıca sadece Madame Bovary ve geçmişte yazılmış roman kişileri değil, bundan sonra yazılacak romanlardaki birçok kişi de yaşamış veya bugün yaşayan insanların benzerleri olarak var olacaktır.

2. Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun*'a yazdığı bir "Musahabe-i Edebiyye"de (S. 476, 26 Nisan 1900, s. 115) Halit Ziya ile romanların sosyal hayattaki tesirleri üzerinde konuşurlarken, Halit Ziya'nın, kurumlanarak; "Evet, hiç şüphe yok! Hayat romanları değil, romanlar hayatı yapıyor!"³⁸ dediğini belirtir. Halit Ziya bu sözü bir heyecan anında söylemiş olmalıdır. Çünkü romancı hayalî veya gözlemlere dayalı bir hayat kurar; ancak o hayat veya o hayatın benzerleri romandan önce var oldukları gibi romandan sonra da var olacaklardır. Zaten roman, *olan veya olabilir olanı* anlattığına göre o; ya *olan* açısından gerçekleşmiş, yaşanmış hayatlardan veya *olabilir olan* açısından da gerçekleşmesi, yaşanması mümkün görülen hayatlar hakkında ihtimallerden bahsediyor demektir. Hiç şüphesiz ki *Genç Werther'in Acıları* ve *Tom Amca'nın Kulübesi*'nde³⁹ olduğu gibi romanın etkilediği insanlar yaşamış ve romanın ateşlediği olaylar yaşanmıştır dünyada. Ancak çoğu romanın insanlar üzerindeki tesiri çok az, zayıf ve sınırlı olmuştur. Nitekim roman dünyasına giren okurun romanı okumayı bıraktığı ve hayatın gerçekleriyle yüz yüze geldiği andan itibaren romanın etki alanından çıktığı da açıktır. Söz gelişi bizler de hayatımızın birçok aşamasında roman okumaya devam ederiz, ancak bizi, hayatımızı yapacak kadar derinden etkileyen, hayatımızı değiştiren hemen hiçbir romanla karşılaşmamışızdır. Üstelik bir romanın insanları derinden etkilemesi birçok faktöre bağlıdır; romanda anlatılanların okurun iç (his ve düşünce) dünyası ile son derece örtüşmesi veya çatışması; romandaki olayların, kişilerin, konuşmaların, mesajların romanın yazıldığı dönemin ulusal veya evrensel meseleleri ile son derece uyuşması veya çatışması gibi.

Kısacası romanın tarih boyunca icra ettiği fonksiyon; çoğunlukla hayatı yönlendirmek değil, bilakis hayatı sadece aksettirmek yani *roman-ayna benzetmesinde* olduğu gibi ayna görevi ile hayatın, yaşanan hayatın bir sahnesini, bir benzerini gözler önüne sermek olmuştur.

Romanda Gerçekçiliği Etkileyen Bazı Unsurlar

Günlük hayatımızda şahit olduğumuz veya güvenilir bir kaynaktan duyduğumuz olaylar ne kadar ilgi çekici ve olağan dışı olursa olsun, bu olayların gerçek olduğundan şüpheye düşmeyiz. Romanlarda sözü edilen olaylara ise kurmaca dünyanın gerçekleri olarak inanır, romanda anlatılanları olmuş gibi farz ederek okuruz çoğunlukla. Yani *örnek okur* olduğunu düşünen bir kişi *ampirik okur* tarafının da olduğunu unutmamalıdır hiçbir zaman. Her ne kadar romanlardaki olaylar ve kişiler hayatın gerçekleriyle birebir örtüşmüyorsa da, çoğu yazar okurlara sunduğu metni mümkün olduğunca gerçeğe benzetmeye çalışır. Bu çaba içinde, söz gelişi romandaki bazı olaylar gerçek dışı gibi geliyorsa okura, bunun sebebini romancının tekniğinde aramak gerekir. Çünkü romandaki kişi, olay ve tasvirlerin gerçekçi bir şekilde sunulabilmesi için romancının bazı anlatım tekniklerini başarılı bir biçimde kullanmış olması gerekmektedir.

Bir romanın gerçeklik seviyesi yazarın anlatımda gösterdiği maharete bağlıdır. Roman eleştiri ve kuramının "Roman Tekniği" başlığı altında öngördüğü anlatım tekniklerine uyan yazarlar eserlerindeki kusurları azaltına noktasında büyük başarı sağlamışlardır. Şimdi okurun, bir romanın gerçekçi olup olmadığını sezmesine katkıda bulunan unsurlardan romanın gerçekçiliğine en çok etki eden birkaçını değerlendirelim:

A) Anlatıcı ve Yazarın Pozisyonunun Gerçeklik Açısından Değeri

Her anlatılan şeyin olduğu gibi romanın da bir anlatıcısı vardır⁴⁰ ve anlatıcının yazardan farklı bir figür olduğu özellikle vurgulanır. Gerçekten de anlatıcı, yazardan farklıdır; ancak bu farklılık nedeniyle romanda anlatılanların yazarı değil de anlatıcılığı bağladığı iddia edilemez. Hiçbir yazar "Efendim! Şu romanımda konuşan; olayları, kişileri, mekânı anlatan, tasvir eden kişi ben değilim, bütün bunlar benim dışımda (birinci veya) üçüncü şahıs bir anlatıcının işi." deme hakkına sahip değildir. Nitekim bugüne kadar hiçbir yazar romanının kapağına kendi adının yerine anlatıcının adını veya sıfatını yazmamıştır. Ancak bizler elimize aldığımız herhangi bir romanda, okuma süreci boyunca, yazarı değil de anlatıcılığı muhatap alırız kendimize.

Anlatım tekniği ve bakış açısı yönünden bakıldığında anlatıcılığı dikkate almak zorundayız elbette.* Ancak şu da bilinmelidir ki aslında romanda her ne anlatılıyorsa bütününün altında yazarın parmağı vardır. Çünkü en gerçekçi, en tarafsız olduğu iddia edilebilecek bir romana hayat veren yazar bile romanını tecrübelerinden, çevresinden, eğitiminden, kültüründen, duygularından, hayallerinden, dininden, ırkından, araştırma veya deneylerinden, dünya görüşünden ve sanat anlayışından hareket ederek

yazmıştır. Mesela “Madame Bovary’nin içinde yaşadığı toplumsal çevre, tıpkı Madame Bovary’nin kendisi gibi, Flaubert tarafından, kendi amacına uygun biçimde yaratılmıştır. (...) Kitabı ateşleyen ilk önemsiz dürtü ne olursa olsun, Flaubert Fransa’sındaki koşullar ya da Flaubert’in bunları yorumlayışı nasıl olursa olsun, kitapta olup bitenler yalnızca Flaubert’in zihninde olup bitmektedir.”⁴¹ Diğer taraftan bazı romancıların, roman kişilerinin veya olayların kendi kontrollerinden çıkarak yazarı belli bir yöne doğru sürüklediği yolundaki örneklerde bile her şeyde yazarın hisleri, düşünceleri, bilinçaltı ve hayalleri tetikleyici rol oynar. O hâlde romanın tek ve yegâne yaratıcısı yazardır ve anlatıcı yazarın roman içinde olup biteni aktarmakla görevlendirdiği kurmaca figürden başka bir şey değildir.**

Romancının, roman dünyasını, bu dünya içindeki kişileri, tabiatı, olayları üstten ve yukarıdan gözetleyen ve yönlendiren bir ‘tanrı’ olarak görülebileceği yolundaki yaklaşım ‘romancı’ ve ‘tanrı’nın işlevselliklerindeki büyük farklılık nedeniyle pek de mantıklı bir yaklaşım olarak değerlendirilemez. Çünkü ‘tanrı’ dünyayı belli bir nizam üzerine yaratmış ve insanları yaptıklarının sorumluluğunu üstlenmek koşuluyla serbest bırakmıştır. Romancı ise roman dünyası içindeki insanları özgür bırakmaz ve onları istediği gibi yönlendirir. Yani kişileri, olayları anlatan ve romanın içine daha yakın olan bir ‘anlatıcı’ vardır, ancak romanın dışında da romandaki gerçekleri bilinçaltı, bilinç dışı, aile ve toplumsal çevre, din-töre-gelenek unsurları, duygusal yapı, fiziki ve psikolojik yapı, yaşanan coğrafya ve her türlü kültürel öğenin şekillendirdiği kendi bakış açısından bize aktaran bir aktör olarak ‘yazar’ vardır. O hâlde roman yazarının tam anlamıyla tarafsızlığından söz edilemez. Yazarın tarafsızlığı olsa olsa evrensel gerçekleri anlattığı zaman tam anlamıyla vuku bulabilir veya romancıyı, illa roman dünyasına yukarıdan ve dışarıdan bakan bir tanrıya benzetecek olsak bile, bu tanrı kılıklı kişinin, roman dünyasına ‘tanrı’ kadar tarafsız yaklaşmadığını veya bunu istese de başaramadığını hiç akıldan çıkarmamak gerekecektir.

Araştırma ve tecrübelerle edinilen bilgilere dayanılarak yazılan tarihî, biyografik ve otobiyografik romanlarda sunulan gerçeklikler bile, yazar tarafından ve onun zihninden, kültüründen, bakış açısından, sınırlı bilgi birikiminden hareket eden ve kişiden kişiye değişebilen gerçeklikler hâlinde karşımıza çıkar. Zira yazar, kaleme almayı düşündüğü eserin tarih, biyografi, otobiyografi olmaması için eserini roman formunda yazmak ve gerçeklere uyup uymadığı konusunda kesin bilgisi olmayan konular dâhil olmak üzere birçok noktada hayaline, kurgulamaya başvurmak zorundadır. Aksi takdirde eser, roman olmaktan ziyade tarih, biyografi veya otobiyografi olur.

Romanda *gerçeklik* hissinin kuvvetli olabilmesinde anlatıcı ile yazarın objektif pozisyonu çok önemlidir. Bunun için en başta yazarın kendini anlatıcı yerine koymaması yani anlatılanlar arasına girerek kendi varlığını belli etmemesi gerekmektedir. Batı'da da bizde de yazarın roman içinde kendini belli edecek tavırlar takındığı örneklerle uzun bir süre sıkça rastlanmıştır. Gerçi XIX. yüzyıl sonlarına kadar -realist ve natüralist yazarlar hariç- yazarın olaylara karışması, kendini açık bir şekilde göstermesi o devirlerin genel eğiliminden kaynaklanmaktaydı. Çünkü "Batı'da XIX. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk da filozof sayardı. Onun için de hikâyesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlak açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi."⁴²

Ayrıca romanda yazarın varlığının hissedilme oranı eserin sanatsal düzeyini belirleyen unsurlardan biri olarak görülmüştür, özellikle XIX. yüzyıl realistleri tarafından. Realistler, okuru, içine girdiği roman dünyasının iç gerçekliğine inandırabilmenin, yazarın varlığının roman içinde yok edilmesinden geçtiğine inanmışlardı. Bu tavırla yazdıkları eserlerin bugün dünyaca en çok tanınan, okunan ve başarılı bulunan romanlar olduğu gözden ırak tutulmamalıdır. Ancak tekrar etmek gerekirse XX. yüzyılda yazarın kendi varlığını açıkça belli ettiği ve başarılı olmuş romanlar da vardır. Yalnız bu romanlar azdır ve yine de genel anlamda *araya girme*, özellikle ideal (örnek) okurların çoğu tarafından da hoş karşılanmamaktadır.

B) Roman Tekniğine Bağlılığın Gerçekçilik Açısından Değeri

Romanda gerçekçiliği sağlamanın en temel iki yolundan biri hayatın gerçeklerine benzer ve yakın olanı anlatmak, diğeri de gerçeğe yakını verirken gerçekçiliği sağlayacak anlatım yöntemlerini kullanmaktır. Zaten realistlerin, gerçekliği verebilme noktasında yazarın ve anlatıcının pozisyonu bağlamında bakış açısı sorunu ile ilgilenmelerinin nedeni de gerçeğe en uygun anlatım biçimini bulmak istemeleri olmuştur. Onlar roman içinde yazarın kişiliğini bütünüyle ortadan kaldıran bir anlatım tarzından yanadırlar. Bu bağlamda romanın 'tanrı' gibi her şeyi bilen, gören, her yerde var olan, romandaki kişilerin kaderlerini en ince ayrıntısına kadar kararlaştırıp yönlendiren, hepsinin iç ve dış dünyalarında yaşadıklarını tanrısal bir bakış açısından anlatılmasına, bu anlatıcı tarzına daha en başta anlatılanların 'uydurma' olduğunu okuyucuya duyurmak demek olduğu için karşı çıkmışlardır.⁴³ Bu nedenle tanrısal anlatıcıdan ziyade roman içinde eriyen, roman kişileriyle özdeşleşen bir anlatıcı, romanda anlatılan kişilerin ve olayların gerçekçiliği açısından çok önemli görülmüştür.

Bütün modern edebiyatların romanlarında yazarın zamanla roman dünyasının içinden çekildiği açıkça görülür. Zaten romanın zaman içinde modern bir kimlik kazanması da yazarın ait olduğu yere çekilmesi ile gerçekleşmiştir. Batı'da olduğu gibi bizde de realist yaklaşıma sahip yazarlar tarafından, yazarın roman içinde kendisini hissettirmesi roman gerçekliğini zedeleyen çok önemli bir faktör olarak telakki edilmiştir. Diğer taraftan romanda araya girmeye geçmişte olduğu gibi XX. yüzyılda da zaman zaman rastlanmaktadır. XIX. yüzyılın bazı ünlü romanlarında da görülen bu tutum yazarın tercihinden daha çok dönemin genel eğilimiyle örtüşüyordu. Ancak XX. yüzyılda roman tekniği konusunda sınır tanımayan yazarlar tarafından sadece yazarın tercihinin göre kullanılmaktadır. Bu kullanım yine de çoğu yazarın tercih etmediği bir anlatım tarzı olarak görülmektedir.

Açıkça ifade etmek gerekirse modern okur, romanın ilk cümlesinden son cümlesine kadar hiçbir kesinti olmayan yeni bir dünyada hissetmek ister kendini. Romanı da bunun için okumak niyetiyle eline almıştır zaten. Okuma süreci devam ederken ve okur hiç tanımadığı bir anlatıcının aktardığı yepyeni, merak uyandırıcı, eğlendirici bir serüvenin içinde ilerlerken birden anlatıcının sesinin kesildiğini ve yazarın konuşmaya başladığını duyduğunda hayal kırıklığına uğrar. Okur ilk başta sadece anlatıcıyı muhatap aldığı için yazarın bilgilendirici, yorumlayıcı veya öğüt verici araya girişiyle âdeta içinde ve tesiri altında bulunduğu büyüğü şişenin kırıldığına şahit olur ve kendi kendine sorar: "Roman diye bildiğim şey bir ahlak kitabı mı yoksa bir hatıra kitabı mı? Bu eserde anlatıcıdan başka 'Ben' diyen birisiyle karşılaşmayı ummuyordum doğrusu!"

Edebiyat bilimi terminolojisinde *romantik ironi* adı da verilen *araya girme* ile yazar, sanatın illüzyonunu bozmuş, sanat gerçekliğini, kurmaca dünyayı bir an için aldatici gücünü hiçe sayarak dondurmuş olur.⁴⁴

Bugün araya girmelerin roman gerçekliklerini zedelediğini iddia edenler olduğu gibi bunu bir erdem olarak görenler de vardır. Ancak bu tavır, realizmin, roman içi gerçekçilik açısından pek hoş karşılamadığı bir tavidir. Realist yazarlar başından sonuna kadar gerçekliklerin roman içinde tutarlı bir anlatıcı tarafından dillendirilmesini, okurun anlatıcı ile birlikte girdiği kurgu dünyadan yine anlatıcı ile birlikte çıkmasını, romanın herhangi bir yerinde o ana kadar duyulan tek sesin sahibi anlatıcıyken, yazarın sesinin dışarıdan müdahalesi ile okurun romanın büyüğü dünyasından kısa bir süre de olsa çıkarılmamasını isterler.

Araya girmenin olduğu her romanda okurlar, okuma süreci devam ederken ve romanın kendi dünyası içindeki gerçekleri sezmeye çalışırken birden dışarıdan bir kişinin müdahalesiyle karşılaşmaktadırlar. Bu tutum

anlatıcıyla, yazarın kendini gizlemesi gerekliliği/prensibi arasında bir tutarsızlık oluşturur ve okur, eserin roman olup olmadığı konusunda şüpheye düşer. Hatta roman olduğu söylenen bazı eserlerin bu araya girmelerle hatıra, otobiyografi ile karışık bir eser hâline girdiğine de şahit olmaktadır. Söz gelişi Refi' Cevad Ulunay'ın roman olarak bilinen ve İstanbul'un eski kabadayılarını anlattığı eseri *Sayılı Fırtınalar*'da yazar birçok defa araya girer ve bu araya girmeler sebebiyle eserin roman mı yoksa hatıra veya araştırmalarla zenginleştirilmiş bir tarih kitabı mı olduğu konusunda şüpheye düşeriz:

“Arap Abdullah, Çerkes Mehmed'i vurduktan ve teslim olarak Mehterhâneye girdikten sonra, sayılı fırtınaların bir resmigeçidini yaptık. Bunların içinde şahsen tanıdıklarımı, tanımadıklarımı, yaptıkları vukuat ile anlattım. İstanbul kabadayılarının bahse değeri olanlarından anlatmadığım bilmem kaldı mı?”⁴⁵

Bu araya girmeler okunan eserin âdeta bir hatıra, bir tarih, bir nasihat ya da ahlak kitabı mı yoksa roman mı olduğu konusunda bir şüphe uyandırır, demiştik. Bu şüphe, okunan eserin roman olduğu bilinse bile uyarır. Bu tür örnekler romanın acemi, modern roman tekniği konusunda bilerek veya bilmeyerek hassas davranmayan, döneminin genel 'roman yazarlığı' özelliğine göre veya şahsi tercih sebebiyle böyle davranmış bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu düşündüren örneklerdir. Söz gelişi şu satırları okuyan bir kişi (bu metnin bir romana ait olduğunu bilmese) bu metni bir hatıra, bir tarih veya gezi yazısı olarak algılayabilir kolaylıkla:

“Bu kayıklar birden beşten ibaret değildir. Boğaziçi'nin Anadolu ve Rumeli sahillerinden Kartal'a ve Ayestefanos'a doğru Marmara kenarlarından yüzden mütecaviz kayık o saatlerde deniz üstündedir. Yalnız kürek çekenler dört yüze karîb. Bâkisini siz düşününüz. Düşününüz ki şu temâşagâh âlemin hakikaten şayan-ı temâşa olan ahvâlini görmemiş hiç olmazsa düşünmemiş olmayasınız.”⁴⁶

Ahmet Midhat'ın natüralist bir endişeyle kaleme aldığı *Müşahadat* romanından alınan bu parçanın sonundaki “Bâkisini siz düşününüz...” şeklindeki 'araya girme' realist ve natüralistlerin, yazarın romanda kendisini saklaması gerektiği prensibine uymaz. Oysaki Ahmet Midhat hemen her romanında roman şahısları arasına kendisini de katar, olaylara karışır, fikirlerini dile getirir, ahlak dersi vermeye kalkar, okuyucuyla konuşur.

Romanda araya girmeler tür karmaşasına da neden olmaktadır. Bu tarzın yoğun olarak kullanıldığı romanlardan bir kısmı hatıra, tarih, biyografi,

gezi yazısı, otobiyografi ile iç içe olma durumuyla karşı karşıyadır. Bu karmaşa böyle eserlerin sınıflandırılmasında da karşımıza çıkar, eser içindeki araya girmelerin ne kadar romanlık unsurlar olup olmadıkları sorusuna cevap ararken de.

Geleneksel roman türünün belli başlı ünlü örneklerinde görülen *tanrısal anlatım konumunun* “tipik özellikleri arasında anlatıcının kurmaca figürlerin dışında ve her şeye hâkim bir konumda durması, anlatım sürecinde zaman zaman yorum ve ara konuşmalarla müdahalelerde bulunması yer alır.”⁴⁷ Bu yorum ve ara konuşmalar yazarın yorum ve ara konuşmalarıyla karıştırılmamalıdır. Anlatıcının yorum ve ara konuşmaları yazarınki kadar sırtmaz ve her şeye tepeden bakmanın doğal sonucuymuş gibi gelir okura. Yani yazar bir tarafa, anlatıcının kendi varlığını, sanki bir dış aktörmüş gibi hissettirecek dereceye varan müdahaleleri ‘tanrısal anlatım’ vasfına sahip olan romanlarda sık sık görülen bir durumdur. Romanın hâkimiyeti elinde bulunan *tanrı bilici anlatıcı* fırsat düştükçe açıklamalar, yorumlar yapmayı, değerlendirmelerde bulunmayı ihmal etmez ve en azından eser boyunca araya gireceği, kendi varlığını hissettirme eğiliminde olacağı sürekli sezilir bir hâlde bulunur.

C) Edebî Akımın Prensiplerine Uygunluğun Gerçekçilik Açısından Değeri

Belli bir akıma göre yazıldığı iddia edilen herhangi bir romanın, o akımın temel kurallarına uygunluk derecesi de bir bakıma o eserin gerçekçiliği açısından değerlendirmeye alınabilir. Nitekim her sanat akımı kendi prensiplerine göre bir gerçeklik anlayışına sahip olmuştur. Hatta Roman Jakobson’a göre klasikler, romantikler, XIX. yüzyıl realistleri, dekadancer, fütüristler, dışavurumcular, vd. “gerçeğe bağlılığın, en üst derecede gerçeğe benzerliğin, tek sözcükle gerçekçiliğin, kendi estetik programlarının temel ilkesi olduğunu sık sık, hem de ısrarla belirtmişlerdir.”⁴⁸

Gerçekten de klasisizm, romantizm, realizm, natüralizm, modernizm ve postmodernizmin belli açılardan ele alınan değişik gerçeklik anlayışlarına yaslandıkları açıkça görülür. Söz gelişi klasisizmde konu ve olayların gerçeğe benzer olmasına, seçilen konu ve olayların, her aklın kabul edebileceği gerçeklik sınırları içinde kalmasına, eserin edebî veya evrensel anlamda ve kendi içinde tutarlı bir gerçekliğe sahip olmasına dikkat edilmiştir. Klasik sanatkarlar sahteden, doğal olmayandan, olağanüstü, harikulâde, şaşırtıcı ve fantastik olandan uzak durmaya; akıl, sağduyu ve gerçeğe benzerliğe uymaya çalışmışlardır. Romantizmde de eserde ifade edilecek gerçeğin; sanatkarın duyuları, duyguları, zekâsı, akli, sezgisi ve hayal gücünün birlikteliğiyle

ortaya çıkarılmasına dikkat edilmiştir.⁴⁹ Klasisizmden ziyade romantik, idealist ve santimantal bir karaktere sahip olduğu için öngördüğü gerçeklikleri çok zayıf ve silik kalan romantizme tepki olarak doğmuş ve devrin pozitivist anlayışı gereğince gerçekçi olmayı hedeflemiş olan realizmde ise *gerçeklik*; bilimin, gözlemin, insan ve toplum hayatının, objektifliğin önderliğinde ele alınmaya çalışılan bir gerçeklik olarak telakki edilmiştir.

Aslında klasisizm, romantizm, realizm veya natüralizmden herhangi birinin bir diğerine üstünlüğü izafidir demek mümkün görünüyor. Zira bu akımların her birinin dünya çapında başarı kazanmış eserlere sahip olduğu açıktır. O hâlde üstünlüğün akımdan ziyade eserden kaynaklandığını kabul edebiliriz. Burada akımın zirvede olduğu zamanlarda yani prensiplerinin iyice tartışıldıktan, iyice yerleştikten, yazar tarafından da iyice hazmedildikten sonra verilen eserlerin en çok beğenilen eserler olduğu görülür. Diğer taraftan hümanizm, klasisizm, romantizm, realizm, natüralizm gibi eğilimler ne belli bir noktada başlamışlar ne de belli bir noktada sona ermişlerdir. Bu eğilimler tarihin belli dilimlerinde diğer zamanlara nazaran biraz fazlaca rağbet görmüşlerdir o kadar. Bu nedenle bugün birçok akımın temel prensiplerini izleyen eserlere rastlamaya devam ediyoruz.

Yazarların, romanlarını belli bir sanat anlayışı doğrultusunda yazmaları kadar doğal bir şey olamaz. Her sanat anlayışının eserleri, kendi yandaşlarınınca başarılı, gerçekçi ve tarafsız bulunmakta, karşı görüşte olanlar ise bu eserleri çeşitli yönlerden eleştirmektedir. Ancak hangi akıma göre yazılmış olursa olsun bir romanın gerçekçiliğinden ve tarafsızlığından söz edebilmek için, öncelikle bu eserin çoğunlukça, evrensel değerler göz önüne alınarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Zira her metnin bir *okur kitlesi* vardır. Romantik, realist, ideolojik, popüler, estetik, tarihî, aşk romanlarının okuyucuları tercihlerine, ilgi alanlarına ve ruh hâllerine göre farklı özellikteki romanların *okur kitlesi* olabilirler. Okurlar kültürel, dinî, ırkı, siyasi, ideolojik sebeplerden hareket ederek belli eserlerin okur kitlesi hâline gelebilirler. Bu sebepten bir okura göre gerçekçi-tarafsız görülen bir roman, diğer bir okura göre bunun tam tersi olabilir. Ancak böyle bir durum çoğunlukla siyasi, ideolojik yönü ağır basan, bir görüşü yüceltip diğerini yerin dibine batırmayı hedefleyen angaje romanlarda görülür. Gayesi sadece insanı ve onun diğer insanlarla, doğayla, iç dünyasıyla olan ilişki ve çatışmalarını vermek olan bir roman için ise bunları söylemek mümkün değildir.

Bir romanda bazı gerçekçi öğelerin yer almış olması o romanı tümüyle gerçekçi yapmayacağı gibi, realist bir yazarın herhangi bir romanda bazı romantik öğelere başvurmuş olması da o romanı gerçekçilikten uzaklaştırmaz. Bu düşünce romantik bir romanın, hiç gerçekçi olmadığı veya hiçbir

gerçeklikten bahsetmediğini iddia etmenin gülünçlüğünü ortaya koymaktadır. Pekâlâ, romantik romanlar da çeşitli yönlerden insana ve onun yaşantısı açısından bazı gerçekliklere yer vermişlerdir. Bu durumun tam tersi realist roman için de geçerlidir. Yani realist romanlarda romantik hiçbir olayın ve anlatımın olmadığını iddia etmek mümkün değildir. Söz gelişi “Her realiste biraz olsun romantik bir tarafın bulunduğu ve romantizmden, daha doğrusu duygudan tamamıyla mahrum, *subjektif*ten uzaklaşarak iyice *objektif* olmak isteyen bazı realist muharrirlerin eserlerinin bugün bu yüzden rağbet görmedikleri bir vakiadır. Balzac ve Flaubert gibi romancıların, realizmlerine, gerektiği zaman romantizm de karıştırdıkları için ölmez eserler bıraktıklarına şüphe yoktur.”⁵⁰ Ancak romantik bir romandaki gerçeklikle realist bir romandaki gerçeklik arasında bazı farkların olması da kaçınılmazdır. Bu iki tür roman arasında gerçeklik açısından fark doğuran etmenler; yazarın kendi hislerini ve düşüncelerini romana fazlaca karıştırıp karıştırmama, deney, tecrübe, gözlem ve araştırmalardan yararlanıp yararlanmama, modern anlatım tekniklerine riayet edip etmeme, insanlar arası ilişkilerde doğal, yapmacıksız olup olamama gibi etmenler olarak sıralanabilir. Nitekim bugüne kadar yazılan çoğu gerçekçi büyük romanın *olan*’ı aynen değil değiştirerek yansıtması, okuru herhangi bir amacı veya belli bir sonucu benimsemeye zorlamaması ve hayal gücü ile iç ve dış gözlem keskinliğini bir arada başarılı bir şekilde sunmuş olması dikkatlerden kaçmaz.⁵¹

Son Söz

Bilindiği gibi edebî türlerin doğuşu, sınıflandırılması ve adlandırılmasında en çok biçim, muhteva, üslup, kapsam ve ilgi alanı gibi faktörler rol oynamıştır. Eskiden beri edebî eserlerin şiir ve nesir olmak üzere iki temel biçim etrafında yaratıldıkları görülür. Bu iki biçim de kendi içinde yine biçimden ve muhteva-üslup-ilgi alanı ortaklığından kaynaklanan alt türlere ayrılır. Söz gelişi şiir genel başlığı altında manzum-mensur şiir; epik, lirik, didaktik, pastoral şiir; farklı millet ve kültürlerin tercihlerine göre değişen özellikleriyle mesnevi, sone, koşma, gazel veya serbest şiir gibi burada hepsini sayıp dökmeye imkân olmayan nice türler var. Nesirde de tiyatro (dram, komedi, trajedi), hikâye, fabl, roman, hatıra, deneme, fıkra, biyografi, otobiyografi, masal, destan, mektup, günlük gibi türler mevcut. Ancak tarihî süreç içinde edebî türlerin farklılıklar gösterdiği, kırılmalara uğradığı, şekil değiştirdiği, bu sebeple de edebî türlerin birbirine karışmaya başladığı görülür.⁵² Aslında sadece türler karışmamış, belli bir tür de kendi içinde çok farklı uygulamalarla kırılmalara uğramıştır.^{***} Mesela roman edebî türlerin en bağımsız, sürekli değişen ve henüz çocukluk devrini yaşayan, bu kalemin

gibi binbir şekle giren bir türdür.⁵³ Doğuşu ve gelişimi çok geç başladığı için bu gelişimini devam ettirmektedir. J. A. Cuddon'un dediği gibi "Diğer edebî formlardan hiçbirinin görünüşte sonsuz çeşitliliğe sahip konu ve temalara bu kadar çok adapte olabilir veya esneklik gösterebilir olduğu ispat edilmemiştir. Diğer hiçbir edebî tür daha çok yazarı veya yazar olmayan insanları bu kadar çok çekmemiştir ve sık sık atılan 'roman ölüyor' çılgınlıklarına rağmen roman bu çekiciliğini sürdürmektedir."⁵⁴

Bilindiği üzere "Roman, şiir ve tiyatrodan çok daha sonra gelişmiş bir yazı türüdür. Batı'da şiirle tiyatro oyunları üstüne Platon ve Aristoteles'ten bu yana yüzlerce yıllık bir inceleme, araştırma ve eleştiri birikimi vardır; bunlara dayanarak sağlam kuramlar, ayrıntılı görüşler ortaya konulmuştur."⁵⁵ Oysa bugünkü roman ancak son birkaç yüzyılda şekillendiği için roman eleştirisi ve kuramı alanında uzun bir süre ciddi ve düzenli çalışmalar pek fazla yapılmamış olduğundan, ama en çok da özündeki gerçek ve hayal karışıklığı nedeniyle roman, gerçeklik ve hayalîlik arasında uzanan geniş alanda çok çeşitli tür ve örneklerle sahip olduğu için hakkında hüküm verirken en çok zorlanılan bir tür olarak karşımızdadır.

Her alanda değişimlerin çok hızlı yaşandığı bir devirde bulunduğumuzdan olsa gerek roman yazarları da geçmişte verilen binlerce örnekten farklı olarak akıl almaz derecede değişik roman örnekleri koyuyorlar ortaya. İster belli prensiplere göre yazılmış eski ünlü romanlar, ister hiçbir kural tanımayarak bütün kalıpları kırmayı amaçlayan romanlar, ister yazarın araya girdiği veya girmediği, ister zaman diziminde hiçbir kırılmaya gitmeden yazılanlar, isterse zaman dizimi ve olayların (hatta kişilerin de) kafa karıştıracak ve anlamayı iyice zorlaştıracak bir şekilde sunulduğu romanların hiçbirini roman türünün sınırları dışında tutamayız. Birbirinden ne kadar farklı kurguya veya tekniğe sahip olurlarsa olsunlar bütün bu örneklerin hepsi tek kelimeyle *roman* olarak adlandırılmayı hak ederler. Ancak bazı romanlar geneli, olağanı, dünyevi olanı, tasavvur edilebileni anlatırken, bazıları da özeli, sıra dışı olanı, fantastiği ve anlaşılması çok zor olanı anlatırlar. Bu iki grup arasındaki gerçeklik sunumu da eserlerin hem iç hem de dış bütünlüklerinin verdiği gerçeklik izlenimi kadar olmaktadır.

Roman yazarları genel olarak iki temel eğilim arasında hareket ederler. Onlar "bir yandan yaşanan olayları örnek alır, bunlardan sapmamaya çalışarak gerçekçi bir tutum izler; öte yandan ise kendi yarattıkları olay ve kişilerden oluşan bir dünyada hayal gücünü işleterek, günlük yaşamdan uzaklaşabileceklerinin bilinci içindedirler."⁵⁶ Aslında dünyada bugüne kadar yazılanlar içinde en hayalisinden en gerçekçisine kadar ne kadar roman varsa bunların hepsini son derece çeşitlenen ve uzayan bir hayalîlik

ile gerçeklik çizgisi üzerine yerleştirmek mümkündür. Bu açıdan bakınca ele alınıp okunan bir romanın bu çizginin neresinde durduğunu tam olarak bilmek değil, yaklaşık olarak kestirmek durumundayız.

Son olarak, tekrar söylemek gerekirse, bu yazının başından beri ifade edilen tespit ve değerlendirmelerden bir kısmının eleştirilebilir olduğunu, örneklerden bir kısmının istisnalarının bulunabileceği gerçeğini göz ardı etmek mümkün değildir. Zira burada “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik” konusunun belki de ancak onda birlik bir bölümünü, o da genel bir bakış açısıyla ve yetersiz seviyede ele almış bulunuyorum. Bu yazının sınırları içinde *anlatı-kurmaca-roman* ilişkisinin, anlatıcının, bakış açısının, olay örgüsünün, roman içi-roman dışı gerçekliğin, okur-yazar ve akımlar açısından gerçekliğin *gerçeklik* ve *gerçekçilik* bakımından ne ifade ettiği tespit edilmeye çalışılmış; ancak üslubun, zaman-mekân sunumunun, tasvirin, anlatma ve gösterme tekniklerinin, geriye dönüş, iç çözümleme, montaj, otobiyografik anlatım, leitmotiv, özetleme, bilinç akımı, iç monolog ve dış monolog gibi anlatım teknikleri ile psikolojik, sosyolojik, tarihî, biyografik, otobiyografik, popüler ve estetik romanlar ve ayrıca romancının hayatı, kültürü, inançları ve niyeti açısından *gerçeklik* ve *gerçekçilik*’in ne anlama geldiği, nasıl değerlendirilebileceği ve romanlardaki fonksiyonlarının neler olduğu/olabileceği üzerinde hiç durulmamıştır. Doğrusu bu konu Türk edebiyat araştırmacıları tarafından derli toplu bir şekilde hemen hiç ele alınmamıştır dense yeridir. Söz gelişi bir Türk yazar tarafından *Amerikan Romanında Gerçekçilik* adlı bir kitap⁵⁷ yazılmışken bugüne kadar *Türk Romanında Gerçekçilik* adlı bir kitap kaleme alınmamıştır henüz. Romanda *gerçek*, *gerçeklik* ve *gerçekçiliğin* ne anlama geldiği üzerine de çoğu makale ve kitapta sınırlı ve yetersiz değerlendirmelerden başka bir şey bulmak mümkün değildir. Kısacası bugün genel olarak roman türünün özel olarak da Türk romanının *gerçeklik* ve *gerçekçilik* açısından makale seviyesinde incelenmesinden ziyade daha geniş çapta araştırılmasına ihtiyaç vardır.

¹ Postmodernist roman hakkında bk. Oya Batum Menteşe, “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, *Türk Dili*, S. 519, Mart 1995, s. 273-283.

² Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Çev. İsmail Yerguz, Afa Yayınları, İstanbul 1987, s. 53.

³ *Anlatı Bilimi* terimi ilk kez yapısalcılığın etkisiyle Fransa’da kullanılmaya başlanmıştır. “Anlatının yapısı, teorik incelemesi ve analizi üzerinde durur. Genel bir tanım olarak, her türlü medya anlatısı ve dil anlatılarını kapsar.” Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics*’ten alıntılaman Yavuz Demir, “Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, Aralık 1992, s. 19.

⁴ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul 1997, s. 86.

⁵ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, YKY, İstanbul 2001, s. 153.

- ⁶ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, s. 55, 60, 138-139, 150, 154.
- ⁷ Tahsin Yücel, *Yazın, Gene Yazın*, YKY, İstanbul 1995, s. 19.
- ⁸ Şerif Aktaş, *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s. IX.
- ⁹ Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 11-39.
- ¹⁰ *Collins Cobuild English Language Dictionary*, Harper Collins Publishers, London 1993, s. 529. "Olay örgüsünün yalandan başka bir şey olmadığını söyleyen, sanırım, Shakespeare idi." John D. Fitzgerald, "Gerçeği Söylemek Çok Yanlış", *Öykü Sanatı*, Çev. Hasan Çakır, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2000, s. 128.
- ¹¹ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 291.
- ¹² E. M. Forster, *Roman Sanatı*, "Çevirenin Önsözü", Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul 1985, s. 64.
- ¹³ "Hiçbir kurmaca metin, gerçek yaşamdaki değer ölçülerini, durumları, davranış ilkelerini olduğu gibi kopya etmez, bunlar arasında belli bir seçme yaparak, seçilen öğeleri kendi aralarında yeniden düzenler. Bu düzenleme, gerçek yaşama oranla, bir olasılıktır ancak. Ne gerçeğin özdeşidir, ne de karşılaşacağı okurun bireysel değer ölçülerıyla yazınsal beklentilerinin." Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, s. 77.
- ¹⁴ Türk edebiyat çevrelerinde "itibari" terimini *kurmaca* ve *fiktif* karşılığı olarak kullanan ilk kişi Şerif Aktaş olmuştur. Bk. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 11, 14.
- ¹⁵ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 14-15.
- ¹⁶ Şaban Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 31.
- ¹⁷ Mark Schorer, "Teknik ve Öz İlişkisi", *Roman Teorisi*, Haz. Philip Stevick, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1988, s. 78.
- ¹⁸ "İngiliz asıllı Amerikalıların 'fiction' (hayal mahsulü) dedikleri kelime yerine biz, tıpatıp olmamakla beraber 'illusion' kelimesini alabiliriz." Roland Bourneur-Real Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 1.
- ¹⁹ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, s. 211.
- ²⁰ Zeynel Kiran-Ayşe (Eziler) Kiran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara 2000, s. 39.
- ²¹ A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yayınları, Ankara 1983, s. 7-8.
- ²² Muharrem Şen, "Stendhal-Kırmızı ve Siyah (1)", *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, Yıl: 1990, S. 5, s. 59-60.
- ²³ "Bir yaratma eserindeki gerçeklik, iç gerçekliktir." Miguel de Unamuno, "Gerçeklik, Gerçekçilik Üzerine", Çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, S. 154, Temmuz 1964, s. 767.
- ²⁴ Stendhal'in *Lucien Leuwen* romanından alıntılan Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar*, Çev. Arda Yörükân, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 2000, s. 206.
- ²⁵ Server Tanilli, "Gerçekçilik ve Romantizm", *Adam Sanat*, S. 194, Mart 2002, s. 6-7.
- ²⁶ Necati Mert, "Çehov'un Tüfegi", *Edebiyat E*, S. 36, Mart 2002, s. 27.
- ²⁷ "Bir toplumda, üniversite öğretim üyelerinden ilkokul bitirenlere kadar değişik düzeyde okurlar olduğuna göre, sanat ve edebiyat eserlerine biçilen değerlerin çelişkili olmasından daha doğal bir şey düşünülemez." Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1979, s. 51.
- ²⁸ Belli bir gerçeği her yazar farklı açılardan ele alarak anlatır romanlarında. "Bu da bize, başka birçok şey arasında, gerçek dediğimiz şeyin hep aynı düzlemde yer alan, tek biçimli, tek tanımlı bir veri olmadığını gösterir." Tahsin Yücel, "Öykü ve Gerçeklik", *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1999, s. 255.
- ²⁹ Michel Zeraffa, "Kurmaca Metinlerin Okunması", Çev. Oya Berk, *Yazko Çeviri*, S. 4, Ocak-Şubat 1982, s. 153.
- ³⁰ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 87.
- ³¹ Örnek Okur "metnin, iş birliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi"dir. Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 16.
- ³² "Bir metni okuduğumuzda, ampirik okur bizi, biz, siz, başka herhangi biri. Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü bu okur metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır." Umberto Eco, *a.g.e.*, s. 15.
- ³³ *a.g.e.*, s. 15-16.
- ³⁴ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 290.
- ³⁵ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 89.
- ³⁶ Bir romanda yazarın hayat tecrübesiyle uyuşan herhangi bir bilgi veya tecrübe, romanın inceleme, anlama, eleştiri ve değerlendirme açılarından bazı silik noktalarının açıklığa kavuşturulması anlamına gelebilir. Ancak bu metot, yani bir eseri anlamak için o eseri sadece yazar veya şairin dünya görüşü ve hayat

- tecrübelerine dayanarak incelemek ve değerlendirmek tek başına yeterli ve doğru bir yaklaşım olamaz. Bu konuda bk. "Dosya: Edebiyat ve Hayat: Sırdökümü", *Hürriyet Gösteri*, S. 215, Aralık 1999, s. 10-27; Selçuk Çıkla, "Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un Hayatları ile Romanları", *Dergâh*, S. 142, Aralık 2001, s. 14-17.
- ³⁷ Gustave Flaubert'in Seçilmiş Mektupları'ndan aktaran *Roman Teorisi*, Haz. Philip Stevick, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, s. 356.
- ³⁸ *Tevfik Fikret Dil ve Edebiyat Yazıları*, Haz. İsmail Parlatır, TDK Yayınları, Ankara 1993, s. 136. Ayrıca bk. M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, Kitabevi, İstanbul 1999, s. 11.
- ³⁹ *Tom Amcanın Kulübesi*'nin tahlilî bir incelemesi ve o dönemde doğurduğu toplumsal etkiler için bk. Robert B. Downs, *Dünyayı Değiştiren Kitaplar*, Çev. Erol Göngör, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1994, s. 107-120.
- ⁴⁰ Bk. Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 55-79; Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990, s. 24.
- * Şiir, hikâye, roman gibi metinleri edebî, kurmaca ve biricik yapan en önemli iki vasıf; bu metinlerde anlatıcının belli olması (üçüncü veya birinci şahıs anlatıcı) ve tümüyle kurgulanarak yaratılmış bulunmalarıdır.
- ⁴¹ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Çev. Fatih Özgüven-Nihal Akbulut, Ada Yayınları, İstanbul 1988, s. 12-13.
- ** Bu düşünceler çok ampirikçe görünse de, gerçekte doğruluk payı yüksek değerlendirmelerdir.
- ⁴² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 49.
- ⁴³ Necla Aytür, *Amerikan Romanında Gerçekçilik (1870-1900)*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1987, s. 38-39.
- ⁴⁴ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 96.
- ⁴⁵ Refi' Cevad Ulunay, *Sayıtlı Fırtınalar*, Bolayır Yayınları, İstanbul 1958, s. 362.
- ⁴⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, Yayıma Haz. Osman Gündüz, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s. 75-76.
- ⁴⁷ Fatih Tepebaşı, "Anlatı Unsurları Açısından Robert Schneider'in 'Uykunun Kardeşi' Romanı", *Edebiyat ve Roman*, Çizgi Kitabevi, Konya 2001, s. 87.
- ⁴⁸ Roman Jakobson, "Sanatta Gerçekçilik Üstüne", *Yazın Kuramı*, Derleyen: Tzvetan Todorov, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 85.
- ⁴⁹ İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Kardelen Kitabevi, Isparta 1998, s. 49-51, 61.
- ⁵⁰ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1943, s. 140.
- ⁵¹ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, s. 84.
- ⁵² Türlerin birbirine karışması konusunda ironik bir değerlendirme için bk. Dursun Ali Tökel, "Buğdaya, Himmete ve Atletli Adam'a Dair". *Kafdağı*, S. 47, Ocak 1999, s. 33.
- ***Türler katı ve sabit değildir. Sürekli değişim hâlindeyler.
- ⁵³ Kléber Haedens, *Roman Sanatı*, Çev. Yaşar Nabi Nayır, Varlık Yayınları, İstanbul 1961, s. 21-26.
- ⁵⁴ J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books, 1984, s. 431.
- ⁵⁵ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, "Çevirenin Önsözü", s. 9.
- ⁵⁶ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, "Çevirenin Önsözü", s. 11.
- ⁵⁷ Necla Aytür, *Amerikan Romanında Gerçekçilik (1870-1900)*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1987.

KURMACA ÂLEMİN KURMACA SÖZCÜLERİNDEN ROMANDA ZAMAN-MEKÂN-TASVİR

*“Romanı yazmak için evvela görmek lazımdır.
Evvela insanlığı ve tabiatı inceleyerek görmek.”*

Mahmut Yesârî

Bir gazete veya TV haberi ile bir hikâye arasında ne fark vardır? Her ikisi de aynı “olay”ı konu aldıklarında bile, gazete ve TV haberi kısa bir sürede unutulurken, hikâyenin kalıcı olmasındaki sır nedir? Her gün sayısız haber okuruz/izleriz; ama hafızamız bu haberleri bir hafta bile taşıyamaz. Oysa arada sırada bir hikâye okuduğumuzda, nedense onu uzun bir süre unutamayız; hemen her fırsatta da o hikâyeyi pekâlâ hatırlayabiliriz. Bunun sebebi nedir? Hikâyede olan, ama haber metninde “olmayan” nedir?

Bu ve benzeri pek çok soru bizi “gazeteci” ile “hikâyeci”nin kim oldukları ve bu kişilerin ellerindeki malzemeyi nasıl işledikleri sorusuna götürüyor. Gazeteci elindeki malzemeyi (olayı) kullanırken oldukça dar bir alanda devinir. Onun elini kolunu “gerçekler” bağlar. Yalnızca “var olanı” ve “gördüklerini” -bir şey ilave etmeksizin anlatmak zorunda olan gazeteci, malzeme olarak seçtiği olayla ilgili bütün soruların cevabını öğrenemeyebilir. Anlattığı olayda bazı “eksik” taraflar ve cevabı verilmemiş sorular olabilir. Bu eksiklik doğal olarak gazetecinin ürettiği metinde hep bir “yarım kalmışlık” hissi uyandırır. İşte haber metinlerinin böyle bir yapısı vardır ve bu yapı yüzünden onlar, genellikle çabuk unutulurlar.

Buna karşılık hikâyeci, malzeme olarak seçtiği “olay”ın bütün ayrıntılarını bilmek zorunda değildir. Ayrıca bu olay gerçekten olmuş da olabilir; tamamen hikâyecinin kurgusu (uydurması) şeklinde de bulunabilir. Ne şekilde olursa olsun, hikâyecinin seçtiği olay, onun açısından bir kusursuzluk arz eder. Yani, hikâyeci seçtiği olaya bütünüyle hâkimdir. Söz konusu olayda cevabı verilmeyen hiçbir soruya fırsat vermez hikâyeci. Peki hikâyeci hep böyle kusursuz olayları mı seçer? Hayır... Olayın bir kısmı, yarısı veya küçük bir kesiti de yeterli olabilir bir hikâyeci için. Hikâyeci bu yarım olayları düş

gücü ile tamamlar. Ona ilavelerde bulunabilir. Boşlukları da doldurabilir. Gerçeklik olgusunu zedelemeyen olayı değiştirebilir de. Önemli olan olayın (ki olay hikâyecinin gözünde sadece malzemedir) gerçekten olup olmaması değil, hikâyecinin o olayı nasıl işlediğidir.

Mesela, bunalıma girip intihar eden bir gencin bu durumunu gazeteci, “Falan gün falan yerde, şu sebepten dolayı falan genç kendi hayatına kıydı” tarzında haber yaparken; aynı olayı bir hikâyeci bütün şu sorulara cevap teşkil eden bir “öykü”ye dönüştürebilir:

İntihar eden genç kimdir? Nasıl biridir? Aile durumu nasıldır? Yaşı kaçtır? Boyu, vücudu, saç ve göz rengi nasıldır? Nasıl bir kişiliğe sahiptir? Eğitim durumu nedir? Ekonomik durumu nasıldır? Bu gencin hayattaki en büyük arzusu nedir? O, bu arzusuna kavuşmak için neler yapmıştır? Yaptığı işlerin süresi ne kadardır? Bu işleri nerelerde yapmıştır? Kendisine bu arzusunu gerçekleştirme konusunda kimler ve neler yardımcı olmuş, kimler ve neler engel olmuştur? Genç sonunda arzusuna kavuşmuş mudur? Arzularına kavuşmamış olduğu için mi intiharı seçmiştir? Bu arzunun gerçekleşmesi onu intihara götürecek derecede önemli miydi? İntihar dışında başka bir çözüm yolu yok muydu? Genç, intihar sürecinde neleri düşündü, kafasından hangi düşünceleri ve neleri geçirdi? Geride bıraktıkları için -intihardan önce- neler hissetti? Bu ve benzer soruları daha da çoğaltabiliriz.

Burada Edward Lear’ın içinde mini bir öyküyü anlattığı bir öykü-şiirini alıntılanmakta fayda var:

“Perulu yaşlı bir adam varmış/Güveç yapan karısına bakarmış/Ama karısı bir dalgalılık anında/Pişirivermiş onu fırında/Şu Perulu talihsiz adammış”¹

Umberto Eco, aynı öyküyü sanki *New York Times* gazetesi tarafından anlatılıyormuş gibi şöyle anlatmayı dener:

“Lima, 17 Mart. Dün 41 yaşındaki, iki çocuk sahibi Peruvian Chemical Bank’ta memur olan Alvaro Gonzales tipik bir yerel yemek hazırlamakta olan karısı Lolita Sanchez de Medinaceli tarafından yanlışlıkla pişirilmiştir.”²

Eksiltili bir anlatım yöntemi olan öykü-şiiri bir tarafa bırakıp, aynı olayı bir hikâyecinin “öykü”leştirdiğini düşünelim. Söz konusu hikâyeci Perulu adamın ve karısının nasıl kişiler olduklarını, kişilik özelliklerini, aralarındaki ilişkilerin nasıllığını, hayattan beklentilerini, bu beklentileri karşılayamadıkları için birbirleriyle zıtlaşmalarını, çatışmalarını, bu yüzden aralarında çıkan kavga gibi olayları, olayın sebebini, etkilerini, kocasını pişirdikten sonra kadının içine düştüğü durumu vs. gibi bütün sorulara cevap verebilirdi.

Gazeteci bütün bu sorulara cevap bulamazken, hikâyeci her bir soruyu (belki bu sorulardan daha fazlasını da) cevaplandırabilir. Böylece ortaya koyduğu metin hemen bütün sorulara cevap veren bir “bütünlük” arz eder. İşte

bu bütünlük olgusunun, yani anlatılan her şeyin kusursuz oluşunun okur üzerindeki tesiri “hemen unutulmamak” biçiminde tecelli eder.

Hikâyenin “bütünlüklü” bir sanat oluşu, hikâyecinin -yukarıda bahsettiğimiz- bütün sorulara tüm ayrıntılarıyla ve didaktik bir tarzda cevap vermesi olarak algılanmamalıdır. Bir edebiyat sanatı olan hikâye, “az sözle çok şey anlatma” gibi bir nitelik de gösterir. Yazar, anlatma işini yaparken öylesine tasarruflarda bulunur ki, o, sürekli, âdeta metnini uzatmanın değil, daha da kısaltmanın yollarını arar. Hikâyeci “bütünlüklü” yapıyı, hikâye sanatının kabul görmüş kurallarına göre gerçekleştirir.

Burada hikâye için söylediklerimiz aynıyla roman için de geçerlidir. Hatta roman, gerek yapısal özellikleri, gerekse hacmi ile birtakım avantajlara sahip olma noktasında hikâyeden çok daha öncelikli bir konumdadır.

İçinde yaşadığı hayat, romancı için bir imkânlar hazinesidir. Yeter ki romancı onun karşısında “seçmek” hürriyetini kullansın.³ Romancı nereden neyi seçecektir? Tabii ki hayattan “romanlık malzemeler” arayıp bulacaktır. Seçmek zorunda olduğuna göre, romancı tercih edeceği bir malzeme yığınıyla karşı karşıya demektir. Hayattan derlenen bu malzemeler, ham hâlinde bakıldığında parça parça ve birbiriyle ilintisiz olabilir. Bu parçaları romancı, “sanatkârlık” yeteneğini kullanarak birleştirip kompoze edecektir. İşte bu yönden de roman kompoze bir sanattır.

Bu kompozisyon birtakım temel elemanları şart kılar. Yazarın seçtiği ham hâldeki malzemenin içinde bir defa bir “vaka (olay)” olmalı. Bu vakayı yaşayan ve olaya sebebiyet veren birtakım “kişiler” de yazarın malzemeleri arasında yer almalıdır. Ayrıca bu olayın yaşandığı bir “yer (mekân)” ve olayın ne kadarlık bir sürede olup bittiğine dair bir “zaman” da kompozisyonun temel elemanlarından. Bu temel elemanlar, “kişi-zaman-mekân” üçlüsü olarak formüle edilebilir. Bu üçlü bir araya gelince “olay” dediğimiz temel eleman oluşur. Şöyle de ifade edebiliriz:

Birtakım “kişiler”, belirli bir “zaman” dilimi içinde, belirli bir “yer (mekân)”de birtakım işler yaparlar. Yapılan bu işlere “olay” deriz. Romancı bu kişileri bir şekilde bize tanıtır. Tanıtma işini yaparken başvurduğu en önemli yöntem, “tasvir” dir. Romancı tasvir yöntemini sadece kişileri tanıtırken değil, mekânı tanıtırken de kullanır. Anlatmaya çalıştığı olayı bir kamerayla çekerek gibi tüm ayrıntılarıyla değil, seçme ve ayıklama yaparak anlatır. Bu aşamada bazı yerleri atlayabilir; bazı yerlerde özet bilgiler verebilir; olayın bazı yerlerini de tüm ayrıntılarıyla verebilir vs. Romancı böylece tamamen kendi niyeti ve kurgusu doğrultusunda, yine kendine özgü bir tarzda olayın “zaman”ını da ortaya koyar. Böylece “olay”, “olayın kişileri”, “olayın zamanı” ve “olayın mekânı” gibi birtakım romanlık temel unsurlar, romancı tarafından belirli bir kompozisyonla bir araya getirilir. *“Kompozisyon ve en geniş anlamıyla motivas-*

yon kavramı “ölçü” ve “anlatış hızı” gibi unsurları ifade etmekle kalmaz; aynı zamanda sahnelerin veya olayların tasviri veya düz hikâye şeklinde anlatılmasının veya özetlenmesinin bir nispet dâhilinde yapılması gerektiğini de anlatır.”⁴

Henry James’e göre de yazarlar romanı ahlak dersi vermek ya da okurları eğlendirmek için bir araç olarak görmemelidir. Romanın gerçek amacı, yaşamı göstermektir. Bu bakımdan roman tarihtir; yazar tarihçi gibi insan yaşamını anlatmaya çalışmalıdır. Ancak, roman aynı zamanda sanat olduğundan, içindeki kişiler, olaylar, olayların geçtiği yerler, konuşmalar bir bütün oluşturacak biçimde kaynaşmak zorundadır.⁵ “Bir bütün olarak kaynaşmak” ifadesi de bizi roman kompozisyonuna götürüyor.

Roman sahip olduğu bütünlük olgusuyla, bölük pörçük olmuş insan hayatını -dünü ve bugünüyle- yansıtmak gibi bir işleve sahiptir. Yüzyıllar içinde geçirdiği evrim sonucunda insan hayatının bütün alanlarını bir bir keşfeden roman, Cervantes’in çağdaşlarıyla serüvenin ne olup olmadığını sorguladı; Samuel Richardson’la insanın iç dünyasında olup bitenleri irdelemeye, duyguların gizli dünyasını açığa çıkarmağa başladı; Balzac’la insanın tarihle olan derin bağlarını keşfetti; Flaubert’le günlük yaşamın o döneme kadar bilinmeyen yanlarını araştırdı; Tolstoy’la insanın karar ve davranışlarında akıldışının işe karışması sorununa eğildi. Zamanı inceledi; Marcel Proust’la yakalanamayan geçmiş anı; James Joyce’la yakalanamayan şimdiki anı; Thomas Mann’la uzak çağlardan gelip adımlarımızı yönlendiren mitlerin rolünü sorguladı.⁶ Bu yönüyle roman, insanı en iyi anlatan sanat olarak da görülür.

Çağı, türü ve yapısı ne olursa olsun roman, insanı bütün boyutlarıyla (geçmiş, içinde yaşadığı zamanı ve geleceği, hayalleri ile) en iyi anlatan bir sanattır. Romana bu ayrıcalığı kazandıran -yani insanı bütün cepheleriyle anlatabilmesinin sebebi- nedir? Sorunun cevabı romanın temel elemanlarında mevcuttur. Yukarıda da değindiğimiz gibi, “kişi”, “zaman” ve “mekân” romanın temel elemanlarıdır. Romancı bir kişiyi sadece olayın faili olarak değil, onu/onları fiziksel, ruhsal ve sosyal yönlerden de tanıtır. Biz bir yandan olayı takip ederken, bir yandan da o olayı yaşayan kişileri de tanımış oluruz.

Romanda söz konusu edilen olayın ne kadar zamanda olup bittiğini takip ederken, bizler aynı zamanda bu zaman süresi içinde kişilerde meydana gelen değişimlere de şahitlik ederiz; özellikle romanın başkişisinin tecrübesini biz okurlar da yaşarız. Ayrıca, romandaki zaman belirten unsurlardan bir devri, bir dönemi hatta bir çağı tanıyabiliriz.

Bir de olayın geçtiği yerleri, olay zamanına paralel bir şekilde tanıyabiliriz. Eğer olay geçmişte yaşanmışsa, o olaya mekân olan yerin geçmişteki durumunu öğreniriz. Olay bugün yaşanmışsa, yerin tanıtımı yoluyla kayda geçirilen mekân, gelecekte bugün hakkında bilgi verecek bir belge işlevi görecektir.

Bütün bunlar, en başarısız bir romanda bile mevcuttur. Hemen her romanda mutlaka bir devre ait görüntüler, tablolar ve manzaralar görülebilir. Bunların yanında devrin insan ilişkileri ve kültürel hayat gibi insanla ilgili alanlar da hemen her romanda az veya çok yer alır. Sanat-estetik değeri dışında romanda ayrı bir değer olarak bulunan ve romanın "yansıtma (ayna)" işleviyle ilgili olan bu değerler, romanı diğer bilim dallarının inceleme nesnesi hâline de getirmiştir.

Bu açıdan roman, ait olduğu devrin bir "sözcüsü" gibidir. Mutlaka o devre ait açıklamalar getirir; geniş bilgiler içerebilir. Peki, romancı bu sözcülük işlevini romanında neyle sağlar? Yani romanda "bilgilendirme, açıklamada bulunma, tanıtma" gibi işler nasıl yapılır? Bu soruların cevabını da şu üç kelimedede buluyoruz: *Zaman*, *Mekân* ve *Tasvir*. Romancı bu üç romanlık unsuru romanında bir "sözcü" gibi kullanır. Zamanın değişik tarzlarda tanıtılması, mekânın tasviri ve kişilerin tasvir ve tahlillerle belirginleştirilmesi sayesinde bir roman, bir bilgi kaynağı hâline gelebilir. Yani, kendine ait bir dünya kuran romanda biz, yapılan mekân ve kişi tasvirleriyle ve tanıtılan zamanla o dünyayı tanırız. Burada yer alan "zaman" "mekân" ve "tasvir" söz konusu romanın âdeta sözcüsü gibidirler. Çünkü o romana ait bütün bilgileri ve ayrıntıları biz bu üç kavram yoluyla öğreniriz.

Burada ayrıca şunu da belirtmekte yarar var. "Yazar-eser-okur" üçgeni açısından bakılınca, edebiyatın bir "iletişim" sistemi olduğu görülür. Nasıl ki bu üçgenin her bir köşesi birbiriyle bağlantılı ise, edebî eserdeki (romandaki) her bir unsur da hem yazar hem de okurla ilişkilidir.

Roman, edebî iletişim açısından bu hususlara en çok uyan türdür. Bu durumda romanın temel yapısal elemanları olan "zaman-mekân-tasvir", edebî iletişime göre şu anlama gelir:

Edebî iletişimde iletilen (mesaj) durumunda olan romanın (ve onun "zaman, mekân, tasvir" gibi bütün yapısal elemanlarının) hem yazarla (gönderici) hem de okurla (alıcı) bir şekilde ilişkisi vardır.

Zaten Wellek-Warren da, edebiyatın, kültürün bir parçası olarak sadece belirli bir sosyal ortamda ve sadece sosyal ilişkiler içinde meydana geldiğini belirttikten sonra, sözü Taine'in meşhur üçlüsüne getirirler. Bunlar, "ırk, ortam ve zaman kuramı"dır.⁷ Bunlardan "ırk" bizi "kişi"ye (tasvire); "ortam", "mekân"a; "zaman" da adı üzerinde "zaman"a götürür.

Bu yazıda, romanda sözcü işlevi gören işte bu üç kavram (zaman, mekân, tasvir) tanıtılmaya çalışılacak; özellikle romanlardaki işlevleri irdelenecek ve edebî iletişim açısından bu kavramların romanla, yazarla ve okurla ilişkileri araştırılacaktır.

I

Zaman Kavramı

İnsanın zamanı algılaması hem kültürel hem de çok boyutlu bir sorundur. Kültürel, çünkü zamanı konuştuğumuz dile, ait olduğumuz uygarlığa ve evrim gösterdiğimiz çevreye göre farklı biçimlerde algılarız. Çok boyutludur, çünkü zamanı seçtiğimiz bakış açısına göre düzenleriz. Bu bakımdan, “fiziksel zaman”, “süredizimsel zaman (takvim zamanı)” ve “dilsel zaman (fiil kipleriyle ifade edilen)” olmak üzere üç tür zaman algısından söz edilebilir.⁸

Zaman kavramı felsefe ve sanat alanında da önemsenmiş, her iki alan da bu kavrama değişik işlevler yüklemiştir. Felsefi boyutunu bir tarafa bırakırsak, zaman kavramının sanat eserlerinde çok değişik şekillerde ve işlevlerde algılandığını görürüz. Mesela, sanat dalları gerçekliği, zaman-mekân boyutlarında, birbirinden değişik tarzlarda kavrarlar. Sözel, resim ve plastik sanatlar, nesnelerin mekânsal çizgilerini ve oranlarını öne çıkararak, onları duruk (statik) tarzda yansıtır. Ama sanatsal edebiyat (tiyatro ve sinema da bu anlamda edebiyata benzer), her şeyden önce zaman içinde geçen, akan, yaşam görüngülerini, yani yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktadır.⁹

Bu yönüyle sanatlar “mekân sanatları” ve “zaman sanatları” olarak ikiye ayrılabilir. Bunlardan mekân sanatları, plastik sanatları içerirken, zaman sanatları da edebiyat, özellikle edebiyatın anlatı kolunu (tiyatro ve sinema da dâhil) oluştururlar. Bu açıdan bakınca, romanın da bir zaman sanatı olduğunu görürüz.

Daha önce de değindiğimiz gibi, romanda zaman da diğer romanlık unsurlar gibi kurmacadır ve bir “seçme”, “ayıklama” biçiminde yer alır. Çünkü, hiçbir romanda zaman gerçek hayatta olduğu gibi kesintisiz verilmez. Gerçek hayatta kesintisiz bir şekilde devam eden zaman, romanda kesintiye uğrar. Romancı, mevcut zamanın içinden bir seçme ve ayıklama yaparak, ancak anlatmaya değer gördüğü zaman dilimlerine yer verir. Romancı neleri ayıklar, ya da neleri seçer? Forster bu soruya şöyle cevap verir:

“Her insanın yaşamı iki ayrı yaşam türünden oluşur. Bunlardan biri insanın her gün zaman içinde geçen, dakika ve saatlerle ölçülen yaşamıdır. Öteki ise değerlere göre sürdürdüğü yaşamıdır.”¹⁰

Değerlere göre sürdürülen yaşam “an” olarak adlandırılır ve romanda özellikle “an”lar anlatılır. Mevcut zaman bütünlüğünün içinden “anlar” çekilip alınca, burada doğal olarak bazı zaman dilimleri içte kalırken, bazıları da dışta kalacaktır. İşte roman dışta kalan değil, içte kalan bu zaman dilimlerinden oluşur. “Romanda zaman” denince de içte kalan bu zaman kastedilir.

Romanda Zaman

Ancak romanda ve genelde tüm anlatılarda zamanla ilgili bazı kavram ve terimler kullanılır olmuştur. Bu kavram ve terimlerde romanlardaki zaman “metin içi zaman” ve “metin dışı zaman” olarak ikiye ayrılıyor. Ayrıca romanda zamanın kullanımına yönelik bazı kavramlar da kullanılmaktadır. Şimdi bu kavram ve terimleri görelim.

Romanlarda, romancı kurmaca bir figür olarak “anlatıcı” tespit eder. Anlatıcı, romanda geçen olayları aktarır. Aktarım anında birtakım pozisyonlar alır. Mesela, taraftir olabilir; istediğı olayı anlatıp, istediğini atlayabilir, zaman zaman açıklamalarda bulunabilir vs. Anlatıcının bu durumuna “bakış açısı” denir. Romanda aktarılan bütün olgular, işte bu bakış açısıyla belirlenir. Romancının kurmaca bir figür olarak yarattığı “anlatıcı”, sahip olduğu bakış açısıyla bütün olup bitenleri aktarır. İşte romanlarda zaman kurgusu da anlatıcıya bağılı olarak yapılır. Anlatıcının bu şekilde yer alması da tamamen romanın kurmaca niteliğinin bir gereğidir.

Zaman açısından kurmaca kavramına baktığımızda, “öyküleme sırası” ve “kurmaca sırası” gibi iki kavram kullanırız. Bunlardan öyküleme, olayların zaman sırasına göre sıralanmasıdır. Kurmaca ise, anlatıcının olayları kendi sıralayacağı bir düzen içinde sunmasıdır. Anlatıcı olayları baştan başlayarak anlatabileceğı gibi, orta ve sondan başlayarak da anlatabilir. Orta ve sondan başladığı zaman, ileriye ve geriye dönüşler yapabilir.¹¹

Zaman kullanımı itibarıyla kurmaca metinlere bakıldığında, gerçek hayattaki zaman ile kurmaca dünyadaki zamanın farklı özellikler arz ettiğı görülür. Gerçek hayatta zaman kronolojik bir yapıdayken, kurmaca dünyada bu kronolojik dizilişin yer yer kırıldığı gözlenir.

Bir anlatı metni ile karşılaşıldığında “hikâye (öykü) zamanı”, “anlatma (söyleme) zamanı” ve “okuma zamanı” olmak üzere üç tür zamandan söz etmek mümkündür.¹² Okuma zamanı ise, adından da anlaşılacağı gibi, metnin okur tarafından okunması (algılanması) için gerekli olan zamandır.

Romanla ilgili olarak kullanılan kavramlardan biri de “yazma zamanı”dır. Yazma zamanı, gönderici durumundaki sanatkarın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye verilen addır. Bunun kurmaca zamanla alakası yoktur. Takvim ve saatle ölçülebilen cinstendir. Okuma zamanı da aynı mahiyettedir.¹³ Yazma zamanı ve okuma zamanı gerçek zaman kavramını oluştururlar ve bunlar metin dışı zamanlardır. Anlatma zamanı ise, romandaki kurmaca figürlerden “anlatıcıyı” ilgilendiren zamandır ve bu zaman metin içi olup kurmaca bir nitelik gösterir.

Burada şunu da hatırlatmak gerekir ki, okuyucunun, yazarın ve hikâyenin zaman kesimleri, kültürde, zevkte, eğitimde ve toplumda değişen yönleri gösterme ve temsil etme bakımından önemlidirler.¹⁴

Romanda zamanın kullanımı ile ilgili başka birtakım kavram ve terimler de kullanılır. Bu terimlerden biri “izokronizm (eşzamanlılık)” adıyla anılır. Çok kuşaklı roman ve hikâyelerde, birden fazla kişinin öyküsü anlatılır. Buradaki her bir kişinin aynı zaman dilimi içinde (aynı çağ, aynı yıl, aynı ay, aynı gün, aynı saat vs.) gerçekleştirdiklerini ve durumlarını anlatma tekniğine edebiyat biliminde “eşzamanlılık” denir.

Romanda zamanla ilgili olarak kullanılan bir diğer terim de “zaman romanı” adıyla anılır. “Zaman” kavramını, bir roman kişisi gibi veya daha başka bir tarzda ele alarak inceleyen, özü ve teması “zaman” kavramından oluşan roman türüne zaman romanı denilir. Türk edebiyatında henüz böyle bir roman türünden bahsedilmemektedir. Ancak, Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Bilge Karasu’nun *Kılavuz* ve Adalet Ağaoğlu’nun *Romantik/Bir Viyana Yazı* gibi romanları bu tarz romana edebiyatımızdan örnek olarak verilebilir.

Bu kavram ve terimlerle yer eden zaman kavramının romanlarda kullanımı da çok çeşitlidir. Zaman olgusu romancılar tarafından hep aynı tarzda kullanılmaz. Hemen her romancı zamanı verme konusunda farklı yollar dener/tercih eder.

Zamanı verme hususunda üzerinde duracağımız ilk konu, romanda zamanın fiillerle ifade edilmesi hususudur. Özellikle olup bitmiş bütünlüklü olayların aktarımında tercih edilen zaman kipi “geçmiş zaman”dır. Yazarın olayları aktarmakla görevlendirdiği “anlatıcı”, aktardığı olayla yakınlık-uzaklık derecesine göre geçmiş zaman fiil kipleri seçer. Anlatıcı eğer olayın içindeyse veya olayın tanığı ise bilinen geçmiş zaman kipini kullanır ve olup bitenleri “yaptı, etti” biçiminde aktarır. Eğer anlatıcı aktardığı olaya uzak ise ya da olayı başka birinden duymuşsa, bu durumda görülmeyen geçmiş zaman fiil kipini tercih eder ve olayları “yapmış, etmiş” biçiminde aktarır. Sonuçta biz, anlatıcının seçtiği fiil kipinden, aktardığı olaya yakınlık derecesini çıkarabiliriz.

Bir kurmacanın bir anlatıcı tarafından aktarılmasına “öyküleme” adı verilir. Bu aşamada kullanılan yazınsal biçimler, sözcükler ve tümceler öykülemeyi ilgilendirir. Kurmacaya ilişkin olayların roman içindeki dağılımına genellikle “öyküleme zamanı” denir.

Zeynel-Ayşe Kıran’a göre dört çeşit öyküleme zamanı vardır. Bunlar:

1- Artsüremsel Öyküleme (Olaylardan sonra yapılan öykülemedir.)

2- Önsüremsel öyküleme (Olaylardan önce yapılan bir öykülemedir. Yani öyküleme anında henüz olmamış olayların anlatıldığı bir yöntemdir. Burada, gelecek için yapılan planlar, kurulan düşler anlatılır.)

3- Eşsüremsel Öyküleme (Kurmaca zamanı ile öyküleme zamanı âdeta çakışır.)

4- Katılımsal öykü (Olay anında yapılan bir öykülemedir. Mektup tarzı romanlar ve günlükler...).¹⁵

Anlatıcı ne tür bir öyküleme yaparsa yapsın, öyküleme anında seçtiği fiil kiplerinden aktardığı olaya yakınlığını ya da uzaklığını çıkarabiliriz.

Zamanın romanda kullanımı sonucunda, bazı kavram ve terimler oluşmuştur. Bu kavramların başında "kırılmalar" gelir. Kırılma, anlatıcının öyküyü aktarırken içinde bulunduğu mevcut hikâye zamanından (şimdiden) geriye ve ileriye geliş gidişler yapması anlamına gelir. Böylece iki tür kırılma söz konusu olur. Biri "geri kırılma (flashback)", diğeri de "ileri kırılma (flashforward)" olarak adlandırılır. Geri kırılma için "hatıra", ileri kırılma için de "hayal" demek mümkündür. Anlatıcı olayları aktarırken doğal olarak hep şimdi'dedir. Öyküsünü anlattığı kişinin (kişilerin) içinde bulunduğu an'a (şimdi'ye) ışık tutacak bir hatırası ya da geçmişte yaşadığı bir olay varsa, anlatıcı içinde bulunduğu zamandan geçmişe döner ve o dönemi anlatır. İşte bu geri kırılmadır. Bazen de bunun tersi olur. Anlatıcı bazen de öyküsünü anlattığı kişinin (kişilerin) kafalarının içinden geçen hayallere yer verebilir. Bu durumda da içinde bulunduğu zamandan (şimdi'den) ayrılıp geleceğe yönelir. İşte bu da ileri kırılmadır.

Oysa gerçek hayatta zaman tek yönlüdür. Gerçek hayatta ne geriye ne de ileriye atlayabiliriz. Buna karşılık kurmaca metinlerde (özellikle romanlarda) üç zamanı birlikte yaşayabiliriz. Bilinç olarak hep şimdide bulunan anlatıcı ve roman kişileri, kurmaca dünyanın kendilerine sunduğu avantajlar sayesinde içinde bulundukları şimdiden geçmişe ve geleceğe rahatlıkla geçiş yapabilirler. Bu da "kırılmalar" sayesinde olur.

Şerif Aktaş, romanda zamanın kronolojik olmamasının, bakış açısından ve anlatıcıdan ayrı düşünümeyeceğini söyledikten sonra, zamanda görülen kopmaların, geri dönüşlerin, ileri fırlamaların ve aynı zaman diliminin değişik şekillerde tekrarının, bakış açısı ve anlatıcıyla birlikte ele alındığında daha iyi değerlendirilebileceğini belirtir.¹⁶

Susan Thaler'a göre, "geriye dönüşler" sayesinde hikâyede kendisine biçilen rolün dışında, okuyucu karakteri hayatının diğer bir diliminde görme imkânına sahip olur. Ayrıca bir hikâyede gerilim yaratmada geriye dönüş gibi yararlı bir şey yoktur. Bir anlamda geriye dönüşler yazarın okuyucuya tuttuğu bir aynadır. Böylelikle, okuyucu karakterin ön, yan ve geri görünüşünü elde edebilir.¹⁷

Philip Stevick de "geri dönüş" tekniğinin nasıl gerçekleştirildiği konusunda müziğin işlevinden söz eder. Ona göre, okuyucuyu geriye çekmek için kullanılan bir diğer meşhur teknik müziktir. Bir melodi bir karakterin düşüncelerinin zamanda geriye gitmesini sağlayabilir ve o zamanda olan olayların açıklamasını sunabilir.¹⁸

Romanda zamanın verililişyle ilgili olarak kullanılan bir diğer kavram “sıklık”tır. Sıklık, bir öyküde meydana gelen bir olayın öykülemde kaç kez aktarıldığını saptamaktır.¹⁹

Romanda zamanın verililişyle ilgili olarak kullanılan ve neredeyse “kurmaca” kavramıyla eşdeğer kullanılan bir diğer kavram “ritim”dir. Her anlatı bir anlamda “ritmik oluşum”la “kurmaca” vasfına kavuşur.

Roman ve hikâye gibi kurmaca anlatılarda, belli bir zamanda gerçekleşmiş olaylar dizisi (öykü) sınırlı bir sürede anlatılmak zorundadır. Özellikle bu süre, hikâye söz konusu olduğunda daha azdır. Bu yüzden gerçekleşen bütün olayları ayrıntılı bir biçimde anlatmanın imkânsız olduğu söylenebilir. Peyami Safa’nın dediği gibi, “*hayatın yüzde yüz aslına mutabık bir kopyasını çıkarmak zabıt varakası tutan komiserden en realist romancıya kadar hiç kimse için mümkün değildir.*”²⁰

Bu “imkânsızlık”, “ritmik oluşum” sayesinde giderilir. Peki “ritmik oluşum” nedir? “Ritmik oluşum”, bir başka ifadeyle “anlatının ritmi”, öyküleme zamanı ile kurmaca zamanı arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Kurmaca zamanı, kahramanların yaşadığı olayların geçtiği zamandır ve bu zaman dakikalar, saatler, günler, haftalar, aylar ve yıllarla ölçülür. Öyküleme zamanı ise, öykünün anlatılması için belirlenen zamandır. Bu da paragraflar, bölümler ile kısaca sayfalarla ölçülür. Bazen bir paragrafta on yıl anlatılır, bazen de 150 sayfada iki gün anlatılır.

Bir anlatıda zaman aynı biçimde ve tekdüze geçmez. Anlatıcı olayları özetleyebilir, anlatının ritmini/hızını düşürebilir ya da yükseltebilir. Yazar anlatısında ritmi gerçekleştirmek için dört değişik anlatısal yol kullanır. Bunlar *duraklama*, *sahne*, *özetleme* ve *eksiltidir*. Şimdi bu kavramları tek tek açıklayalım:

Duraklama, anlatıda hiçbir olayın olmadığı, olayların akışını kesen anlatıcının yorumlarına ya da betimlemelerine yer veren bir bölümdür. Hiçbir olay öyküleme süresiyle denk değildir. Okur bazen öykü hiç ilerleme göstermeden sayfalarca okuyabilir. Bu anlatım bir yavaşlamayı gösterir.

Sahne, öyküleme zamanı ile kurmaca zamanın çakıştığını gösterir. Kişiler arasındaki söyleşimlerin, kişilerin birbirleriyle ilgili düşüncelerinin yer aldığı bölümdür. Sahne, anlatının en ayrıntılı bölümünü oluşturur. Burada kişilerin sözleri, hareketleri ve olaylar “doğrudan” büyük bir açıklıkla anlatılır. Mesela tiyatrodaki diyaloglar bunun en güzel örneğidir. Ayrıca roman ve hikâyelerdeki diyaloglar da sahneleme unsurudur.

Özetleme, anlatıcının bir konuşmanın, bir olayın tümünü vermek yerine özet yapmakla yetindiği bölümdür. Bu durumda anlatının süresi öykünün süresinden daha kısadır.

Eksilti, bazı olayların geçirtilirerek bir olayın hızlandırıldığı bölümdür. "Ertesi gün", "ertesi hafta", "on yıl sonra" gibi. Zaman atlama da denilir. Sebepleri de vardır. Anlatıcının değişik kaygılarını ele veren bölümlerdir.

Bir anlatı duraklama (betimleme veya çözümleme) ile başlayıp, iki kahramanın konuşmasıyla (sahne) devam ederken, anlatıcının yaptığı bir özetleme veya eksilti ile hızlanabilir. Anlatıyı tekdüzelikten kurtaran işte bu durumun adı "ritim"dir.²¹

Romanda zamanın verilmesinde kullanılan bu teknikler, tarih boyunca hep değişiklik göstermiştir. Bu değişiklik de bizi romanda zamanı verme yöntemlerinin tarihî serüvenine götürüyor. Değişimin temel sebebi, hayat-taki değişim ve bilimsel-teknolojik gelişmelerdir. Pozitif bilimlerin yanı sıra, felsefe ve psikolojinin, hatta sosyolojiyle antropolojinin sağladığı imkânlarla varılan noktada, romanın zaman tablosu değişir. "Kronolojik zaman" anlayışı -veya uygulaması- yerine "psikolojik zaman" anlayışı egemen olur.²²

Zaman kavramı bu şekilde "psikoloji" ile irtibatlandırılınca, "bilinçaltı" kavramı gündeme gelmiştir. Özellikle modern -hatta postmodern- zamanların romanında bu kavram neredeyse romanla özdeş hâle gelmiştir.

Rasim Özdenören, "bilinç" in bu konumunu değerlendirirken, işe klasik romandan başlar. Ona göre, klasik roman iki boyutludur: Zaman ve mekân boyutlarıyla bağımlıdır. Klasik romanın zaman anlayışı oldukça mekanik bir düzeyde gelişir. Roman örgüsü daha baştan zamanın üç hâli ile kayıtlanmıştır. Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hâle doğru bir gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak beliren hâl (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek zamana bırakır. Entrikanın gelişmesi veya roman örgüsünün çok gerekli biçimde ortaya koymadığı durumlarda, zamanın akışına müdahale edilmez.

Klasik romanda zaman, zihnimizde dinamik bir süreç olarak belirmez. Geçmişle, şimdiki zamanla veya gelecek zamanla ilgili kategoriler hâlinde ortaya çıkar.

Çağdaş roman zaman ve mekân boyutları dışında yeni bir boyut daha kazanmıştır: *Bilinç*. Romana bu boyutun eklenmesiyle, zaman ve mekânın, geleneksel biçimdeki statik algılanması da değişmiş, dinamik bir kimlik kazanmıştır. Şöyle de denebilir: Zaman olsun, mekân olsun, bilincin akışı içinde bütünleşmiştir. Bu yüzden "bilinç akımı" nı basitçe ve sadece bir anlatım tekniği olarak ele almak eksik bir düşünce olur. Bilinç akımı, insanı, mekânla, eşyayla ve hepsini, birbiriyle ilişkisi açısından bir bütün olarak ifade edebilme çabasının ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Bilinç, bir "an" üzerinde alabildiğine derinleşme imkânlarına sahiptir. Hafıza, algı, sezgi vb... Bilinç hem kendini an içinde yaşamakta hem de

aynı anda geriye (geçmişe) doğru hatırlamalarda, ileriye (geleceğe) doğru tasarımlarda bulunmaktadır. Aynı zamanda çevreyle, eşyayla da münasebet hâlinedir. Klasik romanda, ayrı ayrı kategoriler olarak beliren bu durumlar, bilinç akımı romanda bir bütün hâlinde verilir. Kişi yer yer zamandan ve mekândan soyutlanmış gibidir de.²³

Romanlarda bu durum, hep "şimdiki zaman" hareket noktası alınarak gerçekleştirilir. Çünkü, insan bilinciyle ve mevcudiyetiyle hep şimdi'de yaşar. Şimdi noktasından geçmişe ve geleceğe dönebilir. Gerçek yaşamda olduğu gibi, bir roman kahramanı (ya da benöyküsel anlatıcı) şimdiki zamanı hareket noktası olarak geçmişteki olayları, anılarını anlatabilir. Öte yandan, bilim-kurgu anlatılarında ne yazarın, ne de okurun hiçbir zaman yaşamadığı, yaşayamayacağı "gelecek zaman" anlatılabilir.²⁴

Öyle ki, burada hep öne çıkarılan ve hareket noktası olarak alınan "şimdiki zaman"dır. Şimdi'nin böylesine önemsinmesi ve öne çıkarılmasının sebebi de "modernizm"dir. Çünkü modernizm, hep "şimdi, şu an, içinde bulunduğumuz çağ, içinde bulunduğumuz an" gibi anlamlara gelir. T.S. Eliot bu durumu şu çarpıcı ifadesiyle vurgular: *"Avrupa edebiyatının geleneği, ebedî bir şimdiki zamanda ve hiyerarşik bir düzende varlığını sürdürür."*²⁵

Aynı konuda William T. Noon da şu önemli açıklamayı yapar: *"Kâinatı yaratan Tanrı için, ne geçmiş, ne de gelecek vardır. Tanrı için, her şey ebedî bir şimdiki zamanda olur."*²⁶

Romanlarda zaman, daha önce de vurguladığımız gibi fiil kipleriyle verilmektedir. Ancak, fiil kipleri dışında mesela "bazı iz, işaret ve göndermeler" ile "parçanın bütünü temsil etmesi" gibi yöntemlerle de zaman verilebilir. Ayrıca, zaman kronolojik bir sıraya göre verilebildiği gibi, kırılmalar biçiminde de verilebilir. Ancak, öykünün kronolojik sırayla verilmesi kurmaca kavramı açısından pek sağlıklı değildir. Öyküde olup biten olayları kavramada kolaylık olsun diye okur kendince kronolojik sıraya koyabilir.

Olayların zaman sırasına göre anlatılmasına "öykü" dendiğini hatırlatan Forster, bunu şöyle açıklar: *"Öykü, olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır; kahvaltının arkasından öğle yemeğinin, pazartesinin arkasından salının, ölümün arkasından çürümenin gelmesi gibi."*²⁷

Mehmet Tekin, zaman kavramını, bizzat zamanı ifade eden, hatırlatan iz ve işaretlerle okuyucuya duyurabileceğimiz gibi, zamanın dışında kalan birtakım olgularla da duyurabileceğimizi söyler. Sonra bir dönem moda olan giysi, eşya, mobilya tarzı ve toplumsal alışkanlıklarla da zamanı somutlaştırmanın mümkün olduğunu belirtir.²⁸

Özellikle mekân ve eşya tasvirlerini ayrıntılı yaparak, anlattıklarına gerçeklik kazandırmayı hedefleyen yazar, olayları, belli bir zamana, saate, mev-

sime, döneme oturtmaya özen gösterir ve bu dönemin çeşitli özelliklerini verir. Bunun için de kimi zaman ansiklopedik göndergeler kullanılmadığında, kişilerin giyimlerine, kullandıkları dile, günün koşullarına ilişkin zamansal bilgiler verilir. Buna da "zamansallaştırma" adı verilir.²⁹ Zamansallaştırma sayesinde biz, eserde apaçık belirtilmese de anlatılan olayın zamanı (yüzyılı, dönemi) hakkında bilgi sahibi olabiliriz.

İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanını değerlendirirken, yazarın iki Türkiye kasabası ile birkaç köyünün hayatını değil, tek tek olay ve tiplerle bütün bir devri kaleme aldığını söylerken, bir anlamda bu hususu belirtmiştir.³⁰

Romanda Zamanın İşlevleri

Romanda zaman, yalnızca olayların süresini göstermez. Bunun dışında romandaki zaman unsurları, daha birçok işlevde kullanılırlar. İşte bu işlevler "zamanı" romandaki sözcü durumuna getirirler. Öyle ki bu işlevler sayesinde okur birçok konuda bilgi sahibi olur. Aynı zamanda bu işlevler romanı diğer alanlar için bir "bilgi nesnesi" hâline de getirirler.

Romanda zamanın kullanımıyla ilgili olarak oluşan -sözcü pozisyonundaki- bu işlevleri şöyle sıralayabiliriz:

a) Romanda tarif ve tasvir yoluyla verilen zamandan bir devri, bir dönemi tanıyabiliriz. Buna romanın "devrini yansıtırma işlevi" diyebiliriz. Wellek-Warren, romanı bir tarafa bırakın, *"en muğlak allegori, en hayalî pastoral ve en çirkin fars bile gereği gibi incelendiği takdirde zamanın toplumu hakkında bize bir şeyler anlatırlar."*³¹ derken romanda zamanın bu işlevini belirtmiş olurlar. A. Mümtaz İdil de romanda zamanın "devri yansıtırma" işlevine Dostoyevski'yi örnek verir ve şunu söyler: *"Dostoyevski'yi çağımıza kadar en büyük romancılar-dan biri olarak getiren yönü, çağının çarpıklıklarını yansıtabilmesi ve bu çarpıklığın bireyler üzerinde yarattığı etkiyi hiçbir yazarın ulaşamadığı bir ustalıklı gözler önüne sermesidir."*³²

b) Romanda zamanın "toplumsal değişimi" yansıtmak gibi bir işlevi de vardır. Özellikle olay zamanını uzun tutan biyografik romanlarda, kişilerin büyümeleri ve gelişmelerine paralel olarak, kişilerin yaşadığı mekânlarda ve fonda meydana gelen değişimlere tanık oluruz. *"Birçok büyük romanda insanlar doğar, büyür ve ölür; karakterler değişir. (...) Kimi romanlarda toplumun değiştiği görülür. Kimi romanlarda da bir ailenin nesilden nesile nasıl geliştiği ve çöktüğü anlatılır."*³³ Başarılı bir romanda işte bu süreç içinde toplumda meydana gelen değişimleri izleyebiliriz.

c) Toplumsal değişim atmosferi içinde roman kişinin birtakım tecrübeler edinmesi ve edinilen bu yeni tecrübeler doğrultusunda kişide meydana

gelen değişimi göstermek de romanda zamanın bir işlevidir. Tecrübe edinme bir anlamda “insanın varoluşu” anlamına gelir. Terry Eagleton’a göre, romanlarda insan varoluşu, dil tarafından kurulduğu gibi zaman tarafından da kurulmuştur.³⁴

Romanda zamanın bir önceki işlevi toplumsal değişmeyi göstermekti. Burada bahsettiğimiz işlev ise, değişen toplum içinde değişen bireyi vurgulamaktır. Zamanın bu anlamdaki işlevi, sadece kişi(ler)deki değişimi göstermek değil, aynı zamanda on(lar)ın edindiği yeni tecrübeleri de göstermektir.

d) Hiçbir olay/olgu zaman kavramı dikkate alınmaksızın anlaşılmaz. Uzun veya kısa her olay belirli bir sürede vuku bulmuştur. Bu yüzden olay ve olguların ontolojik (varlık) sebeplerinden biri olması yönünden romanda zaman, olay ve olguları zamana bağlayarak onlara açıklık getirmek gibi bir işleve de sahiptir. Zaman olgusuna bağlanarak açıklanan olay ve olgulardaki “gerçeklik” niteliği pekiştirilir. Bu yönüyle romanda zaman, öyküdeki olayların “gerçeklik/gerçeğe uygunluk” yönü konusunda ikna edilmiş olur.

Bazı romancılar romanı zamanın boyunduruğundan kurtarmayı denemişlerdir. (Yeni romancılar gibi) Romanı zamanın buyruğundan tam olarak kurtardınız mı, artık hiçbir şey dile getiremez olur.³⁵

Lukacs’ın da belirttiği gibi, gerçekçi yazarlar, zaman kavramından belli kahramanları çizmek için yararlanırlarken, yenilikçi yazarlar, zaman kavramından doğrudan doğruya gerçekliği vermek için yararlanırlar.³⁶ Lukacs, bir başka yerde de zamanın romandaki epik şiirin taşıyıcısı olduğunu söyler. “Bir insanın iç ve dış dünyasının bir anlatıcının bakış açısından ve olmuş bitmiş şeyler olarak dile getirilmesi” anlamına gelen “epik” kavramı, Lukacs’a göre romanda acımasızca var olmuştur. Onun, akışına karşı kuşkuya kapılmadan yüzecek kimse yoktur.³⁷

e) İnsan zaman içinde yaşar; bütün eylemlerini ve devinimlerini zamana göre ayarlar. Bu yüzden denebilir ki, insan zaman olmadan bir hiçtir. Romanlarda zaman insanın bu yönünü verme işlevinde de kullanılır.

Mesela, Robinson Crusoe, adasında tek başına yaşarken bir takvim icat eder ve onun bu hareketi bize çok tabii görünür.³⁸ Çünkü Robinson’un hayatını devam ettirmesi ve birtakım plan ve projelerini yürürlüğe koyması için zamana ihtiyacı vardır.

f) İnsan bilinç olarak ve zihinsel devinim itibarıyla hep “şimdi”de yaşar. Şimdi sabit noktasında kalıp geçmişe (anılara) ve geleceğe (hayallere) zihinsel yolculuk yapabilir. Bu, hem gerçek dünyada hem de kurmaca dünyada böyledir. Romanda zamanın insanı hep bilince, yani şimdi’ye getirmesi gibi bir işlevi de vardır. Hem gerçek hem de kurmaca dünyada geçmiş ve gelecek, şimdi’yle irtibatlı, -bir başka ifadeyle şimdiye yararı- ölçüsünde önem kazanır.

A. Trollope, *"Tarihî roman, geçmiş bir zamanın gerçeklerini ve şahsiyetlerini konu ettiği hâlde, sadece kendi zamanının fazilet ve kötülüklerini tasvir eder."*³⁹ derken romanda zamanın bu işlevine değinmiş olur.

g) Romanda zaman aynı zamanda bir yapı (biçim, estetik) unsurudur. Bu açıdan bakınca, romanda zamanın estetik işlevinden de söz edilebilir.

Nabokov, Tolstoy'un *Anna Karenina* romanını incelerken, romanın yapısını doğru anlamak için, romandaki "zaman" kavramının irdelenmesi gerektiğini söyler. Yani Nabokov'a göre "zaman" bir yapı unsuru olup, romanın anlaşılmasındaki anahtar kavramlardan da biridir. Ayrıca Nabokov'a göre Tolstoy, zaman'ı sanatsal bir araç olarak değişik biçimlerde ve çeşitli amaçlarla kullanmıştır.⁴⁰ Nabokov'un bu açıklamasından da anlaşılacağı gibi, romanda zamanın estetik bir işlevi de mevcuttur.

Mehmet Kaplan da Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı üzerine yazdığı bir yazıda "zamanın sanatsal kullanımı"ndan söz eder ve der ki:

*"Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında zaman, gerek sembol gerekse hayat manzarası olarak ön planda bir yer işgal eder. Fakat yazarın burada, "zaman"a bakış tarzı, diğer eserlerinden tamamıyla farklıdır. Tabir caizse, bu romanda "zaman"ın karikatürü yapılmış, çarpık aynalardaki acayip akisleri tasvir olunmuştur. Bergson'un felsefesinde olduğu gibi "zaman"ı, bir akış, bir süre telakki eden Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde bu sürenin içinde bir ada gibi donmuş kalmış, veya onun dışına çıkmak için delice çırpınan insanları ve çevreleri canlandırmaya çalışmıştır."*⁴¹

h) Romanda zamanın kullanım tekniklerinin de birtakım işlevleri vardır. Daha önce de değindiğimiz gibi, romanda zamanın kullanımına ilişkin bazı teknikler vardı. Bu teknikleri "geri ve ileri kırılmalar", "özetleme", "eksilti" ve "sahneleme" gibi adlarla ifade etmiştik. Bu tekniklerin her birinin romanda belirli bir işlevi vardır.

aa) "Geri kırılma tekniği", romandaki merak unsurlarının (düşümlerin) çözümü işlevini gördükleri gibi, Umberto Eco'nun tabiriyle anlatıcının unutkanlığının telafisinde de işe yarar.⁴²

bb) "İleri kırılma tekniği" de, ileride gerçekleşecek olan olay ve durumları sezdirme işlevi söz konusudur. Romanda bu durum zaman zaman "sezdirmeler" yoluyla gerçekleştirilir.

cc) "Özetleme tekniği", anlatımda tutumluluk işlevini görür. Özetleme sayesinde hikâye mümkün olduğu kadar gereksiz kelime ve açıklamalardan ayıklanır. Bu bağlamda anlatıcı bazen uzun zaman dilimlerini birkaç cümle ile özetler.

dd) "Eksilti tekniği", "özetleme"nin bir türüdür. Bir seçme, bir ayırma ve düzenleme demek olan olay kurgusunda, özetlemede olduğu gibi- anlatıcı kendi niyeti doğrultusunda pek çok noktayı atlar; ancak gerekli gördükleri-

ni alır. Bu yönüyle eksiltinin anlatıda tutumluluk işlevinden söz edilebilir. Bunun dışında eksiltilerin, “çirkin olayların anlatılmadan geçilmesine imkân verme”; “kelimelerle ifadesi zor olay ya da durumların atlanmasına yardımcı olma”, “aktarılan olayın ahlaki olarak (mesela yatak odasının anlatılması) uygunsuzluğu yüzünden atlanması” ve “anlatılanlarla anlatılmayanlar arasında oluşan metinsel gerilim ile okurda bir bekleyiş duygusu uyandırma”⁴³ gibi işlevleri de vardır.

ee) “Sahneleme tekniği”, öyküleme zamanı ile kurmaca zamanının çakıştığı durumlarda kullanılır. Kişiler arası diyaloglar, kişi ve mekân tasvirleri ile kişilerin birbirleriyle ilgili düşünceleri sahneleme tekniği ile aktarılır. Olay ve nesneler, hatta kişiler, gerçek hayatta olduğundan daha ayrıntılı ve belirgin olarak sahneleme yoluyla tanıtılır. Bu da romanda gösterilen hayat(lar)ın önemli kesitlerinin tüm çıplaklığı ile gözler önüne serilmesi demektir. Kısaca sahneleme tekniği, romanlarda “tanıtma, belirginleştirme, somut hâle getirme ve olay ve objeleri eksiksiz olarak gösterme” gibi işlevlere sahiptir.

II

Mekân Kavramı

Dünya yaratıldığından bugüne, insanoğlunun bütün maceralarını dev bir roman olarak varsayarsak, bütün insanları bu romanın “kişileri”, insanın yaşamaya başladığı ilk zaman diliminden bugüne kadar geçen süreyi bu romanın “zamanı”, bu insanların yaşadıkları dünyayı da romanın “mekânı” olarak görebiliriz. İşte romanın temel elemanları (kişi, zaman, mekân) böylesine geniş ve derin bir açılıma müsaittir. Bu temel elemanlardan “mekân” nedir diye sorulsa, bu soruya “dünyadır” cevabı verilebilir. Hatta daha da ileri gidip, “mekân, bütün kâinattır” diye de bir cevap verilebilir.

İlk hayat yaşamaya başladığı günden itibaren insan, dünyayı ehlileştirmeye çalışmış, çalışmalarının sonunda da yeryüzünü “yaşanılır” bir hâle getirmiştir. Dünyanın yaşanabilir bir duruma getirilmesi sürecinde insan, bu yaşanabilirliği birtakım “değerler”le garanti altına almıştır. İşte birtakım değerlerle yaşanabilir bir niteliğe bürünmesi, yeryüzünü dev bir “mekân” hâline getirmiştir.

Mehmet Tekin bu “değerlere” “uygarlık” adını vererek şöyle bir açıklama yapar:

“En geniş anlamıyla mekân, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş anlamda maddî ve manevî değerler manzumesini içinde barındırmaktadır. Romancı bu değerleri “tasvir” ve “tanım” prizmasından geçirek eserine taşır. Eserin bünyesinde yer alan mekân tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar,

*modalar, argo ve günlük konuşmalar... yer alır ve bunlar, kuşkusuz toplumu toplum yapan temel dinamiklerdir.*⁴⁴

Mehmet Tekin ayrıca, müspet bilimlerin gelişmeye başladığı vakitlerden itibaren mekânın, başlı başına bir değer olarak kabul edildiğini de söyler. Mekânın başlı başına bir değer olarak kabul görmesinde coğrafyanın ve çevrenin farkına varılmasının da etkisi vardır.⁴⁵

Mekân bu şekilde bir “değer” hâline geldikten sonra, sıra bu değerleri sanatsal formlar içinde ebedileştirmeye gelmiştir. Hemen her sanat, insanı anlattığı içindir ki bir değer olarak mekâna önem vermiştir. Ama özellikle öykü sanatları (masal, destan, hikâye, roman, tiyatro ve sinema) mekâna bir başka değer vermişler, onu anlatma konusunda epeyi çaba harcamışlardır. Bunlardan roman sanatı için mekân, daha önce de değindiğimiz gibi, romanın olmazsa olmazlarından kabul edilmiştir.

Roman kişilerinin yaşadıkları yerler, mutlu ya da mutsuz oldukları ortamlar; kısaca bir insan olarak roman kişilerinin roman boyunca hareketlerini gerçekleştirdikleri bütün ortamlar ve yerler, romanlarda “mekân” olarak adlandırılır. Diğer romanlık unsurlar gibi romanda, “mekân” da kurmacadır.

Anlatılarda mekân kavramı, sadece “mekân” adıyla geçmez. Zamanla mekân kavramının kapsamına giren ve onun yerine kullanılan bazı kavram ve terimler de kullanılır olmuştur. Bu kavramların başında “uzam” gelmektedir.

Mekân aynı zamanda bir romanda cereyan eden bütün olayların sahnesi durumundadır. Bu sahnede bulunan eşya ve kişilerin, olayın cereyanı anında birbirlerine göre nasıl bir durumda (uzak-yakın, yukarı-aşağı vs.) oldukları da önemlidir. Kişi ve eşyaların birbirlerine göre yerleştirilmeleri ve konumları, romanda “uzam” kavramıyla ifade edilir. Uzam, bir mekânda bulunan kişi ve eşyaların birbirlerine göre nerede bulundukları ve konumlandırılış şekilleri anlamına da gelir. Bu yüzden, romanda mekândan söz edilince, ister istemez “uzam”dan da söz edilmelidir.⁴⁶

Uzam, anlatılarda birtakım kelimelerle ifade edilir. Bu kelimelere “uzam sözcükleri” denir. Bu kelimeler hikâye ve romanlarda, doğrudan doğruya coğrafyaya ilişkin bir uzamı belirtmeye yarayan özel isimler (bir şehir, bir mahalle, bir ülke...); cins isimler (şehir, sokak, dağ, deniz, orman...); bir uzamın boyutunu, biçimini belirterek, betimlenen uzamı nitelemeye yarayan sıfatlar (büyük bir şehir, geniş bir cadde...); bazı ilgeçler (önünde, üstünde, solunda...) ve devinim ya da devinimsizlik bildiren fiiller (binmek, üst üste olmak, tırmanmak...) şeklinde yer alabilirler.⁴⁷

Mekân anlamında kullanılan bir başka kelime de “çevre” dir. “Bir eserde olayların geçtiği yer, onun çevresi demektir ve çevre, özellikle bir evin içi, karakterin mecazi olarak anlatılışı şeklinde düşünülebilir. Bir kimsenin evi onun bir parçasıdır; evini anlatırsanız sahibini de anlatmış olursunuz.”⁴⁸

Mekânla ilgili olarak kullanılan ve bir roman türüne ad olan “mekân romanı” terimi de, mekân açısından üzerinde durulmaya değer kavramlardan biridir. Mekân romanının özelliği, üzerinde söz konusu olayların geçtiği mekânların çokluğudur. Bunlardan her biri bağımsız bölümler olarak görülebilir, ancak kahramanın deneyimleri olarak değer kazanmazlar.⁴⁹

Bu ve benzer kavram ve terimlerle ifade edilen mekânlar, özellikle romanlarda bazı kategorilere ayrılır. Bunları, “coğrafi mekânlar” (bölge, il, ilçe, mahalle, köy, kasaba gibi); “tarihî mekânlar” (tarihî değeri olan yerler, tarihî romanlarda); “tabiat ve çevre manzaralarını içeren yerler” ve “ev, daire, köşk, saray” gibi yerler olarak adlandırabiliriz. Bunlardan “ev, daire, köşk ve saray” gibi mekânlara “iç mekân”; diğerlerine de “dış mekân” diyebiliriz.

Şerif Aktaş, “gerçekliği” yansıtmaya açısından, mekânları ikiye ayırır. Ona göre, kurmaca mekân, dış âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa “mimesis”e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. “Soyutlama” esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait özellikler, bir intibai sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur. Buna göre mimesise bağlı mekânlar “resim” sanatıyla özdeşleştirilirken, soyutlama esasına bağlı mekânlar da “minyatür” sanatıyla irtibatlandırılır.

Şerif Aktaş burada, Batılı hikâye ve romanların mimesise bağlı mekân anlayışına sahip olduklarını da söyler. Ona göre, Avrupalı tarz hikâye ve romanda mekânla ilgili satırlar gözler önünde dış âlemde mevcut bir yeri somutlaştırırlar. Tamamen hayal mahsulü bir yer bile tasvir edilse, orası, bilinen yerlere benzetilerek anlatılır. Neticede gözler önünde veya muhayyilede bir yerin görünüşü belirir. Burasının resmini yapmak da mümkündür.⁵⁰

Bütün anlatılarda karşımıza çıkabilecek nitelikte olan şu mekân (uzam) türlerinden de bahsedilir:

Açık uzam/kapalı uzam (kır, deniz, ev, saray, hastane...) Macera romanlarında açık uzamlara daha sık rastlanır.

Kapsayan uzam/kapsanan uzam (bir uzamın içinde başka bir uzam, mesela, ormanlar içinde bir köy...); özel uzamlar (yatak odası, banyo); herkese açık uzamlar (okul, hastane...); aileye ait uzamlar (ev, daire...); yabancı uzamlar (başka bir yer, uzaklar...); hayalî (düşsel) uzamlar (bilimkurgu romanlardaki uzamlar); gerçek uzamlar (gerçek mekânlar) ve burası, şurası gibi kavramlarla ifade edilen bilinen, tanınan yerler...⁵¹

Romanda Mekân

Öyküde aktarılan olayların sahnesi ve bu sahnenin dekoru durumunda olan mekân, romanın temel elemanlarından da biridir. Romanda olup biten olaylar mutlaka bir mekânda cereyan eder. Mekân olmaksızın olayları kavra-

mak zordur. Mekân aynı zamanda, olayları yaşayan kişilerin ayaklarının yere basmasını sağlayan bir unsurdur.

Romanda mekân konusunda işe şu soru ile başlanmalıdır:

“Romanda ifade edilen şartlarda ve belirtilen zaman zarfında, eserde anlatılan vaka zincirinin zuhuru için nasıl bir mekâna ihtiyaç vardır?”

Bu soruya verilen ya da verilecek cevap, romandaki mekânın uzunluğunu, kısalığını, dilini, üslubunu, kısaca nasıllığını belirleyecektir. Yine soruya verilecek cevap çerçevesinde, her bir romanlık unsur, mekânla ilişkisine göre kurgulanacaktır.

Şerif Aktaş, *“İtibari bir metinde mekânın da itibari olması tabiidir. Vaka zincirini meydana getiren halkaların mahiyeti ve ona iştirak eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde bulundukları şartlar bu itibari mekânın şekillenmesine tesir eden faktörlerdendir.”* dedikten sonra, anlatıcının durumunun, tanıtılan yere göre bulunduğu yerin, mekânın tanıtılmasında önemli rol oynadığını da söyler.⁵²

Adnan Özyalçınar’a göre de, mekân ya da eşya öyküde fon olarak yer almamalı, dekor olmamalıdır. İnsanla -öykünün kişisi hayvan da olabilir, belki de bir nesnedir- canlı ilişkide bulunmalıdır. Öykü kişinin ya da kişilerinin yapısının, karakterinin mekânın, yerin belirlenmesinde önemli bir payı vardır. Romanın diğer yapısal elemanlarıyla olduğu gibi mekânın zamanla, zamanın da mekânla sürekli ilişkisi söz konusudur.⁵³

Romanda mekânın romanlık unsurlarla bu ilişkisi, sürekli aynı kalmamıştır. Mekânın anlatılarda kullanımının tarihî serüvenine baktığımızda, bazı farklı uygulamalar ve bugünkünden farklı bazı anlayışlarla karşılaşırız.

Mesela, Wellek-Warren’a göre, romanda olsun, tiyatroda olsun çevreye önem verilmesi evrensel olmaktan çok romantizm ve realizm çağlarına rastlar. Yani, çevreye ve mekâna önem verilmesi, XIX. yüzyıla ait bir özelliktir.⁵⁴

Rasim Özdenören de klasik romandaki mekân anlayışını şöyle açıklar:

*“Klasik romanda, mekânın ve eşyanın görünüşü de statik bir durumdadır. Mekânla ve eşyayla insan, içli dışlı değildir. Eşya ve mekân, insanın dışında, ondan ayrı bir yerde durur. İnsanın zamanla olduğu kadar, mekân ve eşyayla da bir hesaplaşması vardır. Klasik roman bu noktayı boş bırakır. Klasik romanda, eşya olsun, mekân olsun, sadece insanın yaşama ortamını belirleyen bir çevre olarak ortaya konur. Hatta denebilir ki, insanın fizik olarak bir mekânda bulunması söz konusu olmasa klasik roman mekâna ve eşyaya gerek de duymaz.”*⁵⁵

Klasik romanlarda bu tarzda ele alınan mekân, modern romanlarda daha başka şekillerde algılanır ve işlenir. Hatta öyle ki, modern romancılar, mekânı bilinen önem ve işlevinin ötesinde, bir kahraman gibi görmüş, çizmişlerdir.⁵⁶

İster modern isterse klasik nitelikte olsun, bütün romanlarda bir şekilde mekân vardır. Romanlarda mekânın veriliş/işleniş tarzı da her romanda aynı değildir. Bu konuda da belirli bazı yöntemler mevcuttur.

Bir seçme, ayıklama ve birleştirmeyi gerektiren kurmaca kavramında, doğal olarak mekân da aynı işlemlere tabii tutulur. Yani, mekânın kurgulanmasında da bir seçme, ayıklama ve birleştirme söz konusudur. Roman-cı seçtiği “anlatıcı” aracılığı ile aktaracağı öyküyle ilişkisi olmayan mekân unsurlarını -niyeti doğrultusunda- ayıklar; ancak öyküyle ilişkili olanları bırakır. Anlatıcı, naklettiği vaka zincirine, okuyucu üzerinde bırakmak istediği intibaa ve şahıs kadrosunu teşkil eden fertlerin durumuna göre, biraz da devrin edebiyat anlayışına ait hususilikleri ya birkaç cümleyle tanıtır, ya yer ismi zikretmekle yetinir veya mekânı dolduran varlık kadrosunu renk ve şekilleriyle birlikte tasvir eder⁵⁷ ve böylece mekânı verebilir.

Mekân “uzamsallaştırma” adı verilen bir yöntemle de verilebilir. Buna göre, kahramanların bulunduğu, olayların geçtiği yerlere ansiklopedik olan (mesela Ankara) ya da olmayan (kurmaca) isimler verilir. Kimi zaman verilen düşsel isim gerçek dünyadaki bir yerin değişik özelliklerinin göstergelerini taşıyabilir. Ama verilen isim (eğer verilirse) o yere uymayabilir. Kimi zaman da zorunlu olmadıkça, uzama ilişkin hiçbir gönderge kullanmayarak, olayların hiçbir yerde (ya da her yerde) geçmediği (geçtiği), kahramanların hiçbir yerde (ya da her yerde) bulunmadığı (bulunduğu) izlenimini verebilirler. Bir de düşsel yerler vardır.

Gerçeklikten hareket eden yazarların kullandığı ilginç ve inanırlılığı son derece güçlü bir yöntem de, kişilerin (mesela M.) ve tarihin ilk rakamlarını (mesela 19.’da) vermede de kullanılan mekânların ve yerlerin ilk harfini (mesela K.) vermeleri tarzıdır.⁵⁸

Hangi yöntemle verirse versin, eserinde uzamın varlığını vurgulamak isteyen yazar iki yol izleyebilir. Hareket hâlindeki bir gözlemcinin gözü bir film şeridi sunarken, hareketsiz bir gözlemcinin gözü durağan, tek tek, fotoğrafları sunacaktır. Birincisine “öyküleme”, ikincisine “betimleme” diyebiliriz. Öykülemede anlatıcı uzam içinde devinir, yer değiştirir ve gördüklerini, gözlemlediklerini anlatır. Betimlemede ise, anlatıcı olayların akışını durdurur ve betimleme yapar.⁵⁹

Mekânı vermenin yollarından biri de “hazır dekor” yöntemi, bir başka ifadeyle parçanın bütünü temsil etmesi tarzıdır. Roman dışında yazılan gezi ve anı türlerindeki bazı kitaplarda tasvir edilip tanıtılan bazı yerler (bölgeler), kimi romancılar için hazır mekân durumundadırlar. Özellikle ideolojik yönü öne çıkan romanlarda övülen ya da yerilen sabit birtakım mekânlara rastlamak mümkündür.

Türk edebiyatındaki “köy romanları”nı buna örnek olarak verebiliriz. Mesela, Mahmut Makal’ın kitaplarından *Bizim Köy*, *Hayal ve Gerçek*. Her iki kitapta da “köyden notlar” tarzında yazarın gözlemleri yer alır. Mahmut

Makal'ın bu iki eseri âdeta köy romanlarının hazır bir mekânını oluşturur. Türk köy romanlarında yapılan "köy" tasvirleri (tasvir ve mekân olarak) bu kitaptakinin hemen hemen aynıdır. Ayrıca, bu romanlarda yapılan mesela bir "köy" tasviriyle âdeta bütün köyler temsil edilir ve "bütün köyler aynen böyledir" tarzında bir genellemeye gidilebilir.

Romanda Mekânın İşlevleri

Aktarılan olaylara sahne olma işlevi dışında, romanda mekânın başka işlevleri de vardır. Mekânın/uzamın değişik işlevleri, kişilerin yer değiştirmelerini (sürgün, göç, yolculuk), görünümelerini, çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal durumlarını ve karakterlerini açıklayabilir. Bunun yanında uzam, değişik eyleyen rolleri de oynayabilir. "Özne" (başkahraman), "yardımcı", ya da "engelleyici" gibi... Bütün bunların dışında uzam, kahramanların düşüncelerinin, duygularının dolaylı olarak anlaşılmasına da yardımcı olur.⁶⁰ Mehmet Tekin'e göre de, romancı mekân unsurunu, "olayın cereyan ettiği çevreyi tanıtmak", "roman kahramanlarını çizmek" (çünkü bazı romanlarda, bazı kahramanları kişisel özelliklerinden çok, içinde yaşadığı çevreyle hatırlarız), "toplumu yansıtmak", "atmosfer yaratmak" ve "en önemlisi de anlatılanlara "gerçeklik" hissi kazandırmak" gibi amaçlarla kullanır.⁶¹

Ancak romanlarda mekânlar başka işlevlerde de kullanılırlar. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

a) Mekânın romanlarda "yansıtmak" işlevi vardır. Mekân unsuru bazı romanlarda "yansıtıcı" olarak kullanılır. Roman kahramanı, çevreye bakar ve çevreyi değerlendirirken, aynı zamanda kendi psikolojik durumunu da ortaya koyar.⁶² Ayrıca, "*Çevre, insan iradesinin bir ifadesi olabilir. Çevre şayet tabii bir çevre ise insan iradesinin bir yansıması olabilir. Ruh tahlilcisi Amiel: 'Bir tabiat manzarası insanın ne düşündüğünü gösterir.'* diyor. (...) Çevre, ayrıca kaderi etkileyen büyük bir kuvvet de olabilir. Olayın geçtiği muhit kişinin kontrolü dışında, fiziki ve sosyal bir etken olarak da düşünülebilir."⁶³

b) Romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin "çağırışım" işlevi de vardır. Romancı, bazen mekânı öylesine tasvir eder ki, o mekân sadece olaylara sahne olmakla kalmaz; o mekânda daha önceden yaşanan olay ve hatıralara da göndermede bulunur. Okur, bu türden mekân tasvirlerinin yapıldığı romanlarda aynı anda birden fazla zamanı hissederek yaşayabilir.⁶⁴

c) Bazı mekânlar insan ilişkilerinin bir sembolü işlevinde kullanılırlar. Mesela, "salonlar" ve "konserler", "restoranlar" ve "akşam yemekleri" karşılaşma, tanışma, birleştirme, ayrılma gibi işlevlere sahiptirler.⁶⁵ Romancının bu tür mekânları tasvir edişinden, okur orada geçecek olayın mutlu ya da mutsuz olup olmayacağını sezebilir. Eğer mekânlar olumlu sıfat ve zarflarla

tasvir edilirse, bu, mutluluğa işaret eder. Tersî olursa, okur olayın mutsuzluğuna hükmedebilir.

d) Mekânlar, kişilerin mutluluk/mutsuzluk, huzur/huzursuzluk nedenleri de olabilirler. “Bu evde çok sıkılıyorum” diyen bir roman kişinin bulunduğu evin tasviri, okura da kasvet verebilir. Mekânın bu şekildeki işlevi ise, kişilerin mutluluk/mutsuzluk, huzur/huzursuzluk nedenleri olmasıdır.⁶⁶

e) Mekânın romanlarda “sanatsal” işlevi de söz konusudur. “*Mekânı sanatsal olarak ele almada, edebiyatın plastik sanatlardan ve resim sanatından daha olanaklı olduğu yanlar da vardır. Nesnelerin dil yoluyla anlatılmasını kullanarak, yazar, bir imgeden ötekine sonsuz bir çabuklukla geçebilir ve okuyucuyu çeşit çeşit olay ve eylem yerlerine kolayca götürebilir.*”⁶⁷

f) Romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin ülkeyi ve hatta bölgeyi (memleketi) tanınır, bilinir hâle getirerek “sevdirmek” işlevi de vardır. Philip Stevick buna İngiliz romanlarını örnek olarak gösterir. Stevick’e göre, romanda yer kavramı önemini korumaktadır ve İngiltere’de derslerde, büyük İngiliz romancılarından bazılarının romanlarında olayların geçtiği yerleri gösteren edebî haritalar kullanılır.⁶⁸ Bu haritalar bilgi objesi olarak kullanılırlar ve pek çok İngiliz, memleketini bu haritalardan tanımış ve sevmiştir.

Ayrıca, mekân unsurundan, kahramanın kimliğiyle birlikte yaşanan ortamın sosyokültürel portresinin çizimi yönünden de yararlanılır.⁶⁹

g) Romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin fikrî işlevleri de vardır. Roman-cı, bazı genel ve büyük mekânları öylesine olumsuz özellikleriyle tasvir eder ki, okurda o mekânın düzeltilmesi ve iyileştirilmesi fikri uyanır. Mehmet Tekin buna Yakup Kadri’nin *Yaban* romanını örnek verir ve yazarın şu sözünü alıntılar: “*Çevreyi değiştirmedikçe, insanın değişmesine imkân yoktur.*”⁷⁰ Yakup Kadri’nin bu ünlü romanı bilindiği gibi, tezli bir romandır ve yazar bu romanında yaptığı olumsuz “köy” tasvirleriyle aydınların dikkatini Anadolu’ya çekmek istemiştir.

h) Bazı romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin “sembolik” ya da “sezdirme” diyebileceğimiz bir işlevi vardır. Şerif Aktaş’a göre, vakanın mahiyeti, çok defa mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdirilir. Bu bakımdan mekân tasvirlerinin sinemada film başlamadan önceki musikiye benzer bir fonksiyonu vardır.⁷¹ Yine, romanlarda mekân unsuru, ilerleyen sayfalarda cereyan edecek iyi veya kötü olayları sezdirme cihetinde kullanılır. Mesela, iyi bir hava, “mutluluk”; kötü bir hava da “mutsuzluk ve kötülük” gibi durumların sembolü olarak gösterilebilir.⁷²

i) Bazı mekânlar da içinde oturan/yaşayan insanı tarıtmaya işlevine sahiptirler. Şerif Aktaş, mekân tasvirlerinin, eserdeki kahramanların bazı hususiyetlerini dikkatlere sunmaya yardım ettiğini söyledikten sonra, bir odanın tefriş tarzının, orada günlerini geçiren insan hakkında bilgi verebileceğini de belirtir.⁷³

j) Romanlardaki mekânların felsefî anlamda insanın “bireyleşmesi” ve “özgürleşmesi” işlevinden söz edilir. Adalet Ağaoğlu’na göre, evinin içi kişinin özgürlük alanını oluşturur ve insan kendi evinde kendini rahat ve özgür hissedebilir. Bireyin mekâna ve coğrafyaya bağlı olduğundan da söz eden Adalet Ağaoğlu, romancıdan ve okurdan ilk önce kendi coğrafyalarını tanımalarını ister. Bir romancı olarak Adalet Ağaoğlu, kendi romanlarında mekânı bu işleviyle verdiğini de ifade eder.⁷⁴

III

Tasvir Kavramı

Özelde anlatı sanatları (destan, masal, roman, hikâye, tiyatro, sinema vs.) için kullanılan, genelde ise “herhangi bir olguyu açıklamak/anlatmak” anlamında kullanılan tasvir (betimleme) kavramı, çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. İlk Türk romancıları (Namık Kemal, Ahmet Midhat), yaptıkları roman tanımlarında hep, romanın hayatı ya da hayattan bir kesiti tasvir ettiğini söylerken, tasvir kavramını “anlatmak/göstermek” anlamında kullanmışlardır. Mesela Clara Reeve: “*Roman gerçek hayatın, insan hareket ve davranışlarının ve yazıldığı devrin bir tasviridir.*”⁷⁵ derken, tasviri bu anlamda kullanmıştır.

Tasvir kavramı zamanla, anlatı sanatlarında olayın yaşandığı yerin (mekânın) nasıl bir yer olduğunun açıklanması ve o olayları yaşayan insanların fiziki, ruhsal ve toplumsal yönden nasıl kişiler olduklarının açıklanması anlamında kullanılır olmuştur. Bu kullanım sonucunda da “tasvir”, anlatı sanatlarının temel elemanlarından biri hâline gelmiştir. Öyle ki tasvirsiz bir roman ya da hikâye mümkün görünmemektedir. Mehmet Tekin, tasvirin, en geniş anlamıyla çevreyi, zamanı, insanı ve olayları okuyucunun zihnine taşıyan bir araç olduğunu söyledikten sonra, dünden bugüne tasvirin işlevini sürdürdüğünü ve roman sanatı var oldukça da sürdüreceğini de belirtir. Tasvir konusunda zamanla bazı gelişmelerin ve değişimlerin yaşanabileceğini de vurgulayan Mehmet Tekin, değişenin sadece tasvirin uygulanış biçimi olduğunun da altını çizer.⁷⁶

Romanda Tasvir

Öykülemeyle birlikte anlatıların temel öğelerinden biri olan tasvir, temel niteliği itibarıyla anlatma, somutlaştırma demektir. Bir şeyi somutlaştırmak ise, onun karakteristik çizgilerini, rengini ve ruhunu canlandırmak anlamına gelir. Roman açısından bakıldığında ise tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır.⁷⁷

Roman ve hikâyelerde kişi ve mekân ile ilgili bütün hususiyetler genellikle tasvir yoluyla verilir. Bu yönüyle tasvir tekniğinden “resimle tespit edilebilecek her şeyi” ifade etmede geniş ölçüde faydalanılır.⁷⁸

Burada bazı “tasvir” tanımları vermek yararlı olacaktır.

Tasvir genel hatlarıyla herhangi bir yer, nesne, kişi ve duyguları belli bir zaman ve uzam içerisinde anlatmaktır.⁷⁹

Tasvir, kişilerin ya da nesnelerin, okuyucunun hayal gücünde net imajlar uyandıracak şekilde ayrıntılı adlandırmalarla yansıtılmasıdır.⁸⁰

Burada “tarif” ve “tasvir” kavramları arasındaki farktan da söz etmek gerekir. Tarif, mahiyeti icabı *anlatma*, tasvir ise *gösterme* ağırlıklıdır.

Tasvir kelimesi roman ve hikâyedeki anlamı dışında pek çok anlamda kullanılır. Bu da tasvirle ilgili bazı kavramların ve terimlerin kullanılmasına sebep olmuştur.

Mesela Nabokov romanları “tek kuşaklı” ve “çok kuşaklı” olarak ikiye ayırır. Tek kuşaklı romanlar, tek bir ana insan varlığı çizgisinde olan romanlardır. Çok kuşaklı romanlar ise, iki ya da daha çok insan çizgisi olanlardır. Nabokov’un “açı” adını verdiği “ana bakış” ve “yan bakış” yöntemiyle romanlardaki bu kişiler incelenebilir. Yan açı, ana yaşam ya da yaşamların etkin olduğu, ama bu ana yaşamları yan kişilerin tartıştığı bölümlerle kesilen bölümlerdir. Ana açı ise, çok kuşaklı romanlarda yazarın bir yaşamı anlatırken tümüyle bir başkasına geçişi ve geri dönüşünü ifade eder.⁸¹

Romanda kişilerin tasvir edilişlerinde, Nabokov’un yaptığı bu tasnif dikkate alınır. Ana bakış’la tanıtılan kişilerin tasvirlerine daha geniş bir yer ayrılırken, yan bakış’la çizilen kişiler fazla detaya inilmeden tanıtılırlar. Dolayısıyla buradaki “ana bakış” ve “yan bakış” kavramları tasvirle ilgili kavramlardır.

Romanlarda çok sayıda kişi olabilir. Bu kişilerin kimi “başat” bir rolde olup, birinci derecede, işlevsel bir pozisyonda bulunmaktadır. Bunlara “birinci derecede roman kişileri” diyebiliriz. Kimi roman kişileri de “yardımcı” bir konumda bulunup, romanın birinci derecedeki kişilerine yardımcı olurlar. Bunlara “ikinci derecedeki roman kişileri” adı verilebilir. Kimi roman kişileri de “figüran” düzeyinde olup, belirli bazı işleri yapmakla görevli durumunda olabilirler. Bunlara “üçüncü derecedeki roman kişileri (figüranlar)” diyebiliriz.⁸² Böylece üç ayrı kategorideki roman kişisiyle karşılaşırız ve her bir kategorideki kişiler ayrı ayrı tarzlarda tasvir edilirler. Mesela, birinci derecedeki roman kişileri ayrıntılı tasvir edilirlerken, üçüncü derecedekiler birkaç cümle veya daha az bir şekilde tanıtılırlar. Dolayısıyla roman kişileriyle ilgili olarak yapılan bu tasnif de tasvirle ilgili kavramlar arasında anılabilir.

Forster’ın roman kişilerinin tasvir edilişleriyle ilgili olarak kullandığı “yalıncat kişiler” ve yuvarlak kişiler” gibi kavramlar da tasvirle ilgili kavramlardandır. Yalıncat kişiler, birkaç nitelikten oluşan, tek bir tümceyle özetlenebilen kimselerdir. Roman boyunca ne zaman ortaya çıksalar, hep baştaki

o birkaç nitelikleriyle görünürler ve hiç değişmeden kalırlar. Yuvarlak (çok yönlü) kişiler, tüm yönleriyle yaratılmış karmaşık kimselerdir.⁸³

Forster'ın "düz kişiler" dediği yaygın olarak hâlen kullanılan "tip" kavramı, "yuvarlak kişi" dediği de "karakter" kavramıyla ilgilidir.

Roman kişilerinin tasvir ediliş tarzlarıyla ilgili olarak kullanılan kavramlardan biri de "kişileştirme"dir. Romanlarda kahramanların bir adı, hatta soyadı olur, dış görünüm özellikleri (cinsiyeti, boyu, yüz ifadesi...) ruhsal yapısı (üzüntüsü, heyecanı...), toplumsal durumu (iş, parasal olanakları...), diğer kahramanlarla ilişkisi (aile, arkadaşlık bağları...) kimi zaman gerçekten yaşayan (ve/ya da yaşamış) bir kişiye (ve/ya da kişilere) gönderme yapılarak anlatılır ve betimlenir. İşte buna "kişileştirme" denir.⁸⁴

Kişileştirme ile ilgili olarak kullanılan bir diğer kavram "portre"dir. Tasvir bir yer, bir nesne ya da bir varlığın özellikleriyle ilgili ayrıntılı bilgi verir. Bir kişinin tasvir edilmesine "portre" adı verilir. "Fiziksel portre" ile "moral portre" (ruh tahlili) arasında bir ayırım yapmak gerekir. Birincisi, kişinin yüzünü, dış görünümünü, bedenini, elbiselerini betimlerken, ikincisi, kişinin kişilik özelliklerini betimler.⁸⁵

Moral portre'nin bir diğer adı "ruhsallaştırma"dır. Ruhsallaştırma kavramı figürlerin ruhsal durumlarının ve ruhsal devinimlerinin bireyselleştirilmiş olarak ve karşılıklı ilişkiler içinde dinamik yansıtılışı anlamına gelir.⁸⁶

Şerif Aktaş, "tekevvüni (oluşumcu) üslup incelemesi" ve "tasviri üslup incelemesi" olarak iki tür üslup incelemesinden söz ederken, "tasvir" kavramını bilinen anlamı dışında kullanmıştır. Yazar "tasviri üslup incelemesi"ni şöyle açıklar:

*"Tasviri üslup incelemesi, bir kavramı, bir fikri, bir duyguyu veya bir hâli ifadeyle vazifeli dil unsurlarının sahip olduğu değerleri incelemektedir. Yani metnin veya ifadenin anlamını şekillendiren duygusal, estetik, öğretici değerlerin araştırılması ve gözler önüne serilmesinden ibarettir."*⁸⁷

Yukarıda tasvirle ilgili olarak kullanılan kavramları açıklarken birçoğunun adını verdiğimiz bazı terimler, aynı zamanda tasvir türlerini oluşturmaktadır. Genelde kabul gören bir görüşe göre roman kişileri üç açıdan tasvir edilebilirler. Birincisi "fiziki tasvir", ikincisi "psikolojik tasvir" (ruh tahlili) ve üçüncüsü de "sosyal tasvir"dir. Birincisinde kişiyi görünüş özellikleriyle (resim ya da fotoğraf olarak) tanıırız; ikincisinde karakter özellikleri, iç dünyası, arzu ve istekleri ve de davranışlarıyla daha yakından tanımış oluruz. Forster'ın dediği gibi, çağdaş romancının görevi, yeni anlatım yöntemleri deneyerek kişilerin iç dünyasına yönelmektir. Çünkü insan yaşamının gerçekleri kişilerin içinde saklıdır.⁸⁸

Üçüncü tip tasvirde (sosyal tasvir) de, kişiyi içinde yaşadığı toplumun içinde belirli bir yere yerleştirip, onun çevresinde (bölgesi ve hatta ülkesinde) nasıl tanındığını, insanlar üzerinde nasıl bir etki bıraktığını öğrenmiş oluruz. Böylece bu üç tür tasvir yoluyla bir insanı bütünüyle tanıma fırsatını da yakalarız.

Temelde romancının niyetiyle ilgili, kurgusal dünyada ise anlatıcının tanıdığı tavırla ilgili olarak tanıtılan kişinin iki farklı şekilde tasvir edilebileceğini de burada hatırlatalım. Yani, tasvirde tanıtılan kişi ya objektif bir gözle tanıtılır ya da tarafsız bir tavırla tanıtılır. Romancının amacı kişiyi sevdirmek ise, biz tasvir edilen kişinin kusurlu ve eksik taraflarını pek göremeyiz; aynı şekilde kişi okurun gözünde düşük gösterilecekse, bu durumda da o kişinin olumlu özelliklerini göremeyeceğiz demektir. İşte bu tarz tasvirler "sübjektif (öznel, tarafsız) tasvir" olarak adlandırılır. Ahlaki ve ideolojik kaygıyla yazılan romanlarda bu tarz tasvirleri çokça görebiliriz. Çünkü yazar, olumluyu yüceltmek için, olumsuzluğu abartmak ve okuru olumsuzdan nefret ettirmek zorundadır. Bu zorunluluk yazarın sübjektif bir tavır almasına neden olur.

Bir de "objektif (tarafsız) tasvirler" vardır. Kimi romancılar ahlaki ya da ideolojik bir kaygı gütmeyip, olanı olduğu gibi verme, hem de tarafsız bir pozisyonda verme yolunu tercih ederler. İnsan gerçekliğini yansıtmak konusunda bu ikinci tarz tasvirler (objektif tasvirler) daha bir kabule şayandırlar. Bu durum, mekân tasvirleri için de böyledir.

İster sübjektif, isterse objektif nitelikli olsun tasvirlerin belirli bir yapılış tarzı vardır. Hemen her yazar aşağı yukarı bu tarza uyar. Kendi yorum ve yaklaşımını esas almakla beraber her yazar, genelde tasvirin kurallarına uyar.

Tasvir konusunda bilinmesi ya da uyulması gereken ilk kural, "*kimin betimlediğini, betimlenen kişi ya da nesneye kimin baktığını bilmek*"tir.⁸⁹ Bu belirlendikten sonra, tasviri yapılan mekân, nesne ya da kişinin kim olduğu belirtilir, yani adlandırılması yapılır. Daha sonra da "tasvire nereden, nasıl başlanır tarzında" teknik hususlar gündeme gelir. Düzenleniş sırası açısından bakıldığında, tasvirlerin bakış açısının mantığına uyduğu görülür. Buna göre sıralama, yukarıdan aşağıya, yakından uzağa ya da tersi olabilir. Tasvirler, betimleyen kişinin bakış açısını ortaya koyan belirtiler yardımıyla düzenlenir. Betimleme, önce, en uzaktan başlar (panoramik bir bakış açısı), yakına doğru gelir.⁹⁰

Kimi öykü ve romanlarda ise, çoğunlukla giriş paragrafında, çabucak ve etkili biçimde arka plan, olay ve karakterler tasvir edilebilir.⁹¹

Böyle bir düzen içinde başlanılan tasvirde rastgele her kelime kullanılmaz. Yazarın niyetini en iyi yansıtan ve çağrışım gücü olan kelimeler seçilir. Kimi kelimelerde de sembol değeri söz konusudur. Ayrıca kelime türleri açısından bakıldığında, isimlerin nasıllığını açıklayan "sıfatlar"ın ve fiillerin

nasıllığını açıklayan “zarf”ların tasvirlerde çokça kullanıldığı görülür. Bunu, tasvirlerde çoğunlukla “sıfat” ve “zarflar” kullanılmalıdır şeklinde de ifade edebiliriz. Çünkü sıfat ve zarfların bir adı da “tasvir sözcükleri” dir.

Ancak, bu, yazılan metni bütünüyle sıfat ve zarflarla, gelişigüzel bir şekilde doldurmak anlamına da gelmemeli. Çünkü böyle bir gelişigüzel kullanım, az kelimeyle çok şey anlatma demek olan edebiyat sanatına aykırı bir durum olur. Romancının özellikle buna dikkat etmesi gerekir. Don James bu konuda şu uyarıları yapar:

“Her ne kadar ara sıra güçlendirse de, yazınızı güçlendirmedeği sürece, sıfat ve zarfları tasvirlerinizden budayın. İsim ve fiillerle yazın. Sizin için en iyi görevi yapan isim ve fiillere ağırlık verdiğiniz zaman, çoğunlukla daha iyi vurgu, tasvir ve yazmayı elde edersiniz. (...) Bir tasvirde fazlasıyla bol sıfatlar malzemeyi yayıflatır. Sıfatlar büyük bir itina ile kullanılmalıdır. Basmakalıp sözlerden sakınmanız ve arada bir güzel edebî sanatları kullanmayı öğrenmeniz gerekir. (...) ‘Ağaç grubun üzerine dallarını yayıyordu.’ gibi, arada bir cansız nesnelere kişilik veriniz.”⁹²

Tasvir sözcüklerinden biri de “ayrıntı”dır. ‘Usta ve dikkatli bir gözün fark edebileceği hususlar’ anlamına gelen ayrıntının tasvirde ve dolayısıyla romanda öylesine büyük bir işlevi vardır ki, buna yazımızın ileriki sayfalarında yer alacak olan “Tasvirin İşlevleri” kısmında değineceğiz.

Tasvirlerin roman ve öykü içinde nasıl ve hangi şekillerde yer alacağı hususu da önemlidir. Çünkü, eğer belirli oranlarda belirli bir düzenleme yapılmazsa, yapılan tasvirlerle okurun ilk tepkisi “sıkıcı” kelimesi olur. Oysa, Don James’in de ifade ettiği gibi, *“Can sıkıcı diye bir konu yoktur. Can sıkıcı olan konu değil, konunun işlenişidir.”⁹³*

Yapılan tasvirin can sıkıcı olmaması için de herkesin bildiği şeyleri tekrar etmemek gerekir. Zaten televizyon, sinema ve fotoğraflar sayesinde, herkes neredeyse her yerle aşina olmuş durumdadır. Bu yüzden bilinenlerin tekrarı gereksizdir⁹⁴.

Don James ayrıca şunu söyler:

“Kendi tasvirlerinizi basmakalıptan uzak tutmak için, terimlerinizi genişletin. Bir göz için, mavi, gri, yeşil, kestane rengi, kahve, mor renkli ve değişken olma gerçeğinin yanı sıra, ne söyleyebilirsiniz. Gözün biçimini düşünebilirsiniz. Gözler nasıl yerleştirilmiştir. Gözün hacmi. Sağlıklı gözler mi, hastalıklı gözler mi? Gözü saran bölge hakkında ne diyebilirsiniz? Göz kapakları nasıl? Kirpik ve kaşlar için ne söylersiniz? Kaşlar düz mü, yay gibi mi vs.”⁹⁵

Suut Kemal Yetkin de başarılı bir tasvir için şöyle bir öneride bulunur:

“Tasvirin hem ruh hâllerini aydınlatması, hem dikkati dağıtmaması için, çevrenin olduğu gibi değil de yalnız telkin edici unsurlarına indirilerek verilmesi, bunların da ruh hâlleriyle birlikte geliştirilmesi gerekmektedir.”⁹⁶

Kléber Haedens de başarılı bir tasvir için şu uyarılarda bulunur:

“Bazı büyük romancılar “örf ve âdet” tetkikine çok yer ayırmışlardır. Fakat örf ve âdet tasvirine hiçbir şey borçlu olmayan büyük romanlar da çoktur. (...) Realist romanların zamanla bozulup çürüdüğünü görürüz. Örf ve adetler değişince, onları tasvir eden eserler de kıymetten düşerler. Bu türlü eserler eskir, maziye gömülürler ve adetlerin realitesine ne kadar yakın olmuşlarsa bize o derece hakikate aykırı görünürler.”⁹⁷

Tasvirin yapılma yollarından biri de, gerçek hayattan seçilen mekân, kişi ve nesnelerin adlarının değiştirilerek yeniden -ama gerçeğine uygun bir şekilde- anlatılmasıdır. Bu yöntemi kullanan yazarlar, ya gerçek kişi ve objelerin adlarını değiştirirler ya da kişilerin ve yerlerin ilk harfini yazarlar. Romanlarda “K. bir gün şunu yaptı. Biz A.’da iken şöyle yapmıştık.” tarzında yer alan bu yöntemi pek çok yazar tercih eder.

Gerçi, bir romanda yaratılan tiplerin gerçek yaşamdan alınıp alınmadığının mutlaka kanıtlanması gerekmez. Ancak, romandaki tiplerin insana özgü binlerce özellikten hangisinin başat olacağı ve yazarın kendi benliğinden katmak zorunda kaldığı özelliklerle roman tiplerinin hangi özelliklerinin uyusacağı, romanın bütünlüğü ve özü açısından önemli ayrıntılardır.⁹⁸ Yani malzemenin gerçekliğinin “ayrıntı”yı vermek açısından önemi vardır.

Gerçek kişi ve objelerin adının değiştirilmesine, İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof, Sabahattin Ali’nin *İçimizdeki Şeytan* romanını örnek olarak verirler. Bu romanda yazarın, çağdaşları tarafından bilinen fiziki ve kişisel özellik, davranış ve maceralarından istifade ederek gerçek portreleri çizdiğini söylerler. Yazar yalnızca gerçek şahısların adlarını değiştirmiştir. Şöyle ki: “Nihal Atsız” “Nihat”, “İsmet Şerif” “Peyami Sefa”, “Mükrimin Halil Yinanç” “Prof. Hikmet”, “Zeki Velidi Togan” da “Tatar suratlı adam” olarak romanda yer almışlardır.⁹⁹

Bu durumda “tasvir romanda nasıl ne şekilde yer alır” sorusuna da cevap aranmalıdır. Mehmet Tekin bu soruya, romandaki tasvir elemanlarından bahsederek şöyle cevap verir:

“Bir romanda şu veya bu amaçla yapılan tasvirler iki elemanın tasarrufuyla gerçekleşmektedir. Biri anlatıcı, diğeri de romandaki herhangi bir kahraman. (...) Kültürlü bir insanın, herhangi bir çevreyi tanım ve tasvir edişiyle cahil bir insanın tasvir edişi farklıdır. Arada eğitim, kültür, mizaç ve psikoloji farklılığı vardır.”¹⁰⁰

Forster da romancıya tasvir konusunda bir uyarıda bulunur. Ona göre, roman yazarı, kişilerine ilişkin her şeyi, bir sırdaş gibi, okuyucuya açıklamalıdır Çünkü böyle bir açıklama tehlikelidir. Genellikle romanda duygu düzeyinin düşmesine, düşünce ve heyecanın körelmesine, daha da kötüsü, tatsız bir güldürü etkisinin doğmasına yol açar. Bizi dostça kişilerin sırtlarındaki kukla iplerini görmeye çağırır.¹⁰¹

Peki romancı nasıl bir tasvir yapmalıdır? Sorunun cevabını Don James, romancıyı karikatürçüye benzeterek verir. James'e göre, romancı karakterin çarpıcı özelliğini ele alıp, bunu kelimelere çevirmeyi öğrenmelidir. Bu özellikleri bir karikatürçü abartılmış hatlara ve çizgilere dönüştürür. Karikatürçü gibi yazar da aleladededen harikuladeyi çıkarmalıdır.¹⁰²

Romancının bunu başarmasının da pek çok yolu vardır. Kléber Haedens'in dediği gibi, *"Romancıların şahıslarını edebî hayata eriştirmek hususunda yüz türlü usulleri vardır. Balzac bize kahramanları hakkında aşikâr şekilde hakikate aykırı tasvirler yapar."*¹⁰³ Balzac'ın bu tasvir tarzı bir anlamda realist tasvir anlayışına bağlanır.

Romantik bakış da, kendine özgü bir tasvir anlayışı getirmiştir. Bu anlayış, olayların yansıtılması ve kahramanların çizimi için gerekli olan ruh ve havayı yaratma anlayışını öncelemiştir.¹⁰⁴

Önceleri "fon" elde etmek için kullanılan mekân unsuruna tasvirle yüklenen anlam, realistler ile natüralistlerin katkılarıyla değişir. Tasvir, modern romanda gerçeği sezdirmek, dolayısıyla anlatıma destek sağlayacak yönde kullanılır. Bundan böyle mekân tasviri, sadece dış gerçekliğin (fiziki çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin (moral gerçeğin) ortaya konulmasına vasıta kılınır.¹⁰⁵

Burada, günümüzdeki resim sanatının romanın tasvir gücünü hâlâ etkilediğini hatırlatmakta da fayda var.

Romanda Tasvirin İşlevleri

Tıpkı zaman ve mekânda olduğu gibi, romanda tasvirin de pek çok işlevi vardır. 'Tiyatroda dekorun oyuna katkısı ne ise, tasvirin romana o yönde bir katkıda bulunduğu' görüşü tasvirin romandaki temel işlevi olarak sık sık dile getirilir. Tasvirler sembolik, gerçek, çağrışım, hissettirme gibi birçok işlevde kullanılırlar. Philip Stevick karakterleri, ruh hâllerini ve durumları açıklayıcı mahiyette ise tasvirleri kullanmaktan çekinmemek gerektiğini söyler. Stevick'e göre tasvirin fonksiyonel olmaktan ziyade, saf bir tasvir olarak da başarılı olması gerekir.¹⁰⁶

Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran'a göre, romanda tasvirin "birtakım algılamaları, heyecanları dile getirilerek, okurda bazı etkiler yaratmak", "kişiyi yer bildiren birtakım belirteçlerle uzama yerleştirmek" ve "akıl ve duygular aracılığıyla imgeleme seslenmek" gibi birtakım temel işlevleri vardır. Bunun dışında ayrıca anlatılarda, betimlemeler kişileri ya da eylemin/olayın koşullarını tanıtmaya ve onlara bir gerçeklik izlenimi vermeye, bir etki, bir atmosfer, bir beklenti yaratmaya yararlar.¹⁰⁷

Romanın temel elemanlarından "kişileri" ve "mekânı" tanınır, bilinir ve görünür kılmak, bir anlamda somutlaştırmak gibi temel işlevinin dışında ro-

manda tasvirle romancı daha pek çok “anlamı” verebilme avantajına sahiptir. Şimdi bu işlevleri sıralayalım:

a) Romanda biri “durağan” ve diğeri de “hareketli (devingen)” olmak üzere iki ayrı görünüm vardır. Tasvir bunlardan “durağan” kategorisine girer. Fakat, tasvir tekniği her ne kadar durağan bir görünüm arz etse de bünyesinde romanın ilerleyen safhalarındaki olayları işaret eden belirtileri barındırmak gibi bir işlev taşır.

Buna *Madame Bovary* romanını örnek verebiliriz. Çünkü bu romanın birçok yerinde yapılan tasvirlerde “yeşil” renge özel bir vurgu yapılır. Dikkatli okur, daha romanın başlarında fark ettiği bu yeşil rengin ileride neyin belirtisi olacağını sezebilir. Romanın başkarakteri Emma yeşil kadife paltolu bir adam görür. Kocası Charles, Emma intihar edince, onun tabut örtüsü için de yeşil bir kadife seçecektir. Aynı durum, romanın pek çok yerindeki tasvirde geçen “mavi” rengi için de geçerlidir. Çünkü, ileride arseniğin de mavi bir şişede karşımıza çıkacağını unutmamalıyım. Cenazesinde dağ bayır her yanı saran mavi sisi de unutmamalıyız.¹⁰⁸ Bir yönüyle romanda tasvirdeki “ayrıntının” önemini de içeren bu işlev, dikkatle izlenirse, roman çok farklı bir okumaya müsait hâle gelebilir.

b) Tasvirler yoluyla okur, romandaki olay, kişi ve mekânı açıklama, çözümleme ve hatırlama avantajlarını elde eder. Bu işlevler aynı zamanda “sanatsal/şiiirsel” taraflarıyla okurda “haz” uyandırma işlevini de gerçekleştirirler: “*Betimlemelerin romanda açıklayıcı, çözümleyici, anımsatıcı ya da şiiirsel işlevleri vardır.*”¹⁰⁹ Mehmet Tekin, genelde sanatta, özel anlamda ise romanda, tasvirin, bir estetik değer olarak ve bilinçli bir tercihe kullanılmasının romantik döneme rastladığını söylerken¹¹⁰, romanda tasvirin sanatsal (estetik) işlevine de işaret etmiş olur.

c) Tasvirin, roman kişinin ruh hâlini yansıtmak gibi bir işlevi de vardır. Don James’e göre, mesela pencereye yürürken, bir karakterin gördüğü nesnelerin tasviriyle karakterin ruh hâli çağrıştıırılabilir ya da betimlenen mekânın ilgili ayrıntıları gözler önüne serilebilir. Ayrıca, yapılan tasvir karakterin problemini tanımaya da yardım edebilir.¹¹¹

d) Romanda tasvirin okurda değişik ruh hâlleri uyandırmak gibi bir işlevi de söz konusudur. Romancının okurda uyandırmak istediğı korku, heyecan, gerilim gibi duygular yapılan tasvirlerle uyandırılabilir. Don James buna gotik romanlarını örnek olarak verir. Gerilim, korkunç bir aralık, olağanüstü bir mekân ve alışılmadık şartlar duygusu yaratmada, çoğunlukla korku romanlarındaki geniş tasvirler çok yararlı olur.¹¹²

e) Okurda değişik ruh hâlleri uyandırmaya bağılı olarak, romanda tasvirin okurun duygularını harekete geçirmek gibi bir işlevi de vardır. Don James bu konuda şu açıklamayı yapar:

*“İyi bir tasvirin bütün duyuları hesaba kattığını hatırmızdan çıkarmayın. Bir orman mekânını yalnız görmekle kalmayız, aynı anda ağaç tepelerinden gelen rüzgâr uğultularını işitir, ateşte kızaran sucuğun kokusunu duyar, sıcak sabah güneşini hisseder ve sıcak kahvenin tadını tadarız.”*¹¹³

f) Tasvir, roman karakteri hakkında ipucu vermek gibi bir işleve de sahiptir. Don James’e göre, kulak, saç, eller, ayaklar, duruş, vücut yapısı, ses tonu ve türlü mimik hareketlerinin tasvir edilmesi, birçok yazar tarafından karakterin ipuçları olarak kullanılagelmiştir.¹¹⁴

Suut Kemal Yetkin de bu konuda “İnsanın konuşma tarzından, ileri sürdüğü fikirlerden dış çevresini anlamak, kurmak mümkün olduğu gibi, içinde yaşadığı çevreden, odasından, odasının döşenişinden, eşyanın düzeninden iç çevresini anlamak da mümkündür.” dedikten sonra, Emil Zola’dan şu alıntıyı yapar: *“Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, içinde yaşadığı çevreden ayırlamayacağını, giysisi, evi, kenti, ili ile tamamlandığını kabul ediyoruz.”*¹¹⁵

Mehmet Tekin, Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında Anadolu coğrafyasının, yoksul, acımasız ve sert portresiyle çizildiğini söyler. Burada yaşayan insanlar, sanki bir kadermiş gibi, söz konusu şartlara katlanırlar. Böyle bir mekânda yaşayan insanlardan iyimserlik ve iyilik beklemek abestir. Onlar kaba ve hoyrattır. Yabancıya karşı soğuk, hatta duyarsızdırlar. Böylece yazar yaptığı mekân tasviriyle o mekân üzerinde yaşayan insanların da nasıl insanlar olduklarını sezdirmek istemiştir.¹¹⁶

g) Romanda tasvirin en önemli işlevlerinden biri de, romanın mesajını hissettirmektir. Romanında her bir malzemeyi belirli bir niyet doğrultusunda kullanan yazar, yaptığı tasvirlerle bu niyetini sezdirebilir. D. S. Bland’a göre, romanda da, şiir ve tiyatro eserlerinde olduğu gibi, seçilen kelimeler üzerinde dikkatimizi toplamamız gerekir. Çünkü bu tasvirlerin, romanın mesajıyla ilgisi vardır.¹¹⁷

h) Tasvir, romanda, insanın hangi şartlarda neler yapabileceğini de gösterir. Mesela bir mekân insanın çalışması ve gayretleri ile tamamen değiştirilebilir. Bu da insanın neler yapabileceğinin göstergesidir. Romanda bu değişim ancak çarpıcı bir tasvirle verilebilir.

D. S. Bland bu konuda Robinson Crusoe’yu örnek olarak verir. Ona göre, Crusoe’nun yaşadığı adayı tasvir etmek, onun böyle bir adada neler yapabileceğini göstermek bakımından faydalıdır.¹¹⁸

i) Romanda tasvirin önemli bir işlevi olarak, tasvir yoluyla insanın unutulmaz hâle getirilmesini de anabiliriz. Nice gerçek olayların gerçek kahramanları unutulmuştur ama mesela bir romanda tasvir edilen kurmaca bir kahraman bugün unutulmazlar arasına girip âdeta ebedîleşmiştir. Robinson, Don Kişot, Ahmet Cemil, Mümtaz gibi roman kahramanları bugün bütün canlılığı ile aramızda yaşamaktadır. Onları ölümsüz hâle getiren yazarlarının

tasvir güçlerinden başka bir şey değildir. Kléber Haedens tasvirin bu işleviy-
le ilgili olarak şu yorumu yapar:

*“Şunu görüyoruz ki, büyük kahramanlar, insanların hatırlarından hâlâ bir tür-
lû çıkmayanlar, hakikate son derece aykırı, gündelik hayattan son derece ayrılan kim-
selerdir. Zaten onun içindir ki bunlara “kahraman” denmiştir.”*¹¹⁹

Romancı “Zaman-Mekân-Tasvir” İlişkisi

Romanının gerçek mimarı olan romancı, eserinin hemen her yerinde dik-
katlice bakılınca hissedilebilir. Romancı belirli “niyet” doğrultusunda eserde-
ki her şeyi ustaca kurgulayan kişidir. Sadece “zaman-mekân-tasvir” değil,
roman kapsamındaki bütün unsurlar (özellikle yapısal unsurlar) romancının
“niyeti”nin tezahüründen başka bir şey değildir. Bu da romancının romanla
ilgili olan her şeyle belirli bir ilişkisi olduğunu gösteriyor. İşte bu unsurların
başında “zaman-mekân-tasvir” gelir.

Zaman, romanın ruhudur ve bu ruh, kaliteli romanların satır aralarında
kendini sürekli hissettirir. Roman, nasıl zamana bağlı ise, onu telif eden
romancı da zamana bağlıdır.¹²⁰ Yazarın zamana bağlılığı, “romanında geçen
olayların zamanını nasıl seçtiği” sorusuyla başlar.

Yazar, romanın konusunu kendi zamanından alabilir; konu yazar ve
okuyucunun yaşadığı devirden çok önceki bir zamana da ait olabilir; ese-
rin konusu, gelecekle ilgili olabilir; bazen de eser kendi zamanının olaylarını
konu edindiği hâlde, yılların geçmesiyle tarihî bir hüviyete bürünebilir; hatta
yukarıdaki tiplerin karışımı olan eserler de vardır. Kimi romanlar da konu-
larını yazarın yaşadığı zamanın içine yerleştirirler, fakat anlamlarını ima yo-
luyla geçmişte yazılmış bir eserin temasından alırlar.¹²¹

A. A. Mendilov’a göre de, tarihî bir romanın zamanında değişiklikler ya-
pılabilir. Böyle bir hikâye, görünüşte çağdaş bir hikâyeci tarafından anlatıla-
bilir. Yani birinci tekil şahıs bir anlatıcı hatıralarını yazıyormuş veya günlük
tutuyormuş gibi davranabilir. Veya her şeyi bilen, kendi zamanının dar bakış
açısını aşmış ve geleceği de içine alan geniş bir tarih bilincine sahip bir yazar
olarak, geçmişten hâle kadar bütün olayları hikâye edebilir.¹²²

Yazarın bu hikâye etme işini nasıl yaptığına gelince, bunda da diğer
unsurlarda olduğu gibi, yazarın niyeti belirleyicidir. Bir kere, olayların kro-
nolojik sıraya dizilip dizilmemesi, yazarın amacıyla ilgilidir. Toplumsal bir
dengesizliği, kargaşayı yansıtmak isteyen bir yazar, zaman konusunda da bir
karışıklığa gidebilir.¹²³

Her yazarın zamana tasarrufu, yahut zamana yüklediği anlam ve işlev,
doğal olarak farklıdır. Bu farklılığı tayin eden etken, yazarın dünya görüşü,
tecrübesi, zihniyeti, olaylara bakış tarzı ile yorumlama yeteneğidir. Nitekim
bazı yazarlar, zaman kavramından, olayları belli bir atmosferde biçimlendir-

me yahut kişileri karakterize etme yönünde yararlanırlarken, bazıları bizzat zaman kavramını konu edinmektedir. Bunun yanında zamanı “sembolik” anlamda kullanan yazarlar da vardır.¹²⁴

Zamanı kullanış ve bu kullanışla temsil gücü yüksek derin bir anlam evrenine ulaşma durumu yazarın büyüklüğünün de bir ölçüsüdür. Vasat bir yazar, içinde yaşadığı çağın kusurlarını taşıdığı ve perspektifini ifade ettiği hâlde, büyük bir yazar, çağının çok üstünde bir noktada yer alır ve onun insan ve olaylarını bu noktadan seyreder.¹²⁵

Yazarın, zamanla ilgili olarak belirttiğimiz bu tasarrufu aynıyla “mekân” ve “tasvir” için de geçerlidir.

Okur “Zaman-Mekân-Tasvir” İlişkisi

Yazarınki kadar derinlikli ve amaçlı olmasa da, okurun da “zaman-mekân-tasvir”le ilişkisi vardır. Edebî iletişimde “alıcı” pozisyonunda bulunan okur, sahip olduğu edebî bilgi birikimi ve kültürü sayesinde romanı çözümler/ yorumlar. Okurun yaptığı bu çözümleme/yorumlamada, içinde yaşadığı devrin şartlarının da büyük payı vardır. Çünkü okur, kendi zamanının algılama mantığı ve değer yargılarıyla kendini sınırlayabilir. Okuru ilgilendiren bu zaman olgusuna “okuma zamanı” dendiğini burada bir kere daha hatırlatalım.

A. A. Mendilov’a göre, romanın okunuş tarihi ile romandaki olayların olduğu tarih, birbirinden farklı olabilirler. Tarihî romanlarda olduğu gibi, bu fark epeyce çok ise, okuyucunun, romandaki geçmiş zamana girebilmesi ve onun ruhunu anlayabilmesi için hayal gücünü zorlaması gerekebilir.

Mendilov, XX. yüzyılda tarihî roman okuyucusunun, başlangıçta üstesinden gelmek zorunda olduğu güçlüklerden de söz eder. Bu güçlükler de perspektifin değişmiş olması ve kültürel atmosferin yabancılığından kaynaklanır. Mendilov daha sonra 1800’lü yıllarda yaşayan bir okurla bugün yaşayan bir okuru mukayese eder. Ona göre, 1800’lerde, Fransız İhtilali hakkında yazılmış bir eseri okuyan bir kişinin korkularını, önyargılarını, tercihlerini, yani aynı duygusal tepkileri bugün uyandırmanız mümkün değildir.¹²⁶

Görülüyor ki, okuma zamanı (devir), okurun algılama durumunu etkiliyor ve eseri çözümleme/yorumlama sürecinde onu yönlendiriyor. Bu da zaman kavramının okurla da ilişkili olduğunu gösterir.

Okurun yalnızca “zaman”la değil, aynı şekilde “mekân” ve “tasvir”le de ilişkisi vardır. Okur, tasvir edilen herhangi bir mekân ya da kişiyi tanıyorsa, bu durumda eser karşısındaki duruşu farklılaşır. Burada yapılan tasvirin/tanıtmanın “gerçekliği” okur açısından çokça önemsendir. Okur yapılan tasviri ya başarılı bulur haz alır, ya da başarısız bulup yazarı bir şey bilmemekle itham eder. Tavri ne olursa olsun okurun, tıpkı “zaman” kavramında olduğu gibi “mekân” ve “tasvir” kavramında da belirli bir beklentisi ve tepkisi olacaktır.

“Zaman-Mekân-Tasvir” İncelemesi Nasıl Yapılır

Wellek-Warren, bir edebî sanat eserinin sebep-sonuç metodu ile incelenmesinde tasvir, tahlil ve değerlendirme gibi meselelerden vazgeçilemeyeceğini söylerler.¹²⁷

Philip Stevick’e göre de, bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, yarattığı roman dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları, o günden bugüne kadar romana yazarın düşünce ve hesaplarının dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan okuyucuları içine alan bir ilişkiler ağını incelemek demektir.¹²⁸

Şerif Aktaş da, romanda zaman incelemesinin nasıl yapılacağı konusunda bazı önerilerde bulunur. Ona göre, zaman üzerinde durmak, metinle anlatma ve vakayla anlatma arasındaki ilişkilerin araştırılmasını gerektirmektedir. Metinle vaka arasındaki münasebetlerin tespitinde karşımıza çıkan ve zaman bildiren unsurlarla, vakanın zamanı arasındaki ilişki ağının üzerinde durmaya ihtiyaç vardır.

Şerif Aktaş ayrıca, bir eserde zamanı incelemek için metin halkalarının (değişik açılardan öykü ve roman gibi metinleri bölümlere ayırma işlemi) eserin tamamında sıralanışına dikkat etmek ve onların zaman bakımından arz ettiği hususilikleri belirtmek, yani zaman bakımından metnin düzenini dikkatlere sunmak gerektiğini de söyler. Bunun için de önce ayrı ayrı metin halkalarını ele almak ve onlarda ifade edilen vaka parçasının meydana geldiği süreyi anlatıcının bu vaka parçasını idrak ettiği anı ve seçtiği söyleyiş tarzını belirtmek zarureti vardır. Sonra da zaman bakımından metin halkalarının arz ettiği manzarayı anlatmaya sıra gelir.

Şerif Aktaş, “itibari vakanın meydana geldiği süre”, “itibari bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen müddet” ve “yazarın bunları kaleme aldığı zaman dilimi” olmak üzere, bir metin halkasının üç ayrı zaman unsuru içerdiğini de belirtir. Daha sonra yazar, “Bir eseri zaman bakımından incelerken işe, metin halkası seviyesinde başlamak, sonra da onların meydana getirdiği bölümde zaman problemini ele almak isabetli olur.” diyerek, zaman incelemesine nereden başlanacağını işaret etmiş olur.¹²⁹

Burada romanda zamanın nasıl ele alınacağı konusunda ünlü edebiyat kuramcılarının bazılarının görüşlerine değinmekte fayda var. Bu görüşlerden biri “fenomenolojik eleştiri” adıyla anılır. “Fenomenolojik eleştiri, yazarın zamanı veya mekânı yaşantılamaya biçimini, başkalarıyla ilişkisini veya maddî nesneleri algılamaya biçimini inceler.”¹³⁰

Terry Eagleton, F.R. Leavis’in romana da eğildiğini söyledikten sonra, onun romanı “dramatik şiir” başlığı altında incelediğini söyler. Yani F. R. Leavis, romanda zamanı “dramatik şiir”in terminolojisi ile incelemiştir.¹³¹

Lammert, anlatıda zaman örgüsünün yapısı ve şekillenmesine göre üç tipoloji belirler ve bir romanın bu üç tipoloji açısından incelenebileceğini söyler. Bu üç tipoloji şöyledir:

1-Olayın bütünsel çatısı dikkate alınarak yapılan inceleme. Kriz hikâyesinden uzun, hayat hikâyesi düzeyindeki aile romanlarına kadar pek çok anlatı türü bu tipoloji ile incelenebilir.

2-Tek öykülü hikâye/çok öykülü hikâye (roman) ayrımı yapılarak zaman incelemesi yapılabilir. Bu tip inceleme “gelişim”, “gezi” ve “macera” romanlarında uygulanabilir.

3-Çevre tasviri, refleksiyon, denemecikler, bilinç akışı gibi içerikle ilgili unsurlara göre hikâyede dış olaylara verilen önemin ortaya konması da üçüncü tip zaman inceleme tarzının esasıdır.¹³²

Lukacs da zamanı incelemeyi, romanı biçim (estetik) yönünden inceleme kapsamında ele alır. Ona göre, konusu, insanın özünü arama ve bu özü bulamayıp olan romanda zaman, biçimle birlikte ortaya konmuştur. Zaman, salt dirilik gösteren varlığın şimdi yaşananın anlamına karşı direnişidir; yaşamın büsbütün kapalı içkinliğinde, direterek kalmak isteyişidir.¹³³ Bu açıdan yapılacak bir roman incelemesi ister istemez bizi felsefenin alanına götürecektir.

Hilmi Yavuz da romanda zamanı inceleme konusuna “eleştirel gerçeklik” ve “sosyal gerçeklik” kavramları açısından yaklaşır. Ona göre, romanda “zaman” konusunu irdelerken, nesnel tarihsel zamanın kuramsal bağlamının burjuva gerçekçi (eleştirel gerçeklik) ve sosyal gerçekçi romanda farklı olduğunu belirtmek gerekiyor. Eleştirel gerçekçi romanlarda “geçmiş bugünden daha iyidir ya da bugün geçmişten daha iyidir” tarzında ahlaki bir sorun vardır. Buna karşılık sosyalist gerçekçi romancı için, “geçmiş zaman/şimdiki zaman” sorunsalı, geçmişin bugünden daha mı iyi, yoksa daha mı kötü olduğu doğrultusunda, bir ahlak sorununa indirgenemez. Sosyalist gerçekçi romancı, “geçmiş zaman/şimdiki zaman” sorunsalını, tarihli toplumların üretim tarzlarına göre geçirdikleri dönüşümlerin bağlamı içinde irdelemek; “zaman” sorunu karşısındaki tavrını, dünya görüşünün kuramsal bağlamına ilişkin bilimsel kategoriler belirlemek durumundadır.¹³⁴

D. S. Bland, romanda tasvirin yerini incelemek için, manzara resimlerine bağımsız bir sanat dalı olarak bakmayı teklif eder. Ona göre romandaki tasvir, tabiat tasvirlerini veren şiirlerdeki benzediği için, tasvirin kendisini birinci planda görmek ve *yazarın gözlerini eğitmek* burada bir amaç gibidir. Yazar, bu durumun bilinmesi gerektiğini bir yaklaşım olarak teklif eder.¹³⁵

Bu şekilde yazar, kişileştirme, zamansallaştırma ve uzamsallaştırma göndergelerini kullanırken çok incelikli yollara başvurabilir. Yazar, kişileştirme, zamansallaştırma ve uzamsallaştırma yöntemleriyle dil düzeyinde gönderge

(gerçeklik) izlenimi uyandırır.¹³⁶ Bir roman sonuçta kişileştirme, zamansallaştırma ve uzamsallaştırma gibi açılardan da incelenebilir.

Ayrıca, “zaman-mekân-tasvir”le ilgili olarak kullandığımız tanım, tarif, bu kavramların romanlarda kullanılma yöntemleri ve işlevler vs. gibi açılardan da “romanda zaman-mekân-tasvir” incelemesi yapılabilir. Yine, her bir kavram (zaman, mekân, tasvir) açısından da ayrı ayrı roman incelemesi yapılabilir.

Bu teorileri daha da artırmak mümkündür. Fakat, kuramın içeriği ve kapsamı ne olursa olsun, edebî iletişim açısından bakıldığında, romanda zaman incelemesi, “romancı-‘zaman-mekân-tasvir’ ilişkisi”, “romanda ‘zaman-mekân-tasvir’”, “romanda ‘zaman-mekân-tasvir’in işlevleri” ve “okur-‘zaman-mekân-tasvir’ ilişkisi” gibi başlıklar altında yapılabilir. Buradaki her bir alt başlık istenirse daha da detaylı hâle getirilebilir; hatta bu temel alt başlıklar başka alanlarla da ilişkilendirilebilir.

Sonuç

Romancı, -Dursun Ali Tökel’in, derginin bu sayısında yer alacak olan “romancının niyeti açısından romanın kurgulanması ve oluşması” konulu yazısında da geniş olarak değindiği gibi- belirli bir niyet doğrultusunda romanlık malzemeleri toplar, düzenler ve kurgular. Bu kurguya romancı tarafından yerleştirilen her bir unsurun bir işlevi vardır. Sonuçta roman, işlevlerle dolu bu unsurların bir terkididir.

Okur/eleştirmen, romanı inceleme, çözümleme ve yorumlama sürecinde işlevlerle dolu olan bu unsurlara “kulak vermek” zorundadır. Bir başka ifadeyle, romandaki her bir unsur yazarın niyetini belirli oranlarda yansıtan âdeta bir “sözcü” gibidir. Okur/eleştirmen, romanı çözümlemek ve yorumlamak için bu sözcülere başvurur, onlarla bir şekilde iletişime girer.

Bu incelemede, romanda sözcü işlevinde bulunan unsurlardan “zaman”, “mekân” ve “tasvir” irdelenmiştir. İncelemede öncelikle bu üç unsurun genel ve özel anlamları belirlenmiş; bu kavramlarla bir şekilde ilişkisi olan diğer kavram ve terimler de açıklanmıştır. Daha sonra, bu kavramların romanda nasıl ve ne şekilde yer aldıkları gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu üç kavramın romandaki temel işlevleri dışında, daha başka işlevleri yerine getirdikleri de tespit edilmiş; temel işlev dışındaki bu yan işlevler, maddeler hâlinde sıralanmıştır. Burada özellikle bu yan işlevlerin, romanın her bir satırına sinen yazarın “niyetini” tespit etmede okurun/eleştirmenin işini kolaylaştırabileceğini söyleyebiliriz.

Romanın temel elemanlarından “zaman”, “mekân” ve “tasvir”in “edebî iletişim” açısından da önem arz ettiğini ifade edebiliriz. Çünkü “romancı-roman-okur” üçgeni, roman merkezli edebî iletişimi gösterir. İncelememizde

buna da değinilmiş ve bu üç unsur önce “romanla” ilişkisi çerçevesinde ele alınmış, daha sonra “zaman, mekân ve tasvir”in “romancı” ve “okur”la ilişkisi tartışılmıştır.

Bütün bu alt başlıklardan yola çıkılarak, bir romanın (hikâyenin de), “zaman, mekân ve tasvir” yönünden nasıl incelenebileceği; bu üç unsurun temel ve yan işlevlerinin temel kıstas olabileceği de özellikle bu incelemede vurgulanmıştır. Bizce, “zaman, mekân ve tasvir”in romanlardaki temel ve yan işlevlerinin tespitini esas alan bir inceleme, yazı boyunca vurguladığımız “yazarın niyetini” (romanın fikri/tematik yönü de diyebiliriz) tespit etmede faydalı olacaktır.

- ¹ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları İstanbul 1995, s. 43.
- ² Umberto Eco, *a.g.e.*, s. 43.
- ³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları İstanbul 1977, s. 62.
- ⁴ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. A. Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara 1983, s. 299.
- ⁵ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları İstanbul 1985, s. 17.
- ⁶ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Çev. İsmail Yerguz, Afa Yayınları İstanbul 1989, s. 13.
- ⁷ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 140.
- ⁸ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık Ankara 2000, s. 199-200.
- ⁹ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s. 93.
- ¹⁰ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 22.
- ¹¹ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 53.
- ¹² Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 64.
- ¹³ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları Ankara 1984, s. 103.
- ¹⁴ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları Ankara 1988, s. 241.
- ¹⁵ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 203-206.
- ¹⁶ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 114.
- ¹⁷ *Öykü Sanatı*, (Haz. ve Çev. Hasan Çakır), Çizgi Kitabevi Yayınları Konya 2000, s. 214, 218.
- ¹⁸ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 221.
- ¹⁹ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 210.
- ²⁰ Dinçer Eşitgin, *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Samsun 1999, (Yayımlanmamış Master Tezi), s. 32.
- ²¹ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s.208-210.
- ²² Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, Ötüken Neşriyat İstanbul 2001, s. 115.
- ²³ Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, Risale Yayınları İstanbul 1986, s.97-99.
- ²⁴ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 36.
- ²⁵ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 240.
- ²⁶ Philip Stevick, *a.g.e.*, s. 281.
- ²⁷ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 65.
- ²⁸ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 126.
- ²⁹ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 36.
- ³⁰ İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof, *Marksist Açıdan Türk Romanı*, Habora Kitabevi İstanbul 1969, s. 70.
- ³¹ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 140.
- ³² A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yayınları Ankara 1983, s. 68.
- ³³ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 295.

- ³⁴ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları İstanbul 1990, s. 88.
- ³⁵ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 81.
- ³⁶ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 116.
- ³⁷ Lukacs, *Roman Kuramı*, (Çev. Sedat Ümran), Say Kitap Pazarlama İstanbul 1985, s. 122.
- ³⁸ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 231.
- ³⁹ Philip Stevick, *a.g.e.*, 234.
- ⁴⁰ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, (Çev. Fatih özgüven/Nihal Akbulut), Ada Yayınları İstanbul 1988, s. 87, 97-98.
- ⁴¹ *Bir Gül Bu Karanlıklarda/Tanpınar Üzerine Yazılanlar*, Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci, Kitabevi İstanbul 2002, s. 121.
- ⁴² Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s.38.
- ⁴³ Dinçer Eşitgin, *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*, s. 40.
- ⁴⁴ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 131.
- ⁴⁵ Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s.133.
- ⁴⁶ Şaban Sağlık, *Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Samsun 1998, (Basılmamış Doktora Tezi), s. 27.
- ⁴⁷ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 230.
- ⁴⁸ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 304.
- ⁴⁹ Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri*, (Çev. Fatih Tepebaşı), Çizgi Kitabevi Konya 1997, s. 71.
- ⁵⁰ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 125-126.
- ⁵¹ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 230-235.
- ⁵² Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 125.
- ⁵³ Feridun Andaç, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yayınları İstanbul 1999, s. 283.
- ⁵⁴ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 303.
- ⁵⁵ Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, s. 98.
- ⁵⁶ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 154.
- ⁵⁷ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 130.
- ⁵⁸ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 37.
- ⁵⁹ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 238.
- ⁶⁰ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 239.
- ⁶¹ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 129-130.
- ⁶² Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 147.
- ⁶³ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 304.
- ⁶⁴ Priska Furrer, "Mekânın Anlamlandırılması ve Tarihsel Romanda Tarih Bilinci", (Çev. İnci Tuna), *Tarih ve Toplum*, Haziran 2000, Sayı: 198, s. 32.
- ⁶⁵ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 235.
- ⁶⁶ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 235.
- ⁶⁷ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 95.
- ⁶⁸ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 232.
- ⁶⁹ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 148.
- ⁷⁰ Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 146.
- ⁷¹ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 126.
- ⁷² Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 146.
- ⁷³ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 128.
- ⁷⁴ Adalet Ağaoğlu bu görüşlerini, 18 Mayıs 2001 tarihinde Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi'nde düzenlenen "Modern Türk Edebiyatında Birey ve Toplum" konulu panelde dile getirmiştir.
- ⁷⁵ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 296.
- ⁷⁶ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 223.
- ⁷⁷ Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 199-200.
- ⁷⁸ Dinçer Eşitgin, *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*, s. 46.
- ⁷⁹ Abdullatif Acaroğlu'ndan alıntılan Dinçer Eşitgin, *a.g.e.*, s. 46.
- ⁸⁰ Gürsel Aytac, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları Ankara 1990, s. 494-495.
- ⁸¹ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 263.
- ⁸² Şaban Sağlık, *Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, s. 131.
- ⁸³ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 25.

- ⁸⁴ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 35.
- ⁸⁵ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 18.
- ⁸⁶ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 226.
- ⁸⁷ Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yayınları Ankara 1986, s. 82.
- ⁸⁸ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 21.
- ⁸⁹ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 71.
- ⁹⁰ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 19-20.
- ⁹¹ *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 72.
- ⁹² *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 78.
- ⁹³ *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 91.
- ⁹⁴ Don James, *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 78.
- ⁹⁵ *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 86-87.
- ⁹⁶ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Türkiye İş Bankası Yayınları Ankara 1978, s. 33.
- ⁹⁷ Kléber Haedens, *Roman Sanatı*, (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları İstanbul 1961, s. 66, 69.
- ⁹⁸ A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, s. 85.
- ⁹⁹ İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof, *Marksisit Açısından Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul 1969, s. 101.
- ¹⁰⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 216-218.
- ¹⁰¹ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 123.
- ¹⁰² *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 85-86.
- ¹⁰³ Kléber Haedens, *Roman Sanatı*, s. 62.
- ¹⁰⁴ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 134.
- ¹⁰⁵ Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 142.
- ¹⁰⁶ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 299.
- ¹⁰⁷ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 19.
- ¹⁰⁸ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 43, 51.
- ¹⁰⁹ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 21.
- ¹¹⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, Ötüken Neşriyat İstanbul 2001, s. 201.
- ¹¹¹ *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 75, 77.
- ¹¹² *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 77.
- ¹¹³ *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 77.
- ¹¹⁴ *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 90.
- ¹¹⁵ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, s. 33.
- ¹¹⁶ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 145.
- ¹¹⁷ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 285.
- ¹¹⁸ Philip Stevick, *a.g.e.*, s. 287.
- ¹¹⁹ Kléber Haedens, *Roman Sanatı*, s. 51.
- ¹²⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 116.
- ¹²¹ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 239-240.
- ¹²² Philip Stevick, *a.g.e.*, s. 240.
- ¹²³ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, 120.
- ¹²⁴ Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 121.
- ¹²⁵ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 234.
- ¹²⁶ Philip Stevick, *a.g.e.*, s. 232-233.
- ¹²⁷ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 91.
- ¹²⁸ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 231.
- ¹²⁹ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 104, 112-113, 117-118.
- ¹³⁰ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 84.
- ¹³¹ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 75.
- ¹³² Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri*, s. 60-67.
- ¹³³ Lukacs, *Roman Kuramı*, s. 120.
- ¹³⁴ Hilmi Yavuz, *Dilin Dili*, Arın Yayınları İstanbul 1991, s. 35-36.
- ¹³⁵ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 287.
- ¹³⁶ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 38.

