

**TÜRK ROMANINDA ROMAN SANATININ
ELE ALINIŞI**

Kadir Can DİLBER

Doktora Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

2013

Her Hakkı Saklıdır

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Kadir Can DİLBER

TÜRK ROMANINDA ROMAN SANATININ ELE ALINIŞI

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

ERZURUM -2013



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



03/04/2013

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporunun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanması için verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporunun tamamı her yerden erişime açılabilir.

03/04/2013

[Kadir Can DİLBİR]

F-83/00/22.02.2012



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SB

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK danışmanlığında, Kadir Can DİLBER tarafından hazırlanan bu çalışma 03 / 04 / 2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Osman GÜNDÜZ

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Erdoğan ERBAY

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Selçuk ÇIKLA

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Tacettin ŞİMŞEK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. ./ ./

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VI
KISALTMALAR DİZİNİ.....	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	VIII
ÖN SÖZ	IX
GİRİŞ	1
A.Romanın Doğuşu ve Gelişmesi	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMAN SANATI

1.1. ROMAN KURAMI	12
1.1.1. Gerçeklik ve Roman	13
1.1.2. Kurmaca ve Roman.....	25
1.2. ROMAN SANATI.....	35
1.2.1 Anlatı ve Anlatıcı Sorunsalı.....	36
1.2.2. Öykü ve Söylem	44
1.2.2.1. Öykü ve Olay Örgüsü.....	45
1.2.2.2. Söylem.....	54
1.2.3. Karakter Oluşturma	60
1.2.4. Anlatım Teknikleri	65

İKİNCİ BÖLÜM

ÖN SÖZLER VE ROMANLAR

2.1. ÖN SÖZLERDE ROMAN SANATININ ELE ALINIŞI.....	71
2.1.1. Ahmet Midhat Efendi'nin Ön Sözlerinde Roman Sanatının Ele Alınışı	74
2.1.2. Ön Sözlerde Roman Sanatının Ele Alınışı.....	82
2.1.2.1. Roman(cı) Ne Anlatır?	82
2.1.2.2. Hayal-Hakikat / Kurmaca-Gerçeklik İlişkisi.....	88
2.1.2.3. Tarihsellik ve Kurmaca	96
2.1.2.4. Roman Tekniği.....	98

2.2. ROMAN SANATINI ELE ALAN ESERLERİN TANITIMI.....	101
2.2.1 Ahmet Midhat Efendi.....	101
2.2.1.1. Karı Koca Masalı.....	101
2.2.1.2. Hüseyin Fellâh	101
2.2.1.3. Süleyman Muslî	103
2.2.1.4. Müşahedat	104
2.2.1.5. Ahmed Metin ve Şirzad.....	106
2.2.2. Falih Rıfkı Atay	107
2.2.2.1. Roman.....	107
2.2.3. Peyami Safa.....	109
2.2.3.1. Bir Tereddüdün Romanı.....	109
2.2.3.2. Yalnızız	110
2.2.4. Oğuz Atay	111
2.2.4.1. Tutunamayanlar	111
2.2.5. Erhan Bener	113
2.2.5.1. Oyuncu.....	113
2.2.6. Bilge Karasu.....	114
2.2.6.1. Gece.....	114
2.2.6.2. Kılavuz.....	116
2.2.7. Orhan Pamuk.....	117
2.2.7.1. Beyaz Kale	117
2.2.7.2. Benim Adım Kırmızı	119
2.2.8. Güney Dal.....	120
2.2.8.1. Kolları Yolunmuş Maymun.....	120
2.2.8.2. Küçük <g> Adında Biri.....	121
2.2.9. Peride Celal	122
2.2.9.1. Kurtlar	122
2.2.10. Vüs'at O Bener	124
2.2.10.1. Bay Muannit Sahtegi'nin Notları.....	124
2.2.11. Hilmi Yavuz	125
2.2.11.1. Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri.....	125
2.2.12. Selim İleri	126

2.2.12.1. Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın.....	126
2.2.12.2. Yaşarken ve Ölürken.....	128
2.2.13. Ashı Erdoğan.....	129
2.2.13.1. Kırmızı Pelerinli Kent	129
2.2.14. Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker, Pınar Kür ..	130
2.2.14.1. Beşpeşe	130
2.2.15. Elif Şafak	131
2.2.15.1. Siyah Süt.....	131
2.2.16. Ethem Baran	133
2.2.16.1. Yarım	133
2.2.17. Oya Baydar	134
2.2.17.1. Çöplüğün Generali	134
2.2.18. Mehmet Erte	135
2.2.18.1. Sahte.....	135

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMAN İÇİNDE ROMAN

3.1. ANLATICI SORUNSAĞI EKSENİNE KURULU ROMANLAR	137
3.1.1. Karı Koca Masalı.....	137
3.1.2. Hüseyin Fellâh	144
3.1.3. Gece.....	153
3.1.4. Benim Adım Kırmızı	160
3.1.5. Beşpeşe.....	167
3.2. KARAKTER ROMANLARI	174
3.2.1. Yarım	175
3.2.2. Sahte.....	181
3.3. OTOBİYOGRAFİK ROMANLARDA KURGUSAL KİMLİKLER.....	188
3.3.1. Bir Tereddüdün Romanı.....	189
3.3.2. Siyah Süt.....	203
3.4. ROMAN İÇİNDE YENİDEN ÜRETİLEN ROMANLAR	211
3.4.1. Ahmet Metin ve Şirzad	212
3.4.2. Oyuncu.....	227

3.4.3. Beyaz Kale.....	237
3.4.4. Kolları Yolunmuş Maymun.....	252
3.4.5. Kırmızı Pelerinli Kent.....	279
3.4.6. Çöplüğün Generali	289
3.5. ROMAN İÇİNDE OLUŞTURULAN ROMANSAL YAPILAR.....	303
3.5.1. Yalnızız	304
3.5.2. Kılavuz.....	311
3.5.3. Bay Muannit Sahtegi'nin Notları.....	317
3.5.4. Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın.....	322
3.6. ROMAN SANATINI İŞLEYEN ROMANLAR.....	330
3.6.1. Süleyman Muslî	330
3.6.2. Müşahedat	339
3.6.3. Roman.....	356
3.6.4. Tutunamayanlar	363
3.6.5. Kurtlar.....	375
3.6.6. Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri	383
3.6.7. Küçük <g> Adında Biri.....	396
3.6.8. Yaşarken ve Ölürken	412
3.6.9. Değerlendirilip İncelemeye Alınmayan Romanlar.....	427
SONUÇ	434
KAYNAKLAR	441
ÖZGEÇMİŞ.....	453

ÖZET**DOKTORA TEZİ****TÜRK ROMANINDA ROMAN SANATININ ELE ALINIŞI****Kadir Can DİLBER****Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK****2013, Sayfa: 465****Jüri: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK (Danışman)****Prof. Dr. Erdoğan ERBAY****Prof. Dr. Osman GÜNDÜZ****Doç. Dr. Selçuk ÇIKLA****Yrd. Doç. Dr. Tacettin ŞİMŞEK**

Roman, Tanzimat ile başlayan batılılaşma sürecinin bir parçası olarak çevirilerle Türk edebiyatına giren bir türdür. Roman türünün Ahmet Midhat Efendi ile başlayan serüveni, bugünün postmodern romanına kadar gelişerek gelir. Önceleri bir gerçeği anlatmak yahut tasvir etmek amacı taşıyan romanlar, günümüzde yerini kurmaca-üstkurmaca romanlara bırakırlar. Romanın gelişim süreciyle doğru orantıya sahip roman sanatı, bir romanın anlaşılmasını ve tekniğinin gelişmesini sağlar. Türk edebiyatında roman türünün geç gelişmesi, roman sanatı üzerine yapılan çalışmaları aksatmış ve roman sanatı yerine kuramsal tartışmaların üzerinde durulmasına neden olmuştur. “Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı” isimli çalışmamızda Ahmet Midhat Efendi ile başlayan gelişim sürecinin romanlara nasıl yansıdığı, daha sonraki dönemlerde romanların nasıl bir gelişim gösterdiği ve 1970 sonrasında romanlarda nasıl bir kırılma yaşandığı üzerine eğilinerek roman içinde roman sanatının nasıl yapılandığı açıklanmaya çalışılmıştır. Özellikle, tespit edilen ve incelemeye alınan yirmi yedi romanda anlatıcıdan anlatım tekniklerine, karakterden olay örgüsüne, mekândan zamana kadar roman sanatının tüm ayrıntılarına inilerek Türk edebiyatındaki roman sanatı konusundaki eksikliğin giderilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Romanı, Roman Sanatı.

ABSTRACT**Ph. D. DISSERTATION****EXAMINING THE ART OF NOVEL IN TURKISH NOVELS****Kadir Can DİLBER****Advisor: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK****2013, Page: 465****Jury: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK (Advisor)****Prof. Dr. Erdoğan ERBAY****Prof. Dr. Osman GÜNDÜZ****Assoc. Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA****Assist. Prof. Dr. Tacettin ŞİMŞEK**

Novel is a genre that stepped in Turkish literature through translations as a part of the Westernization process starting with the Tanzimat (Political reforms in 1839). This genre's adventure starts from Ahmet Midhat Efendi and comes until today's post-modern novel in an advancing way. While purposing to narrate or depict a truth in the beginning, novels have given way to fiction-metafiction today. Having been developed in direct proportion to the development process of novel, the art of novel helps a novel be understood and develop technically. Delayed development of the novel genre in Turkish literature hindered the studies on the art of novel and led to laying more weight theoretical discussion than the art of novel. In our study under the title of "Examining the Art of Novel in Turkish Novels", we try to explain how the art of novel has been structured within novels by dealing with how the development process starting from Ahmet Midhat Efendi redounded on Turkish novels, how they made progress in the subsequent years and what a kind of breakage has been observed in the novels after 1970's. We aim to fill the deficiency in the art of novel in Turkish literature by scrutinizing the art of novel with all the details from their narrator to narration techniques, from characters to plot, and from place to time particularly over the twenty seven novels which we singled out and examined.

Key Words: Turkish Novels, The Art of Novel.

KISALTMALAR DİZİNİ

- c. : Cilt
s. : Sayı
bk. : Bakınız
çev. : Çeviren
drl : Derleyen
ed. : Editör
hzl. : Hazırlayan

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3. 1. Ahmet Metin ve Şirzad Anlatı Şeması	226
Şekil 3. 2. Kılları Yolunmuş Maymun Anlatı Şeması	278
Şekil 3. 3. Kırmızı Pelerinli Kent Anlatı Şeması	285
Şekil 3. 4. Çöplüğün Generali Anlatı Şeması	302
Şekil 3. 5. Yalnızız Anlatı Şeması	310

ÖN SÖZ

Edebiyatımıza geç girmesine rağmen çok ilgi gören ve en popüler tür olan roman, her şeyi konu olarak işlediği gibi kendi varlığını, özelliklerini ve sanat anlayışını da konu edinmektedir. Bu özellikleriyle diğer türlerden ayrılan roman, metin bağlamında kendi kendisini açıklama özelliğine sahiptir. *Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı* adını verdiğimiz bu çalışmada roman sanatını ele alan eserler, bu özellikleriyle ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Türk romanında roman sanatının Ahmet Midhat Efendi ile bir başlangıç yaptığı, ancak onun getirdiği yeniliklerin ve tekniklerin, meddah geleneğinin bir devamı görülerek kenara itildiği ve modern romanın başlangıcının Halid Ziya Uşaklıgil'e kadar uzatıldığı görülür. Ahmet Midhat'ın roman içerisinde roman sanatını işlemesinin yanı sıra, kullandığı teknikler ile döneminde ilkleri gerçekleştirdiğini de unutmamak gerekir. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanına kadar geçen süreçte ara dönemlerde birçok eser verilmesine karşın, roman sanatı konusunda tam olarak bir yenilik ya da kırılma başladığı söylenemez. *Tutunamayanlar* ile kırılma yaşayan Türk romanı, kurgudan gerçekliğe, anlatıcıdan anlatım tekniğine, farklı türleri içerisinde barındıran ve roman sanatını ayrıntılı olarak işleyen bir esere sahip olur. Bu roman ile birlikte roman sanatının daha iyi anlaşılması gerektiği daha çok ön plana çıkarken diğer romanların da bu romanın izinde tekniksel ve yapısal olarak bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir.

Çalışmamızın Giriş'inde önce romanın doğuşundan bugüne geçirdiği değişim ve gelişim yapısı irdelenmiştir. Türün gelişimiyle birlikte ortaya çıkan roman sanatı, kuram olarak öncelikle gerçeklik-kurmaya ilişkisini sorgulamış, kendi varlığını kanıtlamaya çalışmıştır. Bu nedenle önce bu soruna değinilmiş, roman sanatı bölümünde ise anlatıcı, öykü ve söylem, karakter oluşturma, anlatım teknikleri gibi ayrıntılara inilerek, romanın yapısını oluşturan unsurlar tek tek ele alınmıştır. Böylelikle çalışmanın teorik bölümü ile ikinci ve üçüncü bölüme zemin hazırlanmıştır.

Çalışmamızın İkinci Bölümü'nde önce Türk romanında roman sanatının gelişimi üzerinde durduk, ardından ön sözlerden başlayarak roman sanatı hakkında neler söylendiğini bir sınıflandırma eşliğinde vermeye çalıştık. Romanlarıyla olduğu gibi ön sözleriyle de romana öncülük eden Ahmet Midhat Efendi'nin eserlerini bir başlık altında aldık. Midhat Efendi sonrasındaki romancıları da ön sözlerinde roman sanatını ele alma durumlarına göre bir başlıkta topladık. Ön sözlerde romana yaklaşımı da romanın ne

anlattığı, kurmaca-gerçeklik ilişkisi, roman tekniği başlıkları şeklinde ele almaya çalıştık.

Türk romanında roman sanatını ele alan eserlerin kapsamlı taramasını yaparak elliye yakın roman belirledik. Bu romanların bazılarını postmodern nitelikleri fazlasıyla taşıması nedeniyle eledik; bazılarını ise roman sanatını ve tekniğini anlatmadığı için çalışmamıza dâhil etmedik.

Üçüncü Bölüm’de ise roman sanatının ele alınışını altı farklı başlık altında topladık. Romanda anlatıcı sorunsalı, karakter romanları, otobiyografik romanlarda kurgusal kimlikler, roman içinde yeniden üretilen romanlar, romanda romansal yapılar ve roman sanatını işleyen romanlar şekilde sınıflandırdık. Roman sanatını ele alan eserleri böylece ayrıntılı olarak incelemeye ve değerlendirmeye gayret ettik. “Roman sanatını işleyen romanlar” bölümünün sonunda ise, roman sanatı açısından değerlendirmeye alınan, ancak incelemeye alınmayan romanlara değinilerek incelememizi sonlandırdık.

Sonuç olarak Türk edebiyatında roman içinde roman üreten, anlatıcı sorunsalı yaratarak okuru oyalayan, kurgusal bir otobiyografinin içerisinde roman sanatını anlatan, karakter romanı yaratan, romansal yapı oluşturan, roman içinde roman sanatını işleyen romanların, türün gelişmesine büyük katkılar sağladığını söyleyebiliriz.