Mehmet Tekin

BİR KURGU SORUNU OLARAK BAKIŞ AÇISI

J. Ellul'un, felsefi temelli "Görülen şey, inşa edilen şeydir" sözünü, "İnşa edilen şey, görülen şeydir" şekline dönüştürdüğümüzde, salt bir kelime oyunu yapmış olmayız; aynı zamanda, baştan sona kadar bir "kurgu" hadisesi olan anlatıma dayalı sanatların önemli bir yönüne açıklık getirmiş oluruz. Hikâye olsun, roman olsun, anlatıma dayalı türler, görme (en geniş anlamıyla 'görme') ağırlıklı bir işlemle devşirilen malzemelerin, yine bu sanatların kendilerine özgü kuralları doğrultusunda yeniden kurgulanmasıyla asıl anlamını bulur. Kurgulanan şey, öykünülen şeyin aynısı değil, benzeridir sadece.

Doğrusunu söylemek gerekirse, bu benzerlik de 'görece'dir. Zaten, anlatı denilen gerçek (öykülenen gerçek) ile asıl gerçek (öykünülen gerçek) arasındaki benzerlik veya farklılık, anlatı sanatının parodisini oluşturur ve bu parodinin temel ruhu, 'asıl' ile 'benzer' arasındaki ilişkiye, alışverişe dayanır. Bu bağlamda, anlatı sanatının en güçlü, en kapsamlı örneğini teşkil eden romanın, 'hakiki' veya 'sahte' olup olmamasını tartışmak, 'abesle iştigal'dir. Evet öyledir; zira, 'hakiki' veya 'sahte' oluş meselesi, romanın 'kurmaca' niteliğini belirleyen temel özelliktir (Todorov: 2001, s. 50). Nitelikli roman, doğrusunu söylemek gerekirse, bu tartışmaya açık olan, hatta bu tartışmaya -işin ilginç yanı 'gerçek'ten ziyade, 'sahte' olana doğru ağırlıklı- malzeme sunan romandır.

Roman, modernleşme sürecinin erken dönemlerinde doğmuş, özgün yapısını bulmak için epeyi sancı çekmiş, nihayet özgün yapısını bulduğu XIX. yüzyıldan itibaren hâkim bir tür olarak kendini kabul ettirmiş, sanat ve toplum hareketlerinden gelen bazı etkilerle kendi içinde değişmiş, gün gelmiş 'zafiyet' geçirmiş, fakat hep gündemde kalmış bir tür, bir sanat dalıdır.

Her türlü deneyime açık esnek yapısıyla roman, zaman içinde epeyi değişime uğramıştır. Değişim, doğal olarak daha çok teknik planda yoğunlaşmıştır diyebiliriz. Misyonu itibarıyla roman, dar anlamda bireyi, geniş anlamda toplumu anlatır. Bu durum, esasa bakıldığında çok mu önemlidir? Sanmam. Çünkü bir şeyi (bireyi veya toplumu) anlatmak, romanın, doğal karşılanması gereken hedeflerindendir. İyi veya kötü bir seyirle, bu hedefe varılır. Ancak, konu 'anlatı' sorunu olduğuna göre, önemli olan neyin anlatıldığı değil, neyin nasıl anlatıldığıdır. Buraya bakmak gerekir. Roman sanatının değeri ve

gücü burada kendini gösterir; doğrusu zaman içinde göstermiştir de. Tarihsel gelişim ve dönüşümü dikkate alarak son tahlilde şunu söylemek isteriz: roman, toplumsal dönüşümden ('konu'dan) çok, teknik değişim (biçim) planında gündeme gelen yeniliklerle kendini kabul ettirmiştir. Unutmayalım ki, adına edebiyat -veyahut sanat- dediğimiz olgu, belirli bir biçim üzere bina edilir ve edebiyat ile sanatın 'estetik' boyutu biçim ile kendini kabul ettirir.

Romanın gelişim/dönüşüm evrelerinde, özellikle üç husus, dikkate değer: Biri, roman sanatında -âdeta- bir devrim özelliği taşıyan "bakış açısı" meselesi; ikincisi, roman denilince mutlaka beklenen ve güçlü kişiliğiyle zihinlere -kimi zaman silinmemek üzere- yerleşen "kahraman" denilen elemanın kimlik değiştirmesi, görkemli "kahraman" çizgisinden uzaklaşıp sıradan bir "figür"e dönüşmesi; nihayet üçüncüsü de, romanın, zaman içinde süzüp kendine mal ettiği bir dile (özgün 'roman dili'ne) sahip olması... Gündeme getirilecek diğer yenilikler, bunlara kıyasla ikinci planda kalacaktır. Dönüşümün en anlamlı ipuçları ise, daha çok bakış açısı konusunda kendini gösterecektir kuşkusuz.

A. Bakış Açısı

Roman türü, geç doğmuş bir türdür. Bu nedenle sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olmuştur. Sahneye çıkışından itibaren diğer anlatı ve anlatım türlerinden yararlanan -hem de büyük bir iştahla yararlanan- romanın, kendi kimliğini ve kendine özgü yapısını bulması, XIX. yüzyıla tesadüf eder ve bu yüzyılda 'hâkim bir tür' konumuna yükselir. Ancak bu başarıya rağmen roman, yine kuşkuyla bakılan, küçük görülen, kabalıkla suçlanan bir tür olmaksızın kurtulamaz. Kalabalıkların zevkine hitap eden popüler bir türdür o. Ancak roman, XX. yüzyıla evrilirken bu suçlamaları hak etmediğini, yeni ve özgün bir tür olduğunu ispatlar. Bunda, romanın yenilenmeye/yenileşmeye uygun yapısının büyük payı vardır kuşkusuz. Romancılar, doğuşundan itibaren plastik bir nesne gibi onun iç yapısıyla (teknik yönüyle) oynamışlar, ona ideal bir (form) kazandırmak yönünde çaba sarf etmişlerdir. Bu çabalar doğal olarak meyvelerini verecektir. Bakış açısı (point of view) sorunu, bu bağlamda, romanın genel yapısını değiştirip dönüştürecek önemli bir keşiftir. İlk aşamada, basit ve dar anlamda -belki de bilinçsizce- uygulanan "bakış açısı" sorunundan ve bakış açısının öneminden ilk kez bahseden, İngiliz eleştirmen Percy Lubbock olacaktır:

"Roman sanatında bakış açısı kavramının önemini geniş ölçüde ilk belirten eleştirmen Percy Lubbock'tur. 1921 yılında yayımladığı *The Craft of Fiction* adlı kitabında Lubbock, tüm roman sanatının bakış açısı sorununa dayandığını ileri sürerek, bu konuda özen göstermeyen romancının, ele aldığı konunun anlamını tam olarak ortaya çıkaramayacağını söyler. Beceriksizce kullanılan

ve gereksiz yere değişen bakış açısının romanda gerçeklik duygusunu bozduğuna inanan Lubbock, yazarın romanına başlamadan kullanacağı bakış açısını seçmesi ve buna bağlı kalması gerektiğini belirtir.” (Aytür: 1977, s. 18)

Lubbock’un tespitleri ile romancı ve roman sanatı üzerine yazıları bulunan H. James’in yorumlarıyla “bakış açısı”, modern roman teorilerinin temel, başat (dominant) konusu olacaktır. Bu konuda, Lubbock ile James’in teorik ve pratik düzeydeki katkılarıyla “bakış açısı”, roman sanatının -özellikle roman tekniğinin- vazgeçilmez elemanı olarak kabul edilir ve dünden bugüne uzanan süreçte dünya romanında uygulanagelir.

Percy Lubbock’un “bakış açısı” konusundaki söz konusu vurgusunu, sanatına saygılı her romancı dikkate almak, uygulamak zorundadır. Çünkü “bakış açısı” salt bir yöntem olmanın çok ötesinde, romanın kaderini tayin eden kapsamlı bir uygulamadır. Bir romanda, “anlatıcı” ile “anlatılan” arasındaki mesafenin dengeli bir çizgide tutulmasında, romanın dil ve üslubunun biçimlenmesinde, nihayet romanın sağlıklı bir yapıya, bütünlüğe sahip olmasında, seçilen ve uygulanan bakış açısının önemi büyüktür. Bakış açısı, roman sanatının temel kavramları olan “görme” ve “anlatma” sorununu, a) birinci kişi b) üçüncü kişi (‘ilahi=omniscient’ ve beşerleştirilmiş üçüncü kişi) düzeylerinde çözüme kavuşturma işlemidir: Görmek isteğinizi, hangi açıdan görmek ve yansıtmak istiyorsunuz? Bakış açısında sorun budur ve bu sorunun romana geçilmeden önce çözülmesi gerekir (Abrams: 1970).

Bakış açısı, sadece romancıyı ilgilendiren bir konu da değildir. Roman eleştirmenlerinin de bu konuda duyarlı olması gerekir. Çünkü “bakış açısı”, roman çözümlemesi ve eleştirisiyle yakından ilgili bir kavramdır (Holman: 1972). Bakış açısının yön ve niteliğini belirleyen bir eleştirmenin, romanın değerler sistemine ve bu sistemi somutlaştıran yapıya yaklaşımı daha kolay ve güvenli olacaktır kuşkusuz. Çünkü “bakış açısı”, bir anlamda eleştirmeni, adına roman denilen dünyada “büyük hedeflere götüren bir araçtır” (Stevick: 1988, s. 84). Bir anlatı türü olarak romanı, diğer dallardan; felsefeden, tarihten, psikolojiden ayıran temel noktayı burada aramak gerekir. Modern anlatı, bakış açısı üzerine ikame edilen anlatıdır. Bakış açısı, söz konusu anlatının genel yapısı ve kurgusunu yönlendiren önemli bir elemandır (Booth: 1961, s. 397).

Roman temelde bir dil sanatı olmasına rağmen, bakış açısı dilden de önce gelir. Bakış açısı bir yöntem, dil ise bu yöntem dâhilinde olayları anlatma, sunma işidir. Bunu, bir evi inşa etmeden önce yerinin seçilmesine benzetebiliriz: Bir romancı, tıpkı bir mimar gibi, anlatımı gerçekleştirecek kişiyi (anlatıcıyı), bu kişinin konumunu (duracağı yeri) ve yine bu kişinin, olaylara, hangi noktadan ve nasıl bakacağını (bakış açısını) belirlemek zorundadır. Zorundadır; çünkü, roman denilen sistemi oluşturan diğer elemanlar bundan

sonra devreye girecek ve bakış açısının konum ve işlevine göre anlam kazanacaktır. Şair için “nazım şekli” ne ise, romancı için de “bakış açısı” odur (Stevick: s. 125). Bu nedenledir ki, bir romancı, romanına başlamadan önce, şu soruların karşılığını mutlaka bulmalıdır:

1. Romancı, hikâyesini kime anlattıracak ve olayları kimin gözüyle yansıtabilecektir?
2. Seçilen kişi, nasıl bir duyarlılıkla hareket edecek, okuyucuya heyecan, sevinç, korku gibi duyguları hangi düzeyde yaşatacaktır?
3. Hikâyeyi anlatan kişi hangi bilgi kaynaklarından yararlanacaktır?
4. Olaylara uzaktan mı, yakından mı bakılacaktır?
5. Olaylar anlatılırken tek kişinin mi, yoksa birden fazla kişinin mi bakış açısından yararlanılacaktır?
6. Olaylar sunulurken, bakış açısından yararlanılan kişinin duyarlılığıyla diğer kahramanlardan -en azından bazılarının- duyarlılığı özdeşleşecek mi, özdeşleşmeyecek mi?
7. Bakış açısından yararlanılan figürün donanımı nasıl olacaktır? O, her şeyi bilme, sezme, anlatma gücüyle “ilahî” karakterli mi olacak, yoksa sınırlı imkânlarla sahip “beşerî” bir portreyle mi karşımıza çıkacaktır?
8. Okuyucu açısından nasıl bir yol izlenecek ve bakış açısı-okuyucu denklemi nasıl kurulacaktır? Bu soruların cevabı verilmeden romana başlamak, doğal olarak işi zorlaştıracak ve romancıyı ‘el kararı-göz kararı’yla hareket etmeye mecbur bırakacaktır.

Bir romancı, anlatı sisteminin temelini oluşturan ‘anlatma’ sorununu çözmek için, modern romanın gelişimine paralel olarak gündeme gelen bakış açılarından birini tercih etmek zorundadır. Bu tercih, sıradan bir tercih değildir. Olayların kapsamı, olayları yönlendirecek kişilerin işlevleri, dil ve üslup, nihayet verilecek mesajla ilgili olan bir tercihtir bu. Romancı; konu, kişi, çevre ve eşyayı hakkıyla anlatmak, tanıtmak için uygun bir bakış açısını seçer ve anlatımı, seçilen bakış açısının konum (yer) ve işlevine (açıya) göre biçimlendirir.

Bakış açısı sorunu, biraz önce değindiğimiz gibi, romanın modernleşme sürecinde gündeme gelmiştir. Daha önceleri destandan gelen ve asırlar boyu devam eden “ilahî” karakterli anlatıcının konumuna uygun panoramik nitelik taşıyan bakış açısı kullanılıyordu. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu bakış açısı, kişilerin ve olayların derinliğine nüfuz etme imkânı sağladığı için anlatıcıya epeyi fırsatlar sunuyordu. Ancak modern zamanlarda gündeme gelen ve giderek karmaşık bir vaziyet kazanan toplumsal yapıyı ve bu yapıda varlığını sürdüren bireyin problemlili hâlini -hakkıyla- anlatmakta söz konusu bakış açısı -en azından tek başına kullanıldığında- yetersiz kalıyordu. Bunu

telafi etmek üzere, modern zamanlarda yıldızı giderek parlayan psikoloji biliminin de desteğiyle, yeni bakış açıları devreye sokulur; “anlatım” ve “anlatıcı” konularında yeni imkânlar elde edilir. Yazarlar bu imkânları değerlendirecek, hikâyenin sunuluşunda pek çok yeni yöntemler geliştirirler (Abrams: 1970). Bu durum, sadece roman sanatı üzerinde değil, aynı zamanda roman eleştiri yöntemleri üzerinde de etkili olacak, roman, farklı anlayışlarla farklı açılardan değerlendirilecektir. Doğal olarak bunlar zaman içinde gerçekleşecektir. Elde edilen imkânların neler olduğunu görmek için, dünden bugüne uygulanagelen bakış açılarını tanıtmak yararlı olacaktır kuşkusuz:

Bakış Açıları

Bu başlık altında, bugüne kadar roman sanatında kullanılan dört bakış açısı sırasıyla değerlendirilecektir:

a) Tanrısal Bakış Açısı

Roman sanatında “Tanrısal bakış açısı” (the omniscient point of view) niteliğiyle yer alan bakış açısı, bir anlamda destandan romana intikal etmiş bir yöntemdir. Temel vasfı itibarıyla “her şeyi bilme/sezme/görme” esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunar. Böyle bir imkânla donatılmış anlatıcı figür, âdeta “Tanrı gibi”, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten, gelecekte haber verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hâkimdir. Böyle bir güç ve yetenekle donatılmış anlatıcı (the omniscient narrator), esasen gerçek dünyaya ait olan yazara, şekillendirdiği kurmaca dünyada yer alan kahramanların duygu ve düşüncelerini sunma/anlatma yönünde bazı kolaylıklar sağlar. O, Tanrısal konumu (olympian position) itibarıyla hem anlatı dünyasındaki karakterleri, hem de anlatının dışında kalan okuyucuyu yönlendirebilir. İsterse kahramanların zihnine, iç dünyalarına girer, gizli kalmış -hatta bastırılmış- duygu ve düşünceleri dışa vurabilir. Zaman zaman büründüğü müdahaleci kimliğiyle olayları hızlandırıp yavaşlatabilir.

Bütün bu özellikler, onun doğal yapısının gereğidir kuşkusuz. Bir romancı, isterse onun söz konusu gücünden en geniş ölçüde yararlanabilir. Bu konuda tercih ve karar romancıya aittir. Örnelemek gerekirse, Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanı, konumuz açısından tipik bir örnektir. Romanın başkışisi konumunda bulunan Çolak Salih'in savaşta kaybettiği kolu üzerine yapılan şu yorumla, yöntemin başarılı bir uygulaması yapılır:

“... Tren puflaya puflaya kuzeye doğru uzayan ve sonu gelmeyeceği benzeyen yoluna koyulmuştu. Salih yavaş yavaş eriyen ve bir daha göremeyeceği olduğu bu yüzlere öyle kıvıldamadan bakarken o büyük, o yürekler paralayıcı bozgun için dikilmiş bir heykelden başka bir şeye benzemiyordu.

El sallama, güle güle diye bağırmak isterdi. Bahtınız açık olsun demek isterdi. Fakat el sallayamazdı, bir eli bütün koluyla birlikte Kutulammare’de, bir kum tepesinde kalmıştı, öbür eli de pis, sefil fakat kocaman torbasını tutuyordu. Ve artık bütün iyi dilekler boşunaydı, bu trenin yolcuları gülmeyi de, bahtlarını da topyekûn kaybetmişlerdi. Bunlar bozgunun sakat, yarım kalmış döküntüleri idi, işe yarayabilecekler esir kamplarında ve tecrit edilmişlerdi.” (1989, s. 13)

Görüldüğü üzere “Tanrısal” konumlu anlatıcı, aynı anda hem çolak Salih’in psikolojisini, hem onun gibileri büyük bir güvenle değerlendirmekte, anlatmaktadır. Tarık Buğra, söz konusu “Tanrısal bakış açısı” yöntemini, salt burada değil, roman genelinde başarılı bir şekilde uygular: Olaylar, kimi zaman yakından, kimi zaman uzaktan sunulur; kahramanların iç dünyalarında geçen duygu ve düşünceler, okuyucuyu ikna edecek, saracak, sarsacak düzeyde yansıtılır; romanın gerilimli atmosferi, yerine göre hızlandırılıp yavaşlatılır. Kısacası T. Buğra, söz konusu bakış açısının yazara sunduğu imkânlardan en geniş ve en güzel biçimde yararlanmasını bilir.

Aslında “Tanrısal bakış açısı” *Küçük Ağa* örneğindeki romanlar için ideal bir yöntemdir. Zira bu kabîl romanlar ‘panoramik’ özellik taşırlar. Panoramik romanlar; uzun, soluklu anlatımla şekillenirler ve zaman, mekân, şahıs kadrosu itibarıyla hacimlidirler. Ufuklu romanlardır. Söz konusu hacmin, ufkun hakkıyla yansıtılmasında “Tanrısal bakış açısı” ideal bir uygulamadır. *Savaş ve Barış*, *Kökler*, *Durgun Akardı Don*, *Germinal*, *Buddenbrook Ailesi* gibi dünya romanının seçkin örnekleri, söz konusu bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Söz konusu romanlara görkemli bir boyut kazandıran tarafı, biraz da uygulanan bakış açısının gücünde aramak gerekir. Doğal olarak bu romanları kaleme alan efsanevi yazarların, romancı yeteneklerini inkâr etmeden...

b) Gözlemci Figürün Bakış Açısı

Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcının sınırsız gücüne karşılık gözlemci figürün (bir anlamda ‘anlatıcı’nın) bakış açısı, daha sınırlı, deyim yerindeyse, daha ‘mevzi’ bir özellik taşır. Temel fark şudur: Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, kurmaca yapının dışında veya içinde yer alabilirken, gözlemci konumundaki anlatıcı, kurmaca yapının içinde kalır. Bu durum bir zorunluluktur onun için. Romancı, bilinçli bir tercihle onu kurmaca yapıya dâhil eder ve yapının diğer elemanlarını (kişi, olay, çevre ve zamanı) onun bakış açısından değerlendirmeye, yansıtmaya çalışır. Gözlemci figür bu görevi yerine getirirken, belirlenen sınırın ve kendisine yüklenen görevin dışına çıkamaz. O, kendisine verilen görevi, mizaç yapısına, kültür düzeyine uygun bir yaklaşımla yerine getirir. Onun gücü veya güçsüzlüğü, her şeyden önce inandırıcı olmalıdır; davranışlarında olağanüstü bir durum gözlenmemelidir.

Ayrıca gözlemci figür, anlatı sisteminde ağırlıklı bir şahsiyet olarak yer almaz; en azından almamalıdır. O, genelde olayların akışını etkilemek için değil, olanları gözlemek için vardır: Onun varlığını tayin eden, romancının, hedef ve beklentileridir kuşkusuz. Onun başta gelen görevi, okuyucunun, anlatılanları daha iyi anlamasına yardımcı olmaktır. Tanrısal anlatıcının imkânları kadar olmasa bile, onun sahip olduğu imkânlar da az değildir. Anlatıya dinamizm kazandırmak için kendi kişisel becerilerinin yanı sıra, yan görevler de üstlenebilir. Sözgelimi olayları daha iyi açıklamak/yorumlamak için diğer figürleri konuşturabilir, bazı bilgi ve belgelerden yararlanabilir.

Roman sanatında yaygın bir şekilde başvurulmuş bu uygulamaya örnek olmak üzere P. Safa'nın *Canan* romanının tipik kahramanlarından Selim'i gösterebiliriz. Okuyucu, bu romanda anlatılan bazı kişileri ve olayları, onun bakış açısından süzerek anlamaya çalışır. Romanın asıl kahramanı konumunda bulunan Canan hakkındaki sağlıklı bilgileri ondan öğreniriz. Onun bakış açısı, hâkim konumda bulunan anlatıcının ("ilahî" nitelikteki anlatıcının) bakış açısına kıyasla oldukça dardır. Dar ama işlevseldir. Canan'la ilgili şu bilgiler bize onun aracılığıyla aktarılır:

"-Evvelâ senin bu Canan'a aşkını anlamıyorum. Bir kadın harikulade güzel olabilir, fakat sevilmesi için bu mühim bir sebep değildir. Zaten Canan kim? Üç yaşındayken Adapazarı'ndan alınmış, satılığa çıkarılmış bir Çerkes kızı. Saraya getirilmiş, on, on iki yaşına kadar büyütülmüş. Sonra kadınefen-di, kızın güzelliğinden kuşkulananmış, onu Şakir Bey'in evine yollamış. Renk-naz hanım da şefkatli bir kadın. Canan'ı atmamış, satmamış, dövmemiş, kızı gibi yetiştirmiş. Buraya kadar her şey iyi. Sonra iş değişiyor. Canan, Kâzım Bey isminde bir binbaşıyla evleniyor. Balkan Harbi'nde Edirne'ye gidiyorlar. Rumeli'yi dolaşıyorlar. Sonra tekrar orada senelerce yaşıyorlar. Fakat Canan binbaşıyla oturmuyor, boşanıp geliyor." (*Canan*, 1976, s. 46)

Gözlemci figürün bakış açısından yararlanma düşüncesi, roman sanatında bir aşamadır kuşkusuz. Bu imkânla, en azından Tanrısal konumda bulunan anlatıcının abartıya kaçan, yerine göre gerçeği zedeleyen gücü, nispeten azaltılmış olur. Bunda rol oynayan etkenler, salt roman içinde aranmamalıdır. Bilimsel alanda ulaşılan hedefler (özellikle fizik ve psikoloji alanlarında elde edilen başarılar), genel anlamda sanatı, özel anlamda romanı etkilemiştir. İnsanın karmaşık yapısını anlatmak, yansıtmak sorunu, salt Tanrısal konumlu anlatıcıyla çözülecek bir sorun değildir; yeni imkânları denemek gerekmektedir. Gözlemci figürün sağladığı imkân da bunlardan biridir.

c) Tekil Bakış Açısı

Otobiyografik yöntemin hâkim olduğu romanlarda uygulanan "Tekil bakış açısı" yöntemi, romancılar tarafından fazla rağbet edilmeyen bir yöntem-

dir. Bu tür romanlarda “anlatıcı” ile “anlatılan” aynı kişidir. Böyle bir nitelik taşıdığı için bu figüre “kahraman anlatıcı” adı da verilmektedir (Aktaş, s.100). Kurmaca yapıda yer alan her şey, merkezi karakter (the central character) konumunda bulunan söz konusu kişinin bakış açısından okuyucuya yansır. Tekil bakış açısını devreye sokan bir romancı, mutlak bir güce sahip olan “Tanrısal bakış açısı”yla donatılmış anlatıcının etkisinden hikâyeyi uzaklaştırır, yazarın varlığını da (romandaki varlığını), hemen tamamıyla ortadan kaldırır.*

Aslında yazarın romandaki varlığını ortadan kaldırmak mümkün değildir: Sorun anlatı (anlatma/yazma) sorunu olduğuna -ve bunun muhayyile gücü ve felsefesiyle, hatta mizacıyla bir faili (yazarı) bulunduğuna- göre, yazarın, anlatıdaki ağırlığı hep olacaktır. En nihayet, hangi bakış açısı kullanılırsa kullanılsın, temelde her şey yazara bağlıdır. Sorun, yazar ile anlatı arasındaki mesafenin sağlıklı kurulup kurulmaması, anlatıcıya bağımsızlık kazandırılıp kazandırılmaması sorunudur. Ancak romandaki anlatıcının ‘bi-rey’ niteliği kazanması durumunda bir bağımsızlıktan -fakat yine de görece bir bağımsızlıktan- bahsedilebilir. Otobiyografik nitelik taşıyan romanlarda “anlatıcı” gerçek dünyadaki yazardan uzakta ve kendi kendine yeten bir kişilik arz eder. Onun roman genelinde kullandığı “ben anlatım” biçimi, anlatının teknik donanımın sağlanmasının yanı sıra ona, ‘bi-rey’ olma niteliği, dolayısıyla bağımsızlık da kazandırmaktadır. Psikoloji biliminin filizlenmesi, biraz da buna bağlı olarak mektup türünün rağbet görmesi sonucu, XVIII. yüzyıldan itibaren uygulanmaya başlanan söz konusu bakış açısıyla yazılmış klasik örnekler arasında, Batı’dan D. Defoe’nin *Robinson Crusoe*’sunu, bizde ise, P. Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’nu gösterebiliriz.

Tekil bakış açısı, doğal olarak sadece otobiyografik özellik taşıyan romanlarda uygulanan bir yöntem değildir. Genel anlamda “ben anlatım” yöntemiyle kaleme alınan romanlar için geçerli olan bir bakış açısidir. Sözgelimi Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* (1994) romanı, “otobiyografik” yönü zayıf düşen bir romandır; ancak romanda tekil bakış açısı başarılı bir şekilde devreye sokulmuştur. Anlatı sisteminde yer alan olay, çevre ve kişiler, iyi çizilmiş bir kişiliğe sahip olan Osman’ın bakış açısından sunulur. Yine Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanında da, aynı bakış açısı, bu kere farklı kimlik ve kişilikteki figürler devreye sokularak uygulanmıştır. Bazı romanlarda tekil bakış açısı kısmen uygulanır: Buna örnek olmak üzere A. Ağaoğlu’nun *Romantik Bir Viyana Yazı*’nı (1993), Peyami Safa’nın *Yalnızız*’ını (1964) gösterebiliriz.

“Ben-anlatıcı”nın bakış açısından roman yazmak, öyle görüldüğü gibi kolay değildir. Özü gereği ‘dar’ ve ‘sınırlı’ imkânlar sunan bir bakış açısidir bu. Çünkü olayların merkezinde bulunan ve anlatım sorununu üstlenen “Ben-anlatıcı”, her şeyi görme, bilme, sezme gücüne sahip değildir: O, nor-

mal bir insan gibidir; görebildiğini görür; bilgisi, deneyimi, yaşına ve kültür düzeyine göredir; sezme gücü sınırlıdır. (Bunları, tekil 3. şahıs anlatıcının ("Tanrısal anlatıcı"nın) konumuna ve işlevselliğine bakarak söylediğimizi belirtelim.) Ben-anlatıcının bakış açısından roman kaleme almak isteyen bir yazar, bu anlatım biçiminin özünden kaynaklanan darlık ve kısıtlılığı gidermek zorundadır. Bu konuda, özellikle modern anlatım tekniklerinden (bilinç akımı, iç monolog vs. gibi tekniklerden) yararlanma cihetine gidilmelidir.

Anılan zorlukların yanı sıra söz konusu bakış açısının birtakım avantajları olduğu/olabileceği de unutulmamalıdır. Ben-anlatıcının bakış açısından yansıyan değerler (anlatı sistemini oluşturan değerler), "Ben" merkezli cümlelerle yansıdığı için, "O anlatıcı'nın" mesafeli ve yansız cümlelerine kıyasla daha içten ve daha doğaldır. Bu özellik, okuyucuyu etkilemek, onu anlatı dünyasına daha kolay çekmek için bir avantajdır. Sonra olayların içinde bulunması, romanın diğer figürlerine yakın olması, "Ben-anlatıcı"yı daha insani, dolayısıyla daha inandırıcı kılmaktadır. Her hâlükârda "Birinci şahıs kullanımı"nın büyük bir doğallık, doğrudanlık avantajı vardır (Blodgett: 1994). Ve bu çerçevede kaleme alınmış romanları sevimli kılan, biraz da bu yöndür: Tabii ki yerinde kullanılması şartıyla...

d) *Çoğul Bakış Açısı*

Romanın konusu insandır. Romancı, insanı anlatmak için yola çıkar. Bunu gerçekleştirmek için de, roman sanatının kendine özgü imkânlarından yararlanmaya çalışır. Romanın kendini ispat etmesi, XVIII. yüzyıla tesadüf eder ve roman, bu yüzyılın "en önde gelen edebiyat türü" olarak kabul edilir (Hausser, 1984, s. 232). O günden bugüne uzanan süreçte roman, insanı anlatmanın kaygısını taşımış, nihayet insan gerçeğini hakkıyla anlatabilmek için de kendini sürekli yenilemiştir. Bakış açısı konusu, bu yenilenmenin tipik göstergesidir. Destandan günümüze intikal eden "Tanrısal bakış açısı" yönteminin sunduğu imkânlardan en geniş planda yararlanan romancılar, zaman içinde, bu bakış açısının yapaylığını ve yetersizliğini görünce, yeni imkânların peşinde koşmuşlar ve yeni bakış açılarını kullanıma sokmuşlardır. İnsan gerçeğini anlatmanın zorluğu, yeni anlatım yöntemleriyle birlikte, yeni bakış açılarını da gerekli kılmıştır. Psikoloji bilimin artan gücü ve değeri, romancılara, yeni yöntemler geliştirme fırsatı verdiği gibi onları cesaretlendirmiştir de. Bireyin karmaşık dünyasına uzanmak, bu dünyanın karanlık labirentlerini aydınlatmak, onlar için bir vecibe, bir görev olmuştur. Bu bağlamda "Tanrısal bakış açısı"ndan vazgeçmeyen (esasen bu mümkün değildir) romancılar, diğer bakış açılarını bir bir devreye sokmuş, insanı çeşitli cephelerden anlatmaya çalışmışlardır. "Çoğul bakış açısı" yöntemi, söz konusu çabanın bir anlamda -doğal olarak şimdilik- son aşamasıdır.

Peki “Çoğul bakış açısı” nedir, nasıl uygulanmakta ve hangi özellikleri taşımaktadır?

Çoğul bakış açısı, modern romanın ivme kazandığı, kabuk değiştirdiği vakitlerde ortaya çıkmış bir yöntemdir. ‘Geleneksel roman’ ile ‘modern roman’ arasındaki benzerlik ve farklılığın vurgulanmasında “hikâye etme” olgusu önemli bir ölçüttür: Aslında ‘geleneksel roman’ da, ‘modern roman’ da bize “hikâye” anlatır. Hikâyenin, birinden diğerine değişen düzeylerde ve ağırlıkta yer alması, bu gerçeği değiştirmez. Hikâyeye yer verme konusundaki ortaklık, “anlatım” düzeyinde bozulur.

Şöyle ki: ‘Geleneksel roman’da ‘hikâye etme’ (tahkiye), “anlatma” ağırlıklı olarak sunulurken, ‘modern roman’da “gösterme-anlatma” ağırlıklı olarak sunulur. İlkinde, “anlatıcı” ön plandadır ve konum olarak ‘eser’ ile ‘okuyucu’ arasındadır. İkincisinde ise, anlatıcının varlığı en aza indirilir ve olaylar, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, ‘sahne’ tekniğiyle sunulur; hazırlanan mizansenlerle kişilerin kendi kendilerini tanıtmalarına imkân hazırlanır. Bu uygulama sonucunda ‘geleneksel roman’da anlatıcının “Tanrısal” konumu (olympian position), büyük ölçüde ‘beşerî’ konuma indirgenir. Değişen konum, anlatıcının varlığını ve sesini zayıflatırsa da, romanı güçlendirir: Modern romanın insan gerçeğini anlatmada, geleneksel romandan daha başarılı olmasını, biraz da burada, söz konusu değişimde aramak gerekir. Bu değişimde, “Çoğul bakış açısı”nın etkisi ve ağırlığı büyüktür kuşkusuz.

Daha önce belirtildiği üzere, gerek “Tanrısal bakış açısı”nın, gerek “Tekil bakış açısı”nın birtakım kusurları, eksiklikleri vardır. Romancılar, bu kusurları ortadan kaldırmak için “Çoğul bakış açısı”nı devreye sokmuşlardır. Bunda, romanın kendi iç talepleri kadar, sosyal bilimlerde (özellikle psikoloji ve sosyolojide) dikkati çeken gelişmelerin de rolü olmuştur diyebiliriz. XX. yüzyıl başlarından itibaren sosyal bilimlerde elde edilen başarılarla, insanın karmaşık (kompleks) dünyasına ayna tutulmuş ve bu dünya nispeten aydınlatılmıştır. Yine fizik biliminde elde edilen bulgularla, “zaman” ve “mekân” kavramları yeniden anlamlandırılmıştır. Bütün bu katkılar, romancı için bir kazanım, bir imkân kapısı olmuş ve onlar, bu imkândan en güzel şekilde yararlanmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda “Çoğul bakış açısı” yöntemi, anlatı sistemini kurmada, hatta yeniden kurmada önemli rol oynamıştır demek, yanlış olmaz. Çünkü asırlardan beri süregelen “hikâye etme” (tahkiye) geleneği, yeni bir boyut kazanmış olmaktadır.

Varılan noktada yeni olan nedir?

Yeni olan şudur: ‘Geleneksel roman’da (veya geleneksel anlatımda), anlatma meselesi tek merkezliydi; yani, olaylara, kişi, zaman ve mekâna bir kişinin bilinç penceresinden bakılıyordu. Anlatım düz bir çizgide gerçekleş-

şiyordu ve anlatılan da tek boyutlu olarak yansıtılıyordu. Oysa gerçek, anlatı dünyasının dışındaki ‘gerçek’, çok yönlü, karmaşık ve çok boyutluydu. Özellikle insan gerçeği... Dıştaki gerçeğin hakkıyla yansıtılması için romancılar, tek merkezli bilinç yerine, birçok kahramanın bilincini devreye sokmuşlar ve olayları, çok yönlü olarak yansıtma cihetine gitmişlerdir.

Bir romanda bilincinden (veya bakış açısından) yararlanan kişi, aynı zamanda olayları yansıtan bir ayna özelliği taşır. Roman sanatında, böyle bir işlevi üstlenen figür, “yansıtıcı bilinç” olarak da anılır. “Çoğul bakış açısı”nın uygulandığı romanlarda, “yansıtıcı bilinç” olarak kullanılan figürlerin sayısı birden fazladır. Eşya ve olay, hatta zaman ve çevre, bakana göre değişir. Bu ögelere yakın duranın, yine bu ögeleri anlatması, tanıtması gerekir. Doğal ve doğru olan budur. Yine bakış açılarından yararlanan kişiler, kendi psiko-sosyal kimliklerine uygun bir dille konuşurlar. Bu da yöntemin gerekleri arasındadır. Onların bu tasarrufuyla roman, çok sesli, renkli ve derinlikli bir boyut kazanmış olur (tıpkı hayatta olduğu gibi). Peyami Safa’nın *Yalnızız*, Orhan Pamuk’un *Sessiz Ev*, Adalet Ağaoğlu’nun *Romantik Bir Viyana Yazı* romanlarında, söz konusu bakış açısından ustalıkla yararlanılır. Bu romanları güzel ve değerli kılan tarafı, biraz da burada, bu uygulamada aramak gerekir.

* * *

Güçlü ve güzel diye nitelenen romanların gücü, sağlıklı bir biçimde kullanılan bakış açısından gelir desek, yanlış olmaz. Aslında uygulanan bakış açısının şöyle veya böyle oluşu, o kadar önemli değildir. Önemli olan, bir romancının nasıl bir roman hedeflediğidir. Seçilen bakış açısı, seçilen bu hedefe uygun düşmelidir: Bu, “Tanrısal bakış açısı” da olabilir, “Tekil” veya “Çoğul” bakış açısı da... Her bir bakış açısından yazılmış değerli romanlar vardır kuşkusuz. Bir romancı isterse, bütün bakış açılarını aynı romanda devreye sokabilir. Modern romanda bunun başarılı örneklerini görüyoruz. Esasen bu durum modern romanın gereği (hatta vazgeçilmez şartı) olarak görülmektedir. Çünkü modern roman gerçeğe farklı açılardan bakmaya çalışan, olaylara ve nesnelere ‘kesin’ ve ‘peşin’ hükümlerle gitmek istemeyen, ‘esnek’ ve ‘sentetik’ bir romandır: Klasik romanın belkemiğini oluşturan mantıksal çizgi (yahut süreklilik), modern romanda kırılma ve kaymalarla kendini hissettirir. Modern roman, klasik romanın ‘didaktizm’i yerine, sıcak ve titreşimli ‘lirizm’i tercih eder ve olayları, lirik ve fantastik kalıplarla okuyucuya sunmanın yollarını arar. Bu da, roman sanatının -belki de- son ve büyük armağanıdır okuyucuya. Doğrusunu söylemek gerekirse, bakış açısının gücü ve desteğiyle kotarılmış bir armağandır bu. Romancı böylesi büyük bir hedefe ulaşmak için ‘bakış açısı’ndan özenle yararlanmak zorundadır. Çünkü -ve en nihayet- bakış açısı, romancıyı “daha büyük hedeflere götüren bir araçtır” (Stevick, s. 84).

Vurgulanması gereken bir önemli nokta da şurasıdır ki, bakış açısı, salt bir biçim sorunu değil, aynı zamanda bir dünya görüşü sorunudur. Bir romancının benimsediği felsefe, savunduğu dünya görüşü, tercih ettiği bakış açısıyla yakından ilgilidir. Çünkü “bir yazarın dünya görüşü, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözüyle baktığına bağlıdır” (Hausser, s. 334).

Yorum, bakılan şey (nesne) üzerine bina edilir. Nesne, öteden beri değişmemiştir. Değişen, bakış açısıdır. Dolayısıyla değişmeyen, bir anlamda tekrarlanan nesneyi özgün kılan, bizim bakışımızdır; bakış tarzımızdır. Adına ‘metin’ denilen anlamlı yapı, Ellul’u hatırlayarak söyleyelim, inşa edilmiş bir yapıdır. Yazar veya sanatkar, sanatın kurallarını gözeterik bu yapıyı kurar. Ancak, kurulan yapı (metin) değişmez; değişen, sanatkarın bakış açısıdır. Bu değişiklikler ki metni farklı bir düzeyde algılamamızı sağlar. Bu açıdan Maalouf haklıdır: “Metin değişmiyor, değişen bizim bakışımız. Ama metin dünyadaki gerçeklikler üzerine ancak bizim bakışımız aracılığıyla etkili olabilir.” (2000, s. 45)

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*, New York 1970.
- Aktaş, Ş. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara 1984.
- Aytür, Ü. *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara 1977.
- Beckson, K. *A Reader's Guide to Literature Terms*, New York 1961.
- Blodgett, H. “Kısa Öykü Tekniği”, Çev. K. Atakay, *Adam Öykü*, Sayı 2, Ocak-Şubat 1994.
- Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.
- Buğra, T. *Küçük Ağa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1989.
- Hausser, A. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev. Y. Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- Holman, H. *A Handbook to Literature*, New York 1972.
- Maalouf, A. *Ölümcül Kimlikler*, YKY, 2000.
- Safa, Peyami, *Canan*, Ötüken Neşriyat, 1976.
- Stevick, P. *Roman Teorisi*, Çev. Y. Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988.
- Todorov, T. *Poetikaya Giriş*, Çev. K. Şahin, Metis Yayıncılık, 2001.

* This device, the furthest removed from the omniscient point of view, eliminates the presence of author completely.” (Beckson, 1961)

KARAKTER VE TİP

Giriş

Başlangıçta ciddiyeti, gelişme döneminde belli bir sınıfın sözcüsü ve egemenliğini sürdürme aracı, olgunluk döneminde ise yaşayıp yaşamayacağı tartışılan roman, bugün *çeşitli ve tuhaf kılıklar* içinde varlığını devam ettirmektedir. İstisnaları olmakla birlikte, günümüz romanının artık eskisi gibi olmadığı bir gerçektir. Postmodern romanlar bunun en açık kanıtıdır. Roman anlayışındaki değişme, doğal olarak romanın öğelerini de değiştirmiştir. Ne karakterler karakterlere, ne de olay örgüleri olay örgülerine benzemektedir. Kafka'nın K'sına ve Robbe-Grillet'in romanlarına bir göz atmak yaşanan radikal değişiklikleri anlamak açısından yeterlidir.

Romanın ortaya çıkışını ve gelişmesini sağlayan etkenlerden biri *bireysel tarih* olduğu için doğal olarak karakter, üzerinde en çok durulan konulardan biri olmuştur. İlk romanların önemli bir bölümünün ve dünya edebiyatının en seçkin örneklerinin birer karakter romanı olmaları tesadüf değildir. Dickens'tan Balzac'a, Dostoyevski'den Dreiser'a kadar birçok romancı bugün hâlâ yaşayan karakterler yaratmışlardır. Oliver Twist, Raskolnikov, Goriot Baba ve daha yüzlerce gibi...

Değişen insan ve hayat anlayışı, her alanda olduğu gibi roman ve karakter anlayışını da etkilemiştir. Değişmeyen, her şeye rağmen romancı, oyun yazarı ya da şairin tanrı rolü oynayarak yeni kişiler yaratmaya devam etmeleridir. Bu yönleriyle roman ve oyunlar ölümsüzdürler ve hayatın birer parodisi olma işlevlerini sürdürmektedirler. Romancı eseriyle bir dünya yaratır ve bu dünyayı her türden canlıyla doldurur; Bu dünyanın tek egemeni olmak bakımından tanrısal bir rol oynamayı üstlenir. Edebî eserdeki kişinin bağımsızlığı tartışıldığında, en sık rastlanan ve cevaplandırılması pek kolay olmayan soru şudur: Küçük ya da büyük bütün karakterler yazarın iradesinin ve dünya görüşünün bir ürünü oldukları hâlde onları nasıl bağımsız birer varlık gibi tartışabiliriz? Daha yalın bir ifadeyle bağımsız ve özgür bir kimlikleri ve varlıkları olamayan bu *varla yok arası şey*leri ne diye tartışıp dururuz? En iyimser yaklaşımla karakterler sahiplerinin birer sözcüsü ve temsilcisi olmaktan öteye gidebilirler mi? Bu durumda karakter bize yazarını ya da yaratıcısını tartışma imkânı sağlar yalnızca. Karakterlerin şu ya da bu şekilde yaratıcısının damgasını taşıdığını biliriz. Yazarın toleransı çerçevesinde bir varlı-

ğa sahip olabildiklerini de kabul ederiz. Bununla birlikte her bir karakterin yazarın birebir kendisi olmadığını da farkındayız. Karakterin bağımsızlığı büyük ölçüde (postmodern romanı dışarıda bırakarak söylersek) onun inandırıcılığındadır. Dostoyevski isteseydi Raskolnikov’a cinayet işletmeyebilirdi ama o zaman Raskolnikov diye biri olmazdı. Yüzlerce romandaki kukla karakterlerden bir farkı olmadığı için de adını ezberlememiz gerekmezdi. Aynı şey Madame Bovary veya Goriot Baba için de geçerlidir.

Kuşkusuz her yazar kahramanını kendi dünya görüşüne ve hayat anlayışına göre birtakım sosyal, ahlaki, felsefi ya da politik özelliklerle donatır. Onlar da kendilerine yüklenen özelliklere uygun olarak, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, belirli bir misyonu yerine getirmek üzere hareket ederler. Karakterden söz ederken ve onları değerlendirirken gerçek hayattaki koşullar değil, edebiyat eserindeki koşullar göz önüne alınmalıdır.

Kurgusal olduklarını bile bile bazen onlarla özdeşleşmeyi, kendimizi onlar aracılığıyla ifade etmeyi seçmiyor muyuz? Öfkemizi ve nefretimizi onlar aracılığıyla dışa vurmuyor muyuz? Yeni romancılar, anti-karakterciler ne derlerse desinler roman demek biraz da karakter(ler) demektir.

Karakter, Kişi, Kahraman

Türkçede *kahraman* ve *karakter* kelimeleri yerine sıklıkla ‘kişi’ kelimesi kullanılmaktadır. Gerçekte her üç kelimenin de işaret ettiği şey edebî bir eserde hayalî olarak yaratılan insandır (DiYanni 35). Kökü Latince ‘Persona’ olan Fransızca ‘Person’ kelimesi de aynı anlamda kullanılmaktadır. Bununla birlikte kahraman kelimesinin karakterden mahiyet açısından olmasa da derece açısından bir farkı olduğu söylenebilir. N. Pospelov ‘karakter’, ‘kahraman’, ‘eyleyen kişi’ ve kısaca ‘kişi’ kelimelerinin aynı anlamı taşıdıklarını ancak bunların derece itibarıyla birbirlerinden az çok farklı olduklarını ileri sürer; ona göre “eserde oluşturulup sunulan bireyler söz konusu olduğunda, çoklukla kişi kavramını kullanıyoruz. Almanca *figür* ve *gestalt* kelimeleri aynı anlamda kullanılmaktadır. Karakter kavramıyla sanatsal bilginin nesnesini, yani bir insan grubunun o bireylerde somutlaşmış olan, toplum tarafından koşullu, genel, asal niteliklerini söylemiş oluyoruz” (9). Bu yaklaşım bizi, ileriki sayfalarda ele alacağımız tip kavramına götürmektedir. Yine Pospelov’a göre *kahraman* ve *eyleyen kişi* kavramlarının yazarın yarattığı bireyler anlamını tam olarak karşıladıkları söylenemez. Çünkü kahraman sözcüğü olumsuz yönleri ağır basan kişilere pek fazla yakışmaz. Romandaki bazı kişilere kahraman denilmesi ancak alay etme amacı taşır. Kahraman daha ağır başlı, daha ciddi ve asil insanlara yakışır bir sıfattır. Bu anlamda modern edebî türlerdeki kişilere kahraman demek pek de doğru değildir. Lukacs da destan

kahramanını dar anlamda birey olarak düşünmenin yanlış olduğu vurgular. “Çünkü destanın konusu kişisel bir yazgı değil, bir toplumun yazgısı olması destan özünün bir belirtisi düşünülmüştür” (Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği* 65).

Almanca figür için Brecht, figürler yaşayan kimselerin oldukları gibi yansıtılışları değildir, figürler düzenlenmiş fikirlere göre biçimlenmiş kişilerdir. Pek çok yazar karakter, kahraman veya kişi sözcükleri arasında herhangi bir ayırım yapmaksızın, bunlardan birini diğer ikisini içine alacak şekilde kullanmaktadır. Kimi zaman aynı metin içinde her üç sözcüğe rastlamak da mümkündür. Durali Yılmaz’dan yaptığımız alıntı iyi bir örnek oluşturmaktadır. *Roman ve Toplum* adlı çalışmasında romanın işlevinden söz ederken böyle bir anlayışı yansıtır: “Romancının yaptığı insanın iç dünyasını gözler önüne sererek, insanda sürekli var olan duyguları ete kemiğe bürünmüş birer *kahraman* olarak karşımıza dikmekten başka bir şey olmuyor. Böylece romancı her insanda bulunabilen duyguları somutlaştırmış oluyor” (71). “Fransız insanı deyince *Kırmızı ve Siyah*’ın başkişisi Julien Sorel’i hatırlamadan edemeyiz” (Yılmaz 91). Çok tipik sayılabilecek örneklerden biri de Baran Dural’a ait “Genel olarak başarılı tarihî romanlar incelendiğinde başarılı yazarların kahraman olarak hep ikinci dereceden önemli *kişileri* aldığını görürüz. Bunun belli bir amacı vardır. Bugün Ceaser, IV. Murat, Fatih tanınır. Onlar hakkında belli dogmalar vardır. Yani birinci *karakter* olarak bunlar alındığında yazarın durumu nazikleşir...” (Dural 11). Görüldüğü gibi bu üç kelime aynı sayfada, hatta aynı paragraf içinde ve aynı anlamda kullanılmıştır.

Bir tiyatro oyununda oyuncu, sinemada aktör ne ise roman veya öyküde karakter odur. Kuşkusuz bunlar arasında bir farkın olduğu söylenebilir ancak bu bir içerik farklılığı değildir. Roman ve öyküde karakter bütünüyle dilsel bir varoluşa sahiptir. Canlanmaları ya da hayat bulmaları okuyucunun sayfalar üzerine serpiştirilmiş kelimeleri zihninde bir araya getirmesiyle mümkündür. Yazar tarafından belirli bir bakış açısı ve amaçla, belirli bir rol için, birtakım fiziki, ahlaki ve duygusal niteliklerle donatılan, söyledikleri (diyalog veya iç monolog), yaptıkları (aksiyon) ve haklarında söylenenlerle okuyucuya takdim edilen kişilerdir. William H. Glass, roman için karakterin anlamını şöyle açıklar: “Romanlarda karşılaştığımız birçok şeyi trenin penceresinden bakarken gözümüzün önünden geçip giden varlıklar gibi görürüz. Sözcükler manzara gibi akıp geçer. Her şey sürekli bir değişiklik içindedir. Ancak her hikâyede görelî olarak kalan bazı durağan noktalar bulunur. Zaman zaman bu noktalardan uzaklaşabiliriz ama müzikte nasıl hep ana temaya dönülürse, biz de çok geçmeden bu durağan noktalara geri geliriz. Kişiler romandaki başka her şeyin bağlı bulunduğu bu ana maddelerdir. Oteller, elbiseler, konuşmalar, sosisler, duygular, jestler, karlı akşamlar, yüzler... Bun-

ların hepsi okunur okunmaz solup gider. Ancak romanın dili belirli bir olay ya da ismin çevresinde halkalanır" (Aytür 59).

Masal, öykü, destan, oyun, roman gibi edebî türlerin hepsinde açıktan veya dolaylı olarak bir karakter vardır. Kershner'in deyimiyle, geniş anlamda, "Bir anlatıda karşılaşmamız muhtemel kişi"lerdir karakterler (105). İster önemli, ister önemsiz olsun eserin yaratılmasında olay örgüsünün vazgeçilmez bir parçası olarak varlığını her zaman korumuştur. Anlatım temeline dayalı eserlerde karakterin 'hayal ürünü' ya da 'kurgusal' olduğu açıktır. Böyle olunca da yazar, gerçek hayatta karşılaşmamız mümkün olmayan karakterler yaratma yetkisine ve kapasitesine ulaşır. Mitolojik anlatımlardaki yarı insan-yarı hayvan kadın ve erkekler bu yetkinin bir sonucudur.

Değişen Karakter Anlayışı

Varlık anlayışı değiştikçe doğal olarak yazarın karakter yaratma biçimleri ve nitelikleri de değişmiştir. Diğer bir deyimle "İnsanın toplumsal düzen içindeki yeri, bireyselliği, geleceği hakkında karar verme özgürlüğüne ilişkin anlayışlar değiştikçe" edebî eserlerdeki yansıtılma biçimleri de değişmektedir (Fowler 26).

Gerçekçilerle birlikte karakter denilince anlaşılan okuyucunun inandırıcı bulduğu bir dünyada inandırıcı karakterler yaratmak olmuştur. Çağdaş romanda neden-sonuç temeline dayalı, rasyonel, inandırıcı karakterlerden çok, ne zaman ne yapacağı pek kestirilemeyen, belirli bir kimlikle sınırlı ve tanımlı olmayan, ele avuca sığmaz varlıklar hâline gelmiştir.

Bir anlatıda ne tür karakterlerin yer alacağı büyük ölçüde seyircinin beklentileriyle belirlenir. Örneğin XVIII. yüzyılda özellikleri açıkça ortaya konmuş örnek alınacak iyi karakterlerle, cezalandırılacak kötü karakterlerin olması beklenirdi. Henry Fielding'in Allworthy'si birincisine, Dickens'ın Fagin'i ikincisine örnektir. Bu anlayış XIX. yüzyılda da sürdüğü hâlde canlılığı ve çeşitliliği olan kişiler yaratma konusunda bir gelişme daha yaşandı. Kuşkusuz XX. yüzyılın başından itibaren geleneksel karakterlerden bir uzaklaşma oldu. Virginia Woolf, *Karakter Nedir?* adlı konuşmasında, geleneksel gerçekçiliğe uygun, inandırıcı karakter anlayışını yetersiz bulur ve karakteri romanın varlık ya da yokluğunun bir ölçüsü olarak değerlendirmeyi reddeder. Bu anlayışa uygun olarak Virginia Woolf'un kişileri geleneksel roman kişilerinden birçok açıdan farklılıklar gösterir. Karakterin ahlaki ve sosyal yanlarından çok psikolojik derinliği ön plana çıkarılır. Bilinç akışı tekniği kullanılarak yaratılan kişiler, örneğin Mrs. Dalloway, kendinden önceki hemcinslerinden birçok bakımdan -karakterizasyon, aksiyon, diyalog- oldukça farklıdır.

Psikolojik gerçeklik bakış açısıyla yaratılan kişiler geleneksel olandan tamamen farklı olmasa da yeni bir karakter tipinin varlığını onaylayacak düzeydedirler. Postmodern roman, modern romandan bir adım daha ileri gidererek psikolojik gerçekliği de bir tarafa bırakır ve *anti-karakteri* yaratır. Karakterin bütünlüğü, hatta varlığı tartışmalı hâle gelir. Muriel Spark'ın *Avutucular*'ında ve John Fawles *Fransız Teğmenin Karısı*'nda, benzeri birçok romanda olduğu gibi, anlatıcı romandaki karakterlerin kurmaca birer varlık olduklarını, yazarın onları tasarladığı plana göre yaratmada başarısızlığı vurgulanır. Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde, karakterin karakterliği bile tartışılır.

1970'lerden itibaren, Rus Formalistlerin etkisiyle, karakter olay örgüsünün işlevlerinden biri olarak görülmeye başlanır (Keshner 107). A. J. Greimas romandaki olaylarda belirli bir işlevi yerine getiren tanınabilir 'aktör' ile karakterin işlevsel konumuna işaret anlamında 'aktant' kelimelerini kullanır. Böylece birkaç karakter narratolojik açıdan bir tek 'aktant' oluşturular (107).

Buna bağlı ve bununla ilişkili olarak modern karakter çözümlemesinde de yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Buna göre karakter *mimetik*, *tematik* ve *sentetik* yönlerden oluşan anlatının bir ögesi olarak görülmelidir. Mimetik yön, karakterin gerçek hayattaki insana benzerliği; tematik yön, belirli görüşlerin veya bir grubun temsilcisi olduğu; sentetik yön ise gerçek bir varlığının olmadığı, sadece metinsel olduğu (tekstüel) anlamını taşır. Bunun temelinde, karakteri bütüncül bir varlık olarak kabul eden anlayışın bir yanılığı olduğu yönündeki çağdaş/modern düşünce vardır.

Gerçek ile Kurgu Arasında Karakter

Patricia Waugh, estetikçi ve metafizikçi yazarların gerçek ile kurgu arasındaki ilişkileri belirlemede iki temel sorunla karşılaştıklarından söz eder. Bunlardan birincisi "kurgusal karakterlerin çelişkili kimlikleridir. İkincisi ise edebî-kurgusal söylemin konumu ya da göndermesellik (referential) sorunudur. Kurgusal bir karakter hem vardır hem de yoktur. Karakter *varlığı* olmayan *birileri* veya *birisidir*. Barth'ın *Night Sea Journey*'inde karakter hafakanlar içinde bir çelişkiyi haykırır. Karakter sadece bir sestten ibarettir. Varlığının bilincine ancak bağarmaya başladığı zaman varır. Var olması konuşmaya başlamasıyla mümkündür. Ancak bu konuşmaya bir son vermesi olanaksızdır. Arzu ettiği *bir bedene kavuşma* dilin ve yazarın dışında bir şeydir. Ama söze dönüşen şey yazarın sesidir. Dil, varoluşun toplamı, metin ise gerçekliktir" (Waugh 91).

Karakterin varlığının sese ya da kelimelere dayandığı, kısaca dilsel düzeyde bir varlığının olduğu düşüncesi sıklıkla tekrar edilir. Waugh'un deyiimiyle 'mücessemleşme' ya da bedene kavuşma ancak okuyucunun zihni faaliyetinin bir sonucudur. Waugh, söze dönüşen yazarın sesiyle karakterin

ancak konuşarak var olması konusundaki çelişkiyi şöyle anlatır: “Bu çelişkiyi Borges çok sever. *Öteki Soruşturmalar* adlı yapıtında anlatıcı, kendinden daha genç olan beniyile aynı bankın üzerinde yan yana oturmakta olduğunu fark eder. Genç ben’inin kendisini *düşlediği* sonucuna ulaşır. Bir başka yapıtında bir adam, bir başkasını düşleyerek var eder ama düşlediği adamın zamanla kendisinin bir imgeden başka bir şey olmadığını, sadece kurgusal bir yapıtta bir karakter olduğunu fark edebileceğinden dehşete düşer.” (91). Bu çelişkiyi ellili yıllardan sonra yazılan birçok romanda görmek olasıdır (Iris Murdoch’ın *The Black Prince*’ı, Muriel Spark’ın *The Comforters*’ı gibi).

Yukarıda da değindiğimiz gibi roman ve öykülerdeki karakterlerin gerçek bir varlıklarının olmadığını ve sadece dilbilimsel işaretlerden ibaret olduklarını biliriz. Bununla birlikte karakterleri gerçekten varmış gibi kabul ederek onları pekâlâ tartışabilir, onlarla ilgili olumlu ya da olumsuz yargılarda bulunabiliriz. Günlük, sıradan bir dünyanın mantığıyla ele alındıklarında doğal ve reel olana ters düşebilirler ancak parçası oldukları kurgusal dünya mantığıyla bakıldığında pekâlâ normal kabul edilebilirler.

E. M. Forster karakterin niteliği ve doğasını şu yalın ifadelerle ortaya koyar: “Öykünün (ve romanın) oyuncularını insan olduğuna göre romanın bu yönüne kolayca kişiler diyebiliriz. Hayvanlar da birer kahraman olarak kullanıldıkları hâlde psikolojik derinlikten yoksun oldukları için üzerinde durulmaya değmezler. Diğer sanat dallarında da insan söz konusu olduğu hâlde romancı ile malzemesi arasında çok yakın bir ilişki vardır. Roman yazarı aşağı yukarı kendini anlatan birtakım söz yığınları uydurur. Bunlara kadın ve erkek adları verir, gerçeğe benzer tavırlar yakıştırır, tınak işareti kullanarak onları konuşturur. Başarabilirlerse tutarlı davranmalarını sağlar. Bu söz yığınları romancının kişileridir... Bu kişilerin temel nitelikleri romancının kendisi ve öteki insanlar hakkında tahmine dayanan bilgileriyle sınırlıdır. Ayrıca romancının öbür yönleri de bu nitelikleri bir parça değiştirir” (Forster 84).

Anlatı kişileri yalnızca yazarın bize söyledikleriyle inandırıcı olmak, yalnızca onun söyledikleriyle yaşamak zorundadır. Gerçekten yaşamış kişiler bile olsalar bu böyledir (Butor 18). Goriot Baba bize Balzac’ın söyledikleriyle oluşacak kişidir. DiYanni “Yazarın yarattığı hayalî kişilerdir” dediği karakterler için “İyi çizilmiş karakterler biz okudukça canlanırlar. Böylesi karakterler, biz öyküyü okuyup bitirdikten sonra da zihnimizde yaşamaya devam ederler... Kurgusal kişilerin varlığı rüyalarımızdaki kişilere benzer. Roman kişileri her ne kadar roman sayfalarından atlayıp çıkamasalar da, onlara gerçek hayattaki kişilerle özdeş olmasa da benzer bir gerçeklik yükleriz” (Butor 35). Karakterlere böylesi bir gerçeklik yüklediğimiz andan itibaren okuduğumuz şeyin sadece bir öykü, karakterin de uydurma olduğu düşüncesinden

uzaklaşırız. Bu andan itibaren kendimizi öykünün dünyasına terk ederiz. Dolayısıyla roman kişilerine büyük ölçüde gerçek yaşamdaki kişilere davrandığımız gibi davranmaya başlarız.

Karakter Yaratma

Karakteri anlamak ve tanımak için onun konuşmalarına, eylemlerine, başkalarının onun hakkında söylediklerine bakmamız gerekir. Farklı roman ve öykülerdeki farklı karakterleri doğru tanımak içinse eserin ne türden bir eser -fantezi, romantik, gerçekçi, mitolojik, pikaresk- olduğuna dikkat etmeliyiz. İronik bir karakteri mitik, pikaroyu romans kahramanıyla karıştırdığımızda doğru bir yargıda bulunmamız güçleşir (DiYanni 36).

Karakter yaratmanın en basit ve yaygın yöntemlerinden biri *adlandırma*dır (Wellek 301). Bir bakıma modern romanı önceki anlatılardan ayıran en önemli farklılık budur. Belge'nin ifadesiyle "roman için bireyler gerekliydi. Bunun da ilk koşulu kişilerin gerçek hayattaki insanlar gibi adlarının olmasıydı" (Belge 15-16). Her ne kadar Waugh geleneksel kurgusal yapıtlarda isimlerin, isim ile isimlendirilen şey arasında bir fark olduğu gerçeğini gizlemenin bir parçası sayıyorsa da, günlük hayatımızda dostlarımıza, tanıdıklarımıza nasıl isimleriyle sesleniyorsak, kurgusal karakterlere de benzer şekilde sesleniriz. Bununla birlikte John Searle'e göre "Bir özel isim ancak *isim* ile *isimlendirilen* şey arasında gerçekten bir fark varsa özel isim olabilir... Eğer isim ile ismin işaret ettiği nesne arasında gerçekten bir fark varsa özel isim olabilir" (93). Ancak kurgusal bir yapıtta bir nesnenin tasviri o nesnenin yegâne varlık nedenidir. Gerçek dünyada ise nesne, tasviri belirler. Önce nesne vardır ve nesne kendisiyle ilgili olarak yapılacak tasvirin referansıdır. Her şeye rağmen kurgu ile gerçeğin karşılıklı yer değiştirebileceği genel olarak kabul edilmektedir. İkisi arasındaki temel ve tartışmaların odak noktasını oluşturan ayırım, kurgusal yapıttaki dünyanın bütünüyle söze dayalı bir dünya olmasıdır.

Dönemlere ve anlayışlara uygun olarak adlandırma da farklılıklar gösterir. Örneğin romanın çiraklık dönemlerinde, romanslardan farklı olarak karakterlerin gerçek hayattakilere benzer ad ve soyadları olmaya başlar ve bunlar genellikle alegoriktir. Bay *Allworthy* (*çok değerli*) hem bir isimdir hem de karakterin kişiliğine ilişkin ipuçları taşır. Modern romanda alegorik isimler yerlerini ya gerçek hayattaki isimlere ya da sembolik isimlere bırakmıştır.

Karakteri takdim yollarından biri onu *dışarıdan* biri tarafından ya da romandaki bir başka karakter tarafından tanıtmaktır. XIX. yüzyıl romanlarının birçoğunda, örneğin Dickens, Balzac, Dostoyevski romanlarında, karakter takdim biçimi böyledir.

Karakter *kendi kendini* tanıtır. Otobiyografik anlatılarda bu yöntem ya karakterin dolaysız bir biçimde kendini tanıtmasıyla ya da iç monologlar yoluyla gerçekleşir. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde olduğu gibi. Karakter diyaloglar ya da eylem/ler yoluyla tanıtılır. Yazar ya da anlatıcı pek fazla müdahale etmez.

Aksiyon, karakteri tanıtmaman sıklıkla kullanılan yollarından biridir. Yazar aradan çekilir ve okuyucu karakterle ilgili bilgileri birinci elden edinir. Bazen masum bir görünüş sergileyen karakter, eylemleriyle gerçek yönünü ortaya koyar. Bunun tersi de olabilir. Oldukça itici dış görünüşe karşın, şaşırtıcı bir biçimde iyi yürekli bir kahramanla karşılaşılabilir.

Fizyonomi ya da dış görünüş ve davranışların tasviri, karakterizasyon yöntemlerinden biridir. Bazı durumlarda dış görünüşün tasviri karakteri sadece fiziksel olarak değil, psikolojik olarak da var eder.

Karakterlerin İşlevi

Roman kahramanları romanda yüklendikleri görev açısından çeşitli düzeylerde bir sıralamaya tabi tutulurlar. Rene Quellet'e göre karakter romanda *dekoratif* bir öge olarak kullanılabilir. Bu, karakterin gereksizliğini göstermez. Bunlar romana canlılık, çeşitlilik ve renklilik kazandırır. Kapı önünde sohbe dalmış yaşlı kadınlar, bir çay salonunda çay içen gençler, kendi aralarında fısıldaşarak konuşan kapıcı ile hizmetçi... (192).

Romanda aksiyonu sürükleyen kişiye başkahraman ya da *protagonist* denir. Souriau bu karaktere *tematik güç* der (Quellet 153). Başkahramanın görevi belli bir amaca ulaşmak, bir arzu ya da ideali gerçekleştirmektir. *Karşıt-kahraman* ya da *antagonist* başkahramanın karşısında duran kişidir. Romancı, okuyucunun dikkatini çekmek için genellikle başkahraman ile karşıt kahraman arasında bir gerilim/çatışma yaratır. Çatışma dışarıda olabileceği gibi, kişinin kendi içinde de olabilir. Karşıt kahraman yasalar, ahlak gibi simgesel kahramanlar da olabilir. Baş ya da karşıt kahramanın dışında, olaylara yön veren, müdahalesi ve ağırlığıyla olayların seyrini değiştiren kişiye *destinatör* (Quellet 153) denir. *Yardımcı kahraman* asıl kahramanların (protagonist ya da antagonist) isteklerini gerçekleştirmede başvurdukları kahramanlardır. *Problematik kahraman* Lukacs'a göre dünya ile hem uyuşan hem de onunla çatışan kahramandır. Romanda en çok rastlanan kahramandır.

E. M. Forster işlevleri açısından iki tip karakterden söz eder. 1. Yuvarlak Karakter (çok boyutlu): Bu karakterler romanın başından sonuna doğru birtakım ruhsal ve fiziksel değişikliklere uğrarlar. Zaman içinde çeşitli koşullara bağlı olarak büyür ve değişirler. Gerçek hayattaki insan gibi birtakım zaafaları, zayıflıkları ve güçleri vardır ve birer birey kimliği taşırlar. 2. Düz Karakter

(tek boyutlu): Romanın başında ve sonunda aynı kalan karakterlerdir. İkinci derecede bir öneme sahiptirler. Olayları yönlendirme ya da değiştirme yeteneğinden yoksundurlar. Sadece durumun gerektirdiği hâllerde ortaya çıkar ve kaybolurlar. Wellek, yuvarlak ve düz karakter yerine statik ve dinamik kelimelerini kullanır (301). DiYanni benzer şekilde kurgusal karakterleri major ve minor, statik ve dynamic olmak üzere sınıflara ayırır (36). Bir romanda birden fazla statik karakter olabileceği gibi, birden fazla major karakter de olabilir. Minor karakterlerin görevlerinden biri major karakterlerin durumunu çeşitli açılardan aydınlatmaktır.

Alegorik ve sembolik karakterler bir diğer grubu oluştururlar. Yazarın alegoriyi kullanması zaman zaman karakterlerinin davranışlarını ve sözlerini açıklamaya yardım eder. Bir karakter, eylemleri ve sözleri bir görüşü ya da düşünceyi temsil edecek şekilde düzenlenmişse sembolik karakter olarak değerlendirilebilir. Sembolik karakter okuyucuyu, eylemleri ve sözleriyle kendi bireyliğinden ve kişiliğinden öteye taşıyan karakterdir. Örneğin barbarlığın, çapkınlığın, iyilikseverliğin sembolü olmak gibi. İkinci dereceden karakterler arasında en sık karşılaşılana *sırdaş* karakterdir. Sırdaş karakter, *Don Kişot*'taki Sancho Panza gibi başkişinin ya da karşısındakinin konuşmasına, kendisini anlatmasına yardımcı olan karakterdir. Bazen karakter birden fazla kişiden oluşur ama bunlar bir tek karakterin işlevini yerine getirirler. Bir kasaba halkının belirli bir amaç etrafında bütünleşmesi ve ortak hareket etmesi gibi.

Tip/Stereotip

Stereotip

“Stereotip, klişeleşmiş roman kişisini anlatan en iyi kelimedir. Yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş kişileri kopya ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir. Cinci Hoca bir stereotiptir. Cimri tipi, yiğit tipi vs.” (Belge 21-22). Stereotip belirli bir grup ya da sınıfı temsil eden geleneksel bir karakterdir. Geleneksel olduğu için önceden belirlenmiş kalıplara uygun hareket ederler. Tanıdık bir görüntüsü vardır. Ne konuşacağı önceden tahmin edilebilir. Dolayısıyla bir romanda aydın köy öğretmeninin, şımarık zengin çocuğunun, yoksul Anadolu çocuğunun olaylar karşısında nasıl davranacaklarını kestirmek kolaydır. Bunlar belirli bir kesimin özelliklerini taşırlar ve zaman zaman abartılı bir biçimde takdim edilirler. Karikatüre benzedikleri hâlde karikatür değildirler. Hem toplumsal hem de bireysel imalar taşırlar.

Tip

XVIII. yüzyılın son çeyreğinden itibaren gerçekçi romanda romanın çatısını kişiler oluşturur. “Gerçekçi romanda olayların önemini yitirmesine kar-

şılık kişilerin öneminin artması gerçekçi yazarların, gerçekliğin çok yönlü ve karmaşık olduğu görüşüne uygun düşer" (N. Aytür 62). Gerçekçilerin kişileri bir yandan "daha genel ve daha tipik"tir ve bunlar gündelik yaşamdaki bir grubu, bir düşünceyi, bir tutumu temsil ederler (N. Aytür 63). Tip, gerçekçi edebiyatın tarihselliğini içeren bir kategoridir. "Lukacs'ı izleyerek tipi belirli bir tarihsel dönemin özgül çelişkileriyle belirlenmiş bir varoluş kipliği olarak" tanımlamak olasıdır (Yazko 100-101). Karakterin tipik olabilmesi için tarihsel dönemde tipleştirilmesinin mümkün olması gerekir.

Marksçı eleştiride tip "bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin birtakım genel kategorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani tipik olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca tip ve karakter ayrımı ortadan kalkar... Çünkü en bireysel karakter bile ister istemez tiptir" (Belge 22). Benzer bir tespiti Aytür de yapar: "Roman kahramanının tipik olması onun bireyselliğini engellemez. Her eserde yazarın tipik niteliklerinden yararlandığı yalınkat kişilere ihtiyaç vardır" (Ü. Aytür 64).

Edebî eserdeki tipler eski Yunan'dan beri vardır. Kendi kendisiyle alay eden *eiron* ya da kibirli, yüksekten atan *alazon* eski Yunan tiyatrosunda sıkça karşılaşılan tiplerdir. Orta Çağ'da insanlar mizaçlarına göre 'choleric' (çabuk kızan), 'sanguine' (neşeli) 'melancholy' (hüzünlü) ya da 'phlegmatic' (soğukkanlı) gibi tiplere ayrılırlardı (Keshner 106). 1940'larda bu sınıflandırmanın modern bir versiyonu W. H. Sheldon tarafından yapılır. Buna göre insanlar esas itibarıyla üç sınıfa ayrılır: *Mezomorf* (masküler, aktif, iddialı), *endomorf* (şişman, isteklerine düşkün, edilgen) ya da *ektomorf* (ince, entelektüel ve duyarlı) (Keshner İbid). 1840'larda karakter kuramlarına büyük ilgi ortaya çıkar. Bunun sonucu olarak yüzlercesinin özelliklerinin çizildiği kitaplar yazılmaya/satılmaya başlanır. Bunlar arasında sarhoş tipi, dilenci tipi, çiçekçi kız tipi, müzmin bekâr tipi gibi tipler yer alır.

Bakırcıoğlu'na göre romancı, özellikleri en belirli ve yaygın olanı seçtiği anda tipi yakalamıştır (30). Balzac'ın bütün bir yüzyılı etkilemesinin sırrını yarattığı tiplere bağlar. Tip ve karakterin roman için vazgeçilmez derecede gerekli olduğunu vurgular. Fakat canlı, beşerî ve derin olması şartıyla... Roger Caillois "bir roman kahramanı kendisini yazarına ne kadar güçle, ne kadar bütünlükle kabul ettirmişse okuyucunun gözüne de o kadar canlı görünür" der (Bakırcıoğlu 30).

Lukacs'a göre tip örnek, yol gösteren, aydınlatan demektir. Bu anlamda Don Kişot'u en tipik kahramanlardan bir sayar. Don Kişot'un yel değirmeniyle savaşıması en tipik ve en başarılı sahnelerden biridir. Çünkü olay sı-

radan olanın dışına çıkmış tipik olma özelliği kazanmıştır (Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği* 158).

Olaylar ve kişiler belirli bir bağlam içinde tipiklik özelliği kazanırlar. Tip kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir. Yani roman dünyasının dışında kalan dış dünyada mevcut bir kavram ya da bir insan türünü temsil eden roman kişisidir. Tiplerin de çeşitleri vardır: Sosyal tipler, psikolojik tipler, entelektüel tipler... Sosyal tipler öğretmen, köy ağası, züppe tipler kastedilmektedir. Psikolojik tip denilince akla cimri, kıskanç, korkak tipler gelmektedir. Entelektüel tipler ise daha çok felsefi, teolojik, ahlakçı, materyalist bir görüşü temsil eden kişilerdir (Yazko 24 Ekim 1982).

Tipi tip yapan şey onun ortalama niteliği değildir, ne kadar derinden kavranmış olursa olsun, onun bireysel varlığı değildir yalnızca, onu tip yapan şey insani ve toplumsal açıdan tüm temel belirleyicilerin en yüksek gelişim düzeyinin onda bulunuşu, insanların ve devirlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir (Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği* 14). Bir öykü kahramanı ancak “öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik kahramandır” (Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* 141-142). Bu anlamda kahraman belli bir tarihsel dönemin özellikleriyle donatılmış olarak karşımıza çıkar. Marksist kahraman anlayışında bireyliği de ihmal edilmemekle birlikte gerçek karakter, tip özelliklerini taşıyan karakterdir.

Durali Yılmaz için de tip “temsil özelliği olan kişileridir”. Büyük yazarların yarattıkları kahramanlardan -Raskolnikov, Karamazov, Eugénie Grandet, Don Kişot- söz ederken, “aynı şeyleri bütün büyük yazarların yarattıkları tipler için de söyleyebiliriz” der (70). Yılmaz’a göre roman kahramanı sokaktaki adam değil, romanın içindeki duyguların adam kılığına bürünmesidir. Özdenören kahraman ile tipin aynı şey olduğunu belirtir ve romancının tiplerden oluşan bir kadro yarattığını ileri sürer (71-72).

Romanın bir zamanlar tipe dayandığını belirten Fethi Naci “belli özellikleri, belli nitelikleri üzerinde taşıyan kişiyi” tip olarak tanımlar (138). “Tip kelimesi bir eleştiri terimi olarak ilk kullanıldığında Don Juan, Don Kişot, Faust, Hamlet gibi mitik boyutlara ulaşmış kişiler kastedilmiştir. Zamanla bunlar için arketip kelimesi tercih edilerek tip, toplumsal tip anlamında kullanılmıştır. Tip bireysel özelliklerinden, yani çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimlerinden pek fazla söz edilmeyip, daha çok dıştan görünüşüyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen benzerlerinin temsilciğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan ve bu arada kendi hayatını yaşamaya pek fırsat bulamayan kişilerdir. Karakter de bunun karşısı” (Belge 20-21).

Olay Örgüsü, Yapı ve Tema

Olay Örgüsü

Olay örgüsü romanda anlatılan öykü ve bu öykünün temelindeki anlamdır. Dolayısıyla bir okuyucu bir romanın olay örgüsünü anlattığında hem karakterlerin başına ne geldiğini, hem de bu olayların anlamını ortaya koymak durumundadır. Yazarın düşündüğü, düşlediği, dinlediği ya da tanık olduğu her şey bir olay örgüsü içinde anlatılabilir.

Olay örgüsü ile karakterler öylesine iç içedirler ki birinin varlığı diğerinkini zorunlu kılar. Doğal olarak yazarın karakter kadrosunda yer alan kişiler olay örgüsünün ilerlemesinde, değişmesinde, karmaşık ya da basit oluşunda çok önemli yer tutar. İyi çizilmiş karakterler, olay örgüsünün anlatılanların dışına taşıdığı duygusunu uyandırabilirler.

Terimin oldukça tartışmalı bir anlamı vardır. En basit şekliyle Aristo'dan ödünç alınan mimesis kelimesinin çevirisidir. Aristo'ya göre olay örgüsü sadece öykü ve aksiyon değil, aynı zamanda olayların düzenlenmesi demektir. Dolayısıyla aynı konu farklı olay örgüleri ile sunulabilir. Olaylar edebî eserlerde eskiden olduğu kadar önemli olamasalar da, onlarsız yapılamamaktadır. Aristo'nun *Poetika*'da bir eserin en önemli ögesi olarak tanımladığı olay örgüsü her oyunda, öyküde vs. dolaylı da olsa vardır. Scholes'a göre olay örgüsünün en basit tanımı "aksiyonun, olayların belirli bir düzen içinde okuyucuya aktarılması, diğer bir deyişle bir öykü ya da romanın anlatısal yapısıdır" (10).

DiYanni "olay örgüsü olayların, öyküyü oluşturacak biçimde düzenlenmesidir; sayfaları çevirmeye devam etmemizi sağlayan şeydir" der (26). Bununla birlikte olay örgüsünün etkili olabilmesi için, özellikle geleneksel olay örgüsünde, kabul edilebilir ya da makul bir nedenle birbirine bağlanan bir takım olayların olması gerekir. Nedensellik gerçekçi romanın en temel özelliklerinden biridir. Basitçe, bir şeyin bir başka şeyin sonucu olarak meydana gelmesi demektir.

Birçok olay örgüsü, birbirine karşı koyan güçler, bir çatışma ya da mücadele üzerine kurulmuştur. Çatışma ya da mücadele genellikle oyunun sonunda bir çözüme kavuşur. Tipik/geleneksel olay örgülerinde olaylar bir *ekspozisyon* (açıklama-giriş) ile başlar. Burada olayların geçtiği yer anlatılır, belli başlı karakterler tanıtılır. Bir seri komplikasyonun başladığı yer de bu bölümdür. Bu noktada başlayan çatışma ya da gerilim bizi krize, DiYanni'nin deyişiyle büyük gerilime götürür (27). Kriz/gerilim, sonucu büyük ölçüde belirleyen bir dönüş noktasına (düğüm/dönüm bölümü) ulaşır. Bundan sonra olaylar yavaş yavaş çözülmeye başlar ve aksiyon yavaşlar. Bu da sonuç ya da Fransızca karşılığıyla *dénouement* bölümüdür. Bu durum sıklıkla *Ekspozisyon-Komplikasyon-Kriz (Düğüm/dönüm Noktası)-Çözüme Doğru-Sonuç* biçiminde formüle edilir.

Şüphesiz bu sadece bir başlangıç noktası olması açısından önem taşımaktadır. Birçok öyküde böyle bir diziliş yoktur. Dönüm noktası çoğunlukla beklendiği gibi olayın ortasında değil daha başında ya da sonunda yer alabilir. Alışıldığı üzere bir sonuç olmayabilir. Aksiyon, simetrik bir yükseliş ve düşüş yerine düzensiz iniş ve çıkış biçiminde gerçekleşebilir. Gerçekçi bir romanda aksiyon, kronolojik bir sırayla anlatılmak zorunda olmayan ve birbirlerine mantıklı bir biçimde bağlı olan olaylardan oluşur. Bazı öykü/romanlarda geri dönüş (flashback) ve ileri gidiş (flashforward) teknikleri kullanılır, dolayısıyla anlatım geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman arasında zikzaklar çizer.

Birçok kez olay örgüleri sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Bazı eleştirmenler karşılaşabileceğimiz olay örgüsü tiplerini kesin rakamlarla ifade etmeye çalışırken bazıları gerçekte tek bir olay örgüsünün var olduğunu ileri sürerler. Örneğin Lord Raglan'a göre bütün olay örgüleri bir tek yapıdadırlar: Evrensel olay örgüsü. Bütün kültürler tarafından paylaşılan bir temel mit vardır: Bu da bir kahramanın seyahati ve sınaması şeklindedir. Joseph Campbell buna "monomit" der (Keshner 116). N. Frye esas itibarıyla dört temel olay örgüsünden ve bunların her birinin mevsimlerden birine tekabül ettiğinden söz eder. Örneğin komedi ilkbahara, yaz romansa, sonbahar trajediye, kış ironi ve hicve karşılık gelir (*Anatomy of Criticism*, "İlgili bölümler"). Romanın olay örgüsü okuyucu ve eleştirmenin nerede durduğuna bağlı olarak değişik biçimlerde adlandırılabilir. Olaya bir psikolog gözüyle bakan eleştirmenin kahramanın masumiyetini yitirmesi olarak tanımladığı şey, bir antropolog için seyahat, sınama ve yenilenmeden oluşan mitik bir model olabilir. Bir sosyolog, Marksist kuramcı, feminist eleştirmen, benzer şekilde farklı tanımlamalar getirebilirler.

İyi ya da kötü, romantik ya da gerçekçi olay örgülerinden söz edilebilir. Romancı bunlardan sadece bir tanesini kullanabildiği gibi, aynı anda iki, hatta üçünü birden de kullanabilir. Yüzeysel olarak bakıldığında romantik ama esas olay örgüsü gerçekçi bir formda olabilir.

Hem modernist (V. Woolf gibi), hem de postmodernistler (J. Heller gibi) olay örgüsünü fazla ciddiye almazlar. Laurence Perrine olay örgüsünü seyahate çıktığımızda yanımıza aldığımız haritaya benzetir ve bir romanın kalitesini ayırt etmek için olayların birbirine nasıl bağlandıklarına bakmanın önemli olduğunu belirtir (43, 50, 51) Forster öykünün merak duygumuza, olay örgüsünün ise zekâma hitap ettiğini ileri sürer (Salihoğlu 81). Forster'ın olay örgüsü tanımı çok açık ve anlaşılır bir örnek özelliği göstermektedir. Kral öldü, sonra kraliçe öldü dersiniz, bu masal olur ve burada olay örgüsü yoktur. Ama kral öldü, kederinden kraliçe de öldü dersiniz bu olay örgüsü olur. Kısaca sebep-sonuç ilişkisi olay örgüsünün bir ölçütü olarak ele alınır.

Ergin'e göre karakterler, "olayın geçtiği zaman ve yerin organik bir bütün olarak ele alındığı anlatım yapısı"dır. Bunu sağlamak için amaç, algılama, gerilim, çatışma, çözüm ve ironi gibi birtakım öğelere ihtiyaç vardır. Stephan Crane, Norman Freidman ve Philip Stevik'e göre olay örgüleri esas itibarıyla üçe ayrılır: Eylem, Karakter ve Düşünce (Ergin 7-8).

Rick Demarinis olay örgüsüz bir hikâyeyi odaları olmayan bir eve benzer. Geleneksel hikâyeye yazarlarının aksine olay örgüsüz hikâyelerin "daha aydınlık ve daha ferah olduğunu, okuyucunun sürprizleri hikâyenin çatısında değil ayrıntılarında ve genel havasında" bulduğunu belirtir (90). Abrams'ın olay örgüsü tanımı da hemen hemen aynıdır: "Dramatik ya da anlatıma dayalı eserlerde birtakım duygusal ve sanatsal etkiler yaratmak amacıyla, eseri oluşturan olayların bir düzen içinde bir birine bağlanmasıdır (159). Olay örgüsünün bir aksiyon birliğine sahip olması gerektiği söylenir. Eğer okuyucu olayların tam ve düzenli bir biçimde birbirine bağlandığını, beklenen etkiye yönlendirildiğini, hiçbir malzemenin işlevsiz olamadığını hissederse anlatının başarılı bir olay örgüsüne sahip olduğu söylenebilir. Olay örgülerinin genel olarak şu başlıklar altında toplandıklarını görmek mümkündür:

a) Epizodik Olay Örgüleri

Bu türün ilk örneklerinden biri yazarı belli olmayan *Lazarillo de Tormes* (1554) başlıklı bir İspanyol romanıdır. Romanda bir serseri (rog)'nin başından geçenler anlatılır. Bu tür romanlara pikaresk roman denilmektedir. Epizodik olay örgüsünün en ünlü eseri Cervantes'in *Don Kişot*'udur (1605, 1615). Romanın belirli bir olay örgüsü olmakla birlikte, okuyucu bir iki epizodu okumadan geçse de sonraki epizottan itibaren fazla bir şey kaybetmeden Don Kişot'un serüvenini izlemeye devam etmektedir. Epizodik romanın biraz daha karmaşık bir yapıya sahip olan çeşidi, bir kişinin ahlaki ve psikolojik büyümesini konu alan, *eğitim romanı* da denilen *bildungsroman*'dır. Bildungsroman, kahramanın başından geçen serüvenleri değil, gelişme ve büyüme aşamalarını anlatır. Dickens, *David Copperfield*'da (1849), kahramanının çocukluk yıllarındaki sefaletle başlayan ve dünyevi başarıyla sonuçlanan yolculuğunu, gelişme ve değişmesini anlatır.

b) Karmaşık Olay Örgüleri

Birçok romanda olay örgüsü birden fazla ana karakter ve dolayısıyla birden fazla olay örgüsü içerir. Bu tip olay örgüsünün en eski ve çok bilinen örneği Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ıdır (1865). Romanda beş ailenin 1805-1814 yılları arasındaki durumları ve Fransız Ordusu'nun işgaline karşı verilen savaş anlatılır. Eserde aristokratlar, köylüler, rütbeli-rütbesiz askerler, diplomatlar,

taşra ve kent hayatı, flörtler, partiler, avlanmalar, savaş sahneleri gerçekçi bir üslupla verilir.

Karmaşık olay örgüsü için konu sınırlaması yoktur. Yazar, *Savaş ve Barış*'ta olduğu gibi toplumun ve hayatın bütün yönlerini içine alabildiği gibi, aynı döneme ait romanlardan J. Austen'ın *Pride and Prejudice*'ı gibi evlilikle sınırlı bir olay örgüsü de seçilebilir.

c) Karaktere Dayanan Olay Örgüleri

Birçok roman olaydan çok karaktere dayanır. Pek az aksiyon vardır, ancak aksiyonun ayrıntıları ve bu ayrıntılara kahramanın gösterdiği tepki romanın esasını oluşturur. Örneğin *Madame Bovary*'de (1857) yok denecek kadar az aksiyon vardır: Romanın temelini Madame Bovary'nin yaşadığı üç ilişki (evliliği ve iki sevgilinin ihaneti) oluşturur. Romandaki çatışma Bovary'nin romantik idealizmi ile mensup olduğu orta sınıfın gerçekleri arasındadır.

d) Değişik Olay Örgüleri

Bazı romancılar olay örgülerinde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine yer vermezler. Bunun eski örneklerinde biri Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'sidir (1759). Hem modern hem de postmodern romanın önemli bir kısmı bu türdendir. Tristram, romanın ortalarına gelinceye kadar ortalıkta görünmez. Bu arada zaman zaman anlatma işi kesintiye uğrar ve roman yazma hakkında ileri geri konuşmalar yapılır. James Joyce olay örgüsünün akışını radikal bir biçimde değiştirir. Yazar, *Ulysses*'de (1922) kahramanlarının -Stephen Dedalus, Leopold ve Molly Bloom- akıllarından rastgele geçenleri aktarır. Sonunda kahramanlarıyla ilgili bir yığın soru bırakarak romanını bitirir. Örneğin Stephen ve Leopold'a ne olduğunu öğrenemeyiz.

Postmodern romancılardan Kurt Vonnegut *Slaughterhouse-Five*'de (1969) değişik bir olay örgüsü kullanır. Zamanla sıırlı olamayan bir adam, hayatının çeşitli anlarına rastgele, ileri geri hareket eder.

Hypertext romanlar tamamen farklı bir olay örgüsüne sahiptir. Bilgisayar da birbirine bağlı çeşitli dosyalar, okuyucunun bir dosyadan diğerine geçmesine imkân tanıyacak şekilde hazırlanmıştır. Okuyucu bir dosya ile başlar, daha sonra hangi dosyaya geçeceğine kendisi karar verir. Böylece okuyucu öykünün rotasını, olay örgüsünün yönünü kendisi belirlemiş olur.

Yapı

Bir öykünün yapısı, olay örgüsüne bakılarak incelenebilir. Eğer olay örgüsü olaylar zincirinin yavaş yavaş çözülmesi ise yapı, tamamlanmış aksiyonun dizaynı ya da biçimidir. Diğer bir deyişle olay örgüsünü incelerken

nedensellik, bir olayın hangi nedene dayalı olarak meydana geldiğiyle ilgileniriz. Yapıda ise öykünün bir bütün olarak sahip olduğu olayların dizaynına, içeriğin biçimine bakarız. Olay örgüsü bize hareket hâlindeki öyküyü gösterir, yapı ise hareketsiz hâldeki öyküyü. Olay örgüsü ve yapı, öykünün düzenini birlikte ortaya çıkarır.

Romanda yapı birçok bakımdan önemlidir. Okuyucunun romandan/öyküden beklediği düzen duygusunu, olaylar arasındaki ilişkinin ölçü ve oranlarını ve bunların belirli bir ahenk içinde tutulmasını sağlar. Kurgusal eserlerde yapı dengeler, paralellikler, gerilim ve rahatlamalardaki ölçülerle gösterir kendini. Sık sık karşılaştığımız imgeler ve belirli ayrıntılar -aksiyon, diyalog ve tasvirler gibi- romanın anlaşılması konusunda ipuçları sağlar.

Tema

Bir öykünün teması, romanın anlamının genel birkaç cümleyle ifade edilmesi ya da romanın ana fikridir. Örneğin bir masalın teması, onun kabaca verdiği ahlak dersidir. Bir darbimeselde tema, onun ders verici yanındır. Kısa hikâyede dünya görüşüdür, hayat felsefesidir. Darbimesel ve masaldan farklı olarak kurgusal eserlerin önemli bir bölümü esas itibarıyla ahlak dersi vermek ya da okuyucuya doğruları söylemek amacı gütmeyiz. Böylesi eserlerde tema doğrudan ve açık olmak yerine dolaylıdır. Dikkatli okuyucu bunu karakterler ve aksiyonun ayrıntılarından çıkarabilir.

Temayı açıkça ortaya koymak için onu olayların birbirine bağlanması demek olan olay örgüsünden ve genel olarak hikâyenin ne hakkında olduğu anlamına gelen konudan ayırmak gerekir. Bir öykünün temasını açıklarken, onun konusunu kabaca belirtmekten ya da olay örgüsünü özetlemekten daha fazla bir şey yaparız. Örneğin bir öyküde sırasıyla konu savaş, tema savaşın çocuklar üzerindeki etkisi ve olay örgüsü savaşla ilgili çeşitli sahnelerin -çarşı, hastalık, açlık, ayrılık- birbirlerine mantıksal bir bağla bağlanmasıdır. Temayı açıklamak demek, savaşın çocuklar üzerinde yaptığı ya da yapacağı etkileri olumlu ve varsa olumsuz yönleriyle ortaya koymak demektir. Tema bir bakıma bu roman ya da öykü neyi amaçlıyor ve ne anlatıyor sorularının cevabıdır (DiYanni 69).

KAYNAKÇA

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*, Sixth Edition, HBJ.

Aytür, Nejla. *Amerikan Romanında Gerçekçilik 1870-1900*, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1987.

Bakırcıoğlu, M. Ziya. *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1986.

- Belge, Murat. *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul 1994.
- Butor, Michael. *Roman Üstüne Denemeler* (Çev. Mehmet ve Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul 1991.
- Demarinis, Rick. *The Art and Craft of the Short Story*, Cincinnati, Ohio: Story Press 2000.
- DiYanni, Robert (Ed.). *Literature: Reading Fiction, Poetry, Drama and the Essay*, Second Ed. Pace Uni. Pleasantville, McGraw-Hill Pub. Company, New York.
- Dural, Baran. *Edebiyatımızın Üvey Evladı: Tarihi Roman*, Bizim Gergef Yayınları, İstanbul 1991.
- Fawler, Roger (Ed.). *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge and Kegan Paul, London, Henley and Boston 1976.
- Forster, E. M. *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985.
- Kershner, B. B. *The Twentieth-Century Novel: An Introduction*, University of Florida, Boston and New York, 1997.
- Lukacs, George. *Avrupa Gerçekçiliği* (Çev. M. H. Doğan), İstanbul 1977.
- Lukacs, George. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Çev. Cevat Çapan), İstanbul 1975.
- Lukacs, George. *Roman Kuramı*, Say Yayınları (Çev. Sedat Ümrân), İstanbul 1985.
- Naci, Fethi. *Roman ve Yaşam, Eleştiri Günlüğü 3*, Can Yayınları, İstanbul.
- Özdenören, Rasim. *Ruhun Malzemeleri*, Risale Yayınları, İstanbul 1986.
- Özyalçiner, Adnan. *Gözleri Bağlı Adam*, Yazko, İstanbul 1980.
- Quellet, Rene. *Roman Dünyası ve İncelesi* (Çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, No: 1085, Ankara 1989.
- Perrine, Laurence. *Literature, Structure, Sound and Sense* (Second Edition), Southern Methodist University, New York 1974.
- Salihoğlu, Hüseyin (Ed.). *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara 1995.
- Scholes, Robert (Ed.). *Approaches to the Novel*. Chandler Publishing Company, California 1966.
- Stevick, Philip. *Roman Teorisi* (Çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1988.
- Gennadiy, N. Pospelov. *Edebiyat Bilimi II* (Çev. Yılmaz Onay), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1985.
- Yılmaz, Durali. *Roman Sanatı ve Toplum*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1996.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen and Co., New York 1985.
- Wellek, R. ve Austin Warren. *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev. Prof. Dr. A. Edip Uysal), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ANLATICILAR AÇISINDAN ROMANIN GELİŞİMİ

"Romanın tarihi, düşüncenin tarihidir."

Giriş

Batı, kendini ifadelendirmede en önemli dayanak noktası olarak 'inandırıcılık'tan hareket eder. 'İnandırıcılık', bir 'gerçekleşme' bir haz alanıdır. Zorunluluk değeri, tartışma götürmez bir biçimde bütün alanlara yayıldığında 'inandırıcılık', bilimden sanata, düşünceden/eylemden sosyal ve psikolojik varsayımlara kadar genişleme imkânı bulur. En önemlisi, hazzın kullanımında göz'ün egemenliği, söylemin egemenliğini de içine alan bir yayılcılıkla Aydınlanma Çağı'ndan bu yüzyılın başlarına kadar güçlü bir ivme kazanır. İkonaklazmın bütün ağırlığına rağmen *tasvirî* anlatım ya da resimdeki arka planın yayılcılığı, objeyi uzamıyla düşünmek zorunluluğunu taşıdığı Batı gerçekçiliğinde neredeyse tek çıkış noktası, akılla bitişen bütün kıyılarıyla inandırıcılığın yüzeyin ötesine geçmeyi genel geçer bir değişmezlik ülküsüyle reddedip aklın yitimiyle XIX. yüzyılın başlarına kadar devşirilen bir özeleştiriyeye tahammül edememesi dikkat çekicidir. Bu ilerleyiş, boşluğun öne çıkıp yüzeyin egemenliğini sona erdirirken bu tarihten itibaren 'bilincin gözü' için erişilmez bir zafere dönüşür.

Nesnenin ihlal edilmiş gerçeklik alanı, inandırıcılığını oluşturan bütün kendilik değerini yitirdikten sonra sanat eserine dönüşürken modern sanatın *benzeyişi* aradan çıkarması, iki anlamda doğallığa yol açmıştır. Bunlardan ilki doğallığın, gerçekliğin *benzeyişi* en uzak yapısını bünyesinde taşıması iken diğeri ise hem biçimin hem de içeriğin kendi uzamlarına çekildiği ve hem yapaylık hem de sıradanlığın, bayağılığın yüceltilmesi yoluyla ifadesidir. Bir diğer deyişle doğallık, kurmaca gerçekliğin ilgi alanına girerken sanat eseri, kendi gerçekliğini, kendi *doğallığını* dayatır. Öte yandan doğallık, bayağılıkla gerçekliğin yer değiştirmesidir ki benzeyiş, bu tarafta da *ayna* metaforunu kısmen kullanmıştır. Kartezyen dünyanın ifadelendirilmesiyle benzeyişin aradan çekilmesiyle ortaya çıkan boşluk, ne benzeyenin ne benzetenin; ne nesnenin ne de tasarım dünyasının dolduramadığı güvenilir bir uzamı gündeme getirmiştir. Güvenilmezliği, bir yığıntı, bir boşaltma uzamı olması

ile ilgilidir ki bu uzam, hiçbir şeyin ve her şeyin bir yığıntı hâlinde bırakıldığı ve yine *bu dünyadan* elde edildiği izlenimi ile dehşeti ve bulantıyı hatırlatır.¹

Modernleşme süreci içinde Batı'nın kendini gerçekleştirme uğraşı, sanılan aksine bir ahlak sorunu olarak değil biçim kaygısı üzerine temellendirilmiştir. Biçimin ahlakın önüne geçerek kendini gerçekleştirmenin bir ifadesi olması biçime yeni yollar açılmasını sağlamıştır. Biçim nesnenin de zaman ve mekânın da aradan çıkarılmasını mübah saymış; ahlak biçimden arta kalan boşluğa ancak yerleşebilmiştir. Çoğu zaman o da kılık değişirse de. Kimi zaman *inandırıcılık* yerine, yapaylığın doğallaştırılması bu süreci daha da hızlandırmıştır. Bireysel ve toplumsal rollerin de yönlendirmesiyle biçimin tek egemen hâle dönüştürülmesi, modernliğin *değişmeye* verdiği önemle daha çok ön plana çıkar. Mekân ve zamanın bu tutuma uygun hâle getirilmesi de yadırgatıcı görülmez.

Bu bağlamda sanatçı, modern anlatım tarzlarıyla ilişkili olarak referans dünyasını oluşturma çabası içindedir. Bu çabanın biricik tematik görüntüsü ise 'inandırıcılık'tır. Doğanın hâkimiyetinden 'özgür'leşerek kurtulan birey, yeni bir 'doğa' tasarımı yeni bir zaman ve mekân arayışını inandırıcı kılmak uğruna yeni bir yaratım çabasına girer. İç'te gelişen bu *sahicilik* isteği, çoğu zaman kendini gerçekleştirmeyi görünür kılsa bile aslında kendi bedeninde yitip giden bir Ben'in varlığı ortadadır. Kendi'yle konuşan, içteki varlığının farkına vararak onunla yüzleşmeyi göz ardı etmeyen Diyalojik Ben'den bir sonraki merhale sayılan ötekilik, bu Ben varlığını üstlenmekten geri durmaz.

İnandırıcılık ve ben -belki de ötekilik- varlığını dışlamayan her bilincin derinliklerinde var olan ve kimi zaman ağırlıklarından yahut geçirgen olmayışlarından dolayı dışa veyahut içe atılıp çekilemeyen/soğurulamayan bulanıklıkların -ki bu bulanıklık, *Tanımlanamayan* olarak da adlandırılabilir- çözümlenebilmesi ancak yine bir tanımlanamayan yahut bulanıklıkla yüzleşmiş bir bilinç (belki de bî-linç)le mümkün görünüyor.

Karşılaşma kaçınılmaz olduğunda 'ben' ve 'öteki' *yansılanmış* olduklarının farkına varmak istemiyormuşçasına iki tanımlanamayan olarak varoluşlarını sürdürürler. Eğer bir tasnif gerekirse sıra dışı tasavvurlarla birer tanımlanamayana dönüştürürler birbirlerini. Nietzsche ancak Nietzsche ile anlaşılabilir bir diğer deyişle. Ama yine de *Tanımlanamaz* bilinciyle.

Gözün egemenliğini bir tercih unsuru olarak seçen Batı'nın kendi Ben'ine ait kurgularını tasarlarken farklı bir yol izlediği muhakkaktır. Bu yol, hem bekleyen hem beklenenin hem de bekleyişin izini sürmekten geri durmaz. Üst üste çakışan bu kimlik parçalanması, Charles Taylor'un da ifade ettiği gibi bütün benlik tanımlamalarının ötesinde bir *benlik* uzamına doğru sürüklenmektedir. Parçalı an fikri ile yola çıkarken bile yine de bütünlük kurgu-

sunun elden bırakılmadığı bir uzamdır söz konusu edilen. Michel Butor'un *Değişme*'de öngördüğü zamansal parçalılık, daha geniş bakıldığında "yekpare geniş bir an"a mütealliktir. Zamanın romanın en önemli kahramanı olduğu *Değişme*'de zaman, dört ana çizgide ilerlerken geri planda Roma'nın gücünden ve Paris'le de modern kültür ve yaşayışının birleştiği bir hercümerç içinde ele alınır.

Bir diğer deyişle modern zamanlara gelinceye değin tarihselliğin, süreksizlik arz eden bir bütünlük içinde değerlendirildiği tarih kurgularından sonra modern zamanlarda bir başka biçime dönüşmesi doğal karşılanır. "Klasik biçimi içindeki tarih için süreksizlik hem verilmiş hem de düşünülmez olan idi: Dağınık olaylar -kararlar, arazlar, başlangıçlar, keşifler- türü altında verilen ve olayların sürekliliğinin görünmesi için, çözümleme yoluyla sınırlandırılması, indirgenmesi, silinmesi gereken şey. Süreksizlik, tarihçi için tarihi ortadan kaldırmak koşuluyla sahip olduğu bu zamansal dağınıklığın izi idi."² Michel Butor'un ise kırılmalar içinde de olsa aradığı zamansallık, sürekliliğe dönüşen bir tarih kurgusundan ibaretti. Bu kurgu, "Ben'i kendi mutlak gerçekliğine boyun eğmekten alıkoyan, yaşamsal bir öneme sahip ötekilik yanılsamasıdır. Dil de her şeyin her an bir anlam taşımamasını ve anlamın sonsuz ışımasından kaçmamızı olanaklı kılan bir şeydir."³

Romanın ve gerçekliğinin sorgulandığı her söylemde ortaya çıkan bütün çakışmaların merkezinde yer alan ve çoğu zaman yazarla birlikte düşünülen anlatıcılar ya da anlatı kişileri, kendi varlıklarını borçlu oldukları çağın ve dil ile birlikte düşüncenin bir sembolü olarak bu çalışmadaki yerlerini alacaklardır.

Özellikle hikâyeleri göz önünde bulundurarak yaptığımız çalışmada anlatı kişilerinin işlevsellikleri üzerinde durulurken anlatı kişilerinin beş ana damarda tasnif edilebileceğini belirtmiştik. Bunlar sırasıyla, E. M. Forster'ın da *yalınkat* kişiler olarak adlandırdığı *işlevsiz* anlatı kişileri; ikinci olarak kendi kimlik kurgusunu içte kurma yoluna giden *içsel özne*; sonrasında son yüzyılın *ötekisi*; ardından sanayi çağıyla birlikte gündeme gelen toplumsal *özne* ve nihayet son aşamada özellikle Doğu metinlerinde karşımıza çıkan aşkın *özneydi*.⁴ Ancak öte yandan bu anlatı kişileriyle okur arasında köprü görevi gören ve kimi zaman görünmeyen ve yazarla özdeşleştirilen biri vardır ki o da anlatıcıdır.

Kahramandan farklı olarak kahramanı da yönlendiren bir ses olarak algılayabileceğimiz anlatıcı, Umberto Eco için kimi zaman *anonim bir ses* kimi zaman *anlatanses*'tir.⁵ Kimi zaman da haklı olarak yazarla karıştırılan anlatıcı yani anlatan-ses, bir düşüncenin, bir yaşayış biçiminin sesi olarak da algılanabilir. İşte bu açıdan bakılınca anlatıcıyı bir düşünceyi ya da yaşayış biçimini anlatmaya sevk eden sebeplerin belirlenmesi birçok bakımından önem taşımaktadır.

Anlatmanın İlk Durağı: Anlatıcı

“Bir kılıcın, önce altına, sonra küllrengine,
Sonra da hiçliğe dönüşerek batan
Yapayalnız bir güneşin de anısıyım ben”
J. L. Borges

Özne, kendilik bilinci ve eyleyen kavramlarıyla ilişkili olarak metin ve okur arasında bir vasıta şeklinde karşımıza çıkan ve *anlatıcı ses* ya da *anonim ses* kavramlarıyla da tanınan anlatıcı, geniş bir uzamda sözlü anlatılar çağından günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Kimi zaman herhangi bir şahıs zahirini kullanmaksızın ilerlediği serüveninde anlatıcı, üç temel yolla varlığını ispat etme gayretindedir. Bu gayret *bakış açısı* kavramıyla ilişkilendirilerek açıklanabilir ki “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.” tanımında görüleceği üzere anlatıcıyla birlikte düşünülmelidir.

Buna göre anlatıcılar, bakış açılarının farklılıkları göz önünde bulundurulduğunda ilkinde aynı zamanda anlatının kahramanıdır. Anlatı, anlatıcının şahit olup yaşadığı olayları biyografik karakterde anlatmasıyla ortaya çıkar. İkinci bakış açısına göre anlatı, *müşahit bakış açılı anlatıcısının* bir kamera duyarlılığıyla aktardığı olaylar neticesinde şekillenir. Son bakış açısına göre ise anlatıcı, *hâkim bakış açısını* kullanır ki bu bakış açısı, tanrısal niteliktedir. Şahit olmadığı hâlde olayların öncesini ve sonrasını bilebilir, kahramanların düşüncelerini okuyabilir.⁶

Karmaşık bir yapı içerisinde yalnızca tipolojik hâllerleriyle değil, içinde bulundukları uzama göre metnin çıkış noktalarındaki tutumlarına bağlı olarak incelendiğinde, “Anlatıcı, hem kendi anlatı kişilerinin içindedir (çünkü onların içinde olup biten her şeyi bilir), hem de dışındadır (çünkü aralarından hiçbirisiyle özdeşleşmez). Daha yeni olan üçüncü görüş, (Henry James, Jean Paul Sartre), anlatıcının, anlatısını, kişilerinin gözlemleyebildikleri ya da bilebildikleriyle sınırlandırmak zorunda olduğunu ileri sürer. Her şey sanki anlatı kişisi, sırayla anlatının vericisi oluyormuş gibi gerçekleşir. (...) Anlatıcı ve anlatı kişileri temelde ‘kâğıttan varlık’lardır.”⁷ olarak sınırlanırken bile katı birer tanımlamaya uğrarlar.

Modernliğin başlangıcı, modern anlatıları da beraberinde getirir, yargısını verdiğimizde *Anlatıcılar çağı* ile *deneyime* yaslanan *yeniden üretim çağı*nın keşiştiği bu noktada anlatılar, bir ayna imgesiyle belirginleşirler. Buna göre Stendhal’ın belirttiği gibi gerçekliğin yansıtılması başlangıcın ilk adımını

oluşturur. Çünkü gerçeklik, hangi uzaklıktaysa yazarın algı aynasının bakış açısı da o kadar uzakta kalır. Hele ki dayatmacı, öngörü sahibi, hiçbir kuşkuya yer bırakmayan ve inandırıcılığını kabul ettirmeye çalışan anlatıcının doğruları tek söz sahibiyken.

Anlatıcı, giderek içeriğinden uzaklaşmaktadır: “Günümüzde, yazmak, ‘anlatmak’ değil, anlatıyor olduğunu söylemektir ve bütün göndergeyi (“Söylenen”) bu söyleyiş edimine aktarmaktır; bu nedenle çağdaş yazının bir bölümü artık betimleyici olmaktan çıkmış, geçişli olmuştur. Yani sözün içinde öylesine katıksız bir şimdiki zaman gerçekleştirmeye çalışır ki, bütün söylem, kendisini veren edimle özdeşleşir.”⁸

Tipolojik yaklaşımlardan öte bu bakış açılarının sebeplerine baktığımızda anlatıcıların metin ve okurla çok farklı ilişkilere girdikleri görülür. Okur ve metinle aynileşen yahut okur ve metindeki sürekli değişen yapıya uyum sağlayan ve metni de okuru da kendiliğinden pay biçerek “açık yapıt”a, açık okura dönüştüren prototip anlatıcılar, diğer buyurgan anlatıcılardan farklı olarak bu yolda ilerlerler.

Balzac, *İnsanlık Komedyası*’nın önsözünde Bonald’dan alıntılanmış, toplum adına yargı veren anlatıcı için bir örnek sayılabilecek şu cümleyi okur: “Bir yazarın ahlak bakımından da politika bakımından da kesin ve değişmez kuralları olmalı; (yazar) kendisini bütün insanların öğreticisi olarak görmeli; çünkü insanların şüphe etmek için öğretmene ihtiyaçları yoktur.” Balzac, bu görüşe katılmakla birlikte çoğu zaman romandaki fikirleriyle çelişik gözükmekten de, okurlarının kendisini öyle görmelerinden de şikâyetçidir. Kendisiyle çelişkiye düştüğünü kabul etmeyen Balzac, okurun ‘örnek yazar’la karşılaştığını belirtmeye çalışır ve bu tutumda ısrar edenleri ‘iftiracı’ olarak suçlar.⁹

Klasik anlatıcı tipinin daima kendinden uzaklaştırdığı metin ve okuru kapalı birer giz çözücüsü ve nesnesi olarak değerlendirme edimi, yerini sıradanlığın içinde de olsa örnek okurun herhangi bir okura dönüşmesine imkân tanımadan okur ve anlatıcıyı (belki de yazarı) aynı noktada buluşma eğilimine bırakır. Yazar ve okurun koltuklarının altında metnin farklı yüzleriyle buluşma yerlerine geldiklerinde yeni bir metin yorumuyla karşılaşacakları muhakkaktır. Her iki taraf da (kimi zaman eleştirmenin de yardımıyla) bu buluşmadan yeni bir istihsalin ortaya çıkacağından (kimi zaman habersiz) emin olarak metnin yorumunun bir yanılısamadan ibaret olduğunu kavrurlar. Yazar ve okur, bu kez koltuklarının altında diğerinin hemen yanı başında farklılaştırdığı yeni metin yorumuyla buluşma yerinden ayrılırlar.

Var olma sorumluluğunu bile üzerine almaktan kaçınan ve bunu gerçekleştiren bir ‘yaralı bilinç’ten yola çıkan anlatıcı, yapay bir kurguyla gözlem gücünü, bir başka deyişle üst üste bindirilmiş tarih ve mekân kurgusundan

yahut daha doğru bir deyişle palimpsest bir bakış açısından alır. Bu bakış açısı, tahmin edilebileceği gibi kronolojik olmayan bir tarih üretimidir aynı zamanda. Nesnenin, mekânın ve nihayet zamanın karşısında daima edilgin bir tavır alan anlatıcı, kendi kurgusuyla özdeşleştirdiği okurunu da kendi 'söylem düzeni'ne çekmeye çalışır.

Dil ve Anlam

*"Olabilir ya bir düş görüyordusam,
o düş de beni izliyordu adım adım.
Bakışlımlı bir yüceltiyi yaşıyorduk ikimiz.
Gene de kıpırtısız, düz anlar yakalıyordum ara sıra."*
Edip Cansever

Anlatıcının XIX. yüzyıl sonrası görünümünde yer alan en önemli farklılıklarından biri de söylemsel ikiliği yahut söylemsel çoğulluğudur. Dilin de ötesine geçen ve kelimelerle kurulan dünyanın arka planında yazar ve okurun kendini evinde hissedeceği bir dil ormanında hem ormandaki hayatı hem de ormanın gökyüzünden görüldüğü kadarıyla geniş bir bakış açısının yardımıyla kolaylıkla kavranabileceği bir anlam dünyası sezdirilmeye çalışılır.

Anlatıcı, yakalamaya çalıştığı ara-dünyayı söylemsel ikilik yahut söylemsel çoğulluğuyla okura daima bir arka planda sunar. Anlatıcı dilin dışında yakaladığı bu çoğullukları okurun da paylaşmasını arzular. Anlatıcı için asıl olan görünen değil, dilin de ötesinde kalan görünmeyendir, satır aralıdır. Mesajın iletiminde bu arzu yerini hazza bırakır. Söylemsel yapının bu art alanı kullanma çabası Orta Çağ'la başlayan ve nesnenin/objenin üç boyutluluğuna açılan mekânsal kurgularda da görüleceği üzere dile yeni imkânlar açmaktan geri durmaz. Obje, art alanın, nesne ya da doğanın egemenliğinde imgesinin de yardımıyla var'dır. Ta ki Kant'a gelinceye kadar egemenliğini sürdüren bu çaba Kant'la yeni bir yola girer. "Kant ve Kant'la birlikte imge, ideye ilişkin bir bilgiyi temsil edebileceği görüşüne veda eder."¹⁰

Kant'la birlikte ortaya çıkan bu kırılma noktasından itibaren giderek nesnesinden kopan imge XIX. yüzyılın akli ve Tanrı düşüncesini reddeden bireyin ortaya çıkışıyla XX. yüzyılın bilinç akımı tekniğini kullanan romancılar da yeni bir ivme kazanır. İmgesinden kopan nesne-doğa, hem kendisi hem de kendisi olmayarı taşıyamaz hâle gelmişken öte yandan daha geniş bir söylemsel alanda dilin yardımıyla metinden de uzak yeni bir imge alanı açar. Metin, başlı başına içindekilerden ayrı durarak ve düşünsel alanın sınırlarında gezinerek temel bir imge şeklinde anlaşılmaya başlanmıştır. Böylelikle *Suç ve Ceza*'nın ötesinde asıl *Suç ve Ceza*; *Değişim*'in ötesinde asıl *Değişim*,

kimi zaman anlamsal uzamları üst üste çakışarak okurun bilincinde yerini alır. Ne Raskolnikov ne de Gregor Samsa, anlatıcıları aracılığıyla öldürerek var olmanın ve var olarak ölümün anlamsal dizgelerini okura birden fazla söylemsel çoğullukla iletmenin zorluğunu yaşarlar. *Yeraltından Notlar*, *Ölü Evinden Hatıralar*, *Yabancı* isimleri hem metinlerinin ismi hem de Balzac'ın *İnsanlık Komedyası* gibi insana ait büyük bir imgeyi muştularlar. Bu büyük imge aslında olumsuz bir imgedir. *Niteliksiz adam*'ın imgesidir. Yani çağın insanı, çekinmeden kendi komedyasını, kendi yenilgisini yazmaktan bile geri durmayan yeni bir anlatıcı.

Anlatıcı, matbaanın yalnızlaştırdığı okurdan sıkıştırılmış zaman ve mekân kurgusuyla giderek içeriye gömülen okura varıncaya kadar her okura Raskolnikov ve Gregor Samsa'nın hikâyesini aktarmış olur. Raskolnikov, bir kez tefeci kadın Alyona İvanova'yı öldürmüştür. Ancak okuru aracılığıyla Raskolnikov'un toplumsal yönü hemen her okuyuşta bir kez daha karşımızdadır.

Gregor Samsa da daha kâbuslarla dolu uzun bir geceden hemen sonra uyanır uyanmaz böceğe dönüşmüş olarak bulur kendini. Bu değişim bir kezliğinedir. Oysa Gregor Samsa'nın öteki yüzü içsel olarak binlerce, yüz binlerce anlatıcı bulur kendine. Bu tutum, aynı zamanda Robert Musil ve Michel Butor'da daha katmanlı bir söylemsel çoğulluğa dönüşür ki Musil, *Niteliksiz Adam*'da Ulrich'in bireysel tarihini Avusturya ve daha genelde Batı tarihiyle çoğulluğa dönüştürürken Michel Butor, bilinenin aksine beş¹¹ değil de altı zaman üzerine temellendirdiği *Değişme*'de art alanda geniş zaman kurgusunu da ekleyerek Leon Delmont'la mekân kurgusunda Roma İmparatorluğu'nu akla getirir. Roma'dan günümüze zamansal bir kurgudur baştan başa Leon Delmont. Gücün egemenlik süreci, Leon Delmont'un güçsüz ve kararsız omuzlarına daha ağır bir sorumluluk yükler: 'Batılı olma'. Okur, bu süreci Ulrich ve Leon Delmont'un katmanlı tarih ve zaman kurgularıyla birlikte tanır. Ulrich ve Leon Delmont, bir diğer deyişle hem birey hem de tarih ve zamandır. Çünkü Alain Robbe Grillet'nin de dediği gibi "çağımızın roman kahramanı zamandır." Çünkü zaman, insanı oluşturmaktadır.

Her defasında kahramanlar ya da anlatıcılar, bu çoğulluklarını genel bir çıkarsamaya dönüştürerek çoğul bakış açısını okura duyurmak isterler. Hatta çoğu zaman bu çıkarsama bir haklılık göstergesine dönüşür:

"Hemen her suçlu, suç anında bir irade, bilinç kaybına uğramaktadır. İrade ile bilincin yerini bu ikisinin en çok gerekli oldukları bir anda, ender rastlanan çocuksu bir önemsemeyiş almaktadır... İrade ile bilincin zayıflaması kişiyi bir hastalık gibi sarmakta, hastalık yavaş yavaş gelişmekte, suç öncesinde ise en yüksek düzeyine çıkmaktadır. Hastalık bu biçimiyle suç anında da, (kişiye göre) suçun işlenmesinden sonra da bir zaman için vardır.

Sonra her hastalık gibi geçer. Sorun şuydu: Hastalık mı suçu doğuruyor, yoksa suç mu doğasındaki birtakım özelliklerinden dolayı hastalığa benzer bir şeyi beraberinde getiriyor? Buna karar verecek güçte hissetmiyordu kendini Raskolnikov.

Bu sonuca vardktan sonra kararını verdi. Onun içinde bu hastalık söz konusu olmayacaktı. Çünkü tasarladığı şeyi yaparken bilinci de, iradesi de yerinde olacaktı. Bunun tek nedeni de onun tek yapacağı şeyin 'bir suç olmamasıydı'.¹² Öldürmek, bir suç değildir, yargısına değil kötü, toplum-dışı, çirkef ve sömüren insanları ortadan kaldırmak gerek, yargısına varıyor Ras-kolnikov. Anlatıcısının aracılığıyla çoğul kimliğine ait öngörüler toplumsal bir tipe dönüştürüyor kendini. Anlatıcısının sürekli arka çıkmasıyla. Yargıların tümünden öznellediği bu söylemsel çoğullukta yazar, yine de anlatıcısı aracılığıyla ortak bir çıkış noktası bularak *Suç ve Ceza*'daki suç ve ceza ilişkisinin aykırılığını benimsetebilmiştir.

Anlatıcı ve Mekân

*"Şatonun bulunduğu tepeden iz eser yoktu ortada;
sis ve zifiri karanlık tepeyi kuşatıyor,
büyük şatoyu ele veren en sönük bir ışık seçilmiyordu."*

Franz Kafka

Sözlü anlatım çağından itibaren mekânın gitgide soğuran, iç çeken niteliğine karşı koyamayan anlatıcı, Walter Benjamin'in de belirttiği gibi matbaanın yalnızlaştırdığı okuruyla dış dünyadan, benzerlikten uzaklaşarak iç'e, içrek dünyasına çekildi. Daha dar mekânlara, eve hatta odalara kadar gerilediği serüveninde ne uzak diyarların ütopyası ne de doğanın anlamı kalmıştır. Anlatıcı, Kafka'dan hareketle Maurice Blanchot ve Max Frisch'in romanlarında da ortaya çıkan bir cezaevi metaforuna sığır.

Bütün dünyayı bir cezaevine dönüştüren bu bilinç, iç içe geçmiş bir ötekilikle bedenini/gövdesini de bu metaforla ilişkilendirerek en büyük cezaevi olarak gövdesini seçer. Stiller, bir başka bilinçte yaşayan Bay Stiller'in gövdesinden/bedeninden de kurtulma çabasındadır Bu beden, çoğunlukla bir gövde bir beden olmaktan çok sınırları gevşetilemeyecek kadar sık dokunulmuş bir hapishanedir. Geçirgen olmayan katı bir varoluştan başka bir şey değildir ve haklı olarak Stiller, Stiller olmadığını defalarca aktarmak isteyecektir yetkililere.

Maurice Blanchot'nun Aleksandre Akim'i de ötekilerle birlikte haşır neşir yaşarken ortak yaşantının olmadığı bir bakımevinde istirahat etmek zorunda bırakılır. Burada "mutsuzluğun istençdışı aracı gözetmen"inin sınırlayıcılığın-

da anlatıcı, yersizliği ve yurtsuzluğu daha da çoğaltan bir söylemi dile getirirken “hüzünlü ev”inden kaçmaya karar verir ama başaramaz “Yüzlerinden okunacak hiçbir şey yoktu; sadece başımı çevirmeme neden olan boş bir hava. Evet, bu sessizliği açıklayan bir hava, tasalı ve bulanık, mutsuzluğa kayıtsız, hiç kimse için sertlik taşımayan bir hava. Orada kalamayacağımı hissettim. Kimildadım ve adam bana bakarak şunları söyledi: ‘Evet evet geliyorum.’”¹³ Akim, yanına bir yandaş bulur. Kaçmak için daima bir fırsat vardır ama gariptir ki hiç kimse buradan kaçmayı düşünmemiştir bile. Akim çok yalın, çok sıradan bir mutluluk gösterisi içindeki adamın “evet” deyişine tuhaf tuhaf bakar. Daha fazlasını beklerken sıradan bir “evet” cevabı alması şaşırtmıştır. Anlatıcının aradığı da budur. Tuhaf bir mutluluk ya da “sözsüz gerçek bir mutluluk”tur adamın sevinci. Modernliğin azalta azalta yaşamayı alışkanlığa dönüştürdüğü bireyin mutluluğu da bundan farklı değildir. Anlatıcı, adamın mutluluğunu okurun sesine katar ve çoğul bir kimlik yansıması elde edilmiş olur.

Thomas Bernard’ın *Odun Kesmek* romanında anlatıcı daha dar bir *uzama*, bir berjer koltuğa gömülüp kalır roman boyunca: “Gents Sokağı’ndaymışım ve dolayısıyla onların evindeymişim gibi rol kesiyorum, dedim kendi kendime. Onlara sürekli her şeyi oynadım, dedim kendi kendime. Herkese her şeyi oynadım hep; tüm yaşamım boyunca, yalnız oynadım ve *aldattım*, dedim kendi kendime berjer koltukta, gerçek, asıl bir biçimde yaşamıyorum, yalnız *tasarlanmış* olarak yaşıyor ve varlığımı sürdürüyorum, her zaman *yalnız tasarlanmış bir yaşamım* oldu, hiçbir zaman asıl, gerçek bir yaşamım olmadı, dedim kendi kendime ve bu tasarımı o kadar ileriye götürdüm ki sonunda bu tasarıma *inandım*.”¹⁴

Anlatıcı dış dünyadan hem kopuk hem de bu dünyaya sıkı sıkıya bağlı yaşamında iç-ses’inin de yardımıyla kendisiyle aynı yolda ilerleyen okuruna seslenirken zorlanmaz. Okur, anlatıcının peşinden giderek daha metnin ilk sayfalarından itibaren Robert Musil’in *Niteliksiz Adam*’ı Ulrich gibi, bütün güçlü taraflarına rağmen yine de güçsüz ve niteliksiz biridir ve o da zaman ve mekânın dönüştürdüğü cezaevinin sınırları içinde sıkışıp kalmıştır.

“Dış dünyada her insanı kendi beni üzerinde odaklaşmaktan kaynaklanan saldırganlığıyla öteki bedenlerin arasında güç bela barınmaya iten bu derleyip toparlayıcı güç, herkesin beklemekle ayakta kalabildiği ve insanlar arasındaki canlı ilişkinin de, kaba saba ve şiddetli olsa bile, gerçekte bir gerçek dışılık gölgesince kemirildiği cezaevinin çatısı altında, tüm disipline karşın biraz gevşektir.”¹⁵ Hayatın sanki olduğu gibi olmak zorundaymış izlenimi veren yüzeyinde sonsuz bir sınırlılığı akla getiren varlığıyla beden, asıl olup bitenleri yüzeyinin altında, görünmeyende gizler.

Modern anlatıcı, kimi zaman iç monolog ve diyaloglara başvurur. Bu iç monolog ve diyaloglar kimi zaman bilinçte oluşturulan ikinci ben'le yahut ikinci bir kişilikle gerçekleşir ki bu çift eyleyenlikle anlatıcı-ses, çatışmaları hem içte hem de Ahmet Hamdi Tanpınar'da olduğu gibi bir başka kahraman-da gerçekleştirir. Bu çift eyleyenlik konumunu *Huzur*'un Mümtaz'ında görebileceğimiz gibi *Mahur Beste*'de aynı ses'in çatallanmasını ve bir başka kahramana aktarılmasını görebiliriz. "Her şey herkeste olduğu gibiydi. Tecrübenin yeni ve ilk olmaması onun ruhundaki şevki eksiltmiyordu. Kendisinde mademki ilk defa oluyordu; mademki ilk defa teni ve ruhu beraberce harekete gelmişler, tam bir terkip, bir anlaşma içinde mesuttular. O hâlde yeniydi. Fakat o da böyle mi düşünüyordu: o da mesut muydu? İstiyor muydu? Yoksa sadece tahammül mü ediyordu? Bu korku, bu şüphe, Mümtaz'ı bedbaht etti. Niçin konuşmuyordu? Birbiri peşinden gelen bu sualler, karanlıkta gerilmiş bir ipe ayağı dolanmış insan gibi, yolunda rahat yürümesine mâni oluyordu. Ah bir şey söyleseydi!.." ¹⁶

İsmail Molla ve Sabri Hoca ise "Şark" meselesi üzerine konuşmaları Mümtaz'ın gerçek ve hayal arasındaki sarkaca tutunarak oluşturduğu çatışmalar gibi birer birey olarak kendi aralarında ayrı ayrı gerçekleştirirler. İşin garip tarafı her iki tarafın görüşleri, birbirinin zıddı gibi görünmesine karşın aynı sesin kendi içindeki çatışmasını ortaya koyar. Aynı bilinç aralığından yola çıkılarak oluşturulan çift eyleyenlik, hem Mümtaz'da hem de Sabri Hoca ve İsmail Molla'da bir farklılığa yol açmaz. ¹⁷

"İçeriksizliğin kristalleşmesi nesneler dünyasının değerini yitirdiği yerde ortaya çıkar." ¹⁸ yargısının güçlendirdiği modern anlatıların başlangıcında "Antik dünyanın insanı için reel varlık kendi başına varlıktır ve onun varlığı başka hiçbir nedene bağlı değildir. Bu bakımdan o, zorunlu varlıktır. Oysa modern dünyanın insanı için onun karşısında duran varlık (reel varlık) kendi başına varlık değil, tersine "görünüş" varlığıdır. (...) Antik dünyada bir asıl varlık-görünüş varlığı ayrımı olmadığı hâlde bu ayrım modern dünyada kendini gösterir." ¹⁹ Herkes kendi görünüş varlığının yanılışına bakarken bilinç aralıklarında daima bir diyalogun ya da daha doğrusu bir çatışmanın barındığının farkındadır.

Mekânın içeriksizliği yüceltişte oynadığı rol, bireyin kötülüğü âdetâ yücelttiği hayatında önemli bir kırılmaya dönüşür. Anlatıcı, mekân ve zamanla bunu okura aktarırken kahramanın da okurun da aynı gemide olduğuna dair bir "hikâye" ya da "masal" anlattığını hissettirir. İşte burada yeni bir eşik okuru bekler ki anlatıcı, iç içe oyunlarla örülü bir anlatıyı sunar muhatabına.

Bir Oyun Uzamı Olarak Anlatı

“Her yerde var olanın varlığı, kendini kendi gözüünün önüne getirmeye, böylece de kendini kurmaya dayanır. İnsan var olanın öznelliğinde yükselir.”

Martin Heidegger

Yazının bir iktidar ama aynı zamanda bir sığınma mekânı olduğu modern ve özellikle postmodern anlatı dönemlerinde giderek içkinleşen anlatı kahramanlarına rağmen öne çıkan temel tutum, anlatının bir *eğlence* olarak düşünülüşüdür ki anlatıcı, okuru da kendi serüvenine ortak etmek ister. Bu ortaklık bir düşünüş ortaklığıyla birlikte bir oyuna dönüşür.

Anlatıcı, iç içe anlatılar ya da Umberto Eco’nun ifadesiyle “örnek yazar”ın (Cervantes, Ahmet Midhat ve Oğuz Atay vb.) aracılığıyla okura âdeta yol gösterirler. Bu yol göstericilik, okuru kimi zaman Ahmet Midhat’ta olduğu gibi bir abartıya; Orhan Pamuk’ta olduğu gibi gerçeklik ve yanılsama çelişkisine ve nihayet Cervantes’te olduğu gibi bir anlatıcılar labirentine düşürür ki okur, karşılıklı aynaların arasında kaldığı süre içerisinde yani metinle karşı karşıya kaldığı sürece bir yanılsamanın ancak eğlenceli bir yanılsamanın ortasında olduğunu kavrar.

Metin, bir başka metinle iç içeliğini korurken okur, anlatıcı vasıtasıyla iki metni hatta yazılması henüz gerçekleşmemiş metne ikinci metin üzerinden gider ki “Kayıp metin, okurla yazarın özdeşleştiği yerdir, çünkü anlatılan öykünün alternatifi, yazılmamış, yazılabilecek olanıdır. Okuma kontratının da kesintiye uğradığı, hatta bir süre için yoklandığı ve yeni maddelere açıldığı andır. Kayıp metinler, birer anlatı metonimisi olarak, yazar ve okur arasındaki kontratın her an değişebileceğini haber veren noktalar, hayale dayalı kontratların bağlayıcı olamayacağının teslim edildiği boşluklardır. Okura şunu hatırlatırlar: Elindeki yalnız bir anlatıdır; bu yazarın yazmış olduğu bir anlatı. Ama bundan başka yazılmış ve yazılacak sayısız anlatı vardır. Ve elinde tuttuğun bu kitap, geçmişteki ve gelecekteki bütün anlatıların her birinin üzerine vuracak gölgesiyle, değişmeye gebe bir kitaptır. Bu kitap, son kitap olmadığı gibi hiçbir okuma da son okuma değildir.”²⁰

Anlatıcının okurla bulunduğu noktada üst üste yazılmış bir başka metin yazarın “önsöz”de belirttiği gibi önceden okura haber verilir: “Aylak okur: Bu kitabın, zihnin, düşünülebilecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin. Ancak, tabiat kanununa karşı çıkmadım; tabiat her şey, benzerini doğurur. Benim kısır, gelişmemiş deham da, her türlü rahatsızlığın hâkim olduğu, her türlü hazine sesin duyulduğu bir hapishanede doğmuşçasına kuru, karışık, maymun iştahlı ve çok çeşit-

li, kimsenin aklına gelmeyecek düşüncelere boğulmuş bir evlattan başka ne doğurabilir? (...) Don Quijote'nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, âdetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi, neredeyse gözlerimde yaşlarla, oğlumda göreceğim kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvarmayacağım, sevgili okur.”²¹

Yazar okurla olan bu söyleşisini daha da ilerletir ki daha ileriki sayfalarda örnek yazar, okuru adına kahramanıla bir kimlik yanılışmasını düzeltme yoluna gider. İç içe hikâyeler, okura romanı okumanın eğlenceye dönüştürülmesi konusunda bir anlaşma sunar. Bölümlerin başlangıçlarında yer alan başlıklar kimi zaman Nizamî'nin, Sadi'nin manzum metinleri gibi mesnevilerinde de görülebilecek bir yaklaşımı hatırlatır. “Sevgili şövalyemiz La Mancha'lı Don Quijote'nin ikinci defa yola çıkışına dair” ya da “Cesur Vizcaya'lı ile yiğit La Mancha'lı arasındaki muhteşem çarpışma noktaları” şeklindeki bölüm başlıklarının Nizamî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'indeki “Mehinbânû'nun Şîrîn'e Nasihat Vermesi ve Yemin Ettirmesi” ya da “Bahar'ın Tasvifi, Hüsrev'le Şîrîn'in Şarap İçmeleri” gibi başlıklarla benzerlikleri şaşırtıcıdır elbette. Hatta daha ileriye gidilirse Nizâmî'nin “sebeb-i telif” bölümünde eserini yazma sebeplerini açıklarken Cervantes'in anlatıcısının sesine ne kadar yakın durduğunu belirtmek yerinde olur: “Bir gece uykusuzluktan baygın düşmüş kalmıştım. Elimde kılıç gibi bir kalem duruyordu. ‘Bu gönül ile acaba hangi kapıdan içeri girsem, hangi hazinenin kapısını açsam’ diye düşünüyordum. (...) O sırada bir saray adamı, güler yüzle kapıdan içeri girdi ve yüzüme sayısız buseler kondurduktan sonra: ‘Haydi! dedi. Çıkmazda kalan işin artık yoluna girdi, artık senin için demir kapılar açıldı.’”²² Nizamî'nin de kimi zaman bir örnek yazar olarak araya girmesi her ne kadar mesnevi türünün manzum biçiminin sürekli gündemde olduğunu hatırlatıyorsa da kimi benzerlikler yok da değildir. Cervantes'e dönersek, “örnek yazar” yine araya girerek kendi anlatısını sürdürür: “Bu öykünün birinci bölümünde, korkusuz Vizcaya'lıyla ünlü Don Quijote'yi kılıçları havada, öfkeyle inmeye hazır bir hâlde bırakmıştık; öyle ki var güçleriyle karşılaşacak olsalar, baştan aşağı iki parçaya ayırıp bir nar gibi yaracaklardı birbirlerini. O ilginç öykü, böylesine tedirgin edici bir anda kesilmiş, yarım kalmıştı; üstelik öykünün yazarı, devamını nerede bulacağımızı da haber vermemişti.”²³

Ahmet Midhat ise hem Tanzimat Döneminde hem de günümüze kadar geçen süreç içerisinde en üretken yazarlardan biri olmakla birlikte her türlü konuda getirdiği yenilikler ona çağının öncüsü olma niteliğini kazandırmış, özellikle anlatıcı tekniğini kullanmada çoğu romana öncülük etmiştir. Ahmet Midhat, bir roman kahramanı olarak kimi zaman kendi sesini bile kullanmaktan çekinmez. “Merhaba ey karî! Şu varakpâyeyi ‘bir kitap alıyorum’ diye aldın. Öyle değil mi? Öyle ise şu ilk sahifesini açıp baktığın zaman gözlerinin

aradığı şeyi biliyorum. Mukaddime aramadın mı? Ama inkâr etme! Mutlaka aradıkları şey mukaddimedir. Sen ise gözlerinin aradıkları şeyin yalnız serlevhasını değil, hatta mealini bile zihninde bulmaya başladın.”²⁴

Anlatı, bu aynalar labirentinde kimi zaman okurun kendi kendisiyle yüzleşmesini de zorunlu kılar ki Oğuz Atay örneğinde olduğu gibi, çoğu zaman okurun özel tarihinin romanın tarihine yani yazma sürecine dâhil edildiğinde herhangi bir aksaklığın olmayacağına kadar götürülür. Sokağın tarihi, sıradan insanın “Disconnectus Erectus” yani “Tutunamayanlar Ansiklopedisi”yle gündeme gelir ki okur, kendi tarihini eklememek için âdeta direnir gibidir bu romanda. Bu romanda anlatıcılar sırasıyla yayın editörü, yayımcı ve nihayet Düzenli Silik gibi “...kumral, uzun boylu, sıskaca, içe dönük, kadınlarla ilişkisi yok, düşüncelerini kendine saklamasını iyi bildiği için, bugüne değin kovuşturmadan kaçabilmiş. Gökçeyazını sever...; ağırbaşlı bir görüntüsü” kişilerdir ve romanda anlatıcı payı küçük olan anlatıcılarla birlikte çoğul bir bakış açısı bulunabilir. Bütün anlatıcılar, iç içe geçmiş anlatılarının temelini okur üzerine temellendirirler ki gerçek ve örnek okurun buna cevabı olumludur. O da oyuna katılarak kendi “Tutunamayanlar Ansiklopedisini” hazırlama yoluna gider. Turgut Özben adıyla anlatıcı romanın sonuna eklenen mektupta şöyle der:

“Her zaman böyle değiliz. İlerisi için planlar kuruyoruz. Tutunamayanlar Ansiklopedisine yeni bölümler yazmayı düşünüyoruz. Benim de girmem ihtimali kuvvetle belirdi. Olric öyle söylüyor. Ben de kendime göre hazırlıklar yapıyorum. Olric’in temasları bitince yeniden müracaat edeceğim. Elimde kuvvetli deliller var bu sefer. Bu sefer öyle kolay atlatamazlar. Olric bana cesaret veriyor. Bir celsede bitiririz bu sefer, diyor. Ben biraz kuruntuluyum... Ben de yavaş yavaş kendi bölümümü yazıyorum; bazı küçük değişiklikler yapmama izin verileceğini söylüyor Olric. İyi olur; yoksa bir celsede verilecek kararın bir anlamı kalmazdı.

Sonra, Olric’le birlikte istediğimizi yapacağız. Romanlar yazacağız: bitip tükenmeyen romanlar. ‘Tutunamayanların Sonu’, ‘Tutunamayanların Dönüşü’ gibi. Tutunamayanların romanı biter mi?”²⁵

Artık her örnek okurun da kendine göre bir Tutunamayanlar Ansiklopedisi olacaktır ki Turgut Özben hem anlatıcı hem kahraman hem de okurun örnek bir temsilcisi gibi kendi adına hazırlıklara başlayacaktır. Anlatıcının yazının sınırları içinde bir oyun mekânı olarak kurguladığı anlatıyı okurla paylaşması, onunla birlikte okuması böylelikle gerçekleşmiş olacaktır.

Orhan Pamuk gerek *Benim Adım Kırmızı* ve gerekse *Kar*’da Orhan Pamuk ismiyle kimi zaman bir anlatıcı kimi zaman da bir kahraman olarak romandaki yerini alır. Anlatıcı vasfı, onu tıpkı Cervantes ya da Ahmet Midhat gibi

araya girmelerle ancak abartısız bir anlatıcı konumuna itmiştir. “Şair arkadaşımın düşüşünden ben ‘kâtip yazar’ gizli, çok gizli bir zevk alıyorum diye kendime kızıp bu konuları düşünmemeye çalıştım.” yahut “‘Orhan Bey’ dedi İpek. ‘Muhtar’ı sevmeyi çok istedim, olmadı; Lacivert’i çok sevdim, olmadı; Ka’yı sevebileceğime inandım, olmadı; bir çocuğum olsun istedim, olmadı. Bundan sonra kimseyi aşkla sevebileceğimi sanmıyorum... Teşekkür ederim, ama siz de ciddi değilsiniz.”²⁶ örneklerinde görüleceği üzere yazarın tasarrufu bir başka romanında özellikle *Benim Adım Kırmızı*’da bir anlatıcılar korosu ile okurun karşısına çıkar. Geleneksel Türk anlatısı içinde yer alan meddah tarzı anlatımı modern anlatı biçimleriyle kaynaştıran başarılı bir örnek sunulur okura. Romanda bir ölü olarak Zarif Efendi, “Beni Bir Ağacım”, “Ben Para”, “Benim Adım Ölüm”, “Ben Şeytan” ve nihayet romana adını veren bir renk olarak kırmızı, romanın diğer kişilerinin yanında kendi ağızlarından hikâyelerini aktarırlar okuyucuya. “Ben bir ağacım, çok yalnızım. Yağmur yağdıkça ağlıyorum. Allah rızası için kulak verin şu anlatacaklarıma. Kahvelerinizi için, uykunuz kaçsın, gözleriniz açılsın, bana cin gibi bakın da size niye bu kadar yalnız olduğumu anlatayım.(...) Yalnızlığımın asıl sebebi ise hangi hikâyenin parçası olduğumu benim de bilmemem. Bir hikâyenin parçası olacaktım, ama bir yaprak gibi düştüm oradan. Onu anlatayım...”²⁷

Anlatıcı ve Zaman

*“Geçmiş yazılmıştır, gelecek okunacaktır...
Geçmişte yazılmış olan gelecekte okunacak,
ama yazı ile okuma arasında hiçbir şimdi
varoluş ilişkisi kurulamayacaktır.”*

Maurice Blanchot

Klasik anlatı geleneği içerisinde zamanın işlevselliği içerisinde “vaka zamanı”, “anlatma zamanı” ve “okuma zamanı” bölümlenmesi dışında düz çizgisel bir ilerleyişle Alain Robbe Grillet’in de dediği gibi “zaman insanı oluşturunuyordu”. Robbe Grillet’e göre zaman insanın “...alinyazısının hem nedeni, hem de ölçüsü idi. Bir yükselme ya da düşme söz konusu olunca, zaman, bir oluşu gerçekleştiriyor; dünyanın ele geçirilmesinde bir toplumun zaferiyle birlikte bir doğanın yazgısını insanoğlunun ölümlü durumunu ortaya koyuyordu. Olaylar gibi tutkular da ancak zamana bağlı bir gelişme içinde ele alınıyordu. Doğma, büyüme, duraklama, gerileme ve çökme...”²⁸

Oysa modern anlatılarda durum farklıdır. Yine Robbe Grillet’den yola çıkılırsa özellikle Yeni Roman’da artık zaman kendi geçiciliğinden sıyrılmış, akışkanlığıyla tanınmamaya başlamıştır. Kendi başına hiçbir şeyi gerçekleşt-

tiremeyecek olması bir yana zaman, ‘bitmiş’ süresi ‘dolmuş’ yahut kapanmış bir dünyayı yansıttığı için sanat eserinin oluşumuna ancak her an yenilenen ‘şimdiki zaman’ boyutuyla bir cevap verir. İngesini yitirmiş nesnenin yalnızca kendisini ifade etmesi gibi zaman da yalnızca kendisini gösterme peşindedir Yeni Roman’da.

Dostoyevski, romanlarında zamanın ağırlığı hissedildikçe anlatıcısının bu ağırlıktan kurtulmak istercesine kimi zaman geriye dönüşler ve diğer teknik ara yollarla zamanı yine de imgeselliğiyle birlikte düşünür. Zaman, anlatıcının alt edemeyeceğini bildiği en önemli imgedir. Her ne kadar zamana karşı gelmenin bedeli trajedinin kapısını bir kez daha aralamak gibi ise de Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf gibi romancıların elinde zaman neredeyse imgesinden sıyrılmasının da ötesinde duyuşsal alanın aracına dönüşmüştür.

Her ne kadar zaman algısı, her yazarda farklı biçimlere dönüşüyorsa da anlatıcıda ‘trajik olan’dan sıyrılabilmek için yegâne çıkış yolu olarak görünür. Bu bağlamda modern anlatılar ve anlatıcıların açısından zamanın çemberinden sıyrılabilmek, ancak dilde ya da yazının sınırları içinde kalarak mümkündür. *Ulysses*, bu açıdan düşünüldüğünde tersinden de okunduğunda sonsuz an’ların bileşimi gibi okunabilir. Bir gün boyunca süren sonsuz an parçacıkları. Herhangi bir parçası alındığında ‘gün’den eksilmeyecek ancak yeniden üretilebilecek bir zaman algısıdır anlatıcılar için. Yazı’nın içinden çıkmadan ‘ikinci bir zaman’ oluşturmak. Albert Camus’nün “Dünyanın Karşısındaki Ev” imgesinden hareketle anlatıcı, bu zamanda kalabilmek için söylemin egemenliğine kendi yenilgisi uğruna boyun eğer.

“Son kırk yıl içerisinde yayımlanan romanlarda, sürenin uzun zamanlı olmasından ziyade, bir “an”lık süreler üzerine dikkat yoğunlaşmıştır; roman dünyasında zaman, ne akıp giden bir unsur ne de efsanevi bir dairedir; zaman binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskobik parçacıklardır: V. Woolf’un eserlerindeki ‘sonsuz intibalar’ veya N. Saraute’un eserlerindeki ‘son derece genişletilip büyütülen ‘şimdiki zaman’ sistemi ile Proust’un eserlerindeki ‘zamansızlık’ veya Thomas Mann’ın eserlerindeki ‘efsane zaman’ sistemi arasında ortak hiçbir husus yoktur.”²⁹

Artık kimi roman kahramanlarında kahraman, kahraman olma fonksiyonunu zamana bırakmıştır. Alain Robbe Grillet’in de belirttiği gibi “çağdaş romanın ana kişisi ‘zaman’dır”.

Kesin yargılar içerisinde anlatıcı, zamanın peşini bırakmaz. “...Modern anlatıda, zamanın kendi geçiciliğinden sıyrıldığı anlaşılıyor. Zaman artık akıyor. Hiçbir şeyi oluşturup gerçekleştiriyor. Günümüzün bir kitabını okuduktan ya da bir filmini gördükten sonra bazı kimselerin uğradığı hayal kırıklığı bundan ileri gelmektedir. Geçmişin eserlerinde yer alan

“alinyazısı”nda, hatta trajedide insanı avutan bir yan bulunurdu. Buna karşılık, çağdaş eserlerin en güzelleri bile sarsıyor bizi, boşluğa itiyorlar, okuma ya da seyretme gerçeğinin dışında hiçbir gerçeğe aldırıyorlar, üstelik, kendilerini kurdukları ölçüde kendilerinden kuşkuya düşüyormuş, kendilerine karşı geliyormuş gibi görünüyorlar. Burada uzay, zamanı yıkıyor ve zaman uzayı baltalıyor. Tasvir tepiniyor, tökezliyor, olduğu yerde dönüp duruyor. An sürekliliğini itiyor, inkâr ediyor. Hareketin tasvir edilmiş eşyaya olan güveni silip süpürdüğü bu tasvirler, birbirine benzemediği gibi doğal da görünmeyen bu kişiler, yazarken durmaksızın yaratılan ve bir ‘geçmiş’ yani geleneksel anlamıyla bir ‘hikâye’ meydana getirmeksizin tekrarlanan, çoğalan, değişen, çelişen bu varoluş, evet bütün bunlar, ancak bunlar okuru (ya da seyirciyi) alışmadığı bir türde katılmaya çağırabilirler. Okur, çağının eserlerini yani kendisine doğrudan doğruya seslenen eserleri arasına mahkum etmeye yöneliyorsa, yazarlarca arasına hor görülmüş, kenara itilmiş, yüzüstü bırakılmaktan yakınıyorsa, bunun biricik nedeni, öteden beri önüne sürülen-den ayrı bir iletişim çeşidini aramakta direnmesidir.”³⁰

Sonuç Yerine

Sanatçı bütün çağlar boyunca anlatım tarzlarıyla ilişkili olarak daima kendi referans dünyasını oluşturma çabası içindedir. Modern anlatılara gelineceye kadar anlatının sınırlarında varlığını sürdüren anlatıcı ya da anlatıcısı giderek içkinleşen ve yalnızca ‘ses’e dönüşen giderek ‘yazınsallaşan’ bir metafora neredeyse bir imgeye dönüşmüştür. Kendi bedenini kahramanlarıyla birlikte tedhiş düşüncesiyle yok ederken okurunu bu tedhişten korumak yerine onu da ya acıya ortak etmek ya da oyun düşüncesiyle bir yandan olay mahallinden uzaklaştırırken arkasına bakmasını salık verir. Oysa bilir ki yazarı da kendisi ve nihayet okuru da aynı geminin içinde giderek daha da derinleşen bir boşluğa zamanın ve mekânın da silindiği geniş bir boşluğa düşmektedirler. Tutunulabilecek tek kurtuluş dalı yazının kendisidir. ‘Yazarın ölümü’ pahasına olsa da...

¹ Geleceğin sanatının bu bağlamda “körün pannaç uçları”nın bile duyarsızlaştığı bir çağı anlatacak olması şaşırtıcı gelmiyor. Nesnelerin hatta kavramların bile eşğin öte yanında kaldığı bu çağın imgesi yine kendiliğinden yola çıkarak imgeyi yüceltme yolunu seçmiştir.

² Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, (Çev. Veli Urhan) Birey Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 20.

³ Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 68.

⁴ Hayrettin Orhanoğlu, “Anlatı Kişilerinde ‘Özne’ Tavrının İşlevsellikleri Yahut Ben’in Hâlleri”, *Hece Dergisi*, Ekim 2000, Sayı 46-47.

⁵ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev. Kemal Atakay) Can Yayınları, s. 21.

⁶ Prof. Dr. Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, s. 79-114.

- ⁷ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet-Sema Rifat) YKY, İstanbul, 1997, s. 108.
- ⁸ Barthes, *a.g.e.*, s. 110.
- ⁹ Honoré de Balzac, “İnsanlık Komedyası’na Önsöz”, *Türk Romanı Özel Sayısı I*, Sayı 154, Temmuz 1964, s. 681.
- ¹⁰ Zeynep Sayın, *Noli Ma Tangere: Beden Yazısı II*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000, s. 37.
- ¹¹ Mehmet Rifat Güzelşen, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1978, s. 50 vd.
- Mehmet Rifat, *Değişme*’nin zamansal dizgesini şu şekilde tasarlar: Şimdiki zaman, gelecek zaman, yakın gelecek zaman, Cécile’le uzak geçmiş zaman ve Henriette’le uzak geçmiş zaman. Oysa burada ayrıntılara girmemek kaydıyla belirtmek gerekir ki Michel Butor, mekânsal kurgusunu modern Paris ve Kadim Roma arasında kurduğu romanında geniş zamanı özellikle gizlemiş, Batı’yı oluşturan temel varsayımlarını mekân imgelerinden yararlanarak anlatıcı-kahraman aracılığıyla iletme yolunu seçmiştir. Okurun anlatıcıyla buluştuğu noktada, kendisini Batılı düşünmekten alıkoymayan her bireyin aslında yenilgilerle ve karmaşayla dolu bir tarih ve zamanın eşliğinden geçtiği anlaşılır.
- ¹² Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, (Çev. Engin Altay) İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 89.
- ¹³ Maurice Blanchot, *Sonradan-Sonsuz Yineleme*, (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu) Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1999.
- ¹⁴ Thomas Bernard, *Odun Kesmek*, (Çev. Sezer Duru) YKY, İstanbul, 1999, s. 51.
- ¹⁵ Robert Musil, *Niteliksiz Adam*, (Çev. Ahmet Cemal) YKY, İstanbul, 1999, s. 395.
- ¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul, Tarihsiz, s. 102.
- ¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995, s. 85-119.
- ¹⁸ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 183.
- ¹⁹ Ömer Naci Soykan, *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat-Schelling Felsefesinde Bir Araştırma*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 139.
- ²⁰ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 62.
- ²¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, (Çev. Roza Hakmen) YKY, İstanbul, 1996, s. 37.
- ²² Nizami, *Hüsrev ve Şirin*, (Çev. Sabri Sevsevil) MEB Yayınları, İstanbul, 1994, s. 15.
- ²³ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, (Çev. Roza Hakmen) YKY, İstanbul, 1996, s. 91.
- ²⁴ Alıntı, Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 77-78.
- ²⁵ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 732.
- ²⁶ Orhan Pamuk, *Kar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 421 ve 423.
- ²⁷ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 59.
- ²⁸ Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, (Çev. Asım Bezirci) Ara Yayınları, İstanbul, 1989, s. 97.
- ²⁹ Roland Bourneur-Réal Quillet, *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (Haz. Hüseyin Gümüş) Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989, s. 126.
- ³⁰ Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, (Çev. Asım Bezirci) Ara Yayınları, İstanbul, 1989, s. 98.

Dursun Ali Tökel

NİYET BOYUTUNDAN KURMACAYI OKUMAK: YAZARIN NİYETİ ROMANIN OLUŞUMU

Nihil est sine ratione *
Leibniz

Arap edebiyatının en büyük şairlerinden olan Hansa, bir şiir yarışmasında ikinci seçilmiştir. Bir kadının onca erkek arasında ikincilik derecesine yükselmesi pek çok şairi rahatsız eder ve bunu da jüri heyetine iletmekten çekinmezler. Sonuca karşı çıkanlardan biri, kendisi de büyük bir şair olan Hassan'dır. İtiraz üzerine Hansa, Hassan'dan en beğendiği şiiri okumasını ister. Bunun üzerine Hassan, kahramanlık üzerine yazdığı bir kasidesini okumaya başlar. Şiiri baştan sona kadar sabırla dinleyen Hansa, ardından değerlendirmeye geçer ve Hassan'a hitaben, "daha ilk beyitte (matla beytinde) yedi yerde hata ettiğini" söyler. Arap şairlerinin kahramanlık ve cömertlikleriyle övündüğü malumdur. Hansa, bu noktadan şiire yaklaşıp ve güya bu hasletlerle övündüğünü söyleyen şairin aslında övünmenin tam tersine kendisini küçülttüğünü söyler. Tabii ki şair kendisini küçültmek istememektedir, fakat kurduğu metin -Hansa'ya göre- *niyeti gerçekleştirmekten* tamamen uzaktır. Hassan, cömertlik ve kahramanlığını anlatmak için pek çok değişik imgeler bulmuştur, ancak ehil bir şairin eleştiri dünyasına açılan metin, kurgusal açı ve niyeti gerçekleştirmek bakımından pek çok kusurlar içermektedir:

Şiirin ilk beyti, "Bizim sabahleyin parıl parıl parlayan tencerelerimiz var, kılıçlarımız kahramanlığımızdan kandamlarına oluk oluyor" mealindedir. Hansa, şiirin manasıyla, bu manayı taşıyan *kurgusal dil* arasındaki tutarsızlıklardan yola çıkarak eleştirisine geçer. Şair, cömertliklerini anlatmak için *cefnâtü'l-gurru* (beyaz tencereler) demektedir. Hansa buna itirazla, *cefnât* kelimesinin birden üçe kadar çokluk gösterdiğini söyler ve Hassan'a "sen cömertliğini üç kapla mı anlatmak istiyorsun?" diye sorar. Bunun yerine sayısız tencere demesi için *cifân* demelidir. *Tencerelerin parlamasını* ifade eden *yelma'ne'*ye de takılan Hansa, "bu kelimenin zaman zaman parıldamak manasına geldiğini, bunun yerine *alabildiğine parlamak* manasına gelen *yüşrikne'*yi

kullanmalıydın” der. Hassan’ın, kılıçlarının çokluğunu ifade için kullandığı *esyâfenâ* kelimesinin de *niyeti* karşılamadığını söyleyen Hansa, bu kelimenin üçe kadar çokluk belirttiğini, bunun yerine *sayısız kılıçlar* anlamına gelen *süüyûf* kelimesinin kullanımının daha doğru olacağını, “kılıçlarımızdan kan damlıyor” ibaresinin *damlamak* sözüyle azlığı işaret ettiğini, oysa çokluğu ifade etmek isteyen bir insanın *damlamak* anlamına gelen *yaktur* yerine, *sel* gibi *akıyor* manasına *yesilne* fiilini tercih etmesi gerektiğini söyler.¹

Sonunda Hassan’ın çaresiz ve mahcup bir eda ile oradan uzaklaşmasına sebep olan bu eleştiriler devam edip gider. Amacımız bu metni olduğu gibi aktarmak değil.

Bu örnekle biz şunu kastetmek istiyoruz: Bir metni, *niyeti doğrultusunda* kurmak isteyen sanatkarın kullandığı objelerle, niyeti örtüşmelidir. Eğer anlamı ve niyeti taşıyacak olan nesneler, bu taşıma işinin hakkını vermezse, o zaman sanatkarın yaratma ve kurgu gücünün eksikliğinden bahsedebiliriz demektir. Bu yazı, genelde bir anlatı metninde, özelde ise *romanda* yazarın bir metni kurmadaki niyeti ve niyetin kullanılan dış objelerle örtüşülülüğünün boyutları tespiti amacıyla kaleme alınmıştır. Zira bize göre, bir okur (veya bir araştırmacı) eğer bu önemli ayrıntı üzerinde yeterince durmazsa, hem metni tam olarak anlayamayacak, hem de sanatkarın yaratma dehasındaki, ne ızdırabı sezecek ne de eserin mükemmelliğini sağlayan unsurları fark edebilecektir. Bu araştırma sonucunda ulaşılması istenen hedeflerden biri de şudur: Eserin mükemmelliğine, yazarın niyetini oluşturmada kullandığı objelerin katkısı, niyet boyutundan nasıl incelenmeli ve nelere dikkat edilmelidir?

Hem bilimsel hem sıradan okuyucuların ortak kanaatleri çerçevesinde, sanatsal bir metin ortaya koyduğundan kuşku duyulmayan kişilerin “Niçin yazıyorsunuz?” şeklindeki sorulara verdikleri cevapların çokluğu, farklılığı ve zenginliği hangi türde olursa olsun *yazmayı* son derece girift ve gizemli bir faaliyet alanı olarak görmemize neden olmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca ortaya konulan sayısız sanat eseriyle karşı karşıya kalan bir okuyucu, bütün olmazları bir yana bırakarak bunları inceleme fırsatını yakalamış olsa nihayetinde bulacağı, *kendisinden* başka bir şey olamayacaktır. Bütün anlatılar insanı anlatmaktadır. Yazılan ve söylenilen her şey onun hayatının bir aksinden ve evren içindeki macerasından ibarettir. “Romanın var olma nedeni ‘yaşamın dünyası’nı sürekli bir ışık altında tutmak ve bizi ‘varlığın unutulmasına karşı korumak’ tır; “Roman, bir tuzağa dönüşmüş dünyada insan yaşamının araştırılmasıdır. Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir.”² “Roman, fert ruhunun olduğu kadar cemiyetin de aynasıdır.”³ Bir diğer araştırmacı *öykünün yaptığına* eğiliyor: “Öykünün yaptığı şey, zaman

içinde geçen yaşamı anlatmaktır. Romanın bütününe yaptığı ise, eğer iyi bir romansa değerlere göre sürülen yaşamı da kapsamına almaktır.”⁴ Romanın insanın hikâyesi olduğuna Aytmatov da katılıyor: “Çünkü roman insanoğlunun hayatının çok yönlü göstergesidir.” Aytmatov şöyle diyor bir başka yerde: “İnsanın her gün binlerce sorunu olabiliyor; onlardan bir veya birkaçını yakalamak gerekiyor.”⁵ Kavrayışlar, insani hakikate yaklaşımlar, varlıktan göze ve gönle yansıyanı algılayışlar, içe ve dışa yönelen derinliği ele alışlar değişmekte, başkalaşmaktadır ama nihai süreç hep insana ve onun macerasına yönelen bakışların ortaya koymaya çalıştıklarından ibaret kalmaktadır.

Romanın İncelenmesi

Bir roman üzerine inceleme ne kadar derine inerse insan “... Gerçekten de bir romanın söylemediği şeyler gerçekten söylediği şeylerden elbette daha çoktur ve bize yazılı olmayanları da okuma şansını veren şey ancak yazılı olanın çevresindeki haledir.”⁶ İnsanın yazma konusundaki belirsizliğinin bir örneği aslında okuma eyleminde de kendini göstermektedir. İnsanlar bir anlatı metnini niçin okurlar ve ondan ne gibi bir *fayda* görürler; bilgi almak mı, haz almak mı, bilinmeyen bilme ve merakı tatmin içgüdü mü, yoksa sadece bir eğlence mi bizi okumaya iten? Bunların ötesinde daha derin, aşkın, içsel kaygılar yok mu? “Her ne olursa olsun, kurmaca yapıtlar okumaktan vazgeçmeyeceğiz, çünkü onlarda yaşamımıza bir anlam verecek formülü aramaktayız. Sonuçta, yaşamımız süresince, bize neden dünyaya geldiğimizi ve yaşadığımızı söyleyecek bir ilk öykünün arayışı içindeyiz. Kimi zaman kozmik bir öykü arıyoruz, evrenin öyküsünü, kimi zaman kendi bireysel öykümüzü. Kimi zaman kendi bireysel öykümüzü evrenin öyküsüyle karşılaştırmayı umuyoruz.”⁷ Okumanın sayısız ve sonsuz sebepleri var belki ama bizi bir anlatı metninin büyüüne kaptıran nedir? Eserin çekiciliği nereden gelmektedir? “...Kurmaca anlatıların bizi neden bu kadar büyülediğini anlamak kolaydır. Gerek dünyayı algılamak, gerek geçmişten yeniden kurmak için yararlandığımız o sınırsız yeteneği kullanma olanağını sunmaktadır bize. Daha önce de belirttiğim gibi, çocuk oyun oynayarak yaşamayı öğrenir, çünkü yetişkin bir insan olarak içinde bulunacağı durumları taklit etmektedir. Biz yetişkinler de kurmaca anlatılar aracılığıyla gerek şimdinin gerek geçmişin deneyimine biçim verme yeteneğimizi geliştiriyoruz.”⁸ Bir eserin *ne olduğu* ve *neyi anlatmaya çalıştığı* hususunda şüphesiz sanatkarın da bir söz hakkı vardır. Ancak çoğu zaman, *yazarın anlatmak istediğinin ne olduğuyla okuyucunun neyi anladığı* hususlarında tartışmalar ortaya çıkar. Yazarın eseriyle ilgili olarak diyebileceklerinin sınırı ne olmalıdır: “‘Ben bu elinizdeki romanı yazarken şunu istemiştim’ diyen yazar, aslında ‘kendi yapıtımı ben böyle yorumluyorum’

demektedir.”⁹ “Yazarın *yazar olarak* yorumlarında bir önceliği, bir ayrıcalığı, bir bakıma değerce bir üstünlüğü olduğu yadsınamaz. Ne var ki, belli bir yapının yazarı olmak, o yapıtı yorumlama işleminde bir eşsizlik, biriciklik sağlayamaz kimseye. Yazarlık başka şey, yorumculuk başka şeydir; ayrı ayrı eylemlerdir bunlar; bu iki eylemin hep aynı kişide toplanması zorunluluğu, gerekçesiz bir sav olmaktan öteye geçemez.”¹⁰ Robert Browning’in, eseri yayımlanmış bir sanatkârın, bu eser karşısındaki yarı ironik, yarı trajikomik durumunu anlatmaya çalıştığına inandığımız şu sözleri bu anlamda çok manidardır: “Onu yazdığımda anlamını bir Tanrı, bir ben biliyordum. Şimdiyse yalnız Tanrı biliyor.”¹¹

Mikhail Bakhtin, “Epik ve Roman; Bir Roman İncelemesi Metodolojisi-ne Doğru” adlı makalesine “Romanın bir tür olarak incelenmesinin kendine özgü güçlükleri vardır.” cümlesiyle başlamakta ve diğer bütün türlerin aksine romanın, henüz daha gelişimini tamamlamamış olduğunu söylemektedir. Bu tamamlanmamışlık romana pek çok ayrıcalıklar tanımaktadır: “Roman, öbür türler arasında yer alan bir tür değildir yalnızca. Gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun bir süre geçmiş ve kısmen zaten ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek türdür roman. Dünya tarihinin yeni bir çağında doğup serpilen ve dolayısıyla bu çağla derinden derine bağlantılı olan tek türdür... Bu türlerle kıyaslandığında roman, yabancı bir canlı türüne ait bir yaratık gibi görünür. Öbür türlerle kötü geçinir. Edebiyatı kendi hegemonyasını kurmak için mücadele eder; zafer kazandığı her yerde, eski türler çökmeye başlar...”¹² Dikkatli bir okuyucunun da yakından bildiği gibi, pek çok değişik açıdan metin inceleme teknikleri vardır. Her teknik kendince bir metnin anlaşılmasında başvurulacak yolları gösterir. Klasik şerh yöntemi, yapısal, arketipal, hermeneutik vs. adları verilen bu yorumlayıcı bakış açıları, bilhassa son zamanlarda bunlara başkaları da eklenerek okuyucuların önünde, karşı karşıya konulmuş aynalar gibi sonsuz anlama yolları açmış bulunmaktadır. Okuyucu adı verilen insan *kendisini*, özel bir dil kullanarak anlatan başka bir *insanı* anlamaya çalışmaktadır. Fakat şu bir gerçek olarak kabul edilir ki, her okuyucu, okuma derecesindeki maharet kadar, anlama derecesinde aynı beceriyi gösterememektedir. Yazarın *gizli niyetini* anlayacak kadar gelişmiş bir okur olmak (ideal okur) zordur. Çoğu okuyucu metnin gerçeklik arasında birebir denklik arayan sıradan okur (ampirik okur) seviyesinden öte gidememektedir. Bugün Batı’da *narratoloji* adı verilen *anlatıbilim* dalı yıllardan beri bu konularda kafa patlatan pek çok uzmanın çalışma alanını oluşturmaktadır. Bizde daha henüz sağlıklı bir şekilde eleştiri felsefesi bile oluştuğu tam olarak söylenemez. Bu açıdan ülkemizde narratolojik açıdan bilimsel, objektif kriterler üzerine oturtulmuş metin inceleme çalışmaları

çok yetersiz seviyededir. Bu çalışma, olabildiğince objektif kriterleri kullanarak ve bu sahada söz sahibi uzmanların görüşlerine başvurarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Şunu da açıkça söylemekten çekirumiyoruz: Eleştiri seviyesi (belki de seviyesizliği) bizim gibi çok sığ vadilerde seyreden ülkelerde bu tür çalışmalar yapmanın pek çok zorluğu vardır. Zira eleştirel bir bakış, objektifliği ve *insanın gerekçeleri haklı temellere dayandırmak şartıyla* söyleme ve eyleme hürriyetini kabulü ve felsefi kaynaklardan güç alması gereken çok geniş bir bakış açısı gerektirir. Bu şartların bugünkü hâliyle mevcudiyetini iddia etmenin ne kadar manalı olacağı da tartışmalıdır. Batılı toplumun, romanesk çağdan, roman çağına, buradan da bugün yaşadığımız ultra modern çağa (hatta yapıbozumun esas olduğu postmodernin hâkim olduğu çağa) yaptığı yolculuğun hikâyesi bilinmeden bizde roman tartışmaları yapmanın ne kadar isabetli olacağı tartışma götürmektedir.

Roman çağını yaşayan Batılı insanın boşuna harcayacak zamanı yoktur. Saati saniyelere bölmüş, öyle kullanmaktadır. Randevusunu saniyeli vakitlere göre ayarlar, 3.15 gibi zaman parçacıklarına buluşma saati verir. Çalışmanın ve bunun sonucunda gelmesi beklenen zenginliğin, parasal gücün ve bu güçle kavuşulması beklenen müreffeh bir hayat düşüncesinin ortaya çıkarttığı korkunç kargaşada insani değerler yok olmaktadır. Çünkü kazanmanın yegâne gayesi, şimdiye kadar hiç kimsenin başaramadığını yapmaya yöneliktir: Bütün olumsuzlukların dışlandığı, bakışın sadece *kendine* çevrildiği içselliğin tamamen kovulduğu, tenselliğin bütün doyunluluklarına ulaşmak ve bunun için de her yolu meşru kabul etmek. Böylesi bir hayat tarzı, *ben* duygusunu zirveleştirmekte, bütün öteki zamirlerle ifade edilen benlikleri dışlamaktadır. Bunun insan dilindeki yegâne karşılığı *yalnızlıktır; ötelenen, dışlanan, dışarıdan bakıldığında iğrençlik duygusu veren bir yalnızlık*. Sadece kazanmaya ve zenginliğe adanmış bir hayatın, aile bağlarını koparan bir insanın, hazza ve keyfe odaklanmış bir yaşamın kendisine, içselliğe ayıracak vakti yoktur. Arzuların galip geldiği yerde, ruhlar, gırtlığına kadar çamura batmış demektir. Ama bütün bunlara rağmen, insanın kendi doğurduğu vahşetten tamamen bağımsız şekilde var olan bir *insanilik* duygusu vardır ve bu duygu insanı kendisine çağırılmaktadır. Bu durumun zıttı bir eylem zinciriyle boğuşan insanın hâlini anlatan en iyi kelime belki de *trajedi* olacaktır. Bu insanda değerler kargaşası, zihnî anaför, benlik parçalanması olmaması mümkün değildir. Roman, geçmişte o günün insanını anlatıyordu. Romanın klasik şekli, bu *parçalanmış* insanı anlatmaktan uzaktır. Postmodern romanlar bu parça bölük zihin mağdurlarına eğilmektedir. Randevusunu bile “öğleden sonra buluşuruz”, “3’le 5 arası görüşürüz” gibi belirsiz bir zaman dilimine kodlayan ve hâlâ zamanı hovardaca kullanmaya ısrarla devam eden Doğulu insan için postmodern’in

bir anlamı yoktur. Zira daha modern bile yaşamamış¹³; henüz ziraat toplumundan sanayi toplumuna bile geçememiştir. Postmodern'in anlattığı insan, modernin imkânlarını tüketmiş, sanayi devrimini çoktan devirmiş, mikroçiplerin esrarengiz dünyasında kendisiyle sanal benlikler katmanında bir başka boyutun sırlarına yelken açmış, hayatı postmodern bir akışta yaşamaktadır. Bizde bu durum "Cazibe Hanım'ın gündüz düşleri"nden öteye gidemeyecektir. "Yeni bir şeyler yapalım" hevesiyle roman ortaya çıkmamıştır; aksine insanoğlunun hayatında *yeni şeyler* olduğu için roman, bir zorunluluğun ifadesi olarak doğmuştur. Sonraları da, büyük romancılar, "eskiler bayatladı, artık yeni bir teknik bulalım" basitliğiyle yazmamışlardır. "Proust da, Kafka da roman tekniğine yenilikler getiren büyük romancılarıdır. Ama onlar, yeni bir tekniği denemek için roman yazmamışlar, tersine, yazdıkları ile yeni bir roman anlayışını ortaya koymuşlardır."¹⁴ İşler -bizde olduğu gibi- "Postmodern roman anlayışı çıkmış. Ben de bir postmodern roman yazayım, bir de bilinçaltı yazdık mı tamam!" kopyacılığıyla yürümektedir.

Roman, başlangıçtan beri Batı'da *hâl*'in tercümanıdır. İnsana, topluma, yerleşik olana, dayatmalara ironik bir eleştiridir. İnsanın kendisiyle, çevresiyle, doğasıyla yarattığı canavarlarla boğuşmasının; kurulu dünyaya ve bütün sistem renklerine bir eleştiri, kurulacak ve yaşanılacak ideal düzlemlerin öyküsü, feodal düzenden çıkıp insanın *birey olma* savaşımını anlatan trajik maceira, varoluşu ve gerçekliği sorgulayan felsefi arka planı kurmuş bir sistem ve bireyden mahallî olana, oradan da evrensel kriterlere göndermelerde bulunan her zaman *karşıt-eyleyen*ken, bizde tercüme bir hayatı anlatmanın ötesine gidememektedir. Batılı bir okur romanda tam da kendisini bulurken, bizde kendisinden ziyade *ötekilerin hikâyesi* okunmaktadır. Minyeli Abdullah'a *öteki* diyen yığınlar vardır. Mümtaz, çoğu insanın çok çok ötesinde durmaktadır. Kuyucaklı Yusuf, İnce Memed pek çok insana fevkalade yabancı ve *öte* gelmektedir. İnce Memed'i kendisi gören insandan ziyade, *öteki* görenler daha fazladır.¹⁵

Bizde yazarlar kendinden olanı yüceltirken *ötekini* dışlamakta, horlamaktadır. Bazılarının gözündeki *öteki* kâfirdir, eyyamcıdır, süfli emellerle iştigal içinde bocalayıp durmakta ve gırtlığına kadar günaha batmış bir hâlde yaşamaktadır; çarçabuk hidayete erdirilmelidir. Bir kısım, bunu kendisine diyenlere baktığında onları gericiler, yobazlar ve çağdışı mahlûklar olarak görür, bu insanlar yaşamın gerçeklerinden kopuk, Orta Çağ'ın karanlığında yaşamaktadırlar. Cumhuriyet devri Türk romancılığında önemli bir kalem olarak kabul edilen Peyami Safa için, onu önemli bir romancı olarak görenlerin rahatlıkla *öteki* kabul edeceği M. H. Doğan'ın verdiği şu hüküm bu iddiaları destekler mahiyettedir: "Hemen bütün romanları, sıırları bir gericinin kafa yapısının kavrama gücünün ölçülerini aşmayan bir tezin kanıtlanması amacıyla yazılmıştır."¹⁶ Edebiyata ve sanata

hatta bunlarla ilgili olan diğer pek çok yan alana büyük bir vukufu olan ve bu işlere bir ömrü adanmış onca eser sahibi bir insanı bu kadar basit, bu kadar sığ bir değerlendirmeye karalayacak kadar gözü *ötekine* kapanmış bir bakış kimden, ne kadar saygı duyabilir? Onun karaladığını aklayacak o kadar insan var ki, onlar da bu karalamaları yapanları karalamakta ve bizim eleştiriler edebiyatımız bir karalamacalar yığınınından başka bir şey ifade etmemektedir. Birine göre *öteki* olan bir şahıs bir antoloji hazırlamakta ve *kendinden* bildiğine elli sayfa ayırırken; ona göre *öteki* olan da aynı şeyi kendi sevdikleri için yapmaktadır. Oysa biz, bu yazımız boyunca eleştiri seviyemizi *diyenler ve dedikleri üzerine* değil, *denilenlerin nasıl ve ne şekilde* denildiği ve *denilenlerin niyetle ne derece örtüştüğü, niyeti taşıyıp taşımadığı* üzerine odaklamak istiyoruz.

Biz şunu bir amaç olarak ortaya koymak ve tartışmak istiyoruz: Adına sanatçı denilen -ona bu sıfatın verilmesinin pek çok sebebi vardır ve burada tartışılmayacak kadar uzundur- bir kişi gerekçeleri tam olarak kestirilemeyen bir nedenle; kaleme, çekiç-murca, fırçaya, notaya, kameraya sarılmakta ve bir niyet doğrultusunda, tamamen kendisinin seçtiği varlıkları kullanarak sanal bir âlem yaratmaktadır. Burada tartışılacak olan şudur: *Sanatçı neden bir şeyler anlatmak istemektedir, anlatacağı şeyi nasıl seçmektedir, sanatçı anlatacağı mevzu-yu hangi varlıkları seçerek görünürler dünyasına getirir, daha da önemlisi sanatçı, anlatacağı konuyu ifade etmeye çalışırken aracı olarak seçtiği varlıklarla 'niyetini' birbiriyle nasıl örtüştürmektedir -zira seçilen araçlar eğer niyetin ortaya çıkmasında tam olarak denklik sağlayamazsa o zaman rahatlıkla eserin kurgu zaafından bahsedilecektir- (zira "her unsur diğer bir unsura bağlıdır, hikâye böyle bir uyum içinde gelişir ve her unsur, öteki unsurlarla uyumu ölçüsünde geçerlidir.")*¹⁷ bir eseri incelemede *niyeti görünür kılmaya yarayan araçların niyetle örtüşürlüğü nasıl tespit edilmelidir ve bunun kurgunun mükemmelliğinde oynayacağı rol nedir?*

Bu yazının konusu gereği seçtiğimiz sanat dalı edebiyat ve onun bir alt şubesi olan roman olacaktır. Daha da nokta bir hedef tayini gerekirse asıl amacımız, *yazarın niyetiyle bu niyeti ortaya koyarken kullandığı dış âleme ait unsurların niyetle örtüşme derecesi* olacaktır. Zira bize göre, niyetini taşıyacak yeterli, güçlü, kapsamlı *yokken olabilir* mümkün kılan gerekli araçları temin edemeyen bir yazar daha işin başında kurgusal bir tökezleme içine düşmekten kendisini kurtaramayacaktır. Amacımız *niyet* ve onu görünür kılacak olan *araçların yeterliliği* olmakla beraber romanla ilgili diğer kavramlara da kısaca değinilecektir.