Tez konusunun belirlenmesi, geliştirilmesi ve sonuçlandırılmasında büyük emekleri olan sayın hocam Prof. Dr. Mehmet Törenek’e; çocukluğumdan bu yana ‘ders çalış’ diyerek beni güdüleyen ve hayata bağlayan aileme; her fırsatta desteğini arkamda hissettiğim eşimin ailesine; bu süreçte hep yanımda olan ve tezin her satırında desteğini gördüğüm sevgili eşim Nilay Çağlayan Dilber’e sonsuz teşekkür ederim.

GİRİŞ

A. Romanın Doğuşu ve Gelişmesi

Sanatın insan ile ilişkisinden yola çıkarak onun insan ile aynı yaşta olduğunu söyleyebiliriz. İnsanın zihinsel ve sosyal gelişimi ile birlikte değişen ve kendini yenileyen sanat, büyüleyici varlığıyla onun bir parçası olmuştur. Bu onun doğaya üstünlük sağlamasına ve toplumsal ilişkilerinin gelişmesine yarayan sanat, Tanrı'nın yaratma kudretinin insanda uyandırdığı etki gücüyle var olmaya başlamıştır.

Tanrı'nın yaratma gücü ile insanın yorumlama becerisi sanata şekil verdiği için “bütün sanatlar, şu veya bu yoldan az veya çok hayatı yorumlar”¹ diyebiliriz. Edebiyat da sanatın bir kolu olarak hayatı derinlemesine yorumlar ve bu işlevini yerine getirirken şiir, hikâye ve roman vb. türleri kullanır. Bunların içerisinde geleneği olmayan, ancak benzer türlerin doğmasından ortaya çıkan roman, bu özellikleriyle diğer türlerden ayrılır. Roman türünün tarihsel gelişimini Cemil Meriç üç merhalede ele alır: a- romanın tarih öncesi, b- romanın ön tarihi, c- kemal çağı, yani asıl roman.² Asıl romana gelinceye kadar olan süreç, roman türünün temellerini atar. Asıl roman yani roman türünün doğuşunu Yavuz Demir dört maddede toplar: “1- Okuryazarlığın Gelişmesi, 2- Matbaanın İcadı, 3- Pazar Ekonomisi, 4- Ferdiyetçiliğin Doğuşu.”³ Romanın gelişim evresinden sonraki süreçte hızlı bir gelişme söz konusudur. Öncelikle modern romana gelinceye kadar, romanın tarih öncesi gelişimini ele alarak böyle bir türün nasıl meydana geldiğini incelemek ve irdelemek gerekir.

Destan ve epikten farklı olarak “roman” farklı bir yapıya sahiptir. Sözlü kültürün içerisinde anılmamış, dilden dile dolaşmamış bir tür olmasına karşılık, hikâyeleri, masalları, en önemlisi yaşantıyı barındırması açısından sözlü kültürle alışveriş içerisinde olmuş bir türdür. Özellikle romanın tarih öncesi gelişimine baktığımızda, epik (destan) türü ile temellerinin atıldığını, ancak bu türden farklı olduğunu görürüz. Epik (destan) türünün babası sayılan Homeros -doğrusunu söylemek gerekirse bir tek onun yapıtları epiktir-⁴ *İlyada* ve *Odyseia* eserleri ile roman türünün temellerini atar. Homeros'un eserleri insanın ömrünün sonuna kadar üstünde yaşayabileceği bir dünyaya bizle-

¹ Irwin Edman, *Sanat ve İnsan*, (çev. Turhan Oğuzkan), MEB. Yay., İstanbul 1966, s. 15.

² Cemil Meriç, *Kırk Ambar I*, İletişim Yay., İstanbul 2006, s. 128.

³ Yavuz Demir, *Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 13-14.

⁴ George Lukacs, *Roman Kuramı*, (çev. Cem Soydemir), Metis Yay., İstanbul 2003, s. 40.

ri hapseder. Ancak bu dünya, Yunan medeniyeti dönemine ait olduğu için tür olarak varlığını çok uzun zaman sürdüremez. Çünkü destanların ait olduğu toplum ile romanın ait olduğu toplum birbirinden ayrıdır. Destanların ait olduğu dönemlerde karakter ile dünya arasında bir çatışma yaşanmazken, rakipler ve anlatılar o dünya içerisinde elde edilen veya kaybedilen şeylerin tasvirini içerir. Romanda ise karakterler yaşadıkları dünya içerisinde sürekli çatışma içerisinde ve o dünya kimi zaman gerçek bir dünyanın kimi zaman ise fantastik bir dünyanın tasvirini içerir. Bu yüzden destan türü yok olmak ve yerini tümüyle yeni bir biçime, romana bırakmak zorunda kalır.⁵

Kökeni epiğe dayandırılmasına rağmen, roman moderniteyi yansıtmaya açısından farklı bir türdür. Geleneksel kalıpların dışına çıkarak kendi yapısını, muhtevasını ve söylemini içerisinde barındırır. Terry Eagleton'a göre, "*Roman, gelenek, mitoloji, doğa, antikite, din, cemaat vb. paradigmalara bel bağlamaz. Zira kendi doğumu ile bu kolektif paradigmaları kısıtlayıcı bulan bir tür bireyselleşmenin doğumu birbirlerine paralel fenomenlerdir. Epik tek bir yazarın imzasını taşımazken, roman tek bir yazarın parmak izini yani üslubunu taşır... Epik, soylular ve savaş kahramanlarının dünyasını ele alırken roman gündelik hayatı konu eder.*"⁶

Romanın tarih öncesi gelişimini sadece destanlara dayandırmak ya da romanı onlardan ayıştırmak bu konuda sınırlı bir yaklaşım olur. Çünkü bu sürece kadar insanlar farklı şeyler konuşarak birbirlerine aktarmışlar ve sözlü bir kültür meydana getirmişlerdir. Sözlü kültürü oluşturan öğelerin içerisinde destanlarla birlikte hikâyeler ve masallar da yer alır. Yazılı kültürün oluşması ve metinlerin meydana gelmesi sürecinde sözlü kültürün etkisini unutmamak gerekir. Sözlü kültürün temel yapı taşlarından birisi olan *Binbir Gece Masalları*'nı buna örnek olarak verebiliriz. Dilden dile dolaşan farklı hikâyelerin birbirini tamamladığı bu eserde romanların yapısını oluşturan birçok hikâyenin romandaki yapıya benzer olduğunu görebiliriz. Ancak burada ayırt edilmesi gereken Mikhail Bakhtin'in dediği gibi "romanın öbür türlerle sınırlarını karşılıklı olarak belirlemeleri ve birbirlerini tamamlamalarından kaynaklanan bir ahenkten söz edilemez"⁷ olmasıdır. Todorov bu ayrımı şöyle yapar:

⁵ Lukacs, s. 50.

⁶ Terry Eagleton, *İngiliz Romanı*, (çev. Barış Özkul), Sözcükler Yay., İstanbul 2012, s. 15-16.

⁷ Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana*, (çev. Siber Irzık), Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s. 67.

*“Dua etmek bir söz edimdir; dua bir türdür: Anlatmak bir söz edimdir ve roman, kuşkusuz içinde bir şeylerin anlatıldığı bir türdür; bununla birlikte aralarında büyük bir mesafe vardır.”*⁸

Roman üzerine yapılan bu tanımlamalar aslında onun sınırının çizilmesinin olanaksız olduğunu gösterir. Abdülhak Şinasi Hisar, romanın tanımı ve kapsamı konusunda şöyle bir tespitte bulunur:

*“Romanın hiçbir genel kuralı yok, belli hiçbir tekniği yok, türlü biçimlerinin amaçlarında da birlik yoktur ve hem de denilebilir ki, kaynağı ve doğası bunların olmasına engeldir. O, tarihin, destanın, felsefenin, şiirin, bilimin, masalın bir mirasyedisidir. İstekleri günden güne artan, sınırları günden güne genişleyen ve her yeni deha ile kendine bir kıta, bir dünya, bir bilim daha bulan romanı bütün kapsamıyla anlatan bir tanım bulmak güç değil, olanaksızdır.”*⁹

Dilsel olarak da diğer türlerden farklı olan romanın tanımlanmakta güçlük çekilen bir tür olduğunu görebiliriz. Roman, başlangıçta Lâtince olmasa da Roma medeniyetinin etkili olduğu yörelerde Lâtince’den türemiş, mahallî dillerde nakledilen tarih için kullanılırken, bu mana süratle değişikliğe uğrar. 12. yüzyılda nesir ve nazım, ciddi tarih olduğunu iddia eden her eser kadar macera hikâyelerine de romans denmeye başlanır.¹⁰ Yani tür olarak romanın başlangıcı Roma’ya kadar uzanır. Cemil Meriç roman kelimesinin tarifini şöyle yapar:

*“Roman kelimesi doğrudan doğruya Ortaçağ’da kullanılan halk dili manasına gelir. 1840 tarihlerinde Strazburg’da halk diline bu ad biçilmiş. Halk arasında konuşulan ve edebi bir mahiyeti olmayan bu dile roman denir.”*¹¹

Ayrıca romanın tür olarak çizgisini belirlemenin zor olmasından dolayı onun hikâye geleneğinin bir devamı olarak inşa edildiği, ancak sözlü kültürün hiçbir etkisi olmadan ortaya çıkan bir tür olduğu da söylenir. Bu tanımlama tabii ki sınırlı bir söylem olarak kalır. Çünkü roman, hayatın bir aynası ise, sözlü kültürü de elbette içerisinde barındıracaktır.

Ancak roman hakkında en farklı tanımlamayı Lucien Goldmann yapar. Ona göre roman, *“yozlaşmış bir arayışın, daha geniş bir ifadeyle; kendisi de yozlaşmış olmasına*

⁸ Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, (çev. Necmettin Sevil), Sel Yay., İstanbul 2011, s. 34.

⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, *Kelime Kavgası*, (hızl. Tahsin Yıldırım), Selis Kitaplar, İstanbul 2005, s. 180.

¹⁰ Sencer Tonguç, *Epikten Romansa*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul 1988, s. 64.

¹¹ Cemil Meriç, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yay., İstanbul 2006, s. 350.

rağmen, farklı bir seviyede gelişmiş ve farklı bir şekilde varlığını sürdüren bir dünyada, *sahih (otantik) değerlere ulaşmak için yapılan bir arayışın tarihidir.*”¹² Bu tanıma göre toplumsal yozlaşmanın yarattığı sorunlar insanları bireyselliğe iterek farklılaşmasını sağlar. Yazarlar da bu toplulukta yaşayan insanlar olarak eserlerinde yarattıkları karakterleri o değerlere ulaşmak için tasarladıkları için roman denilen türün oluşmasına hizmet ederler. Tamamen diyalektik bir yapı içerisinde düşünülen roman, bu bakış açısına göre toplumsal yetinin bitimi olarak ortaya çıkar.

Romanı meydana getiren parçaları incelediğimizde yani romanın ön tarihine yöneldiğimizde Romance (Romans), Fabliau (Manzum Masal) ve Novella (Uzun Hikâye) denilen türler ile karşılaşırız. Romans, feodal düzene uygun, kahramanları asiller sınıfından oluşan, şövalye aşklarının ve maceralarının anlatıldığı tür iken, Fabliau (Manzum Masal), kandırmaca ve dolambaçlı bir anlatımla kahramanlarını orta ve alt tabakalardan alan güldürülü manzum masal türüdür. Novella ise romandan kısa hikâyeden uzun olan türün ismidir. Romanın ön tarihinde bu türleri örneklerle değerlendirmek gerekirse Geoffrey Chaucer ile başlamak gerekir.

İngiliz edebiyatının babası sayılan şair Geoffrey Chaucer’in *Canterbury Tales* (Canterbury Hikâyeleri) öyküsel şiir bakımından romans türünün en önemli eserleri sayılır. Benzer bir eser, Publius Ovidius Naso’nun *Metamorphoses* (Dönüşümler)’udur. 15 kitaptan oluşan bu eser, öyküsel şiir tarzında yazılmış, evrenin oluşumu ve yaratılışını anlatan, mitoloji alanında Avrupa edebiyatının temel kitabı konumundadır. Chaucer’in *Canterbury Hikâyeleri*’ndeki anlatım tarzı Ovidius’un *Dönüşümler*’ine benzer bir yapıdadır. *Canterbury Hikâyeleri*’i hac yolculuğuna çıkan otuz bir kişinin anlattığı yirmi dört hikâyeden oluşur. Bu yolculuk esnasında yolcuların yola devam edebilmesinin bir şartı da hikâye anlatmalarına bağlıdır. Hac yolculuğuna çıkmış farklı tiplerin bir arada bulunduğu bu eserde hikâyenin ses seviyesi, zaman zaman yükselir ve alçalır. Bu eser Romans, Fabliau ve Novella tarzlarını içerisinde barındırması açısından dünya edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

İtalyan Giovanni Boccaccio’nun 1348-1351 yılları arasında yazdığı *Decameron* da Novella tarzında yazılmış öncü eserlerden biridir. On gün boyunca her gün anlatılan toplam yüz öyküden oluşan bu eser, yapısı itibarıyla *Binbir Gece Masalları*’na benzeti-

¹² Lucien Goldmann, *Roman Sosyolojisi*, (çev. Ayberk Erkay), Birleşik Yay, Ankara 2005, s. 18.

lir. Hikâyelerin anlatma esasına bağlı olarak geliştiği eser, hikâyenin edebi bir dile aktarılması ve roman türüne katkı sağlaması bakımından değerlidir.

François Rabelais'ın 1530-1550 yılları arasında yazdığı *Pantagruel* ve *Gargantua* isimli eserler mizah, grotesk ve gülmeyi içerisinde barındıran, roman türünün gelişmesini sağlayan ve edebiyatın karnavallaşmasına katkı yapan yapıtlardır. Bu yapıtların önemi hususunda Mikhail Bakhtin'in yaptığı çalışmalar Rönesans dönemini anlamamız ve değerlendirebilmemiz açısından önemli bir yere sahiptir.*

Yazılan bu eserlerin sayısı sadece söylediklerimizle sınırlı değildir. Romanın ön tarihini oluşturan bu eserler daha ziyade romanı meydana getiren parçalar olarak görülebilir. Ancak bu parçaları birleştiren ve roman türünün doğuşunun sağlayan 1605 yılında Miguel de Cervantes Saavedra'nın yazdığı *Don Quijote* isimli eseridir. *Don Kişot*, romanın ön tarihini tamamlaması ve modern romana geçişte önemli bir yere sahip olması açısından önemlidir. Ayrıca *Don Kişot*, modern romanın doğuşuna vesile olduğu gibi destandan ayrılan bir tür meydana getirmesi bakımından da değerlidir. Destanların kaynağı ilahi yahut efsanevi olmasına karşın *Don Kişot*, hem destandır hem değildir. Karanlık bilgiler yumağı şeklinde depolanmış olan eser, nesir yönüyle destandan farklılaşır.