Niyetten Kurguya Doğru

Aslında bütün anlatı eserleri nihayetinde bir kurguya dayanmaktadır. Yazar adını verdiğimiz kişi belli bir niyet doğrultusunda bir konu seçmekte ve kendi sanatsal dehasını kullanarak seçtiği konuyu çeşitli araçlar vasıtasıyla

okuyucunun gözünde görünür kılmaktadır. Bunun ötesinde olan şey; metnin uzunluğu kısalığı, biçim ve üslup farklılığı ve kullanılan elemanların metindeki fonksiyonlarıyla ilgilidir. Biz romanı bir anlatı metni olarak ele alacak ve ona yukarıda sorduğumuz sorular çerçevesinde yaklaşacağız. İlk sorumuz şu olacaktır: *Adına romancı dediğimiz insanla eseri olan roman arasında nasıl bir ilişki vardır?* Bu ilişki derecesinin en yalın cevabı şüphesiz eseri ortaya koyanın, yazarın kendisi olduğudur. Yazar, bir eserin varlık şartının olmazsa olmazıdır. Kişileri, olayları, zamanı, mekânları, tasvir ve tahlilleri, sayısız alt derecede obje ve nesneleriyle kocaman bir dünya görüntüsü veren bir roman tümüyle bir yazarın zihinsel işlevinin bir dışavurumundan ibarettir. Bu dışavurumu -yazar boyutunda- etkileyen en önemli faktörlerden biri *bakış açısı*dır: “Roman yazarının roman için seçeceği bakış açısı, o romanın tüm yapısını, kahramanları arasındaki dolaylı ve dolaysız ilişkileri, kurgusunu ve en önemlisi var olmak zorunda olan dünya görüşünü etkileyecek önemde bir kavramdır.”¹⁸ Sonuçta, soyut-somut bütün bu varlık katmanlarını ortaya koyan, yöneten, bir hayat biçen, sonuçlandıran hep yazardır. “İnsanoğlunu yoğurup ona biçim veren belli başlı üç güç vardır: Kalıtım, çevre ve bilinmeyen ‘x’ faktörü. Bunlardan ikincisi yani ‘çevre’ en önemsiz olanı, ‘x’ faktörü ise en etkin olanıdır. Kitaplarda yaşayan kahramanlar söz konusu olduğunda bu üç gücü de denetleyen, yöneten ve uygulayan elbette ki yazardır. Madame Bovary’nin içinde yaşadığı toplumsal çevre, tıpkı Madame Bovary’nin kendisi gibi, Flaubert tarafından yaratılmıştır, kitapta olup bitenler yalnızca Flaubert’in zihninde olup bitmektedir.”¹⁹ Bir metinde yazarın bu *tartışılmaz varlığı* şüphesiz, olanı olduğu gibi anlatan bir tarihçi veya gazetecinin anlattıklarındaki kesinliklerle örtüştürülemez. İkinciler, olandan bağımsız bir duruşla sadece nakledici durumdayken, sanatçı anlatılandan bağımsız bir durumda değildir, aksine anlatılan zaten onun var ettiği bir varlık alanıdır. Fakat sanatçı anlattıkları içerisinde kendisini öylesine gizler ki, okuyucu onun varlığını hiç hissetmez -iyi bir anlatıda asla hissetmemelidir-. Peki yazar kendisini nasıl gizlemektedir? Bunu mümkün kılmanın yegâne yolu, yarattığı tip ve olayları iğreti bir durumda var olmaktan öte, onlara okuyucunun gözünde *gerçek imişler* gibi bir karakter verebilmekle mümkündür. Kendini eserinden en bağımsız kılabilen yazar, büyük romancılar tarafından her zaman takdirle anılmıştır. Biz bir metni okurken, eğer anlatıcıları değil de yazarı takip ediyorsak burada edebîlikten değil, ancak bir vaaz veya tebliğden bahsediyoruz demektir. Romanda elbette vaaz ve vaiz de olur, ama şöyle olmak şartıyla: “Çok kişi açıklayamadığı duygularla yaklaşır Tolstoy’a. Ondaki sanatçıyı sever, vaizden ise son derece sıkılır; ama aynı zamanda, vaiz Tolstoy’u sanatçı Tolstoy’dan ayırmak da son derece zordur; aynı ka-

lin, acelesiz ses, bir düşlem bulutunu ya da bir düşünceler dengini sırtlayan aynı güçlü omuz.”²⁰ Yani yazar, olabilirlik ihtimalini en yüksek seviyede tutmalı ve metin dışında olmasa bile metin içindeki gerçekliğe riayet etmelidir. Yarattığı kahraman yazarın ağzıyla değil, kendi gerçekliğine uygun bir dille konuşmalıdır. Yazarın eserinde kendisini tamamen gizlemesi, biraz sonra da görüleceği gibi, klasik romancıların üzerinde fazla durduğu bir konuydu. Ancak bugün romanın, klasik romanların bütün kalıplarını altüst eden post-modern yapısı ile klasik romanla ilgili pek çok konuyu tartışılır hâle getirdiği de bir gerçektir. Fakat bu tür bir roman yapısının ne derecede bilinen roman yapısıyla alakalı olduğu da ayrıca tartışılması gereken bir konudur. Mikhail Bakhtin’in “romanın en yeni anlatı türü olduğu ve hâlâ gelişme sürecini devam ettirdiği” veya Klaber Haedens’in “Roman değişmez şekilli bir edebî nevi değildir ve bir romancıya söylemek lüzumunu kesin olarak duymadığı bir şeyi söylemeye zorlayacak hiçbir mutlak kanun yoktur...” ve “Roman daha çocukluk çağından kurtulmuş değildir, yarın bunları icat edecek dahi yazarlar çıkacak olursa daha binbir roman şekli ortaya atılabilir.”²¹ görüşleri merkeze alınırsa, bugünkü romanı bu gelişmenin bir devamı olarak ele almak ve henüz oluşumunu tekâmüle erdirememiş bir varlık hakkında kesin yargılara varmamak durumunu korumak zorundayız. Kundera, bugün kimi romancıların, klasik romanların kalıplarını tamamen yıktığını, bunun da olağan karşılanması gerektiğini söylüyor: “Musil, Broch, Gombrowicz, üçü de romanlarında düşünceleriyle varlıklarını duyurmaktan çekinmemişlerdir.”²² Bu sözle Kundera’nın bu hâli onaylayıp onaylamadığı muallakta kalmaktadır. Başka bir yerde de, romancının, hiç kimsenin sözcüsü olmadığını, hatta kendisinin bile sözcüsü olmadığını söylemekte ve Flaubert’in romancının, romanın dışında kalması gerektiği düşüncesine hak vermektedir. Kendisine yöneltilen “Sizin romanlarınızda öyle bölümler var ki konuşan doğrudan sizsiniz.” sözüne şöyle cevap veriyor: “Konuşan ben olsam bile düşüncem bir kahramana bağlanmıştır. Onun yerine davranmak, onun yerine olayları görmek istiyorum... Evet konuşan yazardır ama, söylediklerinin tümü bir kahramanın manyetik alanı içinde değer kazanır ancak.”²³ Yani yazar kendisini romanda gösterse bile, *kendisi* olarak değil, *romandan bir varlık* olarak var olmaktadır. “Hiçbir gerçek yazar, ‘ben’ dese bile, anlatıcı ya da başkahraman değildir. Hatta, günlüğümüzdeki, kimi zaman mektubumuzdaki ‘ben’ biz değilizdir.”²⁴ Biz direkt olarak bu tartışmanın dışında romanın niyetten kurguya doğru olan seyrine devam etmek istiyoruz.

“Bir romancı, kahramanları düşündürür, konuşturur veya onların bakışıyla hadiseleri süzerken, kendisinin değil, onların kelimelerini kullanmak zorundadır.”²⁵ Yarattığı bu kişiliğe, kişiliğin kendi varlık gerçekliğine uygun

bir şahsiyet giydirmek, gerçekliği okuyucunun zihninde hiçbir kuşkuya yer bırakmadan biçimlendirebilmekle mümkündür, ancak o zaman gerçek bir yaratmadan bahsedilebilir. Aslında romandaki bütün kişiler nihayetinde yazarın -yaratma itibariyle- kendisi olduğu kişilerdir, “fakat romancı onlara realitenin maskesini yakından iğretiliği belli olmayacak kadar hünerle taktığı ve onları en gerçek hayat cepheleriyle dolu imişler gibi yaşattığı derecede tam bir yaratmaya doğru gitmiştir.”²⁶ Roman kişisi, yokluktan varlık düzlemine çıktığında, bütünyle yazarın kendisine tanıdığı imkânlar çerçevesinde konuşmaktadır. Yazar, bütün benliğiyle, yarattığı şahsiyetin kendisine biçtiği gerçekliğe uygun bir konuşma seviyesi ayarlamaktadır. Konuşmalar, davranışlar, tepkiler, hayata ve evrene bakışlar tamamen yazarın düşünce ve imgeler dünyasında cereyan etmekte ama yazar da bütün bu kurguları gerçekleştirirken, kendi şuuraltını, birikimlerini, düşünsel serüvenini konuşturmaktadır; bir gözlemci olarak, tarihe, mitolojiye, insanın sosyal hayatına, iç benliğe, bilim kurguya yönelmektedir; onun kurgusu için bütün bir varlık evreni bir *gereç* durumundadır: “Uygarlığın, ekinin ve siyasanın tüm verileri genellikle roman için gereç oluşturur. Romanın eğilimi, tüm bütünlüğü içinde insanın betimini ortaya koymak amacıyla, mitos ile tarihi bileştirmektir.”²⁷ Mitos ile tarihi birleştirmek, bir devri anlatmak, insanın bir varlık olarak tahlilini yapmak, bireysel bir macerayı, evrensel bir trajedinin örneği olarak okumak/okutmak gibi *büyük işlere* kalkışan romancının, bunları yaparken, dehası ve eğilimleri doğrultusunda bir seçme/ayıklama işlemine girmesi normaldir. Ortaya çıkan eser bütün bu girift serüven ve anlayışın bir sonucudur: “Bir romancının kafasında birçok zamanlar ve hatıralar karışmış ve romanın şahsiyeti de bütün bunların bir halitası olmuştur.”²⁸ Eserin ruhuna ve romancının yazma sürecine derinden işleyen en önemli etkenlerden biri de yazarın dünya görüşüdür. Bu görüş açısının ortaya koyduğu değerler sistemi eserin anlaşılmasını etkileyen en önemli etmenlerden biridir. “Her romancının bir dünya görüşü var ve olmalıdır... Büyük romancıların dünyaya bir bakışları var. Hristiyan dünya görüşü, Musevi dünya görüşü ve İslami dünya görüşü bu büyük roman için şarttır.”²⁹

Ortaya çıkan ürün, bu kadar farklı kaynaklardan gelen birikimler; yazar tarafından titiz bir eleme, ayıklama, bakış açısı ve dünya görüşü süzgecinden geçtikten sonra yazarın objektifliğinden bahsetmek mümkün olamamaktadır. Şekilleri birbirine hiç benzememekle beraber suda da, buzda da, buharda da asıl var olan H2O’dur. Fakat dışarıdan bakanlar bunları farklı varlıklarmış gibi algılar. Bu element suyun, buharın, buzun neresindeyse, yazar da bütün bir anlatı metninin orasındadır. Bir metinde onlarca, hatta yüzlerce farklı kişilik görülebilir, ama nihayetinde bütün bunlar yazarın bağımsız kişiliğinin bağımlı varlıklarıdır “çünkü roman kişilerini yaratan da, anlatan da aynı kimsedir”³⁰,

“romancı eserlerinde ne kadar objektif olursa olsun bütün kahramanlar, yine kendisidir.”³¹ “Bence her roman entern’dir... İçten gelme bir şeydir. Her romancı kendi hatıralarını anlatan bir romancıdır. Hiç objektif roman bilmiyorum. Zola, ki bu usulü en çok tecrübe eden adamdır, ki bir roman yazmak için kömür amelesiyle beraber günlerce yaşamıştır, o da bir taraflı bir muharriridir. Zola bir sosyalistti, bütün romanlarına kendi idealini, kendi ihtiraslarını koymuştur.”³² Flaubert, romancının kendi eserindeki tartışılmaz varlık alanını daha da genişletir. Sadece anlatıdaki kişiler romancının kendisi değildir, Flaubert romandaki bütün varlıkları kendisi olarak yorumlar: Romanda ne varsa her şey o’nun ta kendisidir: İkinci kitabın 9. bölümünde Rodolph’un Emma’yı baştan çıkardığı bölüm hakkında şunları yazar: “Bugün... hem erkek hem kadın, aynı bedende hem âşık hem metres (düşüncede) bir sonbahar öğleden sonrası at sırtında ormanda sarı yapraklar arsında gezindim, hem at, hem yaprak, hem rüzgar, söylenen sözler, kızıl güneş... romanımdaki iki sevgili, hepsi bendim.”³³ Tabii bu durumun aksini iddia edip, roman kişilerinin tamamıyla romancı tarafından yaratılmadığını söyleyenler de var. Bunlara göre roman kişileri zaten vardılar, romancı sadece bunları bulup ortaya çıkarır: “Elizabeth Bowen’a göre, karakterleri yaratan romancı değildir. Onlar, bulunarak ortaya çıkarılır onun şuurunda daha önceden mevcutturlar ve ‘loş bir tren kompartımanında karşı karşıya oturan yolcular gibi’ yazmaya başladığı zaman kendilerini onun sezgisine açarlar.”³⁴ Kendilerine ait bir şahsiyetleri olduğundan elbette roman kişileri, insan evreni içinde yaşayan varlıklardır. Nihayette romancı da kendi türünde bir insandan bahsetmektedir. Bu manada kişiler romancıdan bağımsız olarak vardılar. Ama bu milyonlarca *insan tipi* içinden kimin seçilip de bir roman kahramanı yapılacağına ve bu kişi üzerinde bir sanat eseri inşa edileceğine karar veren romancının kendisidir. O, korkunç bir azap içinde *elemeler* yapmakta ve seçeceği bir insan tipine neredeyse sonsuz genişlikte bir hayat bahsetmektedir. Peki bu seçim nasıl yapılmakta ve sanatçıya nasıl bir ızdırap vermektedir. Bunu, Tolstoy’un şu cümlesinden anlayabiliyoruz: “Büyük bir eserin, henüz dışında bulunan kişileriyle ilgili olabilecek olayların hepsini gözetmek ve sonunda ancak içlerinden milyonda birini seçmek üzere, mümkün olan milyonla bağlantısının hepsini düşünmek, korkunç zor bir şey.”³⁵ Bu cümleden sonra, roman kişilerinin romancının dışında zaten olduğunu ve bu kişileri romancının yaratmadığını söylemek ve Bowen’a hak vermek pek mümkün olmamaktadır.

Bütün bu aynileştirmelere rağmen yazarın romandaki varlığı hissedildiği oranda sanatsal düzey düşmekte; yazar kendisini gizleyebildiği ve okuru, yarattığı dünyanın gerçekliği ile baş başa bırakabildiği anda düzey yükselmektedir. Flaubert, yazarın kendisini eserinde gizlemesini ve kendisini orada asla

belli etmemesini söylüyor: “Eşhâs-ı vekâyî (eserdeki şahıslar)... hepsi benden hariçtir. Sâr-ı sanat kendimiz için değil başkaları içindir, sanatı sanatkâr işle karıştırmamalıdır. Sanatkâr, ahlâfa kendisinin yaşadığını hissettirmeyecek surette idare-i lisan etmelidir.”³⁶ Flaubert’e göre, hakiki sanatkâr kâğıt üzerinde kendi kalbini koymaktan muhakkak surette kaçınmalıdır. Flaubert devam ediyor: “Sanatçı kendini yazmamalıdır... Tanrının yaratışlarında olduğu gibi, her yerde duyulmalı, ama hiçbir yerde görülmemeli.”³⁷ Romancının hikâye esnasında müdahale ederek kendi hissiyat ve duygularını söylemek suretiyle okuyucuyu etkilemesini Flaubert kabul etmiyor, ki bizce de doğru olan budur. Ancak bu suretle biz yazarın bizi yönlendirmesinden ve bakış açımızı belirleme tehlikesinden kurtulmuş olabiliriz.³⁸ Yazarın kendisini gizlemesi, eserin akışını anlatıcılara bırakmasıyla mümkündür. İğreti olmayan, okuyucuya yabancı ve tuhaf gelmeyen *inandırıcı* anlatıcılar, eserde yazarı önemli bir oranda gizlemeyi başarmaktadır. Tabii Hemingway gibi, eserini (*The Killers*) tamamen diyaloglardan kurarak, neredeyse anlatıcıyı bütünüyle yok etmek de bu konuda başvurulacak yollardan biridir.³⁹ (Tekrar etmek istiyoruz, romanın bugünkü seyrinde bütün bu konular yeniden tartışma alanlarına açılmaktadır.)

Pek çok romancıdan, roman kahramanlarının kendilerini dinlemediği, kendi başlarına buyruk yaşadıkları şeklinde sözler okumuşuzdur. Çoğu zaman bir roman kişisi, yazarın ona vermek istediği biçimi aşmakta ve değişik bir kimliğe bürünebilmektedir. Fakat bütün bunlara rağmen yine de onlar sanatkârın kaleminin mahsulüdür. Böyle bile olsa bir insanın kendi duygularından tamamen bağımsız bir metni nasıl ortaya koyabileceği de ayrıca tartışılmalıdır. Sanatı, kendi fikrini insanın yegâne kurtuluşu veya bir problemi çözmenin tek yolunun kendi inancı olduğu iddiasını empoze etmek gayesiyle kullanan bir sanatkârın insanlık üzerinde oynayacağı olumsuz rol de kanaatimizce ancak bu surette ortadan kaldırılabılır. Burada bu bölümle ilgili son olarak şunu söyleyebiliriz: *Bir romanda roman kişileri -hatta bütün bir roman evreni- yazarın sözcüleri olarak işlev görmemeli, aksine yazar, kendisi roman kişilerinin bir sözcüsü imiş gibi davranmalıdır -gerçek böyle olmamasına rağmen-.* Böylesi bir durumda romanın inandırıcılık seviyesi olağanüstü artmakta ve okuyucu eser ile bütünleşmektedir.⁴⁰ Aksi bir durum okuyucuyu, tuzağa düşürülmüş bir av gibi kullanmakta ve onu vaaz ve irşada muhtaç bir cahil yerine koymaktadır. Birçok romancı, belki de bu nedenden olacak, daha eserin başında romanına, âdeta giriş mahiyetinde bir bölüm eklemekte ve olaylar zincirini gerçeklikten alınmış bir hikâye olarak sunmaktadır (Eco, buna *sahte bir doğruluk işareti* demektedir).⁴¹ Yakup Kadri’nin *Yaban*’ı, Reşat Nuri’nin *Bir Kadın Düşmanı*, Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’si bu tür romanlara örnek verilebilir. Ancak, bizce bu tutum, biraz da işin kolayına kaçmaktır. Bize göre böylesi

bir hareketle, okuyucu daha başlangıçta şartlandırılmakta ve onun kurguya katılma haklarına ket vurulmaktadır. Biraz da eserin ortaya çıkaracağı çeşitli sorunlardan kendisini daha baştan soyutlayan yazar, bu tutumla bir nevi *söyleyerek* sonucu göğüslemek yerine, *söyleterek* kendisini kurtarma yolunu tercih etmiş görünmektedir. Gerçi Dostoyevski de, *Ölümler Evinden Anılar*'da bu tekniği uygulamıştı. Aslında, bilindiği gibi bu romandaki olaylar zinciri Dostoyevski'nin bizzat yaşadığı sürgün ve hapis yıllarının bir neticesinde kaleme alınmıştır. Ama Suut Kemal'in de dediği gibi, romanı basit bir hatıra ve sergüzeşt silsilesinden çıkarıp insanlığın evrensel dramlarından birini kaleme alan bir tür şeklinde algılayan Dostoyevski için bu teknik, âdeta bir zorunluluğun sonucuydu.⁴²

Niçin Yazıyorlar?

Yazarla eseri arasındaki ilişkiden sonra -yazımızın konusu gereği- sorulması gereken diğer bir soru, *yazar denilen insanlar neden yazmaktadırlar; onları kurmaca bir metin yazmaya iten nedir; hangi gerekçeler insanı böylesine zor ve zahmetli bir işle uğraştırmaya, çoğu zaman sonucu derin bir hayal kırıklığı olan bir eyleme itmektedir?* İşin doğrusunu söylemek gerekirse bu soruların cevabı henüz tam olarak anlaşılamamıştır. Dünya çapında eser vermiş ve sanatkâr olarak büyüklüğü kabul edilmiş pek çok yazarın bu soruya verdiği cevaplardan tatmin edici bir sonuç çıkarmak da mümkün olmamaktadır. Aytmatov'a roman konusunu nereden aldığı ve ilham kaynaklarının ne olduğu soruluyor. Verdiği cevap bütün büyük yazarların cevabıyla örtüşüyor: "Bunu anlatmak çok zor. Her insanın içinden gelen bir şeyleri vardır. Biri tablo yapıyor, biri müziği yapıyor, biri kitap yazıyor. Bu, insanın iç dünyasına bağlı bir durumdur. Konular ise değişken olabiliyor. Bazen uzun uzun düşünüyorsunuz bir konuyu; fakat bazen bir anlık bir olay da roman konusu olabiliyor."⁴³ Şair Paul Claudel'in Jacques Riviere'e yazdığı bir mektupta, sanatçının niçin yarattığı sorusuna "yükten kurtulmak" şeklinde bir cevabı var: "Shakespeare'in ya da Dostoyevski'nin, Rubens'in ya da Tiziano'nun ve Wagner'in sanat için mi çalıştıklarını sanıyorsun? Hayır! Onlar her ne pahasına olursa olsun, yüklerinden kurtulmak, canlı varlıkların ağırlığını dışarıya atmak için çalışıyorlardır."⁴⁴ Suut Kemal Yetkin, bu cümlelere şu şekilde katkıda bulunuyor: "Genel olarak iç baskı büyük eserlerle sonuçlanır. Dış baskı ise ölü eserler vermekten başka bir şeye yaramaz."⁴⁵ Bir diğer romancı, sanatçının yazma gerekçelerini *fitri* bir ihtiyaca bağlamaktadır: "Sanat, aslında, sanatkârların eserlerini yaratmak için duydukları fitri bir ihtiyacın mahsulüdür."⁴⁶

Bir sanatkâr niçin yazmaktadır: "Yaratmaya iteleyeni bir şey sarmış yazarın benliğini, öyle bir şey ki, salt yazarın kendisinden kaynayıp fışkırıyor, ya-

zar da bırakıyor kendisini bu içgüdüsel baskıya. Bilinçaltı güçler, gizli kınımlar, kişinin derinliklerindeki denge fazlalıkları, örtük birikimler, nereden geldiği kolayca kestirilemeyen gereksinimler, işe karıştırılmadan kavranamayan şeyler bütün bunlar... Yazarın kendisinden bağımsız bir istek mi var? Kişilik psikologları, derinlik araştırmacıları, yaratma uzmanları birbirini tutmayan öyle çok şeyler söylüyorlar ki bu konuda. Arada bir ne dendiği anlaşılıyorsa da karanlık kavramlardan geçilmiyor, denetlenemeyen savlarla örtülü her yan. Nasıl şey bu içten gelen yazma isteği, henüz bilmiyoruz bunu.”⁴⁷ Pek çok büyük romancının yazma esnasında geçirmiş olduğu sıkıntılar, bunalımlar, korkunç buhranlar, bayılma derecesine varan fiziksel ve ruhsal çöküntüler, yazmanın ne derece zor ve çetrefil bir iş olduğunu ortaya koymaktadır. Bilindiği gibi Madame Bovary, eserin sonunda arsenik içerek intihar eder. Bu sahnenin gerçekçi olabilmesi için Flaubert’in nasıl bir yol takip ettiği şöyle anlatılmaktadır: “Flaubert’in, bu manzarayı anlatmak için kendisini arseniğin tadına bakacak kadar yoğun bir çalışmaya verdiği ve bu yüzden hasta olduğu söylenir.”⁴⁸ Klasik namını hak etmenin ve gelecekte de, ilk zamanlarda olduğu gibi hâlâ büyük bir merak ve tecessüsle okunmanın ve her okundukça yeni bir dünyanın kapısının aralanmasının hiç de kolay bir şey olmadığını şu satırları okudukça daha iyi anlıyoruz: “Flaubert, bir virgülün yerini mükemmelen tayin için saatlerce düşünür, tahayyül ettiği gibi bir sahifeyi vücuda getirmek için birçok günlerini feda ederdi... Bir kelimeyi otuz kırk satır geçmeden bir daha kullanmazdı.”⁴⁹ Yazdığı bir yazıyı, gecenin bir yarısında değiştirme fikriyle kendisine uykuyu haram eden yazarın, Flaubert’in hâli aynı ibret verici trajediye bir örnek olarak gösterilebilir.⁵⁰ Sevgilisine yazdığı bir mektupta, yazmanın insan doğasında yarattığı korkunç yıkımı “Olmuyor, olmuyor! Sırtında sanki dağları taşımış bir adamdan daha yorgunum. Kimi zaman ağlamak istiyorum. İnsanüstü bir güç gerek, oysa ben sadece bir insanım... Sıkıntıdan, bezginlikten, yorgunluktan başım dönüyor. Bir cümle bile kuramadan dört saat geçirdim. Bugün tek bir satır yazmadım; daha doğrusu yüz satır yazıp bozdu.”⁵¹ diye anlatan, yazdığı romanın basımı esnasında bile işe karışarak, metnin basılacağı kâğıtla, kâğıdın düzeninden, eserin kapağına kadar hemen her işle akıl almaz bir ciddiyetle uğraşan bu romancının bugün bilinen kadri o gün de acaba bilinmiş miydi? Burada amiyane bir tabirle şu cümle kurulabilir: Ne gezer! Flaubert, bilhassa *Madame Bovary* sebebiyle, tahkikata, soruşturmalara uğradı, eseri mahkemelik oldu, kendisi yapayalnız kaldı, akıbet: “Flaubert’in daha sonraki yılları acı içinde geçti... Ailesinin mali durumu kötüleşti ve sıhhati de gittikçe bozuluyordu. Hastalık ve melankoliye rağmen, çalışmalarını sürdürdü, 1880’de felce yakalandı ve öldü.” Buradaki amacımız Flaubert’i anlatmak değil elbet. Üreteceği eser

üzerine bir evlat yetiştirme hassasiyetiyle eğilen bütün sanatkârların ortak akıbeti bu olmuştur. Kendi hassasiyetlerinin binde birini olsun muhatabında göremeyen, aksine genellikle hep dışlanan bu insanları hâlâ yazmaya, üretmeye iten sebepleri tartışıyoruz burada. Tolstoy “Borodilo Savaşı’nın geçtiği bütün alanı elinde genelkurmay haritası, at üstünde günlerce incelemiş, savaş tanıklarını dinlemiş, bu savaş üzerine yazılmış bütün tarih kitaplarını gözden geçirerek *Savaş ve Barış*’ı tam beş yılda tamamlamıştır.”⁵² Bu insanların pek azı, olumsuzluklardan yılıp bir kenara çekilmiş, ama pek çoğu her şeye rağmen eser vermeye devam etmiştir. Onların bu durumunu belki de en güzel şu sözler anlaşılır -belki de anlaşılmaz- hâle getiriyor: “Her biri kendi sanatlarını, duyduğu bir aşkla meydana getirir... Hakiki sanatkârlar, kendilerini sürükleyen bu aşkları için yaşar ve binbir azap, ızdırıp ve hesap ile, bütün ömürlerini sanatları için harcarlar.”⁵³

Bütün bunlardan sonra, “*Neden yazıyorlar*” şeklindeki bir sorunun cevabını tam olarak vermenin mümkün olmadığı görülmektedir. Burada anlaşılan şey, bu meselenin tam olarak anlaşılamadığıdır.

Yazarın yazma süreci pek çok karmaşık unsurun iç içe girdiği, bir labirent istiaresindeki sonsuz yolculuk serüveninin çağrışımlarının içine davet edildiği bir olaylar zinciridir. Bir metni ortaya koyanın, daha sonra o metne dönüp baktığında her şeyi yerli yerinde izah edemediği pek çok olaya şahit olunmuştur. Umberto Eco’nun, kendi eserlerini okuyucuların yapmış olduğu yorumlar çerçevesinde ele aldığı çeşitli yazılarda bunların örneklerine rastlanmaktadır. Eco, kadın roman kahramanlarından birine Amparo adını vermiştir. Bir arkadaşı neden böyle bir *dağ* adını bir kıza verdiğini sorduğunda, Eco şaşırır kalır ve arkadaşının içinde Amparo kelimesi geçen bir şarkıyı hatırlatması üzerine birden gençliğine döner ve neden roman kahramanının adının Amparo olduğunu bulur. Eco bu şarkıyı gençliğinde sevdiği kızı dinlemiş ve etkilenmiştir; yıllar sonra roman yazarken bir kız karaktere gayri ihtiyari bu adı seçmiştir: “O şarkıyı düşünmüştüm ve bir biçimde Amparo adı (tamamen unuttuğum) bilinçdışımdan sayfaya geçmişti.”⁵⁴ Romana, yazarın bizzat kendi müdahalesinin dışında, bütün bu bilinçli eylemlere karşın, hariçten giren varlıklar da vardır. Yukarıda Eco’nun örneğinde olduğu gibi, daha pek çok romancı bu *garip* misafirler üzerinde durmuşlardır. Milan Kundera da, kendi eserine zaman zaman müdahale edemediğini, anlamını veremediği bazı durumların kaçınılmaz olduğunu söylüyor: “Derinlerden, bilinçdışından gelen bir buyruk, kaçamadığım bir biçim örneği”⁵⁵ diyor bu duruma. Kundera’nın “eserlerinin matematiksel açıdan enteresan denklikler içerdiği, bunu bilinçli bir şekilde mi yaptığı” şeklindeki tespiti verdiği cevap, yaptığı işten tam olarak kendisinin de haberi olmayan bir insanın hayret

ifadesini içermektedir: “Hayır, bütün bunları Prag’da *Şaka’nın* yayımlanmasından sonra bir Çek edebiyat eleştirmeninin sayesinde öğrendim. “*Şaka’nın Geometrisi*” adlı yazısı çok aydınlatıcı olmuştur benim için.”⁵⁶ Öyleyse bir metin, yazarının bile mutlak manada tasarruf edemeyeceği kadar girift bir kurgusal örgüdür, nerede kaldı ki, narratologlar bu yapıyı mutlak manada deşifre edebilsin.⁵⁷

Eco’nun kendi romanı *Gülün Adı’nın* Rusçaya çevrilmesiyle beraber, eseri Rusçaya çevirenin bir yorumundaki benzetmelerden dolayı ortaya çıkan bir problem aslında yazarların ne kadar zor bir durumda olduğunu göstermektedir. *Gülün Adı’nı* Rusçaya çeviren Kostyukoviç, yorumunda Émile Henroit adlı bir yazarın *La Rose de Bratislava* adlı bir romanından bahseder. Bu romanda da tıpkı Eco’nun romanında olduğu gibi gizemli bir elyazmasının aranmasından bahsedilmektedir ve kitabın sonunda bir kütüphane yangını yer alır. Öykü Prag’da geçmektedir, Eco da romanının başında Prag’dan bahseder, Eco’nun kitabındaki kütüphanecinin adı Berengar’dır, diğer öyküdeki kütüphanecinin adı da Berngard’dır. Eco, bütün bu benzerliklere şaşır- mıştır elbet. Bu yorum üzerine şunları söylüyor: “Ampirik bir yazar olarak Henroit’in romanını asla okumadığımı ve böyle bir romanın var olduğunu bilmediğimi söylemenin hiçbir yararı yok.”⁵⁸ Bu örnekler, *yazarın kendisinin bile tam olarak farkında olmadığı bir gizil paradoks içinde bulunduğunu göstermektedir*. O hâlde şu hakikatin ifadesi burada zorunlu hâlde gelmektedir: Yazmak, sanatkârın mutlak anlamda hâkim olduğu bir eylemden ziyade, çoğunlukla mahkûm olduğu bir zorunluluk alanıdır. “Hakiki romancı kendi kendinin bile idare edemediği, içinden gelen kuvvetlere uyarak yazmağa mahkûm olduğunu duyar ve böyle yazar.”⁵⁹ Yazmanın güçlüğü üzerine açtığımız bu kısa bölümden sonra, şimdi bir başka soruya geçiyoruz:

Bir Anlatı Neyi, Nasıl Anlatmaktadır?

“Bir anlatı yapısı belli eylemlerde bulunan insanları anlatır.”⁶⁰ diyor, Eco. Yazar adını verdiğimiz bir insan kendince bulmuş olduğu bir gerekçeyle kaleme sarılır ve bir olayı anlatmak ister. Bu istekte hâkim olan içgüdünün tam olarak ne olduğunun anlaşılamadığına yukarıda değinmiştik. Fakat ne olursa olsun yazar, muhakkak surette bir gerekçeyle, yazmak gibi zor bir işe soyunmaktadır. Yazmakta öncelik şüphesiz; düşünme, planlama, araştırma ve *niyeti ortaya çıkaracak araçları* bulma eylemlerinde olmaktadır. Flaubert örneğinden anlaşılabileceği gibi, bir romanı yazmadan önce haftalarca, kütüphane, özel arşivler, ciltler dolusu kitaplar arasında dolaşıp malzeme arayanlar olduğu gibi, bir olay zincirinden hareketle metnini kuranlar da vardır. Ancak bütün yazarların, *demek istediğini tam olarak diyebilmesine yarayan araçları bul-*

ma ve onlar vasıtasıyla meramını hakkıyla anlatabilme kaygısını çektiği rahatlıkla söylenebilir. Yani yazar, bir şeyler diyecektir; bunun için bir olaylar zinciri, bu olayları yaşayacak insanlar, bu insanların yaşayacağı ve eylemlerini gerçekleştireceği zamanlar ve bu zamanların kendisinde geçtiği mekânlar bulmalıdır. Aslında bütün anlatılar ne kadar karışık olursa olsun temelde şu cümleyle ifade edilecek kadar basittir: *Biri, bir yerde, bir zaman dilimi içinde, birleriyle mücadele ederek bir şeye ulaşmaya çalışmaktadır.* Bu kadar sade bir dille ifade edilebilecek olan bir anlatının uzunluğu, yukarıda verdiğimiz cümlelerin her bir ögesinin geliştirilmesinden ibarettir. Eğer bu anlatı bir masalsa; Keloğlan, cadılar, devler, cinler vs. boğuşarak, gece veya gündüz, gizemli dağlar veya ıssız, tehlike dolu yerlerde sihirli yüzüğü aramaktadır veya bir sarayda kötü veziri bir hile ile mağlup ederek padişahın güvenini sağlamaktadır. Bütün anlatılar bir masalda olduğu gibidir. Yazar bir şeyleri arayan birini anlatmaktadır. Hamlet, babasını öldürenlerden intikam almayı aramaktadır. Madame Bovary ve Anna Karenina, meşru zeminlerde bulamadıkları saadet ve histeri derecesine vardırıdıkları arzularının tatminini aramaktadır. İstanbullu Hoca (Küçük Ağa), tarafların haklılığı hususunda korkunç bir ikileme düşmüş bir hâlde ait olacağı safı aramaktadır. Tek bir eserin neyi anlattığı bir tarafa, bazı araştırmacılar, bir yazarın 'bütün bir külliyyatının neyin peşinde olduğunu tespit edecek kadar derin çözümlemelere girişmişlerdir. Tanpınar'ın *mit personel* dediği, her yazarın karşı konulmaz bir arzu içinde peşinde olduğu bir ezeli problemi vardır ve o yazarın bütün eserleri bu problemi çözmenin ortaya koyduğu yansımalarından ibarettir. Yazarın roman aracılığıyla sorguladığı değerleri Kundera'da izliyoruz: "(Roman) Cervantes'in çağdaşlarıyla serüvenin ne olup olmadığını sorguladı; Samuel Richardson'la 'insanın iç dünyasında olup bitenleri' irdelemeye, duyguların gizli dünyasını açığa çıkarmaya başladı; Balzac'la insanın tarihle olan derin bağlarını keşfetti; Flaubert'le günlük yaşamın o döneme kadar bilinmeyen yanlarını araştırdı; Tolstoy'la insanın karar ve davranışlarında akıldışının işe karışması sorununa eğildi. (Roman) zamanı inceledi; Marcel Proust'la yakalanamayan geçmiş anı; James Joyce'la yakalanamayan şimdiki anı; Thomas Mann'la uzak çağlardan gelip adımlarımızı yönlendiren mitlerin rolünü sorguladı..."⁶¹ Kanaatimize göre, bu aramanın en eski ve orijini ifade eden hâlini, cennetten kovulan insanın, bu ızdıraplar ülkesinden kaçıp, yine o zıtlıkların, acıların olmadığı cennete dönme isteğinde aramalıyız. Zira biz, ta o ilk çağdan beri, kovulduğumuz cennetin özlemiyle yanmış bir hâlde aranıp durmaktayız. Bu aramaya kimileri *ana rahmine dönüş* motifi dediler, kimi *adayı (cennet ada) arama serüveni* dediler. Cennet, ana rahminden daha önceliği olan bir aramaya imlediği için, biz de önceliği kovulunan cenneti arama'ya vermek istiyoruz.

Doğasının bütün giriftliğiyle gizemli, rengârenk, korku ve ürperti dolu, birbiriyle kesişen, kaybolan patikalarla karışmış yolların arasındaki tedirgin edici ürpertilerin dolaştığı, esrarengiz ve vahşi yaratıkların kol gezdiği, öylesine görkemli ve haşmetli bir ormanı⁶² andıran bir anlatı için basitleyici ifadeleri kullanmakla, elbette o metnin basit olduğunu anlatmaya çalışmıyoruz. *Fakat bir metin, izah edilebilecek en alt seviyede, yukarıda işaret ettiğimiz cümleyle özetlenebilecek kadar kısa bir hâle dönüştürülebilir.* Onlarca değişik kişilik ve tipte insan, en üst anlatıyı beslemeye yarayan belki yüzlerce alt anlatı, çok değişik mekân ve zaman dilimleri, içinde felsefi tartışmaların ve bir hayat görüşünün olduğu sayısız diyalog ve monologlar, tasvir ve tahliller, metinlerarası sayısız yolculukla bir anlatı metni, kendi çapında devasa bir dünya görüntüsü vermektedir. Bu dünyada, insanlar arası ilişkiler, devrin sosyal, ekonomik, kültürel yapısı, adet ve gelenekler, çağın insan ve toplum üzerindeki etkileri, siyasal rejimler, birey-toplum, toplum-karşıt toplum arası çatışmalar, dil ve din vs. pek çok değişik ve alt unsur kol gezmektedir. Ama bu ayrıntıların tamamı nihayetinde yazarın niyetini gerçekleştirmek için kullandığı destek figürlerdir.

Bütün bunların öncesinde asıl olan *yazarın niyetidir*. Yazar bir şeyleri söylemek istemektedir. Bunun için önce bir kişi/figür/varlık⁶³ yaratmalıdır. Bu varlık; *onun söylemek istediğini söyleyebilmeyi mümkün kılan, yani yazarın niyetini görünürlüğe getirebilen bir karakter taşımalıdır*. Flaubert, muhteris, doyumsuz, arzularına bir sınır koyamayan, anı yaşayıp yarını hiç düşünmeyen ve sonuçta kendisini olduğu kadar çevresini de felakete sürükleyen bir insanı anlatmak için yola çıktıysa, eserinin kahramanı Emma Bovary gibi bir karakter taşımalıydı. Tabii sadece bir karakter bütün bu niyeti anlatmak için yeterli olmamaktadır. “Bir tek kahraman oluşturmak için birçok yaşam gerekir.”⁶⁴ Roman içinde öyle tipler vardır ki çoğu okuyucuya “Bunun burada ne işi var?” dedirtebilir. Fakat *başkışının* varlık alanına çıkıp bir hayat yaşaması için pek çok unsurun yanında, öyle veya böyle rol alacak başka kişilere de ihtiyaç vardır. Yılmaz Karakoyunlu’nun, ‘*Salkım Hanımın Taneleri* romanındaki Durmuş tipinin zayıf ve silik kaldığı’ şeklindeki bir soruya, o şahsiyetin bilerek öyle bırakıldığını söylemesi buna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Yazar, romanındaki Bekir tipinin sadece İclal’in ortaya çıkması için bir araç olduğunu ifade ediyor. “Bekir olsun, Haluk Recai olsun İclal’in ortaya çıkması içindir. Durmuş, Nimet’in ortaya çıkması için önemlidir. Dolayısıyla Durmuş şahsiyetsiz kaldı. Bu, amaçlıydı. Durmuş, o kadar fokusa getirilecek adam değildi.”⁶⁵

Kişilerin yalnız kalması durumunda olayı trajikleştirmek ve çatışmayı bir bireyin değil insanın ortak kaderi hâline dönüştürmek, mümkün olamazdı. Zira hiçbir sonuç tekil olarak bir tek sebebin ortaya çıkardığı görüntüden ibaret değildir. Sonuçların tezahüründe olaylar silsilesi rol oynar. Yazar da

bunun farkında olduğu için, niyetini pek çok karmaşık örgüler içerisinde sunmaktadır. Romanda, niyetin *sezdirildiği* pek çok altyapı unsuru vardır ve bu unsurlardan yola çıkarak niyet sezilmeye çalışılmalıdır. Genellikle *belirti* adı verilen ipuçlarından yola çıkılarak takip edilecek yol, bize niyetin anahtarlarını da verecektir.⁶⁶

Emma, Flaubert'in niyetini taşıyan bir karakterdir. Niyetin tezahürü için bir kişinin yetmediğini söylemiştik. Yazar, eserine daha pek çok kişiyi katarak bu niyetin tecellisi için başkişiyle buluşturmakta ve onları da bu tecelli amacıyla kullanmaktadır. Bütün bu kişiler de tıpkı Emma gibi niyetin gerçekleşmesine uygun kişiler olmalıdır.⁶⁷ Bu kişiler, yazarın niyetini gerçekleştirmek için oluşturduğu *başkişinin* ya yardımcıları, ya karşıtlarıdır. Bütün bu kişiler, *niyetin* ve *başkişinin* hayat serüveninin, yazarın niyeti doğrultusunda gerçekleştirilmesinde rol alırlar ve muhakkak *başkişi* ile bağlantılıdır. Örneğin Emma'nın kocası olan Charles, eğer aşırı derecede kıskanç, hesabını kitabını en incesine kadar tutan, eşinin ruhsal dönüşümlerini takiple onu sevgi halesiyle kuşatabilen, Emma'nın hırslarından dolayı ortaya çıkan o korkunç enerjiyi kendine kanalize etmeyi becerebilen, düşmanı ve dostunu tanımakta mahir biri (karısının gayrimeşru aşklarını herkesin bilmesine rağmen Charles bunlardan tamamen habersizdir) olsaydı acaba romanın sonucu böyle olabilir miydi? Şüphesiz hayır. Flaubert, tam da niyetine uygun bir şekilde Emma'nın bu korkunç sonuca gitmesine âdeta yardımcı olan bir koca tipi yaratmıştır. Daima iyi niyetli, sessiz, "yaratılışından halim selim olan"⁶⁸, hiçbir ihtirası olmayan "Ama Charles'ın öyle yukarılarda gözü yoktu ki!"⁶⁹, en yakını olan karısının yaptıklarından bile habersiz olacak kadar hayata ve çevreye bigâne, silik bir tip. Emma ile Charles arasındaki tezat metnin hemen her tarafında kendini göstermektedir. Emma sıra dışı bir kişiliktir⁷⁰, süse ve lükse bayılır, Charles bunlara hiç önem vermez; Emma delicesine dans ve balo tutkunudur, iyi dans edenlere imrenir. Emma, baloyla ilk tanıştığı gecede mükemmel dans eden erkekleri gördüğünden onlara karşı olan hayranlığını gizleyemez, kocasını ise küçümser, hatta hakir görür, onu yarından kovalar. Charles'ın mütevazı tavrı onu çileden çıkarır, kocasından nefret etmeye başlamaktadır: "Charles'ı döveceği geliyordu; sofaya çıkıp pencereyi açtı, sükkün bulmak için havayı derin derin içine çekti, dudaklarını ısırarak içinden: -Ne zavallı adam, ne zavallı adam' diyordu. Zaten ona gitgide sinirleniyordu."⁷¹ Bu cümlelerle Flaubert, tam da niyetine uygun bir koca tipini yaratmaktadır. Eğer bu koca böylesine karısının ihtiraslarından habersiz ve "zaten Charles, meselelerin derinliğine inen insanlardan değildi"⁷² cümlesiyle nitelenen birisi olmasaydı, Flaubert, kadına mutluluğu dışarıda nasıl aratacak? Hatta Flaubert, niyetini gerçekleştirmek amacıyla Charles'a o kadar acımasız dav-

ranmıştır ki, Emma'yı felakete sürükleyen bütün erkeklerle karısını tanıştıran Charles'ın kendisi olmuştur.⁷³ (Okuyucu, kendi karısını, sonunda onu acımasızca kullanacak âşıklarıyla tanıştıran bir erkeği düşünsün!) ve yine Charles sonunda, karısıyla âşığı Rodolphe'ün seviştikleri çardakta ölmüştür.⁷⁴ Ölümünden bir müddet sonra Charles, karısını mahveden Rodolphe'le görüşür ve ona: "Hayır, artık size düşmanlık beslemiyorum." der. Flaubert, öylesine sili bir şahsiyet çizmiştir ki -Emma gibi bir karakterin felaketini anlatabilmek için zaten böyle olmalıydı- karısının felaketine sebep olan adama verdiği cevap tam da böylesi bir tipe yakışır mahiyettedir: "Kabahat mukadderatta!"⁷⁵ Charles'ın bu cümlesinin hemen peşinden Flaubert, âdeta Charles'la alay edercesine Rodolphe'ü şöyle düşündürür: "O mukadderatı eliyle yöneltmiş olan Rodolphe, bu sözü, onun vaziyetinde bulunan bir adam için fazla babacanca, hatta komik, biraz da bayağı buldu."⁷⁶ Aslında Flaubert, Charles'ın bu *trajikomik* kaderini romanın daha dördüncü sayfasının hemen başında göstermektedir. Flaubert, çok ustaca ve ayrıntılarla kader çizme yeteneğini bu buluşuyla mükemmel bir şekilde ortaya koyuyor. Flaubert, bir *ceza verme örneğini* bile niyeti doğrultusunda kullanmaktadır: Öğretmen Charles'a ceza vermiştir. *Ridiculus sum* fiilini yirmi defa yazacaktır. Bu fiilin manası roman boyunca Charles'ın hayatının âdeta bir özetidir: "*Ben gülüncüm.*"⁷⁷

Yazarın niyeti etrafında kurduğu bir anlatıda, niyetin tecellisi için kullanıldığı bütün *olabilirliği mümkün* evreni, anlatının *başkişisi* etrafında yorumlamak gerekmektedir kanaatini taşımaktayız. Bu *başkişi* yazarın olumladığı ve olumsuzladığı bir kişi olabilir. Biz, *başkişinin* mutlaka yazarın inancını taşıyan veya idealize ettiği karakteri oynayan kişi olarak düşünmüyoruz. Örneğin *Anna Karenina*'da Tolstoy, eşine ihanet eden ve bunun sonucunda toplumdan dışlanan, kendisini ve etrafını felakete sürükleyen bir karakteri *başkişi* yapmıştır. Tolstoy'un bu eserinde, Anna, yazarın yanında olmadığı kişidir. Fakat Nabokov'un da tespitiyle bu romanda bir alt karakter olan Kitty, yazarın idealini kurduğu bir hayatın temsilcisi olan kadındır. Bu durumda şu söylenebilir: *Başkişi*, yazarın inançlarını taşıyan kişi ise bu olumlanandır, onun yaşam serüveninin kabulü okuyucuyu ikna etmeye çalışan bir dille sunulur; yok eğer (Emma ve Anna'da olduğu gibi) *başkişi* eğer yazarın eleştirdiği biriye, bu kişinin olamadığı kişiliği yazar idealize etmeye çalışmaktadır. Buna bir örnek olarak Anna Karenina'yı vermek istiyoruz: Bilindiği gibi romanın sonunda Anna intihar eder. Bilinenin aksine yazar Anna'yı kocasına ihanet ettiği gerekçesiyle cezalandırmaz; Tolstoy, Anna'yı aşkı tenselliğin ve cinsel hazların ötesine çıkaramadığı için cezalandırmıştır: "Tolstoy'u ilgilendiren ahlakın ebedî isterileridir. Ve vurgulamak istediği gerçek ahlaki ders de şudur; aşk yalnızca cinsel olamaz, çünkü o zaman bencilcedir ve bencilce olduğu

için de yaratmaz, yıkar, böylelikle de günahı içerir.”⁷⁸ Nabokov’a göre Tolstoy bu sanatsal dersi vermek amacıyla “olağanüstü bir imgeler akışı içinde, birbirine taban tabana zıt iki aşkı yan yana getirir.”⁷⁹ Tolstoy’un asla tasvip etmediği ve sonunda, aşklarını cinsel hazların ötesine geçiremedikleri için cezalandırdığı Vronski-Anna çiftiyle; Tolstoy’un “Hristiyanca sevgi, duyum-sallığın zenginliğinden yoksun olmayan ama sorumluluğun, sevecenliğin, gerçeğin ve aile sevinçlerinin katışıksız atmosferinde denge ve uyum bulan Levin-Kitty çiftinin aşkları.”⁸⁰ Buradan da anlaşılmaktadır ki başkışı yazarın niyetinin tecellisi için kendisine verilen rolü oynamakta ve onun macerasının akabinde de *niyet* ortaya çıkmaktadır. Zira bize göre başkışı, yazarın niyetinin tecellisi için bir araç, anlatıdaki bütün diğer figürler de başkışının niyetinin tecellisi için alt araçlar durumundadır. Bu diğer figürlere, zaman, mekân, diğer şahıslar, eserdeki objeler, renkler, sayılar, eserin şekilsel özellikleri de dâhildir. Bir romanda, mümkün olan bütün varlıklar bir niyetin tecellisi için el ele vermiş hâlde bir bütünlük ve ahenk içinde olmalıdırlar. Niyeti taşıma yetisinden yoksun bir obje bize göre eserin kusur hanesine düşülen bir kayıt olmaktadır. Böylesi bir durumun romancıyı ne korkunç bir badire içine attığı rahatlıkla tahmin edilecektir. Edebiyat tarihinin, ayrıntıları trajik vehim ve kâbuslarla dolu sayfalarına bir göz attığımızda bir eser yaratma sürecinde sanatkârın düştüğü bunalımları daha iyi anlıyoruz.

Örneklerini verdiğimiz *Madame Bovary*’nin yazımı anındaki sıkıntılardan bir sahne: Flaubert, sevgilisi Louise Colet’ye mektup yazıyor: “Şu Bovary denen adam da ne baş belası... Han sahnesi üç ayımı alacak gibi görünüyor. Zaman zaman ağlama raddelerine geliyorum; çaresizliğim o kadar büyük ama o sahneyi atlamaktansa kafa patlatmaya razıyım... Keşke yetecek kadar yerim olsaydı. Sahne hem hızlı geçmeli, hem de kuru olmamalı, hem oturaklı olmalı hem de lök gibi olmamalı.”⁸¹ Abdülhak Şinasi Hisar, romanın gerçeklikle olan bağlantısına değinirken, bir roman kişisi meydana getirmenin sanatkâra verdiği sıkıntıyı şöyle dile getiriyor: “Zavallı bir romancının halk etmek istediği bir şahsiyet yerine hayattaki muayyen bir adamın hikâyesini anlatmak bir çocuk oyuncağı gibi kalırdı.”⁸² Aytmatov’un böylesi bir soru karşısında verdiği cevap da aynı trajiğe işaret ediyor: “Evet gözlem var. Romanın sonunu önceden kestiriyorum. Fakat başlamak zor. Sona uygun bir başlangıç yapmayı amaçlarım. Bu da beni çok uğraştırır. Romana girerken tekrar tekrar yazdığım ve beğenmediğim girişler olmuştur on defa, yüz defa yazdıklarım olmuş, beğenmemişimdir...”⁸³ Eserin oluşturulma aşamasındaki güçlüklerle ilgili bir örnek de Eco’dan: “Bu bölümü yazmak için, gördüklerimi ve izlenimlerimi kaydetmek üzere bir kayıt cihazıyla birkaç gece ayrı yolu katettiğimi belirtmeliyim.”⁸⁴

Tolstoy da yazım aşamasında sanatkârın içinde bulunduğu o korkunç açmaz ve çıkmazlara işaret etmektedir. Yazarın milyonca mümkün arasından, niyetin tezahürüne en uygun olanı seçme arundaki bunalımlarına değiniyor: “Büyük bir eserin, henüz dışında bulunan kişileriyle ilgili olabilecek olayların hepsini gözetmek ve sonunda ancak içlerinden milyonda birini seçmek üzere, mümkün olan milyonla bağlantısının hepsini düşünmek, korkunç zor bir şey.” Bunu Pospelov şöyle yorumluyor: “Tolstoy’un bu açıklamasından anlaşılıyor ki, yazar hemen sanatsal metnin yaratılışına ve onun dilsel kuruluşuna koyulmamış; oluşacak romanın kahramanları, yazarı çok önceden meşgul etmiş, öyle ki, yazar, sonunda çok sayıda olabilirlik içinden, karakterlerin düşünsel heycansal değerlendirilmesi için öncelikle söz konusu olacak en iyilerini seçmek üzere, tasarımı o kahramanları çeşitli ilişkiler içine getirmiş, yaşamların yeni yeni ayrıntılarını sınıamış. Ne zaman ki Tolstoy’a bu sorunlar az çok çözülmüş olarak görünmüş, yani yazar, ne üstüne yazacağını bilir olmuş, ancak o zaman kaleme sarılıp eserinin dil olarak yapılışına geçmiş ve bunu yaparken, gösterime sunduğu gerçekliğin ayrıntılarını daha da ince işlemiş, sanatsal söylemin ayrıntılarını sürekli yeniden düşünüp oluşturmuş.”⁸⁵ Bu konuda son olarak yine Tolstoy’dan bir alıntı yapmak istiyoruz. Tolstoy’un bu cümlesi aslında, bir sanatkârın hangi şartlarda çalıştığını/çalışması gerektiğini çok açık bir dille insan beynine nakşetmekte, klasiğin, kalıcılığın, her devir ve çağda yeniden okunurluğun, ebediyete “bâki kalan bir hoş sadâ” bırakmanın nasıl mümkün olduğuna kesin bir çözüm önermektedir: “Bir kimse, kalemi mürekkep hokkasına batırdığı zaman, kendi vücudundan bir parçasını hokkada bırakmadıkça yazmamalıdır.”⁸⁶

Eserlerin yazılma aşamasında yaşanan bu güçlük ve mükemmellik duygusu sadece yazım öncesinde yaşanmamakta, Abdülhak Şinasi Hisar’ın “yıllar geçtikçe hikâye ve romanlarında pek çok değişiklik yaptığını, eserlerinin bu hâllerinin onu bir türlü tatmin etmediğini”⁸⁷ söylemesinde olduğu gibi eserin intişarından sonra da devam etmektedir. Yazarın bu trajik meşgalesi, *demek isteyeceğini nasıl en mükemmel şekilde diyeceği, demek istediklerini görünür kılmak için hangi figürleri nasıl, ne amaçla kullanacağı, kuracağı dünyanın indiriciliğini nasıl temin edeceği ve niyet ile kullanılan araçlar arasındaki örtülüşürlüğün mükemmel bir suretle kaynaşması endişelerinden kaynaklanmaktadır*. Zira, eğer başvurulmuş araçlarla niyet arasında bir ilgi ve *doğrudan bağını* eksikliği olursa niyet arzulan oranda tecelli etmemiş, amaç hâsıl olmamış demektir. Şimdi bu açılardan bir anlatı eserine bakmak istiyoruz:

Objelerin Kullanımının Niyetle Uyumu

Yazar, anlatısında bütün diğer elemanlarda olduğu gibi, nesneleri de niyeti doğrultusunda, bir amaca yönelik kullanır. Bizim nesne ile kastettiğimiz,

insan figürü dışında bütün diğer varlıklardır. Binalar, özel veya genel eşyalar, renk ve sayılar vs. bütün bu grup elemanları metin içerisinde; bazen tekrar, bazen özel bir vurgu, bazen sezgi, bazen ima, bazen de metin içi bütünlük vasıtasıyla bir *işlevsel* rol oynarlar. Bu rol, bağımsız bir rol değildir. Temelde yazarın niyetine, özelde anlatı kişilerinin amaç ve niyetlerine uygun bir roldür. Bir araştırmacının bu nesnelerin işlevsel rolleri tespiti, metnin sağlıklı anlaşılmasında çok önemli bir görev alanı oluşturmaktadır. Fakat bunun için, izlerin çok iyi takip edilmesi, metnin büyük bir uyanıklık içinde okunması, nesnelerin fonksiyonlarının, yazarın ve anlatı kişilerinin niyetleriyle ilgi derecesinin bir hafiye titizliğiyle gözlenmesi gerekmektedir. Zira nesnelerin anlatıda bir anlamda *sihirli* bir rolü vardır: “Bir nesnenin simgeselliği daha az ya da daha belirgin olabilir, ancak her zaman vardır. Bir anlatıdaki nesnenin her zaman sihirli bir nesne olduğunu söyleyebiliriz.”⁸⁸ Bu konuda dikkat çekici bir kaç örnek vermek istiyoruz:

Emma, Eczacı Homais’in yanına gider. Charles’ın babası ölmüştür ve Charles, Homais’dan bu acı haberi Emma’ya vermesini ister. Emma bu ölüm haberini kayıtsızca karşılar. Bu arada eczacı çırağından kendisine kap getirmesini ister. Çıracı da, bu kabı içinde arsenik bulunan mavi bir şişenin yanından alır. Bu satırlarda adları zikredilen, *mavi şişe*, *anahtar* gibi nesnelerin romanın sonundaki sahne için niyetle bağlantılı olarak işlevsel rolleri vardır. “Bu nefis sahnenin incelikli yanı, Emma’ya verilen, Emma’nın zihnüne kazınan asıl mesajın, asıl bilginin zehir şişesinin varlığı, nerede durduğu, yüklüğü anahtarının Justin’de bulunduğu olmasıdır.”⁸⁹ Zira romanın sonlarında Emma, işte bu sahnede aklının derinliklerinde bulunan bu bilgileri kullanacak ve Justin’dan anahtarı kaparak, yerini çok iyi bildiği zehir şişesini alacaktır. Çoğu kişiye gereksiz bir ayrıntı gibi gelen bu sahnede, bütün unsurları Flaubert, niyet etrafında kullanmaktadır. Zehir şişesinin yeri, anahtarın çırağa olduğu Emma’nın beynine nakşedilmektedir, okuyucuya birtakım işaretlerle romanın sonundaki sahnenin ayrıntıları sunulmaktadır. Enteresan olan diğer bir husus bu olayların Emma’nın kayınpederinin ölüm haberinin verildiği anda olmasıdır. Zira aynı sahnede Flaubert, (hiçbir işaret yokmuş gibi görünmesine rağmen) Emma’nın ölümünün alt yapısını oluşturmaktadır.

Nerval’in *Sylvie* adlı eserinde, metin kişisi saatin kaç olduğunu merak eder, ancak saati yoktur. Eco bununla ilgili olarak şöyle bir soru soruyor: “Zengin, eğitilmiş, tiyatro tutkunu bir gencin evinde bir saatin bulunmaması mümkün müdür?”⁹⁰ Aslında gencin saati vardır, fakat bozuktur. Nerval bu bozuk saatin tasvirine bir sayfa ayırır. Eco, bunu şuna bağlıyor: “İşte işlevi, okuru tutkulu çıkarımsal gezintilere itmek üzere eylemi yavaşlatmak değil, zamanın normal ölçüsünün çok az önemli olduğunu, saatlerin Dalí’nin bir

resmindeki gibi kırılmış ya da akmış olduğu bir dünyaya girmeye hazırlanmamız gerektiğini söylemek olan bir oyalanma örneği.” Saatin yokluğu veya bozuk oluşu, yazarın niyetiyle ilgilidir. Yazar burada, anlatı kişisi için zamanın normal ölçüsünün önemsizliğine dikkat çekmekte ve bu niyetini *bozuk bir saat* imgesiyle vermektedir.

Eco’nun, *Silvie* adlı eserdeki nesnelerin rolü ile ilgili tespitine devam ediyoruz: “‘Sis’ sözcüğü gerçekten çok önemlidir. Gerçekten de *Sylvie*’nin etkisi, nesnelerin hatlarını kesin olarak ayırt etmeksizin, yarı kapalı gözlerle bir manzaraya bakıyormuşuz gibi, okurun üzerinde bir ‘sis etkisi’ yaratmak üzere tasarlanmış gibidir. Ancak nesneler ayırt edilmiyor değildir, aksine *Sylvie*’deki manzara ve kişi betimlemeleri net, kesin ve neoklasik bir açıklıktadır. Aslında, okurun anlayamadığı, hangi zaman anında bulunduğu. Georges Poulet’in yazdığı gibi, “Nerval’in geçmiş, onun çevresinde bir çocukluk halayı gibi dönmektedir.”⁹¹ Bu metinde, *zamanın belirsizliği*, imgesel bir sunum içinde, *kendisinin olduğu yerde varlığın belirsizleştiği sis* imgesiyle hissettirilmeye çalışılmaktadır.

Nabokov’un, Kafka’nın *Değişim* adlı eseri üzerinde yaptığı çalışmalarda, *niyet-nesne kullanımı* üzerine güzel örneklerle rastlanmaktadır: Nabokov’un ilk dikkati Gregor’un yaşamış olduğu apartman katına yönelik: “Charlotte Sokağındaki bu apartman katı, kendisi de parça parça bölünecek olan Gregor gibi bölüm bölüm ayrılmıştır.”⁹²

Bir anlatı metnindeki sayıların niyetle alakasına pek çok araştırmacı değinmiştir. *Aşırı yorum ve gizemciliğin* esrarlı labirentlerinde kaybolup metni *bir anlaşılmazlar yekûnu* hâline getirmeden sayıların niyetle ilgisini araştırmak her zaman farklı kapıların açılmasına sebep olabilmektedir. Milan Kundera bizzat kendi eserlerinin sayısal açıdan değeri üzerinde durmaktadır: “Romanlarım yedi sayısı üzerine kurulmuş aynı yapının değişikleridir.” Kafka’nın *Değişim*’indeki sayılar üzerinde duran Nabokov, *sayıların niyet açısından işlevselliği*yle ilgili olarak şu tespitleri yapmaktadır: “Üç sayısı öyküde önemli bir yer tutmaktadır. Öykü üç bölümdür.” Gregor’un odasına açılan üç kapı vardır. Aile üç kişidir. Üç hizmetli vardır. Üç kiracı, üçü de sakallıdır. Samsa’ların üçü de mektup yazar.”⁹³ Bu dikkatli okuyuşuna bir kaygıyı da eklemektedir Nabokov: “Simgelerin önemini abartmamaya büyük önem gösteriyorum, çünkü simgeyi bir kitabın sanatsal çekirdeğinden çekip gösterdiniz mi, kitabın tadına varmak imkânı ortadan kalkar. Bunun nedeni sanatsal imgeler olduğu kadar bayat, sahte, hatta budalaca simgeler de olmasındandır.”⁹⁴ Bu üç sayısının sanatsal biçimselliği ve önemi için buraya bakılabilir. Nabokov’un bu eserle ilgili diğer bir enteresan tespiti de kapılarla ilgilidir: “Başka bir izleksel çizgi de kapılardır, bütün öykü boyunca uzanıp giden kapıların açılıp kapanması izleği.”⁹⁵

Flaubert'in nesneleri niyet boyutu çerçevesinde kullanışı gerçekten olması gereken bir roman (daha geniş deyiimiyle *anlatı*) estetiğinin bütün sınırları zorlayan, kurgusal inceliği kendisinden ötelere taşıyıp evrensel çizgilere oturtan bir dikkat ve olgunluktur. Romanda insan dışında var edilen bütün nesneler niyeti her anlamda gerçekleştirecek bir hassasiyetle kullanılmış ve dikkatli bir okurun (ideal okur) sadece bu ayrıntıları takip etmesiyle bile niyetin deşifresi mümkün kılınmıştır. Biz bu konuda birkaç örnek vermek istiyoruz. Romanın birinci kısmının sonunda Emma sinir hastalığına yakalanmıştır. İyileşebilmesi için kendisine tebdilimekân tavsiyesinde bulunulur. Bunun üzerine Charles, oturdukları Tostes kasabasından ayrılarak, daha büyük bir kasaba olan Yonville'ye taşınma kararı alır. Okuyucunun da bildiği gibi bu kasaba, romanın asıl olaylarının geçtiği ve bütün felaketlerin gerçekleştiği yerdir. Emma, yeni bir şehre, daha doğrusu yeni bir hayata gitmektedir. Bu yeni hayat artık eski Emma'yı da tarihe gömecektir. Orada bambaşka bir insan olacak, yeni insanlarla tanışacak, kocasına olan nefret ve kini artacak, var olduğunu zannettiği o sahte mutlulukları burada yaşayacak, onu felakete götürecek o trajik olaylar zinciri burada başlayacaktır. Birinci bölümle eski Emma biter ve yeni Emma ikinci bölümle başlar. İşte Flaubert'in, yeni bir hayata başlayacak, artık evliliğinden hiçbir haz almayan yeni hazlar peşinde koşan eski Emma'yı bitirdiği sahne. Bu sahnede Emma evdeki eşyaları toplamaktadır. Bu arada eline bir şey batır. Batan, Emma'nın düğün buketinin telidir. Buketteki "limon çiçekleri tozdan sararmış, sırma zırhlı saten kurdeleler kenarlarından iplik iplik akmaya başlamıştı. Emma (bu buketi) kaldırıp ateşe attı."⁹⁶ Dikkatli bir okuyucu buradaki objelerin simgesel değerlerini ayrıntılı bir şekilde okuduğunda görecektir ki, aslında ateşe atılan düğün buketi değil, Emma'nın artık eskimiş hayatıdır. Bu buketin ateşe atılmasıyla beraber, Emma'nın evliliği de, eski günleri de, saflık ve masumiyeti (eş sadakati olarak) de ateşe atılmaktadır. Flaubert'in eski Emma'yı bitirip yeni Emma'yı başlattığı bu birinci bölüm sonundaki 'buketin ateşe atılması' imgesi okuyucunun zihninde pek çok çağrışım uyandırmaktadır. "Buket bir saman parçasından daha çabuk tutuştu. Sonra küllerin üzerinde yavaş yavaş yanıp eriyen kıpkırmızı, çalıya benzeyen bir şey gözüksü. Küçük mukavva yemiş taneleri patlıyor, pirinç teller kıvrılıyor, kaytan eriyordu; büzölüp katılmış kâğıt yapraklar, sobanın tepesi boyunca birer kara kelebek gibi uçtu, sonra boruya girip kayboldu."⁹⁷ Bir başka okumayla, aslında bu sahnelerde anlatılan buket değil; yanmakta, eriyip gitmekte, kıvrılıp patlamakta, büzölüp katılmakta olan Emma'nın ta kendisidir. Zira biraz sonra aynı eylemler Emma'nın trajik hayatı için kullanılmaya başlanacaktır. Bu sahnedeki, bir kara kelebek gibi uçup gitmekte olan ise kanaatimizce, Emma'nın evlilik hayalleri, eş ma-

sumiyeti, sadakat inançlarıdır. İşin daha da trajik yanı var. Emma Charles'la evlenip de evlerine geldiği ilk günde, yatak odasını gezmektedir. Burada gözüne Charles'ın ilk karısının *gelin buketi* ilişir; bunu fark eden Charles hemen bu buketi alarak tavan arasına atar. Atılan bu *obje* Emma'da değişik duygular uyandırır: "Emma, eşyaları açıp yerleştirirken bir koltuğa oturmuş, bir mukavva kutuya koyduğu kendi gelinlik buketi aklına gelmiş: 'Ya ben de ölüverirsem acaba onu ne yaparlar?' diye düşünüyordu."⁹⁸ Flaubert, bu sorunun cevabını yine Emma'ya verir. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi bu *buketi* yakan bizzat Emma'nın kendisi olmuştur.

Madame Bovary'de üzerinde hassasiyetle durulması gereken, bir sistem çerçevesinde takibi gereken, imgesel değeri çağrıştırmacı ve fonksiyonel pek çok nesne bulunmaktadır. Bunlardan biri, Nabokov'un dikkat çektiği renk itibarıyla *yeşil* imgesidir. Nabokov incelemesinde, *Madame Bovary*'deki yeşil rengin önemiyle ilgili bir tespitte bulunmaktadır. Romanın ilk kısımlarında Emma yeşil kadife redingot giymiş bir adam görür: "O sırada, yeşil kadifeden redingot giyinmiş bir bey gördü."⁹⁹ Romanın sonunda Emma'nın tabutu da yeşil bir kadife örtüyle örtülecektir.¹⁰⁰ Charles, Emma'nın tabutunun hazırlanmasıyla ilgili bir not yazıyor, ayrıntılardan sonra şunu söylüyor: "Hepsinin (iç içe girmiş üç tabut) üstüne büyük bir yeşil kadife serilsin."¹⁰¹ Bu şu manaya gelmektedir: Emma, daha o yeşil redingot giymiş adamı gördüğünde tabutunu hazırlamış demektir. Flaubert, yüzlerce sayfa sonra belirleyeceği bir hayat sonunu bu renk imgesiyle okuyucuya ihsas ettirmiş olmaktadır. Zira bu yeşil redingotlu adam, Emma'nın felaketinde çok önemli bir rol oynayan Rodolphe'dur.

Nabokov'un bu dikkatinden yola çıkarak tekrar okuduğumuz *Madame Bovary* romanında *yeşil* renginin niyet aşamasında görmüş olduğu işlevsel boyutla ilgili daha değişik örneklerle de rastladık. Bu örnekler, yazarın *yeşil* üzerinde bilinçli bir tasarrufla durduğunu göstermektedir. Romanda *yeşil renkli* herhangi bir nesne, önceleri Emma'nın mutluluğuna katkısı olan bir varlık gibi gösterilmekteyse de, akabinde aslında bu nesnelerin daha sonra Emma'nın felaketini hazırlayan objeler olduğu anlaşılmaktadır. Tabii bu *yeşil* nesneler aynı zamanda Charles'ın de felaketidir. Charles'ın okula gelişinin anlatıldığı romanın daha ilk sayfasında kıyafetinden bahsedilmektedir. Charles'ın üzerinde *yeşil çuha bir giysi* vardır ve bu giysi Charles'a *dar gelmektedir*: "Omuzları öyle geniş değildi ama siyah düğmeli, *yeşil çuha setrenin* koltuk altlarına *dar geldiği* belli idi."¹⁰²

Romanın ilerleyen sayfalarında bu *yeşil renk* motifi tekrar ortaya çıkar. Charles ile Emma balodan dönmektedirler. Charles, arabaya bineceği esnada atların ayakları arasında "*kenarı yeşil ipekli*, ortası bir konak arabası gibi armalı bir (tütün) tabakası"¹⁰³ bulur. Tabakada iki tane puro vardır. Bu taba-

kayı Charles yanına alır ve Emma'nın "Ne yapacaksın?" sorusuna "Sigarayı içeceğim." cevabını verir. Charles evde sigarayı içer fakat boğulacak gibi olur ve hemen kutuyu fırlatıp atar. Emma hemen bu tabakayı alır ve dolabın dibine atar. Bu *yeşil ipekli tabaka* Charles'ı neredeyse boğacaktır, ama bir müddet sonra bu *nesne* Emma'nın doyumsuz hayaller kurmasına aracılık eder. Zira bu tabaka, baloda Emma'nın hayran olduğu *zengin ve yakışıklı Vicomte'a* aittir (Emma böyle bir hayal kurmaktadır.) Görüldüğü gibi buradaki *yeşil nesne* yine her iki karaktere de felaket getiren bir rol oynamaktadır. Neredeyse Charles'ın boğulmasına sebep olacaktır; Emma'nın ise kendisini baştan çıkarıcı hayaller kurmasına neden olur. Buradaki *tütün tabakası* nesnesine dikkat etmek gerekmektedir. Aslında tütün tabakası, gerçek yaşamda, içinde sigara bulunan bir nesneden ibarettir ve işlevi de tiryakinin sigarasını alacağı bir alanı oluşturmaktadır. Fakat sanatçı için bir nesne, gerçek varlık alanının dışında, kendisine sanatçı tarafından *yüklenen eklemeli fonksiyonları* icra için başka bir anlam alanı katmanında işlev görebilir. Burada, tabaka sadece içinde sigara olan bir kutu değildir. Roman kişilerinin kaderlerini ima için çeşitli işlevler yüklenmektedir. Bu örnekte olduğu gibi, nesneler (objeler) çoğunlukla *alışılmış olunan düzenin dışında bir görevle* sanat metninde yer alırlar. Eğer sanatçı ona yeni bir işlev katmıyor ve başkalaştırmıyorsa, sanatsal kurguda bu varlığın ne işlevi olacaktır? "Bir nesneyi sanatsal bir olguya dönüştürebilmek için, onu yaşam olguları dizisinden çıkarıp almak gerekir."¹⁰⁴

Bir anlatı eserinde nesnelerin yanı sıra hayvan figürleri de yazarın niyeti doğrultusunda çeşitli işlevler yüklenmektedir. Bunların niyet ile alakası bir araştırmacı tarafından muhakkak surette irdelenmelidir. Biz bu amaçla *Madame Bovary*'den bir iki örnek vermek istiyoruz. Flaubert, eserinde bilhassa at imgesiyle çeşitli çağrışımlar uyandırmakta ve romanda *ürken at* motifi, yazarın niyeti doğrultusunda işlevler görmektedir. Nabokov, Charles'ın Emma'nın babasını daha ilk görmeye gittiğinde çiftlik yakınında atının ürktüğünü ("Bertaux çiftliğine girince Charles'ın hayvanı ürküp şaha kalktı")¹⁰⁵ söylemekte ve bunu Charles'ın trajik hayatının başlangıcına bir işaret saymaktadır: "Çiftliğe yaklaşırken, Charles'ın uysal atı ansızın şöyle bir ürker, sanki genç adamın sakin yaşamının tuzla buz olacağını sezmiş gibidir."¹⁰⁶ Aslında bu sahneden hemen önce de *at imgesi* bir *felaket habercisi* olarak niyet doğrultusunda bir işlev görmektedir. Charles, gece on bir sularında evinde derin bir uykuda yatmaktadır. Tam bu sırada evlerinin önünde bir *at gürültüsüyle* uyanırlar: "Bir gece saat on bir sularında, tam kapılarının önünde duran bir at gürültüsü ile uyanırlar."¹⁰⁷ Telaşlı bir adam, Charles'ı Emma'nın hasta babasına götürmek için gelmiştir. Bu olaydan sonra Charles, hastasını bakmaya gidecek, Emma'yla tanışacak ve o trajik hayatı başlayacaktır. Buradaki *at gürültüsü* ve bu *gürültüy-*

le uyanış âdeta bu trajik başlangıca işaret etmektedir. Romanda *atların* işlevselliği tabii bununla da sınırlı değildir. Nabokov'un şu tespiti bu *işlev*in önemine işaret ediyor: "Romanda at izleğiyle karşılaştığımız yerleri bulup çıkarmak bütün *Madame Bovary*'nin bir özetini vermek demektir."¹⁰⁸

Daha da artırılabilir olan bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, roman-daki hiçbir nesne, gelişigüzel bir şekilde var edilmemektedir. "Andre Gide sanatın ilk koşulunun, gereksiz bir şey taşımaması olduğunu söylemiştir. Çehov da "ilk sahnede bir tüfek gösterirseniz, üçüncü sahnede mutlaka patlamalıdır" dediği zaman aynı şeyi düşünüyordu. "Romanda hiçbir şey rastlantıyla olmuş değildir. Sizin yarattığınız dünya kendi dünyanızdan daha düzenli ve yapısal olarak daha sağlamdır."¹⁰⁹ Bütün bu nesneler, *işlevsel açıdan* bir kişinin macerasında, bu maceradan hareketle bağlantılı olduğu başkisinin hayat serüveni çizgisinde, dolayısıyla yazarın niyeti doğrultusunda önemli roller oynamaktadır.

Tasvirin Niyetle Uyum

Bir anlatı metninde bütün diğer unsurlarda olduğu gibi, tasvirler de yazarın niyetini ortaya çıkarmak için kullandığı ana araçların başında gelmektedir. Bize göre niyeti tam anlamıyla yansıtabilecek ve okuyucuda inanılabilir düzeyini en üst düzeyde tutacak bir tasvir, yazarın metin içi gerçekliği mümkün kılan kişileri devre dışı bırakarak yaptığı tasvir değil, aksine kurgudaki kişilerin gözü aracılığıyla okuyucunun zihin ve görüşüne sunulan tasvirdir. Tasvir de diğer bütün elemanlarda olduğu gibi yazarın niyetiyle örtüşmelidir. Mekân ve objelerin sunumunda yazar, kendi bakış açısıyla değil, anlatı kişinin bakış açısıyla konuşmalıdır. Zira aynı varlığa bakmakla beraber, farklı kişiler o varlık alanından farklı izlenimlerle ayrılırlar. Bize göre iyi bir anlatı incelemesinde araştırmacı bütün bu tasvir sunumlarında yazarın niyet boyutuna dikkat etmeli, tasvirin yaratılan kişi ile olan niyet uyumunu kontrol etmelidir. İlk romanlarımızda tasvirin bu hususiyetinden bahsetmek çok zordu. Bilhassa Namık Kemal'in *İntibah*'ında romanın başındaki Çamlıca tasvirinin, metnin bütünlüğü ve yazarın niyetinin romanın bütün dokularına sirayet etmesi gereken kurgusal ahenkle hiç ilgisinin bulunmadığına pek çok araştırmacı dikkat çekmiştir. Tanpınar bunu geleneğin baskısına bağlar ve bu hâli kasidelerin nesib kısmına benzetir: "Nitekim başındaki bahar ve Çamlıca tasviri âdeta büyük mesnevilerin başındaki kasidelerin 'nesib'ine benzer, hatta bizzat muharrir bu rada 'girizgâh' kelimesini bile kullanır. Hiçbir derin ve şahsi imajın bulunmadığı bu tasvir sadece eski şiir tabiatının bir vulgarizasyonunu andırır."¹¹⁰

Büyük romanlarda bu uyuma çok dikkat edildiğini görmekteyiz. *Madame Bovary*'de Emma, süse, şaşaaya, zenginlik ve pahalı cins eşyaya son derece

tutkundur. Onun bu özelliğini Flaubert bizlere çeşitli vesilelerde duyurmakla beraber, Emma'nın bir varlık alanına bakış anını tasvir ederken, tasviri -niyetine uygun bir şekilde- tam da bu özelliğine uygun olarak kullanmaktadır. Birinci kısmın, sekizinci bölümünde Emma ve kocası Charles, büyük bir şato-ya misafir olarak davet edilirler. O akşam orada muhteşem bir balo da düzenlenecektir. Mütevazı ve küçük bir evden çıkıp böylesine muhteşem ve zengin bir şato-ya giren Emma şaşkın bir hâldedir. Şatonun ihtişamı Emma'nın gözüyle tasvir edilmektedir. Flaubert'in Emma'ya gösterdiği -veya Emma'nın gördüğü- her şey tam da onun kişiliğini yansıtacak tarzdadır. "Şamdanda-ki mumlar", "gümüş yemiş kâseleri", "kesme billur kadehlerin pırıltıları", "ajurlu sepetlerde iri iri yemişler", "ipek çoraplı, kısa külotlu, beyaz boyun bağlı, gömleği işlemeli, bir hâkim gibi vakarlı hizmetçiler" vs. Emma'nın bütün bu kalabalık insan topluluğu içinde "gözlerini üzerine dikmekten bir türlü kendisini alamadığı, kendisine âdeta kutsi, harikulade bir şeymiş gibi baktığı" bir ihtiyar dikkatini çeker. Flaubert, Emma'nın bu kadar dikkatini çeken adamın özelliklerini de söylüyor: "O, sarayda yaşamış, kraliçelerin koynuna girmişti!" Eğer Flaubert, bu kişiye başka bir özellik verseydi niyetiyle çelişkiye düşerdi. Emma'nın o kadar insan içinde, kendisine kutsallık atfettiği kişi tabii ki bir salon adamı, bir saray mensubu, bir burjuva temsilcisi olacaktı; bilgin veya sanatçı olacak değildi ya!¹¹¹

Madame Bovary'de, bilhassa Emma'nın gözüyle yapılan tasvirlerde, iki önemli ayrıntı ortaya çıkar. Birincisi, mekân ve zaman tasvirleri, Emma'nın isterik ruh hâlini artırıcı, yaşamayı özlediği hayat biçimini gözler önüne seren ayrıntılarla doludur. Oysa bu hâl, sıradan okuyucuya sıkıcıymış gibi gelebilir. Her tasvir muhakkak bu kadar da niyetle birebir örtüşmeyebilir, ama kısaltılmış bir tasvir, niyetin tezahürünü önemli ölçüde etkileyecektir: "*Madame Bovary*'den herhangi bir parçayı, söz gelimi Yonville'e, Normandiya'nın bu küçük kasabasına ait o sonsuz gibi görünen tasvirleri atınız, Emma'nın bir bahar gezintisinde Rodolphe'ün kolları arasına niçin düştüğünü anlayamazsınız."¹¹² İkinci önemli ayrıntı, mekânı, süssüz ve nispeten az eşya varlığıyla tasvirdir ki bu tasvirler, yazarın direkt niyetiyle orantılı bir şekilde vücut bulmaktadır. *Madame Bovary*'de, ikinci bölüm, Yonville kasabasının tasviriyle başlar. Bilindiği gibi burası romanın baş mekânıdır. Flaubert, burayı tasvire üç sayfa ayırır ve bu tasvir detaylarını şu sözleriyle bitirir: "Yonville'de görülecek başka bir şey yoktur." Tasvirin kısalığı ve böylesi basitleyici bir ifadeyle bitirilişi bizi niyetle ilgili bir çağrışıma götürmektedir. Flaubert, azlığı ve yetersizliği belirttiği bu kısa tasvirle, Emma'nın -romanın ilerleyen bölümlerinde sık sık gündeme gelecek olan- can sıkıntılarına tasvir boyutundan bir izah getirmeye çalışmaktadır. Dikkatli bir okuyucu burada rahatlıkla şu kestirimde bulunabilecektir: Bu

yerde Emma'nın çok canı sıkılacak! Zaten öyle olduğu için de bundan sonraki bölümlerde hakikaten Emma, Yonville'de sıkıntıdan patlayacak ve mutluluğu hep başka bir yerde arayacaktır. Burada tasvirin derece ve niteliğinin yazarın niyetiyle alakası hakkında şu söylenebilir (aslında bu bütün roman birimlerinin niyetle alakası için de ifade edilebilir): Birincisi, Yonville'nin bu kısa ve öz tasviri Yonville'nin böyle basit bir şehir olduğundandır. İkincisi, Emma gibi zevk ve hazlara düşkün bir insan için böylesi bir mekân muhakkak can sıkıntısı verecektir. Üçüncüsü, Emma burada sıkılıp bunalacağı için başka yerlerde -kocasıyla gidemeyeceğine göre- başka insanların himayesiyle mutluluk arayacaktır. Dördüncüsü, Emma bu mutluluğu evrensel değerlerin çizdiği meşru dairenin dışına çıktığı için bulamayacaktır. Beşinci ve son olarak, zaten yazar mutluluğu gayrimeşru zeminde, histerik bir doyumsuzlukla arayan bir kişiyi anlatmak istemektedir ve bu örnekte bunu *tasvir boyutuyla* yapmıştır. Görüldüğü gibi, kısa ve öz bir mekân tasvirinden yazarın niyetine rahatlıkla ulaşılabilmektedir. Aslında her bir unsur için bu düzenek kurulabilir ve metin böylesi bir derecelendirmeye okunabilir. Nereden ve hangi elemandan çıkarsanız çıkın sonuçta varacağınız yer, yazarın niyeti olacaktır. Eğer Flaubert burada çok ayrıntılı ve süslü püslü, insanın içini açan bir tasvir yapmış olsaydı, Emma'nın canını sıktıramaz ve onu dışarılara atamazdı. Demek ki yazar, tasvirleri de niyeti doğrultusunda kullanır/ kullanmak zorundadır.

Yine aynı iç mekân tasvirinde Flaubert, Emma'nın -çoğu okuyucu için gereksiz bir süslü ifade sayılabilir- görüş açısıyla alan ve obje sunumları da yapmaktadır. Emma "bakır çemberli bir çini sobanın üzerinde, çenesine kadar tüllere bürünmüş bir kadın heykeli" görür. Bu cümlede ana ifade *heykel* üzerindedir. Peki, Flaubert, çini sobayı neden zikretmektedir? Nedeni Flaubert'de değil Emma'da aramalıyız. Bu bakış açısı, bir yazar için mükemmel bir *niyet doğrultusunda anlatım* özelliği göstermektedir. Bu cümle aslında tam da Emma'nın kişiliğini yansıtmaktadır. Zira böyle bir kişilik, her şeye hayran olduğu böylesi bir yerde, hemen her şeye *yiyecekmiş* gibi bakardı. Emma, tam da kişiliğine uygun bir şekilde öylesine hırslı ve öylesine imrenerek bakmaktadır ki aynı anda bir şeyi değil hemen her şeyi görmekte, süzmekte ve izlemektedir. Yani bu cümlede *çini soba* laf olsun diye yer almaz; Emma'nın gözü tabloyla beraber hemen onu da algılamaktadır. Niyetle, bakış açısı ancak bu kadar uygunluk gösterir!

Fatih-Harbiye'de, Şinasi daha romanın ilk sayfasında kolunun altındaki kemeçle birlikte tanıtılır. "Nihayet bu yorgunluk, sesinden bütün vücuduna ve şuuruna geçti: Kolunun altına sıkıştırdığı kemeç ağır geliyordu..."¹¹³ Bu müzik aleti, şüphesiz sadece bir tasvir amacıyla metinde yer almaz. Bu nesne, yazarın temel niyetinin tecellisine uygun bir rol için buradadır. "Ese-

rin tamamında bu kemençenin yüklendiği fonksiyon, sözü edilen musiki aletini benzerlerinden ayırır. O, bir musiki aleti olmaktan ziyade bir anlayışı, bir yaşayış tarzını ifade eden bir semboldür.”¹¹⁴ Kolunun altında kemençeyle tanıtılan Şinasi’nin, romancı tarafından yapılan tasviri bizi, bir başka okumayla değişik bir imgesel çağrışıma götürmektedir. Roman boyunca Doğu’nun bir sembolü olarak çizilen Şinasi’yle ilgili şu kişi tasviri, Şinasi’nin tasviri olarak okunacağı gibi, aslında bitmiş ve tükenmiş, kadim, yaşlı, perişan Doğu’nun tasviri olarak da okunabilir: “...Hafif uzamış tıraşı, aynaya bakılmadan bağlanmış boyunbağı, kemençe sürtünüşleriyle sağ dizi ütüt tutmaz bir hâle gelen pantolonu, tozlu potinleri, Şinasi için ayrı bir mesele oldular, kendilerine dikkat ettirmeye başladılar ve ağırlaştılar.”¹¹⁵

Romandaki tasvirlerle; metni zenginleştirici, yazarın gözlem gücüne atıfta bulunan bir kudret şovu, süslü ifadelerle sanat gösterisi gözüyle bakılmamalı (yazar da bu niyetle tasvir yapmamalı), aksine bütün bu tasviri *niyeti gerçekleştirmeyi mümkün kılmanın yollarından biri* olarak ele almalıyız. Zira sanatçının asıl kudreti onun bu yönünü tespitle ortaya çıkar.

Zaman Kullanımının Niyetle Uyumu

Bir anlatı metninin olmazsa olmaz şartlarından biri de, olayların herhangi bir zaman diliminde ve bir mekânda geçiyor olmasıdır. “Romanını dokurken roman yazarının zamanı yok sayması diye bir şey olamaz... Romanın temeli öyküdür ve öykü olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır.”¹¹⁶ Bir metinde zamandan bahsediyorken, *yazma zamanı*, *üst anlatının çerçevesini oluşturan metin zamanı*, *alt anlatıların kırılmalarla oluşturulan zaman dilimleri* (ileri-geri kırılmalarla), *metin dilinin vazgeçilmez unsurları olan gramatikal zaman kipleri*, *okuma zamanı* gibi çok çeşitli alt başlıklara ayrılacak farklı inceleme unsurlarından bahsediyoruz demektir. Romanda, yazarın zamanı kullanımı, onun anlatıdaki niyetiyle değerlendirilmelidir. Bazen bir günlük olayın anlatımı sayfalarca sürer, bazen de birkaç yıl bir iki cümleyle geçirilir. Zamanda ileri-geri kırılmalarla oluşturulan akış, tamamen yazarın niyeti doğrultusunda hareket eder. “Bir hikâyede gerilim yaratmada geri dönüş gibi yararlı bir şey yoktur.”¹¹⁷ Bazen bir romanda bir kişinin bütün bir hayat serüveni anlatılır, bazen de Tanpınar’ın *Huzur*’un da olduğu gibi romandaki zaman süresi toplam yirmi dört saat olur. O hâlde bir anlatıda önemli olan zamanın süresi değil, zamanın niyetle ne derece örtüştüğüdür. Bizim amacımız bu konular üzerinde durmak değil, zamanın, yazar tarafından niyet boyutunda nasıl kullanıldığıyla ilgili olacaktır.

Şüphesiz zaman da bir anlatının, işlevsel özelliğe sahip en önemli öğelerinden biridir. “Sanatsal edebiyat, her şeyden önce *zaman içinde* geçen,

akan, yaşam görüngülerini, yani, yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktadır.”¹¹⁸ Yazar, niyeti doğrultusunda zaman kavramının, ister algısı, isterse uzunluk-kısalık gibi niceliksel yönü üzerinde oynamakta ve zamanın kullanımını niyetinin tecellisi doğrultusunda şekillendirmektedir. “Yazarlar, gösterdikleri olay ve eylemin süresini ‘yayarlar’ veya ‘yoğunlaştırırlar’. Bu anlamda, bir ‘sanatsal zaman’dan söz edilebilir.”¹¹⁹ Dış gerçekliğin ötesinde, daha girift bir kavramı kesitleyen sanatsal zaman dolayısıyla bir okur (araştırmacı) karşı karşıya kaldığı bir anlatıda, zamanın, yazarın niyetiyle nasıl örtüştüğüne dikkat etmelidir. Zira zamanın, bir metin içinde oynadığı işlevsel rol, bir metnin bütün yapısını temelden etkileyen ana faktörlerden biri olabilmektedir. “Romani zamanın buyruğundan tam olarak kurtardınız mı, artık hiçbir şey dile getirilemez olur.”¹²⁰ Bir romanda, karmakarışık bir zaman örgüsü, o romanın en temel niyetinin işlevsel bir yanına işaret ediyor demektir: “Olayların kronolojik sıraya dizilip dizilmemesi, izlenen amaçla da ilgili olabilir. Toplumsal bir dengesizliği, kargaşayı yansıtmak isteyen yazar, zaman konusunda da bir karışıklığa gidebilir.”¹²¹ Lukacs da, zamanın konu ve dolayısıyla niyetle olan irtibatına değiniyor: “Konusu, özü arama gerekliliği ve bu özü bulamayış olan romanda zaman, biçimle birlikte ortaya konmuştur: Zaman, salt dirilik gösteren varlığın şimdi yaşananın anlamına karşı direnişidir, yaşamın büsbütün kapalı içkinliğinde, dirilterek kalmak isteyişidir.”¹²²

Zaman konusu, anlatının en temel işlevlerinden biri olduğu için üzerinde en çok durulan ayrıntılardandır. Biz yazımız çerçevesinde birkaç örnekle konunun önemine işaret edeceğiz.

Tolstoy’un eserlerinde zamanı kullanım biçimine değinen Nabokov, Tolstoy’un bir *sanatsal zaman* anlayışının olduğunu söylüyor ve buna bir örnek veriyor: “Tolstoy zaman’ı sanatsal bir araç olarak değişik biçimlerde ve çeşitli amaçlarla kullanır Oblonski’nin *zamanının* ilk beş bölüm boyunca süregelen düzenli seyri, onun kendine hafta içindeki çalışma günlerinde uyguladığı telaşsız, gündelik rutini vurgulamaya yarar.”¹²³

Romanda zaman konusunda üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulması gereken noktalardan biri de yazarın dildeki zaman kiplerini kullanım biçimidir. *Gramatikal zaman* diyebileceğimiz bu ayrıntı da yazarın metin kurmadaki niyetiyle ilgili önemli işlevsellığe işaret etmektedir. Zaman kipleri, kişiler ve olayların kurmaca gerçeklikteki eylemlerine, anlayışlarına, düşünce biçimlerine, kişilik özelliklerine, temelde yazarın niyetiyle örtüşen nihai mesaja ilişkin önemli göndermelerde bulunmaktadır. Flaubert’in biçimini çözümlerken, Nabokov’un üzerinde durduğu önemli ayrıntılardan biri de bu *gramatikal zaman* meselesi olmuştur. Flaubert, süreklilik gösteren, alışkanlık hâline

gelmiş bir eylem ya da durumun anlatımı olan, Fransızcadaki geçmiş zaman hikâyesi (*imparfait*) biçimini kullanmaktadır. Nabokov'a göre böylesi bir zaman kipi, İngilizceye ya *would* (*yapardı, ederdi*) veya *would to* (*yapmak, etmek alışkanlığındaydı*) kipleriyle çevrilmekte, bu da Flaubert'in niyetiyle örtüşmektedir. Proust'a göre, Flaubert'in *imparfait* kipini kullanması ona "zamanın sürekliliğini ve birliğini, bütünlüğünü dile getirme imkânı verir."¹²⁴ İngilizcede bu zaman kipi olmadığı için, metnin İngilizce çevirisi yazarın gramatikal açıdan niyetini hissettirmekten uzak kalmaktadır.

Metnin dilinin gramatikal yönü ile anlamı (daha doğrusu yazarın niyeti) arasındaki ince nüansa Eco da değinmektedir. Gérard de Nerval'in *Sylvie* adlı anlatısında kullanılan *hikâye bileşik zaman* kipinin metnin anlam örgüsüne katkısıyla ilgili olarak Eco'nun yorumuna bakılabilir. Eco, İngilizcede hikâye bileşik zaman kipinin olmadığını, dolayısıyla bu metnin İngilizcesinde büyüünün bozulduğunu söylemektedir. "İngilizce, Fransızca 'paraissais'in yineleme özelliğini ya metindeki 'every evening' göstergesiyle yetinerek ya da 'I used to' aracılığıyla yinelemenin altını çizerek dile getirebilir. *Sylvie*'nin büyüünün büyük bir bölümünün hikâye bileşik zaman ile miş'li geçmiş zaman arasında inceden inceye düşünülmüş gidip gelmelere dayanması azımsanacak bir olgu değildir; ayrıca hikâye bileşik zamanın yoğun olarak kullanılması, tüm olaya bir rüya tonu verir, sanki bir şeyi yarı kapalı gözlerle izliyormuşçasına."¹²⁵ Bu tespitlerden de anlaşılacağı gibi, zamanın gramatikal kullanımı, yazarın niyetini taşımaktadır. Geçmişle şimdi arasında gidip gelmelerle zamanın parçalanmış dilimlerinde yaşayan bir roman kişisini yazar onun bu hâline uygun bir dille anlatmaktadır.

Hikâye bileşik zaman kipinin bir anlatı metnindeki işlevselliğiyle ilgili pek çok tespit bulunmaktadır. Suut Kemal Yetkin Goncourt'ların romanlarında bu zaman kipinin sıklıkla kullanıldığını bunun da eserin niyet kısmıyla ilgili olduğunu söylüyor: "Niçin Goncourt'lar romanlarında hikâye bileşik zamanını kullanırlar? Çünkü onlar töre romancılarıdır. Romanları ayrıksı kişileri, pek seyrek görülen olayları barındırmaz. Kişilerin hayatı, günlük olayların renksizliğiyle örülmüştür. Günleri, aynı biçimde, bitmeyecekmiş gibi sürüp gider."¹²⁶

Sonuç

Her şeyin ötesinde roman da diğer edebiyat türleri gibi bir *anlatı* eseridir. Bir yazar tarafından, pek çok değişik malzemeler kullanılarak, belli bir niyet doğrultusunda, bir okuyucu kitlesine hitap etmek için yazılır. Sanatsal özelliği bulunan bir metnin hangi yol ve yöntemler kullanılarak sağlıklı bir şekilde anlaşılacağı meselesi her zaman tartışılan konulardan biri olmuştur.

Aslında yazmak kadar, anlamanın da yolları vardır. Fakat nihayetinde, yazar dediğimiz insan anlatmak için belli yöntemler seçer ve bu yöntemleri niyeti doğrultusunda kullanır. Bir metinde niyet nerededir ve nasıl bulunabilir? Eco “Yazarın erişilmez niyeti ile okurun tartışmaya açık niyeti arasında, asılsız bir yorumu boşa çıkaran metnin saydam niyeti vardır.”¹²⁷ sözleriyle, bir anlatı metninde; yazarın, okuyucunun ve metnin olmak üzere üç temel niyetin olduğunu söylemektedir.¹²⁸ Aslında, diğer bütün niyetler sonuçta yazarın niyetinin bir sonucudur. Eğer yazar bir metni kaleme almasaydı, diğer niyetler zaten olmayacaktı. Yazarın niyetiyle -veya bu niyetin tecellisiyle- okuyucunun niyetinin her zaman örtüşmediği, bilinen bir gerçektir. Çoğu araştırmacı yazarın kendi eserini ortaya koyma niyetini açıklamasını ve bunun da eserin nihai gayesi olduğu inancını kabul etmemektedir: “Bir yazarın niyetleri hakkında söylediği sözlerle güvenmek imkânsızdır, çünkü bunlar yazarın niyetleri hakkında geçerli bir yorum olamazlar; bunlar olsa olsa sadece yorum mahiyetindedirler.” diyen Wellek/Warren, buna Gogol’dan bir örnek vermektedirler: “Gogol kendini sosyal bir reformcu ve Rusya’nın ‘coğrafyası’ saydığı hâlde gerçekte acayip hayalî mahlûklarla dolu romanlar yazmıştı.”¹²⁹ Araştırmacıların bu husustaki ortak görüşü, yazarın, kendi metni karşısındaki durumunun herhangi bir okurdan farklı olmaması gerektiği şeklindedir. Yazarın kendi eserini yorumu, yorumlardan bir yorumdur sadece.

Tanpınar *Huzur*’da Suat’ı intihar ettirir. Romanda, Suat’ın intiharıyla ilgili olarak Mümtaz’a bir mektup yazacağı ifadesi yer almaktadır. Fakat *Huzur*’da bu mektup yoktur. Daha sonraları Tanpınar’a bu mektubu niçin yazmadığı sorulur, Tanpınar bu soruları hep “daha sonra müstakilen yayımlayacağım” diye geçirir. Fakat bir türlü yayımlamaz. Okuyucunun kafasında Suat’ın niçin intihar ettiğine ilişkin pek çok muğlak soru vardır. Tanpınar bir gün “Suat niçin intihar etti?” sorusuna nihayet şu cevabı verir: “Allah’ı bulamadığı için. Suat benim tasavvurumda bugünkü insanlıktır. Hareketlerini gerektiği gibi kontrol edemediği için bedbahttır.”¹³⁰ Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi yazarın roman kişisini öldürmesindeki *niyet* gayet açıktır: O, Allah’ı bulamadığı için intihar etmiştir. Okuyucu Nilüfer Kuyaş’a bu *açık niyet* pek de inandırıcı gelmez: “Yeterince aydınlatıcı bir yanıt değil bu.” Kuyaş, Nurdan Gürbilek’ten de yapmış olduğu çeşitli alıntılarla, Suat’ın intiharı üzerine çok değişik değerlendirmeler ve saptamalarda bulunuyor. Bu sonuçların Tanpınar’ın *niyetiyle* ne kadar örtüştüğü tartışma götürür.¹³¹ Fakat başa dönerek şunu söylüyoruz: Yazarın eser ve eser içi değerlendirmeleri oluşturmaktaki niyetiyle, okuyucunun metin okuma sonrasındaki değerlendirme ve anlama niyeti bazen çelişmektedir. Zeminin bu kadar kayganlaştığı ortamda, hangi tekniği kullanırsanız kullanın, her zaman sağlıklı sonuçlara varmak mümkün olmamaktadır.

Belli bir zaman diliminde, belli bir amaç doğrultusunda yapılan eser eleştirilerinin, bir müddet sonra hiçbir kıymetiharbiyesinin kalmadığı da aşikârdır. "Edebiyat tarihi, zaman içinde tasfiyesini gerçekleştiriyor. Yayımlandığında, büyük yankılar yapan bir kitap bugün okunmuyor. Buna Nizamettin Nazif'in, *Kara Davut*'u örnek gösterilebilir. Bakın o zaman Nazım nasıl övüyor bu kitabı: "*Kara Davut* halkın, köylünün, emekçinin kitlevi hareketiyle emperyalist ordularını denize döktüğü Türkiye'de nara atarak sokağa fırladı." Romanın başarısının gerekçesi edebî değildir, bir kesimin sesi olmasıdır. O yıllarda tefrikalarıyla büyük ilgi uyandıran, çok satan bir yazardı Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu. Bugün kitaplarının tekini bile bulamazsınız, çünkü kitapları, konusu, kahramanları eskimiştir. Zaten edebiyat tarihinde de hiçbir zaman yer almamıştır."¹³² Bu durumda eser eleştirilerinin, ideolojik, özçıkarcı amaçlardan uzak, metni kuranın niyetine ve eserin kurgusunun bu niyeti taşıyıp taşımadığına bakılarak yapılmasının önemi ortaya çıkmaktadır.

Yılmaz Karakoyunlu çok tartışılan romanının konusunun sermayenin sınıf değiştirirken getirdiği sıkıntılar olduğunu söylüyor. Karakoyunlu'ya göre Varlık Vergisi, sermayeye sınıf değiştirme işlemidir.¹³³ Bu romanla ilgili bütün tartışmalar, roman kurgusunun ideolojik kimliği üzerine oturtuldu. Oysa yapılması gereken, yazarın bu niyetini, gerekli malzemeyi kullanarak ortaya koyup koyamadığıyla ilgili olmalıydı. Yani roman kişileri, romandaki olaylar silsilesi, zaman ve mekân kurgusu, bütün bir eser boyunca her köşe bucağa yayılan objeler, soyut-somut varlıklar, bakış açısının yönlenimi, eserin yapısal özellikleri, dilin kullanımı acaba niyet olan "sermayenin sınıf değiştirme" işlevini anlatmak için sanatsal bir kaygıyla örtüşmekte midir, yoksa bu işlevi gerçekleştirmekten uzak mıdır? İşin tuhaf ve belki de trajik bir yanı da şudur ki, kendilerini insanlığın kurtarıcısı ve ahlaki hamisi gören pek çok eleştirmen tarihin derin karanlıklarında kaybolup gitmiş, ama yazılmasındaki kaygının onda birini bile taşımayan sığ, yavan eleştirilere uğramış eserler daima var olmaya devam etmişlerdir.

Bu yüzden bizler, eleştiriye ve metin incelemeyi, sanatçının bizzat yaratma sürecini tersine çevirme işlemiyle işlevsel hâle getirmek istiyoruz. Sanatçı, hangi niyetle işe soyunmuştur, onun bu niyetini hakkıyla ortaya serebilecek malzemeye sahip midir, bu malzeme niyete uygun bir şekilde ve işlevde kullanılmış mıdır, bütün bu -yazardan bağımsız bir hâlde var olan- malzemeler niyet doğrultusunda bir sanatsal bütünlük göstermekte midir, yazar eseriyle sıradan bir konuyu, kişisel bir macera ve ideolojik bir kısır döngüden çıkarak, insanın zamanla bağımlı olmayan evrensel arayış gerçekliğine dönüştürebilmiş midir? Victor Hugo, *Sefiller*'in İtalyancaya çevirisi üzerine, mütercime yazdığı bir mektupta, büyük bir romanın, mahallî bir olaylar zincirinden çık-

rak, nasıl bütün insanlığın ezeli dertlerine parmak basan evrensel bir niteliği yakaladığını pek güzel bir dille anlatıyor. Hugo'ya göre *Sefiller*, yalnız kendi halkı için değil, bütün insanlık için yazılmıştır. Kendi ulusu olduğu kadar, diğer dünya ulusları da onu meşgul etmektedir. O, yazmakla bütün insanlığın bir kardeşi olduğunu düşünmektedir: "Bana gelince: Bu kitabı memleketime karşı bir muhabbet-i amika ile mütehasıs olmakla beraber, herkes için yazdım. Fakat yazarken Fransa zihnimi memalik-i saireden ziyade işgal etmedi. Ben tarik-i hayatta katı mesafat ettikçe daha sadeleşiyor, gitgide âdeta bütün insanlıkla vatandaş oluyorum."¹³⁴ Goethe'nin *gerçeklik algısını* kendi çağının *oluşlarına* bir tepki olarak değil de, *varoluşun* evrensel giriftliğine bir tavır olarak sunması da bu duruma verilecek örneklerdendir: "(Goethe) gerçeği, salt kendi çağına tepki olarak, kuru bir öğreti biçiminde sunmak yerine, estetik etkinliğe, yani insanın gerçeklik üzerinde etkin oluşuna önem vermiştir."¹³⁵ Milan Kundera, "Modern çağın kurucusu yalnız Descartes değil, Cervantes'tir aynı zamanda"¹³⁶ diyerek bir romanın *ne kadar* işlevsel olabileceğini göstermektedir. Bu romanla, şövalye ruhunu taşıyan *duygusal Batı*, tarihe gömülmüş, *idealist ve realist Batı'nın* imgeleri belirmeye başlamıştı. Tanpınar'ın *Faust* üzerine söyledikleri de bu evrensellik manasında manidardır: "Goethe, bu esere sade kendi hayatının değil, âdeta insanlığın bütün tecrübesini koymuştur."¹³⁷ Flaubert, Emma Bovary adını verdiği bir tip yaratmış, bu tipin sanatsal deha ve kurgusal mükemmellikle işlenen dokusu o kadar inandırıcı hâle gelmişti ki, Fransa'nın filanca kasabasındaki bir anlatı kahramanı daha sonraları, Bovarizm adını alacak bir *evrensel kavrama* dönüşmüştü.¹³⁸

Romandaki bütün varlıklar bir şekilde yazarın niyeti doğrultusunda işlevsel bir görev görmektedir. "Bir anlatı her zaman için yalnızca işlevlerden oluşmuştur: Onda her şey değişik derecelerde anlam taşır... Her şeyin anlamı vardır, ya da hiçbir şeyin anlamı yoktur... sanat katışıksız bir dizgedir; onda hiçbir zaman yitirilmiş bir birim yoktur; kendisiyle öykünün düzeylerinden biriyle birleştiren bağ ne kadar uzun, ne kadar gevşek, ne kadar ince olursa olsun durum değişmez."¹³⁹ Roman incelemelerinde, yazarın niyeti doğrultusunda alt elemanları tam manasıyla bulunmamış roman sözcüleri, kanaatimizce bütünlüğü ve sanatsal kurguyu ortaya çıkarmaktan uzaktır. "Filanca'nın romanında, şahıslar kadrosu, zaman, mekân" cinsinden bir başlık taşıyan yazılar veya çalışmalar, eğer niyet doğrultusunda estetik bir paradoks içerisinde birbirine bağlanmamışsa, sadece romanın alt alta sıralanmış elemanlarını vermekten başka bir şeye yaramayacaktır. Bu da meşhur tabirle unu, yağı, şekeri zikredip bir türlü helvayı yapmama işine benzemektedir. Örneklemelerin çoğunu kendisinden seçtiğimiz *Madame Bovary* romanında, Flaubert, öncelikle niyetini kendisinde tecelli ettireceği bir karakter yaratmış-

tır. Roman boyunca kullanılan zaman dilimlerinin, mekân tasvirlerinin, adı geçen objelerin hemen tamamının, Flaubert'in bu romanı ortaya koymaktaki niyetiyle sıkı bir alakası vardır. İşte araştırmacı, bütün bu alt birimleri niyet doğrultusunda bir başka düzeye okumak ve roman içinde niyeti doğrulayıcı figürle bulmak ve bunların fonksiyonlarıyla niyetin ilgi derecesini göstermek zorundadır. Bir romanda her bir varlık, niyetin tecellisi için el ele vermiş durumdadır. Dolayısıyla araştırmacı, tek tek unsurları bulup da bırakmak yerine bu elemanların, niyet doğrultusundaki işlevselliğini ortaya çıkarmalıdır. Bu tür bir inceleme, yazarın çektiği kadar olmasa bile hakkı teslim edecek çileli bir işe soyunmakla mümkündür. Bir edebî eseri, *iyi-kötü, güzel-çirkin, faydalı-zararlı, doğru-yanlış* gibi çeşitli estetik kategorilerle ifade etmek için metnin dünyasına dayalı delilleri bulmak gerekmektedir. Sanatsal bir hedef taşımayan eserlerde bu tür delilleri bulmanın kolay olmasına karşın, estetik kaygıları önceleyen bir eser için aynı kolaylıktan bahsedilemez. Bu yazı, her zaman karışık ve çoğul katmanlı olan estetik romanların niyet boyutundan anlaşılabilirliğinin mümkün olması için, metinde olduğu gibi *çoğul katmanlı bir dikkat ve okuma* önermektedir. Şu sözdeki ciddiyet, yazarı olduğu kadar, araştırmacı ve okuyucuyu da bağlamalıdır: "Anlatı, bizi bir dünyanın sınırları içine kapatır ve bir biçimde bizi onu ciddiye almaya yöneltir."¹⁴⁰

Bir şey hakkında söylenilmeyenlerin söylenenlerden çok daha fazla olduğu, inkârı zor bir gerçektir. Bu gerçek, roman hakkında yazılanların mevcudiyeti için de doğrudur. Fakat buna rağmen romanla ilgili o kadar çok araştırma var ki, bu konuda bir şeyler yazmak isteyen, eğer kendisinden evvel yazılanlara bakacak olsa karşı konulmaz bir hürmet hissiyle boynunu eğmelidir. Hiç kimse daha önce *asla* söylenilmemiş bir şeyi söylememektedir. Bu konuda ifade edilenlerin, *yeniliğinden* ziyade, olsa olsa *farklılığından* ve belki de *bakış açısının değişikliğinden* bahsedilebilir. Hiç kimse kendisinin söylediği şeyi, kendisinden evvel hiç kimsenin söylemediğini iddia edemez; zira bunu yalanlamak için tarihin hangi köşesinde, kimin pusuda yattığını kestirmek hiç de kolay değildir. Bizim bu yazımız da yukarıdan söylediğimiz sözler çerçevesinde ele alınmalıdır. Zira söylediği sözün kendisinden evvel başka bir insan tarafından söylenmediğini bilen tek bir insan vardı; Âdem.¹⁴¹

* "Hiçbir şey nedensiz değildir."

¹ Mehmet Âkif, "El-Hansa", (Yay. A. Abdulkadiroğlu-N. Abdulkadiroğlu), *Mehmet Akif Ersoy'un Makaleleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 122-125. Bu metindeki Arapça kelimelerin okunuş ve anlamlarını araştırarak bize iletme zahmetine katlanan, İlahiyat Fakültesi Öğrt. Gör. Sayın Dursun Ali Türkmen'e teşekkür ediyorum.

² Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Deneme, İstanbul 1989, s. 25-26, 35.

³ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 32.

⁴ E. M. Forster, *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985, s. 67.

- ⁵ İsmail Parlatır, “Cengiz Aytmatov ile Dil ve Edebiyat Üzerine Söyleşi”, *Güzel Yazılar; Röportajlar*, TDK Yayınları, Ankara 1997, s. 331.
- ⁶ Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (Çev. Ülker İnce), Can Yayınları, İstanbul 1997, s. 209.
- ⁷ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 158.
- ⁸ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 149.
- ⁹ Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 47.
- ¹⁰ Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, s. 56.
- ¹¹ Alaeddin Özdenören, *Şiirin Geçitleri*, Konya 1997, s. 15. Özdenören bu sözün İngilizcesini de vermiş. “When I wrote it God and I knew what it meant. Now only God knows!”
- ¹² Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana* (Der. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 164-166.
- ¹³ “Bana kalırsa, bizde gerçek anlamıyla bir modernizm olmadı. Biz genel olarak ‘modern’ kelimesini ‘babadan kalma olmayan’, ‘geleneksel olmayan’ anlamında kullandık... Yeni, ilginç temalar, konular, yöntemler zaman zaman edebiyat eserlerinde ele alındığında eserin modern olduğu söyleniyor. Belki bu büyük bir yanlışlık değil. Ama modernizm bambaşka bir şey. Edebiyatta modernizmden yalnızca geleneksel olana karşı çıkışı değil, genel olarak toplumun ruhundan, cemaat havasından uzaklaşmayı anlıyorum. Modernist edebiyat geleneksel edebiyatın en güçlü yanı olan ‘teslimiyet’ ilişkisini kopardı.” Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar* (Haz. A. Uçman-H. İnci), Kitabevi, İstanbul 2002, s. 447.
- ¹⁴ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1978, s. 186.
- ¹⁵ Tanpınar, “Bizde Roman” adlı yazısına, “Bir Türk romanı niçin yoktur?” sorusuyla başlar. Bu başlangıçla, Tanpınar’ın Türkçede romanın varlığını kabul etmediği anlaşılmaktadır. Aslında Tanpınar bir Türk romanının varlığını kabul eder fakat “... az çok fikir sahibi olan okuyucularımızın büyük bir zevkle tattığı bir roman(ımız) yoktur.” Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Haz. Z. Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s. 45.
- ¹⁶ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 26.
- ¹⁷ Norman Freidman, “Romanda Yapı Şekilleri”, Philip Stevick, *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1998, s. 138.
- ¹⁸ A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yayınları, İstanbul 1983, s. 28.
- ¹⁹ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Ada Yayınları, İstanbul 1988, s. 12-13.
- ²⁰ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 76. Forster, romancının eserinde bir vaiz edası takınmasına yazarın din dersi vermesi, bilge bir tavırla okuyucuda hayranlık uyandırmasına ise ermişlik adını vermektedir. Bu iki kavramın derin farklılıkları ve sanat eserinin kurgusal açıdan önemi için Forster’in *Roman Sanatı* adlı eserine bakılmalıdır: E. M. Forster, *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985, s. 179 vd.
- ²¹ Kléber Haedens, *Roman Sanatı* (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul 1961, s. 25.
- ²² Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Deneme, İstanbul 1989, s. 43.
- ²³ Kundera, *Roman Sanatı*, s. 93.
- ²⁴ Zeynel Kiran-Ayşe (Eziler) Kiran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık Ankara 2000, s. 34.
- ²⁵ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 49.
- ²⁶ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, s. 49.
- ²⁷ Michel Zeraffa, “Kurmaca Metinlerin Okunması” (Çev. Oya Berk), Yazko Çeviri, Ocak-Şubat 1982, S. 4, s. 146.
- ²⁸ Kenan Harun, “Eski İstanbul’u Konuşturan Adam (Abdülhak Şinasi Hisar)”, *Güzel Yazılar; Röportajlar*, TDK Yayınları, Ankara 1997, s. 129.
- ²⁹ M. Nuri Bingöl, “Tarık Buğra ile Sanatı ve Sanat Dünyası Üzerine Sohbet”, *Güzel Yazılar; Röportajlar*, TDK Yayınları, Ankara 1997, s. 286. Bu sözlerin devamı Tarık Buğra’nın önemli bir tespitini içermektedir. “Ve, İslami dünya görüşünün bir Türk yazarı için ayrı bir önemi vardır. İslami dünya görüşü, kendi insanımızı anlamak çabası demektir. Bu memleketin yüzde doksan dokuzu Müslüman diyoruz. Demek ki, bu memleketin romanını yazmak için İslami yapının ne olduğunu anlamak lazımdır. Bunu anlamak için de İslami dünya görüşü şarttır. Sadece gözlemle olmaz, öbürü daha büyük bir yardımcıdır. Evet, Müslüman toplum ve insanı anlamak, onu yozlaşmış, bozulmuş ve güzel taraflarıyla kavramak için şarttır... Ve, esefle söylüyorum, bu ihtiyaç bizde duyulmadı. Duyulsaydı çabamız daha fazla olurdu, daha sağlamlaşırdı görüşümüz.”
- ³⁰ E. M. Forster, *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985, s. 96.
- ³¹ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 49.
- ³² Yaşar Nabi, “Yakup Kadri’yle Mülakat”, *Güzel Yazılar; Röportajlar*, TDK Yayınları, Ankara 1997, s. 16.

- ³³ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Ada Yayınları, İstanbul 1988, s. 50.
- ³⁴ Abraham H. Lass, *100 Büyük Roman*, MEB Yayınları, İstanbul 1988, s. 13.
- ³⁵ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi* (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1995, s.78-79.
- ³⁶ Ahmet Şuayb, *Hayat ve Kitaplar* (Nakleden: Ruhi İnan), Ahmet Şuayb'ın Tenkitçiliği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yayınları, Samsun 1998, s. 110.
- ³⁷ Aktaran Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka, İstanbul 1979, s. 12.
- ³⁸ Milan Kundera, Flaubert'in "romancı yapıtının arkasında kaybolmak isteyendir" sözünü aktararak "romancının hiç kimsenin sözcüsü olmadığını, hatta kendi düşüncelerinin bile sözcüsü olmadığını" ifade ediyor. Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Deneme, İstanbul 1989, s. 180.
- ³⁹ "Mesela herhangi bir kurgulu anlatı diyaloglarla sınırlı ise, diyebiliriz ki burada en üst düzeyde anlatıcının yokluğundan söz edilebilir." Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 80.
- ⁴⁰ İnandırıcılığı insanogluna olağanüstü bir kurguyla sunulan roman kişileri bugün dünyanın her yerinde, dipdiri, capcanlı yaşamaktadır. Cervantes'i belki çoğu insan tanımaz, ama Don Kişot, hâlâ aramızda dolaşmaktadır. "Hamlet hâlâ yaşıyor... Oysa Shakespeare'nin yaşayıp yaşamadığı bile bugün tartışma konusu." Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1978, s. 190.
- ⁴¹ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 139.
- ⁴² Gerçi eski mesnevide de bu durum görüldü. Şair, mesnevisinin konusunu kendisinin icat etmediğini ısrarla söyler ve bunu geçmiş üstatların eserlerinden aldığını belirtirdi. Fuzuli *Leyla ile Mecnun*'un girişinde bunu açıkça belirtir. Klasik edebiyatımızda en orijinal mesnevi sayılabilecek olan *Hüsni ü Aşk*'ta bile Şeyh Galip, eserinin esrarını Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinden aldığını özellikle vurgular. Fakat kanaatimizce buradaki durum biraz farklıdır. Bu eserleri ortaya koyan şairlerin de bir nevi ortaya çıkabilecek sakıncaları üstatlara hamletmek isteyeceği düşünülebilir; hatta bu bir saygı nişanesi olarak da alınabilir. Fakat -kimi araştırmacıların da belirttiği gibi- buradaki asıl mesele, eski insan tipinin yaratma faaliyetine karşı olan tutumunda yatmaktadır. Şair yaratmayı bir nevi ilahlaşma olarak görmekte ve bundan kesinlikle kaçınmaktadır. "Esasen İslam sanatlarının estetiğinde başından beri 'yaratma' diye bir problem yoktur; çünkü yaratmak ancak Allah'a mahsustur." (Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötügen Neşriyat, İstanbul 1997, s. 40.) O kendisini bir nâkil olarak ileriye sürer ve fazla olarak yaptığı şeyin biraz daha süsleme ve yeni bir dille arz etme olduğunu ifade eder. Aslında, yeni bir şey yaratmanın olumsuzlanması sadece bize mahsus bir durum değil. Haedens, bu durumun Orta Çağ sanatkârının genel bir tavrı olduğunu söylemektedir. "Klasik yazarlar vakalarını mitologyadan, tarihten, İlk Çağ yazarlarından veya çağdaşlarından almaktan hiç çekinmezlerdi, çünkü bir vaka icat etmek keyfiyeti onlara değersiz ve boş bir şey görünürdü." Kléber Haedens, *Roman Sanatı* (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul 1961, s. 30. Bu konu, tarafımızdan hazırlanmakta olan "Ortaçağın İmgeleriyle Divan Şiirini Okumak" başlıklı yazımızda daha etraflı bir şekilde ele alınacaktır.
- ⁴³ İsmail Parlatır, "Cengiz Aytmatov ile Dil ve Edebiyat Üzerine Söyleşi", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK Yayınları, Ankara 1997, s. 327.
- ⁴⁴ Aktaran Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka, İstanbul 1979, s. 14.
- ⁴⁵ Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, s. 14.
- ⁴⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, *Kléber Haedens'in Roman Sanatı*, adlı esere yazdığı önsözden. (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul 1961, s. 5.
- ⁴⁷ Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 43-44.
- ⁴⁸ Abraham H. Lass, *100 Büyük Roman*, MEB Yayınları, İstanbul 1988, s. 279.
- ⁴⁹ Ahmet Şuayb, *Hayat ve Kitaplar*, (Nakleden: Ruhi İnan), Ahmet Şuayb'ın Tenkitçiliği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun 1998, s. 119.
- ⁵⁰ Ahmet Şuayb, *Hayat ve Kitaplar*, s. 121.
- ⁵¹ Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka, İstanbul 1979, s. 27.
- ⁵² Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, s. 13.
- ⁵³ Abdülhak Şinasi Hisar, *Kléber Haedens'in Roman Sanatı*, adlı esere yazdığı önsözden. (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul 1961, s. 5.
- ⁵⁴ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 96.
- ⁵⁵ Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Deneme, İstanbul 1989, s. 100.
- ⁵⁶ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, s. 101.
- ⁵⁷ Milan Kundera, büyük romancıların, kendisinin "romanın bilgeliği" adını verdiği, kişilik üstü bilgeliği dinlediğini, dolayısıyla büyük romanların her zaman yazarlarından daha akıllı olduğunu söyleyerek, romancı olmanın güçlüğüne ilişkin şu enteresan cümleyi kuruyor: "Yapıtlarından daha akıllı olan ro-

- mancılar meslek değiştirmek zorundadırlar.” Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Deneme, İstanbul 1989, s. 180.
- ⁵⁸ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 85.
- ⁵⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, Kléber Haedens’in *Roman Sanatı*, adlı esere yazdığı önsözden. (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul 1961, s. 12.
- ⁶⁰ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 59.
- ⁶¹ Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Deneme, İstanbul 1989, s. 13.
- ⁶² Anlatı metni için orman imgesini kullanmayı Umberto Eco’dan seçtik. Bkz: Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996.
- ⁶³ Roman başkişisinin her zaman bir insan olmadığı ortadadır.
- ⁶⁴ Carlos Fuentes’ten alıntılan Milan Kundera, *Roman Sanatı*, s. 68.
- ⁶⁵ Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997, s. 431.
- ⁶⁶ Sanatsal bir metnin belirti kavramı çerçevesinde incelenmesine örnek olarak Cüneyt İssı’nın bu konudaki ayrıntılı makalesine bakılabilir. “Belirti Kavramı ve Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’ne Belirtiler Açısından Bir Yaklaşım Denemesi”, *Yedi İklim*, 1998, S. 102, s. 36-46; S. 103, s. 56-60. Bu makalede, metindeki işlevsel unsurlar, çeşitli ve bol örneklerle belirti kavramı çerçevesinde ele alınmakta; işlevsellik asal ve bütünleşme işlevleri alt başlıklarıyla metin içindeki rolleri açısından, Hilmi Yavuz’un adı geçen eseri örneğinde incelenmektedir.
- ⁶⁷ Yazarın niyetinin, romanın başkişisinin hayat serüvenini takiple bulunabileceği ve bu niyetin o maceda gerçeği olduğu varsayımı, kuşkusuz eserin tekniğindeki mükemmellik de ilgilidir. Başkişinin yaşam serüveni karşısında yazarın bizi götürdüğü nokta, bizce eserin, yazarın ulaşmak istediği, temasıyla da alakalıdır. Fakat burada, bu temanın teknik olarak roman diliyle uyuşması da gerekecektir. *Aşk-ı Memnu*’nun pek çok araştırmacı tarafından, farklı bir tema algısıyla yorumlanmasını Berna Moran biraz da romanın kendisinde olan kararsızlığına bağlıyor: “...Ama eleştirilenler yapının konusu, hangi temanın vurgulandığı üzerinde bile uyuşmıyorlar. Kabahat biraz da Uşaklıgil’in... Romanın kendinde var olan bir kararsızlık, temayı bulandıran bir bölünme, romanın neyi anlattığı konusundaki anlaşmazlığın nedenini biraz açıklar belki.” Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, C1, s. 74.
- ⁶⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Çev. Nurullah Ataç-S. Esat Siyavuşgil), Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s. 18.
- ⁶⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 79.
- ⁷⁰ Emma’nın tabiatındaki aşırılık, Flaubert’in onu tasvirindeki sıra dışılıkta da görülmektedir. Emma, normal bir kır manzarasını sevmeydi, “bilakis, değişikli, arızalı manzaralar peşinde idi.” Herkesin sevdiği durgun deniz ve yeşil tabiatı hoşlanmazdı: “Denizi ancak fırtınaları için sever, yeşillikten ancak harabeler arasına taraf taraf serpilmiş olursa hoşlanırdı.” Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 50.
- ⁷¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 80. Emma evli olmasına rağmen hâlâ öbür kocanın hayallerini kurmaktadı: “Bütün erkekler Charles gibi olmaz ya! Öbür koca, önüne çıkamayan o kısmet, güzel, sohbeti hoş, kibar, cazibeli bir adam olabilirdi...” Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 60.
- ⁷² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 413.
- ⁷³ Bu olağanüstü dikkat Nabokov’a aittir. “Dikkat ederseniz, Emma’ya aşklarını tanıstırmakta ya da onlarla görüşmekte sürekli yardımcı olan Charles’dan başkası değildir, kaderin cilvesi.” Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Ada Yayınları, İstanbul 1988, s. 43.
- ⁷⁴ Bu dikkati de Nabokov’a borçluyuz, *Edebiyat Dersleri*, s. 29.
- ⁷⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Çev. Nurullah Ataç-S. Esat Siyavuşgil), Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s. 421.
- ⁷⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 421. Rodolphe’ün Emma’yı daha ilk tanıdığı anda, onun kocasının (Charles’ın) kişiliğiyle ilgili olarak yürüttüğü tahmin, tahminin de ötesinde tam bir isabet göstermektedir. Yani daha romanın başlarında Flaubert, Rodolphe’e Charles’ı deşifre ettirmekte ve onu karısını kullanabileceği bir adam olarak portreleştirmektedir. Bu da niyetin kurgudaki bir yansımasıdır. Eğer, ilk tanışmada Flaubert Rodolphe’e, Charles’la ilgili şu kanaatleri söyletmeseydi, biz Emma’nın bu adam tarafından kullanılabileceğine inanır mıydık: “Herif çok budalaya benziyor. Kadın hiç şüphesiz ondan bıkmıştır. Herifin tırnakları pis, sakalı da en aşağı üç günlük. O, hastadan hastaya dolaşırken karısı da evde oturup çoraplarına yama vurur. Elbette içi sıkılır! Şehirde yaşamak, her akşam dans etmek ister!” Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 161.
- ⁷⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 16.
- ⁷⁸ Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 86.

- ⁷⁹ Nabokov, s. 86.
- ⁸⁰ Nabokov, s. 86.
- ⁸¹ Nabokov, s. 34.
- ⁸² Kenan Harun, "Eski İstanbul'u Konuşturan Adam", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK Yayınları, Ankara 1997, s. 130.
- ⁸³ İsmail Parlatır, "Cengiz Aytmatov ile Dil ve Edebiyat Üzerine Söyleşi", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK Yayınları, Ankara 1997, s. 331.
- ⁸⁴ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 88.
- ⁸⁵ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi* (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1995, s. 78-79.
- ⁸⁶ Abraham H. Lass, *100 Büyük Roman*, MEB Yayınları, İstanbul 1988, s. 22.
- ⁸⁷ Kenan Harun, "Eski İstanbul'u Konuşturan Adam", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK Yayınları, Ankara 1997, s. 130-131.
- ⁸⁸ Italo Calvino, *Amerika Dersleri -Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri-*(Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1994, s. 51.
- ⁸⁹ Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 58.
- ⁹⁰ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 81.
- ⁹¹ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 38.
- ⁹² Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 127.
- ⁹³ Nabokov, s. 161.
- ⁹⁴ Nabokov, s. 161.
- ⁹⁵ Nabokov, s. 162.
- ⁹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Çev. Nurullah Ataç-S. Esat Siyavuşgil), Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s. 87.
- ⁹⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 87.
- ⁹⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 46.
- ⁹⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 157.
- ¹⁰⁰ Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 43.
- ¹⁰¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 397.
- ¹⁰² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 13.
- ¹⁰³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 72.
- ¹⁰⁴ Viktor Şklovski, "Öykünün ve Romanın Kuruluşu", *Yazın Kuramı* (Derleyen: Tzvetan Todorov), (Çev. M. Rifat-S. Rifat), YKY, İstanbul 1995, s. 159.
- ¹⁰⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 26.
- ¹⁰⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 20.
- ¹⁰⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 24.
- ¹⁰⁸ Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 69.
- ¹⁰⁹ Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı* (Çev. Mehmet Harmanacı), Say Yayınları, İstanbul 1996, s. 35-36.
- ¹¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1982, s. 405.
- ¹¹¹ Emma'nın hayalindeki koca tipinin tasvir edildiği şu satırlar, onun koca tipindeki öncelikleri hakkında yeterli bilgi vermektedir: "İsviçre şelalelerinin balkonlarına dirseklerini dayamak; yahut melalini İskoçya'da bir küçük kır evi içinde gizlemek; yanında da arkasına uzun yırtmacılı siyah kadife ceket, ayaklarına yumuşak çizmeler, başına sivri bir şapka giymiş, kolluklar takmış bir koca... Bunlar niçin, niçin ona da nasip olmuordu?" Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 55.
- ¹¹² Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1978, s. 24.
- ¹¹³ Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1995, 15. basım, s. 7.
- ¹¹⁴ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1998, 3. Baskı, s. 40.
- ¹¹⁵ Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, s. 7.
- ¹¹⁶ E. M. Forster, *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985, s. 67, 68.
- ¹¹⁷ Susan Thaler, *Öykü Sanatı* (Haz. ve Çev. Hasan Çakır), Çizgi Kitabevi, Konya 2000, s. 214.
- ¹¹⁸ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 93.
- ¹¹⁹ Pospelov, s. 93-94.
- ¹²⁰ E. M. Forster, *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985, 81.
- ¹²¹ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2001, s. 120.
- ¹²² Lukacs, *Roman Kuramı* (Çev. Sedat Ümrân), Say Yayınları, İstanbul 1985, s. 120. Lukacs, ilerleyen sayfalarda Flaubert'in *Duygusalığın Eğitimi* adlı romanını, kendi zaman kuramı çerçevesinde yorumlamakta ve zamanın anlatıdaki işlevselliğine değişik boyutlar getirmektedir.

- ¹²³ Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 98.
- ¹²⁴ Nabokov, s. 66.
- ¹²⁵ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 20-21.
- ¹²⁶ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1978, s. 26-27. Romanda, zaman, mekân ve tasvirin işlevselliğinin ayrıntıları için, bu dergide yer alan Şaban Sağlık'ın "Kurmaca Dünyanın Kurmaca Sözcülerinden: Romanda Zaman, Mekân, Tasvir" başlıklı yazısına bakılabilir. Yazarın anlatım tekniğinin, bakış açısının, eserin ve metnin biçimsel özelliklerinin, metin bölümlene ve numaralandırmanın ve daha pek çok değişik eserle ilgili figüratif unsurların yazarın niyetiyle olan ilgisinin, yukarıda örneklerini verdiğimiz şekilde araştırılması mümkündür. Ancak metnin daha da uzayacak olması bizi, bu tür bir girişime kalkışmaktan engellemiştir.
- ¹²⁷ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 89. Ayrıca bkz: s. 74,75.
- ¹²⁸ Biz buna bir de dördüncü bir niyet eklemek istiyoruz. Eski çağlar için geçerli değildi belki ama bugün, yayıncının eserle ilgili niyetini bir tarafa bırakamıyoruz. Genellikle, eğer çok ünlü birinin değilse, eser, yayıncının istediği bir şekilde yayımlanabiliyor. Bol satış, çok kazanç ve rakibe fark atma eylemlerinin etkili olduğu bu niyet, eserin okuyucuyla buluşabilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.
- ¹²⁹ R. Welles-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev. A. E. Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 197.
- ¹³⁰ Nilüfer Kuyaş, "Huzursuz Miras: Suat'ın Mektubu", *Edebiyat E*, Şubat 2002, S. 35, s. 33.
- ¹³¹ Titiz bir dikkat, kapsamlı bir okuma uğraşı ve tatmin olmayan işlek bir zekâyı gerektiren böylesi bir yazı için Nilüfer Kuyaş'a teşekkür etmek istiyorum. Şahsi kanaatime göre bu yazı Yeni Edebiyat sahasında çalışanların da katkılarıyla nitelikli bir tartışma başlatmalıydı (ama maalesef olmadı). Zira Nurdan Gürbilek ve Nilüfer Kuyaş, yazılarında bildiğimizin dışında değişik ve çoğu kişiye nahoş gelecek bir Tanpınar tanımlaması yapmaktadır.
- ¹³² Doğan Hızlan, "Nâzım Hikmet'in Düzyazılarında Şiire ve Edebiyatçılara Bakışı", *Hürriyet Gösteri*, Şubat-Mart 2002, S. 235, s. 20.
- ¹³³ Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*; Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997, s. 431.
- ¹³⁴ Hugo'nun bu mektubunu Süleyman Nazif 1908'de tercüme etmiş. Mektubun tamamı için bakınız: İbrahim Alâettin, Victor Hugo, *Maarif Vekâleti*, İstanbul 1931, s. 105.
- ¹³⁵ A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yayınları, İstanbul 1983, s. 19.
- ¹³⁶ Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Deneme, İstanbul 1989, s. 12.
- ¹³⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Haz. Z. Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s. 474.
- ¹³⁸ Bovarizm kavramını geliştiren Filozof Jules de Gaultier'dir. Bu kavram şöyle tanımlanıyor: "Kendisini gerçekte olduğundan başka türlü tasavvure eden, kaderin çizdiği hayattan tamamiyle farklı bir hayat süreceğine inanan bir kimsenin ruh hâlidir. Madame Bovary böyle bir ruh hastasıdır." Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Konuşmaları*, Remzi Kitabevi, s. 50. Burada, Oblomovizm olarak bilinen insanın uyusukluğu ve tembelliğini anlatan kavramı dünya kavram alanına hediye eden Ivan Aleksandroviç Gonçarov'un *Oblomov* adlı romanını da hatırlatmak gerekir.
- ¹³⁹ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Seriven* (Çev. M. Rifat-S. Rifat), YKY, İstanbul 1993, s. 89.
- ¹⁴⁰ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 90.
- ¹⁴¹ Son cümleyi Mark Twain'den aldığımız bir ilhamla kurduk: "İyi bir şey söylediği zaman bunu kendisinden önce söyleyenin olmadığını bilen tek insan Âdem'di." Bu sözü aktaran Tobias'a teşekkür bir görev oldu. Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı* (Çev. Mehmet Harmancı), Say Yayınları İstanbul 1996, s. 71.

Rasim Özdenören

YAZAR NE KADAR KAHRAMANDIR

Yazarla onun ibda ettiği kahramanı arasında benzerlikler, dahası özdeşlikler kurma hevesi yeni değil. Özellikle psikanalistler böyle bağlantılar kurma hususunda önde gider. Çünkü onlara göre sanat eseri (yalnız resim ve plastik sanatlar değil, edebî ürünler de) sanatçının iç yaşantısını dışa vurmanın, dışa vururken de yüceltmenin aracı olarak kullanılır. Kuşkusuz sanat eserinin bir türünün bu görüşe uygun bir ortam açması mümkündür. Ama bütün sanat eserlerini böyle bir görüşe indirgemek doğru olmaz.

Ben burada, özellikle roman kahramanı ile roman yazarı arasındaki bağlantıya değinmek istiyorum. Acaba roman kahramanından hareket ederek romancının kişiliğine ulaşma çabası ne kadar başarılı olabilir? Böyle bir denemeyi bir psikanalist bile yapsa ne kadar doğru ve uygun sonuçlara ulaşabilir? Eğer eldeki roman “gizli” bir otobiyografi niteliğini taşımıyorsa, sanırım doğru ve uygun sonuçlara ulaşmak olağanüstü zor ve belki de imkânsızdır. Kaldı ki, eldeki romanın doğrudan bir otobiyografi olduğu kabulünden yola çıksak bile tam sağlıklı sonuçlara ulaşılabilceği kanısında değilim. Bu kanımın nedenini açıklayabilirim:

Bir kere, romancı ile roman kahramanı arasında benzerlik veya özdeşlik kurma hevesi, her romancının, romanında resmettiği her kahramana kendi kişiliğinden bir özellik, bir nitelik verdiğine ilişkin önyargıdan ileri geliyor. Böyle düşünenler, Flaubert’in “Madame Bovary benim” sözünü kendilerine çıkış noktası alıyor. Flaubert’in o sözünün ne ölçüde doğru olduğu sorgulamaya değer. Bu söz bir gerçekliği tam olarak yansıtır diye farz edilse bile, bu sözü genellemek ne kadar doğru olur?

Kaldı ki, bize göre, mesele çok farklı bir düzlemin konusudur. Romancının, eserine konu aldığı kahramanı tanıması ayrı bir olaydır, kendini romanında sergilemeye teşebbüs etmesi ayrı bir olaydır. Biz, romancının her kahramanında kendi kişiliğinden bir iz var bulunduğu varsayımından yola çıkarsak bütün romancıların şizofren olduğunu (kişilik bölünmesine uğradıklarını) da kabul etmek zorunda kalırız. Çünkü romancı yalnız farklı romanlarında değil, aynı romanında bile farklı karakterleri resmedebildiğine göre, o, acaba bunlardan hangisidir? Değinemeye çalıştığım gibi, romancının o kişilikleri tanıması, tanılaması, tanımlayabilmesi, onları kendi kişiliğinde

yaşatmasından, daha doğrusu o kahramanların her birinin bir biçimde temsil etmesi durumundan ilgisiz ölçüde farklı bir olaydır.

Romancı o kişileri ancak tanıyabildiği ölçüde yansıtmaya güç yetirebilir. Cahil, tıynetsiz birini veya bir hırsız, katili veya yüce bir savaş kahramanını tanıyıp resmedebilmek, o kişilerle aynı karakterde olmak anlamını taşımaz. Allah'tan sonra en çok karakter yaratmış olduğu söylenen Shakespeare acaba kahramanlarından hangisiydi? Onu Hamlet'le mi, Yoksa Otello'yla mı, yoksa Kral Lear'la mı, Bay ve Bayan Macbeth'lerden biriyle mi yahut da Venedik Taciri'yle mi özdeşleştirelim? Kuşkusuz, Shakespeare bunlardan hiçbirisiyle özdeşleştirilemez. Fakat o, resmettiği bütün bu kahramanlarını içerden tanıma yeteneğine (dehasına) sahip bir yazardır. Kahramanlarının ruh durumlarını açığa vururken veya onların tutumlarını resmederken "ben olsaydım nasıl davranırdım" mülâhazası ile değil, fakat bu kahraman "kendisi olarak nasıl davranırdı" mülâhazasından hareketle yola çıkıyor. Hamlet, Otello, Macbeth farklı katil tipleridir. Bunların herhangi birinin ötekilerle bir tutum ve davranış özdeşliği yoktur. Shakespeare'in dehası da bu noktada ortaya çıkıyor: O, farklı karakterlerin tutumunu, davranışını birbirine karıştırmadan belirleyebiliyor ve burada hiç yanlışlığa düşmeden onları resmedebilmeyi başarıyor. Yumuşak kalpli bir yazarın nasıl olup da sert karakterleri anlatabildiğine bu yüzden şaşmamamız gerekiyor. Kahramanının davranışını "ben olsaydım böyle yapardım" mülâhazası ile anlatan bir romancı ya da piyes yazarı, işte tam da bu noktada başarısızlığa uğrar.

Anlaşıyor ki, yazarı, resmettiği kahramanların her birinden bir iz taşıyormuş gibi görmek de yanlıştır. Şuraya ulaşıyoruz: Kahramanlarına bakarak yazarının kişiliği üzerine bir şey söylememiz mümkün görünmüyor, onun başarısı dışında. Fakat yazarın kişiliğini tanıdıktan sonra onun eğilimlerinin ve dehasının niçin bu tip karakterler üzerinde yoğunlaşmış olduğunu araştırmak anlam taşıyor. Hekimin durumu, burada, daha da açıklayıcı olur: Hekim, kendisi o hastalığa yakalanmadan çeşit çeşit hastalığı tanır; hekim gözüyle tanısını da koyar ve o hastalığın arazlarını başkalarına da tanıtır. Hekimden, o hastalığa yakalanmadan bize o hastalık hakkında bilgi veremeyeceğini sanmak ne kadar yanlışsa; romancının da resmettiği kahramanlarıyla özdeşleştirdiğini sanmak o kadar yanlıştır.

Necip Tosun

ÖYKÜ VE ROMAN FARKLILAŞMASI ÜZERİNE NOTLAR

Türler arası ilişkiler edebiyat dünyasının her zaman en çetrefilli konularından biri olmuştur. Türlerin kendi doğaları, sınırları ve diğer türlerle olan yakınlıkları, farklılıkları, benzerlikleri bu tartışmaların odağını oluşturmuştur. Varılan sonuçların bir ucu ise yeni bir tartışmaya kapı aralamıştır. Doğrusu bunda şaşılacak bir şey de yoktur. Çünkü malzemesi dil olan edebiyatın türleri arasında her zaman bir geçişkenlik söz konusudur. Özellikle günümüzde her edebî tür kendi özgünlüğünü korumakla birlikte, biçimsel denemelerle yeni arayışlar içerisine girmekte, bu da türler arası ilişkiyi yoğunlaştırmaktadır. Bu nedenle türlerin olmazsa olmaz gereklerini tespit edip kuramsal çerçevelerine ilişkin kesinlik taşıyan yargılarda bulunmak mümkün olmamaktadır.

Öykü-roman ilişkileri ise bu tartışmalarda oldukça "nazik bir zeminde" seyretmiştir. Bu kuram/eleştiri yazılarında diğer yazılardan farklı olarak öykünün bağımsız, özgün bir tür olduğu vurgusu öne çıkarılarak bir "öykü savunusu" gözlenir. Öykünün kendi kendisine yeterli, bağımsız bir tür olduğu özellikle "roman"la karşılaştırılarak yapılır. Bunun elbette anlaşılabilir bir nedeni vardır. Çünkü öykü yıllarca roman için bir sıçrama tahtası, bir geçiş süreci, hazırlık dönemi olarak görüldüğü için, öykü-roman farklılaşmasını derinleştirmek neredeyse öykünün onurunun korunması ve özgünlüğünün sağlamlaştırılmasıyla eş anlamlı bir hâle gelmiştir. Bundan dolayı yazarlar, her öykü yazısında şöyle ya da böyle onun romandan farklı bir yanını vurgulama ihtiyacı hissetmişlerdir.

Peki, roman ve öykü ilişkileri ülkemizde nasıl bir serüven yaşamıştır? Bilindiği gibi Türk edebiyatında "hikâye" çok geniş anlamlar içeren bir kavramdır. Neredeyse her türlü "anlatıma" hikâye denilmiştir. İlk dönemlerde roman için bile "hikâye" terimi kullanılmıştır. Örneğin Halit Ziya'nın "roman" üzerine yazdığı kuramsal kitabının ismi *Hikâye*'dir. Halit Ziya kitabının girişinde romana roman demeyip niçin "hikâye" dediğini şöyle açıklar: "Osmanlı edebiyatında layık olduğu önemli yere ulaşamayan türlerden biri de yabancı bir kelime ile ifade etmektense Osmanlı diline duyduğumuz saygı gereği "hikâye" ismini vereceğimiz edebî türdür." Daha sonra roman terimi kullanıl-

sa bile aynı anlamda hikâye teriminden de vazgeçilmemiştir. Namık Kemal; "Avrupalılar roman yolunu o derece ileri götürmüşlerdir ki, bu gün her müte-meddin milletin lisanında ahlakça ve hatta maarifçe istifade olunacak binlerce hikâye bulunabilir," derken roman ve hikâyeyi aynı anlamda kullanır. Ne var ki bu karışıklık edebî tür olarak "hikâye"nin gölgede kalması sonucunu doğurmuştur. O güne değin birbirlerinin yerine kullanılan hikâye-roman farkına ilk dikkat çekenlerden biri Nabizade Nazım olmuştur: "Hikâye, vakanın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir. Tafsilata tahammülü yoktur. Âdetâ hikâye bir romanın hulâsası demektir. İnfiâlât-ı şedideye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söyleyip bitirilivermelidir. Fakat her hulâsada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihabdadır." Rezaizade Ekrem de durumun farkına varmıştır. O roman yerine "büyük hikâye", hikâye yerine de "küçük hikâye" demeyi uygun görmüştür. Ama ilerleyen zamanla birlikte edebiyat dünyamızda "roman" ve "hikâye" kelimeleri gerçek anlamlarında kullanılmaya başlanmıştır.

Son dönemlerde ise hikâye yerine öykü terimi yaygınlık kazanır. Dil tartışmalarına girmeden söylersek, hikâye yerine öykü kelimesinin benimsenmesi bir anlamda yerinde olmuştur. Çünkü daha çok anlatılan şey, konu, olayı kapsayan bir terim olan hikâye, öyküyü içermekle birlikte, geniş bir anlam alanı olduğu için yanlış anlaşılmalara neden olmaktaydı. Oysa modern bir form olan öykü, hikâyenin belli bir disiplinle anlatılmasıydı. Öykü kelimesiyle birlikte yeni form öykü de böylece yeni ismine kavuşmuş oluyordu. Artık roman öykü değil, hikâye anlatıyor, bir roman, öykülerden değil, hikâyelerden oluşuyordu.

Öykü bir terim olarak romandan bağımsızlaşsa da romanın tasallutundan tam olarak kurtulması için henüz zamana ihtiyacı vardır. Çünkü bu sefer de öykü, roman için bir ısınma çalışması olarak görülmektedir. Bu anlayışa göre öykü acemilik, çıraklık işi, roman ise ustalık işidir. Çünkü "ufak hikâyeler yazmak büyüklerini tanzime muktedir olmayan ashâb-acze münhasır"dır. Bir yazar için öykü yazmaya devam etmek (orada kalmak) gelişimi tamamlayamamaktır. Eleştirmenler iyi öyküler yazan öykü yazarlarına, "artık zamanı geldi, bundan sonra kendisinden roman bekleyebiliriz," gözüyle bakmışlardır. Çünkü bu yazarlar için antrenman, hazırlık safhası (öykü) bitmiş maça (roman) çıkma zamanları gelmiştir.

Bütün bu karmaşanın yaşandığı bu dönemde ne yazık ki öykü, kuramsal temellere oturtulamamış, eleştirmen ve kuramcılardan yeterli ilgiyi görememiştir. Tuhaftır, öykü adına iz bırakan kalıcı görüşler, kuramcılar/eleştirmenler tarafından değil bizzat öykücülerin kaleminden çıkmıştır. Ülkemizde bağımsız öykü kuramcılarının azlığı/yetersizliği nedeniyle öykücüler kendi

yaptıkları iş hakkında konuşmak zorunda kalmışlardır. (Öykü kuramları üzerine en zengin kaynağın hâlen öykücülerle yapılan söyleşiler olması oldukça düşündürücüdür.) Kuşkusuz son dönemlerde Sevinç Özer, Semih Gümüş, Feridun Andaç, Hilmi Uçan gibi nitelikli öykü eleştirmenlerinin katkısı bu alanı zenginleştirmekle birlikte öykücülüğümüzün gelişmesi karşısında (en azından sayısal olarak) bu boşluk tam olarak doldurulamamıştır. Öyküyle ilgilenen kimi eleştirmenler ise işin sanatsal boyutunu kaçırıp şahsi ve narsist bakışlarla öykü sanatını teğet geçmişlerdir. Eleştirmenliği, iyi öykücüler, kötü öykücüler gibi yaklaşımlarla zar atmak zannetmişler, sonuçta öyküye hiçbir katkıları olmadığı gibi onu kendi amaçları için kullanmışlardır.

Öykü ülkemizde bu serüveni yaşarken dünyada da benzer bir serüven yaşamıştır. (Sevinç Özer: Amerika'da, doğduğu ülkede bile, kısa öyküye uzun yıllar kaşlar çatılarak, küçümsenerek bakılmış, roman materyalinin kısa öykü yazarak harcanmaması, ulusal edebiyatın kaynaklarının yazarlık kariyerinin yeniyetme döneminde çarçur edilip, ayaklar altına alınmaması konusunda yazarlar eleştirmenler tarafından sık sık uyarılmışlardır.) Kuramsal yazılarda güçlü bir geleneğe sahip olan Fransa ve İngiltere'de de öykü kuramları yaygınlaşamamıştır. Bütün bunlara rağmen öykü, geçtiğimiz yüzyılda Çehov, E. A. Poe, Mansfield, Hemingway, Faulkner, Borges gibi büyük yazarlar tarafından en yetkin örnekleri verilerek edebiyat dünyasında ağırlığını, etkinliğini iyice hissettirmiştir. Ama bu bile beraberinde öykünün kuram ve poetikasının oluşturulmasını sağlayamamıştır. İlginçtir öykü formunun kuramsal temellerinin oluşumu da yine bir öykücü tarafından gerçekleştirilmiştir: Edgar Allan Poe. Poe'nun yıllar önce geliştirdiği fikirler hâlen tüm öykü kuramcılarının en temel başvuru kaynağıdır.

Başta da belirttiğimiz gibi öykünün özgünlüğü tartışılırken hep yumuşak karnı romanla olan farklılığı yazarların temel vurgusu olmuştur. Öykü-roman farklılaşmasında, pek çok yazar çeşitli görüşler ileri sürmüştür. Biz burada öykünün doğduğu an, hikâye, dil, uzunluk-kısalık, anlatıcı/okur ilişkisi, bir etki yaratmak, okur profili ve muhteva başlıklarıyla bu farklılığı anlamaya çalışacağız.

Öykünün Doğduğu An

Öykü ile roman arasındaki temel farklılaşmalardan biri öykü ile romanın sanatçıda doğduğu an ve yazılış sürecidir. Çünkü öyküyü doğuran şey ile romanı doğuran şey çoğunlukla farklıdır. Bir kere romancı ile öykücünün dünyaya, eşyaya bakış açıları farklıdır. Bir olaydan, durumdan, çatışmadan öykücü ve romancı ayrı ayrı etkilendiği için çıkış noktaları farklı olur. (Oturdum, yazarken öykü olamayacağını anladım, romana çevirdim. Bu kelimenin tam

anlamıyla kafa karışıklığıdır.) Öykücü, birikimi ve öykücü kimliğiyle, öykü formuyla öykülemeye değer olanı arar onu keşfeder. Romancı ise kendi birikimi ve zihnindeki formatla bakar etrafına. Burada seçme gündeme gelir ve her biri etrafında öyküye ya da romana değer olanı arar. Çünkü zihnindeki format bunu gerektirir. Romancı, öykücü bir olaydan, izlenimden, kanaatten öykü/roman çıkıp çıkmayacağını zihnî formatına teyit ettirir. Dolayısıyla öykünün ve romanın doğduğu an farklılaşır. Örnek vermek gerekirse, Sait Faik'in o güzelim "Hişt! Hişt" adlı öyküsü ancak bir öykücü algısı ile yakalanabilirdi. Sonuca bakarak bu etkilenmeden bir romanın çıkamayacağını düşünebiliriz.

Öykü ile romanın sanatçıda doğuşu yanında ortaya çıkışı (yazılışı) da iki tür arasında bir başka farklılığı oluşturur. Roman daha çok malumatlarla, bilgilerle ve notlarla yazıldığı ve yazılışı da uzun bir süre aldığı için o ilk duygudan (romanın doğduğu an) uzak bir oluşum serüveni yaşar. Romancı bu uzun yaratma sürecinde romanın doğuşunu besleyen duygulanımları/etkilenimleri aynı tonda sürdüremez. Bu da onun romanın doğuş anına yabancılaşması sonucunu doğurur. Öykü ise çoğunlukla yazardan böyle bir zaman talep etmez. Ve kısalığından kaynaklanan bir özellikle, ilk duyguyla, ilk izlenimle yazıldığından ilk doğuşa ve duyguya sadık kalır. Bu yüzden romana göre hem gerçekliği hem de sanatsal oluşumu tam olarak yansıtır. (Recaizade Ekrem: Roman bir tablodur. Yazar önce şekilleri belirler. Sonra boyalarını karıştırır ve fırçasını dilediği şekilde kullanarak taslağı ortaya koyar. Bundan sonra taslağı boyayarak şekillendirmeye başlar. Öykü ise bir minyatürdür. Bunun roman gibi taslağı olmaz. Üzerinde fazla oynanmaya gelmez. Anlatılmak istenen bir çırpıda yazılmalıdır.) Bu boyama sürecinde romanın ilk doğuşunda beliren renkler değişebilir, şekiller bir başka şeye dönüşebilir. Ama öyküde süreç ne kadar uzun olursa olsun (yazılış süreci) etki/odak aynı olduğundan doğuş anına göre bir yabancılaşma gerçekleşmez.

Hikâye

Öykü-roman farklılaşmasında diğer bir unsur da hikâye/anlatılan şey/konudur. Oysa öykü ile roman arasında kurulan en önemli benzerlik ikisinin de hikâye anlatan türler olmalarından kaynaklanıyordu. Ne var ki "hikâye", öykü ve roman türlerinin benzerliğine değil farklılığına işaret eden bir öğedir. Çünkü her ikisi de "hikâye" anlatmasına rağmen "aynı hikâyeyi" anlatmazlar. Öykü ve roman kendi doğalarına/yapılarına uygun hikâyelere ihtiyaç duyarlar. Bir adım daha ileri giderek şunu söyleyebiliriz: Kimi hikâyeler vardır ki ancak öyküleştirilir kimi hikâyeler vardır ki ancak romanlaştırılabilir. Öykülük bir hikâye "uzatılarak" romanlaştırılamaz. Ya da romanlık bir hikâye özetlenerek öyküleştirilemez. Başarısız öykü ve romanlarda bu yakla-

şımların izini görmek mümkündür. Bu anlamda öyküler bir araya getirilerek (seriyal/dizi) roman oluşturulamaz. Ve söylemeye bile gerek yoktur ki, öyküler romandan bir bölüm değildir. Her biri apayrı bir gerçekliği temsil ederler.

Peki, roman ve öykü, aynı hikâyeyi anlatamaz mı? Elbette anlatabilir. Ama hikâyeye bakış açıları, onu ele alışları, yapıları gereği birbirinden farklı olur. Romancı hikâyesini, konusunu enine boyuna anlatır, ilgili ilgisiz pek çok şeyi kullanır, çünkü önünde sonsuz bir yazı alanı vardır. Onun hacim sıkıntısı yoktur ve neredeyse istediği her şeyi anlatıma boca edebilir: Jeoloji, astronomi, quantum fiziği vb. (Atlayarak okuduğumuz romanları hatırlayalım.) Hem roman bunu kaldırır hem de okur, beklentisi icabı, bunu anlayışla karşılar. Ve çoğunlukla da romancının bir seçme yapması gerekmez. Öykü ise bütün bir hayatı temsil eden, simgeleyen, işaret eden bir anı, bir görüntüyü, bir enstantaneyi bulur ve onu anlatır. Yani seçme yapar. Yapısı gereği böyle yapmak zorundadır. Çünkü roman kadar önünde uzun bir serüven yoktur. Ama seçme yaparken hayatı atlamaz, es geçmez, onu temsil eden işareti tespit eder ve aktarır. Bu yüzden roman ve öykü farklı hikâyelere ihtiyaç duyar. Örneğin öykü baloda bir enstantane üzerinde yoğunlaşır ve onun hikâyesini anlatır. Ama romancı o balodaki pek çok insan üzerine hikâyeler uydurmak zorundadır.

Dil

Öykü dilinin roman diline göre farklı olduğunu söyleyebiliriz. Bir hikâyeyi roman, gevşek, konuşma diline bağlı bir şekilde anlatırken, öykü, hikâyesini, yoğunlaşmış, damıtılmış, simgeleşmiş bir dille anlatır. Bazen de soyutlama ve sembollere başvurur. Çünkü öykücü söyleyeceği şeyleri en kısa ama en net ve vurucu şekilde söylemek/anlatmak durumundadır. Öykü, gereksiz kelimeleri, gevezeliği kaldırmaz. Fazladan, gereksiz tek bir kelime bile öykünün kurduğu dünyayı bozmaya yeter. Bu da yoğun anlatımın gerektirdiği tempolu ve iç ritimli anlatımdır. Yapısı gereği öykü günlük konuşma diline mesafelidir. Bu gerçeklikten dolayı öykü günümüzde artık geleneksel formunu terk ederek imgesel, simgesel anlatımın peşine düşmüştür. Bu da onu romanın doğasından uzaklaştırıp şiirin doğasına yaklaştırmıştır. Modern öykü artık kelimenin gücünden ve çağrışımından yararlanırken konuşma diline uzak durarak vurucu ve net bir anlatımı arıyor. Ses'e yönelik ritim çabaları ile akışkanlık ve sözdizimi titizlikleriyle, kelime dokusunu gözetken işçilikle şiirselliğe ulaşıyor. Öykü, özellikle 'durum öyküleri'nde ya da 'atmosfer öyküleri'nde düzyazının sınırlarını aşıyor.

Romanın ise dil anlamında böyle bir kaygısı yoktur. Bu yüzden o dili germez, orada bir arayış içerisine girmez. Diyaloglar ve konuşma dili ile anlatır, anlatır. Zaten o uzunlukta şiirselliği, yoğunluk, gerilim ve ritmi tuttura-

mayacağı için düzyazıya ve onun sınırlarına mahkûmdur. (Kuşkusuz bütün bunlar bir genellemedir. Değilse bir Virginia Woolf romanındaki şiirsellik, ritim, ve yoğunluk pek çok klasik öyküde yoktur.)

Uzunluk/kısalık

Öykü-roman farklılaşmasında belki de en güçlü sınır çizgisini uzunluk-kısalık yaklaşımıyla çekebiliriz. Çünkü yazınsal metin olarak öykü kısa, roman uzundur. Peki, bunun ölçüsünü bulmak mümkün müdür? Özellikle Amerikan öykü kuramcıları, farklılaşmayı sözcük sayımına yaslamayı tercih etmişlerdir. Ama rakamlarda tam bir anlaşma sağlanamamıştır. İki bin ile otuz bin sözcüğü kapsayan öykülere “kısa öykü”, iki bin sözcükten daha az olanlara “kısa kısa öykü” denmiştir. Kimileri de beş yüz sözcük yaklaşımıyla bir tanımlama yoluna gitmiştir. Kısalığı sözcük yanında sayfalarla ilişkilendirenler çıkmıştır: “Beş on sayfalık düzyazı türü.” Bunu elli ile yetmiş beş sayfaya kadar çıkaranlar vardır. Forma sayısı bile bu arayışta bir öge olarak yerini almıştır. Poe ise, kısalığa, hacim belirleme çabalarına çok daha farklı belki de en sağlıklı yaklaşımı getirmiştir: “Öykü bir oturuşta okunacak kadar kısa olmalıdır.” Roman için ise hiçbir hacim belirlemesi yoktur. O istediği kadar uzun olabilir. Ama bu uzunluk kısalık mevzuunu uzatmanın bir anlamı yok. Açıktır ki, öykü romana göre daha az sözcükle yazılır.

Anlatıcı/Okur İlişkisi

Öykü okuru, bir oturuşta öyküyü bitirmeyi düşünür. Kendini ona göre hazırlar. Romanda ise onun parçalı dünyasını ve aralıklarla okumayı kabullenir. Bu nedenle öyküde anlatıcı okur ilişkisi daha etkin ve erken kurulur. Romanda etki parçalandığı için bu ilişki daha geç ve zamana yayılır. Romana kaldığı yerden devam eden okur için okuduğu sayfaların anlamı ve etkisi azalmıştır. On, on beş güne yayılan roman okuma zamanı okurda etkinin dağılmasına neden olur. Okur romana her oturuşta yeni baştan bir okumaya girişemeyeceğine göre, (yazar da her bölüm başına özet yerleştiremeyeceğine göre) yazarın gözettiği bütünlük/devamlılık/etki okurda tam olarak gerçekleşemez. İşte tam da burada romanın bu açığını, zaafını gidermek için “tedbirleri” devreye girer. Roman bu etki azalmasını, muhteva zayıflığı ve popüler olana ilgisi ile gidermeye çalışır. Beş yüz sayfalık metnini okutabilmek için, okuru sıkmadan onun zihnindeki belli kalıpları kullanmaya başlar ve bu da okurun teslim olması sonucunu doğurur. Bu yüzden romancı dilsel ve biçimsel denemelere giremez. Öyküde üç-beş sayfalık denemelere belki okur katlanır ama beş yüz sayfalık dilsel, biçimsel denemelere dayanabilecek okur az bulunur. Okursuz roman da romanın doğasına aykırıdır.

Bir Etki Yaratmak

Poe, öykü-roman farklılaşmasını izah ederken, öykünün romandan farklı olarak tek bir etki yaratma amacı taşıdığını ve etki/izlenim bütünlüğü (unity of effect or impression) peşinde olduğunu belirtir. Öyküde Poe'nun sözünü ettiği bir etkiyi yaratmak için de karakter/mekân azlığı, anlatımın bir olay etrafında örülüşü, bütünlük/çarpıcılık gibi öğelerin gerçekleşmesi gerekir. Bütün bunlar için gerekli olan şey, odaklaşmadır. Peki, öyküde odaklaşma nasıl gerçekleştirilir? Odaklaşma hem karakter hem de olay üstünde olmaktadır. Anlatım vurgusu, yan karakterlere kayar ya da başkaraktere nazaran yan karakterlere ağırlık verilirse, anlatım bütünlüğü sarsılır. Birden fazla kahramanın öyküde sivrilmesi öykücü için bir başka öykünün kapısının açıldığını gösterir. Öykücü o vakit kahramanı bir başka öyküye taşır. Karakter yanında olayda da bir odaklaşma gözlenir. Bir öyküde sayısız olaya gönderme etkiyi bozar. Etki ancak tek bir olayla derinleştirilebilir.

Öykücü tek bir “merkezi nokta” tespit eder ve öyküsünü ona göre kurar. Artık öyküye giren her şey o merkezi noktayı sağlamlaştırmak, güçlendirmek ve izah etmek için kullanılır. Her şey bu merkezi nokta etrafında gelişir. Konuda odaklaşma, karakterde odaklaşma gerçekleşmez, dağılırsa, öyküde bütünlük sağlanamaz ve o tek etki gerçekleşemez. Öyküde mekân, eşya, olay, durumda odaklaşma, tek bir etki için elzemdir. Amaç bütünlüktür çünkü.

Sadece anlatacağı şeyi güçlendirecek ayrıntılar öyküye girer. Tek bir etkide yoğunlaştığı ve bir bütünlük gözettiği için eğer “öyküde bir tüfek gözükmüşse o mutlaka patlamalıdır”. Öyküye hiçbir nesne/durum “öylesine” girmez. Okur üzerinde tekil bir etki yaratabilmek için bunlar kaçınılmazdır. Elbette öyküyü bütünlüğe ulaştırmanın yolu, öyküye giren her şeyin kendi içinde anlamlı bir bağlantı kurmasıyla mümkündür. Sararan yapraklar öyküye girmişse, bu kahramanın ruh durumundaki bozukluğu izah etmelidir. Güneşin doğuşu, kuş sesleri, cıvıl cıvıl bir tabiat eğer öyküye girmişse bir fonksiyonu olmalıdır. Bu anlamda tasvir, etki ve atmosfer yaratmada önemli bir öge olarak kullanılır.

Oysa öykünün aksine romanın tek bir etki yaratmak gibi bir amacı yoktur. O ne kahramanda, ne mekânda, ne de olayda bir odaklaşma peşindedir. Romancı tıpkı bir gezgin gibidir. Tarihler, mekânlar, insanlar arasında dolaşır durur. Elinde soy kütüğü, albümlere bakar, modalar, iktidarlar üzerine yorumlar yapar, eleştiriler getirir. Bir de aynası vardır. Aynada ne görürse onu yazıya geçirir. Sorgulamalar, çözümlemeler, malumatlar sıralanır. Zamanlar akıp gider. İnsanlar doğarlar, büyürler, ölürler. Dönemler açılır, dönemler kapanır. Okurun mekânlar ve zamanlar arasında dolaşmaktan âdeta kafası döner.

Öykücü, karakterlerin bütün özelliklerini tanıyabileceğimiz bir enstantane-yi/durumu anlatır. Bu seçiş uygun ve yerinde olursa okur “niye, niçin” sorularını sormaz. Okura karakter bu temel özelliklerle taratıldıktan sonra, gerisi onun muhayyilesine bırakılır. Bu sezdirme ve araştırma ile okurun zihni çağrışımlarına başvurulur. Romancı ise bir karakteri tanıtmak için sayısız olaya/duruma/enstantaneye başvurur. Elbette romanın sivrilen bir kahramarı vardır. Ama roman onunla sınırlı kalmaz. Okura bir karakter galerisi sunar. Pek çok insan romana girer çıkar. Romancı kimi karakteri de kahramanı izah için kullanır.

Okur Profili ve Muhteva

Özellikle günümüz modern öyküsü düşünüldüğünde, gerek okur profili gerekse muhteva açısından bir öykü-roman farklılaşmasından söz etmek mümkündür. Çıkış döneminde burjuvazinin hoşça vakit geçirmesini sağlayan roman daha sonraları kültürel seviyesi düşük sosyal çevrelerin eğlence ihtiyaçlarına ve boş zamanlarına seslenmiştir. Özellikle sinemanın ve televizyonun olmadığı dönemlerde bu boşluğu roman doldurmuştur. Geniş halk kitlelerine hitap eden roman, bu insanları memnun etmek için de arz talep dengesi içinde hareket etmiştir. Bir dönem oldukça nitelikli çalışmalarla (Wolff, Joyce, Faulkner, Kafka, Oğuz Atay) bu özelliğinden büsbütün sıyrılan roman, günümüzde yeniden aslına dönmüştür. Artık roman modern insanın tipik bir tüketim aracıdır. Çok satanlar listesinde ağırlıklı olarak roman yer almaktadır. Popülerleştikçe de metalaşır. Şu günlerde yaşadığımız fantastik roman furysı ve satışı yüz binlere varan roman kampanyaları bu anlamda boşuna değildir. Burada tam anlamıyla yazar/reklam/müşteri üçgeninde ticari hayatın şartları geçerlidir. (Enis Batur: XX. yüzyılda yazın dünyasını endüstrileştirme, okuru tüketicileştirme süreci “roman” üzerinden başlatılıp genişletilmiştir. Günümüz romanlarının pek çoğu Warner Bros filmleriyle aynı mayaya sahip, aynı işlevi görüyor.) Roman da en az sinema kadar, televizyon dizisi kadar piyasayla, tüketicisiyle ilişkilidir. Çünkü o da piyasanın bir ürünüdür. *Yüzüklerin Efendisi* romanını okuyanlar ile filmine gidenler aynı kişilerdir. Oysa tüketime en açık sanatlardan biri olan sinemaya karşı çıkanların itirazları iki noktada odaklaşıyordu. Onlara göre sinema öncelikle bir sanat değil teknolojik imkândı. İkinci olarak da tüketime ve sermayeye bağımlılığı nedeniyle seyirci beklentilerine mahkûmdu. Günümüzde roman için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. O da tüketime açıktır ve okur beklentilerini karşılamak durumundadır.

Bütün bunlardan dolayı romanın öyküye göre daha geniş bir okur kitlesi vardır. Çünkü roman genellikle okurdan bir çaba istemez. Okur kitlesinin ihtiyaçlarına göre dizayn edildiği için çerçevesi çizilmiş bir hayat sunar onlara.

Gündelik hayatta en fazla tüketilen durumları, olayları sayfalarına taşır. Sürükleyici maceralar, yakışıklı erkekler, güzel kızlar, inanılmaz kahramanlıklar, aşk, acı, ihtiras... Tüm bunlar okurun sinemada, televizyonda gördüğü, bildiği şeylerdir. Okuru yakalamak için ayrıca uygun yerlere, görüşler, yorumlar, malumatlar da eklenir. Onun gördükleri, uzun bir yolda dolaştırılan bir aynadan yansımalar gibidir. Muhteva yanında biçim olarak da okura "kolaylık" sağlanır. Bundan dolayı romanın gevşek örgüsü ve diyalog bolluğu sıradan okura cazip gelir. Bu özellikleriyle de roman okurdan hiçbir çaba istemez. Okur hemen olayın içine girer. Hatta öyle ki yazılsa aslında "onun hayatı da romandır." Çünkü o sokakta kendisi de vardır. O niçin aynada gözükmesin? Bu yüzden roman her zaman popülerdir ve metalaşmaya hazır bir yapısı vardır.

Ama modern öykünün daha rafine bir okuru olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü öykü okurdan çaba ister. Onun düş gücünü harekete geçirmesini bekler. Anlatımında her şeyi tamamlamaz. Bir kısmını sezdirir, duyumsatır ve bazen anlattığından çok anlatmadığı ile önemlidir. Anlatmadığı anları, boşlukları okurdan doldurmasını bekler. Romanın/sinemanın kurduğu dünyaya alışmış okur, eğer gerekli dikkati göstermezse öykü bittiğinde hayal kırıklığına uğrayabilir. Öykünün yoğun, sıkı örülmüş yapısı sıradan okuru sıkar. Bu nedenle hiçbir zaman popüler olamaz ve metalaşamaz.

Görüldüğü gibi bu yazı da öykü-roman farklılığıyla başlayıp sonunda bir öykü övgüsüne/yüceltilmesine dönüştü. Hem de dolu dolu roman yazılarının yer aldığı bir roman özel sayısında. Elbette edebî türleri çarpıştırıp birinin diğerine üstünlüğünü tayin etme girişimi anlamsız, nafile bir çaba. Ama romandan "çektiklerini" düşününce öyküyle ilgilenenlerin bu yazıları mazur görülmeli. Galiba öykücüler romanın baskısından ve gölgesinden kurtulmanın keyfini bir süre daha sürecekler. Özellikle şu tartışılmaz gerçeğe yaslanarak: "Hayat Kısa, Proust Uzun".

ÖZNEL VE TOPLUMSAL ANLAMLANDIRMA ARACI OLARAK ROMAN

Yaşamak anlamlandırmaktır. Okumak da bu anlamlandırma sürecinin etkin aracıdır. Bir düzgü çözümü¹ etkinliği olarak okumak bilindiği gibi sadece yazı dizgeleri ile sınırlı değildir. İnsanlar, yaşamlarına yön verebilmek, onu anlamlı kılabilmek için gördükleri ve duydukları her şeyi sürekli anlamlandırır. Bu anlamlandırma etkinliğinde yazınsal² dizge tarihsel bağlamda önemli bir yer tutar, romanın bu dizgedeki konumu ise, kapalı ve tutarlı bir anlatı evreni sunduğu için anlamlandırma etkinliği açısından diğer yazın türlerine göre daha ayrıcalıklıdır.

Yazın kuramı, eleştirisi ve kurumu sahip oldukları kurumsal ve kuramsal temeller nedeniyle tarihsel bağlamda etkin anlamlandırma paradigmaları üretmiş olmalarına rağmen, günümüzde bu kurumsal uğraş gerçeklikle ilişkisini yitirmiş kapalı (çoğu kez akademik) bir evren içinde devinir. Bu devinin göz alıcı sonuçları yok değildir. XX. yy. başından günümüze gelişen edebiyat kuramları değişik yöntemlerle harekete geçen birbirinden farklı anlamlandırma düzgüleri sunmuşlardır. Bunların arasında seçim yapmak artık okur ve eleştirmenin öznel eğilimlerine bağlıdır, nesnel bir ölçütten söz edilemez.

Yazın kuramı ve yazın eleştirisi açısından yaşanan gelişmeler bizlere okuma ediminin öznelliğini kanıtlamıştır. Ayrıca bu iki alandaki gelişme yazın kurumunun kendi içinde devinen kapalı bir dizge konumuna geldiğini de göstermektedir. Bunun nedeni kurumun kuram ve eleştiri konusunda yaşanan gelişmeler nedeniyle tıkanmasından çok medya çağı gelişmeleridir. Yazın kurumu, onun yerini alan popüler kültür ürünleriyle toplumsal bir işlev taşımaktan uzaklaşmıştır.

Bu yazının amacı yazın kuramları ve yazın eleştirisi bağlamında yaşanan gelişmeler ve yeniliklerden söz etmek değildir. Ülkemizde bu konuda akademik anlamda çok ciddi bir bilgi birikimi bulunmaktadır. Yazınsal ürünlerimizden daha fazla ve daha özenli bir yazınsal eleştiri kurumu olduğunu konuyla ilgilenen herkes kolaylıkla ayımsayacaktır. Çeşitli kuramlara ait yöntemlerle okuma etkinliklerini geliştiren ve yazınsal ürünün derin yapısını anlamlandırmaya çalışan eleştirmenlerimizin sayısı azımsanamaz.

Bizi ilgilendiren/ilgilendirmesi gereken bütün bu kuramsal bilgi birikimine rağmen yetkin eleştirmenlerimizin bile izledikleri kuram/yöntem ne olursa olsun öznel bakış açılarını, dünya görüşlerini eleştiri metinlerine yansıtmalarıdır. Bu şaşılabilir bir durum değildir. Çünkü okuma biçimimizi yönlendiren art alan içinde öncelikli yeri öznel bakış açımız ve dünya görüşümüz alır. En katı bilimsel yöntem ya da nesnellik çabası dahi bu iki etkenden kolay kurtulamaz. Bu doğal süreci görmek, olduğu gibi kabullenmek gerekir. Her yazınsal metni ve eleştiri metnini de bu bilginin ışığında okumak gerekir. Okurken yazarın seçimleri üzerine düşünerek onu yönlendiren, temellendirmesinde etkin rol oynayan okuma anahtarlarını saptayabiliriz. Bu nedenle yazınsal üretimin yorumlanmasında bizi ilgilendiren, *yapıtın nasıl okunduğu* değil, *niçin* öyle okunduğu olmalıdır.

Durumu gözlemlemek ve somutlaştırmak için çeşitli eleştirmenlerin metinlerine göz atmak yeterlidir. Murat Belge, Ahmet Oktay, Mehmet Kaplan ve Hüseyin Cöntürk gibi birbirinden farklı yönelimlere ve okuma anahtarlarına sahip olmakla birlikte, eleştiri kurumumuza oldukça önemli katkılarda bulunmuş yetkin ve saygın eleştirmenlerimizin eleştiri anlayışlarının konu alındığı yazılarda³ bile katı bir nesnellik anlayışından söz edilemez. Üstelik bu anlayış ne dosya konusuna katkıda bulunan yazarlar da ne de konu edilen eleştiri yazarlarında rastlanan bir olgudur. Bu olumsuz bir durum da değildir. Doğal bir süreçtir. Okuma etkinliğinde vazgeçilmezdir, okuma etkinliğinin öznelliğinin ve metnin çoğul anlamlandırma düzeneğinin göstergesidir.

Okur merkezli kuramlar her metinde birden çok okuma anahtarı bulabileceğini, bu okuma anahtarlarının okurun seçimleri bağlamında harekete geçip anlamlandırma etkinliğini yönlendirebileceğini göstermişler ve okuma ediminin öznelliğine dikkat çekmişlerdir. Okumak böylesi öznel bir edimken, roman yansıma kuramlarının ve ideolojik yaklaşımların ona yüklediği “gerçeği değiştirme”, “topluma örnek olma” gibi iddialı işlevleri nasıl taşıyabilir? Romana böylesi işlevler yüklemek eleştiri kurumunun belli tarihsel dönemlerde seçtiği okuma anahtarların sonucudur ve doğal olarak tarihsel bağlamın ürünüdür. Söz konusu tarihsel bağlamda yazın, özellikle roman, yazınsal niteliği dışında, kitleleri etkileyecek bir popüler kültür ürünü olma işlevi de taşımıştır. Günümüzde, özellikle bizim kültürümüzde sınırlı bir yazınsal üretim ve tüketim söz konusu iken, böylesi bir işlevi taşımayı sürdürdüğü/sürdürebileceği öne sürülebilir mi? Romanın artık kitleleri etkileyecek, onlara ulaşabilecek (talepleri olmadığından), “gerçeği” değiştirebilecek ya da olduğu gibi “yansıtabilecek” bir işlev taşıdığı söylenemez.

Üstelik artık yazın kuramlarıyla uğraşanlar, her metnin sunduğu okuma anahtarlarına göre anlamlandırma düzleminde çeşitli yapılar (söylemsel,

anlatısal, eyleyensel, ideolojik) sunduğunu, yine de bu yapıların dışında anlamlandırma yapabilecek okurların ortaya çıkabileceğini bilmektedir. Metnin sunduğu anlamlandırma düzeneğine yabancı, tamamen farklı bir birikim, kültür ve anlamlandırma dizgesiyle hareket eden herhangi bir okur metnin aslında söylemek istemediği, ima bile etmediği herhangi bir anlamın metinde bulunduğunu iddia edebilir.⁴

Medya çağı ile okur sayısını hızla yitiren yazın kurumunun tarihsel bağlamda kendisine yüklenen işlev yansıtma kuramlarından günümüze geçerliliğini ve etkinliğini yitirmiş görünmektedir. Romanın gerçeği yansıtmak, model olmak ve toplumsal gerçekliği değiştirmek gibi iddialı bir işlev taşıdığını söylemek günümüz “toplumsal gerçeklerinden” uzak bir yaklaşımdır. Çünkü yazmak da okumak kadar öznel bir etkinliktir. Yansıtılan yazarın “gerçeği” dir, onun “modeli” dir, onun “değişim önerisi” dir. Burada söylenmek istenen romanın böylesi bir işlevi asla taşımadığı ya da taşımayacağı değildir. Tarihsel bağlamda roman egemen ideolojiyi yansıtmak, toplumsal düzenin devamını sağlamak ya da düzene muhalefet sağlamak için de kullanılmıştır. Böyleyken bile her yazar kendi toplumsal “gerçeğini”, kendi “model önerisini”, “muhalefet biçimini” yansıtmıştır. Ayrıca roman ve öykü gibi anlatı evrenlerinin okurun duygusal dünyasında yarattığı etkiyle bilişsel düzeyde bir değişiklik yaratma olasılığı yadsınamaz. Ama bu değişim de özeldir, yazın kurumunun etkinlik alanının darlığı nedeniyle de günümüzde toplumsal olarak paylaşılan bir okuma deneyiminden söz edilemeyeceğinden, toplumsal bir etkinin yazınla yaratılabilmesi günümüzde olası görünmemektedir.

Yazınsal ürünlerin klasik anlatı şemalarını kullanan televizyon dizileri ve popüler kültür ürünleri kitlelere daha çabuk ulaşmakta, kolayca alıcı bulmakta ve tüketilmektedir. Yazının ve özellikle romanın toplumsal gereksinim olarak yerini bu tür popüler kültür ürünlerinin aldığı günümüzde yazın eleştirisi, yazın kuramlarının da etkisiyle “kendi kendine” ve “kendi için” bir söylem olarak kalmaktadır. Somut durum yazın kurumu içinde böyleyken, dışarıda herkes her istediği biçimde herhangi bir yazın yapıtı hakkında dilediği biçimde konuşabilmekte, onu yargılayabilmekte, yok sayabilmekte ve en kötüsü mahkûm edebilmektedir. Bu sıradan değerlendirmelere göre daha seçkin bir söylem yaratan yazın eleştirisi ise ya susmakta ya da söylediğini kimse dikkate almamaktadır. Bu durum yazın eleştirisinin nitelikli bir söylem olarak toplumsal alanda, özellikle gündelik sözel kalıplarla sanatsal ürünleri değerlendirme eğiliminde olan medya söyleminde yok sayıldığının kanıtıdır. Medya söylemi yazın eleştirisini yok sayarken kendi söylemini ve bakış açısını güçlendirmekte yeni bir söylem ve etkileşim alanı yaratmaktadır. Bu noktada eleştiriye düşen *nasıl bir söylem* yaratıldığını, hangi düzgülerle bu söylemin kullanıldığını ve bu *söylem ile neyin amaçlandığını* bulmak olabilir.

Son yıllarda üzerinde konuşulan romanlarımıza bakıldığında bunların eleştirmen değerlendirmelerinden uzak, kişisel yorumlarla gündeme geldikleri ve anlatı kurgusu, derin yapı, metnin sunduğu okuma anahtarları dikkate alınmadan yüzeysel gözlemlerle değerlendirilip mahkûm edildikleri kolayca gözlemlenebilir. Gündemi hatırlarsak, her şeyden önce ve her zaman merkezde Orhan Pamuk'un bulunduğu, söylenenlerin ve yazılanların ise büyük bir bölümünde dikkatli bir okuma etkinliğinin gerçekleşmediği gözlemlenebilir. Söylemin merkezinde yazarın yapıtından çok daha farklı öğeler yer almıştır: Reklam yaptığı, çok satanın çok okunmadığı, ideolojik tercihleri olduğu, ona buna çamur attığı vb. gerekçelerle eleştirilmiştir. Eleştirilen bir başka roman da Vedat Türkali'nin iki ciltlik romanı *Güven* olmuştur. Eleştiri nedeni, anlattığı sol çevrenin gerçekçi bir biçimde yansıtılmadığı, saygın kurumlardan kötü söz ettiği vb. nedenlerdir. *Salkım Hanımın Taneleri* ise daha dramatik eleştirilerin hedefi olmuştur. Kitabın yazarı Yılmaz Karakoyunlu, aynı adlı romandan çekilen filmin senaristi Etyen Mahçupyan ve yönetmeni Tomris Giritlioğlu vatan hainliği ile suçlanabilmiştir. Bedri Baykam'ın *Kemik* ve Ahmet Altan'ın *Sudaki İz* başlıklı romanları müstehcenlik, Ahmet Karcılılar'ın *Gülden Kale Düştü* başlıklı romanı Türk aile yapısına aykırılık nedeniyle gündeme gelmiş, ilk ikisi mahkûmiyet almış, sonuncusu dava konusu olmuştur. Mehmet Uzun bir romancı olarak gündeme gelmeden önce, bölücülük suçlamasıyla medyanın gündemine yerleşmiştir.

Bu yazınsal yapıtların yazınsal dizgede taşıdıkları/taşıyabilecekleri yer, yazınsal yetkinlikleri ve özgünlükleri başka yazıların konusu olabilir. Bu noktada göze çarpan eleştiri nedenleridir. Nedenleri sınıflamaya çalışırsak, "saygın kurumları" kötü göstermek, "müstehcenlik", "Türk örf ve âdetlerine, aile yapısına aykırılık", "tarihsel gerçekleri çarpıtmak" ve "siyasi propaganda" en sık kullanılan yazınsal değer önüne geçen, yazınsal yapıta verilen emeği ve anlatı evreninin bütünlüğünü yok sayan "değer/sizleştirme" tanımlamaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu gerekçelere ek olarak yazar/sanatçının (etnik/dini/siyasi) kimliği, eğitimi, geçmişi gündeme getirilir. Metin bağlamından tamamen uzaklaştırılarak belli tümceler ya da sahneler üzerinde yoğunlaşılır. Tüm metin mahkûm edilirken, sanatçı da günah keçisine dönüşür. Yazın kuramları ve eleştiri yöntemleri konusunda bilgi sahibi olanların görüşlerine başvurulmaz. Medya dikkat çekilen eleştiri nedenlerini üzerinde yoğunlaşırken bu konuda polemik içeren görüşleri gündeme taşır. Okur şaşkına döner, metinle baş başa kalma fırsatını yitirir. Çünkü medyanın ona sağladığı ön bilgi, belli bir okuma anahtarı vermektedir. Okur ve yazar açısından bu tür sakıncalar içermesinin dışında, yasal bir yaptırımla yazarın ve yayıncıların mahkûmiyetinin de söz konusu olabileceğini eklemek gerekir. Belli bir metnin sürekli tekrarladığımız gibi sonsuz okuma

anahtarları sunabileceğini bilirken böylesi değerlendirmeler ve bunlardan yola çıkarak yapılan yasal uygulamaların vicdan sorununa dönüştürülmesi gerekir.

Asıl ilginç araştırma alanı ise şu olabilir: Neden “Toplumsal örf ve âdetlerimize” aykırılık anahtarında okumak gibi bir yöntem seçilmektedir. Nedir bu örf ve âdetler, toplumsal değişimden hiç mi etkilenmezler? Ya da “kurumsal kimlikleri saygın” grupları kötü göstermek nasıl bir suçtur? Belli bir kurumsal kimlik soyut bağlamda saygın olabilir ama bu kurumsal yapıda, bu yapının evrensel düzlemde benimsediği ilkelere aykırı davranan bireyler olamaz mı? Bu bireylerle günlük hayatta hiç karşılaşamaz mıyız? Karşılaştık bile kurumun saygınlığına gölge düşürmemek için susmamız mı gerekir? Kurgusal bir evrende gerçeğin birebir yansıtılmayacağını/yansıtılamayacağını bir paradigma olarak biliyor ve geçerliliğini kabul ediyorsak “kötü gösterme, propaganda” gibi suçlama konusu olan okuma anahtarlarının kurgusal evrenin kendi gerçeklikleri olarak kabul edilmesi ve metnin iç tutarlılığında taşıdığı işleve dikkat çekmek gerekmez mi? Yoksa Eagleton’ın dediği gibi “*değer yargıları özel zevklere değil bazı toplumsal grupların diğer gruplar üzerinde iktidar sağlamak ve uygulamak için kullandıkları varsayımlara gönderme*”⁵ mi yapmaktadırlar?

Sansürün gerekçelerini okumak, yazını toplumsal yapıyı anlamlandırmak için okumaktan daha önemlidir. Neden bu gerekçeler konusunda bu kadar hassas bir toplum yapısına sahibiz: Örf ve âdetlere aykırılık, en basit anlamlandırma ile geçmişten gelen ve geçmişe ait olanın dışında bir yeniliği kabul etmemek olarak okunabilir. Ekonomik açıdan, değerler açısından, beğeniler açısından hızla değişen bir toplumda böylesi bir geçmişe bağlılıktan söz edilebilir mi? Cinsel tabular böylesi etkin bir okuma anahtarı oluştuyorsa, cinsel kimlik bunalımlarının kamusal alanda tüm açıklığıyla yaşandığı bir toplumda, kadın bedeninin her gün ulusal kanalların vazgeçilmez malzemesine dönüştüğü günümüzde tabularımızı böylesine sarsılmaz kılan ve bir yazınsal yapıtı mahkûm etmek için yeterli kılan güç nedir? Neden bu konuda böylesine hassas bir toplumuz, niçin bu anahtarla okuyoruz? Ya da “saygın kurumları” kötü göstermek suçlamasına bakalım. Saygın olması gereken kamu hizmeti yapan kurumların toplumumuzda kusursuz bir biçimde işledikleri söylenebilir mi? Böyle olmadığını bu toplumda kör ve sağır olmayan herkes bilir ama dilsiz sayısı çok olduğundan dillendirilmez. Her iki durum da hastalıklı bir anlayışın göstergesidir. Bu okuma anahtarları toplumsal yapıımızdaki garipliklerin göstergesi olarak kabul edilmeli ve yazın yapıtlarında bulunduğu öne sürülen ideolojik yapılar değil, *yazınsal metinleri okuma biçimlerimizdeki ideolojiler* sorgulanmalıdır.

Türk milletinin onuru ve haysiyeti açısından kullanılan okuma anahtarlarına baktığımızda kusursuz bir tarihsel geçmiş, kusursuz model atalar, iyi, doğ-

ru, çalışkan bireyler ve tiplerler istendiği, topluma ve devlete yararlı, devletin daimliği için çalışan vatani ve milleti için can vermeye hazır, cinsel problemleri olmayan, “ahlaklı” karakterler istendiği kolaylıkla gözlemlenebilir. Gerçek durum bu mudur? Yoksa, Türk milleti yarattığı kerameti kendinden menkul değerlerle oyalanmakta mıdır? Geçmişle yüzleşmekten, geçmişte atalarımızın yaptığı hataları/yapmaları muhtemel kötü eylemleri kabullenmemek, bunlardan kaçmak, olmamış gibi davranmak konusundaki hastalıklı ısrarın anlamı nedir? Yazın kurumunun işlevini yitirdiği, toplumsal değişim sağlamak gibi bir iddia taşımasının günümüzde olası görünmediğini, yazın kurumunun kitleleri duygusal düzeyde etkileme ve oyalama işlevinin televizyon dizileri tarafından yüklenildiğini vurgulamıştık. Buna rağmen bu kurumdan böylesine korkmak, ürkmek ve onu her fırsatta mahkûm etmeye çalışmak nasıl yorumlanabilir?

Her gün onlarca ulusal ve uluslararası kanalda yayımlanan yüzlerce dizi film ve sinema filmi sansüre takılmadan, değerlerimize aykırı bulunmadan izleyici ile buluşmaktayken yazınsal ürünlerin geniş okur kitlelerine ulaşmadan kolayca mahkûm edilmeleri “saygın” konumlarını en azından kuramsal açıdan korudukları biçiminde yorumlanabilir. “Saygın” ve “etkin” paradigmlar olabilecek bu ürünler (günümüzde hâlâ pek çok açıdan yüksek kültüre aittirler) etkin bir biçimde okura ulaşmasalar bile egemen ideolojiyi rahatsız etmektedirler. Onların gerçeği değiştirebilecek gücü yoktur ama sanısal olarak da olsa hâlâ “saygın” bir kurumun örtük eleştirisi egemen güçleri rahatsız etmekte, popüler kültür ürünlerinin sunduğu anlatı evrenlerindeki aksaklıklara dikkat çekilmeden yazınsal ürünler üzerinde odaklanılmaktadır.

Yazının geçmişte yaşantı ve ideoloji ile ilişkisi daha güçlüydü, bu konuda Eagleton’ın söylediklerini aynen *televizyon dizileri ve diğer görsel popüler kültür ürünleri* için de kabul edip yineleyebiliriz:

*Edebiyatın “yaşantısal” doğasının ideolojik olarak uygun olmasında başka bir anlam daha vardır. Çünkü “yaşantı” en etkin biçimde kök saldığı ideolojinin anayurdu olmanın yanında, aynı zamanda edebî biçim içinde bir çeşit kişisel-doyumdur. Eğer Uzak Doğu’ya gidecek zamanının ve paranız yoksa (...) o zaman Uzak Doğu’yu Conrad ve Kipling okuyarak ikinci elden “yaşayabilirsiniz”. Aslında bazı edebiyat kuramlarına göre bu Bangkok’ta başıboş dolaşmaktan daha da gerçekçidir. İnsan yığınlarının gerçekte toplumsal koşullar sonucu yoksullaşan yaşantıları edebiyatla zenginleşebilir: Bu koşulları değiştirmeye kalkışmak yerine Pride and Prejudice (Gurur ve Önyargı) romanını vererek kişinin daha dolu bir yaşam isteğini doyurabilirsiniz.*⁶

Televizyon dizilerinin ve medyanın yaptığı koşulların değişmesini talep etmeden insanların daha dolu bir yaşam istediğini öznel boyutta doyurmak

gibi görünmektedir. Bu yanılgısal “anlatı” dünyaları ile oyalanan eski Türk okuru, yeni izleyici sağladığı anlık duygusal tatminlerle rahatlamaktadır. Bu işlevi yerine getiren görsel popüler kültür ürünlerinin çoğu kez yazınsal dizge için sakınca teşkil eden ölçütlerle değerlendirilmediği de gözden kaçmamaktadır. Günümüzde eleştiri kurumu dikkatini yazınsal dizgeden, popüler kültür ürünlerine yönlendirebilirse okuma anahtarlarımızdaki çifte standartların ayrımına varılması sağlanabilir. Toplumsal okuma biçimlerimizi yönlendiren okuma anahtarları kültürel benliğimizi anlama olanağı sunabilir. Okuma anahtarlarının seçimindeki ideolojiler kültürümüzün aksayan yönlerini görmeyi kolaylaştıracak ve kendi kendimizi daha iyi tanımamızı sağlayacaktır.

¹ Decodification

² “Edebiyat” sözcüğü yerine kullanıyorum.

³ *Edebiyat ve Eleştiri Dergisi*’nin Temmuz-Ağustos 2000 sayısındaki dosya konusu bu açıdan oldukça ilginçtir.

⁴ Okur merkezli kuramların detayları için Bkz. Eco Umberto, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁵ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramları*, çev. Esen Tarım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1990, s. 40.

⁶ Eagleton, *a.g.e.*, s. 59.

ZÜPPELİK ANLATISI VE TOPLUM: TÜRK ROMANINDA ZÜPPE TİPİ

Giriş

Züppe, modernliğin önemli figürlerinden biridir ve âdeta modernliğin vitrinini temsil etmektedir. Giyim-kuşamı, hâl ve hareketleri, konuşması ve edasının yanında bütünüyle bir hayat tarzını ortaya koymaktadır.

Züppe, geleneksel toplumsal örüntülerin altüst olduğu, aşıldığı modern zamanlarda Batı’da ortaya çıkmış bir tiptir. İlk temsilcileri de hayli ünlü olan Batılı züppelerden oluşmaktadır. Ancak toplumsal ve siyasal bir süreç olarak Batılılaşmayı yaşayan diğer toplumlarda da züppelik kendi tiplerini bulmakta gecikmemiş ve bir zaman sonra belli bir yapı ve statüyü temsil eden katman hâline gelmiştir. Batılılaşmayı siyasal ve toplumsal alanda benimseyen Türkiye’de de söz konusu figürün doğması gecikmemiştir. XIX. yüzyılda İstanbul’da alafranga çevre ve semtlerde bu tip, sosyal hayata katılmıştır. Bu makalede Türk romanını örneğinde Türkiye’de züppeliğin ortaya çıkış şartları, züppelerin temel özelliklerini kazanmasında toplumsal dönüşümlerin etkileri sosyolojik bir bakışla değerlendirilmektedir.

Türkiye’de Züppeliğin Ortaya Çıkışında Batılılaşmanın Etkisi

Türkiye’nin gerek resmi politika ve gerekse toplumsal yaşam alanında Avrupa’yı model kabul etmesinin tarihi çok eski değildir. Osmanlı Avrupa’yı kendi tarihinin son yüz yıllarında, özellikle askerî yenilgilerden sonra farklı görmeye başlamıştır. Bu ‘farklı gözlem’, Avrupa’yı örnek almak düşüncesine dayanmaktadır. Bu düşüncüyü ise ‘yenilgi’ belirlemiştir. Yenilginin oluşturduğu bir fiili durum ve psikoloji, Osmanlı siyaset, kültür ve toplumsal alanında karşılık bulmuş, düşünce ve davranışlara yön ve biçim vermiştir. Batılılaşmanın temelinde de etkilenme gerçeği ve örnek alma arzusu yatmaktadır.

Avrupa etkisi ve modeli sadece askeriye ile sınırlı kalmamış, bütün toplumsal, siyasal ve kültürel kurumlarda da model kabul edilişi gerçekleşmiştir. Bu durum Tanpınar’ın belirttiği gibi XVIII. yüzyıl ile XIX. yüzyıl arasındaki tavır değişikliğinde daha net bir çizgide görülebilmektedir. XVIII. yüzyıldaki reform ve Batılılaşma düşüncesi “cemiyet bünyesinde herhangi bir esaslı değişmeyi hedef olarak almadan, muayyen ihtiyaç ve zaruretler

karşısında bazı teknik ve bilgilerin memlekete nakledilmesi için yapılmış az çok ciddi teşebbüslerden ibaret" iken XIX. yüzyılda durum değişmiş ve "bahis mevzuu olan şey ordunun bazı tekniklerini ve sınıflarını Garp'tan gelen bilgi ve nizamla ıslah etmek değildir; belki bütün hayatın, cemiyetin bünyesi ve manevi insanı vücuda getiren kıymetler manzumesinin, hepsinin birden değişmesi"¹ fikrini ortaya koymuştur. Reform düşüncesi neredeyse bütün geleneksel öğelerin değiştirilmesiyle örtüşmüştür. Sorun, teknik alanla sınırlı görülmemiş, bilim, edebiyat, sanat, düşünce, davranış, toplumsal kurum, toplumsal ve bireysel hayat gibi bir toplumun kimliğini oluşturan alanlarla da ilişkilendirilmiştir. Batılılaşma politikası "Batı'nın askeri ve idari yapısını Osmanlı İmparatorluğu'na aktarırken Batı'nın günlük kültürü de... etkin bir biçimde imparatorluğa girmiş. Giyim, ev eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler 'Avrupai' olmuştu".² Böylece devletin bekası için tüm alanlara dönük yenileştirme (Batılılaştırma) bir proje olarak hazırlanmış ve yürürlüğe konulmuştur.

Batılılaşma öncelikle Saray (iktidar) tarafından temsil edilerek topluma yansıtılan, toplumun da benimsemesi istenen yeni bir yönelim hâlini almıştır. Osmanlı sarayının Avrupa saraylarına göre yeniden düzenlenmesi köklü bir değişimin ilk işareti olmuştur. Yenileş(tir)me hareketi saraydan başlayıp topluma dalga dalga yayılmış, sosyal hayatın da yenileştirilmesi/Batılılaştırılması istenmiştir. Mümtaz Turhan'ın belirlemesiyle bu dönemdeki değişimler 'mecburi kültür değişimleri' hâlini almıştır.³ Avrupai âdetler, mobilya, tefriş, debdebe Osmanlı sarayında yer bulmuştur. İktidarın resmi politikası olarak uygulanma imkânı bulan Batılılaşma hareketi, toplumsal hayatı da dönüştürmekte gecikmemiştir. Toplumsal hayata Batılılaşmanın yansıması, yeni davranış biçimleri ve tavır-alışları doğurmuştur. Bu politikaya şiddetle karşı çıkanlar yanında onu hararetle destekleyenlerin varlığı, Tanzimat'ın öngördüğü yenilikler paralelinde, yeni bir anlayış ve tabakanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu anlayış Batıcılık ve Batı'yı izleme, ona öykünme, onu taklit etme şeklinde temayüz etmiştir.

Model alınan Batı 'aynalaştırılmış'tır; ona bakarak biçim ve tarz kazanma anlayışı temayüz etmiştir. Batı'yı ayna kılıp ona bakarak biçimlenen en önemli katman devlet olmuştur. Bu farklı katmanlarının arasında bir yerlilikten kopmak isteyen ve o 'ayna'da kendini yeniden biçimlendirmeye çalışan züppeler vardı. Züppelik bu anlamda 'ayna'ya bakarak ortaya konulan 'tavır-alışlar'dan biridir. Batı'yı genelde yüzeyde temsil eden, ona öykünmekle öne çıkan, kendi toplumsal katmanları ve zihniyet dünyasına uzak ve yabancılaşmış bir tip olarak ortada görülen alafranga züppe (özellikle ilk dönemler için), hâkim politik sistem için eksik Batılılaşmanın temsilcileri olma-

larına karşın aynı zamanda kendilerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan Batılılaşma sürecine çok şey borçludur. Yani onun çocuğudur züppe; eksik de olsa, özürlü de olsa.

Türkiye’de *züppelikin* toplumsal bir katman/kategori hâlini alması doğrudan Batılılaşma siyasetiyle ilgilidir. “Züppe figürü, Osmanlının Avrupa’yı müstakbel fetih arazisi olarak görmekten vazgeçmek zorunda kalmasıyla”, yani onu taklide başlamasıyla ortaya çıkmıştır; dolayısıyla bugünden bakılınca Türkiye’de iki yüz yıllık bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir.⁴ Artık züppe, Batılılaşmayla birlikte yeni bir biçim alan ve değişen kültürel yapıda hep var olagelmıştır.⁵ Batılılaşma siyaseti de züppe de Batı’ya ait olanı örnek alarak ortaya çıkmış, ona benzemeyi temel yönelim bilmiştir. *Züppelikin* bu anlamda ortaya çıkışında en önemli kaynak, Türkiye’de Batılılaşmanın resmî politika olması ve bu doğrultuda toplumun altüst edilerek yeniden biçimlendirilmesidir. Dolayısıyla, Türk toplumunda Tanzimat döneminde başlayıp günümüze kadar gelen, bir süreklilik kazanan ve gitgide ‘marjinallik’ çizgisini aşıp ‘toplumsal katman’a dönüşen/evrilen *züppeliki*, Batılılaşma siyasetinin doğal bir sonucu saymak mümkündür. Bundan ötürü alafranga züppeleri, içinde yaşadıkları çağın bir ürünü ve nitelikleriyle de çağlarının yönsemelerini yansıtan bir ‘kategorik evren’ şeklinde görmek mümkündür.⁶ Hatta züppeleri, eksik ve arızalı da olsa, söz konusu siyasetin görünür kılınma biçimlerinden biri olarak görmek gerekmektedir. Züppe, Batılılaşma siyasetinin kıyısında yer almasına karşın, bu siyasetin toplumca ‘görülmesi’ işlevini üstlenmiştir. Bir anlamda bu yeni ‘görünüm’e toplumun alıştırılmasına katkıda bulunmuştur. Bundandır ki, Türk romanında Batıcı züppe eleştirisini Batılılaşma eleştirisi olarak okumamak lazımdır; aksine doğrusunu gösterme amacıyla yanlış/eksik Batılılaşmaya karşı çıkmaktır söz konusu eleştiri.

Züppeliğin çıkışı ve yaygınlaşmasında etkili olan Batılılaşma projesi, aynı zamanda züppenin kendini bulacağı uğrak yerlerin, semtlerin modalaşması; tüketim toplumunun yaratılmaya çalışılması, taklidin, Batı’yı takip etmenin gerekliliğinin dillendirilmesi, toplumun yüzyıllardır temsil ettiği zihniyet ve hayat üslubundan kopuşun kaynağı da olmuştur. Züppe bu ortamda hayat bulmuştur. Çamlıca, Boğaziçi, Beyoğlu gibi moda semtler onun uğrak yerleridir. Bu mekânlar öykündüğü hayatın yaşanmasına imkân tanıyan serbest ilişki mekânlarıdır, görünürlüğü öne çıkaran yerlerdir. Örneğin “Beyoğlu, Avrupalı lokanta ve kahveleriyle, en basit gündelik ihtiyaçtan, en pahalı zevk unsuruna kadar her şeyi Avrupa’dan tedarik eden zengin mağazalarıyla, gece hayatıyla, eğlence yerleriyle Avrupa hayatının küçük bir numunesini verir. Her modasıyla büyük Avrupalı merkezlerine, bilhassa Paris’e tabidir. Giyim ve kuşamda, debdebe ve sefahatte onu takip eder, eğlencede

onun artıklarıyla geçinir.”⁷ Avrupaî terziler (Terzi Mir), manifaturacılar, mobilya dükkânları, lokanta ve cafeler (Tokatlıyan) gibi Batılılaşmış çevrelerin ve züppelerin uğrak yerleri hep Beyoğlu’ndadır. Grand Rue de Pera (İstiklal Caddesi) üst tabakaya mensup aile bireylerinin, tüketim ve özentî budalası züppelerin, Avrupalı turistlerin, gayrimüslim tebaanın gezinti yeridir; tiyatrolar, dükkânlar, cafeler, moda salonları gündelik hayatın önemli bir parçası olarak buradadır.⁸ Beyoğlu gibi kendi gündelik hayatının akıp gideceği güzide ve seçkin mekânların varlığı, züppe için önemli bir imkân olmuş ve züppe bu mekânların en gözde figürlerinden birini temsil etmiştir. Yeni mekânlarla bütünleşen züppe, yeniliğin ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Türkiye’de Züppeler

Züppelik, Türk yazınında ilkin alafranga terimiyle karşılanmıştır. Sözlükler, alafranga terimini hep ‘Batılılaşma anlayışı ve Batılı yaşam çabası’ paralelinde tanımlamayı denemişlerdir. Buna göre alafranga, Avrupa/Batı/Frenk usulüne göre davranan, yaşayan ve Batılı âdet ve yaşam tarzına uygun hareket eden, bu anlayışı temsil etmeye çalışan kişidir. Burada temel nokta, içinde yaşanılan toplum ve dünyaya bir başkasına, ötekine benzeyerek aykırı düşmektir. Bu aykırılık ise köklü felsefi-düşünsel temellere yaslanmamakta, ‘üstün-öteki’ne benzeme tutkusundan, onu aşırı bir tarzda taklit etmekten öteye geçememektedir.

Züppelik ilk dönemde düşünsel bir tavır olmaktan ziyade, gündelik yaşamda farklı olabilmenin mücadele alanı olmuştur. Züppe, giyinişle (alabildiğine şık ve pahalı), konuşmasıyla (bol bol yabancı sözcükler kullanmak, yabancı dile düşkünlük), arzularıyla, özelemleri ve tutkularıyla toplumdan kopuşu simgelemektedir. Giyim-kuşam farklılığına aşırı ilgi, bu kopuşu gerçekleştiren önemli bir göstergedir. Herkes gibi değil Batılılaşmanın öngördüğü hayat tarzına gönüllü giren belli insanlar gibi giyinilir: Şalvar, potur atılır ve pantolon giyilir; aynı şey cüppe ve cepkenin başına da gelir, onlar da setre ceketle değiştirilir. Bunları saç kesimindeki değişme, kolalı gömlek, boyunbağı takma, bıyık kesme izler. Yeni alışkanlıklar bedeninin görünürlüğüne öne çıkarma çizgisini aşarak devam eder; “tiyatroya gitmek, Beyoğlu yakasında oturmak, kâğıt ev yaptırmak, konuşurken ve yazarken Frenkçe sözler kullanmak, çatala yemek yemek, sabahları jimnastik yapmak, yabancı kadınla evlenmek” gibi.⁹ Bugün belki normalleşmiş bu davranışlar XIX. yüzyıl Türkiye’si için yeni ve hayli cüretkârdır. Toplumla kesin bir kopuşu ve başkasına ait davranışları özümsemeyi temsil etmektedir.

Alafranga züppenin en önemli vasfı kuşkusuz özentî içinde bir hayatı yeğlemesi ve dolayısıyla ‘gibi’ ve ‘mış gibi’ davranmasıdır. Züppe özentisinin

de hayli aşırıya kaçır. Bundandır ki, onun temel karakteristiklerinden biri de aşırılık içinde olmasıdır. Züppe her şeyini sınırlarda yaşar; sevgisinde, bağlanışında, tutkusunda, öfkesinde, küsmesinde, taklidinde, tüketiminde hep aşırıya kaçır. Aşırılığı ise bir fanatizm/radikalizm tutumu değil, sadece gündelik hayatın cilasına dalma ve kendini *gösterme* hevesine dönük bir tutumdur. Kendini aşırılığın yatağında savunmasız bulan züppe, oradan oraya savrulur durur; bir türlü kendi asıl yatağına ulaşamaz. Hep başkası gibi davranmaya mahkûm etmiştir kendisini.

Alafranga züppe, kendisini görüntüye hayli kaptırmıştır. Belki tüm hayatı görüntü üzerine kurulmuştur; kendini göstermek, belli simgelerin taşıyıcısı olmak, belli anlayışı simgelemek temel esprisidir. “Züppe görüntüden ibarettir. Hangi koşullar altında hangi içkinin içileceğini, hangi gömlekle hangi kravatın takılacağını bilmek, yabancı dilde, doğru yerde ‘düşürülüveren’ şık bir ifade, onu mutlu etmeye yeter. Neleri arzulanması gerektiğini büyüklerinden, yani Garp’tan öğrenmiştir, arzusun oluşum sürecinde geçtiği zahmetli yollara, biçimi oluşturan süreçlere bakmaz hiç. O yüzden Züppe, Garplı görüntüsünü oluşturmayı sağlasa da, Garplı biçimini alamaz bir tür-lü... Gördüğü, dokunduğu her şeyin görüntüsünü en ince ayrıntısına kadar taklit edebilir, hatta çevresindekileri kandırabilir de bu yolla. Ancak benzerlik yüzeydedir; ne içeriği taklit ettiği şeye uyar ne de biçimsel kuruluşu.”¹⁰

Alafranga züppe, başkasına, ötekine öykündüğü için kendi toplumuna ve cemaatine yabancılaşmış, millî tarihlerinden habersiz, iğreti tavırlı, kibirli ve hoppa adamlar hâlini almıştır. ‘Kaba Türklükten, alaturka misafirlerden, bozacı seslerinden, incesaz takımlarından, Osmanlıca eserlerden hoşlanmazlar; yabancılara ise ‘meftun’durlar.’¹¹

İlk Dönem Türk Romanında Züppeler: Batılılaşmanın Özürlü Çocukları

İlk dönem Türk romanında temel sorunsal Batılılaşmadır. Batılılaşma bazı olgular çerçevesinde çözümlenmeye çalışılır. Alafranga züppe tipi en rağbet gören olgudur. Bu tipten hareketle Türk toplumunun Batı karşısındaki tutumu ve Batılılaşma deneyimine dair ilk tepkiler açıklığa kavuşturulmaya çalışılır. Örneğin, Ahmet Midhat’ta, bir alafranga züppe olan Felâtun, yanlış/eksik Batılılaşmanın, onun karşısında yer alan arkadaşı Râkım ise doğru/tam Batılılaşmanın simgesidir.

İlk dönem Türk romanında çok sayıda züppe tipi bulunmaktadır. Burada diğerlerini de temsil eden ve birer simge olarak sıyrılan üç önemli züppeden söz etmek yeterli olacaktır. Felâtun, Bihruz ve Meftun adlı bu üç züppe, tipin temel niteliklerini taşırmaktadır. Bu tipleri öyküleştiren yazarların ana

problemi, Batılılaşmanın Türk toplumundaki algılanışı ve ona karşı alınan tavırlardır. Züppe bu temel sorunun çözümlenmesi için 'araçsal' bir olgudur, çünkü o bizatihi söz konusu sorunu kendi bünyesinde yaşamakta, bu yeni yönelime eklenmektedir. Dolayısıyla alafranga züppe, Batılılaşma sorununun merkezinde yer almaktadır. Romancılar bunu keşfetmekle önemli bir ayrıntıyı yakalamışlardır. Ancak yazarlar aynı başarıyı züppe tipine yaklaşımlarında ve onu anlatışlarında gösterememişlerdir. Gerek yaklaşımları ve gerekse anlatışları birçok sorunu işaret etmektedir.

İlk önemli sorun yazarların taraf tutmalarıdır. Bunu ya züppe karşısında açıkça tavır alarak gösterirler ya da onların karşısına benimsenen bir kahramanı çıkararak. Züppeler yazarların savaş meydanıdır, savaşın galibi baştan bellidir: yazarların kendileri yahut taraftar oldukları, benimsedikleri, bizim de benimsememizi istedikleri kahramanları yahut dünya görüşleridir. Züppe bu savaştan kesin bir yenilgiyle ayrılmak zorundadır; toplumda tutunamaz, duramaz ve kaçır. Felâtun İstanbul'dan uzak bir adaya gider, Meftun Paris'e kaçır, Bihruz ise kendi içine gömülür kalır.

Diğer bir sorun ise, yazarların kendilerinin Batı'ya karşı değil aksine Batıcı olmaları ve Batılılaşmayı tez olarak öne sürmeleridir.¹² Örneğin Ahmet Midhat Efendi'nin "medeniyet değiştirme olayının okumamış halk yığınlarına aktarılması, onların yeni medeniyetin çeşitli yönleri üzerinde aydınlatılması ve kendilerine ilk bilgilerin verilmesi hususunda... gösterdiği çaba çok büyüktür."¹³ Dolayısıyla eksik-yanlış Batılılaşmanın temsilcisi olan züppenin başarısız olması yazarlar (ve resmi dünya görüşü) için bir gerekliliktir. Felâtun'un aksine Râkım'ın yenilmesi, kaçması Batılılaşma idealinin/tezinin başarısızlığı olacağından yenilmek ve kaçmak züppenin (Felâtun) hanesine yazılmıştır.

Yazarlar, 'istenildiği gibi Batılılaşmayan' züppeye öfkeli olurlar, ona kan kustururlar, olmadık komiklik ve budalalıklarla onu resmederler, okura züppenin düşük, bayağı, budala olduğunu telkin ederler. Gerçekte alafranga züppe bir gösteriş budalasındır, kötü bir mukallittir, özenti tutkunudur, gösterişçi tüketim içinde çırpınmaktadır, kendi toplumuna yabancılaşmıştır, 'üstün-öteki'ne hayran bir taşralıdır, kendi ülkesi değil uzak ülke onun düşlerini süslemektedir. Ancak sorun Batılılaşma ideali ile züppe arasındaki ilişkiyi tahlil edememede kendini belirginleştirmektedir. Asıl sorun Türk toplumunda züppenin ortaya çıkmasının Batılılaşma süreci/siyasetinin önemli sonuçlardan biri olarak görülmemesidir.¹⁴ Doğru Batılılaşmanın bir prototipi olarak yıkılmaz gurur ve kibriyle ortaya konan 'Batılılaşmanın gürbüz çocuğu' Râkım örneği de aslında Batılılaşma sürecinin bir ürünüdür. Dolayısıyla romancıların ideal tip olarak ileri sürdükleri tipler de züppelerden fazlaca ayrılmamaktadır: aynı toplumsal ortam onları da beslemektedir.

Züppe, Türk toplumuna Batılılaşmanın armağanıdır; bu süreçte doğmuş, yaygınlaşmış ve günümüze kadar gelebilmiştir. Züppe, baba nezdinde (Batıcı zihin ve siyaset) kendisinin özürlü çocuğudur. Asidir; istenilen kalıba girmemiştir, yönü doğrudur (Batılılaşma) ancak gittiği yollar başkadır, baba ile aynı yönü paylaşır ancak onunla aynı yolda yürümez. Patika yolu tercih eder, maceracıdır, heyecan ve beğenilerinin peşindedir, baba ve gürbüz çocuklar gibi ince eleyip sık dokuyan değildir, kendini pek garantiye almayı düşünmez. Evin (toplum) imarı, geliştirilmesi gibi yüce idealleri yoktur; bu gibi idealler baba ve gürbüz çocuklara aittir. Züppe kendinin peşindedir;¹⁵ kendi zevkinin, zenginliğinin, arzularının, kaprislerinin, komplekslerinin ardından koşar. Dolayısıyla yenilgisi ve yıkımı daha çok kendi sınırlarında kalır; alır başını gider. Ancak ailenin özürlü de olsa çocuğu olduğu için külfet de olur; ailenin (toplumun) yıkımını doğurmayacak küçüklükte bir külfet. Baba, züppe çocuğuna karşı öfkeli, kızgındır, acımasızdır; onun serüvenci ruhunun, zevk düşkünlüğünün, özenti budalalığının aileyi feraha erdirmeyeceğinin farkındadır, dolayısıyla züppe, baba için kaybolmuş emektir, çürümüş hasattır. Züppe öfke ve kızgınlığı belki hak ediyordur ancak inkârı asla. O da tıpkı gürbüz çocukları gibi özbeöz kendi çocuğudur; bundandır ki baba (Batılılaşma) biraz da züppe çocuğuyla ortadadır.

Felâton Bey

Felâton, Türk romanında sıkça karşımıza çıkan alafranga züppe tipinin ilk örneklerinden biridir. Bir anlamda diğer romancılara ilham kaynağı olmuştur. İlk Türk romanları arasında yer alan Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi*¹⁶ romanının önemli tiplerinden biridir. Felâton, 'alaturkalıktan yine kemal derece alafrangalığa birdenbire sıçramış bir adam' olan Mustafa Meraki Efendi'nin oğludur. Baba hem oğlunu hem de kızını alafranga usulüne göre yetiştirmeye önem vermiştir. Felâton, kalemlerin birisinde memur olmasına karşın seyirlik yerleri gezmekten pek Kalem'e gelmeye zaman bulamaz. Ayda yirmi bin kuruş iradı olan bir babanın tek oğludur ve züppece bir hayat sürmesi için gerekli paraya sahiptir.

Felâton bir gösteriş budalasıdır; tüm servetini 'gösterişçi tüketim' için harcar. Gösterişçi tüketimin bir saygınlık aracı olduğuna inanır, diğer züppe tipler gibi.¹⁷ Giyim-kuşam, eşya onu için vazgeçilmezdir, Beyoğlu onun nefes aldığı mekândır. O tüketim ekonomisinin çarklarına kendini kaptırmış bir züppe¹⁸ olarak moda semtlerde şık giyimiyle görünür, züppeliğin alamet-i farikalarından biri olan lüks ve markalara düşkünlüğü artar. Gösterişçi tüketimi ve lüks marka düşkünlüğü züppenin elinden alındığında, kendini gösterecek alan hayli daraldığından, kendisi de söner. Bundandır ki züppe,

gösterişçi tüketimin iflah olmaz kurbanıdır. Felâtun, kitap okumayı sevme-
mesine karşın evinde küçük de olsa bir kütüphane kurar; cildi güzel olan
kitapları kütüphanesine koymaya özen gösterir. Tıpkı giysileri, ayakkabıları,
dış görünümü gibi kitaplar da gösteriş içindir. O, gösterişe tapınmanın sim-
gesidir bir ölçüde.

Felâtun, Avrupa hayranıdır; Batılı bir yaşam onu büyülemiştir. O, 'yanlış
Batılaşmış' tiplerin örneğidir; taklitçi, cahil, yüzeysel ve züppedir. Olmaya
özendiği şeyin yanlış örneğidir.¹⁹ Yani, onun meselesi kendisinin Avrupaileşme-
si değil, esasta, Batı'nın ne demek olduğunu yanlış anlamasıdır.²⁰ Batılılar gibi
yaşamaya heveslenir; ancak bu konuda tek yapabildiği yarım yamalak Fran-
sızcasıyla konuşmak ve en moda giysilerle Beyoğlu'nda gezmektir. Tembeldir,
Râkım'ın aksine çalışmak onu yorar, bir iş makinesi değildir. Cahildir; her şeyi
birbirine karıştırır; kendi kültürünü, dilini bile doğru dürüst bilmez. Çocuktur;
başını sonunu düşünmeden hareket ettiğinden komik durumlara düşer. Müs-
riftir; çok çok para harcar. Saftır; kendisini gerçekten sevdiğini sandığı hoppa
bir Fransız aktrise tutulmuştur.²¹ Sosyetenin içinde yer alır, sosyeteyle birlikte-
dir; halk onun çok uzağındadır, tıpkı içinde yaşadığı sosyete ve değerleri gibi.

Felâtun'un kadını özellikleri vardır: Modaya ve kıyafetine takıntı de-
recesinde düşkündür. Etkilenmeye fazlasıyla açık, hoppa bir mizaca sahip-
tir. Dahası, kendisini Beyoğlu'ndaki terzi dükkânlarında gördüğü resimlere
benzetebilmek için aynanın karşısından bir türlü ayrılamaz.²² Âşık olduğu
kadın da bir Fransız'dır, belki de bir Türk kızına âşık olmayı kendisine layık
görmemiştir. Babadan kalma mirası sonunda âşığı uğruna tüketen Felâtun,
sahip olduğu her şeyi yitirip beş parasız ve çıplak bir şekilde İstanbul'un çok
uzağında bir mutasarrıflığı tek çare olarak görecektir ve bu memuriyete bel
bağlayacaktır. Okura da 'karikatür Felâtun'dan bıkip usanmadan hisseler çı-
karmak, onun yolunu sürdürecektir züppelerin gelişini gözlemek kalacaktır;
onlar da hiç ara vermeden olanca 'şık'lıklarıyla cadde ve vitrinlerin önünde,
gezinti ve eğlence yerlerinde arzı endam edeceklerdir.

Bihruz

Recazade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*²³ romanının başkahramanı
olan Bihruz, alafranga züppe tiplerin önde gelenidir. Bir vezirzade olarak da-
daların, uşakların, özel hocaların ellerinde büyümüştür. Giyimde günün mo-
dasını takip etmekte, moda semtlerde (Çamlıca, Beyoğlu) gezinmekte, ünlü
(lüks) mağazalardan giyinmektedir. Terzi Mir markalı pardösüsü herkesin
dikkatini çekmektedir. Potinleri gene dönemin ünlü markalarından Heral işi-
dir. Elinde gümüş markalı bastonu, beyaz yeleğinin cebinde her beş dakikada
bir çıkarıp baktığı uçları altınlı bir siyah ipek şeride bağlı mineli saati vardır.

Bihruz da diğer züppeler gibi gösterişçi tüketimin pençesindedir, marka düşkünüdür, ünlü markalardan giyinmekle kalmayıp bunu aşırıya var-dırmaktadır. Her defasında çiftlerce ayakkabı, çizme, düzinelerce gömlek, çorap, mendil, kravat, eldiven satın almaktadır. Züppe için tüketimin ne kadar hayati olduğunu belgeler ve züppenin gardıroba düşkünlüğünü açığa vurur. Çünkü züppe içinde takım elbiselerin, desenli ve çiçekli gömleklerin, dantel yakaların, manşetlerin, ipeklilerin ve buna benzer kıyafetlerin yer aldığı özel gardırop sahibidir.²⁴ Arabaya düşkünlüğü ise onun maddiyata ne kadar önem verdiğine işarettir. Hayranı olduğu Batı'nın maddi özelliklerine aşırı tutkunluğu vardır, Batı'nın ondaki karşılığı çoğunlukla maddi yanadır; tüketim, giyim-kuşam ve bir de yeni âdetlerin gündelik hayatındaki ağır yeri. Bu bakımdan Bihruz tam bir Batıcı züppe tipini temsil eder. O bir uygarlık hastalığına yakalanmıştır; ait olduğu dünyaya yabancılaşmış ve hayran olduğu üstün-uygarlığı taklide kalkışmıştır. Yabancı dile aşırı düşkünlüğü, onun kök ve kimlik yoksunluğuna en büyük delildir. O aynı hastalığa yakalanmış başka bir tiple, Oblomov'la aynı kaderi paylaşır.²⁵ Baba mirasını *Araba Sevdası* yüzünden ziyan eder, kendi hayal dünyasında, gerçek çevresine, geleneksel tarzda giyinen ve yaşayan İstanbul halkına karşı züppece bir tutum içindedir. Kök ve kimlikten yoksun bir karakter olarak tavırları, giyimi, zayıflığı, melodramatik duygusallığı ile saygıdeğer Osmanlı aile reisinin tam bir antitezidir.²⁶

Bir paşanın oğlu olan Bihruz, ailenin tek çocuğudur, kışın Süleymaniye'deki konaklarında, yazın ise Çamlıca'daki köşklerinde kalır. Düzenli bir eğitim almamasına karşın özel hocası (Mösyö Piyer) gözetiminde eğitimine devam eder. Fransızca başta olmak üzere Arapça ve Farsça öğrenir. Yetersiz Fransızcasıyla caka satmaya ve alafranga gençlerin özelliklerini göstermeye başlar. 'Kalem'de çalışmasına karşın pek fazla işe gitmez, "gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvap ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu'nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları, pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders müzakeresinden sonra hanesinden çıkar, akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşır."

Bihruz'un üç merakı vardır: araba kullanmak, alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek ve Fransızca konuşmak. Bihruz'un en önde meraklarından olan araba, önemli bir statü göstergesidir aslında; onun bu aşırı tutku ve merakı boşuna değildir. Eski İstanbul'un dar sokakları arabaların rahatça geçebilmeleri için genişletilmiştir. Araba zenginliğin, asillğin işaretidir. Bihruz'un güzel bir arabada gördüğü Periveş'e tutulması bundandır; o kesinlikle soylu bir ailenin kızı olmalıdır. Böylesine önemli bir gösterge olan arabanın elden çıkarılması, satılması da o denli yıkımdır o aile için; "arabayı satmak zorunda kalmak sosyal konumun çöküşünün işareti"dir.²⁷ Ayrıca

Henri Lefevre tarafından 'kral-nesne' olarak adlandırılan araba; "tüketimin göstergesi olduğu kadar göstergelerin tüketimine de imkân sağlayan, bu yüzden hem arzu hem de haset kaynağı olan bu yabancı oyuncak, tıpkı roman gibi yer değiştiririnin, kişinin kendinden başkası olmasının, başkasının yerine geçebilmesinin, yani bir bakıma arzunun merkeziyle taşrası arasındaki mesafeyi kapatmasının yegâne simgesi"dir.²⁸ Bihruz arabasıyla moda semtlerde gezintiye çıkma, gününü gün etme sevdasındadır. İyi bir arabaya sahip olan bir bayan onun ilgisini daha fazla çeker. Ne ki onunla eğlenmeyi düşünen yazar (baba), onu gülünç duruma düşürecektir. Bir arabada görüp soylu bir aileye mensup zannedip vurulduğu Periveş bir aşüfte, yosma çıkacaktır. Periveş'in bindiği araba ise mülk değil kiralıktır.

Bihruz bir gösteriş budalasıdır. Hem kendisinin hem de sahip olduklarının piyasasını oluşturma peşindedir. Süslü ve pahalı giyimi, aşırı tüketmesi ve gösterişçi tüketimin pençesinde çırpınması buna delildir. Pek anlamasa da Fransızca bir gazete ile vapurda, orada burada gözükmesi gösteriş içindir. Fransız romancıları ise onun başvuru kaynağıdır. Örneklerini bu romanlardan seçer. Romanlardaki kahramanlarla kendisini örtüştürür, onlara hayran olur, onlara özenir. Kitabı bir hayatı önceler ancak bu hayat onun uçurumu olur.

Bihruz'un diğer bir merakı ise konuşmasında Fransızca kelimeleri sıkça zikretmesidir. Yabancı dili mükemmel bir şekilde olmasa da caka satacak kadar bilmek diğer züppeler gibi Bihruz'un da temel vasıflarından biridir. Türkçenin iyi şiir ve dolayısıyla iyi şair'e engel olduğu fikrine sahiptir. Fransızca dışındaki kitaplara iltifat etmez, el sürmez, dolap altlarında tozlar içinde bırakır onları. İçtiği sigara bile Frenk sigarasıdır. Bütün bu özellikleriyle Bihruz, "kendine ait bir iç dünyası olmayan, tümüyle taklit bir hülyanın, yabancı bir eşyanın peşine düşmüş, ödünç alınmış jest ve mimiklerden ibaret bir züppedir; içi olmayan bir kabuk adam" ve "geleneksel Osmanlı değerlerine yabancılaşmışlığı, Batı kültürüne olan koşulsuz hayranlığı modernleşmenin getirdiği tüketim düzenine kapılmışlığı, kaba bulduğu halk kültürüne tahammül bile edemeyişi, yarım yamalak Fransızcası ve Türkçeyi küçümseyişiyle tipik bir Batılılaşmış züppedir."²⁹ Bihruz, bir kültürden koparılmış ama henüz diğer kültürden de bihaber olan yeni neslin köksüzlüğünün örneğidir. Belirli bir sosyal tiptir. Tanzimat sonrası toplumun temsili bir tipidir ve kendi devrinin ürünüdür.³⁰ Tüm bu yanlarıyla Bihruz'un toplumda tutunması zordur. Ağır bir tokat yiyen Bihruz (âşık olduğu kadının 'nobl' değil basit bir aşüfte olduğunu anlamıştır) eski canlılığını, hevesini, arzularını yitirip içine gömülür.

Meftun

İlk dönem Türk romanında züppe tipinin bir diğer örneği ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şipsevdi*³¹ romanının kahramanı olan Meftun'dur. Öğreni-

mini tamamlaması için Paris'e gönderilen Meftun orada ne askerlik, ne tıp, ne hukuk, ne ticaret ne de sanayi alanında bir eğitim alır. Kolay bir şekilde elde edeceği bir mesleğin peşindedir. Paris'in eğlence dünyasına dalar çıkar, altını üstüne getirir, gününü gün eder. Amcası ölünce İstanbul'a bir 'bilgin değil alafranga züppe olarak döner.

Meftun için züppelik asıl olmaktan çok *araçsaldır*; onun temel derdi para elde etmek ve onunla dilediği gibi (züppece) bir hayat sürmektir. O da diğer züppeler gibi gösterişe, görüntüye aşırı önem verir. Kendi hayatını alafranga-laştırmakla yetinmez, ailesi ve küçük çevresine de aynı şeyi dayatır. Akıl hocası Fransız Mösyö Mc Ferlan'la birlikte 'Şark Akademiyası' adında bir dernek kurar. Derneğin amacı, alafrangalığı yaygınlaştırarak halkı aydınlatmaktır. Doğu'nun kabalıklarını Batı'nın bilgi ve incelik süzgecinden geçirerek beyinleri inceltmek ve Asyalılık pürüzlerinden kurtarmak gibi bir misyonla kurulmuştur dernek. Züppeler arasında 'misyon' ve 'dayatma'sıyla Meftun, en önde gelenidir. Kendi içine kapanmaz, ulaştığı 'seviye'ye ailesinin de ulaşması için olmadık çabalar harcar. Ancak tüm çabası gelip çıkar ilişkisinde tıkanacaktır.

Onun anladığı alafrangalık, giyim-kuşam, yeme-içme ve gösteriş konusu yapılabilecek türden bir alafrangalıktır; bir tür "alafranga budalası"dır. Paris'ten getirttiği elbisesi, zarif 'gant'ları, tepesi altın toplu bastonu, ipek çorapları, rugan iskarpinleri, tek gözlüğüyle, tüketim çarkının vefakâr müşterisidir. Yaşantısının bir Batılı gibi olmasına özen gösterir; Paris'teki alışkanlıklarını İstanbul'da da sürdürmeye çalışır. Bunun için çok paraya ihtiyaç duymaktadır ve para elde etmek için olmadık yollar dener. Artık Meftun'un saf bir alafranga züppe değil bir hokkabazdır aynı zamanda. Para için kız kardeşini zengin bir ailenin oğluna verir, o ailenin kızıyla (kız tamamıyla alaturka âdetlere sahip olduğu hâlde) da kendisi evlenir. Meftun, züppeliğinin gereği olan hayatı sürmesi için bütün değer ve ilişkileri kullanmaktadır; bu davranış ona meşru gözükmemektedir. Gösterişçiliği, alafrangalığı iki ailenin de felaketi olmasına karşın o fazlasıyla pişkindir, Paris'e kaçar. Düşüncelerinde herhangi bir değişikliğin olmadığını, yaptıklarından pişmanlık duymadığını ve kayınpederinin ölümüyle İstanbul'a dönüp mirasına konacağını, karısını tekrar alacağını iki yıl sonra gönderdiği mektupta belirtir. Meftun aynı kişidir: bencil, rahat, ihtirası için her şeyi unutmaya hazır kişi. Hâkim bakış onu da yenmiş ve tutunamayanlar listesine eklemiştir. Diğer züppe tipleri gibi Meftun da özürlü çocuk olduğu için babasının öfkesine muhatap olmuştur. Bir karikatür olarak dillere düşmüştür.

Yeni Dönemler ve Yeni Züppe Tipler

Züppelik, değişen, başkalaşan bir doğaya sahiptir. Belli niteliklerini sürdüren züppenin toplumdaki yeri ve toplumca algılanışı, işlevleri ve duruşu

zamanla değişmektedir. Türk romanında yer alan züppe tipler örnekliğinde bu dönüşüm/değişim birkaç alanda izlenebilir.

Dönüşüm öncelikle kendisini 'züppeliğin marjinalliği'nden 'züppeliğin katmanlaşması'nda kendini göstermektedir. Tanzimat döneminde 'marjinal' olan züppe, Batılı yaşama özenen, Batı'yı iliklerine kadar temsil etmekten/yaşamaktan uzak, topluma yabancılaşmış bir tiptir. Toplumun geleneksel yapısında aykırı hâlleriyle, tutum ve davranışları, yönelim ve heyecanlarıyla yer bulamazlar. Hem tüm toplumca kabullenilmeme (tam-Batıcı olmadı diye değil elbette) anlamında 'aykırı'dırlar hem de kendilerinden hareketle topluma bakışın ortaya konması anlamında. Oysa yeni dönemlerde züppenin toplumdaki yeri değişmiştir; değişen sosyo-ekonomik ve kültürel doku, züppenin doğasında da bir değişimi zorunlu kılmıştır. Yeni dönemleri anlatan romanlarda "züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu bir adam değil, Batılılaşmış bir zümredir."³² Züppe, yeni dönemlerde marjinal kimliğini her yerde geçer akçe olacak şekilde değiştirmiştir; 'karikatür'e artık gülmek için değil imrenme ve gıpta ile bakılacaktır.

Yeni dönemlerde züppenin doğasında gerçekleşen dönüşüm alanlarından biri de onun "çıkarıcı ve sömürücü burjuva sınıfıyla özdeşleşiyor"³³ olmasıdır. Bu dönemlerde züppe, tecrübesiz budaladan yalancı sahtekâra, bencil ve çıkarıcı, okumuş ve tehlikeli haine dönüşecektir. Türk züppeliğinin budalaca bir tutkudan gösteriş merakına, gösteriş merakından hain çıkarıcılığa dönüşmesiyle birlikte Meftun (Tutkun) Şöhret'e, Şöhret Müştak'a (Arzulu), Müştak Efruz'a (Süslü), Efruz da Servet'e dönüşmüştür.³⁴ Siyasal ve ekonomik değişimlerin sonucunda yeni bir alafranga züppe tipinin oluşumu ve yaygınlaşması gerçekleşir. İttihat ve Terakki iktidarının 'milli burjuvazi' oluşturma çabası, para, vurgunculuk, vagon ticareti ve çıkar kavramlarının toplumsal ilişkilere yansımaları beraberinde getirmiştir. Başlangıçtan itibaren bir 'devlet siyaseti' şeklinde uygulamaya sokulan Batılılaşma, kendi zümresini de oluşturmuş durumdadır; dolayısıyla 'iktidarın nimetleri'nden en önce bu zümre faydalanmaktadır. Züppe, içinde nefes aldığı ortamın getirilerini fark eder ve dönemin özelliklerini temsil etmeye başlar. Tanzimat dönemini hemen çok gerilerde bırakır, artık saf bir 'budala' değildir; çıkarıcı, zeki ve kurnaz tipe dönüşmüş ve züppeliğini (içindeki çevrenin arzularıyla örtüştürdüğünden) ekonomik ve sosyal üstünlük kurma için kullanmaya başlamıştır.

Yeni dönemlerin züppe tipinin genel eğilim ve niteliklerini, önceki tiplerden ayrıldığı yönleri Türk romanı özelinde değerlendirmek mümkündür. Söz konusu ayrımlaşma ve benzeşmeleri görmek için bu dönemlere ait dört tip üzerinde bir çözümleme yapmanın yeterli olacağını düşünüyoruz. Her bir tip kendi dönemlerine ait tüm züppelerin ortak niteliklerini bünyelerinde

taşıma özelliğine sahip. Züppeliğin doğasındaki değişimi de bu özelliklerini izleyerek görmek mümkündür.

Behiç

Behiç, Peyami Safa'nın İstanbul'un işgali, Millî Mücadele ve büyük tarruz döneminde İstanbul'da bir çevreyi ve ilişkilerini anlattığı *Sözde Kızlar*³⁵ romanının önde gelen tiplerinden biridir. İyiler-kötüler karşıtlığının kurulduğu romanda Behiç, 'kötüler' tarafında yer alır. İçinde bulunduğu toplumsal tabaka ve çevre ise milli ananelerinden kopmuş, Batıcı, memleket meselelerinden uzak, zevk, eğlence ve tüketimle çevrili bir gündelik hayatı sürdüren bir yapıya sahiptir.

Behiç, Osmanlı bürokrasisinin üst kademelerinde yer almış bir müsteşarın, Viyana Sefareti müsteşarlarından merhum Nafi Bey'in oğlu olması hasebiyle varlıklı bir ailenin, şımarık, kadınlara kur yapmayı en büyük meziyet sayan, çekiciliği ile etrafındaki kızları ayartan çocuğudur. Hatta çekiciliğini kullanarak 'iyiler' tarafında yer alan romanın başkahramanı Mebrure'yi dahi ayartmaya teşebbüs eder, ne ki bunda başarılı olamaz. Behiç'in belli bir işi ve uğraşı yoktur; yalnız sürekli bulunduğu kulübün meclis-i idare reisliğini işgal etmektedir.

Behiç, ekonomik bakımdan aileye her hangi bir katkısının olmayışından dolayı ilk dönem romanlarındaki züppelerle (Felâtun, Bihruz) aynılaşır. Asalak ve parazit bir yaşamdan kurtulmak isteği de pek görülmez. Ailenin zenginliği ona istediği hayatı yaşamasına imkân tanır. Ancak ilk dönem züppe tiplerden ayrılan çok önemli yanları da vardır; yeni dönemlerdeki züppe tipinin temel yanlarını böylece üzerinde taşır. Behiç ve yeni züppe tipler "... Felâtun ve Bihruz tipinden çok farklıdır. Ne budaladırlar ne de gülünç. Batı zihniyetinin ürünü olan kişilikleri ve dolayısıyla onları güçlü kılan yetenekleri vardır. Hırslı, atılgan, iradeli, tuttuğunu koparan adamlardır, ama aynı zamanda bencil, çıkarıcı, yalancı ve sahtedirler."³⁶ Bu ayrımı/farkı Peyami Safa, Mebrure'nin dilinden satırlara döker. "Behiç'i düşündü: Gazetelerde karikatürü yapılan asrî genç bu muydu? Hayır, gerçi kıyafeti o kıyafet, tuvaleti o tuvaletti; gerçi söz söyleyişi, yürüyüşü, bakışı, bu tür hâlleri o hâllerdi; fakat züppe ismi verilen gülünç Türk genci bu değildi; çünkü Behiç, ne yaptığını bilmeyen, budala tecrübesiz bir insan olmak şöyle dursun, etrafında herkesin zaaflarını çok iyi anlamış, herkesi gülünç ve manasız görebilmiş, kendi arzularına göre yaşamının sırrını keşfetmiş bir mahlûktu. Kendi aklına göre yaşamasını, iyi yaşamasını biliyor, harikulade zeki. Bu genç adam, bu karikatür, gülünç bir insan değil, belki şaşkın ve tehlikeli zekasıyla korkunç ve zararlı bir mahlûktu".

Bir züppe olarak Behiç, artık komedi nesnesi 'karikatür' değildir; güçlü, kurnaz ve zekidir. Kendi olmak istemekte, bunun için her davranışı meşru kabul etmektedir. Kendi çıkarı ve 'öldüren arzu'su için 'yalan ve sahte' bir üslup geliştirmekten kaçınmamaktadır. Bir bahisten galip çıkmak adına Mebrure'nin inançlarına yakın durması, onun milli-manevi duygularına seslenmeye çalışması, hiç inanmadığı hâlde sırf Mebrure'nin kalbini kazanma adına 'Anadolu'ya gitme, mücadeleye katılma isteği'ni dillendirmesi, onun 'yalan ve sahte' çizgisine denk düşmektedir. Söz konusu bu örnekler de göstermektedir ki, yeni bir züppe tipi olarak Behiç, öncekilerden farklılaşmakta ve bir hayat anlayışı, dünya görüşü oluşturma çizgisini zorlamaktadır. Bir anlamda tek tip olmaktan zümre/tabakaya geçiş söz konusudur.

Batıcı, Batı hayranı bir çevrenin içinde birisi olarak Behiç'in Batı'ya bigâne kalması düşünülemez elbette. O da kendi yaşadığı şehre ve ülkeye 'yabancı' gibidir; içinde bulunduğu şehirden ziyade Avrupa şehirlerini daha iyi bilir. Cerrahpaşa semtini bilmezken, Viyana'nın en çetrefil sokaklarını dahi ezberlemiştir. Onun da gözü dışarıdadır, ne de olsa dışarı (Avrupa) kendisini var eden temel kaynaklardan biridir. Behiç, 'son' itibariyle diğer züppelerin kaderini paylaşır; çok çaba harcarsa da kurnazlığı, zekiliği, yalan ve sahteciliği onu toplumda tutmaya yetmemiştir, 'tutunamamış' ve gayrimeşru çocuğunu kendi elleriyle öldürüp toprağa gömme suçundan tutuklanmış ve hapsi boylamıştır. Toplum onu da kusmuştur.

Seniha

Türk romanında ele alınan züppe tipler genelde erkektirler nedense. Yalnızca Türk romanı ile sınırlı değildir bu husus; Batı toplumu için de bu geçerlidir. Ancak Batı'da züppeliğin popülaritesinin artması ile cinsiyet farklılığında gözlenen erkeklerden yana ayrıcalık sürgit devam etmemiş ve 'toplumsal mekânları kullanmakla ilgili daha ortak bir yaklaşım'ın baskınlığına paralel olarak kadın züppeler ortaya çıkmıştır.³⁷ Türkiye'de ise Tanzimat sonrası dönemlerde Batılılaşmanın temsilinde yatay bir genişleme olduğundan Batılılaşmaya eklenerek oluşan züppeliğin temsilinde bir dönüşüm gerçekleşmiştir.

Züppeliğin, git gide bir çevreye dönüşerek nitelik değiştirdiği, 'budala' olmaktan iş bilirliğe, çıkarıcılığa evrildiği dönemi temsil eden söz konusu bu kadın züppelerden birisi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, birinci dünya savaşı yılları, Çanakkale müdafaası dönemi gibi çetin bir zaman dilimini yaşayan ülkede, zenginleşmek isteyen elit bir çevrenin kokuşmuşluğu, işbirlikçiliği, çıkarıcılığı ve bu eylemlerini züppece yapmalarını anlattığı *Kıralık Konak*³⁸ romanının başkahramanı olan Seniha'dır. Seniha, II. Abdülhamit döneminin devlet adamlarından Şurayı Devlet azası, eski Rusumat Müdürü

Naim Efendinin torunudur. Babası ise Düyunu Umumiye müfettişlerinden ‘coşkunca alafrangalığa düşkün’, Servet Bey’dir. Kırk beş yaşlarındaki Servet Bey, Avrupa’ya hayran, modayı takip eden ve evini Avrupa modasına göre düzenleyen “bir züppeden başka bir şey değildi(r). Alafranga hayat namına sabahdan akşama kadar bin türlü garabet yapan bu adam(ın)... daima muhayyel bir Avrupa seyahati için hazırlanmış bir bavulu vardı(r)”. ‘Eski’nin amansız düşmanı bir yenilikçi olarak ‘eski kafalılar’ı giyotine havale etmeyi önermekte tereddüt göstermez.

Aile, Cihangir’de bir konakta yaşamaktadır. Üç kuşak bir aradadır. Konağın tüm giderleri Naim Efendi tarafından karşılsa da bu emekli ihtiyar her şeye hâkim değildir. Var olan zenginlik, alafranga damat ve torunun savurganlığı, tüketim merakı, lüks ve eğlence düşkünlüğüne dayanamayacak, sonunda tükenecektir. Alafranga bir hayata alışmış olan Servet Bey ve Seniha ise başka usuller bularak para elde etmenin yolunu aramanın peşinde olacaklardır. Bu usuller arasında savaş vurgunculuğu yapmak, savaş yıllarında zengin olmanın bir yolu olarak bilinen vagon ticareti yapmak sayılabilir. Servet Bey, ilişkilerini de kullanarak ülkenin durumundan kendi zenginliğe gidecek yolu bulmakta gecikmeyecektir. Seniha’nın bulduğu usul ise bir parazit gibi yaşamak, ‘dost hayatı’ sayesinde geçimini yabancı subaylar ve yerli zenginlerden sağlamak şeklindedir.

Dedesı Naim Efendi’nin ikaz, tavsiye ve engellemelerine karşın babası ve kendi küçük çevresinden ve tabii ki bitmek bilmeyen arzu, hülya ve ihtiraslarından daha çok etkilenen Seniha, alafrangalıklı bütünleştirdiği züppe-lik tutumunu her geçen gün daha üst boyutta sergileyecek ve babasının bazı hâllerini dahi ‘iptidai’ bulacaktır. ‘Asır sonu’ yahut ‘zamane’ kızlarından olan Seniha, “daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine” benzeyecektir.

Seniha’nın züppeliğe yönelmesine imkân tanıyan, toplumda kendine bir karşılık bulmasını sağlayan köklü toplumsal dönüşümler yaşanmaktadır. Bu dönüşümü, hayat üslubu, giyim-kuşam ve örf-ananeleri kriter kabul ederek ‘anlatıcı’ şöyle betimler: İstanbul iki devir yaşamıştır; biri ‘İstanbulun devri’, diğeri ise ‘Redingot devri’. İlk devir zarafetin, kibarlığın, Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hılasası şeklindedir. Sonradan gelen ‘redingot devri’ ise, bozuluşu ve ağırbaşlılığın kayboluşunu temsil eder. Bu dönemde ne yaşantıda, ne düşünüşte ne de giyinişte bir üslup kalmıştır; “her şey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve soysuz bir Arnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlakımız, terbiyemiz de rokoko-laştı”; yani Batılılaştı; özünü kaybetti, taklit ve arzusunun peşine takılarak züppeleşti. İşte Seniha ve onun gibi züppelerin toplumda temsil edilmeye başlanmasının, git gide toplumda bir yer edinmesinin ardındaki sosyo-kültürel

altyapı bu değişimlerdir. Çevresinde hâle olan kişilikler (mürebbiye, madam ve matmazeller, alafranga baba, Avrupaî bir genç olan Faik ve başka 'salon adamları') de bu ortamı beslemiştir.

Seniha, Batılı bir mürebbiyenin elinde terbiye görür. Piyano çalmasını dahi bilen bu mürebbiyenin girişimleri sonucunda 'Beyoğlu'ndaki hayatı keşfeder. Burada madam ve matmazellerle tanışır, onlarla 'çay günleri' tertip ederek özlemini çektiği hayatı yavaş yavaş yudumlamaya başlar. Seniha, ülkesinde bir 'sıkılğan'dır; memleketi ve konak ona dar, az ve adi görünür. İhtişamlı ev ister; Avrupa'daki yüksek hayat, şato eğlenceleri, eğlence âlemleri ilgisini çeker, onlara 'imrenir', oralara gitmek ister. Labon, Tokatlıyan, Mulatyte en çok hoşlandığı uğrak yerleri Beyoğlu'ndadır. Bu yerler belki de bir 'Avrupa modeli' olduğu için onu çeker. Çünkü "çölde yürüyene serap neyse, Seniha'ya Avrupa oydu. Ne yapsa, ne işlese hep oraya gitmek içindi; bulunduğu yerin hiçbir şeyinde gözü yoktu." Aile çevresinden tanıdığı genç Faik'e ilgi duymasının temelinde gene Avrupa hayranlığı yatmaktadır: Faik, Avrupa'yı görmüş, orada bir süre yaşamış birisi olarak Seniha'yı ilgilendirmektedir, onda Avrupaî hayatın örneğini bulmaktadır.

Seniha sonunda kaçarak da olsa Avrupa'ya gider. Viyana ve Paris'te bir yıl kaldıktan sonra tekrar İstanbul'a döner, ama artık konağa gitmez. Babasının, alafranga zevkleri için taşındığı Şişli'deki apartman dairesine yerleşir. Avrupa başını döndürmüştür, çoğu Avrupa hayranı gibi Seniha da oradan 'başında bir acayip sarhoşluk ve gözlerinde safiyane bir hayretle' döner. Şişli'de başka bir Batılı çevre içindedir. Alman, Avusturyalı zabitler başta olmak üzere birçok erkekle dost hayatı yaşamaya başlar. Masraflarını bu 'dostlar'ı karşılamaktadır; tıpkı Paris'te dost hayatı yaşadığı Faik'in yaptığı gibi.

Tüketimin pençesinde bir züppe olarak Seniha, maymun iştahlıdır, hevesi çabuk geçer, modayı bir hayat tarzı şeklinde görür. Gardırobunda hiç giyilmemiş ve modası geçmiş elbise, ayakkabı doludur, her istediği alınmasına rağmen o daha da ister. Çünkü moda tutkusu, züppenin tüketim arzusunun peşi sıra gelir. Moda, züppenin

XIX. yüzyılda toplumsal ve edebî hareket olarak vücut bulmasına yardımcı olan en önemli öge olmuştur.³⁹ Bütün günü hovardalık, dans, piyano, eğlence ve alışveriş yapma ile geçer. Bir parazit gibi yaşar; ne üretimi vardır ne bir katkısı.

Seniha'da züppelik entelektüel bir tavidan çok gündelik hayata dönük, gündelik hayatın çeperlerine sıkışmış, 'taklit ve arzu'nun canlandığı, geliştirdiği bir tavidır. Ayrıksılığı yalnızlaşma isteğiyle bütünleşmez; 'yeri'ni beğenmeme, 'başkası'na hayran olma ve kendini ancak 'başkası' ile gerçekleştirmek bakımından 'huzursuz'dur.

Efruz Bey

Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*⁴⁰ adlı romanının kahramanı Efruz'un hayatı-ru ve hâllerini işlemektedir. Efruz'un temel özelliklerini fotoğraflayan roman, onun nasıl bir yaşantı sürdüğünü ve züppenin belli başlı niteliklerini taşıdığını göstermektedir. Bu anlamda Efruz'u tanımlayan belli başlı kelimelere aşına olmak mümkündür: satış, aldatış, gösteriş, itibar elde etme sevdası.

Efruz Bey, bütün tanıdıklarını bir sanat edindiği 'satışı' sayesinde aldatır. Her ay annesinin verdiği on beş lira ile kaleminden aldığı iki bin beş yüz kuruştan başka bir geliri olmadığı hâlde, kendine bir zengin, bir milyoner süsü verir; tanışıklarının hepsi de onu zengin sanır. Devrinin ne kadar büyük ve etkili adamı varsa hepsini tanıdığını ve evlerine gidip sofralarında ağırlandığını yalanını sürekli tekrarlar. Bir gösteriş budalası olarak hemen kendini belli eder. Ancak Efruz, görünmek, caka satmak istediği şeyin aslına hiç önem vermez. Onun için aslanan görüntüdür, gibi yaşamaktır. Zengin olmasa da zengin(miş) gibi görünmeye fazlasıyla dikkat etmektedir. Bir zengin gibi hareket eder, daima aslı olmayan yüz bin liralardan, çeklerden, madenlerden, apartmanlardan bahseder. Sırf gösteriş, nümayiş için halkı dahi galeyana getirmekten geri durmaz. Bir hürriyetperver edasıyla nutuklar atar, kendini İttihatçı hatta partinin en ileri gelenlerinden diye tanıtır.

Efruz, 'Asalet olmazsa bu memleket batır' fikrini dillendirir. Kendisinin bir 'asilzade' olduğu kanaatine sahiptir; ona göre kendisi kökten, anadan, babadan, ecdattan asildir ve sadece asilzadelerle oturup kalkmalıdır. Halk avamdır, halkın seviyesine inilmemelidir. Evine sadece asiller girebilmeli, kibar, zengin, asil bir aile içinde alafranga terbiyeden yoksun büyüyenler salonlara kabul edilmemelidir. Tavır tipiktir, züppe tavrıdır. Çünkü züppe, tuhaf giysileri ve kamusal alandaki savurgan tutumlarıyla aristokratik üstünlüğünü teşhir eder.⁴¹ Züppe, aklının aristokratik üstünlüğünü simgeleyecek işler yapar: paraya ve aşka tutkuyla yaklaşmaz; onları araçsallaştırır.⁴² Efruz da gündelik hayatıyla aristokrasiyi taklide çalışmaktadır. Kendisini asil kabul ettiği için siyasal sorunlarla ilgilenmemekte, bu tip işleri başkalarına bırakmaktadır. O hep Beyoğlu'nda, Tokatlıyan'da arkadaşlarıyla buluşmakta, şık, mükemmel, temiz bir hayat geçirmekte, yeni metreslerden, son aşklardan dem vurmaktadır. Memleketin kurtuluşunun sonuçta asillere bağlı olduğu düşüncesindedir.

Efruz, roman boyunca çok-kimlikli bir tip olarak anlatılır. Serüvenleriyle farklı alanlarda kendini gösterir. Ancak tüm kimliklerinin ortak paydası hep gösteriş, aldatma olmaktadır. Efruz bir ara Türk Bucağı'nda sosyolojiye inanmış bir kimlikle görünür. Bu defa 'memleketi sosyoloji kurtaracak'tır söylemini dillendirmektedir. Dilinde, zirai, sınai, içtimai, Durkheim, ahlaki kelimeleri cirit atmaktadır. Ansiklopedilerden, kitaplardan, kataloglardan

ezberlediği filozof isimlerini sık sık tekrarlayıp, onlara ait düşünceleri kendi düşünceleriymiş gibi ortalıkta gözükmektedir.

Her alana da istidadı vardı, o, şair, riyazi, musikişinas olduğu gibi ressamdı da. "Efruz Bey yalnız şifahi bir muharrir değil, aynı zamanda şiirsiz meşhur bir şair, esersiz meşhur bir dahi, ilimsiz meşhur bir âlimdir." Efruz her şey olduğunu iddia eden hiçbir şeydir. Sadece gösteriş ve ün peşindedir. Bir satırını görmediği hâlde Namık Kemal'in bütün eserlerini okuduğunu söyler, aklında kalmayan bazı şiirlerini bile ezberden okumaktadır. Bu yönleriyle Efruz, yeni dönemlere ait züppe tipinin tipik özelliklerini temsil etmektedir. Kurnaz, zeki, aldatan, sahtekâr, çıkarıcı bir yapıya oturmaktadır.

Ömer

Züppeliğin artık tamamıyla 'budala, gülünç, karikatür' vb. eğlence/mizah ögesi sayılabilecek özelliklerinden sıyrılıp, bir toplumsal tabakaya, toplumsal katmana dönüştüğü; gene de toplumun zengin, elit ve Batılılaşmış değil ama özellikle alt-tabakasının öfkesini üstüne çekmeye devam eden bir 'durum'a geldiğini gördüğümüz Cumhuriyet dönemi ise daha farklı bir züppelik tarzına sahne olur. Bu dönemi temsil ettiğine inandığımız bir 'züppe' tipini Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*⁴³ romanında işlemektedir. Bu romanda züppe tavırlarıyla dikkatleri üzerine çeken, züppece bir hayat süren kişi Ömer'dir. Siyasi bir tavra değil yaşama tutunan Ömer ile ilgili bölüm 1936'da başlar ve devam eder. Dolayısıyla Ömer'in Cumhuriyet döneminin toplumsal ve siyasal hayatında bir karşılığının olduğu düşünülmelidir.

Ömer, İstanbul'da Mühendis Mektebi'ni bitirmiştir. Öğrencilik yıllarında 'züppe' tavırları ile tanınmış; aykırı giyimi ve özelde alaycı oluşu onu ele veren iki önemli nitelik olmuştur. Beyoğlu, onun uğrak mekânıdır, eğlence yerlerinin müdavimidir; bol bol eğlenir ve içer. Hâli vakti yerinde olan ve kendisine azımsanmayacak büyüklükte miras bırakan bir ailenin çocuğu olması ruh hâline de yansımış, çevresine küçümser bir eda ile yaklaşmış, iki arkadaşı ile oluşturduğu gurubu 'ukala takımı' olarak nitelendirilmiştir. Züppece hayat süren Ömer, okula her gün en şık kravatla, kıyafetle gelmeye özen gösteren, pipo içen, etrafını (halkı/toplumu) küçümseyen bir kişilik özelliğine sahiptir.

Ömer, okulu bitirdikten sonra Avrupa'ya, Londra'ya doktora yapmaya gitmiş ancak yüksek mühendis diplomasıyla yetinmiştir. Çünkü, eğitim-öğretimden çok gezmiş, tozmuş, ailesinden kendisine kalanları yemiş, gönlünce yaşamış ve dört yıl sonra, 1936'da 26 yaşında iken bir 'fatih olmak' için, 'başka şeyler yapmak' için memleketine dönmüştür. Her şeyin ötesine geçecek, her şeyi aşacak, sarsarak, kırıp dökerek ele geçirecektir. Bitmez tükenmez bir hırsa sahip olması, çok para kazanıp her şeye hükmetmek istemesi 'uyuz bir Türk değil' bir Avrupalı gibi hayatı zenginleştirmek, capcanlı yaşamak istemesindendir.

“Avrupa’dan çok şey öğrendim. Burada humbıl bir insan olmam artık. Azla yetinemem. Avrupa’da öğrendim” diyen Ömer, karakterine bir nitelik daha eklemiş olur: Avrupa’ya öykünen, onu taklit eden ve kendi memleketini küçümseyen bir nitelik; tıpkı ilk dönem züppeleri gibi. Türklere bulaşmayı istemez, bir Avrupalı mühendisle düşüp kalkar, onunla konuşur; o ancak yüksek tabakadan Türkler ve yabancıları önemser. Taklidinin karşılığını onlar verir çünkü.

Ona göre Türkiye’de her şey sahte, taklit, yalan ve kandırmaca ile doludur. Türkiye aslında ona göre değildir, buraya dönüşü de ‘farklı bir Türk’ olmak, her şeye hükmedecek güç ve zenginliğe ulaşmak içindir. Ne ki bunda başarılı olamayacak, ömrü boyunca sadece kendi kibri, kaprisleri, züppelikleri ile baş başa kalacak ve sadece kendine hükmü geçecektir. O başkalarını önemsemeyecek, onları küçük görecektir, başkaları da onu fazla dikkate almayacaktır. Aşırı ölçüde kendine dönüktür, bencilliği had safhadadır, tüm dünyanın kendi yörüngesi etrafında dönmesini istemekte, kendini her şeyin ve herkesin üstünde görmektedir. “Ben talihliyim, yakışıklıyım, zenginim” sözleri onun ruh hâlini özetlemektedir. Sosyal ve siyasal meselelere fazlasıyla duyarsızdır, toplumsal sorunlar onu alakadar etmez, Cumhuriyet inkılaplarına inanmaz (karşı da çıkmaz, depolitize bir çizgisi vardır), onlarla bir şeyin olmayacağını ileri sürer ve sadece “kendi yapacağım şeylere inanırım” der.

Ömer, züppeliğin Cumhuriyet kuşağındaki görünümüne bir örnektir. Batılılaşma siyasetinin en radikal yorumunu temsil eden Cumhuriyet’in oluşturduğu ortamda züppeliğin nitelik değiştirmesi gerçekleşir. Züppe artık ‘alay konusu olan karikatür’ olmaktan çıkmış ancak taklit, kibir, depolitize oluş bencillik gibi nitelikleriyle karikatür olmayı sürdürmüştür. Bu anlamda Ömer, sonraki dönemlerde züppeliğin daha da yaygınlaşmasının ipuçlarını vermektedir.

Sonuç

Türk romanı örnekliğinde Türkiye’de züppeliğin ortaya çıkışı, yaygınlaşması ve belli özelliklerinin sosyolojik izahı, hem Türkiye’nin dönüşüm ve değişim sürecini hem de toplumsal yaşam alanında öne çıkan yeni tip ve figürlerin daha yakından görülmesine yol açmaktadır. Bu anlamda züppe, toplumsal değişim sürecinin irdelenmesi için merkezi tiplerden biri durumundadır. Çünkü züppe doğrudan toplumsal değişim sürecinin bir ürünü ve sonucu olarak Türk sosyal hayatına dâhil olmuştur. Batılılaşma sürecinin doğrudan bir sonucu olan züppelik, hem sosyal bilimlerin hem de edebiyatın vazgeçilmez analiz alanlarından biri hâline gelmiştir. Edebiyatçılar yoğun bir şekilde eserlerinde züppeleri ve züppelik hâllerini işlemiş, dönemin hayat tarzını züppelik özelinde anlatmayı denemişlerdir. Bu yönüyle Türk edebiyatı, özelde Türk romanı, züppelik analizinde temel kaynak hâlini almıştır.

- ¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988, s. 64.
- ² Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 15.
- ³ Mümtaz Turhan, *Kültür Değişimleri*, MÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1987, s. 165.
- ⁴ Bülent Somay, "Bir Garp Mukallidi Züppenin İtirafı", *Defter*, Sayı 43, Bahar 2001, s. 45, 53.
- ⁵ İsmet Özel, "Züppelik ve Kültür", *Yazko Edebiyat*, Sayı 12, Ekim 1981, s. 97.
- ⁶ Robert P. Finn, *Türk Romanı*, Çev. Tomris Uyar, Bilgi Yayınları, Ankara, 1984, s. 91.
- ⁷ A. Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 156.
- ⁸ Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, Çev. E. Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997, s. 276.
- ⁹ Cevdet Kudret, "Alafranga Dedikleri", *Tarih ve Toplum*, Sayı 4, Nisan 1984, s. 27-31.
- ¹⁰ Bülent Somay, "Bir Garp Mukallidi Züppenin İtirafı", s. 51.
- ¹¹ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 60.
- ¹² Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şiir*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 11; Taner Timur, *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa, İstanbul, 1991, s. 38; Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 202; Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, s. 4.
- ¹³ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatını Ana Çizgileri*, AÜ DTCF Yayınları, Ankara, 1979, s. 49.
- ¹⁴ Ahmet Ö. Evin'in Bihruz örneği için söylediği gibi, züppe, belirli bir sosyal tiptir. Tanzimat sonrası toplumun temsili bir tipidir ve kendi devrinin ürünüdür. Bkz. A. Ö. Evin, s. 218.
- ¹⁵ Richard Pine, *The Dandy and the Herald*, St. Martin's Press, New York, 1988, s. 31.
- ¹⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, (İlk baskı: 1876).
- ¹⁷ Thorstein Veblen, *Aylak Sınıf*, Çev. İnci User, MÜ Yayınları, İstanbul, 1995, s. 72.
- ¹⁸ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 45.
- ¹⁹ Murat Belge, "Felâtn Bey ile Râkım Efendi", *Kitap-lık*, Sayı: 61, Mayıs 2003, s. 111.
- ²⁰ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, s. 112.
- ²¹ Handan İnci, "Felâtn Beyi tanıır mısınız?", *Kitap-lık*, Sayı 83, Mayıs 2005, s. 81-82.
- ²² Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 59.
- ²³ Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, (İlk baskı: 1896).
- ²⁴ Diana Crane, *Moda ve Gündemleri*, Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
- ²⁵ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, s. 40.
- ²⁶ Ayşe Saraçgil, *Bukelemin Erkek*, Çev. Sevim Aktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 135.
- ²⁷ Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, s. 274.
- ²⁸ Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ruhı", *Defter*, Sayı 43, Bahar 2001, s. 66-67.
- ²⁹ Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ruhı", s. 67.
- ³⁰ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, s. 218, 224.
- ³¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şiir*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1990, (İlk baskı: 1900).
- ³² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 197.
- ³³ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 199.
- ³⁴ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 63, 64.
- ³⁵ Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999 (İlk baskı: 1923; Tevrika:1922).
- ³⁶ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 169.
- ³⁷ David Chaney, *Yaşam Tarzları*, Çev. İ. Kutluk, Dost Kitabevi, Ankara, 1999, s. 164.
- ³⁸ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000 (İlk baskı: 1922).
- ³⁹ Garelich, Rhonda K., 2001, "The Layered Look: Coco Chanel and Contagious Celebrity", in *Dandies*, Ed. Susan Fillin-Yeh, New York University Press, New York.
- ⁴⁰ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, Bilgi Yayınları, İstanbul, Tarihsiz.
- ⁴¹ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 309.
- ⁴² Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 234.
- ⁴³ Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.

Ahmet Oktay

SİYASAL ROMAN ÜZERİNE

Son yıllarda postmodernist özellikler yansıtan Türk romanının fark edilmiş bir dönüşüm gösterdiği, toplumsal sorunlara karşı belirgin biçimde ilgisizleştiği ve siyasal vurgulamalarının zayıfladığı birçok kez belirtildi. Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarısı*, *İsyân Günlerinde Aşk*, Orhan Pamuk'un *Kar* adlı kitaplarıyla bu uyarılara dolaylı bir yanıt getirmeyi öngördükleri düşünülebilir. Ama bu yanıt *efektine* rağmen şunu söylemek mümkün görünüyor: 1980 sonrası romanı, büyük ölçüde depolitize olmuştur ve yazınsal eleştiri de siyaseti bir tür hastalık olarak görmeyi/göstermeyi tercih etmiştir. Bu durumun açıklanabilir somut nedenleri vardır ve bu nedenlerin 12 Eylül darbesinin faşizan ortamında aranması gerektirir de açıktır.

Romanın, daha genelinde sanatın siyasetle ilişkisi her zaman *gerilimli* olmuş, indirgemeci tavır alışlar, romanın siyasal soruna yönelik ilgisinin propaganda sorununa eklenilendirilerek konumlandırılmasına yol açmıştır. Oysa Lukacs'ın ve izleyicisi Goldmann'ın romanı, *bozulmuş* bir toplumda gerçeğin ve mutluluğun araştırılması sayan yaklaşımını benimsersek, bağımlılık ve sömürü ilişkilerinin egemen olduğu her toplumda, bir anlatı türü olarak romanın şu ya da bu kerte ve düzeyde siyasal göndermelerden kaçınamayacağını söylemek gerekir. Siyaset çünkü, ister antik dünyanın polis'inde olsun ister günümüz kentinde ve metropolünde olsun; gündelik yaşamın en sıradan olaylarına içselleşmiştir. Çarşı-pazar ve işyeri siyasetin bütünüyle geçersizleşmiş gibi görünerek en yoğun biçimde gerçekleştirildiği kamusal alanlardır. "Bu pahalı", "Belediye çalışmıyor", "Yolsuzluk aldı yürüdü" türünden en masum şikâyetler ve yakınmalar, doğrudan ve kendiliğinden *siyasal önermelerdir*. Sami Paşazâde Sezayi'nin *Sergüzeşt*'inde Dilber'in kişisel acılarına ve yıkımlarına tanık oluruz elbet, ama aynı zamanda Dilber'in öyküsünde ve intiharında romancının özgürlük arzusunu ve kölelik düzenine yöneltmiş isyanını da buluruz.

Sorunu olaylar ve olgular düzeyinden *ideolojik* düzeye çektiğimizde, en bireysel ve sıradan davranışların anlam alanının ve gönderme düzeneğinin genişlediğini kavrar, farklı bakış açılarına ve yorumlara ulaşabileceğimizi anlarız. *9'ncü Hariciye Koğuşu*, kuşkusuz, hasta bir gencin ruhsal bunalımlarını, beklentilerini, geçirdiği ameliyatları anlattığı bir romandır elbet; ama Nazım Hikmet, "*9'ncü Hariciye Koğuşu*"nun bir tek kahramanı var: *9'ncü Hariciye Ko-*

ğuşu. Bu kitap, bütün o fakir çocuklar hastahanesinin romanıdır. Burjuvanın çocuğu 9'ncu *Hariciye Koğuşu*'nda yatmadı, o ve onun anası, babası, o beyaz duvarların kâbusunu duyamaz." diye yazdığında, bütün anlamsal matris değişime uğrar ve farklı bir yorum alanı açılır. Peyami Safa'dan bir başka örnek verelim: *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. Siyasetin doğrudan hemen hemen hiç sözü geçmez bu romanda. Bir inanç bunalımını anlatır ve kimi psikik olaylar üzerinden felsefi düşüncelere yer verilir burada. Ama romanın gösterge ve gönderme düzeneği ayrıştırdığında, bilimsel düşüncenin gözden düşürülmeye çalışıldığı, materyalizme karşı çıkıldığı gözlemlenir. Romanda kullanılan argümanlar, son kertede *sağcı* dünya görüşüne aittir. Burada sağ/sol çekişmesine girmeyi amaçlamıyorum elbette ki, sadece romancının son kertede siyasal/felsefi bir aidiyet gösterdiğine işaret ediyorum. İçinde yaşadığı toplumda, resmî ideoloji ile *ihtilafa* düşen her romancı, ister istemez, siyasal olanla karşılaşır, siyasal düzeye ve görüşlere *amıştırmada* bulunur. Çünkü başka bir dünya önermek, *son kertede*, başka bir *siyaset* önermektir. Bunun, bilinçli bir öneri olması gerekmez her zaman. Çok bilinen bir örneği anımsatacağım: Engels, bir Kralcı olan Balzac'ın *ilerici* bir içerik yansıttığını göstermişti.

Cumhuriyet dönemi romanında bu durumun yetkin bir örneği Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara'sıdır* (1934). Yakup Kadri'nin de Falih Rıfkı gibi saf kan *Kemalist* olduğu, 1950 demokrasisine sıcak bakmadığı biliniyor. *Ankara* öne sürdüğü ütopya ile Cumhuriyete ve rejime bir övgüdür. Ama romancı, Ankara Palas'taki balo sahnesinde, halk kesimleriyle yönetici kadrolar arasındaki *karşıtlığı* vurgularken alabildiğine *eleştireldir*. Yakup Kadri, aynı izleğe çok yıllar sonra *Panorama*'da da (1953-1954) döner. Ankara'nın "inkılapçı" Neşet Sabit'i DP'nin milletvekilidir artık ve "ilk inkılap ekibinin en hamleli unsurları arsa spekülasyonları içinde yıpranıp gitmiş", "iki üç maddelik kanunlar, valiye, polise, jandarmaya birer emirle inkılap yerleştirilememiştir". Yakup Kadri *Panorama*'da din konusunda da alabildiğine *siyasaldır*. Olguyu kavrayışında yeterli olup olmadığı tartışılabilir elbet, ama romanın sonundaki ayin sırasında Fuat'ın ve Ahmet Nazmi'nin öldürülüşünde, romancının marazî denebilecek din takıntısının yol açtığı günümüzün Hizbullah eylemlerini çağrıştıran bir öngörü yattığını da söylemek gerekir.

Cumhuriyet dönemi romanının 1960'lara kadar siyasal, dolayısıyla *sınıfsal* soruna özel bir önem verdiği söylenebilir. Türkiye'de gelişkin bir işçi sınıfı ancak bu tarihten sonra oluşmaya, sanayi işçisi kentlerde ancak bu tarihten sonra yoğunlaşmaya başlayabildiği için, romancılar dikkatlerini sınıf antagonizmalarının daha kolay görülebildiği kırsal alana çevirmiş, mülkiyet ve bağımlılık ilişkilerinin sonuçlarını köy ve kasaba ortamında izlemeye çalışmışlardır. Anımsanacak ilk iki yapıt *Kuyucaklı Yusuf* (1937) ve *Toprak Kokusu*'dur

(1944). Gerek Sabahattin Ali, gerek Reşat Enis, bir köylü ayaklanmasını kur-gulamak cesaretini bile gösterir. Kuşkusuz, Çukurova'da feodalizmden ka-pitalizme geçiş sürecini destansı bir hava içinde betimleyen Yaşar Kemal'in yapıtlarını bu bağlamda özellikle anmak gerekir ama bu yazıdaki amacım, böyle kapsamlı bir sergilemeye izin vermeyecek kadar sınırlı. Burada sadece bazı vurgular yapmayı öngörüyorum. Dizgesel bir çalışma değil bu yazı.

Ben Sâmîha Ayverdi'nin nostaljik *İbrahim Efendi Konağı* adlı romanın da hayli fark edilebilir bir siyasal faya sahip olduğunu düşünüyorum. Konak düzeninin çözülüş sürecini yansıtan bir ağıt olarak okunabilecek bu romanda Ayverdi, Osmanlı toplum düzeninin cemaatçi öğelerini vurgulamakta, cema-at yaşamının yozlaşmasının yol açtığı törel bozulmayı eleştirmektedir. Ama bu eleştirinin siyasal düzlemde hayli *regressiv* olduğunu, Cumhuriyet düze-nine bir tepki biçiminde dillendirildiğini söylemek gerekir. Toplumsal ilişki-lerde *otorite* tutkusunu gizlemeyen romancı (imam, muhtar, bekçi toplumsal ilişkilerin ve hiyerarşilerin düzenleyicisi, yerleştiricisi ve koruyucusudur), modernleşme çabalarının köklerin yitirilişine yol açtığını belirtir. Okur, Ab-dülhak Şinasi Hisar'ın nostaljik anımsamaları ile Ayverdi'nin anımsamaları arasındaki siyasal farklılığı kolaylıkla saptayabilir. Hisar'ın anımsama süreci de ister istemez eleştirel bir boyut içerir ama Hisar, genellikle öneride bulun-maz, tümüyle estetik boyutu öne çıkarır. Ayverdi ise sorunu sadece kültürel ve estetik bağlamda görmediğini, toplumsal/siyasal boyuta da sahip olduğunu çağırıştırır sürekli biçimde.

Burada bir noktayı vurgulamak istiyorum: *Geçmiş* ya da *tarih* ilgisi, Cum-huriyet dönemi romanında belirgin bir *siyasal* nitelik kazanmış görünüyör bana. Anımsama ya da tarihsel olaylara dönme, son kertede verili, somut za-manın eleştirilmesi, hayırlanması için bir vesile oluyor. Romancı üzerinde baskı ve yasaklama hissettiğinde ve muhalefetini güncel olgular bağlamın-da dillendiremediğinde, kuşkusuz, *yazımsal/sanatsal* kaygılar da taşıyarak ta-rihsel döneme yöneliyor. Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'unun (1938), Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken*'inin (1947) Türkiye'nin sorunlu dönemlerinde yayımlanmış olması (birincinin Atatürk'ün, iktidar çekişme-lerinin son yıllarında, ötekinin CHP'nin son yıllarında) manidar görülebilir. Sanki İkinci Meşrutiyet döneminin olayları yaşanan zamanın olaylarına ışık düşürmektedir. Geçmişin iktidar uygulamalarına ve liderlerine yönelik eleş-tiriler, yankısını şimdinin olaylarında ve kişilerinde bulmaktadır.

Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları*'nın (1956) da Türkiye'nin baskının ivme kazandığı yıllarda siyasal iktidara karşı koyma, aydının direnci, sınıfsal aidiyet (Kamil Bey'in karısı Nermin'in durumunu değerlendirişini anımsa-yalım) gibi sorunları gündeme getirmesi, bu bağlamda tartışılabilir görünen

bir durumdur. Romancının kitabın başına oturttuğu “Esir düşmek başka şey/ Teslim olmak başka/Seni sevmek başka bir şey hürriyet/Uğrunda dövüşmek başka” dizelerinin bu bağlamda ilgi çekici olduğunu söylemek gerekir. Yazımın başında andığım Ahmet Altan’ın iki romanının İkinci meşrutiyet dönemini seçmesi de bu bağlamda görülebilir gibime geliyor. *İsyân Günlerinde Aşk*, bizzat romancının vurguladığı üzere siyasaldır ve görüldüğü kadarıyla demokrasi, laiklik ve ordu kavramlarının tartışılmasını kışkırtmaktadır.

Kurtlar Sofrası’ndan (1963-1964) itibaren siyasal yönsemelerini gizleme gereği duymayan romanlar yazan Attilâ İlhan, komprador burjuvazinin olduğu kadar Türkiye komünist hareketinin eleştirisine de özel bir ağırlık vermiştir. A. İlhan, *Bıçağın Ucu* (1973), *Sırtlan Payı* (1974), *Yaraya Tuz Basmak* (1978) gibi romanlarında, ordunun Kemalist düzenden yana olan kesimlerine arka çıkmıştır. Yeri gelmişken, 27 Mayıs darbesiyle gündeme gelen *ordu* konusu, 12 Mart darbesinden itibaren daha eleştirel gözle tartışılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düşün Gecesi* (1979) adlı romanı özellikle anılmalıdır. Ağaoğlu, bu romanda sadece darbecilerin değil eylemcilerin tutumlarını da irdeliyor, olan biteni gerçekçi bir gözle yansıtmaya çalışıyor. Bu dönemi anlatmayı isteyen ilk roman Çetin Altan’a aittir: *Büyük Gözaltı*. Ama Altan, daha çok kişinin geçmişine geriye dönüşlerle cinsel boyutu agrandize edilişle dikkati çeker burada. Türkiye’de darbeler döneminin ve eylemciliğin eleştirilmesinin ilginç örneklerini Oya Baydar’ın *Hiçbir Yere Dönüş* (1988) ve *Sıcak Külleri Kaldı* (2000) adlı romanlarında da görebiliriz. Bu darbe dönemleri romanlarının dikkat çekici bir özelliği, kendilerini de devrimci diye niteleyen kişilerin eleştirisine ağırlık vermesidir. Söylemek gerekir: Yakın siyasal olayları anlatmak da, eyleyenleri yargılamak da sanıldığı kadar kolay olmuyor. Örneğin Latife Tekin’in *Gece Dersleri*’nde (1986) tartışılabilir eleştirelliği, Ahmet Altan’ın *Sudaki İz*’inde (1985) düşmanca ve horlayıcı bir tutuma dönüşmüştür.

1980’lerden sonra siyaseti sadece darbe dönemleri bağlamında anlatmaktan kaçınarak *tarihsel* boyutta betimlemeye yönelen Selim İleri’nin romanlarını da anmak gerekir. *Cehennem Kraliçesi* (1980), *Yaşarken ve Ölüirken* (1981), *Saz Caz Düşün Varyete* (1985), *Kafes* (1987), *Aynalı Dolaba İki El Revolver* (1997) vd. gibi romanlarında Selim İleri, kişisel/bireysel yakınlarımızın ardında baskıcı yönetimler aracılığıyla topluma içselleşen hoşgörü yoksunluğunun yattığını göstermeyi seçer. Özgürlük bir türlü *gelmez* Türkiye’ye. Siyasal boyutun, gündelik yapıp etmelerimize, çarşı-pazara bile içselleştiğini anımsattım yazımın başında. Buradan baktığımızda, Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Mektup Aşkları* (1998) gibi romanlarının siyasal gönderme düzeneğinin de dikkat çekici olduğunu söylemek gerekir. Erbil’in son anlatısı *Cüce*’nin de gözden kaçmayacak biçimde siyasal göndermeler yaptığını söylemek gerekir.

Adı anılması gereken birçok roman var elbet. Ama ben burada, yukarıda belirttiğim gibi, sadece birkaç vurgu yapmayı amaçlıyorum. Şunu da eklemek istiyorum bağlarken: Bu yazınsal açıdan da önemli olan bu birikime ve Orhan Pamuk gibi postmodernist sayılan bir romancının bile *Kar*'la siyasal düzeye dikkat çekmesine rağmen, 1980 sonrası Türk romanının büyük ölçüde sorunsuzlaştığını söylemek mümkün. Bu yönelime *emperyal yazın kanonunun* yol açtığını belirttim başka yazılarımda. Ama dünya konjonktüründe belirmeye başlayan yeni olgular kadar iç sorunlarımızdaki gelişmeler de, önümüzdeki günlerde bu kanonu daha da tartışılabilir duruma getireceğe benziyor. En azından şunu söylemek olası: Roman, tek kanon ve üslup bağlamında ele alınamayacak biçimde *içeriksel* bir genişlemeye de uğrayacak. Alt kültürün ürettiği ve üretildiği toplumsal katmanların üyelerinin yaşam biçimleri, kaygıları, beklentileri devreye girecek. Ekonomik krizin derinleştiği bu dönem, ister istemez, yazarın sorumluluk duygusunu kışkırtacak ve romancı, içine yuvarlandığı tecimsel kaygılardan ve egemen sınıfların hedonist izleklerinden kopmak arzusunu daha çok hisseder hâle gelecek. Kuşkusuz XIX. yüzyılın yazar imgesine, Flaubert'in yazar anlayışına bir dönüşü kastetmiyorum burada. Aç biilaç yaşayan, ikide bir hapisanelere düşen yazar dönemi kapandı elbet. Ama bu kapanış, yazarı hiçbir zaman egemen sınıfların soytarısı hâline getiremeyecek. Yazar, her zaman tehlikeli düşler gören ve gösteren biri; her zaman iktidarın korkulu rüyası, heyulası olarak kalacak.

Belki de roman siyasetsiz yaşayamıyordur.

TÜRK ROMANINDA AİLE

Böyle bir başlık bir değil, en az beş doktora konusudur. Bu bakımdan burada bizim söyleyeceklerimiz çok genel bir değerlendirme olacak ve Türk romanında kuş bakışı bir gezinti yapmaya çalışılacaktır. Yalnız önce roman ve aile kavramına kısaca göz atalım. Bilindiği gibi roman, edebî türlerin en yenilerindendir. Hele bize gelişi XIX. yüzyılın son çeyreğinde ilk ibtidâ örnekleriyle.

Romanın hayata tutulmuş bir ayna olduğu çok yaygındır. Bu, hayatın romanda anlatılması demektir. Anlatma dil ile olur. Elbette konuşma dilindeki anlatma ile yazı dilindeki anlatma çok farklıdır. Romanın bir gereği de ayrıntıdır. Hayatın ayrıntılı bir şekilde verilmesidir. Bu da elbette dil ile olur. Hayatı, ayrıntıları anlatacak bir dile ihtiyaç vardır. Maalesef ilk roman örneklerinin verildiği devrede Türkçe, bu ihtiyacı karşılayacak durumda değildir. Klasik devrenin hem şiir hem de nesir dili hayata uymayan kalıplaşmış ifadelerle dolu idi. Bunun için de ilk romanlarımızın dili, en az tekniği kadar ibtidâ idi. Dolayısıyla da toplum hayatının en küçük ocağı, nüvesi olan aileyi, aile fertleri arasındaki ilişkiyi anlatacak bir dilimiz maalesef yoktu. Öte yandan kapalı bir toplum olan Türk toplumunda aile yapısına büyük bir mahremiyet hâkimdi. Sevgi, aşk, ihanet, kıskançlık, kavga, sürtüşme her toplumun ailesinde olduğu gibi Türk ailesinde de vardı. Ama bunun yayılması ve dışarıya aksetmesi ya hiç yoktu ya çok nadirdi. Hele bunun yazıya geçirilmesi ayıp telâkki edilirdi. Bu durum daha sonra mesela Servet-i Fünun döneminde değişecektir. Fakat başlangıçta böyleydi. Nitekim Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*, Namık Kemal'in *İntibah*, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* hatta Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanlarında hep sun'î aileler vardır. Yanı esasta anlatılan olayın kahramanları normal bir ailenin değil sun'î, yazarın kafasında tamamen sun'î olarak kurguladığı ailelerin fertleridir. Bu sun'îlik *Araba Sevdası*'nda âdeta zirveye ulaşır. "Batılılaşma" maceramızda en son değişen ve bu konuda fikir beyan edenlerin ifadesiyle "bozulan" ailedir. Fakat romancılarımız gerçek aileler yerine sun'î, kurmaca demiyorum, aileler yarattıkları için bizi daima bozuk ve sağlıklı olmayan ailelerle karşı karşıya getirirler. Dolayısıyla gerçek Türk ailesinin bu ilk romanlarımızda ele alındığını göremiyoruz. Ancak Felâatun Bey gibi, Ali Bey gibi, Bihruz Bey gibi aileden kopuk tiplerle karşılaşırız. Hatta Râkım Efendi bile

her hâliyle sun'îdir. *Mansur Bey*'de veya *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*'da bile bir aile yoktur. Bu devredeki bütün romanlarımızda bu zaaf kendini gösterir. Kendisi de köklü bir ailenin çocuğu olan Sami Paşazâde Sezayî'nin *Sergüzeşt* romanı da aristokrasinin kendi kültürüne yabancılaşmasının yanında, Osmanlıda örneğine az rastladığımız -bilindiği gibi Osmanlı ailesinde pek çok büyük şahsiyetin annesi, çok defa annesi kadar bağlı olduğu dadısı cariyedir-narsisizm, Batı edebiyatında gördüğümüz köleliğe karşı olma akımının bir uzantısı olarak yer alır. Bu dönem romanlarında şu veya bu şekilde devamlı bir şekilde bozulan, dağılan, harap olan veya en azından zarar gören aileler vardır. Bu bir tespit midir, bir savunma psikolojisi midir anlaşılmaz. Mesele bir *Vah* da yıkılan bir ailenin enkazı üzerine yeni bir aile kurulma işareti verilir. *Jön Türk*'te yıkılan ailenin karşısına bir aile kurulmak istenir ama bu aile tıpkı yıkılan aile gibi var mıdır yok mudur bilinmez. *Dünya'ya İkinci Ge-liş*, dağılan ailenin, ba'sü bade'l-mevt misali yeniden neşvünema bulunduğunu görürüz; fakat bu yeni aile o kadar sun'îdir ki böyle bir macera veya böyle bir aile olabilir mi sorusu bile fazla geliyor. Örnekleri çoğaltmaya her hâlde gerek yok. Servet-i Fünun edebiyatında Halit Ziya'nın ilk romancımız olduğunu söylemek yanlış olmaz. O büyük romancımız, köklü bir aileden gelen Halit Ziya, Türk ailesinin değil, devrinin hastalanmış insanını dolayısıyla ailesini karşımıza çıkarır. Onun mensubu bulunduğu edebiyatın da en önemli eseri olan *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*'da değil aile, aileden kaçış verilir. *Mai ve Siyah*'ın kahramanı ve Servet-i Fünun'un prototipi Ahmet Cemil, hayalleri için ailesinin mahvolmasına sadece seyirci kalır. Esasen o hiçbir şeyde aktif değildir. Dinamizmi tükenmiş insanı temsil eder. *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayat-lar* ailenin yıkılışının, tükenişinin, belgeleridir.

Tabii burada tekrar da olsa şunu sormak mecburiyetindeyiz. Bu roman-lardaki aile o günün toplumunda yok muydu? Her hâlde vardı. Yalnız yazar düşünseydi veya isteseydi buradaki ailelerin karşısına sağlıklı aileler çıkarır, Türk ailesindeki bozulmayı daha iyi gösterir, sebeplerini tartışır, düzelme yollarını teklif ederdi. Ama ondan veya o okuldan böyle bir anlayış ve uygulama beklememeliyiz. Çünkü onlar, toplumla değil, Batılı anlayışlarla bulanmış kendi dünyalarıyla meşguldüler. Hele Mehmet Rauf'un *Eylül* romanı bu ruhun kendi içinde en dikkat çekici örneklerinden birini teşkil eder. Aile birbiriyle sadece bazı maddî bağlarla ilintilidir. Süreyya'nın beraber oturdu-ğu baba evi, eniştesi ile ilişkiler pamuk ipliğine bağlıdır. Suad ve Süreyya çok cılız bir aşkla birbirine bağlı gibi görünürler; o da birtakım heveslerin rüzgârı önünde uçar gider. Ne Halit Ziya ne Mehmet Rauf'un verdikleri aileler ne eski, köklü, birtakım dayanakları olan aileyi, ne yeniyi temsil ederler. Hatta aile bile değildirler. Dolayısıyla da sun'îdirler.

Romanlarının vakası daha çok kenar mahallelerde geçen, kahramanlarının çoğu bu semtlerin insanları olan Hüseyin Rahmi’de Türk ailesini bulmak mümkün mü, bilemiyorum. Yalnız dönemin Türk ailesinin en önemli meselelerinden biri olan, daha sonraki nesillerin kendi benlik ve kültürlerinden kopmasında büyük payı olan mürebbiye Hüseyin Rahmi’nin bir romanının konusu ve ismi olur. Bugünkü yabancı dilde öğretimin ilk şekli olan çocuklara yabancı dil öğretmek için yabancı mürebbiye bulmak çok yaygın bir uygulama idi. Bu pek çok romanımızda şu veya bu şekilde söz konusu edilir. Hüseyin Rahmi bunu bir romanının konusu yapar. *Mürebbiye* romanında da görüldüğü gibi bu mürebbiyelerin çoğu Batı’da bir kesere kulp olamamış, hatta kötü yola düşmüş maceraperest kimselerdi. Değerli mütefekkirimiz Sâmîha Ayverdi’nin isabetle belirttiği gibi, mürebbiyeye teslim edilen çocuk, “ezan okunuyor”, tabirini dahi bilmeyecek “imam bağırlıyor” diyecektir. Tabiatıyla dedenin beş vakit namaz kıldığı, babanın en azından cuma namazlarını geçirmedeğii ailenin çocuğı mürebbiyenin elinde “ imam bağırlıyor” diyecektir. İşte böyle bir yıkımı Hüseyin Rahmi romanlaştırır.

Halide Edip Adivar, bir hanım olmasına ve kadın, anne olmayı hemen bütün eserlerinde ön plana getirmesine rağmen ne *Yeni Turan*’da, ne *Zeyno’nun Oğlu*’nda ne *Sinekli Bakkal*’da aile vardır. İdeolojik bir roman olan *Yeni Turan*’da kadına pek çok görev yüklenirken kadının yaratılışının en önemli sebeplerinden olan aile göz ardı edilir. Belki de yazar eski ailenin yeni ve biraz da ideolojik insanı yetiştiremeyeceğini düşünür. *Sinekli Bakkal*’da Selim Paşa’nın konağı siyasi çatışmaya feda edilir. Halide Edip, düşünmüş olmasa da -çünkü bunu söylemek biraz ağır bir hüküm olur- Doğı ile Batı’yı izdivaç ettirir; Rabia’yı Müslüman olan Peregrini ile evlendirir, yeni bir aile anlayışı ortaya koyar. Kültürde değişme ile yetinmez, daha ilerde izdivaçlar düşünür. Belki de geri kalmış bir ırkı ilerletmek için aşılama, aşı yapma tartışmalarını hatırlatır. Bununla beraber Halide Edip, bir tarafıyla konak, Osmanlı devri aile yapısını Selim Paşa’nın konağı ile verir. Ama bu ailenin babası ile oğı toplumun bir nüvesi olarak kopuktur, çatışma içindedir. Esasen toplum da öyledir. Bu kaçınılmaz. Burada Selim Paşa konağının Türk ailesini veren en dikkat çekici tarafı, konağın Rabia’yı himaye etmesi, gelişmesini sağlama-sıdır. Eski Türk konaklarında pek çok Anadolu insanı böyle himaye görmüş, babanın aşçı, bahçıvan olarak girdiğı konakta oğıl veya yeğenler konağın himayesinde paşa veya okuyup belirli bir mevkiye gelmişlerdir. Benzer bir durumu biz Sâmîha Ayverdi’nin *İnsan ve Şeytan* romanında da görürüz. Romanın en dikkat çekici kahramanı olan Vehbi Dede’nin romanda bir ailesi olmalıydı diye düşünüyor insan. O zaman gerçekten toplum birkaç tip ailesi ile romana girerdi. Tabiatıyla bu bir romandır, belki kesitler ancak yer ala-

bilir. Yalnız bütününü düşüncecek olursak Halide Edip de bize Türk ailesini tam olarak vermez. Belki parça parça bazı unsurlar yakalanabilir. O zaman da bir aile olmaz.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak* romanı adıyla bize bir konak, belki de aile hayatını verecekmiş intibasını verirse de, bu aile, artık dağılan maddeten ve manen tükenen, yozlaşıp biten bir ailedir. Naim Efendi kızı ve damadı ile kopuk olmasının yanında torunlarıyla bütün çabasına rağmen bir bağ kuramaz. *Kıralık Konak*'ta yıkılan aile mi devlet mi belirmez. Bu tükeniş gerçek olsaydı Türkiye Cumhuriyeti kurulamazdı. Hakkı Celis, bu kuruluştaki bir nebzecek görev alır. Ama, Seniha'dan yüz ve karşılık bulabilseydi onun da bir payı olmayacaktı yeniden kuruluştaki. Yakup Kadri kendisinin de mensubu bulunduğu köklü aristokrat ailenin bitişini verirken, kurtuluşu kimin sağladığını söylemese de bu anlaşılır ki halktır. Ama halkın da çekirdeği olan ailesini onlar da tanımaz. Nitekim bunu yani halkı tanımaya *Yaban*'da çalışacak fakat ancak ondan ne kadar kopuk olduğunu gösterebilecektir.

Büyük romancımız Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu*'nda aile aramak beyhude olur. *Yaprak Dökümü*'nde ise konu bir ailenin çöküşüdür. Ali Rıza Bey, boş yere bir müddet direnir sonra teslim olur.

Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* ve *Mahşer*'i ailedeki çöküşün başka örnekleri ile dolu.

Cumhuriyet döneminde yazılmış romanlarda artık ne eski aileyi, ne yeni tip aileyi ne de yönelinilen Anadolu'daki aileyi bulabiliriz. Tabiatıyla bu çok umumî verilmiş bir hükümdür. Mutlaka parça parça güzellikler yakalanabilir. Yalnız bunun için önce sosyolojik bir araştırmanın sonucu olarak Türk ailesinin ne olduğunun ortaya konulması ve buna göre o güzelliklerin birleştirilmesi gerekir. Ancak o zaman sağlıklı bir sonuca varılabilir.

Şu hâlde sonuç olarak söylemek gerekirse bize roman, XIX. yüzyılın son çeyreğinde yani değişmeyi, hatta başkalaşmayı yaşadığımız bir dönemde gelmiş; bu değişme, yozlaşma, başkalaşma olduğu gibi romanımıza aksetmiştir. Elbette toplumda bu başkalaşmaya karşı direnç noktaları, direnen unsurlar vardı. Belki de genel olarak bakıldığında bu noktalardan biri de aile idi. Yalnız roman yazarlarımızın hemen tamamı bu değişmeyi çok isteyen, toplumu edebiyat yolu ile değiştirmeyi düşünen veya değişmeyi bizzat yaşayan insanlar olduğu için bu direnç noktalarını ya görmediler ya da görmek istemediler. Bunun için romanımızda dağılan, bozulan, bozuk, hasta, hastalığa yakalanma süreci yaşayan aileler arzı endam ederler. Böylece romancılarımız hem düşündüklerini, arzu ettiklerini romanlarında bir hayat olarak sunmuş olurlar hem de toplumu değiştirme yolunda gayret sarf ederler; bunu da başarırlar. Bunun için de yaratılan ailelerin çoğu sunîdir, toplumu, bizi, bizim

insanımızı ve ailemizi aksettirmez. Bu öyle bir hâl alır ki sosyal gerçeklik veya köy romanı anlayışında bu sefer farklı bir değişme süreci başlatılmak istenir. Burada şunu da söylemek gerekir ki bizde romancıların pek çoğu, insanı ve hayatı değiştirmek için bir kurgu kurmuşlar, yeni bir hayat düzenlemişler, romanın yapısında olan kurmaca yapıyı zihinlerindeki kafalarındaki ideoloji veya saplantıya göre oluşturmuşlardır. Var olanı, temel olanı, cemiyeti ve insanı tanıma yoluna pek gitmemişlerdir.

Ramazan Kaplan

KÖY ROMANI

Köy romanı, Türkiye’de daha geniş kapsamlı anlam çerçevesine sahip “köy edebiyatı”nın, romana özgü kullanımını içerir. Edebiyatın malzemesinin insan ve onunla ilgili durumlar olduğu kabul edilirse, insanî gerçekliği coğrafi bir kimlikle ifade etmenin, bunu bir edebî tarz hâline getirmenin, edebiyatın özüne aykırı düştüğü söylenebilir. Dahası, romanın konusu yapılan her nesne ve duruma göre romanı adlandırmaya çalışmak da pratik olmadığı kadar doğru da değildir. Ancak, Türk edebiyatında köyü ve köylüyü, kendine özgü sorunları ve yaşayış biçimleriyle anlatmaya çalışan romanlar “köy romanı” olarak tanınmış, bu yönleriyle de edebiyat araştırmalarının konularından biri olmuşlardır. Geline nokta, “köy edebiyatı” gibi, “köy romanı” nitelemesinin de, doğru olup olmadığı tartışmasını yapmanın kuramsal ve uygulamaya dönük yönüyle, pek fazla bir anlamı kalmamıştır.

Köy edebiyatı ve romancılığının, Köy Enstitülü yazarlarca özdeşleştiği muhakkaktır. Fakat sosyal hayatı daha geniş çerçevede algılama ve ifade etme biçiminde kendini gösteren ve Tanzimat’tan beri süregelen çabaların da, köy romancılığına uygun bir zemin hazırladığını belirtmek gerekir. Köy romanı ve romancılığı, “köy” gibi bir coğrafi birimin sorunlarıyla sınırlı kalmakla birlikte, romana köyün ve köylünün sorunlarını taşımada güçlü bir işlev görmüştür.

Türk romancılığında, köyü ve köylüyü konu edinen ilk örnekler Tanzimat döneminde görülür. Ancak bunlarda köyün işleniş, çok dar çerçeveli ve oldukça ilkel denebilecek basit konuların ele alınışı biçimindedir. Türk edebiyatında, “köy romanı ve romancılığı” anlayışı çevresinde tanınan eserler, Köy Enstitülü yazarların edebî hayatta varlıklarını göstermelerinden sonradır. Onlara gelinceye kadar kişisel ilgi ve tercihler dolayısıyla roman ve hikâyede işlenen köy ve köylü, artık bundan sonra toplu edebî bir hareketin konusu olmaya başlamıştır. Fakat her şeye rağmen köy edebiyatı ve romanını, organik birlikteliğin eseri görmek de mümkün değildir. Köy Enstitülü yazarların, içinden çıkıp en çok tanıdıkları köy çevrelerini başlı başına bir konu yapmaları, edebiyat ve romanda sanki ortaklaşa çabanın ürünü gibi görülebilecek toplu bir hareketi ortaya çıkarmıştır. Oysa “köy romanı” konusunda ortaya konulan görüşler dikkate alınacak olursa, köy romanı yazarlar arasında bile farklı tutumların olduğu sonucuna varılır. Köy romancısı olarak tanınan

yazarlar da, kendilerinin yalnızca bu yönleriyle anılmalarının doğru olmadığını düşünürler. Köy-şehir edebiyatı biçimindeki bir ayırıma bu yazarların da çoğu karşıdır. Onlara göre kendileri, yakından tanıdıkları ve sorunlarıyla edebî alana taşımak istedikleri köyün ve köylünün romanını yazmaktadırlar.

Köy romanları, sosyal roman çeşidinin içinde yer alırlar. Bilindiği üzere, “sosyal roman” olarak adlandırılan romanlarda, toplumsal hayatın farklı kesimlerinin değişik sorunları işlenir. Bu yönüyle “sosyal roman”lar, sosyolojik ilgi, dikkat ve karakterleri yoğun olan romanlardır. Sınırların iyi belirlenmediği, toplumsal hayatın öncelendiği ve roman sanatının gereklerine özen gösterilmediği durumlarda, bu roman çeşidinin, sosyolojik bir tutanak hâline gelmesi gibi bir sonuçla karşılaşılabilir. Ancak, yetenekli yazarlarda böyle bir sakıncanın varlığından söz etmek bir yana; sosyal hayat, yazarı ve eseri besleyen olgular olarak eserde yer alırlar. Çünkü, “sosyal roman”lar, toplumu en geniş çerçevede algılama ve ifade etme iddiası taşıyan romanlardır. Onların bu özelliği, romanın sanat olarak ihtiyaç duyduğu doğrultuda kullanılırsa, romanın en mükemmel örnekleriyle karşılaşmak da mümkündür. Nedenine gelince, bu tür romanlarda birey, toplumsal konumundan soyutlanmadan ve birey olarak varlığı ihmal edilmeden anlatılmış olacaktır. Dünya romancılığında, toplumsal yapı ile bireyin ilişkilerinden ortaya çıkan bileşimi, romancı dikkati ile anlatmayı başaran eserlerin, değerli romanlar oldukları kolaylıkla söylenebilir. Kabul etmek gerekir ki, “köy romanı”, bu açıdan ve örneklerinin bütünü göz önüne alındığında, romandaki etki ve konumuna uygun bir başarı gösterememiştir. Herhâlde bunda, herhangi bir gerçeklik gibi, “köy gerçekliği”nin de, romana aktarılmasında, “roman gerçekliği”nin daha az dikkate alınıp, önceliğin ideolojik nitelikli konulara verilmesinin payını küçümsememek gerekir. Elbette her edebî eser farklı bir düşünce dünyası ile varlık bulur. Bir edebî eser en ileri ölçülerde ideolojik yönelimlerin kaynağı da olabilir. Ancak, romanın ve romancının sahip olması gereken en önemli nitelik, insanın bir biçimde iç içe olduğu çok çeşitli problemleri edebiyatın özüne uygun olarak bir dönüşüme uğratma konusunda, duyarlı olmaktır.

Köy romancılığı kapsamındaki ilk uygulamaların Tanzimat döneminde görülmeye başlandığı söylenmişti. Ahmet Midhat (1844-1913)’ın, konuyla ilgili ilk örnekler olması dışında pek fazla bir değer taşımayan *Bir Gerçek Hikâye* (1876) ile *Bahtiyarlık* (1885) adlı hikâye boyutunu aşan geniş hacimli eserleri, köy romanı ve hikâyesinin olduğu kadar, köy edebiyatının da öncü eserleri konumundadır. Cumhuriyet dönemindeki örneklerine gelinceye kadar, bu dönemin en karakteristik örneği *Karabibik* (1890)’tır. Nabizade Nazım (1862-1893)’ın eseri, edebî değerinden ziyade, doğrudan doğruya köy ve köylü konusunu, roman / hikâye türündeki bir eserin başlıca konusu yapmasıyla önemlidir. Yine bu dönemde

özellikle kendisinden söz edilmesi gereken bir başka eser de *Memleket Hikâyeleri* (1919)'dir. Refik Halit Karay (1888-1965)'ın güçlü gözlemciliğinin, anlatmadaki ustalığının belgesi sayılması gereken bu kitaptaki hikâyeler; köy ve kasaba çevrelerinin hayatlarını başarıyla anlatması kadar, yer yer hicivli üslubuyla da Türk hikâyeciliğinin en dikkate değer örneklerinden biri olmuştur.

Millî Mücadele ile birlikte, siyasi, sosyal ve ekonomik politikaların ilgi odağı olan köy ve köylü meselesi, edebî eserlerde de kendine yer bulan konulardan biri hâline gelmeye başlamıştır. Ancak bu dönemdeki eserlerin hem sayıca azlığı hem de köy ve köylüyü, hâlâ aydın bakış açısının güdümünde görme geleneğinden kurtulamamış oldukları göz önüne alınırsa, karakteristik köy romanının henüz ürünlerini vermediği anlaşılır. Bu bakımdan, köy ve köylü sorununun edebî eserlerde ve özellikle romanda yeni bir dönüşüme uğramış olarak konu edilmesi, Enstitülü yazarlarca gerçekleştirilir. Roman olmamakla birlikte, bu dönüşümün gerçekleşmesinde öncü bir eser oluşuyla Mahmut Makal (1933)'ın *Bizim Köy* (1950) adlı eserinin özel bir yeri vardır. Bu eserden sonra köy gözlemlerine dayanan yeni bir anlatı türü yaygınlık kazanırken; köy ve köylü, bu yıllara gelinceye kadar yapılmadığı biçimde ve kimi zaman abartılmış olarak anlatıldığı düşüncesine yol açan bir tarzda romanın başlıca konusu olmuştur. Romanla birlikte, edebiyatın öteki türlerinde de büyük rağbet görmeye başlayan köy konusu, bunu biraz da dönemin sosyal şartlarına borçludur. Demokrat Parti'nin tek parti anlayış ve uygulamalarına karşı başlattığı muhalefet sonucu, köy ve köylü, politik ortamın temel objelerinden biridir artık. Köye yönelik politik gelişmelere paralel olarak, edebî planda köy ve köylü konusunu işleyen yazarların da köy kökenli olmaları, köy romancılığının güncel ve özel bir edebî olgu hâline gelmesini kolaylaştırmıştır. Bu durumda, edebî değeri ayrı bir konudur ama, artık köy konusu romanda, köy gerçekliğinin içinden çıkıp gelen insanların gözlemleri ve duyarlılığı ile biçimlenmeye başlamıştır. Gerçeği, edebî bir kimlikle ifade etmek için, gerçeğe tarıklık etmenin, onunla iç içe olmanın gerekli fakat yeterli bir şart olmadığı bilinen bir husustur. Ancak, edebî plandaki başarıları ne olursa olsun, köy ve köylü ile ilgili konularda kimi zaman gerçek adına gerçeği zorlayan hususlar romanlarında yer almış da olsa; Köy Enstitülü yazarlardan sonra romantik köy edebiyatının sona erdiği bir gerçektir. Edebiyatı, toplumu değiştirmede bir tür araç gören bir anlayış için, böyle bir kazancın elde edilmesi asla küçümsemez. Köy romanı, köy ve köylüyü içinde bulunduğu şartların ağırlığı, acımasızlığı ile anlatmakla; sosyolojik bir olgunun varlığına dikkatleri çevirmiştir.

Burada ayrıntılı olarak tekrar edilmelerine gerek duyulmayan konuları ve yazarlar kadrosu ile* köy romanı 1970'li yıllara kadar gücünü korur ve en tipik örneklerini verir. Edebî ve sosyal alanda kendisinin çıkışını hazırlayan şartların değişmesi ve zayıflamasına paralel olarak, köy romancılığına da ilgi azalır.

Köy romanları kapsamında düşünülebilecek eserlerde, adından da anlaşıldığı üzere köy ve köylü ile ilgili sorunlar, romanın en temel problemidir. Ekonomik hayattan gelen güçlükler, işsizlik, köylünün topraksız oluşu ve bu yüzden çıkan kavgalar, toprağın bir mücadele aracı hâline getirilmesi, susuzluk, tefecilik, sağlık sorunları, eğitimin yetersizliği ve ilkel şartlarda sürdürülmesi, bilgisizlik ve neden olduğu her türlü olumsuzluk, köylünün sosyal yapı ya da nüfuz çevreleri karşısında güçsüz oluşu, ezilmesi ve kan gütme vb. sorunlar; aşağı yukarı bütün evrelerinde köy romanlarının başlıca konuları olmuşlardır. Başlangıcından itibaren en olgun örneklerine gelinceye kadar, bu problemlerin sınırlı sayıdaki olgular etrafında odaklandığı görülür. Bunların bir başka özellikleri, hep maddî kaynaklı oluşlarıdır. Bu bakımdan denebilir ki, Türk köylüsü, şu ya da bu ölçüde maddî hayatıyla romana girmiştir. Ancak, kendi özel dünyasındaki Türk köylüsünü, köy romanlarının pek çoğunda bulmak mümkün değildir. Köy romanlarının büyük bir kısmında, neredeyse aynı biçimde duyan, düşünen ve hareket eden varlıklardır köylüler. Köy romanı, köylü de olsa, onun başlı başına özel bir dünya olduğu, olması gerektiği gerçeğini göz ardı etmiştir. Hangi türden olursa olsun, romanda sözü edilen her şey yalnızca insan içindir. İnsanın evrensel çaptaki kimliğini anlatmak için vardır roman. Fakat köy romanlarının genele yakın bölümünde bunun tersi yapılmıştır. Köy ve köylünün, olabildiği ölçülerde ve kimi zaman abartılmış olarak, kendisini sarmalamış problemlerinin ortaya konup sergilenmesi, roman adına yeterli görülmiştir. Oysa romanı ve en geniş anlamda bütün edebiyat ürünlerini evrensel alana taşıyan şey, sorunun kendisi değil, o sorun ya da toplumsal yapı içinde insanın kazandığı edebî değerdir. Öncelik tanımakta tercih hakkı elbette yazarındır ama, sanatın gücü konusunda asla ihmal edilemeyecek asıl husus, insanla ilgili her türlü olgunun insanı anlatmada yalnızca bir malzemededen ibaret olduğu gerçeğidir. Köy romancısı olarak anılmak istemeseler de, köy romanı yazarları arasında, az sayıda da olsa, bu gerçeğin bilincinde olan yazarlar vardır. Kemal Tahir (1910-1973), Yaşar Kemal (1923) ve Fakir Baykurt (1929-1999)'ün köyü ve köylüyü anlatan kimi romanları bu çerçevede düşünülebilecek romanlardır. Bu romancıların romanlarında da, dönemin yaşayışıyla ilgili ve hatta kimi zaman politik bir yaklaşımın ürünü olan sorunlar ele alınır. Ancak, sorun kendi başına sığ bir gerçeklik olarak romanda bulunmaz. Bu sorunlar, roman kişinin evrensel bir yanıyla özdeşleşmiş olarak romana aktarılır. Bu nedendir ki, bu ve benzer yapıdaki romanlarda, roman kişileri, köy romanlarının birçoğunda olduğu gibi kalabalıkta yitip gitmezler. Kendilerini karakterize eden çeşitli ve tipik özellikleriyle canlı birer roman kişisi olarak yaşamaya devam ederler. Burada elbette ifade edilen görüş, romanda sosyal olguların

yer almış olmasına hiçbir biçimde karşı çıkmak değildir. Tam tersine, bunun roman muhtevası için bir zenginlik getireceği, fakat yalnızca ne türden olursa olsun birtakım problemleri sayıp dökmenin romanı, roman yapmaya yetmeyeceği gerçeğine dikkati çekmektir. Kaldı ki, bu durum, köy romancılığının popüler olduğu yıllar geride kaldıktan sonra, doğrudan doğruya bu anlayışla roman yazmış romancılar tarafından da dile getirilmiş, bu yazarlardan bir kısmı, köy romanlarında insan ögesinin ihmal edildiğini ifade etmişlerdir.

Türk romanında oldukça uzun sayılabilecek bir süre kendinden söz ettiren, uygulamaları ile pek çok tepkilere neden olan köy romanına yöneltilen eleştirileri tek bir noktada toplamak mümkündür. O da, romanda ele alınan konular, kişiler ve bunlarla ilgili düşünce ve görüşlerde, neredeyse kimi zaman aynı, kimi zaman da birbirine benzer şeylerin anlatıldığıdır. Yukarıda bunların roman kişisiyle ilgili olanlarına değinilmiştir. Köy romanları ve romancılığı, işlediği konular ve bunlar içinde yer alan kişi kadrosu kadar, roman tekniği açısından da sorgulamaya açık bir romancılık anlayışıdır. Elbette her biri başlı başına bir edebî şahsiyet olan yazarları, her konuda organik bir anlayış ve uygulama içinde görmek doğru olamaz. Ancak, roman türünde ortaya konan edebî ürünlerin birbirine benzer ve kimi noktalardaki ortak yönlerinden hareket edilerek, köy romancılığının karakteristik özellikleri tespit edilebilir.

Bu konuda dikkati çeken en önemli husus, köy romanı yazarların, köy gerçekliğini hep aynı açıdan görmüş ve yansıtmış olmalarıdır. Aslında köy sorununun, ortak bir malzeme sayılıp her bir yazar tarafından işlenmesi de bir noktaya kadar bir sakınca göstermez. Aynı konunun ele alınmış olması bakımından, köy romancılığı tek örnek de değildir. Bütün dünya edebiyatlarında öteden beri işlene gelen ve işlenmeye de devam edilen konular vardır. Bunların kimi dinî, tarihî ve kültürel nitelikli, kimi de toplumsal yapıda karşılaşılan durumlarla ilgilidir. Daha önce işlenen ya da işlenmekte olan bir konunun, başkalarınca ele alınmaması gibi bir sınırlama da mümkün olamaz. Ancak, aynı ya da benzer nitelikli bir konunun işlenmek üzere seçilmesi, romancıyı yeni bir üretim yapma zorunluluğu ile yükümlü kılar. Çünkü sanatın, çoğaltıla çoğaltıla eskitilmiş ve yeniden çoğaltılması hiçbir değer ifade etmeyen ürünlere tahammülü yoktur. Roman da bu olgunun dışında düşünülemez. Öyleyse, çağdaşlarınca işlenen bir konu durumunda da olsa, romancının görevi, bu ortak malzemedен özgün bir yapı oluşturmayı başarabilmek olmalıdır. Bu ise, hangi amaçla tercih edilmiş olunursa olunsun, problemle sınırlı kalmayıp edebî değer in ancak yeniden üretimle sağlanabileceği gerçeğinin bilincinde olmayı gerektirir. Ne var ki, köy romanlarının sayıca büyük bir kısmı, yeniden üretilen değil, çoğaltılan eserler konumundadır. Birçoğu, aynı biçimde kurgulanmışlardır. İnsanın, sonuçta bir "birey" olduğu hesaba

katılmadan, romanlarda adları değişen fakat işlevleri hep aynı kalan varlıklar olarak tasarlanması olgusunun dışında kalınamamıştır. Bu bakımdan, köy romanlarının birçoğunda, aynı bakış açısının eseri olan bir kurgulama tekniği vardır. Roman, çatışan taraflar üzerine kurulur. Birbiriyle çatışma hâlindeki tarafların güçleri genellikle dengesizlik gösterir. Yani bir taraf güçlü, onun karşısında yer alanlar güçsüzdür. Çoğunlukla maddî ve çıkar amaçlı konular, çatışmanın esasını oluşturur. Gerçekte, taraflar arasında güç bakımından dengesizliğin bulunduğu romanlarda, çatışmadan çok, ezen ve ezilen taraflardan söz edilebilir. "Gücün" ortaya çıkışı ile yalnızca güçler arasındaki denge bozulmakla kalmaz, aynı zamanda karşı tarafta yer alan roman kişilerin günlük hayatları da altüst olur. Gücü elinde bulunduranlar, köylünün kendi arasında olabileceği gibi, örgütleşmiş bir güç ya da yetkili olarak da romanda bulunabilir. Eşkıya romanlarının kimi örnekleri dışında, roman, güçlüünün zaferi ya da başarısı ile sonuçlanır. Toplumsal yapıyı sınıf farklılığı açısından yorumlama amacı taşısa, sosyal yapıda örnekleri bulunsun bile, bu durumun bir roman gerçeği olarak sunulmasının, romana özgü çok özel bir dikkat gerektireceği bilinmesi gereken bir husustur. Bu demektir ki, toplumsal hayatta karşılaşılan ve yaşanan bir durum, roman gerçekliği olarak romana çok daha özel şartlarda taşınmış olmalıdır. Aksi hâlde, başında anlattıklarından sonu belli olan romanlar ortaya çıkar ki, bu yüzeysellik, çok daha karmaşık bir dünyayı içinde barındıran insanın zenginliğinin birbiriyle uyum hâlinde olması beklenemez.

Sosyal roman çeşidi içinde yer alan köy romanları, genellikle tezli romanlardır. Bilindiği üzere, tezli romanlar, yazarının düşünce dünyası etrafında biçimlenen romanlardır. Bu romanlarda yazar, roman ve roman kişilerinin dünyasını, kendi düşünce dünyasına göre kurgular. Belki bu tespit ilk anda, şaşırtıcı bulunabilir ve bunun tabii bir şey olduğu da söylenebilir. Ancak burada kastedilen husus, romancıyı özel düşünce dünyasından soyutlamak değil, bu özel dünyanın, evrensel insan gerçeğini gölgeleyecek boyutlara ulaşmaması gerektiğine dikkat çekmektir. Romanın bildirisinde, yazarın kendi tercihlerinin, âdeta bir dayatma biçiminde ifade edilmesi, okuru dikkate almamak demek olacağı kadar, daha ileri çerçevede roman için bir kusurdur. Kaldı ki, okurun "doğru"su ile yazarın "doğru bildikleri"nin de hele roman söz konusu olduğunda, mutlaka örtüşmesi gerekmez. Yazar, anlatmakla yükümlü olacak, okur ise, anlatılanlardan yola çıkarak kendince bir sonuca ulaşacaktır.

Fakat, köy romanlarının birçoğu okura böyle bir hak tanımaz. Ulaşılan sonuçta, yazar okurun kendisiyle birlikte olmasını âdeta bir zorunluluk olarak görür. Kendisi gibi düşünülmesini, romanda ortaya konan yapı karşısında taraf olunmasını ister. Kimi durumlarda ölçü iyice kaçınıldığı için, romanın tezi okuru rahatsız eden boyutlara ulaşır. Bütün bunlar, köy romanı yazarın yazarların

önemli bir kısmının, tarafsız bir bakış açısı ve anlatım tutumu içinde olamadıklarını gösterir. Oysa özellikle anlatı türündeki eserlerde, yazarın tarafsızlığını koruyabilmesi, eserin inandırıcılığını güçlendirdiği kadar, onu değerli kılan bir tutumdur da. Böyle olduğu zaman roman; ezen-ezilen, güçlü-zayıf, yöneten-yönetilen, zengin-yoksul karşıtlığı üzerine kurulan klişe yapıdan da kurtulacak, dahası romanın dünyasına uygun bir yol tutulmuş olacaktır. Kaldı ki, anlatı türündeki bir eserin, didaktik olması, bilgilendirmeyi öncelemesi, romandan daha çok masala özgüdür. Ancak masallarda, kişilerin statik bir yapıda ve benzer olaylardan sonra aynı sonuçlara ulaşmaları mümkündür. Masallarda kişileri iyi kötü biçiminde ayırıp, bunlara göre olaylar ve hayatlar ortaya koymak masalın dünyası ile çelişmez. Ama, roman gibi, insanı ve toplumu daha geniş ve karmaşık dünyası içinde kavrama ve anlatma iddiasındaki bir tür için, böylesi statik düşünce ve sonuçlar hiç de hoş karşılanamaz. Bu açılardan bakıldığında, köy romanlarında gerçekleşmesi beklenen tezin, âdeta romancıyı esir alıp, romancıyı roman dünyasının dışına sürüklediği sonucuna varılabilir.

Bu çerçevedeki görüşler, modern roman ve romancılık açısından değer taşıdığı için, köy romanı yazarları kendi dönemleri bakımından bir dereceye kadar görevlerini yerine getirmiş romancılar olarak kabul edilebilirler. Çünkü, bu yazarlarda romanın estetik yönleri yerine, muhtevasında anlatılacak olgular önem kazanmıştır. Bu da bir tercihtir. Ancak, sosyal yapıyı anlatma konusunda roman seçildiğine göre, herhangi bir yazar, romanın estetik dünyasını görmezlikten gelemaz. Onu önemsememiş olamaz. Dış dünyayı kurmaca bir yapı içinde anlatmak durumunda olan roman, öncelikle bu kurmaca dünyanın biçimlenişinde romancının gösterdiği başarıyla değer kazanıyor. Ayrıca, köy romancılığının popüler olduğu döneme gelinceye kadar, Türk romanının modernleşme sürecinde epeyce yol alınmış, bununla ilgili kuramsal pek çok görüş ortaya konmuş ve uygulamada bunların ürünü olan yetkin örnekler verilmiştir.

Bütün özellikleri ve şartları ile edebiyat tarihinin belirli evrelerinden birini oluşturan köy romanı ve köy romancılığından da; romanı edebî eser yapan özel şartlar çevresinde meydana getirilmiş olanlar yaşamaya devam edecek, bunlar dışındakiler ise bir dönemin sosyolojik verilerini içinde barındıran roman nitelikli belgeler hükmünde kalacaklardır. Sosyal yapıya tanıklık eden bu nitelikteki romanlar bile, toplumsal hayatın ve olgunun, edebî kimlikle ifade edilmesinin pek de sıradan bir çaba olmadığını, romanın bulunması gereken konumu hatırlatmış olmalarıyla da yararlı iş görmüş sayılabilirler.

* Köy romancılığının ortaya çıkış ve sonraki aşamaları ile köy romanında işlenen başlıca konular ve farklı kaynaklardan beslenip köy konusunu romanlarının temel malzemesi hâline getiren yazarlar için *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy* (1997) adlı çalışmamıza bakılabilir.

TÜRK ROMANINDA AYDIN SORUNU*

Değişen dünya şartlarına ve kuvvet dengelerine bağlı olarak XVIII. yüzyıldan sonra Türk aydınları, modern olmanın veya geleneğe bağlı kalmanın getirmiş olduğu ontolojik, psikolojik, sosyolojik, fikri ve estetik uyumsuzluklar göstermeye başladılar. Batı'dan alınan yeni dünya görüşünün, yeni toplum ve yeni insan arayışı içindeki Türk aydınlarına¹ mutlak bir model gibi görünmesi ve bunun elit tabaka tarafından taşınması, sosyal alanda Batılılaşmanın gelenek karşısında derece derece galibiyetine yol açar.

Yeniliği halka yayma görevini yüklenen Tanzimat aydınlarının hemen tamamının edebiyat, sanat ve kültürle yakından alakalı kimseler olması, bu türden eserlerin yenileşme adına hayatımıza girmesine sebebiyet verir.² Bir kısmının bizim dünyamızda benzerlerinin olmadığı bu yeni kültür ve edebiyat eserleri, beraberlerinde, alındıkları uygarlığın bazı özelliklerini de taşırlar.

Gazete gibi bir iletişim aracı ve tiyatro, hikâye, roman gibi yeni edebiyat türleri, beraberlerinde kültür hayatımıza ait olmayan bir tecrübeyi de getirirler. Özellikle gazete, tiyatro ve romanın toplumu değiştirmeye yarayacak imkânlarının çok olması, bunların yaygınlaşmasına yol açar. Ancak Batı kaynaklı bu yeni ürünlerin gözde duruma gelmesi, eski türlerin bunlar karşısında geriliklerini iddia etmek gibi bir antitezi de ortaya çıkarır. Nitekim çoğunluğu edebiyatçı olan Tanzimat'ın ilk aydınları³ yeninin kurulabilmesi için eskinin ömrünü tamamladığından sık sık söz açmışlardır. Ayrıca, kendimize ait yeni bir dünya görüşünün oluşturulması için eskinin, kendilerince faydalı buldukları taraflarını devam ettirmek gerektiğini de düşünmüşlerdir. Bu noktada Şinasi'nin "*Garb'ın fikr-i bikri ile Şark'ın akl-ı piranesi*"ni birleştirmek isteyen sentez düşüncesinin, Tanzimat aydınlarının etrafında birleştikleri ortak görüş olduğu görülmekte ve bunu, romana geçildiğinde, bütün hayatı içine alacak bir uygulama şeklinde bulmak mümkün olmaktadır.

XIX. yüzyılın Batılılaşma politikaları, Batı edebiyatları içinde ortaya çıkan roman türünün Türk edebiyatında da yer bulmasına yol açar. Bunda, romanın sosyal bir fonksiyonunun olması, birinci derecede etkilidir. Bu durum Tanzimat'ın Batılılaşma zihniyetiyle paralellik gösterir. Çünkü Tanzimat devrinin ister idareci, ister edebiyatçı olsun, düşünen insanları, uygarlaşmanın ancak halkı aydınlatmakla, Batılı bir toplum oluşturmakla mümkün olacağına inanırlar. Halka ulaşmayı sağlayacak her aracı bu maksatla kullanmak

isterler. Etkileyiciliğinin fazla olması dolayısıyla edebiyat eserlerini, bunlar içinde de düşüncenin rahatlıkla ifadesine meydan veren nesre dayalı türleri tercih ederler. Böylece Tanzimat'tan sonra edebiyatımıza roman, tiyatro, makale gibi yeni türler ve gazete girer.⁴ Bu yeni türler içinde roman, öncelikli bir yere sahiptir. Gazete ve tiyatronun belirli sınırlar içinde kalması, romanı ön plana çıkarır. Çünkü romanda kişiyi ve toplumu ilgilendiren her şey yazılabilmekte, toplum ve fert için yeni roller belirlenebilmektedir. Zaten ilk yerli romanlarımızın çoğunlukla sosyal içerikli oluşları bunu gösterir.

Roman, Batı edebiyatlarında Orta Çağ'dan beri görülegelen ve bütün hayatı kucaklayabilen bir türdür. Batılı roman kuramcılarına göre bu tür, Batı'da yeni bir ideoloji olarak kabul edilen liberalizmin ve yeni bir epistemoloji olarak ortaya çıkan ampirik pozitivizmin temel ilkelerini taşımaktadır⁵ ve arkasında Orta Çağ'dan itibaren Batı'nın geçirmiş olduğu sosyal mücadeleler, bilim ve felsefe alanlarındaki gelişmeler yatmaktadır.⁶ Bir devrin bütün psikolojik, ahlaki, felsefi, dinî, sosyal, estetik, siyasi ve hatta ekonomik özelliklerini vermek, tanıtmak; insanı, toplumu, tarihi yargılamak; öğüt vermek, yönlendirmek gibi daha da arttırılabilecek pek çok özellikleriyle roman, Tanzimat yazarlarının dikkatini çeker.⁷

Nitekim Fénelon'un *Télémaque*'ı ile başlayan çeviri çalışmalarını Victor Hugo'dan, Daniel Defoe'dan, Alexander Dumas Père'den, Lesage'dan, Chateaubriand'dan, Bernardin de Saint Pierre'den yapılan diğer çeviriler takip eder. Bu romantik özellikleri ağır basan ilk çeviri romanların ardından, yine bunlara benzetilerek yazılmak istenen yerli romanlar gelir. Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*; Namık Kemal'in *İntibah* ve *Cezmi*; Ahmet Midhat Efendi'nin ise bu sahada oldukça büyük bir sayıya varan eserleriyle başlayan yerli romanlar, Batı'daki örneklerine gerçek anlamda ulaşmasa bile, edebiyatımızın çehresinin değişmesinde; Batılı değerlerin toplumda yer etmesinde, Tanzimat'ın özünü oluşturan yeni bir insan tipi ve yeni bir toplum anlayışının temellerinin atılmasında önemli önemli bir rol icra ederler.

Yeni bir toplum kurma isteği, beraberinde bu topluma liderlik yapacak, ona yol gösterecek, tercihler sunacak, yeni temelleri anlatacak bir kahramana olan ihtiyacı da beraberinde getirir. Tabii olarak Batılılaştırılmak istenen toplumda bu rolü, Batı aydınına benzeyen özellikler taşıyan aydınlar yüklenir. Bu kahraman artık, formasyonu, kültürü ve dünyaya bakış açısı bakımından kaynağını Batı'dan alır.⁸ Bu noktada aydın ve roman kader birliği yapmış olur. Yazar, bir taraftan, roman vasıtasıyla toplumu bilgilendirmeye çalışırken, diğer taraftan Batılılaşmış bir aydın olarak yine romanı kullanıp kendi tipinin devamlılığını da sağlamak ister. Çünkü, romanın hayatın realitesini yansıttığı kabul edilmekle beraber, kimi zaman fiktif dünyasının gerçek

dünyaya yön verdiği de inkâr edilemez. Diğer bir anlamda, sokağa tutulan bu ayna, bir noktadan sonra sokak için alternatif bir model olmaya, hayatı yeniden kurmaya başlar.⁹

Edebiyat ürünleri ile toplum arasındaki birebir ilişki düşünüldüğünde, İslamiyet öncesinde de İslamiyet sonrasında da bu ürünler aracılığıyla taşıyıcı, aktarıcı ve yönlendirici rol oynayan tipler var olmuştur. İslamiyet öncesinin destanlarının alpları, İslamiyet sonrasında ise halk hikâyeleri ve mesnevilerinde yer alan alperen, gazi ve veli tipleri, ait oldukları dünyanın özelliklerini en üst seviyede üzerlerinde taşımışlar ve ferdin, içinde bulunduğu toplumun bir üyesi hâline gelmesinde birer örnek tip görevi görmüşlerdir.

Kavim döneminin alpi da, ümmet döneminin alperen ve gazisi de dışa dönük kahramanlardı. Ancak XVIII. yüzyıldan itibaren geleneğe bağlı bu kahraman, içe kapanır; konformist ve pasif bir insan olur. Mesela Nabi, *Hayriyye* isimli mesnevisinde oğluna ve devrin gençlerine öğüt verirken, kültürlü olmasına rağmen sosyal problemler karşısında kayıtsız, dış dünya ile bağlantısını koparmış, rahatını düşünen bir insan portresini örnek gösterir.¹⁰ Fakat Batılılaşmayla beraber farklı bir metin ve insanla yüz yüze gelince, dışa dönük bir toplum ve insan olma ihtiyacına bağlı olarak ister istemez geleneğe bağlı olan metin ve insan, değer kaybına uğramaya başlar.

Tanzimat'ın ilk romanlarında, kurulması düşünülen yeni toplumda yer almaması gereken değerler ve insan tipleri yerilirken, onlara alternatif olanlar yüceltilir. Bu romanlarda ideal özelliklerle yer alan kişiler, yeni toplumun bir yol göstericisi olması beklenen insan tipleridirler. Gülünçlükleri, toplum içinde düştükleri kötü durumlarla işlenenler ise beklenenin dışında bir değişime uğrayan tiplerdir. İşte bu noktada karşımıza topluma yön vermesi beklenen bir kişi olarak aydın çıkar.

Edebiyatımızdaki ilk roman örneklerinden itibaren yazarlar, yeni bir hayat biçimini ve bunun taşıyıcısı durumundaki Batılı aydın tipini okuyucu karşısına çıkarırlar. Bu aydın tipi, *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* romanında toplumun geleneğe bağlı değerlerini karşısına alarak hayatımıza girer. *İntibah'ta* yanlış eğitimin bir kurbanı olarak bize ders vermek ister. *Felâhun Bey ile Râkım Efendi'de* yeni toplumun Batılılaşmayı doğru ve yanlış kavrayan sembollerine kavuşur. Doğruyu bulmuş aydın, hem Batı'nın hem de Doğu'nun üstün özelliklerini kendisinde bulundururken, yanlışa yönelen aydın sadece Batı'nın dış şekille ilgili özelliklerini alır ki bu aydın tipi "alafranga" adı altında romanımızda sıkça işlenmiştir.

Tanzimat'ın Batılılaşma endişesi dolayısıyla bu dönem romanında zihniyet bakımından başlıca sentezci ve Batıcı olmak üzere iki tip aydın görülür. Daha çok Ahmet Midhat Efendi ve Mizancı Murat'ın romanlarında gördü-

ğümüz sentezci aydın, Şinasi'nin Doğu'yu ve Batı'yı birleştirmek isteyen sentez fikrinden hareket ederler. Batıcı aydınların birinci bölümünü ise derinliği olmayan Batıcı, yani alafranga aydınlar oluşturur. Ahmet Midhat Efendi'nin, Recaizade Mahmut Ekrem'in ve Hüseyin Rahmi'nin romanlarında gördüğümüz bu alafranga aydınlar, Tanzimat'ın sentez fikrine aykırı bir şekilde sadece görünüşte Batılılaşmış olan aydınlardır. Bunların alafrangalıkları, almış oldukları yanlış eğitime bağlanır ve romanlarda gülünç taraflarıyla gösterilirler.

Sentezci aydınlar, çoğunlukla yazarlarının medeniyet anlayışına bağlı olarak idealize edilen, Şinasi'nin ifadesiyle "Garb'ın bıkır-i fikri ile Şark'ın akl-ı pirânesini" birleştirmeye, bir sentez oluşturmaya çalışan, yeni dünya görüşünün de temsilcisi durumunda bulunan aydınlardır. Bunlar, sürekli yüceltilen, tasdik edilen, beğenilen bir anlayışı temsil ederler.

Sentezci aydınların başında Ahmet Midhat Efendi'nin Râkım Efendi'si (*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*) gelir. Nasuh Efendi (*Paris'te Bir Türk*), Resmî Efendi (*Karnaval*), Necati Efendi (*Vah*), Subhi Bey ve Hicabi Bey (*Acaib-i Âlem*), Siranuş (*Müşahedat*), Şinasi (*Bahtiyarlık*), Vahdeti (*Para*), Mustafa Kamededdin (*Demir Bey*), Ahmet Metin (*Ahmet Metin ve Şirzad*), Rasih Efendi (*Taaffüf*), Abdullah Nahifî (*Mesail-i Muğlaka*), Nurullah Bey (*Jön Türk*) aynı tipin Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında ortaya çıkan değişik şekilleridir. Mizancı Murat'ın Mansur'u, Doktor Mehmet Efendi'si ve Zehra'sı (*Turfanda mı Turfa mı?*); Hüseyin Rahmi'nin İffet ve Latif'i (*İffet*) ile Razi Efendi'si (*Şık*) farklı yazarlarda devam eden aynı sentezci aydınlardır.

Tanzimat romanında yer tutan aydınların çoğunluğunu, yazarların tekli fi mahiyetindeki bu sentezci aydınlar oluşturur. Bunlar Batılılaşma hareketinin getirmek istediği dünya görüşünün paralelinde bir fonksiyon taşırlar.

Tanzimat yazarları, yeni bir sentez oluşturma noktasında eğitim ve dil meselesini önemli bir konu olarak düşünürler. Bu sebeple bu ideal sentezci aydınların hemen hepsi özellikle Fransızca'yı ve Fransız edebiyatını çok iyi bilirler; büyük bir kısmı özel yabancı hocalardan ders almışlar veya Avrupa'da eğitim görmüşler ya da ülkemizde yeni açılmış olan Avrupaî eğitim veren okullardan mezun olmuşlardır.¹¹

Mesela *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de olduğu gibi bu tip, İslami ilimlerin yanı sıra Doğu kültürünün klasiklerini; öte taraftan Fransızca'yı, kimya, anatomi, coğrafya, tarih, Batı edebiyatı¹² gibi Avrupa kaynaklı bilgi alanlarını da kavrayan, kendi devri için ideal bir aydındır. Çalışıp para kazanmak, mesut olmak, sürekli ilerlemek arzusu, onu Avrupa insanına yaklaştırırken; ağırbaşlılığı, efendiliği, şahsiyetini muhafaza edişiyle aynı zamanda bir Osmanlıdır.¹³ Avrupa'nın bilimine ve tekniğine sahip bir salon adamı olmasının yanı sıra yaşayış tarzı, örf ve âdetler karşısındaki tavrıyla tamamen millîdir.¹⁴

Mizancı Murat'ın sentezci aydını ise millî ve dinî vasıflarından asla taviz vermezken, Batı'ya da oldukça temkinli yaklaşır. Şüphesiz Tanzimat romanındaki sentezci aydınlar, yazarlarının yeni insan görüşüne göre idealize edilmişlerdir. Mansur'un (*Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*) romandaki fikirlerinde, Mizancı Murat'ın kendisini bulmak gayet tabiidir.

Yukardan beri sıraladığımız sentezci aydınlar içerisinde Mansur, diğerlerinin Doğu ve Batı arasında bir tercih yapmamalarına karşılık, millî ve bilhassa İslami fikirlerinin ağırlığıyla ayrı bir özellik gösterir. Mansur, sosyal şuurunun daha kuvvetli oluşu, cemiyet meselelerine çözümler sunabilmesi ve bunları tatbik etmesi, kültür ve ideoloji bakımlarından Râkım Efendi çizgisinden ayrılır.¹⁵ Râkım Efendi grubu, belli belirsiz bir Osmanlılık fikri taşıırken, Mansur, "İslam birliği" düşüncesini, ideallerinin kuvvetli bir temeli olarak kabul eder, dış dünyaya bu anlayışla şekil vermeye çalışır.

Fakat Ahmet Midhat Efendi'nin çizdiği sentezci aydın tipi, daha sıklıkla karşımıza çıkar. Hüseyin Rahmi'nin sentezci aydınlarından İffet ve Latif (*İffet*) ile Razi Efendi (*Şık*), Râkım Efendi çizgisini takip ederler.

Alafranga aydınlar, devrin yazarlarının alafranga/züppe/şık/alamod gibi isimler verdikleri, Batılılaşmayı sadece giyimde, kuşamda değiştirmek; söz arasına birkaç Fransızca kelime katmak olarak anlayan sathî aydınlardır.

Sentezci ve alafranga aydının karşılaştırmasını *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında yapan Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey* vasıtasıyla, moda hâlini alan alafranga düşkünlüğünün, toplumun sağlığı açısından zararlı olacağını, cemiyete yabancı tipler yetiştireceğini vurgulamak ister.¹⁶

Batı medeniyetinin bizim için gerekli olmayan ayrıntılarını benimseyen alafranga aydın tipi, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanının yanı sıra *Bekârlık Sultanlık mı Dedin?* (Sururi Efendi), *Paris'te Bir Türk* (Zekâ Bey), *Karnaval* (Zekai Bey), *Vah* (Behçet Bey), *Bahtiyarlık* (Senai ve Mansur Beyler), *Para* (Sulhi), *Taaffiif* (Tosun Bey) romanlarında da ele alınır. Bu aydın tipinin Recaizade Mahmut Ekrem (*Araba Sevdası*) ve Hüseyin Rahmi'nin (*Şık*, *Şıpsıvdi*) eserlerinde de işlenmesi, toplumda sayılarının oldukça fazla olduğunu göstermektedir.

Batıcı aydınların ikinci grubunda ise Servet-i Fünun devri romanlarında gördüğümüz aydınlar yer alır. Halit Ziya'nın, Mehmet Rauf'un ve Hüseyin Cahit'in romanlarında karşımıza çıkan bu aydın tipi, Batı'yı gerçekten bilen ama millî özellikleri zayıflamış, yaşadıkları toplumdan uzaklaşmış aydınlardır. Bunların çoğu artık devlete bağlı değildirler; hür teşebbüse inanırlar, serbest meslek sahibidirler. Batılı sanata, edebiyata, dile eğilimleri vardır. Her ne kadar alafranga aydınlar gibi gülünç durumlarda gösterilmeseler de içinde bulundukları toplumdan ve toplumun değerlerinden uzaktırlar.

1950'ye kadar olan süreç dikkate alındığında romanımızda Meşrutiyet dönemi aydınlarının ve Cumhuriyet'in hazırlayıcı aydınlarının çoğunlukta olduğu görülür. Bu romanlarda, Meşrutiyet'in Jön Türk aydınları üzerinde iki farklı tutum gözlenmektedir. Kimi romanlarda Jön Türk aydınları, olumlu özelliklere sahip aydınlar iken, kimilerinde ise, II. Abdülhamit'in idareci aydınlarından farkları bulunmayan, Anadolu'yu bilmeyen, Batı'ya aşırı hayranlık duyan, siyaseti kişisel çıkarlarına alet eden aydınlar olarak gösterilirler. Özellikle II. Abdülhamit idaresinin tenkit edilmek istendiği romanlarda Jön Türk aydınları, haksızlığa uğramış ama iyi niteliklere sahip birer aydın örneğidirler.

Jön Türk (Ahmet Midhat Efendi) romanında, gerçekte bir Jön Türk olmadığı hâlde, kendisini kıskanan serbest düşünceli bir kızın jurnali üzerine tutuklanıp Akka'ya sürgün edilen Nurullah, *Handan* (Halide Edip) romanında idealleri uğruna intihar eden Nazım ile Refik Cemal, *Yeni Turan* (Halide Edip)'daki Samiye (Kaya) ve siyasi bir cinayete kurban giden Oğuz bu tarzdaki aydınlardırlar.

Meşrutiyet'ten sonra yazılan romanlarda Jön Türk aydınlarına karşı yazarların göstermiş olduğu bu olumlu yaklaşımı, Cumhuriyet döneminde yazılan romanlarda görememekteyiz. Bu dönem romanında II. Meşrutiyet'in idareci aydınları veya doğrudan Jön Türk oldukları belirtilen ve bu özellikleri ön planda bulunan aydınların çoğu, birer örnek aydın tipinden uzak, olumsuz özelliklere sahip aydınlardır. Tabiatıyla bu durum, Cumhuriyet'in oluşturmak istediği yeni toplum ve yeni aydın tipiyle ilgilidir. Ancak çok kısa bir zaman içerisinde aydın elit karşısındaki bu tavır değişikliği, sosyal bilinçte standart bir tipin oluşmasına da engel olmuştur.

Mesela *Sinekli Bakkal* (Halide Edip) romanındaki Hilmi, Selim Paşa'nın alafranga hayat özentişi bulunan oğludur. *Bir Sürgün* romanının başkişisi Jön Türk Doktor Hikmet de Hilmi gibi Batı hayranı genç bir aydındır. Doktor Hikmet, II. Abdülhamit zamanında İzmir'de sürgünken Fransa'ya kaçır ve orada dramatik bir hayat sonunda ölür. *Üç İstanbul* (Mithat Cemal) romanının kahramanı Adnan da bir Jön Türk aydınıdır. Romanda Jön Türklerin II. Abdülhamit idaresinden farklı olmadıkları vurgulanır. Zaten Cumhuriyet dönemi romanlarında Jön Türk aydınlarının en çok tenkit edilen taraflarından birisi aşırı Batı hayranı oluşları ve idari bakımdan siyasi güçlerini kötüye kullandıklarıdır. Reşat Nuri'nin *Ateş Gecesi* romanındaki Kemal Murat da tıpkı Adnan gibi Jön Türklüğün kendisine verdiği öncelikleri kötüye kullanan bir aydın örneğidir. İradesiz, olaylar karşısında çaresiz Jön Türk aydınlarına Reşat Nuri'nin *Gökyüzü* romanında da rastlamaktayız. Bu romanda Jön Türk aydınlarının aşırı Batı hayranlıkları, idaredeki yetersizliklerinin yanı sıra inanç konusundaki tutumlarına da yer verilmektedir.

Fakat Cumhuriyet öncesi bu aydınlar karşısındaki kesin tavırların zamanla değiştiğini; klasik Osmanlı aydınından, Tanzimat ve Meşrutiyet aydınlarına kadar geniş bir manzara içinde karşımıza çıkan aydın gruplarına farklı farklı bakışların ortaya çıktığını görmekteyiz. Mesela, *Yolcu Nereye Gidiyorsun?* (Sâmiha Ayverdi) ile *Tatarcık* (Halide Edip) romanlarında Jön Türk aydınları karşısında yazarların olumlu ya da olumsuz kesin bir tavırları söz konusu değildir. Özellikle 1930'lu yıllardan sonra yazılan romanlarda bu farklı bakışın varlığını görüyoruz. Bu yaklaşım değişimi, bir anlamda Cumhuriyet'in ilk dönem aydınlarına ve dolayısıyla Cumhuriyet toplumuna tarihî bir perspektif kazandırma endişesini düşündürmektedir.

Yine Meşrutiyet yıllarının bir insanı olmalarına rağmen, Jön Türk veya II. Abdülhamit taraftarı oluşları noktasında değil de hayatın çeşitli meşgaleleri ve problemleri içerisinde ele alınan aydınlara da tesadüf etmekteyiz. Bunlar içinde Batılılaşma probleminin beraberinde getirdiği inanç ve medeniyet konularında bir tereddüdü yaşayanlar çoğunluktadır.

Cumhuriyet aydınlarını iki gruba ayırmak mümkündür. Bunlardan birinci grupta Cumhuriyeti ve temel değerlerini hazırlayan, bu değerler için hayatlarını dahi ortaya koymaktan çekinmeyenler ve ikinci grupta ise Cumhuriyet kurulduktan sonra yetişen veya geçtikleri romanlarda ağırlıklı olarak Cumhuriyet sonrasını yaşayan ve aydın kimliği bakımından da Cumhuriyet sonrasının özelliklerini taşıyan aydınlar bulunmaktadır.

Birinci grupta yer alabilecek olanlar üzerinde yazarların iki farklı bakış açısının bulunduğunu görmekteyiz. Hazırlayıcı veya geçiş dönemi aydınları diyebileceğimiz bu aydınlardan bir kısmı, Anadolu'nun ve insanının kurtuluşu için, yeni Cumhuriyet değerlerinin toplumda yer edebilmesi için kendilerini feda etmişlerken, bir kısmı ise Cumhuriyet'in kurulmasında pay sahibi olmakla beraber, yeni hayat anlayışını kavrayamamışlar veya kendi çıkarları için kullanmışlardır.

Geçiş devresi aydınlarının bir kısmı sadece Cumhuriyet öncesinde kalırken, bir kısmı Cumhuriyet sonrasına da taşıp yenilikler üzerinde söz hakkına sahip olmakta, tıpkı Tanzimat sonrasında olduğu gibi Cumhuriyet sonrasında da bir problem olarak ortaya çıkan yeni toplum ve yeni insan konusunda sosyal ve politik roller oynamak, topluma yön vermek istemektedirler. Bu aydınların bazıları üzerinde yazarların olumlu birer bakışları varken, kimileri üzerinde de tıpkı Tanzimat'ın değişimlere öncülük edemeyen iradesiz aydınlarında olduğu gibi yeniliği yeterince anlayamadıkları, İnkılapları yolundan saptırdıkları düşüncesiyle olumsuz bir bakış hâkimdir.

Kurtuluş Savaşı'ndan önce ve sonra Anadolu'ya akın eden aydınlar, bu dönem romanlarının temel tiplerindendirler. Mesela; Halide Edip'in *Ateşten*

Gömlek romanı, kendilerini Anadolu toprağı, Anadolu insanı ve yeni değerler için feda eden Ayşe, İhsan, Peyami, Cemal gibi aydınların romanıdır. Yine Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* romanında da, Anadolu ve insanı için kendini feda eden aydınlardan Aliye yer almaktadır.

Anadolu'yu geri kalmış bir ülke, insanlarını yüzyıllardır ihmal edilmiş ve cehalete teslim edilmiş bir kütle olarak kabul edip kendisini onları aydınlatmaya adanmış bir başka aydın *Yeşil Gece* (Reşat Nuri) romanındaki Ali Şahin'dir. *Çalılıkusu* (Reşat Nuri) romanındaki Feride, Anadolu'ya doğru başlayan ve içinde Aliye, Ali Şahin gibi genç aydınların bulunduğu İstanbullu öğretmen akınının belki de başında gelen bir aydındır. Her ne kadar onun Anadolu'ya kaçıışı bir aşk ihanetine dayanmakta ise de romanda Anadolu coğrafyasının ve insanının ihmal edilmişliği ana konuyu oluşturur. Üç bölümden oluşan Ankara romanının her bölümde başkişi olarak yer alan Selma Hanım, çok fazla aktifbiri olmasa da İstanbul'dan Anadolu'ya doğru başlayan bu aydın akını içinde bulunan ve Kurtuluş Savaşı'ndan Cumhuriyet sonrasına kadar geçen zamanı gözleyen bir geçiş dönemi aydınıdır. Refik Halit'in *Çete* romanında da hemen hemen yukarıdaki romanlarda işlenen 'hem düşmanın, hem de cehaletin elinden kurtarmak için Anadolu'ya akın eden aydın' konusu ele alınmıştır. Kurtuluş Savaşı öncesinde veya yıllarında Anadolu'da İstanbullu aydının durumunu işleyen ve bu konuyla edebiyatımızda çokça tartışılan *Yaban* romanında konu, yeni hayatın yeni değerlerinden çok bu değerleri Anadolu insanına taşıması düşünülen aydın insanın ondan farklı bir dil konuşuyor olmasıdır. Çünkü, Batılılaşma beraberinde yeni bir aydın tipi ortaya çıkarırken, Anadolu bu yeni tipin uzağında kalmaya başlamış, daha doğrusu kendi iç dünyasına kapanmıştır. Tabiatıyla savaş gibi, bir toplumu aydın veya halk demeden etkileyen bir realite, biri diğerinden bambaşka kaynaklardan beslenerek farklılaşmış iki insan tipini bir araya getirince, bir iç çatışma da kaçınılmaz olmaktadır.

Kurtuluş Savaşı'ndan ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından bahseden bu romanlarda, yazarlar genellikle ideal bir değer olarak aydın insanın Anadolu'ya koşmasını yüceltmışlerdir. Az olmakla birlikte bu ideal tavrın dışında kalan aydınların varlığını da görmekteyiz. Mesela *Sodom ve Gomore* romanında *Ateşten Gömlek*'in Peyami'si gibi sonradan millî bir kimliğe kavuşan Necdet'e yer verilmektedir. Peyami'nin Ayşe'ye duyduğu aşk, Anadolu aşkına dönüşürken, *Sodom ve Gomore*'deki aydın Necdet, Leyla'ya duyduğu aşk dolayısıyla, Anadolu realitesinden ve millî bir kimlikten uzak kalır.

Cumhuriyet'in hemen öncesinde bulunan veya Cumhuriyet yıllarına da taşan, Cumhuriyet'in getirmek istediği yeni değerleri yeterince anlamayan veya yolundan saptıran ya da anlamış görünüp kendi çıkarlarına kullanan

aydınlar, genellikle ya medrese kökenli aydınlar ya da aşırı Batı hayranı aydınlardır. Birinci grubun başında *Yeşil Gece* romanındaki Hafız Eyüp ve Müderris Zühtü Efendi gelmektedir. Bu aydınlar, Cumhuriyet öncesinde Sarıova'da idareyi, eğitimi, halkı ele geçirmiş ve dinî duygularını istismar ederek, kendi çıkarlarına kullanmaktadırlar. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından ve Cumhuriyet'in kurulmasından sonra da yine meydanda onlar vardır. Fakat bu kez sadece kılık değiştirmişlerdir.

Türk halkı ile Türk aydınının dış düşman karşısındaki mecburî beraberliğine Yakup Kadri, *Yaban*'ın yanı sıra *Ankara* romanında da temas eder. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra aydınlar, o zamana kadar uzak kaldıkları için kendilerini tenkit ettikleri halktan, tekrar kopma sürecine girerler. Yenileşmeyi, Batılılaşmayı Avrupalı toplantılarda, çay partilerinde, salon köşelerinde bulabileceklerini sanırlar ve ortaklaşa kazandıkları mücadeleyi unutmuşçasına, halktan ayrı bir dünya kurarlar.