Romanı bir keşif olarak adlandıran Milan Kundera, *Don Kişot*'un işlevini şöyle özetler:

*“Tanrı kâinatı ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötüden ayırdığı ve her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken, Don Kişot evinden çıktı ve artık dünya tanınmayacak hale geldi. Dünya ilahi yargıcın yokluğunda birden kuşku verici bir bulanıklığın içinde kaldı; tek ilahi gerçek insanların paylaştığı yüzlerce görece değer halinde parçalandı. Böylece Modern Çağ'ın dünyası, onunla birlikte de yansıması ve modeli olan roman doğdu.”*¹³

Çünkü roman, destansı bir toplumu değil, bireyin hâkim olduğu, karakterlerin iç dünyalarında okurların kendilerini görebildiği bir dünya tasarlar. Yani roman artık toplumun değil bireyin hayatını anlatan bir nesne haline gelir. Böylece birey yükselerek

*Bu konuda Mikhail Bakhtin'in iki önemli eseri vardır. *Karnaval*dan *Romana* isimli eserinde gülmenin tarihteki yerine değinirken aynı zamanda romanda söylemin karnavallaşması, epik ve roman, romanda ve zaman ve kronotop kavramlarını açıklık getirir. *Rabelais ve Dünyası* adlı çalışmasında ise *Gargantua* ve *Pantagruel* eserleri ile gülmenin tarihine, grotesk roman biçimine ve Rabelais'in kullandığı dilin etkileri üzerinde durur.

¹³ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (çev. Aysel Bora), Can Yay., İstanbul 2002, s. 18.

binanın tepesine oturur ve hayatı oradan seyretmeye başlar. Don Kişot, bireyin yükselmesini sağlarken kilisenin ve toplumun göz ardı edilmesine, insanın kendi varoluşunu sorgulamasına yol açar. Zaten romanın kemal çağı denilen dönem yani modern romanın serüveni de Don Kişot'un serüveniyle ilerler.

Romanın doğuşu Don Kişot'un kılıcını, kalkanını kuşanıp evinden çıkmasıyla başlar ve yükselerek günümüze kadar gelir. Don Kişot'u önemli kılan sadece anlattığı hikâyelerin orijinallliği veya eşsizliği değildir. Burada önemli olan içerisinde okuru, yazarı ve metni bir bütün olarak ele alınmasını sağlayan, toplumun sorunlarını değil bireyin varoluşunu anlatan, bir türün; ilk romanın ortaya çıkmasıdır. *Don Kişot*'u bu kadar önemli kılan romanların romanı, romanlara karşı roman, daha doğrusu bir okuyucunun romanı, bir roman kütüphanesinin romanı olmasıdır.¹⁴ Dünyanın en çok okunan bu roman, destan hakikatlerini alıp kullanmakta, ancak destanlardan farklı olarak bir anlatım biçimi oluşturmaktadır. *Don Kişot*, destan olmak iddiasında olup şövalye hikâyelerini anlatan bir metin görünümüne giren, ancak romanesk entrikaları içine alıp üç farklı yazarı yapısında barındıran eşsiz bir eserdir. Jale Parla, *Don Kişot* romanının önemini şöyle vurgular:

“Herkesin anlaştığı nokta, *Don Quijote*'nin roman türünün öncüsü olduğu, anlatı kuramlarının kalbinde yer aldığıdır. Moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin kanı vardır. Buna şimdi Cervantes'in *Don Quijote*'sinin bir ilk roman olarak yalnız moderniteyi değil, bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiği yargısı eklenmiştir.”¹⁵

Haliyle 20. Yüzyılda da bu eserin eşsizliği ve niteliği kabul edilmekte, üzerinde yapılan çalışmalar sürmekte, yeni bulgular ve keşifler yapılmaktadır. Don Kişot sonrasında romanın özelliklerini geliştirerek bireyin romanı hâline gelmesini sağlayan Daniel Defoe'nin *Robinson Crusoe* isimli eseridir. Bu eserde adaya düşen bir adamın hikâyesinden daha çok paraya ve güce sahip olan insanın yaşam öyküsü anlatılır. Ian Watt'a göre “Defoe'nun bütün karakterleri paranın peşindedir ve kendisi de parayı karakteristik bir şekilde ‘dünyadaki genel ortak payda’ olarak adlandırır.”¹⁶ Adadaki Robinson'un hayatını seyahat ve serüvene bağlı bir yaşam gibi algılamak, köle efendi diyalek-

¹⁴ Meriç, s. 157.

¹⁵ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul 2007, s. 18-19.

¹⁶ Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul 2007, s. 71.

tiğinde Cuma'yı ve kazancın varlığını yok saymak demektir. Bu eseri önemli kılan şey ise, ıssız bir adada bir imparatorluk kuran ve efendi olan Robinson'un, yeni kazançlar peşinde ıssız bir adadan çıkarak tüm dünyayı ele geçirme düşüncesidir. Burada yalnızlaşan bir adamın aksine, sahip olan ve sahip oldukça daha fazla kazanç elde etme düşüncesinde olan bireyin içsel derinliğinin dışarıya vurulması önemlidir:

“Her şey öyle yerli yerindeydi ki, eşyayı böyle bir düzen içinde görmek, özellikle de bunca çok şeye sahip olduğumu bilmek bana büyük bir kıvanç veriyordu.”¹⁷

Robinson'un ıssız bir adada imparatorluk kurarak, bireyselliğiyle oluşturduğu piyasa söylemleri, roman sosyolojisi üzerine düşünen Lucien Goldmann'ın “piyasa için yapılan üretiminin doğurduğu bireyci toplumun günlük yaşamının edebiyat alanındaki yansımasıdır.”¹⁸ tanımıyla birebir örtüşür.

Daniel Defoe'nin *Robinson Crusoe*'dan üç yıl sonra 1722 yılında yazdığı *Moll Flanders* ise iki ana bölümden oluşan bir öz yaşam öyküsüdür. Birinci bölümde kadın kahramanın eş olarak yaşamına, ikinci bölümde ise iştirak ettiği suç faaliyetlerine ve bunların doğurduğu sonuçlara yer verilir. Bu eseri önemli kılan şey ise kurmaca bir tarzda yazılmış olması ve kadın kahramanın prototipinde Daniel Defoe'nun esinlendiği bir karakterin öz yaşamını anlatmasıdır. Bu konu üzerinde kurmaca roman, gerçek ve roman ilişkisinde ayrıca durulacaktır.

Jonathan Swift'in 1726'da yayımlanan *Gulliver's Travels* (Güliiver'in Seyahatleri) de, fantastik olduğu kadar dönemin sosyal, toplumsal ve dinsel kurumlarına karşı eleştiri getiren bir kara mizah romanıdır. Homeros'un *Odyseia* destanından sonra yazılan ilk fantastik seyahat metni olarak dünya edebiyatındaki yerini alan eser, modern dünyadan fantastik dünyaya geçerken verilen örnekler ve göstergeler açısından dönemin ideolojisine cevap niteliğini taşıırken, aynı zamanda küçükler için sürükleyici ve eğlendirici bir öyküdür.

Daniel Defoe'dan sonra, onun bıraktığı boşlukları dolduran Samuel Richardson karakter ve olay örgüsü karmaşasına 1740 yılında yazdığı *Pamela* isimli eser ile son verir. Bir aşk romanı olarak, bireyin iç dünyasında olup bitenleri duygusal açıdan dile getirmesi bakımından çok önemlidir. Ancak *Pamela* karakterinin akıllı, cesur ve çalışkan oluşu ve içinde hiçbir zayıflık belirtisi taşıması, kadın Robinson olarak da adlan-

¹⁷ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, (çev. Akşit Göktürk), YKY, İstanbul 2009, s. 87-88.

¹⁸ Goldmann, s. 25.

dırılmasına yol açar. İlk santimental (duygusal) kadın kahramanın formunda duygunun tam olarak işlenmemiş olması, bir eksiklik olarak göze çarpmaz. Çünkü *Pamela* roman formunun içeriğini dolduran karakterler, olay örgüsü, mekân ve zaman öğelerinin oluşumu sürecinde atılmış önemli bir adımdır. Richardson'un diğer eseri *Classira* yüksek sözcük varlığıyla dönemin en uzun romanıdır. Mektup yöntemi kullanarak yazılan roman Richardson'un kitabın sonuna koyduğu Ek'te söylediği gibi, bir yaşam hikâyesinden ziyade bir dramatik anlatıdır. Romanda anlatıcı sorununu çözmek isteyen yazar, karakterlerin birbirlerine mektup vermesini tasarlar. Roman sanatında farklı yaklaşımların ortaya çıkması, romanın gelişimi açısından çok önemlidir.

Richardson'un *Pamela*'sından etkilenen Henry Fielding'in *Joseph Andrews* isimli eseri, romanın doğuşuna olmasa da gelişimine büyük katkı sağlar. Fielding, *Pamela*'nın santimentalizmi karşısında, duygu ve öfkenin dışı vurumuna karşı bir roman yaratma peşindedir. Özellikle 1749 yılında yazdığı *Tom Jones* roman biçimi açısından ilkleri içerisinde barındırır. Fielding'in *Tom Jones* romanında gerçekliğe uzun soluklu ve nesnel betimlemelere yer vermesi, Defoe'nun boşluklarını doldurması açısından önemlidir. Romanı incelediğimizde olay örgüsü ile karakterlerin ters orantılı olduğu ve olay örgüsünün arka plana atıldığını görürüz. Aristo'nun her şeyden çok önemseydiği ve söylediği "olay örgüsü karakterlerden önce gelir" tespitinin kırılması *Tom Jones* ile başlar. Romanda birbirinden farklı tarzda olay örgüsü kullanılmasına karşın bunlar karakterlere ve karakterlerin gelişimine bağlı olarak gelişir. Defoe ve Richardson'un olay örgüsüne verdiği önem, Henry Fielding ile baş aşağı edilerek karakterlerin gelişimi ön plana çıkarılır.

1759 yılında Laurence Sterne'nin yazdığı *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri) isimli eser romanın yapısı ve muhtevası açısından önemli bir yere sahiptir. Adından da anlaşılacağı üzere, Tristram Shandy isimli beyefendinin hayat hikâyesini okumak isteyen okurları bir sürpriz beklemektedir. Yazar metinde yaptığı geciktirme ve yavaşlatmalarla hikâyenin olay örgüsünü değiştirerek Tristram Shandy Beyefendi'den bahis açmayı sürekli erteler. Böylece, bir beyefendinin hayat hikâyesinin anlatılacağı söylenmesine rağmen, asıl konuya gelemeyen romanın sonu gelir. Bu tarz, Henry Fielding'in olay örgüsünü kaldırma girişiminden sonraki en önemli adımdır ve metin, bir olay örgüsünden yoksun, parça parça, ana olay örgüsünün oluşmadığı (oluşturulmadığı) bir anlatıdır. Sterne'nin

olay örgüsünden ayrılmasındaki asıl amaç ise, okurlarının bir sonraki sayfada ne olacağından habersiz bir şekilde onları şaşırtmak ve romanın alışlagelmiş biçimini değiştirmektir. Romanın biçimindeki bu değişiklik, dönemin roman anlayışını altüst etmesine karşın, roman sanatının gelişimini de hızlandırır.

18. yüzyılın diğer bir önemli romancısı Jane Austen'in, *Pride and Prejudice* (Aşk ve Gurur) ile *Emma* eserleri romanın yükselişini devam ettirir. 1813 yılında yayımlanan *Aşk ve Gurur* isimli eserde, romanın kadın kahramanı Elizabeth Bennet'in bakış açısı romana hâkimdir. Ancak Bennet'in anlatıcı rolünde çözümlemeler yapması metnin sıradanlığını önlediği gibi, okurun metne bakışının da farklılaşmasını sağlar. Austen, *Aşk ve Gurur* romanından iki yıl sonra yazdığı *Emma* ile karakterin içsel ve dışsal yaklaşımlarını gerçekliğe bağlı bir şekilde okurlarına sunar. Bu iki eserinde romancının kandırmacadan uzak, gerçekçiliğe bağlı bir anlatım tarzına sahip olduğu görülür. Bu dönemde romanı diğer edebi türlerden ayırt eden husus, hem karakterlerinin bireyselleşmelerine hem de yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumuna büyük önem vermesidir.¹⁹

Romanın hızla yükselişe geçtiği devre olan 19. yüzyılın ortalarına kadar natürallizm, romantizm ve realizm gibi akımların doğduğu, etkisinin de edebi eserlere yansıdığını görülür. Ancak bu dönemde yazılan eserlerin romana ve roman sanatına katkıları paha biçilmezdir. Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*, Balzac'ın *Goriot Baba*, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*, Charles Dickens'in *İki Şehrin Hikâyesi*, Gogol'un *Ölü Canlar*'ı, Victor Hugo'nun *Sefiller*'i o dönemden günümüze kadar değerlerini hiç kaybetmeden gelen ünlü romanlardır. Ayrıca bu dönemde Fanny Burney, Charlotte Bronte, Emily Bronte, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, George Eliot, Thomas Hardy gibi yazarların da katkısı önemlidir.

19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ortalarına kadar dünya edebiyatı ve romanı için dönüm noktası sayılacak nitelikte eserler verilir. Buraya kadar olan süreci çiraklık, kalfalık ve ustalık açısından değerlendirecek olursak, 1920'lerden sonrasını romanın ustalık döneminin başlangıcı olarak olabiliriz. Joseph Conrad, Jack London, Henry James, Franz Kafka, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Wolf gibi dünyaca ünlü edebiyatçılar romanlarını bu dönemde yazarlar. Roman ve roman

¹⁹ Watt, s. 19.

sanatı açısından üst düzey eserlerin yazıldığı bu dönem, dünya edebiyatının dönüm noktasıdır diyebiliriz.

Roman, her geçen yüzyıl farklı yazarların farklı dünyaları keşfetmesi ile ivme kazanarak yükselişini sürdür ve günümüze kadar gelir. Mikhail Bakhtin'e göre bu süreçte sadece roman değil, edebiyatın geleceği de şekillenir:

*“Bu yapısıyla diğer türlerden ayrılan roman, farklı bir hamurdan yapılmıştır, farklı bir cinstir ve romanla birlikte tüm edebiyatın geleceği doğmuştur.”*²⁰

Milan Kundera ise romanın doğuşundan günümüze kadar olan süreci şöyle tanımlar: *“Cervantes’in çağdaşlarıyla birlikte kendine macera nedir diye sormuş; Samuel Richardson’la iç dünyada olan bitenleri incelemeye, duyguların gizli hayatını ortaya dökmeye başlamıştır. Balzac’la insanın tarihe kök salışını keşfetmiş; Flaubert’le o zamana kadar günlük hayat için igcognita olan terra’yı (meçhul ülke) keşfe çıkmış; Tolstoy’la insanın karar ve davranışlarında akıldışının etkisi üzerine eğilmiştir. Marcel Proust’la yakalanamayan geçmiş âni; James Joyce’la yakalanamayan şimdi anı; Thomas Mann’la zamanın derinliklerine gelerek uzaktan adımlarımıza yön veren mitlerin rolünü sorgulamıştır.”*²¹ Kundera’nın bakış açısı roman sanatını anlamamız açısından bize yol gösterir niteliktedir.