Bu dönem romanlarında yazarlar, dinî inançları istismar eden aydınlar karşısında nasıl olumsuz bir tavır takınıyorlarsa, aynı yaklaşımı, modernliği, Avrupalı oluşu istismar eden aydınlara da gösterirler. *Eski Hastalık* romanındaki Şevket Bey, Felâton Bey çizgisinin bir örneği olarak bu tavrıdan nasibini alır.

Cumhuriyet'e geçişi hazırlayan aydınların ele alındığı romanlarda yazarlar, idealist aydın yaratmalarının yanı sıra, Cumhuriyet'in getirmiş olduğu yeni değerler dünyasının yeterince anlaşılmadığı veya yanlış yorumlandığı, yolundan saptırıldığı noktalarında da birleşirler.

Cumhuriyet'ten sonra yetişen yeni nesil aydın ise klasik Osmanlı aydınının özelliklerinden Tanzimat ve Cumhuriyet'in de eklemiş olduğu yeni bakış açılarını da kendisinde bulunduran oldukça geniş bir yelpazeye sahip, sadece içinde bulunduğu toplumu değil, daha evrensel düşünebilen, Batılı veya Doğulu bir tip olmaktan çok içinde bulunduğu değerler çerçevesinde çağını yakalamaya çalışan bir aydın örneğidir.

Özellikle 1930'lu yıllardan sonra yazılan romanlarda bu aydınlar, arzulanan değişimin oluşturulamadığı endişesi taşıyan geçiş dönemi aydınlara da bir cevap niteliğindedirler. Geçiş devresi aydınlarının eski değerler karşısındaki tutumlarını, bu ikinci nesil Cumhuriyet aydınlarında görememekteyiz. Aydın tavır ve davranışları bakımından bir çeşitliliğin dikkati çektiği bu genç aydınların bazıları, ihmal edildiği düşünülen millî ve özellikle manevî değerlere yönelirken, bazıları da dünyadaki farklı fikir ve hayat anlayışlarını Cumhuriyet'e taşımayı düşünmekte ve hatta Cumhuriyet ideolojisini de aşırp sosyalist veya anarşist fikirlere sahip olabilmekte veya II. Dünya Savaşı'na doğru gidilirken bütün dünyaya hâkim olan bunalımı, tereddüdü yaşayabilmektedirler.

Millî ve manevi değerlere Batılı bir zihniyet çerçevesinde yaklaşan ve onları evrensel bir seviyeye taşımak isteyen aydınların başında *Huzur* romanındaki İhsan, Mümtaz, Nuran; *Fatih-Harbiye* romanındaki Şinasi ve Ferit gelmektedir.

Halide Edip'in *Tatarcık* romanında ise bu evrenselleşme romanın genç aydınlarına çok çeşitli bir biçimde yayılmıştır. Bu romanda Cumhuriyet sonrasındaki toplumun sosyal alanda temelini oluşturacak olan esaslar ve farklılaşmalar, sekiz genç aydın etrafında söz konusu edilmektedir. Burada hem Cumhuriyet'in prensipleri, modern dünyayla bir bağlantı hâline getirilmek, hem de dış dünyanın farklı görüşlerine Cumhuriyet içinde hayat hakkı tanınmak istenir.

Yeni değerler sisteminin getirmiş olduğu kargaşa içinde kendisine bir yol çizemeyen fakat çeşitli sebeplerle, bu gidiş gelişlerden kendisini kurtarabilen veya bu tereddüdü bir hayat tarzı hâline getiren aydınlar da Cumhuriyet aydınları arasında yer almaktadır.

Doğu-Batı problemini temel konu olarak seçen *Fatih-Harbiye*'deki Neriman, bu iki uç arasındaki gidiş gelişlerini uzun bir tereddüt devresinden sonra sonuçlandırabilir. Neriman'la benzer bir problemi, *Eski Hastalık*'ın Züleyha'sı ve *Gökyüzü*'nün Sevim'i de yaşarlar. Hâlbuki *Bir Tereddüdün Romanı*'nın aydınları, bu gidiş ve gelişleri kendilerine bir hayat tarzı hâline getiren ve bundan bir türlü kurtulamayan aydınlardır. Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanı da Cumhuriyet'in ikinci nesil aydınlarının bohem hayatını; onların iç çelişkilerini ve toplumla olan çatışmalarını ele almaktadır.

* * *

1950'ye kadar yazılan romanlar göz önünde bulundurulduğunda, aydının, aydınlanan değil, daha çok toplumu aydınlatan; daha doğrusu aydınlatması beklenen biri olarak algılandığı görülür. Tanzimat düşüncesiyle zaten geleneğe bağlı olandan farklılaşmış ve yeni dünya değerleriyle eskinin karşısına çıkarılmış olan aydın, Tanzimat sonrasında siyasi ve sosyal oluşumların sık sık değişmesine paralel olarak roman dünyasında da aynı karmaşaya maruz kalır. Sosyal hayatın değişkenliği, modernleşmeyi bir an evvel gerçekleştirme isteğine bağlanabilir. Bu konudaki acelecilik ve sürekli değişkenlik, toplum ve fert çerçevesinde başlatılan herhangi bir yeniliğin tam olgunlaşmasına fırsat vermediğinden, bir sonraki oluşuma göre bir önceki hep zayıf görülmüştür. Nitekim bu sosyal realite, modernleşmeden çok Batılılaşma diyebileceğimiz hareketin taşıyıcı metinlerinden roman ve aktarıcı tiplerinden yeni aydın bağlamında da böyledir.

Tanzimat romanında Doğu ve Batı arasında dengeli bir sentez kurması beklenen aydın, Servet-i Fünun romanında iç dünyasına çekilir; ferdi prob-

lemleriyle uğraşan, ama aynı zamanda Batılı bir estetik zevke ve düşünceye de sahip olan bir insana dönüşür. Meşrutiyet romanı ise karşımıza millî, dinî ya da sosyalist ilgileri ağır basan aydınlar çıkarır. Cumhuriyet döneminde yazılan romanlardaki aydınların durumu, Tanzimat romanında tek ideal tipte başlayıp Meşrutiyet romanında çeşitliliğe kavuşan aydının değişim çizgisine benzemektedir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan romanlardaki aydınlar hemen hemen aynı ortak özellikler etrafında birleşirler. Hangi meslekten ve formasyondan gelirlerse gelsinler, bu idealist aydınlar, yüzyıllardır ihmal edildiğini düşündükleri Anadolu coğrafyasında yeni bir toplum ve insan oluşturma kaynağı gördükleri millî kıymetler uğruna kendi varlıklarını feda etmeyi ve milletin devamlılığı için ferden ihmal gerekliliğini yüce bir değer olarak algı-larlar. Bu anlayışın dışına çıkan aydınlar ise, tıpkı Tanzimat'ın alafranga ay-dınları gibi reddedilir, zayıf görülür. 1930'lu yılların ortalarından itibaren ve ağırlıklı olarak 1940-50 arası romanlarında Osmanlıya Batılı bir gözle tekrar dönüş yapan sentezci, inanca bağlı değerleri ön plana çıkaran maneviyatçı ya da sosyalist ilgileri bulunan aydınlar ortaya çıkar.

Aydınlar açısından romandaki bu değişim çizgisi bize, sosyal hayattaki her yeni oluşumun başlangıçta romana tek tipte bir ideal aydın yansıttığını, bu-nun daha sonra çeşitlendiğini veya bir dağılmaya uğradığını göstermektedir.

Diğer bir problem de yazarların, kendilerinden önceki dönemlere men-sup aydınlara bakışlarındaki değişkenlikte yatmaktadır. Mesela Tanzimat ro-manında ideal olarak gösterilen sentezci aydın, Meşrutiyet romanında Batı'yı gerçek anlamda kavrayamamış, değişimlere öncülük edememiş zayıf karak-terli gösterilmişlerdir. Bunlara karşılık, daha çok Türkçülük etrafında olmak üzere, yazarın benimsediği ideolojiyi ideal anlamda temsil eden aydınlar yü-celtmişlerdir. Cumhuriyet'in ilk dönem romanlarında ise kurucu, inkılapçı aydınlar idealize edilirken, hem Tanzimat ve hem de Meşrutiyet aydınları yetersiz görülür. Bu dönem roman yazarları için Tanzimat aydınları Doğu ve Batı arasında kalmış garip bir mahlûk, Meşrutiyet aydınları ise politik oyun-lar içinde kendini kaybetmiş, vatan ve millet çıkarlarını unutmuş aydınlardır. Cumhuriyet döneminin bazı romanlarında bu tenkidin, inkılapları yeterince anlayamadıkları veya yolundan saptırdıkları düşüncesiyle Cumhuriyet'in ku-rucu aydınlara da yöneltildiğini görürüz. Cumhuriyet'i hazırlayan inkılapçı pozitivist aydınların karşısına özellikle 1940 ve 1950 arası romanlarda geleneğe yönelen ama Batı'yı da inkâr etmeyen aydınlar çıkarılır. Bir anlamda romanda Cumhuriyet'in hazırlayıcı aydınları, Tanzimat'ın kurucu aydınlara; 1940-50 arası aydınlar da tek tipliliği reddeden özellikleriyle Meşrutiyet aydınlara benzemektedir. Romanda sürekli bir toplanma ve dağılma biçiminde görülen

bu hareketlilik, istikrarlı bir gidiş ve olgunlaşmadan mahrum kaldığı için, varlığını bir öncekinin tecrübelerine değil de sürekli olarak onun yetersizliği ve yanlışlığı tezi üzerine kuran bir aydın anlayışını bize göstermektedir.

Batılılaşma arzusu, beraberinde getirmiş olduğu taşıyıcı, aktarıcı, yönlendirici aydın tipini de Cumhuriyet sonrasına kadar gelen dönem içinde kendisiyle beraber çeşitli şekillere sokmuştur. Bu sebeple Türk romanındaki Türk aydınının özelliklerini belirlerken bunu, modernleşme anlayışıyla beraber düşünmek gerekmektedir. Bundan dolayı, seçtiğimiz romanlarda karşımıza çıkan aydınların, son yıllarda aydının kazanmış olduğu “hiçbir sistemin, ideolojinin adamı olmayan tenkitçi zihniyete sahip, düşünen, kendisini sürekli aydınlatan insan” tanımına pek yaklaşmadıkları görülür. Genellikle bir inancın, bir sistemin, bir ideolojinin adamı durumundadırlar. Biraz daha açmak gerekirse, bu kişiler, ya Tanzimat öncesi klasik aydınlarımızı temsil etmektedirler, ya Tanzimat sonrasında başlayan bir değişimin öncüsü durumundadırlar, ya da yazarların, yanlışlıklarını göstermek maksadıyla eserlerine almış oldukları henüz tam gelişmemiş veya yanlış gelişmiş bir aydın örneği olabilmektedirler. Ancak bunların şekillendirilmesinde yazarların bakış açılarına dikkat etmek gerekmektedir. Mesela Tanzimat aydınlarının genellikle yanlış Batılılaşmış veya değişme karşısında iradesiz kimseler veya Jön Türk aydınlarının aşırı Batı hayranı, Anadolu’ya yabancılaşmış olarak gösterilmeleri, Cumhuriyet sonrası yazarlarının yeni bir aydın tipi oluşturabilmek için eskinin reddedilmesi gerektiği şeklindeki düşüncelerinden kaynaklanır.

Aydınların büyük bir bölümünün, gelenekle savaşmayı, toplumu yeniden değerlendirip ona şekil vermeyi, yeni düşünceleri uygulamayı, sosyal ve politik roller oynamayı, topluma kılavuzluk etmeyi kendilerine görev saydıklarını söyleyebiliriz. Bu özellikler içinde sosyal değişmelere yön verme isteğinin ağırlıkta olduğu görülmektedir.

Romanda aydınların bir diğer ortak özelliği, toplumda değiştirici bir rol üstlenmektir. Bu özellik, daha çok Cumhuriyeti hazırlayan aydınlarda görülür. Handan (*Handan*), *Gökyüzü* romanında Anlatıcı Doktor, *Ateşten Gömlek*’te Ayşe, Cemal, İhsan; *Vurun Kahpeye*’de Tosun ve Aliye, *Acımak*’ta Zehra, *Yeşil Gece*’de Ali Şahin ve Mimar Necip, *Yaban*’da Ahmet Celal, *Ankara*’da Selma Hanım, Hakkı Bey ve Neşet Sabit, *Eski Hastalık*’ta Şevket Bey, *Tatarcık*’ta Lale, Recep, Safa, içinde yaşadıkları toplum adına düşünen, ona yeni bir yön çizen ve şekil vermek isteyen aydınlardır.

Bu aydınlar geçtikleri romanlarda genellikle aksiyon hâlinde gösterilmişlerdir. Bunların yanı sıra, soyut düşünebilen, fert ve toplumun çeşitli durumlarını yorumlayan, değerlendiren aydın sayısı da pek az değildir. Bu grupta *Handan*’da Handan; *Sinekli Bakka*’da Vehbi Dede ve Osman; *Bat-*

*mayan Gün'*de Doktor Kerim Bey ve Aliye; *Yolcu Nereye Gidiyorsun'*da Cem Bey, Hatemi Bey ve Adli, *Mahşer'*de Kerim Bey; *Hüküm Gecesi'*nde Gazeteci Ahmet Kerim; *Fatih-Harbiye'*de Faiz Bey, Müderris Şeref Bey; *Bir Tereddüidün Romanı'*nda Anlatıcı Muharrir; *İçimizdeki Şeytan'*da Ömer ve Bedri; *Huzur'*da İhsan, Mümtaz, Nuran ve Suad sayılabilir. Ancak bu, birinci grupta saydıklarımızın soyut düşünceden mahrum oldukları anlamına gelmemeli. Onlar da kimi zaman çeşitli konulardaki görüşlerini dile getirirler, fakat birer hareket adamı olmaları daha belirgin özellikleridir. Bu ikinciler ise, geçtikleri romanlarda ruh ve düşünce dünyalarının derinliği ile yer alırlar.

Tabii ki bu özelliklerin Türk aydınındaki temel kaynağı Batılılaşma olgusudur. Bir mecburiyet gibi toplumda yer eden değişme arzusu, toplum adına düşünen insan tipini, bu değişmeyi sağlayacak verilere sahip olduğu düşünülen bir programla ortaya çıkarır. Batı'ya dönük bir toplumun ve insanın gerekliliği şeklinde beliren bu durum, nüansları bir tarafa bırakılırsa, aydın zümre arasında genel bir kabul hâlinindedir.¹⁷ Tanzimat aydınından Cumhuriyet sonrası aydınına gelinceye kadar, incelediğimiz romanların çoğunda, yeni hayat ve yeni insan için temel olabilecek prensipleri belirlemeye, bunları uygulamaya çalışan aydınlar vardır. Bu ortak özellik, sadece tarihî seyir içindeki sosyal ve siyasi farklılaşmalara bağlı olarak nitelik değiştirir. Tarihî seyrin bu özelliğe katmış olduğu nüansları, Meşrutiyet döneminin bir romanı olan *Yeni Turan*, Cumhuriyet döneminin bir eseri olan *Ankara* ve Cumhuriyet sonrasında yazılan *Huzur* romanlarında açıkça görmek mümkündür. Birinci örneğin tamamen ütöpik, ikinci örneğin benimsenmeyen realite üzerine kurulu kısmen ütöpik ve üçüncü örneğin toplumun tarihî ve kültürel hayatı üzerine dayanıyor olması, yazıldıkları dönemin sosyal ve siyasi tutumlarıyla yakından alakalıdır. *Yeni Turan'*da Oğuz ve Kaya, örneği gerçek zamanda bulunmayan, yaşanan andan yıllar sonrasına ait muhayyel bir hayatı yaşarken, *Ankara* romanı, beklentilerin realiteye dönüşmemesi üzerine, aydının yeni hayat ve yeni insan namına tekrar ütopyaya sığınışını anlatır. *Huzur* ise, yeni hayat ve yeni insan adına, aydının ileriye dönük ütopyasını kaybetmeden, toplumun tarihî arka planına dönüşünü ifade eder. Yarı sadece üç eserden hareketle anlatmaya çalıştığımız yeni insan ve toplum için değerlerin ayrıştırılması ve seçilmesi konusu, birinci örnekte ütöpik millîlik, ikinci eserde reel millîlik ve üçüncü eserde evrenselliği yakalama endişesi etrafında oluşturulur.

Özellikle Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in hazırlayıcı aydınlarında bir genel tavır olarak pozitif bilimin kesin, şaşmaz bir yol gösterici olduğu anlayışı hâkimdir.

*Bir Sürgün'*de Doktor Hikmet, *Gökyüzü'*nde Anlatıcı Doktor, *Vurun Kahpeye'*de Aliye ve Tosun, *Yeşil Gece'*de Ali Şahin ve Mimar Necip, *Acımak'*ta

Zehra böyle bir tavırla hareket ederler. İslamiyet'in şekillendirdiğini düşündükleri Doğu tarzı bir kültür yapısına sahip olan Türk milletinin ilerlemesini, bilimi kendisine kılavuz edinen bir topluma dönüşmesinde bulurlar. Bu durumda adı geçen aydınlar toplumun dinî inançlarının yerine seküler bir bilim anlayışını koymaya çalışırlar.

Mesela *Acımak*'ta öğretmen Zehra, hurafe ve hayal ile durmadan savaşan; öğrencilerine sadece bilimin en müspet gerçeklerini öğretmeye çalışan biri olarak tanıtılır.

*Gökyüzü'*nde Anlatıcı Doktor, Allah, din, ruh, cennet, cehennem gibi konuları kendisi için uğraşılması gereken konular olarak kabul eder. Ona göre bunlar, zihinleri karıştırmakta; insanları ümit, tereddüt, korku gibi yıpratıcı duygular içinde kıvrandırmakta, milletleri, kıtaları da birbirine düşürmektedir.

Ali Şahin (*Yeşil Gece*), kendisi için savaş meydanı olarak düşündüğü Sarıova'ya bir öğretmen olarak geldiğinde Anlatıcı Doktorla aynı düşünce dedir: Çocuklara sadece iyi ve faydalı şeyler öğretecek, dinî bilgileri derine inmeden ve zararsız bir şekilde geçecek, boş inançlarla mümkün olduğu kadar mücadele edecektir.

Tabiatıyla bu pozitif bilim anlayışına sahip aydın, inanca ve geleneğe dayalı değerler çerçevesinde şekillenmiş bir toplum yapısıyla yüz yüze gelince bir çatışma yaşamakta ve yabancılaştığını fark etmektedir.¹⁸ Yazarlar, aydınların yabancılaşmasında, almış oldukları eğitimi birinci sebep gösterirler. Mesela *Jön Türk*'te Ceylan, böyle yanlış bir eğitim sonucu millî, dinî ve ahlaki temellerini kaybeder. Doktor Hikmet (*Bir Sür gün*)'in kültür dünyasını oluşturan Voltaire, Jean Jacques Rousseau, Hugo, Zola, Chateaubriand, Flaubert, Maupassant, Baudelaire, Verlaine, Alphonse Karr, Alexandre Dumas, Mme. de Stael, Maurice Barrès, Lamartine, Téophile Gautier, Sully Prudhomme, Comtesse de Noailles, Henri de Régnier, Rostand, Bourget, Balzac, Pierre Loti gibi isimler, Batılı ve özellikle de Fransız'dırlar.

Yabancılaşmayı daha derinden yaşayan aydın, *Yaban*'daki Ahmet Celal'dir. O, geldiği Anadolu köyüne Avrupalı bir seyyah gözüyle bakar. Ahmet Celal'in bu yaklaşımını Batılı yazar ve eserlerin şekillendirdiği, yazar tarafından kuvvetle işlenir.

Batılılaşmanın başarılması gereken mutlak bir sosyal hareket şeklinde algılanması, klasik Osmanlı aydınını romanda başkışı olmaktan uzak bırakmıştır. Yazarların Osmanlı aydınlarına bu yaklaşımları, artık onların Tanzimat'la kesinlik kazanan yeni bir devrin insanı olamayacakları fikrinden kaynaklanır. Diğer taraftan Osmanlı devlet yapısı içerisinde bizzat yer alan medrese mensuplarının olumsuz tipler olarak gösterilmesi, ayrı bakışın bir sonucu olarak yeni idare anlayışında bu tip insana yer olmadığı, zira bu tipin

içinde bulunduğu devlet sisteminin Batı karşısında geriliğin temel sebebi olduğu görüşünden gelmektedir. Diğer bir sebep de bunların dinî kaynaklı bir formasyona sahip olmalarıdır. Ancak yazarlar, resmî din anlayışının dışında bir din adamı kimliği taşıyan mutasavvıf aydınlara karşı aynı olumsuz bakışı göstermezler; bilakis, medrese mensuplarının karşısına özellikle Mevlevî olan tekke mensuplarının yeniliğe açık, müsamahakâr, hoşgörüyü öne çıkaran din anlayışını koyarlar.

Modernleşmeyle başlayan zihniyet kırılmasının Batılı aydınlardan farklı bir aydın çizgisini bize taşıdığı aşikârdır. Bu sebeple romanımızda da bunun bir yansıması olarak bir çizgi üzerinde gelişen ‘aydın’ anlayışından ziyade sürekli dağılmaya uğrayan veya bir sonraki tarafından yanlışlanan bir ‘aydın’ anlayışı kendisini gösterir. Bir başka nokta da yazarların bir toplum mühendisi tavrıyla kaynağını hayattan alan aydınlar yerine, hayatı sürekli yeniden kurmak isteyen aydınları ön plana çıkardıklarıdır. Dolayısıyla bir aydın tipinin temellendirilmesi sağlanmadan bir başkası devreye girdiğinden, sürekli prototip seviyesinde kalan aydınlar ortaya çıkar.

* Başlangıcından 1950’ye kadar olan süreç dikkate alınmıştır.

¹ Osmanlı aydınlarının çoğu medrese, Enderun gibi eğitim kurumlarının yanı sıra, tekke ve dergâhlarda veya bir gelenek içerisinde usta-çırak münasebeti çerçevesinde yetişmişlerdir. Bunların bir kısmı devlet mekanizması içinde yer alan *ilmiye*, *seyfiye* ve kalem *iyede* görev almışlardır. Fakat XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan Batılılaşma isteği ister istemez bu aydınları da değiştirmeye zorlamıştır. Tanzimat’la, Batılılaşma resmî devlet politikası hâline getirilince bu aydınların yerini Batı’daki aydınlara az çok benzeyen yeni bir tip aydın işgal etmeye başlar. Bunlar, ya bizzat Avrupa’ya giderek, ya da yeni açılan Batı tarzı okullarda kendilerini yetiştirmişlerdir. Siyasi ve sosyal şartlar, bu yeni tip aydınları ön plana çıkarırken, öncekileri kurumlarıyla beraber toplum dışına iter. Bu yeni tip aydınlar, Batı bilimini, tekniğini ve önemli kurumlarını Türkiye’ye getirmek; hem toplumu, hem de siyasi yapıyı Batı’ya benzetmek isterler. Bu anlamda çoğunlukla nakilci ve tekrarlayıcı olurlar.

² Tanzimat’ın bu ilk edebiyatçı aydınları, sadece birer edebiyatçı olmaktan öte, aynı zamanda birer gazeteci, politikacı, fikir adamı ve hatta ihtilalci portresi çizerler. Dolayısıyla meydana getirdikleri edebiyatın sosyal ve politik yönü oldukça kuvvetlidir. (Birol Emil, *Türk Kültür ve Edebiyatından 1-Meseleler*, Ankara 1997, s. 137.)

³ Türk aydınlarının tip ve fonksiyon itibarıyla günümüze kadar geçirmiş oldukları safhaları, Batı toplum tarihi içindeki aydının seyri gibi değildir. Tek bir çizgi üzerinde devam ve değişme yerine, Tanzimat sonrasında bir dönüşmeye uğramışlardır.

- ⁴ Robert P. Finn, *Türk Romanı* (İlk Dönem 1872-1900) (Çev. Tomris Uyar), İstanbul 1984, s. 9-10.
- ⁵ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri-*, İstanbul 1990.
- ⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1992, s. 57.
- ⁷ Gerçi halk edebiyatında ve divan edebiyatında buna benzer nesir ve şiir türleri vardı ama bunlar klasikleşmiş yapıları içerisinde gerçek insanı ve toplumu ifade etmekten uzak oldukları gibi, ilahi aşk veya romantik aşk, ahlaki öğüt vermek gibi klişeleşmiş konuların dışına da çıkamıyorlardı. Belirsiz zaman ve mekânlarıyla, psikolojik derinliği ve canlılığı olmayan kişilerle, mazmun ve secilerle yüklü dilleriyle yüzyıllardır kendini tekrar eden bir manzara gösteriyorlardı.
- ⁸ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-III -Tıp Tahlilleri-*, İstanbul-1985, s. 6-7.
- ⁹ M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, İstanbul 1999, s. 11-15.
- ¹⁰ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-I*, İstanbul 1995, s. 214-215.
- ¹¹ Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, İstanbul-1989, s. 300-301, 327; Necat Birinci, "Ahmet Midhat Efendi'nin Önemli Bir Romanı: Müşâhedât", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 9, nr.2, s. 57.
- ¹² Mehmet Kaplan, "Felâton Beyle Râkım Efendi", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, İstanbul-1987, s. 100; Berna Moran, "Felâton Bey ile Râkım Efendi", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, 4.Baskı, İstanbul-1991, s. 40.
- ¹³ Mehmet Kaplan, *a.g.m.*, s. 100.
- ¹⁴ Mehmet Kaplan, *a.g.m.*, s. 118; Necat Birinci, *a.g.m.*, s. 58; Orhan Okay, *a.g.e.*, s. 395.
- ¹⁵ Birol Emil, *Mizancı Murad Bey-Hayatı ve Eserleri-*, İstanbul-1979, s. 507.
- ¹⁶ Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Ankara 1985, s. 20.
- ¹⁷ Romana yansıyan bu durumun, sosyal hayatın bir yansıması olduğu tartışılmazdır. Nitekim Türkiye'nin son yüzyıllardaki en temel ve birinci derecedeki problemi, kurum, fikir ve edebiyat cephelerinde kendisini kuvvetle gösteren modern bir devlet ve toplum hâline gelebilme endişesi olmuştur. (Birol Emil, *Türk Kültür ve Edebiyatından I-Meseleler-*, Ankara 1997, s. 130-132.) Sosyal değişimler konusundaki görüşlerden birisi, modernleşme arzusu bütün toplum katlarına yayılmadan önce, bu bilinci, aydınlar ve bürokratların oluşturduğu elit kesimin taşıdığını söylemektedir. (Anthony D. Smith, *Toplumsal Değişme Anlayışı*, (Çev. Ülgen Oskay) İzmir 1988, s. 90-93.) Elit ve toplum arasındaki ilişkiyi ise zihni anlamda edebî metin sağlamaktadır.
- ¹⁸ Çünkü modernleşme ihtiyacının beraberinde getirdiği semboller, değerler, tutumlar ve davranışlar, geleceğe bağlı toplumun aynı türdeki temelleriyle uyumlayacaktır. Dolayısıyla bu da modernleşmenin taşıyıcısı durumundaki elit insan için bir yabancılaşmaya, içinde bulunduğu toplum ile de bir çatışmaya dönüşecektir. (Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *Modernleşme ve Bilinç*, (Çev. Cevdet Cerit), İstanbul 1985, s. 153; Raymond Aron, *Aydınların Afyonu*, (Çev. İzzet Tanju), yer ve tarih yok, 256-295; Özcan Yeniçeri, *Yozlaşma ve Yabancılaşmaya Karşı İtirazlar*, Ankara 1997, s. 54-65.)

CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK ROMANINDA DEĞERLER ÇATIŞMASI

“Modern Türk edebiyatı, bir medeniyet kriziyle başlar” diyen Tanpınar, söz konusu buhranın merhalelerini, “1826’da, yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla başlayan ve 1839’da Tanzimat Fermanı’yla devlet müesseselerinin ve cemiyet bünyesinin yavaş yavaş Avrupalılaşmasına varan ve sırasıyla 1876’da Birinci Meşrutiyet, 1908’de İkinci Meşrutiyet devrelerini idrak eden bu medeniyet krizi, 1923’te Cumhuriyet’in ilanı, Ankara’nın başkent oluşu, Atatürk inkılapları gibi kesin manzaralı safhalarla Türk cemiyetinin bugünkü durumuna kadar gelir.”¹, cümlesiyle özetler. Tanpınar’ın bu ifadelerinden anlaşılacağı üzere, Türk edebiyatına yeni türlerin girmesi, medeniyet değişiminin neticesi olarak görülmektedir. Bu sebeple, diğer edebî türler yanında roman nev’nin de yerli yerince anlaşılabilmesi, ancak onu hazırlayan çalkantıların ele alınmasıyla sağlıklı neticeler verecektir. Bu sayede bu türü doğuran sosyal şartlar daha iyi anlaşılacak; Türk romanının nelere tanıklık ettiği ve hangi şartlar altında şekillendiği daha rahat bir şekilde anlaşılabilir. Bütün bunların hakkıyla idrak edilebilmesi ise, insanlar üzerinde önemli tesirler uyandırarak sosyal yapıyı tesis eden ve toplum hayatına yön veren değerler sisteminin ele alınmasıyla mümkün olabilecektir.

Öncelikle, değer ve çatışma konuları üzerinde kısaca duralım. İşe, “Değer Nedir?” ve “Çatışma neye denmektedir?” suallerini cevaplamakla başlayalım. Bir kimsenin; çeşitli insanları, insanlara ait nitelikleri, istek, niyet ve davranışları anlayıp, muhakeme etmeye çalışırken başvurduğu kriterler bütününe “değer” denmektedir.² Bu tarife bakıldığında değer insan hayatında ve kişiler arası ilişkilerde ne kadar mühim bir yere sahip olduğu açıkça görülmektedir. İnsan davranışlarının temelinde önemli bir hareket noktası oluşturan değerler, değişik bakış açılarına göre farklı adlandırmalara tabi tutulmuşlardır. Bunlar; ahlaki, dinî, estetik, iktisadî, ilmî, siyasi ve sosyal değerler olmak üzere guruplara ayrılmışlarsa da aynı bütünün parçaları şeklinde birbirleriyle sürekli bir ilişki içerisinde olmuşlardır.³ Sosyal hayatın mihverini teşkil eden değerler bütününe bu açıdan bakıldığında, Türk toplumunda meydana gelen kültürel değişimin, toplumu kuşatan tüm değerleri etkilediği, bunun da çeşitli problemleri beraberinde getirdiği görülecektir.

Türk toplumunun yüzyıllardan beri geçirdiği Batılılaşma evrelerinin toplumsal değişimi doğurması; Türk insanının bakış açısının farklılaşması ve sosyal huzuru tesis eden insan ilişkilerinin değişmesiyle kendini hissettirmiştir. Böylece Osmanlı toplumuna giren yenilikler, toplum ve topluma ait kurumların değişmesiyle insanların birbirlerine olan tutumlarını etkilemiş ve bunun nihayetinde de kutuplaşmalara yol açmıştır. Değer yargılarının farklılaşmasıyla meydana gelen ayrılıklar, Türk insanının davranışlarında, sosyal çevreleri ile olan münasebetlerinde davranış kalıplarının bozulmasına ve kişilerin kendi içlerinde veya çevredeki diğer kişi ya da kişilerle uyumsuzluğa girmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum ise, “toplumdaki birey ve gurupların bilinçli olarak birbirlerinin amaçlarını engelleyip, çıkarlarının gerçekleşmesini önlemeye çalışmalarına”, daha kestirme bir ifadeyle de “çatışma”lara yol açmıştır.⁴ Böylece yüzyıllarca aynı coğrafyada, aynı kaderi paylaşan Türk insanı, Batı’nın örnek alınmaya başlanmasıyla köklü değer sistemini bir kenara bırakmış ve kendi arasında mücadele etmeye başlamıştır.

Lale Devri’nden Cumhuriyet’in ilanına kadar devam eden söz konusu çatışmalar, ister istemez güzel sanatları da etkilemiş; özellikle Türk edebiyatına yeni türlerin girmesini sağlamıştır. Roman türünü bu noktadan değerlendirdiğimizde bu nev’in, Tanzimat sonrası meydana gelen sosyal yapının bir uzantısı olarak oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede, edebî eserlerin sosyal bir belge olması, bu eserlerden hareketle sosyal tarihin ana hatlarının ortaya çıkarılması kolaylıkla sağlanabilmektedir.⁵ Nitekim Tanzimat döneminde yazılmaya başlanan romanlarda, bu durum açıkça görülmektedir. Bu devirde yazarlar; içinde bulunulan sosyal buhranın farkına varmışlar ve ele aldıkları temalarla toplumsal değişimin temel sorunlarını dile getirmeye çalışmışlardır. Bu yönüyle Türk romanı, Osmanlı toplum hayatında hemen her alanda görülen değişimin bir ifadesi olarak kaleme alınmış ve Türk insanının edebî eserlere yansıyan bir görüntüsü olarak teşekkül etmiştir.⁶ Şerif Mardin de Robert P. Finn’e paralel görüşler belirtmiş ve *Türk Modernleşmesi* adlı eserinde, “Osmanlı romanı, Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynaktır, oysa birçok roman yazıldıkları zamana ait İstanbul seçkin çevrelerinin durumu hakkında bize önemli bilgiler verir. Bu kaynaklar, ayrıca, Osmanlı aydınlarının sosyal değişimin getirdiği sorunlara nasıl yaklaştıklarını da belgeler. İlk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu toplumsal ve siyasal değişimin yarattığı sorunları inceleyen tezli romanlardır.” diyerek sosyal değişimin tespitinde, roman türünün ehemmiyetini dile getirmiştir.⁷ Bu zaviyeden bakıldığında, roman türünün hem toplumsal olaylardan etkilendiği; hem de toplum hayatını yönlendirmede büyük bir etkiye sahip olduğu görülmektedir.

Buraya kadar ifade etmeye çalıştığımız parçaları birleştirdiğimizde değerler sisteminin karma karışık olduğu ve çatışmaların sıkça yaşandığı bir devirde Türk edebiyatına dâhil olan roman nev'ini, hem toplumsal değişimin bir yorumlayıcısı; hem de söz konusu değişimin bir vasıtası olarak görmek mümkündür. Bu sebeple, incelemeye çalıştığımız romanlara, Türk insanın yaşadığı toplumsal değişimi ve bu değişimle doğan değer çatışmalarının insanlar üzerindeki tesirini resmeden sanat eserleridir, diyebiliriz.

İncelememize; çalışma konumuzun özünü teşkil eden değerler bütününe işaret edip, bu bütünü meydana getiren ahlaki, sosyal, siyasi, dinî, estetik, iktisadî ve ilmî değerleri kısaca açıklayarak devam edelim.

Yukarıda da izahına çalıştığımız gibi, insan hayatını ve toplumun kendi varlığını, birlik, işleyiş ve devamını sağlamak için üyelerinin çoğunluğu tarafından benimsenen, diğer insanları, tabiatı ve beş duyu dışında kalan unsurları anlamak ve hüküm vermek için ölçü olarak kabul edilen; bireylerin ortak duygu, düşünce, amaç ve menfaatlerini yönlendirip yansıtan temel ilkelere değer denmektedir. Yüzyıllarca süren bir birikim sonucunda günümüze kadar ulaşan değerler bütünü, insan ve toplum hayatını düzenleyip şekillendirmede vazgeçilmez bir hususiyete sahiptir. İnsanın içinde yaşadığı toplumda bu derece ağırlığa sahip olan değerler, değişik bakış açılarına göre ahlaki, dinî, estetik, iktisadi, ilmî, siyasi ve sosyal olmak üzere gruplara ayrılıp farklı adlandırmalara tabi tutulmuşlardır. Bu adlandırmalara bakıldığında değerlerin insan hayatını her yönüyle kuşattığı açıkça görülmektedir. Hemen her değer in ahlaki unsurlar taşıması düşünüldüğünde ahlaki değerlerin sosyal hayatta biraz daha ağırlık kazanacağı kolaylıkla anlaşılabilmektedir. Mesela; doğru söylemek gibi ahlaki bir değer, şahısların içinde bulunduğu durumlara ve yapılan vurgulamaya göre siyasi, ilmî, iktisadi, sosyal ya da dinî bir değer olarak karşımıza çıkabilecektir. Bu sebeple ahlaki değerler toplum hayatının, dolayısıyla da millet hayatının devamında büyük bir role sahiptir. Bu değerler, insanların yükümlülükleri, hak ve ödevlerini, insanların içinde yaşadığı hukuk düzeniyle birlikte tesis etme gücüne sahiptirler. Ancak hukuki yükümlülük ve haklar; topluma, kanun yapıp bunları yürüten mercilerce kabul ettirildiği yahut kabul ettirilmeye çalışıldığı hâlde; ahlaki değerler, esas bakımından şahısların sorumlu olduğu toplum tarafından oluşturulmuş ve fertlerin benimsenip desteklemesiyle de kabul edilmişlerdir. Bunlardan birkaçını belirtmek gerekirse, doğruluk, sadakat, saygı, iffet, nezaket, alçak gönüllülük, mertlik ve meşru aile hayatı, hemen ilk akla gelenler arasında yer alır.

Her toplum, gelişim sürecinde kendine özgü değerler geliştirir ve bunların toplum üyelerince kabul edilmesini ister. Kişiler ise, toplum içinde yaşarken bazen bu değerlere aykırı hareket eder veya farklı bir topluma girdikle-

rinde iki toplum arasındaki değer farklılıklarından olumsuz yönde etkilenebilirler. Bu sebeple, insan hayatını şekillendirip yönlendiren sosyal değerler, toplumun birlik ve beraberliğini sağlayarak millet hayatının sürekliliğinde önemli bir paya sahip olmaktadır. Evlilikte ekonomik açıdan, yaş, asalet, din ve milliyet yönünden aranan denklik, başka milletlerin hayat tarzını taklit etmemek, giyim kuşam tarzında topluma göre tercihte bulunmak ve eğitim öğretim anlayışı gibi sosyal hayatta önemli işlevleri olan bazı değerler yanında örf, âdet ve gelenekler de toplum düzeninin devamını sağlayan sosyal değerler arasında yer alırlar.

İnsanoğlu çeşitli zorlama ve değişimlere rağmen genel olarak direnen bir yapıya sahiptir. Ayakta kalabilmek ve hayatın devamı için yapılan çabalar, ister istemez insanların örgütlenmesini doğurmuştur. Bu durum, insanları birbirine yaklaştırıp ortak hareket etmeye zorladığı gibi toplum hayatında bölünme ve kırılma noktalarının da oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu sebeple de insanlar arasında rekabet ve mücadele ortamı meydana gelmiştir. İşte siyasi değerlerin meydana gelmesi bu hazırlık dönemiyle kendini göstermeye başlar. Siyasi değerler, bazı insanların belirli bir güç elde ederek bu gücü, toplum hayatını korumak ve sosyal kurumların devamlılığını sağlamak maksadıyla kullanmaları neticesinde oluşan değerlerdir. Eşitlik, hürriyet, halkın refah ve huzuru için çalışmak, millet menfaatinin gözetmek, hoşgörü, devletin bekasına hizmet etmek, düzen ve asayişini sağlamak, siyasi güç ve iktidarı devlet ve millet için kullanıp şahsi çıkarlara alet etmemek vb. bazı siyasi değerlerdir.

Din, en basit tarifıyla, inançtan sonra insanların belli kurallar çerçevesinde uyum ve düzen içerisinde yaşamasını sağlayan manevi kurallar bütünüdür. Bilindiği gibi dinler sadece bu dünyanın dışında cereyan eden hadiseleri açıklamaya çalışan sistemler değildir. Bu cihetten dinler sadece inanç sistemi olmakla kalmaz, koyduğu kurallar bütünüyle de toplum hayatının yapılanmasında vazgeçilmez görevler üstlenirler. Dinin sosyal hayattaki bu gücü, dinî değerlerin yalnız metafizik âlemdeki cereyanlarla sınırlı kalmayıp içinde yaşanılan dünyayı da kucaklamasından kaynaklanmaktadır. Bu cihetle sevgi, hayâ, adalet, doğruluk ve ibadet gibi mükellefiyetler dinî değerler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Estetik değerler, insanların tüm davranış ve duygularını ölçü, ahenk, uyum, zevk ve biçim gibi kstaslarla değerlendiren bir sisteme sahiptir. Bu sebeple aynı kstaslar, değer olarak da kabul edilmektedir. Estetik değerlerin temelini biçim ve uyum kavramları oluşturur. Bu yönüyle söz konusu değerler, insanın his, zevk ve beğenisine hitap eden ve her alanda güzelliği esas alan değerlerdir. Zevk, güzellik ve hayal gücü de estetik değerler için vazgeçilmez özelliklerdir. Bütün bu hususlar göz önüne alındığında ölçü, ahenk, zevk ve hayal gücünü es-

tetik değerler arasında sayabileceğimiz gibi bunlara, aynı zamanda ahlaki değer olarak da kabul edilen iyi, güzel ve doğru'yu da ekleyebiliriz.

İktisadî faaliyetler, insanların hayatlarını sürdürebilmeleri için yapmak zorunda kaldıkları bazı fiillerle ortaya çıkmaktadır. Bilindiği gibi topluluk hâlinde yaşayan insanlar için alışveriş yapmak ve ortak çalışmada bulunmak kaçınılmazdır. Her insan başta beslenmek, giyinmek ve barınmak olmak üzere birçok ihtiyaçlara sahiptir. Bu gibi temel ihtiyaçların karşılanmasında arz talep kanunu işler ve insanlar arasındaki bu ilişkiler, öncelikle iktisadi hayatın teşekkülünü, sonra da iktisadî değerlerin oluşmasını sağlar. Yani iktisadî değerler, iktisadî davranışların arkasındaki temel unsurlardır. Değerlerin, toplumun geneli tarafından benimsenmiş, insanların tavırlarını belirleyip, duygu ve düşüncelerini yönlendiren temel ilkeler olması düşünüldüğünde, iktisadî değerlerin, insan hayatı için neyi ifade ettiği daha iyi anlaşılacaktır. Zira insanoğlunun hâl ve davranışlarında iktisadî şartların mühim izleri bulunmaktadır. İktisadi değerler arasında emek, hak, rekabet, doğruluk, kâr, kanaat, sermaye ve hizmeti sayabiliriz.

Bilgi, kâinat içerisinde meydana gelen olayların deneme ve gözlemlerle anlaşılmasına çalışılması sonucunda oluşur. Bilgiyle elde edilen sebep ve sonuçların tahsil ve tecrübesiyle de ilim meydana gelir. Bugün, devletlerarası arena- lar da tüm güç gösterilerinin, anlaşma ya da savaşların teknolojik gelişme ve buluşlar doğrultusunda şekillendiği son derece açıktır. Bu sebeple, insanoğ- lunu diğer varlıklardan ayıran ilim sahibi olma vasfı, onun bu ilmi, nerede ve nasıl kazanıp, ne şekilde kullanması gerektiği noktasında ilmî değerlerle karşı karşıya getirmektedir. İlmî birikimin toplum ve devletin inşasında oynadığı rol göz önüne alındığında, ilmî değerlere sıkı sıkıya bağlı kalmanın kaçınılmaz bir yol olduğu, bütün açıklığıyla görülmektedir. Bu çerçevede; ilmi, insanlık âlemi için faydalı bir şekilde kullanmak, deney, gözlem ve araştırma yapmak ve ger- çekleri saptırmamak pratikte akla gelen ilk ilmî değerler arasında sayılabilir.

Değer çeşitleri hakkında verdiğimiz bu bilgilerden sonra değer çatışma- larının romanımızdaki tezahürlerine geçebiliriz, zannedirim. Başlangıcından Cumhuriyet'e kadar yazılmış romanlarımızı incelediğimizde, romanlarda yer alan değer çatışmalarında, ahlaki değer çatışmalarının ilk sırayı aldığı gö- rülmektedir. İncelediğimiz dönem itibarıyla, yaklaşık 200 romandan 160'ında 771 değer çatışması tespit edilmiştir. 160 romandan 133'ünde ahlaki değer çatışmasının yer alması ve 771 değer çatışmasından 451'inin ahlaki değerlere ait olması dikkat çekmektedir. Ahlaki değer çatışmalarının geneline baktı- ğımızda çatışmaların büyük çoğunluğunun Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi ve Mehmet Celâl gibi bazı yazarlar üzerinde yoğunlaştığı görülmek- tedir. Bu yazarların incelenen roman sayısının fazla olmasının söz konusu

yığılmada büyük tesiri vardır. 37 yazara ait 133 romanda, eser adedine göre çatışma ortalamasını aldığımızda, ahlaki değer çatışmasına en fazla yer veren romancının Mizancı Mehmet Murat olduğu görülmektedir. Bu yazarı Peyami Safa, Sami Paşazâde Sezayi ve Fatma Aliye gibi yazarlar takip etmektedir. Bulduğumuz 451 ahlaki çatışmadan 32 tanesi iç çatışma, 52'si de yazarların kahramanlarla yaşadığı çatışmalardır. Geriye kalanlar ise, roman kahramanları arasında ortaya çıkmıştır. İç çatışmalara en çok Mehmet Rauf'un romanlarında rastlanmaktadır. Yazarların kahramanlara müdahale etmesiyle, yazarla kahramanlar arasında yaşanan çatışmalarda ise, Namık Kemal, Fazlı Necip ve Peyami Safa başta gelen romancılarımızdandır.

Cumhuriyet devrine kadar ele aldığımız romanların 70 tanesinde toplam 128 sosyal değer çatışması bulunmaktadır. Çatışmaların büyük bir kısmı Ahmet Midhat Efendi ve Hüseyin Rahmi'de yığılma göstermiştir. Ancak çatışmaları roman sayısına göre değerlendirip ortalamasını aldığımızda İzzet Melih ile Yakup Kadri'nin ilk sırada olduğunu görmekteyiz. Bunları, Sami Paşazâde Sezayi, Fazlı Necip ve Halit Ziya takip etmektedir. Bu çatışmalar arasında Ahmet Midhat Efendi, Halit Ziya, Hüseyin Cahit, Mehmet Celâl, Mustafa Reşit, Mehmet Rauf, Cemil Süleyman ve İzzet Melih'in eserlerinde tespit edilen 17 iç çatışma bulunmaktadır.

Cumhuriyet öncesi Türk romanında görülen siyasi değer çatışmaların ekseriyeti, Nizam-ı Cedit ve yeniçeriler arasındaki mücadelelerle II. Abdülhamit yönetimi etrafında teşekkül eden çatışmalardır. İncelediğimiz dönem itibarıyla, 16 yazarın 27 romanında 93 siyasi değer çatışması tespit edilmiştir. Çatışmaların geneli dikkate alındığında Meşrutiyet dönemi yazarlarının siyasi değer çatışmalarına daha fazla ağırlık verdiği görülmektedir. Yine bu devir romancılarının, kahramanlara fazla müdahale ederek onlarla 20'yi bulan siyasi değer çatışmasına girdikleri belirlenmiştir. Bu tür çatışmalarda Fazlı Necip ve Vassaf Kadri özellikle dikkat çekmektedir.

Romanlarda tespit ettiğimiz dinî değer çatışmalarına gelince, 14 yazarın 32 romanında 45 dinî değer çatışması yer almaktadır. Söz konusu çatışmalardan 2'si iç çatışma, 2 tanesi de bizzat yazarın girdiği çatışmadır. Dinî değer çatışmaları, incelenen eser adedine göre ortalaması alındığında, diğer yazarlara nazaran Yakup Kadri ile Reşat Nuri'de daha fazladır. Ele aldığımız eserlerde tespit ettiğimiz dinî değer çatışmalarının geneli, farklı dinlere mensup şahısların evlenme istekleri etrafında cereyan etmiştir.

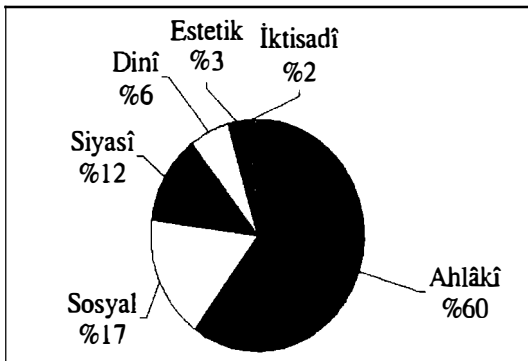
İncelediğimiz romanların 17 tanesinde, 22 estetik değer çatışması görülmektedir. Bu çatışmalardan bir tanesi yazarın roman kahramanıyla girdiği estetik değer çatışması; diğerleri ise, roman kahramanları arasında cereyan eden çatışmalardır. Genel dağılımda Hüseyin Rahmi ile Yakup Kadri'nin ro-

manlarında estetik değer çatışmaları, diğerlerine göre az da olsa sayıca farklılık arz etmektedir. Eserlerdeki estetik değer çatışmaları, genellikle güzel sanatlar üzerine ortaya çıkmıştır.

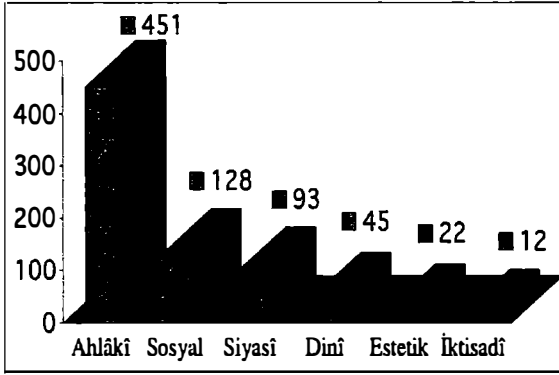
İktisadî değer çatışmaları, diğer değer çatışmalara göre romanımızda en az rastlanan çatışmadır. İktisadi değer çatışmaları 12 eserden tespit edilmiştir. Romanlarında bu değerlere yer veren yazarlarımız Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi ve Müfide Ferit'tir. Eser ve çatışma sayısına göre çatışma ortalaması üç yazarda da aynıdır. Çatışmaların toplamı 12'dir ve bunlardan 10 tanesi kahramanlar arasında vukua gelmiştir. Geriye kalanlardan biri yazarın çatışması, diğeri de iç çatışmadır.

Yukarıda saydığımız altı değer çatışmasından sonra sıra, ilmî değer çatışmalarına geldiğinde şaşkınlık veren bir manzarayla karşılaşmaktan kurtulamıyoruz. Zira Cumhuriyet'e kadarki Türk romanında ilmî değer çatışması bulunmamaktadır. Bununla birlikte özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin bazı romanlarında bir kısım ilmî değerlere rastlanılmaktadır. Ancak bu değerlerin malûmat kabilinden tahrir edilmesi, çatışma hüviyetini ortadan kaldırmakta ve söz konusu ilmî değerleri, mevzuumuzun dışına çıkarmaktadır. Ahmet Midhat'ın dile getirdiği bu değerler de bir kenara bırakılacak olursa, bu durum, belirtilen tarihler arasında ilmî değerlerin toplum hayatındaki yeri; yahut da yazarların bu değerlere ilgisi(zlığı) konusunda ipuçları verecek mahiyettedir.

Şimdi, yukarıda ayrı ayrı ele aldığımız değer çatışmalarını, topluca değerlendirelim. Ancak hemen belirtelim ki, tüm değer çatışmalarını, yazar ve romanlara göre tasnif edip burada göstermek, bize sunulan sınırları fazlasıyla zorlayacağından kısaca özetlemekle yetineceğiz. İlk romanımızdan Cumhuriyet'e kadarki dönemde, 40 farklı yazarın 160 romanında, toplam 751 değer çatışması mevcuttur. Bunlardan 451 tanesi ahlaki, 128'i sosyal, 93'ü siyasi, 45'i dinî, 22'si estetik, 12'si de iktisadî değer çatışmasıdır. Tespit ettiğimiz bu çatışmaların mukayesesini gösteren grafikler aşağıda verilmiştir.



Şekil 1



Şekil 2

Şekillerde de görüldüğü üzere ahlaki değer çatışmaları diğer çatışmalara göre çok büyük bir yüzdeliğe sahiptir: %60. Bu değerlerin halkın her kesimini doğrudan ilgilendirmesi ortaya çıkan bu sonuçta büyük bir etkiye sahip olmuştur, diyebiliriz. Yeni açıldığımız dış dünya ile aramızdaki farklardan kaynaklanan ahlaki değer çatışmaları, değişmeye başlayan halkın ikilemeleriyle su yüzüne çıkmış ve romanların kurgusunda da büyük bir paya sahip olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Türk romanının ahlaki değer çatışmaları üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. Romancılarımız arasında ahlaki değer çatışmaları üzerinde en fazla duran yazar, Mizancı Mehmet Murat Bey'dir. Bu yazarı Peyami Safa, Sami Paşazâde Sezayi ve Fatma Aliye Hanım takip etmektedir. Ele aldığımız romanlarda tespit ettiğimiz bazı ahlaki değer çatışmalarının konularını şöyle özetleyebiliriz: Gayrimeşru ilişki kurma isteği, eşler arasındaki sadakatsizlik, sefahate kapılma, namuslu insanları yoldan çıkarmaya çalışma, namus kirletme, sarkıntılık yapma, laf atma, karşı cinse zorla sahip olma isteği, gayrimeşru eğlencelere karşı olma ve gayrimeşru fiillerin işlendiği mekân ve buna vesile olan kişiler aleyhinde bulunma.

Sosyal değer çatışmaları da ahlaki değer çatışmaları gibi tesir sahasının genişliği ile romanlarda geniş bir yer tutmuş ve tüm çatışmaların %17'sini oluşturmuştur. 24 roman yazarının 70 eserinde, 128 sosyal değer çatışması bulunmaktadır. Bu çatışmaların eser adedine göre ortalama sayıları bulunduğu İzzet Melih, Şemsettin Sami ve Sami Paşazâde Sezayi'nin diğer yazarlara oranla daha fazla sosyal değer çatışmasına yer verdiği görülmektedir. Bu çatışmaların büyük çoğunluğu evlilik öncesinde eşler arasında aranan denklikle ilgilidir. Karı koca adayları arasındaki ekonomik farklılıklar, yaş, asalet, milliyet ve din uyuşmazlıkları, gerek şahısların kendi âlemlerinde; gerekse aile çevrelerinde çatışmaların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu konunun dışında, örf ve âdetlere muhalefet, başka milletlerin hayat tarzını taklit

etmek, giyim kuşam tarzında toplumu dikkate almamak, evlilik öncesinde evlenecek kişilerin fikirlerine müracaat etmemek, kadın erkek eşitliğini savunmak ve eğitimde anlayış farklılığı gibi konularda da sosyal değer çatışmaları meydana gelmiştir.

Siyasi değer çatışmaları özellikle Meşrutiyet döneminde diğer değer çatışmalarını geride bırakmıştır. Cumhuriyet devrine kadar 16 yazarın 27 romanında toplam 93 siyasi değer çatışması tespit edilmiştir. Bu rakamlara göre siyasi değer çatışmaları %12'lik bir payla diğer çatışmaları arasında üçüncü sırayı almaktadır. Bu çatışmalara yer veren Fazlı Necip, Vassaf Kadri ve Bekir Fahri, diğer yazarlardan açık farkla öndedirler. Yeniçerilerin nizam altına girmek istemeyip padişaha isyan etmeleri, Abdülhamit'in yönetim şeklinin halkı sıkması ve zararlı faaliyetlerde bulunanlar için hafiye teşkilatını istimal etmesi, romanlardaki siyasi çatışma konularının ekseriyetini oluşturmaktadır.

Dinî değer çatışmaları; ahlaki, sosyal ve siyasi değer çatışmalarına göre oldukça azdır. Yüzdelik dilimde ancak % 6 gibi bir yer edinebilmiştir. 15 yazar, 32 romanında, 45 dinî değer çatışmasına yer vermiştir. Değer çatışmalarının eser sayısına göre ortalamalarına bakıldığında Yakup Kadri ile Reşat Nuri'nin diğer yazarlara oranla daha önde olduğu görülmektedir. İncelediğimiz eserlerde, dinî değer çatışmalarının geneli, farklı dinlere mensup şahısların evlenme istekleri ve bunun dine aykırı görülmesiyle cereyan eden çatışmalardır. Bu çatışmanın dışında ruhbanlığa karşı olmak, batıl inançları savunmak, batıl inançlarla insanların itikadını bozmak, şer'î dayanağı olmadan insanları namussuzlukla itham etmek, namahremlerden kaçmak ya da kaçmamak, namahreme alıcı gözle bakmak, halifeye isyan etmek, nikâhsız ilişki kurma isteği, gebe bir kadının düşük yapması için çalışmak, İslam'a uymayan hâl ve davranışlarda bulunmak, tesettüre riayet etmemek, yeni yetişen nesillerin dinî bilgilerden yoksun olması, din adamlarının dinî kisvelerine aykırı davranışları, Müslüman birinin yaratıcı hakkında şüpheye düşmesi, din ve mukaddesat uğruna cihat etmek, heykeltıraşlık sanatının zemmedilmesi, ölülerin arkasından konuşulması, determinizmin savunulması, boşanmanın İslamiyet'te hoş görülmemesi ve tarikat adabına riayet etmemek gibi konularda da dinî değer çatışmaları olmuştur.

Cumhuriyet dönemine kadar incelediğimiz romanların 17 tanesinde 22 estetik değer çatışması yer almaktadır. Toplam 11 yazar bu çatışmalara yer vermiştir. Tüm değer çatışmalarına göre estetik değer çatışmalarının yüzdesi: %3'tür. Bu çatışmaların yazarlara göre dağılımına bakıldığında Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri ve Ahmet Midhat Efendi üst sıralarda yer almaktadırlar. Estetik değer çatışmaları, genellikle güzel sanatlar üzerine meydana gelmiştir. Batı müziğini Türk müziğine tercih etmek, şiiri başka maksatlara alet et-

mek, roman ve şiirin gereksiz, hatta muzır olduğunu iddia etmek, yeni tarz şiirleri kabul etmemek, tiyatrodan oyunun icrasından ziyade oyuncu kadınların güzelliğini dikkate almak ve başarılı bir romanın yazılabilmesi için realist bir üslupla kalem e alınması gerektiğini savunmak, bahsi geçen çatışmaların doğmasına sebep olmuştur. Bu konuların dışında, İngiliz modasının Fransız modasına tercih edilmesi, dikkat çekmek için uygun olmayan renk teklifinde bulunulması, eğlence anlayışında şahıslara göre farklılıklar bulunması gibi meseleler de diğer estetik değer çatışmalarının vücutuna sebep olmuştur.

İktisadî değer çatışmalarına 3 yazarın 12 romanında rastlanabilmektedir. Toplam 12 olan iktisadî değer çatışmaları, tüm çatışmalar arasında %2'lik bir paya sahiptir. Bu çatışmalar Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi ve Müfide Ferit'in romanlarından tespit edilmiştir. Bu çatışmalar, üç yazarda da aynı yoğunluğa sahiptir. İncelediğimiz romanların neşredilme dönemlerinde İmparatorluğun yıkılma aşamasında olduğu ve milletin büyük maddî sıkıntılar yaşadığı göz önüne alınırsa, iktisadî değer çatışmalarının bu derece az olması oldukça düşündürücüdür. Romanlardaki iktisadî çatışmalar, istikbal için yatırım yapmak, çalışanın hakkını vermek, alınan ücreti hak etmek, parayı bankaya yatırarak faizle kazanç sağlamak, sebep olunan zararı tazmin etmek, paranın sarfiyatında gelir gider dengesini muhafaza etmek, ticarete müşteriye aldatmamak, çalışanların hakkını alabilmesi ve bunu koruyabilmesi için sendika kurmak konuları etrafında meydana gelmiştir. Devlet ve milletin yokluklar içerisinde kıvrandığı bir zamanda iktisadî değer çatışmalarının bu derece az olması, iktisadî değerlerin toplum ve yazarlar nezdindeki kıymetini göstermesi açısından doğrusu hayret vericidir.

Romanlarda yer alan değer çatışmaları, gerek kahramanların kendi iç âlemlerinde, gerek yazarların konuyu veriş biçimlerinde, gerekse de roman kahramanları arasında büyük etkilere sahip olmuştur. Zira hem anlam itibarıyla; hem de şekil yönüyle neredeyse romanın tüm yükü bu çatışmalar üzerine bina edilmiştir. Roman kompozisyonunu birbirinden kopuk; ama birbirini bütünleyici bölümlerin birleştirilmesi olarak kabul ettiğimizde, bölümler arasındaki bağlantıların büyük oranda çatışmalarla sağlandığını söyleyebiliriz.⁸ En az bunun kadar önemli olan bir diğer husus da bahsi geçen çatışmaların, romanların temasını oluşturmalarıdır. Romanın teması, esas karakterin kendisini gerçekleştirmesi olduğuna göre, esas karakter ve onun çevresinde cereyan eden çatışmaları, romanın temasını şekillendiren unsurlar olarak görmek mümkündür.⁹ Temanın oluşmasında önemli bir görev ifa eden değer çatışmaları, bu vazifelerini genellikle çatışma sonunda ortaya çıkan neticeyle yerine getirirler. Yani roman boyunca ortaya çıkan çatışmalar, neticeleriyle birlikte eserin temasını fısıldamaktadır. Kahramanlar arasında yahut da şa-

hısların kendi iç dünyalarında yaşanan bu çatışmalar, çoğunlukla olumsuz neticeler doğurmuştur. Bunların sıkça rastlanılanları: Evli kimselerin ihanete uğramasıyla intikama kalkışmaları; ailelerin dağılması, duyulan büyük bir aşk neticesinde karşılık görememekten mütevellit intikam hissi; insanlardan ve mekândan kaçış, uzlete çekilme, çocukluk günlerine veya tabiata sığınıp teselliyi oralarda arama; çözümü olmayan aşk maceraları, terk edilmişlik, aldatmak-aldatılmak ya da aşkına karşılık görememek gibi hadiseler sonucunda yaşama arzusunu kaybedip intihar etmek; işret ve sefahate dalmak; sürgün cezası, karşılıksız aşk, çözümsüz aşk, yoksulluk, namus kirlenmesi, tek yanlı aşk gibi konularda çıkan çatışmalar neticesinde vereme yakalanmak; özellikle siyasi neticeler sonunda sürgün, hapis, zindan, işkence ve ölüm gibi cezalara çarptırılmak gibi sonuçlardır. Çatışmalar böyle menfi neticeler yanında müspet sonuçlar da vermiştir. Ayrılan eşlerin tekrar bir araya gelmesi, bol kazanç temini, suçluların yaptıklarının karşılığını bulması, karı ya da kocasına ihanet eden eşin hatasını anlayıp tekrar ailesine dönmesi, namusun kirlenmeyip muhafaza edilmesi ve masum insanların korunması gibi olumlu sonuçlar da bahsi geçen çatışmalarla hâsıl olmuştur.

Netice olarak, değerler sisteminin karma karışık olduğu ve çatışmaların sıkça yaşandığı bir devirde Türk edebiyatına dâhil olan roman nev'ini, hem toplumsal değişimin bir yorumlayıcısı; hem de söz konusu değişimin bir vasıtası olarak görmek mümkündür. Bu sebeple, incelemiş olduğumuz romanlar, farklı ilim dallarının edebiyatla olan ilişkisini ortaya koyması, Türk insanın yaşadığı toplumsal değişim ve bu değişimle doğan değer çatışmalarının insanlar üzerindeki tesiri gibi noktalardan oldukça mühimdir. Dolayısıyla çalışmamızda ele aldığımız değer çatışmaları, teşekküllerinden neticelerine kadar bütün göstergeleriyle Türk insanının, belli bir dönem için de olsa, değer haritasını göstermesi, sosyal hayatı yansıtmaları ve yazarından başlayarak Türk romanının çözümlemesi açısından fevkalade bir öneme sahiptir.

¹ Ahmet Hamdi TANPINAR, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1992, s. 101.

² Erol GÜNGÖR, *Değerler Psikolojisi*, Hollanda Türk Akademisyenler Birliği, Amsterdam, 1993, s. 19

³ Stephen P. ROBBINS, *Essentials of Organizational Behavior*, Second Edition, USA, 1989, 119.

⁴ Feriha BAYMUR, *Genel Psikoloji*, İnkılap Kitabevi, 8.Baskı, İstanbul, 1989, s. 88

⁵ R. WELLES-A. WARREN, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. Ahmet Edip UYSAL), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s. 136

⁶ Robert P. FİNN, *Türk Romanı*, (Çev. Tomris UYAR), Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 12

⁷ Şerif MARDİN, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 1992, s. 30

⁸ Georg LUKACS, *Roman Kuramı*, (Çev. Sedat ÜMRAN), Say Yayınları, İstanbul, 1985, s. 81

⁹ Philip STEVİCK, *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim KANTARCIOĞLU), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s. 16.

Ramazan Gülendam

BAZI CUMHURİYET DÖNEMİ ROMANCILARININ DİNE VE DİN ADAMINA BAKIŞI

İnsanın ihtiyaçlarından biri olan din ve bu kurumun temsilcileri, birçok romanımızda az veya çok işlenmiş ve yer almıştır. Bu romanların hepsini bu incelemede ele alıp değerlendirmek tabii ki imkânsız. Biz de bu yüzden, konumuzla ilgili genel anlamda bir grupta yapıp bu gruba giren romanlardan bir veya birkaçı üzerinde duracağız. Burada, öncelikle edebî değer arz eden veya edebî değer yönünden arızaları bulunsa da tanınmış ve söz sahibi edebiyatçılarımıza ait olup da Türk okuruna bu konuda etki ederek onları yönlendiren eserlere yer vereceğiz. Söz gelimi incelememizde, edebî değerleri tanışılan ve bu konuda izledikleri yol zaten baştan belli olan popüler İslami romanların, dini ve din adamlarını ele alış tarzları üzerinde durulmayacaktır.

Bu konuyu işleyen romanları genel itibariyle şu şekilde gruplandırmak mümkündür:

a) Dini ve din adamını tamamen olumsuz ele alanlar (Reşat Nuri: *Yeşil Gece*; Yakup Kadri: *Yaban*, *Nur Baba*, *Ankara*; Burhan Cahit Morkaya: *Şeyh Zeynullah*, *Nişanlılar*; Esat Mahmut Karakurt: *Perde Arkası*; köy romanları vs.)

b) Hem olumlu hem olumsuz din adamı tipine birlikte yer verenler

-Olumsuz tipin ön planda olduğu romanlar (Halide Edip: *Vurun Kahpeye* vs.)

-Olumlu tipin ağırlıkta olduğu romanlar (Ahmet Altan: *Kılıç Yarası Gibi*, *İsyan Günlerinde Aşk*; Halide Edip: *Sinekli Bakkal* vs.)

c) Dine ve din adamına olumlu yaklaşanlar (Tarık Buğra: *Küçük Ağa*, *Küçük Ağa Ankara'da*, *Firavun İmanı*; Münevver Ayaşlı: *Pertev Bey'in Üç Kızı*, *Pertev Bey'in İki Kızı*, *Pertev Bey'in Torunları*; Bahaeddin Özkişi: *Köse Kadı*, *Uçtaki Adam*, *Sokakta*; Durali Yılmaz: *Siyah Perdeli Evler*, *Savaş Günlüğü*; Bekir Büyükarkın: *Bozkırda Sabah*; popüler İslami romanlar vs.)

Köy Romanları

Türk toplumunda sosyal hayatı düzenleyici role sahip unsurlardan biri olan 'din'in ve onun temsilcilerinin (din adamlarının) veya yaşantısını ona göre düzenlemeye çalışan dindar insanların, Türk romanında çoğun-

lukla gerçek veya gerçeğe yakın yönleriyle ele alınıp işlendiği söylenemez. Özellikle Marksist bakış açısıyla kaleme alınan köy romanları ile Millî Mücadele'yi konu edinen romanlar düşünülünce, bu hükmün doğruluğu daha da iyi anlaşılır. Köy romanlarında ve birkaç istisna dışında Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan romanlarda; dine, din adamına, dindar insana ve dinî değerlere saldırma, onları aşağılayıp kötüleme, ortak bir tutum şeklinde karşımıza çıkar. Genel olarak, köy romanlarında haksızlığa ve zulme uğrayan kişiler, dine önem vermeyen kişiler iken; sömürü, zulüm ve haksızlığı yapanlar daima dindar kimselerdir.¹ Bu kimseler, dini kendi çıkarlarına alet eden şahıslar olsalar bile, işin bu yönü, köy romanlarında hiç vurgulanmaz ve “insanı insan olarak değil, birtakım kalıplara göre” ele alan sözde ‘gerçekçi’ bu tip romanların çoğu, “parçayı bütün yerine koyma veya ‘özel’i genelleştirme hatasından kurtulamazlar.”² Hele bir de meseleye ideolojik yaklaşımları vardır ki o, hiç değişmez: Marx’ın ‘halkın afyonu’ olarak nitelediği din³ ile Reşat Enis’in *Despot* adlı romanında Fikret’in ağzından, “Kahramanlıklara, cür’etlere sevk eden din, insanların damarlarına enjekte edilmiş, coşturan, taşırان bir kimyevî formüldür.”⁴ şeklinde tanımlanan din arasında fark yoktur. Dinlerin ‘kitlelerin dinsel ihtiyaçlarını’ kavrayan insanlarca uydurulduğunu savunan Engels’in “insanların günlük varlığına egemen olan dış güçlerin, dünya üstü güçler biçimine büründüğü düşsel bir yansıma”⁵ olarak tanımladığı din ile Kemal Tahir’in *Sağırdere*’sindeki Murat’ın “öte dünya Reşat Hoca’nın uydurması”⁶ şeklindeki görüşü de tamamen örtüşür.

Dine ve Din Adamına Olumsuz Yaklaşan Millî Mücadele Romanları

Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan romanlarda, *Küçük Ağa* gibi birkaç küçük istisnası olsa da, din adamları veya dindarlar, gelen düşmanla işbirliği yapan ve kurtuluş mücadelesinin önüne taş koymaya çalışan tipler olarak çizilmiş ve böylelikle, “özel’i genelleştirme” yanlısına bu romanlarda da düşülmüştür.⁷

Bu romanlardan biri olan ve 1923’te Akşam gazetesinde tefrika edilip 1926’da kitaplaşan Halide Edip’in tezli romanı⁸ *Vurun Kahpeye*’deki dindar görünümlü, çıkarıcı ve yobaz tip Hacı Fettah Efendi, öyle bir çizilir ki, romanı okuyan kimse, ondan daha aşağılık, daha çıkarıcı ve daha din simsarı bir insan olamayacağı yargısına varır. Bu kimse, çıkarıcılığının ve dini kullanmasının yanında, Millî Mücadele’ye ve Kuvayımillîye’ye karşıdır ve düşmanla (Yunanlılarla) işbirliği yapar. Aynı zamanda, düşmanın gözüne girebilmek için kasabadaki fahişeleri kullanır; onları düşmana peşkeş çeker. Bu sırada da şöyle düşünür: “...evvelâ bu günahkâr kadınların güzellerini Yunanlılara teslim ederek Yunanlılar’ın yanında kendi itibarını arttıracak, sonra bu karıları şeriatın emrettiği

ceza'yı millete taşlattırarak yaptıracak ve bu suretle Allah'ın rızasını kendi üzerine celbedecekti. Kim bilir, Yunanlılar yerleştikten sonra bir daha Hacca dahi gidecekti.”⁹

Halide Edip'in *Vurun Kahpeye*'de çizdiği bu aşağılık, entrikacı, hain, çıkarıcı ama aynı zamanda halkın yanında görünen sahte dindar tipi, “kendisinden sonra gelen ve köy romanı geleneğinde yer alan olumsuz din adamı tipinin başlangıcı olmuş ve hepsini de etkilemiştir.”¹⁰ Bu tipin aynısını Reşat Nuri, 1926'da kaleme alıp 1928'de yayımladığı *Yeşil Gece*'de çizer. Dindar ve vatansever görünümünün tersine hiçbir kutsal değer tanımayıp sadece çıkarını ön planda tutan Hafız Eyüp, *Vurun Kahpeye*'deki Hacı Fettah Efendi'nin bir benzeridir ve bu tiplerle verilmek istenen mesaj aynıdır. Hafız Eyüp de, düşmanla işbirliği eden, kişisel çıkarları için her şeyi yapabilecek bir anlayışta olan, yobaz, makam düşkünü ve vatan haini bir tiptir. Her iki yazarın da, en olumsuz vasıflarla çizdikleri bu iki tip ile yapmak istedikleri, Türk milletinin kurtuluş mücadelesine karşı çıkan çıkarıcı din adamlarını eleştirmektir. Ancak yazarlarımız bunu yaparken öyle bir yöntemle başvurmuşlardır ki, bu romanları okuyan herkes, kurtuluş mücadelesinde din adamları ve dindarların hep olumsuz rol oynadıklarını ve hep kendi çıkarlarını düşünerek vatana ihanet ettiklerini sanır. Hatta daha da ötesi, ‘Müslümanların ve dolayısıyla İslamiyet'in değersizleştirilmesi üzerine inşa edilmiş güdümlü bir roman’¹¹ olan *Yeşil Gece*'yi okuyanların ulaşacağı son nokta, romanın başkahramanı Ali Şahin'e ait şu basmakalıp hükümdür: “En eski tarihlerden beri din, daima zulme ve fesada alet olmuştur. Asırlardan beri yeşil ordunun geçtiği yerlerde ebedî bir yeşil gece hüküm sürmüştür. (...) Evet, zavallı memleket, asırlardan beri yeşil bir gece içinde yaşıyordu. Halk, dünyayı hep bu karanlığın arasından görüyordu. Anadolu'da fikirlerin geri, insanların sefil kalması, işlerin fena gitmesi hep bu yüzdendi.”¹² Kısacası din, Ali Şahin'e göre, “tarih boyunca her şeyi yakıp yıkan, bütün gerilik ve faciaları doğuran tek kuvvettir.”¹³ ve “din, din adamı ve onların peşinden giden geniş kitle, cemiyetlerin ilerlemesinde en tehlikeli engeldir.”¹⁴

Aynı şekilde, Yakup Kadri'nin tezli romanı *Yaban*'daki (1932)¹⁵ ‘oryantalist’ kahramanı Ahmet Celâl'e göre, Millî Mücadele'nin yapıldığı yıllarda ‘kurak bir toprak’ görünümündeki ‘tutucu ve gerici’ Anadolu'da hiçbir iyi/güzel insan yaşamaz. Orada yaşayanların “hiçbiri ‘ne yaptığını’ bil(me).”¹⁶ Yıllar sonra yazılacak köy romanlarına örnek teşkil edecek *Yaban*'daki Ahmet Celâl'in öfkesinden Anadolu'daki herkes nasibini alır; tabii ki en çok da din adamları: “Anadolu... Düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gaspla bir olup komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçacağını koynunda saklayan zinacı kadınların, frengiden burnu çıkmış sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır.

Burada, bıyıklarımı makasla kırpıttı diye nice fikir ve ümit dolu Türk gencinin kafası taş altında ezildi. Burada, yüzü düşmana dönük, nice vatan mücahitleri savundukları kimselerin eliyle arkadan vuruldu. Burada, millî timsalin, millî bağımsızlık sembolünün yolu kaç defa kesildi ve kaç defa oturduğu şehrin etrafı isyan silahlarıyla çevrildi. Burada, ben, vatan delisi, millet divanesi (...) Ahmet Celâl yapayalnızım.”¹⁷ Hilmi Yavuz’un ifadesiyle “tipik bir sömürge aydını”¹⁸ olan ‘Millî’ci Ahmet Celâl; “medenî”¹⁹ “Kemalist (ve) namuslu bir Türk”²⁰ aydını olarak kendisi ile köylünün hürmet ettiği Şeyh Yusuf -dolayısıyla ‘ilkel’ Müslüman Anadolu halkı- arasında hiçbir yakınlık veya benzerliğin olmadığını şu sözlerle ifade eder: “Benim için, bu bunak Türk şeyhinin, İstanbul’daki İngiliz subayından farkı nedir? Her ikisinin ruhu ile benim ruhum arasındaki uçurum, aynı derecede derin ve karanlıktır.”²¹ 1932’de kaleme alınan ve tüm Anadolu insanını ‘vatan haini, gerici ve ahlaksız’ ilan eden bu ‘toptancı’ satırları okuyunca insanın, sanki Millî Mücadele’yi kazananlar başka bir gezegenden gelmiş ve o mücadeleyi kazanıp tekrar göğe (geldikleri yere) çekilmişler, diyesi geliyor.²²

Burada yapılan yanlış şudur ki; insan olan ve “sevme, nefret etme, hırs, kin, öç alma, makam ve mal sevgisi...” gibi her insanda bulunması gayet normal olan duyguları taşıyan herkes, doğal olarak hata veya kötülük yapabilir. Bunlar arasında dindarlar da vardır ve olacaktır; ama gerek köy romancılarının gerekse Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Halide Edip gibi romancılarımızın dindarlara ve din adamlarına karşı takındıkları “genellemeci” tutum, gerçekçi değildir. Nasıl ki köy romancılarının sadece dindarları ırz düşmanı, tefeci, zalim ve çıkarıcı göstermeleri yanlışsa; Millî Mücadeleyi romanlarında Yakup Kadri, Halide Edip ve Reşat Nuri gibi ele alan romancıların da, çizdikleri olumsuz tipler aracılığıyla -bir genelleme yaparak- tüm din adamlarını ve dindarları, kurtuluş mücadelesinin aleyhinde, çıkarıcı ve yobaz olarak göstermeleri de büyük bir hatadır. Burada şunu da hemen belirtelim ki, her ne kadar Halide Edip *Vurun Kahpeye*’de, hem olumlu din adamı tipine örnek vermek için hem de din düşmanı olmadığını ve dinin insana manevi bir kuvvet verdiğini vurgulamak için bir mevlit sahnesine ve nur yüzlü bir mevlithana yer vermişse de, okurun kafasında yer eden din adamı tipi, kesinlikle Hacı Fettah Efendi’dir.

Oysa, nasıl ki köyde dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kimselerin yanında gerçekten dini yaşamaya çalışan temiz insanlar varsa, tarihî belgeler de gösteriyor ki, Millî Mücadelece Hacı Fettah Efendi²³, Şeyh Yusuf veya Hafız Eyüp tipindeki insanların (Şeyhülislam Dürriyade Mehmet Efendi ve Bayburtlu Şeyh Eşref gibiler) yanında ve onlardan sayıca çok daha fazla, halk üzerinde kurtuluş mücadelesinde olumlu etki yapmış din adamları ve dindarlar (Denizli Müftüsü Ahmet Hulusi Efendi, Ankara Müftüsü Rifat [Börekçi] Efendi, Ispartalı Hafız İbrahim Efendi, Müderris İsmail Şükrü

Efendi, Erzurum Kadısı Hurşit Efendi ve Maraş Ulu Camii'nin imamı Rıdvan Hoca gibi adlarını burada sayamayacağımız birçok insan) da vardır. Din adamlarının halk üzerindeki bu olumlu etkileri, yabancılar tarafından bile tasdik edilmişken²⁴ Yakup Kadri, Halide Edip ve Reşat Nuri'nin olaylara art niyetle ve sübjektif yaklaşıtları ortadadır.

1922'de yazdığı *"Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine"* adlı makalesinde Anadolu köylüsüne *"şefkat ve acıma duyguları"* ile hitap edip onlar karşısında *"suçluluk duygusuyla ezik, saygılı"* ve utangaç bir adam edasında gördüğümüz Yakup Kadri'nin, 1932'de kaleme aldığı *Yaban*'da, aynı köylüden tiksintiyle söz etmesine sebep olarak Berna Moran, romanın yazıldığı siyasi ortamı, yani *"geleneksel ve İslam ideolojisine bağlı Anadolu eşrafı ve köylüsü"*nün yapılan inkılapları kolayca benimsemekte zorlanması sonucu oluşan siyasi atmosferi gösterir.²⁵ Yapılan inkılaplar doğrultusunda bir sanat, ekonomi ve politika oluşturma amacıyla ortaya çıkan *Kadro* hareketine mensup olan Yakup Kadri, devrimleri, yılların getirdiği alışkanlıkların da tesiriyle hemen benimse(ye)meyen Anadolu insanını aklınca bu romanda cezalandırır. Fethi Naci de, Reşat Nuri'nin başka romanlarında görülmeyen *Yeşil Gece*'deki toptancı ve olumsuz tutumuna sebep olarak romanın yazıldığı siyasi ortamı gösterir ki bu tespit, Millî Mücadele sonrasında *"müthiş bir softa düşmanı olan"*²⁶ Halide Edip'in *Vurun Kahpeye*'si için de geçerli sayılabilir. Ünlü eleştirmen, önce, Mustafa Kemal'in 16 Mart 1923'te Adana esnafına yaptığı konuşmayı hatırlatır: *"Tarihimizi okuyunuz, dinleyiniz, görürsünüz ki, milleti mahveden, esir eden, harab eden fenalıklar hep din kisvesi altındaki küfür ve alçaklıktan gelmiştir."* Ardından Mart 1924'te Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun çıkarılıp eğitimin laikleştirildiğini vurgulayan Fethi Naci, Mustafa Kemal'in 30 Ağustos 1925 tarihli Kastamonu konuşmasına dikkat çeker: *"Ölülerden yardım istemek, medeni bir sosyal topluluk için lekedir."* Bunlara ek olarak da, 2 Eylül 1925'te Bakanlar Kurulu'nun, tekke ve zaviyeleri kapattığını belirtir. İşte, özellikle *Yeşil Gece* böyle bir ortamda doğmuş ve yayımlanmıştır. Necdet Subaşı'nın yerinde tespitiyle, *"Cumhuriyet idaresi, daha başlangıçta Osmanlı'nın 'din'le birlikte sürdürdüğü Batılılaşma irade ve projesinden kopmanın gerekliliğine inanmıştır. 'Geleneksel din'e yapılan atıflarla (...) yerleşik din, sınırlandırılmaya ve çoğu kereler de fonksiyonelliğinden koparılmaya çalışılmıştır. Çünkü söz konusu 'din', yeni Cumhuriyet'in amaçlarının gerçekleşmesinde ve oluşturmaya çalıştığı şekiller vurgunun toplumsallaşmasında güçlü bir direnç kaynağı olarak problem üretmeye her zaman için elverişli görülmüştür. Ancak, bu dönem aydınlarının, geleneksel irfanı yeniden canlandırmaktansa, asla dolaylı olmaksızın bizzat Aydınlanmaya müracaat etmeleri ve Aydınlanmanın 'Batılı din'e karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşımlardan medet umarak, İslam'a karşı muhalefet*

etmeleri düşünce tarihimizin akışkanlığı açısından talihsiz bir süreç başlatmıştır.”²⁷ Görüldüğü gibi, dönemin politikası (ideolojisi) ile ‘politik’²⁸ ve ‘ideolojik bir polemik’ roman olan *Yeşil Gece’nin* ve diğer romanların (*Yaban’ın* ve *Vurun Kahpeye’nin*) mesajları arasında büyük bir uyum ve paralellik vardır. *Yeşil Gece’nin*, Atatürk’ün etkisi/emri/telkini ile yazıldığı ve dönemin aktüel siyasi gelişmelerinin (halifeliğin kaldırılması, tekke ve zaviyelerin kaldırılıp medreselerin kapatılması vs.) etkisinde kaldığı konusunda eleştirmen ve araştırmacılar hemfikirdir.²⁹ Sözelimi, bu konuda Fethi Naci şunları söyler: “Reşat Nuri, romanında sadece Atatürk’ün düşüncelerini yaymakla yetinmiş, Türk insanının iç dünyasına, bu iç dünyaya biçim veren tarihî, ekonomik ve toplumsal oluşuma yaklaşmak çabasını göstermemiştir, ya da gösterememiştir.”³⁰ Fethi Naci, ‘gösterememek’ ifadesinin daha uygun olduğunu söyleyerek o dönemde Reşat Nuri’den böyle bir yaklaşım veya değerlendirmeyi beklemenin imkânsız olduğunu, çünkü din ile ekonomik ve toplumsal oluşumlar arasındaki ilişki üzerinde bugün bile yeterince kafa yorulmadığını, böyle bir girişimin bizde ilk kez İdris Küçükömer tarafından yapıldığını belirtir ve Küçükömer’in *Düzenin Yabancılaşması* adlı eserinden şu önemli alıntıyı yapar: “Tabandaki büyük halk kitlelerinin tarihî gelişimi iyi bilinmedikçe, onlara yobaz, karşı devrimci demek kolay, fakat oldukça yanlış bir tutumdur.”³¹ Hem Yakup Kadri hem Reşat Nuri hem de Halide Edip Adıvar, bu yanlış yapıyorlar. “Dinin sosyal fonksiyonunu hesaba katmadan inkılap yapılabileceğini, dinî temele dayalı bir cemiyet ve rejimde (yıllarca yaşamış, R. G.) kafaları ve müesseseleri hemen değiştirebileceğini zannetmek”³², bu yazarların yarattığı ‘inkılapçı’ roman kahramanlarının en büyük başarısızlık sebepleridir. Reşat Nuri’nin kendisi de ileriki yıllarda bu hatasını kabul eder ve bu yanlışına sebep olarak da Fethi Naci’nin ileri sürdüğü gerekçenin aynısını gösterir. Mustafa Baydar ile ölümünden kısa bir süre önce yaptığı bir söyleşide Reşat Nuri, *Yeşil Gece’nin* devamını *Gecenin Ötesi* adıyla yazmak istediğini ve yazacağı bu yeni romanda, yaşlanmış Ali Şahin’in yazara (Reşat Nuri’ye) hitaben, “Ben yine oyum, ikimiz de o zaman gençtik, toyduk, birçok şeyleri yanlış gördük.” diyeceğini ifade eder.”³³ Biz, Reşat Nuri’nin bu yanlış yapma sebebi konusunda Fethi Naci’nin gerekçesini iyi niyetli, Reşat Nuri’nin itirafını da samimiyetsiz buluyoruz. Bu yargıya ulaşmamızdaki sebep de şudur: Reşat Nuri, Anadolu insanına yaklaşımında, neden *Yeşil Gece’den* önceki romanlarında veya *Anadolu Notları’nda* -*Yeşil Gece’den* sonra yayımlanmış da olsa (ilk cildi 1936’da, ikinci cildi 1966’da yayımlanır)- aynı yanlış yapmıyor? Veya yaptığıının yanlış olduğunu ölümünden az önce mi anladı ki hayatının son demlerinde böyle bir itirafı gerçekleştiriyor? Yaptığının yanlış olduğunu veya *Yeşil Gece’de* yazdıklarının gerçekleri yansıtmadığını aslında o, *Anadolu Notları’nı* yazarken yani 1930’lu yıllarda

da (hatta daha evvel de) biliyordu. Peki niçin Reşat Nuri bu romanında, diğer eserlerinde gördüğümüz 'edebiyatçı duruşu'nu 'memur duruşu'na³⁴ feda etmiştir? Çünkü, eğer o böyle davranmasaydı yani bu romanında, Afif Efendi haricindeki din adamlarının 'hepsi(ni) *jurnalci, çıkarıcı, kendi çıkarı için başkasının gözünü oymaya hazır*'³⁵ tipler olarak göstermeyip 'Türk insanının iç dünyasına, bu iç dünyaya biçim veren tarihî, ekonomik, toplumsal oluşuma' doğru yaklaşıp ve Anadolu insanına ve onun yaşantısına dair hükümlerini ona göre verseydi bu durum, Osmanlı üstyapısını tasfiyeye kararlı, 'eski'ye ait ne varsa yok etmeyi hedefleyen radikal bir kültür devrimine girişmiş, kendisine destekçi olarak da halktan önce bürokrat ve aydınları yanında bulmuş Cumhuriyet hareketine uymazdı; yazarımız da, bu hareketin sahipleri tarafından dışlanırdı. İşte bu sebepten dolayı Reşat Nuri, *Yeşil Gece*'de insanlara bir 'romancı/edebiyatçı' duruşuyla değil de, bir 'memur' duruşuyla bakmış ve onları "*Cumhuriyetin referanslarıyla anlatmış*"tır. Onun için de bu roman, haklı olarak, bir 'memur romanı' olarak nitelendirilmiştir.³⁶

Dine ve Din Adamına Olumlu Yaklaşan Bir Millî Mücadele Romanı:

Küçük Ağa

Alternatif tarih oluşturma anlayışıyla Millî Mücadele Dönemi'ne yaklaşan Tarık Buğra (*Küçük Ağa, Küçük Ağa Ankara'da, Firavun İmamı*), Münevver Ayaşlı (*Pertev Bey'in Üç Kızı, Pertev Bey'in İki Kızı, Pertev Bey'in Torunları*), Bahaeddin Özkişi (*Köse Kadı, Uçtaki Adam, Sokakta*), Durali Yılmaz (*Siyah Perdeli Evler, Savaş Günlüğü*) ve Bekir Büyükarkın (*Bozkırda Sabah*) gibi romancılar, Anadolu'nun kurtuluş mücadelesinde Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Halide Edip gibi romancılardan oluşan birinci kuşağın dışladığı halkı ve halk önderlerini ön plana çıkarmışlardır. Diğer bir deyişle, Anadolu direniş hareketinin zaferle sonuçlanmasında, sadece aydın üst kadroların değil, altı yüz yıllık imparatorluk deneyimi olan ariflerin ve halkın gönlünde yaşayan halk önderlerinin de payı olduğu düşüncesini savunurlar.³⁷

Din adamlarının ve dindar insanların Millî Mücadele'deki gerçek fonksiyonlarının romana yansımaları görebilmek için işte bu yazarlardan ilki olan Tarık Buğra'ya kadar beklemek gerekmiştir. Buğra, tezli bir roman olan *Küçük Ağa*'da (1963), ilk başlarda samimi duygularla Kuvayımilliye'ye karşı çıkan bir din adamının sonradan geçirdiği değişim sonucu gerçekleri görerek bu hareketi destekleyip bizzat mücadelenin içine nasıl katıldığını, çevresindekileri de bu mücadelede yer almaları için nasıl teşvik ettiğini, elinden geldiğince gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde romanlaştırmaya

çalışmıştır. Romanda baskın olan bu olumlu tipin yanına, yine -kendisine göre- samimi duygularla Millî Mücadele'ye karşı çıkan ve bu muhalefeti yüzünden asılan Müftü Mustafa'yı da katarak o dönemdeki din adamlarının durumlarını gerçekçi bir şekilde yansıtmayı başaran Buğra, din adamlarının halk üzerindeki olumlu etkisini ve halk arasındaki saygınlığını da vermeyi ihmal etmemiştir. Sözelimi muhalif Müftü, Kuvayımilliyeciler tarafından yakalandığında, diğer isyancıları (Elmas Pehlivan ve Kara Ali) yuhalayıp döven halk, ona hiçbir kötü söz söylemez veya onu incitici hiçbir hareket yapmaz.³⁸ O da asılırken, diğer isyancıların aksine, herkese hakkını helal edip sakın ve vakur bir şekilde ölüme gider.³⁹ Buğra, burada kurtuluş mücadelesinin aleyhinde bir din adamı tipi çizirken bile o insanı, içinde bulunduğu ve yetiştiği şartlara göre değerlendirmeyi ve yansıtmayı başarıyor. En önemli nokta ise, din adamlarını ve dini kötülemeden de bu işin yapılabilceğini gösteriyor.

Kurtuluş mücadelesi hakkında Tarık Buğra'ya kadar yazılan romanlar, bu olaya, resmî görüş nasıl bakılmasını istiyorsa öyle yaklaşmışlardır. Zaferin toplumu meydana getiren tüm kesimlerin işbirliğiyle kazanıldığı gerçeği, olay bittikten sonra, diğer eşrafla beraber din adamlarını ve dindarları, çıkarıcı, geri kafalı, düşmanla hiç çekinmeden işbirliği yapabilen vatan haini insanlar olarak göstermek suretiyle unutulmuş veya unutturulmaya çalışılmıştır. Tarık Buğra, 1963'te, *"yani solun resmî ideolojiyi payanda olarak kullanmak suretiyle elde ettiği kültürel iktidarın iyiden iyiye güçlendiği"*⁴⁰ ve din adamlarının zor durumlara düştüğü bir zamanda *Küçük Ağa'yı* yazıp, o dönem insanının, içinde yaşadığı sosyal ve psikolojik gerçekler düşünülmeden peşinen suçlanmaması gerekliliğini vurgulamış; resmî tarihi ve o güne kadar Türk milletinin kurtuluş mücadelesiyle ilgili yazılmış romanları sorgulama cesaretini göstermiştir. Hem bir din adamı hem de bir Kuvayımilliye muhalifi olan ve o günün şartlarında asılması gereken (ki tam da Yakup Kadri, Halide Edip ve Reşat Nuri'nin romanlarında eleştireceği konumda bir din adamı tipi olan) 'İstanbullu Hoca' Mehmet Reşit Efendi'nin yaşayacağı büyük değişimi, gerçekçi bir yolla yansıtmak için yazar, onu aynı zamanda bir eş ve baba olarak da (kurtuluş mücadelesini işleyen diğer romancıların ele aldıkları din adamı tiplerinde göremediğimiz insani vasıflarıyla) işlemeye çalışmış ve onun bu şuurlu değişimini böylece daha da inandırıcı kılmıştır. O böylece, Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Halide Edip gibilerin aksine, *"ideolojinin tarif ettiği insan'ın değil, somut insanın (...) romanını"*⁴¹ yazmıştır. Her ne kadar belirli çevrelerce, kurtuluş mücadelesinde dinin ve din adamının rolünün abartıldığı suçlamasına maruz kalsa da...⁴²

Dine ve Din Adamına İlimli Yaklaşan Bir Ateist: Ahmet Altan

Yakın dönemin, en çok konuşulan ve okunan romancılarından biri olan Ahmet Altan da, *Kılıç Yarası Gibi* (1998) ve *İsyan Günlerinde Aşk* (2001) adlı nehir romanlarında, iki farklı din adamı tipine yer vermiştir: Birincisi, 31 Mart Vakası'na adı karışan ve din adına hareket ettiğini söyleyen ama aslında din ile hiçbir ilgisi olmayan meczup Derviş Vahdeti; ikincisi, bu tip hareketleri ve kimseleri tasvip etmeyen bir şeyh: Şeyh Yusuf Efendi.⁴³ Ancak, bu iki romanda, asıl ağırlığı hissedilen ve dinin özünü yansıtır yaşayan, gerçek din adamına örnek olarak gösterilen, Şeyh Yusuf Efendi'dir. Aslında bu romanlarda, bir din adamı -bildiğimiz kadarıyla bu zamana kadarki hiçbir romanda görülmemiş bir tarzda-, beşerî halleri, duyguları, zaafları ve üstünlükleriyle başarılı bir şekilde ele alınmıştır. Daha önce *Küçük Ağa*'da, bir din adamının insanî yönleri (bir baba olarak veya bir eş olarak) verilmeye çalışılmışsa da Ahmet Altan'ın yaklaşımı daha başarılı ve farklıdır. Bu konu yani bir din adamının (bir tarikat şeyhinin) insani vasıflarla ele alınışı, daha başka ve belki de daha önemli bir çalışmanın konusudur ve bunun da mutlaka incelenmesi gerekir.

Ahmet Altan'ın anlattığı din adamı (Şeyh Yusuf Efendi); Hâlide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri gibilerin eserlerindeki aksine, bir 'taraf' değildir. Yazarın sevgi, hoşgörü, derinlik ve bilgelik gibi değerleri şahsında topladığı bu insan, insanlara güven veren, onları hâlleriyle ve sözleriyle etkileyerek huzura sevk eden, zorda kalanlara yardım eden, insanların onun yanında kendilerini güvende hissettikleri, dostluğa ve dostlara değer veren, hoşgörülü bir din adamıdır. Herkesin 'fahişe ve gâvur' diye nitelediği Mihrişah Sultan gibi maddi zevkleri için yaşayan bir kadına karşı onun tavrı, *Vurun Kahpeye*'deki Hacı Fettah Efendi'den veya *Yeşil Gece*'de herkesi, özellikle de kadınları, ateş ve cehennemle korkutmaktan zevk alan "din sadisti softa"⁴⁴ Zeynel Hoca'dan çok farklıdır. Şeyh Yusuf Efendi'ye göre, "Kimsenin başkasının günahı ya da sevabı hakkında fikir beyan etmesi caiz değildir, bu Cenab-ı Allah'a şirk koşmak olur: Yüce Rabbim herkesin kalbini, itikadını görür; onun karşısında hepimiz çıplağız zaten ama esvaplarımız Rabbimizin yarattığı kullara karşı saygımızı ifade eder. (...) Günahı tartmak bizim haddimiz değil, kalbi ibadet, şekli ibadetten her zaman önemlidir, her şey insanın kalbinde başlar çünkü; itikadımız olduğu sürece ibadetiniz sizinle Rabbimiz arasında kalır..."⁴⁵ Buradaki Şeyh Efendi'nin Mihrişah Sultan'a gösterdiği hoşgörüyü karşılık *Vurun Kahpeye*'de, babasının (Ömer Efendi'nin) serbest bırakılmasına karşılık kendisine evlenme teklif eden Yunan komutan Damyanos karşısında zor duruma düşen ve bu durumdan kendisini kurtarması için Hacı Fettah'tan yardım istemeye gelen Aliye'ye Hacı Fettah Efendi yardım etmez; üstelik, babası-

nın üç güne kadar asılacağını söyleyerek “Aliye’nin bu felâketten mütenebbih olmasını, tövbe ve istiğfar etmesini, yüzünü Müslüman kadınları gibi örtüp, artık erkekleri günaha sevk eden gençliğini, güzelliğini kapamasını tavsiye” eder.⁴⁶ Hacı Fettah Efendi’deki “bütün insanıyette, hatta dinde melce ve istinat aramanın boş bir hayal olduğunu gösteren” bu “hain ve müstehzi gadir”, Aliye’de, Hacı Fettah Efendi’nin temsil ettiği her şeye lanet etmek arzusu uyandırır. Fakat daha sonra mevlit akşamını hatırlayıp, o geceki ‘derin yüzlü ve güzel sesli’ mevlithan (İstanbul Mevlevi bir dede) ile Hacı Fettah arasında bir karşılaştırma yaparak şu sonuca ulaşır: “Hayır, din bu değildi, bu çirkin ve galiz Hacı Fettah Efendi’nin temsil ettiği şey değildi. Din, nurlar içinde nihaysiz bir rahmetin, şefaatin tecellisiydi. Kundağa ümmeti için şefaatin talep eden Peygamberin, asi ümmetine melce olan büyük Muhammed’in dini idi. Hacı Fettah Efendi din perdesine bürünmüş, dünya yüzünde şeytanın insanları tazip için gönderdiği bir mümessildi.”⁴⁷

Kötüysen Çirkinsindir!: Din Adamlarının Tasviri

Romancılarımızın din adamlarına ve dolayısıyla dine bakışlarını, onların romanlarındaki din adamı tasvirlerinden de çıkarabiliriz. Din adamına olumlu bir misyon yükleyen romancılar, onların fiziki yapılarını, etkileyici ve çekici bir biçimde çizerken din adamlarına olumsuz yaklaşan yazarlarda bu durumun tam tersi söz konusudur. Diğer bir deyişle, “İyi kahramanlar fizik olarak da iyidirler. Kötülerin ise ruh dünyaları suratlarına ve fizik yapılarına aksetmiştir. Âdeta kriminal tipler olan bu kahramanların daha tanıtımından fena işler yapacakları bellidir.”⁴⁸ Söz gelimi, Ahmet Altan’ın Şeyh Efendi’si “içindeki gizli bir ziyayla aydınlanmış gibi görünen şeffaflaşmış, beyaz (bir) yüze”⁴⁹ ve “bu beyaz ve yakışıklı yüz”ün yanında “usul bir ses”e⁵⁰ sahipken; Halide Edip’teki Hacı Fettah Efendi, “çirkin ve galiz”⁵¹ dir. Yakup Kadri, oryantalist bir bakış açısına sahip kahramanı Ahmet Celâl’in gözünden, “dişsiz ihtiyar teke” (s. 48) diye nitelediği Şeyh Yusuf’u, “Sırtında eskiden yeşil olduğu belli bir cüppe var. Üstü başı, sakalı o kadar kirli ki, -yanına yaklaşmağa hacet yok- kapıdan itibaren bir teke gibi kokuyor.” (s. 47) şeklinde tasvir eder. Yeşil Gece’deki “mutaassıp softa”lardan biri olan Zeynel Hoca da, “keskin sivri yüzünde (ki) sivri dişleri (ve) bir yana çarpılmış uzun burnu” (s. 20) ile yani, “sûred sîretine uygun” şekilde⁵² okurun dikkatine sunulur. Yine Yeşil Gece’de, “kuru ve kılıksız”⁵³ softa Hafız Eyüp, Ali Şahin’in gözünden şöyle tanıtlır: “Arkasından birisinin, kelekli keçilerin öksürmesine benzeyen bir sesle kesik kesik güldüğünü işitti. Başını çevirdi. Köşedeki kocaman koltuğun içinde kaybolmuş minimini bir hoca gördü. Kıvrıkcık köse bir sakalı, renksiz bir yüzü vardı. O kadar renksiz bir yüz ki, gözleri zaman zaman parlak bir ateşle yanıp sönmese insan, onu ölüm hâlinde bir hasta sanırdı.”⁵⁴ Yeşil Gece’deki, “Yumurta kabuğu içinde fotoğraf çıkarılan yeni doğmuş

çocuklar vaziyetinde kollarını kısararak, yere değmeyen tabanlarını havaya kaldırarak hemen hemen sırt üstü kocaman koltuğa kurul(an)"⁵⁵ bu kılıksız hocaya karşılık, Tarık Buğra'nın Küçük Ağ'a'sındaki hoca, "gür ve siyah sakalına rağmen insanı şaşırtacak kadar gençti. (...) Gözleri bir tuhaftı, karşısında daima göz arıyordu. Renkleri yeşile çalan açık ela idi ve simsiyah sakalı ile şaşırtıcı bir tesir yapıyordu. Bakışlarındaki mana, şefkat, tevazu ve hüznün ile didikleyici, meydan okuyucu, sorguya çeken, hüküm veren ışıltılar arasında dalgalanıyor, sesinin buna muvazi tonu ile birleşince de bu genç adamı 'hüküm verilemez, hükme bağlanamaz, uyulur' bir şahsiyet yapıp çıkıyordu. Boylu posluydu. Pehlivan yapısını hafifçe öne eğik duruşu ve hareketlerindeki yumuşaklık gizliyordu."⁵⁶

Sonuç

Sonuç olarak diyebiliriz ki, "bir saray yosması kadar makyaj yapan, sigara içen, kasabanın maarif müdürü ile aralarında ilişki bulunan Hatice Öğretmen"⁵⁷ için "mutaassıp" kasaba halkına hiçbir şey yaptırmazken, köylü kadınlarla mevlilere katılıp dua eden, halkın nefretini çekecek hiçbir şey yapmayan Aliye Öğretmen'i taşlattırarak öldürtecek kadar "sosyolojik kafadan mahrum"⁵⁸ bir yazarın kaleminden çıkan ve bir ara Cumhuriyet'e ve bazı inkılaplara tatlı-sert bir muhalefet sergilediği için Cumhuriyet'in kurucu kadrosuyla arası bozulan yazarının "bağışlanması ve inkılap kanonunun bir üyesi yapılmasında" önemli rol oynayan⁵⁹ *Vurun Kahpeye* ile sipariş üzerine yazılan ve "ısmarlama" mesajlara ağırlık verdiği için benzer yanılığlara düşen "sosyolojik kafadan mahrum" bir başka yazarın 'polemik romanı' *Yeşil Gece* ve yapılan devrimleri istenen hızda benimsemekte zorlanan Anadolu insanına kızan Yakup Kadri'nin, onları cezalandırıcısına kaleme aldığı *Yaban*, bazı zümreleri mahkûm etmek için sürekli olarak kullanılmış ve kullanılmakta olan "kanonik metin"⁶⁰lerdir. Oysa "inkılap edebiyatı"nın ürünleri olan bu romanlarda İslam'ı savunduğu söylenen kimselerin çoğu, gerçek Müslüman değil, Müslümanlığı kendi çıkarları için kullanan yobazlardır. Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'ndaki kusurları ile bile güzel ve sevimli, manevi bağlardan kopmamış, temelinde inanca dayalı belli bir kültüre sahip Anadolu insanı, ne *Yeşil Gece*'de, ne Ömer Efendi ve Gülsüm Hala gibi birkaç istisna dışında *Vurun Kahpeye*'de, ne *Yaban*'da, ne de yine birkaç küçük istisna dışında kendilerini 'gerçekçi' olarak gören köy romancılarının eserlerinde vardır. Bu romanlarda, Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'nda anlattığı o güzel insanlar sahneden çekilmiş veya sanki Anadolu'yu terk edip gitmişlerdir. Diğer bir deyişle bu romanlar, Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'nda anlattığı Anadolu'yu değil de başka bir ülkeyi anlatır gibidir. Genel anlamda Anadolu insanı, özelde de din adamları, kendilerinin Millî Mücadele sürecinde hakkıyla anlatıldığı romanı görebilmek için Tarık Buğra'yı beklemişlerdir.

KAYNAKÇA

- Adivar, Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, Özgür Yayınları, 4. Baskı, İstanbul: 1999.
- Akyol, Taha, "Tarık Buğra", *Milliyet*, 1 Mart 1994.
- Akyol, Taha, *Ama Hangi Atatürk*, Doğan Kitap, 2. Baskı, İstanbul: 2008.
- Altan, Ahmet, *Kılıç Yarası Gibi*, Can Yayınları, 3. Baskı, İstanbul: 1998.
- Ayvazoğlu, Beşir, "Tarık Buğra'nın Farklılığı", *Türk Edebiyatı*, Mart 1993, s. 42.
- Belen, Fahri, *Türk Kurtuluş Savaşı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1983.
- Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1994.
- Buğra, Tark, *Küçük Ağ*, MEB Yayınları, İstanbul: 1992.
- Çalışkan, Âdemi, *Cumhuriyet Devri İslâmî Türk Edebiyatı (1960-2000)*, c. II, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun: 2002.
- Çayır, Kenan, *Türkiye'de İslamcılık ve İslâmî Edebiyat*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul: 2008.
- Çelik, Dr. Recep, *Millî Mücadelede Din Adamları*, 2 cilt, Emre Yayınları, İstanbul: 1999.
- Çıkla, Selçuk, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", *Muhafazakâr Düşünce*, S. 13-14, Yaz-Güz 2007, s. 47-68.
- Doğan, Mehmet H., "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", *Türk Dili, Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, sayı: 298, Temmuz 1976, s. 34.
- Emil, Birol, *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, c. I, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul: 1984.
- Enginün, İnci, *Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*, MEB Yayınları, İstanbul: 1995.
- Fethi Naci, *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak Yayınları, İstanbul: 1994.
- Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Oğlak Yayınları, İstanbul: 1995.
- Gündüz, Osman, "Yakın Dönem Tarihî Romanlarda Çatışma Alanları ve Tarihî Romanların 'Ulusal Kimlik' Edinmedeki Rolü", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 35, 2007, s. 135-156.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul: 1995.
- Kansu, Mazhar Müfit, *Erzurum'dan Ölümüne Kadar Atatürk'le Beraber*, 2 cilt, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara: 1988.
- Kaplan, Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, 3. baskı, Ankara: 1997.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Yaban*, İletişim Yayınları, 43. baskı, İstanbul: 2002.
- Kemal Tahir, *Sağırda*, Bilgi Yayınevi, Ankara: 1974.
- Kıymaz, Ahmet, *Romanda Millî Mücadele (1918-1928 Arası)*, Akçağ Yayınları, Ankara: 1991.
- Kutay, Cemal, *Kurtuluşun ve Cumhuriyetin Manevî Mimarları*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara: 1973.
- Marx, Karl, *Din Üstüne*, (Çev. Murat Belge), Gerçek Yayınevi, İstanbul: 1974.
- Meriç, Cemil, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yayınları, İstanbul: 1993.
- Mert, Necati, "Anadolu'ya Reşat Nuri Gibi Bakmak ve Bakmamak", *Düşler/Öyküler*, S. 3, Ocak-1997, s. 151-152.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, c. I, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul: 1991.
- Reşat Enis, *Despot*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1957.

- Selek, Sabahattin, *Anadolu İhtilali*, c. I, Burçak Yayınevi, İstanbul: 1963.
- Subaşı, Necdet, *Türk Aydınının Din Anlayışı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1996.
- Tatarlı, İbrahim ve Mollov, Rıza, *Marksist Açıdan Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul: 1969.
- Yahya Kemal, *Siyasî ve Edebî Portreler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul: 1968.
- Yalçın, Alemdar, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınları, 2. Baskı, Ankara: 1992.
- Yavuz, Hilmi, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, 2. Baskı, İstanbul: 2008

-
- ¹ Köy romanlarında dine ve dindara nasıl yaklaşıldığı konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız: Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, 3. baskı, Ankara: 1997, s. 252-255, 544-547.
- ² Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, s. 254. Köy romanlarında, Kaplan'ın da vurguladığı gibi, çok az da olsa, bu sığ anlayışın dışında kalan örneklerle de rastlamak mümkündür. Sözgelimi, Yaşar Kemal'in *İnce Mehmed*'inde köylüyü zulme karşı mücadeleye çağıran Ferhat Hoca, yine Yaşar Kemal'in *Ölmez Otu*'nda olumlu bir dinî yaşantıyla diğer köylülerden ayrılan Ökkeş Dağkurdu ve Abbas Sayar'ın *Dik Bayır* adlı romanındaki köy imamı, olumlu dindar tipi örneklerindendir (Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, s. 547).
- ³ Marx'ın din anlayışı için bakınız: Karl Marx, *Din Üstüne*, (Çev. Murat Belge), Gerçek Yayınevi, İstanbul: 1974.
- ⁴ Reşat Enis (Aygen), *Despot*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1957, s. 21.
- ⁵ Necdet Subaşı, *Türk Aydınının Din Anlayışı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1996, s. 114.
- ⁶ Kemal Tahir, *Sağırdere*, Bilgi Yayınevi, Ankara: 1974, s. 95.
- ⁷ Millî Mücadele dönemini konu edinen bazı romanlarda dine ve dindara bakış konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız: Ahmet Kıymaz, *Romanda Millî Mücadele (1918-1928 Arası)*, Akçağ Yayınları, Ankara: 1991, s. 75-105.
- ⁸ *Vurun Kahpeye*, Hilmi Yavuz'un sınıflandırması içerisinde, "bütün Müslümanların, dolayısıyla İslâmiyet'in değersizleştirilmesi üzerine değil (de) sadece din sömürüsü yapanların eleştirisi üzerine inşa edilmiş" bir roman olduğu için "güdümlü" değil, "tezli" bir romandır. (Hilmi Yavuz, "Reşat Nuri Güntekin'in Yeşil Gece'si İslâmiyet'e Karşı Bir Roman mı?", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul: 2008, s. 85).
- ⁹ Halide Edip Adıvar, *Vurun Kahpeye*, Özgür Yayınları, 4. Baskı, İstanbul: 1999, s. 68.
- ¹⁰ Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınları, 2. Baskı, Ankara: 1992, s. 128.
- ¹¹ Yavuz, "Reşat Nuri Güntekin'in Yeşil Gece'si İslâmiyet'e Karşı Bir Roman mı?", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, s. 85.
- ¹² Reşat Nuri Güntekin, *Yeşil Gece*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul: 1995, s. 29, 38.

¹³ Birol Emil, *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, c. 1, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul: 1984, s. 330-331.

¹⁴ *Emil, Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 315.

¹⁵ Bu çalışmada üzerinde duracağımız *Yaban*'da, İslamiyet ve Müslüman din adamlarıyla ilgili olumsuz nitelikle ve değerlendirmelerde bulunan Yakup Kadri, diğer romanlarında da genellikle aynı tavrı takınır. Sözgelimi *Nur Baba*'da (1922), dini kullanarak kadınları avucuna düşüren bir Bektaşî Şeyhi'nin, Nur Baba'nın, şahsında tarikatlara yüklenir. *Ankara* (1934) adlı romanında, Millî Mücadele esnasında ilk kurulan Millet Meclisi'ndeki sarıklı vekilleri (hoca ve şeyhleri) kastederek Binbaşı Hakkı Bey'e şunları söyler: "Kara terör; kara terör; (...) Bizim düşmanımız yalnız Avrupa değil, bunlar da... Bir gün bunlarla da çarpışmak lâzım gelecek..." (s. 42). Ayrıca aynı romanda, bir şeyhin, okuyup üflemesi için kendisine gelen evli bir kadınla sevişmesinden (s. 45) ve kadın açlığı duyan şeyhin bunu gidermek için normal/medeni tavrırları istismar etmesinden (s. 118 vd.) de bahsedilir. Yakup Kadri, *Panorama*'da (1954), Fuat'ın gözünden (ki bu bakış, oryantalist bir bakış açısidir), Beyazid Camisi'nin minarelerinden okunan ezan ve caminin avlusunda bulunan insanları şöyle tanımlar: "Fuat, bu acayip insan grubuna önce, egzotik ve antika bir kabartma seyreden yabancı bir turist tecessüsüyle baktı. Kendi kendine: 'İşte Pierre Loti İstanbul'undan bir levha' dedi. 'Burada, Aziyade'nin bütün atmosferi var. Cami duvarı, çınar ağacı, ezeli bir rüyaya dalmış görünen insan kafaları ve nihayet müezzin, müezzinin sesi...' Zira, bu sırada bir yandan da ezan okunuyordu: 'Allahu ekber, Allahu ekber... Hayy ü âlâsâ... 'Evet, çok şükür; gürül gürül Arapça ezan okunuyordu. Fakat, şu karşıkı duvarın dibinde çömelenlerden acaba kaçış 'Allah' kelimesinden sonra gelen 'ekber'in, şu 'Hayy ü âlâsâ'ların ne demek olduğunu anlıyordu.' Anlasaydılar, Fuat'ın hâlâ taş kabartması resimlerinden ayırt edemediği bu suratlarda biraz canlılık, bir damlacık vecd ve şevk eseri ya da herhangi bir ruhani duygu ürperişi hâsıl olmak gerekmez miydi? Ne gezer!... İşte hepsi, kahvelerini telvesine kadar sömürdükten ve bazıları agoralarını dibine kadar içip 'izmarit'lerini yere atıktan sonra, kurulmuş birer kalıp hâlinde ayağa kalkıyorlar; ağır ağır; gamlı gamlı camiye doğru yürüyorlardı. İçlerinden birkaçı, başını çevirip yırtıcı bir kuş gözleriyle Fuat'tan yana baktı. Bu gözler, yalnız öfkeyle, yalnız husumetle doluydu. Fuat, ne zaman bu çeşit adamlara rast geldiyse hep bu sert bakışlara hedef olmuş ve onlara niçin bu kadar sevimsiz göründüğünü bir türlü anlayamamıştır. Nitekim, birkaç ay önce, Galata rıhtımından geçerken içine düştüğü bereli, latalı, sakallı bir hacı kalabalığı arasından yüzlerce gözün mitralyöz ağzı gibi kendine doğru yine bu bakışlarla çevrildiğini hissetmişti de ne yapacağını şaşırıp kalmıştı." (Vurgulamalar şahsıma aittir, R. G.) (s. 559-560). Değişik yazılarını topladığı *Ergenekon* (1929) adlı eserinde de, Tuna boyundan ta Akdeniz kıyılarına kadar başımıza gelen felaketlerin müsebbiplerinden birinin de cahil köy hocaları olduğunu iddia edip (s. 214), Millî Mücadele esnasında Bursa havalisinde Yunanlıların yaptığı katliam, yağma ve çapullara, taarruz ve sarkıntılıklara Feraizci Hoca adlı bir din adamının yardımcı olduğundan (s. 117) bahseder.

¹⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İletişim Yayınları, 43. baskı, İstanbul: 2002, s. 181.

¹⁷ Yakup Kadri, *Yaban*, s. 110.

¹⁸ Yavuz, Hilmi, "Medeniyet: Parça mı, Bütün mü? (*Yaban*'ı Yeniden Okurken)", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, s. 81.

¹⁹ Yakup Kadri, *Yaban*, s. 192.

²⁰ Yakup Kadri, *Yaban*, s. 184.

²¹ Yakup Kadri, *Yaban*, s. 48.

²² *Yaban*'da, ayrıca, Şeyh Yusuf'un şahsında, şeyhlerin Anadolu'daki cahil halk üzerindeki nüfuzu ve hataları okuyup üflemeleri (s. 46) ile bunların köylülerden bolca hediyeler alarak dini, maddi menfaatleri için kullanmaları "Köylülerden aldığı hediyelerin yükü altında, hem kendisinin, hem eşeğinin beli bükilmek raddesine gelmişti." (s. 48)- üzerinde durulmuş. Bunların dışında, imamın, şeyhin ve 'kadın'ın, ağadan ve düşmandan yana olmaları (s. 62-63, 110, 121-122, 163-164), köydeki otoritelerden biri olmasına rağmen okurken "hecelemesi"nden hareketle imamın cahilliği (s. 150) ve imamın yalancı şahitlik yapması (s. 166) gibi hususlara da değinilmiştir.

²³ İlginçtir ki, aynı ismi taşıyan olumsuz dindar (!) tipi, hem *Vurun Kahpeye*'de hem de *Yeşil Gece*'de karşımıza çıkar.

²⁴ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Dr. Recep Çelik, *Millî Mücadelede Din Adamları*, 2 Cilt, Emre Yayınları, İstanbul: 1999; Fahri Belen, *Türk Kurtuluş Savaşı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1983; Cemal Kutay, *Kurtuluşun ve Cumhuriyet'in Manevî Mimarları*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara: 1973; Mazhar Müfit Kansu, *Erzurum'dan Ölümlüne Kadar Atatürk'le Beraber*, 2 cilt, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara: 1988; Sabahattin Selek, *Anadolu İhtilali*, c. 1, Burçak Yayınevi, İstanbul: 1963, s. 62-63; Taha Akyol, *Ama Hangi Atatürk*, Doğan Kitap, 2. Baskı,

İstanbul: 2008, s. 137- 213; Kıymaz, *Romanda Millî Mücadele*, s. 83-105.

- ²⁵ Berna Moran, “Yaban’da Teknik ve İdeoloji”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, c. I, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul: 1991, s. 164. Bu vesileyle burada, Cumhuriyet Dönemi romanının geçirdiği dönüşüme de kısaca değinelim. İlk yıllarda, halkla bütünleşmiş bir görüntü arz eden Cumhuriyet romanı, devrim yıllarında halkı dışlayıcı jakoben bir görüntü çizmiştir. Bu dönüşümün en bariz örnekleri, yine Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri gibi dönemde önde gelen yazarlarında görülmektedir. “Gerçekten dikkatle bakılırsa, o devir pek çok yazar ve aydınında olduğu gibi gerek Y. Kadri’nin ve gerekse H. Edip’in sanat hayatları, dünya görüşleri ve eserlerine dikkatli bir okuyucu gözüyle bakılırsa büyük bir değişim hemen kendisini gösterecektir. Değişim, bir yerde, özde dine karşı takınılan tutumdan kaynaklanmakta ve diğer tali sebepler bunu desteklemektedir. Bu değişim ve dönüşümü, çok okunan iki yazarın iki romanından hareketle ortaya koymak mümkündür. H. Edip’in *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye* (1926) romanları ile Y. Kadri’nin *Sodom ve Gomore* (1928) ve *Yaban* (1932) adlı romanlarındaki muhteva ve bakış açısı değişikliklerini karşılaştırmak, aradaki farkı ve dönüşümü ortaya çıkaracaktır.” (Âdem Çalışkan, *Cumhuriyet Devri İslâmî Türk Edebiyatı (1960-2000)*, c. II, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun: 2002, s. 570). Âdem Çalışkan, konuya bu şekilde dikkat çektikten sonra, konu hakkında Necmettin Turinay’ın şu tespitlerini aktarır: “İstiklâl mücadelesinde düvel-i muazzamaya karşı bizi ayakta tutan, bize mücadele azmi veren ruhumuz ve imanımız, daha birkaç yıl geçmeden *Vurun Kahpeye*’nin ve emsali romanların sayfelerinde suçlu sandalyesine oturtuluyor, hesaba çekiliyordu. Bu hesap sormalar, milletin vicdanında ebedi yaralar açmış; emperyalizmin üzerinden dikkatlerin sapıtılmak istendiği tarihlerden, mesela Lozan’dan iki yıl sonrasına denk düşmüştür. (...) Burada gene Halide Edip’in *Ateşten Gömlek* romanıyla, Yakup Kadri’nin *Sodom ve Gomore*’sini hatırlamamak kabil olmuyor. Bu iki romanda da az veya çok Millî Mücadele konu ediliyor. *Ateşten Gömlek*’te (1922), İzmir işgalinden sonra İstanbul’a giden Ayşe adlı bir genç kızın gözünden, Beyoğlu ve Şişli semtlerinin iğrenç yaşayışları veriliyor. *Sodom ve Gomore*’de (1928) ise işgal altı İstanbul’unda Lût kavminin çılgınlıklarını hatırlatan ahlaksızlıklara yuvarlanmış çevreleri, bu çevrelerde kendini, aslını, ruhunu yitirmiş kişileri ve İngiliz subay çevrelerini görüyoruz. Bu iki romanda da siyasi ve ahlaki çöküşümüze yürekten yanan iki romancıyla karşı karşıya kalıyoruz. *Ateşten Gömlek* ve *Sodom ve Gomore*’deki tavrı; *Yaban* (1932) ve *Vurun Kahpeye*’dekinden (1926) tamamen farklıdır. Bu romanlarda Millî Mücadeleyle karşı olanlar, ona alakasız kalanlar ve hatta mandacılığı savunanlar milletin ideolojik yapısından kopmuş, işgalci subaylara karşı yaranmaktan başka bir gayeleri bulunmayan ihtikarcı bulaşık çevrelerdir. *Yaban* ve *Vurun Kahpeye*’de aynı suçu işleyen ve tavrı takınanlar ise, köyün kendi içinden seçtiği muhtar, imam ve köyün, kasabanın içinde sözü geçerli esnaf tabakasına dönüştürülür. (...) Yavaştan yavaştan bir gizli gelişme, dikkatleri ‘dış düşman’ faktöründen ‘iç düşman’ fobisine yöneltmeye başlıyordu.” (Çalışkan, *Cumhuriyet Devri İslâmî Türk Edebiyatı*, s. 571).
- ²⁶ Yahya Kemal (Beyatlı), *Siyasî ve Edebî Portreler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul: 1960, s. 39.
- ²⁷ Subaşı, *Türk Aydınının Din Anlayışı*, s. 311.
- ²⁸ Romanla ilgili yazı kaleme alan eleştirmen ve araştırmacıların neredeyse hepsinin üzerinde birleştikleri nokta, bu romanın bir ‘politik roman’ olduğudur. *Yeşil Gece*’nin politik bir roman olduğuna ve belli bir ideolojiyi empoze etme amacıyla yazıldığına dair en güzel kanıtlardan biri de, Nazım Hikmet’in bu romanın 1963’teki Rusça çevirisine yazdığı önsözdeki şu cümleleridir: “*Yeşil Gece* romanının yayımlanmasından otuz beş sene geçmiştir; fakat kitap evvelkisi gibi asırdır ve hatta günün habisesidir. Bu eserin merkezini teşkil eden problem bugünkü Türkiye için hâlâ daha aktıdır. Bu problem Doğu’nun büyük memleketleri için önemlidir: Pakistan, Afganistan, İran, bir sıra Arap memleketleri için... Ben bu romanın, eski inanış kalıntılarının, Müslüman ayin ve adetlerinin, yeni hayatın kuruluşuna engel olduğu yerlerde, ateistlik propagandası yürütülmesinde pek faydalı olacağı kanaatindeyim.” (Aktaran: İbrahim Tatarlı ve Rıza Mollov, *Marksist Açısından Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul: 1969, s. 45-46). Bilinen bir gerçektir ki, bir (politik) romanın kalitesi, propagandada faydalı olup olmamasıyla, bir sosyolojik veya tarihî eserin yerine geçmesini sağlayacak toplumsal veya tarihî bilgi zenginliği ile değil, “toplumsal’la bireysel ‘politika’da buluşarak edindiği doyurucu bileşim” ile sağlanır/ölçülür (Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1994, s. 67). *Yeşil Gece*’de Ali Şahin’in yaşadığı değişim, olaylara bağlı olarak değil de önceden benimsenmiş bir bakışa ve sıraya uygun olarak verildiğinden “toplumsalla bireysel’in buluşması” sağlanamamıştır. *Yeşil Gece*’nin girişi sayılabilecek ve romanın beşte birini teşkil eden kısmı (Ali Şahin’in Sariova Öncesindeki hayatı), kahramandaki değişimi vermek için kullanılıyor; ama bu kısım, okuru tatmin edemediği gibi kahramanın Sariova bağlantısını da okura yeterince veremiyor ve yazar, Sariova için ayrı bir giriş yapmak zorunda kalıyor

(s. 41-57). Nasıl ki kahramanın Sariova'dan önceki hayatını vermeye yönelik ilk giriş, bireysel olan ile toplumsal buluşturamamışsa; Sariova için yapılan ikinci girişte de toplumsal olan ile bireysel olan buluşturulamamıştır. Sariova halkı sarıklıdır, türbelerden güç almakta ve dinî eğitimi ön planda tutmaktadır. Kısacası halk, dini kendince-doğru veya yanlış- yaşamaya çalışmaktadır. *Anadolu Notları*'nı yazan bir yazara düşen, bu hayatı toptan reddetmek ve kötülemek değil, bu hayatı bir bütünlük içerisinde ele alıp dini kendi çıkarları için kullanan Hafız Eyüp, Nedim Hoca, Zeynel Hoca, Macit Molla, Müderis Zühdü Efendi, Dr. Kâni Bey ve Dolman Hoca gibileri kendi ekonomik, sosyal ve psikolojik şartları içinde ayrıca vermektir. Oysa yeni yapılan değişikliklere ve laik eğitime destek vermek amacındaki Reşat Nuri, tıpkı roman kahramanı Ali Şahin gibi, biraz da duygusal olarak 'eski'ye karşı veryansın ediyor. Fakat anlattıkları da, 'eski'nin aslı ve özü değil, o değerleri kendi çıkarları için kullananlardır. Bunlardan hareketle o değerleri tamamen kötülemek ve sözgelimi, şahısların hatalarından hareketle dine insafsızca saldırmak, ne kadar inandırıcı ve insafa sığan bir davranış olur? Fethi Naci de aynı noktaya işaret ederek şu tespiti yapıyor: "*Koca romanda bir tane olsun merhametli, insan savar din adamı yok. Hepsi jurnalci, çıkarıcı, kendi çıkarı için başkasının gözünü oymaya hazır.*" (Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Oğlak Yayınları, İstanbul: 1995, s. 136).

²⁹ Bu romanın ismarlama bir roman olduğunu ilk olarak Oktay Akbal iddia eder. Bu konuda bakınız: Emil, *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 313-314; Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, s. 120.

³⁰ Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, s. 135.

³¹ Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, s. 135.

³² Emil, *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 332.

³³ Mustafa Baydar'ın *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?* adlı eserinden aktaran Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, s. 286.

³⁴ Necati Mert, "Anadolu'ya Reşat Nuri Gibi Bakmak ve Bakmamak", *Düşler/Öyküler*, S. 3, Ocak-1997, s. 151-152.

³⁵ Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, s. 136.

³⁶ Mert, "Anadolu'ya Reşat Nuri Gibi Bakmak ve Bakmamak", s. 152.

³⁷ Osman Gündüz, "Yakın Dönem Tarihsel Romanlarda Çatışma Alanları ve Tarihsel Romanların 'Ulusal Kimlik' Edinmedeki Rolü", s. 137.

³⁸ Tank Buğra, *Küçük Ağa*, MEB Yayınları, İstanbul: 1992, s. 350.

³⁹ Buğra, *Küçük Ağa*, s. 361.

⁴⁰ Beşir Ayvazoğlu, "Tarık Buğra'nın Farklılığı", *Türk Edebiyatı*, Mart 1993, s. 42.

⁴¹ Taha Akyol, "Tarık Buğra", *Milliyet*, 1 Mart 1994.

⁴² Yakın tarih konusunda resmî tezleri tekrarlamaktan öteye gidemeyip kendi ölçülerine uymadığı için bu romanı suçlamaya çalışanlardan biri olan Mehmet H. Doğan, bu konuda şunları yazar: "*Küçük Ağa'nın dışında bütün romanlar, din adamlarının bu olumlu ve olumsuz etkisini tarihsel gerçeklere uygun ağırlıkta verir. Yalnız Tarık Buğra, Küçük Ağa ve Küçük Ağa Ankara'da ikilisinde. İstanbullu Hoca Mehmet Reşit Efendi'nin kişiliğinde, gerek Kurtuluş Savaşının kazanılmasında gerekse kurtuluştan sonra gelen kuruluş yıllarında dinin ve din adamlarının pay ve etkilerini gerçekçiliğe aykırı bir biçimde büyütür. Kurtuluş Savaşına yalnızca din gözlüğüyle bakan, padişahsız ve halifesiz kurulacak yeni devlete bir türlü ısınamayan, bugün hâlâ sürdüğünü gördüğümüz dinci görüştür bu.*" (Mehmet H. Doğan, "*Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*", *Türk Dili, Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, S. 298, Temmuz 1976, s. 34). Bu suçlamaya cevap Fethi Naci'den gelir: "*Tarık Buğra'nın anlattığı dönem, çeteler dönemi; düzenli ordu henüz tarihsel görevlerini yapmaya başlamamıştır; dolayısıyla düzenli orduadan kişilerin romanda fazla yer tutması olanağı yoktur. Bütün bunlar anımsanınca, Küçük Ağa'ya, içeriğinden ötürü dinci, hilafetçi diye saldırmanın pek öyle geçerli olabileceğini sanmıyorum.*" (Fethi Naci, *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak Yayınları, İstanbul: 1994, s. 187).

⁴³ Acaba Ahmet Altan'ın, kahramanına bu ismi vermesiyle Yakup Kadri'nin *Yaban*'ında olumsuz bir din adamı tipi olarak çizilen Şeyh Yusuf arasında bir ilgi var mıdır?

⁴⁴ Emil, *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 326.

⁴⁵ Ahmet Altan, *Kılıç Yarısı Gibi*, Can Yayınları, 3. Baskı, İstanbul: 1998, s. 205-206.

⁴⁶ Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, s. 115.

⁴⁷ Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, s. 116-117. İnci Enginün, bu romanda, "*yeniyeye karşı çıkan ve vatan ihânetine kadar varan dini, taassup, menfaat ve kötülöklere alet eden bir din anlayışı'nın hâkim olduğunu fakat "Mevlî'ye timsalini bulan, müspet ve müsamahalî din anlayışı'nın romanı baştan sona sardığını iddia ederek bu romanda Halide Edip'in, din ve din adamı düşmanlığı yapmadığını ve Hacı Fettah Efendi'yi din adamı olduğu için değil, 'yaratılıştan kötü' bir insan olduğu için eleştirdiğini söyler (İnci*

Enginün, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*, MEB Yayınları, İstanbul: 1995, s. 249). Ancak biz, romanın bütününe bakıldığında ve okurda (ayrıca filme uyarlanmış hâlini seyreden kimselerde) bıraktığı son izlenim esas alındığında, romandan sonuç olarak hiç de “*Mevlî'te timsalini bulan müsbet ve müsamahalı bir din anlayışı*”nın çıktığına inanmıyoruz. Burada, tam olarak bizim gibi düşünmese de Osman Gündüz'ün şu tespiti de aktaralım: “*İnci Enginün, romanla ilgili yorumunda Adıvar'ın Hacı Fettah Efendi gibi tipleri din adamı oldukları için değil, “yaratılıştan kötü” oldukları için, “dini kötülük(ler)ine vasıta yap(tıkları)” için hoşgörüsüz davrandığını söyler ki, bu tespitinin öteki romanlarındaki tavrı ve din hakkındaki görüşleri dikkate alındığında isabetli olduğu görülecektir. Ancak Halide Edip'in, Reşat Nuri'nin, Yakup Kadri'nin belki genelleştirmek istemeden yarattıkları bu roman kişileri, ne yazık ki, uzun yıllar Cumhuriyet Dönemi aydınının bilinçaltına değişmez birer tip olarak kazanacaklar; çoğunluğu oluşturan öteki yurtsever meslektaşlarının üzerinde kara bir gölge gibi sürekli dolaşacaklardır.*” (Vurgulamalar şahsıma aittir, R. G.) (Osman Gündüz, “Yakın Dönem Tarihsel Romanlarda Çatışma Alanları ve Tarihsel Romanların ‘Ulusal Kimlik’ Edinmedeki Rolü”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 35, 2007, s. 146). Ancak, aynı yazarın iki farklı din adamı tipini (İlhami Efendi ve Vehbi Dede) ele aldığı *Sinekli Bakkal* (1936) adlı romanını, “*müspet ve müsamahalı din anlayışının*” baştan sona sardığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

⁴⁸ Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, s. 126.

⁴⁹ Altan, *Kılıç Yarısı Gibi*, s. 205.

⁵⁰ Altan, *Kılıç Yarısı Gibi*, s. 206.

⁵¹ Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, s. 116.

⁵² Emil, *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 325.

⁵³ Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, s. 64.

⁵⁴ Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, s. 47-48.

⁵⁵ Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, s. 48.

⁵⁶ Buğra, *Küçük Ağa*, s. 69.

⁵⁷ Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, s. 125.

⁵⁸ Cemil Meriç, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yayınları, İstanbul: 1993, s. 194.

⁵⁹ Selçuk Çıkla, “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”, *Muhafazakâr Düşünce*, S. 13-14, Yaz-Güz 2007, s. 57.

⁶⁰ Kenan Çayır, *Türkiye’de İslamcılık ve İslâmî Edebiyat*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul: 2008, s. 27. Bu romanların birer “kanonik metin” olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur.

TÜRKİYE'DE ROMAN ELEŞTİRİSİNİN DÜNÜ BUGÜNÜ VE SORUNLARI

a. Nispi Bir Periyodik Seyirle Roman Eleştirisi Üzerine Çalışmalar

Roman eleştirisi, Gustave Lanson'un başlattığı söylenen türlerin gelişimi alanına giren bir edebî faaliyettir. Türkiye'de romanın gelişmesi bir mesele, roman eleştirisi bir başka meseledir. Türkçede romanın gelişmesi etraflı bir konudur. Bizde her romancının bir öncekilerden aldığı bir sonrakine katkısı, biçime katkısı, gelişme çizgisinin ana hatları, yani roman tarihimizi oluşturan romanlar ve romancılar zincirinin halkalarının birbiri ile bağlantılı yorumu yapılmıştır denemez, zor ve yorucu bir iştir.

Bu makalede yaptığımız roman eleştirisinin edebiyat tarihine muvazi bir çizgide takip edilmesidir. *Neler yapılmalıdır*'dan çok *neler yapılmıştır*'a dayanan bir panoramik bakıştır. Türkiye'de edebî eleştiri üzerine çok yazı yazılmıştır. Bu yazılar sadece onun varlığı yokluğu, konularına hasredilmiştir T. Stearns Eliot'un eleştiri konularında eleştirinin araçları, amaçları, muhiti çizilmiştir, sosyal bilimlerle münasebetleri anlatılmıştır. Welles'in kitabı da bu anlamda genel eleştirinin kuramsal yönünü verir. Türkiye'deki eleştiri yazılarının büyük bir kısmı metinlerle beslenmeyen, metne nüfuz etmeyen yazılardır. Tür eleştirisinde de ağırlık daha çok roman ve tiyatro üzerindedir.

Tahkiye etmek insanın insani işlevinin ayrılmaz parçalarından biridir ve evrenselidir. İlkel olsun medeni olsun bütün insanlar yaptıklarını bir başkasına anlatmışlar veya bir başkasından olaylar dinlemişlerdir. İnsanlar evrenin aslını ve insanın ne olduğunu sorgulamış, dinler, felsefe, destanlar bu sorulara cevap vermiştir. İlk hermeneutik metinler nereye sorusuna cevaptır. "Ontoloji olarak Dasein hermeneutiği, Dasein'in varlık tarzını varlığın nasıllığını veya varlığın anlamını sorar. Yani o insanın yaşama gerçekliğinin anlamı sorusunun karşısına, platonik ve fenomenolojik olarak ousia'nın anlamı sorusunu koyar. Ousia bir adı olan ve ad sayesinde fenotipik bir kalıp içinde kendisinden birlikli bir şey olarak söz edilenin karşısında yer alır." (George Misch, *Yöntem Problemi Hermeneutik ve ontoloji, Hermeneutik* s. 191) Arlatılmasını isteneni düşünme ve ona cevap veren özneler. Ortaya çıkan konuşma ve ondan çıkan yorumlar.

Modern edebiyat Tanzimat'ın ilanı ile başlar. Namık Kemal ilk romanımızı yayımlarken önsözünde de romana karşı tutumu eleştirerek romanla birlikte

roman eleştirisine de başlatmıştır. "Hatta Hind'den garba geçmiş bir hikâyedir ki Hakikat bir kız imiş fakat çıplak gezermiş, nereye gitse kabul etmemişler, nihayet bir kuyuda saklanmağa mecbur olmuş. Hikâyeye ise dişleri dökülmüş, suratı buruşmuş, elleri çolak, ayakları paytak, beli kambur, ağzı kokar, burunu akar, bir koca karı imiş. Lakin yüzünü düzgünler, eğreti dişler, vücudunu gayet ziynetli libaslarla tezyin ettiğinden daima görenlerin makbulü olurmuş. Akibet hakikate bir gün kuyuda rast gelmiş kendi elbise vesaire tezyinatını vermiş. Ondan sonra hakikat de gittiği yerde kabul olunmağa başlamış" (*Kazım Yetiş, Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, s. 108)

Namık Kemal'in *İntibah*'ı ilk romanımız olarak kabul edilir. Eser akademik ve diğer çevrelerden eleştiriler almıştır. En kapsamlı ve karşılaştırmalı çalışma Güzin Dino'nun *Türk Romanının Doğuşu* isimli 1978 de basılan eserdir. Tanpınar'a ithaf edilmiştir. Dört bölümlük eleştirinin bölüm başlıkları da, konuların ele alınışı da dikkat çekici ve objektiftir. Eylem ve Kurgu, Kişilerin Yeni Boyutu, İşlenen Temalar, Üslup, Uzayın Yeni Boyutu. Bu çalışmada eserin *Hançerli Hanım Hikâyesi* ile birlikte Batılı roman örnekleri ile de karşılaştırması yapılmıştır. Bunlar *Kamelyalı Kadın*, Abbé Prévost'un *Manon Lesko*'su'dur. Hugo'nun *Sefiller* romanı ile de tipler açısından benzerlikler kurulmuştur.

Tanzimat romancıları için romancı demek mümkün değil, çünkü Midhat Efendi dışında diğerleri birer roman ile bu türe örnek vermişlerdir. Tek roman bir romancının romancılık gelişim seyrini ortaya çıkarmaz. Epik yaradılışlı ve epik anlatımlı bu şahıslardan da hayatı sürekli gözleyen ve fiktifize eden bir romancı hayatı beklemek doğru olmaz, onlar başka yolun insanlarıdır. Tanpınar da bu ilk romancılarımızın romancı muhayyilesinin olmadığını söyler. Orhan Okay bu kitap üzerine bir yazı yazmıştır. *İntibah ve Türk Romanının Doğuşu* Adlı İnceleme Üzerine (*Kültür ve Edebiyatımızdan*, s. 87) Yine Hoca'nın *İntibah* Romanı etrafında yazısı, eleştirilerin eleştirisi ve kendi yorumunu belirtmesi ile önemlidir. (*Aynı eser*, s. 93) Önder Göçgün, *Namık Kemal* isimli eserinin 51-59'uncu sayfelerinde romanları panoramik olarak eleştirir.

Hikâyeye kılığı veya yalancı dünyalar, diğer adı ile fiktif metinlerle hakikatler daha anlaşılır hâle gelir ve tecrübe yansımış olur. Namık Kemal halk hikâyeleri ve masallarımız ile mesnevilerimizde de hakikatlerin hikâyeye kılığı giydiğini biliyordu, ama neden görmemezlikten gelmiştir hikmeti bilinmez. O geleneği bir sentezin süzgecinden geçiren yeni değil, onu görmemezlikten gelen, hatta inkâr eden yenidir.

İlk romanlarımız ile ilgili Mizancı Murat Bey'in eleştirilerine rastlıyoruz. O, Sami Paşazade'nin *Sergüzeşt*'ini tenkit eder. Eseri, teorisi mükemmel pratiği noksan bir eser olarak yorumlar. Romanı bir binaya benzeter. Bu görüşü modern roman eleştirisidir. Birol Emil, "*Sergüzeşt*"in muayyen bir ede-

biyat ve tenkit prensibine göre değerlendirildiğini söyler.” (Mizancı Murat, s. 472) Sami Paşazâde ve *Sergüzeşt* üzerine, Zeynep Kerman da çalışmalar yapmıştır. “Tanzimat Romanında Esaret Temi ve *Sergüzeşt*”, “*Sergüzeşt* Romanında Mekân”, “Samipaşazade Sezai’de Köy ve Köylü”, “Sami Paşazade Sezai’nin Roman ve Hikâyelerinde Kuş Motifi” onun ayrıntılı makaleleridir. (Samipaşazade Sezai, s. 32)

Mizancı Murat’ın bu farklılığını ve öncekilerin neden eleştiri konusunda geri olduğunu bir mülakatta Üstat Mustafa Nihat Özön anlatır. “İlk eleştiri çabalarına rastlamak için gazeteciliğin özellikle dergiciliğin başlamasını, gelişmesini beklemek gerekiyordu. Ama o zaman bile gerçek bir eleştiri çabasının başladığı öne sürülemez. Bu dergileri çıkaranların bunlarda yazarların çoğu o zamanın yaygın yabancı dili olan Fransızca’yı bilen kimselerde. Ama bu dili öğrendikleri okullar, papazların yönettiği okullardı. -Papazlar edebî eserlere ve şahıslara karşıdır. Yakup Kadri’nin *Bir Sürgün* romanında Dr. Hikmet gemisi Paris’e yanaşırken Monte Kristo adasını görünce heyecanlanır. Bir papaz onun bu heyecanını görür ve ona kızar. Doktor Hikmet bunu anlayamaz- Buralarda öğretilen edebiyat, Batı edebiyatı ve edebiyat bilgeleriye en tutucu, yazının gelişmesini en geriden izleyen bir anlayışla ele alınmaktaydı. Bundan dolayı bu gençlerde ne bir eleştiri görüşü gelişmişti, ne de ortaya koydukları örnekler gerçek bir eleştiriydi. Batılı yazarların örnekleri hiçbir ders alınmaksızın salt çeviri olarak veriliyor, Batılı yazarlar kuşkusuz hiç de bilinçli olmayan kısa övgü yazılarıyla tanıtılmaya çalışılıyordu. Dikkate değer bir noktadır, 1870’lerdeki eleştiri çabaları içinde bir Mizancı Murat Bey öbürlerinden her yönden üstün niteliklerle ayrılır. Bunun nedeni, Murat Bey’in eleştiri türüne yatkınlığı kadar öbürlerinden ayrı olarak, Rus okullarında öğrenim görmüş olmasıdır. (1870’li yılların). O eleştirinin yöntemini biliyordu.” (Hikmet Altınkaynak, *Yeni Bin Yılın Edebiyatçıları*, s. 198) Birol Emil Hocamızın Mizancı Murat’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanını eleştirirken kullandığı metot da roman eleştirisinde önemli bir teorik yönlendirmedir.

Sadece roman yazmayan, romanı toplumun gündemine getiren, evlere sokan, hemen hemen birçok roman biçimini şuurlu olarak romanlarında deneyen Midhat Efendi edebiyatımızda tüm zamanların en büyük roman yazarı ve roman eleştirmenidir. Romanlarının teknik düzeni daha ayrıntılı olarak yorumlanırsa onun teknik konularda ayrıntılı bir şekilde düşündüğünü gösterir. Hocam Orhan Okay onun romanlarını muhteva yönünden *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi* isimli eserinde ortaya koymuştur. Bu kitap romanı bir sosyal belge durumuna getirir, Cahit Kavcar’ın kitabı ile bu eser alanlarında yazılmış nadir kitaplardandır. Her ikisi de sosyal değişimin vesikaları durumundadır. Orhan Okay’ın kitabının yedinci bölümü doğ-

rudan bir roman eleştirisi olmuş ve tipleri değerlendirmiştir. Midhat Efendi aşırma tipler değil gözlemlerinin sonucu elde ettiği gerçek tipleri anlatmıştır. Orhan Okay onun tiplerini yorumlar “Sayısı altmışı geçen romanlarındaki tipler kadrosu zengin bir görünüştedir. Çok defa uzun macera romanları karakterinde olan *Hasan Mellâh*, *Hüseyin Fellâh*, *Süleyman Muslî* gibi romanlarındaki kahramanlar ve bütün tipler de nazar-ı itibara alınırsa bu kadro yüzleri geçer.” (*Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, s. 379) Orhan Okay, yönettiği bilimsel tezlerde de roman eleştirisinin çeşitli meselelerine yeni yaklaşımları teşvik etmiş, özendirmiş ve değişik nitelikte analiz ve tahlil eserlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ayrıca yazılarında romancılarımızın eserlerinin teknik ve muhteva yönlerine de dikkat çekmiştir.

Midhat Efendi edebiyatımızda ilk defa Batılı bir romanı eleştirir. Zola’nın Lord romanını *Tercüman-ı Hakikat*’e yazdığı ona yakın yazıda ayrıntılı analiz eder. Natüralizmi Beşir Fuad ve Nabizade’den farklı biçimde ulusal-eleştirel gerçekçilik penceresinden yorumlamıştır. (*Himmet Uç, Ahmet Midhat Sanat ve Edebiyatı*, s. 77-84)

Jale Parla, Midhat Efendi’yi ileri bir yorumla değerlendirir. “Ahmet Midhat Efendi’nin belki de en kayda değer başarısı tipik bir Tanzimat yazarı gibi önerdiği Doğu-Batı sentezini son derece atipik ve yaratıcı bileşimlere taşımış olmasıdır. Meddah ve orta oyununda kullanılan taklit, yabancılaşma, dinleyiciyle diyalog, doğaçlama, öyküyü kesme, anlatıcının olay örgüsünde bizzat yer alması gibi geleneksel özellikler, Ahmet Midhat Efendi’nin anlatı tarzında önemli yer tutar çünkü bu geleneksel türleri kâh yadsıyarak, kâh uyarlayarak romanlarında kullanır. Müdahil eğitici yazar olarak kendi sesini anlatıya egemen kılarken hayali okur müdahalelerini seslendirirken kıssadan çıkacak hisseyi ikinci plana itmeden anlatı tekniğinde yaratıcılıktan vazgeçmez *Müşahadat*, John Fowles, Italo Calvino, ve Pirandello’nun tekniklerinin tümünü içeren ilginç bir roman.” (*Jale Parla, “Karnaval Başlıyor”, Tarih ve Toplum*, Sayı: 203, Kasım 2000) Son kitabı *Don Kişot’tan Günümüze Roman* kitabında mesele daha etraflı ele alınır. Sema Uğurcan, “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu” yazısında daha değişik bir yönüne ilgi çeker (*Türk Edebiyatı, Temmuz-Ağustos 1984*)

Dönemin bir romancısı da Nabizade Nazım’dır. Nabizade *Tercüman-ı Hakikat*’e yazdığı Ravi mahlaslı yazılarında Zola’nın birçok eserini okuduğunu belirtir ve onu ve eserlerini nesnel olarak eleştirir. *Zehra* romanı ve *Karabibik* isimli eserleri de natüralizmin iddiaları doğrultusunda kaleme alınmışlardır. Nabizade aynı zamanda edebiyatımızın ilk grup hâlinde yapılmış roman münakaşası da başlatmıştır. Münakaşaya Nabizade Nazım, Ahmet Midhat, katılmışlardır. Nabizade alay edilen ve gerekli ilgiyi görmeyen ro-

man ve romancıyı çok önemli bir sanatçı durumuna getirir. O, bizde Zola'nın *Le roman Experimental* ve *Le romansiye Natüralist* isimli eserlerini ilk okuyan adamdır Midhat Efendi de onun romancıya kazandırdığı bu payeyi alkışlamıştır. (Himmet Uç, *Nabizade Nazım*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum 1982) Midhat Efendi Nabizade ile olan roman münakaşasından sonra konuyu *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* adı altında yayımlamıştır. Bu küçük eser edebiyatımızın ilk etraflı roman münakaşasıdır. Midhat Efendi Zola vadisinde *Müşahadat*'ı yazmıştır. Eserin önsözünde romanı yazmaya kendini iten sebebin Nabizade olduğunu da belirtir. Bu eser tekniği ile bizde değil Batı'da bile rastlanmayan bir biçimde kalem e alınmıştır. Bu tespit Berna Moran'a aittir.

Şemsettin Sami'nin romanı *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'tır. Eseri Sedit Yüksel yayımlamıştır. Ağâh Sırrı Levent, Şemsettin Sami ile ilgili eserinde romanın ilk romanımız olduğuna dikkat çeker ve özetini verir. Mehmet Kaplan, eseri önemli bulur "Vakası itibariyle ikna edici olmamasına devrin örf ve âdetlerine uymamasına rağmen *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, dili, konuyu ele alış ve hayata bakış tarzı açısından mesnevi ve halk hikâyelerinden çok ayrı hususiyetleri ihtiva eder. Romanda yazar okuyucuda bir gerçeklik intibai uyandırmaya çalışır. Dili, divan şairlerinde olduğu gibi edebî sanat yapmak için değil bir eşya, duygu ve düşüncüyü anlatmak için kullanır." (*Araştırmalar*, s. 75)

Recaizade'nin romanı *Araba Sevdası*'nı Güzin Dino, bizde realizmin ilk ciddi temsilcisi olarak kabul eder. İsmail Parlatır bu yoruma itiraz eder "Bütünüyle burada Ekrem realizmi uyguladı demek pek yerinde olmasa gerek. Romanın çoğu yerinde romantizmin o coşkulu havasını buluyoruz." (*Recaizade Mahmut Ekrem*, s. 106) Ekrem Bey'in hikâyeleri üzerinde üç eleştiri de Midhat Efendi *Tercüman-ı Hakikat*'te neşreder. (Himmet Uç, *Ahmet Midhat Sanat ve Edebiyatı*, s. 61) Ama bunlar eleştiriden çok methiyedir. Olcay Önertoy, *Edebiyatımızda Eleştiri* kitabında Yusuf Kamil Paşa, Midhat Efendi, Sami Paşazâde Sezayi, Mizancı Murat gibi şahısların eserlerinin eleştirilerini nakleder. (*Edebiyatımızda Eleştiri*, s. 94-99) Servet-i Fünun döneminde grubun eleştirmenleri edebiyatımızın roman yönünden zayıf olduğunu belirtirler. Roman hakkında ilk ciddi eleştiriler Mehmet Rauf tarafından yapılır. Mehmet Celal ile Hüseyin Cahit arasındaki roman hikâye münakaşasını da ilave edelim. (*Edebiyatımızda Eleştiri*, s. 153-164).

Mutavassıtın, *Servet-i Fünun* dergisinin faaliyet icra ettiği yıllarda *Malûmat* ve onun etrafında yer alan on civarındaki dergide edebî faaliyet yapan gruptur. Ahnet Rasim, Halil Edip, Mehmet Celal, Ali Kemal, Halit Eyup, Mehmet Refet, Ekrem Reşat, Fatma Aliye, Ayşe Seniye Mehmet Asaf, bunların hem romancıları hem roman eleştirmenleridir. Ekrem Reşat bir romanı söz konusu ederek romanın teknik sorunlarını irdeler. Romana o gün-

lerdeki bakış açısını anlatır. “Avrupa’nın Araplardan tevsî ede ede bugünkü hâle getirdiği roman hazinelerinden romanımıza gelişigüzel naklettiler. Halk bunlara evveleminde büyük bir iptila gösterdi. Her hafta müvezzilerin koltuğunda demet demet muhtelif romanlar bulunuyor ve bunlar satılıyordu da. Fakat matbaacılarımız romancılıkta yalnız ticareti nazar-ı dikkate aldıklarından, ahlaka hizmet edemeyecek birçok romanlar da bu esnada ötekilerin arasına karışarak, halk nazarında pek fena telakki olundu. Âdeta romanlar yalnız aşktan bahseder denildi” (*Himmet Uç, Ilımlılar ve Edebî Tenkid*, s. 111) Mehmet Ziver de dönemin romanının millî ve ahlaki olmadığını söyler: “Deneyebilir ki eşhasın isimlerine nazaran bir hikâyenin millî olup olmaması iktiza ediyor. Mevzu-ı vaka muhakeme edilerek milliyet nazar-ı dikkate alınmıyor. Ahlakımıza muvafık mı değil mi düşünülüyor?” (*aym eser*, s. 112) Mehmet Celal romanları ahlak noktasından sınıflandırır. Ekrem Reşat, *Binbir Gece Masalları*’nın romanın atası olduğunu söyler. Mehmet Refet realist ve natüralist romanı tahlil eder. Ekrem Reşat hatta romanın teknik konularına temas eder. Romanın teknik özelliklerini yorumlar. “Vukuatı yekdiğerine münasib ve âdeta bir silsile gibi merbut bulundurmalı.” “Hakikiyyun hikâyeleri silsile-i garaib-i vukuattan ibaret değildir. Bu eserlerdeki kari, garabet değil tabiliği, sadeliği görür.” (*aym eser*, s. 118, 119) Mutavassitin’den Halil Edip, romantik muharrirlerden romanlar çevirir. Romantik yazarlardan tercüme yaptığı için tenkit edilir, o da onları daha ahlaki bulduğunu belirtir.

Mehmet Celal’in yüze yakın küçük hikâyesinin kırk kadarını Himmet Uç, çalışmasında tahlil eder. Mehmet Celal edebiyatımızın en velut küçük hikâyecisidir. Konuları da bizim hayatımızdır. Yazar onu aşkın roman ve ona yakın da büyük hikâye yazmış, orta sınıfın romancılığını yapmıştır. Tipler ve problemler çok ve çeşitli ama, romancının teknik kudreti ve yansıtma kuramı zayıf olduğundan dönem çok canlı yansıtılabilme imkânından mahrum kalmıştır. En önemli romanı *Bir Kadının Hayatı* ismini taşır. (Bkz. Himmet Uç, *Mehmet Celal Hikâye ve Romanları*, Ankara 2000) Mehmet Celal düşmüş bir kadın tipini geleneksel ölçülerimiz içinde düzlüğe çıkarır, işleyiş edebiyatımızın en çarpıcı tarzıdır. Edebiyatımız düşmüş kadınlara karşı, özellikle romanımız insafsızdır. Halide Edip Yakup Kadri’yi kadın kahramanlarına karşı insafsız olduğundan eleştirir. Hüseyin Cahit eleştiri insafından mahrum bir mantıkla Mehmet Celal ile alay etmiştir. Hâlbuki Mehmet Celal çok okunmuştur, Yakup Kadri Yaşar Nabi ile bir mülakatında onlara “dadandığını” söyler.

Şerif Aktaş, Ahmet Rasim’in hikâye ve romanlarının özellikleri üzerinde durur. “Kaleme aldığı hikâye ve romanlarında kurgunun sağlamlığı dikkati çeker.” der. Fatma Aliye Hanım ve romanına İnci Enginün yazılarında temas eder. Midhat Efendi, Fatma Aliye Hanım’la *Hayal ve Hakikat* isimli bir tezli ro-

man yayımlar. Bizde başladığında yadırganan feminist edebiyat bugünlerde Batı'da çok gündemdedir. Bütün sosyal meselelerin kadınlar kalemiyle değişik bir yapıya büründüğü, bir de bu olaylara kadınlar yönünden bakılması zorunluluğu böyle bir edebiyatı haklı olarak doğurmuştur. (Bak. Terry Lovell, *Feminism and Form in the Literary Adaptation, Criticism and Critical Theory*, s. 113, Great Britain 1984)

En güçlü romancımız Halit Ziya ile ilgili ilk çalışma Olcay Önertoy'un eseridir. İkinci eser, Ömer Faruk Huyugüzel'indir. Son olarak İsmail Çetişli, Halit Ziya ile ilgili bir kitap yayımlamıştır. Eserin otuz yedi ile 134 üncü sayfeleri arasında ünlü romancının hikâye ve romanları değerlendirilmiştir. Romanların özetleri verilmiş, edebiyat tarihi bilgileri ile iç içe bir eleştiri tarzı takip edilmiştir.

Halit Ziya'nın *Hikâye* isimli eseri edebiyatımızda ilk derli toplu hikâye ve roman değerlendirmesidir. Ağırlıklı olarak natüralizm ve realizm bu küçük tetkike hâkimdir. Halit Ziya ile ilgili olarak *Türk Dili* dergisi Ocak 1996'da bir özel sayı neşretmiştir. İsmail Parlatır'ın sunuş yazısını yazdığı bu özel bölümde İnci Enginün, "Türk Romanını Besleyen Halit Ziya", Sadık Kemal Tural, "Kısa Hikâyeciliğimiz Açısından Halit Ziya Uşaklıgil", Zeynep Kerman'ın yazısı "Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış" isimlidir. Makale mutad eleştirilerin dışına çıkan özel bir yorumdur. Bilgi Ercilasun "Servet-i Fünun", "Diyorlar ki ve Halit Ziya" yazısını yazmıştır. Önder Göçgün, Halit Ziya Uşaklıgil'in "*Mai ve Siyah* Romanının Tipolojik Tasnif Açısından Değerlendirilmesi" adı altında özel ve derinliği olan bir yazı yazar. Ömer Faruk Huyugüzel ise "Halit Ziya ve Roman Sanatı" isimli yazısı ile külli vukufunu ortaya koymuştur. "Halit Ziya Bibliyografyasını" ise Zeynep Kerman ve Ömer Faruk Huyugüzel kaleme almışlardır. Mehmet Kaplan, bunlardan önce *Mai ve Siyah* romanının üslubu hakkında bir yazı yazmıştır. (*Türk Edebiyatı Araştırmaları 1*, s. 437) Çalışma roman üslupları konusunda önemli bir yazıdır.

Mehmet Rauf üzerine ilk çalışma Mustafa Özbalcı'nındır. Mehmet Rauf'un romanlarında şahıs kadrosu incelenmiştir. On bir romanın önce kimlikleri ve konusu, daha sonra özeti verilmiş, devamla şahıslar tahlil edilmiştir. İkinci çalışma Mehmet Törenek'indir, üç bölümden oluşur. Mehmet Rauf konusunda Rahim Tarım yayımladığı kitapta yazarın hikâyelerini incelemiştir.

Hüseyin Cahit'in eserleri hakkında Ömer Faruk Huyugüzel çalışmıştır. Hikâye ve romanlar kişiler, kişileştirme, mekân ve zaman planında değerlendirilmişlerdir. Eser de tahlil ile birlikte teorik bilgiler de verilir. "Bazı hikâyelerde kişilerin tanıtılışı iki bakış açısından yani hikâyedeki iki kişinin gözünden yapılmıştır. Bu iki bakış açısı genellikle birbirini tamamlamaktadır." "...değişik

bir kişileştirme tekniği de “Kör Dilenci”de karşımıza çıkmaktadır. Burada Pervin dilencinin kulağına akseden sesler vasıtası ile tanıtılır.” (*Hüseyin Cahit Yalçın’ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*, s. 93) *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı* isimli Cahit Kavcar’ın araştırmasındaki yorum tarzı edebiyatımızda bir döneme panoramik bakış getiren nadir eserlerdendir. Dönemin ne oranda Batılı bir edebiyat yansıttığını vurgular.

Önder Göçgün’ün *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu* isimli eseri, roman incelemeleri ve eleştirisi alanında en kapsamlı ve hacimli nadir kitaplardandır. Yazar ünlü romancının kırk bir romanını incelemiştir. Önce, romanlar hakkında edebiyat tarihi bilgisi, arkasından özetleri verilmiş, şahısları tanıtılmış ve romandaki rolleri takip edilmiş, şahıslar etrafındaki mekân unsurları irdelenmiştir. Eser, teknik olarak bir usulü eleştirmenlere salık verecek olgunluktadır. Eserler hakkındaki eleştirileri de tashih ve takviye eden araştırma roman eleştirimizde özel bir yere haizdir.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemimizin en önemli manzum romanı Mehmet Âkif’in *Safahat* isimli kitabıdır. Eserin roman olduğu konusunu Mehmet Kaplan işlediği gibi, İnci Enginün de bir yazısını bu isimle yayımlar (*Araştırmalar ve Belgeler*, s. 179) Eser, tıpkı bir roman gibi şahıslar, vakalar ve çözümler panayırdır. Kitabın üçte biri fiktif nitelikli manzum hikâyelerden oluşur. Muhayyilenin ürettiği şahıslarla, gerçek şahıslar bu hikâyelerde buluşur ve toplumsal rollerini sahnelerler. Mehmet Âkif bu tiplerin karşısında üç değişik mesafe kullanır. Tarihî konularda epik anlatım modeli ile nispeten uzaktadır, müdahale etmez. Yaşadığı dönemin sosyal arızalarını anlattıklarında olayların içindeki şahıslardan biridir. İçinde bulunmak istemediği olaylarda sadece seyircidir. Âkif, modern anlatım tekniklerini, dramatizasyon usullerini ustalıkla gösterir. Ayrıca vaka şahıslarından biri olarak da post-modern anlatımlar yapar. Küçük hikâyenin bütün niteliklerini hikâye plotlarında başarı ile kullanır. Ustaları Zola, A. Dumas, Tolstoy, Hugo gibi realist ve natüralist mektebe mensuptur. Âkif edebî yazılarında hikâyelerimizde ve mesnevilerimizdeki teknik zaafı anlatarak roman eleştirisi de yapar. Bu manzum hikâyeler üzerinde birçok eleştirmen yazılar yazmışlardır. Konu son defa Himmet Uç tarafından kitap düzeyinde teyit edilmiştir. (Bkz. *Himmet Uç, Mehmet Âkif ve Hikâye Sanatı*, Ankara 2000)

Şerif Aktaş, Refik Halit Karay’ın hikâye ve romanlarını da eleştirir. Onları kronolojik sıraya göre tahlil eder. (*Refik Halit Karay*, s. 49-119)

İnci Enginün, edebiyatımızın romancı unvanına layık ikinci romancısı olan Halide Edip’in eserleri üzerine yayımladığı araştırmasında, konuyu ünlü yazarın Doğu-Batı meselesi olarak şekillendirir. Çalışmanın ikinci bölümü bir roman eleştirisidir. “Bu bölümde her roman kendi içinde tahlil

edilmiş, şahısları, meseleleri ve temleri kendinden öncekiler ve sonrakilerle mukayese edilmiştir.” (*Halide Edip Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, s. VI) Eserde geleneksel ve modern Türk toplumunun sosyal değişmesini irdeleyen yüze yakın mesele hakkında Halide Edip’in fikirleri yorumlanır.

Ahmet Midhat gibi topluma yönelik fikirlerini fiktif modellerle yansıtan Halide Edip muhafazakâr-modernist bir kimliği romanları boyunca savunur. Eser zaman zaman bir roman eleştirisinin muhteva ve teknik düzeyde ipuçlarını da verir.

Reşat Nuri’nin romanları ile ilgili ilk eser Birol Emil’indir. Çalışmada on iki roman eleştirel analize tabi tutulmuştur Yazar eleştiride takip ettiği metodu anlatır “Tahliller 1) Her romanda ortaya konulan ana fikrî izah edici umumi bir değerlendirmeye. 2) Romanın bir bütün olarak özeti, 3) Romanın şahıs kadrosuna toplu bir bakış 4) Şahıslar olmak üzere, ilk üçü giriş mahiyetinde, dört kısımdan ibarettir. Geniş olarak tahlil edilen şahıslar kısmında önce asli şahıs ele alınmıştır. Bir romanda asli şahıs, eserin duygu, düşünce ve yapı bütünlüğünü kurar, romanın dünyası onun etrafında merkezileşir. Romancının hayat, insan, cemiyet görüşünü o temsil eder. Bu itibarla araştırmamızda asli şahıslar, roman boyunca görünen bütün cepheleriyle teferruatlı olarak incelenmiş, onların hiçbir hususiyeti ihmal edilmemiştir. Daha ziyade asli şahsın dolayısıyla romanın dünyasını zenginleştiren, bazen onun üzerinde doğrudan doğruya müessir olan ikinci derecedeki yahut çok arka planda kalan şahıslar da kendilerine has özellikleriyle meydana konulmuşlardır.” (*Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, s. VII) Eser müstakil bir tahlil teorisi ortaya koyacak kadar değerlidir. Özel bir yayınevinde basılsa daha verimli olacakken ancak sınırlı sayıda insana ulaşabilmiş olduğunu zannediyorum. Aynı kitabın Kültür Bakanlığında basılan versiyonu ise küçük hacimli bir el kitabıdır. Birol Emil burada da özel konular işler. “Reşat Nuri’nin Şahıs Yaratma Tekniği ve Metodu” gibi.

İkinci kitap Olcay Önertoy’a aittir. Eserin yirmi sahifesi 11-32 romancının roman ve hikâyeleri ile ilgilidir. Üçüncü kitap Fethi Naci’nindir. Reşat Nuri’yi Lukacs’ın somutlaştırdığı eleştirel gerçekçiliğin Türk romanındaki temsilcisi olarak kabul eden Fethi Naci yazarın bütün romanlarını yorumlamıştır. Ünlü eleştirmenin bu hükmü münakaşa konusu olabilir. Veya bazı romanları için doğru bir yorumdur, bazılarının dayatma gerçekçilik olduğunu Birol Emil öne sürer. Eleştiri seviyeli ve nesnel bir çalışmadır.

Peyami Safa, insan anlayışı, Batı medeniyetinin insanımıza yansımasını içsel olarak algılaması ile romanımızda tek adamdır. Hakkında Mehmet Tekin bir kitap neşretmiştir. Diğeri ise Beşir Ayvazoğlu’nun *Peyami* isimli kitabıdır, romancının dünyasını yansıtır. Yazarın, *Ufuk Kitapları*’ndan çıkan

Peyami'si ise Ötügen'den çıkanın kısmen özetidir. Orhan Okay, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* isimli romanı yorumlar (*Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 227) Peyami Safa hakkında bir kitap yazmış olan Ergun Göze, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Yalnızız ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* gibi eserleri eleştirmez, onlardan hayranlıkla bahseder.

Yaşar Kemal üzerine Ramazan Çiflikçi bir kitap neşretmiştir. Hikâyeleri tema, olay örgüsü, zaman, mekân, bakış açısı ve kişiler yönünden yorumlar. Romanları ise tek tek değerlendirir. Nedim Gürsel'in Yaşar Kemal ile ilgili eseri formel değil mukayeseli bir yorumdur. Fethi Naci'nin eserini de bunlara ilave edelim.

Abdülhak Şinasi Hisar üzerine ilk kitabı yazan Sermet Sami Uysal, yazarın romanları üzerine zor tespit edilecek bir planla yorumlar yapılmıştır. İkinci eser, Necmettin Turinay'ındır. Çalışmanın dördüncü bölümünde yazarın romanları üzerinde durulur. Vaka, bakış açısı, mekân ve zaman unsurlarından bahsedilir.

Yakup Kadri'nin romanı üzerine yapılan çalışmalardan biri Himmet Uç tarafından 1990 da Erzurum'da yayımlanmıştır. Çalışmada yazarın her romanı, şahıs tanıtımları, fonksiyonları, romandaki değişim süreçleri, diğer kişilerle münasebetleri, konuşmaları, ve haklarında çıkan eleştiriler göz önünde bulundurularak eleştirilmiştir. Çalışmanın adı *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Şahıslar*'dır. Hükümler yoğun alıntılarla desteklenmiştir. Eser daha sonra yeniden gözden geçirilmiş ve bütünüyle Yakup Kadri'nin romancılığı işlenmiştir, ama bu çalışma henüz yayımlanmamıştır. Yakup Kadri hakkında İnci Enginün'ün himmetiyle Marmara Üniversitesi de bir anma kitabı çıkarmıştır. Çalışmadaki on dört makale ünlü romancının çeşitli yönlerini değerlendirmiştir. Ciddi bir çalışmadır. Yakup Kadri'nin yazarlığını genel anlamda yorumlarken, romancılığından da bahseden Niyazi Akı'dır. Kültür Bakanlığından çıkan *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* isimli eserde Şerif Aktaş panoramik tarzda yazarın romanlarını yorumlar. (*Yakup Kadri*, s. 57-100)

Cengiz Dağcı'nın dört romanını İsa Kocakaplan eleştirmiştir. Aynı yazarın romanlarında vatan duygusunu İnci Enginün bir makalesinde işler (*Araştırmalar ve Belgeler*, s. 345) Umumiyetle tarihî ve kimlik arayış romanları yazan Yavuz Bahadıroğlu'nun hayatı ve eserleri üzerine İsmail Fatih Ceylan 2000 yılında bir kitap neşretmiştir. Halide Nusret Zorlutuna hakkında Zeki Gürel yayımladığı eserinde romanları da yorumlamıştır. İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal* isimli kitabının, 61 ile 144 üncü sahifeleri arasında yazarın hikâye ve romanlarını değerlendirmiştir.

Tanpınar'ın romanları üzerine müstakil bir çalışma yayımlanmamış, fakat çok yazı yazılmıştır. Romanlarının şahıs kadrosu ile ilgili bir bitirme tezi yönetmiştim. Tanpınar ile ilgili çalışmaları burada nakletmek imkânsız.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün sonundaki yazılar bu konudaki ciddi eleştirel analizlerdir. Genel anlamda Tanpınar'ı yorumlayın iki kitap son zamanlarda yayımlanmıştır. Bunlardan biri Orhan Okay, diğeri sosyolog Ümit Meriç'in eserleridir. Bunlara *Hece* dergisinin 2001 Ocak'ında çıkan *Tanpınar Özel Sayısı*'nı da ilave edelim. Tanpınar'ı bir özel sayı ile ele almak önemli bir eleştirel gelişmedir.

Mehmet Kaplan Tanpınar'ın *Huzur* isimli romanı üzerine yazdığı yazı ile bizde bütünlüğe kavuşmuş ilk roman analizidir. Roman eleştirisi biraz da hacim ve boyut meselesidir. Belli bir limitin altına düşen yazı analiz olmaktan çıkar

Huzur'un analizi edebiyatımızdaki ilk geniş boyutlu, uzun nefesli roman eleştirisidir. 65 sahifelik bu tahlil ideal boyutta bir roman eleştirisidir. Her romanda en azından yüze yakın teknik mesele vardır. Bunları arka arkaya sıralamak bile birkaç sahife eder. Türkiye'de roman tahlilleri dergi sayfalarına göre ayarlandığı için konunun efradını ve ağıyarını içine alacak boyuttan çok defa uzaktırlar.

Tahlil, Şiir ve roman, Zaman ve Mekân, Şahısların özellikleri ve birbirleriyle münasebetleri, ön planda gelen şahıslar, Mümtaz, Nuran İkinci planda gelen şahıslar, Mümtaz ve çevresindekiler, Nuran ve çevresindekiler, Suat ve çevresi, Üçüncü planda gelen şahıslar, kompozisyon başlıklarından oluşur. 1962'li yıllarda birçok romancı yaşamaktaydı, bu perspektife sahip bir eleştirmenin o insanların etrafına bir sorgu hâlesi oluşturması mümkündü. Kaplan Bey'in Edebiyatımızın İçinden isimli eserinde de roman eleştirileri vardır. Küçük hacimlerine rağmen büyük dikkatle yazılmışlardır. Bunlar, Hüseyin Rahmi, Halide Edip, Tanpınar, *Fahim Bey ve Biz*, *Küçük Ağa*, *Kilit* ve *Konak* üzerinde yazılardır. İnci Enginün, "Tanpınar da Semboller" isimli makalesinde ağırlık şiirde olmakla birlikte hikâyelerinin de sembollerini anlatır. (*Araştırmalar Belgeler*, s. 393) Mehmet Kaplan'ın *Edebiyat Üzerine Araştırmalar I* kitabında roman ile ilgili yazı çok azdır.

Hikâyemizin devlerinden birkaç da roman yazmış Sait Faik ile ilgili gördüğüm iki kitaptır, biri Fahri Taş'ın, diğeri ise Muzaffer Uyguner'indir. İki kitap da edebiyat tarihi açısından Sait Faik'e yaklaşırlar, roman eleştirisi açısından değil. Bu konudaki İbrahim Kavaz'ın eseri en akademik olanıdır. Ebubekir Hazım Tepeyran'ın Abdülkadir Hayber tarafından incelenmiştir. Tarık Buğra'nın Hüseyin Tuncer tarafından yazılan kitabında da önceki gibi bakış panoramiktir. Asım Bezirci'nin *Sabahattin Ali* isimli tetkikinde biçim sorunları ve şahıslara mantıklı yaklaşımlar sergiler. Ramazan Korkmaz'ın *Sabahattin Ali* isimli eseri romancıyı etraflı ve şümüllü olarak değerlendirir. Mustafa Kutlu'nun *Sabahattin Ali*'si postmodern eleştiri tarzına benzer bir

eserdir. Eserde hikâye ve romanlar, yapı, tema, zaman, mekân şahıs kadrosu, karakter teşkili gibi ana başlıklar görülür.

b. Roman Eleştirisi Tarihi Üzerine Genel Çalışmalar

Türkçede romanla ilgili ilk eser Ahmet Midhat'ın *Ahbar-ı Asara Tamim'i Enzar* isimli etüdüdür. Mustafa Nihat Özön tarafından *Türkçede Roman* adıyla yayımlanan kitap ondan sonra gelir. Sayın yazar romanımız olmadığı konusundaki münkirane tavırlara karşı tarihimizin derinlerine giderek romanımızın olduğunu vurgular. Eserin planı yazarın perspektifini ve iddialarını gösterir. "Avrupa'da Roman, Eski Edebiyatımızda Hikâye, Okuyucu Grupları -Dünden Bugüne Kadar-İlk Tercümeler-Ahmet Midhat Efendi: Hayatı, Hikâyeleri, Romanları, Tercümeleri, San'atı" edebî esere, edebiyat tarihine, türlere, ve daha birçok edebiyat meselesine uzmanca dikkat çeken bu muhterem adamın eseri çok ciddi bir sentezin çekirdeklerini gösterir. Kitabın yarısının Ahmet Midhat Efendi'ye ayrılması da eleştirmenimizin belirlediği hacimle edebî kıymet arasında bir paralellik kurduğunu gösterir.