Türk edebiyatında ise roman sanatının belli aşamalardan sonra nitelik kazandığı ve yerleşmeye başladığı görülür. Ahmet Midhat Efendi’nin eserlerinde kullandığı teknikler, döneminde meddah tarzı olarak anılsa da, o, hikâyesiyle okuru elde etmeyi, kurgusuyla gerçek dünyayı birleştirmeyi etkili bir şekilde başarır. Midhat Efendi’den sonra Recaizade Mahmud Ekrem, tek roman yazmasına rağmen karakter çizme yöntemine getirdiği yenilik açısından önemlidir. Halit Ziya Uşaklıgil ise, karakter yaratma, insan gerçekliğini başarılı bir şekilde yaşatma ve okura yansıtma hususunda roman tekniğinin gelişmesinin önünü açar. Hüseyin Rahmi Gürpınar, sokağı romanlarına taşıdığı gibi okura belli değerleri, eserleri yoluyla aşılama çalışır.

Romanın gelişim sürecinde tekniğe yönelik yeniliklerin ardından, roman sanatı açısından önemli bir yere sahip olan karakterler, ön plana çıkmaya başlar. Özellikle Halide Edip Adivar, romanda kadın imgesinin etkin bir rol oynaması ve karakterlerin belli bir sosyolojik bilinç kazanmasını sağlar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ise oluşturduğu

²⁰ Bakhtin, s. 206.

²¹ Kundera, s. 17/2.

tipleri, tarihsel ve toplumsal koşullar çerçevesinde canlı ve gerçek bir kişilik olarak romana sokmaya çalışır. Peyami Safa, karakterlerine belli bir ideoloji yüklerken, Ahmet Hamdi Tanpınar romanı başlı başına estetik değerler üzerine oturtur. Oğuz Atay ile roman formu kırılma yaşayarak postmodern bir nitelik kazanır.

Romanın doğuşundan günümüze kadar olan süreçte roman sanatı gelişimini süratli bir şekilde sağlar. Ancak edebiyatın geleceğini oluşturan roman sadece edebi metnin içsel dünyasında var olamaz. Onun varlığını oluşturan ve yükselmesini sağlayan beslenme kaynağı hayattır. Roman tüm malzemesini hayattan alır, değiştirerek insanlara sunar. Halide Edip Adivar bu birleşimi şöyle açıklar:

*“Romanın çerçevesini, ilk ögesini kuran şey, hikâyedir, diyoruz. Hikâyeyi doğuran şey ve hikâyenin konusu nedir? Hikâyenin yaratıcısı imgelemdir; konusu, insanın içinde yaşadığı evren ve insanın kendisidir, yani hayattır.”*²²

Ancak hayatın tam olarak romana yansması ya da romanın hayat içerisinde yer bulması hususunda eleştirmenler ve yazarlar farklı noktalarda bulunurlar. Kimileri roman, hayatı olduğu gibi yansıtır tezi üzerinde ilerleyerek roman ile hayatı özdeşleştirirken kimileri de romanın hayatı kısmen yansıtabileceği görüşünü savunur. Rasim Özdenören, bu konuya ayrıntılı bir açıklama getirerek roman ile hayat arasındaki bağıntıyı çözümlemeye çalışır:

*“Roman ile hayat özdeş değildir. Hayatın kurallarıyla romanın kuralları birbirinden ayırdır. Hayatın sınırları önceden kestirilemez, o, kendi sınırsızlığının ufuklarına doğru yol almaktadır. Romansa, hayatın sınırsızlığına bir anlatım biçimi verir, bir ‘form’a oturtur onu, deyim yerindeyse hayatı yontar roman, kendi istediği biçimde yontar ve sınırlarını tayin eder. Hayatın her türlü ayrıntısı girmez bu yüzden romana, romancı işe yarayan ayrıntıları alır, bu yönüyle roman hayattan eksiktir. Ama romanın bütününde öyle bir birlik duygusu vardır ki, gerçek hayatta her zaman bilincinde olmadığımız bu birlik olgusu hayatı aşar.”*²³

Hayat ve roman ilişkisi bizi romanın ‘gerçek’ ile olan ilişkisini sorgulamaya yöneltir. Sırasıyla önce roman-gerçek ilişkisini ardından da roman-kurmaca ilişkisini farklı boyutlarıyla değerlendirerek roman kuramının alt yapısını irdelemeye çalışacağız.

²² Halide Edip Adivar, “Roman Üzerine”, *Roman Anlayışı*, (hzl. Baha Dürder), Remzi Kitabevi, İstanbul 1971, s. 63.

²³ Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 105.

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMAN SANATI

1.1. ROMAN KURAMI

Roman kuramı ifadesinin içeriği bizi romanın doğuşuna, romanın doğuşu modernizme, modernizm ise varoluş problemine götürür. Romanı varoluşsal bir problem olarak değerlendiren Milan Kundera'nın²⁴ aksine Lukacs,²⁵ romanı epike (epope), Yunan felsefesine dayandırır. Romanın bir kuram olarak ortaya çıkması, diğer türlerden ayrılmasıyla başlar. Onu diğer türlerden ayırt eden husus, hem karakterlerinin bireyselleşmeleri hem de yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumuyla olur.²⁶ Bu, romanın hayat ve çevre ile olan yakın ilişkisini ortaya çıkarır. Yazar romanını meydana getirirken istese de istemese de yaşadığı dönemden etkilenir. Ancak bunu yaparken 'gerçek' olanı dönüştürerek romana sokar. Yalnız burada 'gerçek' olan şey romana girerken yüz değiştirir ve üstüne farklı bir örtü örter. İşte bu 'gerçeklik' ögesi romanın vazgeçilemez unsurlarından birisidir.

Gerçek ögesi romanın içerisine girdiği andan itibaren asli gerçekliğini yitirerek kurmaca gerçekliğe dönüşür. Kurmaca, gerçeğin zıddı olarak metinlerdeki uydurmaca, yalan ve doğruluğunu yitirmiş şeyleri temsil eder. Romanı diğer türlerden üstün yapan şey de gerçekliğe bağlı olarak tasarlanan her şeyin, metin içerisine girdikten sonra kurmaca bir gerçekliğe yerini bırakmasıdır.

Roman kuramının ana malzemelerinden biri olarak ilk önce gerçeklik-roman, sonra kurmaca-roman ilişkisini inceleyeceğiz. Tabii bunu yaparken modern romanın babası olarak kabul edilen *Don Kişot*'a sürekli göndermeler yaparak Batı romanına ait düşüncelerin bireyselliğine değineceğiz. Rene Girard'a göre Don Kişot "*Düşüncelerin düşüncesi, her an merkezi rolü doğrulanan düşünce, ondan yola çıkarak her şeyi bulabileceğimiz ana düşünce, üçgen arzudur; ve bu arzu, romansal roman kuramına temel*

²⁴ Milan Kundera, *Roman Sanatı* isimli eserinde romanın gerçekliği değil varoluşu incelediğini söyler. Ona göre varoluş olmuş bitmiş bir şey değil; varoluş, insani olabirliklerin alanıdır, insanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir (s. 55).

²⁵ Epik ve roman konusunda George Lukacs'ın *Roman Kuramı* isimli eserinden faydalanılabilir.

²⁶ Watt, s. 19.

olur.²⁷ Roman kuramının temelini oluşturan gerçek-roman ve kurmaca-roman ilişkisini sırasıyla açıklamaya çalışacağız.

1.1.1. Gerçeklik ve Roman

“Gerçek” kelimesinin anlamına baktığımızda “yalan olmayan”, “doğru olan”, “aslına uygun olan” tanımlamaları ile karşılaşırız. Bu ‘gerçek’, bilgilere dayanan olgu ve deney ile kesinliği kanıtlanmış manasına da gelir. Hayat açısından ‘gerçek’ kelimesi yaşantımıza tekabül eder. Edebi açıdan ‘gerçek’ ise ‘uydurmaca’ (kurmaca) kelimesinin karşısında yer alır. Gerçek dünyanın romanın dünyasıyla buluşmasını güneş ışığını sadece üç renge ayırıştırıran bir prizmaya benzetebiliriz:

“Bu prizmadan geçerek romana yansıyan gerçek, belli ve sınırlı bir gerçeğin kayıt edilmesi, belli ve sınırlı bir gerçeğe benzeyen bir gerçeğin yaratılması ve gerçek hakkında genellemelerin yapılması şeklinde yorumlanabilir.”²⁸

Belirli ve sınırlı gerçeğin romana yansıması ‘gerçeklik’ kavramının yapısından kaynaklanır. Çünkü gerçeklik durağan değil, değişkendir. Gerçekliğe ancak, onu olmuş bitmiş bir şey olarak tanımlamaya kalkışmazsak yaklaşabiliriz.

Gerçek ile sanat ilişkisine, “Sanat nedir?” sorusuyla yola çıkılarak cevaplar arandığını görürüz. Platon’un *Devlet* isimli eserinde Sokrates, Glaukon’a ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışırken girdiği diyalog, gerçek-sanat ilişkisine açıklık getirir:

- *İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.*

- *...Aslını yapmadığına göre, gerçeğin değil, gerçeğe benzeyen bir örneğini yapmış olur.*²⁹

Platon, gerçeğe susamış ve ömrü boyunca gerçeği aramakla meşgul olmuş bir insan olarak *Devlet*’inde şairlere yer vermez. Çünkü şairler gerçeği anlatmaz ve yalan söylerler. Sanat ona göre yansıtma (mimesis)’dır ve yansımalarından oluşur. Platon’un öğrencisi olan Aristo, *Poetika* isimli eserinde “*Gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlat-*

²⁷ Rene Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, (çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yay., İstanbul 2007, s. 59.

²⁸ Robert Scholes ve Robert Kellogg, “Gerçek (Realite) Meselesi”, *Roman Teorisi*, (hzt. Philip Stevick, Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara 2004, s. 316.

²⁹ Platon, *Devlet*, (çev. Sabahattin Eyuboğlu, M. Ali Cimcoz), İş Bankası Yay., İstanbul 2011, s. 337.

maktır.”³⁰ diyerek hocasından ayrılır. Olanı değil olabilir olanı sözü bizi gerçeği olduğu gibi yansıtma arayışından uzaklaştırarak farklı bir bakış açısına sürükler. Bir gerçeği, gerçekliği olduğu gibi anlatmak tarihin işidir. Edebiyat ise her şeyi tüm gerçekliği ile değil, olabilir olanı, anlatılabilir olanı ve estetik olanı anlatmakla uğraşır. Platon’un mantığı ile Aristo’nun estetiği arasında, bu iki uç noktada değerlendirilen edebiyat, gerçek olan ile sanatsal olan arasındaki ince çizgide birbirinden etkilenecek ayakta durur. Yıldız Ecevit’e göre “*gerçeklik anlayışı çağlar boyunca koşullara göre farklı yönelimler ortaya koyuyorsa, gerçekliği biçimlendirmeye, onu yeniden kurgulamaya/yaratmaya çalışan sanatın da, gerçekliğin dokusundan, üstünde yapılandığı düzlemin niteliğinden etkilendiği su götürmez.*”³¹

Gerçeklik ve sanat ilişkisi türlerin içsel boyutuyla ele alındığında her tür için farklı değerlendirmelerin yapıldığı görülür. Necla Aytür’e göre “*sanat eseri tüm gerçekliği olduğu gibi yansıtamayacağı gibi, ondan beklenen, yapması istenen de bu değildir. İçinde yaşadığımız dünya anlamsız, olaylar ilintisizdir. Oysa romanın düşünsel dünyasında kopuk ayrıntılar yoktur, hiçbir şey yalın bir oluntu değildir; her şeyin bir anlamı vardır ve her şey gerekli ilintilerin bir parçasıdır.*”³² Bu bağlamda roman ve gerçek ilişkisine baktığımızda farklı söylemlerin ve yaklaşımların ortaya çıktığını, bunların da gelişen ve değişen dünya ile ilerleyerek farklı boyutlarda ele alındığını söyleyebiliriz. “Gerçek” olan şeyin roman türünün içerisinde anlatılması diğer türlere oranla daha açıklayıcı bilgiler içerir. Şiir ve hikâyelerde anlatımın kısa ve öz olması, imgeler yoluyla sunulan gerçekliğin derecesini düşürür. Roman tür itibarıyla karakter, mekân ve olayların uzun uzadıya anlatılması üzerine kurulduğundan, gerçek ile ilişkisi sürekli tartışılan bir tür olmuştur. Farklı açılardan yapılan değerlendirmeler bütünsellik, tarihsellik, kurmacalık, görecelik ve metinsellik tarafıyla gerçek-roman ilişkisinin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

Bütünsellik açısından bakıldığında, “bir romanda ortaya konulan gerçeklerin bütünsel olmaması, dogmacı dayatmaların karşısına dikilen bir barikat”³³ olarak anlaşılmasına yol açar. Gerçeklerin bütünsel şekilde yer almaması, romanda gerçek ey-

³⁰ Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 30.

³¹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2006, s. 30.

³² Necla Aytür, *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, Ankara Üniv. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., Ankara 1974, s. 6.

³³ Carlos Fuentes, “Romana Övgü”, (çev. Celal Üster), *Sözcükler Dergisi*, Sayı: 2, Yıl: 2006, s. 28.

lemlerin hiçbir zaman birebir aynı olamayacağını gösterir. Alain'e göre “Gerçek eylem romana girmez hiçbir zaman. Romancı gerçek eylemi anlatırken, gördüğü gibi anlatır. Onun için de romancı asla bir tarihçi olamaz. Hayalin eylemle bağlantısı, gerçeğe en yakın olanı anlatılana (hikâyeye) sokmak için, en küçük tarih belirtisiyle yetinir.”³⁴ Küçük bir ‘an’, zamandan bir parça, yaşanan bir sorun, küçük bir gülüş, tanıksal bir doğrulamayı gerektirmeden romanda yer alır. Çünkü roman tanıklığa dayanmaz, doğrulamayı düşünmez ve tarihsel yönteme aykırı olarak, gerçekliği eylemlerde arar, eylemlere gerçeklik verir.³⁵ Zaten her roman gerçekliğin ideal bir tasviridir. Cervantes, nesnelle özneli, okurun dünyasıyla kitabın dünyasını birbirine karıştırmaktan keyif alan biridir.³⁶

Tarihsellik ve kurmacalık boyutuyla gerçek roman ilişkisine baktığımızda ise romana giren gerçekliğin, tarihî gerçeklikten daha kesin bir gerçeklik hâline geldiğini görürüz. Çünkü romandaki gerçeklik artık değiştirilemez ve ebediyete kadar gidecek bir gerçekliği bizlere sunar. Tarihsel nitelikte anlatılan gerçeklerin bir roman içerisinde sunulması, okurun tarihsel roman boyutuna sürüklenmesine yol açar. Ancak buradaki tarihsellik, verilen belgelerin niteliğinin gerçekliği olarak açıklanacağı için, böylesi tarihsel bir süreç, yeni bir belgenin ele geçmesiyle yeniden ele alınır. Yani tarihsel niteliğe sahip bir metnin değiştirilebilirliği kendinden sonra bulunabilecek yeni bir metnin niteliğine bakar.