Mustafa Nihat Özön'ün 1934 yılında neşrettiği *Muası Türk Edebiyatı Tarihi* isimli eseri türlerden hareketle kalem e alınmıştır. Yazar bir mülakatında tarzı şuurlu olarak takip ettiğini söyler. "Sanıyoruz eleştiriye ilk kez tür gözüyle bakış sizden geliyor. Gerekçeleri vardır kuşkusuz. Açıklar mısınız? -Gerekçesi çok basit: "Metinlerle Muası Türk Edebiyatı Tarihi'nde Tanzimat sonrası yazınını ele almıştım. Bu dönem bilindiği gibi, Batı'daki değişik yazın türlerinin yazınımızda baş gösterdiği dönemdir. Ya bizde hiç bulunmayan türler ilk kez ortaya çıkmıştır ya da Batı'daki türlerin uzak yakın benzerleri bir nitelik değişmesine uğrayarak gelişmeye başlamıştır. Bundan dolayı Tanzimat sonrası yazınımızı ele alan kitabımı, o zamana değin yapıldığı gibi kişiler, okullar ya da belirli tarihler eksenine göre değil, türler eksenine göre düzenlemeyi konuya en elverişli yaklaşım olarak gördüm. Dolayısıyla eleştiri de bir tür olarak başlı başına ele alındı. Kısacası bu bir yöntem sorunu, yöntem sonucuydu" (Hikmet Altınkaynak, *Yeni Bin Yılım Edebiyatçıları*, s. 198) Roman eleştirisi de, türün tarihinin bir üst alanıdır. Bu kıymeti daimi eserde yüz yirmi sahifelik bir kısım romana ayrılmış Ahmet Midhat'tan Cumhuriyet'in ilk romancılarına kadar romanlarla ilgili ciddi yayın tarihleri verilmiş, romanlar eleştirilmiş, romanlardan örnek parçalar alınmıştır. Zannederseniz Türkiye'de Cumhuriyet'in roman eleştirisini başlatan bu bölümdür. Her romancının hakkında biyografik bilgiler verilmiş, önemli eserlerinin özetleri yapılmış, teknik ve muhteva açısından yorumlanmıştır. Bu yorumların birçoğu aşılmamış niteliktedir.

Roman eleştirisi konusunda Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*. İsimli üç ciltlik eseri ülkemizde henüz roman eleştirisinin yaygın

olmadığı bir dönemde, saygıdeğer bir yorumun ve gayretin mahsulüdür. Kitabın hikâyesi anlatılır “Bu işe başladığım sıralar hikâyeciliğimizin güçlü hamle yılları idi. İki büyük sanatçı, Memduh Şevket Esendal’la, Sait Faik Abasıyanık henüz hayatta idiler, yazıyorlar, peşlerinden oldukça geniş bir yazar kalabalığını sürükleyip götürüyorlardı. Öncü sanat ve edebiyat dergilerinin birbiri peşine çıktığı yeni imzaların umut verici yeni eserlerin dolup taşıdığı yıllardı. Her yeni isim daha ilk eserleri ile bu alana bir yenilik getiriyor, yatağını bulmağa çalışan akımlar gittikçe güçleniyor, genişliyor, hikâyeciliğimiz yeni anlayışlarla gitgide gürbüzleşiyordu. Öncü dergilerin peşinden günlük gazeteler de bu gidişi destekliyorlar, yeni hikâyecileri ve eserlerini sanat dünyasının dar çerçevesinden daha geniş çevrelere ulaştırıyorlardı.” (*Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, c. 1, s. 4) Eserde, romanımızın cıvıl cıvıl yıllarını yansıtan güçlü mülakatlar yoktur. Üniversite henüz romanın farkında değildir, dışarıdaki çevrelerde ise ilgilenen bir veya iki kişidir. Bu yüzden Tahir Alangu’nun gayreti önemli bir gayrettir. Eserin birinci cildinde F Celalettin, Selahattin Enis, Sadri Ertem, Osman Cemal Kaygılı, M. Ş. Esendal, Sabahattin Ali, Kenan Hulusi, Nahit Sırrı Örik, Bekir Sıtkı Kunt, Reşat Enis Aygen anlatılmıştır. Yazarın, eleştiri planı, hayatı, edebî hayatı, eserleri, eserleri üzerine düşünceler ve örnek metinlerden oluşur. Tahir Alangu’nun olgun objektif ve teknik bir eleştiri dili olduğunu belirtelim. “İçimizdeki Şeytan romanında çok sevdiği üstün ve sivrilmiş kişilerin psikolojilerini tasvir ediyor. İstanbul Üniversitesi çevrelerine ait bazı otantik parçaları yüzünden çıkan tartışmalar, bir sosyal satir eseri olarak adını yaydıysa da bu eser, içimdeki bütün kişilerin canlı varlıklarına rağmen, diğer iki eserindeki aşklı, duygulu romantik macera romanı yapısından uzaklaşamamış, Ömer’in kişiliğinde muvazenesiz, taşkın, zeki, ruh hastası, o eski ve bir türlü terk edemediği kişisini yeniden ele almıştır.” (*Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, c. 1, s. 179) Eserin ikinci ve Üçüncü cildinde de eleştiriler aynı minval üzere devam eder.

Rauf Mutluay *Ellî Yılın Türk Edebiyatı* isimli eserinde 405-649 uncu sayfeler arasını Türk hikâye ve romanına ayırmıştır. Hikâye konusunu ayrı işlemesiyle farklı bir eleştiri tarzı takip etmiştir. Roman konusunda küçük tepelerle birlikte zirveleri de anlatır. *Sinekli Bakkal*, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Üç İstanbul*, Hüseyin Rahmi, *Fahim Bey ve Biz*, *Huzur*, Yediçinar Yaylası ve Kemal Tahir, Köy Edebiyatı, Toplum gerçekleri onun bakışının odaklandığı kişiler ve romanlardır. Eleştirmenin, sağlıklı bir yorumu olduğu görülür.

Edebiyatımızda edebî eleştiri konusunda Betül Özçelebi ile Hüseyin Özçelebi’nin iki ciltlik eserini görmekteyiz. Birinci cilt 1923-1938, diğeri 1939-1950 arasını anlatır. Kitabın genel perspektifi içinde roman ve hikâye konusundaki eleştirilere de temas edilir. Bu değerli çalışmalardan bazı nok-

taları alalım. Peyami Safa, Ahmet Ağaoğlu'nun romancılarımızın bir *Goriot Baba* değerinde tip yaratamadıkları için sitem etmesi üzerine, kendisine tip konusundaki görüşlerini bildirir. Yazara göre artık roman kişisi on dokuzuncu yüzyılda *Goriot Baba* da olduğu gibi değişmez bir özle belirlenemez. Peyami Safa'ya göre yazardan beklenen karmaşık yapıli roman kişisi yansıtmaktır. Tanpınar, Türk romanının genel görünümüne ve sorunlarına temas eder. "Romanımız ne vakit tasvir ettiğı renksiz, temeli, iştıyakı olmayan küçük çaptaki insanların hikâyesinden kurtularak kendini dinleyerek, belli bir iklimin, belli bir milletin içinde, etten ve kemikten kendisini bize zorla kabul ettiren yeni Türk adamını, tarif, tasvir ve tahlil edecek? (*Edebî Eleştiri*, s. 161) Tanpınar tezli roman furyasını eleştirmiş ve kendi kahramanını anlatmıştır. Sadri Ertem olayı sınıfsal açıdan görür. Suut Kemal, romancının Yahya Kemal gibi evine dönmesi gerektiğini söyler. Nahit Sırrı'nın "Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi" makalesi önemlidir. Nurullah Ataç, romanların tezi olduğunu savunur. Yakup Kadri tezin romana sindirilmesi gerektiğini söyler. Yahya Kemal tez düşüncesinin yabancı kaynaklı olduğunu belirtir. *Sinekli Bakkal*, *Yaban*, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Kuyucaklı Yusuf*, *Gök-yüzü*, *Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri ve Hikâyeciliğı*, *Semaver* eleştirilen şahıslar ve eserlerdir. (*Edebî Eleştiri*, s. 155-192) İkinci çalışmada, hikâye ve romanın işlevi, millî roman, *Yaban*, *Sinekli Bakkal* ve *Tatarcık*, *Fahim Bey ve Biz*, *İçimizdeki Şeytan*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğı*, *Miskinler Tekkesi* ve Diğerleri, Yeni Dünya, Sait Faik'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliğı, Hikâyeler, Genç Romancılar ve Hikâyeciler konuları üzerinde durulur. (*Edebî Eleştiri*, c. 2, s. 151-210)

Cemil Meriç'tir. *Kırk Ambar* isimli eserinde Batı'da romanın romanını yazar. Post-modern bir anlatım tarzı kullanır, küçük bir bölümde ise bizde romanı anlatır. Umumiyetle Tanzimat'ta kalır. Balzac hayranı ama Zola perestışkârı değildir. Halide Edip'i Zola perestışkârı göstermesi yadırganacak bir hükümdür. Paris'in iğrenç yanlarını gören Zola ile hayatımızın geneliğini gören Halide Edip nasıl aynı kategoriye konur. Cevdet Kudret'in üç ciltlik *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* isimli eserlerinin ilk cildinde başlangıçtan Meşrutiyet'e, ikincisinde Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e, üçüncü ciltte ise Cumhuriyet dönemi anlatılır Olcay Öner toy mücmel bir kitapla, Cumhuriyet Dönemi Roman ve Öyküsü'nü anlatır. 1923 ile 1983 yılı arasındaki altmış yıllık sürenin romanları eserde geçit resmi yapar. Eserin yarısında roman, diğer yarısında hikâye beş zaman dilimine bölünerek anlatılmıştır. Cumhuriyet Dönemi hikâye ve romanı ile ilgili toplu yorumlar konusunda en son kitap İnci Enginün'ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* isimli kitaptır. Mükemmel ve mücmel bir eser olan çalışma, tasnifi ile dikkati çeker. 140 sahifesi hikâye ve romana ayrılmıştır. Enis Batur'un *Yazının Ucu* isimli deneme kitabı döne-

min birçok romanını deneme imkânları ile eleştirir. Tanpınar için üç deneme Orhan Pamuk, Melih Cevdet, Yusuf Atılgan için yazılanlar değişik ve çarpıcı bir yorumla kitapta yerlerini alırlar.

Fethi Naci'nin roman eleştirisi konusundaki ilk eserlerinden biri olan *Edebiyat Yazıları* 100 soruda toplumsal değişimin çekirdeklerini taşır. *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* isimli kitap 1981 yılında intişar eder. On bir değişik konu etrafında sorulara verilen cevaplardan oluşan bu çalışma ülkemizde bu tasnifi ile klasik eser hüviyetinde bir eserdir. Eleştirmenin perspektifi konu üzerinde odaklaşmıştır. Bunun dışında çalışmanın bir roman estetiği oluşturma hedefinin olduğunu da belirtelim. Türkiye'de romanı ideolojiler panayırına çevirmeye, onu bir slogan, bir beyanname durumuna indirgemeye çalışan ham romancıları bu kitap cesaretle eleştirir ve onlara fikir ve sanat dengesini öğretir ve örgütler. Mesela Mehmet Seyda'nın *Yanartaş* romanını yargılamak için eserin roman kimliğini arar. "*Yanartaş* adı yanıltıyor insanı; Mehmet Seyda roman boyunca maden işçilerini anlatacak sanıyorsunuz; oysa Yanartaş'a ve maden işçilerine ayrılan sayfalar pek az yer tutuyor romanda. Roman iki cilt toplam 695 sayfa. Arka kapakta "Araya bile rek sokulan resmi bildiriler, demeçler, yasalar ve belgeler deniyor; ne var ki araya bilerek sokulanlar tam 164 sahife tutuyor; romanın aşağı yukarı dörtte biri. Sözelimi 652-666 sayfalar tam 15 sayfa. W L Shirer'in Nazi İmparatorluğu adlı kitabından alınmış. Şükrü Saraçoğlu'nun 11 Kasım 1942 de BMM de yapmış olduğu konuşma tam 12 sayfa olarak veriliyor. Mehmet Seyda, böylece gerçekçi, tarihsel ve belgesel roman yazdığını sanıyorsa yanıltıyor, çünkü Yanartaş roman değil. (Mehmet Seyda "Ben yaptım oldu diyebilir) roman değilse ne? 164 sayfalık bilgi ve belge toplamı+ Mehmet Seyda'nın anıları ya da 1937-1943 yıllarındaki öz yaşam öyküsü." (*100 Soruda Toplumsal Değişme ve Türk Romanı*, s. 339)

Eserde tematik incelemenin içinde çeşitli roman unsurları üzerinde yorumlar yapılır. Olayların Şematikliği, 275, Olay ve kişiler 278, İnsan ve Roman 278, Muhavere ve İnsan 280, Kişiler ve Gelişme, 282, Ruhsal Çözümleme, 282, Araç, Amaç, 301, İç dünya ve Ayrıntı, 302, Kişiler, 316, Roman ve Ayrıntı, 317-18, Olay Örgüsü, 319, Gerçekçilik ve Roman Kişileri, 319, Bireysel ve Sınıfsal, 336, Yeni Teknik, 369, Fikirler ve Kişiler, 375, Doğrular ve Veriliş Şekli, 380, Edebî Anlatım, Roman Anlatımı, Bilimsel Anlatım 385, Geriye Dönüş, 381, Kurgu, 392, Nesnel Gerçekçilik, 392, Bilinçlenme Süreci, 429, Tıp ve Kişi, 433, Başarılı Roman Ögeleri, 444, Kişi ve Roman 469, Roman Gereği ve Gerçek, 470, İmge ve Roman, 487, Romanın Gayesi, 504-5 Fethi Naci'nin Ocak 94 de basılan çalışması ise 40 yılda 40 Roman isimlidir. Yirmi romancıdan birer roman, Kemal Tahir, Tarık Buğra'dan dört roman, Yakup Kadri, Yaşar

Kemal'den üç roman, Attilâ İlhan ve Adalet Ağaoğlu ve Orhan Pamuk'tan ikişer roman eleştiri vizyonuna sokulmuştur.

Fethi Naci *Eleştiri Günlükleri*'nde zaman zaman yeni romanları eleştirir. "Ayla Kutlu'nun yeni romanının adı *Hoşça Kal Umut*, Bilgi Yayınevi 1987, "Algüz için öldü dediler. Bu hiçbir umudun kalmadığını gösteriyordu." Romanın kahramanı Oruç'un düşüncesi bu; romanın bitmesine üç sayfa kala böyle düşünüyor. Romanın son sayfasında ise şöyle "Korkuyorum. Çıktım çikali hep korktum zaten. Çok uzaklaşmıştı dünya. Bana uyum şansını vermedi. Korkuyorum evet..." (*Eleştiri Günlüğü* 2, s. 144) *Eleştiri Günlüğü* 3, 1992 de çıkar. Fethi Naci 40 romandan sonra 60 romanı yazar. *100 Soruda Toplumsal Değişme* ile bu kitaplar arasında tematik şekillendirme ve estetik açıdan uyum azdır.

Fethi Naci'nin roman eleştirisi konusundaki son eseri *Yüzyılın Yüz Türk Romanı* isimlidir. Yedi yüz sahifelik eser eleştirmenin gittikçe kapsam ve boyut olarak çalışmalarının geliştiğini gösterir. On romandan kırka, kırktan altmışa, altmıştan yüze çıkar. Eserin ilk kırk sayfası yirmi beşe yakın, romanla ilgili soruya cevap vererek romanımızın tarihini, sorunlarını irdeler. Geri kalan kısımda her roman tek tek incelenmiştir. 640 sahifede yüz romancı, ortalama her romana altı yedi sahife tahlil mekânı ayrılmıştır. Eleştirmenin, son dönem kitaplarının kısa aralıklarla, değişik seçkilerle ortaya çıkması roman eleştirisinin Türkiye'de okunduğunu gösterir. Yazar da bunun farkındadır. Marmara Üniversitesi'nin düzenlediği roman kongresinde de Fethi Naci'nin roman eleştirmenliği ödüllendirilmiştir.

Hilmi Yavuz 1977 de *Roman Kavramı ve Türk Romanı* isimli eserini neşreder. Günümüzdeki yazılarında roman eleştirileri azalan yazarın bu kitabı, romanın teknik konuları ve edebiyatımızın bazı romancılarına getirdiği dikkatlerle değerlidir. Sait Faik, Kemal Tahir, Nahit Sırrı, ve daha birkaç romancının eserlerine panoramik bir bakış açısı ile yaklaşılır. Tip, kompozisyon, nesnel ve tarihsel zaman, doğa gerçekçiliği ve nesnel gerçekçilik gibi teknik ve perspektif konuları üzerinde yorumlar yapar. Eser teorik konulardaki ciddi yorumlardan oluşur.

Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde "Nevilerin Gelişmesi" bahsinde romanın bize girişini anlatır. Özön, Hilmi Ziya Ülken ve Güzin Dino, gibi o da tercümelerden bahseder. Çünkü bizim ilk romanlarımızın ilham kaynakları bu romanlardır. Halk hikâyesinden romana geçiş, insan taliinin geleneksel yorumundan moderne geçiş, *Müsamere*tnâme üzerinde durulur. Esaret konusu, aşk ve elem, realizm ve natüralizm tecrübeleri, tarif ve tasvir konuları uzmanca yorumlanır. Namık Kemal'in İntibah ve Cezmi romanları ve roman anlayışı bölümünde ele alınırlar. Recaizade Mahmut Ekrem Bey'in roman ve hikâyelerinin eleştirisi yapılır. Tanpınar onun şiirinde ve tahkiyevi

eserlerinde matem elbiseleri içinde ağlamaklı bir insan olduğuna kanidir. (19 yy. *Edebiyat Tarihi*, s. 483) *Araba Sevdası* romanındaki realizme bu romantik adamın nasıl vardığına hayret eder (*aynı eser*, s. 484) Araba, seveda ve yalan kelimelerden hareketle çarpıcı bir deneme mantığı ile eseri yorumlar. O hep orijinal görür, kapıyı kendi açar kendi kapar. Metodu hiçbir zaman düz bir hat üzerinde gidip gelmez, bu yönü ile Tanpınar her zaman çarpıcı ve orijinal kalacaktır. Edebiyat tarihçisi Tanpınar aşılsa da yorumcu Tanpınar aşılmaz.

Türkiye’de akademik roman eleştiri fikrini başlatan Mehmet Kaplan’dır. Türkiye’de edebî esere nasıl yaklaşılabileceği ve yorumlanabileceği konusunda muayyen bir teoriyi de pratik içinde özümsettiren çalışmaları çok değerlidir. Türkiye’de roman eleştirisini muayyen bir zümrenin fildişi kule sohbeti hâlinde çıkarıp her çevrenin ilgisi çeken duruma getiren odur. Önder Göçgün, İnci Enginün, Orhan Okay, Cahit Kavcar, Birol Emil’in yapmış oldukları roman çalışmaları onun ciddi perspektifinin yansımasıdır. Türkiye’de roman eleştirisi Fransız, Alman, İngiliz ve Amerikan ekolünün tekniklerine atfen yapılmaktadır. Tip, olay, yapı, bakış açısı, kurgu ve daha başka romanın onsuz olmazları konusunda bağlayıcı hükümler bu ekollerin teorik tespitlerine kıyasen yapılmaktadır. Ulusal roman teorizmi yoktur. Mehmet Kaplan’ın *Tip Tahlilleri* isimli kitabı yüzyılların kültür ve sosyal kurumlarımızın ortaya çıkardığı tipleri bir tasnif içine sokan ve kendi gerçeklerimiz ve normlarımız doğrultusunda yorumlar ortaya koyan bize göre bir roman teorisi örneğidir. Belirlenen tipler Tanzimat’tan sonra doğan ayağının nereye bastığı belli olmayan, kimliği müphem tipler değil, ondan önceki döneme ait asırlarca halkın içinde onları derleyip toparlamış, roman kahramanı terimine gerçekten mutabık, hayatımızın da öznesi kişilerin klişeleridir.

Tip Tahlilleri’nin önsözü, hiçbir Batılı klişe tasnife bağlı olmaksızın tip oluşturmaya çalışan eleştirmenin kendi sosyal, tarihî ve duygusal hayatımızın tahkikini anlatır. “Temsil ettikleri sosyal değerler dolayısıyla, tipler öteden beri benim dikkatimi çekiyordu. Onları daha yakından inceleyince tiplerle içinde doğdukları toplum arasındaki münasebeti daha yakından gördüm. Edebî eserlerdeki hemen her şey ona bağlanıyor ve âdeta onu izah ediyordu. Hayvancı toplumun ideal kahramanı olan alp tipi ile ekincilikle uğraşan toplumun yarattığı veli tipi arasında her bakımdan büyük fark vardır. Alp tipinin şahsiyetine hareket, veli tipinin şahsiyetine ise manevî güç hâkimdir. Bunlardan birincisi dışa dönük, ikincisi ise içe dönüktür... Gazi tipi esas itibarıyla alp tipinin bir devamı gibi görünmekle beraber din unsuru, bu tipi tasvir eden edebî eserlerin yapısı ile beraber, üslubuna da tesir etmiş ve her yönüyle yeni bir dünya vücuda getirmiştir. Temsil ettikleri sosyal değerler dışında, beni tipler üzerinde durmaya sevk eden başka bir amil, onların edebî

eserleri bir bütün olarak görmeme imkân vermeleri oldu. Tipler vasıtasıyla içinde vücuda geldikleri toplumun sosyal şartlarını zihniyet, örf ve âdetlerini anlamak da kolay olmuyordu.” (*Tip Tahlilleri*, s. 6)

Kitabın önemini İnci Enginün anlatır. “*Tip Tahlilleri* 1964 de hazır durumdaydı. Nitekim derslerde bunları işlemiş ve hepimizin dikkatini uyardırmıştı. Fakat *Tip Tahlilleri*’ni yayımlamakta gecikti. Artık olgunlaşmış olan fikirlerini herkese dağıttığı için bu fikirler başkaları tarafından benimsenmiş ve kullanılmaya başlanmıştı. Bu fikirlerini kaynağını açıklama lüzumu hissetmeksizin talan edenlere karşı duyduğum öfke ile bu kitabın bir an önce yayımlanması hususunda çok ısrar ettim, hatta müsamahasına sığınarak onu tehdit bile ettiğimi söyleyebilirim. ‘Elinizdeki notlarınızı tamamlar ve bunu sizin adınıza yayımlarım’ dediğimde bana şu cevabı verdi. ‘Bu kitap için acele etmeyelim, o benim eserim olacak.’ Nihayet yayımlandı.” (İnci Enginün, “Hocamız Mehmet Kaplan’a Dair”, *Türk Edebiyatı*, Mart 1987.)

Gürsel Aytaç günümüz roman eleştirisinin yönlendirici ve özendirici duayenlerindendir. Gündoğan serisinden çıkan *Edebiyat Yazıları* dizisinde yakın dönem roman ve romancılarını eleştirir. Dengeli ve düzeyli yazılardır. Yazıların arasına teknik bilgiler öğretici bir mantıkla serpiştirilmiştir. Tahliller, hem Alman, hem de Türk edebiyatı yolundadır. Bazen romanımızın önceki dönemlerine de gidilir. Namık Kemal, Mehmet Âkif gibi. Orhan Pamuk’un *Öteki Renkler*’i romanla ilgili önemli eleştirel konuları ve romancının roman dünyasının oluşumunu belirleyen bilgileri ile önemlidir.

1983 yılında Berna Moran’ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* isimli eserini görürüz. Bu kitap Türk roman eleştiri tarihinde çok özel bir yere sahiptir. Lukacs’ın eleştirel gerçekçilik perspektifinden Türk romanına ve toplumsal gerçeklerine bakan Berna Moran eleştiride dayatmanın, eleştiriye zıt bir tenkit anlayışı olduğunu vurgular. Çünkü eleştirilmeyen bir şey ne olursa olsun dayatmadır. Bir edebî eser eleştirmenin eli ile edebiyat kitaplığında yerini alır. Bunun dışında yerinde iğreti durur. Ülkemizde insanlar ve eserler yerlerine çıkmazlar. Onların yerini eleştirmenin niyeti belirler.

Berna Moran roman eleştirisinin ciddiyetine uygun bir hacim getirmiştir bu alana. Ayrıca alıntısız, romanın uzağında yorumlar ile romanı yargılayan anlayışa karşı, dikkati çeker sayıda ve boyutta alıntılar ile hükümlerini destekler. Üçüncü olarak romanın sadece tema değil, teknik başarı ile yazılabileceği kanaatini vurgular. Halk için yazayım derken romanın sanat yönüne tekniğine hiç özen göstermemesi Gürpınar’ın usta bir yazar olmasını engellemiş, tek kelimeyle onu basitliğe sürüklemiştir. Bu yüzden bazı eleştirmenlerce küçümsenmiş ve hor görülmüştür. Ama bütün kusurlarına karşın Tanpınar’ın dediği gibi “Türk romanında hakiki konuşma Hüseyin Rahmi ile

başlar". "Edebiyatımıza sokak onunla girmiştir." Gerçekten de Türk romanına İstanbul'daki günlük yaşamın canlılığı ve sıcaklığını ilk getiren odur." (*Türk Romanına Eleştirel Bakış*, c. I, s. 128) Birinci cildin kapağında Tanpınar ile Ahmet Midhat Efendi'nin resimleri yan yana alınmıştır. Bu resimlerin yan yana konması da anlamlıdır. Bu seviyeli roman eleştirmeninin ölümünün dördüncü yılında kendisine bir armağan kitap da sunulmuştur. 1997 de çıkan kitapta ülkemizin ünlü romancı ve eleştirmenleri ağırlık romanda olmak üzere değişik eleştirel konulara temas ederler. Berna Moran'ın aynı isimli üçüncü kitabı, Fethi Naci'nin işlediği 12 Mart romanlarını söz konusu eder, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi*, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ünü, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ını, Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'unu eleştirir.

Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Oğuz Atay, Atillâ İlhan Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* isimli eserin ikinci cildinin analiz edilen romanlarının sahipleri'dirler. Baudelaire'in yaratıcı eleştiri dediği türden roman eleştirileridir bunlar. Hiçbir klişe teoriye göre değil, her biri kendi içinde özgün kalıplarla kalem e alınmışlardır. Yazarın çarpıcılığı, orijinalitesi de buradadır.

Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar* kitabında romancılarımız ve eserleri üzerine eleştiriler yazmıştır. Şimdi roman eleştiri vadisine az uğrayan yazarın bu eleştirileri aydınlatıcı yazılardır. Tip, Roman kişisi, Birey ve roman, Roman Sanatında Yapısal Sarsıntılar, Politik roman, 27 Mayıs Romanları, 12 Mart romanları, Kemal Tahir, *Devlet Ana*, *Osmancık*, Kemal Tahir ve Tarık Buğra'da Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu, *Cemo ve Memo* ve Gelenekten Yararlanma, *Tutunamayanlar*, *Şafak* üstüne, Yaşar Kemal'in üçlüsü üzerine, *Sevgili Arsız Ölüm*, Ömer Seyfettin, Halikarnas Balıkcısı ve Mavi Anadolu, *Mai ve Siyah*, Eylül, *Fahim Bey ve Biz*, romanla ilgili konu başlıklarıdır.

Şükran Kurdakul iki ciltlik edebiyat tarihinin ikinci cildinde 250 sahifelik bölümde Cumhuriyet dönemi romanımızdan bahseder. Eserde edebiyat tarihinin mücmel ve formel yorum tarzını aşan yorumlar vardır. Romanların özetlerini vermesi, yer darlığına rağmen alıntılarda bulurması, yorumlarını alıntılarla desteklemesi, kişisel yorumlardan kaçınıp nesnel olmaya çalışması yazarı edebiyat tarihçisinin bakış açısından roman eleştirmeninin bakış açısına yükseltir. İfadeler mücmel ve etraflıdır. Mesela Tanpınar'ın romanlarından *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*'u anlattıktan sonra Tanpınar'ın romanının genel özelliklerini anlatır "Ahmet Hamdi'nin romanlarında yaşamı eski ve değişmenin doğal sürecine girmiş olan İstanbul insanları İstanbullular temsil eder. *Ma-hur Beste*'de büyük kent Abdülhak Şinasi'nin yapıtlarındaki gibi köşk, yalı ve konak demektir. Eski yapıtlarda çökmekte olan İmparatorluğun soyluları ve yönetici katların bireyleriyle karşılaşırız. Bu romanın başkişilerinden biri olan

Ata Molla Bey Süleyman devrinden beri üst üste birkaç şeyhülislam yetiştirmiş bir ailenin (*Mahur Beste*, s. 53) çocuğudur (*Çağdaş Türk Edebiyatı, Cumhuriyet Dönemi*, s. 457) 250 sahifede dönemin 20 hikâye ve romancısını anlatır.

Semih Gümüş, günümüz roman eleştirmenlerindendir. *Roman Kitabı*, eserinde Tip, Tarihsellik, Yazınsal gerçeklik, Biçem, Bilgi, Bilinç Akışı, Dışsal Edim, Eleştirel Okuma, Görüngü, İç eylem, İçkinlik, İçsel, İmge, İyi roman, İzlek, Kategori, Kitsch Roman, Konu, Organik Roman, Retorik, Teknik; Yalnızsama, Zaman. Konu başlıklarıdır. *Yazının ve Tarihin Bilinci* isimli kitabında Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik, Bir Viyana Yazı* isimli eserini eleştirir. Konu başlıkları normatif bir tasnifle oluşturulmamıştır. *Kara Anlatı Yazarı* isimli eserinde Vüsat O. Bener'in romanlarının taranması ile romancılığının yorumlanmasını görürüz. 1993 de Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkmıştır. Eleştirmenin 1994 de Adam'dan çıkan eseri ise *Karşılıksız Yazılar*'dır. Berna Moran, Asım Bezirci, Kemal Tahir, Memduh Şevket, Sabahattin Ali, Sait Faik, yazıların ana kişileridir. Fethi Naci'nin teori pratik karışımı nesnel dilini Semih Gümüş'te bulmak zordur. Eleştirmenin bir eseri de *Başkaldırı ve Roman* adını taşır, eser, Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır* romanının çözümlemesidir. Ondan daha baskın çıkan tarafı intihar fikrinin çok yönlü yorumudur.

Taner Timur'un eseri *Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik* adını taşır. Başlıklar, Osmanlı değişimi ve Roman, Kurtuluş savaşı Kemalist dönem ve Türk romanı, Savaş Yılları, Çok Partili Hayata Geçiş ve Türk Romanı'dır. Roman eleştirileri içinde değişik bir perspektiften yapılan yorumlar roman eleştirmenleri için gereklidir.

Robert P. Finn, *Türk Romanı* adı altında bir eser neşreder. Türkiye'de kaldığı on yıl zarfında kaynaklara indiğini ve bütün eserlerle buluştuğunu söyler. Princeton Üniversitesinde yaptığı bir doktora olan eser, bir yabancı gözü ile romanımıza tutulmuş dikkatli bir etüttür. Eserde Midhat Efendi, Emin Nihat, Sami Paşazâde Sezayi, Mizancı Murat, Recaizade Mahmut Ekrem Bey, Nabizade Nazım, Halit Ziya üzerinde durulur. Ağırlıklı olarak Halit Ziya yorumlanır. Yaklaşık elli sahife. Yabancı teorik kaynakların çokluğu yazarı farklı konuşturmuştur. "Yine de *Araba Sevdası*'nın en önemli gerçekçi ögesi ni romandaki betimlemeler sağlar. Kayıkçılar gibi birtakım ikincil kişilerin betimlemeleri, ana örgünün dışında kalan roman kişileri aracılığıyla öyküye renk ve ayrıntı katma amacıyla kullanılır. Romanda yer alan iki Çamlıca betimlemesinde, Recaizade bir görgü tanığının betimlemelerini kullanır. Bu betimlemeleri Namık Kemal'in *İntibah*'ın başlangıcındaki betimlemesiyle karşılaştırınca *Araba Sevdası*'nın Türk romanında başlattığı köktenci değişikliğin anlamı daha iyi kavranabilir." (*Türk Romanı*, s. 96)

Mustafa Miyasoğlu'nun *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, roman tarihi-mizdeki çarpıcı vaka ve romanlar üzerine romantik bir mantıkla seçilmiş çarpıcı yorum ve bilgilerin bir enmûzeci niteliğindedir. Feridun Andaç, Yazınsal Gerçekliğin Boyutları isimli kitabında Yaşar Kemal, Yakup Kadri, Yusuf Atılgan, Sait Faik gibi romancıların eserleri üzerine yorumlar yapar. Attilâ Özkırımlı, *Romanların Dünyası* isimli eserinde on dokuz romancıdan bahseder. Ağırlık Sabahattin Ali ve Yakup Kadri'dedir. Baha Dürder'in *Roman Anlayışı* isimli beş bölümlük kitabında romancılarımızın roman hakkındaki düşüncelerini yayımlar. En önemli kısmı Roman Üzerine Kitaplar bölümüdür.

c. Romanımızda Göstergebilimsel Eleştiri, Yapısalcılık ve Mukayeseli Edebiyat Çalışmaları

Romana ve hikâyeye göstergebilimsel bakış konusunda Türkiye'de çalışmalar yok denecek kadardır. Bu konuda teorik kitaplardan birisi Roland Barthes'in *L'aventure Semiologique* isimli eseridir. Eser Mehmet Rifat ve Sema Rifat tarafından çevrilmiştir; göstergebilimin ilkelerini, anlatıların ve anlatının yapısal çözümlemesini, eylem dizilerini, metinsel çözümlemeleri ayrıntılı olarak anlatır. Ünlü göstergebilimci Saussure'ün gösterge sisteminde örneklemenin önemine temas eder. Gösterge listeleri neşreder. Türkiye'de alanında tek olan kitaplardandır.

Mehmet Rifat, *Gösterge Eleştirisi* adlı eserinin. Kuramsal Tartışmalar isimli bölümünde göstergebilimin teorik meselelerini irdeler. Çözümlemeler bahsinde iki masal, iki şiir ve Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanını göstergebilim kuralları ile yorumlar. Alanında önemli bir çalışmadır. Bir eser de Martin Eslin'in *Dram Sanatı'nın Alanı*'dır. Özdemir Nutku çevirmiştir. Gösterge tasnifleri roman için de geçerli olabilecek özelliktedir. Yazar ikona, simge, gösterge, çerçeve, oyuncu, görsellik ve tasarım. Sözcükler, müzik ve ses, sahne ve perde, yapı, uygulayıcı ve seyirciler, toplumsal töreler, kişisel anlamlar, anlam hiyerarşisi gibi gösterge unsurlarını tek tek yorumlar, göstergebilim içindeki yerlerini tahkik eder. Çok önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

Mehmet Rifat'ın eserinin adı *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*'dır. Saussure ve Cenevre Dilbilim Okulu ve Antoine Meillet, Prag Dilbilim Çevresi, Roman Jakobson, Kopenhag Dilbilim Çevresi, Amerikan Yapısalcılığı, Andre Martinet ve İşlevsel Dilbilim, Noam Chomsky ve Üretici Dönüşümsel Dilbilgisi, Dilbilim Dalları ve Uygulama Alanları, Göstergebilim Kuramları ve Kuramcıları, 1960'lı yıllardan Günümüze Göstergebilimsel Yaklaşımlar (Fransa, Amerika, Rusya, İtalya, Almanya'da) Rus Biçimcileri ve Vladimir Propp, Fransızlar Roland Barthes, Julien Greimas ve Paris Göstergebilimsel Okulu, konuların ana başlıklarıdır. Kitabın ikinci cildi daha

kapsamlıdır. Dilbilim ve Göstergebilim kuramları ve kuramcıları hakkında Türkiye'deki tek kitap olduğu kanaatindeyim. Her araştırmacı, yorumcunun roman eleştirmeninin edebiyat tarihçisinin muhakkak görmesi ve tetkik etmesi gereken bir eserdir.

Mehmet Rifat, *Gösterge Avcıları* kitabında Salah Birsell, Cemal Süreyya, Behçet Necatigil, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday'ın eserleri üzerinde göstergebilimsel pratikler yapar. Mehmet Rifat, *Balzac Kitabı* isimli bir kitap da çıkarır. Balzac, özellikle Yakup Kadri ve Cemil Meriç'in hayran oldukları bir ediptir Midhat Efendi'den beri Türk romancısının gündemindedir. Mehmet Rifat özellikle Batılı roman eleştirmenlerinden alınmış yazıları toplamıştır bu eleştiri antolojisine. Bizden sadece Cemil Meriç merhumun *Kırk Ambar*'ından alınmış bir yazı vardır.

Pierre Guiraud'un *Göstergebilim* isimli kitabı Mehmet Yalçın tarafından çevrilir. Eser ciddi tasnife sahiptir ve teorik bilgiler ihtiva eder. Gösterge unsurlarının zenginliği romanın da zenginliğidir. Mesela, romanda eşyalar, tabiat, insanlar, mekân, oda, giysi, anlatıya ne oranda yansır, romancının da gözlemi, gösterge alanı zengindir. Sadece vaka ve insanlar, vakaya tepkiler anlatmanın gayesi olursa o romancı mahdud gösterge unsurları kullandığı için zayıf bir romancıdır. Edebiyatımız göstergebilimsel roman incelemelerine cevap verebilecek zenginliktedir.

İnci Enginün, *Mukayeseli Edebiyat* isimli kitabında Halide Edip, Yakup Kadri ve romanlarımızdaki bazı tipler hakkında mukayeseli makaleler yayımlar. Yazılar roman eleştirisinin bir üst alanını teşkil eder. *Mahur Beste* ile Yakup Kadri'nin *Hep O Şarkı* romanı arasındaki benzerlikleri bir karşılaştırmalı yorum tarzında denemiştin.

Mustafa Kınış, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanı ile Hermann Hesse'nin *Step Kurdu* romanını, arayış ve insanın kendini gerçekleştirme sorunu noktasından mukayese eder. Mukayese edişi ve bir temayı derinliğine incelemesiyle eleştirmeye yeni bir perspektif getirmiştir.

Romanımızın tarihini Batı romanı ile mukayeseli olarak Jale Parla *Don Kişot'tan Bugüne Roman* isimli kitabında anlatır. Eser periyodik bir roman tarihi değil, post-modern bir yorumdur. Farklı perspektiflerden bakınca değişik ihtiyaçlara cevap verir. Tekniği üzerinde çok düşünülmüş ve gerçekten dikkat çekici bir yapı ile ortaya konmuştur. Kompleks bir roman kurgusu kadar etkileyicidir. İki tarihi birlikte götürürken, romanın teorik ve teknik gelişmesini de örgüyü bozmayacak bir ustalıkla verir. Bunun yanında bir eleştiri terminolojini çalışmanın geneline serpiştirir. İroni, 164, edebî metin ve tür 28, diyalog, 26, gönderme 26, analitik yaklaşım, 27, metin ve tür 27-29, metin ve zaman 28, metin ve zevk 28, yorum 28, deha ve kural 32, postmodern ya-

zınsal tür, 23, 48, tür ve roman, 33, nesneler 39, postmodern anlatı biçimleri 40, sanat, edebiyat ve ideoloji, 42, kurgu ve konu 48, söylemler curcunası 49, Midhat Efendi, 75, 76, 89 Beylizm ve Bovarizm, 165, Stendhal ironisi, 165, polifoni 166, heteroglasia, 166, Epik, klasik roman 172, Bilinç akışı, 258, soyutluk, ambiguity 178, Bildungsroman 257. 259, 260, Büyük metin (evren) 256, Ayrışım 257, Orlando 265, Talih ve Tanpınar, 296, Orhan Pamuk ve Doğu Batı yazını 357, Zamansallık, 363) gibi roman terimleri, çarpıcı isimlendirmeler de eserde görülür. Bence isimlerden çok bu terimlerin, isimlendirmelerin indeksi yapılısa idi daha etkili olurdu.

Yazarın, özellikle roman teknikleri konusundaki derinliği dolayısıyla, Midhat Efendi hakkındaki kanaatleri dikkat çekicidir” Romanları ise uyguladığı bütün bu diğer yazma biçimlerini de içeren, özetli, sohbetli, bilgilendirici, öğüt veren, haberdar eden, insan doğası ve toplumsal kurumları üzerinde fikirler yürüten, Doğu-Batı karşılaştırmaları yapan, dil ve söylem mozaikleridir. Biçimsel olarak bu romanlar meddah ve orta oyunu, âşık hikâyeleri, popüler Fransız romanları geleneklerinden yararlanan karma anlatılardır. Bütün bu özellikleriyle her ne kadar çağdaşı Namık Kemal’e kıyasla Ahmet Midhat Efendi estetik bütünlüğe aldırmamış, dolayısıyla roman sanatını yeterince ciddiyetle uygulamamış bir romancı olarak değerlendirilegeldiyse de bana göre, tam da yapıtlarının bu dil ve söylem çeşitliliği yüzünden ayrıca anlatıya kendi kattığı yenilikler yüzünden Türk edebiyatında romanın kurucusu sayılmalıdır. (*Jale Parla, Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 77) Midhat Efendi Batı’yı çok iyi takip eder. Hatta Paris’te liselerde okutulan bir fizik kitabının yeni baskılarını getirtir, gelişmelerini takip eder. (*Bakınız, Himmet Uç. Ahmet Midhat Sanatı ve Edebiyatı*) Fizik kitabını bu kadar takip eden bir insan, Batı romanını takip etmemesi imkânsızdır. Ama o sanatının kaynaklarını ifşa etmez.

Tahsin Yücel’in *Yapısalcılık* isimli kitabı önemlidir Konu başlıkları Dilbilim, Budunbilim, Göstergebilim’dir. Alıntılar isimli eserinde de roman eleştirileri vardır. Tahsin Yücel’in *Anlatı Yerlemleri*, bir anlatı metninde kişi, süre ve uzam üzerinde durur. Çok derin ve spesifik bir eserdir. Önsözünde muhitini belirler. “*Anlatı Yerlemleri*’ni yazmaya giriştiğim zaman, Balzac’ın kişileri üzerine bir araştırma olan *Figures et Messages dans la Comédie Humaine*’in yayımlanmasının üzerinden beş altı yıl geçmiş olmasına karşın, *İnsanlık Güldürüsü*’nün kişileri, oluntuları ve yapıları günlük yaşamın öğeleriymiş gibi canlıydı benim için; böylece, neredeyse fişlerime başvurmam gerekmeden, Pléiade dizisinin on bir cildi içinde her ayrıntıyı elimle koymuş gibi buluyordum. *Geçmiş Zamanın Ardında* konusunda da aynı oranda rahattım gelirdi” (*Anlatı Yerlemleri*, s. 10)

De Yayınları’ndan 1985 de yayımlanmış olan *Yapısalcılık* isimli kitap da bu konuda faydalı bir eserdir. Fransız yapısalcılığı, yapısalcılık ve tarih bili-

minde yapısal-nicel yöntemler, dil, dizgisel çözümleme, estetiksel imin özü, inbilimsel yapısal çözümleme, Batı dünyasında felsefesal-estetiksel bilinçteki bunalımın kaynakları, konuların başlıklarıdır. Spesifik bir bakış göstergesidir bu başlıklar.

d. Roman Eleştirisi ve Teorisi Üzerine Yerli ve Yabancı Kitaplar

Roman sanatı üzerine ilk kitabı Şerif Aktaş yazar. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* teknik düzeyde tahlilcilere, analizcilere yardımcı olmuştur. Eser Giriş ile birlikte beş bölümden oluşmaktadır. Giriş itibari metin, veya her romancının kendine göre inşa etmiş olduğu anlatı metninin teorik meselelerini irdeler. Çok özel bir bahistir. Daha sonra vaka, bakış açısı, zaman mekân ve şahıs kadrosu gibi beylik teorik konular üzerinde yazar teorik bilgiler, zaman zaman da örnekler verir.

Ondan sonra Mehmet Tekin romanın teknik öğeleri üzerine bir kitap yayımlamıştır. Kitap daha da geliştirilerek 2000 de tekrar piyasaya çıkmıştır. *Roman Sanatı* isimli kitap bir müracaat eseri özelliğine haizdir. Mehmet Tekin, Orhan Pamuk ve Peyami Safa'nın romanları üzerine stilistik yorumlar getirmiştir. Üç bölümlük kitapta birinci bölümde Peyami Safa'nın Roman sanatı, İkinci bölümde, romanlarının incelemeleri, Üçüncü bölümde ise yapı ve anlatım özellikleri yorumlanmıştır.

Dr. Hasan Boynukara, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış* isimli eserinde, Şerif Aktaş, Hasan Boynukara, Seçkin Ergin, Ünal Aytür, Hüseyin Gümüş'ün bakış açısı ile ilgili görüşlerini yorumlamıştır. Roman sanatı üzerine tercüme eserlerden ilki Kléber Haedens'in, Yaşar Nabi tarafından çevrilen *Roman Sanatı* isimli eseridir. 1961 de intişar eden bu kitabın önsözünü Abdülhak Şinasi Hisar yazmıştır. Muayyen bir planı olmayan eser tarih, teknik ve muhtevayı aynı düzen içinde verir.

Roman düşüncemize bir katkı Lukacs'in *Roman Kuramı* isimli eserinin tercümesidir. Dünya standartlarındaki bu eleştirmen bir edebî esere özellikle romana tarihsel, sosyolojik ve estetik bir perspektiften bakar. *Roman Kuramı* okunması, anlaşılması ve istifade edilmesi müşkül olan çok özel kitaplardandır. Batı'nın sanat ve sosyal eleştirisinin iki önemli şahsı Kant ve Hegel'dir. Bu iki filozof insanın değerlendirme ünitelerini eğitmeyi örgütlemişlerdir. Bizim eleştiri felsefemizin olmayışı böyle büyük dehaların edebiyat ve sanatımızın arkasında olmayışındandır. Olanları da çeşitli mülahazalarla uzak tutmuşuzdur. Lukacs'ın kitabını çeviren eser için şöyle der. "*Roman Kuramı*, bu Macar filozofunun Kant'tan Hegel'e geçişini belirtmektedir. Onda Bloch, Simmel, Dilthey, Kaserer, M. Weber gibi filozofların etkilerinin izleri sezilmektedir. Max Dvorax bu kitabı bütün tin bilimleri akımlarının en önemli yapıtı say-

maktadır" (*Roman Kuramı*, s. 9) Eleştirmenin kitabı iki bölümden meydana gelir. Romana alışılmış planların dışında, kendi vardığı olgunluk noktasından, yine ona has bir planla yaklaşır. Verdiği örnekler Tolstoy, Dostoyevski, Goethe, Flaubert, Cervantes ve daha başka büyük romancılardandır. Tipoloji denemesini bu şahısların romanlarından çıkarır. Eserin ilk bölümü ise roman biçiminin tarihsel bir perspektifle irdelenmesidir. Lukacs'ın dört ciltlik Estetik kitabı da roman eleştirisine kaynak olacak yönleri olan kitaplardır.

Lukacs'ın roman eleştirisi konusunda önemli çalışmalarından biri de *Avrupa Gerçekçiliği* isimli eseridir. Balzac, Zola ve Tolstoy'un bazı eserlerini eleştiren Lukacs onları anlatırken Fransız, Rus romancıları ve filozoflarına da göndermelerde bulunur ve onlardan istifade eder. Kitap Türkiye'de roman eleştirisine güç ve perspektif kazandıran eserler sınıfındadır. Romanın muhtevasını anlatırken, sürekli teknik konularda da yol açıcı cümleler kullanır. "Balzac, kurgularını kendinden önce ya da sonraki bütün yazarlardan daha geniş temeller üzerinde kurar, fakat yine de hikâyeyle ilgisi olmayan hiçbir şey bulunmaz bunların içinde." (*Avrupa Gerçekçiliği*, s. 82) Aynı yazarın Haziran 1969 da yayımlanan *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* isimli eseri Payel'den çıkmıştır. Kitap inadına karanlık Kafka ile, ona göre çok sarıh bir anlatımın romancısı olan Thomas Mann'ı karşılaştırır. Karşılaştırmalı edebiyat örneği olacak bir yazıdır. Diğer konu Eleştirel Gerçeklik ile Toplumcu Gerçekçilik'in karşılaştırılmasıdır. Lukacs ideolojik bakış ile nesnel eleştirinin kurallarına göre yapılan eleştiriye karşılaştırır ve romanlardan örnekler verir, Bu başlıkların dışında çalışmada değişik unsurlara dikkat çekilir. Ayrıntı, 48, 60, 61, Tipoloji, 34, 35, 36, 59, 64, 65 Geleneksel ve gereklilik, 35, perspektif, 37, 40, Yapı, 40, Bütünlük, 40, İç dialog, 20, Bilinç akışı, 20, Epik düzen, 20, Roman dünyası ve kişilerin konumu, 10, 20, Eserin temelindeki dünya görüşü, 21, Toplumsal ve Tarihsel çevre, 22, 24, yaşantının sınırlarına hapsedilen kahraman, 23, alegori, 44, 45, 46, kahraman anlatıcı, 51, Tasvir, 54, 55, Gerilim, 55, Kişileri gerçek hayattan alınıp kimlikleri gizlenerek verilmiş roman, 55, şematik, 57, Zaman 58, Ayrıntı, 58-61, Öznel amaç, 61, Nesnel sonuç, 63, Perspektif 62-72, Tipler, 64, 65, Ütopya 69 Lukacs'ın görüşleri bizim gözde roman eleştirmenlerinizi etkilemiştir. Fethi Naci, Berna Moran, Semih Gümüş ondan istifade etmişlerdir. Asım Bezirci de ondan etkilenmiştir.

Yeni Roman Alain Robbe-Grillet'nin eseridir. Kitapta eserin Maurice Nadeau, E Lop, A Sauvage tarafından değerlendirmesi yapılır. Yazılarının adları, "Yeni Roman ve Alain Robbe-Grillet", "Küçük Burjuva Aydını ve Yeni Roman" isimlidir. Konu başlıklarını da önemli sorunlardır. Kuramlar Neye Yayar?, Geleceğin Romanına Giden Yol, Yeni Roman Yeni İnsan, Gününü Doldurmuş Birkaç Kavram, Bugünün Anlatısında Zaman ve Tasvir, Doğa, İnsancılık ve Trajedi, Gerçeklikten Gerçekliğe. Roman biz demesek de önemli bir kitaptır.

Sevim Kantarcıoğlu, Batı standartlarında roman eleştirileri yapan bir roman eleştirmenimizdir. Türk romanı üzerine de eleştiriler yapan yazarın Philip Stevick'in *Roman Teorisi* isimli çeviri eseri roman çözümleme ve analizlerine yeni bir hız kazandırmıştır. Eserde dokuz değişik roman unsuru farklı kişilerin kalem inden anlatılmıştır. Kitap bu hâliyle Türkiye'de yayımlanan en kapsamlı roman eleştiri teorisi kitabı unvanını hâlen korumaktadır. Eleştirmenimiz *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm* isimli kitabında da dünya romanının devlerinin eserleri ile bizim romanımızın kilometre taşı durumundaki eserleri modernizm açısından yorumlar. Eser yedi bölümden oluşmuştur. Dokuz ile otuz beşinci sayfeler arasında Modernizm, ve Roman, Geleneksel Romandan Modern Romana, Modern Türk Romanı bahisleri yer alır. Nadir bilgiler ihtiva eder. İkinci bölüm dokuz Türk romanını, üçüncü bölüm altı Fransız romanını, dördüncü bölüm üç Rus romanını, beşinci bölüm beş Amerikan romanını, altıncı bölüm dört İngiliz romanını, yedinci bölüm ise bir Alman romanını değerlendirir.

Yüzyılımızın en önemli eleştirmenlerinden biri Terry Eagleton'dur. *Criticism and Ideology* olan kitabı *Eleştiri ve İdeoloji* adı altında çevrilmiştir. Madeci Eleştirinin Kategorileri isimli bölümde, genel kavramlar üzerinde durur yazar. Gerek roman gerek diğer türlerin eleştirisini yapacak kişiler için temel bilgiler niteliğindedir. Eleştiri metodolojisini anlatır. Önsöz'ünü Murat Belge'nin yazdığı eserin ikinci bölümü ideoloji ve edebî biçimdir. Burada ağırlık romancılar üzerindedir. George Eliot, Charles Dickens, Josep Conrad, Henry James, James Joyce, D. H. Lawrence üzerinde durulur. Bizim romanımız yüz yılı aşkın tarihinde toplumsal yönlendirme, ve ulusal karakterler üretme mantığından yoksundur. Ama yukarıdaki romancılar Eagleton'un izahları doğrultusunda bakarsak İngiliz toplumunun ruhi ve fikrî terakkinin ve dolayısıyla gelişmesinin zemberekleri olmuşlardır. Sosyal tarafı bir yana kitap Murat Belge'nin deyişi ile "teorik ve yöntemsel sorunları gündeme getirmeye yardımcı olabilir" (Önsöz)

Hüseyin Gümüş'ün tercümesinin adı *Roman Dünyası ve İncelemesi*'dir. Girişle birlikte yedi bölümden oluşan eser, romanın ana unsurlarının tahlil etme becerisini vermeyi hedeflemiştir. Stevick'in eserinden sonra eleştiri düşünce-mize kuvvet veren önemli bir tercümedir. Genel tasnifin dışında bir iç sıralama yapılsa çok önemli meselelerin ipuçları eserde gizlidir. Hiciv, mit, illüzyon, mitik roman, aksiyon, entrika, ritim, tema, motif, imaj, gotik, romanesk, gerilim, mimesis, bütünlük, yapı, dramatik unsur, simetri, bunlardan birkaçıdır.

Franz K Stanzel'in eserinin özgün adı. *Typische Formen des Romans*'dır. Fatih Tepebaşı, *Roman Biçimleri* adını vermiştir çevirisinin adına. Eserde işlenen konular bir eleştiri teorisi verecek kadar derinlikli olarak anlatılmıştır.

“Roman Teorisi ve Roman Tipolojisi, Anlatım Konumu Tipleri, Tip Taslağı, Yapı Tipleri, Öz Tipleri.

Roman eleştirimizin gelişmesi için Batı’dan eserler çevrilmeye devam etmektedir. 2001 de Metis Eleştiri’den yayımlanan, René Girard’ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* isimli eseri bunlardan biridir. Stendhal, Cervantes, Flaubert, Proust, Dostoyevski’nin romanları üzerine yapılan ayrıntılı tahlil örnekleri yönlendirici niteliktedir. Kitabın önemi için Lucien Goldmann, Girard’ın yapıtı, Lukacs’ın *Roman Kuramı* ile birlikte çağdaş roman üzerinde yapılmış en sistemli çalışmalardan biridir” Çeviriyi yapan Orhan Koçak “Bütün bir dönem boyunca en çok yankı uyandıran ve tepki çeken eleştiri yapıtlarından biri olmuştur” der. (*Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, s. 9) “En küçük bir kuramsal hırsım olmadığını ve bu kitabın bir uygulamacının açıklamalarından başka bir şey olmadığını söylemeye bilmem gerek var mı? Her romancının yapıtı roman tarihine ilişkin bir örtük görüş, romanla ilgili bir fikir içerir, konuşturmak istediğim romanlarımın içindeki bu roman fikridir.” Bu cümleler Milan Kundera’nın *Roman Sanatı* isimli kitabının önsözünden alınmıştır. Romancı ve kuramcı kitabının maksadını bu cümlelerle izah eder. Cemil Meriç *Kırk Ambar* isimli eserinde, Kundera ve daha sonra Jale Parla, *Don Kişot*’un Avrupa ve Amerikan ve Türk romanına tesirini irdelerler. Midhat Efendi ve Ömer Seyfettin bu tipin örneklerine uygun tipler ortaya koymuşlardır. 1989 da İstanbul’da yayımlanmış olan bu ritmik ve geometrik planı olmayan serazat roman teorisi kitabı roman eleştirmenleri için görülmesi gerekli bir kitaptır. Yazarın sözleri de uç sözlerdir “Romancı ne tarihçidir, ne de peygamber. Varoluşun araştırmacıdır.” (*Roman Sanatı*, s. 55) (Roman bütünüyle uzun bir sorgulamadan başka bir şey değildir, s. 40) (Roman bilinçdışını Freud’dan önce, sınıf mücadelesini Marx’tan önce tanımıştır. Fenomenoloji insan durumlarının özünün araştırılması. Hiçbir fenomenologla tanışmamış olan Proust’ta ne kadar görkemli fenomenolojik betimlemeler vardır. (s. 41) (Kafkaesk dünyada dosya Platoncu bir ideaya benzer” s. 120) (Romanın biçimi neredeyse sınırsız bir özgürlüktür s. 97) (Romanın tek varoluş nedeni yalnızca romanın söyleyebileceği şeyi söylemesidir. S. 46) (Roman yazarın itirafları değildir. Bir tuzağa dönüşmüş dünyada insan yaşamının araştırılmasıdır” (s. 35) Böyle çok çarpıcı ama derinliği olan romancı sözleri vardır kitapta.

Ünal Aytür, E. M. Forster’ın *Roman Sanatı* isimli eserini çevirir. Eserin girişinde çevirenin otuz sayfalık giriş kısmındaki Forster ve roman sanatı hakkındaki görüşleri kitap kadar önemlidir. Ülkemizde en çok müracaat edilen bir roman teorisi kitabı olan bu çalışmada romanın asli unsurları üzerinde bir deneme lisansı ile değerlendirmelerde bulunulur. Öykü, Kişiler, Olay örgüsü, Düşsellik, Ermişlik, Biçim ve Ritim. Necla Aytür de *Amerikan Romanında Ger-*

çekçilik isimli kitabında Yazıldığı yıllarda yöntem ve tasnifi ile eleştiri örneklerinin çok az olduğu ülkemizde yorumcu ve eleştirmenlere yardımcı olmuştur.

Propp'un *Masalların Yapısı ve İncelemesi* isimli eseri, Hüseyin Gümüş tarafından çevrilmiştir. Konular ayrıntılı olarak incelenirse modern hikâye ve romanın kurgu ve aksiyon kısımlarının primitif şekilde isimlendirildiği görülür. Mesela hasım ve kahraman, birinci şahıs ikinci şahıs şeklinde modern hikâyede sınıflandırılır. Kahramanın ihanete uğraması ve çaresizlik ise gerilim şeklinde ifade edilir. Calvino, postmodern edebiyatın önemli temsilcilerinden biridir. Amerika dersleri isimli kitabı bir edebî metnin değişik bir gözden özelliklerini anlatır. Bunlar, hafiflik, hızlılık, kesinlik, görünürlük, çokluktur. Eserde bu ana başlıklar altında zaman, masal ve anlatım, anlatımsal zaman, öykü içinde öykü, üslup, öykü ve haz, oyalama ve daha birçok teknik konuya dolaylı temas edilir. Kitap roman eleştirisinde değişik bir bakışın eseridir. Calvino'nın *Kozmokokmik Öyküler, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu, Palomor ve Savaşa Giriş* kitaplarını da buraya ilave edelim. Umberto Eco da postmodern edebiyatın ve göstergebilimin öncülerindendir. Onun *Açık Yapıt, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, Yanlış Okumalar* isimli kitapları roman eleştirisi konusunda düşünceye haz ve hız veren eserlerdir.

e. Teorisi ve pratiğinden İstifade Edilebilecek

Roman Eleştirisi Kitapları

D. H. Lawrence'ın *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler*'ini yine aynı adla Nebile Dikeçligil neşretmiştir. On iki yazı önemli eserler üzerine yazılmıştır.

Bu şahısların birçoğunun eserleri ülkemizde de neşredilmiştir. Eserin önemi bir İngiliz yazarın roman eleştiri tekniğini somutlaştırması ve bu alanda çalışanlara ufuk açıcı olabileceğidir. Sevim Akten, Fransız romancısı Marguerite Duras'ın romancılık yönünü eserlerinden hareketle eleştirir. Romancı felsefi romancıdır, böyle bir eserin roman eleştiri kütüphanemize kazandırılması faydalıdır.

Alman romancısı Thomas Mann, hakkında Klaus Schröter yazdığı kitap Özden Saatçi tarafından çevrilmiştir. Romancıların hayatları da eserleri kadar önemlidir. Gürsel Aytaç da aynı romancının *Der Zauberberg* ile *Lotte in Weimar* romanlarını analiz eder. Eleştiri tekniği eleştirmenin kendine has bir kanvasıyla ortaya çıkmıştır. Kıymetli bir eserdir. Stefan Zweig *Üç Büyük Usta* adıyla Balzac, Dickens ve Dostoyevski'nin romancılığı ve kişilikleri hakkında eleştiriler yapar.

Romain Rolland'ın *Tolsoy'un Yaşamı* isimli kitabın dilimize çevrilmiştir. Thomas Mann, Tolstoy'u görmek için o dönemde Rusya'ya gitmiştir. Onun

ayrıntıları ünlü yazarın dikkatini çekmiştir. Tolstoy, *Harb ve Sulh* da 500 şahsı birbirine müdahale etmeden işlemiştir. Deha olduğu kesindir, Mehmet Âkif onun ile ilgili bir tanıtıcı yazıyı matbuatta görünce sevinmiştir. Türkiye’de roman üzerine çalışanların en çok ilgisini çeken bir romancıdır Tolstoy.

Sema Rifat ve Mehmet Rifat Michel Butor’un roman üstüne denemelerini yayımlarlar. Denemeler roman teorisi üzerinde çalışanların görmekten vazgeçemeyeceği niteliktedir. Araştırma olarak roman, Roman ve romancı, Roman ve şiir, Romanın uzamı, Romanda eşyaların düzenleniş felsefesi, Romanda kişi adlarının kullanılışı, Romanda birey ve topluluk, Roman tekniği üzerine araştırmalar. Butor hakkında çalışan bir şahıs da Mehmet Rifat Güzelşen’dir. Çalışmanın adı *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*’dir.

John Lehmann, *Kendine Ait Bir Kadın* isimli kitabında Virginia Woolf’u anlatır. Eser, modern romanın bile sınırlarını zorlayan bu kadın romancı hakkındadır. Mina Urgan’ın kitabından sonra gelir. Romancının *Orlando* romanı ile ilgili bir analiz yaptığım için bu enteresan roman hakkında eleştirmenin fikirlerini naklediyorum. “*Orlando*’nun diğer çarpıcı bir yanı da çift cinsiyetlilik androjeni konusunu ele alış tarzıdır. Virginia’nın esin kaynağı daha çok Vita’nın bir erkek, bir kadın giysilerine bürünmesine yol açan gösteriş dürtüsü olmuştur” (*Kendine Ait Bir Kadın*, s. 60) Woolf hakkındaki birinci kitap Mina Urgan’ın kitabıdır demiştik. Eser romancının biyografik bilgilerini verdikten sonra, eleştirmenliği, daha da önemlisi roman türünde yapmak istediği değişimi anlatır.

Henry James ve Roman Sanatı isimli kitap bakış açısına göre roman eleştirisini yönlendiren bir çalışmadır. Heinrich Böll, Alman romanının önemli simalarındandır. Gürsel Aytaç 1975 de bu romancı hakkında DTCF Yayınları’ndan bir eser neşreder. Romancının fikirleri, romanlarının ana sorunları, ana tipleri, ana motifleri, genel konuları, üslup ve yapı özelliklerini anlatır. Kitap değerli bir eleştirel örnektir.

Freud, psikanalitik eleştirinin kuramcı ve uygulamacısıdır. Kamuran Şipal onun sanat ve sanatçılar üzerine denemelerini neşreder. Eserin bir bölümü psikanalitik açıdan birkaç karakter tipini eleştirir. Dostoyevski’nin baba katiliği meselesini psikanalitik açıdan yorumlayan Freud, W. Jensen’in *Gradya* isimli eserini aynı yolla eleştirir. Psikanalitik roman eleştirisi için kaynak bir yorumdur.

Roger Garaudy’yi, Kafka’yı deneme lisanıyla analiz eder. 65 sayfalık bu etüt çok değerli bir eleştiridir. Roman dünyaları üzerine düşünmesi gereken bir eleştirmen için değerlidir, hatta vazgeçilmezdir. Pierre Bourdieu’nun *Sanatın Kuralları* isimli kitabı büyük oranda Flaubert’in roman sanatı üzerine ayrıntılı bir etüttür. Ünlü romancının yöntemi, bakış açısı, gerçekçiliği, estetik tavrı üzerinde çarpıcı yorumlar ihtiva eder.

Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı* isimli kitabında romanın unsurlarını değişik bir biçimde anlatır. Konular ciddi bir araştırmanın bilgileri ile donatılmıştır. Yirmi bölümlük kitap her roman eleştirmeni için onsuz olmaz bilgileri ihtiva eder. Adlarını sıralamak bunu ispat eder zannındayım. Görünmeyen hayaller, Ortak kurgu paydaları, Güçlü kuvvet, Derin yapı, üçgenler, giriş, araştırma, serüven, kovalamaca, Kurtarma, Kaçış, İntikam, Bilmece, Rekabet, Haksızlığa uğrayan kişi, Ayartma, metamorfoz, Değişim, Olgunlaşma, Aşk, Araştırma, Fedakârlık, Keşif, Gereksiz aşırılıklar, Yükselme ve düşme.

f. Sorunlar, Çözümler, Tipler

Sorunlardan biri, roman eleştirisinin maksadı nedir. Romanı açıklamak mı, romancıyı onaylamak mı, eserin bir metot dâhilinde çözümlemesi mi? Bu konuda net bir cevap imkânı da yoktur. Veya roman eleştirisi okuyucu ile yazar arasında bir aracı iletişim köprüsü kurmak mıdır, metni yeniden inşa ederek okuyucunun yorumuna bir hazırlık zemini temin etmek midir? Roman eleştirmeni romancının teknik ve içerik açısından başarısını tespit etmekle mi görevlidir. Veya yansıtmaya başarısı ne orandadır, bunları belirtmek için mi roman eleştirmeni çalışır. Bunların hepsine değişik cevaplar verilebilir. Henüz kültür toplumu olamayan toplumumuzda insanların ilgileri ilim dışındaki ögelere dönüktür. Üniversiteler de bile bilim bir düzey belirleme aracıdır, yoksa ilimin hazzını duyarak çalışmak, o hazzın peşinden koşmak için koşuşturmak çok nadir insanlarda vardır. Böyle bir kültürel düzeyi olan toplumda roman eleştirmeninin görevi, metni yeniden inşa ederek onu anlaşılır hâle getirmek, roman kuramına göre çözümlemek, okuyucu ile romancı arasında ikinci bir dil oluşturmaktır. Kültürel açıdan ilerledikçe daha ideal roman okuyucusu oluşur, onlar da kendilerine göre eleştiriler talep edebilirler.

Bir sorun da romancı ve eleştirmen arasındaki münasebettir. Romancılar eleştirmenleri nasıl görürler, gerekli mi, gereksiz mi? Eleştirmene tahammül eden romancılar ne düşünür, veya ne düşünmez? Eleştirmenleri nazarı itibara alan romancılar var mıdır, veya eserlerinin doğuş öncesinde eleştirmenleri hesaba katarlar mı? Eleştirmenlerin romanlara katkısı nedir? Bunlar da romancılara sorulması gerekli sorulardır. Türkiye’de romancılar kendilerini mitik insanlar gibi görüyorlar demek mübalağa olmaz. Romancı kendine methiye sunan bir eleştirmen istiyorsa, burada eleştirmen bir kaside şairine benzer. Şairin kalemini arş ile dünya arasına dikilmiş bir anıt gibi gören kaside şairi ile, romancının eserini yüzyılın romanı gören roman eleştirmeni aynıdır. Doğru söyleyenin dokuz köyden kovulduğu bir toplumda eleştirel doğrular ancak onuncu köyde oturabilir, o da köy muhtarı müsaade ederse. Bu yüzden onuncu köy roman eleştirisinin gelişmediği toplumlar-

da sakinsizdir. Eleştirmen romancının yanında ona sorular sorarken düzey eşitliği yoktur, romancının bir bölü dördü gibi duran bir eleştirmen ancak methiyeler düzmekle dört de birlik bir katkı ile masadan kalkar. Eğer böyle dalkavuk bir tavır almazsa masaya oturduğundaki değerini de kaybedebilir. Türkiye’de doğrular objektif kriterlerin elinde değil grupların felsefesine göre tespit edildiği için eleştirmen yetişmez, toplumun sosyal, kültürel ve siyasi mizacı her şeye rağmen doğruyu söyleyen eleştirmenlere tahammül edemez. Eskilerin bir sözü vardır hakkın hatırı âlidir, hiçbir hatıra feda edilmez, bu eleştiri için en büyük kıstastır. Hakkın hatırını, yani doğruları tespit etmenin hatırını diğer bir sürü gereksiz hatırlar gasp edince eleştirmen nerede durabilir bu da ayrı bir konu. Tarihte büyük medeniyetlerin gelişmesi ile eleştiri arasında büyük bağıntı vardır. Ruso, Monteskiyo, Luther, Goethe, Descartes, Kant, Hegel, Volter, Zenbilli Ali Cemali Efendi, Molla Fenari, Gazali gibi dehalar büyük medeniyetleri korkusuz eleştirileri sayesinde hazırlamışlardır. Ne zaman krallar ve padişahlar eleştiriye susturmuşlarsa tarih bir karanlığa gömülmüştür. Eleştiri dalkavukluk çadırında uyuyunca gelişme de durmuştur. Bunlar tarihî örneklerle desteklenebilir, ama konumuzu aşar.

Türkiye’de roman eleştirisi ile ilgili yazımız bir denemedir. Daha muassal ve muhtevası geniş yazıların başlangıcı veya teşvikçisi olmaktan başka bir iddiası yoktur. Mümkün mertebe konu icmali tutulmuştur. Sevgiyi temel alarak bu konuda yapılan çalışmaların görebildiklerimi faydalı olur, düşüncesiyle yorumladım. Adalet mülkün temeli olduğu kadar eleştirinin de temelidir. İnsanların kusurları varsa başarıları da vardır, bir şahsın kusuru başarısından iki puan altta ise o kişi başarılıdır. Bir eserin, bir kitabın bir eleştirmenin artısı da vardır eksisi de, ikisini nazara almak gerekir. Kalem dalkavukluk merdiveni değildir. Dünyanın en soylu aletidir. Onun haysiyeti bozulunca toplumun da haysiyeti bozulur.

Türkiye’de roman eleştirisi, diğer alanlardaki eleştiri ile bağlantılıdır. Siyasi eleştiri, dinî eleştiri, sosyal ve toplumsal eleştiri, tarih eleştirisi roman eleştirisi ile zaman zaman bağlantılar kurmak zorundadır. Mesela *İsyân Günlerinde Aşk*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kara Kitap*, *Kılıç Yarası Gibi*, *Son Yeniçeri*, *Sev-dalinka* gibi romanlar da hem ferdi konular, aşk ihanet, hem sosyal konular işgal, ihtilal, savaş, hem din, hem sanat, daha başka onlarca konu vardır. Bir roman eleştirmeninin bu romanların konulara getirdiği yeni bakış açılarını veya mevcut bakış açılarını tekrar ettiğini bilmesi gerekir. Yakup Kadri’nin *Hüküm Gecesi* romanında idare ile *İsyân Günlerinde Aşk* romanında idarenin tavrı, olaylar karşısındaki tutumu farklıdır. Yakup Kadri’nin *Yaban* romanındaki şeyh ile *İsyân Günlerinde Aşk* romanındaki şeyh çok farklı yönden yorumlanmışlardır. Yakup Kadri’nin *Yaban* romanındaki aşk ile *İsyân Günlerin-*

de Aşk romanındaki aşk farklıdır. *Yaban*'daki kız bir fakir köylü kızıdır, *İsyan Günlerinde Aşk* romanında kadınlar aristokrat, belirleyici tiplerdir. Aşkları da o düzeydedir. *Son Yeniçeri* romanında aşk yok, bir mütevazı evlilik vardır. Günümüzde hiçbir dönemde olmadığı kadar zengin roman örnekleri neşredilmektedir. Siyasi ve iktisadî çalkantılara rağmen güne damgasını vuran, toplumun nabzını tutan eserler ortaya çıkmaktadır.

Romanımız doksanlı yıllardan sonra değişik konulara yönelmiştir. Dönemin çok okunan romancılarından Ayşe Kulin bir mülakatta anlatır. Fikir Doğan Hızlan'ındır, Ayşe Kulin onu destekler mahiyette konuşur. "Sevgili Doğan Hızlan geçenlerde her kuşağın kendi yazarını belki de yazarların da kuşaklarını aradıklarını yazmıştı. Yetmişlerin edebiyatında patlayan siyasi fikirlerden çok uzaktayız artık. Bu yıllarda gençlik edebiyatta sanırım kendini, kişiliğini oluşturan birikimleri aramaya başladı. Attilâ Dorsay'ın tanımlamasıyla bizimki gibi derin değişimler ve dönüşümler yaşayan toplumda, özel ve ayrık yaşamlar çok büyük anlamlar içeriyor. Bu nedenle olsa gerek son zamanlarda biyografi ve belgesel nitelikli kitaplar ilgi görmeye başladı. İnsanlar kendi yaşamadıkları yakın dönemleri, o dönemlerin renklerini biçimlerini, kişilerini, toplumsal olaylarını yakından tanımak istiyorlar ki, bugün içinde bulundukları oluşumları tahlil edebilsinler." (*Hikmet Altınkaynak, İkinci Bin Yılın Edebiyatçıları*, s. 160) Bunu teyit anlamında diyebiliriz ki, mesela Orhan Pamuk ilk zamanlar soğuk savaşın sağ sol kavgasını anlatırken, bugün ise eski dönemlerin kültürüne tarihine ve sanatına döndü. Reha Çamuroğlu tamamen tarihimizin önemli anlarını anlatır.

Türk edebiyatında eleştiri genel çatısının altında tür eleştirileri gelir. Ne kadar edebî tür var ise o kadar da eleştiri var demektir. Şiir eleştirisi, hikâye eleştirisi, küçük hikâye eleştirisi, roman eleştirisi, tiyatro eleştirisi, gazete eleştirisi, günlük eleştirisi, kronik eleştirisi ve daha birçok şey. Bir de türlerin eleştirisinin içince özel konular, spesifik alanlar, terimler, kavramlar eleştirisi var. Mesela anlatılan ile anlatıcı arasındaki mesafe konusu, Batılı adı ile distans. Türk romanında romancı ile anlattığı arasındaki mesafe sorunu diye bir eleştiri yazısı zannedersem yok. Wayne Booth'un bu konuda bir yazısı var, konuyu çok ayrıntılı incelemiştir. (*Distance and Point of View Essencial of Theory of Fiction*, s. 116) Anglo Amerikan roman eleştirisinin gelişmesi ayrıntıya indiklerinden dolayıdır. Mesela bizim mesnevilerimizde distans ilkesinin irdelememiz olsaydı, bugün Türk romanı başka bir roman olurdu. Hamdullah Hamdi, *Don Kişot*'tan yüz yıl önce 1500'lü yıllarda yazdığı *Yusuflu Züleyha* da Batı romanından yüz yıl önce bütün roman unsurlarını ve teknik yönlerini dener. O kadar farklı anlatımları dener ki şu anki postmodern anlatımlar, o renkliliğe şaşırır, Eco, Calvino hayran olur o farklı anlatımlara. Edebiya-

tı geliştirecek olan ayrıntının eleştirisidir. Biz henüz edebiyat tarihinin genel ve kuşbakışı normlarından kurtulamadık veya fikri bize hoş gelmeyen insanların sanatını olumsuz yerlere koyduk. Mesela Cevdet Kudret neden Tanpınar'ı *Türk Edebiyatında Hikâye Roman* kitabına almadığını anlatır. Tam bir cerbeze ve mugalata örneğidir. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı fazla şişirdiler gibi gelir bana. Benim anlayışıma göre, hikâye ve romanın şairanelikten uzak olması gerekir. Oysa Ahmet Hamdi Tanpınar gerek nesirlerinde, gerek romanlarında şöyle düz bir anlatımla anlatmaz. Hep şairane sözler etmeye çalışır, şairane cümlelere bayılır. Şiirle nesri birbirinden ayırt etmez. Şair Ahmet Hamdi şiirlerinde nasıl mecaz yüklü bir anlatım kullanıyorsa, nesirlerinde de aynı şeyi kullanmaya heves etmiştir. Beni bu rahatsız eylediği için hiç değinmemeyi yeğledim" (*Kültürümüzden İnsan Adaları*, s. 56) Tanpınar, yazara göre sanki Sebk-i Hindi üslubu kullanmış, Hint Şairi Örfî veya bizim Nâ'îl-i Kadim. Hayret doğrusu. Berna Moran ne der. "Kimi romancılara yöneltilen eleştirilerden söz ederek, Berna Moran'ın görüşlerini öğrenmek istiyorum. Ona göre en başarılı romancılarımızdan biri, Ahmet Hamdi Tanpınar. İlk üç içine girer. Eğer birinci, ikinci değilse. Romanının biçim yönüne, inceliklerine son derece önem vermiş bir yazar. Romanlarının elbette ki bir tezi var, ama Tanpınar için bir tez romancısı diyemeyiz, o bir sorunu olan romancı" (*Kültürümüzden İnsan Adaları*, s. 248) Jale Parla incelediği beş altı romancının içine Ahmet Hamdi Tanpınar'ı koyar, Güzin Dino ünlü *İncelemesi Türk Romanının Doğuşu* İntibah isimli eserini Tanpınar'a ithaf eder. Bu ithaf önemlidir. Biri Türk romanının ilki, (bazıları *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* da der) diğeri ise Tanpınar. Buradan herkes bir mesaj çıkarabilir. Yine Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış*'ın kapağına iki Ahmet'in resmini koyar, biri Ahmet Hamdi Tanpınar, diğeri Ahmet Midhat Efendi. Fethi Naci de Tanpınar'ın *Huzur*'unu on büyük Türk romanının içine dâhil eder. Adalet Ağaoğlu, Tanpınar romanını daha değişik ve çarpıcı yorumlar "Tanpınar romanı gerçekten kendi felsefi boyutu olduğu için kendi tekniğini de yaratabilmiş bir roman" (*"Türk Romanının Bugünü ve Geleceği"*, *Varlık*, Aralık 1993) Bu örnekler yirmiye kadar gider. Öğrencileri de hayranlık objektiflik karışımı bir dil ile onun yerini belirlerler.

Cumhuriyet'le birlikte köylü, işçi öğretmen, memur en belirgin tipler olarak ortaya çıkmış. O dönem romanları bunları insana gına getirir bir yavanlıkla anlatırlar. Onlar görmek istedikleri köylüyü anlatırlar, görünen köylüyü değil. (İsmail Habip, *Yaban*'da Yakup Kadri'nin gördüğü köyü köylüye yapmış zulüm olarak yorumlar) Daha sonra bir sağcı, solcu, faşist, komünist romanı başlar. Minareyi gören sağcı olur, fabrikanın dağılışını gören solcu. O dönemde farklı düşünenlerden biri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. O yarının romanını yazmıştır. Türk romanı şu anda *Huzur*'da sergilenen kültür

ve medeniyet terkininin bir ikisi üzerinde durur. Mesela Şu anda en yaygın olan tarihi yeniden sorgulamak gibi. Orhan Pamuk minyatürleri, nakkaŐları anlatır. Birisi çıkıp aynı boyutta mimarimizin serüvenini romanlaŐtırırsa, o da Tanpınar'ın üzerinde düşündüğü bir ögeyi yansıtmış olur. Dolayısıyla Tanpınar Şişirilmiş değıl, eleŐtirmenlerimiz doğıruyu görmüştür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Tanpınar amiotik bir üslup kullanır, hiçbir yazı oradaki anlam çokluğunun sonunu yıllar geçse de alamaz. Jean Claude Verille, "Le temps du sens unique a vécü" (tek anlam devri geçti) der. Modern romanı başlatan üç romandan biri olan *Ulysess* bütün zamanların en çok eleştirilen kitabıdır. Tanpınar'ın bu eseri aynı nitelikle çok eleŐtirilecek, çok anlamlı bir kitaptır.

Türkiye'de roman eleştirisinin gelişmesine engel olan bir konu da roman analizi mecmualarının olmayıŐıdır. Roman eleştirisinde ideal boyutlar, Tanpınar'ın *Huzur'u* ile Berna Moran'ın ve akademik çevrelerin yazılarıdır. Fethi Naci'nin de bu boyutu bulduğı söylenemez.

Batı'da roman eleştirisinde veya nesir eleştirisinde bir mesele var; ona metnin yeniden inşası diyorlar Atillâ İlhan'ın *O Karanlıkta Biz'i* ilk etapta çözümlmesi çok zor bir roman. Âdeta yıkılmış kuyumcu dükkânına benziyor. Burada metnin, okuyucunun anlayacağı bir hâle getirilmesi için bir ön hazırlık veya okuyucuya göre metnin yeniden inşası gerekir. Çünkü ilk anda romanın klasik ve geleneksel romandaki gibi bir Şahıs diziliŐi yoktur. Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak'*ındaki bütün oyuncular ilk bölümde tanıtılır. Yani yazar bakın benim Őahıslarım bunlar, bunlarla size bir roman anlatacağıım der gibidir. *O Karanlıkta Biz* de ise böyle bir durum yok. Romanın üçte birinde kafanızda bazı Şahıslar belirir. Böyle bir anlatımı eleştirel analiz ile ortaya çıkarmak, gerekir.

Roman eleştirisinin gelişmesi konusunda bir eksik de okuyucunun bilinçlenmesidir. İnsanlar artık epik anlatımlardaki gibi kendilerine nasihat edilmesinden hoşlanmıyor. Roman olayları göstererek bir Şeyler demeli. Flaubert, *Madame Bovary*'de hiç yorum yapmaz. Romanın sonunda Emma yüzünden bir aile silinir. Koca inme geçirir, kız yetimhaneye düşer, anne intihar eder. Bu sahneden okuyucu bir Şey anlarsa anlar. Yazar sahnenin arkasıındadır.

Okuyucunun romanın nasıl okunacağına dair bilgisinin olması gerekir, birine romanı nasıl buldunuz diye sorarsanız, güzel bir roman veya kötü bir roman sözünden başka bir Şey duymayız. Kötü bir Şeyin ahlaki anlamda mı, yoksa estetik ve biçimsel anlamda mı olduğunu anlatacak durumda değıldir, İçtiğı çorbanın tuzunun eksik olduğunu görür, ama okuduğı romanda eksik ve fazlanın ne olduğunu bilemez. Biz güzeli anlatma kültürü eksik bir toplumuz, sanat bilinci olmadan, estetik eğıtim almadan güzelin ve çirkinin

izahına koşarız. İnsanları bir kelime ile eserleri bir cümle ile eleştiririz. Yani derinlik kültürü yok. Romanların başına ve sonuna bir roman nasıl okunur, nelere dikkat edilir türünden bölümler konursa, okuyucu daha bilinçli olur ve okuduğu romanı teknik düzeyde eleştirir, bu da toplumu roman kültürüne, roman yazma kültürüne alıştıır. Okuyucu üzerine Batılı eleştiri mecmualarında birçok yorumlar vardır. Okuma üzerine daha çok. Yakın okuma, analiz etme, şuurlu okuyucu gibi.

Genel anlamda eleştirinin, türler eleştirisinin buna bağlı olarak roman eleştirisinin gelişmesine bir engel de bütün eleştirel hükümlerin grup felsefelerine göre verilmesidir. Bir grup bir esere nasıl bakıyorsa herkes öyle bakmak zorundadır, grubu karşısına alacak bir mantık yoktur. O diyorsa doğrudur gibi mutlakçı yargılarından kurtulamayan toplumda eleştiri gelişmez. Daha açıkçası eleştiri çıkarlarımızla çelişirse çıkarlarımızı tercih ederiz. Bu da roman eleştirisini geliştirmez.

Bir engel de bizden önce verilmiş hükümlerin değişmezliğine inandırılmamızdır. Ahmet Altan, *İsyân Günlerinde Aşk* romanında bazı olgu ve olayları yeniden eleştirel bir gerçeklikle yorumladı. Bazı yanlışların üzerine oturduğumuzu anlatmaya çalıştı. *Son Yeniçeri* de Reha Çamuroğlu ocağı yeniden yorumladı, Orhan Pamuk sanatın olmadığı iddiasına eski sanatımızdan örnekler, nakkaşların hayatına ışık tutarak cevap verdi. Batı eleştirisinde kullanılan bir kelime *review*'dir, kelime anlamı yeniden görmektir. Bu enteresan bir terimdir, yani alıştığımız şeye yeniden bakmak. Ahmet Midhat Efendi'yi, hayatı çalışmak ve amel etmek olarak gören bu büyük adamı popülist bir romancıdır diyerek anlatmak da buna dâhildir. Birileri gerçeklerin ortaya çıkmasından rahatsız oluyorsa, o toplumda bütün eleştiri türleri ve roman eleştirisi de gelişmez. Hâlbuki atalarımız hiçbir hakikat âlemde nihan kalmamış demişler.

Genel edebiyat eleştirisini olumsuz etkileyen bütün sebepler, roman eleştirisini de etkiler. Türk edebiyatında denetleyici, objektif, inşafı, hâkim nazarlı, müsamahalı ama yozlaşmayı gören ve tenkit eden Midhat Efendi gibi bir yöneten yönlendiren eleştirmen yoktur. Şimdi birilerinin bir cümle ile yorumladığı Midhat Efendi herkes tarafından muhit nazarı ve ilmi kabul edilmiş bir insandır. Her konuda eleştiri yapacak düzeyde bilgisi vardır. Mesela musiki konusunda olduğu gibi, diğer alanlarda da.

Bir neden de toplu çalışma ve uzlaşma kültürünün olmayışdır. Herkes tahta kılıcı ile kaleyi kendi adına zapt etmek için çıkmış, bir kale de bir kişi ile zapt edilmez. Yirmi yıl önce ortaya çıkmış birçok edebiyat tarihi bilgileri vardır. Bugün ortaya çıkan bir eser aynı yanlışları tekrar edip durur. Birbirine muhtaç, birbirinden istifade etmek gibi geleneksel anlayışın yerini doğru da olsa başkasına indirmemek fikri almış. Bir neden de Türkiye'deki fikir gruplarının

bilime asgari düzeyde inanmalarıdır. Birçoğu bilimi belli bir ideolojik kimlik ile bir yeri doldurmak için gerekli olduğu kadar gerekli görmektedir. İlerisi gereksizdir. Bilim, fikir grupları için -siyasi, dinî her ne ise- bir vasıta, gaye değil. Bu mantık yüzünden ilimde entelektüel ve evrensel boyutta başarı gösterememiştir Türk sosyal bilimcileri. Türkiye’de her zeminde güç paranın ve çıkar gruplarının elindedir. Kâğıt üstünde bilim ve kültür toplumu görünen, ama bilimin yadırgandığı ve kösteklendiği bir mantık hâkimdir insanlara. Kütüphane sadece müptedilerin, doktora ve yüksek lisans yapanların zaman zaman uğradığı mekândır, Elli yıllık bir gazeteyi doktora yapmakta olan birisi tararsa görebileceği şey farklıdır, ama bir profesör tararsa farklıdır. Bu yüzden doktora döneminde taranan birçok gazete ve dergide görülmeyen yüzlerce yazı ve mesele vardır. Çünkü o dönemde o kadar görülebilir.

Hepimiz milletimizin edebiyatını araştırmak gibi mukaddes bir yükün hamallarıyız. Türkiye’de eleştiri, roman eleştirisi de belli şahıslara yöneliktir. Bilimsel yeterlilik ve yetersizlik dışında nedenlere dayanır. Bilimsel anlamda yetersiz birçok çalışma mensuplarının siyasi veya başka nitelikli bir gücü yüzünden büyük eser gibi görülmektedir. Bu kadar kötü ve eleştirisinin gelişmesine engel etmenler varken ne genel anlamda edebiyat eleştirisi gelişir, ne de roman eleştirisi. Dostluk başka alışveriş başka dendiği gibi, dostluk başka eleştiri başkadır.

Batı dünyasında eleştiri teorisi çokluğundan eleştiri bir kaosa doğru gitmektedir. Bazı eleştirmenler bunun sinyallerini vermektedir. (*Bak. I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, The chaos of critical Theories, s. 2-5, London 1964*) Biz de tam tersi eleştiri teorisi azlığından mutad bakış açıları, yüzeysel bir formalizm eleştiriye hâkim olmuştur. Bu konuyu Orhan Okay, Şerif Aktaş ve Mustafa İsen bir açık oturumda ele almışlardır. Modern ve postmodern eleştiri örnekleri yoktur. Eleştiri teorisi başka milletlerin eleştiri teorilerinin tercüme değil, bizim kendi fiktif metinlerimizi okumak suretiyle elde edeceğimiz teori kitaplarıdır. Kaplan’ın *Tip Tahlilleri* tarihî ve sosyal etütler sonucu elde edilmiştir. Pospelov ile Welles’in teori kitaplarında yüzlerce eser adı geçer. Bunlar teori, araştırma, roman-hikâye, tiyatro ve diğer türler. Teori kitabı yazacak birinin bini aşkın eser üzerinde etüdü gerekmektedir. Bir rahmetli hocanın tezikireleri tarayarak bir dönem eleştirisinin teorisini ortaya çıkardığı gibi. Halk hikâyelerimizi bir grup insan, mesnevilerimizi bir grup insan, romanımızı da bir grup insan tarayarak bir teorik temele gidebilirler ve ortaya bizim fiktif teorimiz çıkar. Bunlar grup çalışmaları ile olacak şeylerdir, başka türlü olmaz.

Türk insanı ve aydınının fikrî ve felsefi planda gelişmeyişi, onun eleştirisi de etkilemiştir. Tezli romanlar yapıları kurguları itibarıyla birbirini tekrar ederler. Bir insan, birtakım problemlerle karşılaşır, bir kötü adam ortaya

çıkarmak, kişi onu aşar ve mutlu sona ulaşır. Tek hatlı basit roman kurguları. Kurtarıcı olarak ortaya çıkan kişiler kendi psikolojilerini bile kurtaramayacak kadar zavallıdırlar. Bovarist'tirler, iradelerine hâkimiyetleri yoktur. Büyük iddiaları var gibi görünür, ama küçük meselelerde boğulurlar. Tanzimat, Servet-i Fünun romanları hep duygusal bir eksende cereyan ederler. *İntibah*'ın Ali Bey'i, *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'ın Talât'ı, *Zehra*'nın Suphi'si, *Araba Sevdası*'nın Bihruz'u, *Sergüzeşt*'in Dilber'i ve daha birçok romanda yeni neslin hayat anlayışının karikatürü vardır. *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* de bu karikatürün mukayesesi yapılır, en azından ideali mukayese ile veren bir mantık söz konusudur. Ondan önceki romanlarda mukayese imkânı verecek mukabil tipler yoktur. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında ideal, ayağı yere basan, kökleri ve hayat felsefesi olan bir tip sergilenir.

Halit Ziya'nın romanlarındaki kişiler ve Servet-i Fünun romanlarındaki kişiler Monteskiyo, Volter, J. J. Russeau, Kant, Hegel, Herder, Schlegel, Nietzsche gibi Batı sanatını ve felsefesini mayalayan insanlardan etkilenmemişlerdir. Romanlar nispi bir refahı saadet göstermeye çalışan ve bugünlere kadar da değişmeyen aydın felsefesini anlatırlar. Yemen'e çalışmaya giden Ahmet Cemil mutsuz, İstanbul'da Lamia ile evlenen şahıs mutludur. Aslında vatanın bir parçasına çalışmaya giden daha ideal olan daha mutlu olandır. Dickens'in *Büyük Umutlar* romanında Pip, Londra'da aylak aylak dolaşır, bazı kulüplere üye olur, ama bir türlü işi başa çıkaramaz. Sonunda Mısır tarafına çalışmak için gitmeye karar verir. Dönünce mutludur, çünkü çalışmaya karar vermiş ve sonuca varmıştır. Dickens'in bu tipi Elizabeth'in çalışma felsefesini ferdi planda vurgulamak için seçtiği söylenir. *Çalikuşu*'nda aşkında başarısız olan idealdir, Anadolu'ya gider. *Mai ve Siyah*'ta başarısız olan Yemen'e gider. Bu Cumhuriyetin ilk aydın neslinin yine de bir temeli olduğunu gösterir. Cumhuriyet bir ideal vermiştir aydınımıza veya İstanbul'da belli sınıfa yayılmış aydın olma özgürlüğünü Anadolu'ya halka indirmiştir Cumhuriyet, Servet-i Fünun'da bu temel yoktur. Namık Kemal "Hugo olmasaydı ben olmazdım" der. *İntibah* romanında Ali Bey ile Hugo'nun J. Valjean'ı arasında hiçbir bağlantı yoktur. En ideal anlamda tahsil gören Ali Bey, sefil işlerde kaybolur gider. Ali Bey, bizde yalılarda dadılarla, büyük iştiaqla okutulan yabancı dilere, Avrupa gezilerine rağmen ortaya çıkan kültürlü insanların idealleri yokluğu yüzünden heba oluşunu anlatır. *Bir Sürgün*'ün Hikmet'i, *Sergüzeşt*'in Celal Bey'i dağları aşar, bir küçük suda boğulurlar. İnsanına aydınına hedef veya felsefe gösteremeyen toplumun romanı da basit hazlarla dünyanın en harika mutluluklarını bulmuş havasını verir. *Yaban*'da Ahmet Celal, *Hüküm Gecesi*'nde Ahmet Kerim, *Sodom ve Gomora*'de Cemil, *Panorama*'da üç birinci şahıs, *Kiralık Konak*'ta Hakkı Celis, hep mağlupturlar. Veya aşklarının arka-

sından koşan aylak entelektüellerdir. Türk romanında roman kahramanları yüz yılı aşkındır aylaktırlar, *Aylak Adam*'a gelinceye kadar değil. Hem dünyaya hem de kendilerine bir şey veremeden mutsuz olurlar. Halide Edip de bir felsefe bir değişim isteyen insan ortaya çıkar. Gerek kadınlar, gerek erkek kahramanlar az da olsa yaşamın anlamının farkındadırlar. İradeleri vardır. İdealleri vardır. Kùltürleri, karşısında oldukları şeyler vardır. Kendilerini de toplumu da değiştirmenin aydın sorumluluğı olduğuna inanırlar. Hazlarını bile iradelerini heba etmeden savunurlar. Onları tutan bir nokta vardır. Mutluluğun evrenine sosyal ve toplumsal hazlar Halide Edip'le girer.

Reşat Nuri'nin kahramanları Halide Edip kadar canlı ve iddialı değildir, Reşat Nuri'nin kurguları ve kahramanlarının mukabilleri düşünülürse birtakım tezlere ve sosyal gerçeklere varılabilir. Romanların kapanışları ciosingle-ri karşılaştırılırsa Halide Edip'in daha canlı mesajlar verdiği görülür. O olumsuz örneklerden çok, olumlu örnekleri anlatır. Reşat Nuri ise başarısızdan başarılıyı ihsas ettirir. Kemal Tahir sosyal ve toplumsal değişmeyi yine aydın penceresinden görür. Kişileri mücadele eder, direnir, bir sonuca giderler, en önemlisi aydın mensup olduğu toplumun tarihsel sürecinin neresinde olduğunu bilir. Reşat Nuri ve Halide Edip'te bu tarihsel süreç yoktur. Romanımız ve tiplerimiz bu kimya ile daha da zenginleşir. Tanpınar'da tiplerin hafızası zenginleşir, ağırlık kazanır. Kùltür ve sanatın insanın içindeki mücadelesi başlar. Kişiler tiplikten karakterliğe değişmişlerdir. Nuran da Mümtaz da kendinden önceki bütün kadın ve erkek tiplerinin en ideal örnekleridirler. Sosyal tiplerin somut iddialar önünde sürüklenmesi gibi bir canlılık onlarda yoktur. Ama toplum yeni bir toplumdur, bu yeni toplum kendi tiplerini ortaya çıkaracaktır. Tanpınar'ın suçu tiplerin ağırlıklı işlendiği bir dönemde karakterleri savunmaktır. Orada bir okul var, orada bir köy, orada bir fabrika dendiği dönemde Tanpınar orada bir insan, bir kùltür bir medeniyet bir İstanbul var demektedir. Tanpınar'ın vardığı tipler doksanlı yıllarından sonunda aranmaya başlamıştır Türk romanında.

Tutunamayanlar ve *Aylak Adam* da birinci kişiler Mümtaz gibi Rabia gibi bir yere tutunarak mücadele eden kişiler değillerdir. *Aylak Adam* ve *Tutunamayanlar*'da kişilerin yaptıkları ile romanların ismi arasında uyum mükemmeldir. İkisi de ne yapacağını bilemezler, ne ferdî ne de sosyal anlamda. Burada sosyal bir sorumluluk değil, hayata tutunabilmek sorundur Peyami Safa da medeniyet ve kùltürün insanın iç dünyasına yansıyan yönü gündeme gelir. Psikoloji, felsefe, metafizik ve bunlar tarafından kuşatılmış aşk da bunlara dâhildir. Burada da sorun, ne yapalım, ne yapmalıyım, nasıl yaşamalıyım, nasıl bir terkibe varmalıyım sorusuna verilecek cevaplardır. *Bir Tereddüdün Romanı*, *Fatih Harbiye*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğı*, *Biz İnsanlar*,

Yalnızız ve diğerleri *Tutunamayanlar*'ın ve *Aylak Adam*'ın kişilerinin daha zengin bir psikolojik ve toplumsal, kültürel ortamda devamıdır.

Günümüz romanında Ayşe Kulin'in röportajdan, portre romanlarına, oradan sorunlara doğru bir gidişle kendini geliştirir. Son romanı *Köprü* onun portre ve *Sevdalinka* türü romanlardan Anadolu'ya indiği romadır. Yeni bir vadiye gidiştir. *Bir Tatlı Huzur*, *Füreyâ*, *Adı Aylin* de teknik sona doğru olgunlaşır. Sevinç Çokum tiplerini tarihsel toplumsal, kültürel ve millî bir ortamın içinde sergiler. *Hilal Görününce*'de Nizam Dede ve Arslan Bey toplumunun yükünü omuzlarında götüren karakter ağırlıklı tiplerdir. Yılmaz Karakoyunlu Anadolu insanının terkiibini teorilere göre değil yaşananlara göre tespit etmeye gayret eder. *Çiçekli Mumlar Sokağı* romanında Batum'da başlayan ana vatana avdet eden insanların kendilerini Millî Mücadelenin sorunları içinde bulmasıyla yeni bir boyut kazarur. Cümleleri kuyumcu tezgâhında hazırlanmış gibi konuşur Yılmaz Karakoyunlu. Ancak bizde siyaset içinde kültür mücadelesi zor bir iştir. Yılmaz Karakoyunlu tiplerini Ahmet Yesevi, Mevlânâ, tarih; kültür, hasret, aşk ve sevgi ortamında yeni bir terkiple anlatır. Anadolu insanının hamurunu Ahmet Yesevi ve Mevlânâ'nın teknesinde yoğurarak terkiye kavuştuğunu vurgular. Halide Edip, Tanpınar ve Yılmaz Karakoyunlu romanları arasında ciddi ortam ve tip üretme zeminleri ve benzerlikler vardır.

Buket Uzuner, *İki Yeşil Su Samuru*'nda altı yedi defa sevgili değiştiren bir genç kız tipini anlatır. Genç kız hep aldatıldığını fark edince, arkadaşlarını değiştirir, biraz sadakatin gerektiğini düşünür. Türk romanı Zola'sını nihayet bulmuştur. Zola nasıl eski yolunu terk eder Lord romanını yazarsa, Buket Uzuner de tarihe döner ve *Gelibolu*'yu yazar. Reha Çamuroğlu, canlı tipler ile tarihî dönemleri kişileri ve kurumları yeniden keşfeder. İsmail de bugüne kadar hep bir perspektiften gördüğümüz bir şahsı objektif bir noktadan gösterir. *Son Yeniçeri*'de ocağın nasıl dejenere olduğunu ve kapatılmayı hak ettiğini harika şekilde dramatize eder. Bunun yanında Türk toleransının boyutlarını ortaya koyar. Gerçek yeniçeri ruhunu da dejenere ortamda korumayı vicdani bir sorumluluk bilir. Romanın kahraman ailesi herhâlde soyluluğunu ve ocağın haysiyetini korur. Roman tek düze olmayan kurgusu ve şahısları harmanlaması, tezi ustaca yayması ile harika bir eserdir.

Orhan Pamuk, *Kara Kitap*'a postmodernizmin her şeyi belirsizlik içinde gösteren tarzını uygular, romanın bütün teknik yapısı ve şahısları buzlu camın arkasından seyredilen silueti görünen insanlara benzerler. *Kara Kitap*'ta ansiklopedik bilgiler ile vaka kurgusu iki ayrı yolda gider. Onları birbiri içinde eritmek elbette ki zor olurdu. Son romanı *Benim Adım Kırmızı*'da ise artık karanın yerini kırmızı almıştır, ama yine postmodernizmin modernizm öncesini yeni yorumlara açan yorumu ile olaylara yaklaşmıştır. Çok çalışıl-

miş bir romandır. Flaubert, *Madame Bovary*'ye beş yıl çalışmış o da ona yakın. Gayretine saygı duyulur. Mesela Topkapı'ya girişi nasıl yazdığını anlatır. Bizde böyle romancı var, sevinmeyelim mi "*Benim Adım Kırmızı*'da Topkapı Sarayı'na giriş kısmı oldukça enteresan ve etkileyici. Çok çalıştığımı söyleyebilirim. O girişi yapabilmek benim iki buçuk ayımı aldı. Tarihi romanın en zor yanı budur işte. Hiçbir kimse Topkapı sarayına benim kahramanım gibi girmiş ve hatıratını yazmış değildir. Batılılar elçilik heyetiyle, törenle girerler. Türkler, Osmanlılar girerler ama onların hiçbiri yazmaz. Çünkü onlar için Topkapı Sarayı'na girmek sıradan bir olaydır. O hâlde benim yapmam gereken şey bütün kitapları okuyup nasıl olabileceğini varsayıp yazmaktır. Bu çok zordur ama aynı zamanda yaratıcılık isteyen bir şeydir." (Orhan Pamuk, "*Tarihi Roman İçin Ne Dediler*", *Yağmur Dergisi*, Sayı 7, Haziran 2000) Fakat romancı *Benim Adım Kırmızı*'da, *Kara Kitap*'taki gibi pesimist değil, aydınlık ve kırmızı canlılığında bir romancıdır. Kültür, sanat, tarih, seks ile aşk arasında sevişmeler, din, halk edebiyatı, felsefe, tarih, kitaplar, nakkaşlık, hattatlık, meddahlık birçok mesele "eski kültürü dolaşıma sokmak isteyen" saygıdeğer amaçlı yazarı konuşturur. Romanımızın üstün eserlerindendir *Benim Adım Kırmızı*. Biraz da yazarı medihten değil eleştiriden hoşlansa dahi iyi olur. Nüket Esen romancının anlatım çeşitliliğine dikkat çeker, (*Varlık*, Nisan 2001)

Ahmet Altan, *Kılıç Yarısı Gibi*'den başlayan tarihsel zemin içine oturtulmuş ilişkiler trafiğini *İsyân Günlerinde Aşk*'da devam ettirir. Roman kişilerin değil isyan günlerinin romanıdır. Çünkü romanı sürükleyen bir kişi yoktur. Kaynayan bir havuzu yanından yöresinden seyreden insanlardır romanın kişileri. Seyrederken bazen de sevişirler. Suyun içinde sanki de kimse yoktur. Romanın en kalıcı kişileri hükümdar, şeyh efendi, doktor, kızı ve sevgilisi, ana ve gariban Hediye'dir. Aşkın envaı bu romanda sahnelenir, romancı gençleri aşkın itici gücüyle romanına rapteder, ne yapalım bir şeyin her vesilesi mantıklı olmayabilir. Roman, Türk romanının yüz yılında yirmiye yakın romanın değişik biçimlerde işlediği kişileri ve temaları anlatır. Onlarla mukayese edilirse Ahmet Altan bazı şeyleri tekrar etmiş görünürse de, birçoğunda da yeni bir yorumla ortadadır. Bu yorumlar, yoz değil çarpıcıdır cesaretin sonucudur. Roman artık kişisel ilişkilerin ekseninden çıkmıştır. Ahmet Altan tarihçilere kızar ve gerçekleri bizden sakladıklarını söyler. "Tarihçiler benim bildiğimin en aşağı yüz katını biliyor. Ama ben minicik bilgimle burada bir yalanı var görüyorsa, okuyucum da bunu görüyorsa, tarihçiler bizden bir şey sakladı." (Ahmet Altan, "*Tek Yalan 31 Mart Olsa neyse*", *Milliyet Sanat*, Haziran 2001) Başka bir yazısında romancı "Gerçeği yazmazsam kendimi ve hayatımı saklamış olurum" der. (*Feridun Andaç*, "*Ahmet Altan*", *Gösteri*, sayı: 231, Eylül 2001) Onu, özellikle romanını insafsız eleştirenler de vardır" (Celal

Aydın, *Zavallı Ahmet Altan, Globalizmin Edebiyattaki Yansıması: Fast food Romanlar, Papirüs*, Sayı 52, Haziran 2001). Dili, anlatışı, kişiler olaylar kadınlar, kukla ve karton kişiler, tarikat övgüsü, Abdülhamit'i aklama çabası gibi konularda eleştirmen içinde ne kadar kara varsa Ahmet Altan'ın üstüne boca etmiş. Eleştiri değil ziftleme, badana. Üstüne üstlük bir de romancıyı zavallı ilân etmiş. Bir romancı her şeyiyle kötü olmaz.

Attilâ İlhan değişik bir tip ortaya koyar. Onun tipleri nereden geldiği, ne yapmak istediği, başarısı başarısızlığı çok nesnel olarak anlatılan kişilerdir. "Attilâ İlhan'ın dumanlı aynasında Türkiye'nin yakın geçmişinde aşağı yukarı bütün toplumsal grupların temsilcileri görünür. Bu temsilcilerin hemen hepsi kurmaca figürlerdir. Önemli tarihsel kişilikler doğrudan olay örgüsünde yer almazlar. (yani o tarihî romanların yaşamış kişilerini arka planda tutar, Stendhal'de Napolyon'un arkada görünmesi gibi) Lukacs'ın tarihsel roman kişilerinin oluşturulmasında çok önemsedığı bu ölçüte dizinin neredeyse bütün romanlarında rastlanabilir. Yazarın roman kişilerini oluştururken seçkici davranması dikkat çekicidir. Özellikle roman başkışileri üyesi bulundukları toplumsal kesimin önde gelenleri arasında yer alırlar. İlhan'ın roman kişileri Walter Scott çizgisindeki tarihsel roman ölçütlerinden zaman zaman sapma gösterir. Scott'un sıradan ve uzlaşmacı roman kişilerine karşın İlhan'ın kişileri çoğunlukla içinde bulundukları toplumla uyum sorunu yaşarlar. Kahramanlarının toplumla uyum içinde olmak gibi bir sorunları yoktur. Onlar bireyselliklerini doya doya yaşamaktan çekinmezler." (Turgut Gögebakan, "Attilâ İlhan'ın Dumanlı Aynasından Yansıyan Manzaralar", *Gösteri*, sayı 228, Haziran 2001)

O Karanlıkta Biz isimli romanında Avrupa ve Asya solu ile irtibatlı Türk solunun hayat ve mücadelesini anlatır. Ayrıntıya girince biz dediği insanların, ne hâlde olduğunu, kültür ve ideoloji ve tadına varılan bir yaşam biçimi içinde toplumsal sorunlara çözüm getiremediklerini olaylar ve kişilerinin dili ile anlatır. Örgüye karışmadan bir otokritik ve iç eleştiri yapar. Romanın tasvirleri Türk edebiyatının en ciddi tasvirleridirler. Türk entelektüelinin birinci sınıf otel ve gazinolardaki yaşam biçimi, eşyanın ve nesnelerin tavırların, kostümlerin, nasıl ustaca anlatıldığına insan hayret eder. Bu sanatçının ayrıntılı dikkatini gösterir. Romanın başındaki tren garındaki odaların tasviri örneği olmayan bir tasvirdir. Biraz Mehmet Âkif'in ironik şimendifer ve istasyon görevlilerin anlatışına benzer. Attilâ İlhan da çözümlenmesi zor ve analiz edilmesi müşkül bir romancıdır. (Bkz. Himmet Uç, *Yaşayan Romanlardan Roman Analizleri*, Diyarbakır 2000) *Kurtlar Sofrası* ve *Bıçağın Ucu*'nda kendi dışındaki olayları eleştirirken mesafe ilkesini sıfırlar, eleştirisinin bütün iğneleyici cümlelerini kullanır. *O Karanlıkta Biz* de ise pek de iğneli laflar sarf etmez.

Yaşayan romancılardan biri de Mustafa Necati Sepetçioğlu'dur. Onun *Darağacı* romanı Yıldırım Beyazıt dönemini anlatır. Şeyh Bedrettin, Timur romanın önemli diğer şahıslarıdır. Bedrettin asılmıştır, Yıldırım intihar etmiş, Timur ise onlardan beter olmuştur. Plansız programsız bir maceraperest Anadolu'ya gelmekle yanlış yaptığını anlamış, rotayı değiştirip Çin'e yönelmiş de oralarda ölmüştür.

Selim İleri bir başka tipi sergiler, *Her Gece Bodrum*'da tabiat ve ten sevgisi ile ideolojik perspektifleri arasında sıkışmış, birkaç arkadaşın Bodrum gezisi, neredeyse bilinçaltı anlatımı gibi kuralsız, iç içe girmiş, Türk edebiyatında örneği olmayan bir anlatı ile sunulur. Kitabı bir haftada zor okudum, eleştirmek için kitabın yeniden inşası gerekir. Enteresan bir biçim denemesi, romancıya hayret etmemek imkânsız, o bulanık anlatımda kişileri takip etmesi harika. Tanpınar sanatı ve toplumsal ahengi bozan değişimden rahatsız olur. Selim İleri işi sanatsal ağlaşmaya kadar götürür, hep kaybettiklerimize üzülür, yeniden inşa konusunda teklif getirmez.

Roman eleştirimizin gelişmesi için sanat felsefesi estetik ve eleştiri kültürü gerekmektedir. Sanat eseri, sanatın objesi, edebî obje soğuk savaş döneminin hararet artırıcı bir metaı değildir. Bir edebî eser daima dünya görüşü, siyasi ve sosyal konuları bıktırıcı bir şekilde anlatmaz. Önemli olan eserde, sanatçının, insan, olaylar, tabiat, eşya, kendi iç dünyası karşısındaki estetik duruşudur. Mesajın söyleniş tarzıdır. Namık Kemal'in *İntibah*'taki ironisinde hiçbir estetik incelik yoktur. Romancımız direk kişilerini yargılar. Mehpeyker'e, Ali Bey'e diğer kişilere kızar, nasıl olması lazım geldiklerini söyler. Elindeki oyuncak uçakla eyvah uçak düşecek, düştük düşeceğiz, diye bağırان çocuğa, anne ve baba bir şey söylemez, küçük kardeş ise kediye göstererek "Tekir insanlar da sanır ki hep kediler aptal" der. Buradaki ironi seviyesidir söyleneni etkileyici kılan. İroni seviyeleri açısından bakılırsa en güzel romanımız *Aşk-ı Memnu*'nun anlatım seviyesidir. Türk romanı eşyanın, olayların, bedenın, ve daha birçok şeyin dilini o romandaki estetik olgunlukta anlatan bir başka roman çıkarmamıştır Goethe "ironi yemeğın tuzu biberidir" der, bu anlatım seviyesinden romanları, anlatı türüne giren eserleri yorumlamamız gerektiğini zannederim. Bu da sanat ve eleştiri kuramlarını yüzeysel de olsa bilmeyi gerektirir. Bodler "sanat bilinci sanattan öncedir" dediğı gibi, eleştiri bilinci eleştiriden öncedir. Ameliyat öğrenmeden ameliyat eden ne ise, eleştirel beceriyi elde etmeden eleştiren de odur.

Romanımızın eleştiri tarihini, roman eleştirisi üzerine faydalı olabilecek teorik ve uygulamalı kitapları, görebildiğimiz kadarıyla roman eleştirisinin problemlerini göstermeye çalıştık Çalışma çok büyük bir nesnel araştırmayı, kılı kırk yaran bir yorum mantığını gerektirir. Türkiye'deki roman çalışma-

ları bir iki kitabı dolduracak kadardır. Biz bir pencere açmanın ötesinde bir tutum sergilemedik. Mümkün olduğu kadar yorumlarımızı nesnel ve tarafsız yapmaya çalıştık, herkese hakkını vermeğe çalışmak güçtür. Daha güzel çalışmaların planı bu pencereden izlenebilir. Romanımız gün geçtikçe daha derin bir vadi oluşturmakta ve gürül gürül akmaktadır.

KAYNAKÇA

(Belli bir düzeyin üstüne çıkmış kitaplaşmış eleştiriler alınmıştır, eleştirel deneme diyebileceğimiz yazılardan önemli bulduklarımıza göz atılmıştır. Romanın edebiyat tarihini ilgilendiren tarafı üzerinde durulmamıştır. Edebiyat tarihinin mücmel yorumlarına itibar edilmemiştir.)

- Aktaş, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
 Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara 1984.
 Aktaş, Şerif, *Refik Halit Karay*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.
 Aktaş, Şerif, *Ahmet Rasim*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
 Akten, Sevim, *Romancı Yönüyle Marguerite Duras*, Doruk Yayınları, İstanbul 1996.
 Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, İstanbul 1999.
 Alangu, Tahir, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, I-II-III cilt, İstanbul 1968.
 Altan, Ahmet, Tek Yalan 31 Mart Olsa Neyse, *Milliyet Sanat*, Haziran 2001.
 Altınkaynak, Hikmet, *Yeni Bin Yılın Edebiyatçıları*, Can Yayınları, İstanbul 2000.
 Andaç, Feridun, *Yazımsal Gerçekçiliğin Boyutları*, Ümit Yayınları, İstanbul 1995.
 Aytaç, Gürsel, *Thomas Mann'ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebî Kişiliği*, Ankara 1972.
 Aytaç, Gürsel, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, Ankara 1975.
 Aytaç, Gürsel, *Edebiyat Yazıları I*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990.
 Aytaç, Gürsel, *Edebiyat Yazıları 11*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1991.
 Aytür, Necla, *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, DTCF Yayınları, Ankara 1974.
 Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara 1977.
 Ayvazoğlu, Beşir, *Peyami*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.
 Ayvazoğlu, Beşir, *Doğu Batı Arasında Peyami Safa*, İstanbul 2000.
 Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
 Batur, Enis, *Yazının Ucu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
 Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
 Berna Moran'a Armağan, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997.
 Bezirci, Asım, *Sabahattin Ali*, Amaç Yayınları, İstanbul 1987.
 Blanchot, Maurice, *Yazımsal Uzam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
 Bourdieu, Pierre, *Sanatın Kuralları*, Yapı Kredi Yayınları, (Çeviren Necmettin Kamil Sevi) İstanbul 1999.
 Boynukara, Hasan, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997.
 Calvino, İtalo, *Varolmayan Şövalye*, Can Yayınları, İstanbul 1997.

- Calvino, İtalo, *Amerika Dersleri*, Can Yayınları, İstanbul 1991.
- Calvino, İtalo, *Savaş Giriş*, Can Yayınları, 1998.
- Calvino, İtalo, *Palomar*, Can Yayınları, 1991.
- Calvino, İtalo, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Can Yayınları, İstanbul 1990.
- Calvino, İtalo, *Kozmokokmik Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul 1995.
- Çamuroğlu, Reha, *Son Yeniçeri*, Doğan Kitap, İstanbul 2000.
- Ceylan, İsmail Fatih, *Romancının Romanı*, Yavuz Bahadıroğlu, Nesil Yayınları, Yay., İstanbul 2000.
- Çetişli, İsmail, *Memduh Şevket Esendal*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.
- Çetişli, İsmail, *Halit Ziya Uşaklıgil*, Şule Yayınları, İstanbul 2000.
- Çiflikçi, Ramazan, *Yaşar Kemal, Yazar, Eser, Üslub*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997.
- Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınları, İstanbul 1978.
- Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Ü. Yayınları, İstanbul 1984.
- Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992.
- Doğumunun 100 Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Marmara Ü. Yayınları, İstanbul 1989.
- Dürder, Baha, *Roman Anlayışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971.
- Eagleton Terry, *Eleştirinin Görevi*, Ark Yayınları, Ankara 1998.
- Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul 1985.
- Eco, Umberto, *Anlatı ormanında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul 1995.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, Can Yayınları, İstanbul 2000.
- Eco, *Yanlış Okumalar*, Can Yayınları, Ankara 1996.
- Eliot, T. S, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren Sevim Kantarcıoğlu) Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983.
- Emil, Birol, *Mizancı Murat Bey*, Edebiyat FMK, İstanbul 1979.
- Emil, Birol, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İstanbul 1984.
- Emil Birol, *Reşat Nuri Güntekin*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.
- Enginün, Birol, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Ed. F. Matbaası, İstanbul 1978.
- Enginün, İnci, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992.
- Enginün, İnci, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.
- Enginün, İnci, *Hocamız Mehmet Kaplan'a Dair*, Türk Edebiyatı, Mart 1987.
- Erişirgil, M. Emin, *Kant ve Felsefesi*, İnsan Yayınları, İstanbul 1997.
- Esen, Nüket, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Anlatım Çeşitliliği*, Varlık, Nisan 2001.
- Eslin, Martin, *Dram Sanatının Alanı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- Forster, E. M, *Roman Sanatı* (Çeviren Ünal Aytür) Adam Yayınları, İstanbul 1982.
- Fowler, Roger, *Linguistic Criticism*, Oxford University Press, 1996.
- Freud, Sigmund, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Penguin Books, New York 1957.
- Garaudy, Roger, *Picasso, S. J. Perse, Kafka*, Payel Yayınları, İstanbul 1991.
- Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Edebî Yapıda Ben ve Öteki, Metis Eleştiri, İstanbul 2001.

- Göçgün, Önder, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987.
- Göçgün, Önder, *Namık Kemal*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
- Göze, Ergun, *Peyami Safa*, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
- Guiraud, Pierre, *Göstergebilim*, (Çeviren Mehmet Yalçın) İmge Yayınları, İstanbul 1984.
- Gümüş, Hüseyin, *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.
- Gümüş, Semih, *Roman Kitabı*, Adam Yayınları, İstanbul 1991.
- Gümüş, Semih, *Karşılıksız Yazılar*, Adam Yayınları, İstanbul 1994.
- Gümüş, Semih, *Kara anlatı Yazarı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Gümüş, Semih, *Yazının ve Tarihin Bilinci*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
- Gümüş, Semih, *Başkaldırı ve Roman*, Oğlak Yayınları, İstanbul 1996.
- Gürel, Zeki, *Halide Nusret Zorlutuna*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Gürsel, Nedim, *Bir Geçiş Dönemi Romancısı*, Everest Yayınları, İstanbul 2000.
- Güzleşen, Mehmet Rifat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, Michel Butor'un *Değişim'i*, İstanbul 1978.
- Hayber, Abdülkadir, *Ebubekir Hazım Tepeyran*, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Hawthorn, Jeremy, *Criticism and Critical Theory*, Great Britain 1984.
- Haedens, Kléber, *Roman Sanatı*, Çeviren Yaşar Nabi, Varlık, İstanbul 1961.
- Huyugüzel, Ömer Faruk, *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.
- James, Henry, *Yürek Burgusu* (Çeviren Necla Aytür) Adam Yayınları, İstanbul 1988.
- J, Michael, *Hoffman and Patrick D. Murrphy, Essentials of The Theory of Fiction*, London 1996.
- İleri, Selim, *Her Gece Bodrum*, Can Yayınları, İstanbul 1991.
- İlhan, Attilâ, *O Karanlıkta Biz*, Bilgi Yayınları, İstanbul 1988.
- Joyce, James, *Ulysses*, Söz Yayınları, İstanbul 1994.
- Kantarcioglu, Sevim, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Kaplan, Mehmet, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1978.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*, Dergâh Yay., İstanbul 1976.
- Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1979.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987.
- Kaplan, Mehmet, *Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1985.
- Karakoyunlu, Yılmaz, *Çiçekli Mumlar Sokağı*, Doğan Kitap, İstanbul 2000.
- Kavcar, Cahit, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985.
- Kerman, Zeynep, *Samipaşazade Sezai*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986 Kerman, Zeynep, *Sergüzeşt*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1984.
- Kınış, Mustafa, *Arayış ve Kendini Gerçekleştirme Sorunu*, İnsan Yayınları, İstanbul 2000.
- Kocakaplan, İsa, *Cengiz Dağcı'nın Dört Romanı*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1999.
- Korkmaz, Ramazan, *Sabahattin Ali*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

- Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 2, İnkılap Yayınları, İstanbul 1987.
- Kulin, Ayşe, *SevdaLinka*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.
- Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, Afa Yayınları, İstanbul 1989.
- Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi*, Broy Yayınları, İstanbul 1987.
- Kutlu, Mustafa, *Sabahattin Ali*, Dergâh Yay., İstanbul 1972.
- Lawrence, D. H., *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- Lehmannn, John, *Kendine Ait Bir Kadın*, Virginia Woolf, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.
- Levent, Ağâh Sırrı, *Şemsettin Sami*, TDK Yayınları, Ankara 1969.
- Lukacs, György, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel Yayınları, İstanbul 1975.
- Lukacs, György, *Avrupa Gerçekçiliği*, Payel Yayınları, İstanbul 1977.
- Lukacs, György, *Roman Kuramı*, Say Yayınları, İstanbul 1985.
- Lukacs, György, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Belge Yay., İstanbul 1998.
- Mehmet Rifat-Sema Rifat, *Michel Butor Roman Üstüne Denemeler*, Düzlem Yayınları, İstanbul 1991.
- Mehmet Rifat, *Gösterge Eleştirisi*, Kaf Yayınları, İstanbul 1999.
- Mehmet Rifat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998 cilt 1-2.
- Mehmet Rifat, *Gösterge Avcıları*, Kuram Yayınları, İstanbul 2000.
- Mehmet Rifat, *Balzac Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
- Meriç, Cemil, *Kırk Ambar*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1980.
- Miskioğlu, Ahmet, *Sait Faik*, Altın Kitaplar, İstanbul 1991.
- Miyasoğlu, Mustafa, *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 1, İletişim Yayınları, 1983.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 2, İletişim Yayınları, İstanbul 1990.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.
- Mutluay, Rauf, *50 Yıllık Türk Edebiyatı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973.
- Naci, Fethi, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1981.
- Naci, Fethi, *Edebiyat Yazıları*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1976.
- Naci, Fethi, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayınları, İstanbul 1986.
- Naci, Fethi, *Roman ve Yaşam*, Can Yayınları, İstanbul 1992.
- Naci, Fethi, *Gücünü Yitiren Edebiyat*, Eleştiri Günlüğü 3, Gerçek Yayınları, Ekim 1990.
- Naci, Fethi, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Oğlak Yayınları, İstanbul 1995.
- Naci, Fethi, *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak Yayınları, İstanbul 1994.
- Naci, Fethi, *Yüz Yıllık 100 Romanı*, Adam Yayınları, İstanbul 2000.
- Sevük, İsmail Habib, *Edebî Yeniliğimiz* 2, MV, İstanbul 1930.
- Okay, Orhan, *Kültür ve Edebiyatımızdan*, Akçağ Yay., Ankara 1991.
- Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat*, Ankara 1985.
- Okay, Orhan, *Sanat Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, 1990.
- Okay, Orhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.
- Önertoy, Olcay, *Reşat Nuri Güntekin*, TDK Yayınları, Ankara

- Önertoy, Olcay, *Edebiyatımızda Eleştiri*, Ankara 1975.
- Önertoy, Olcay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1984.
- Özbalcı, Mustafa, *Mehmet Rauf'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, MEB Yayınları, İstanbul 1997.
- Özçelebi, Betül, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, 1923-1938, Ankara 1998.
- Özçelebi, Hüseyin, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, 1939-1950, Ankara 1998.
- Özdemir, Emin, *Mustafa Nihat Özön*, TDK Yayınları, Ankara 1982.
- Özlem, Doğan, *Hermeneutik Üzerine Yazılar*, Ark Yayınları, İstanbul 1995.
- Özügül, Oğuz, *Yapısalcılık Üzerine Eleştirel Bir Yaklaşım*, De Yayınları, İstanbul 1985.
- Özkırımlı, Atilla, *Romanların Dünyasında*, Ümit Yayınları, Ankara 1994.
- Özön, Mustafa Nihat, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Devlet M., İstanbul 1934.
- Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Pamuk, Orhan, *Kara Kitap*, Can Yayınları, İstanbul 1991.
- Pamuk, Orhan, *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, İstanbul 1999.
- Pamuk, Orhan, *Tarihi Roman İçin Ne Dediler*, *Yağmur Dergisi*, Haziran 2000.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.
- Parlatır, İsmail, *Recaizade Mahmut Ekrem*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.
- P, Finn, Robert, *Türk Romanı*, Bilgi Yayınları, İstanbul 1984.
- Propp, V., *Masalların Yapısı ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, (Tercüme Hüseyin Gümüş) Ankara 1987.
- Richards, I. A., *Principles of Criticism*, London 1983.
- Rice, Philip, Patricia Wauht, *Modern Literary Theory*, England 1989.
- Rolland, Romain, *Tolstoy'un Yaşamı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.
- Rylance, Rick, *Debating Texts, E. A. Reader in Twentieth Century Literary Theory and Method*, İngiltere 1987.
- Sepetçioğlu, Mustafa Necati, *Darağacı*, Veli Yayınları, İstanbul 1999.
- Schrötr, Klaus, *Thomas Mann*, Kavram Yayınları, İstanbul 1999.
- Stanzel, Frank K., *Roman Biçimleri* (Çeviren Fatih Tepebaşı) Çizgi Kitabevi, Konya 1997.
- Stevick, Philip, *Roman Teorisi* (Çeviren Sevim Kantarcıoğlu) Ankara 1988.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1967.
- Tanrıkulu, Abdullah Gülçin, *H. Rahmi Gürpınar'ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*, Özgür Yayınları, İstanbul 1998.
- Tarım, Rahim, *Mehmet Rauf, Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- Taş, Fahri, *Sait Faik Abasıyanık*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Tekin, Mehmet, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2000.
- Timur, Taner, *Osmanlı-Türk Toplumunda Tarih Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul 1991.
- Timur, Taner, *Osmanlı Çalışmaları*, İmge Yayınları, İstanbul 1996.
- Tobias, B. Ronald, *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İstanbul 1996.

- Törenek, Mehmet, *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.
- Tuncer, Hüseyin, *Tarık Buğra*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Turinay, Necmettin, *Abdülhak Şinasi Hisar*, MEB Yayınları, İstanbul 1988.
- Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 529, 1996.
- Uç, Himmet, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Şahıslar*, Erzurum 1990.
- Uç, Himmet, *İlmîlîlar ve Edebî Tenkid*, Erzurum 1990.
- Uç, Himmet, *Mehmet Celal'in Hikâye ve Romanları*, Ankara 2000.
- Uç, Himmet, *Mehmet Âkif ve Hikâye Sanatı*, Ankara 2000.
- Uç, Himmet, *Ahmet Midhat Sanatı ve Edebiyatı*, Ankara 2000.
- Uç, Himmet, *Yaşayan Romanlarımızdan Roman Analizleri*, Ders Notları, Diyarbakır 2000, 134 s.
- Uğurcan, Sema, "A. Midhat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu", *Türk Edebiyatı*, Temmuz-Ağustos, 1984.
- Uyguner, Muzaffer, *Sait Faik Abasıyanık*, TDK Yayınları, Ankara 1983.
- Urgan, Mina, *Virginia Woolf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.
- Urgan, Mina, *D. H. Lawrence*, Yapı Kredi Yayınları, Yayınları, İstanbul 1995.
- Uysal, Sermet Sami, *Abdülhak Şinasi Hisar*, Sermet Matbaası, İstanbul, 1961
- Yavuz, Hilmi, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınları, İstanbul 1977.
- Yazan, Ümit Meriç, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ufuk Yayınları, Mayıs 2000.
- Yetiş, Kazım, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Alfa Yay., İstanbul 1996.
- Yücel, Tahsin, *Yapısalcılık*, Ada Yayınları, Yayınları, İstanbul.
- Yücel, Tahsin, *Alıntılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Yücel, Tahsin, *Tartışmalar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Yüksel, Sedit, *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, DTCF Yayınları, Ankara 1979.
- Woolf, Virginia, *Bir Yazarın Güncesi*, Oğlak Yayınları, İstanbul 1995.
- Zweig, Stefan, *Üç Büyük Usta, Balzac, Dickens, Dostoyevski*, (Çeviren Ayda Yörükhan) İş Bankası Yayınları, İstanbul 1995.

ROMAN VE İNSAN

*“Romancı kendini anlatmayı denediği
an gerçek ortaya çıkacaktır.”*

Kléber Haedens

İnsan tabiatının ana unsurları ve buna bağlı olarak eylemlerinin ve bilincinin karakteristik özellikleri öteden beri tartışıla gelmiştir. Felsefe, fizik, metafizik gibi pek çok bilim dalının inceleme ve araştırma konusu olan insan, edebiyatın da vazgeçilmez anlatım malzemesi olmuştur. Bu noktada, birçok edebiyat türü gibi roman da insanı ele almada, işlemede geri kalmamıştır.

Her çağın ve kültür çevresinin birbirinden farklı insan görüşü vardır. Felsefenin soyut olarak insanı ele almasına karşılık, sosyoloji devir ve kültürlerin insan görüşünü ele alır. Antropocentrisme (insan-merkezliği), dünyanın yerine insanı koyar ve tabiat olgularını insana göre algılar. Roman da, insanı, kendi kıtas ve kuralları içinde, değişik süzgeçlerden geçirerek dil, metot ve kelimelerin dünyasıyla anlama ve anlatma yoluna gider.

Orta Çağ'da iki değişik anlamıyla kullanılan roman kelimesinin sıfat olarak karşılığı Latince'den türemiş diğer diller olarak yer alır. İsim olarak da aristokrat ve bilginlerin kullandığı dilin dışında kalan mahalli diller, sonraları, halkın konuştuğu bölge dili ve halk için yazılmış her türlü eser yerine kullanılır. Buna karşılık, İngilizcede, romana (novel), hem sıfat hem de isim olarak “yeni yeni çıkmış; tuhaf, garip, alışılmışın dışında”¹ karşılıklarının verildiğini görmekteyiz.

Roman türü, hayal dünyasının ortaya konulmasıyla, gerçek olanın araştırılması arasında ikiye bölünmesi ve belirli kalıplar yaparak mümkün olanı sürdürmesi bakımından daima gelişen ve genişleyen bir imaja sahiptir.

Orta Çağ'ın sonunda, Batı'da, burjuvanın değerleri doğrultusunda ortaya çıkmış bir edebî tür olan roman, *Decameron*, *Don Quijote*, *Télémaque* ve *Robinson Crusoe* gibi ilk örneklerinde yer alan mevzuları açısından insan ve insanlığın birkaç problemine dikkat çeker. Giovanni Boccaccio'nun *Decameron* (10 Gece) eseri Batı edebiyatının ana eğilimlerinden birini oluşturan cinsellik ögesiyle, *Don Quijote*, kendinden sonra şövalye romanları çıkışı açma ve siyaset-kilise gündeminin dışında kalan hayatın varlığını öne alma, *Télémaque*, ahlaki normların esas tutulması ve insanî önceliğin de okuyucuya verilme,

bir ıssız ada romanı olan *Robinson Crusoe*, Batı dünyasının temel amacı olan emperyalizm, adayı kendine mülk görme ve o yüzyıl İngiliz toplumunun bireyciliğini anlatma bakımından önemli işlev görürler. Bunların yanında, XVI. yüzyılda ortaya çıkan çoban hikâyeleri ise, picaresque türünü hazırlar. Bu hikâyelerdeki kahramanlarının sıra dışı, deli, isyankâr, ölçüsüz, toplumdaki ahlaki kuralları hiçe sayma gibi anormal özelliklere sahip olmaları dikkatlerden kaçmaz. Şehir hayatıyla zıtlaşan ve bulundukları konumdan toplumun alışlageldik kıstaslarını eleştiren bu kahramanlar, romanın işlevini, insanları yönlendirme ve düşündürme özellikleriyle kendine sağlam bir yer edinir.

XIX. yüzyılda yazılan romanların, fertlerin kaderleriyle bütün bir devri ortaya koyan ve insan biyografisini hayat felsefesi hâline dönüştüren gerçek bir dünya meydan getirdiği görülür. Bu yüzyılda, romanın, gerçeğin tam bir tablosu olduğuna inanılır.

Romanda olayın ağırlıklı ve öncelikli olması macera romanı türünün ortaya çıkmasını sağlar. Aşk temasını işleyen romanların yazılma isteği ise aşk türü romanın varlığını belirler. Bundan sonra, millîleşmeyi hedef alma ve romantizm tarihî roman türünü, hissilik ve ferdiyetçiliğin romanda gizlenmeye çalışılma eylemi belgesel roman anlayışını gündeme getirir. Bu roman türlerinin yanı sıra, polisiye (dedektif, cinaî), seyahat, bilim-kurgu, ütopik, fantastik, mizahî, sosyal anahtar, ideolojik, deneysel ve köy romanları gibi daha pek çok tür romanın çehre ve çerçevesinde özel amaç ve arayışlarının sonucu olarak gelişerek insanı daha ayrıntılı, gözden kaçan ve öncelikli yanlarıyla anlatmayı başarır. Bu demektir ki, roman, insanın varlığıyla genişleyip biçimlenerek yeni işlev ve roller alır.

Roman, Türk toplumu için kabullenilmesi zor bir tür olmuştur. Çünkü, farklı kültür ve medeniyetin aracı durumunda yazım ve üretime geçilen roman, bunun yanında, insanın hayatının trajediye açılan noktasında asıl anlam ve amacını kazanır. Yani, insan hayatı ne zaman trajik bir durum yaşarsa o zaman romana konu olma özelliği taşır. Bu noktada, romanımızda geçen, İstanbul, İzmir ve Selanik gibi ilk mekânlar ile Göksu, Kâğıthane ve Çamlıca gibi eğlence mekânlarının seçiminin ne kadar isabetli olduğunu düşünebiliriz.

Batı medeniyetinde bir yaklaşım tarzı olan bireycilik, Batı insanı için, bütün problemlerini kendi halletmeye çalışma stratejisini ortaya çıkarmıştır. Tarihini Aristo'ya kadar indirmenin mümkün olduğu roman türü, Orta Çağ Fransa'sında genişleyen anlamıyla, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle de, XIX. yüzyılda Balzac, Stendhal, Flaubert ile büyük ve önemli yazarlar arasındaki yerini alır.

XVII ve XVIII. yüzyılda hızla yükselen ve iktidara ağırlığını koyan burjuva sınıfı romana sahiplenerek onu kendini anlatma aracı olarak görür. Ünlü

edebiyat sosyoloğu Lucien Goldmann, insan-mal ilişkisinden hareket ederek; modern romanın yapı ve gelişimini sanayileşmiş toplumlarda burjuva sınıfını dünya görüşü ve tarihi arasındaki benzeyen bir ilişki görür. Ayrıca, klasik romandaki yapıyı fiyatların düzenlediği pazar ekonomisiyle izah eder. Ona göre, sanayileşmiş toplumlarda, ferdiyet, aşk, haysiyet, yardımseverlik, iyilikseverlik gibi niteliğe dayalı feodal değerler, yerini para, erotizm, iktidar ve iktidar hırsı gibi niceliğe dayalı değerlere bırakmıştır. Burjuvazi, romanın oluşumuna yön vermiştir. Bu noktada, romancı, problemleri gören ve onların şuurunda olan fakat çözemeyen kişi konumundadır. O, yaptığı gerçek değerleri arama peşindedir. Zaten, roman değerlerin çatıştırıldığı bir savaş alanıdır ve yürürlükteki değerlerin tartışılmasına en müsait bir türdür.

XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransız romanı, özellikle Balzac, Stendhal, Flaubert gibi yazarlar, ferdin hayat ve psikolojisini anlatırlar. Bu dönemde, burjuvazinin “bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler” şeklinde ifade edilen rekabete dayalı liberal ekonomik görüşüne uygun olarak fert, en yüksek değerdir. Ferdin üzerinde başka bir değer yoktur. Bu yüzden, roman, ferdin psikolojisi ve hayat hikâyesi anlatılmaya değer olarak görülür.

XIX. yüzyıl burjuva düşüncesine göre fert, toplumu meydana getiren gerçek atom durumundayken; toplum soyut bir kavramdır. Bu nedenle, bu dönem romanlarında açık bir şekilde fert-toplum çatışması görülmez. Böylece, roman feodal değerlerle modern değerlerin çatıştığı bir yer hâline gelir. Fakat, kazanan hep burjuva değerleri olur.

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, hürriyet, eşitlik, kardeşlik, hoşgörü gibi günümüzde de geçerliliğini sürdüren zihnî kategorilerin çoğu burjuvazinin insanlığa armağanı olarak telakki edilir. Burjuvazinin “devrimci” olduğu döneme (XVII-XVIII. yüzyıl; “Roma İmparatorluğunun altın çağı”) rastlayan klasik romanın kahramanları güçlü ve her şartta başarılıdır.

Burjuvazi iktidara gelince tutumu birdenbire belirsizleşir. Çünkü, bir yandan devrimci tavrını sürdürmek ister, öte yanda da iktidarını devam ettirmek için muhafazakâr davranmak durumunda kalır. Nitekim, bu durum, 1830-40’lardan başlayarak; doğrudan doğruya romancının tavrı ve duruşunu da etkiler.

Roman, burjuvazinin devrimci tarafını desteklerken; muhafazakâr yönünün karşısına dikilir. Bu arada, burjuvazinin tavrına paralel olarak; romanın belirsizleştiği görülür. Yani, roman, o dönem için ne çok anlamlıdır ne de anlamsızdır. Romanda yer verilen kahramanlar ise, her zaman başarılı değildir. Mücadeleleri pek çok zaman sonuçsuz kalmaktadır. *Madame Bovary*’deki sıradan, yeteneksiz, değersiz kahramanlar, *Bir Delikanlının Romanı*’nda bir kuşağın hayallerinin yıkılışı ve Zola’nın olaylara yön veren değil de olayların seline kapılarak sürüklenen kahramanlarında olduğu gibi.

Ekonomik rekabete dayalı liberalizmden uzaklaşınca karteller ve tekel-ler güç kazanır. Ferdî girişimlerin sonuç vermemesiyle birlikte ekonomik ih-tiyaçlar insani ihtiyaçların önüne geçmektedir. Mesela, Zola'nın *Germinal* ro-manında genel müdür Mösyö Hennebeau'nun karanlıkları göstererek; "-*Bu maden mi?*" diye soran delikanlıya "-*Yok canım bizim gibi aylıkla çalışır*" demesi bu durumun en açık belirtisidir.

XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında, ekonomideki kartel ve te-kellerin serbest rekabet ve ferdî teşebbüsün yerine geçmesiyle ferdiyetçilik ortadan kaybolur. Bu durum, romanın genel yapısını da etkiler. Çünkü, artık, her tuttuğunu koparan Balzac kahramanı gitmiş, yerine, parçalanmış kahra-manlar gelmiştir. Kafka, Joyce gibi iki dünya savaşı arası dönemde yaşayan romancılar ile Sartre, Albert Camus gibi varoluşçular romanlarında tipik kah-ramanlardan vazgeçerek sıradan insanları ele almaya başlarlar.

Kapitalizm, I. Dünya Savaşı, 1929 Bunalımı ve II. Dünya Savaşı'ndan ders aldıktan sonra para ve faiz gibi ekonomiyi düzenleme araçları kullanarak kendisini yeniden düzenler. Burjuvazi ise, tutucu tavrının iyice radikal bir kimliğe dönüştürür. Böylelikle, romanda, kahramanlar arka plana itile-rek; nesneler ön plana çıkar. Silikleşen ve gereksiz hâle gelen roman kahra-manının ailesi, geçmişi ve kendisi tanıtılmaz. Hatta, bazılarının adı ve soyadı da yoktur. Bazılarının adları ise L, D ve O gibi sadece birer harften ibarettir. Böylece, roman, konusuzlaşma, kahramansızlaşma durumuna girer. Buna paralel olarak, romanda, zaman ve mekân da belirsizleşir.

Romanı, alçalmış dünyada gerçek değerlerin aranması olarak tanımla-yan George Lukacs'a göre işlev bakımından üç tür roman vardır. Soyut ide-alizm, psikolojik ve eğitici roman olmak üzere şekillenen bu türlerde, *Don Kişot*, *Kırmızı ve Siyah* örneklerinde olduğu gibi dış dünyanın karmaşık yapısı karşısında kahramanın daralan bilincinin belirlediği roman, *Oblomov*, *Bir De-likanlıının Romanı* gibi iç dünyayı ortaya koyan ve romanı şekillendiren kah-ramanın hayat karşısında daha geniş bir biçimde yer alması ve *Wilhelm Meis-ter* örneğinde olduğu gibi gerçek değerleri aramaktan vazgeçen kahramanın kendi bilincini sınırlaması söz konusudur.²

Fransa'da gelişen Yeni Roman'da işlenen temel kavramlardan biri olan "şeyleşme" gelişmiş kapitalist toplumda insanın durumunu ortaya koyar. Bu romanlarda, gittikçe toplum hayatına ayak uyduramayan, silikleşen insan ele alınır. Yeni Roman'da kişinin siyasi yönünü (dépolitisation), saygınlığını kaybetmesi (désacralisation), insanlığını kaybetmesi (déshumanisation) so-nucu şeye dönüştüğünü savunur. Yeni Roman'a göre modern insan kendisi-ne ve yaşadığı topluma giderek yabancılaşır. Daha sonra, insanî değerlerini ve topluma ait olma özelliklerini kaybederek "şey"leşir. Bu romandaki kah-

ramanlarda da aynıdır. Kahramanlar silikleşince yerlerini nesnelere bırakır. Böylece, toplumsal şuur da yok olmuş olur. Goldmann'a göre Yeni Roman, XX. yüzyılın durumunun en iyi analiz eden bir gösterge durumunda olduğu için en insani roman türü durumundadır.³

XIX. yüzyılın bir mirası olan roman türüne gerçek hayatta idrak edilmesi imkânsız bir gerçeklik ve bütünlük izlenimi katar. Romancı, okuyucuyu, "an-gaje" etmek yoluyla günün problemleri hakkında bilinçlendirir. Dolayısıyla, romancı, "kişi" ve "tarih" kavramlarına kendi arzu ettiği şekilde anlamlar verir. Bu nedenle, "geleneksel" roman türünde her şey bir aldatmacadır. Çünkü, romancı görselleştirmek istediği gerçeği kurgulayarak ortaya koyar. Burada, okuyucuyu ikna ve kendine tutsak etme durumu söz konusudur.

W. Woolf ve J. Joyce'a göre roman, psikolojik hayatımızın araştırılmasına fiilen iştirak eder. Malraux ise, romanın ferdî ve kolektif mücadelelerle ilgili bir tutanak olduğunu savunur. Malraux'a göre roman, acıya, iktisadi belaya, siyasi köleliğe, ölüme karşı haysiyetli olmayı, yaşama hakkını ve düşünce hürriyetini savunan bir sözcüdür.

Roman, bizim toplumumuz için bir bakıma değişme ve başka hayatların farkına varmanın işaretidir. Tanzimat sonrası Türk edebiyatı ve Servet-i Fünun'da bu türün şiirin bile önüne geçmesi manidar bir durum olarak karşımıza çıkar.

Topluma ait ve ortaklaşa bir eylemi yansıtan romanda yazar, birden fazla kişiyi çağrıştıran "biz", "onlar" gibi şahıs zamirlerinin yanı sıra "herkes", "insanlar" anlamına ifadeleri kullanarak romanın toplumsallığı tezini güçlendirir. Mesela, Albert Camus, *Veba* romanında, "*hepimiz vebayı içimizde taşıyırız*" diyerek biraz kötülüğe bulaştığını ve insanların felakete uğrayanların yanında olması gerektiğini belirtir. Böylece, İstanbul, Atina, Mısır, Çin gibi eski büyük veba salgınlarını araştıran yazar,

II. Dünya Savaşı'nın başında yazmaya başladığı ve 1947'de bitirdiği *Veba* romanında evrensel kötülöklere karşı savaş düşüncesini yansıtmış olur.

XIX. yüzyıldan bu yana, özellikle, bu yüzyılın son çeyreği ile XX. yüzyılın ikinci çeyreğine kadar olan zaman diliminde roman ölçeğinde zihniyetin değişmesini etkileyen başka edebî tür görülmez. Bunun yanında, Türk edebiyatında, Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem, Halit Ziya, Hüseyin Cahit gibi simalar dönemin politik hayatlarında öne çıkan romancılar olduğunu görmekteyiz. Onların politik ve ideolojik şahsiyetlerinin de romanlarına yansımaları söz konusudur. Cumhuriyet'i kuran aydın kadronun içinde Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri, Falih Rıfkı gibi romancıların yer alması Cumhuriyet ideolojisinin yüklenicileri olduğunu göstermesi bakımından anlamlıdır.⁴

Modern Türk romanının başlatıcısı sayılan Halit Ziya'ya göre, hayat romanları değil; romanlar hayatı yapmaktadır. Onunla aynı devirde yaşayan Max Nordau da "Modern insanı ortaya çıkaran romanla tiyatrodur" sözüyle bu duruma paralellik gösteren açıklama yapmış olur. Orhan Pamuk'un "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" cümlesi ile Flaubert'in "Benim zavallı Bovary'm, hiç şüphesiz ki şu anda Fransa'nın her kasabasında yaşıyor. İstirap çekiyor ve ağlıyor." açıklamaları da bu durumu açıkça yansıtır.⁵

Kafka, eserlerinde, rüyadan alınmış ve kâbusa yaklaşan, alegorilerle, anlaşılmayan yasalarla yönetilen dünya ile uzaklaşmak isteyen ruhunun kederini ortaya koymak ister. Komik-trajik olanın yan yana durduğu Kafka imzalı eserlerde, kahramanlar, gülünç, zavallı, anlamadıkları bir dünyanın ortasında bocalayan ve sonunda da bu yük altında ezilen kişi olarak karşımıza çıkar. Kafka'nın olayları anlatış şekli gerçeğe çok yakın ve içtenlik olduğundan kurduğu fantastik dünya hiçbir şekilde yadırganamaz. Dolayısıyla, onun kahramanları hep tedirgin olarak karşımıza çıkarılır. Kafka'nın olayları anlatış şekli gerçeğe çok yakın ve içtenlikli ruhundan yansıyan ne kadar garip olursa olsun inandırıcı bir gözle bakılır. Bunlar arasında, insanı böcek kılıfına sokma, ölü-yü dirilerle konuşturma, Büyük İskender'in silahşörünü çağımızda yaşatma gibi anlatımlar, evrensel ve sonsuz olanı gerçekleştirme ile yazarını çağdaşlarından farklı kılar. Kafka'nın kahramanlarının yaşadığı bütün serüvenlerde sebepsiz bir arayış içinde görülen, daima absürdle karşı karşıya bulunan tip, soyut planda metafizik yaklaşımın sonucu ortaya çıkar. Kafka'yla birlikte değişerek nesneleşen roman türü, Albert Camus ve Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget gibi "yeni roman"çıların kurgusundan hareket ederek; Zhdanov gibi sonraki Marksçıların teorisiyle yakınlık gösterir.

Roman sahasında verilen örneklerde yakın tarih ve sosyal hayat ele alınır. Ancak, bizim edebiyatımızda, Cumhuriyet devrinden sonra, Ahmet Midhat Efendi'yle başlayan Sami Paşazâde Sezayi, Nabizade Nazım, Mehmet Celâl, Mizancı Mehmet Murat, Ebubekir Hâzım Tepeyran ve Reşat Nuri Güntekin'le devam eden köy hayatına yer veren roman aracı kılınarak; bir dış doktrin, yabancı bir dünya görüşü Türk fikir ve edebiyat hayatına taşınmaya çalışılır. Bu şartlara endeksli romancı da, kafasında önceden belirli bir şema taşıyarak yazacaklarını o şemaya uyarlar.

Türk okuyucusu, Halide Edip'in, *Sinekli Bakkal* romanında, kendi değerlerinin savunulduğunu görür. Romanın ana kahramanı Rabia etrafında görülen Türk ve Müslüman değerlerin edebîleşmesi okuyucuyu kendine bağlar. Böylece, okuyucu, sosyoloji kuralına uygun olarak tepeden inme değişme ve değiştirmelere karşı bir direniş göstererek kendisine uygun olanı benimser. Yine, *Çalıkuşu* romanının rağbet görmesinin altında, yeni oluşum içindeki

Türk bürokrasisinin eleştirilmesi, küçük kasabaların dar ortamlarında yaşayan renkli hayat sahnelerinin tespiti, idealist ve sevimli Feride'nin kişiliğinde her okuyucunun sıcak bir ilgi ve merhamet duyduğu aydın genç kızın portresinin yer alışı yatar.⁶

Balzac'ın içinde yetiştiği XIX. yüzyıl burjuvazisinin geçerli değerlerini yansıttığı romanı *İnsanlık Komedi'si*'dir. Balzac, bu eserde, çevreye göre farklılaşan insan anlayışını ele alır. Romanda çevreyle insan arasındaki bağ açıkça anlatılır. Tolstoy romanın da Batılı eleştirmenlerin ilgi odağı olması toplum kaygısı ve bir dünya görüşünün ileri bir örneği olmasıdır. Türk edebiyatında da tarihî, sosyal ve siyasi gelişmelere karşı oluşturulan, devrin müşterek bilinç ve dünya görüşünü ortaya koyan roman vardır. Mesela, kültür örgütlenmesi ve yeni bir yapılanmanın göstergesi sayılan Köy Enstitülerinin kurulmasıyla aktüel olan "köy romanı" ile Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı çarpıcı örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni bir dünya görüşü ve yeni bir yaşama biçimi ortaya koyan bu romanlar dönemin yapısını da ortaya koyarlar.

Max Nordau, orta tabakanın yaşayışının roman ve tiyatro aracılığıyla değiştiği görüşündedir. Ona göre, orta tabakanın yaşayış tarzı ferdin küçücük dünyasıyla sınırlıyken roman ve tiyatro onun ufkunu açmıştır.

İrreal olanın reele dönüşme hususu, Nordau'dan bir yüzyıl önce yaşayan Descartes'ın dikkatini çektiğinden *Metot Üzerine Konuşma*'da bu durumdan etkilenen tarihçilerin "roman kahramanlarının acayipliklerine düşmek ve güçlerini aşan niyetler kurmaya sürükleneceklerini söyler. Böylece, Descartes, romanın hayatı ve insanları olumsuz yönde etkileyeceğinin altını çizer. Orhan Pamuk, üç asır sonra bu düşünceyi *Sessiz Ev* romanında tasdik eder. Descartes'ı destekleyen bir çarpıcı örnek de Goethe'nin *Genç Werter'in Acıları* romanında ana kahramanın intiharından etkilenen okuyucuların da intihar etmeleridir.⁷

Kemal Tahir'in *Notlar*'da geçen romanla ilgili görüşleri bu tür ile insan arasındaki bağlantının ipuçlarını verme bakımından oldukça dikkat çekicidir. Kemal Tahir'e göre, "Roman, insanoğlunun sosyo-psikolojik hayatında çıkmaza düşmesi anında başlar. Roman, ancak çıkmaza düşmüş insanın trajedisine doğru genişleyip derinleşebilir."⁸ Bu yaklaşımlara göre, roman, insan hayatının bir trajediye saplandığı zamanın açıklayıcısıdır. Kötü yaşanan hayatları ele alan bir türdür. Ancak, kaosa yüz yüze gelme ya da hayatı kaoslaştırmının olduğu zaman roman zenginleşir. Bu yaklaşım, romanı sıradan bir masal ya da basit bir Keloğlan hikâyesi olmaktan kurtarır. Roman, gelişebilmek için kendi muhayyel dünyasında ürettiği insan örneklerini belli bir zaman sürecinden sonra gerçek hayata yansıtır. Özellikle, teknolojinin insan hayatını tamamen kaplamadığı dönemde roman, edebiyat zevk ve sanat boyutu dışında insan hayatında "boş vakit doldurucu" ve "eğlencelik" olarak da yer almıştır. Nitekim, Ernesto Sabata, romanı, mukaddes bir topluluğun

değişmeyen değerlerinin yıkılıp yok olduğunu gören bir sanatçının dramatik tanıklığı olarak görür. Yazar, idealleri bunalıma giren bir toplumu, yeni yetmelik bir döneme ulaşan, paramparça ve umutsuz çocuğa benzetir.⁹

İngiliz romanını karakterlendiren durum, bugün yaşayan insanın dışında kalan bazı sebepler olarak görülür. Alman ve Rus romanı için de geçerli olan bu durum, rejisör görevini üstlenen sosyal bünyenin ayrı ayrı adlar etrafında şekillenerek rol almasıyla oluşur.¹⁰ XIX. yüzyılın bir mirası olan roman türüne, gerçek hayatta idrak edilmesi imkânsız bir gerçeklik ve bütünlük izlenimi vardır. Çünkü, romancı, okuyucusunu, “angaje” etmek yoluyla günün şart ve problemleri hakkında bilinçlendirir. Dolayısıyla, romancı, “kişi” ve “tarih” kavramlarına kendisinin istediği biçimde anlamlar yükler. Bu nedenle, diyebiliriz ki, “geleneksel” roman türünde her şey bir aldatmacadır. Çünkü, romancı, görselleştirmek istediği gerçekleri kafasında kurgulayarak sunar, ortaya çıkarır. Bütün bu eylem ve diyaloglarda, okuyucuyu ikna ve kendine tutsak etme meselesi söz konusudur.

Stendhal’in “Roman bir yol boyunca geçirilen aynadır.” sözünde insanı aradığımızda, roman, yol ve ayna anahtar kelimelerinin açılım ve işlevleri işimizi kolaylaştıracaktır. Stendhal’i haklı ve gerçekçi yapan romana taşınan malzemenin insanla olan münasebetinin birebir fakat, kurallar ve özümseme dâhilinde işleniş önem kazanır. Romandaki ilginç tipler, olayların sıraya dizimi, anlatımı çeşitlendirilmesi, insanın çevreyle olan çatışmalarını verme romanın insanla olan münasebetini ortaya koyar, şekillendirir. Töre romanı, köylü romanı, sömürge romanı, uzay romanı, kır romanı, egzotik roman, düşünce romanı, şehir romanı, psikolojik roman, geleneksel roman, mektup roman, günlük roman, itiraf romanı gibi çevre, muhteva ve teknik açılardan ayrımların yapılmasının sebeplerinden biri de insanın romana değişik yön ve yaklaşımlarla girmesindendir.

İş ve meslek hayatı, alafrangalık, kurulan fantastik dünya temayı öne çıkaran obje ve unsurlar romanda insanı temsil eder. Çok mutlu bir insanın romana taşınmamasının altında yatan, insanın durağan ve düzenli hâlinin malzeme olamayacağındandır.

Roman, fertlerin kaderleriyle bütün bir devri ortaya koyan ve insan biyografisini hayat felsefesi hâline dönüştüren gerçek bir dünya ile meydana getirmede önemli bir role sahiptir.¹¹

Romanda, bir tuzak hâline gelen dünyada insanın imkânları nelerdir sorusuna cevap aranır. Roman, değerlerin yok olduğu ülkelerde, değerlerinden yoksun bir insan tipini nakletme işlevini üstlenir.

Roman, eylem ve akıl dışı eylemler üzerinde durur. Bu eylemler toplamı romanın temasını da belirler. Mesela, romandaki temalardan biri olan varoluş problemi eylemlerin sonucu doğar. Dava romanında, ana kahramanın,

kendisine yöneltilen suçlamaları bilmediğinden yapılan suçlamaları gözden geçirerek kendi suçunu aradığını görürüz. Buradan, eylem-problem-insan bağlantısına gidebiliriz.

İnsan dimağının nesneyi ifade ediş şekli, romandaki değerler sistemini belirleme önemli bir rol oynar. Romanda, insanda devam eden özelliği kurma ve şuuraltıdaki yönelişleri dile getirme esası vardır. Hepimizin tabiatı idrak ediş şekli ayrı ayrıdır.

Sonuç olarak, diyebiliriz ki, roman hayatı taklittir. Romanda kurgu ile hareket eden anlayış vardır. Romanda esas olan, kelimelerle kurulan ayrı bir dünyanın ortaya çıkışıdır. Bu da, tamamen dile dayalıdır. Değişik bir öğreti olan roman türü, her şeyden önce hayatın dil ile yeniden tanzimidir. Böylece, insan, hem romandaki kahraman, hem gerçek insan, hem de okuyucu, yani, romanın dışında kalan kişiler olarak romanla ya doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak ilişkilidir.

¹ Redhouse *English-Turkish Dictionary*, İstanbul 1994, s. 664.

² Ekrem Aksoy, “Roman Tarihine Goldmann’cı Yaklaşım”, *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*, Gaziantep 1999, s. 80-84.

³ Sevim Akten, “Yazın ve Toplum İlişkisi Üzerine Kuramsal Bir Yaklaşım: Yazın Toplumbilimi”, *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*, Gaziantep 1999, s. 165-166.

⁴ M. Fatih Andı, “Okumanın Masumu Yok”, *Yeni Şafak*, 23 Aralık 1999.

⁵ M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, İstanbul 1999, s. 11-12.

⁶ Ertuğrul Aydın, “Edebiyat Sosyolojisine Bakışta Türk Edebiyatı”, *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*, Gaziantep 1999, s. 5-10.

⁷ M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, İstanbul 1999, s. 13-15.

⁸ M. Fatih Andı, *a.g.e.*, s. 28.

⁹ Ernesto Sabato, “Neden Roman Yazıyoruz?”, *Kitap-lık*, nr. 14, Mart-Nisan 1995, s. 3.

¹⁰ Sadri Ertem, “Türk Romanı”, *Kalem*, nr. 11, 1 Nisan 1936, s. 201.

¹¹ Roland Bourneur-Réal Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi* (Çev. Hüseyin Gümüş), İstanbul 1988, s. 1-2.

Mustafa Miyasoğlu

ROMAN VE ŞEHİR KÜLTÜRÜ

Tarihin ilk büyük destanı olan *İlyada*, Troya kenti çevresindeki savaşın hikâyesidir. Yunanlılar Kraliçe Helena'nın kaçırılması yüzünden düştükleri onursuz durumdan kurtulmak için savaşırken, Troya kentinde doğup büyüyenler de kendi ülkelerinin savunmaya çalışırlar. Destan, bu savaşta kahramanları, Olympus dağında yaşadıklarına inanılan tanrıların da karıştığı insanüstü başarılarla gösteren sahneleri anlatır. Üslup epiktir, ama anlatılanlar trajik ve dramatiktir. Çünkü büyük tutkular ve yüce duygularla savaşan, hayatlarını ortaya koyan insanlara ait büyük fedakârlıklar ve başarılar söz konusudur. İki tarafın da kahramanlıkları ve hainlikleri Homeros tarafından objektif bir tavırla anlatılır.

İlyada destanı, yalnız Troya Savaşı'na katılan İon ve Yunan savaşçıları değil, aynı zamanda bu insanların kültürleriyle inançlarını ve tabii onların bu zor günlerinde yardım gördükleri tanrıların da anlatır. O yüzderi Kazdağı yani Olympus etrafında oluşturulan mitolojinin Homeros'un muhayyilesinden çıktığı söylenir. Mitolojik tanrılara inanmayan Eflatun'un Homeros gibi şairleri cumhuriyetinden kovması bu yüzden.

İlahi mesajların suhuf veya kitap olarak gelmesi de hitap edilen toplumların kültürel seviyesine göredir. Peygamberler vasıtasıyla muhatap alınan toplumlar gelişmemişse, *Tevrat* ve *İncil* gibi kitapların onlara söyleyebileceği fazla bir şey yoktur. Hanif dinine mensup olan ve Filistin ile Hicaz'da müminlerin yerleşmesini sağlayarak sonraki Peygamberlerin babası olan Hz. İbrahim'e suhuf inmesine rağmen, onun neslinden gelen İsrail oğulları ile Araplara kitaplar gönderilmiştir. Mısır medeniyetinde yaşayan Yahudilerin soruları da sorunları da artmıştır. Onları esaretten kurtaran Hz. Musa'ya *Tevrat* bunun için iner ve sonraki pek çok peygamber de bu kitapla hükmeder. Hz. Davut'a inen *Zebur* ise, bu kitabı yücelten ve ona uymayı teşvik eden ilâhilerden ibarettir. Kitabı kendilerine göre değiştiren Yahudileri uyarmak için Hz. İsa *İncil* ile gönderilir. Bunlar aslıyla çok ilgisiz hâle gelince de, Allah'ın takdiri üzere *Kur'an* evrensel bir nitelikte indirilir.

Dünyanın en eski site devletleriyle medeniyetleri, aynı zamanda en eski kültür ve edebiyat merkezleridir. Sümerlere ait *Gılgamış* destanı tabletlerde bulunmuş ve yazılı edebiyatın da ilk örneklerinden sayılmıştır. Mısır, Hitit, Babil ve Asur medeniyetleri, aynı zamanda yazılı kültürleriyle de dikkati çek-

miş, tarihçilerle romancıların her zaman ilgisini çekmiştir. O dönemlerden kalan tabletlere yazılmış ticarî ilişkileri veya aile münasebetlerini anlatan mektuplar, o günlerde de bugüne benzer sıkıntılar olduğunu, yaşlılara göre yeni nesillerin yozlaştığını ve kuşak çatışmaları yaşandığını ortaya koymakta, sınır ticaretiyle mal mübadelesini tam karşılamayan para birimleriyle memurların rüşvetçiliklerinden şikâyet etmektedir. Sosyal hayattaki hak-hukuk konularını, suç ve ceza meseleleriyle insan münasebetlerini düzenleyen Hammurabi Kanunları da elbette sosyal ve kültürel bakımdan gelişmiş bir toplumun ihtiyacıdır. Daha sonraki yüzyıllarda Solon, Eski Yunan kanunlarını bu ihtiyaç üzerine kaleme almıştır. Bir gezginci tarihçi olan Herodotos'un da bunların hayatlarını yerinde inceleyip yazıya geçirmesinden daha tabii bir şey olamaz.

Mitolojisini bir destandan alan ve sanatçısına böylesine bağlanan Eski Yunan, dünyada benzeri az görülen bir rüteliğe sahip. Özellikle Atina, klasik edebiyatın ilk yetkin örneklerini ortaya koyduğu gibi sistemli düşüncenin felsefeye dönüşmesine de zemin hazırlamıştır. Sokrates, Eflatun ve Aristo gibi düşünürler yanında, Sofokles, Euripides ve Aristofanes gibi sanatçıları da aynı dönemde görüyoruz. Seyircileri arasında Sokrates'in de bulunduğu bir tiyatrodaki Aristofanes, *Bulutlar* adlı eseriyle ünlü filozofu eleştirebilmektedir. Yetkin bir edebiyat, kahramanlık övgüsü ile tabiat sevgisinden ibaret olamaz.

Entelektüel yeteneğiyle kölelikten kurtulan Aisopos'un *Masallar'*ı yanında dramatik şiirin, yani sahnede canlandırılan insan ilişkileriyle tiyatronun böylesine geliştiği bir toplumda ortaya çıkması tabiidir. Soyluların trajik hayat hikâyeleri yanında, o gün yaşayan insanların çelişkileri ve yaşadıkları tuhaflıklar da ele alınabilir. İnsan ilişkileri karmaşılaştıkça hikâyesi de ilgi çekici olur. Bunu belli yönleriyle Eski Yunan tiyatrosu ortaya koyarken, roman sonraki yüzyıllara kadar yaygınlaşmamış, halk diliyle yazılan kitaplara bu ad verildiği için edebî bir tür sayılmamıştı. Çünkü nesir henüz şiir kadar önemli bir ifade biçimi sayılmıyor, duygular ve hayaller daha çok şiirin farklı türlerinde ortaya konuyordu. Gerçek hayat sahneleriyle felsefi konular hakkındaki düşünceler nesir tarzında yazılıyordu. Bir de tarihî olaylarla felsefi görüşler nesrin konusu sayılıyordu.

Bütün büyük kültürler bir sitede ortaya çıktığı gibi, bazen bu site bir devlete de isim olabiliyordu. Babil, Roma ve Bizans bunun tipik örnekleridir. Kudüs, Kâbe, İstanbul ve Kahire büyük kültürlerin geçiş yolu üzerinde kurulmakla, büyük bir medeniyetin köşe taşlarını oluşturdular. Bu da edebiyatı etkiledi tabii.

Şehir ve Kültür

Bütün büyük kültürler şehirlerde oluşmuştur. Önce bir sitede, sonra da o siteyi temel alan devletlerde gelişen kültür, zamanla çevresindeki siteleri de

etkileyerek medeniyetleri yönlendirir ve bir yaşama tarzını farklı coğrafyalara taşır. Bu bakımdan şehir ile kültürün alâkası, maddî ve manevî yönleriyle çok boyutlu ve çok farklı tezahürleri olan bir olgudur ve her zaman önemini korumaktadır.

Akropol'süz bir Atina düşünülemediği gibi, agorasız, tiyatrosuz ve müzikholsüz bir Ege şehri de yok. Kule'siz bir Babil, Kâbe'siz bir Mekke nasıl tuhaf görünürse, Ayasofya'sız ve Süleymaniye'siz İstanbul da öylesine mümkün değildir. O yüzden de dinle alâkası olmayanlar için bile İstanbul minaresiz düşünülemez ve camiler şehri diye anılması kimseyi yadırgatmaz. Ankara dendiği zaman da Roma Mabedi yanındaki Hacı Bayram Külliyesi ile Ankara Kalesi'ni ve Meclis binasını bu şehrin vazgeçilmez unsurları olarak görünür. Yalnız Hitit Güneşi ile bu şehri temsile çalışmak, Roma'dan sonra Selçuklu ve Osmanlı dönemleriyle bu şehrin tarihinde çok önemli yeri olan Millî Mücadele dönemini yok saymak demektir. Bunun anlamı, bu şehirde bin yıla yakın bir zaman yaşamış kültürü ve insanları, bir milletin bütün dünyaya karşı verdiği destansı mücadeleyi önemsememek, bir şehrin ruhunu görmezlikten gelmektir. Buna da kimsenin hakkı yoktur.

Ölü kültürler ve medeniyetler adına, yaşayanların temsil ettiği değerleri ve kimliği hiçe saymak, ancak resmî ideolojinin kültürel söylemi ile açıklanabilir. Çünkü tarihin her döneminde, hâkim kültür ve medeniyet anlayışının sözcüsü olan devletlerin benimsediği bir resmî ideoloji vardır. Bu da her zaman gerçeği ifade etmeyebilir. O yüzden eski tabletlerle en eski yazılı metinlerde, kutsal kitaplarda kıssalarını okuduğumuz Peygamberlerin hikâyesini bulamıyoruz. Hemen hepsi şehirlere gönderilen elçiler ise bulundukları belde halkını tevhide ve hakkı gözetmeye davet etmişlerdir. Arkeolojik bulguların ortaya koyduğu tarihî metinlerle dinî kitaplardaki bilgileri birleştirenler, çoğu zaman birbirinden farklı dünya tarihleri ortaya koyuyorlar.

Şuara Suresi'nde Peygamberlerin gönderildikleri şehirlerde benzer şekilde tepki gösteren belde halklarının söylemleri birbiri ardından sıralanır ve sonra da onlar gibi davranan Mekkelilerle bu söyleme sözcü olan şairler eleştirilir. Burada muhatap alınan sadece müşriklerle yapmadıklarını söyleyen şairler değil, onların temsil ettiği resmî söylemdir. Çünkü böyle şehirlerdeki düzenin sözcüsü olan yöneticiler, resmîleştirdikleri söylemle benzeri tepkileri önceki peygamberlere de göstermişlerdir. Bugün yazılı ve basılı medya ile bütün iletişim imkânlarını kullanan sanat ve edebiyat adamları, Şuara Suresi'nde eleştirilen müşrik şairler gibidir. Kim tevhide karşı resmî söylemin sözcüsü olanlar, Allah'ın ayetlerine "esâtir-i evvelin" demişlerdir.

Cumhuriyet döneminde kurulup gelişen ve Ankara'nın "mabetsiz şehir" olarak anılmasına yol açan Yenişehir semti gibi yeni yerleşme bölgelerinde cami ve mescit türünden dinî hizmet verecek binaların hiç düşünülmemesi elbette

şaşırtıcı. İnsanların bu ihtiyacı karşılamak için pek çok apartmanla iş hanının bodrumunu veya çatı katlarını mescit hâline getirdiğini görmezlikten gelen yöneticilerimiz var. Hatta şehirlerdeki camilerin çokluğundan şikâyet edebilecek en son kişi olan Diyanet İşleri Başkanı bile böyle bir söylemi dile getirebildi. Sonra bazı gazeteler, camilerin sayısı ile okulları ve öğrenci yurtlarını karşılaştırdı ve bir çeşit “mabetsiz şehir” özlemini ifade etti. Hâlbuki, bu toplumun en küçük yerleşme birimleri bugün bile bir cami veya mescit türünden dinî yapı etrafında şekillenir. Gecekonduları oluşturan halk, bölgeye topladıkları insanlar için belediye hizmetlerini temin maksadıyla mescitle okulu birlikte düşünür.

Küçük Ev türünden Amerika’nın ilk dönemlerini anlatan televizyon dizileriyle kovboy filmlerinin çoğunda, önce Kilise binalarının yapıldığı insanların buralarda toplandığını görüyoruz. Giderek kasabaya dönüşen yerleşim birimlerinin meselelerini kilisede toplanarak çözdüklerini, okullarla sağlıklı yönetimler kurduklarını görüyoruz. Şehrin yönetiminin de orada toplanan insanların benimsediği zihniyete göre şekillenmesi tabii. Zihniyet, yapıyı belirlediği gibi o şehirdeki ruhun da tezahürüdür. Bunun dili ve söylemi de vardır.

Şehrin Ruhu, Dili ve Söylemi

Bir şehrin ruhunu anlamak, orada yaşamış etkili insanları anlamakla mümkündür. Bu ruh insanlarla mimari eserlerden oluşan bir bileşim. O yüzden olsa gerek, “şerefi’l mekân bi’l-mekân” denmiştir. Süleyman Peygamber’in Kudüs’ü, Peygamberimizin Medine’si, Fatih’in İstanbul’u herhâlde onlardan önceki ve sonraki hâllerinden çok farklı. Elbette Fetih’ten önceki Mekke ile sonraki Mekke farklı olduğu gibi İstanbul da farklı olacaktı. Harun Reşid’in Bağdat’ı ile Saddam’ın Bağdat’ı arasında da en az üç merhale var. Sekiz Delhi’den söz edenler, Yeni Delhi ile öncekiler arasındaki farkları da gösteriyorlar. Rehber kitaplarda ayrı semtler ve farklı binalar gösteriliyor, siz buraları da görüyorsunuz. Delhi şairi olarak bilinen ve sona Bâbü’rî Şahlar döneminde vak’a-nüvis olarak sarayda görev yapan Esadullah Han Galip nasıl bu şehrin sembolü olmuşsa, İkbâl de Lahor’da öyle tanınıyor. Bir şiirde “Konya Mevlânâ demek” şeklinde bir mısra okumuştum. Yahya Kemal de böyle bir İstanbul şairi... Şairle şehrin özdeşleşmesi, şiir şehir söylemini de yaygınlaştırmıştır.

Şiir şehirler, olduğu gibi roman kentlerin de olduğunu söyleyenler de var. Bu anlamda Paris, Londra, Petersburg, Prag ve New York böyle şehirler. Kendisi roman gibi görünen bu şehirlerde yaşayan yazarların günlük ve hatıraları bile roman derinliğine ve şehirle özdeşleşmiş bütünlüğe sahip. Romancıları da farklı...

Şehirlerin ruhu gibi farklı bir dili ve söylemi de var. Bu dil ve söylem şehirle birlikte oluşmuştur. Orada doğup büyüyen insanlar, bu dil ve söy-

lemle dünyayı tanır. Hacı Bayram Velî'nin şu mısraları bunu çok iyi anlatır: "Nâgehan bir şâra vardım/O şârı yapılır buldum/Ben bile dahi yapıldım/Taş u toprak arasında"...

Firavun'un sarayında büyüyen Musa'nın kendi kökleriyle ve onların tek tanrı inancıyla karşılaşması, şaşırtıcı bir durum. O dönemdeki Mısır şehir kültürünün temelinde sarayda oluşan ve Haman'ın sözcü olduğu bir din anlayışı vardı. Bu anlayışta, tevhit inancından farklı olarak putlarla tanrıya yaklaşılabileceğine inandıkları gibi, Firavun'a da tanrılık vasfı verilirdi. Böyle bir çevrede büyüyen bir insanın Benî İsrail'den olduğunu öğrenmesi ve onların kurtarıcılığını kabullenmesi zordu ve tabii ki zaman alacaktı. Bunun için kazara adam öldürmesi Şuayb Peygamber'in yanında çobanlık yaparak on yıl eğitilmesi gerekirdi.

Kral Hammurabî'nin yönetiminde Babil, kendince gelişmiş bir şehir kültürünü temsil ediyordu. Nabukadnossor yönetimindeki Babil'e sürgün giden Benî İsrail, yeniden farklı bir şehir kültürü ile yüz yüze geliyorlar. Süleyman Peygamber yönetimindeki Kudüs'ün kültürüyle yetişmiş olan Yahudilerin Babil kültüründe nasıl acı çektikleri, bu kültürde ezilmelerini telâfi ve kendi kültürlerini korumak için Tevrat'ın ırkçı yorumu olan Talmud'u yazdıkları biliniyor. Kültür çatışması bazen hak duygusunu yok edebiliyor maalesef.

Mitolojik tanrıları benimsemeyen Sokrates'in sorgulayıcı bir mantıkla geliştirdiği diyalektik, Atinalı yöneticilerle sağlıklı düşüncenin gelişmesini istemeyenler tarafından tehlikeli bulundu. Gençlerin ahlakını bozuyor iddiası, mevcut site söylemiyle kendi menfaatlerini korumak isteyenlerin gerekçesi. Bu asılsız iddianın kendine göre bir mantığı var. Çünkü Sokrates geliştirdiği diyalektikle yalnız sofist filozofların söylemini çürütmekle kalmaz, yeni bir dil geliştirir ve gençleri etkiler. O dönemin Atinalıları asıl şehrin söylemini tehdit eden bu yeni dilden ve böylece "istikrarı bozan" tavırdan rahatsız olur. Sokrates ünlü savunmasında kendi dilini ve mantığını bütün açıklığıyla ortaya koyar. Hata yapmış olsaydı, gaipen uyarılacağını söyler.

İsa Peygamberin Roma yönetimindeki Kudüs'te iki kültürle karşı karşıya geldiği görülüyor. Biri yozlaştırılmış Yahudi kültürü, diğeri de Yunan Mitolojisinden devrıldıkları tanrılarıyla putperest Roma... Bunlara karşı Hak din tebliği ne kadar zordur ve kâfirler bir millet olduklarını ona karşı da gösterirler.

Efes'e Meryem Ana geldiğinde, o şehrin tarihinde çok önemli bir gelişme olarak, Hristiyanlığın önce agorada, sonra da tiyatrodan tartışıldığını biliyoruz. Şehir halkının benimseyebileceği tek tanrılı bir dinin, mitolojik din anlayışının belirlediği resmî söylemi etkilememesi mümkün olmadığı için, Efesli yöneticilerle seçkinler Hristiyanlığın temel görüşlerini tartışmak istediler. Romalılar ise bunu sadece yasakladılar.

Ashâb-ı Kehf'in tevhid inancını benimsedikten sonra Romalıların telâkkileriyle çatışmaları, onları şehri terk etmeye zorlar. Sığındıkları mağara,

sanki onların tek kurtuluş yeridir. Böylelikle küfürden uzak kalırlar. Sonraki dönemlerde de tevhide inanlar için ya mücadele ya da kendi inancını sembolle ifade kaldı.

Ütopyalar, Eflatun'un Atlantis'inden bu yana hep böyle bütünlüğü olan şehir devlet kurmanın veya mevcut şehir hayatını eleştirmenin bir yolu olmuştur. Farabi de Medinetü'l Fâzıla da böyle bir tasarı oluştururken İslam düşüncesine göre farklı bir şehri hayal eder. Bacon ve Thomas More'un kitaplarında benzeri hülyalar vardır. George Orwel'in insanlığın kâbusu olarak tasarladığı 1984, kısmen gerçekleşti.

Doğu-Batı Farkı

Paris, Londra, Berlin ve New York için de sembol binalar var. Atina'yı Akropolis, Roma'yı da imparatorluk dönemi yapılarından ayrı düşünmek mümkün değil. Bu binaların yanı başında yükselen Vatikan ve orada varlığını sürdüren Kilise, muhteşem binalarla mesajını ifade ediyor. Sade binalarda böyle bir kültürü oluşturabilir ve Batı Hristiyanlığını şekillendirebilir miydi? Orta Çağ'ı muhteşem binalara ifade etmez mi? Doğu mezhepleri ile Batı mezhepleri arasındaki fark da biraz bu şehirlerde oluşan kültür farklarından doğmuyor mu? Mimarideki Barok üslup, Kilise'nin güç gösterisiyle ihtişam arzusundan doğmamış mıdır?

Babil'in tarihi İhtar Kapısı'nı parçalayıp Avrupa müzelerine götüren Batı'nın kabul edilemez bir telâkkisi var: Tarihin bütün kültür ve medeniyetlerini Avrupa temsil etmektedir... Yeni Dünya Düzeni ile Avrupa'nın yerine Amerika geçmiştir. Beş yüz yıldır doğudan batıya bütün dünya ülkelerine saldırarak onların maddî zenginliklerine sahip olma haklarını kendilerinde bulanlar, zulüm ve soygun düzenini böyle bir söylemin arkasına saklamaktadır. Bunun ne insanlıkla, ne Hristiyanlıkla ve ne de medenilikle bir ilgisi vardır.

Bütün semâvî dinler Orta Doğu'da yaşayan peygamberler vasıtasıyla dünyaya yayılmış ve her çevrede kendine göre bir din kültürü oluşturmuştur. Mitolojik kültürlerin etkisiyle oluşan dinler Doğu'da ve Batı'da benzer nitelikler gösteriyor; temelde insanın tanrılaşması ilkesinin tezahürlerini ortaya koyuyor. Ama bir "Roma tanrısı" ile bir "Hint tanrısı"nın çok farklı tasarımlara konu olması, Batı'nın emperyalist tavrının farklılığını belirtmekten öteye bir anlam ifade etmiyor. Hindu dininde ancak rahipler arasından "tanrı" katına yükselmiş insanlar çıkarken, Roma'da bazı imparatorlar bile daha yaşarken kendilerini "tanrı" ilân etmişlerdi... Bu bile Doğu ile Batı kültürleri arasındaki dünya görüşü farkını ortaya koyabilir.

Sümer şehirlerinin altı bin yıla uzanan tarihlerinde, sürekli çölden gelen kavimlerin kurduğu hanedanlarla yönetim değişiklikleri yaşanmıştır. Sami kökenli olan Asurlar ve Babiller hep çöl asıllıdır, ama ne o dönemlerde, ne

de Peygamberimiz zamanına kadar Arabistan çöllerinde bir kültür ve medeniyet oluşturdıkları görülmemiştir. Türklerin de Orta Asya bozkırlarında yaşadıkları ve Hazar Denizi ile Çin Seddi arasında at koşturdukları dönemde çok büyük bir kültür ve medeniyet oluşturdıkları söylenemez. Tabii bozkır kültürü ve çadır hayatının oluşturduğu yaşama tarzı vardı ve bu olabildiğince sade idi. Bugün Moğolistan'la Kırgızistan çevresinde, Altay Dağları'yla Ötüken Ormanı'nın yakınlarında benzer hayat tarzını ve kültürünü sürdüren insanların varlığından söz edilmektedir. Ama bunların günümüz dünyasında ciddî bir varlık oluşturdıklarını ve Doğu-Batı ilişkileri içinde belirleyici nitelik taşıdıklarını söylemek mümkün değil.

Avrupa'ya akın eden Attila'nın ordusuyla Çin'e akın eden Cengiz Han'ın orduları kendilerinden farklı kültür ve medeniyetleri sarsmışlar, devlet ve haneleri yıkmışlar, ama zamanla o medeniyetlerin etkisiyle kimlik değiştirmişlerdir. Yerlerinden hiç ayrılmayan Kızılderililer ise, bütün yerli kavimlerin kaderine uygun bir tarzda yok olup gitmektedirler. Büyük kültürler, çoğu zaman fatih kavimlerin kültürüdür. İskender'den beri dünyaya yön veren topluluklar, farklı kültür ve medeniyetlerin merkezine yürümüş fatih milletlerdir.

İon ve Yunan şehirlerinin tümünde, anfiteatr şeklinde yapılmış büyük tiyatro yapılarıyla mitolojideki kültür yaşatılmak istenmiştir. Bu iki kültüre ve coğrafyaya ait insanlar farklı site devletlere sahip olsa da aynı medeniyet değerlerine sahip. *İlyada* destanında anlatılan Troya Savaşı'nın kahramanları aynı şeylere inanır. Aynı medeniyet anlayışının gelişmiş ve dünya çapında bir düzen sözcüsü olmak isteyen Roma, aynı mitolojiyi isim değiştirerek benimser. Mezopotamya bölgesinde devlet kuran Asur ve Babil devletleri döneminde yaşayan topluluklar da bu türden isim değiştirmeler yoluyla benzer nitelikteki tanrılara inanırlar.

Batılılar Eflatun'dan beri hayat tasavvurlarını ütopyalar ve Robinsonadlarla ortaya koymayı severler. Bunlar daha sonra ilk felsefi roman sayılan *Hayy Bin Yakzan*'ı örnek alan yazarlar tarafından edebî nitelikli dünya görüşü ortaya koyan metinler olarak sürdürülür. Ama hiçbir hayali şehir gerçekleri kadar etkili olmaz.

Kur'an'da Mekke'den "Ummu'l Kur'a", yani karyelerin veya beldelerin anası diye söz edilmektedir. Her belde insanı, pazarı ve kültürüyle oraya bağlı. Çünkü her şey dönüp dolaşıp oraya geliyordu. Kâbe'de toplanan insanlar devlet denetimi olmadan da dinî merkezlere gidiyor ve ibadetlerini yaparken birbirleriyle görüşüyorlardı. Bunu kıskanan Yemen kralı ülkesinde büyük bir mabet yaptırarak insanları davet etti. İnsanları oraya getiremeyince de fillerle Kabe'ye saldırmak istedi, ama eabil kuşlarının saldırısıyla ordusu mahvoldu. Bu şehrin kültüründeki kutsallık, Allah adına yapılan ilk mabedin burada yapılmasıyla ilgilidir.

Arapçanın yazıya kavuşması İslamiyet'ten kısa süre öncedir. Ebu Süfyan'ın babası Harb'ın bugünkü alfabeyi Arapçaya uyarladığı söyleniyor. Rivayetlere göre de Arapça yazılmış ilk kitap *Kur'an-ı Kerim*'dir. Buna rağmen Alman Yahudisi Walter Benjamin, "Risaleler Araplara özgü bir biçimdir" diyor ve şöyle devam ediyor: "Risalenin eklem yapısı, dışarıdan görülmez; kendisini ancak içerden bakıldığında ele verir." Bu tespiti, Arapların devlet şuurundan daha çok kabile ve dil bilinciyle yaşamalarına bağlayabiliriz.

İranlılar Mesnevilerle manzum hikâyeler anlatırken, Arapların makamelerle mensur hikâyeler anlatmayı çok sevdiklerini biliyoruz. Risaleler ise daha çok sosyal ve dinî hayatın yorumlarını, felsefi görüşlerle tasavvufi hikâyeleri ortaya koyuyor. Tabii birbirine eklenerek bir medeniyetin unsurlarını oluşturuyor.

İslam'dan sonra bir medeniyete merkez olan Medine'nin Peygamber'in hicretinden önceki adı Yesrib idi ve ticaret merkezlerinden biriydi. O yüzden de pek çok dinin mensubu bir arada yaşayabiliyordu.

Tabletlerden Romanlara

Tabletlere yazılan *Gilgameş* destanını Sümerlerin hayatına ve inanışına ait bir roman gibi okumak mümkün. *İlyada* destanı nasılsa bu da öyle. Çok sonra yazıya geçirilen *Oğuz Kağan Destanı* da böyle sayılır.

İnsan ilişkilerinin çok boyutluluğu günümüze özgü bir şey değil. Asur ve Babil dönemlerinden kalan tabletlerde, özellikle de Eski Babil Mektupları'nda insan ilişkileri oldukça çeşitli ve şaşırtıcı. Babil'deki sosyal hayata ait bir kısım ilişkilerin ayrıntılarına Kral Hammurabi'nin Dikme Taşı'ndaki yasalarda da rastlıyoruz. Babil'deki günlük hayatın romanını yazmak isteyenler için hayli zengin bir malzeme olduğu ortada. Hitit ve Mısır hayatına ait günümüz romanlarının bu türden tabletlerdeki bilgilerle yazıldığını görüyoruz.

Bilge Kağan'ın Orhun Kitabeleri'ndeki sözleriyle Göktürk Devleti'ne yaptığı hizmetlerin unutulmamasını istemeyen vezir Tonyukuk'un ayrı bir kitabede görüşlerini ifade etmesi, bugün bile açıklanması güç bir iradenin tezahürüdür. Birbiri ardından dikilen kitabelerin aynı döneme ait iki ayrı bakışı yansıttığı söylenebilir. Bunlardan başka, aylarca anlatılabilen *Manas Destanı*'yla *Koroğlu*'nun farklı söylemleri biliniyor.

İster destanlaşarak halk diline düşsün, isterse kitabelerde saklansın, Antik Çağ'da bile çeşitli adlarla romana malzeme olacak insan ilişkileri vardır. Çünkü romanlar, en azından olay örgüsü ile bir mesaj ortaya koyar ve kendine özgü bir anlatımdan oluşur. Bunları az da olsa Eski Yunan nesrinde, Herodotos'un tarihi gibi metinler hâlinde görebiliyoruz. *On Binlerin Dönüşü* veya *Anabasis* de bu türden nesir kitaplarıdır.

Osmanlı tarihlerinin bir kısmı da uzun zaman roman gibi okunuyordu tabii. Çünkü iktidarın çevresindeki olayları, hikmeti öne alan bir bakışla ortaya koyuyorlar. Manzum ve mensur destanlarla *Hamzanâmeler* büsbütün böyle sayılması gereken metinlerdir. Evliya menkıbeleri ile letâifnâmeler ve seyahatnâmeler bu toplumun dünya görüşü ve insan anlayışına ait, romancıların faydalanabileceği çok önemli metinlerdir.

Rönesans'tan sonra gelişen Aydınlanma felsefesinin sözcülüğünü üstlenen bazı filozoflar, o güne kadar halk dilinde yazılan roman türüne hem itibar kazandırdılar, hem de bu türü düşüncelerini yaymak için kullandılar. O yüzden de modern toplumun oluşmasında çok önemli etkileri olan roman türü, kendinden önceki bütün yazı türlerinin imkânlarını kullanmayı bilmiştir.

Tanzimat yazarlarının Batılı hayat tarzını tercihi yönünde roman türü bizim toplumumuzda yenileşmeyi ve modernleşmeyi etkilediği gibi ortaya çıktığı şehirden de oldukça etkilenmiştir. Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde devrim kültürünün savaş ve çatışma duygusunu körüklediği biliniyor. İstanbul'un temsil ettiği yerleşik kültürü devrimci anlayışın resmî söylemi ile yok etmeye çalışan bir kısım romancılar görülmüştür. Fazladan bir misyon yüklenen ve yapay roman dünyaları kurmaya çalışan romancıların eserleri dünyanın her yerinde olduğundan fazla bizde yazıldı. Çünkü devlet politikası ile kültürel iktidar destekli...

Tabletlerden destan ve roman türünün gelişimine kadar çeşitli merhalelerden geçen Orta Doğu edebiyatının çelişkileri akıl almaz boyutlarda. Bunun sebebi, bir kültür değişimine paralel yaşanan medeniyet krizidir. Bunun hangi kültür ve medeniyet değerleri etrafında geliştiği hususu ise, büsbütün başka bir konu.

Şehirlerin Kimliği ve Mimarî Eserler

İslamabad'da bir Amerikalı uzmanın eski İslam şehirlerinin krokileriyle seccade arasında büyük bir benzerlik bulduğunu anlatan konferansını dinlediğimde hayli şaşırmıştım. Bir şuuraltının dışa yansımaları olarak, ortada suyun toplandığı havuzlu büyük yapıların merkez hâline geldiği şehir planları, tam bir seccadeyi andırıyordu. İslamabad'ın da bilerek veya bilmeyerek İslam şehir mimarisiyle kurulduğu görülüyordu.

Anadolu'yu yurt edinen ve buradan Avrupa'ya akın eden Selçuklu ve Osmanlı Türkleri, bin yıl içinde çok büyük bir kültür ve medeniyet oluşturmuşlardır. Bu kültürün izleri, hatta tapu belgesi, şehirlerdeki mimari yapılarıdır. Konya'yı Mevlânâ'sız, Bursa'yı Yeşil Türbe'siz düşünmek mümkün mü? Edirne'nin bizde kalmasına yol açan, Selimiye ile bazı tarihî eserlerin orada bulunuşu. Bu şehirlere kültürel kimlik kazandıran şeylerin başında bu yapılar geliyor. Çünkü mimarî eserler, bir şehrin tapu belgesi gibidir. Bir şehir-

de hangi kültürün büyük eserleri varsa, o şehir o kültüre ait sayılmaktadır. Tarihî eserlerin bulunduğu beldelere hizmet vermekle görevli olan insanlar, kültürel sorumluluklarının nerelere kadar uzandığını bilmek ve yağmalanmış eserlerine sahip çıkmak zorundadır. Her dönemin zihniyeti, icraatında ortaya çıkar tabii olarak...

Yunan kültürü Atina ve Isparta şehirlerinde oluşup İskender vasıtasıyla bütün eski dünyaya yayıldı. Yahudi kültürünün en önemli kaynağı *Tevrat* ile onun yorumu olan *Talmut*, ortaya çıktığı şehirlerle anlamak mümkündür. Yahudiler Babil'e sürgün olmasaydı, bu kültür oluşturmazlardı. Katolik Hristiyanlığı dendiği zaman nasıl Roma ve Vatikan akla gelirse, Ortodoks Hristiyanlığı da Bizans'la birlikte anılır. İslam dendiği zaman da Mekke ve Medine yanında, Kahire, Şam, Bağdat, Endülüs şehirleri ile Konya, Bursa, Edirne ve İstanbul hatırlanmadan olmaz. Bâbü'r Devleti yönetimindeki Hint-Türk kültürünün teşekkül ettiği Delhi, Agra ve Lahor şehirlerinde yaşayan Müslümanların buralardaki izlerini İngiliz ve Hindu işbirliği silememiştir. Tac Mahâl yanında Bâbü'rî Şahların türbeleriyle ortaya koydukları büyük mimari eserleri ortada.

İstanbul, Bağdat ve Yeni Delhi gibi farklı kültür ve medeniyet dönemlerini yaşamış şehirleri gezenler, bunların iç içe birbirine bağlı görünse de pek çok şehirden meydana geldiği görülmektedir. Sekiz Delhi'den, beş Bağdat'tan ve üç İstanbul'dan söz edilebilir... Bu farklılıklar söz konusu şehirlere ait çelişki değil, kimliğini zenginleştiren çeşitliliktir. O bakımdan, mimari eserler bir şehrin kimliğine ait en belirleyici unsurdur.

Tek kubbeli büyük yapılardan oluşan eserlerin dikkati çektiği bir şehir ile küçük kubbeli yapıların hâkim olduğu şehir nasıl farklı siyasi yapılarla zihniyetlerin ürünü ise, bahçeli evlerin çok olduğu bir yerleşme yeri ile gökdelenlerin hâkim siluet olduğu metropollerin kimliği elbette birbirinden farklıdır. Barok mimari ile geleneksel veya büsbütün modern binalar arasında da bu türden farklar vardır. O yüzden, risalelerle dünyaya bakışını ortaya koyan Arap toplulukları ile her meseleyi bir "kitap" çerçevesinde halletmeye çalışan Türk topluluklarının öteki toplumlardan farkı ortada. Bunun yanında, tiyatro çevresinde gelişmiş Batılı değer yargılarının Rönesans'tan sonra romana itibar etmesi tabiidir. Çünkü mimari ve dil kadar ruh da bir şehrin üslubuna siner. Birini ötekinden ayıran hususlar, genellikle bu üslup farklarıdır.

"Medenî İnsan Hikâyesi Olan İnsandır"

Binbir Gece Masalları Hind'de ortaya çıkmış, Müslüman İran ve Arap dünyasında gelişerek Batılı ülkelerde tamamlanmıştır. Her medeni ülke insanları bunlara kendilerine ait birer hikâye katarak insanlığın kültür mirasını zenginleştirmişlerdir. Osmanlılar da bu hikâyeyi çok severek okuyup benzerlerini *Binbir Gündüz Masalları* olarak yazan toplumlardan biridir. O bakımdan bir çerçeve

hikâye ile geliştirilen romanlara, özellikle de *Don Kişot*'a örnek olan bu metinlere hemen her ülke kendinden bir şeyler katmıştır. Hem Doğu dünyasını anlatır ve hem de Batı'nın oryantalist hülyalarını besler. Hem feodal ve hem de esrarengiz Doğulu ülkelerle farklı insanların hikâyeleri *Binbir Gece Masalları*'nı doldurur. Başkalarını anlattığını zanneden veya öyle söyleyen insanlar, aslında kendi hikâyelerini veya kendi gönül maceralarını anlatıyorlardır.

Edebiyat, genel olarak da roman, doğrudan bir şehir kültürünü gerektirir. İlkel üretim biçiminin hüküm sürdüğü kırsal kesimin mezralarında ve köylerde tabii ki sözel kültür görülecek, kasaba ve şehir ile birlikte yazılı kültür kendini gösterecektir. Yazılı kültür ise bir birikimi de beraberinde getirir, sözel kültür yazılı kültürle işlenir, zenginleşir. Artık saf ve değişmez bir kültürden söz edilemediği için, her türlü farklı etkileşime karşı kendi benliğini korumak sorumluluğu sanatçılara düşer. Bu da kimliğine sahip çıkmakla mümkün.

Eski edebiyatımızda kırsal kesime doğru gittikçe anonim edebiyat ürünleri, mani, türkü ve destan görülürken, şehre doğru geldikçe şarkı, gazel ve mesnevi türleri kendini gösterir. Gösteri sanatlarında, taklide dayalı basit köy seyirlik oyunları kırsal kesimin biricik eğlencesi olurken, orta oyunu ve Karagöz de ancak şehirli hayatında görülebilirdi. Halk hikâyeleri kırsal kesimde sözlü edebiyat ürünü sayılırken, şehirlerde matbaanın yaygınlaşmasıyla yazılı metne kavuşmuş ve gerçekçi halk hikâyeleri de bu arada oluşturulmuştur.

Demek ki, entelektüel faaliyet tümüyle şehirlere özgü bir nitelik taşır. Eski edebiyatımızın medrese kültürü almış ve saray çevresinde yerleşmiş insanlar arasında yaygınlaşması tabiidir. "Şık" edebiyatıyla halk edebiyatının da bey konakları çevresinde geliştiği ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı biliniyor. Çünkü ekmek meselesini halledememiş insanın edebiyatı olamayacağı gibi ortaya koyabileceği büyük eseri de görülmemiştir. Tekke edebiyatının da tekkeler çevresinde görülmesi tesadüfi değildir.

Batılılaşma döneminin en gözde ürünleri olan tiyatro, makale ve roman da elbette şehirlerdeki okuyucu çevrelerinde büyük ilgi görmüştür. Yeni bir dönemin her türlü temâyülüne biz de, başka kültürlerin insanları da hep şehirde rastlamışızdır. Peygamberler, insanları birlikte yaşanan çevrelere, yani kasaba ve şehirlere çağırdıkları gibi, hadis ve ayetleri şiirlerinin belli başlı kaynaklarından biri hâline getiren Yunus Emre, bunun için, "Şehre varam feryâd ü figân koparam" demiştir...

Osmanlı döneminde farklı edebî muhitlerin, çeşitli okuyucu çevrelerinin olduğu biliniyor. Mesnevi okuyucusu ile taş baskılı IV. Murat döneminde yaşanmış gerçekçi halk hikâyelerinin sonraki yıllarda ortaya çıkmış metinleri aynı çevrelerde okunmuyordu. Mesnevilerden halk hikâyelerine geçen Leylâ ile Mecnun gibi konular, orta oyunu ve Karagöz'de yeniden ele alınır, farklı bir dille şehirli seyirciye sunulur.

Çamlıca ve Tepebaşı'ndan Aziz İstanbul'a Bakış

Tanzimat romanı İstanbul'un Çamlıca çevresini mekân edinirken, Servet-i Fünun romancıları Tepebaşı'ndan dünyaya bakar ve olmayacak hayaller kurarlar. *İntibah*, *Araba Sevdası* ile *Mai ve Siyah* adlı romanlar, Osmanlılara farklı İstanbul portresi çizerken, Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanında İstanbul'a vapurla ilk kez gelen roman kahramanı Boğaz girerken bambaşka bir şehir görür. İstanbul'un sokaklarında dolaşan Ahmet Midhat Efendi ile Ömer Seyfettin'in anlattığı İstanbul büsbütün başkadır. İşgal İstanbul'unu anlatan Yakup Kadri ile Kemal Tahir'e karşılık, Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* adlı romanında Abdülhamit dönemi ile sonrasındaki İstanbul anlatılır. Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'u ile Nahit Sırrı'nın *Sultan Hamit Düşerken* adlı romanında birbirinden farklı İstanbul ruhu görmemiz tabii...

Ankara'nın yapay kültürüne karşı Osmanlı kültür geleneğini ve zevkini savunan ve köksüz bir edebiyatın mümkün olmadığını söyleyen Yahya Kemal'in İstanbul üzerindeki ısrarı sebepsiz değildir. "Vatan İstanbul'dan ibârettir itikâdimca" sözünün de anlamı budur. Üsküp doğumlu bir şair olarak, Balkan şehirlerinde geçen çocukluğunu hep hasretle anan Yahya Kemal, şahsi duygularıyla millî ihtiyaçları, bunlarla kültür ve medeniyet değerlerinin önemini birbirinden ayırmayı bilen ve bunları estetize edebilen bir şahsiyettir.

Yahya Kemal'in talebesi ve dostu olan Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* adlı kitabında, İstanbul yanında Ankara, Erzurum, Bursa ve Konya gibi kültür birikimleri Osmanlı ve Selçukluya kadar uzanan şehirleri aynı kültürel sorumlulukla ele almış ve HABİTAT'tan çok önce bu şuuru ortaya koymuştur. Roman ve hikâyelerinde, içinde büyüdüğü şehir kültürüne dayanmış, İstanbul'un yüz yıllık macerasını tarih şuuru ile sosyal ve ferdî benlik meseleleriyle birlikte ele almıştır.

Daha çok şahsî hatıralarından yola çıkarak İstanbul hayatıyla Boğaziçi'nin yaşayışını, eğlencelerini ve günlük hayatını kitaplarına konu edinen Abdülhak Şinasi Hisar da kendince bir üslup geliştirmiştir. *İbrahim Efendi Konağı* ve *İstanbul Geceleri* adlı kitaplarıyla İstanbul kültürünün folklordan tasavvufa kadar genişleyen özelliklerini ortaya koyan Sâmiha Ayverdi ise bazı son Osmanlıların şehir kültürünü yansıtmaktadır.

Refik Halit'in *Bu Bizim Hayatımız* romanı adıyla ifade edilebilecek yazarlığında, Osmanlıdan Cumhuriyet'e değişen yaşama biçimleri ve üslup farklılıkları vurgulanır. Ercüment Ekrem'le popüler romancılığa ve magazin hikâyeciliğine kadar geniş etkileri olan bu bakış tarzının "Aziz İstanbul"un kültür mirasını yağmaladığı söylenebilir. Çamlıca ve Tepebaşı'ndan bu şehre bakanlar burada yaşayanları her şeyleriyle küçümsüyordu, onların arasında dolaşanların da bu bakışın haklılığını ispatlamaya çalışır gibi bir hâlleri vardı.

O yüzden de taşrallığı farklı bir gezegende yaşayanların hayatını anlatmak biçiminde sürdürenlerin Köy Romanları, kozmopolit İstanbul'un manasızlığına karşı garip bir Anadoluculuk gibi anlaşılmıştır.

İstanbulunun tabii hayatının bazı yönleri, Sait Faik ve Tarık Buğra gibi sürekli hikâye ve roman yazmayı düşünen, İstanbul'u her şeyiyle benimsemiş iki taşra kökenlinin, köy romancılığına özellikle sırt dönen bir tavırla yazılmış eserlerinde ortaya konmaktadır. Bunlardan başka, daha sonra bu yönde hayatı ve sanatı değerlendiren pek çok romancının eserinde günümüz İstanbul'unun başka yüzleri kendini gösterir.

Yeni Şehir Romanları

Tarık Buğra ve Attilâ İlhan'ın 1970'den sonra yayımlanan bütün romanları, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ile birlikte, Türk romanı yeniden şehir kültürüne dönmüş ve köy romanları çıkmazından kurtulmuştur. 12 Mart ödeminde devrim rüyasından uyanan aydınların bir kısmı, yaşadıkları sükül-tı hayalleri romanlarla ortaya koymaya çalıştılar. Köy romancıları da ağa-ırgat çatışmasını işçi-patron kavgasına dönüştürdüler. Böylece, sınıf çatışmasını şehirlere taşımaya çalışarak sosyalist gerçekçi edebiyatı şematik tarzda sürdürdüler. Bu yazarların Kemal Tahir, Cemil Meriç ve Attilâ İlhan eleştirilerine dayanabilmesi güçtü.

Bunlar arasında, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* adlı genişletilmiş hikâyeyi andıran romanıyla tavrı değiştiren Sevgi Soysal'ın *Şafak* adlı romanı hayli ilgi çekicidir. Benzer bir tarzda zoraki romancı olan Erdal Öz'ün *Yaralısın*'ı da böyle tipik özellikleri olan "hayatım roman" örneklerindendir. Hayli etkili olmuşlardır.

Paris'i en iyi Balzac'ın, Londra'yı en iyi Charles Dickens'in, Dublin'i en iyi James Joyce'un, Petersburg'u en iyi Dostoyevski'nin anlattığı söylenir. *Huzur* romanıyla Tanpınar'ın İstanbul'u bir estetik tavrıyla anlattığını ve kendinden öncekilerle sonrakilere denek taşı olduğunu söyleyebiliriz. Halit Ziya, Peyami Safa, Halide Edip, Refik Halit, Abdülhak Şinasi, Yakup Kadri ve Kemal Tahir hep kendilerine göre birer İstanbul anlatırlar. Tarık Buğra ise gerek *Küçük Ağa*'da, gerekse *Yağmur Beklerken* ve *Dönemeçte* romanlarında hep Akşehir kasabasını mekân seçmiş, insanlarını anlatırken de çok başarılı ve inandırıcı olmuştur. Ama İstanbul'u anlatan romanlarında bile bir kasabanın büyük şehirdeki aykırı duruşunu görüyoruz.

Dönemeç adlı romanımda ben de Anadolu şehirlerinden birini, Kayseri'yi mekân olarak alıp 1973 seçimlerinin bizi getirdiği dönemeci oradan yansıtmaya çalışmışım. Romanın konu edindiği insanlar, tabii ki Kayserili idi ama şehirdeki geleneksel yapının insanları yanında, okumuş ve kendilerini ispat çabasına girerek yeni bir siyasi harekete omuz vermiş yakın köylüler de vardı romanda. Aile ilişkileri daha çok şehir çevresinde geliyordu. *Güzel Ölüm* bu

insanların İstanbullularla ilişkisini konu alıyor ve Kıbrıs Harekâtı'nın cephe gerisinde yaşanan aşk hikâyesini anlatıyordu. Farklı bir insani durumu *Yollar ve İzler* adlı romanımda ele alarak İstanbul'a yerleşmiş Bursalı ve Konyalı iki ailenin sılâ-i rahim arzusu çevresinde anlatmaya çalıştım. Bu romanımda değişen insanın tavrını, Selçuklu ve Osmanlı izlerini taşıyan Anadolu şehirleriyle birlikte ortaya koymak istedim. Bunların hepsine sinen büyük şehir kültürüyle yoğrulmuş farklı bakış açısidir.

Son Söz Yerine

Büyük şehir kültürünün modernizmle birlikte roman türünde vazgeçilmez bir temel oluşturduğunu ve bütün büyük romancılarda bu türden bir şehir kültürünün dili ve söylemiyle eserlerinin ruhuna sindiğini söyleyebiliriz. Victor Hugo'nun *Sefiller* ve *Notre Dame'ın Kamburu* adlı romanlarında ilk yetkin örneği görmemiz mümkündür. İlk romanında Paris'i anlatan Victor Hugo, ikinci romanında insanların artık gelecek nesillere mimari eserleriyle değil de onun yerine kitapla konuşmaya başladığını, dolayısıyla matbaanın insanların en büyük icadı olduğunu söylerken, belki de romanın geleceğine ait çok önemli bir tahminde bulunuyordu. Şehir kültüründe oluşan roman insana seslenirken, onunla en yalnız saatleri paylaşıyor ve kahramanları aracılığıyla çok tehlikeli şeyler söylemeye, insanların yaşadığı çevreyi sorgulama denemesine başlıyordu.

Çağdaş romanda büyük şehrin sokaklarında dolaşan aylakların, W. Benjamin'in ifadesiyle flâneur tipinin, XX. yüzyıla özgü bir yeni insanın ortaya çıkışıyla farklı bir kimlik kazandığını söyleyebiliriz. Dostoyevski'nin kahramanlarından oldukça etkilenen bu insan tipinin yeni örnekleriyle çok ilgi çekici durumlar yaşaması, dünya romanının artık farklı bir çizgide gelişmesi ile anlaşılabilir. Bunun hayata bakışı, insan ilişkilerini algılayışı ve aşk anlayışı çok farklı. Bu insanın şehrin ruhuyla iç içe olduğu da söylenebilir.

Böylesine farklı, ama aynı zamanda kendi gibi düşünen pek çok insanın da benimsediği bir duyarlılığın sözcüsü olarak mevcut şehir kültürünü yaşarken sorgulayan roman kahramanlarına edebiyatımızdan bazı örneklerle dikkati çekmek istiyorum: *Huzur*'un Mümtaz'ı, *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ı ve *Kaybolmuş Günler*'in Beşir Güner'i... Bunları insanımızın vazgeçilmez örnekleri hâline getiren romanlar da önemli tabii.

Son söz olarak, büyük şehir kültürünü en iyi açıklayacak ifadelerden birinin, bunun üzerinde çok kafa yoranalardan biri olan Walter Benjamin'e ait olduğunu söylemek en doğrusu sanıyorum: "Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk." Tabii, bu aşkın da çok romanesk olduğu ortada.

ROMAN ÇEVİRİSİ, ÇEVİRİ ROMANLAR

Hece dergisinin “*Roman*” özel sayısı için benden beklenen roman çevirisi ve çeviri romanlar yazısına edebî çevirinin niteliği üzerine birkaç söz söylemekle başlamak istiyorum. Edebiyat çevirisi, dünya edebiyatını kendi ülkesinde çok sınırlı grupların tekelinden kurtarmak gibi idealistçe bir tutuma dayanır. Bir yabancı dili, o dilin edebiyatını bilen, o edebiyattan eserini çevirmek istediği yazarın özelliğinden haberdar olan ve bununla da kalmayıp kendi diline hâkim olan kişidir, ya da öyle olması beklenir edebiyat çevirmeninin. Almanca edebiyatlardan on beşin üzerinde eser çevirmiş bir edebiyat bilimci olarak bu konuda uygulama ve teori bağlamında deneyim sahibi olduğumu söyleyebilirim, sanıyorum. Edebiyat çevirilerinin hangi dillerden, hangi yoğunlukta gerçekleştiği, erek dil ülkesinin edebiyat dünyası, kültür politikası üzerine somut veriler sunar. Öte yandan kaynak dil için de bu, önemli ipuçları sunan bir olgudur. Hatta asıl edebiyat tarihi, edebî çevirilerin tarihidir diyenler bile var. Ben bu yazımda öncelikle Türk edebiyatından yabancı dillere yapılan roman çevirisinden söz etmek istiyorum. Hangi romanlar, nasıl ve kim tarafından çevriliyor?

“*Hangi romanlar*” başlığından yola çıkalım: Çevrilmeye değer bulunan kitaplar, çevrilecek dilin kültür ortamı için ilginç, yani merak uyandıracak nitelikte olanlardır. Burada “*tipik yabancı*” diye bilinen özellikler anlaşılmalıdır. Dışarıda (Avrupa’da, Asya’da) olanların kendilerine benzemeyen, “*tipik Türk*” hayatını canlandıran romanlardır bunlar. Batı standartlarında, Batı değerlerine uygun bir hayat, böyle bir hayatın kişi ve problemleriyle işlendiği bir roman onlar için ilginç değildir, çünkü merak ettikleri yabancı, “*tipik Türk*” özelliği sunmamaktadır. Öte yandan buram buram milliyetçilik kokan, işlerin tıkr tıkr yürüdüğü olumlu bir Türkiye tablosu da yabancılar için “*makbul*” sayılmamaktadır. Buna karşılık eleştirel hatta hicivci anlatım tutumuyla sergilenen aksaklıkların, ilişkilerdeki tuhaflıkların konu olarak çevrilmeye çağrı çıkardığı söylenebilir.

Bir Türk romanını çevirmeye heveslendirebilecek özelliklerden bir başkası, Osmanlı tarihine, eski Türk sanatlarıyla ilgili bilgilere dokusunda yer vermiş olmak. Keza dünyada ünlü Türk masallarının oluşturduğu beklenti de fantastik romanlara ilgi uyandırabiliyor.

Yabancıların Türk edebiyatından çeviri konusundaki ölçütleriyle bizim yabancı dillerden Türkçeye kazandırmadaki seçim ölçütlerimiz aynı değil.

Biz öncelikle dünya edebiyatından klasikleri, çağdaş klasikler de dâhil olmak üzere Türkçeye çevirmeye özen gösterirken onlar, hele “roman” türü söz konusuysa çağdaşlarla sınırlı kalıyorlar.

Edebî çeviride çeviri bilimcilerin önemle üzerinde durduğu bir konu, romanın yalnızca içerik olarak değil, anlatım özellikleriyle de aktarılmaya çalışılmasıdır. Bunu ise edebiyatın inceliklerine, üslubun niteliklerine vakıf uzman kişilerden bekleyebiliriz. Yani çağdaş Türk romanlarından hangilerinin ve nasıl çevrileceğini en iyi, yabancı Türkologlar bilir. Ama onları heveslendirecek, bu işlerini kolaylaştıracak çareleri arayıp bulmak da bizim ilgili devlet kurumlarımızdan, özel teşebbüsümüzden beklenebilecek kültür hizmetidir. Çeviri haklarının sağlanması, burslar, davetlerle bu çevirmenlerin özendirilmesi gerekiyor.

Türkçeye çevrilen romanlara gelince! Bir zamanların “Tercüme Bürosu”nun çeviriye değer bulup seçtiği yabancı eserler Millî Eğitim Bakanlığı’na, şimdi ise aynı misyonu yürüten Kültür Bakanlığı’na çevirtilip devlet kitabı olarak yayımlanmaktadır. Bu kitapların seçiminde ölçüt, “klasik eser” olma niteliğidir. Yani dünya edebiyatına mal olmuşluk. Buna XX. yüzyıl öncesi klasikler gibi modern klasikler olarak bilinen XX. yüzyıl klasikleri de girmektedir. Dünya edebiyatının temel taşları diyebileceğimiz klasikler arasında roman türü, öncelikle Batı edebiyatlarında yer almaktadır. Bu nedenle devlet kitapları arasında roman çevirileri, Avrupa ve Amerika edebiyatlarındandır. Ve söz konusu eserler çeviri için genellikle üniversitelerin yabancı filoloji uzmanlarına havale edilmekte, çoğunlukla da onlar tarafından gerçekleştirilip bir başka uzman akademisyence gözden geçirilerek onanmakta ya da eksiklerin giderilmesi sağlanmaktadır. Söz konusu edebiyat çevirmenleri, klasiklerin çevrilmesinde içerik kadar üslubun da önemini takdir eden, edebiyat bilimi bilincinde kişilerdir, ya da en azından öyle olmaları beklenmektedir.

Edebiyat çevirileri arasında romanlar, öncelikle özel yayınevlerinin yayın programlarında büyük yer tutmaktadır. Oralarda tek tük klasiğin yanı sıra yabancı yayınevlerinin bestseller (en çok satan) romanları bolca yer almakta, ve geniş okuyucu kitlesini hedeflediği için kolay anlaşılabilirlik ilkesini çevirinin baş ilkesi sayan çevirmenlerce Türkçeye aktarılmaktadır. Öte yandan bu tür “çok satan” romanlar, orijinali de kitle edebiyatı dediğimiz, sürükleyicilik özelliğine önem veren, dolayısıyla sanatlı anlatımdan ziyade konuyu önemseyen kitaplardır ve çeviri sırasında da üslup kaygısını ön planda tutmayı gerektirmez. Nedir bu üslup kaygısı? Orijinalin gösterdiği anlatım özelliklerini, mesela cümle yapısını, anlatım tutumunu, söz sanatlarını, bilinç akımı, anıştırma vb. gibi biçim özelliklerini çeviride korumaya özen göstermedir. Bu özen gösterilmediğinde, yani sırf konu aktarımı yapıldığında ne

olur? Yazarı yazar, eseri edebiyat eseri yapan en önemli unsur ıskalanmış, bütün çeviri eserler “*eğlencelik yazın*” çerçevesinde Türkçeye mal edilmiş olur. Oysa edebiyat çevirisinin amaçlarından biri de mesela romanda yabancı yazarların nasıl yazdıklarını bizim edebiyat dünyamıza, bu demektir ki yalnız okuyucularımıza, edebiyatseverlere değil, aynı zamanda yazarlarımıza, romancılarımıza göstermektir. Örnek alsınlar, onları taklit etsinler diye değil, yabancı yazarlarla ufuklarını genişletsinler diye. Edebiyat çevirisi sayesinde yazarlarımız ve okurlarımız yalnızca bildikleri yabancı dilin romanlarını değil, ana dilimize çevrilen çok sayıda yabancı edebiyata ait romanları izleyebilmekte, onlardan haberdar olmaktadır. Edebiyat çevirisi bu bakımdan demokratlaştırıcı bir işlev üstlenmekte, dünya edebiyatını yabancı dil bilen küçük bir kitlenin tekelinden alıp geniş kitlelere götürebilmektedir.

Bu açılım, eski Türk edebiyatıyla (kastettiğim, roman için XIX. yüzyıldır.) çağdaş Türk edebiyatı arasındaki köprü için de gereklidir. Çünkü yabancı dil uzmanlarının dar çevresi Osmanlıcayı ve eski yazıyı bilenlerin sayısından daha zengin değildir. Oysa ilk romanlarımızı Latin harflerine bu günün Türkçesine aktarmak, okurlarımıza, edebiyat meraklılarımıza, yazarlarımıza bir kültür hizmeti sunmaktır. Bunun da ötesinde esas hizmet, bu romanları gün ışığına çıkarmakla Türkologların dışındaki edebiyat bilimcilerle araştırma, karşılaştırma yapma imkânını genişletmektir. XIX. yüzyıl romancılığımız tam olarak bugünün Türkçesine kazandırıldığında, ülkemizde sayıları ve donanımları bakımından doyurucu diyebileceğimiz Batı ve Doğu edebiyatları uzmanlarının Türk edebiyat bilimi araştırmalarına yeni ufuklar açacağını umabiliriz.

Çeviribilimde dil içi çeviri olarak adlandırılan bu tür çeviriler başka edebiyatlarda ancak Orta Çağ edebiyatlarının ve daha eskilerin bugünkü dile aktarılması şeklindeyken Türk edebiyatında durum çok farklı. Harf ve dil devrimi XX. yüzyılın ilk çeyreğinden önceki eserlerin bu günün edebiyat dünyasına kazandırılmasını gerektirmektedir. Bu anlamda bir dil içi çeviri etkinliğinin ne aşamada olduğu, yani nelerin çevrilip nelerin henüz gün ışığına çıkmayı beklediğinin dökümü sağlıklı bir şekilde yapıldı mı bilemiyorum, ama üniversitelerimizin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinin bence en büyük hizmetleri bu çevirilerin denetimini yapmak, güvenilirliğini sağlamaktır.

Edebiyat çevirilerinin, bu arada roman çevirilerinin ulusal edebiyatlara yararları konusunda şu söylenebilir: Edebiyat çevirileri, yalnız anlatım sanatı ve anlatım tekniklerinin bizim edebiyatımız dışında nasıl uygulandığını göstermekle kalmaz, başka ülkelerde hayatın nasıl olduğunu, değerlerin farklılığını ya da benzerliklerini de öğrenmemize yardımcı olur. İlk romancılarımızın ilk çevirmenlerimiz arasından çıktığını unutmayalım. Keza modern

roman dediğimiz romanın da XX. yüzyıl Batı romanını tanıyanlarca edebiyatımıza kazandırıldığını söyleyebiliriz. Gözlerimizi Batı'ya çevirip onların edebiyat çevirilerinden ne kazançları oldu diye sorarsak, roman türü için elle tutulur bir kazançtan söz edemesek de Şark edebiyatının şiir alanındaki üstünlüğü mesela Alman şiirine çeviriler yoluyla yeni dünyalar açmıştır. Romantizmin uzaklara açılma ideali Alman şiirine yeni bir nefes getirmiştir.

Roman çevirisine dönecek olursak, Avrupa'da ve bizde postmodern romanın Güney Amerika romanlarının çevirisiyle tetiklendiğini söyleyebiliriz. Ve sonuç olarak diyebiliriz ki, roman çevirileri bize, başka ülkelerde nasıl yazılıp nasıl yaşandığını göstermekle "*yeni*"ye ilgimizi körükler, yabancıнын da insan olduğunu, onunla da duygu birliği edebileceğimizi göstererek bir anlamda dünya barışına bile katkıda bulunabilir.

Orhan Pamuk

DERLİ TOPLU BİR ROMAN DEĞERLENDİRMESİ

Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ta başlangıcından 1950'lere kadar ilk yüzyılında Türk romanının temel derdinin Doğu ile Batı arasındaki karşıtlık ya da "Modernleşme" ile "Gelenek" arasındaki değerler çatışması olarak saptadığı kitabı eline alan herkes bilir. Moran'a göre bu karşıtlıktan yola çıkan Ahmet Midhat, Hüseyin Rahmi ya da Peyami Safa gibi belli başlı pek çok romancı, kahramanlarını Doğu-Batı konusunda düşüncelerini açıklamak için kullanmışlardır. Bu soruna kafayı takmış olmaları, elbette ki yazarlık güçlerine göre, romancıları bazı kalıp romanlar yazmaya itmiş, bu da onların romanlarının sanatsal ve edebî değerlerinin düşmesine yol açmıştır.

Türk romanının bu derli toplu ve şüpheşiz en iyi değerlendirmesinde Berna Moran, kalıplarla sonuç almaya çalışan Doğu-Batı romanlarının karşısına daha edebî ve daha başarılı bulduğu "ikinci çizgi" romanları çıkarır. Halit Ziya Uşaklıgil'in (*Aşk-ı Memnu*), Mehmet Rauf'un (*Eylül*) ve Halide Edip'in (ilk romanları) en başarılı örneklerini verdiği bu anlatılarda Moran'a göre yazarlar temel kahramanlarına romanlarının anlatımını belirleyecek "bir genellik yerine bir bireylik kazandırmak" için uğraşırlar. "Olaylar zincirinin zembereğini karakterlerin kendi kişiliklerinin" oluşturduğu bu romanları, Moran'ın, Doğu-Batı romanlarından daha edebî, daha psikolojik ve daha başarılı bulunduğunu belirtmeye bile gerek yok.

Anadolu Romanları

Berna Moran bir Türk romanı tarihi gibi de okunabilecek eleştirel denemelerinin ikinci cildinde ise en iyi ve en ilginç örneklerini Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt'un verdiği "Anadolu romanları"nı inceler. (*Tutunamayanlar* bu romanlar arasında bana göre iyice yabancıdır.) Moran bu ikinci dönem yazarlarının "ezen ve ezilen" arasındaki çatışmayı öne çıkararak önceki dönem romancılarından ayrıldığının altını çizer.

Oğuz Atay'dan ve Yusuf Atılgan'dan sonraki 1970-1990'lar arası Türk romanlarına acele, kararsız ama anlamak isteyerek bir bakış attığı üçüncü ciltte ise Berna Moran ilk dönem Türk romancılarına verdiği kesin yargılardan uzaktır. Aralarında benim *Kara Kitap*'ın da olduğu bu romanlara yaklaşıırken

kuvvetli düşüncelerini bir yana bırakması Moran'ı son dönem Türk romanlarının hakkında yazan eleştirmenler arasında en anlayışlılarından biri yapmıştır. Son yazılarında Berna Moran yeni Türk romanlarındaki hayal "fantasy" ve kurgu öğelerine ve gelenek ile ilişkiye sevgiyle yaklaşır, dünyadaki "post-modern" eğilimleri okuruna duyurur ve yerinde bir sezgiyle iddialı bir genel yargı vermekten kaçınır. Moran'ın baktığı tepeden ve etkilendiği İngiliz-Amerikan ve Marksist ve biraz da yapısalcı eleştirinin kavramsal gözlüklerinden görülen manzara budur.

Berna Moran'ın Türk romanına attığı bu bakıştan yola çıkarak bakış açımızın ve manzaranın son on beş yılda nasıl değiştiğini gösterebilmek için karşılaştırmalı bazı gözlemler yapacağım.

- İlk dönem Türk romancıları Doğulu olduklarını, romanın Batılı olduğunu keşfederken fark etmişlerdi. Doğu da Batı kadar onlar için yeni bir şeydi. Bu romancıların Doğu ve Batı konusunda, bu yeni kavramsal oyuncaklar konusunda bu kadar heyecanlı olmaları, onları yeni oyuncaklarıyla büyülenen çocuklara benzetiyor.

- Büyüleniyor ama anlamıyorlardı. İlk Türk romanlarında Doğu ve Batı günahlar, yasaklar, suçlar, cezalar ve cennet ve mutluluk vaatleriyle ışıltıya masalsı ülkelerdir... Kötü devlerin, şeytanların, karanlık kuyuların, haramların olduğu ülkeden kaçıp (Doğu ya da Batı) sonsuz mutluluğun ışıdığı, âşıkların bulunduğu cennete (Doğu ya da Batı) ulaşmak gerekir. Bu ilk romanların bazıları Doğu ve Batı çatışması gibi modern Avrupa'dan edindikleri dertlere rağmen eski masal dünyalarını içlerinde korumayı başarmışlardır. Doğu ve Batı'nın en çocuksu bir şekilde ele alındığı roman, aslında tam bir masal olan Ahmet Midhat'ın *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'sidir.

- Herkesin bitmek bilmez derdi, "bu topraklara ait olmak", yerel kültür ile heyecanlanmak, onu tam ne yapacağını bilememek ama ondan hiç vazgeçmemek, en büyük sav olarak yerelliği, Türklüğü ileri sürmek, kahramanlarının inandırıcılığı ve insanlığı ile övünmektense onların yerelliğini vurgulamak, milliyetçilik, toplumculuk, cemaatçilik, 150 yılda "Türkçe" roman yazanlara bir yazma aşkı ve amacı verdiği kadar, okura da yerelliğin kötü bir kader olduğu duygusunu verdi.

- Türkçe romanın ilk çocukluk dönemindeki mucize kitap Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*. Doğu ile Batı, yerellik ve Avrupa kültürü konusundaki heyecanlanmaların yazarın heyecanlarından kahramanın heyecanlarına doğru yaratıcı ve büyüleyici bir şekilde evrildiği bu harika kitabın sırrı yazarın Batı taklitçisi, züppe kahramanına duyduğu alaycı şefkatin, yazarın Doğu ve Batı konusunda vermek istediği derslerden çok daha kuvvetli olmasıdır. Kahramanlarına duyduğu şefkati, öğretici ve siyasi düşüncelerinden

çok daha fazla kalbinde hissetmesi, bu büyük ve hakiki romancılık erdemi sayesinde Rezaizade Ekrem kendi kendine bir "iç monolog" yöntemi de buldu. Karagöz ve Hacıvat'ın mizahından tatlar taşıyan bu anlatım yolunun daha sonra eleştirmenlerce "Joyce'dan önce iç monologu kullandı" diye övülmesi milliyetçi bir akılsızlık.

• Öncelikle sorun bir eda, hava, dil sorunudur; gerçek sorunu değil. Doğu ve Batı konusunda romancı Ahmet Midhat gibi tatlı tatlı öğütler veren sevimli bir öğretmen gibi de heyecanlanabilir, sonraları benzer siyasi görüşlerle buyruk verir gibi konuşan Peyami Safa (Fatih Harbiye) gibi de. Gerçeği elde ettiği için, buyurgan bir dille konuşan "gerçek" ve "bilim" adına konuştuğu için ders veren "otoriter" ses, (Kemal Tahir'in kendi dilini ve mizahını unuttuğu zamanlar buna iyi bir örnek) aslında Batı'ya yaklaşımdan çok tek merkezli, devletçi Osmanlı gücüne yaklaşıp. Tarihimiz ve romanımız Foucault gibi bir araştırmacının incelemekten hoşlanacağı bilgi-iktidar-hükmetme odaklarının erkeksi sesiyle yazılmıştır.

• 150 yılda Türkçe romanın ve romancının serüveni Doğu'nun ve Batı'nın üzerlerinden çocuksu ve ahlakçı öğütler verilecek oyuncaklar olmadığını bize öğrettiği kadar, "psikolojik" dediğimiz romanların ya da "ezen ve ezilen" arasındaki çatışmayı anlatır gözüken "Anadolu romanları"nın, Doğu-Batı dertlenmelerini ıskalarsa hayatımızın bütünlüğünü de kaçıracaklarını da gösterdi.

Rehberlik Etme Arzusu

Belki de en çok gözden kaçırdığımız şey: Romanın, anlatacağı hikâye neyi anlatıyorsa (dünyayı, yazarın hayatını, tasavvurlarını, hayat ve dünya ile ilgili temel bazı bilgileri, yazar neyi niyet etmişse onu, okurun en beklemediği şeyi) onu tutkular ve istekler ya da bunların yokluğu üzerinden atlatmasıdır. Doğu ve Batı konusunda heyecanlanmalar, romanımızın çocukluk yıllarında ve her zaman çocuksu kalan romanımızda tutkuların değil, ahlakın, bilgisizliğin ya da romancının rehberlik etme arzusunun bir uzantısı olması Türkçe romanı derinlikten yoksun bıraktı.

- Doğu ve Batı'nın hayali, roman kahramanları için değil, romancılarımız için bir tutku kaynağı oldu hep. Büyük fikirlere, yerel kültüre, milliyetçiliğe o kadar yatkın olmasına rağmen Dostoyevski, içimize işleyen büyük romancılar için kahramanların tutkularına yazarın saygı göstermesi gerektiğini gösterdi bize.
- Gramsci, Foucault ve daha sonraları eleştirel sol, postmodern düşüncüyü etkileyecek Edward Said sayesinde Doğu'nun ve Batı'nın iktidar ilişkilerini yansıtan, hükmetmeyi meşrulaştıran ideolojik tasarımlar

olduğunu öğrendik. Ama siyasal hayallerle süslenmiş birer kurgu olmaları Doğu'nun ve Batı'nın hiç olmadığı anlamına gelmiyor. Bugün gene bu kavramlar arasında gezinerek, onlarla düşüp kalkarak yolumuzu bulmaya çalışıyoruz.

- "Romanımız", "biz" gibi kelimeler kalemimin ucuna geliverirken onları aldattığımı hissediyorum. Roman artık millî dertleri, millî okur için, millî bir duyarlılıkla anlatan bir şey olmaktan "bizlerin" hiç de denetiminde olmayan gelişmeler sonucu çıkıyor. Roman her geçen gün bir "üst kültür" ürünü, "seçkinlerin" okuduğu bir sanat olmaya doğru evriliyor. Yalnızca yerel seçkinlere değil, dünyada roman okuyan sınırlı bir kesime seslenen bir sanat.

Kahraman Bostancı

SUUT KEMAL YETKİN İLE HALİT ZİYA UŞAKLIĞİL ARASINDA ROMAN ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Bu çalışmada, Türk sanat ve edebiyatında mümtaz bir yer işgal eden estet Suut Kemal Yetkin ile romancı Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâye ve roman hakkında önemli bilgiler içeren, ipuçları taşıyan mektuplaşma ve tartışmalarının perde arkasını aralamaya çalışacağız.

Yükseköğrenimini Fransa'da tamamlayarak "felsefe ve bediyyât"¹ lisansını alan ve bir devrin felsefe anlayışı ile sanat anlayışı arasında doğrudan doğruya bir ilişki ve örtüşmenin var olduğunu ısrarla belirten² Suut Kemal Yetkin; özellikle Rennes Üniversitesinde, deneysel psikoloji üzerindeki araştırmalarından edindiği birikimi şiir, deneme, roman, eleştiri, estetik ve sanat üzerine yazdığı teorik yazılarına sindirir.

Suut Kemal Yetkin'in felsefe, psikoloji, estetik ve sanat kültürüyle yoğurduğu incelemeleri, makaleleri, denemeleri şiir ve roman hakkında bir hayli teorik bilgi ve yorumu içermektedir.³

Ulus gazetesinde uzun yıllar yazıları yayımlanan Suut Kemal Yetkin'in, roman yazarlarını da ilgilendiren bir anket hazırlaması ve yine bu gazetesinin onun yönetiminde hazırlanmış olan "Güzel Sanatlar" sayfasının iki özel bölümünün "Roman Hususî Sayısı" olarak düzenlenmesi dikkate şayandır.⁴

Suut Kemal Yetkin'in romanla ilgili bu çalışmalarını kısaca hatırlattıktan sonra, modern Türk romanının babası olarak kabul edilen Halit Ziya Uşaklıgil'in Suut Kemal Yetkin'e gönderdiği iki güzide mektubun hazırlanma serüvenine bir göz atalım.

Suut Kemal Yetkin, 18 Kasım 1941 tarihli *Ulus* gazetesinde, sanat eserinden ziyâde sanatçıyı merkeze alan ve "Bir Anketçi Arayan Altı Soru" başlıklı bir anket metni hazırlar. Anket soruları Türk sanat ve edebiyat kamuoyunda yeterli ilgiyi görmez. Halit Ziya Uşaklıgil'in dışında bu ankete cevap niteliğinde verilen hiçbir yazıya süreli yayınlarda rastlanmaz. Aradan iki yıl geçer. Ankara'da yayımlanan *Harman* dergisi, Yetkin'in anketi ile ilgili bir faaliyeti

başlatır. Bunun üzerine Suut Kemal Yetkin, 18 Temmuz 1943'te "Anketçisini Bulan Sorular" başlıklı yazısını *Ulus'un* Güzel Sanatlar sayfasında yayımlar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Suut Kemal Yetkin'e gönderdiği ikinci mektup, Yetkin'in 5 Eylül 1943'te *Ulus'un* Güzel Sanatlar Sayfası Roman Husûsî Sayısı için gönderilmiştir. Mektubun içeriği Suut Kemal Yetkin'in Halit Ziya'ya yönelttiği "Romanlarınızı ne gibi etkiler altında yazdınız?" tarzındaki bir sorusundan hareketle oluşturulmuştur. Halit Ziya, bu soruya 19 Ağustos 1943 tarihli Yeşilköy'den yazdığı bir mektupla cevap verir. Bu mektupla birlikte *Ulus'un* Güzel Sanatlar sayfası Roman Hususi sayılarında yazıları yayımlanan şahsiyetlerle yazılarının başlıklarını hatırlatalım:

5 Eylül 1943 tarihli Birinci Roman Husûsî Sayısı: Halit Ziya Uşaklıgil, "Mektup: Prof. Suut Kemal Yetkin'e"; Halide Edip Adıvar, "Roman Hakkında"; Nurullah Ataç, "Romancılarım"; Abdülhak Şinasi Hisar, "Edebiyatta Roman"; Reşat Nuri Darago, "Suut Kemal Yetkin'e Mektup"; Sabri Esat Siyavuşgil, "İlk Roman Dinleyicileri"; Yaşar Nabi Nayır, "Romana Dair"; Suut Kemal Yetkin, "Romancının Dünyası".

12 Eylül 1943 tarihli Türk ve Dünya Romancılığı Husûsî Sayısı: Mustafa Nihat Özön, "Romanımıza Dair" ve Alman, Fransız, İngiliz vb. romanları ile ilgili diğer yazılar.⁵

Ulus'un Güzel Sanatlar sayfasında yer alan bu iki Roman Hususi Sayısı ile ilgili, tespit edebildiğim kadarıyla, iki tenkit yazısı da yayımlanır. Bunların ilki Yunus Kâzım Köni'nin kalem inden gelir ve 10 Eylül 1943 tarihli *Vakit* gazetesinde yayımlanır. Yunus Kâzım Köni, ikinci özel sayıyı görmeden birinci roman özel sayısı ile ilgili ağır bir tenkit yayımlar. Bu tenkit yazısından beş gün sonra, 15 Eylül 1943'te, Suut Kemal Yetkin'in "Bu Nasıl Tenkid?" başlıklı cevabi nitelikteki yazısı *Ulus'ta* yayımlanır. Her iki özel sayı için daha serinkanlı olan bir tenkit yazısı ise, Rüştü Şardağ tarafından kalem e alınır ve "Güzel Sanatların Roman Hususi Sayıları" başlığıyla 19 Eylül 1943'te *Ulus'ta* (s. 5, 6) yayımlanır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Suut Kemal Yetkin'in hazırladığı anket metni ile Güzel Sanatlar Roman Hususî Sayısı için yazmış olduğu nefis ve nezih üsluplu cevabi mektuplarını, Yetkin'in anket metinleriyle birlikte yayımlıyoruz:

"Bir Anketçi Arıyan Altı Soru"

Yazan: Suut Kemal YETKİN

Sanat eserini sanatkârın verdiği göre, sanatkârın ruhunu tahlil etmekle sanat eserinin ruhunu anlamış oluruz. Nazari kalmak istemiyen bir estetikçi dikkatini her şeyden önce sanatkârın iç yapısı üzerinde toplamak zorundadır. Birçok düğümlerin ancak bu sûretle çözülmesi mümkündür. Sanatkârın iç yapısını, idrakinin hususiliğini, yaratma ânındaki hâlini bize sanatkârın kendisinden daha iyi kim öğretebilir?

Bunun içindir ki sanat felsefesi alanına giren birçok meseleler karşısında Flaubert'in (mektuplar)ı, Goncourt'ların ve Delacroix'nın (Jurnal) leri, Goethe'nin Eckermann'la olan (konuşmalar)ı, Berlioz'un (hatıralar)ı gibi bazı önemli kaynaklara baş vuramamağa imkân yoktur.

...gibi bazı kaynaklara dedim. Ve bunu söylerken içim ansızın burkuluverdi. Niçin birkaç büyük Türk sanatkârının ismi ile başlamadım? Başlıyamadım da ondan. Sanatkârlarımız mektuplarında günlük benliklerinden bir türlü çıkamamışlar, eserlerinin mahiyeti, onları ruh tabakalarından dışarıya sürükliyen zaruret üzerinde düşünmiye her nedense vakit bulamamışlardır. Elde basılmış mektup olarak "sarı müfide kütüphanesi" serisinden Abdülhak Hamid'in mektupları var. Bu mektupları birer birer gözden geçirdim. Mübalâğa etmeden söylüyorum, sanat dâvalarının ruhunu aydınlatan kayda değer tek bir satıra rastlamadım. Jurnal tarzı yolunu şaşırp sanat dünyamıza uğramamış ki ona baş vuralım, Hatıra nevi ise Halit Ziya Uşaklıgil'in beş ciltlik (Kırk Yıl)ına kadar bekledi durdu. (Kırk Yıl)ın yapraklarını çeviriyorum. Hayret! Bihter'in ve Ahmet Cemil'in babası (Kırk Yıl) içinde her şeyden bahsettiği hâlde, sanatkârın psikolojisine -iki sayfa müstesna (1)- sanat eserinin ruhuna vakit bulup da elini sürmemiş veya buna lüzum görmemiş. Hâlbuki Halit Ziya, sanatkâr ve sanat hakkında bize neler anlatmazdı!

Başka kaynaklara başvuralım. Sanatkârlarımızın psikolojik tecrübelerini bazı anketlere verdikleri cevaplarda bulamaz mıyız? Anketlere verilen cevaplar yüzde yüz samimî olmamakla beraber gene, hiç yoktan iyidir. Bu cinsten iki kitap hatırlıyorum. Bunlardan biri Ruşen Eşref'in (Diyorlar ki), öbürü de Hikmet Feridun'un (Bugün de diyorlar ki) isimli eserleridir. Birincisi 1918 de ikincisi 1931 de basılan ve birbirinden çok ayrı görüşlü iki edebiyat neslinin türlü sorulara verdikleri cevapları bir arada toplayan bu iki kitap da yüzümüzü güldürmedi. Gene arkadaşlarımızı onlarda bulamadık. Sorulan sualler ile verilen cevapların daha ziyade edebiyat tarihçisini ilgilendireceği muhakkaktır.

Biz, zihnimizden ayrılmıyan meselelerin aydınlatılması için, sanatkârlarımızdan şu sorulara cevap vermelerini isterdik:

1. Eserlerinizi ilhama mı, yoksa iradeli ve şuurlu bir çalışmaya mı borçlusunuz?
2. İlham kelimesine verdiğiniz mana nedir?
3. Eserlerinizi yaratırken -bugünkü veya yarınki- bir okuyucu (seyirci veya dinleyici) kütlesini düşünüyor musunuz?
4. Eserlerinizi evela zihninizde tasarladıktan sonra mı yazmaya başlarsınız, yoksa çalıştıkça mı eser kendi şeklini bulur?
5. Eserlerinizin yaratılışında hatıralarımız nasıl bir rol oynuyor?
6. Eserlerinizi ne gibi psikolojik amillerin tesiri altında yaratıyorsunuz? Dinamik ve estetiğin ağırlık noktası olan bu altı soru bir anketçi arıyor."

(1) Kırk Yıl, Cilt II, s. 77-78

Anketçisini Bulan Sorular

Yazan: Suut Kemal YETKİN

Estetik meseleler için başvurulacak kaynaklardan biri sanat eseri ise, öbürü de, iç hayattır. Bir Fransız düşünürünün dediği gibi: "Her güzellik idrakinde iki unsur vardır: dışımızda bir nesne, içimizde o şeyin sebep olduğu bir hâdise..." Bunlar, estetik olgunun birbirini tamamlıyan iki esas unsurdur. Burada, olgunun hâdise tarafına yani psikolojik tarafına işaret etmek istiyorum. Fakat hangi hâdiseden, sanatçının mı yoksa sanatseverin mi iç hayatına ait hâdiselerden hareket etmeli? Bu soruya, sanatseverin iç dünyasından, iç davranışından, temaşa fiilinden hareket etmeli diye cevap verenler olduğu gibi, yaratıcının iç dünyasından, yaratma fiilinden, onun gelişmesinden hareket etmeli diyenler de olmuştur.

Her iki görüş tarzi birbirine aykırı değil, birbirine yardımcıdır, şu veya bu yoldan hareket etmek, elde edilen neticeleri kıyaslayarak, sanat eserini ve onunla ilgili birçok ehemmiyetli meseleleri anlamak, bir hâl sûretine bağlamak mümkündür.

Sanat eseri üzerindeki düşüncünün yaratma fiiline tabi tutulduğunu bilhassa asrımızda görmekteyiz: fakat sanatçının yaratma ânındaki iç işleyişini, sanat eserinin geçirmiş olduğu safhaları bize kim öğretecek?

Bunları olsa olsa sanatçıların kendileri öğretebilirler. Onların hâtıraları, mektupları, konuşmaları, denemeleri ve -sanatçı romancı ise- roman içindeki düşünceleri bizi ilgilendiren tükenmez birer kaynaktır. Burada, Berlioz'un (Hâtıralar) ını, Flaubert'in (Mektuplar)ını, Goethe'nin Eckermann'la olan (Konuşmalar)ını, Mauriac'ın (Romancı ve kahramanlar)ını, Gide'in ve Claudel'in yaratma psikolojisi hakkındaki düşüncelerini, Proust'un Le Temps Retrouve'deki yaratma üzerine olan tahlillerini misal olarak hatırlatmak isterim.

Bunlara benzer vesikalar estetikçinin büyük yardımcılarıdır. Bu meseleye (bir anketçi arıyan altı soru) başlıklı bir yazı ile bundan iki yıl önce (Ulus) un Güzel Sanatlar sayfasında dokunmuş, ve bu hususta Türk sanatçılarından eser sayamadığım için, içimin sızladığını söylemiştim. O zaman söylediklerimi bugün hiçbir sûretle değiştiremeyeceğimi görmekteyim. Bizim romancılarımız ve şairlerimiz, mektuplarında günlük benliklerinden bir türlü çıkamamışlar, eserlerinin mahiyeti, onları ruh tabakalarından dışarıya sürükleyen zaruret üzerinde düşünmeye vakit bulamamışlardır. Deneme nev'inden yazılara gelince, bu estetik meseleler üzerinde hiçbir deneme yoktur. Romanlarımızda ise onların izi bile görülmez.

Bu yokluğun tesirlerini azıcık olsun gidermek ve bizim diyeceğimiz kaynaklardan faydalanarak bazı sanat meselelerini çözmek için, bundan iki yıl önce yazdığım yukarıda adı geçen yazıda bazı sorular hazırlamıştım. Bu yazı çıktıktan beş on gün sonra üstat Halit Ziya Uşaklıgil'in bu sorularını bir sanatçı inceliğiyle aydınlatan özlü bir yazısını Vakıf gazetesinde okumuştum. Bu yazı bir yana bırakılırsa, o günden bu yana bu hususta hiçbir şey çıkmamıştır.

Geçen gün Harman adlı genç bir derginin 15 Haziran 1943 tarihli sayısını karıştıırıyordum (Abdülhak Şinasi Hisar'la bir konuşma) başlığı altında sorularımı görünce, yıllarca hasretini çektiğim eski bir dostu görmüşçesine sevindim ve (Boğaziçi Mehtapları) sanatçısının psikolojik tecrübelerinden topladığı cevaplarını büyük bir zevkle okudum.

Demek sonunda sorularım anketçisini bulmuştu. Harman'ın adını bilmediğim anketçisine burada teşekkür etmeği bir borç bilir, anketine devam etmesini dilerim.

Yalnız bir noktaya ilişmeden geçemeyeceğim. Sorular, bir yaratma estetiğine gerekli olan bilgileri elde ettirecek şekilde altı soru olarak hazırlanmıştı. Anketçi, ikinci soruyu "ilham kelimesine verdiğiniz mana nedir?" sorusunu atmış. Hâlbuki Paul Claudel'in çok açık sûrette belirttiği gibi ilham kelimesine verilen türlü mânalar üzerinde bir anlaşma olmayınca birinci sorunun hiçbir manası kalmaz. Üçüncü soru şu şekildeydi: "Eserlerinizi yaratırken -bugünkü veya yarınki bir okuyucu kütlesini düşünüyor musunuz?" Anketçi, bugünkü veya yarınki kaydığını almağa lüzum görmemiş. Neticede, Abdülhak Şinasi Hisar'ın vereceği aydınlatıcı bir cevaptan bizi mahrum bırakmıştır. Çoğu zaman romancılar, bugünün değil, geleceğin bir okuyucu zümresini düşünerek yazarlar.

Stendhal'in "ben 1880 yılında anlaşılacağım" sözü bunu teyideder. Kendi zamanlarında anlaşılmayan, alkışlanmayan büyük romancıların çoğu, bilerek veya bilmeyerek, daima gelecekteki bir okuyucu kütlesi için yazmışlardır.

Harman'ın adını bilmediğim anketçisi, bu düşüncelerimi dikkate alır da, soruları benim hazırladığım sayıda ve şekilde sorarsa, bir yaratma estetiğine lazım olan malzemeleri toplamış olur ki, bu sahada bundan büyük hizmet de olamaz."

Altı Soru

-Bay Suut Kemal Yetkin'e-

Bu serlevha ile çıkan makalenizi büyük bir alâka ile okudum. Siz ki sanat zemininde geniş bilgilere ve araştırmalara sahipsiz, hiç şüphe etmiyorum ki bu soruların en doğru cevaplarını gene kendiniz verirsiniz. "Kırk yıl" kitabından muvafık bir lisan ile bahsederken bunda şu sorular dairesinde girebilecek sûrette, iki sahife müstesna, bir şeyler görmediğinize hayretinizi saklıyamıyorsunuz. O iki sahifeyi tekrar araştırıp, okuyamadım. Hatta kitabın beş cildinde de bir araştırma yapmadım, belki gene o tarzda başka sahifeler de vardır. Her hâlde tahmininiz doğru. Eğer kendi eserlerimden, onların ne neviden tesirler altında yazıldığından bahsedilmemişse bunu lâzım ve mahviyet duygularına uyum görmeyişimden ilerigelmış bir sükût kabîlinden saymalıdır.

Fakat madem ki şu altı soruya cevap verilmesini istiyorsunuz, başkalarının ne diyeceklerini düşünmeyerek, ve bana doğrudan doğruya, irad edilecek sorulara mukabele etmeden size fikrimi icmal edeyim:

Altı soruyu hep bir arada toplamak ve topuna birden cevap vermek pek mümkün olmamakla beraber bu imkândan istifade etmeyerek ve onların sırasını takib ederek mütalâalarını arz edeyim:

1. Eserlerinizi ilhama mı, yoksa iradeli ve şuurlu bir çalışmaya mı borçlusunuz? Cevap:

1. Hem öyle hem böyle, hattâ ikisi birlikte. İlham; okunan, görülen, işitilen şeylerden, bir rüzgâr hamlesiyle ağaçlardan, çiçeklerden şuraya buraya dağılıvermiş tohumlar kabîlinden teessürlerdir ki, ekseriyet üzre farkına varılmadan dimağa düşmüş bulunur. Ve orada bir Couvee gibi sanki kuluçka altında uyuyarak bir incubation taazzuv devresi geçirip, nihayet gene beklenmeyen bir canlanma hareketiyle, sanki gagasıyla artık bir zar hâline gelmiş olan kabuğunu delerek hayata çıkmağa çalışan bir civciv gibi meydana çıkar. Bu nasıl olur? Yumurtanın içinde cereyan eden hilkat sırrı ne safhâlardan geçerek sonunda fışkıran bir varlık hükmünü kesbeder? Bunu halletmek bence mümkün görünmüyor; yalnız diyebilirim ki o zamana kadar tekâmül eden istihzar devresi şuur altındadır. Şuurun vazifesi ondan sonra başlar. Görülüyor ki artık ilham ile iradeye tabi çalışma bu noktada birleşiyorlar.

Ben büyük hikâyelerimden başka on külliyyatta toplanmış yüz yirmiden fazla küçük hikâyeye yazmışım, şu dakika da bunları birer birer zihnimde bir geçit resmine sokarak menşelerini tahlile imkân yok. Bunların arasından şimdi hatırıma gelen birini misal olarak zikredebeyim:

Bilmem gördünüz mü? "Penceremin hikâyesi" diye bir küçük hikâyeye yazmıştım. Nişantaşı'nda evimizin arkasında bir evin alt kat penceresinde her zaman bir ihtiyar kadın gördüm ki iri, çukur, karanlık gözlerle sokağa bakar ve ne zaman oradan tek tük yolcular geçerse daha fazla bir dikkatle doğrularak onları süzerdi.

İşte o kadar. İhtiyar kadının iri, çukur, karanlık gözlerinden bir ilham. Bundan sonra muharririn uğraşan çalışan hayali başlamıştır; ve artık bir irade ile, bir doğurmağa müştak hami ile ilâd hâdisesi vukua gelmiştir. Bu hâdise öyle tekemmül etmiştir ki hikâyeye kendiliğinden doğar; bir hamlede, hattâ müsveddeye, tashihe lüzum kalmadan son şeklini alır. İlham ve şuur ikisi de vazifelerini, bir vakıa ile sona erdirmişlerdir.

2. İlham kelimesine verdiğiniz mâna nedir? Diyorsunuz. Cevap: İlham bence tesadüfün sevkıyla dimağa düşmüş bir tohumdur. Bunun nev'i, menbai çeşit çeşit şekiller iktisap edebilir, yalnız her ne şekilde olursa olsun onları toplayan bir müşterek şart vardır. Tohumun içine düşeceği dimağda bir ahz ve kabul kabiliyeti olmak; yani dimağın öyle hassas bir entenne cihazı olmalıdır ki bunu teessür hassası diye ifade edebiliriz, onu derhâl içinde besleyebilsin. Onu besleyecek gıda da dimağın hayal sermayesidir. Bu sermaye olmayınca tohumda neşv ve nema imkânı bulunmaz, o çorak bir toprağa düşen bir habbe mesabesindedir.

3. Eserlerinizi yaratırken bugünkü yahut yarınki okuyucu kütlesini düşünüyor musunuz?

Cevap: Başkalarını bilmem, ben ne dünün, ne bugünün, ne yarının okuyucularını hiç düşünmedim ve düşünmüyorum; yalnız düne ait tek tek bir istisna var: İstibdat idaresinin itham için vesile arıyan korkunç gözlerini düşünür ve ondan sakınırdım. Yarın okunacağından da hiç emin değilim, onun için yarının okuyucularını kendi hâllerine bırakıyorum. Bugün düşündüğüm tek bir kayıt varsa o da ilhamın doğurduğu iradenin beslediği tohum ne şekilde inkişaf edebilmişse onu sadakatle, sıhhatle nakşedebilmiş olmaktır. Bunda muvaffak olup olmadığına hiçbir zaman tam bir emniyetle karar veremedim, tekrar verecek olan ben değilim elbette... Yalnız itiraf ederim hiçbir yazımda kendimden her mânasiyle memnun olmadım.

4. Eserlerinizi evvela zihninizde tasarladıktan sonra mı yazmağa başlarsınız, yoksa açıkça mı eser kendi şeklini bulur?

Diyorsunuz.

Cevap: İlhamın tohumu zihinde ilk hayat emaresini verince bunun etrafında hüceyrelerin bir ihtizazı vukua gelir, ona gıda telkih ederler. Bu, daha ziyade şuur haricinde bir devredir, nihayet tohum hayat bulmuş olunca çalışma devresi başlar ki bu tamamıyla şuur işlemesiyle olur; fakat tohumun bu ilk hayat inkişafı civcivin henüz tüylenmemiş, henüz yürüyüp koşmağa kuvvet bulamamış bir zamanıdır. O zaman muharrir yazarken ona kendi hayalinden, kendi sanatından, kendi icat ve tezyin kudretinde süsler verir. Eğer kendimden bahsetmekliğime tevazu kaydına münafi nazariyle bakılmazsa ilâve edeceğim ki ben hemen her yazımda şekle ait süsleri, ilâveleri, bir kelime ile icmal edeyim, tefferuat ve tafsilâtı yazarken bulurum; ve bunları aramadan, hani mürekkeple beraber kalemden kendi kendisine akıyor zannını verecek bir sûrette kaydedirim. Bu da gene şuur altında cereyan eden bir tekemmül hâdisesi esnasında birikmiş fikirler kümesinden hemen alınırvermiş şeyler olmalıdır.

5. Eserlerinizin yaradılışında hâtıralarınız nasıl bir vazife oynuyor? Diyorsunuz. Cevap: Eğer ilham hâtıralardan geliyorsa en mühim vazifeyi hâtıra oynuyor, demektir. İlhamın menşe'i hatıra değilse bile etrafını kuşatan teferruat gene hatıralardan alınan şeylerdir; yani levhanın boyaları, ufak tefek tafsilatı şurada burada, dimağın köşesinde bucağında sinerek uyurken birdenbire silkinip uyanıveren küçük küçük hatıralarla donanır.

Bunu nasıl tahlil ve tefrik etmeli? Ah! Şu dimağ denen esrar mahfazası. Şu dakikada Hyppolite Taine'in Intelligence kitabından birtakım sahifeleri tahattur ediyorum.

Ben, heyhat!... Hayatta birçok ağır matemlere uğradım. Açıklarımın hâtıraları ekseriyet üzere yazılarıma intikal eder. Muallim Naci benim için "Şairi matemâlûd" dermiş. Şair unvanını bana ne için vermiş bilmiyorum; fakat o unvana ilâve ettiği vasıfta doğru sebepler var.

Bu zeminde doğrudan doğruya hâtıranın vazife gördüğü yazılarımdan tek bir misal zikretmek için "Kırık oyuncak" hikâyesini işaret edeceğim.

6. Eserlerinizi ne gibi psikolojik âmillerin tesiri altında yaratıyorsunuz?

Cevap: Beni en ziyade düşündüren bu soru oldu. Buna toplu bir şekilde cevap vermek imkânını bulamayacağım. Yalnız biliyorum ki herhangi bir ilhamın, bir sa-nihanın isabetiyle gebe kalıvermiş olan dimağında -sorunun tâbirine uymak için ruhumda diyeyim- hamlin bütün devamı müddetince beni masseden, kendisine esir yapan bir kayıt vücuda geldiğine dikkat ederdim, öyle bir kayıt ki tâ doğuruncaya kadar beni sürükler, sarsar, ve âdeta bir işkence içinde kıvrandırır. O zaman mutlaka doğurmak ve bu azaptan kurtulmak ihtiyacı vardır.

İşte cevap olarak şu satırları bulup çıkarabildim; bilmem ki gerek bu son cevap gerek bundan evvelkiler, sizin beklediğiniz tarzda kanaat verici midirler? Saygılarımı kabul etmenizi rica ederim."⁶

MEKTUP

Prof. Suut Kemal Yetkin'e Yeşilköy, 19. 8. 943

Yazan: Halit Ziya Uşaklıgil

Pek değerli meslektaş,

Lûtfedip beni hatırlayarak gönderdiğiniz mektup beni uzun düşüncelere sevketti. Bu sebeple size belki ölçüyü aşacak derecede uzun yazacağım. Münasip görmeyeceğiniz parçaları tayyededir. Kendi kendime sordum: niçin ecdadımdan intikal eden halıcılıkta devam etmedim? Niçin İzmir'in yemiş çarşısında üzüm, incir, palamut, afyon ticaretine girişmedim de memur, muallim, ve muharrir olmağa yeltendim. Belki öyle olmasaydı bugün yetmiş beş yaşında mahrumiyetlerle çırpınmazdım, belki de gene müsait olmayan talihle aynı neticeye varırdım. Evvelden verilecek kararlarla mukadderat denilen hayat safhâlarını değiştirmeye imkân var mıdır? Hayatımın başlangıcına ait olan bu tafsîlatı "Kırk Yıl" kitabımda anlatmıştım, burada tekrar etmeğe lüzum yok. Netice beni muharir olmağa sevkedince bu meslekte de hususiyle hikâyeci oldum. Bu da en küçük yaşımdan beri beni yakalayıp sürükleyen bir inhimakin zaruri bir sonucu oldu. Dadıların masallarıyla başladım, okumağa kudret peyda edince Türkçede elime geçen bütün hikâyeleri okudum. Zannediyorum ki o zamanın bütün bu neviden mevzularını durmadan yuttum. Yavaş yavaş okuduklarımdan kıymeti yükseldikçe bende bir seçme ve hüküm verme kabiliyeti inkişaf ediyordu. Bu sırada itiraf edeceğim ki Namık Kemal'in üfürülerek şişirilmiş ve teşbihlerle doldurulmuş hikâyelerinden ziyade Ahmet Mitat'ın hikâyeleri beni cezbediyordu. Lâkin on dört yaşlarına doğru Fransızcada okuduklarımdan zevk alacak bir dereceye vasil olunca artık Türkçe hikâye okumaktan vazgeçer oldum. Fransızcada o zamanın

tefrika hikâyecileri beni uzun müddet alıkoydu. Bunlardan ne kadar okudum? Öyle bir meclûbiyetle kendimi kapıp koyuvermiştim ki bir günde iki cildi bitirirdim. Bunların arasında derslerime çalışabilir miydim. Onlara çalıştığıma vakıf değilim. Vakıf olduğum bir hakikat varsa o da pek fena bir mektep şakirdi olduğumdur. Başkaları böyle düşünmezdi galiba fakat en doğru düşünen bendim. Bu hikâye merakı bende tabiatıyla hikâye yazmak emelini uyandırdı. Kendi kendime düşünürken zihnimden ne hikâyeler geçerdi? Bunların hiçbirini yazmadım. İlk hikâye yazmak fırsatını İzmir’de birinci defa olarak gayriresmî bir gazete tesisine muvafak olunca bulmuş oldum ve (Hizmet) de, ilk nüshasından başlayarak (Sefile) isminde bir roman neşretmeğe başladım. O zaman on yedi yaşlarımda idim. Bir yandan tahsilde ve tetebebuda devam ederken bir yandan tamamıyla yazı âlemine dalyordum. Mütalâatımda da bir yükseliş vuku bulmuştu. O zaman Fransa’da Naturaliste mektebi en parlak devresinde idi. Balzac, Stendhal, Flaubert ile başliyerek Zola, Daudet, Goncourt’lar başlıca sevdiklerimdi. Bunlardan neler topladım, ne fikirler aldım, nasıl intibalarla yuğruldu, bunu tahlil etmek mümkün değildir. Yalnız bir kanaate vasıl oldum ki bizde hikâyecilik Garp hikâyeciliğinden bir renk, şekil ve lisan almamıştır.

Roman yazmağa başlarken bende bu kanaat vardı, fakat Türk hikâyeciliğinde bütün eksik olan şeyleri yaratmak için bende ne kudret ne de bir daiye mevcut değildi. Onun için kitap hâlinde basılmamış olan “Sefile’den sonra onu takibeden “Nemide” ile “Bir Ölü’nün Defteri” ve “Ferdî ve Şürekâsı” böyle bir iddianın mahsulü sayılmazdı. Bununla niçin sahte bir mahviyete lüzum görmeli? Bu İzmir mahsulü olan eserler edebiyat tarihinde bir dönüm noktası olarak telâkki edildi. Yazıldıkları sıralarda ve ondan sonra müdekkikler elinde bunlara yeni Türk hikâyeciliğinin ilk müjdecileri nazariyle bakıldı. Bugün onları yeni yazı ile basmağa teşebbüs eden Hilmi Çığırçan için tekrar gözden geçirirken kendi kendime bu çocukluk eserlerinin karşısında gülümsüyorum. Bilmem onları siz gördünüz mü? Eğer zahmet edip onları okumuş iseniz elbette siz de gülümsemişsinizdir. Bence asıl hikâyecilikte, kısa ve uzun, küçük ve büyük eserlerde, eğer bu sanatta bir tekâmül gösterebilmişsem bunu İstanbul’a geldikten sonra Serveti Fünun’da ve İkdâm’da yapabildim. Serveti Fünun’da Mai ve Siyah ile İkdâm’da da birçok küçük hikâyelerle... Küçük hikâyeler Mai ve Siyah’tan ziyade tesir etti. Bunların, tertibi, inşası, hele lisanı edebiyat âleminde bir yenilik, bir gelişirlik kabilinden sayıldı. Doğru mu, yanlış mı, bilmem, bunun hakkında hüküm verecek olan ben değilim. Mai ve Siyah romanına gelince; bu azîm bir velvele yaptı. Bir bardak su içinde bir fırtına... Bunun için birçok sebepler vardı. Her şeyden evvel bu hikâye matbuat, edebiyat ve şiir hayatına aitti. Yakından müşahedeler üzerine vücûda gelmiş bir vesika hükmünde idi. Birçok eşhas, Babîâli caddesinde her gün görülen temasile benzerdi. Sonra asıl hikâyenin kahramanı, Ahmet Cemil, şiir mefkûresinin bir timsali idi. Eserde başından sonuna kadar bir hayal, bir şiir havası vardı. Lisan? Pek yüklü, pek şatafatlı olmakla beraber büsbütün yeniliklerle roman

nevi için en muvafık gibi telâkki olundu. Ben bunu bilerek, düşünerek, evvelden karar vererek yapmış değildim elbette; tabir caiz ise bu insiyakî bir hareketle kendiliğinden olmuş bir olaydı. Lisana gelince: yeni yazıya çevrilirken eseri bütün yüklerinden soydum. Fakat cümlelere, yani üslûbun kadidine hiç dokunmadım. Uzun ibareleri kısaltmaya lüzum görmedim. Zaten ibarelerin uzunluk ve kısalık bakımından fikirlerimde hep eskisi kadar sabitim. Bu başka bahis. “Mai ve Siyah”tan memnun kaldım mı? Hiçbir sanatkâr vücuda gelen eserinden memnun ve mutmain olmaz. Bununla beraber muhtelif eserleri hakkında hükümleri bir nispet dairesinde değişebilir. İşte, sizin misal olarak zikrettiğiniz “Aşkî Memnu” ona tekaddüm eden “Mai ve Siyah”tan ziyade bana itminan vermiş olan bir eserdir. Belki inanmayacaksınız: ben son defa “Kırık Hayatlar” romanını yeni yazıyla basılmak üzere gözden geçirirken bunu diğer her ikisinden daha iyi yahut daha az fena buldum. Bana soruyorsunuz: “Aşkî Memnu” ne gibi tesirler altında ve nasıl yazılmıştır? diye... Bunun cevabı biraz zor. Bilirsiniz ki bir şiir parçası, hikâye mevzuu muayyen bir kaynaktan gelen bir tesirin, yalnız tek bir tesirin mahsulü değildir. Bir hava esintisi birçok karışık yaprakları savurarak şuraya buraya dağıtır, bunlardan bir kümeyi bir kenara atar... İşte sanatkârın gözüne, zihnine ilişen intibalar bunlardır. Bunlardan bir mecmu çıkarmak onun eczasını birbirine ekleyip yapıştırmak, ona bir şekil vererek muhtelif unsurlarını ipliklerle bağlamak için faaliyete geçen asıl sanatkârın hayalidir, renk renk taş parçalarından bir levha çıkarmak kabilinden bir iş. Bu işin sahibi, âmili muhayyiledir.

“Aşkî Memnu” yazılırken İstanbul’un muayyen muhitlerinde, hususiyle Boğaziçi’nde Melih bey takımını andıran aileler vardı. Nitekim bugün de öyledir. Muharrir bunları uzaktan yakından bilir ve tanır. Hayalinde birikmiş karma karışık intibalar vardı. Bunları tebellür ettirerek bir mecmu çıkarmak için muhayyilesini kamçılama kâfi idi. Bu, demek değildir ki (Aşk-ı Memnu) hakikatte mevcut birtakım temasilden istihsah edilmiştir. Eserde birçok eşhas vardır. Bunlardan hiçbiri muayyen birtakım şahsiyetlerin tasviri değildir. Fakat heyeti mecmuası itibarıyla birçok şahsiyetlerden istiare edilmiş müteferrik eczadan terekkübeden bir mevcuttur. Doğruluğu da bundan ibarettir. Mesela eserin başlıca şahsiyetlerinden biri olan Behlül benim hususiyetlerini tanıdığım bir, iki, belki üç gençten toplanmış bir gençtir. Filan ve falana az çok benzer, fakat mutlaka filan değildir. Firdevs hanım ve kızları, hele Nihâl ve babası, bunlar da öyle... Vakaya gelince: o tamamiyle hayal mahsulüdür. Bir kere bu muhtelif şahısları o vakanın içine atıp da yaşatmaya başlayınca, hele sanatkâr vakanın muhtelif safhâlarında şahısların her birinde temessül edip onları aynıyle bir sahne sanatkârı gibi oynatınca artık hikâye canlı bir levha olarak kendi kendine bir hayat kesbetmiş olur. Bilmem siz nasıl bulursunuz. Bu eserin birtakım meziyetleri varsa onların başında eşhasın çok olması ve her birinin hususi ve zatî bir hayat ile yaşamasıdır. Bunu ben düşünmemiştim. Kitabın bu meziyetinden bana bahsedenler oldu. Firdevs hanım, Nihâl, Bihter, hele bedbaht Beşir, şimdi uzaktan bunları dü-

şünürken hepsini ayrı ayrı görüyor zannındayım. Hele Nihâl gözlerimin önünde, sapsarı, süz gün simasıyla hep ada çamlıklarında babasının yanında dolaşıyor gibidir. Beşir'in öksürüklerini iştiriyorum. O bedbaht habeşi nereden buldum? Belki ailemin içinde buna benzer bir sima vardı. Bir sanatkârın, bir muharririn eserleri nasıl zerrelere terekkiyor eder, bunlar nerelerden gelip düşmüş ve bir araya toplanmıştır, bunu kim tahlil edebilir?

İşte pek aziz refik ve dost size mümkün mertebe cevap vermeğe çalıştım. Bu fırsattan istifade ederek hayranlıklarımı tekrar ederim.

- ¹ Suut Kemal Yetkin'in şiir kültürünü besleyen ve ilk olarak Galatasaray Lisesi'nde sonra da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde onun hocası olan Ali Ekrem Bolayır, öz evladı gibi gördüğü Suut Kemal Yetkin'e gönderdiği bir mektubunda şu notu düşer: "...Sorbonne'dan emsaliniz için şâyân-ı gıpta imthihanlar vererek felsefe ve bedîiat lisansını aldığınız gün emniyetimin isâbetini vidadım için bâis-i mübâhat bir muvaffakiyetle isbât ettiniz..." ("23. mektup" *Ali Ekrem Bolayır'dan Suut Kemal Yetkin'e Mektuplar*, Haz. M. Kayahan Özgül, Oğlak Yayınları. İstanbul, 1996, s. 95.
- ² Suut Kemal Yetkin, "Roman ve Felsefe" başlığını taşıyan bir makalesinin ilk paragrafında söz konusu iki saha arasındaki ilişkiye şöyle dikkati çeker: "Bir devrin felsefesi ile romanı aynı hayat ve kâinat telâkkisini taşır. Aynı problemler karşısında filozofun ve romancının aldıkları cephe tamamen aynıdır. Filozofun mücerret ve statik olarak düşündüğünü romancı dinamik olarak canlandırır. (*Kalem*, Sayı: 7, Birinci kânun 1938, s. 11).
- ³ Suut Kemal Yetkin'in şiir ve roman hakkında bilgi veren, önemli ipuçları taşıyan eser ve makalelerinden bazıları şöylece sıralanabilir:
 "Roman Hakkında" *Servet-i Fünûn*, Sayı: 1677-203, 4 Teşrin-i evvel 1928.
 "Tolstoy'un Manevî Tekâmülü", *Görüş*, Cilt: 1, Sayı: 2, Mayıs 1930 s. 92-95
 "Sûrat Hakkında" (A.H. Tanpınar ile birlikte P. Morand'dan çev.) *Görüş*, Sayı: 1/4, Şubat 1932
 "Don Kişot" *Varlık*, Sayı: 19, 15 Nisan 1934, s. 290.
 "Roman ve Felsefe" *Tan*, 4 Nisan 1936, s. 3.
 "Roman ve Kültür" *Tan*, 8 Mayıs 1936, s. 3.
 "Romanda Millî Vasıf" *Kültür Haftası*, Sayı: 4, Şubat 1936, s. 74.
 "Georges Duhamel ve Gece Yarısı İtirafı", *Varlık*, Sayı: 96, 1 Temmuz 1937, s. 376.
 "Bir Roman ve Bir Romancının Uyandırdığı Düşünceler" *Kalem*, Sayı: 3, 15 Mayıs 1938, s. 96-98.
 "Roman ve Felsefe" *Kalem*, Sayı: 7, Birinci Kânun 1938, s. 11, 12.
 "Romancının Dünyası", *Ulus*, 5 Eylül 1943, s. 5, 7.
 "Romanda Tasvirin Yeri", *Ulus*, 19 Haziran 1945, s. 2.
 "Romanda Vaka ve Tasvir" (Alain'den çev.) *Ulus*, 2 Temmuz 1945, s. 4.
 "Roman ve Romancı Hakkında" (Andre Gide, François Mauriac, Julien Green'den çev.) *Ulus*, 4 Ocak 1946, s. 4.
 "Niçin Roman Değil de Hikâye" *Türk Dili*, Cilt: 3, Sayı: 34, 1 Temmuz 1954, s. 565, 566.
 "Okuduğum Romanlar" *Türk Dili*, Cilt: 4, sayı: 38, 1 Kasım 1954, s. 68, 69.
 "Polis Romanları" *Varlık*, Sayı: 416, 1 Mart 1955, s. 4.
 "Roman Üzerine" *Varlık*, Sayı: 447, 1 Şubat 1957, s. 4.
 "Arı Roman" (A. Gide'den çev.) *Türk Dili*, Cilt: 10, Sayı: 118, 1 Temmuz 1961, s. 706.
Dünya Edebiyatının Ölmeyen Üç Tipi: Hamlet, Don Kişot, Faust, (J. Calvet'ten çev.) 1961.
 "Köy Romanı" *Türk Dili*, Cilt: 11, Sayı: 126, 1 Mart 1962, s. 341-343.
 "Alman Romanı Üzerine Notlar" (Edmond Jaloux'dan çev.) *Türk Dili*, Cilt: 12, Sayı: 142, 1 Temmuz 1963, s. 603-605.
 "Yeni Roman Üzerine Düşünceler" *Türk Dili*, Roman Özel Sayısı, 1964, s. 732-735.
Avare Kadın (Lütfi Ay ile birlikte, Colette'den çev.) 1957, II. Baskı 1965.
Gece Yarısı İtirafı (S. Eyüboğlu ile birlikte) 1971.
 "Bir Yaz Gecesi Rüyası mı?" *Meydan*, Sayı: 524, Ağustos 1975, s. 27.28.
 "Tarih ve Roman" *Meydan*, Sayı: 564, Aralık 1978, s. 33-35.

- ⁴ Suut Kemal Yetkin'in ölümünden kısa bir süre önce *Meydan*'da yayımlanan ve onun ölümüyle birlikte yarım kalan hatıralarından "Üniversite'den Büyük Millet Meclisine" başlığını taşıyan yazıda *Ulus'un* Güzel Sanatlar Sayfaları hakkında şu genel bilgilerle karşılaşırsınız: "Üniversiteye dönmeyi düşündüğüm bir anda çok çekici bir öneri ile karşılaştım. Bir gün Meclis koridorunda koluma giren, *Ulus* Gazetesi başyazarı Falih Rifkî Atay, Halk Partisi'nin *Ulus* Gazetesi'nde haftalık bir güzel sanatlar sayfası çıkarılmasına karar verdiğini, bu sayfanın yöneticiliğine de benim getirilmem istendiğini söyleyerek fikrimi sordu. Böyle bir görevin bana verilmek istendiği için teşekkür ettim. Ama sorumluluğunu yükleneyeceğim bu işe *Ulus* Gazetesi yazı işleri müdürünün hiç karışmaması gerektiğini söyledim. Gazetenin yazı işleri müdürü o sıralarda Mümtaz Faik Fenik'di. 1946 yılına kadar, yayımlanan bu sayfaya hiç karışmadı. 1943 yılı Mayıs ayı başlarında ilk sayısı çıkan sayfanın sürekli yazarları arasında şu isimler görülmektedir. Sabahattin Kudret Aksal, Selahattin Aldanır, C. M. Altar, Melih Cevdet Anday, Nurullah Ataç, L. Ay, Selahattin Batu, Necati Cumalı, Behçet Kemal Çağlar, Reşat Nuri Darago, Ali Suha Delilbaş, Refik Epikman, Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ceyhun Atuf Kansu, Orhan Veli Kanık, Muvaffak Sami Onat, Şinasi Özdenoğlu, Mustafa Nihat Özön, Sabri Esat Siyavuşgil, Rüştü Şardağ, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sitki Turancı, Sabahattin Teoman, Nahit Sırrı Örik, Eşref Ürün vb. Şairi, romancısı, denemecisi, eleştirmeni ile bu seçkin kadro, sayfayı sabırsızlıkla beklenen bir tür dergiye dönüştürdü. Bu da o zamanki gençliğin, aydın kişilerin, *Ulus* Gazetesi'ne, bu gazetedeki Güzel Sanatlar sayfasını hazırlayanlara karşı sevgi ve güvenlerini gösteriyordu. Bu durum 1946 yılının Mart ayına, yani sekizinci dönem milletvekili seçimine kadar sürüp gitti." (*Meydan*, Sayı: 579, Mart 1980, s. 34, 35)
- ⁵ Suut Kemal Yetkin, "Üniversite'den Büyük Millet Meclisine", *Meydan*, Sayı: 579, Mart 1980, s. 35.
- ⁶ Halit Ziya Uşaklıgil'in söz konusu ankete verdiği bu cevap metni onun *Sanata Dair* adlı eserinin üçüncü cildinden alındı. (MEB Yayınları, İstanbul 1955, s. 142-145)

Mehmet Narlı

ALMANYA'YA GÖÇÜN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

*"Sirkeçiden tren gider
Evim barkım viran gider"*
Ali Akbaş

Göçün Yola Dizilmesi

1961 yılında Federal Almanya ile Türkiye arasında "İşgücü Göçü Anlaşması" imzalanır; İstanbul, özellikle Tophane ve Mecidiyeköy, birdenbire bir işçi pazarı hâline gelir. Almanya İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra giriştiği sanayi hamlesi için güçlü kuvvetli işçiler aramakta ve bunda acele etmektedir.

Almanya, Türkiye ile yaptığı anlaşmada Almanya'ya giden işçilerin iki yıl içinde Türkiye'ye geri dönmesini ön görür. Almanya'ya giden Türk işçisi orada iki yıl çalıştıktan sonra yurduna dönecek, onun yerine yeni kişiler gidecek; böylece yuvalar yıkılmayacaktı. Ne yazık ki bu anlaşma bu hâliyle uygulanmaz. Alman işvereni eğittiği işçisini bırakmak istemez. 1963 yılında ilk anlaşmanın üzerinden iki yıl geçince, tek taraflı olarak anlaşmanın sözü konusu maddesini kaldırır. Böylece Türk işçisi biraz mecburi de olsa, iki yıldan daha fazla çalışma ve ailesini yanına getirme imkânını elde eder. Ama bu imkân yeni bir sorun çıkarır: Gelen aileler nerede kalacak? O güne kadar işçi 'heim'larında oturanlar için ailelerini oturtabilecekleri konut bulmak zordur. Türk işçiler çareyi Almanya'nın savaş sonrası gözden çıkardığı ucuz konutlara yerleşmekte bulurlar. Buralarda Türk mahalleri oluşmaya başlar.*

Ancak Almanya bazı çıkarlarını yeniden gözden geçirir. 1973 yılında yabancı işçi alımını durdurur. Ardından 1974 yılında, çocukları Türkiye'de bulunan kişilerin alacakları çocuk paralarını yarıya indirir. Bu durum Türk işçilerinin kazancına önemli derecede etki eder. O hâlde ne yapacak Türk işçisi? Çocuklarını Almanya'ya getirecek. Sonuçta 1974 yılı boyunca yüz bin çocuk Almanya'ya gelir. Böylece "ikinci kuşak" denilen ve problemleri yaşayan kitle oluşmaya başlar. Bu arada Türkiye de pek fazla sahip çıkamaz bu göçmen insanlarına. Yurt dışına gönderdiği işçilerinin yurda dönmelerini özendirecek çalışmalar yapmaktan kaçınır. Onların yurt dışında kalması Türkiye ekonomisi için gereklidir.

Almanya yine ekonomik çıkarları gereği yeni zorlaştırmalara girişir. Eyaletler, ailesini yanına getirecek her işçinin kişi başına 12-14 metrekare konut göstermesini şart koşar. Daha sonra, ailesini yanına getirmek isteyen işçinin sekiz yıl Almanya’da çalışmış olması şartını getirirler. Yeni evlenmiş kişilerin ailelerini yanlarına alabilmeleri için, eyaletlere göre bir ila üç yıl beklemele-ri gerekir. Oysa Alman kanunlarında bir karı kocanın boşanması için bir yıl ayrı kalması yeterlidir. Bu arada Almanya, Türklerin Almanya’yı ziyaretleri için Avrupa Konseyi Anlaşmalarına aykırı olarak vize şartı koyar. Ailesini Almanya’da ziyaret etmek isteyen kişi teminat yatırmak zorundadır. Üç ay-
dan fazla kalırsa sınır dışı edilir.

Yıllar geçer, iki taraflı bir “yabancılaşma” kendini göstermeye baş-
lar. Almanya’da “auslander”dir; Türkiye’de “almancı”. Alman enstitüleri Türkler hakkında bir yığın araştırma yaparlar. Ama bu araştırma sonuçları hükümetlerin politikalarına olumlu bir biçimde etki etmezler. Göçün oluş-
turduğu sorunlar iki taraflıdır: Almanya ve Türkiye tarafı. Bir başka deyişle, “gidenler ve geride kalanlar”. Gidenlerin ve geride kalanların yaşadıkları so-
runlar edebiyatımızın önemli temalarından biri olmuştur”. Biz bu çalışmada Almanya’ya işçi göçünün üç romandaki*** yansımalarını, işçilerimizin yaşa-
dıkları sorunlar açısından ele alacağız.

Farklı Kültürün İnsanlarını Sevgide Buluşturan Roman:

Berlin’in Nar Çiçeği

Yaymevi arka kapakta şöyle tanıtıyor *Berlin’in Nar Çiçeği*’ni: “Sevginin önyargıları yıkan gücünü bir kez daha içtenlikle kanıtlayan bir roman. İki ayrı kültürden gelen insanların dünyasını gösteriyor bize. Füzuran, uygar-
lığımızın dikkat etmeyi gereksiz saydığı bu kişilerin iç çalkantılarını en can alıcı kesitleriyle sunuyor okuruna.”

Romanda, Türk işçilerinin yaşadığı sorunlar bazen bir Alman’ın bakışı altında, bazen Lemmer ile Korkmazlar’ın sohbetlerinde, bazen Korkmazların yaşadığı olaylarda görünmektedir. Zaman zaman da anlatıcı bu tür bir soru-
nu değişik şahısların duygularını verirken göstermektedir.

“Frau Lemmer, öteki dairelerin Almanlarından birine rastlayıp, onun Türklerle konuk gittiğini gördükleri andaki tavırlarına tanıklık etmemek için ardına bakmıyordu.” (s. 5) Bu ibarede Türk işçilerinin sosyal münasebetleri-
nin kendi soydaşları veya kendileri gibi yabancı olanlarla sınırlı kalmalarına ve Almanların onları küçümsemelerine işaret edilmektedir. Türklerin ev ya-
şayışları, Almanlara göre garip, anlaşılmaz ve görgüsüzcedir. Anlatıcı, Al-
manların bu bakışını şu satırlarda gösterir: “Salt sırtlarını duvara yaslamış, tümü bıyıklı, elleri tespahli, aşırı ciddi yüzlü bu adamların saatlerce orada

kalışları izleyene yorgunluk verirdi. A harfinin çok geçtiği garip dillerini yüzlerinin anlamı değişmeden konuşurken arasız sigara içerlerdi. Karıları ise o gürültülü çocuk yığıntısından kendilerini arayarak seçip, sözlerini dinletemediklerinde de tartaklayarak içeri sokarlardı. Uygun bir anı yakalayıp yeniden dışarıya fırlayan çocuğun anasının horlamalarından gocunmadığı, deminki neşesiyle oyuna katılmasından anlaşılırdı. Bu yeni yabancıların tükenmez canlılıkları, kazandıklarını harcıyışlarındaki çocukça savruluk, tam bir görgüsüzlük örneğiydi ülkenin, evin yerlilerine göre.” (s. 10) Almanlar, yabancı işçileri kendi ülkelerini sömüren Yahudilere benzetirler. Lemmer’ın kızı ve damadı, Lemmer’ı bu eve yerleştirirken damat Otto Steinbach şöyle der: “Bizim yeni yahudilerimizden burada çok var”. (s. 55)

Yabancıların bütün hayatları Almanların bakışı altındadır. Yaptıkları her iş onlar tarafından kötü görülmektedir. “Yabancılar pistiler, konuşmaları bağırma denkti. Şaşılacak kadar çok çocukları vardı. Kadınları erkeklerden kaçıyorlardı. Bir de tüm bu davranışlarının çevrelerinde nasıl değerlendirileceğini düşünmeden Almanlara yaranmaya çalışıyorlardı. (s. 70) Almanlar Türklerin yakınlık kurma çabalarına “yaranma” diyorlardı ama mesela Selman Korkmaz’ın Bayan Lemmer’ın kanaryası hastalandığında yaptıklarını bilmiyorlardı. “madam senin kanaryan üşütmüş. onu biz bir iyi ederiz ki, sen bile yeni aldın sanırsın. Fukara canını üzme. Bak Kamber’le Adem nasıl sevinmekteler. Siftah bir Alman konuğumuz vardır diyedir sevinçleri.” (s. 73)

Türk işçiler Almanya’da ekonomik durumlarını güçlendirmek için yeni bir yol bulurlar. Almanlar, Türk işçilerin ticaret yapmasına izin vermezler. Ancak bir Alman vatandaşının sahipliğinde dükkân açabilirler. Bundan dolayıdır ki bazı Türk işçiler yaşlı Alman kadınları ile yakınlık kurarlar. Gençliklerini, güçlerini dükkân açma karşılığında, bir bakıma yaşlı Alman kadınlarına kiralarlar. Bayan Lemmer’ın eski patronu Frau Isolde, Bayan Lemmer’a gidememektedir. “Çünkü öylesine uğraşlar içindeydi ki, bir Türk işçisine bugünlerde dükkân açabilmesi için adını verecekti. Genç bir adam... -Canım çok da genç değil, kırkına yakın.- Benim dükkân izni verdiğim Ahmet otuzundadır, unutmayalım bayanlar.” (s. 86)

Türklerin büyük çoğunluğu yoksulluk yüzünden Almanya’ya gitmiştir. Almanların aşağılamaları, dil bilmezliğin getirdiği yalnızlık ve eziyet, bir otomat gibi durmadan çalışmak hep bu yoksulluk yüzünden çekilir. Yabancı işçiler iç dünyalarındaki özlemi, acıyı, kini ancak birbirlerine anlatabilirler. Bayan Lemmer’ın Korkmazlar’la yakınlık kurması buna bir farklılık getirmiştir. Selman ilk defa bir Alman’a içindekileri döker: “Yoksulluk iyi yol gösterici değil, hey madam hey. Yoksulluk dil kesici, bel bükücüdür. Buraların adamı ise bize uzak durup çemkinir. Onlarla sohbetimiz yoktur. Onların da iki üç takır tukur konuşmamızdan öteye bize ne sabırları ne merakları vardır.” (s. 117)

Türk işçilerinin Almanya’da yaşadıkları en önemli problemlerin başında dil bilmemek gelir. Güldane, Lemmer’la sohbet ederken kocasının Alman dili karşısındaki tutumunu şöyle aktarır: “Ana dilinin ötesine kapamıştır kendini. Hiç de niyeti yok bellemeye. Günaşırı terslenirim, öğren şu dili diye. Niçin be kadın der, bunların dillerini öğrensem de dinlemeye merak mı ederler sanırsın, be cahil kadın der.” (s. 118) Dil noktasında görülen bir başka problem, çocukların kendi dilleri ile Almanca arasında kalmalarıdır. İki dil, zaman zaman iki kültürü yaşamalarına sebep olmakta ve benlikte çatışmaya yol açmaktadır. Korkmaz ailesi çocuklarını sık sık kendi dilleri ile konuşmaları noktasında ikaz eder. Selman’ın oğlu Kamber ile annesi arasına şöyle bir konuşma geçer: “Ben görmedim mutti, 1ch verstehe nicht”. “Türkçe konuş oğlum niçin Almanca konuşuyorsun.” (s. 173)

Türk işçilerinin Almanya’da yaşadıkları bir problem de özlemdir. Anaya, babaya, akrabaya, taşta, toprağa, suya duyulan özlem. Özlem yalnızlığı çoğaltır, yalnızlık özlemi. Öyle ki Selman Kormaz, zaman zaman vatana, coğrafyasına özlemini anlattığı hikâyelerin, masalların içine gizler. Selman’ın yaşlı bayan Lemmer’a anlattı şu hikâye bunlardan biridir: “Geyiğin bir gözleri vardır Feride hanım (Elfriede’yi böyle seslendirir) her biri Kaf Dağı elması. Sesi pınardan akan arı su, ‘ey ademoğlu tanıdım bildim seni’ diye karşıladı beni. ‘Kederin kervan yükü, belini büker, sevdan Bağdat Basra çölleri benzeri bağrını yakar senin... dedi mi dedi.” (s. 122)

Almanlarla Türklerin, insani yaklaşımları farklıdır. Öyle ki, birçok Türkün iyilik sandığı, Almanlarca kötü bulunmuştur. Elfriede Lemmer hastalandığı zaman, Selman onu evlerine getirip bakmak ister. Fakat Güldane, bu insani tavırlarının Almanlar tarafından yanlış değerlendirileceğini düşünür. “Kötü bu Selman, hasta. Yalnız, onun da buranın da yabancısınız. İyileştirmeye çabalasak, daha kötülerse bizi suçlu bulur bunlar. Burada töre şudur: Kan yaralısı bulsan sokakta, gidip hemen polisi çağıracaksın. Ellemek zinhar yasaktır.” (s. 156) Fakat Selman dinlemez, yaşlı kadını iyileştirmek ister.

Almanların Türklere karşı hemen her konuda önyargıları vardır. Türkler kabadırlar, pistirler, hayvan sevmezler, müziği bilmezler. Bir gün Selman kendi evinde Elfriede Lemmer’a saz çalıp türkü söylediği zaman Lemmer, Almanların Türkler hakkındaki bir ön yargısını kendi kendine şöyle itiraf eder: “müziği yalnız sanki biz biliyormuşuz gibi düşünmüşüz. Siz yabancılar için bu fikirleri nereden öğrendik?” (s. 172.)

Romanda ikinci kuşak yabancılaşması denilen bir problem de yansıtılmaktadır. Bu kuşak hem kendi kültüründen uzaklaşmakta hem de Alman kültürünü benimseyememektedir. Bu çatışma kişiliklerde güven kaybına, korkuya, arada kalmışlığa yol açmaktadır. Selman’ın oğlu Kamber, bu çatış-

mayı yaşamaktadır. Bir gün Kamber bir oyun salonunda kavga eder. Baba buna kızar ve Kanber'i döver, Kanber'in babaya söylediği şudur: "Beni vurmamak yok, scheise Deutchen, scheise Türken, Ben sevmiyor ne Almanları, ne Türkleri. Hepsi bok, büyüklerde bok, çocuklar da bok. Türkler de bok, Almanlar da bok." (s. 174) Kamber zaman zaman ziyaret ettiği akrabası Şehmus amcasına "ben filmlerdeki gibi başka gezegene gideceğim; oradan dünyayı havaya uçuracağım" (s. 179) der. Selman, bütün bu dağılmanın, eriyişin ve çatışmanın sebebini "köksüzlük"e bağlar. Bir gün Bayan Lemmer'a şöyle dert yazar: "Oğlanlarımıza köksüzlük acı verecek zannındayım Feride hanım. İnsan sevmeyip adamın yabancı olacaklarsa, okusalar, ceplerine para koysalar neye yarar? Horlanmak, yurtsuzluk kişiyi zebun eder. Bu derdin devasını da ne kurtta ne kuşta bulamazlar" (s. 186) Ve nihayet Türk işçilerinin şiddete maruz kalışları. Yabancı düşmanlığı. "Türken raus" nidaları. Almanlar artık Türkleri istemediklerini şiddet yoluyla da gösterirler. Ya bir Türk evi kundaklanır, ya bir Türk dövülür. Selman'ın oğlu Kanber'in girdiği kavga da suçu yoktur. Birkaç Alman çocuk, ona sataşmış, küfretmiş, aşağılamıştır. Kanber de dayanamayıp karşılık vermiştir. Kanber'in kardeşi Adem olayı şöyle aktarır anasına "onu üç sanat okulu öğrencisi dövdü. Heute Sontagg. Devrisi gün vorgestern bizi sokakta görüp arkamızdan schesen Türken, Türken raus diye bağırıyorlardı. Bok Türkler amma rüzgâr estiriyorsunuz, Çekin arabanızı Almanya'da. Gidin pis kokulu memleketinize. Bize küfür yağıdırırken itişiyorlar, katıla katıla gülüyorlardı." (s. 178)

Almanya, sınırlarını yeni işçi alımına kapattıktan sonra, yeni problemler çıkar: Kaçak iş bulmak, dolayısıyla sürekli saklanmak; araçların dalaverelelerine kanıp perişan olmak; iş bitiricilere rüşvet vermek. Roman kahramanımız Selman da bir süre kaçak çalışmıştır. Güldane, Elfriede Lemmer'la sohbet ederken "açıkça söylemek gerekirse Selman kaçaktı bir süredir, bundan ötürü de az parayla yetinip nerde iş bulursa çalışmaktaydı" şeklinde anlatır. Yine Güldane de, Selman da birtakım dolandırıcıların iş vadiyle kendi vatan-daşlarının paralarını aldıklarına şahit olmuşlardı. (s. 183-184)

Göçün romana yansıyan problemlerini, göç edenlerin yaşadıkları sosyal yalıtım, kültürel şaşkınlığın doğurduğu korku, kendini tanımlamada kararsızlık, uyum sürecinde yardım arama, iki yüzü bulunan kültürel geçirgenlik olarak toparlayabiliriz.^{****} Fakat roman sadece Türkiye'den Almanya'ya göç edenlerin yaşadıkları problemler çevresinde kurulmamıştır. Doğal davranan, saf ve karşılıksız sevgisini açık bulduğu kanallardan akıtan bir Türk ailesinin Alman vatandaşı Bayan Lemmer'de oluşturduğu "sevgi" de yazarın işlemek istediği evrensel bir değerdir.

Kişilik Arayışında Alman Mercedesi ve Bayram: *Fikrimin İnce Gülü*

Adalet Ağaoğlu'nun bu romanı, Almanya'da çalışan bir Türk işçisinin yurda dönüş yolculuğundaki iç çatışmaları çevresinde gelişir. Bencil, menfaatçi kendini hor gören, bundan dolayı zenginliğin, gücün ve önemsenmenin sembolü olan mercedesle aynileşen Bayram tipinin ortaya koyduğu Almanya hayatı, göç olgusunun çeşitli problemlerini yansıtmaktadır. 1970'li yıllarda işsiz ve yoksul birçok Türk genci için kurtuluş Almanya'dır. Oraya gidip çalışılacak, para kazanılacak ve ekonomik durum düzelecek, hatta sosyal atlamalar olacaktır. Bayram'ın da Almanya'ya gidişi bir taksi sahibi olmak içindir.

Dış göçün ortaya çıkarıp beslediği bir problem gümrük kapılarındaki "rüşvet"tir. Birçok işçi, evrak eksikliğinden geri dönmek için, bazı malları Türkiye'ye sokmak için, giriş işlemlerinin çabuklaşması için gümrükte çalışan memurlara rüşvet verir. Memurlar buna alışmıştır. Yasal olmayan bir şey olmasa bile, işi yokuşa sürüp rüşvet ister. Bayram, bir işçinin, gümrükteki Nuran Hanım'ın masasına bir karton sigara bıraktığını, kadının da onu çantasına attığını görür. (s. 16) Bayram'la birlikte almancı Veli de yurda dönmektedir. Bazı zorluklarla karşılaşınca müdüre çıkarlar. Müdür şu konuşmasıyla rüşvet istediğini ima eder. "Bu saat buçuğa on var. Benimki ise daha sekizi on geçiyor. (...) Eve bir çalar saat ismarladık o da ileri gidiyor. Sizin arkadaşlarınız zaten hep malın taponunu getiriyorlar." (s. 32) Müdür devamla başının ağrıdığını söyler, Veli'nin karısı iki kutu alaman aspirini verir. Bu da yetmez, arabalarından çalar saat getirip verir.

Romanda Türklerin beslenme alışkanlıklarını zorunlu olarak terk etmelerine, memleket yemeklerini özlemelerine ilişkin olarak Bayram'ın Edirne'de yemek molası verdiği anda, anlatıcının şu pasajını tespit edebiliriz: "Nicedir hepsinin burnunda tütüyor koyun ve keçi eti. Çoğu yutkunmayı, hesabı kitabı bir yana atıyor; bol ayran eşliğinde ince kıyılmış soğanlarla, maydanozlarla, domates ezmelerine bata çıka, hadi bir porsiyon daha köfte. Hadi yeniden kes bir döner." (s. 59) Türklerin alışkanlıklarından biri de herhâlde ekmeğe olan düşkünlükleridir. Bayram, Almanya'da şöyle doyasıya ekmek görmemiştir. "Bizim cenabet Almanlar, büsbütün rezilini çıkarmışlar dirhemine servet saydırırlar ekmeğin. Şöyle bir kamyonet ekmeğin sere serpe ortalıkta dolaştırıldığını sen nerde gördün Münih'te?" (s. 172)

Türk işçileri, Almanların aşağılamalarına çoğu zaman cevap verememeleri, onlarla aynı haklara sahip olamamaları, hep diken üstünde oturur gibi yaşamalarından dolayı gizli veya açık bir kin taşırlar. Bayram, Edirne'den İstanbul'a gelirken bir tır şoförü onu sıkıştırır. Bayram trafik polislerini görünce tır şoförünü şikâyet eder: "Şimdi ağzına sıçacağım işte senin! İşte suyun ısındı götü boklu! İşte gör nasıl sayıyor trafikçilerimiz, polislerimiz beni.

Nasıl bey gibi tutuyorlar. Ben kendi memleketimdeyim. Sen neredesin ulan düzrü. Yabancısin yabancı! Auslander! Yabancı nedir, yabancı dediğin nasıl yıldırılır, yılar, ben bilmem de kim bilir ibne! Şimci seni şunlara şikâyet etsem. Polis kardeş, vatandaşım, şu titrek sakallı şüpheli şahıs ta Bulgarya'dan bu yana beni kollamakta, izimi sürmekte." (s. 88) Görüldüğü gibi, Bayram vatanında kendine daha bir güvenmekte, Almanlara olan kinini, yabancı tır şoförüne yansıtmaktadır.

Dış güçle birlikte ortaya çıkan bir problem de trafikle ilgilidir. Yurt dışında çalışan işçiler, belirli zamanlarda toplu bir şekilde yurda dönmektedirler. Uzun ve yorucu yolculuk onların dikkatlerini dağıtmakta dolayısıyla kazalar çoğalmaktadır. Yine göçmen işçilerin Alman yollarından sonra Türkiye'nin yetersiz yollarına uyum sağlayamadıkları da bir gerçektir. Şoförler ve yolculuk yapanlar arasında göçmen sürücülerinin pek olumlu izlenimleri yoktur. Nitekim romanımızda da Bayram birkaç kez kazaya sebebiyet verecek davranışlarda bulunur. Yılmaz Seyahat'e ait bir otobüs Bayramın arkasında seyir hâlinindedir. Bayram birden mercedesini yavaşlatır. Otobüs şoförü seri davranmasa kaza olacaktır. Bunun üzerine otobüste şu konuşmalar olur. Sürücünün ardında oturan yaşlı bir bay: "Canımız size emanet şoför bey" der. Sürücü: "önce Allah'a... hem benden yana ne korkacaksınız? Şunca yıllık şoförüm ben. Şimdi önümde bir kağıt olsa, vallah billah bin kere iyi. Baksanıza şu mercedes" diye cevap verir. Otobüsün muavini: "Alamanyacı bu" diye katılır konuşmaya. (s. 182)

Halkın Almancılara bakışında değişmeler olmuştur. Bayram lokantada kurumlu kurumlu yemek yerken, ikide bir Almancı olduğunu, dışarıda duran mercedesin kendisine ait olduğunu gösterir davranışlarda bulunur. Garsona tepeden bakar. Bunun üzerinde lokantadaki bir vatandaş şöyle düşünür. "Alamanyacı. Kelleyi kulağı düzmüş, belli. Artık kendinden bir altta olanı ezmeye heveslenir." (s. 194)

Geriye Dönenlerin Kurmaca Uygarlığı: *Kayabaşı*

Bu romanın şu ana kadar ele aldığımız romanlardan çok belirgin bir farkı var. Tarık Dursun K., dış göç olgusunu edebiyatımızda başka örneği olmayan bir roman türü içinde ele alıyor. Yazar, Almanya'dan dönen Türk işçilerinin "yapma" bir uygarlık kurduklarını kara gülmece ve bilim kurgu teknikleri ile romanlaştırmış. "Hem gittiği ülkeye, hem döndüğü ülkeye yabancılaşan insanların gülünçlü hikâyesidir *Kayabaşı*."

Roman her ne kadar bilim kurgu özellikleri taşıyorsa da, dış göç olgusunu çok çeşitli boyutları ile yansıtmaktadır. Akın akın Almanya'ya gidiş, orada karşılaşılan zorluklar, horlanmalar, dil bilmezlikler, en ağır işlerde çalışmalar,

ayrılan aileler, geride kalanların sıkıntıları, yurda dönenlerin uyumsuzlukları gibi problemler, Kayabaşlıların gazeteciyle konuşmalarında gösterilmektedir.

Gazetecinin ilk gördüğü kişi, doğma büyüme Kayabaşlı olan, bütün ömrü orada geçen Seyit Ali Hacıbaşoğlu'dur. Seyit Ali'nin anlattığına göre Almanya'ya giden ilk kişi, her işte ilk olan Ali Asker'dir. İlk gidiş tarihi ise birinci ihtilal sonlarıdır. (s. 17) Almanya ile Türkiye arasındaki işçi göçü anlaşmasının tarihi 1961'dir. Bu tarih, 1961 İhtilali'ne denktir.

Almanya'ya göç bir kurtuluş ümididir, dar tarım imkânları ile yaşayanlar için. Bu olayı şöyle anlatır Seyit Hacıbaşoğlu: "Önüne gelen davarını, çiftini çubuğunu sattı; satamadığını ardına kodu, bastı gitti beyim. Yahu durun hele, demeye kalmadan ilk ağızda bucaktan yüz kişi Almanya yollarına düştü. (...) kendi yağıyla kavrulur bir bucaktı Kayabaşı. Adamsız fersiz fenersiz kaldı" (s. 18) Birkaç yıl geçince gidenlerin bir kısmı izine dönerler. Kayabaşlılar yeni eşyalarla dolayısıyla yeni zevklerle tanışırlar: "İkinci üçüncü yıl gelişlerinde, çoğunun altına ya bir ford ya bir opel ya bir volsvogen, ya bir BMV ya da mercedes çekilmişti. Ağızları laf yapıyordu, Alaman gibi giyinmişlerdi. Alaman gibi bakıyor, Alaman gibi konuşuyorlardı. Ne yalan söyleyelim filtrelili cigaraları da onların elinden içtik; Anmalık diye getirdikleri kutulu biralari, renkli gazozları ellerinden tattık. Pilli radyo gördük" (s. 19) bu bol para, bu hoş giden eşyalar, bütün kasabalı gençlerin içlerinde bir "Almanya düşü" kurmalarını sağlamıştı. Artık hemen herkes, elindeki ile yetinmez, gözünü daha fazlaya diker. Oysa bu para öyle kolay kazanılmıyordu. Gâvur, gidenleri pek adam yerine koymuyordu. Hep hor görüyordu. (s. 19)

Almanya Türk işçileri kesin dönüşe zorlamak için özellikle 1986'lardan sonra birçok uygulamalarda bulunur. Romanda Avrupa Birliği'nin bir kararından söz edilir. (s. 21) Bu karara göre bütün yabancı işçiler memleketlerine kesin dönüş yapacaklardır. Yazarın bu aktarımı bir öngörü olarak değerlendirilebilir. Çünkü romanın ilk baskı yılı 1980'dir. Seyit Ali anlatıyor: "ATE'de kafa kafaya verdiler ve kararlarını aldılar. Sanayinin palavra kısmıyla artık uğraşmayacaklardı. Bu tarafını küçük ve geri kalmış ülkelere bırakacaklardı. (...) Karar çabuk uygulandı: Ülkelerinde ne kadar yabancı işçi varsa 'kesin dönüş' yapacaklardı." (s. 21)

Almanya'ya giden işçilerden bazılarının Alman kadınlarla evlendikleri, böylece yarı Türk yarı Alman yeni bir neslin olduğu bir vakıadır. İşçilerin topluca Kayabaşı'na dönüş yapmalarından sonra, Seyit Ali'nin bir gözlemi bu problemi ortaya koyar: "Gidenlerin bir kısmı ölmüş, yenileri doğmuş, büyümüş gelişmiş, ölenlerin yerine geçmişti. Büyük çoğunluğu Almanyalıydı. Orda evlenmişler, Alaman kızı almışlar, Alman Türk karması sarışın mı desem, esmer mi desem garip renkli çocuklar olmuştu." (s. 22) Bu Alman

kadınları ile evlenmeler, Türk aileleri arasında çatışmalara sebep olur. Ebeveynler bu tür evliliklere asla razı olmazlar. Bazen bir şartla bu evliliklere rıza gösterilir: Kızın Müslümanlığı kabul etmesi. İşçi Necati çakır bir Alman kadınla evlenmek ister ve durumu anasına anlatır: “Anama açtım meseleyi. İlk kez kaşlarını yıktığını, homur homur homurdandığını gördüm onun. Kız gâvur kızı, ben gâvurdan gelin istemem dedi. (...) Kız bizim dinimizi kabul edip Müslüman olacak dedim. (...) O zaman evlen, yaşın geldi dedi. (...) Bu yalnız benim başıma gelen bir şey değildir. Benim gibi daha niceleri Monika’larla, Helga’larla, Hilde’lerle, Maria’larla evlendiler.” (s. 28) Bu evliliklerin bir kısmı kültür uyuşmazlığı sonucu yıkılmış, bir kısmı bütün zorlukları ile ancak Almanya’da kalındığı sürece devam etmiş, bir kısmı ise kesin dönüşlerle Türkiye’de de yaşamaya devam etmiştir. Kirchen’li Halide Türkiye’de de evliliğini sürdüren bir Alman’dır: “Adımı söyleydim mi başta? Hilde idi. Halide oldu bizim beyle evlenince. Müslüman da oldum. Müslümanlığın ne olduğunu pek bilmiyorum hâlâ. Bizim aile Lutheryen’di. Babam pek kiliseyi sevmezdi bizler de sevmezdik. (...) Türkçe konuşmayı çok zor öğrendim. Şimdi iyi konuşuyorum anca. Kırk yıl mı oldu?” (s. 34) “Biz; bizim bey, kızlarımız Ayşe, Emine, Hayriye, ben, oğullarımız Mehmet’le Ahmet, Alman mıydık, Türk müydük, anlayamadım” (s. 46) Bu yabancılarla evlilik tek taraflı değildir. Bazı Türk kızları da Almanlarla evlenmiştir: “O zamanlar pek açığa vurulmamıştı, ben söyleyeyim, bizim Ayşe’ler Fatma’lar da Hans’larla, Dietrich’lerle Jonannes’lerle evlenmişlerdir.” (s. 28)

Türkiye’de bile şehir görmeyen birçok insanların birdenbire kendilerini Avrupa şehirlerinin ortasında buluşları önemli uyum problemleri oluşturur. Kayabaşı Cumhuriyet Mahallesi İhtiyar Heyeti üyesi Necati Çakır, Almanya’ya gittiğinde karşılaştığı problemleri anlatır: “Bir başka yerdi gâvur yer. Başlarda her şeyden korktuk. Aklına ne gelirse ama. Karşıdan karşıya geçmek bir mesele idi, yürüyen merdivenlere binmek bir mesele idi” (s. 26) İş şartları ile ilgili ise şunları söyler: “Sözüm meclisten dışarı, eşşekler gibi çalışıyorduk. Sabahın köründe gidiyorduk, akşamlara kadar çalış babam çalış.” (s. 27) Türk işçilerin bekâr olanları, işçi pansiyonlarında, “Heim”larda kalırlar. Evli olanları ise daha çok İkinci Dünya Savaşından arta kalan yarı yıkık binalarda kalırlar. Münih’teki Kreutzerstraste, bu tür bir mahalledir. (s. 44)

Almanya’da uzun süre kalan Türk işçileri yurda döndüklerinde onları Almanya’dakine benzer bir problem bekler. Orada yabancı idiler, uyum sağlamıyorlardı. Vatanlarına döndüklerinde de bunun böyle olduğunu görürler. Memleketlileri artık onlara farklı bakmaktadırlar. Ama gerçekten kendileri de farklılaşmışlardır. Kayabaşı’nın davulcusu bile onlardan daha yerli hisseder kendini. Topluca dönenleri karşılamaya gittiğinde onlara şu

gözle bakar: “Benim nevrım döndü biraz, şundan be kardaşcağızım, gelenler Kayabaşılı’dan çok gâvur turistlerine benziyorlardı. De ki bana bunlar turisttir, oracıkta inanırdım vallaha.” (s. 54) Kayabaşı’nın eczacısı Mehmet Torun’a göre ilk uyumsuzluk geride kalanların çocuklarıyla, yeni gelenlerin çocukları arasında baş gösterir: “Zaten ilk anlaşmazlık çocuklar arasında başladı. Sonra çocuklardan büyüklere atladı. Almanyalı çocuklar, bizim çocuklara nazaran her bakımdan her şeyleri ile üstündüler. Oyunları başkaydı, şakaları başkaydı. Bizimkilere tepeden bakıyor, aralarına almıyorlardı.” (s. 61) Yeni gelenlerin kadınlarının kızlarının giyimleri de Kayabaşılılar için bir problemdir. “Ben o kadınların kızların hâllerini de hiç beğenmiyorum. Hepsinde etekler dizin üstünde. Hepsinde kollar koltukaltına kadar açık. Biz bu yüzden 19 Mayıs kutlamalarını bile kaldırdık, tek Kayabaşı’mızın namusu elden gitmesin diye.” (s. 64) Yeni gelenler, geleneklerin bozulmasına sebep olurlar. Gençler ve yaşlılar arasındaki saygı bozular. İzzet ikram âdeti kalkar. Cumhuriyet kıraathanesi sahibi Muzaffer Yaşar’ın gazeteciye hatıralarını anlatışında bu problemler görülür: “Bunlar bir başka olmuşlardı, babanın önünde oğlanlar fosur fosur cıgara içiyor, bacak bacak üstüne atıp oturuyor, su gibi bira içiyorlardı. (...) Bir ‘Alman usulü’ lafıdır gırla! Kahveye çıkıyorlar diyelim; baba oğula, oğul babaya, kardeş kardeşe, kahveden geçtim, su bile ısmarlamıyorlar. Herkes içtiğinin parasını cebinden veriyor, berikini düşünmüyor bile.” (s. 70) Kayabaşı eski belediye başkanı Mustafa Ulusu devam eder: “Derken baktık bu birahaneye gurbetçilerden kadınlar kızlar da gelmeye, oturup erkeklerle bira içerek düpedüz kafa çekmeye başladılar.” (s. 79) Gurbetçiler Almanya’yı ararlar veya bulundukları yeri Almanya yapmak isterler.

Sonuç

Üzerinde çalıştığımız bu üç romanın, göçü geniş boyutlarıyla ve birçok problemleri ile yansıttığı görülmektedir. Türk romanındaki bu yansımaları, Almanya’da yaşayan veya geri dönen işçilerin yaşadıkları problemler olarak şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Dil bilmemekten doğan iletişim yokluğu ve bunun doğurduğu korku ve güvensizlik
2. Gelenek, görenek ve âdetlerin yaşanamayışı ve içe kapanma
3. İnsan ilişkilerinin çok maddî oluşunun verdiği rahatsızlık
4. Çocuklara ve gençlere kültürel kıymetler açısından hâkim olamamak
5. Türkçe eğitim yapan okulların olmayışı
6. İşlerin zorluğu ve işverenlerin baskısı
7. Almanların hemen her konuda horlamaları

8. Para yüzünden yabancıya bağlı olma duygusunun acısı
9. Yabancı düşmanlığına maruz kalmak
10. Gurbetçilerin aldıkları yeni kültürü memlekete getirmeleri; bunun hoş karşılanmayışı, geleneklerin göreneklerin zedelenişi.
11. Türkiye'dekilerin geri dönenlerden etkilenip değişmeye başlamaları.

* Bu konuda şu kaynaklara bakılabilir: Mehmet Okyavuz, *Federal Almanya'nın Yabancılar Politikası*, 1999 Ankara; A. Y. Gökdere, *Yabancı Ülkelerde İşgücü Akımı ve Türk Ekonomisi üzerindeki Etkileri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1978

** Yurtdışı, özellikle Almanya'ya göçünün doğurduğu sorunlar çevresinde gelişen bazı roman ve hikâyeler şunlardır: Bekir Yıldız, *Türkler Almanyada*, 1966; Aysel Özakın, *Gurbet Yavrum*, 1975; Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İncegülü*, 1976; Tarık Dursun K., *Kayabaşı*, 1980; Nursel Duruel, *Geyikler, Annem ve Almanya*, 1981; Gülten Dayıoğlu, *Geride Kalanlar*, 1984; Rıza Hekim, *Alpler Geçit Vermiyor*, 1984; Osman Çeviksoy, *Duvarın Öte Yanı*, 1985; Günay Dal, *Yanlış Cennetin Kuşları*, 1985; Gülten Dayıoğlu, *Geriye Dönenler*, 1986; Rıza Hekim, *Uzak Yuvada Bahar*, 1987; Füzûzan, *Berlinin Nar Çiçeği*, 1988; Yüksel Pazarkaya, *Ben Aranıyor*, 1989; Sevinç Çokum, *Çırpıntılar*, 1991; Aras Ören, *Beklenmedik Ziyaretçi*, 1995

*** Füzûzan, *Berlinin Nar Çiçeği*. Can Yayınları, 2.b., 1988, İstanbul
Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*, Oğlak Yayınları, 8.b., 1996, İstanbul
Tarık Dursun K., *Kayabaşı*. 2.b., Bilgi Yayınevi, 1995, İstanbul

**** Bu konuda S. Doğan'ın *Yurt Dışından Dönen Gençlerin Sorunları*, TED Yayınları 1990 adlı çalışmasına bakılabilir.

ROMANDAN SİNEMA VE TELEVİZYONA

Roman-Sinema

Edebî türler içinde sinemaya en uygun olanı romandır. Sinema tarihine baktığımızda edebiyattan en fazla roman uyarlaması yapıldığını görüyoruz. Çünkü roman ile sinemanın, daha doğrusu filmin ortak yönleri diğer edebî türlerle kıyaslanamayacak kadar fazladır.

Roman en yeni yaygın edebî türdür. Sinema ise televizyonu dışta tutarsak -TV'nin sanat olup olmadığı tartışmalıdır- sanatların sonuncusu, 7. sanattır.

En fazla okuyucusu olan edebî tür romandır. Seyirci sayısı bakımından da sinemanın diğer sanatlara üstünlüğü tartışılmaz.

Roman okuyucusunu, film de seyircisini etkilemede eşsizdir. Bu iki sanatta sempati, eşduyum özelliği ağır basar. Roman ve film, kahramanlarıyla özdeşleşmeyi, taklit duygusunu besler.

Romanla film arasında sinemanın başlangıcından itibaren var olan bir etkileşim söz konusudur. Tarih itibarıyla roman eski, sanayi toplumu ürünü, sinema ise yeni, XX. yüzyıl sanatıdır. Dolayısıyla sinema dilinin kurulup gelişmesinde roman etkili olmuştur. Sinemayı bütün sanatların sentezi olarak niteleyebiliriz. Bu sentezde romanın payı büyüktür. Diğer etkili unsur tiyatrodur. Önceleri sinemanın konularını edebiyattan, sahne düzenini ve oyun tarzını ise tiyatrodan aldığı söylenebilir.

Ünlü Rus yönetmen Eisenstein, "Dickens, Griffith ve Bugünkü Sinema" adlı yazısında, sinema sanatının temellerini atan Griffith'in zincirleme, bindirme, çevrinme, koşut gelişme (paralel kurgu, m.m.), baş çekimi gibi birçok sinema ögesini Dickens'in romanlarında nasıl bulduğunu örnekleriyle göstermektedir".¹

Sinemanın gelişmeye başlamasıyla bu etkileşim özellikle Amerika'da sinemadan romana doğru da olmaya başlar. Eisenstein'ın sözünü ettiği ABD'li öncü sinema yönetmeni D. W. Griffith'in ilk filmlerini çektiği yıllarda, 1913 yılında, Fransız yazar Roger Martin du Gard'ın "Jean Barois" adlı eserinde kişiler sahne düzeni içinde konuşuyorlardı. Bu eser âdeta bir senaryo-romandı. Fakat bu ilginç etkilenmenin arkası gelmedi. Ta ki, yine Fransa'da Yeni Roman akımına kadar. Günümüz romanını da bir hayli etkileyen Yeni Roman akımı, sinemaya özgü anlatım imkânlarından bir hayli

yararlandığı gibi, akımın önde gelen isimleri senarist ve yönetmen olarak da başarılı olmuşlardır.

Nijat Özön, *Türk Dili Roman Özel Sayısı*’ndaki yazısında Stendhal’in ünlü roman tanımlamasını hatırlatarak şöyle diyor: “Stendhal’in daha 1830’da “*Kızıl ile Kara*’da roman için yaptığı, ‘roman bir yol boyunca gezdirilen aynadır’ tanımlaması, romandan çok sinemaya uymakta, insanın aklına hemen öne kaydırma (doğrusu çevrinme, m.m.) durumundaki bir alıcıyı (kamera, m.m.) getirmektedir.”

Romanla sinema ve TV filmi arasında benzerliklerin yanı sıra biçim ve öz bakımından bir hayli farklılık da vardır. Bunun böyle olması da tabiidir. Çünkü roman ve film iki ayrı anlatım dilini temsil etmektedirler. Bu yüzden, her şeyden önce farklı anlatım tekniklerine sahiptirler. Mesela, filmde olay örgüsünün gelişmesinde aksiyon ve tempo gibi teknik özellikler ön plana çıkarken, romanda karakter ve tip oluşturma, ayrıntılar üzerinde derinleşme, iç dünyaya yönelme (tahlil), üslup, dili güzel kullanma daha önemlidir. Kurgu, her iki sanatta da önemli olmakla birlikte, filmde daha belirleyici bir role sahiptir. Bu özellikler göz önünde tutulduğunda, teknik anlamda, roman okuyucusu tahayyül eder, film seyircisi görür. Kelime soyut, görüntü somuttur. Hegel’in deyişiyle, “Görünen şeyler anlamlarını da birlikte getirirler.” Çağımızda iletişim dili görsele kaymıştır.

Bu yazı için aldığım notlarda ressam Ömer Uluç’un sinema ile ilgili bir sözü var. Uluç şöyle diyor: “Sinema gerçekliğin bütün elemanlarını kullanan bir sanat. Görüntü var, ses var, hareket var. Dış dünyaya çok benziyor. Belki en son gayesi bir göz olmak”.²

Romanda var olan yazı dilinden kaynaklanan birtakım özellikler, sinematografik anlatım bakımından sorun teşkil edebilir. Bu yüzden uyarlanacak eser seçiminde edebî değeri yüksek romanlar yerine, kolay anlaşılır eserler tercih edilmektedir. Bu tür romanlar görsel öğelerle zenginleştirilmeye daha müsaittirler. Sinemaya uyarlanan hemen bütün romanlar vulgarize edilirler, yani basitleştirilirler. Bu da romanın hem muhtevası, hem de anlatım özellikleri bakımından kayba uğramasına yol açar. Ünlü sinema eleştirmeni André Bazin bunu şu sözleriyle ifade ediyor: “Uyarlamanın dramı, basitleştirmenin dramında yatar.”

Günümüz roman anlayışının yetkin temsilcilerinden Virginia Woolf’un sözünü tekrarlamakta yarar var. Woolf, “Sinema kelimelerin, yalnızca kelimelerin alanına giren her şeyden kaçınmalıdır” diyordu. Bunu derken bir anlamda kendi romanlarına da atıfta bulunuyordu. Woolf’un romanlarının sinemaya uyarlanması bir hayli zor, hatta imkânsızdır.

Atıf Yılmaz, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar konusunda kendisine sorulan bir soruya şu cevabı veriyor:

"Bazı eserleri sinemaya uyarlayamıyorsunuz. Sadık Yemni'nin *Muska'sının* ve Turgut Özakman'ın *Romantikler'inin* telifini alıp, sinemaya uyarlamaya çalıştık, ikisi de olmadı. Sinemaya aktarılamayan eserlerin edebî alt yapısı daha kaliteli olabilir."³

Sinema romanın kelimelerle sağladığı üst dili görüntü ile karşılamakta zorlanırken, simge ve eğretileme (istiare) gibi görsel tekniklerden yararlanır. Bu yolla hayal âlemimize kapılar açar.

Roman ile sinema arasında okuyucu ve seyirci bakımından da farklılıktan söz edilebilir. Roman okuyucusu, esere nüfuz edebilmek için bir zihnî çaba, aktif bir yoğunlaşma, muhayyilesini harekete geçirme ile karşı karşıyadır. Bazı romanlara nüfuz edebilmek okuyucunun bütün çabasına rağmen mümkün olmayabilir. Buna örnek olarak James Joyce'un ünlü romanı *Ulysses* verilebilir. Hâlbuki sinema filmi karanlık ve sesiz bir ortamda, beyaz perdeye bakma ve filme yoğunlaşma dışında bir fiilin yapılmadığı, Luis Bunuel'in ifadesiyle "esrime" hâli içinde seyredilmektedir. Sinemada seyirci bütün bu avantajlara rağmen, bir üst dil geliştiren yönetmenlerin filmlerini algılamada zorluk çekebilir.

Herkesin aynı şekilde kavradığı ancak alelade olanlardır. Bu tür eserlere de ister roman, isterse film olsunlar sanat eseri denilemez.

Sinema, uyarlamalarla yalnızca edebiyattan değil, diğer bütün sanatlardan yararlanmaktadır. Âdeta bir sanatlar meşheri, sergi salonudur. Çerçeveleme ve görüntü düzeninde resimden (Ressam Özer Kabaş'a göre, renk yönünden resimden yeterince yararlanamamıştır. m.m.), diyalogda edebiyattan, kurguda mimariden (yönetmen Carl Dreyer'e göre, sinemanın en yakın akrabası mimarlıktır. m.m.), dramatik yapıda tiyatronun kavram ve deneylerinden yararlanmak sinema için kaçınılmaz olmuştur.

Romanda böylesine bir kompozisyondan söz edilemez. Çağımızın romanı sinemanın anlatım tekniklerinden yararlanırken, Yeni Roman akımının ünlü temsilcisi, senarist ve yönetmen Nathalie Sarraute, "Sinema romanın bıraktığını toplayıp geliştiriyor" diyor. Yani, roman roman olmaktan çıkarak sinemaya mal ediliyor. Doğru olan da bu; çünkü doğrudan roman değil, romandan oluşturulan senaryodan film çekiliyor.

Roman-Sinema ilişkisine dair son bir hususa değinerek televizyona geçelim. Sinema, başlangıçta teknik bir buluş olarak ortaya çıktı, tıpkı televizyon gibi. Zamanla anlatım gücü gelişip bir sanat niteliği kazanınca, teknolojik imkânları kullanma, bu yolla göz kamaştırıcı bir etki sağlama avantajına sahip oldu. Bu konuda hiçbir sanat dalı sinema ve televizyonla yarışamaz. Fakat teknolojiden yararlanmanın bir bedeli de vardır. Sinema günümüzde dev bütçeler, büyük kadrolarla gerçekleştirilen kolektif bir sanattır. Aynı

zamanda ticari bir yatırımdır, kârı amaçlar, bu yüzden de seyircinin beklentilerini, zevklerini, kültür düzeylerini dikkate almak zorundadır.

Ünlü yönetmen Sergio Leone'nin, "İyi bir film, toplumun bütün kesimlerine hitap eden filmidir" sözü bu gerçeği ifade etmektedir.

Romanın ve romancının kâr etmek gibi bir sorunu yoktur. Yetkin eserler yazmayı amaçlayan romancı, kitaplarının çok satmasını değil, nitelikli okurlar ve eleştirmenlerce beğenilmesini tercih eder. Roman kitleyi değil, bireyi hedef alır.

Roman-Televizyon

Romanın sinema filmi olarak uyarlanması ile televizyon filmi veya dizisi olarak uyarlanması arasında yapılan işin mahiyeti itibariyle fark yoktur. Fakat televizyon için yapılacak uyarlamalarda sinemadan farklı olarak bazı hususların göz önünde tutulması gerekir.

Televizyona uyarlanacak romanların seçimi sinemadan farklı olacaktır. Televizyon yapımları ortalama bir kültür ve zevk düzeyini esas alır. Halkın algılamakta zorlanacağı, nitelikli, seçkin bir zümreye hitap eden eserler televizyon için tercihe şayan değildir.

Televizyona uyarlanan romanların çekiminde de farklılıklar vardır. Beyaz perde ile ekran arasındaki ebat farklılığı hem reji, hem de oyunculukta bazı hususlara dikkat edilmesini gerektirir. Mesela, rejide daha çok yakın plan; bilhassa göğüs ve baş çekimleri tercih edilirken, oyuncuların da ekrandan taşacak abartılı hareketlerden kaçınmaları gerekir.

Televizyonda sinemadan farklı olarak bir romanı, dizi şeklinde, kısaltmadan, hatta dramaturji gereği eklemelerle uyarlamak mümkündür. Genellikle roman uyarlamalarında bu yöntem tercih edilir.

Sinema seyircisi, televizyon seyircisinden hem daha uygun bir ortamda film seyretmekte, hem de genellikle film seçebilme avantajına sahip, daha nitelikli bir seyircidir.

XIX. yüzyıl romanın ön plana çıktığı bir yüzyıl olmuştur. Bu yüzyılda romanla ilgili bir değişim gerçekleşti. Roman yazılı bir metin olmakla kalmadı, görsel bir nitelik kazandı. Yüzyılın başlarında sinemadan önce roman çizgi, resim ve fotoğrafla buluştu. Çizgi-roman, resimli-roman ve foto-roman şeklinde karşımıza çıkan bu atılım romana yeni bir boyut, görsellik boyutu kazandırdı. Bu durum roman için yeni bir ifade tarzı olmakla sınırlı kalmadı, hem romanın daha geniş bir kitle ile kucaklaşmasını sağladı, hem de anlatım özellikleri hüviyet değişikliği denebilecek çapta başkalaştı. Romanın ana malzemesi olan hayal etmenin yerini büyük ölçüde görme aldı.

Romanın çağdaş ifade biçimleriyle bu flörtünde tabii ki Sanayi Devrimi etkili oldu. Sanayi Devrimi'nin getirdiği kitlevî üretim ve tüketim romana da yansdı. Sanayi Devrimi yalnız mal ve hizmet üretiminde değil, kültür ve sanatta da endüstrileşme sürecini başlattı. Fabrika üretiminden gelen seri üretim, hayatın temposunu da arttırdı. Bu durumun sanattaki yansımalarına baktığımızda, mesela resimde, tek resimden dizi resme geçilmesi, çizgi-roman, resimli-roman olgusuyla karşılaşırız. Resmin hareketlenmesi diyebileceğimiz bu uygulama sinemanın da yolunu açtı. Üç nolu dip notumuzdaki Sinema ve Öbür Sanatlar konulu sohbette ressam Özer Kabaş'ın şöyle bir sözü var: "Hareketli, zaman boyutu kazanan bir resme geçiştir sinema".

Çizgi-Roman

Çizgi-romanın kökenini kilise tasvirlerine kadar indirebiliriz. Çünkü bu tasvirlerle tek resim, tablo esprisinin dışına çıkarak, okuma-yazma bilmeyenlere de dinî hikâyeler anlatma amaçlanıyor, bu yolla bir tür din eğitimi gerçekleştiriliyordu.

Resimle bir konu anlatma zamanla kilise dışına da taşarak panayırlarda, halkın toplu olarak bulunduğu mekânlarda destanların, halk hikâyelerinin de bu yöntemle sunulmasına yol açtı. Kilise resimlerinden farklı olarak, her resim için bir de metin yazılmaktaydı. Bu resimli-metinli anlatımın basılı hâle gelmesi, çizgi-roman hüviyetini kazanması için XIX. yüzyılın başlarını beklemek gerekecektir.

1820'lerden itibaren İsviçreli Topffer'in gerçekleştirdiği çizgi-romanlar, yüzyılın sonunda Amerika'da basının çığ gibi büyümesi ile yeni bir iş kolu hâline geldi. Gazete çizgi-roman üretimini hızlandırırken, çizgi-roman da gazete satışlarını arttırmıştı.

1895'te sinemanın icadı, çizgi-romana olan rağbeti azaltmadı. Sinema sessizdi, çizgi-romanda söz balonları ile konuşma vardı. Sesli sinema dönemi başlayınca, çizgi-romanda da hareketli çizimlere geçildi. Bu hareketlenmenin gerçekleştiği 1930'lu yıllar, çizgi-roman tarihinin en parlak yılları oldu. Çizgi-roman denilince akla ilk gelen *Miki Fare*, *Temel Reis* gibi örnekler bu dönemde başlatıldı. Bu çizgi-romanların pek çoğu film hâline de getirildi. Sinemaya uyarlanan romanlar listemizde de görüleceği üzere, Türk sinemasında bir hayli yerli ve yabancı çizgi-roman ve resimli-roman uyarlaması bulunmaktadır.

Ayrıca, "1938 yılında ilk başarılı çizgi-roman dergisi olarak *Superman*'in Amerika'da yayımlandığını görüyoruz. *Superman*, kısa zamanda Amerikan tarzı yaşam görüşünün simgesi ve modern Amerikan mitolojisinin yaratıcısı oldu. Bunu taklidi olan diğer süper kahramanlar izledi".⁴

Türkiye’de çizgi-romanın serüvenine gelince... Turgut Çeviker bu konuda şu bilgileri veriyor: “Servet-i Fünun’da -Abdülhamit saltanatına tekabül eden yıllarda- *Münderecatsız Hikâyeler* başlığı altında tam sayfalık yabancı çizgi anlatılar yayımlanmıştır. Bunlar, Türk basınındaki ilk çizgi-roman örneği olarak kabul edilebilir.

1925-30 yılları arasında Cemal Nadir (Güler), özellikle çocuk dergilerinde kısa çizgi-roman ya da çizgi anlatılar yayımlamıştır. (*Amcabey*’i 1931’de çizgi-film yapmayı denedi)”

Roman sadece çizgi-roman olarak değil, resimli-roman ve foto-roman olarak da kültürel hayatımızda varlık gösterdi. *Meydan-Larousse*’un ilgili maddelerinde resimli-roman ve foto-romanla ilgili şu bilgiler verilmektedir:

Resimli Roman

Resimli roman, 1880’li yıllarda resimli dergilerin rağbet görmesiyle yaygınlaştı. İlk şekliyle resimli roman, bir metni süsleyen resimler dizisiydi. 1900 yılından itibaren, resimli-romanda şahıslara ait söz balonları da yer almaya başladı. Başlangıçta mizahî olan resimli roman (Comics adı buradan gelir. m.m.) kısa zamanda çeşitli konulara yer vermeğe başladı. Nihayet 1933’te resimli-roman kitap olarak yayımlandı.

Türkiye’de ilk resimli hikâye Salih Erimez tarafından *Akşam* gazetesinde çizildi (1935). Bugünkü anlamıyla ilk resimli roman tercümesi Mehmet Faruk Gürtunca’nın çıkardığı *Çocuk Sesi* dergisinde yayımlandı: *Baytekin Meçhul Dünyalarda* (Alexander Raymond).

İlk yerli resimli roman da aynı dergide Orhan Ural tarafından çizildi: *Zıpızp Ali ve Arkadaşları* (1935). Günlük gazetede yayımlanan ilk resimli roman *Vatan* gazetesinde Çetin A. Özkırım’ın çizdiği *Toprak Kokusu*’dur (1952). Resimli romanı yaygınlaştıran ve geliştirerek çağdaş çizgiye kavuşturan *Karaoğlan* ile Suat Yalaz oldu (Akşam, 1961).Ünlenen resimli romanlarımızdan biri de Sezgin Burak’ın çizdiği *Tarkan*’dı. Karikatüristlerimiz de çeşitli resimli romanlar çizdiler (Turhan Selçuk-*Abdülcanbaz*, Altan Erbulak-*Cafer ile Hürmüz*, Oğuz Aral-*Hayk Mammer* vd.).

Günümüzde resimli roman gazetelerde yayımlandığı gibi, dergi ve kitap olarak da okuyucuya sunulmaktadır.

Fotoroman

Fotoroman İtalya, Fransa, Güney Amerika’da halk yayını niteliğindeki kadın dergilerinde ortaya çıktı. İlk örnekleriyle, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra İtalya’da görülen fotoroman, film den türeme bir hikâye biçimiydi (sineroman) ve bir film den seçilen fotoğrafların yanı sıra, bir metinle filmin konusunu ve gözde artistlerinin fotoğraflarını sunuyordu.

1947’de gazeteci Stefano Reda ile rejisör Damiano Damiani fotoğraflarla bir sineroman yapmayı düşündüler ve Amerikan resimli roman tarzını benimsediler. Avrupa’da büyük bir ilgiyle karşılanan fotoroman, 1961 yılında Türkiye’de de yayımlanmaya başlandı. Bugün dünyada milyonlarca kişinin okuduğu bir yayın hâline gelen fotoroman, aşkın metalaşmasına katkıda bulunuyor.

ROMAN UYARLAMALARI

Dünya Sineması

Sinemanın başlangıcından bu yana binlerce roman sinema ve televizyona uyarlandı. Sinemanın icadının üzerinden çok geçmeden edebî eserlerin, özellikle de oyun ve romanların sinemaya aktarıldığını görüyoruz. Bu işin öncülüğünü Georges Melies yapmıştır.

George Melies, Fransız sinema uzmanı ve yönetmenidir. İlk filmini sinemanın icadından bir yıl sonra, 1896’da çevirdi ve 1897’de stüdyosunu kurdu. Yüzlerce film çevirdi. Ayrıca film hilelerini buldu. Melies’in çevirdiği filmlerden biri de Jules Verne’in Ayda *Seyahat* romanıdır ve bu uyarlama 1902 yılında gerçekleşmiştir. Demek ki, tam 100 yıldır edebiyattan sinemaya uyarlamalar yapıyoruz.

Dünyada edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalara baktığımızda, Amerikan ve bir zamanlar Rus sineması başı çekiyor. İki ülke sinemasında da XX. yüzyılın ilk yarısında daha çok ve daha nitelikli roman uyarlaması yapıldığını görüyoruz.

Mesela, 1939-49 yılları arasında Amerikan sinemasında çok satan romanlardan yapılan 8 uyarlama “En İyi Film Oscar”ını kazanmıştır. Bu filmler şunlardı; *Rüzgâr Gibi Geçti*, *Rebecca*, *Vadim O Kadar Yeşildi ki*, *Bayan Miniver*, *Kayıp Hafta Sonu*, *Hayatımızın En Güzel Yılları*, *Centilmen Antlaşması* ve *Kralın Tüm Adamları*.

Rus sinemasının en başarılı filmleri edebiyat uyarlamaları olmuştur. Özellikle de 1917 Devrimi öncesinde Rusya’da hem edebiyat, hem de sinemada büyük başarılar gerçekleştirilmiştir. Devrim öncesinde mesela, Tolstoy’un 25-30, Çehov’un 40-50 adet eseri sinemaya uyarlanmıştır. Bu ülkede ilginç uyarlama örnekleriyle de karşılaşırız. Mesela, Tolstoy’un *Savaş ve Barış* romanından Sergey Bondarçuk’un yaptığı uyarlamanın süresi 6 saattir. Televizyon dizisi olabilecek uzunlukta sinema filmi, romanın bire bir filme aktarılmasıyla ortaya çıkmış.

Türk Sineması

Türk sineması Fuad Bey (Uzkinay) tarafından 14 Kasım 1914’te çekilen *Ayastefanos’taki Rus Âbidesinin Yıkılışı* adlı kısa belge filmle başlatılır. Bu

başlangıç uygun bir döneme rastlamadığı (Bu tarihten üç gün önce Birinci Dünya Savaşı'na girilmiştir. m.m) gibi, bu film sadece bilgi olarak vardır, elimizde filmde bir kare dahi bulunmamaktadır.

Türk sinemasında ilk roman uyarlaması bu tarihten 5 yıl sonra 1919 yılında yapıldı. Hüseyin Rahmi (Gürpınar)'nin *Mürebbiye'si* İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları oyuncusu ve rejisörü Ahmet Fehim tarafından sinemaya uyarlandığında İstanbul işgal altındadır. Filmin gösterimi işgal komutanınca yasaklanmıştır.

Sinemamız başlangıcından 1940'lı yıllara kadar varlığını Şehir Tiyatroları sanatçılara borçlu olmuştur. Sinemamızla ilgili en fazla yayını olan Nijat Özön, bu dönemi Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırır. Bu döneme damgasını vuran, Türk tiyatrosunun en önemli ismi Muhsin Ertuğrul olmuştur. 1919-1947 yılları arasında gerçekleştirilen 15 edebiyat uyarlamasının 9'u Muhsin Ertuğrul'a aittir. Bunların 5'i roman uyarlamasıdır.

Muhsin Ertuğrul ilk roman uyarlamasını 1919 yılında Almanya'da gerçekleştirir. *Samson* adlı bu film, Maurice Level'in *L'Angoisse* adlı romanından uyarlanmıştır. Muhsin Ertuğrul'un arkadaşı Nabi Zeki (Ekemen) ile Berlin'de kurduğu şirket adına çektiği film, İstanbul'da *Istirap* adıyla gösterime girdi (1922). Alman teknik eleman ve oyuncularla çekilen bu film yapımcı ve yönetmen bakımından bir Türk filmidir.

Muhsin Ertuğrul, Almanya ve Rusya'da çekilen diğer bazı filmlerde de yönetmenlik ve oyunculuk yapmıştır. 1933'te yönetmenliğini yaptığı *Fena Yol* (*O Kakos Dhromos*) adlı film de Türk-Yunan ortak yapımı olarak gerçekleştirilmişti ve filmin teknik kadrosu ve oyuncularını Yunanlılardan oluşmaktaydı. Bu filmin senaryosu Mümtaz Osman imzasıyla Nazım Hikmet'e ait olup, Grigorios Ksenobulos'un romanından uyarlandı.

Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)'nin *Nur Baba* romanından yaptığı uyarlama Bektaşilerin tepkisini çeker ve ancak üzerinden zaman geçtikten sonra *Boğaziçi Esrarı* adıyla gösterime sokulabilir.

Romanlarından en fazla uyarlama yapılan yazarlarımızdandır Yakup Kadri Karaosmanoğlu. Yazarın en ünlü eseri *Yaban* 1996 yılında Ziya Öztan'ın senaryosunu yazdığı Nihat Durak'ın ilk uzun metrajlı filmi oldu.

Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanı ise 1979 yılında Ünal Küpeli tarafından televizyona uyarlandı.

Muhsin Ertuğrul, 1923 yılında, âdeta Cumhuriyet'e bir armağan olarak, Halide Edip (Adıvar)'in Millî Mücadele'yi konu alan romanı *Ateşten Gömlek'i* uyarlar. Sinemacılarımızın en fazla itibar ettiği romanlardandır bu eser. 2. çevrimi Vedat Örfi Bengü tarafından 1950 yılında yapılır. 1988 yılında *Ateşten Günler* adıyla Ziya Öztan tarafından televizyona uyarlanır.

Muhsin Ertuğrul 1924 yılında bu defa Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanını film hâline getirir.

Romanları ile sinemamızı besleyen önde gelen yazarlarımızdan biri de Peyami Safa olmuştur. *Sözde Kızlar*'ın 2. çevirimi 1967 yılında Nejat Saydam tarafından yapılır. Nejat Saydam aynı yıl yazarın ünlü romanı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu da sinemaya uyarlar. Peyami Safa'nın Server Bedii müstearıyla yazdığı *Cingöz Recai* ve *Cumbadan Rumbaya* da sinemaya aktarılır. İkinci roman 1961 yılında Turgut Demirağ tarafından uyarlanır. *Cingöz Recai* ikinci kez, 1954 yılında, *Beyaz Cehennem* adıyla Metin Erksan, 1969 yılında ise Safa Önal tarafından beyaz perdeye aktarılır.

Peyami Safa'nın romanları televizyona da uyarlanır. 1986 yılında Salih Diriklik başarılı bir uyarlama ile *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu televizyona aktarır. *Fatih-Harbiye* romanı ise, 1991 yılında Hilmi Akyalçın'ın yönetmenliği Remzi Özçelik'in senaryosu ile 4 bölümlük televizyon dizisi olur.

1992 yılında da *Yalnızız* romanı 4 bölümlük dizi olarak Orhan Elmas tarafından televizyona uyarlandı.

Sinemamızda Tiyatrocular Dönemi devam ederken, tiyatrodan gelmeyen ilk sinema yönetmeni Faruk Kenç, 1941 yılında iki roman uyarlaması yapar: Sermet Muhtar Alus'un *Kıvrıkcık Paşa'sı* ile Vâlâ Nurettin'in eseri *Yılmaz Ali*.

1947 yılında edebiyatçı kimliği olmayan, ünlü film yapımcısı İpekçi kardeşlerden İhsan İpekçi'nin (Koza soyadı ile) romanı *Senede Bir Gün*, tiyatrocu ve seslendirme sanatçısı Ferdi Tayfur tarafından sinemaya uyarlanır. Bu roman Ertem Eğilmez tarafından 1965 ve 1971 yıllarında iki defa daha filme alınır.

İhsan Koza'nın ayrıca üç romanı daha sinemaya uyarlanır: 1948 yılında *İstiklâl Madalyası* yine Ferdi Tayfur eliyle, 1949 yılında *O Gece*, aynı zamanda bir fotoğraf sanatçısı olan Baha Gelenbevi ve "Zümrüt" Lütfi Ö. Akad tarafından sinemaya aktarılır.

Türk sinemasına edebiyatımızın belirgin yansıması 1950'li yılların ortalarında başlar, 1960'lı, 70'li yıllarda artarak devam eder. Bu sebeple dönemin edebiyatına hâkim olan ideolojik tavır sinemada da kendini gösterir. Sinemacılar sık sık sansürle karşı karşıya gelirler.

Bu dönemde edebiyatta olduğu gibi, sinemada da akımlar, türler, tarzlar, sinemamızın başka hiçbir döneminde olmadığı kadar etkilidir. Ulusal Sinema, Millî Sinema ve Devrimci Sinema adı altında saflaşmalar, yol ayrımları daha bir su yüzüne çıkar. Bu hareketlerin arka planında edebiyat ve edebiyatçılar vardır. Edebiyat yalnız ideolojik boyutuyla değil, sosyolojik değişimleriyle de sinemamızda kendini gösterir. 1950 ve 60'lı yıllarda köy

edebiyatından uyarlamalar tercih edilirken, 1970'lerden sonra şehre göç ve işçileşme süreci sinemamızın ilgi alanına girer.

1980'li yıllarda Yeşilçam Sineması'nın etkinliği ortadan kalkmaya başlar. Bu bir anlamda sinemamızın üzerinden Kerime Nadir ve benzeri romancıların gölgesinin kalkması demektir. Edebiyattan uyarlamaların sayısı azalmakla birlikte, nitelikli eserler ve edebiyatçılar tercih edilir.

Yeşilçam Sineması'nın çöküşü, aynı zamanda yapımçı egemenliğinin sona ermesi demektir. "İş yapan film" arayışı, yerini yönetmen ego'sunu tatmin eden, sanat filmleri üretme hevesine bırakır. Dış kaynaklı malî destek sağlamadan film yapılamaz olur. "Halka göre", "halk için" film yapma Yeşilçam kalıbı olarak görülür. Halit Refiğ'in sözünü ettiği "halk sineması" olma keyfiyeti de gündemden düşer. "Halk sineması" döneminden ilginç bir anıyı E dergisinin soruşturmasına verdiği cevapta Attilâ İlhan anlatır: "Arzu Film'de ("Halk sineması"nın en başarılı yapımçı ve yönetmenlerinden Ertem Eğilmez'in film şirketi. m.m.) şöyle bir şeyi hatırlıyorum. Yazıhanede asılı cetvelde film isimleri, filmlerle ilgili notlar var. 'Bunlar ne?' dedim. 'İş yapan filmlerin, beğenilen sahnelerini yazıyoruz, bu sahneler bir araya getirilip seneye bunun filmini yapacağız' dediler."⁵

Yeşilçam Sineması'nın beslendiği romanlarda da bu anlayış hâkim motifti. 1980'lerin edebiyatı klasik kalıpların, akımların, ideolojik birlikteliklerin çözüldüğü, büyük ölçüde dönüşüme uğradığı bir edebiyattır. Bu yıllar için edebiyatta bir kan değişiminden söz edilebilir.

Edebiyatta ve sinemada şahsi üsluplar, "auteur" yani "yaratıcı" sanatçılar dönemi başlar. Geçmişte de bu özellikte sanatçılar edebiyatta ve sinemada elbette vardı. Ama bu sanatların hâkim rengini onlar vermiyorlardı. Mesela, bu nitelikte bir yönetmen olan Metin Erksan ticari kaygıları bir tarafa bırakarak çektiği nitelikli filmleriyle Yeşilçam Sineması ile bağdaşmıyordu.

Sanat nokta-i nazarından bu durumu bir merhale olarak niteleyebiliriz. Sanatçının kendi toprağına basması şartıyla.

Yeşilçam Sineması'nı Attilâ İlhan'dan, 1980 sonrası sinemamızın eleştirisi sayılabilecek bir görüşü de Ayşe Şasa'dan aktararak 1990 sinemasına geçelim: "Benim düşünceme göre Yeşilçam Sineması, doğuşundan gelişmesine kadar her şeyiyle bir 'lumpen' sinemasıydı. Yeşilçam sinemasının entelektüel bir iddiası olmamıştır, tam tersine Muhsin Ertuğrul entelektüalizmine karşı bir tepkidir".⁶

"Kimlik araştırmasından geçmemiş bir Türk sinemasının basit bir kaçış sinemasından öteye geçemeyeceğini düşünüyorum... Sinemanın itibar ettiği değerle aslî değerler arasında hep bir uçurum bulunması kaçınılmazdır." (Yeşilçam Günlüğü).

1980'li yıllarda edebiyatta görülen farklılaşma, 10 yıl sonra sinemada da kendini gösterdi. 1990'lı yıllarda sinemamızda genç kuşak yönetmenlerinin çıkışına şahit oluruz. Sinema değişimi yansıtmada edebiyatın önüne bile geçer. Farklı konular, farklı anlatım tarzları sergilenmeye başlanır. Fakat genç sinemacılar edebiyat uyarlamaları yerine, kendi senaryolarını çekmeyi tercih ederler.

Mustafa Altıoklar, Serdar Akar, Kutluğ Ataman, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Tomris Giritlioğlu, Yeşim Ustaoglu, Barış Pirhasan, İsmail Güneş, Mesut Uçakan, Ferzan Özpetek, Osman Sınav, Handan İpekçi ve diğer yeni sinemacılar, eskilerden daha donanımlıdır. Bu sinemacılar edebiyatçılar gibi entelektüel olma iddiası da taşımaktadırlar.

1990'lı yıllarda birkaç roman uyarlaması görüyoruz. Metin Kaçan'ın çizgi dışı, kimilerine göre "büyülü gerçekçilik" akımına sokulabilecek kitabı *Ağır Roman*, 1997 yılında Mustafa Altıoklar tarafından sinemaya aktarıldı.

Ömer Kavur'un, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ındaki bir temadan senaryolaştırdığı *Gizli Yüz* 1997 yılının en başarılı filmlerinden oldu.

Ziya Öztan gibi TRT Kurumu'nda yetişen Tomris Giritlioğlu'nun 1999 yılında Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarladığı *Salkım Hanımın Taneleri*, sinematografik yönü bir tarafa itilerek, konusu itibariyle hararetle tartışmalara yol açtı.

Romandan Sinema ve Televizyona değerlendirmemin sonunda yer alan Türk Sinemasına Uyarlanan Romanlar listesi büyük ölçüde Agâh Özgüç'ün SESAM tarafından yayımlanan 3 ciltlik Türk Filmleri Sözlüğü'nden yararlanarak hazırlandı.

Televizyona Uyarlanan Romanlar listesi ise TRT kaynaklarından derlenmeye çalışıldı. Bütün çabalara rağmen, televizyon uyarlamaları ile ilgili olarak tam bir döküm çıkarılamadı.

Her iki listeyi hazırlamada Cafer Özgül'ün katkılarına teşekkür ederim.

TÜRK SİNEMASINA UYARLANAN ROMANLAR*

1919

MÜREBBİYE-Y. ve S. Ahmet Fehim [Hüseyin Rahmi (Gürpınar)'ın aynı adlı romanından]

SAMSON-Y. ve S. Muhsin Ertuğrul (Maurice Level'in *L'Angoisse* adlı romanından)

1922

BOĞAZİÇİ ESRARI-Y. ve S. Muhsin Ertuğrul [Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)'nin *Nur Baba* adlı romanından]

1923

ATEŞTEN GÖMLEK-Y. ve S. Muhsin Ertuğrul [Halide Edip (Adıvar)in aynı adlı romanından]

1924

SÖZDE KIZLAR-Y. ve S. Muhsin Ertuğrul (Peyami Safa'nın aynı adlı romanından)

1933

FENA YOL (O Kakos Dhromos)-Y. Muhsin Ertuğrul, S. Mümtaz Osman (Nazım Hikmet) (Grirorios Ksenopulos'un romanından)

1940

YILMAZ ALİ-Y. ve S. Faruk Kenç (Vâlâ Nurettin'in romanından) İlk polisiye serüven filmi denemesi.

1941

KIVIRCIK PAŞA-Y. ve S. Faruk Kenç (Sermet Muhtar Alus'un aynı adlı romanından)

1946

DOMANIÇ YOLCUSU (Unutulan Sır)-Y. ve S. Şakir Sırmalı (Şükûfe Nihal Başar'ın *Domaniç Dağlarının Yolcusu* adlı romanından)

SENEDE BİR GÜN-Y. Ferdi Tayfur, E.ve S. İhsan Koza (İpekçi) (Yazarın aynı adlı romanından)

1947

SEVEN NE YAPMAZ-Y. ve S. Şadan Kamil (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

1948

DAMGA-Y. ve S. Seyfi Havaeri (Fikret Arıt'ın *Güzel Yuana* adlı romanından)

HARMANKAYA-Y. Sami Ayanoglu, S. Ziya Çalıkoğlu (Yazarın aynı adlı romanından)

İSTİKLAL MADALYASI-Y. Ferdi Tayfur, S. İhsan Koza (Yazarın aynı adlı romanından)

1949

EFSUNCU BABA-Y. ve S. Aydın Arakon (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından)

ER MEYDANI-Y. ve S. Sami Ayanoglu (M. Fahreddin Akkan'ın romanından)

FEDAKÂR ANA-Y. ve S. Seyfi Havaeri (Tahir Olgaç'ın *İşte Böyle Ömer* adlı romanından)

VURUN KAHPEYE-Y. Lütfi Ö. Akad, S. L. Ö. Akad, Selâhattin Küçük (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından)

1950

ALLAH KERİM-Y. ve S. Semih Evin (Aka Gündüz'ün romanından)

ATEŞTEN GÖMLEK-Y. ve S. Vedat Örfi Bengü (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1923)

ÇAKIRCALI MEHMED EFE-Y. ve S. Faruk Kenç (Murat Sertoğlu'nun aynı adlı romanından)

ÇETE-Y. ve S. Çetin Karamanbey (Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından)

1951

ALLAHAİSMARLADIK-Y. ve S. Sami Ayanoglu (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

DEMİR PERDE-Y. ve S. Semih Evin (Erich Maria Remarque'ın *İnsanları Seveceksin* adlı romanından)

DUDAKTAN KALBE-Y. ve S. Şadan Kamil (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)

SÜRGÜN-Y. ve S. Orhon M. Arıburnu (Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından)

1952

ANKARA EKSPRESİ-Y. ve S. Aydın Arakon (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

EFELERİN EFESİ-Y. ve S. Şakir Sırmalı (Murat Sertoğlu'nun romanından)

İKİ SÜNGÜ ARASINDA-Y. Şadan Kamil, S. Adnan Fuat Aral (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)

İNGİLİZ KEMAL LAWRENS'E KARŞI-Y. Lütfi Ö. Akad, S. Osman F. Seden (Esat Tomruk'un *Atatürk'ün Alnından Öptüğü Türk Casusu İngiliz Kemal* adlı dizi romanlarından)

KARA EFE (Zeyneb'in Gözyaşları)-Y. ve S. Muharrem Gürses (M. Gürses'in romanından)

KIZILTUĞ-Y. ve S. Aydın Arakon (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından)

SON GECE-Y. ve S. Sami Ayanoglu (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

TARZAN İSTANBUL'DA-Y. Orhan Atadeniz (Edgar Rice Burrougs'un çizgi romanından)

YAVUZ SULTAN SELİM AĞLIYOR-Y. ve S. Sami Ayanoglu (Feridun Fazıl Tülbentçi'nin aynı adlı romanından)

1953

AŞK IZDIRAPTIR-Y. ve S. Atıf Yılmaz (Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından)

DRAKULA İSTANBUL'DA-Y. Mehmet Muhtar, S. Ümit Deniz (Brahm Stoker'ın *Drakula* adlı romanından) İlk korku filmi denemesi.