Ahmet Midhat Efendi, roman gerçek (hakiki) midir yoksa kurmaca (hayal) mıdır soruları ışığında tarihsellik boyutuna şöyle bir çözüm sunar: “İsmi roman mıdır? Mutlaka hayali olacak! Artık bunu ‘hayali’ diye nitelemeye gerek var mı? İsmi ‘şeker’ midir? Mutlaka tatlı olacak! Onu tekrar ‘tatlı’ diye nitelendirmeye gerek kalır mı? Hakikiye gelince iş daha da acayipleşir. Çünkü ‘hakiki’ midir? O halde roman olmayıp ‘tarih’ olması gerekir. Hatta Emile Zola romanlarındaki hakikiliği vurgulamak için bunların bazılarını ‘tabii ve sosyal tarih’ adını vermişti. Fakat roman mıdır? Hakikisi olmaz. Hakiki değil midir? Ne tabii, ne sosyal, ne siyasi tarih sayılmaz... Artık okuyucularımız roman denen şeyin hayalisini, hakikisini aramamalıdır.”³⁷ Türk edebiyatında romanın

³⁴ Alain, *Sanat Üstüne Denemeler*, (çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul 1985, s. 91.

³⁵ Alain, s. 89.

³⁶ Jorge Luis Borges, *Öteki Soruşturmalar*, (çev. Peral Beyaz Charum; Türker Armaner), İletişim Yay., İstanbul 2009, s. 66.

³⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar*, (hızl. Nüket Esen), İletişim Yay., İstanbul 2003, s. 142-143.

öncüsü sayılan bir yazarın bu konudaki görüşleri, romanın kuramsal çerçevesinin çizilmesi açısından önemli bir niteliktedir.

Tarihi olaylar ile romanda meydana gelen olayların içsel yapılandırılmasının benzer nitelikte oluşumlar olduğu söylenebilir. Mesela bir tarihsel olayın anlatımına sahip tarihi eser ile, romanın içerisinde geçen olay birbiriyle örtüşebilir. Rasim Özdenören tarihsel olay yapısı ile romanın olay yapısını şöyle değerlendirir:

“Tarihsel olaylar, kendi biricikliğine halel getirmeden nasıl ki, tarihsel nedenlere ya da tarihsel nedensellik bağlantısına ulaşmak isterse, romancı da, romana konu olan olayı, kendi nedensellik bağlarına uygun düşebilecek bir açıklama düzleminde anlatmayı dener. Roman da, tıpkı tarih gibi inşaî bir zihinsel faaliyet ürünüdür. Herhangi bir tarihsel olay ancak bir tarihçinin zihinsel dolayımından geçirildikten sonra ve ancak gene o çerçevede bir anlam kazandığı gibi, romana konu olan olay da, romancının zihinsel dolayımından geçtikten sonra bir anlam kazanır.”³⁸

Özdenören’in açıkladığı gibi romancının olayları yaratırken göz önünde bulundurduğu temayüller ile tarihçinin olayları kayıt altına alırken dikkat ettiği şeyler birbiri ile örtüşmektedir. Burada romancı ve tarihçinin dikkat ettiği şey, olay örgüsünün nedenselliğinin gelişiminde saçma ya da anlamsız bir durumun ortaya çıkmasını önlemeye yönelik girişimdir.

Tarihsellik, sürekli değişebilir ve güncellenebilir bir gerçekliği içerir. Bir romanın tarihsel niteliğinin olmasının yanında değiştirilemez bir edebi tarihselliğe sahip olması çok önemlidir. Örneğin bir romanda anlatılan tarihsel niteliğe sahip bir gerçeklik kendisinden sonra aynısı ya da benzeri bir metin bulunsa da değiştirilemez niteliktedir. Tolstoy’un *Savaş ve Barış*’ında anlatılan tarihsellik Rusya-Fransa arasındaki savaşın tarihselliğine kanıt olarak sayılmasa ve kullanılmasa bile, edebi açıdan değiştirilemez bir tarihselliğe dayanır. Edebi açıdan tarihsellik, kurmacalık ögesiyle birlikte işler.

Umberto Eco’nun *Baudolino* romanı tarihsel bir gerçeklikle kurmaca bir gerçekliği tüm çıplaklığıyla bizlere sunmaktadır. İstanbul’un mahzenlerinde yapılan tarihsel yolculuklar, yapılan savaşlar ve fethedilen kurmaca yerler, bir tarihçinin yol göstericiliğinde seslendirilip yorumlanır:

³⁸ Rasim Özdenören, *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 40.

*“Çok iyi, diye düşünüyordu Niketas, Bay Baudolino bana imparatorluğu kendisinin kurduğunu ve gücü sayesinde, ağzından çıkan her şeyin gerçek olduğunu söylemek istiyor.”*³⁹

Metinde bir tarihçinin bilinçaltından yansıyan düşünceler, okurun zihninde gerçeklik ve kurmaca arasında diyagramlar oluşturur. Ancak bu metnin gerçekliği hususunda yorum yapılacak olursa, kurmacalık ögesiyle birlikte, artık edebi bir tarihsel gerçekliğin varlığından ve değiştirilemezliğinden söz edilebilir. Bir tarihçinin aktardığı gerçekliği metinde irdeleyen yazar, Niketas karakteriyle bir tarihçi yaratarak, onun ağzından şu ironik cümleleri okuruna yansıtır:

*“Anımsadıklarını bana anlatacaksın. Bana bölük pörçük olaylar, kopuk kopuk hadiseler anlatılır, ben de onlardan bir öykü çıkarır, Tanrı’nın lütfu bir resimle süslerim.”*⁴⁰

Baudolino’nun gerçekliği ya da Niketas’ın tarihçiliği edebi dünyada değiştirilmeden kurmaca bir gerçeklik içerisinde sonsuza kadar değerini koruyacaktır diyebiliriz.

Unamuno’nun Sis romanı da kurmacalık ögesi ile gerçekliğin birlikteliğini göstermesi açısından önemli bir eserdir. Ön söz yazarı Victor Goti’nin arkadaşı Augusto Perez’in ölümünün yalan yanlış bir gerçeklikte yazıldığını ve Augusto Perez’in gerçekte anlatıldığı şekilde intihar etmediğini söylemesi önemlidir:

*“Bilincimi rahatlatmak için çok inandığım şu gerçeği açıklamalıyım: Augusto Perez, kendisiyle yaptığım son görüşmede bana bildirdiği intihar etme düşüncesini yerine getirmiş, bu yalnızca bir amaç ve bir istek olarak kalmamış, gerçekten ve ciddi ciddi intihar etmiştir. Elimde benim düşüncemi destekleyecek güçlü kanıtlar olduğuna inanıyorum; o kadar çok ve benzer kanıt, bilgiye ulaşmak için düşüncemi bir kanı olmaktan öteye götürüyor.”*⁴¹

Yazarın arkadaşı Victor Goti’ye göre ‘gerçek’ onun arkadaşından duydukları ile sınırlıdır ve bu gerçeği ondan başka hiç kimse bilmemektedir. Kanıtlarının doğruluğu arkadaşının öyle öldüğünü gösterse de, Augusto Perez’in o şekilde ölmediği romanda anlatılır. Okur, yazarın yönlendirmesiyle Augusto Perez’in romandaki gibi öldüğüne inanır ve sanatın romana bahsettiği gerçeklik büyüünün etkisinde kalır. Tarihsel ve

³⁹ Umberto Eco, *Baudolino*, (çev. Şemsa Gezgini), Doğan Kitap, İstanbul 2003, s. 69.

⁴⁰ Eco, s. 19.

⁴¹ Miguel De Unamuno, *Sis*, (çev. Yıldız Ersoy Canpolat), İş Bankası Yay., İstanbul 2006, s. XII.

deneysel gerçeklikten daha önemli olan artık Augusto Perez’in romanda nasıl öldüğüdür. Romanda okur, o anı yakalayarak, metnin hazzına ulaşır. Victor Goti’nin gerçekliğini savunduğu ölüm artık hükümsüz ve geçersiz bir ölümdür. Bu gerçeklik de Victor Goti’nin söz ettiği gerçeklikten daha sanatsal ve daha estetikdir. Burada gerçek artık yazarın elinde değişir ve kurmaca bir hal alır.

Şerif Aktaş, yazarın kurguladığı ve oyun hâline dönüştürdüğü bu gerçekliği şöyle özetler:

*“Gerçek dediğimiz şey, değişikliğe uğrayarak edebi eserin dünyasına girer. Bunun içinde hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği birbirinden farklıdır. En gerçekçi olduğu iddia edilen edebi eserler dahi yaşanmış olanı değil, gerçeğe uygun olanı dikkatlere sunar. Kısacası itibari âlem, harici âlemin bir düşünce sistemi etrafında sanatkâr tarafından yorumlanması neticesi vücut bulur.”*⁴²

İtibari* âlem yahut fiktif (kurmaca) âlem romancının ya da yazarın gerçek hayattaki serüvenlerine biçim vererek ve bu sürecin fiili doğasının tanımlanmasından ve gerçekliğinin ele alınıp değerlendirilmesinden oluşur.⁴³

Franz Stanzel ise, romandaki kurmacalık durumunu şöyle dramatize eder: “Roman kurmacadır, dile dökülmüş dünyadır. Hegel’in ifadesiyle bu dünyada güzellik ve sanatın yakını ve dost olmuş gerçeklik sunulur. Bu tür gerçeklik de günlük hayatta rastladığımız tarihsel ve deneysel gerçeklikten daha önemlidir.”⁴⁴ Roland Barthes’a göre roman gerçekliği savunmak zorunda değildir. O romanı bir dokuma, hayallerle, aldatmacalarla, yaratılmış ya da isterseniz ‘sahte’ şeylerle boyanmış geniş ve uzun bir dokuma, bir kumaş olarak görür:

*“Parlak, renkli bir kumaş, bir Maya örtüsüdür. Üzerine noktalar biçiminde serpiştirilmiş ‘Gerçeklik Anları’ bu örtünün varlığını mutlak olarak kanıtlar, doğrular.”*⁴⁵

Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe* isimli romanının ısrarla gerçek olduğunu söylemesi, okuru yanılgıya iter. Yazar, metnin inandırıcılığını artırmak için böyle bir yola başvurarak okuru ‘gerçeklik’ duygusuyla metne bağlamak ister. Ünal Aytür’e göre “Daniel Defoe’nun tüm romanlarını ısrarla, gerçekten yaşamış kişilerin yaşam öyküleri

⁴² Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 2005, s. 15.

* Kurmaca âlem yerine itibari âlemi ilk kez Prof. Dr. Şerif Aktaş kullanır. Ayrıntılı bilgi için *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* kitabına bakılabilir.

⁴³ Lukacs, s. 91.

⁴⁴ Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri*, (çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya 1997, s. 9.

⁴⁵ Roland Barthes, *Romanın Hazırlanışı I*, (çev. Mehmet-Sema Rifat), Sel Yay., İstanbul 2006, s. 198.

*diye sunması, anlatmakta olduğu öyküyle doğrudan doğruya ilgisi bulunmayan birtakım ayrıntılar kullanarak gerçeklik izlenimi yaratmaya çalışması, temelde romanı tarih gibi önemli herkesçe bilinen bir yazı türünün saygınlığa ulaştırmak amacını taşır.”*⁴⁶ Romanın gerçek olup olmadığını araştıran şahıslar bir süre sonra Defoe’nun yanına giderek böyle bir karakterin yaşamadığını ve bu romanın kurmaca olduğunu söylediklerinde ise, yazar bu söylemi bir ölçüde kabul eder. Ancak bu kabullenme öyle bir adada öyle bir karakter yaşamadığını göstermez. Romancı burada bize gündelik olaylara benzer olaylar sunar; bu olaylara, elden geldiğince, gerçek görünümü vermeye çalışır; bu anlayış da ‘yücelterek aldatmaca’ya kadar varabilir.⁴⁷ Romancının bu algıyı pekiştirmek için mektuplara, günlüklere başvurması, eserini hatıra defteri biçiminde okura sunması başvuru- lan diğer yöntemlerdir. Örneğin Yakup Kadri, *Yaban* romanının başına koyduğu bir notta, eldeki kitabın bulunmuş bir defterden aktarılmış şeyler olduğu söyleyerek okuru daha baştan şartlandırmak ister.

Defoe’nun ısrarla üzerinde durduğu şey tam olarak gerçeklik sorunu değil gerçeğe benzerlik sorunudur. Tahsin Yücel bu durumu şöyle açıklar:

*“Roman tür olarak ‘anlatı’ diye sunulduktan sonra, yapıtın kurmaca niteliğini gizlemek söz konusu değildir. Bundan sonra sorun, ‘gerçeklik’ sorunu değil, ‘gerçeğe-benzerlik’ sorunudur. Her yapıt, kendi iç gereklerine göre, kendine özgü bir gerçeğe-benzerlik oluşturur. Onu kendi sınırları içinde değerlendirip değerlendirmekse, yaratıcısının değil, okurun ve eleştirmenin bileceği iş.”*⁴⁸

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, Defoe’nun metni hakkında gerçek ya da değil gibi yorumlar yapması yanıltıcı olabilir. Çünkü roman, tarih değil de anlatı çerçevesine girdiği andan itibaren, kurgusal bir yapıyı her zaman içerisinde barındırır.

Roman, hakiki olan ile sahte olanın birbirine geçtiği bir anlatım yapısıdır. Roland Barthes bunu şöyle ifade eder:

“Roman sahte-olan’dan başlamaz ama hakiki-olan ile sahte-olanı sezdirmeden birbirine karıştırdığında, yani kendini haykıran, mutlak hakiki ile arzu ve imgelem’den gelen renkli, parlak sahte-olanı birbirine karıştırdığında başlar. Roman böylece alacalı, çeşitlemeli, lekeli, benekli, üzeri resimlerle, tablolarla kaplı, işlemeli, girift, karmaşık

⁴⁶ Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul 2009, s. 12.

⁴⁷ Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, (çev. Mehmet-Sema Rifat), Düzlem Yay., İstanbul 1991, s. 18.

⁴⁸ Tahsin Yücel, *Alıntılar*, YKY, İstanbul 2007, s. 274.

bir giysi.”⁴⁹ Stendhal ise onu bu özelliğini şöyle tarif eder: “*Roman, uzun bir yolda taşınan ayna gibidir. Bu ayna, bir an için mavi gökyüzünü yansıtırken, bir an sonra ayaklarımızın altındaki çamur ve su birikintilerini yansıtır.*”⁵⁰

Stendhal’ın hayatın bir yansıması olarak gördüğü romanı, Barthes bir renk cümbüşü olarak niteler. Biri romancı diğeri eleştirmen olan iki kişinin roman hakkındaki ortak yanı, hayatın içerisindeki tüm renkleri gökyüzünü, çamurlu suyu, lekeli benekli resimleri her şeyi yansıtarak okura sunmasıdır. Bu nedenle Stefan Zweig, Stendhal için, “*Stendhal, gerçeği öğrenebilmek uğruna aldatmacanın ustalığına, yalan tekniğine ihtiyaç duymuştur.*”⁵¹ diyecektir.