HALICI KIZ-Y. Muhsin Ertuğrul S. Mebrure Sami Alevok (M. S. Alevok'un aynı adlı romanından)

HIÇKIRIK-Y. ve S. Atıf Yılmaz (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

KARADAVUT-Y. Mahir Canova (Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun aynı adlı romanından)

1954

BEYAZ CEHENNEM (Cingöz Recai)-Y. ve S. Metin Erksan [Server Bedii'nin (Peyami Safa) romanından]

BULGAR SADIK-Y. Lütfi Ö. Akad, S. Osman F. Seden (Murat Sertoğlu'nun aynı adlı romanından)

LEYLAKLAR ALTINDA-Y. ve S. Suavi Tedü (Mebrure Sami Alevok'un romanından)

NİLGÜN-Y. Münir Hayri Egeli, S. Sezai Solelli (Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından)

VAHŞİ BİR KIZ SEVDİM-Y. Lütfi Ö. Akad, S. Esat Mahmut Karakurt (Yazarın aynı adlı romanından)

1955

DAĞLARI BEKLİYEN KIZ-Y. ve S. Atıf Yılmaz (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

GÖRÜNMEYEN ADAM İSTANBUL'DA-Y. ve S. Lütfi Ö. Akad (H. G. Wells'in *Görünmeyen Adam* adlı romanından)

İLK VE SON-Y. Atıf Yılmaz, S. Sadık Şendil (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

KADIN SEVERSE-Y. ve S. Atıf Yılmaz (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

SEVDİĞİM SENSİN-Y. Agâh Hün, S. Lale Oraloğlu (André Gide'in *Pastoral Senfoni* adlı romandan)

SON BESTE-Y. ve S. Dr. Arşavir Alyanak (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

YOLPALAS CİNAYETİ-Y. ve S. Metin Erksan (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından)

1956

BEŞ HASTA VAR-Y. Atıf Yılmaz, S. A. Yılmaz, Nejat Saydam (Ethem İzzet Benice'nin romanından)

KARA ÇALI-Y. ve S. Sami Ayanoglu (Yaşar Kemal'in bir hikâyesi ile Erskine Caldwell'in *House in the Uplands* adlı romanından)

ÖLDÜRDÜĞÜM SEVGİLİ-Y. ve S. Muharrem Gürses (M. Gürses'in bir gazetede tefrika edilen aynı adlı romanından)

ÖLMÜŞ BİR KADININ EVRAK-I METRUKESİ-Y. Metin Erksan, Semih Evin, S. M. Erksan (Güzide Sabri'nin aynı adlı romanından)

PAPATYA-Y. ve S. Mümtaz Yener (Erich von Stroheim'in *Paprika* adlı romanından)

SAZLI DAMIN KAHPEŞİ-Y. ve S. Muharrem Gürses (M. Gürses'in bir gazetede tefrika edilen aynı adlı romanından)

SÖNEN YILDIZ-Y. ve S. Osman F. Seden (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

YAYLA GÜZELİ GÜL AYŞE-Y. ve S. Muharrem Gürses (M. Gürses'in bir gazetede tefrika edilen *Düşen Kızlar* adlı romanından)

1957

BİR AVUÇ TOPRAK-Y. ve S. Osman F. Seden (Muharrem Gürses'in bir gazetede tefrika edilen *Uçurumdaki Kız* adlı romanından)

ÇÖLDE BİR İSTANBUL KIZI-Y. ve S. Faruk Kenç (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

KAMELYALI KADIN-Y. ve S. Şakir Sırmalı (Alexandre Dumas Fils'in aynı adlı romanından)

KARA TALİH-Y. Lütfi Ö. Akad, S. Cevat Okçugil (Jean Giono'nun *Un de Beaumugne* adlı romanından)

LEJYON DÖNÜŞÜ-Y. Orhon M. Arıburnu, S. Safa Önal (Hasan Kazankaya'nın *Medy* adlı romanından)

UÇURUM-Y. Sırrı Gültekin, S. Bülent Oran (Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından)

YAVRULARIMIN KATİLİ-Y. ve S. Muharrem Gürses (M. Gürses'in bir gazetede tefrika edilen *Sönmeyen Ateş* adlı romanından)

1958

BİR ŞOFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ-Y. ve S. Atıf Yılmaz (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)

FUNDA-Y. ve S. Nişan Hançer (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

YAPRAK DÖKÜMÜ-Y. ve S. Suavi Tedü (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)

1959

KALPAKLILAR-Y. ve S. Nejat Saydam (Samim Kocagöz'ün aynı adlı romanından)

KARACAOĞLAN'IN KARA SEVDASI-Y. Atıf Yılmaz, S. Yaşar Kemal, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney (Yaşar Kemal'in bir gazetede tefrika edilen resimli romanından)

ÖLÜM DÖNEMECİ-Y. Mümtaz Alpaslan, S. Tarık Kakinç (*Turuncu Şapkalı Kadın* adlı yabancı romandan)

ÖMRÜMÜN TEK GECEŞİ-Y. ve S. Dr. Arşavir Alyanak (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

SAMANYOLU-Y. ve S. Nevzat Pesen (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

SONBAHAR-Y. ve S. Nişan Hançer (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

TÜTÜN ZAMANI-Y. ve S. Orhon M. Arıburnu (Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından)

ÜÇ KIZIN HİKÂYESİ-Y. ve S. Orhan Elmas (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)

ZÜMRÜT-Y. Lütfi Ö. Akad, S. Sadık Şendil (İhsan Koza'nın aynı adlı romanından)

1960

ATEŞTEN DAMLA-Y. Memduh Ün, S. Atıf Yılmaz, Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) (Mükerrem Kâmil Su'nun aynı adlı romanından)

AYŞECİK-Y. Memduh Ün, S. Hamdi Değirmencioğlu (Kemalettin Tuğcu'nun romanından)

CUMBADAN RUMBAYA-Y. ve S. Turgut Demirağ [Server Bedii'nin (Peyami Safa) aynı adlı romanından]

ÖLÜM PERDESİ-Y. Atıf Yılmaz, S. Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) (Ümit Deniz'in bir romanından)

SATIN ALINAN ADAM-Y. ve S. Dr. Arşavir Alyanak (Özdemir Hazar'ın bir romanından)

SUÇLU-Y. Atıf Yılmaz, S. A. Yılmaz, Halit Refiğ (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

1961

AVARE MUSTAFA-Y. Memduh Ün, S. Lütfi Ö. Akad, Halit Refiğ, M. Ün (Orhan Kemal'in *Devlet Kuşu* adlı romanından)

BOŞ YUVA-Y. ve S. Memduh Ün (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

BÜLBÜL YUVASI-Y. ve S. Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

GÜNEŞ DOĞMASIN-Y. Memduh Ün, S. Halit Refiğ, Orhan Elmas (Graham Green'in *Satılmış Adam* adlı romanından)

İKİ YETİME-Y. ve S. Ülkü Erakalın (D'Ennery'nin aynı adlı romanından)

İSTANBUL'DA AŞK BAŞKADIR-Y. Süreyya Duru, S. Bülent Oran (İlhan Engin'in romanından)

KIZIL VAZO-Y. Atıf Yılmaz, S. Vedat Türkali (Peride Celâl'in aynı adlı romanından)

KÜÇÜK HANIMEFENDİ-Y. ve S. Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

SESSİZ HARP-Y. Lütfi Ö. Akad, S. Bülent Oran (Ümit Deniz'in romanından)

SOKAKTAN GELEN KADIN-Y. ve S. Dr. Arşavir Alyanak (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

ŞAHENE KADIN-Y. ve S. Nevzat Pesen (Kerime Nadir'in *Aşk Yuvası* adlı romanından)

YABAN GÜLÜ-Y. Ümit Utku, S. Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney (Güzide Sabri'nin romanından)

ZAVALLI NECDET-Y. ve S. Nevzat Pesen (Saffet Nezih'i'nin aynı adlı romanından)

1962

ALLAH SEVİNİZ DEDİ-Y. ve S. Nejat Saydam (İlhan Engin'in aynı adlı romanından)

AŞK BEKLİYOR-Y. ve S. Ümit Utku (Kerime Nadir'in romanından)

CENGİZ HAN'IN HAZİNELERİ-Y. Atıf Yılmaz, S. Suat Yalaz (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından)

DİKMEN YILDIZI-Y. ve S. Asaf Tengiz (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)

ESİR KUŞ-Y. ve S. Ümit Utku (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

GENÇLİK HÜLYALARI-Y. Halit Refiğ, S. Sadık Şendil (François Coppée'nin *Suçlu* adlı romanından)

İKİMİZE BİR DÜNYA-Y. Nejat Saydam, S. Orhan Elmas (John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* adlı romanından)

ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET-Y. Lütfi Ö. Akad, Memduh Ün, S. Hüsamettin Gönenli (Vedat Türkali) (Orhan Kemal'in *Sokakların Çocuğu* adlı romanından)

YILANLARIN ÖCÜ-Y. ve S. Metin Erksan (Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından)

1963

ACI AŞK-Y. ve S. Hulki Saner (Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre* adlı romanından)

AŞKA TÖVBE-Y. ve S. Orhan Elmas (Kerime Nadir'in romanından)

AYŞECİK FAKİR PRENSES-Y. Ertem Göreç, S. Hamdi Değirmencioğlu (Mark Twain'in *Çalınan Taç* adlı romanından)

AZRAİL'İN HABERCİSİ-Y. Atıf Yılmaz, S. Murat Aşkın (Kemal Tahir) (Ümit Deniz'in romanından)

BİRE ON VARDI-Y. ve S. Memduh Ün, Lütfi Ö. Akad (William Irish'in romanından)

CİCİCAN-Y. Ertem Göreç, S. Safa Önal (Bedri Koraman'ın aynı adlı çizgi romanından)

ÇİÇEKSİZ BAHÇE-Y. Ümit Utku, S. Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

KARDEŞ GİBİYDİLER-Y. ve S. Semih Evin (Erich Maria Remarque'ın *Üç Arkadaş* adlı romanından)

KEZBAN-Y. ve S. Dr. Arşavir Alyanak (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

RÜZGÂRLI TEPE-Y. Süha Doğan, S. Atillâ Oğuz (Emily Brontë'nin aynı adlı romanından)

YAKILACAK KİTAP-Y. Süreyya Duru, S. Erdoğan Tünaş (Ethem İzzet Benice'nin aynı adlı romanından)

ZİFAF GECEŚİ-Y. ve S. Hüsnü Cantürk (Vâlâ Nurettin'in romanından)

1964

ATÇALIKEL MEMET-Y. Asaf Tengiz, S. İlhan Engin (Murat Sertoğlu'nun romanından)

AVARE YAVRU FİLİNTA KOVBOY-Y. ve S. Süreyya Duru (Hector Malot'un *Kimsesiz* adlı romanından)

DAĞ BAŞINI DUMAN ALMIŞ-Y. Memduh Ün, S. Oğuz Özdeş (Yazarın aynı adlı romanından)

DÖNER AYNA-Y. Süreyya Duru, S. Şakir Sırmalı (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından)

GENÇLİK RÜZGÂRI-Y. ve S. Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

GÜNAH BENDE Mİ-Y. ve S. Kemal Kan (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

HER GÜN ÖLMEKTENSE-Y. Ferit Ceylan, S. Yılmaz Güney (Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanından)

IZDIRAP ÇOCUKLARI-Y. ve S. Burhan Bolan (Paul Decour Celles'in *Fanfan et Claudinet* adlı romanından)

İKİ SENE MEKTEP TATİLİ-Y. Yılmaz Atadeniz, S. Safa Önal (Jules Verne'in aynı adlı romanından)

İŞİMSİZ KAHRAMANLAR-Y. ve S. Semih Evin (Alexandre Dumas'nın *Korsikalı Kardeşler* adlı romanından)

KANUN KARŞISINDA-Y. Memduh Ün, S. Safa Önal (James Hadley Chase'in romanından)

KÖYE GİDEN GELİN-Y. Ülkü Erakalın, S. Vural Pakel (Râkım Çalapala'nın aynı adlı romanından)

MUALLA-Y. ve S. Ülkü Erakalın (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

SOKAKLARIN KANUNU-Y. ve S. Aram Gülyüz (Auguste Le Breton'un aynı adlı romanından)

SON TREN-Y. ve S. Nejat Saydam (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

ŞU KIZLARIN ELİNDE-Y. ve S. Yücel Hekimoğlu (George Simenon'un romanından)

VURUN KAHPEYE-Y. ve S. Orhan Aksoy (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1949)

YILLARIN ARDINDAN-Y. Dr. Arşavir Alyanak, S. Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

YÜZ KARASI-Y. Yılmaz Atadeniz, S. Nazif Kurtan (Kemalettin Tuğcu'nun romanından)

1965

AŞK VE İNTİKAM-Y. Süreyya Duru, S. Şakir Sırmalı (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

DUDAKTAN KALBE-Y. Ülkü Erakalın, S. Bülent Oran (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1951)

EKMEKÇİ KADIN-Y. Zafer Davutoğlu, S. Osman F. Seden (Xavier de Montépin'in aynı adlı romanından)

FAKİR GENCİN ROMANI-Y. ve S. Nuri Ergün (Georges Ohnet'in aynı adlı romanından)

GARİP BİR İZDİVAÇ-Y. ve S. Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

GÜNEŞE GİDEN YOL-Y. ve S. Halit Refiğ (Alexandre Dumas Père'in *Monte Kristo* adlı romanından)

HIÇKIRIK-Y. Orhan Aksoy, S. Hamdi Değirmencioğlu (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim- 1: 1953)

İKİ YAVRUCAK-Y. Orhan Aksoy, S. Hamdi Değirmencioğlu (D'Ennery'nin aynı adlı romanından)

KADIN İSTERSE-Y. ve S. Nejat Saydam (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

KIRIK HAYATLAR-Y. ve S. Halit Refiğ (Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından)

MURTAZA-Y. Tunç Başaran, S. Recep Ekicigil (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

POSTA GÜVERCİNİ-Y. ve S. Nevzat Pesen (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

SENEDE BİR GÜN-Y. Ertem Eğilmez, S. İhsan Koza (İ. Koza'nın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1947)

SEVGİM VE GURURUM-Y. Süreyya Duru, S. Erdoğan Tünaş (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

TAMİRCİ PARÇASI-Y. Türker İnanoğlu, S. Fuat Özlüer (Georges Ohnet'in *Demirhane Müdürü* adlı romanından)

YILDIZ TEPE-Y. Memduh Ün, S. Safa Önal (Peride Celal'in aynı adlı romanından)

1966

AKŞAM GÜNEŞİ-Y. ve S. Osman F. Seden (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)

ALLAHAİSMARLADIK-Y. ve S. Nejat Saydam (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1951)

BEN BİR SOKAK KADINIYIM-Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (Alexandre Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın* adlı romanından)

ÇALIKUŞU-Y. ve S. Osman F. Seden (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)

ERKEK SEVERSE-Y. ve S. Orhan Aksoy (Frank Yerby'nin "Gurur Şatosu" adlı romanından)

ERKEK VE DİŞİ-Y. Halit Refiğ, S. H. Refiğ, Bülent Oran (Prosper Merimée'nin *Carmen* adlı romanından)

KANUN BENİM-Y. Ertem Göreç, S. Safa Önal (Bill Balinger'in romanından)

KOLSUZ KAHRAMAN-Y. ve S. Nejat Saydam (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından)

ÖLMEYEN AŞK-Y. Metin Erksan, S. M. Erksan, Ertem Eğilmez, Sadık Şendil (Emily Brontë'nin "Rüzgârlı Tepe" adlı romanından)

SİYAMLİ KADIN-Y. Süreyya Duru, S. Suavi Süalp (William Irish'in aynı adlı romanından)

YAKUT GÖZLÜ KADIN-Y. Nejat Saydam, S. Ümit Deniz (Ü. Deniz'in aynı adlı romanından)

1967

ANJELİK OSMANLI SARAYLARINDA-Y. Ülkü Erakalın, S. Bülent Oran (Anne-Serge Golon'un "Anjellik" adlı romanından)

ASLAN YÜREKLİ KABADAYI-Y. Memduh Ün, S. Halit Refiğ, Bülent Oran, M. Ün (Mike Spillane'in "The Deep" adlı romanından)

AŞKIM GÜNAHIMDIR-Y. Nuri Ergün, S. Safa Önal (Selami İzzet Sedes'in romanından)

BAYTEKİN FEZADA ÇARPIŞANLAR-Y. ve S. Şinasi Özönük (Alex Raymond'un çizgi romanlarından)

BİR ŞOFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ-Y. ve S. Remzi Jöntürk (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından) (2. Çevirim, 1: 1958)

DİŞİ KİLLİNG-Y. Aram Gülyüz, S. Erdoğan Tünaş ("Killing" resimli romanlarından)

DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU-Y. ve S. Nejat Saydam (Peyami Safa'nın aynı adlı romanından)

HİRÇİN KADIN-Y. Ülkü Erakalın, S. Bülent Oran (Özdemir Hazar'ın romanından)

KARA DAVUT-Y. Tunç Başaran, S. Sadık Şendil (Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun aynı adlı romanı ile Alexandre Dumas Père'in "Üç Silahşörler" adlı romanlarından) (2. Çevirim-1: 1953)

KİLLİNG FRANKEŞTAYN'E KARŞI-Y. ve S. Nuri Akıncı ("Killing" foto-roman dizisinden)

KİLLİNG İSTANBUL'DA-Y. Yılmaz Atadeniz, S. Çetin İnanc ("Killing" foto roman dizisinden)

KİLLİNG ÖLÜLER KONUŞMAZ-Y. ve S. Yavuz Figenli ("Killing" foto-roman dizisinden)

MANDRAKE KİLLİNG'E KARŞI-Y. Oksal Pekmezoğlu, S. Vecdi Uygun ("Killing" foto-roman dizisi ile Lee Falk'ın çizgi romanlarından)

SAMANYOLU-Y. Orhan Aksoy, S. Ahmet Üstel (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1959)

SEFİLLER-Y. Zafer Davutoğlu, S. Osman F. Seden (Victor Hugo'nun aynı adlı romanından)

SEVDA-Y. Selahattin Burçkin, S. Bülent Oran (Turan Aziz Beler'in aynı adlı romanından)

SİNEKLİ BAKKAL-Y. Mehmet Dinler, S. Osman F. Seden (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından)

SON GECE-Y. Memduh Ün, S. M. Ün, Halit Refiğ (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1952)

SÖZDE KIZLAR-Y. ve S. Nejat Saydam (Peyami Safa'nın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1924)

UÇAN ADAM KİLLİNG'E KARŞI-Y. Yılmaz Atadeniz, S. Çetin İnanc ("Killing" foto-roman dizisinden)

ÜVEY ANA-Y. Ülkü Erakalın, S. Bülent Oran (Aka Gündüz'ün romanından)

YAPRAK DÖKÜMÜ-Y. Memduh Ün, S. Orhan Kemal, Halit Refiğ (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1958)

1968

ANJELİK VE DELİ İBRAHİM-Y. ve S. Suha Doğan (Serge-Anne Golon'un *Anjellik* romanlarından)

AŞKA TÖVBE-Y. Türker İnanoğlu, S. Kerime Nadir (Yazarın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1963)

BİNBAŞI TAYFUN-Y. ve S. Tolgay Ziyal (*Captain America* adlı çizgi-romanlardan)

DAĞLARI BEKLEYEN KIZ-Y. Süreyya Duru, S. Suavi Sualp (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1955)

DETLİ GÖNLÜM-Y. ve S. Bilge Olgaç (Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler* adlı romanından)

ERİKLER ÇİÇEK AÇTI-Y. O. Nuri Ergün, S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

FUNDA-Y. Mehmet Dinler, S. Erdoğan Tünaş (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1958)

GÜLTEKİN-Y. ve S. Mehmet Aslan (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından)

HİCRANGECEŞİ-Y. ve S. Osman F. Seden (Güzide Sabri'nin romanından)

İFTİRA-Y. Ümit Utku, S. Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

İLK VE SON-Y. Memduh Ün, S. M. Ün, Ayşe Şasa (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1955)

KADIN SEVERSE-Y. Ülkü Erakalın, S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un romanından) (2. Çevirim-1: 1955)

KARA PENÇE-Y. ve S. Mehmet Aslan (Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından)

KEZBAN-Y. ve S. Orhan Aksoy (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından) (2. Çevirim-1: 1961)

KIZIL MASKE-Y. ve S. Tolgay Ziyal (Sy. Barry'nin çizgi romanlarından)

NİLGÜN-Y. Ertem Eğilmez, S. Burhan Bolan (Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1954)

ÖMRÜMÜN TEK GECEŞİ-Y. O. Nuri Ergün, S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1959)

SABAH YILDIZI-Y. Türker İnanoğlu, S. Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

SARMAŞIK GÜLLERİ-Y. ve S. Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

YAKILACAK KİTAP-Y. Süreyya Duru, S. Remzi Jöntürk (Ethem İzzet Benice'nin aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1963)

1969

ATEŞLİ ÇİNGENE-Y. Metin Erksan, S. Bülent Oran (Erich von Stroheim'in *Paprika* adlı romanından)

CİNGÖZ RECAİ-Y. ve S. Safa Önal [Server Bedii'nin (Peyami Safa) aynı adlı romanından] (2. Çevirim-1: 1954)

ÇİNGENE AŞKI PAPRIKA-Y. Mehmet Dinler, S. Vecdi Uygun (Erich von Stroheim'in *Paprika* adlı romanından)

GÜNAH BENDE Mİ-Y. ve S. Nevzat Pesen (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

İFFET-Y. Ümit Utku, S. Selahattin Burçkin (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından)

KARLI DAĞDAKİ ATEŞ-Y. ve S. Safa Önal (Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından)

KIZIL VAZO-Y. ve S. Atif Yılmaz (Peride Celal'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1961)

ÖLMÜŞ BİR KADININ MEKTUPLARI-Y. Ülkü Erakalın, S. Memduh Ün, Orhan Elmas, Duygu Sağıroğlu (Güzide Sabri'nin romanından) (2. Çevirim-1: 1956)

SÜPERMAN FANTOMA'YA KARŞI-Y. ve S. Kayahan Arıkan (*Süperman* çizgi romanından)

UYKUSUZ GECELER-Y. Orhan Aksoy, S. Ahmet Üstel (Kerime Nadir'in romanından)

YARALI KALP (Demirhane Müdürü)-Y. ve S. Remzi Jöntürk (Georges Ohnet'in romanından)

ZORRO DIŞI FANTOMA'YA KARŞI-Y. Feridun Kete, Alpay Ziyal, S. Feridun Kete

(*Zorro* filmlerinden ve çizgi romanlarından)

ZORRO'NUN İNTİKAMI-Y. Yılmaz Atadeniz, S. Melih Gülgen (*Zorro* filmlerinden ve çizgi romanlarından)

ZORRO'NUN KARA KAMÇISI-Y. Feridun Kete, Alpay Ziyal, S. Feridun Kete *Zorro* filmlerinden ve çizgi romanlarından)

1970

ANKARA EKSPRESİ-Y. Muzaffer Aslan, S. Bülent Oran (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1952)

BİRLEŞEN YOLLAR-Y. ve S. Yücel Çakmaklı (Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* adlı romanından)

BÜLBÜL YUVASI-Y. Nejat Saydam, S. Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1961)

GÜLLER VE DİKENLER-Y. ve S. Nejat Saydam (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

İÇ GÜVEYSİ-Y. ve S. İlhan Engin (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1919)

KÜÇÜK HANIMEFENDİ-Y. Ertem Eğilmez, S. Erdoğan Tünaş (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından) (2. Çevirim-1: 1961)

LİNÇ-Y. Bilge Olgaç, S. Kerim Korcan (Yazarın aynı adlı romanından)

MAĞRUR KADIN-Y. ve S. Nevzat Pesen (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından) (2. Çevirim-1: 1962)

MERHAMET-Y. ve S. Bilge Olgaç (Stefan Zweig'in aynı adlı romanından)

ÖLÜNCEYE KADAR-Y. ve S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un romanından)

RED KİT-Y. ve S. Aram Gülyüz (Maurice de Veveve-Goscinnny ikilisinin *Lucky Luke* çizgi romanından)

SAADET GÜNEŞİ-Y. ve S. Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

SEVEN NE YAPMAZ-Y. ve S. Orhan Aksoy (Kerime Nadir'in romanından) (2. Çevirim-1: 1947)

SON SÖZ BENİM-Y. ve S. Yücel Uçanoğlu (Mayk Hammer romanı uyarlaması)

YABAN GÜLÜ-Y. Ümit Utku, S. Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney, Bülent Oran, Safa Önal, Selahattin Burçkin, Ü. Utku (Güzide Sabri'nin aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1961)

ZAGOR-Y. ve S. Mehmet Aslan (*Zagor* adlı çizgi romandan)

1971

AŞK HİKÂYESİ-Y. ve S. Nejat Saydam (Erich Segal'in aynı adlı romanından)

BİR GENÇ KIZIN ROMANI-Y. ve S. Safa Önal (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

BİR KADIN KAYBOLDU-Y. ve S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un romanından)

DONKİŞOT SAHTE ŞÖVALYE-Y. Semih Evin, S. Artun Yeres (Cervantes'in aynı adlı romanından)

HAYAT SEVİNCE GÜZEL-Y. Temel Gürsu, S. Hamdi Değirmencioğlu (Eleanor Porter'in *Pollyanna* adlı romanından)

HÜDAVERDİ-PİRTİK-Y. ve S. Lale Oraloğlu (Sezgin Burak'ın çizgi romanından)

İPİ BOYNUNDA BİL-Y. ve S. Ferdi Merter (Boris Vian'ın *Mezarlarımıza Tüküreceğim* adlı romanından)

KIZIL MASKENİN İNTİKAMI-Y. ve S. Cavit Yürüklü (Sy. Barry'nin çizgi romanlarından)

KİLLİNG ÖLÜM SAÇIYOR-Y. ve S. Birsen Kaya (*Killing* adlı resimli romandan)

KİNOVA-Y. Çetin İnanç, S. Nevzat Altinel (*Kinova* adlı çizgi romandan)

KORKUSUZ KAPTAN SWING-Y. Tunç Başaran, S. Vural Pakel (*Captain Swing* adlı çizgi romanlardan)

MUALLA-Y. ve S. Nevzat Pesen (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından) (2. Çevirim-1: 1964)

SENEDE BİR GÜN-Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (İhsan Koza'nın romanından) (3. Çevirim-2: 1965)

SON HIÇKIRIK-Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (Kerime Nadir'in romanından)

SÜPER ADAM-Y. Cavit Yürüklü, S. Erdoğan Tokatlı (*Superman* çizgi romanlarından)

ÜÇ ÖFKELİ ADAM-Y. ve S. Erdoğan Tokatlı (Auguste Le Breton'un *Du Rififi Chez Les Hommes* adlı romanından)

ÜVEY ANA-Y. Ülkü Erakalın, S. Bülent Oran (Aka Gündüz'ün romanından) (2. Çevirim-1: 1967)

ZAGORKARA BELA-Y. ve S. Nişan Hançer (*Zagor* çizgi romanlarından)

ZAGOR KARA KORSANIN HAZİNELERİ-Y. Nişan Hançer, S. Nuri Seymil *Zagor* çizgi romanlarından)

1972

AŞK FIRTINASI-Y. ve S. Halit Refiğ (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

CEMO-Y. Atıf Yılmaz, S. Ayşe Şasa (Kemal Bilbaşar'ın aynı adlı romanından)

EKMEKÇİ KADIN-Y. Mehmet Dinler, S. Bülent Oran (Xavier de Montépin'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1965)

GECEKONDU RÜZGÂRI-Y. Sırrı Gültekin, S. Sadık Şendil (Oğuz Özdeş'in romanından)

KAPLAN KADIN DEHŞET ADASINDA-Y. ve S. Tancan Akın (*Tiger Woman* adlı çizgi romanlardan)

KARAOĞLAN GELİYOR-Y. ve S. Mehmet Aslan (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Cengiz Han'ın Hazineleleri* adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1962)

KARA MURAT-Y. ve S. Natuk Baytan (Rahmi Turan'ın yazdığı çizgi romandan)

KARMEN-Y. ve S. Semih Evin (Prosper Merimée'nin aynı adlı romanından)

SİSLİ HATIRALAR-Y. Nejat Saydam, S. Bülent Oran (Kerime Nadir'in romanından)

SUYA DÜŞEN HAYAL-Y. Orhan Elmas, S. Ahmet Üstel (Kerime Nadir'in romanından)

SÜPER ADAM İSTANBUL'DA-Y. ve S. Yavuz Yalınkılıç (*Superman* adlı çizgi romanlardan)

SÜPER ADAM KADINLAR ARASINDA-Y. Cavit Yürüklü, S. Kayhan Volkan (*Superman* adlı çizgi romanlardan)

ŞEYTAN TIRNAĞI-Y. ve S. Taner Oğuz (*Tom Braks* adlı çizgi romanlardan)

ÜÇ SİLAHŞÖRLER-Y. ve S. Çetin İnanç (Alexandre Dumas Père'in aynı adlı romanından)

VAHŞİ BİR KIZ SEVDİM-Y. ve S. Nejat Saydam (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1954)

VUKUAT VAR-Y. Nejat Saydam, S. Bülent Oran (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

YARALI KURT-Y. Lütfi Ö. Akad, S. Selim İleri (Graham Greene'in *This gun for hire* adlı romanından)

1973

BEDMEN (Yarasa Adam)-Y. ve S. Savaş Eşici (*Batman* çizgi romanlarından)

DEĞER BİR KIZ SEVDİM-Y. Orhan Elmas, S. Bülent Oran (Kerime Nadir'in romanlarından)

FATİH'İN FERMANI (Kara Murat)-Y. Natuk Baytan, S. Erdoğan Tünaş (Rahmi Turan'ın yazdığı çizgi romandan)

İKİ SÜNGÜ ARASINDA-Y. Ülkü Erakalın, S. Bülent Oran (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından) (2. Çevirim 1: 1952)

İKİBİN YILIN SEVGİLİSİ-Y. Ertem Göreç, S. Safa Önal (Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından)

KARA PENÇE-Y. Yücel Uçanoğlu, S. İlhan Engin (Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından)

KARA ORKUN-Y. Yücel Uçanoğlu, S. Safa Önal, Duygu Sağıroğlu, Memduh Ün Y. Uçanoğlu (Şahap Ayhan'ın çizgi romanından)

SUSUZ YAZ-Y. Yılmaz Duru, S. Sabah Duru (Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından)

TARKAN KOLSUZ KAHRAMANA KARŞI-Y. Mehmet Aslan, S. Sezgin Burak (S. Burak'ın çizgi romanından)

VURUN KAHPEYE-Halit Refiğ, S. Berrin Giz, Naci Çelik, Muharrem Gürses (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından) (3. Çevirim-2: 1964)

ZAMBAKLAR AÇARKEN-Y. ve S. Nejat Saydam (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

1974

BELALILAR-Y. Melih Gülgen, S. Bülent Oran (1974 yılında filmi Oscar kazanan *Sting* adlı romanın uyarlaması)

KANLI DENİZ-Y. Orhan Elmas, S. Erdoğan Tünaş (Yaman Koray'ın *Deniz Ağacı* adlı romanından)

KARA MURAT KARDEŞ KANI-Y. Natuk Baytan, S. Fuat Özlüer (Aynı adlı çizgi romandan)

SOKAKLARDAN BİR KIZ-Y. ve S. Nejat Saydam (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

1975

ARĞI DAĞI EFSANESİ-Y. Memduh Ün, S. Duygu Sağıroğlu, Lütfi Ö. Akad, Memduh Ün (Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından)

HABABAM SINIFI-Y. Ertem Eğilmez, S. Umur Bugay (Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından)

HABABAM SINIFI SINIFTA KALDI-Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (Rıfat Ilgaz'ın romanından)

HABABAM TABURU-Y. Hulki Saner, S. Rıfat Ilgaz

TATLI TATLI-Y. Melih Güngen, S. Bülent Oran (Irving Wallace'ın *Delicesine* adlı romanından)

1976

DELİCESİNE-Y. Osman F. Seden, S. Safa Önal (Irving Wallace'ın aynı adlı romanından)

HABABAM SINIFI UYANIYOR-Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (R. Ilgaz'ın romanından)

SÜT KARDEŞLER-Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* adlı eserinden)

1977

HABABAM SINIFI TATILDE-Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (Rıfat Ilgaz'ın romanından)

İKİMİZ DE SEVDİK-Y. ve S. Yücel Uçanoğlu (*Sokak Meleği* adlı bir İtalyan çizgi romanından)

SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM-Y. Atıf Yılmaz, S. Ali Özgentürk (Cengiz Aytmatov'un aynı adlı romanından)

1978

HABABAM SINIFI DOKUZ DOĞURUYOR-Y. Kartal Tibet, S. Sadık Şendil (Rıfat Ilgaz'ın romanından)

1979

AY AMAN OF-Y. ve S. Ülkü Erakalın (Irving Wallace'ın *Delicesine* romanından)

BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE-Y. Erden Kıral, S. Erden Kıral, Mahmut Tali Öngören (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

HAZAL-Y. Ali Hatip Özgentürk, S. A. H. Özgentürk, Onat Kutlar (Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* adlı romanından)

1980

DEVLET KUŞU-Y. Memduh Ün, S. Orhan Aksoy, M. Ün, Bülent Oran (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

GOL KRALI-Y. Kartal Tibet, S. Osman F. Seden, Memduh Ün, K. Tibet, Bülent Oran (Aziz Nesin'in aynı adlı romanından)

ZÜBÜK-Y. Kartal Tibet, S. Atıf Yılmaz (Aziz Nesin'in aynı adlı romanından)

1981

DELİ KAN-Y. ve S. Atıf Yılmaz (Zeyyat Selimoğlu'nun *Deprem* adlı romanından)

HABABAM SINIFI GÜLE GÜLE-Y. Ertem Eğilmez, S. Yavuz Turgul (Rıfat Ilgaz'ın romanından)

YASAK AŞK-Y. ve S. Ümit Efekan (Frederic Dart'ın bir romanından)

YILANI ÖLDÜRSELER-Y. Türkân Şoray, S. Yaşar Kemal, T. Şoray, Işıl Özgentürk, Arif Keskiner (Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından)

1982

HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM-Y. Erden Kıral, S. Onat Kutlar (Ferit Edgü'nün *O* adlı romanından)

KAÇAK-Y. ve S. Memduh Ün (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

SON AKIN-Y. Yılmaz Atadeniz, S. Turgut Özakman (Bekir Büyükarkın'ın romanından)

1983

ÇOBAN YILDIZI-Y. ve S. Yunus Yılmaz (Mahmut Yesari'nin aynı adlı romanından)

1984

BEKÇİ-Y. Ali Özgentürk, S. Işıl Özgentürk (Orhan Kemal'in *Murtaza* adlı romanından)

İÇİMDEKİ İSYAN-Y. ve S. Oğuz Gözen (Irving Wallace'in bir romanından)

ÖMRÜMÜN TEK GECESİ-Y. ve S. Osman F. Seden (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

SOKAKTAN GELEN KADIN-Y. ve S. Orhan AKSOY (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

1985

KURŞUN ATA ATA BİTER-Y. Ümit Elçi, S. Tarık Dursun K. Ü. Elçi, Şener Gezgen (Tarık Dursun K.'nın 1984 yılı Orhan Kemal Ödülünü kazanan romanından)

KUYUCAKLI YUSUF-Y. ve S. Feyzi Tuna (Sabahattin Ali'nin aynı adlı romanından)

14 NUMARA-Y. Sinan Çetin, S. S. Çetin, Ömer Uğur (İrfan Yalçın'ın *Genelevde Yas*)

YILANLARIN ÖCÜ-Y. Şerif Gören, S. Yavuzer Çetinkaya (Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından 2. çevirim)

1986

AĞLAMA-Y. Savaş Eşici, S. Günay Kosova, İhsan Yüce, S. Eşici (John Steinbeck'in *Felâket İncisi* adlı romanından)

ANAYURT OTELİ-Y. ve S. Ömer Kavur, (Yusuf Atılğan'ın aynı adlı romanından)

ASILACAK KADIN-Y. ve S. Başar Sabuncu (Pınar Kür'ün aynı adlı romanından)

DEĞİRMEN-Y. Atıf Yılmaz, S. Barış Pirhasan (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)

DİLAN-Y. Erden Kıral, S. Ömer Polat (Ö. Polat'ın aynı adlı romanından)

SUÇUMUZ İNSAN OLMAK-Y. Erdoğan Tokatlı, S. Mehmet Aydın (Oktay Akbal'ın aynı adlı romanından)

ÜÇ HALKA-Y. ve S. Bilge Olgaç (Muzaffer İzgü'nün aynı adlı romanından)

1987

ALNIMDAKİ BİÇAK YARASI-Y. Şahin Gök, S. Safa Önal (Burhan Arpad'ın aynı adlı romanından)

BİR AVUÇ GÖKYÜZÜ-Y. ve S. Ümit Elçi (Çetin Altan'ın aynı adlı romanından)

DOLUNAY-Y. ve S. Şahin Kaygun (Gülseli İnal'ın *Kalypso* adlı romanından)

FİKRİMİN İNCE GÜLÜ-Y. ve S. Tunç Okan (Adalet Ağaoğlu'nun aynı adlı romanından)

KADININ ADI YOK-Y. Atıf Yılmaz, S. Barış Pirhasan (Duygu Asena'nın aynı adlı romanından)

YARIN YARIN-Y. Sami Güçlü, S. Murat Somer (Pınar Kür'ün aynı adlı romanından)

YER DEMİR GÖK BAKIR-Y. S. ve M. Zülfü Livaneli (Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından)

72. KOĞUŞ-Y. Erdoğan Tokatlı, S. Çetin Öner (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

1988

GÜN UZAR YÜZYIL OLUR-Y. ve S. Hocakulu Narlıyef (Cengiz Aytmatov'un aynı adlı romanından) Türk-Sovyet ortak yapımı.

1989

KARILAR KOĞUŞU-Y. ve S. Halit Refiğ (Kemal Tahir'in aynı adlı romanından)

MİNYELİ ABDULLAH-Y. Yücel Çakmaklı, S. Bülent Oran (Hekimoğlu İsmail'in aynı adlı romanından)

ÖLÜ BİR DENİZ-Y. Atıf Yılmaz, S. Mahinur Ergun, A. Yılmaz (Erhan Bener'in aynı adlı romanından)

UÇURTMAYI VURMASINLAR-Y. Tunç Başaran, S. Feride Çiçekoğlu (F. Çiçekoğlu'nun aynı adlı romanından)

1990

BEKLE DEDİM GÖLGEYE-Y. Atıf Yılmaz, S. Barış Pirhasan, Ümit Kıvanç (Ü. Kıvanç'ın aynı adlı romanından)

DARBE-Y. Ümit Efekan, S. Haşmet Zeybek, Bekir Yıldız (B. Yıldız'ın aynı adlı romanından)

ESKİCİ VE OĞULLARI-Y. Şahin Gök, S. Ş. Gök, Yaşar Güner (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

GİZLİ YÜZ-Y. Ömer Kavur, S. Orhan Pamuk (Yazarın *Kara Kitap* adlı romanının ana temasından)

KARARTMA GECELERİ-Y. ve S. Yusuf Kurçenli (Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından)

PİANO PİANO BACAKSIZ-Y. Tunç Başaran, S. T. Başaran, Kemal Demirel, Ümit Ünal (K. Demirel'in "Evimizin İnsanları" adlı eserinden)

RAZİYE-Y. ve S. Yusuf Kurçenli (Melih Cevdet Anday'ın aynı adlı romanından)

SÖZDE KIZLAR-Y. Orhan Elmas, S. Safa Önal (Peyami Safa'nın aynı adlı romanından)

TATAR RAMAZAN-Y. Melih Gülgen, S. Safa Önal (Kerim Korcan'ın aynı adlı romanından)

YALNIZ DEĞİLSİNİZ-Y. Mesut Uçakan, S. M. Uçakan, Üstün İnanç (Ü. İnanç'ın romanından)

1991

ALDATACAĞIM-Y. Orhan Elmas, S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un romanından)

BİR KADIN DÜŞMANI-Y. Hüseyin Karakaş, S. Ülkü Karaosmanoğlu (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)

KURT KANUNU-Y. ve S. Ersin Pertan (Kemal Tahir'in aynı adlı romanından)

KURTOĞLU-Y. Yücel Çakmaklı, S. Yusuf Özaslan (Cem Ertürk'ün çizgi romanından)

MEM-Ü ZİN-Y. Ümit Elçi, S. Ü. Elçi, Hamza Özbal (Ahmed-i Hani'nin aynı adlı eserinden)

SENİ SEVİYORUM ROSA-Y. ve S. Işıl Özgentürk (Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* adlı romanından)

SİYABEND İLE HECO-Y. Şahin Gök, S. Hüseyin Erdem (Yazarın *Siyabend ü Xece* adlı eserinden)

1992

HER GECE BODRUM-Y. Naci Çelik, S. Ayşe Şasa, Selim İleri (S. İleri'nin aynı adlı romanından)

YAĞMUR BEKLERKEN-Y. Tunca Yönder, S. Tarık Buğra (Yazarın aynı adlı romanından). Altı bölümden oluşan dizinin sinema filmi.

ZIKKIMIN KÖKÜ-Y. Memduh Ün, S. Macit Koper, M. Ün (Muzaffer İzgü'nün aynı adlı romanından)

1993

AĞRI'YA DÖNÜŞ-Y. Tunca Yönder, S. T. Yönder, Aykut Tankuter (Halûk Şahin'in bir eserinden)

HOŞÇAKAL UMUT-Y. Canan Evcimen İçöz, S. Nuray Oğuz (Ayla Kutlu'nun eserinden)

TERSİNE DÜNYA-Y. ve S. Ersin Pertan (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

YALANCI-Y. ve S. Osman Sınav (Bedii Faik'in romanından)

1994

AYLAKLAR-Y. ve S. Altuğ Savaşal (Melih Cevdet Anday'ın aynı adlı romanından)

BİR AŞK UĞRUNA-Y. Tunca Yönder, S. Safa Önal, Nuran Devres, T. Yönder, Selim İleri (Tolstoy'un *Anna Karanina* adlı romanından)

BİZE NASIL KIYDINIZ-Y. Metin Çamurcu, S. Salih Tuna, M. Çamurcu (Emine Şenlikoğlu'nun aynı adlı romanından)

BÖCEK-Y. S. Ümit Elçi (Erhan Bener'in aynı adlı romanından)

CADI AĞACI-Y. Fide Motan, S. Tülay Eratalay (Ayla Kutlu'nun aynı adlı romanından)

1995

80. ADIM-Y. Tomris Giritlioğlu, S. Mehmet Eroğlu (Yazarın *Yarım Kalan Yürüyüş* romanından)

SOKAKTAKİ ADAM-Y. Biket İlhan, S. Attilâ İlhan, Ülkü Karaosmanoğlu (A. İlhan'ın aynı adlı romanından)

1996

YABAN-Y. Nihat Durak, S. Ziya Öztan, N. Durak (Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı romanından)

1997

AĞIR ROMAN-Y. Mustafa Altıoklar, S. Metin Kaçan, M. Altıoklar (M. Kaçan'ın aynı adlı romanından)

1999

SALKIM HANIMIN TANELERİ-Y. Tomris Giritlioğlu, S. Etyen Mah-
çupyan, Tamer Baran (Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından)

TELEVİZYONA UYARLANAN ROMANLAR

1974

YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ (10 Bl.)- E. Aziz Nesin, Y. Çetin
Öner

1975

AŞK-I MEMNU (6 Bl.)- E. Halit Ziya Uşaklıgil, S. ve Y. Halit Refiğ

SARIPINAR 1914 (4 Bl.)- E. Reşat Nuri Güntekin, Y. Çetin Öner

SİNEKLİ BAKKAL (4 Bl.)- E. Halide Edip Adivar, S. ve Y. Osman F.

Seden

1976

TÜTÜN ZAMANI-ZELİŞ (5 Bl.) - E. Necati Cumalı, Y. Ekrem Çatay

1977

ŞİPSEVDİ- E. Hüseyin Rahmi Gürpınar, S. ve Y. Ülkü Erakalın (TV filmi)

1979

İBİŞİN RÜYASI (10 Bl.)- E. Tarık Buğra, S. ve Y. Ömer Faruk Yılmaz

KİRALIK KONAK- E. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Y. Ünal Küpeli

72. KOĞUŞ- E. Orhan Kemal, S. ve Y. Oskay Alptürk (TV filmi)

1980

BİR KADININ PENCERESİNDEN (2 Bl.)- E. Oktay Rifat, Yp. Dinçer

Sezgin

1981

SARMAŞIK GÜLLERİ- E. Muazzez Tahsin Berkand, Yp. Dinçer Sezgin

1982

İNTİBAH- E. Namık Kemal, S. ve Y. Naci Çelik Berksoy

TAAŞŞUK-I TALÂT VE FITNAT-E. Şemsettin Sami, Y. Tuncer Baytok

1983

YORGUN SAVAŞÇI (13 Bl.)-E. Kemal Tahir, S. ve Y. Halit Refiğ

1984

KIRIK HAYATLAR (4 Bl.)-E. Halit Ziya Uşaklıgil, S. ve Y. Emin Gerçekker

KÜÇÜK AĞA (8 Bl.)-E. ve S. Tarık Buğra, Y. Yücel Çakmaklı

1986

9. HARİCİYE KOĞUŞU-E. Peyami Safa, S. ve Y. Salih Diriklik

PARMAK DAMGASI (6 Bl.)-E. Halikarnas Balıkcısı, S. ve Y. Okan Uysaler

1987

EYLÜL (3 Bl.)-E. Mehmet Rauf, S. ve Y. Korkut Esen

KURULUŞ (12 Bl.)-E. ve S. Tarık Buğra (Yazarın *Osmancık* adlı romanından), Y. Yücel Çakmaklı

İZDİVAÇ (2 Bl.)-E. Hüseyin Rahmi Gürpınar

1988

AYAŞLI VE KİRACILARI (4 Bl.)-E. Memduh Şevket Esendal, S. ve Y. Tunca Yönder

DÖNEMEÇ (6 Bl.)-E. ve S. Tarık Buğra, Y. Tuncay Öztürk, Okan Uysaler

DUDAKTAN KALBE (6 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. ve Y. Okan Uysaler

ATEŞTEN GÜNLER (4 Bl.)-E. Halide Edip Adıvar (Yazarın *Ateşten Gömlek* adlı romanından) S. ve Y. Ziya Öztan

1989

EL KIZI (6 Bl.) E. Orhan Kemal, S. ve Y. Ünal Küpeli

1990

DENİZİN KANI (5 Bl.)-E. ve S. Tarık Dursun K. Y. Yücel Çakmaklı

CAN ŞENLİĞİ (4 Bl.)-E. Abbas Sayar, S. ve Y. Tunca Yönder

ÇALIKUŞU (7 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. ve Y. Osman F. Seden

YAPRAK DÖKÜMÜ (7 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. Bülent Oran, Y. Ayhan Önal

ÜÇ İSTANBUL (11 Bl.)-E. Mithat Cemal Kuntay, S. ve Y. Feyzi Tuna

ACIMAK (7 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. ve Y. Orhan Aksoy

YALNIZLAR (8 Bl.)-E. Erhan Bener, S. ve Y. Tuncer Baytok

YAĞMUR BEKLERKEN (6 Bl.)-E. ve S. Tarık Buğra, Y. Tunca Yönder

DENİZ GURBETÇİLERİ (7 Bl.)-E. Halikarnas Balıkcısı, Y. Ayhan Önal

YOLPALAS CİNAYETİ (6 Bl.)-E. Halide Edip Adıvar, S. ve Y. Osman F. Seden

YILKI ATI-E. Abbas Sayar, S. ve Y. Ünal Küpeli

ISSIZLIĞIN ORTASI-E. ve S. Mehmet Eroğlu, Y. Okan Uysaler (TV filmi)

EVLENME CÜZDANI (4 Bl.)-E. Naci Ünver, S. ve Y. Ayhan Önal

1992

YALNIZIZ (4 Bl.)-E. Peyami Safa, S. ve Y. Orhan Elmas

KÜÇÜK DÜNYA (4 Bl.)-E. Emine Işınsoy, S. ve Y. Osman Sınay

1994

TALI BETÜŞ (6 Bl.)-E. Aziz Nesin, S. ve Y. Atıf Yılmaz

1995

ZONTELLEKTÜEL ABDULLAH-E. Kemal Gökhan Gürses'in çizgi-romanından, S. ve Y. Necmettin Varlı

1996

NE EKERSEN-E. Mehmet Seyda, Y. Bahattin Özcan (TV filmi)

1997

KURTLAR SOFRASI (8 Bl.)-E. ve S. Attilâ İlhan, Y. Biket İlhan

1998

YAZILAR FİLMATİK-E. Yılmaz Onay, E. ve Y. Altuğ Savaşal

YÜKSEKLERDE TUT ELİNİ (4 Bl.)-E. Naci Ünver, Y. Bahattin Özcan

2000

MUALLA (4 Bl.)-E. Muazzez Tahsin Berkand, S. ve Y. Ülkü Erakalın

DİLBER (4 Bl.)-E. Muzaffer İzgü, S. ve Y. Erdoğan Tokatlı

AKŞAM GÜNEŞİ (6 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. ve Y. Yılmaz Atadeniz

YER ALTINDA DÜNYA VAR (4 Bl.)-E. Refik Halit Karay, S. ve Y. Ser-

dar Akar

2001

SU SİNEKLERİ (5 Bl.)-E. Güzide Sabri, S. ve Y. Engin Ayça

BUGÜNÜN SARAYLISI (4 Bl.)-E. Refik Halit Karay, S. ve Y. Ziya Öztan

BİR FİLİZ VARDI (3 Bl.)-E. Orhan Kemal, S. ve Y. Ünal Küpeli

YALANCI ŞAFAK (4 Bl.)-E. Selim İleri, S. ve Y. Osman Sınay

BAŞKA OLUR AĞALARIN DÜĞÜNÜ (3 Bl.)-E. Kemal Bilbaşar, S. ve

Y. Fatih Arslan

HANIMIN ÇİFTLİĞİ (8 Bl.)-E. Orhan Kemal, S. ve Y. Ünal Küpeli

FOSFORLU CEVRİYE (4 Bl.)-E. Suat Derviş, S. ve Y. Ümit Elçi

KİRLİ SARI (4 Bl.)-E. İnci Aral, S. ve Y. Attilâ Candemir

SAMANYOLU (6 Bl.)-E. Kerime Nadir, S. ve Y. Osman Seden

KUYRUKLU YILDIZ ALTINDA BİR İZDİVAÇ (2 Bl.)-E. Hüseyin Rahmi

Gürpınar, Y. Ahmet Pınar

KOPUK DÜNYALAR (8 Bl.)-E. ve S. Tarık Dursun K. (Yazarın “Kopuk

Takımı” romanından), Y. Fatih Arslan

TERSİNE AKAN NEHİR (8 Bl.)-E. ve S. Tarık Dursun K. (Yazarın “İnsan

Kurdu” romanından), Y. Fatih Arslan

¹ Roman ve Sinema, Nijat Özön, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Temmuz 1964

² Edebiyattan Sinemaya dosyası, Haz. Rıza Kıracı, E Dergisi, Mayıs 2001

³ Sinema ve Öbür Sanatlar, Yeni Sinema, Haziran 1967

⁴ Çizgi romanın öyküsü, Sinan Gürdağcık, Gösteri, Aralık 1985

⁵ E dergisi, Edebiyattan Sinemaya Dosyası, Haz. Rıza Kıracı, Mayıs 2001

⁶ E dergisi, Edebiyattan Sinemaya Dosyası, Haz. Rıza Kıracı, Mayıs 2001

* Listede geçen Bl: Bölüm, E: Eser, S: Senaryo, Y: Yönetmen, Yp: Yapımcı kelimelerinin kısaltmalarıdır.

I- KLASİK ROMANIN "HİKÂYE-GÛ" LARI VE "HİKÂYE-NÜVİS" LERİ

Eski edebiyatımız, kendi yüzyılları içinde muhakkak ki bizim bir tarafımıza tekabül ediyordu. Geniş imparatorluk coğrafyalarında sayıları milyonlarla ifade edilebilen kalabalıklar; eğitim, kültür, musiki ve edebî zevkleri bakımından çeşit çeşit katmanlar oluşturunuyordu. Zaten tarımsal sınıflar ve esnaf deftere kaydolundukları ve sınıfsal geçişler de pek hoş karşılanmadığı için, toplumun asıl tabanını teşkil eden bu kesimlerin edebî zevk ve hassasiyetleri daha ziyade şifâhî bir nitelik arz etmekteydi. Zaman içinde, okuma yazma eğitimi hangi seviyelere ulaşırsa ulaşınsın, toplumun ağırlıklı kesiminin edebî zevkleri, şifâhî geleneğin yazılı anlatıma aktarılması hâlinde dahi az çok aynı şekilde devam edip gitmişti.

Nedir bu devam eden?

Burada ilk karşımıza çıkan, edebî eserin kendisi ile onu alan, dinleyen veya okuyanın arasına giren değişik bir faktör olur. Biz şimdi bu katalizör unsura, -o kadar yerinde ve iyi bulunmuş bir tabir ile- "anlatıcı" diyoruz. İşte bu anlatıcı faktörü, şimdiki roman ve hikâyelerde, iyi bir dikkatle ancak fark edilebilirken; klasik yazılı edebiyatımızı ve halk edebiyatımızı temsil eden eski roman ve hikâyelerde daha bir öne çıkar, daima gözümüz ona dönük olur ve ondan bağımsız ne bir mesnevî ne de bir hikâyeye düşünebilirdik.

Râviyân-ı Ahbâr ve Nâkilân-ı Âsâr Buyururlar ki!..

Daha doğrusu, eski zaman roman ve hikâyelerinin sırf anlatıcısı da değildi bu kişiler. Onlar dinleyici ile "tahkiye" arasında geçişkenliği sağlamanın yanı sıra; aynı zamanda doğrudan bir müellif, hikâyeci ve romancı hüviyeti ile karşımıza çıkarlardı.¹

Eski tabiri ile "destancı", "kıssa-han" veya "mesnevî-han" adını taşıyan bu söz ustaları, canlı dinleyici karşısında binbir maharet ile temayüz ederler; temeli kuru ve alelade bir vakalar zincirinden ibaret hikâyeye çekirdeği, adı şimdi bizce hatırlanmayan bu eski ustalar tarafından işlene işlene, dinleyene ve okuyana şimdikiinden hiç de aşağı düşmeyen bir tahkiye zevki tattırırlardı. Yani bu eski sanatkârlar, bir yandan, kendilerinden önce var olan bir hikâyeyi naklederken; bir yandan da kendi zevk ve kültürleri, sanat kabiliyetleri ve

-gene aynen şimdiki bir tabire göre- "bakış açıları" ile anlattıkları eseri yeni baştan ibdâ ve inşâ etmiş olurlardı.

Velhasıl, eski edebiyat devirlerimizin bu şifâhî romancı ve hikâyecileri, şimdiki gibi eserlerini kapalı bir mekânda kaleme almazlardı. Bu söylediklerimiz hiç olmazsa, mesnevî tarzındaki büyük romanların yazılı bir metaya dönüşmediği; okuyucu piyasasına sürülmediği dönemler için geçerli bir husus olmalıdır. Sanatçı; şimdi okuyucu dediğimiz, o eski devirlerin canlı dinleyicisi ile iç içe ve yüz yüze idi. Bu birlikteliğin sağladığı bir imkânla da; bazen sonu merak edilen gerilimler doğar, bazen ayrılık ve hasret ile kalplerin harareti yükselir, bazen da hikâyenin bir bölümünü anlatırken, diğer bir bölümünü bilinçli olarak askıda tutan canlı-anlatıcıya sinirlenerek söz meclisini terk edenler bulunurdu. Tabii bununla da kalmazdı o eski roman ve hikâyecilerimiz. Bazen canlı bir kamera olur, dinleyicinin psikolojisini tespit ederler; bazen da anlattıkları eserin güzêrân ettiği devirlere, kendi kılavuzluklarının sağladığı bir imkânla dinleyicilerini de alıp götürürlerdi. Yani çok eski zamanlarda teşekkül etmiş bir hikâyeyi anlatırken; onu bazen günümüze taşır canlı bir müşahedeye dönüştürür, bazen da dinleyicilerini o kadar etkilerlerdi ki, dinleyici cemaati tahkiyenin etkisi altında, müphem ve meçhul yüzyılların uzun sürmüş seyahatlerinden geri dönüyormuş gibi yorgun ve bitap düşerlerdi.

Yani bu eserler ve anlatıcısı itibariyle de sanatkârlar, kendi devirlerinin bir ihtiyacına tekabül ederlerdi. Onların da iyileri ve kötöleri, başarılıları ve başarısızları, takdir görenleri ve görmeyenleri olurdu. Bir film, bir tiyatro, bir senaryo, bir yönetmen ya da roman veya romancı bugün bizim hangi ihtiyacımıza cevap veriyorsa, biz onları hangi sebeple izliyor veya okuyorsak; bu eserler ve anlatıcıları da benzer sebepler dolayısıyla yoğun bir ilgi ile takip edilirdi.

Şifâhî Anlatıcı "Ketebe" Sınıfına Dâhil Olurken

Bu "dinleyici-anlatıcı ilişkisinin", yerleşik hayata intikal etmediğimiz devirlerden beri sürüp gelen bir yanının bulunduğunu bugün için kabul etmek durumundayız. Ne var ki bu böyle sürüp gitmedi ve esnaf ve tarım kesimini teşkil eden toplumsal tabakaların, bilâhare de şehir ve kasaba hayatı içinde esnaf loncalarının, kahvehanelerin, bir adım ötede zengin küberâ konaklarının, Selçuklu veya Osmanlı saray zümrelerinin edebî zevklerini teşkil eden ve bütün coğrafyamızı baştan sona kuşatan bu dinleme, dinleyerek haz duyma ve hikmete eriş biçimi; okuma ve yazmanın yaygınlaşması nispetinde, "yazılı hikâye ve roman"a doğru kademe kademe evrilmeye başladı.

İster halk hikâyeleri, isterse bildiğimiz destan ve mesnevîler biçiminde olsun, eski devirlerin "canlı-anlatıcısı"nın geçirdiği bu istihale üzerinde henüz yeterince durulmuş değildir. İlk tespitlerimize göre bu canlı-anlatıcı-

nun, içine girdiğimiz yazılı kültür evresinde; doğrudan yazılı eser veren bir “hikâye-nüvis” ve okuyucusu ile yüz yüze temas imkânını yitiren yeni bir sanatkâr tipine dönüştüğünü söylemek durumundayız. Dinleyici ile eser arasında katalizör bir rol oynayan eski şifâhî anlatıcının, sanki talihi değişiyordu. Muhatapları ile doğrudan teması kayboluyor, eski devirlerin son derece fonksiyonel anlatıcısı yavaş yavaş göz önünden çekiliyor gibi bir şeydi. Daha ötede eski anlatıcı-sanatkârın yerini, şimdi doğrudan doğruya, mesnevî veya mensur kıssa, yani yazılı edebî eserin bizatihi kendisi almaya başlıyordu. Böylece de yazarı sanatkârlar ile okuyucu arasına, yazılı edebî metnin bizatihi kendisi girmiş oluyordu. Bir manasıyla da edebî eser (yazılı), onu meydana getiren sanatkârından âdetâ bağımsızlaşıyordu.

Şifâhî Anlatıcı: Kitap Yazarı mı, Gizli Anlatıcı mı?

Burada asıl üzerinde durulması gereken bir husus daha bulunmaktadır: Bildiğimiz üzere *Leylâ vü Mecnûn* veya *Husrev ü Şîrîn* tahkiyesi yazılı edebî metne dönüştürülürken; o bildiğimiz sözel anlatıcı, bir yönüyle eser yazan sanatkâra inkılâb etmekteydi. Fakat asıl önemli olan, bizatihi yazılı dâstân² ve mesnevînin kendi içinde cereyan eden hikâyeyi bize aktaran “gizli anlatıcı” fonksiyonunu gözden kaybetmemektir. Bu açıdan düşünecek olursak, elimizin altındaki *Leylâ vü Mecnûn* kıssasının yazarından daha başka birisini kastetmiş olduğumuz anlaşılabilecektir sanıyorum. Çünkü bu gizli anlatıcıyı, yazarından ayrı düşünmek durumundayız. Aynen çağdaş roman ve hikâyelerde olduğu gibi eserin yazarından daha ayrı bir anlatıcı, ya da “dâstân” yazarının anlatma görevini kendisine devretmiş olduğu ikinci bir kişi!..

Nitekim Fuzûlî, yüksek bir ibdâ gücü ile ortaya koyduğu *Leylâ vü Mecnûn* adlı mesnevî-romanında bu ayrıma öyle dikkat eder ki, anlatma görevini kendisinden devralan kişiyi, asıl hikâyenin dışına yerleştirdiği bir “çerçeve hikâyenin anlatıcısı” konumuna yükseltir.

İşte bu sebeple; eski hikâye ve romanın edebîlik boyutu, bu yeni anlatıcının, yani eseri bizatihi kendi içinden anlatan kişinin pozisyonu ile doğrudan alakalı hâle gelir. Kuşkusuz işin bu tarafı, doğrudan eski roman ve hikâye yazarının sanat kabiliyeti ile ilgili bir husustur: Anlatma görevini kendisine devrettiği kişinin “bakış açısını tayin”, anlatılan kuru hikâye vakasını kendi içinde bir bütünlüğe erdirmek ve daha da önemlisi, klasik kültür ve zevkin haz duyacağı bir algılamaya ve dil tasarrufuna aktarabilmek!..

Burada eski mesnevî yazarlarının önünü kesen bir güçlüğe de işaret etmek gerekecektir. İster gerçek tarihî bir vukuat (gazavât-nâme), ister klasik bir mesnevî, isterse de artık klasikleşmiş saymamız gereken bir halk hikâyesini, eski sanatkârlarımız nasıl yazarsa yazsınlar, ortaya çıkan edebî

eser, piyasada az bulunması ve para ile kolay kolay satın alınamaması dolayısıyla; bu verimler gene de toplu hâlde okunmayı icap ettiriyordu. Kalabalık bir grup ya bir esnaf loncasında, ya bir kahvede, ya da zengin, kibar konaklarından birinde toplanarak, iyi bir okuyucu tarafından okunan mesnevî romanları dinlemek durumunda kalıyorlardı.³

Dikkat edelim; yazılı eser ortaya çıktığı hâlde, gene de dinlemek durumunda kalmak!.. Şifâhî sanatkârı dinlemekten, kitaba dönüşmüş “destanı” veya “mesnevî romanı” dinlemeye geçiş gibi yeni bir süreç sizin anlayacağınız. Dolayısıyla toplum hayatında cereyan eden edebî süreci, bir evreden diğer bir evreye geçerken kırılma ve keskin dönüşler şeklinde değil, uzun sürmüş istihâleler biçiminde algılamak mecburiyetinde kalıyoruz. Bunun bir sebebi de, yazılı edebî eserin para ile satın alınabilen ve arandığı her yerde bulunabilen bir meta olmamasının yanı sıra, okuyucu zümrelerinin azlığı ve eski bir alışkanlıkla dinlemenin okumaya göre daha fazla zevk verir oluşunda aranmalıdır.

Şifâhî devirlerin sözel anlatım kültürü içinde yetişen sanatkârın; yazılı dönemde bir yönüyle “mesnevî-romanın yazarı”, bir yönüyle de anlatma görevini kitabın muharririnden devir alan “gizli anlatıcı” rolü arasında, yerini iyi tayin edememek gibi bir güçlüğü vardı.

Onun için *Leylâ vü Mecnûn*, *Yusuf u Züleyha*, *Vâmık u Azrâ*, *Gül ü Bül-bül*, *Ferhad ile Şirin* ve daha nice mesnevî-romanlarda, kitabın içinden, bize hikâyeyi anlatan/nakleden kişiyi, şimdiki roman ve hikâyelerin anlatıcısına göre daha bir ön plana çıkmış görürüz. Yani yeni dönemin yazarı olan şair ve muharrirler, çok eski yüzyıllardan beri sürüp gelen bir kültürün ve “tahkiye geleneğinin” hem dinleyiciye hitap için üretilmiş “şifâhî terminolojisini”, hem de sözlü anlatımın tayin ettiği kurmaca yöntemlerini kolay kolay bırakamıyor, ortaya çıkan çoğu metinler de bu bakımdan, şimdi nasıl okunursa okunsun, bizim üzerimizde az çok şifâhî bir tesir bırakmaktan geri kalmıyordu.

Kuşkusuz hikâye ve roman yazarının, ya da bizatihi “tahrir edilmiş hikâye”nin içinden bize yol gösterip duran, hikâyeyi manalandıran ve yerine göre de anlatılan hikâye veya destan kişilerinin karşılaştığı bir tabiat dekorunu, okuyucu olarak biz veya hikâye kişileri namına yorumlamaya kalkışan bu tutum, şimdiki zamanlarda bize hayli rahatsız edici gelebilir. Hâlihazır zevkimiz icabı biz isteriz ki, manzum veya “klasik nesirle” yazılmış bir metnin içinden ikide bir başını uzatıp duran, arada bir bize nanik yapan bu kişi aradan çekilsin de, okuduğumuz klasik roman ile baş başa kalabilelim. Fakat hayır, o buna bir türlü razı olmak istemez.

Çünkü geçmiş asırların dinleyicisi ile baş başa, onların parıldayan gözlerine ve sıcacık nefeslerine, anlatılan epik veya lirik destana ya da anlatıcıya

-ki bunu ayırt etmek şimdi çok zor- arada bir çekilen âhlara, “hâzirûn”nun gizli açık döktüğü gözyaşlarına alışmış ve bir manada seyircisiz de yapamayacak görünen şifâhî anlatıcı, toplumsal bilinçaltındaki tarihî rolünü ve konumunu kolay kolay bırakmaya razı olamıyordu. İşte bunun içindir ki, nice mesnevî romanların sahifelerini açtığımızda, şimdi bize mübalağalı gözükten bu anlatıcı tutumu ile tekrar tekrar karşılaşmak durumunda kalıyoruz.⁴

Asıl Büyük Romanlar, Ama Hepsî Klasik!..

Eski yazılı edebiyat dönemlerimizde ortaya konan manzum veya mensur sayısız hikâye ve romanın hepsini böyle düşünemeyiz tabii ki. Onların içinde niceleri vardır ki, bugün bizim nazarımızda tam bir klasik tesiri bırakırlar. Okunduklarında, ferdî insan varlığının çok ötesinde büyük aşklar, şimdiki anlayışımıza göre hayli farklı düşebilecek bir insan, tabiat ve zaman anlayışı vs. Kendi devirlerinin bir alışkanlığı ile roman çapındaki “hikâye”lerini nesirden ziyade mesnevî biçiminde, yani nazımla kaleme alan eski sanatkârlar, aynen o koca divanlardaki haşmetli, büyük şiirlerini yazmaya girişiyormuş gibi bir hava ile mesnevîlerini kaleme alırlardı. Biz şimdi o eski mesnevîleri okurken; üç-beş bin beyti bulan bu uzun hikâyelerin arasında, sanatkârın ulaşmak istediği edebî bir kemâle doğru nasıl bir gayretle çırpındığını, daha eserini yazarken sayfalara, beyitlere döktüğü gözyaşlarını, kaderini kendi tayin eder gibi yazarına isyan eden kahramanları gördükçe, bu eski mesnevî yazarları gözümüzde büyür de büyürler. Bazen olur, kendi ürettiği kahramanı karşısında şaşar ve isyan ederler. Nitekim okuduğumuz bir mesnevî-romanın akıp giden hikâyesinde, Mecnûn’un yerleri ve gökleri âlemşümûl bir ızdırap ile dopdolu hâle getiren hüznü bizi o kadar etkiler ki, Fuzûlî bile buna dayanamaz ve:

“Mende Mecnûndan fiüzûn âşıklık istidadı var,

Âşık’ı sâdik menem, Mecnûn’un ancak adı var” diyerek âdeta isyan eder. Nitekim şiiri kadar büyük, hatta şiirine nispetle ondan daha müthiş bir eser olarak karşımıza çıkan *Leylâ vü Mecnûn* romanının sonlarında bir yerde, Fuzûlî aynen şöyle demek durumunda kalır:

“Billâh bu yaman mıdır ki hâlâ

Emvâtı söz ile kıldım ihyâ!..”

“Bu uzun hikâyeyi yazıp anlatmakla; Leylâ ve Mecnûn’u işte böyle yeniden ihyâ ettim, onlara can verdim. Bu niçin kötü bir şey olsun?” Zaten sanatkârın kahramanının başarısı karşısında duyduğu hayranlık da buradan ileri gelmiyor muydu?

İster *Leylâ vü Mecnûn*’u ile Fuzûlî, ister *Hüsn ü Aşk*’ı ile Şeyh Galip!.. Ya da Ahmedî’den, Şeyhî’den, Hamdullah Hamdi veya Taşlıcalı Yahya’dan, en velûd mesnevî yazarlarımızdan Bursalı Lâmi Çelebi’den, daha ötede bü-

yük nesir ustaları arasında zikredilmesi gereken ve bize beş ciddi “hamse/roman”⁵ bırakan Nergisî’den hangisi olursa olsun! Eski divan şiirinin hemen yanı başında, onun kadar büyük ve uzun soluklu bir hikâye ve roman kanamız vardır ki, çoklarımız henüz bu gerçeği kabule taraftar görünmüyorlar.

Kimisi bunları nazımla yazıldıkları için şiir olarak kabul ediyor. Kimisi de “anlatma/hikâye etme” ekseninde eserler olduğunu fark etse bile, edebî tür olarak şimdi kullanmadığımız “mesnevî” kavramı dolayısıyla, tamamen devreden çıkmış ve muattal hâle gelmiş bir edebî zevkin arkaik ürünleri olarak muamele ediyor.

Tanpınar’dan Namık Kemal’e

Tabii bir de Cemil Meriç ve Ahmet Hamdi Tanpınar’dan yansıyan bazen yanlış, bazen de aşırı kaçan değerlendirmeler var. Tür olarak romanın Batı’dan geldiğini, bizde bulunmadığını kabul ile yola çıkan görüşler: “Müslüman edebiyatçıların Orta Çağ hikâyesinden romana geçemeyişi bahsinde hemen hemen aynı cinsten bir yığın sebeple karşılaşırız. Bunların başında yine şüphesiz reel hayata inanarak sahip olamamak gelir.”⁶

Daha sonra Tanpınar, bizde psikolojik tecessüs yokluğuna ve Hristiyanlıktaki “günah çıkarma” geleneğinin bizde bulunmayışına işaret eder. Söylediklerinden bir kısmının, bizim kültür ve medeniyet telakkilerimiz arasında yer almadığı kuşkusuz doğrudur. Ama bu demek değildir ki, roman sırf bu imkânların doğurduğu bir sanattır. Her şeyden önce roman ve hikâyenin anlatma esasına dayalı, “kurmaca” bir edebî verim olduğu gerçeğini nasıl olur da unuturuz?

Hadiseyi bu açıdan düşünecek olursak, hemen her kültürün kendi ihtiyaç ve zevklerinin tayin ettiği anlatma biçimleri ve kurgu teknikleri bulunur. Nitekim bugünkü romanın Batı’da geçirdiği büyük istihaleye vakıf oldukça bunu daha iyi kavırıyoruz. Zira on dokuzuncu yüzyıl Batı romanı ani bir fışkıрма olmayıp, XII. yüzyılda daha roman dillerinin teşekkülü devresinden itibaren kademe kademe ortaya çıkan, gelişip serpilken bir hikâye etme serüveninden ibarettir. Başlangıçta Latinceye karşı “halk dili” anlamına gelen Roman kelimesinin, XV. asır Fransa’sında “romancier” fiiline dönüştüğünü ve böylece “hikâye etmek” anlamını kazandığını biliyoruz. Hem de halk arasında şifâhî olarak dolaşan, ananevi hikâyeleri “hikâye etmek!”⁷

Bizdeki bir eksikliğe de vurgu yapmanın tam zamanı belki de. Çünkü on üç, on dört ve on beşinci asırlarda Türkçe şifâhîlikten kurtulup da gerçek bir yazı diline inkılâb ederken, millet olarak beş yüzyılımızı beraber geçirdiğimiz İran’ın eski klasik hikâye konularını yazmaya girişmiştik. Tanpınar’ın üzerine basa basa durduğu klasik şiirin “saray istiaresi”, birtakım “mazmun-

lar" ve "teşbih kalıpları" -tabii ki kendi dili ile- yazı dilimize dâhil oluverdi. Eğer bunun yerine eski Fransız Kelt hikâyelerinin yazılı hikâyeye dönüştürülmesinde olduğu gibi; mesela *Dede Korkut* hikâyelerinin, *Koroğlu* veya *Battal Gazi* destanlarının, *Âşık Garip*, *Kerem ile Ash*, *Arzu ile Kanber*, *Sürmeli Bey*, *Bay Bögrek* veya daha nicelerinin, ortaya çıkan yeni edebî Türkçe ile ve yüksek sanatkâr hassasiyetine yakışır üslupçu tavırlarla yazıya geçirilmesi biçiminde devam edebilse idik, anlatma ve hikâye geleneğimiz kuşkusuz daha başka bir istikamete doğru ilerlemiş olurdu.

Nitekim daha XII. yüzyıl Fransa'sında gerçekleşmesi imkânsız gözükken veya böyle bir intiba bırakan aşk temalarının hikâyeler hâlinde, ama unutmamak gerekir manzum şekiller olarak yazıya geçirilmekte olduğunu görüyoruz. Ayrıca bu manzum hikâyelerin, şöyle veya böyle XV. asırdan itibaren nesirle ifadesine girildiği de bugünkü bilgilerimiz arasında bulunuyor. Buna bir de tabii ki Orta Çağ sonlarında görülmeye başlanan kahramanlık destanlarını eklemek gerekir. Yani bildiğimiz "şövalye hikâyeleri!"⁸ İşte buralardan kademe kademe bildiğimiz Batı romanı serpilip gelişti. Ayrıca da, hep roman biçiminde adlandırılmak kaydıyla (Manzum veya mensur fark etmiyordu). On yedinci yüzyılda klasik bir dönem ve hemen ardından tekrar eski destanlara, karanlık Orta Çağ hikâyelerine, kilisenin uhrevî âlemlerine ve müthiş bir tabiata yönelme ile birlikte "romantikler çağı"na girildi ve göklerden "hüdâyi nâbit" gibi indiğini sandığımız asıl Batı romanı ile bu dönemde karşılaşmaya başladık.

Burada hikâye ve romanın Batı'da geçirdiği istihâleyi görmezden gelerek ve de Tanzimat sonrasında bu romanın son örnekleri ile karşılaştığımız bir durumda, anlamsız bir sükûtu hayal ile: "Bizde roman yok." veya "Romanı doğuracak şartlar bizde mevcut değildi." cinsinden genellemelere ulaşmanın manasızlığı ortadadır. Çünkü bu tür genellemeci tutumların ışığında, bizde musikin ve mimarinin bulunmadığını ileri sürmek de mümkündür. Nitekim Tanpınar klasik mimari ve musiki noktasında böyle düşünmez. Onları yücelttikçe yüceltir. Bu arada Tanpınar'ı roman konusunda yanılgıya sürükleyen hususun mesnevîler olduğunu ayrıca kaydetmek gerekir.

Bu arada ilk Namık Kemal'e başlamıştı bu tür iddialar. Siyasi analizleri ve toplum ve tarih karşısında duyduğu derin sorumluluk bilinciyle alabildiğine takdir etmemiz gereken bu büyük adam, ne yazık ki sanat ve edebiyatımızı tahlil noktasında aynı derecede sağlıklı sonuçlara ulaşamamıştı. Edebî eserin insanda, "gerçeklik" tesiri bırakıp bırakmadığında toplanıyordu onun bütün endişesi: "(...) Bizim hikâyeler âh ile yanmak, (Ferhat'ta olduğu gibi) külüng ile dağlar yarmak, bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde bir mevzûya müstenid ve sûreti tasviri, ahlâk ve tafsili ve teşrîh-i hissiyât gibi şerâit-i adâbın kâffesinden mahrûm olduğu için roman değil, koca karı ma-

salı nevindendir. *Hüsnü Aşk ve Leylâ vü Mecnûn* kabîlinden olan manzumeler de gerek mevzularına bakarak ve gerek sûret-i tahrîrlerine nazaran âdeta birer tasavvuf risâlesidirler.”⁹

Klasik Soyutlamadan Tegafül Dönemi ve Suçlamaların Kaynağı

Namık Kemal veya başkalarının asıl yanıldığı husus, hikâye etme ve anlatma geleneğimizin hâiz olduğu bir hususiyetten habersiz bulunmaları, ya da bunu kavrayamamış olmalarıdır. Sırf divan edebiyatı dönemlerimizin hikâye ve roman yazıcıları yani eski bir tabirle “hikâye-nüvis”leri değil; şifâhî devirlerimizden itibaren bize destan, kıssa, ve mesnevîleri gene şifâhî olarak anlatıp duran, bugün için adını ve sanını dahi bilmediğimiz “hikâye-gû”ların kâffesi, bir hususa özellikle dikkat ederlerdi:

Onlar insanı ve tabiatı olduğu gibi tasvirden hoşlanmaz, birbirinin devamı hâlinde olağan veya merakı mucip vakaları nakletmekten hazzetmezlerdi. Vaka düşkünlüğü, yeni ve özgün vakalar icadı, ya da böyle bir yol takip ederek “destan ve mesnevîleri” daha bir etkili kılmak biçiminde bir düşünceleri bulunmuyordu o eski anlatıcı ve yazıcılarımızın. Bir başka ifade ile ne *Tahir ile Zühre*’lerin, *Kerem ile Aslı*’ların ve *Bay Böğrek*’lerin şifâhî anlatıcıları; ne de *Hüsrev ü Şirin*’lerin, *Yusuf u Züleyha*’ların ve *Leylâ vü Mecnûn*’ların “hikâye-nüvis”leri tabiatı, tabiat olarak tasvir ederlerdi.

Onlar gerçek büyük şairlerin ve sanatkârların yaptığı gibi, tabiatı ya hatıra ve duygularını harekete geçirici bir uyarıcı, ya da duygularının yoğun biçimde yansıdığı bir ayna, ya da toplumsal veya reel şartların daha ötesinde kendilerini anlayan ve içlerini itiraf edebilecekleri bâkir, tanrısal bir âlem olarak kabul ederlerdi. Ve onlar tabiat karşısında, neredeyse panteist bir cezbeye kapılırlardı. Yunus Emre’nin: “Yüce dağlar başında/Salkım salkım olan bulut/Saçın çözüp benim için/Yaşın yaşın ağlar mısın?” demesi ile, “Derdimi ummâna döküp, âsûmana ağladım” diyen şâirin tabiat karşısındaki tutumu da bunun bir benzeri olmalıydı. Fuzûlî de bize anlattığı ıssız sahralarda Mecnûn’u tabiatla bunun için akraba kılıyordu. Mecnûn’dan ayrı düşmüş Leylâ’nın yoldaşı da gene tabiat değil miydi?

Dolayısıyla bu duyuş tarzını ve hikâye etme biçimini “gerçekçi” bulmak mümkün olabilir; fakat buradaki sanatkârane edayı ve yüksek “tecridî algılamayı” yok sayarak “Bizde roman yoktu, Batılı manasıyla hikâye yok” neticesine varmak mümkün olamaz ve olmamalıdır da.

Edebî Türlerin Standardı Sabit Değildir

Hayır, bizim uzun asırlar içinde geleneği teşekkül etmiş bir anlatma tarzımız, yani kendimize mahsus bir hikâye ve romanımız vardı. Fakat bu roman ve hikâyenin bir kısmı şifâhî anlatımlar seviyesinde kaldığı, ağırlıklı

bir kısmı da manzum olarak kaleme alındığı için; bu edebî verimlerin birincilerine “folklor”, ikincilerine de artık devreden çıkmış edebî bir tür olarak “mesnevî”, ya da doğrudan “şiir” muamelesi layık görüldü. Daha doğrusu büyük bir kavramlaştırma hatasına düştük.

Eğer içine girdiğimiz yeni Batılı edebiyat devirlerimizde “roman” kavramı yerine “hikâye” tabirini kullanmaya devam edebilse idik, belki de bu mahzûr o kadar büyük olmayabilecekti.¹⁰ Nedense kavramın yeniliği, romanın bizde olmayan yeni bir tür, eski ve büyük hikâyelerimizden daha farklı bir edebî tür olarak algılanmasına yol açtı. Sırf bu saplantılardan olacak; bazıları öyle büyük yanlışlara kadar götürdüler ki işi, “bizde hikâyenin bulunduğu, fakat romanın bulunmadığı” noktalarına kadar vardırıdılar.

Hâlbuki insan ve toplum gibi, edebî türler de olduğu yerde durmazlar. Devirden devire, sanatkârdan sanatkâra evrilir, değişir dururlar. Bu bakımdan değil şiiri yazış biçimi, roman ve hikâye de tür olarak sürekli hâlden hâle girer. Ulaşılan bir son noktayı esas kabul ettiğimiz takdirde dahi; ne bir edebî türü, ne de bir yazış ve anlatma biçimini standart hâle getirmemiz gene de mümkün olamaz.¹¹

* Bu yazıda klasik hikâye ve romanın başlangıçta şifâhî, bilâhare de manzum-mesnevî ve mensur eserlerdeki “anlatıcı tavrı” üzerinde genel olarak durulmuştur. Bunun dışında, özellikle Fuzûlî’nin *Dâsitan-ı Leylâ vü Mecnûn* adlı mesnevî-romanında sergilediği “anlatıcı tutumu” ve özgün “tahkiye teknikleri” üzerine ise ayrı bir yazı olarak eğilinmiştir. Bkz. Elinizdeki Roman Özel Sayısı’nda yer alan “Klasik Roman: *Leylâ vü Mecnûn* ve İç İçe Geçmiş Üç Hikâye” adlı yazımız. Bu eserde Fuzûlî’nin takındığı otobiyografik tavır, iç içe geçmiş “çerçeve hikâye” teknikleri vs. Klasik mesnevî-roman’ın kendi geleceği içinde yeni hamle bir teşebbüsü olan bu eser üzerinde daha farklı açılardan da durmak gerekmektedir. Bazı bölümleri daha önce, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından neşredilen “Fuzûlî Kitabı”nda (İstanbul 1996, 374 s.) yayımlanan bu yazı, klasik roman ve klasik yazarlarımız hakkında daha iyi bir fikir verecektir diye düşünüyoruz.

¹ Bu yazıda hikâye ve roman ayırımına özellikle gidilmedi. Ayrıca büyük çaplı ve ihatalı tahkiye metinlerini, manzum (mesnevî) veya mensur fark etmez- bugünkü bir tabir ile roman olarak mütâlaa ettiğimiz ortadadır. Bu bir tarafa, eski klasik edebiyatımızda, şimdiki şekilde hikâye ve roman, birbirinden bağımsız iki ayrı tür olarak düşünülmezdi. Daha doğrusu eski üdebânın, böyle bir ayırıştırma fikrine henüz daha ulaşmadığı anlaşıyor. Bizde hikâye ve romanın birbirinden ayrı düşünülmesi gerektiği fikrine ancak Tanzimat’tan sonra, Fransız edebiyatı ile yüz yüze gelindikten sonra ulaşıldı. Hatta ilk sıralarda dahi değil. O zamanlar buna şöyle bir formül bulundu: “Küçük Hikâye (bildiğimiz hikâye veya öykü) ve Büyük Hikâye (roman)!.. Çünkü bu iki edebî tür, mahiyetleri itibarıyla birbirinden pek de farklı düşünülüyordu. Yani şiir, tiyatro, makale ve romanda olduğu kadar. Nitekim Tanzimat devirleri geçtiği ve Servet-i Fünun devirleri de hayli ilerlediği hâlde, bizde Batılı romanın öncüsü kabul etmemiz gereken Halit Ziya; *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnû* gibi büyük eserlerine “roman” demiyor, yerli ve tarihî tahkiye geleneğimizin icabı olarak “Büyük Hikâye” demeyi tercih ediyordu. Halit Ziya, kitap hâlinde yayımladığı hikâyelerine de “Küçük Hikâye” demeyi uygun buluyordu. O devirlerin genel temayülü de az çok böyle idi. Ayrıca, bize göre de bu kavramlaştırma biçimi daha uygun geliyor. Bilâhare “büyük hikâye”ye roman, “küçük hikâye”ye de sadece “hikâye” ve neden sonra da “öykü” tabiri kullanılmaya başlanınca, tarihî tahkiye geleneğimizle kavram bazında ilişkimiz büsbütün kopmuş oldu. Hâlbuki aynı süreci yaşayan İngilizler ve İranlılar, roman kavramına sıcak bakmadılar ve bu edebî türü kendi geleneksel kavramları ile adlandırmayı tercih ettiler. Dolayısıyla onların “tahkiye geleneği” devam hâlinde bir değişme ve gelişme olarak algılanır ve öğretilirken; biz bu işe henüz başlamış olduğumuz gibi bir kanaate kapıldık.

- ² Klasik edebiyatımızda, “destan” ve çoğulu olarak “dâsîtan” veya “dâstân” kelimelerinin, bildiğimiz *Oğuz* veya *Ergenekon* destanlarına göre biraz daha farklı bir kullanımı vardı. Mesela Fuzûlî’nin bildiğimiz *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinin orijinal adı *Dâsîtan-ı Leylâ vü Mecnûn*’dur. XIV. asrın büyük şairi Ahmedî de, *Cemşid ü Hurşid* mesnevisinde asıl hikâye bölümüne, “Âğâz-ı Dâsîtan-ı Cemşid ü Hurşid” başlığını atar. Aynı şekilde *Yusuf ü Züleyhâ* mesnevisinin yazarı Taşlıcalı Yahya Bey de, lüzumlu girizgâhları yaptıktan sonra, asıl mevzunun başına “Matla-ı Dâstândır” başlığını koyar. Nitekim *Hüsnü Aşk*’ın yazarı Şeyh Galib’in yaptığı da budur. Asıl hikâye/romanın adı/başlığı şöyledir: “Âğâz-ı Dâstân-ı Benî Muhabbet”, yani “Muhabbet Oğulları Destanının Başlangıcı”!.. Dolayısıyla buradan şu mühim sonucu çıkarmamız gerekiyor: “Mesnevî”, sırf bir nazım biçiminin adıdır. Asıl hikâye/romanın adı ise “destan”dır. Özellikle büyük çaplı hikâyelere “destan” adının verildiğini asla unutmamak gerekiyor. İkinci bir husus da dâsîtan/destan kavramının ruhunda yatan şifâhîlik boyutudur. Önce şifâhî bir hikâye, menkıbe ve anlatıcısı var, sonra da bunun Farsça olarak kavramlaştırılması söz konusu. Buradaki şifâhî anlatma işini yapanlar; Dede Korkutvârî “boy boylayıp” “soy soylayan” destan anlatıcıları yani! İş yapan Türkler, kavramlaştıranlar da İranlılar!.. Bu kavramlaştırmın şümülü, yukarıda gördüğümüz gibi daha da genişlemiş oluyor.
- ³ “Ne var ki, Eski Yunan ve Roma’nın bütün hikâyelerini toptasak, bir *Bahir Gece* yapmaz.” diyen Cemil Meriç, Orta Çağ’da Roman dillerinin doğuşu ile “roman türü” arasındaki bir ilişkiye dikkat çekiyor ve ilk yazılan eserlerin “dinlenilmek” amacıyla kaleme alındığını belirtiyor. Çünkü, bildiğimiz Fransızca, henüz bir yazı dili seviyesine ulaşmamış ve halk da okuma-yazma bilmemektedir. XII. yüzyılda, Latince okuma-yazmayı bilen rahipler, halk arasında dolaşan rivayet hikâyeleri ilk defa yazıya geçiriyorlar. Bu duruma dikkati çeken Cemil Meriç şöyle devam ediyor: “Demek ki ilk hikâyeler halk önünde okunmak için yazılmış eserlerdi. Hepsi de manzumdular, çünkü nesir inşa edilmez.” (Bkz. Romanın Romanı, *Gerçek Dergisi*, Nisan 1979, s. 16-20) Bize gelince; Selçuklu ve Osmanlıda Türkçe okuyup yazma, eser verme ve yerine göre de tercüme faaliyetleri dolayısıyla, edebî kültür dönemin Fransa’sıyla mukayese edilmeyecek derecede ileri idi. Bunun en büyük kanıtı da, eğitimin yaygınlığı ve ortaya çıkan dinî veya edebî (lirik veya epik) eserlerin bolluğudur. Bizim nazım ve nesir birikimimiz, Orta Çağ boyunca, hiçbir Batı ülkesi ile mukayese götürmez. Ne var ki matbaanın icadı ve bize de geç gelmiş olması bu durumu tersine çevirdi.
- ⁴ Kuşkusuz bütün eserler böyle değildir. Onların içinde niceleri vardır ki, “anlatıcı”nın yeri ve konumu üzerinde ciddi düşünülmüş olduğu anlaşılıyor. Bu hususta Fuzûlî’nin denemesi fevkalade başarılıdır. *Leylâ vü Mecnûn*’a biz bu açıdan, çağdaş roman teknikleri açısından baktık ve bazı önemli sonuçlara ulaştık. Elinizdeki “Roman Özel Sayısı”nda yer alan şu yazımıza bakabilirsiniz: “Klasik Roman: *Leylâ vü Mecnûn* ve İç İç Geçmiş Üç Çerçeve Hikâye”
- ⁵ Klasik edebiyatımızda “manzum/mesnevî” tarzında ya da “mensur/nesir” olarak beş büyük hikâye-roman kaleme almış yazıcılara “hamse sahibi” denilirdi. Hamse kelimesinin anlamı da zaten Farsça “beş” demektir. Dolayısıyla “hamse”si olan, eski şair ve muharripleri, klasik roman ve hikâyemizin büyük ustaları olarak kabul etmek durumundayız. Eski edebiyatımızda hamse sahibi yazıcılar şunlardır: Nev’î-zâde Atayî, Nergisi, Ali Şîr Nevâî, Taşlıcalı Yahya, Hamdullah Hamdi, Behiştî, Çâkerî Sinan, Ahmet Rıdvan, Revânî, Celilî, Muidî, Arif Çelebi, Fazlî, Lâmiî Çelebi vd.
- ⁶ Bkz. A. H. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. XLVIII.
- ⁷ Bkz. *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Roland Bourneur-Réal Qulet (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 2-3.
- ⁸ Bu hususlara ilişkin 7 no’lu dipnotta zikredilen eserde geniş bilgiler yer alıyor. Aynı şekilde Cemil Meriç’in muhtelif eserlerinde de, roman konularına temas ediliyor.
- ⁹ Namık Kemal’in “Celâl Makaddimesi”ne bakılabilir. Aynı şekilde “Bahar-ı Daniş Mukaddimesi”nde de benzer görüşler dile getiriyordu Namık Kemal.
- ¹⁰ Bkz. 1 no’lu dipnot. Nitekim İngilizlerin ve İranlıların “roman”ı ve hikâyeyi, hâlâ daha geleneksel veya tarihî tahkiye kavramları ile adlandırmayı sürdürdüklerini unutmamak gerekir.
- ¹¹ Tanzimat öncesi dönemlerde ortaya konulan roman ve hikâye nitelikli eserler üzerine yapılmış önemli bazı çalışmaları burada zikretmek istiyorum: Mustafa Nihat Özön’ün *Türkçede Roman* (Remzi Kitabevi, İstanbul 1936 (?), s. 336), Amil Çelebioğlu’nun *Türk Edebiyatında Mesnevî* (Kitabevi, İstanbul 1999, s. 411), Hasan Kavrık’ın *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler* (MEB Yayınları, İstanbul 1998, s. 232), Ağâh Sırrı Levend’in *Leylâ vü Mecnûn Hikâyesi* (İş Bankası Yayınları, İstanbul 1959, s. 383), Dr. Necmettin Turinay’ın “Klasik Romana ve Leylâ vü Mecnûna Dair” (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları 1996, *Fuzûlî Kitabı*’ndan ayrı basım, s. 222-244), gene Dr. Necmettin Turinay’ın “Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: *Hüsn ü Aşk*” (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları 1995, *Şeyh Galib Kitabı*’ndan ayrı basım, s. 87-122) ve Mehmet Kahraman’ın *Leylâ ve Mecnûn Romanı* (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, s. 330).

II- KLASİK BİR ROMAN: LEYLÂ VÜ MECNÛN VE İÇ İÇE GEÇMİŞ ÜÇ HİKÂYE

Kanunî'nin Bağdat seferi Mevlânâ ile Şems-i Tebrizî'nin buluşması gibi; Fuzûlî ile Osmanlı şuarâsından Taşlıcalı Yahya ve Hayâlî Bey'i, büyük bir tesadüf eseri yan yana getirmişti. İşte *Leylâ vü Mecnûn*, bu sürpriz buluşmanın neticesi olarak ortaya çıktı. Sultan Süleyman'ın iki büyük şairi, bu buluşmada Fuzûlî'den bir *Leylâ vü Mecnûn* "tahrîre getirmesini" arzu ediyorlar.

Gerçekten, niçin başka bir hikâye değil de *Leylâ vü Mecnûn*? Düşünmeye değmez mi?

Muhtemeldir ki, Osmanlı ordusunun Bağdat'ı fethetme hazırlanmış sıralarda, imparatorluğun iki büyük şairi de diyâr-ı Irak'ın kültürü, sanatı ve özellikle de hâlen hayatta olan sanatkârları üzerine ciddi arayışlar içine girmiş, hiç şüphe yok ki, Fuzûlî'nin şiirini de tanır hâle gelmişlerdi. İşte bu tanıma sayesinde ki Hayâlî Bey'le Taşlıcalı Yahya, Fuzûlî'den nice klasik hikâyelerden birini değil de, özellikle *Leylâ vü Mecnûn*'u kaleme almasını istediler. Zira Fuzûlî şiiri ile bu aşk hikâyesindeki lirik eda birbirini tamamlayabilirdi. Bunu yakalamak, onlar için zor olmasa gerekti.

"Tahrîre getir bu dâstâm

Kıl taze bu eski bostânı" (LM, 385) derken, İstanbul şuarâsı, Fuzûlî'nin baştan sona bir samimiyetten ibaret sanatının yüksek takdiri ve hayranlığı içinde olmalıydılar. Zihnî bir ameliyeden ziyade, bütününü kalpten beslenen ve bir galeyanı andıran bu şiirin, Azerî-Türkmen kırmacı bir şive içinde *Leylâ vü Mecnûn* kıssası ile izdivacı, müthiş bir şey ortaya çıkarabilirdi.

Sultan Süleyman'ın azametli ordusu karşısında zebûn düşen Irak halkına nasıl bir davranış sergilendiğini burada tahmin etmek zor. Ancak bu ordunun sanat ve edebiyat temsilcileri olarak ortaya çıkan Taşlıcalı Yahya ve Hayâlî Bey'lerin, resmî mansıp ve memuriyetlerin dışında bir hayat süren, kendi inzivasında âdeta bir Yunus gibi *"Ben ayımı yerde gördüm, ne isterim gökyüzünde/Benim yüzüm yerde gerek, bana rahmet yerden yağar"* diyen Fuzûlî karşısında, her türlü dünyevi sıfatlarından soyunmak mecburiyetinde kaldıklarından kuşku yoktur. Onlar *"Tahrîre getir bu dâstânı"* derken, bu fukara yakarış, bu topraktan ednâ tevâzu karşısında, ruhlarında derin bir arınmayı yaşıyor ve Fuzûlî şiirinin temelinde yatan mahiyete kendilerini teslimden geri kalmıyorlardı. Burada alelade bir rica değil, basbayağı bir hayranlık ve teslim oluş söz konusu idi.

Fuzûlî açısından düşünülduğünde, yapılacak iş belki de zor değildi. Fakat galip bir ordunun azametli şuarâsı, onda garip bir sınav psikolojisine yol açmış olmalıydı.

Çünkü ondan *Leylâ vü Mecnûn* destanının “tahrîre getirilmesi” istenilirken, aynı zamanda bu eski solmuş, pörsümüş bahçelerin “taze kılınması” da arzu ediliyordu.

Eskilerin biraz da “mîrî malı” sayılan bu destanlaşmış, dilden dile aktararak nice sanatkârlar tarafından tekrar tekrar kaleme alınabilen “mesnevî-roman”ların yenilenmesi ihtiyacı ile sık sık karşılaşırız. Burada kastedilen, bizim şimdi kolay kolay fark edemediğimiz bir şeydir. Kendi içinde devirlere ayrılabilen bir edebiyatın en son dönemine, zamanın edebî zevkine ve diline göre yeniden bir yazış ihtiyacıydı söz konusu olan. *Leylâ vü Mecnûn*’u üslup olarak yenilemek, yeni baştan yorumlamak ve hikâyeyi “zamandaş” hâle getirmek bunlar arasındaydı.

Fuzûlî de bunun farkında olarak, yapacağı işi bize şöyle aktarıyor:

“Ta’mir-i harâba tâlibem ben

İnşaallah galibem ben”

Fuzûlî’nin Yazma Hazırlığı ya da *Leylâ vü Mecnûn*’da

“Çerçeve Hikâye” Tekniği

Fuzûlî bütün bunları, İstanbul şairlerinin ricalarını, yapılacak işin güçlüğü, kullanacağı dile ilişkin arayış ve tercihlerini, bu hususta Cenâb-ı Allah’a tevhîd ve münâcâtlarını, aczini itiraf ile tazarrûlarını, yardım dileyişlerini, “sebeb-i telif”e yönelik izahlarını ve daha nicelerini, *Leylâ vü Mecnûn* hikâyesinin kendisi tarafından “yazılışının hikâyesi” olarak, bize eserin daha başlarında geniş geniş anlatıyor. Eserin bu kısımları o kadar güzel tedvîn edilmiştir ki, asıl hikâyeye nazaran “hikâyenin hikâyesi” olup çıkıyorlar. Biz hiç bu eski metinde, esere bütünüyle bağlı hâle getirilmiş böyle bir “girizgâh”la karşılaşmadığımızı acı acı hatırlamak durumunda kalıyoruz. Böylece Fuzûlî bizi kademe kademe anlatmak istediği klasik aşk destanının atmosferine hazırlayarak, onun kapılarına dayandırıyor. Eski mesnevîlerde görmediğimiz, eseri yazan sanatkârın hikâyeye başlamadan evvel sergilediği bu tavır, yani mesnevî yazarının geçirdiği süreçle; daha ileride başlayacak asıl hikâyenin nasıl bir bütünlüğe ulaştırıldığı hususunda, âdetâ gözlerimiz kamaşıyor. Neredeyse *Leylâ vü Mecnûn*’daki bu “girizgâh” bölümleri, asıl hikâyeye nispetle, bir “çerçeve hikâye” seviyesine yükseltiliyor ki, bu tarz bir anlatım tekniğiyle biz ancak, çağdaş romanlar sayesinde yüz yüze gelme imkânı buluruz.

Fuzûlî bizi, bir başka sürpriz tutumla da baş başa bırakmaktan geri kalmıyor:

Leylâ vü Mecnûn'u niçin ve nasıl yazmaya başladığını, âdetâ özel bir hatıra gibi, son derece hususi notlar hâlinde "anlatan" kişi, hiç kuşku yok ki Hayalî Bey'le Taşlıcalı Yahya'nın ricalarını yerine getiren şair Fuzûlî'den başkası değildir. Burada Fuzûlî kendisini, sıkıntılarını, eseri dolayısıyla karşılaşabileceği güçlükleri anlatıyor. Bizi gene merhale merhale asıl hikâyeye yaklaştırmaya, ısındırmaya çalışıyor. Fakat bu ne kadar içten, ne kadar samimi ve ne kadar "otobiyografik" bir anlatıdır ki, tabiatı gereği didaktik kalması gereken bu girizgâh bölümleri, gerçekten Fuzûlî'nin bir "iç hikâyesi" olup çıkıyor ve asıl metin gibi bizde yüksek bir tesir meydana getiriyor.

Leylâ vü Mecnûn'da, "yazışın hikâyesi" olarak ortaya çıkan bu bölümleri, eski edebiyatımızda bir daha örneği az bulunabilecek nadir bir deneme olarak kabul etmek gerekiyor. Burada olduğu kadarıyla eski nasirler ve mesnevî yazıcıları, hiçbir zaman kendilerinden bu nispetle söz etmeyi bilmezler. Hatta onlar, kendilerinden söz etmenin tecrübesine dahi sahip değildiler. Onlar için kendilerinden söz etmek, içlerini açmak ve yazmak, belki de ayıp bir şeydi. Zira eski şairler ve nasirler eserlerinde birinci teklik şahsı kullandıkları anda dahi, kendilerinden söz etmiş sayılmazlar. Onlar genelde, mücerrette kalan ve reel bir karşılığı da bulunmayan bir "üçüncü şahıs", bir "kavram insan" üzerinden konuşur ve yazarlardı. Bu söyleyiş ve yaklaşımlarıdır ki, onları klasik yapan hususiyetlerin başında gelir. Yazıştaki eda, bu büyük sanatkârları, bireysel psikolojilerin üstünde kalan bir düzleme çeker, her sözleri bize bir hikmet gibi tesirli gelirdi. Söylenmiş her mısranın ve nakledilen her hakikatin ve hikâyenin bilinçli bir "soyutlama" ile, gerçek zaman ve mekânın dışına taşınmasıdır ki, bu edebiyatın asıl gücünü teşkil eder, yazılan her edebî metne klasik bir hava yüklerdi.

Fuzûlî'nin bu mesnevî-romanı ile gerçekleştirdiği sanat da, işte klasiğin içinde kalarak klasiği aşmak olarak özetlenebilir.

Özellikle *Leylâ vü Mecnûn*'un başlarından, "sâki-nâme" bölümlerinden sâkiye yönelik hitaplara kadar devam eden yekpare uzun giriş bölümleri iyi incelenecek olursa, bazılarını rahatsız edebilecek olan yukarıdaki mülahazaların sağlam gerekçelerine ulaşmak hiç de zor değildir. Burada ilk anda Fuzûlî'nin, klasik bir mesnevî için lazım gelen münacatlar, tevhidler, naatlar, miraciyeler, sâki-nâmeler, Kanunî Sultan Süleymân'a ve saadetli Bağdat Valisi Veyis Bey'e medhiyeler kaleme aldığından ve "sebeb-i nazm-ı kitab"a dair açıklamalar yaptığından elbette kuşku yoktur. Fakat Fuzûlî, klasik mesnevînin zarureti olarak ortaya çıkan bu parça parça unsurları, asıl hikâyeden bağımsız, "dekoratif unsurlar" olarak kullanmaya razı mıdır?

Dikkat edilirse, bu bölümlerde yer alan münacat, tevhid, naat ve kaside gibi uzun şiirlerinde Fuzulî, sorumluluğunu üstlendiği mesnevînin yazılışı,

bunun başarılı şekilde sonuçlanması, bu yolda karşılaşabileceği güçlüklerin aşılması hususunda, sürekli bir yardım ihtiyacı ile karşımıza çıkar. Bu uzun metinlerde durmaksızın Allah'a yakarır, istimdâd diler, Hz. Peygamber'in ruhaniyetine sığınır. Bunlar son derece önemli değil mi? Hemen her eserin önüne konan, eserden bağımsız dualar değil çünkü bunlar. Biz buralarda ciddi bir eser için yola çıkan sanatçının güç ve kuvvet arayışları ve geçirdiği bir iç tecrübe ile yüz yüze kalıyoruz.

Fuzûlî, daha eserine başlar başlamaz ilk sayfaya yerleştirdiği üç rubaî ile de eski mesnevî-romanların önünde bulunan ve asıl hikâyeye ile çoğu zaman irtibatı kurulamayan tevhid, naat ve münacat ve kasidelerle geleneğin kendi içinde kalarak bunları asıl hikâyeye kopmaz şekilde bağlamanın arayışlarına girdiği intibahı veriyor. Bu rubaîlerinde gerçek bir anlatma, hikâyeye etme ihtiyacından yola çıkan Fuzûlî, talebe-i hakikatte "mecaz yolu"nu tutacağını, efsane veya hikâyeye bahanesiyle asıl insan gerçeğini, ona ait sırları ve edebî hakikatleri aktarmaya çalışacağını ifade ediyor.

"Tutsam talebe-i hakikatte râh-ı mecaz

Efsane bahanesiyle arz etsem râz

Leylî sebebiyle vafân etsem âğâz

Mecnûn dili ile etsem izhâr-ı niyâz" (LM, 3-4)

Fakat bu o kadar kolay mıdır? Bu hakikatlerin, mecaz yolunun, "izhâr-ı niyâz"ların gündelik alelade dilin dışında, başka bir dile olan ihtiyacının şu-uruna ermek!.. Yapacağı işe bir dil meselesi olarak bakmak ve daha işin başında bunu fark etmek...

"Lutf ile şeb-i ümmidimi rûz eyle

İkbâlimi tevîk ile firûz eyle

Leylî gibi lafzımı dil-efrûz eyle

Mecnûn gibi nazmım ciğer-sûz eyle" (LM, 5-6) diyerek derûnî yakarışlarla hikâyesine adım atan bu büyük adam; mesnevîlerin bir gereği olarak ortaya çıkan tevhid, münacat, naat ve kasidelerini, başı sonu karışık ve nasıl başa çıkılacağı belli olmayan bu müşkül iş için istimdâd dilemelerine, aczini itiraflara dönüştürüyor. Hiç kuşku yok ki Fuzûlî, giriyeceği büyük inkılâbın ızdıraplı anlarını yaşıyor olmalıydı. Onun baştan sona bir ızdırap olarak ortaya çıkan psikolojisi, bizi hikâyenin içine, daha baştan sokmuş oluyor. Ve öyle anlar oluyor ki, bize anlatılacak asıl hikâyeyi unuttur hâle gelerek, kendimizi бүtünüyle "tazarrû hâlindeki yazıcı"nın hikâyesine teslim olmuş hissediyoruz.

Hem Otobiyografik Bir Deneme Hem de Klasik Bir Tavrı ve Eda

Fuzûlî açısından âdeti bir "otobiyografi"ye dönüşen bu bölümler, "klasik mesnevîler" açısından ciddi bir reform teşkil ettiği kadar, aynı zaman-

da asıl hikâyeye nispetle, XIX. ve XX. yüzyıl Batı romanı ile ulaşabileceğimiz “çerçeve hikâye” konumuna yükseltilmiş oluyor. Hikâyeye verilen bu yeni şekil ve modern sayılabilecek bu anlatma biçimi ile Fuzûlî, XIX. yüzyıl romantiklerinin ulaşabildikleri bir işi, asırlar öncesinden arayıp bulan bir “hikâye ustası” olarak temayüz ediyor.

İşte böylece, eski hikâye üstünde gerçekleştirdiği daha nice tasarrufları ile Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*’u müthiş bir bütünlüğe inkılâb ettirmeye hazırlanıyor. Âdeta eski “destan” ve “kıssa” anlatma geleneğinde yepyeni bir yol açıyor, hikâye etme sanatını “tecdîd” ediyor. Şark’ın parça parça *Leylâ vü Mecnûn* kıssacıklarını rivayetlerden ve yansıdığı kadarıyla kitaplardan derleyen Nizamî, onu nasıl bir hikâye kurgusuna dönüştürerek âdeta icat etmişse, daha sonraları bu hikâye yeniden “mîrî malı” bir kıssaya dönüşmüşse, artık yeni ve büyük bir sanatçı ortaya çıkıncaya kadar, sanatı ve şahsı âdeta efsaneye bürünmüş Nizamî’nin bir daha aşılması mümkün olamazdı. Yapılacak iş, sanıldığı gibi hikâyenin üzerine oturduğu vakalarla oynamak da olmamalıydı. Zira eski telakkilere göre, bu tür bir ameliye ile ciddi bir sanat icra edilmiş sayılmazdı. İstinadlarını bulmuş bir kurgu ile oynamak, sadece ve sadece bir cürüm olurdu. O devirlerde büyük sanatçıların işi, özgün vakalar ve kurgular icat etmek değil, bilakis çerçeveleri teşekkül ederek umumun malı hâline gelmiş ve hafızalarda yer etmiş bir destanı yeni bir eda ile söylemek yani yeni bir “nakkaşlık” icra etmekte toplanırdı. Sanat da, sanatta özgünlük, ibdâ ve icat da sadece buralarda aranabilirdi.

Peki, bu nasıl olacaktı?

Fuzûlî, bilinçli olarak eski hikâyenin anlatılışında bir yenilik arayışına indirgemeyi tercih eden birisi olarak karşımıza çıkıyor. Bulduğu yol ve anlatıma kazandırdığı yeni eda itibarıyla, hiç kuşku duymayınız ki kendi çağdaşlarının yanı sıra, eserinden yola çıktığı Nizamî’den de fersah fersah ilerilerdedir. Yukarılarda *Leylâ vü Mecnûn*’un “girizgâhı” olarak kabul edebileceğimiz ve neredeyse 80-100 sahifeye yaklaşan bölümlerde, Fuzûlî’nin icadı sayılabilecek otobiyografik plandaki “çerçeve hikâye” ile ne Nizamî’de ne de “hamse” sahiplerinde karşılaşırız.

Fuzûlî, bütün bunları yaparken, geleneğin dengeleriyle oynamaya kalkışmıyor. Mesnevîler açısından, onun temel rükünlerinden hemen hiçbirini ihmal etmiyor. Fakat öyle bir şey yapıyor ki, eski “mesnevî-roman” anlatımında, kendi çağına göre müthiş bir devinim gerçekleştiriyor. Yüzyıllar içinde kullanıla kullanıla ruhsuz bir kadavraya dönüşen “mesnevî formu”na, onun asıl hikâyeden bağımsız unsurlarına, hikâyesinden bir ruh üfleyerek, âdeta bir mıknaş gibi eserini gerçek bir yekpareliğe erdiliyor. Eserini eski mesnevîlerin eklektik yapısından, bir enkaz yığını intibai veren dağınıklığından kurtararak gerçek bir şahesere dönüştürüyor.

Leylâ ile Mecnûn'u Kim Anlatıyor?

Artık yeri gelmişken Fuzûlî'nin eserini bir enkaz yığını olmaktan kurtarmaya nasıl çalıştığına, bu problemi aşmak için ne gibi denemelere giriştiğine dair bir örnek teşkil etmek üzere eserin "anlatıcı"sına doğru ilerlemeye başlayabiliriz.

Çağdaş edebiyat eleştirisi, anlatma veya hikâye etmeye dayalı eserlerin gücünü ve sağlamlığını test etmek için, eserde, yazarın "anlatma görevi"ni kendisine devrettiği kişiye büyük bir önem atfederler. Anlatma görevini yazardan devralan ve çoğu zaman sayfalar arasına gizlenebilen bu görünmez kişi aslında hemen her eserin başarı ve zaafının kendisinde kilitlendiği ciddi bir bilmece teşkil eder. Onun "bakış açısı"dır ki, eseri bütünüyle ihata eder, roman ve hikâyedeki bütün mülâhazalar onun gizli kalan birikim ve iradesinden beslenir.

Leylâ vü Mecnûn'un başlarında otobiyografik bir nitelik arz eden "yazışın hikâyesi" bölümlerinde Fuzûlî hiç kuşkusuz kendisi olarak konuşuyordu. Hikâyeyi yazan veya yazacak olan kişi, burada Fuzûlî olduğu için, biz bu bölümlerde otobiyografik bir nitelik yakaladığımızı ifade etmiştik. Fakat bu reel insanın, yani reel anlatıcının konumunda, asıl hikâyeye doğru ilerledikçe veya hikâye atmosferi daha başlarda olgunlaşmaya başladıkça, ciddi bir konum değişikliği ile yüz yüze kalırız. Reel insan olarak kitabın yazarı Fuzûlî, sayfalar ilerledikçe kademe kademe müphemleşir. Kendisini anlatan reel kişi, âdetâ zamandan ve mekândan soyutlanarak, asıl hikâyenin merkezine oturan bir kişi hâline gelmeye başlar. Fuzûlî'nin kendisi ile asıl hikâyenin anlatıcısı rolüne bürünen bu müphem kişi arasındaki rol değişimi, "sâki-nâme" bölümlerinin yardımı ile gerçekleşir.

Hikâyenin asıl anlatıcısı olacak kişi, divan şairlerinin her türlü acı ve ızdıraplarını hafifletmek ve belki talihlerini aşmak ve unutmak ihtiyacıyla, hayalen icat ettikleri müphem bir "meyhâne"de, sâki ile baş başa kalır. Meyhâne müşterilerinin hemen hepsi meclisi terk etmiş, gecenin sessizliğinde sadece bu iki kişi, yani anlatıcı ile sâki baş başa kalmıştır:

"Sen ver bâde ben eyleyem nûş

Ben nazm okuyam sen ana tut gûş" (LM, 269) diyerek, sâkiye seslenmeye başlayan bu kişi, daha ilerilerde, Fuzûlî dışında bir kişi olarak kendisini daha açık olarak ortaya koymaya başlar. Yani kendini anlatan otobiyografik kısımlardan asıl hikâyenin devreye girmeye başladığı kısımlara doğru enteresan bir geçişe şahit oluruz. Bir bakıma buralarda, eserini yazmak noktasında ciddi sıkıntılara düşmüş bir Fuzûlî mi konuşuyor, yoksa gelmiş geçmiş bütün zamanlara vâkîf, çoğu eserlerden şahidi olduğumuz yeni bir "anlatıcı" mı devreye giriyor, kuşkuya düşmemek kabil değildir.

Dolayısıyla başlarda yer alan yazışın hikâyesi ile, yenice anlatılmaya başlanan asıl *Leylâ vü Mecnûn* hikâyesinin nasıl iç içe hâle getirildiğine şahit oluruz ki, girişilen deneme gerçekten, bu işten biraz olsun anlayanların gözlerini kamaştırmaya kâfi gelir. “Bu tuğrâ-i misâl-i muhabbettir ve dîbâce-i dîvân-ı mihnettir” başlığıyla, “mihnet dîvân”ına bir dîbâce olmak üzere, *Leylâ vü Mecnûn* kıssasının anlatımına Fuzûlî şu ifadelerle başlıyor:

Ezelî Şark’ın Mübhem “Hikâye-Gû”ları

“Dihkaan-ı hadîka-i hikâyet

Sarrâf-ı cevâhir-i rivâyet

Ma’na çemenine gül dikende

Söz riştesine güher çekende

Kılmış bu revîşde nükte-dânlık

Gül-rîzlik u güher-feşanlık” (LM, 437-439)

Bu beyitlerde, eski hikâye bahçelerinden ve kıssalar anlatan eski söz sarraflarından söz ediliyor. Bir ipliğe inciler nasıl dizilirse, hikâyelerini sekanslar hâlinde, büyük bir itina ile birbirine eklemleyerek geliştiren o eski anlatıcılar bu yolda güller ve cevherler saçarak ne harikuladeliçler gerçekleştirmişler diyor ve arkasından bir “kim” bağlacı ile de asıl metnine adım atmış oluyor!

Fakat kim bu eski söz ustaları? Mana çemenine gül diken ve “söz riştesi”ne inciler dizen eski hikâyeciler?

Burada bir tasrih yapmayan Fuzûlî, parça parça *Leylâ vü Mecnûn* kıssalarının oluşum safhasından, onu halka halka geliştiren ve zenginleştiren, sözlü gelenek içinde dilden dile nakledip gelen ve kendi zamanına kadar taşıyan hemen bütün “hikâye-gû”ları bu kapsam içinde düşünmüş olmalıdır. Buna ilave olarak, bu hikâyeyi yazılı bir metin hâline getiren Arap ve Acem, yerine göre Türk bütün yazıcıları da bu kapsam için mütalaa etmek gerekiyor. Tabii ki büyük Nizamî’yi de asla unutmamak kaydıyla.

Belki gereksiz kaçacak bu açıklamaları, bir sebebe bağlı olarak kaydediyorum. Bir yazıda okumuştum ki, yukarıda sözünü ettiğimiz söz sarrafları, Fuzûlî’nin kaleme aldığı *Leylâ vü Mecnûn* kıssasının asıl anlatıcısı olarak ele alınıyorlar. Bu o kadar büyük bir zühuldür ki tahmin olunamaz.

Bir defa şunu unutmamak gerekir: Eski yazıcılar, anlatacakları bir hikâyeyi mutlaka kendilerinden önce gelen bir kaynağa istinad ettirirlerdi. Eğer bunu yapmıyorlarsa, aynen masallarda olduğu gibi klasik bir tekerleme ile, müphem bir “râviyân-ı ahabâr” icat ederlerdi. İsterse bize orijinal, ilk defa kendilerinin kaleme aldığı bir hikâyeden söz ediyor olsunlar, durum gene de değişmezdi. Çünkü eski roman ve hikâye anlatma geleneği öyle icap ettirirdi. Burada yatan bir başka incelik de, “hikâye-nüvis”lerce, yazdıkları konunun

gerçek zaman ve mekânın dışına çıkarılarak realiteden soyutlanması ihtiyacı idi. Onlar buna önem verirler, böylece yazdıkları metinlerden klasik bir zevk duyulmasını arzu ederlerdi. Tabii ki, burada söz konusu edilen “hikâyelerâvîleri” de bir nevi anlatıcı konumundadırlar. Fakat *Leylâ vü Mecnûn*’un bu metindeki asıl anlatıcısı çok daha başka birisidir çünkü.

***Leylâ vü Mecnûn*’da İkinci Çerçeve Hikâye: Sâki ile Baş Başa ve Bakış Açısı**

Hâlbuki *Leylâ vü Mecnûn* mesnevîsinin asıl anlatıcısı, yukarılarda bahsedildiği şekilde rol değişimine uğrayan, sâkiye iç ızdıraplarını açan, hikâyeyi oluşturma safhasında karşılaştığı sıkıntıları onunla paylaşmak isteyen, eser boyunca özellikle Leylâ ile Mecnûn’un “takrîr” “bünyâd” veya “inşâd” ettiği gazellerin akabinde mülâhazalar geliştiren, hikâyenin “temâmî-i suhân” bölümlerinde bazen genel özetlemeler ve değerlendirmeler yapan ve en önemlisi hikâyeye mesafe aldırın kişi değil midir? Metinde zaman zaman karşılaştığımız şekilde, bu anlatıcı kişiyi sâkiye hitap ederken, onunla sohbet ederken, yani hikâyeyi bizzat sâkiye naklederken görüyoruz. Bu kısımlarda, bomboş ve muhayyel bir meyhânede gecelerin ortasında sadece ve sadece iki kişi uyanıktır: Birisi sâki, diğeri de sâkiye asıl kıssayı anlatan, kendi derûnunu açan, insanlık adına üstlenilmiş bütün ızdıraplardan sorumluluk duyan bir vicdanı temsil eden “anlatıcı” kişi...

Bu meyhâne ortamı, sâki ile yapılan tek taraflı diyaloglar, anlatıcının iç sıkıntılarını sergilediği bu bölümler, asıl hikâyeye göre ikinci bir düzlem yani ikinci bir “çerçeve hikâye” daha teşkil eder ki, Fuzûlî’nin mesnevî yazışına getirdiği büyük sürprizlerden birisiyle daha karşı karşıyayız demektir. Sâkiye hitapların göze çarptığı bu bölümler, asıl hikâyenin dışına çıkıldığı, hikâyenin kendi zaman ve mekânının tamamen dışında teşekkül eden, ayrıca da asıl hikâye ile anlatıcı arasındaki mesafeyi açığa vuran kısımlardır. Daha da önemlisi, “anlatma anı” ile, hikâyenin gerçek zamanı arasındaki büyük uçurumun da böylece farkına varabiliyoruz. Büyük Fuzûlî’nin eski hikâyeyi “tecdîd” etmek için giriştiği sancılı arayışları yavaş yavaş daha iyi anlamaya başladığımızı sanıyorum.

Bu bakımdan *Leylâ vü Mecnûn* mesnevî-romanının bu son derece özgün düşünülmüş yeni anlatıcısı; hikâye boyunca bizim nazarımızda şimdiye kadar üzerinde hemen hemen hiç durulmamış gerçek bir kahraman olarak temayüz etmeye başlıyor. Hikâye ederken bu anlatıcının bir yüzü devamlı şekilde hikâyeye, yani *Leylâ vü Mecnûn* kıssasına dönük dururken; diğer yüzü de bu acıklı, ibret verici, insanı tükettikçe yücelten, aşkınlığa erdiren kıssayı kendisine naklettiği kişiye yani “sâki”ye müteveccihdir.

Zira daha işin başlarında o eski kıssayı anlamak ve âdetâ derûni bir iç yaşayışına inkılâb ettirmek isteyen anlatıcı:

"Düştü seferim diyâr-ı derde

Kimdir yâr bana bu seferde?" (LM, 402) diyerek, acı itiraflara girişiyordu.

"Her kimde ki vardır istitâat

Derd ü güm u mihnet ü kanaât

Oldur bu müsâferette yârim

Zevk ehline yok i'tibârım" (LM, 403-404) şeklinde kendisini bütün insanlık adına evrensel bir ızdırap merkezi hâline getiren *Leylâ vü Mecnûn*'un ve bu mesnevî-roman ile beraber ezelden ebede insan tahlillerinden tüten her türlü acı ve ızdıraplara vâkıf görünen ve sanki yaşanmış ve yaşanacak bütün aşkların encâmını bilen bu hâl içinde eski kültürümüzün kemâlini de temsil etmiş bulunan bu kişi *Leylâ vü Mecnûn*'un aşklarından duyduğu yoğun teessürü birilerine açmak, ruhundaki acıyı paylaşmak ve hafifletmek ihtiyacındadır. Bunun mekânı muhayyel bir meyhâne olurken, anlatışın muhatabı da doğrudan sâki olup çıkıyor.

Burada klasik mesnevîlerde sık sık karşılaştığımız "sâki-nâme" bölümlerinin veya metinlerinin münasip bir yerinde ansızın ortaya çıkabilen sâkiye hitapların nasıl bir inkılâba maruz kaldığını, eski mesnevîlerin çoğunda yer alan aksesuar konumundan eserin bütünlüğüne nasıl raptedildiğini ve onlara ne tür fonksiyonlar yüklenebildiğini herhâlde fark ediyor olmalısınız. İşte böyle si sanatkârlar elinde anlatıla-yazıla iyice fersudeleşmiş hikâyeler bu tür ameliyelerle hem yenilenmiş oluyor, hem de "klasik mesnevî" türü ihtiyacını duyduğumuz bir bütünlüğe eriyor. Bu iş eski hikâyeyi yeni baştan bir "tevhîd" denemesidir ki, *Leylâ vü Mecnûn*'u bizim nazarımızda "klasik hikâye" ve "romanın" en büyüğü ve gerçek "şaheseri" seviyesine yükseltiyor.

Bu hikâyeye asıl anlamını yükleyen, mesnevî kahramanlarını beşerî bir aşk seviyesinden yarı ilâhî insanüstü yaratıklar seviyesine yükselten ve âdetâ metni yerlerin ve göklerin iştirak ettiği evrensel bir "trajediye" dönüşmüş olarak algılatan bu "esâtirî" kahraman kim? Bu kişi, işte üzerinde durduğumuz ve eski kıssayı yeniden anlamlandıran, mesnevîye görünüşte ikinci seviyede bir kişi olarak katılan "asıl anlatıcı"dan başkası değil. Bu kişiyi *Leylâ vü Mecnûn*'un yazarı Fuzûlî ile karıştırmamak icap eder. Çünkü o da nihayetinde, aynen *Leylâ* ve *Mecnûn* gibi, büyük hikâyeci Fuzûlî'nin imal ettiği hikâye kişilerinden bir başkası değil ki... Buradaki fark, birincilerin üzerinden asıl hikâye cereyan ederken, bu isimsiz, "esâtirî" kahramana yazar tarafından yüklenen rol de, cereyan eden hikâyeyi anlattırmak oluyor. Fakat önemli olan hikâyenin bu kişinin "bakış açısı" ile anlatılmasında ve anlamlandırılmasında toplanmış olmasıdır.

Zira sanatkârın anlatma görevini devrettiği bu kişiyi, Fuzûlî'nin kendisi ile karıştırmak, büyük hikâye ustasının, geleneksel "mesnevî-roman"a olan en ciddi katkılarından birini, onun hikâye sanatkârı olarak çağdaşlarından farkını göz ardı etmek ve hatta bu hikâyeyi kavramamakla bir sayılmalıdır.

Biz şahsen, okuduğumuz kadarıyla eski "mesnevî-roman"larda "anlatıcı kişinin" bu kadar fonksiyonel kılındığına şahit olamıyoruz. *Leylâ vü Mecnûn*'u bize eklektik bir inşâ yığını olmaktan kurtulmuş gösteren, nazarımızda "form"u unutturarak eseri bir bütün hâlinde duyuran, bu anlatıcı kişiden ve onun bakış açısındaki bütünlükten başka ne olabilir? Düşünmeye değmez mi?

Mimarînin Tevhidi-Mesnevînin Tecdid ve Tevhidi

Yeri gelmişken bir tespitte daha bulunalım:

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'una tasavvufî bir eda katarak, eserin beşerî ve tasavvufî iki ayrı düzlemde okunmasını sağlaması da, işte iyi kurgullanmış bu anlatıcı sayesinde gerçekleşiyor. Zira, temelde Leylâ ile Mecnûn'un aşkları son derece beşerî bir ilişkiden kaynaklanmaktadır. Fakat "eserin tasavvufî muhtevasını" ve hikâyenin tasavvuftan beslenen yorumunu işte adı verilmeyen bu anlatıcı gerçekleştiriyor.

O edindiği kültür, aşk ve ızdırap karışımı bir tertiple ortaya çıkan dinî perspektifi ile, kendisine göre yüzyıllar önce teşekkül eden "beşerî bir aşk" hikâyesini, kendi özel yorumu ile yeni bir anlam seviyesine yükseltiyor. Gözümüze taktığımız renkli bir gözlük, o da gelmiş ve geçmişe insan talihlerine, murada eren ve ermeyen bütün aşklara, rafine bir hassasiyetle bakma tecrübesine sahiptir. O, iradeyi değil aşkı temsil ediyor, kaba tasvir yerine insan ruhlarından tüten muzdarip havayı anlatmayı tercih ediyor. Dolayısıyla esere yedirilen özel muhteva, "anlatıcı kişinin bakış açısıyla" tezahür eden bir şey olup çıkıyor. Leylâ ile Mecnûn'u, beşeriyetlerinden soyarak ideal, mücerret aşk varlıkları hâline dönüştüren de ondan başkası değil!..

Klasik hikâye ve romanın nihayeti olarak kabul edebileceğimiz Şeyh Galib'in *Hüs'n ü Aşk*'ında dahi, anlatıcının bu bütünlükçü, tevhid edici konumu dolayısıyla Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'una eş bir "yapısal bütünlük"le karşılaşmamız mümkün değildir. Çoğu eski mesnevîlerde, genelde hikâyeden bağımsız olarak var olan "hitâb-ı sâki"ler, "der vâsf-ı bahar ve şitâ"lar, "der vâsf-ı esb veya tîğ"lar burada, yani Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda hikâyenin bütünlüğü içinde yeni fonksiyonları ile karşımıza çıkıyorlar. Aslında "sâki-nâme" bölümlerinde olduğu gibi bunların üzerinde de geniş geniş durmak gerekmektedir ki, Fuzûlî'nin klasik anlatmaya getirdiği büyük yenilik daha bir ortaya çıksın.

Netice olarak *Leylâ vü Mecnûn*, emsallerine göre, gerçek bir “bütünlük şaheseri” dir. İslam mimarisinin ulaştığı, unsurları tevhid fikrine ise, klasik hikâye ve romanın iç içe yedirilmesi son derece güç unsurlarının da, bu eser vasıtasıyla gerçek bir “tevhid”e erdirildiklerine şahit oluyoruz.

Bu yapısal bütünlüktür ki, *Leylâ vü Mecnûn*’u bizim nazarımızda didaktiklikten yapma, yığma, sun’î bir eser olmaktan kurtarıyor. Bu ustalık onu bizim nazarımızda sağlam bir tahkiyeye dönüştürürken aynı zamanda bize tesir eden yüksek bir sanat hâline de getirmiş oluyor.

Eğer eserdeki aşk bize anlamlı geliyorsa, tasavvufi bakış bizden lirik hüznler hâsıl ediyorsa, bu sonuç eserin ulaştığı bütünlükçü yapıdan besleniyor. Yaşanmış veya yaşanmışlık intibası veren bir hikâye, asırların zenginleştirdiği tasavvufi malumat yığını, nasıl böyle bir iç içeliğe, gerçek bir iç yaşayışına ve daha ötede, ancak bazı nadir eserlerde şahidi olduğumuz büyük bir terkibe dönüştürülebilmiştir? Buna şaşmamak kabil değil. Bu ciddi terkiib üzerinde ne kadar durulsa azdır.

TARİHÎ ROMANIN YÜKSELİŞİ

Roman, edebiyatın “kurgulama” esasına dayalı bir türüdür. Namık Kemal’in bir buçuk asır geride kalmasına rağmen eskimemiş tanımlamasına göre gerçek ya da gerçekleşmesi ihtimal dâhilinde olan hadiselerin etraflıca anlatılmasını hedefler.¹ Genel olarak roman kavramı konusunda en çok tartışılan taraf da tanımdaki bu “gerçeklik” vurgusudur. Gerçek olanın ne olduğu, nereye kadar bir gerçeklik olduğu tartışması romanın gelişim tarihi boyunca daima yapılagelmıştır. Bu tartışmalardan çıkan sonuç bu gerçeğin romana ait bir gerçek olduğu, bununsa farklı bir gerçeklik olduğudur. Roman sırtını gerçeğe dayamıştır. Ancak her anlatma bir yeniden kurgulama olduğuna göre romanda dış dünyanın gerçeğinin, anlatan kişi, anlatılan zaman vb. gibi birtakım unsurlar sayesinde ve kurgulama süreci içerisinde değişime ya da yorumlamaya uğramasından yani gerçeğin değiştirilmesinden söz ediyoruz demektir. Yazar, mevcut malzemeyi kültürü, dünya görüşü, psikolojisi ve birikimlerinin gölgesinde yeniden şekillendirir. Ona yeni bir bütünlük kazandırır.

Tarihî roman ise sırtını tarih malzemesine dayamıştır. Onun gerçeği, tarihî gerçekliktir. Tarihî roman yazarı, daha önce tarih bilimiyle uğraşan tarihçilerin ortaya koydukları bilgiyi yeniden inşası için temel malzeme veya hareket noktası olarak seçer. Ancak bir bilim adamı olmadığı ve bilim adamı gibi hareket etmediği için, tarihî olaylara ve vesika değeri taşıyan belgelere bağlı kalmak zorunda değildir. Çünkü tarihî roman yazarının işi, tarihi yorumlamak, canlandırmak hatta tarihçinin sorumluluk alanı içerisinde görülmeyen birtakım boşlukları da hayal dünyasının yardımıyla doldurarak tamamlamaktır. Dolayısıyla tarihî roman, genel olarak roman kavramı etrafında düşünüldüğü şekliyle, tarihî gerçeğin yorumlanmasıdır. Böylece tarih daha anlaşılır olmakta, sadece olayların tespiti olmaktan uzaklaştırılarak ilâve edilen insan ögesi ve onun etrafında yer alan hisler dünyası sayesinde olayların tarihi olmaktan çıkmakta ve insanın tarihi hâline gelmektedir. Alain, “Tarihin en güzeli bile maddeden yoksundur. Oldum olası biraz soyuttur tarih.”² derken insansız tarihten söz etmektedir. Bilim olarak tarihin soğukluğu romana malzeme olduğunda kaybolmakta, daha sevimli ve anlaşılır hâle gelmekte, bu yolla da geniş kitlelere mal olmaktadır. Özellikle romantizmin getirdiği millet olma bilincinin yönlendirmesiyle ortaya çıkan tarih bilimi,

tarihî roman ile bir yandan roman üzerinden de kendini ifade etme fırsatı bulurken bir yandan da şöyle veya böyle geniş okuyucu kitleleri üzerindeki etkilerini hazırlamaktadır. Bu sebeple de gerek Avrupa edebiyatında gerek Türk edebiyatında tarihî romanın doğuşu, gelişmesi ile zaman zaman ilgi görerek sonra yeniden unutulması çizgisinde bu millet olma bilinci, hâkim değer olarak görünmektedir.

Milletler tabii bir şekilde başları sıkıştığında destanlarına ve tarihlerine sığınır. İlhan Tekeli, *Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek* adlı kitabında tarihi "ortak bellek" olarak vurgularken, modernleşme sürecinde 'bir varoluş biçimi' hâline geldiğini, önemli fonksiyonlar yüklendiğini söyler: "Bu ortak bellek insanların toplumsal kimliklerini ve geleceğe ilişkin beklentilerini belirleyen bir araçsallık kazanmıştır. Modernitenin ulus-devletin ve dayandığı hayal edilmiş topluluğun bu tarihe gereksinmesi vardır. Tarih modernitede bir varoluş biçimi hâline gelmiştir. Tarih bilinci de düşüncelerin ve isteklerin yönlendiricisi olarak gelişmiştir."³ Ancak tarih, öncelikle bir bilim olduğu için üzerinde bilimin getirdiği ciddiyeti ve soğukluğu daima taşır. Hâlbuki birçok tarihçi ve tarih üzerinde düşünen ismin de ifade ettikleri gibi tarihin etrafında bir bilinç oluşabilmesi için onun geniş kitlelere mâl olması gerekmektedir. İşte bu görevi edebiyat üstlenir. Bu durumuyla tarih, bilim olmaktan çıkarak edebiyata malzeme olur. Şiir, roman, hikâye, tiyatro gibi bütün türlerde yazarlar önlerinde duran bu geniş malzemeyi aslında sanatın da bir kolu olan edebiyatın kendine ait değerler dünyası içerisinde 'yeniden kurmak' için kullanırlar. Böylece tarih bir anlatı dünyasına malzeme olurken anlaşılabilirlik da kazanır. "(...) tarihin de romansız anlaşılamayacağını düşünüyorum." diyen Alev Alatlı bu düşüncesini örneklendirirken tarih biliminin tarihî romanla kazandığı durumu da belirtmiş olur: "Tarih, ciddi bir iştir. Geçen yüzyılda Dostoyevski Rusya tarihinde olmasaydı anlayamazdık. Belki de hiç roman olmadığı için Osmanlı'yı anlayamadık. Biz, Düyûn-ı Umûmiyye'nin ne felâket olduğunu anlamadık, çünkü roman yoktu. Biz, harf devrimini anlayamadık, roman yoktu çünkü..."⁴ Bu başka bir söyleyişle Yahya Kemal'in "Hayâl Beste" şiirindeki "Şi're aksettirebilseydin eğer, dinlerdin,/Yüz fetih şi'ri okundukça çelik tellerden./Resme aksettirebilseydin eğer, ömrünce,/Ebedî cedleri karşında görürdün, canlı." şeklindeki mısralarını düşündürmektedir.⁵

* * *

Tarihî romanın işte bu sorumluluğu 'romanın gerçeği' etrafında tarih ve roman ilişkilerinin tartışılmasını getirmiştir. Çünkü edebiyat, burada roman, herhangi bir bilginin anlatılması için aracı olmaya fazla tahammül edemez. Sanat, değerler dünyası ve yaratma süreciyle kendi başına bir bütündür. Bu-

rada tarihe müracaatı yaşanmış/yaşanılan gerçeği anlatmasıyla ilgilidir. Yani tarih, roman için içinde sayısız romanı besleyecek malzemeyi barındıran bir depodur. Mehmet Kaplan, "...her şey gibi tarih de romancı için bir malzemeden ibarettir. Tarihî bir romanı sanat eseri olarak değerli kılan, tarihî gerçeklere ve kaynaklara uygun olmaktan ziyade, kendi içinde bir dünya teşkil etmesidir."⁶ derken tarih ile tarihî roman arasındaki en tartışmalı ilişkiyi açıklar. Roman tarihten faydalanmaktadır ama onun bütün verilerine bağlı kalmak zorunda değildir. Çünkü roman, gerçeğin dille yeniden inşası yoludur. Bu yüzden tarihî romandaki gerçeklik, tarihî gerçeklikle yer değiştirmiştir. Yazar, tespit edilebilmiş tarihî gerçeklikten hareket etmiştir, fakat romanın kendine özgü değerler dünyasında yeni bir bütün meydana getirmiştir. Geçmiş insan topluluklarının, zamanın bir köşesinde nasıl yaşadıklarını canlandırmıştır. Üstelik tarih kitaplarında asıl unsur olan tarihî olayın tespitinden farklı olarak insan ve insan boyutlarının da kazandırdığı unsurlarla tarihi, bir bilgi olmaktan çıkarmış ve yaşanmış bir geçmiş hâline getirmiştir.

Buna ilâve olarak tarihî romanda yazar, insan toplulukları açısından önemli olan ve yaşanmış zamanı canlandırırken tarihî bilgi ve belgelerde bulunmayan şeyleri, olması muhtemel şekilleriyle muhayyilesinin yardımıyla yaratır. Bu yolla tarihî roman, tarihin bir adım önüne geçerek onu, olayların tarihi olmaktan kurtarır. Hatta Alain'e göre "... tarihi aydınlatan romandır. Tarih ancak 'yeniden yaşatma sanatı' olursa, romanla eşitlenmiş, ona yetişmiş olur."⁷ Fakat bu, tarihin doğasına aykırıdır. Her ne kadar XX. yüzyılın tarih felsefecileri tarihi bir yorum olarak görüyorlarsa da bu romandakinden daha farklı bir yorumdur.

Son dönemin postmodern tarih anlayışı, Carr'ın "Tarih yorum demektir." cümlesinden hareketle tarihî romanı kurgunun kurgusu olarak görür. Bu varsayıma göre "...tarihin olguları hiçtir, yorumsa her şeydir."⁸ diyen Carr için "Tarihin kurulmasında yorum vazgeçilmez bir rol oynadığından ve var olan hiçbir yorum bütünüyle nesnel olmadığı için her yorumun bir öteki kadar iyi olduğu..."⁹ fikrî tarihin karşısındakileri 'farklı tarihler' düşüncesine götürmektedir.

Tarihî olay ancak tarihçi ona yaklaştığı zaman bir gerçeklik/olgu hâlini almaktadır. Fakat tarihçi kendi birikimleri ve eğilimleri ile tarihe baktığı için "tarihin olguları bize hiçbir zaman 'arı' olarak gelmezler." Bir anlamda tarihçi, bir yorumcu; tarih ise tarihçinin zamanı yeniden yorumlamasıdır. Bu görüşlerini Collingwood'un tarih felsefesine dayandıran Carr, böylece tarihe, tarihî belgelere olan güvensizliğini ifade ederken tarihi ve tarihçiyi bir kurgu dünyanın eşiğinde görmektedir.¹⁰ Bu anlayış, XIX. yüzyılın tarih anlayı-

şından farklı, ama bilinen tarihsel gerçeklerin ötesinde bir tarihi işaret ettiği için de yeni tarih yazımlarını düşündürmektedir. Bu durum her ne kadar tarihten şüphe etmeyi getirmekteyse de tarihin inkârını getirmez. Ama tarihî gerçeğin dondurulmuş, tek boyutlu bir şey olmadığını farklı bakış açılarıyla çoğaltılabilesinin zeminini hazırlar. Carr, "Günlük yaşamda olsun, tarih-sel süreç içinde olsun, hiçbir önemli olay bir tek nedenin sonucu olamaz." derken bunu kasteder.¹¹ Keith Jenkins'e göre bu şöyle yorumlanır: "...tarih, kaçınılmaz olarak bir kişisel yapı; 'anlatıcı' sıfatıyla tarihçinin bakış açısının dışavurumu olarak kalır. Kendisi de kuşkulu olan doğrudan bellekten farklı olarak tarih, başka birilerinin gözlerine ve seslerine dayanır; tarihi, geçmişte-ki olaylarla bizim onlar hakkında okumalarımız arasında yer alan bir yorum-cu aracılığıyla görürüz."¹² Bu postmodern anlayış XIX. yüzyılın soğuk tarih bilimini bir kurmaca dünya olan edebiyata yaklaştırmaktadır. Yazar, kendisine zaten bir kurgu olarak gelmiş olan 'tarihî gerçeği' yeniden kurgular ve ona bu defa romanın dünyasına ait yöntemleri ilave eder. Ortaya yeni ama aslında edebî bir kurgusal bütünlük çıkar.

* * *

Bütün bunlar tarihle roman arasındaki ilişkilerin farklı yorumlarını toparlayan küçük değinmelerdir. Bu dikkatlerin arkasından bir tarihî roman tanımına geçilirse şöyle bir genelleme yapılabilir: "Daha önce insan veya insan toplulukları tarafından yaşanmış, hatta uzantıları günümüzde de yaşanan hadiseler ve yaşayan insanlar tarafından hissedilen olguların, yazar tarafından tekrar kurgulamaya tabi tutularak yeni bir âlem/bütün yaratılmasıdır." Fakat bu son derece genel bir tanımdır ve tarihî romandan çok, geniş anlamda tarihi malzeme olarak kullanan bütün romanları kastetmekte, üstelik tarihî malzeme etrafında yazmaya başlama sebebi olarak da yaşanmakta olan zamanın içerisinden tarihsel bir dürtü beklenmektedir. Yazarın eserinde söz konusu ettiği tarihsel dönemin neresinde yer aldığı ise belirtilmemiştir. Hâlbuki tarih karşısında yazarın durumu, tarihî romanın tarihle ilgilenen romanlar ya da tarih malzemeli romanlar başlığı içerisinde nerede yer alabileceği konusunda önemli bir ölçü olacaktır.

Yazarın romanında bizzat yaşadığı bir tarihî olayı anlatmasıyla ancak birtakım kaynaklardan öğrenerek kurguladığı bir zaman dilimini/bir tarihî olayı anlatması arasında önemli bir farklılık vardır. Sadık Tural da bu ayrıma şu cümleleriyle dikkati çekmektedir: "Yazarın bizzat yaşadığı veya yaşayanların gözlediği veya dinlediği (okuduğu) zaman meydana getireceği tahkiyeli eser ile kendisinin hiçbir şekilde 'şahidi olamayacağı' tahkiyeli eser, pek tabii farklı olacaktır. Hiçbir şekilde şahidi olamayacağı bir zaman dilimini tahkiye-

li eser hâline getirirken (uzun veya kısa hikâye, roman, senaryo, piyes) yazar tarihçinin ve sosyoloğun 'muteber' saydığı kaynaklardan ve iki bilim dalının ulaştığı tespit ve değerlendirmelerden yararlanır..."¹³

Fakat genel olarak tarihi malzeme olarak seçen romanlar tek bir başlık altında düşünülmemekte, bu tür romanlar için tarihî roman, tarihten söz açan roman, tarihe dayanmış roman, tarih romanı, tarihsel roman gibi adlandırmalar kullanılırken herhangi bir ayırım gözetilmemektedir. Bütün bu terimlerde tek ortak nokta, anlatılanların tarihîlik boyutu taşıyor olmasıdır. Oysa bu tarihîlik boyutu, roman türü içerisinde yer alan ve diğerlerine göre farklı bir kurgu zamanını benimsemiş olan tarihî romanın doğru adlandırılmasında önemli bir kilit noktasıdır. Bu konuda düşünenler bunlar arasındaki ayırma dikkat etmişlerdir. Sadık Tural bu konuda ölçüsünü, "(...) konunun tamamlanmış, bitmiş zaman mührünü yemiş olması"¹⁴, "(...) işlenilen vakanın, hâlde devam etmesi yerine başlangıç ve sonucu gözlenebilen zamandan önceye dayanması"¹⁵, "Yazarı tarafından gözlenememiş (...)"¹⁶ bir devri anlatmak ifadeleriyle belirler.

Hilmi Yavuz da "(...) tarihsel roman tarihî roman değildir." dedikten sonra, her romanda bir süre sonra tarih olacak birtakım öğelerin olduğunu ama tarihî romandaki tarihin bundan ayrı bir tarihîlik vasfı taşıdığını vurgular: "Aşağı yukarı her roman, tarihsel romandır, denebilecek bir tanıımı içeriyor benim için. Bugün toplumu anlatan (...) bir romanın bundan yirmi ya da otuz yıl sonra tarihsel bir roman olması kaçınılmaz. (...) Yani şimdinin tarihsel kesitini veren bir roman da tarihsel romandır." Düşüncesini bir örnekle de aydınlatır: "Napolyon'un hayatıyla ilgili olarak yazılmış olan bir roman benim açımdan tarihî bir romandır, tarihsel bir roman değil."¹⁷

Ahmet Yurdakul "...tarihî romanla, romandaki tarihselliği birbirine karıştırmamak gerekecektir. İlkinde tarih, aktarılan bir gerçekliktir. İkincisinde ise yöntem..."¹⁸ diyerek daha farklı bir ayırımı belirler. Fethi Naci ise, bütün bu tartışmaların dışına çıkarak "Güncel yaşam romana nasıl yansıyor sa tarih de romana öyle yansır: Romanın yaratacağı roman kişileriyle. Bunun için tarihî roman yerine 'tarihten söz açan roman' demek, bence daha yerinde olur."¹⁹ der ve daha geniş, romanda anlatılan zamanın niteliğini göz ardı eden bir adlandırmayı tercih eder.

Bu tespitler, tarihî roman etrafında var olan ve tartışılan bir ayırma işaret etmektedir. Bu ayırım dikkat edilirse tarihî romanın dayandığı asıl kurgusal unsur olan zamanla ilgilidir. Kurguya dayalı eserler, yapılarında daha başlangıçtan itibaren üç boyutlu bir zamanı taşırlar: Vakanın oluş zamanı, yazarın bu vakayı yazış zamanı, okuyucunun bu metni okuyuş zamanı.²⁰

Tarihî romanın adlandırılması bu zamanlardan ilk ikisinin birbirine yakınlık ve uzaklığına bağlı olarak yapılmaktadır. Tarihî romanda, eserin yazılış zamanı ile anlattığı zaman arasında olup bitme ve tarihe mal olma gibi bir tamamlanma süreci beklenmektedir. Burada üçüncü zaman boyutunda yer alan okuyucunun durumu değişmemektedir. Okuyucu için *Devlet Ana* ile *Ateşten Gömlek* aynı çizgide yer alan romanlardır. Her ikisi de tarih olan bir zamanı anlatmaktadırlar. Hâlbuki Kemal Tahir *Devlet Ana*'da edindiği bilgi ve belgelerle romanını kurgularken Halide Edip *Ateşten Gömlek*'te, bizzat yaşadığı zamanı ve bu sırada idrak ettiklerini anlatmaktadır. Birinde öğrenme söz konusuyken diğesinde ferdî tecrübe esas alınmıştır.

Bütün bunlara bağlı olarak uzak/tamamlanmış/geçmiş zamanı, kurgu dünyasının temel dayanak noktası olarak alan roman için 'tarihî roman' teriminin yetersiz kaldığı görülmektedir. Eserde anlatılan zaman, yazar için de -okuyucu gibi- uzak bir zamana tekabül ediyorsa ancak bu roman için 'tarihî' terimi kabul edilebilir. Ama yazarın bizzat şahit olduğu ve daha sonra tarihe mal olacak zamanları anlatan romanlar için başka bir isimlendirme gerekmektedir. Bu tür romanlar için Batı'da bir devri anlatan eserler için kullanılan 'chronicle' teriminin çağrışımlarıyla 'devir romanı' söyleyişi teklif edilebilir. Bu teklifler postmodern tarih anlayışına göre yazılmış ve zaten kurmaca olarak kabul edilmiş tarihi ikinci bir kurgulamaya tabi tutan, tarih malzemesine bir oyun gibi bakarak aslında esrarengiz dünyayı anlatmak için tarihi sadece uygun bir zemin olarak gören ve Türk edebiyatında 1990 sonrası örneklenen 'yeni tarihî roman'ı içerisine almamaktadır. 'Tarih roman' diye adlandırılabilir bu tür romanda kurgunun bütün çarkları dışarıda işler.²¹

Bunlar usulünce tartışmaya açık tekliflerdir. Fakat bütün sahalarda olduğu gibi edebiyatta ve romanda birtakım hatalara düşmemek ve anlaşılacak için tartışılmış ve bunların sonucunda doğrulanmış terimlere ulaşmak gerekmektedir. Bu mecburiyetle ve romanda tarihin kullanılmasının getirdiği farklılıklar çerçevesinde belirtilen dikkatlerin ışığında bir tarihî roman tanımı şöyle yapılabilir: "Tarihî roman, başlangıç ve sonucu geçmiş zaman içerisinde gerçekleşmiş olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirlerde yaşamış olan insanların hikâyelerinin edebî ölçüler içerisinde yeniden inşa edilmesidir."

* * *

Bu tarif, tarihî romanın vazgeçilmez özelliklerinden hareketle yapılmıştır. Bu özelliklerden biri romanda anlatılacak şahsiyetin ya da olayın artık mazi olmuş ve tamamlanmış bir zamandan seçilmiş olmasıdır. Çünkü tarihî roman yazarından, eserini yazmadan önce bir araştırma ve öğrenme süreci

bekliyoruz. Vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafe daraldıkça/kıaldıkça şahsi izlenimler ortaya çıkmakta ve kurgu bu izlenimlerle farklılaşmaktadır. Bu sebeple tarihî roman yazarları, yazacakları zamanın meseleleri, insanları, sosyal hayatı vb. teferruatı üzerinde yoğunlaşırlarken kendilerine ulaşan bilgiler, çeşitli tarih kitapları, destanlar, masallar, efsaneler, bazı tarihî vesikalar, hatta söylentilere bile değer vermek zorundadır. Uzun bir hazırlık safhası sonucunda elde edilen bu birikim, yazarın yeniden inşa kabiliyeti sayesinde ve kişisel tercihleri doğrultusunda düzenlenerek yeni bir bütün oluşturacaktır. Sadık Tural, yazarın öğrenme ve yaratma sürecini "Tarih romancısı vesikanın ortaya koyduğu malzemeyi önce öğrenir; sonra kendisine tesir eden unsurlar arasında seçmeler, ayıklamalar yapar; daha sonra da edebî yaratmanın sihri ile onlara can verir."²² cümleleriyle tespit etmiştir. Unutulmamalıdır ki her eser yeni bir yaratmadır, hatta postmodern tarih anlayışına göre her tarihî roman tarihin yeni bir yorumudur.

Bu cümleler tarihî roman yazarında öğrenmeden sonra ayıklama ve kurgulama işleminin başladığını göstermektedir. Romancı tarihçinin, sosyoloğun, etnoloğun hatta edebiyat tarihçisinin yaptığı tespitlerden muhayyilesindeki kompozisyon doğrultusunda seçmeler yapar. Önünde yığın hâlinde duran malzemeyi tarihî gerçeğin etrafında muhayyilesi yardımıyla yeniden kurar.

* * *

Tarihî romanın ikinci önemli şartı tarihe bağlılık, başka bir söyleyişle gerçekliktir. Buna 'gerçeklik vehmi' denilebilir. Çünkü bu, tarihî romanın kendine ait gerçeğidir ve tarihî gerçekliğe dayalı ama ondan farklı bir şeydir. Burada unutulmaması gereken tarihî romanın tarih biliminin ortaya çıkardığı gerçeğe fazla tahammül edemediğidir. Mesela bu sebeple tarihî roman, büyük tarihî kişileri doğrudan doğruya anlatamaz, onları etraflarındaki kişilerle tamamlar.

Tarihî roman ve gerçeklik, çeşitli vesilelerle tarihî roman etrafında yapılan tartışmalarda üzerinde en çok durulan konudur. Çoğu zaman romanın doğasına aykırı bir çıkışla tarihî roman-tarih bilgisi karşılaştırmaları yapılarak eserin tarihten hangi noktalarda ne kadar uzaklaştığı, ne kadar tarihe sadık kaldığı başka bir söyleyişle romancının tarihi ne kadar tahrif veya takip ettiği ortaya konmaya çalışılmaktadır. Aslında romandan beklenen, tarihin yerine geçmek olmamalıdır. Zaten roman da böyle bir duruma aday değildir. Tarihi, bilinen şekliyle anlatmayı hedeflemez. Bu durumuyla tarihî romandan beklenecek en son şey öğreticiliktir. Roman kendine özgü ve yeni bir gerçeklik kavramı etrafında oluşmuştur. Bu estetik bir gerçekliktir. Şerif Ak-

taş bu konuda "... her ne kadar tarihî gerçeğin aksettirildiği iddia edilirse de, bu eserler mahiyet itibariyle tarihî zamanda yapılan bir bozulmanın mekân ve şahıs kadrosunda yapılan bir seçimin mahsulü olduklarından, yaşanmış hadiselerin belirli bir mizaç ve düşünce aracılığıyla yorumundan ibarettir."²³ derken estetik gerçeğin oluşumunda şahsi tercihlerin yerini yani 'seçme'yi vurgular.

Yazar, önündeki malzemeden seçme hakkına sahiptir. Eserine konu olarak alacağı ve işleyeceği hadiseyi/insanı/zamanı seçebileceği gibi seçtiklerini de istediği şekilde işleyebilir, ona yeni yorumlar katabilir. Ancak romantik tarihçi görüş bunun karşısındadır. Yazara şahsi olmak hakkını "tahrif" veya "inkâr etmemek" şartıyla verir.²⁴ Bu görüş yazarın, olmamış ama olması muhtemel ayrıntıları ilâve etmesine, hayal dünyasının yardımı ve fikrî tercihlerinin yönlendirmesiyle yaşanmışları değiştirip yeni bir yorumla sunar-ken roman türünün estetik ihtiyaçlarının kullanılmasına müsaade eder. Fethi Naci de tarihî romanın gerçekle ilgisini ve yazarın onu ne kadar değiştirmeye tabi tutabileceğini şu cümleleriyle anlatmıştır: "...tarihsel olayları romanlaştı-tırırken romancı, gerçek kişilere, gerçek kişiler hakkında gerçeğe uymayan sözler ettiremez, anlattığı dönemle ilgili maddi bilgi hataları yaptıramaz; kullandığı malzemeyi birebir olarak aktaramaz."²⁵ Burada da romantik bir tarih görüşü sezilmekte yazarın kurgulama özgürlüğüne tarihe bağlı kaldığı müddetçe izin verilmektedir.

Buna karşılık son dönemlerde Umberto Eco'nun romanda zamanı ve tarihsel malzemeyi önemli bir mesele olarak kabul eden romanlarının tanınması, postmodern tarih görüşü ve edebiyat anlayışının yaygınlaşması üzerine yazarlarımız tarihten farklı şekillerde faydalanma yollarını denemeye başladılar. Üstelik bu onlara geçmiş zaman karşısında daha özgür hareket etme şansını da tanımıştır. Yakın zamanlarda modern insanın artık uzak bir geçmişte kalan masal dinleme ve üretme ihtiyacını temin etmek ve tarihî romanın da aslında böyle bir anlatı türü olduğunu, insanın anlatmak ve dinlemek ihtiyacından kaynaklandığını belirlemek istercesine hiçbir tarihî gerçeğin yeniden canlandırılması amacını taşımayan tarih malzemeli romanlar yazılmaktadır. Bunlarda tarih, sadece bir başlangıç noktası hâlinde, hatta romanın olmazsa olmazları arasında yer alan zamanla ilgili bir tespit olarak kalırken fantezinin ve entrikanın boyutları abartılır. Ortaya önce tarihî vakanın, sonra tarihi vakanın içindeki insan psikolojisinin değişimini takip eden tarihî roman anlayışlarının yerine âdeta bütün bu ciddiyetle alay eden, yine öncekilerin tersine baştan sona bütün bir kurmacaya dayanan başka bir roman gelir. Namık Kemal'in *Cezmi*'sinden sonra Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ının gelmesi,

bunların ardından da Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale'si*, İhsan Oktay Anar'ın *Efrasiyabın Hikâyeleri'nin* ve Nedim Gürsel'in *Boğazkesen'inin* gelmesi gibi...

* * *

Tarihî romanın bir önemli meselesi de ideolojik yapısıdır. Tarih malzemesi romanlarda tarihî olaylar yazar tarafından yeni bir bütün oluşturmak için seçildiklerinde bu yeni bütünün kurgulanması sırasında yazara ait birikimlerin ve değerlendirmelerin süzgecinden geçerler. Hayata ve meselelere hayatın, insan topluluklarının, tarihin meselelerine hatta sadece meselelerine değil, içlerinde barındırdıkları ve etraflarında düşündürdükleri her şey başka bir bakış tarzının ürünü olurlar. Böylece tarihî romanın gerçekliği konusu yeni bir boyut kazanmış olur. Okuyucu tarihî romanı okurken aynı zamanda sanat, yeniden inşa ve yazarın ideolojik tercihleri doğrultusunda farklılaştırılmış, tarihin kendisi olmaktan çıkarılmış bir tarih bilgisi edinir. Erol Toy, "Belgeler ve bilgiler neyi gösterirse göstere sin onları yorumlama yazarın bakış açısına göre. Tarihin teziyle yazıcının tezinin uyumu gösterdiği yerlerde yorum kolaylığı var. Çatışma ve çarpışma gösterdiği yerlerde tarihin kanıtlama ve ispatlama gibi bir sorumluluğu yok. O fikri geliştirmek gibi bir zorunluluk yazıcıya düşüyor."²⁶ diyerek tarihle romancı arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkide yazarın tercihlerinin ne kadar önemli olduğunu vurgular. Böylece her roman ve yazarla tarihsel olay yeni bir boyut kazanmakta, bir düşünce dünyasının ifade ve yansımalarını da üstlenmektedir.

Bu durumda tarihî romanın "gerçeklik" ve "yaşanmış gerçek zaman" boyutu yeni bir tartışmaya konu olmaktadır. Sadece tarihî roman yazarının değil, başlangıçtan itibaren tarihçinin bile kişisel bakış açısı ile ideolojik kabullerinden sıyrılmayacağı, sonraya 'ar' bir tarih sunamayacağı gerçeği söz konusu edilmişti. Hatta Fethi Naci, yazarların tarihe gidiş sebeplerinin zaman zaman tarihi canlandırmaktan başka kafalarındaki toplumsal sorunlarla ilgili çözüm önerilerini vermek olduğunu belirtir: "Bizde, bir romancı, birtakım toplumsal sorunlara kafasında bir çözüm yolu bulduktan sonra, bu kurumsal çözümleri dile getirecek açıklayıcı kişiler çizmek için tarihten yararlanmaya kalkıştı mı, gerçek tarihsel kişileri romanına dilediği ölçüde sokmaktan, dilediği gibi konuşturmaktan çekinmiyor. Bu tutumun en ünlü örneği Kemal Tahir'dir."²⁷ Bilindiği gibi Kemal Tahir ATÜT projesini *Devlet Ana* ile okuyucusuna takdim etmiştir.

Tarihî romanın yüklendiği bu fonksiyon ona yeni bir açılım getirir. Sadık Tural'ın da tarihî romandan millî şuuru uyandırmak ve canlı tutmakla ilgili beklentileri vardır. Keith Jenkins "... tarih kaçınılmaz olarak bir kişisel yapı (...) Tarihsel malzemelerin seçimine tarihçinin bakış açısı ve eğilimleri şekil

verir ve bunlardan çıkartılacak anlamı da bizim kendi kişisel yapılarımız belirler.”²⁸ derken bunları kastetmiştir.

Roman aracılığıyla tarih, bir millî kültür unsuru olarak nesilden nesile aktarılabilmekte, toplum hayatına birtakım değerlerin telkini, bazılarının da yergisi bu tür romanlarla daha kolayca yapılabilir. Hâlihazırda toplumun yaşadığı bir meseleyi/buhranı tarihî bir dönemde yeni bir açılımla sergileyecek bir zaman dilimi bulan ya da kurgulayan yazar, Lukacs’ın deyişiyle “hayata tarihîleştirilmiş bir yaklaşım” gerçekleştirir. Bu sebeple de Macar estetikçi, filozof Lukacs’a göre toplumdaki gelişme ve değişmelerin tarihsel bir bütünlük hâlinde görülmesi ve kavranması gerekir. Aslında Lukacs’ın bu düşüncesi içinde yaşanmakta olan devrin meselelerini, bu meseleler karşısında alınacak tavır ve tedbirleri tarihe bakarak tespit etmek şeklinde olan tarihî romandan beklenen faydaya, toplum içinde yüklenmesi gereken misyona uygundur.²⁹

Tarihî romandan bu beklentilerin asıl sebebi -özellikle 1990 sonrasında yazılan tarihî malzemeli ama fantastik boyutları gelişmiş örnekler bir tarafa bırakılırsa- kolay okunurluğudur. Modern hayatın içinde geçmişte destanların yüklendiği rolü yerine getirdiği söylenen tarihî romanın, macerayı ön plana çıkaran, hamasi değerleri besleyen tarafı faydacı/ideolojik beklentilere uygun düşmektedir. Bu yüzden de klasik örgülere sahip tarihî romanların belli zamanlarda ilgi gördükleri ya da tam tersine belli zamanlarda da unutuldukları gözlemlenebilmektedir. Özellikle toplumsal darboğazlar yazarları ve okuyucuları tarihe yönlendirmektedir. Yaşadığı zaman ve mekândan tatmin olmayan insan geçmişin içerisinde kendisine uygun bir zaman bularak neredeyse oraya sığınmakta, oradan getirdiği cevaplarla yaşadığı zamanı aydınlatma çabası göstermektedir. Ömer Seyfettin’in tarihî hikâyelerinin yazılış tarihleri ve konuları düşünülürse böyle bir amaca yönelik olduğu fark edilecektir.

* * *

Öte yandan millileşme süreci içerisinde tarihe ihtiyacı olan ve toprağı vatan yapma arzusu taşıyan insanın da tarihe yöneldiği fark edilmektedir. Taner Timur “... Osmanlı kimliğinden Türk kimliğine geçiş sürecimizi anlamakta en çok yardımcı olacak kaynaklardan biri de tarihî romanlardır.”³⁰ diyerek bu fikri belirler. 1930-1940 arasında Türk Tarihini Tetkik Cemiyeti ve Atatürk’ün Tarih Tezi doğrultusunda yazılan İskender Fahrettin’in *Asya’dan Bir Güneş Doğuyor* (1933) ile *Sümer Kızı* (1933) adlı romanları, Anadolu’daki Türk tarihinin Selçukludan çok öncesine dayandığını anlatmak dolayısıyla Anadolu’nun asırlardır Türk’ün vatanı olduğunu ispat etmek

için yazılırlar. Yine aynı şekilde bazı dönemlerde İstiklal Savaşı ve Osmanlının kuruluş tarihi etrafında yazılan tarihî romanlarla topluma 'yeniden doğma' fikri yüklenmek istenir. Zaman zaman Osmanlı tarihine yönelen tarihî romanlarla da Cumhuriyet'in ilk yıllarında benimsenen Osmanlıya menfi bakışın değişmesi ve Osmanlıyla tarih bağının yeniden kurulması gözlenir. Ayrıca resmî tarih etrafında yapılan tartışmalar nasıl tarihe yeniden bakmayı getiriyorlarsa aynı şekilde tarihî romanın canlılık ve işlev kazanmasını da sağlamaktadır.

* * *

Ancak her okuyucu okuduğu eserde bu tür kolaylıkların bulunmasından, öğreticiliğin ya da telkinin ön planda olmasından hoşlanmaz. Bu karşımıza tarihî romanın maksatları ve okuyucu kitlesi arasındaki arz-talep dengesini esas alan bir sınıflamayı getirir: Popüler anlayışa sahip tarihî romanlar ile asıl hedef olarak sanatın seçildiği tarihî romanlar.

Edebiyat ve özellikle roman çok geniş bir okuyucu kitlesine hitap etmektedir. Bu kitle içerisinde her sınıftan okuyucu vardır. Yüksek bir sanat karakterine sahip edebî eserle uyuma gösteremeyen okuyucuların yorulmadan, sıkılmadan, hoşlanarak, günlük meselelerden sıyrılarak, hatta şuurlatına gömdükleri birtakım duygularını da tatmin ederek okudukları eserler vardır.

Popüler edebiyat, bilindiği gibi geniş bir kitleyi içerisine alır. Sıradan okuyucuların okuma, hatta edebî eser okuyarak eğlenme, öğrenme, dinlenme gibi ihtiyaçlarını tatmin eder. Bu sebeple 'yığın edebiyatı' diye de adlandırılır. Herhangi bir sanat iddiası taşımayan popüler edebiyatın ürünlerini aşk ve sevdâ romanları, macera romanları, polisiye romanlar, korku romanları vb. oluşturmaktadır. Basit bir tüketim maddesi gibi düşünülen popüler edebiyatta okuyucunun herhangi bir sanat beklentisi olmadığı gibi yazarın da sanat konusunda herhangi bir iddiası yoktur.

Popüler anlayışla yazılmış tarihî romanlar hitap ettikleri yaş grubunun isteklerine bağlı olarak birtakım özellikler taşırlar. Örneğin çocuklar için yazılanlar ile büyükler için yazılanlar birbirlerinden farklıdır. Çocuklar için olanlar daha ziyade basit bir kompozisyonla, kolay anlaşılır sade bir dille ve idealize edilmiş bir kahraman tipi etrafında kurulmuş küçük hacimli tarihî romanlardır. Büyükler için yazılanlar daha hacimli, macera bakımından daha yoğun, zaman zaman erotizmin de görüldüğü eserlerdir.

Tarihî devir hakkında araştırmalar yapıp o devrin önemli hadiselerine işaret eden fakat buna rağmen yazdıklarıyla tarihî macera romanı boyutlarını aşamayan pek çok yazar vardır. Bunlar tarihi bir zevk edinmiş olan, sanatçılara kaynak olarak gösteren ve kendileri de küçük denemeler yapmış olan an-

cak sanatçı muhayyilesine sahip olmadıklarını düşündüğümüz Ahmet Refik Altınay ve Reşat Ekrem Koçu'nun açtığı yolda yazmışlardır. Asıl gayeleri, tarihe karşı bir ilgi uyandırmaktır. Böyle yazarlar genel olarak büyük bir yazar olmak iddiasında değildirler. Okuyucunun psikolojisini çok iyi bilirler. Buna dayanarak onun hoşuna giden şeyleri yazarlar. Aslında bu işi meslek hâline getirmişlerdir. Başlangıçta mutlaka bir yazma ve yaratma zorluğu çekerlerse de sonunda bu işlem bir alışkanlık hâlini alarak süreklilik kazanmaktadır. Çoğu zaman kurguda tekrara düşen bu yazarların gayesi, mümkün olduğu kadar beğendirmek ve çok satmaktır. Çok beğenilen ve satılan kahramanın hikâyesinin anlatıldığı romanlar seriler hâlinde devam ettirilebilmektedir.

İşte burada tarihî romanın özellikle de popüler manalı tarihî romanın, destan ve halk hikâyesinin yerini tuttuğu tezi daha belirgin olarak ortaya çıkar. Aynen destan kahramanları gibi düz bir karakter yapısına sahip olan kahraman, birkaç kitap süren macerası boyunca değişmeden nöbeti oğluna hatta torununa bırakarak devam eder. Murat Sertoğlu'nun *Battal Gazi* (1967), *Battal Gazi'nin Oğlu* (1967), *Battal Gazi'nin Oğlunun İntikamı* (1970) adlı eserleriyle; Oğuz Özdeş'in *Karapençe* (1965), *Karapençe Estergonda* (1966), *Karapençe'nin İntikamı* (1966), *Karapençe'nin Oğlu* (1967), *Karapençe Voyvodaya Karşı* (1967) adlı romanları bu duruma iyi birer örnekler.

Romanı 'romanlar hayatı yaparlar' cümlesi doğrultusunda çok daha önemli bir mesele olarak ele alan, tarihî romanı da romanın bir kolu olduğu için önemli gören yazarlar romanı bir sanat eseri, roman yazarlığını ise sanatkârlık olarak görürler. Bazen günün meselelerini tarihe taşıyarak oradan cevaplar bulmaya çalışırlar. Romanın ideolojiden de uzak olamayacağı düşüncesiyle ideolojik kavramların savunmasını ya da tenkidini yaparlar. Dolayısıyla bu tarihî romana bir sanat eseri olmaktan başka bir yorum olma, mesaj verme karakterini de yükler. Bu tür yazarlar, daimî olarak bir sanat endişesi taşıdıkları için modern roman teknikleri denerler. Hayatı ve insanı tam anlamıyla verme düşüncesiyle tarihî romana psikolojik boyutu ilave ederler. İnsana, tabiata, eşyaya daha fazla ve dikkatle bakarlar. Arayışlarını bir yandan sürdürürken diğer yandan kendilerini tekrarlamaktan kaçınarak dikkatle yazmaya devam ederler. Bunlar tarihî roman türünün kendi içerisinde yenilenmesini getirmektedir.

* * *

Tarihî roman, insanların anlatma ve dinleme ihtiyacının doğurduğu destan, masal, efsane gibi anlatı türlerinin modern hayat içerisinde en yakın devamıdır. Bu türün, sosyal ve tarihî şartlar içerisinde zaman zaman bir ihtiyaç hâline gelmesi ve gelişen modern roman tekniklerini kullanan yazar-

lar sayesinde kendini yenileyebilmesi uzun bir gelecekte de bu türün devam edeceğini göstermektedir. Daha da önemlisi bu yenilenme, tarihî romanın popülist ya da ideolojik karakteri yüzünden küçümsenmesini de engelleyecektir. Çünkü tarihî roman bir ihtiyaçtan doğmuştur ve bu ihtiyaçlar dolayısıyla yaşamaya devam edecek gibi görünmektedir.

-
- ¹ Haz. Mehmet Kaplan vd., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. 2, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1978, s. 392.
- ² Alain, *Edebiyat Üstüne Söyleşiler*; (Çev. Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul, 1985, s. 88-89.
- ³ İlhan Tekeli, *Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek*, Dost Yayınları, Ankara, 1998, s. 117.
- ⁴ Alev Alatlı, "Belki de Hiç Romanı Olmadığı için Osmanlı'yı Anlayamadık", *Kültür Dünyası*, S. 19, Aralık 1998, s. 29.
- ⁵ Yahya Kemal, "Hayâl Beste", *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1974, s. 39.
- ⁶ Mehmet Kaplan, "Tarihî Romanda Şahıslar Nasıl Konuşturulmalı?", *Türk Edebiyatı*, S. 45, Temmuz 1977, s. 7.
- ⁷ Alain, *a.g.e.*, s. 88-89.
- ⁸ E. H. Carr, *Tarih Nedir?*, (Çev. Misket Gizem Göktürk), 5. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s. 34.
- ⁹ Carr, *a.g.e.*, s. 34.
- ¹⁰ R. G. Collingwood, *Tarih Tasarımı*, (Çev. Doç. Dr. Kurtuluş Dinçer), Gündoğan Yayınları, Ankara, 1996.
- ¹¹ E. H. Carr-J. Fontana, *Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık*, (Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya), İmge Yayınları, Ankara, 1992, s. 16.

- ¹² Keith Jenkins, *Tarihi Yeniden Düşünmek*, (Çev. Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s. 24.
- ¹³ Sadık Tural, “Tarihî Roman Geleneği veya Cezmi”, *Doğumunun 150. Yılında Namık Kemal*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1993, s. 69.
- ¹⁴ Sadık Tural, “Tarihî Roman ve Atsız’ın Tarihî Romanları Üzerine Düşünceler”, *Zamanın Elinden Tutmak*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1982, s. 226.
- ¹⁵ Tural, *a.g.e.*, s. 225.
- ¹⁶ Tural, *a.g.e.*, s. 259.
- ¹⁷ Hilmi Yavuz, “Tarihî Roman Ancak Belli Bir Tasarımdan Yola Çıkılarak Yazılabilir”, *Hürriyet Gösteri*, S. 197, Mayıs 1997, s. 69.
- ¹⁸ Ahmet Yurdakul, “Romanda Tarihsellik ve Tarihî Roman”, *Hürriyet Gösteri*, S. 93, Mayıs 1988, s. 76.
- ¹⁹ Fethi Naci, “Romancının İşi Tarih Değil Roman Yazmaktır”, *Hürriyet Gösteri*, S. 197, Mayıs 1997, s. 58.
- ²⁰ Şerif Aktaş, *Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, s. 117-137.
- ²¹ Hülya Argunşah, “Tarihî Romanda Yeni Arayışlar”, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Merkezinin Mayıs 2000 tarihinde düzenlediği *Türk Romanı Sempozyumunda* okunan basılmamış bildiri metni.
- ²² Tural, “Tarihî Roman ve Atsız’ın Tarihî Romanları Üzerine Düşünceler”, s. 225.
- ²³ Şerif Aktaş, “Kurtuluş Savaşını Yapan İki İnsan Tipinin Hikâyesi: Küçük Ağa”, *Millî Kültür*, S. 12, Aralık 1983, s. 12-14.
- ²⁴ Tural, “Tarihî Roman Geleneği veya Cezmi”, s. 69.
- ²⁵ Fethi Naci, “Serbest Fırka Karşısında İki Romancı: Kemal Tahir ve Tarık Buğra”, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayınları, İstanbul 1987, s. 35.
- ²⁶ Erol Toy, “Roman Yazarı Fili Kör Gibi Tarif Etmeyip Bütünü Anlatmalıdır”, *Hürriyet Gösteri*, S. 197, s. 66.
- ²⁷ Fethi Naci, “Romancının İşi Tarih Değil Roman Yazmaktır”, s. 58.
- ²⁸ Jenkins, *a.g.e.*, s. 24.
- ²⁹ George Lukacs, *The Historical Novel*, Penguin Books, Aylesbury, 1969.
- ³⁰ Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul, 1991, s. 10.



MANHATTAN TRANSFER

JOHN DOS PASSOS

Roman, 504 syf.

Jay McInerney'le Kısa Bir Giriş

"Oldukça değerli bir roman... Genel okuyucunun bir solukta bitireceği, edebi araştırmacıların ise belki de yeni bir başlangıç, nihayet kavuşulan, uçsuz bucaksız ve çarpıcı olarak nitelmesi gereken bir roman."

20. yüzyılın muhteşem epik eserlerinden biri olan Manhattan Transfer ilk defa 1925 yılında yayınlandı. 1920'li yılların başlarındaki New York'un rengârenk yaşamı ve çeşitli karakterlerini kaydetti. Bu roman güçlü ve çoğu zaman şiirsel, meditasyon nitelikli, modern şehir kavramını içinde barındırarak Alfred Döblin'in Berlin-Aleksander Meydanı ve James Joyce'un Ulysses adlı eserleriyle anılır.

John Dos Passos, sinema perdesinden esinlenerek montaj ve kolaj tekniklerinden yararlandı; tarihin ortasından burasından çekilip alınmış fakir bir gemi işçisinden bir serseriye ve şaşıla yüksek sosyeteye dek uzanan bir düzine karakter ile New York'u hareket, dram ve insan trajedileriyle dolu fütürist bir mekânizmaya kusursuz resmeder.

George Steiner John Dos Passos'u edebi anlamda 20. yüzyılın esas etkileyicisi olarak adlandırmıştır.

ISSN 1301-210X



9 771301 210009