Barthes’in gerçekliğin üzerine örtülen giysi olarak tanımladığı roman, yazar için daha farklı bir gerçeklik kazanabilir. Çünkü yazarlar, ‘gerçeklik’ duygusunu hissederek yazdıklarından, kişileriyle özdeşleştiklerinden gerçeklik duygusundan öte bir duyguya erişirler. Bunun en güzel örneğini Unamuno’nun şu ifadelerinde görebiliriz:

“*Emin ol ey okur, eğer Gustave Flaubert, söylediği gibi yazarken, yani romanda, gerçekçi romana örnek gösterilen romanında Emma Bovary’i yaratırken, zehirlenme belirtileri duyumsadıysa ve Augusto Perez’im önümde –daha doğrusu içimde- ‘yaşamak istiyorum Don Miguel, yaşamak istiyorum, yaşamak istiyorum’ diye inlerken ben de öldüğümü duyumsuyordum.*”⁵²

Yazarın karakterin dünyasının içerisine girmesi, karakteriyle geçirdiği uzun saatlerin sonucunda bir bağlanmanın neticesinde ortaya çıkar. Kum, bir cam halini alırken yüksek bir ateşte yakılması ve bir ustanın ona şekil vermesi neticesinde oluşur. Yazar da romanını oluştururken düşünceleri arasında geçirdiği uzun saatler sonucunda bir karakter meydana getirir ve ona şekil vererek edebi dünyanın içerisine yerleştirir. Yüksek ateşte kumun erimesi gibi karakterin oluşması da belli bir zaman periyodunda yazarın o doygunluğa erişmesi neticesinde meydana gelir. Yazarın oluşturduğu karakterler her zaman ondan bir parça taşır ve ona göre hareket eder. Peyami Safa, romancı ile karakter arasındaki münasebeti şöyle açıklar:

⁴⁹ Barthes, *Romanın Hazırlanışı I*, s. 198-199.

⁵⁰ Stevick, s. 326.

⁵¹ Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*, (çev. Gülperi Sert), İş Bankası Yay., İstanbul 2004, s. 126.

⁵² Miguel de Unamuno, *Üç Örnek Öykü ve Bir Önsöz*, (çev. Yıldız Ersoy Canpolat), İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s. 7-8.

*“Her romanda belki bütün tipler şu veya bu derece yalancı ve müstear bir şahsiyetle kımıldayan romancının kendisinden başka kimseler değildirler; fakat romancı onlara realitenin maskesini yakından iğretiliği belli olmayacak kadar hünerle taktığı ve onları en gerçek hayat cevheriyle dolu imişler gibi yaşattığı derecede tam bir yaratmaya doğru gitmiştir.”*⁵³

Safa’ya göre yazarın gösterdiği hüner, onun romancılığını ve romanının başarısını da etkiler. Yani yazar, romanını meydana getirme sürecinde bir zanaatkâr edasıyla, çilekeş bir hayatın içerisinde çabalayıp durur. Bu anlamda yazarı değerlendirdiğimizde, onun bir çilekeş olduğunu kabul edebiliriz. Susan Sontag da *“yazar örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür.”*⁵⁴ der.

Gogol’un *Palto* isimli eserinin çıkış noktası, yazarın gerçeklik algısını derinden hissettiğinden başka bir şey değildir. Ava çıkmaya meraklı bir memurun yıllarca yemeden içmeden biriktirdiği paralarla aldığı av tüfeğini, bir sandal seyahatinde göle düşürmesi ve üzüntüden hastalanarak yataklara düşmesini dinleyen Gogol, etkilendiği hikâyeyi yahut bu insan gerçekliğini av tüfeğini paltoya dönüştürerek yeni bir gerçeklik oluşturur. Rus gerçekliğinin çıkış noktası da sayılan bu eser Dostoyevski’nin *“Hepimiz Gogol’un Palto’sundan çıktık”* itirafında bulunmasına, yine dönemin eleştirmenlerinden birinin *“Şu Gogol’un Palto’su amma da dehşet verici bir hikâye. Kalinkin Köprüsü’ndeki hortlak bir gün hepimizin sırtından paltosunu çekip alabilir. Hikâyeyi okurken ne hale düştüm, varın siz düşünün”*⁵⁵ şeklinde yorumlamasına neden olur. Kurmaca ile gerçekliğin birbirine geçtiği bu örnekten daha sarsıcı olanı, ünlü romancı Vladimir Nabokov’un 1872 yılında Anna Karenina’nın arkasındaki ‘gerçekliği’ gösteren bir eser hazırlamaya girişmesidir.

Bu gerçekliğin başka bir boyutu ise, yazarın bu gerçekliğe kendine kaptırarak karakterlerini gerçek yaşamın içerisindeymiş gibi okura sunmasıdır. Örneğin ünlü yazar Flaubert’in Louise Colet’e yazılmış bir mektubunda *“Emin olunuz ki, bir yazarın yarattığı her şey gerçektir. Şiir, geometri kadar gerçektir. Tüme varım, tümünden-gelim kadar*

⁵³ Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Yay., İstanbul 1999, s. 216-217.

⁵⁴ Susan Sontag, *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş*, (çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yay., İstanbul 2008, s. 76.

⁵⁵ Nikolay Vasilyeviç Gogol, *Palto*, (çev. Aslı Takanay), Bordo Siyah Yay., İstanbul 2004, s. 13-14.

doğru bir metottur. Üstelik insan, belli bir seviyeye eriştikten sonra, ruhî olaylar hakkında herhangi bir hata yapmıyor. Benim zavallı Bovary'm, hiç şüphesiz ki, şu anda Fransa'nın her kasabasında ıstırap çekiyor ve ağlıyor."⁵⁶ diyerek roman karakterini gerçek ile birebir özdeşleştirir. Madame Bovary gerçekten insanda şiddetli bir gerçeklik etkisi yaratır. Bu etki sadece kişilerinin hayatta olduğu gibi oturup kalkmalarından ileri gelmez, kendine özgü gözlem kudreti sayesinde, kendi amacına uygun gelen belli başlı bütün tafsılâtı olağanüstü bir doğrulukla anlatabilişinin sonucudur.⁵⁷

Richardson ve Defoe'nin metinlerinin bir mahkeme tutanağına benzetilmesi, kahramanların bize görelilik ilkesine göre kaleme alınması, yazarın gerçeklik algısını nasıl kullandığıyla ilgilidir. Pospelov'a göre "yani yazar yarattığı itibari (kurmaca) kahramanların eylem, ilişki ve yaşantılarını oluştururken, onların toplumsal karakterlerinin gerçeklikteki iç zorunluluklarından hareket ederse eser 'gerçeklik' düzeyine taşınır. Yok, eğer yazar, kendi fikrinin tarihsel anlamda soyut olan düşünsel heyecansal temayülü hatırına, kahramanlarının karakterlerinin bu somut tarihsel iç zorunluluklarını atlayıp geçerse, o zaman yazarın eseri de gerçekçi olmayan bir nitelik gösterir."⁵⁸ Bu durumda şöyle bir soruyla karşılaşabiliriz. Yazarın yarattığı karakterler ne ölçüde nesnel yahut gerçek olabilir? Hebbel bu sorunun yanıtını şöyle verir: İnsanın Tanrı'yla olan ilişkisinde özgür olduğu ölçüde nesnel yahut gerçek olabilir.⁵⁹ Bu yüzden roman en yetkin fenomenolojik alan, gerçeğin bize nasıl görüldüğünü ya da bize nasıl görünebileceğini inceleyebileceğimiz en yetkin yerdir. İşte bu nedenle de roman anlatının laboratuvarıdır.⁶⁰

Biçimsel boyutu ile 'roman-gerçek' ilişkisine baktığımızda daha ileri bir gerçekliğin varlığından söz edilebilir. Yani biçimsel olarak roman gerçekçiliğin karşısında değil tam içerisinde bulunur. Ian Watt bu durumu şöyle açıklar:

"Romanın 'olaylarla bağlantılandırılmış' yaşam görüşünü canlandırmasını sağlayan anlatı tekniği onun biçimsel gerçekçiliği olarak adlandırılabilir; biçimsel diyoruz çünkü burada 'gerçekçilik' sözcüğü özel bir edebi amaç ya da dogmayı değil, yalnızca, daha çok romanda bir araya gelen ve öteki edebi türlerde pek ender olarak bir araya

⁵⁶ Stevick, s. 327-328.

⁵⁷ Somerset Maugham, "Dünyanın En İyi On Romanı", (çev. Kâmrân Şerif Aksu), *Türk Dili Roman Özel Sayısı I*, Sayı: 154, Temmuz 1964, s. 789.

⁵⁸ Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005, s. 194.

⁵⁹ Lukacs, s. 96.

⁶⁰ Butor, s. 19.

*geldiği için de roman biçimi açısından tipik sayılan bir anlatı yöntemleri bütününe göstermektedir. Roman, insan yaşantılarının eksiksiz ve sahici bir dökümünü sunar ve dolayısıyla okurlarına, konu edilen kişilerin bireysel özelliklerini, eylemlerinin zamansal-mekânsal özellikleri gibi anlatsal ayrıntılar vermek zorundadır.”*⁶¹

Yazar tarafından romana yansıtılan her şey, romanın içeresine girdikten sonra okurun onu anlamlandırabileceği bir düzeyde, yeni bir yaşam gerçekliğine dönüşür. Suut Kemal Yetkin’e göre “*hayatta olup da romana girmeyen şey yoktur. Romana sınır çizilemez. Yeter ki gerçeklikten alınan unsurlar, bütün bir iç zenginliğin beslediği hayal gücü ile yeni varlıklara dönüşsün, hayattaki varlıkları bile sürükleyecek, onları gölgede bırakacak birer gerçek olsun.*”⁶²

Zaten romanı roman yapan ve “novel” ismini almasını sağlayan da yaşam tarzıdır. Ian Watt bunu şöyle açıklar:

*“Romanın başlıca ölçüsü bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikatti ve söz konusu bireysel yaşantı her zaman benzersiz, dolayısıyla yeniydi. Böyle roman, son yüzyıllarda orijinalliğe, yeniliğe o zamana kadar görülmemiş ölçüde önem veren bir kültürün en uygun edebi aracı haline geldi: Romanın novel diye adlandırılması bu yüzden.”*⁶³

Yaşamı sunuş tarzı geleneksel mirasa bağlı kalmayı da zorunlu kılar. Bunu kolay şekilde başarabilen romanın, bu yönüyle kanonu olmadığını söyleyebiliriz. Zaten doğası gereği de kanonik değildir. Roman bizzat yoğurulabilirliktir. Kendisini aramakta olan, kendisini incelemekte olan ve yerleşik biçimlerini gözden geçirilmeye maruz bırakan bir türdür. Aslında, kendisini geliştirmekte olan gerçeklikle doğrudan temas mntıkasında yapılandıran bir türe açık olan tek olanak da budur.⁶⁴

Görecelik ilkesi çerçevesinde gerçek-roman ilişkisini değerlendirdiğimizde, değişen dünyanın ve bunun getirdiği yeniliklerin etkisiyle karşılaşırız. Örneğin, yeni fizik, dünyanın alışlagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşku kılma, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir.⁶⁵ Einstein’ın görecelik kuramı, Heisenberg’in belirsizlik ilkesi, Schrödinger’in kedisi bizi

⁶¹ Ian Watt, *Roman ve Gerçek Etkisi*, (çev. Mehmet Sert), Donkişot Yay., İstanbul 2002, s. 51-52.

⁶² Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yay., Ankara 2007, s. 77.

⁶³ Watt, *Roman ve Gerçek Etkisi*, s. 16.

⁶⁴ Bakhtin, s. 207.

⁶⁵ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 18.

kuantum fiziğinin olasılıklar dünyasına sürükleyerek farklı bir gerçeklik anlayışının ortaya çıkmasına sebep olur. Kuantum fiziği ile birlikte nesnelerin gerçekliği sorgulanmaya başlar. Eğer bir nesnenin hareketleri gözlenmesi gerekiyorsa burada bir gözlemcinin olması gerektiği tezine göre, gözlemcinin rolü kaçınılmazdır ve bunun içinde nesne ya da maddenin hareketleri değişiklik gösterir. Maddenin en ufak parçacığı üzerinde yapılan “Çift Yarık” deneyinde gözlemcinin madde üzerindeki rolünün tespit edilmesi ile birlikte, neden-sonuç ilişkisini temel alan değişmezlik/kesinlik ilkelerinin yerini olasılık/görecelik kavramları alır.

Özellikle görecelik kavramıyla birlikte “gerçek” olgusu yitmeye başladığı için, onun yerine başka bir olgu koyma çabaları görülür. 20. yüzyıl felsefecilerinden Jean Baudrillard’ın “Simulacra” (Simulakr) kavramı, yeni bir gerçeklik anlayışının ürünüdür. Buna göre özde varolmayan, sanal olarak üretilen gerçek bir süre sonra yaşanan gerçeğe dönüşür. Baudrillard’ın “Hyperreality” (Hipergerçeklik) olarak tanımladığı bu sanal gerçeklik, büyük (meta) anlatılardaki gerçekliğin yok olması anlamına da gelir. Baudrillard’a göre “*simülasyon olarak yapılan ya da tasarlanan her şey gerçeğe karşı bir saldırı yaparak onun yerine geçme eğilimindedir.*”⁶⁶ Bu geçiş yani simülasyon olarak tasarlanıp gerçeğin yerine konulan hipergerçeklik ancak meta anlatılarda gerçekleşebilecek bir durumdur.

François Lyotard, bu süreci postmodern durum olarak nitelerken meta anlatılardaki gerçekliğin değil anlatının kendisinin de yok olmaya başladığını dile getirir:

“*Ekstrem olanı basitleştirmek amacıyla, postmodern’in meta-anlatılara yönelik inanmazlık (inedurality) olarak tanımlayacağım.*”⁶⁷

Hipergerçeklik, görecelik kavramlarının doğuşu, meta anlatıların yıkımı, romana ve romancıya bakış açısını değiştirmekle kalmaz, roman türünün de değişmesine yol açar. Romanını salt bir gerçeklikle ele alan yazar için her şey gerçek bir hayat hikâyesinden ibaret olsa bile okurun göreceli yaklaşımı ile farklı boyutlarda değerlendirilir. Örneğin Roland Barthes’in *S/Z* isimli yapıtı Balzac’ın *Sarrasine* eserine yönelik farklı çeşitlerde okuma denemesi yapılarak yeniden oluşturulan bir metindir. Roland Barthes, Balzac’ın *Sarrasine* adlı hikâyesinin okunabilir bir metin örneği olduğuna inandığı için, çok anlamlı okunma yapılarak (çoğulculuk) metnin yeniden kurulması veya

⁶⁶ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yay., Ankara 2011, s. 42.

⁶⁷ Jean François Lyotard, *Postmodern Durum*, (çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yay., Ankara 1997, s. 12.

gerçekleştirilme özelliğini vurgulamak ister. Balzac'ın *Sarrasine* öyküsünde kurgu, üstkurmaca bir şekilde hikâyenin hikâyesi şeklinde tasarlanarak Sarrasine'in adlı bir ressamın daha önce hadım edilmiş Zambinella'yı yanlışlıkla güzel bir kadına benzetmesi ve ona aşık olmasını anlatır. Roland Barthes'in iki kahramanın baş harflerinden oluşturduğu S/Z, metinsel kodların işaret ettiği nesneler ışığında, okurun metindeki farklı anlamları yeniden anlamlandırması suretiyle çoğulcu bir metnin yaratılmaya çalışıldığının göstergesidir. Üç boyutlu bir prizmayı andıran metne göreceli olarak bakıldığında her okurun farklı yorumlarla farklı sonuçlar elde etmesi, gerçeğin yahut metindeki gerçekliğin böylece göreceli olarak değişebildiği gösterilmek istenmiştir.

Sonuç olarak gerçek ve roman ilişkisinde hayat-roman-gerçek ilişkisi düzleminde romanın gerçek ile örtüşmesi, gerçeğin ivediliği ve gerçekliğin biçimsel niteliği hususlarında farklı yorumları bir arada vermeye çalıştık. Bunu yaparken geleneksel edebiyat ile anlatılan “gerçeklik”, modern edebiyat ile “kurmaca”, postmodern edebiyat anlayışı ile de “üstkurmaca”ya dönüştüğünü gözlemledik. Gerçek-roman ilişkisinden kurmaca-roman ilişkisine geçerken Unamuno'nun şu cümlesi belki de tüm hepsini bir arada değerlendirmemiz açısından önemlidir:

*“Bir insan ister etten kemikten olsun, isterse kurgu dediğimiz türden olsun aynıdır. Çünkü Don Quijote Cervantes kadar gerçektir; Hamlet ya da Macbeth Shakespeare kadar gerçektir.”*⁶⁸

1.1.2. Kurmaca ve Roman

Gerçeğin kurmacaya, kurmacanın ise gerçeğe dönüştüğü bir tür olarak roman iki büyümlü özü (kurmaca ve gerçek) içinde barındırır. Gerçek dediğimiz şey o (bunun tanımını yukarda yaptık) gerçeklikten sıyrıldığı anda kurmaca(lık) başlar ve bizi kurgusallığın içerisine iterek onunla hem-hal olmamızı sağlar. Bu anlamda kurgu, gerçekten uzaklaşan ya da kopan değil, onu kullanarak metinde kullanabilir hale getiren şeydir.

Kurmaca ve romanın buluşması en başta söylediğimiz gibi Don Kişot'un evinden çıkmasıyla başlar. Rita Felski'ye göre “*bu romanda sözcükler o kadar güçlüdür ki okurlar gerçekle hayali birbirinden ayırt edemez hale gelir; akıllardan mahrum kalarak, deli ve budala gibi davranmaya başlarlar. Don Kişot insanın aklını başından alan*

⁶⁸ Unamuno, *Üç Örnek Öykü ve Bir Önsöz*, s. 3-4.

bu türden kurmaca eserlerin tehlikelerini teşhis etme derdine düşen, bir yandan da bunları okurlara deva diye sunan bir yığın romanın ilkidir."⁶⁹ Metinde geçen ve okuru gerçeklik ile kurmaca arasında kalmaya iten bir sürü anlam oyunlarına rastlayabiliriz:

*"Bu öykünün gerçekliği konusunda tek itiraz, yazarının Arap olması olabilir; çünkü bu milletin özelliklerinden biri, yalancılıktır. Ne var ki, bize düşman olduklarından, hikâyenin fazlası değil, eksiki olması beklenir."*⁷⁰

Umberto Eco bu nedenle, *"kurmaca anlatılarda gerçek dünyaya yapılan kesin göndermeler öylesine iç içe geçer ki, romanda bir süre kaldıktan sonra ve haklı olarak fantastik öğelerle gerçekliğe yapılan göndermeleri birbirine karıştırdıktan sonra, okur artık kesin olarak nerede bulunduğunu bilmez."*⁷¹ der. Bunun en açık örneği Cervantes'in *Don Kişot* romanında Arapların yalancı olmasına dair söylemdir ki, okurların gerçeklik algısına seslenerek derinsel yapının daha da derinleşmesini ve üstyapının kurmacaya indirgenmesini sağlar. Burada *Binbir Gece Masalları*'na örtük göndermeler yapılarak, gerçek-kurmaca arasındaki bilincin sınanması amaçlanır. Örnek okur, ardı arkası kesilmeyen hikâyelerin bin bir gece sürdürülerek devam edilmesi ve kesintiye uğramasını hemen fark ederek, ancak iyi bir yalancının (ki bu eseri Araplar meydana getirmiştir) bunu başarabileceğini bilir. Dokuzuncu bölümde anlatıcı hikâyenin yarıda kaldığını ve bundan dolayı üzüntü duyduğunu söyleyince hikâyenin devamını aramaya koyulan anlatıcı, bazı defterlere ulaşarak onların okuduğunu ve çevrildiğini öğrenir:

*"O da okuyup, Arapça'yı anında İspanyolca'ya çevirdi ve şunları söyledi: La Mancha'lı Don Quijote'nin Hikâyesi, yazarı: Arap tarihçi Seyyid Hâmid Badincani."*⁷²

Burada uydurmaca bir söylemle karşı karşıya geliriz ki, kurmaca en basit, fakat hayati olan yönüyle ifade edilirse bir 'fabrikasyon' söylem⁷³ halinde karşımıza çıkar. Bu fabrikasyon söylemin en ilginç örneği, yolculuk boyunca her şeyi bir gerçek olarak algılayan Don Kişot'u kurmacanın içerisindeki gerçeklikten yaverinin uyandırmaya çalışmasıdır:

⁶⁹ Rita Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, (çev. Emine Ayhan), Metis Yay., İstanbul 2010, s. 70.

⁷⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote I*, (çev. Roza Hakmen), YKY, İstanbul 2005, s. 94.

⁷¹ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, s. 142

⁷² Saavedra, s. 93.

⁷³ Yavuz Demir, *Hayat Böyledir İşte: Fakat Hikâye*, Hece Yay., Ankara 2011, s. 11.

*“Efendim, zat-ı âlinizin söylediği lanet olası adamlardan, devlerden, şövalyelerden hiçbirini görmüyorum ki; en azından ben görmüyorum; belki bütün bunlar, dün geceki hayaletler gibi büyüdür.”*⁷⁴

Burada okur ile yazar arasındaki etkileşim yahut bütünleşme birbirini takip eder nitelikte gerçekleşir. Don Kişot’u yazan Cervantes, onu okuyan okurların okudukları metinde nasıl düşüneceklerini bildiğinden metnin anlatım yönünü değiştirir. Okur ise yazarın onu yönlendirmek veya kurgusal düzlemde farklı yönlerle çekmek istediğini bildiğinden, yazarın metinde değişik anlatıcı ya da ayrıntıları planlayabileceğini düşünür. Ancak yazarın da okurun da cevaplamaktan kaçındığı sorun gerçek mi hayal mi ikilemidir. Orhan Pamuk bu süreci şöyle değerlendirir:

*“Her ayrıntıda, yazar okurun, o ayrıntının yaşanmış olduğunu düşüneceğini düşünür. Okur da yazarın o ayrıntıyı yaşanmış sanacağını düşünerek yazdığını düşünür. Yazar da okurun bunu da düşüneceğini düşünerek o ayrıntıyı yazdığını düşünür. Aynı aynalar oyunu, okurla yazar arasında, yazarın hayal gücü üzerinden de sürekli oynanır.”*⁷⁵

Bu söylemi daha da açıklayacak olursak, kurmaca anlatının, herhangi bir insanın dile getirilmeyen duygularını, düşüncelerini ve algılarını resmetmeye uygun tek edebiyat ve anlatı türü olduğudur.⁷⁶ Yazarın tasarladığı karakterin gözüyle görülen dünyada, Don Kişot’ta olduğu gibi, yel değirmenleri kimi zaman bir dev kimi zaman ise kendi işlevlerini yerine getiren nesneler olarak görünebilir. Anlatıcı böyle bir tablo içerisinde, iki paradoksu aynı çerçevede verip, kurmaca roman ve gerçek roman arasındaki ayrımı da göstermek ister. Destandan romana geçişte bilinen gerçekler olduğu gibi değil, değiştirilerek romanın gerçekleri halinde okura sunulur. Don Kişot’taki gerçek ve kurmaca olan her şey de metne aittir ve kurmacaya bürünen eserde gerçeklik aramak boşunadır. Okur onu arama gayretine girişse bile boşuna çaba sarf etmiş olur. Çünkü roman, kurmaca bir gerçekliği açıklasa bile bunun gerçekçilikle hiçbir ilişkisi yoktur.

Bu nedenle Eco, insan eşeklerin uçtuğu, prenseslerin bir öpüşle diriltildikleri bütünleriyle gerçekdışı bir dünya kurabilir, ama katıksız bir biçimde olası ve gerçekdışı olan

⁷⁴ Saavedra, s. 149.

⁷⁵ Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yay., İstanbul 2011, s. 44.

⁷⁶ Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul 2008, s. 18.

bu dünya başından belirlenmiş yapılara göre vardır⁷⁷ der. Ancak burada dikkat edilmesi gereken şey yazarın metnin gerçekliği konusunda yaptığı saltolardır. Don Kişot'un ön sözünü okuyan bir okur Cervantes'i Don Kişot'un babası zannedebilir. Çünkü okura seslenen yazar, metnin gerçekliğinin ayırt edilememesi için her şeyi dener:

*“Don Quijote'nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, âdetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi, neredeyse gözlerimde yaşlarla, oğlumda göreceğin kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvarmayacağım, sevgili okur. Sen onun ne akrabası, ne arkadaşı; ruhun kendi bedeninde; gayet yetenekli, hür bir iraden var; evindesin ve kralın vergilerin efendisi olduğu kadar sen de evinin efendisisin; bilirsin, herkes evinde kraldır.”*⁷⁸

Cervantes'in üvey baba söylemi, kurmaca dünyanın içerisinde asalak gibi yaşayan yazarın varlığını gizlemek için denediği bir yoldur. Ancak unutulmamalıdır ki kurmaca dünyalar, normal dünyanın parazitleriymiş gibi görünürler. Kurmaca metindeki olası dünya, içindeki her şeyin –metnin açıkça getirdiği değişiklikler dışında- bizim normal denilen dünyamıza benzediği bir dünyadır.⁷⁹

Örneğin James Joyce'un *Ulysses* romanına baktığımızda yazarın nesnel bir gerçeklikle on iki bölümde kitabını meydana getirdiği görülebilir. Romanı okuma cesareti-ne girişen okurların için yazar, tarihler ve mekân konusunda gerçekliğe olan bağlılığını kanıtlamak için her şeyi dener. Haziran 1904 tarihindeki sokak ve kişi tasvirleri metni olabildiğince gerçekçi kılar. Leopold Bloom'un Stephen Dedalus ile geçirdiği vakitler okura o kadar inandırıcı gelir ki, metin sanki günlük yaşamda geçiyormuş hissine kapılabilirler. Her şey günlük yaşamın bir parçası gibi görünse de, aslında Leopold Bloom'un geçirdiği her saat Homeros'un bir şarkısını oluşturur. Homeros'un *Odysseia* öyküsüne benzetilen metin, onun kadar teferruatlı bir dönüş yolculuğunu andırmasa da, insanın kendi hayatındaki dönüşleri anlatması ve anlatırken kurmaca “fiktif” hayattan yararlanması açısından çok önemlidir. *Ulysses*'in tam anlamıyla kurmaca bir metin olduğunu şu cümlelerden anlayabiliriz:

“Derken, hayret, ortalığı göz kamaştırıcı bir aydınlık kapladı da herkes O'nu semalara yükselten arabaya baktı. O'nun güneşten giysisiyle, ay gibi güzel yüzüyle ay-

⁷⁷ Umberto Eco, “Sonrası”, *Gülün Adı*, (çev. Şadan Karadeniz), Can Yay., İstanbul 2006, s. 642.

⁷⁸ Saavedra, s. 37.

⁷⁹ Eco, *Genç Bir Romancının İtirafı*, (çev. İlknur Özdemir), Kırmızı Kedi Yay., İstanbul 2011, s. 70.

dınlığın görkemine bürünerek içinde durduğu arabaya bakmaktaydı herkes, lakin, huşu içinde, O'nun yüzüne bakmaya cesaret edemediler ne yazık. Göklerden bir ses gelip çağırdı: İlyas Peygamber! İlyas Peygamber! Ve o da yüksek sesle ünledi: Abba! Adonai! Ve herkes O'nu evet O'nu, Green Street'teki Donohoe'un üzerinden kırk beş derecelik bir açıyla bulut bulut meleklerin ortasında aydınlığın görkemine doğru ok gibi fırlayan Ben Bloom İlyas Peygamber'i seyreyledi.”⁸⁰

Kurmaca yapıtların ortaya çıkması, bir gereksinimi karşılayıp bir işlevi yerine getirmeleri sonucudur. Hayali anlatı kişileri, gerçeğin boşluklarını doldururlar ve bu gerçek konusunda bizi aydınlatırlar.⁸¹ Burada okur, şöyle bir soru ile karşı karşıya kalabilir: Hayal –Gerçek ve Kurmaca üçgeninde roman bir gerçekliği mi yoksa kurmaca olanı mı anlatır? Todorov bu soruya şöyle bir cevap verir:

“Roman, bilimlerden farklı olarak, yanlış olan veya olabilen söz değildir; bu söz, hakikatle sınıanamaz; roman ne hakikidir ne de sahte, bu soruyu sormanın bir anlamı da yoktur: Romanın “kurmaca” oluşunu belirleyen şey tam da budur.”⁸²

Hayali anlatı karakterleri ne kadar kurgusal bir düzlemde plânlanırsa plânlansın, kendi içerisinde mantıksal bir düzlemi barındırır. Yani bir romanı okurken karakterlerin kurgusal yapılanması ile mantıksal düzlemi aynı doğrultuda ilerler. Okur bu düzlemin farkında bile olmaz, ancak roman içerisinde karakterler tüm kurgusal yapılanmaya rağmen mantıksız hareket ediyorsa, okur bunu kabullenmez. Rasim Özdenören karakterlerin kurgusal yapılanmadaki mantıksal düzlemini şöyle açıklar:

“İster Robinson Cruseo olsun, ister Mantık-ül Tayr'ın Hüthüt'ü, bunlar insan hayalinin ürünleri olarak ortaya çıkmış olsalar da, zihinlerinde bu hayallere yer veren insanlar, onları asla kendi keyiflerince hareket ettirmezler: Robinson da, Hüthüt kuşu da, ancak ve ancak nasıl davranmaları gerekiyorsa öyle davranırlar. Bütün bu hayal ürünü mahlûkat, kendilerini meydana getiren mantığın ilkelerine uygun bir davranışla davranırlar. Eğer o mantığa uygun bir davranışın dışına çıkarlarsa, zihnimiz, karşımıza çıkartılan bu abesliğe itiraz eder ve eseri reddederek onu yok oluşa gömer.”⁸³

Kurmacanın gerçekliği birçok soruyu beraberinde getirmiştir. Okuru gerçeklik kurmaca ilişkisinden uyandıracak olan kimdir? Okur metinde hangi dünyaların içerisinde

⁸⁰ James Joyce, *Ulysses*, (çev. Nevzat Erkmén), YKY, İstanbul 2008, s. 391.

⁸¹ Butor, s. 21.

⁸² Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, (çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul 2001, s. 50.

⁸³ Özdenören, *Köpekçe Düşünceler*, s. 32.

de olduğunu nasıl bilebilir? Yazarın gerçekliği ve anlattıkları yazdığı romanların gerçek ya da kurmaca olduğunu açıklayabilir mi? Kurmaca eserler hangi gerçeği anlatır ve ne derece gerçektir? Gibi, işte tüm bu sorularla roman içerisinde nerede, hangi zamanda, hangi mekânda, kaybolduğunu bilemeyen okur, metin ile gerçek arasındaki bağı, metnin soyut düzeyinden yola çıkarak kurabilir. Çünkü kurmaca metinlerdeki somut anlam düzeyi çoğunlukla, gerçek yaşam dünyasındaki durumlarla doğrudan özdeş değildir.⁸⁴ Bunun için okurların somut anlam düzeyi ile soyut anlam düzeyinin farkına varabilecek kadar “metodolojik bohçalar”la dolu olması gerekir. Okur burada, gerçek olan şeyin dokunduğumuz değil, edebi metnin dilsel muhtevasının gerçekliği olduğunu bilmeli, kurmaca dünyanın, baştan başa ‘sözel bir yapılanış’⁸⁵tan meydana geldiğini fark edebilmelidir.

Başka bir ifadeyle, anlatı metinlerini okuyan okurlar, öncelikle metinlerin söylemsel ve dilsel yapısının yazar tarafından kurgulanmış bir oyun olduğunu bilmelidir. Çünkü gerçek dünyada olan bizler, gerçekleşmekte, gerçekleşecek veya gerçekleşmiş olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrenirken, her şeyin bir oyun oynamayı ve metinle etkileşime geçmeyi gerektirdiğini de bilmeliyiz. Wolfgang Iser’e göre “*metin ile okur arasında etkileşimin harekete geçmesi, yani oyunun başlayabilmesi için, oyunun biçimini tanımlayan ve okurun kısmen başından beri anladığı, kısmen de oynadıkça öğreneceği ve ona göre pozisyon alacağı kurallar metin içinde bulunur.*”⁸⁶ Metin ile iletişimde bulunan okurun, gerçek dünyayla ilgili şeyler söylemekten ve onunla ilgili kaygılardan kurtulması gerekmektedir. Bunun nedeni, anlatı metinlerinin dünyasının gerçek dünyadan çok daha sınırlı, küçük bir dünya olmak zorundalığıdır. Öte yandan, artalan olarak gerçek dünyayı alan kurmaca, ona yalnızca bazı bireyler, özellikler ve olaylar eklediğinden, deneyimlerimizin dünyasından daha geniştir. Bir anlamda, kurmaca bir dünya anlattığı öyküyle bitmez, sonu belli olmayan bir sürede onun ötesine uzanır.⁸⁷

Ancak kurmaca, tarihsel olarak kanıtlanması olanaksız ayrıntılar üzerinde durması, karakterin zihinsel ve duygusal katmanlarını keşfetmesiyle, ayırt edici bir özelliğe

⁸⁴ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, YKY, İstanbul 2007, s. 60.

⁸⁵ Demir, *Hayat Böyledir İşte*, s. 12.

⁸⁶ Wolfgang Iser’den alıntılanan Barış Gümüşbaş, “Gerçekten O Çekmecede Hiçbir Şey Yok mu?: Oyun Olarak Yazınsal Metin”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 1, 2011, s. 118.

⁸⁷ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 98.

sahiptir.⁸⁸ Bu anlamda kurmaca ve roman ilişkisinde romanların bir ayrıcalığı olduğunu söyleyen Umbeto Eco'ya göre “*Romanların bir ayrıcalığı vardır, tarihçilerin karakterlerini öldürecek karakterler yaratırlar. Bunun nedeni, tarihçilerin anlattıkları kişilerin hayalet, romancıların yarattıklarının ise kanlı-canlı insanlar olmasıdır.*”⁸⁹

Bilindiği gibi tarihsel gerçekler yeni metinlerin ele geçmesiyle sürekli değişime uğrar. Ancak kurmaca metinler bu anlamda tarihsel metinlere göre daha gerçek bir yapıya sahiptirler. Çünkü kurmaca bir metin yazıldıktan sonra bir daha yazılamaz ve değiştirilemez. Bu noktada Eco, “anlatı metinleri gerçek dünyaların asalaklarıdır”⁹⁰ derken, kurmaca metinlerin hepsinin gerçek dünyadan kopup geldiğini ve ona ait olduklarını söylemektedir.

Bu dünyanın içerisinde yazar, gerek metinlerin varoluşsal niyetini anlaması gerekse metinlerin anlaşılmasını sağlaması bakımından göz ardı edilemeyecek bir rol üstlenir. Bu sebeple edebi incelemelerde en eski metotlardan biri, eseri, yazarın şahsiyetini ve hayatını göz önünde bulundurarak incelemektir.⁹¹ Bu yöntemin günümüz dünyasında bazı metinleri anlamak için gerekli olduğunu unutmamak gerekir. Yazarların kendi hayatını yazdıkları metinlere oto-biyografi diyoruz. Biyografi yazarı eserini yazarken, olayları kronolojik sıraya göre seçmek ve vermekle yükümlüdür. Öz yaşam öyküsü denilen otobiyografi türünde ise yazar, kendini kurgusal bir dünyanın kahramanı gibi yaratabilir. Dolayısıyla, otobiyografik olarak tasarlanan yahut yaratılan romanlar da kurmaca(lık) vasfını üzerinde bulundurlar.

Todorov öz yaşam öyküsünü iki nitelikte tanımlar:

“*Yazarın anlatıcıyla birlikte ve anlatıcının temel kişiliğiyle özdeşliği. Bu ikinci nitelik kesindir: ‘Öz’ ön ekini özetleyen ve öz yaşam öyküsü ya da anı türünden ayıran özdeşliktir. İlki daha fazla incelik içerir: Öz yaşam öyküsünü romandan ayırır; roman, yazarının yaşamından alınmış öğelere yer verse de. Bu özdeşlik, sonuçta tüm ‘kurmaca’ türlerin ‘göndergesel’ ya da ‘tarihsel’ türlerini birbirinden ayırır: Göndergenin gerçek-*

⁸⁸ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 138-139.

⁸⁹ Alexandre Dumas’tan alıntılanan Umberto Eco, *Genç Bir Romancının İtirafı*, s. 63.

⁹⁰ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 96.

⁹¹ R. Wellek, A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara 1983, s. 93.

*liği açıkça gösterilir, çünkü doğduğu kentin nüfus kütüğüne kayıtlı kişi olan kitabın yazarının yaşamı söz konusudur.*⁹²

Todorov'un öz yaşam öyküsü ile romanı birbirinden ayırmasının temel nedeni; tarihsel, kurmaca ve göndergesel olarak farklı türlerin ortaya çıkabileceğini düşünmesinden kaynaklanır. Göndergenin gerçekliği açıkça nerede doğduğunu belirtse de, romanın içerisinde bu gerçeklik, kurmaca bir örtü ile kaplanacağı için öz yaşam öyküsünün gerçekliği sorgulanabilir. Todorov'un bu ayrımı diğer eleştirmenler tarafından aynı şekilde kabul görmese de öz yaşam öyküsünün gelişimini ve ne noktaya geldiğini incelemek gerekir.

Öz yaşam öyküsünün tarihsel serüvenine baktığımızda, kavram 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya atılmasına karşın, Aziz Augustine'nin (354-430) *İtiraflar* (Confession)'ı bu türün ilk örneğini oluşturur. Yazar, eserinde gençliğini nasıl geçirdiğini anlatırken kendi iç dünyasını, korkularını, Tanrı ile insan ilişkisini sorgular. Ancak kurgusal olarak öz yaşam öyküsünün romanla buluşması Daniel Defoe'nun 1722'de kaleme aldığı *Moll Flanders* isimli eserinde gerçekleşir. Kurgusal bir karakter yaratan yazar, bir kadının öz yaşam öyküsünü, anlatıcı vasfını yüklenerek anlatmasıyla "her ne kadar gerçek de olsa" romanın içine girdiği andan itibaren kurmacalaşır.

Otobiyografinin bir edebiyat türü olarak önemine ilk defa dikkat çeken Diltey, insanın tarih içinde kimlik kazanan bir varlık olduğunu, pozitivist düşüncenin bireysel hayatı göz ardı etmesi nedeniyle, otobiyografinin bu boşluğu doldurabileceğini dile getirir.⁹³ Otobiyografi - roman ilişkisi ise yazarların kendi veya başkalarının hayatlarını bir roman içerisinde anlatması ile kurulur. William Randall, bu süreci üç aşamada değerlendirir.

- 1- "*Otobiyografik Dürtü*"de, hikâye ile kişisel kimlik arasındaki ilişkiyi otobiyografik bellek kavramı ışığında ele almak.
- 2- "*Ruhlarımızı Yeniden Hikâyeleştirme*"de, hayat hikâyelerimizin benzersizliği; bu hikâyelerin karmaşıklığına uygun bir tür olarak romanı; ve bir romanın içinde olduğu gibi bir hayat içinde de bir hikâyeye birçok hikâyenin nasıl birbirine yaklaştığını tespit etmek.

⁹² Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 40-41.

⁹³ Nazan Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler*, İletişim Yay., İstanbul 2009, s. 22.

- 3- “Hayatlarımızın Romanlığı/Yeniliği”nde kişisel gelişimimizdeki dönüm noktalarının, yani hayatlarımızın olaylarını kurgulamak için kullandığımız temel hikâyede büyük bir değişiklikten geçer gibi görüldüğümüz zamanların dinamiklerine ışık tutmak.⁹⁴

Birinci önermede “Otobiyografik Dürtü” bir kişi olmak, anlatacak bir hikâyeye sahip olmak görüşünden yola çıkarak ilerler. Yazarın kişisel kimliği bir dürtü olarak hikâyenin içerisinde kendiliğinden varolur. Ancak burada okur karakterin yazarın dürtüsü ile uyuşup uyuşmadığını öğrenmek için eski bir yöntem olan “yazarın hayatına” göz atabilir. Bu dürtü çerçevesinde yazarlar, bir toplumsal-tarihsel karakter olarak çoğu kez kendi kendilerini alırlar. Örneğin Lermontov, Peçorin’ini, Lev Tolstoy, Olenin ve Levin’ini; Çehov, Doktor Astrov’u; Gorki, otobiyografik romanlarının Alyoşa’sını; Furmanov, *Çapayev* romanındaki komiser Kılıçkov’u böyle yaratmışlardır.⁹⁵

İkinci önermeye göre otobiyografik romanlarda bir ruhun öyküsü anlatılmaktadır. Ruhlarımızın yeniden hikâyeleştirilmesi, hayatın romanın içerisine girmesi ve romanın ruhla bir bütünlük oluşturmastır. Bu roman içselliğin serüvenini anlatır; romanın içeriği, kendini bulmak için yola çıkan, serüvenlerle kendini sınavıp kanıtlamak ve kendini kanıtlayarak özünü bulmak için serüvenlere atılan ruhun öyküsüdür.⁹⁶

Charles Dickens’in 1849 yılında yayımlanan romanı *David Copperfield*, içselliğin serüvenini anlatan otobiyografik bir romandır. Dickens’in kendi hayatını anlattığı romanda, kahraman yazarın yerini alsa da, daha ilk cümle yazarın ruhsal üşümesini ele verir:

“Kendi hayatımın kahramanı olacak mıyım, yoksa bu mertebeyi bir başkası mı alacak, bunu şu sayfaların göstermesi gerekiyor. Hayatıma hayatımın başlangıcından başlamış olmak için bir Cuma gecesi, saat on ikide doğduğumu belirteyim, (bana öyle dediler, ben de inandım). Dediklerine göre, saatin çalmasıyla benim de ağlamaya başlamam bir olmuş.”⁹⁷

“Kendi hayatımın kahramanı olacak mıyım?” sorusunu romanın ilk başında kendisine soran yazarın kurmaca unsurunu anlatıcı yoluyla bizlere sunduğu açıktır. Çünkü

⁹⁴ William L. Randall, *Bizi ‘Biz’ Yapan Hikâyeler*, (çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yay., İstanbul 1999, s. 217.

⁹⁵ Pospelov, s. 73.

⁹⁶ Lukacs, s. 95.

⁹⁷ Charles Dickens, *David Copperfield*, (çev. Azize Bergin), Hayat Neşriyat A.Ş., İstanbul 1970, s. 11.

otobiyografik romanlar “kurmacalık” unsuru ile sıkı sıkıya bağlıdır. William Randall bu süreci şöyle tanımlar:

*“Otobiyografici bize asıl hikâyeyi değil bir hikâyeyi anlatır ve bu şu değil bu yolla yapar. Dolayısıyla bir eylem değil bir sanattır: ‘hem bir bellek sanatı hem de bir düşlem sanatı.’ Bu kurmaca oluşturma süreci yaşandığı biçimiyle her hayatın gerçekliğini oluşturan temel bileşenlerden biridir.”*⁹⁸

Üçüncü önermeye göre kişisel gelişimimizde hayatlarımızın önemli yer tuttuğu ve bunların romana yansımalarıdır. Roland Barthes’in *Roland Barthes* isimli eseri roman niteliği taşımasa da, roman düzeyinde değerlendirilen bir eserdir. Roland Barthes için söylenegelmiş belki de klasikleşmiş bir söylem, Barthes’in roman yazmadığı, ancak yazdığı metinleri bir roman çerçevesinde yazdığıdır. Roland Barthes’a göre metin “*ben ürettiğim anda, yazdığım anda, anlatma süremi elimden alan şey Metin’in ta kendisidir. Metin hiçbir şey anlatmaz; alır bedenimi başka yerlere, simgesel kişiliğimden uzaklara götürür.*”⁹⁹ Barthes’i uzaklara alıp götüren şey metinlere giren kimliğinin, kişiliğinin değişmesidir. Öyleyse otobiyografisini romanda anlatan yazar, metinde kendi kişiliğini ister istemez değiştirir.

Üç önermeden romanlara en uygun olanı ikinci önermedir. Çünkü otobiyografik roman, üzerine kurmaca bir örtünün örtüldüğü “ben”in hikâyesidir. Yazar kendi hayat hikâyesini yazacağını söylemez. Ancak yarattığı karakterler, ister istemez yazarın kur-gusu gereği değiştiği için, metinde gördüğümüz şeyler yazarın ruhsal otobiyografisidir. Edward Said’in hazırladığı *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca* isimli eseri bir yazarın otobiyografik kimliğinin incelenmesi ve açığa çıkarılması açısından önemli bir çalışmadır. Bu çalışmada Said, Joseph Conrad’ın mektuplarından yola çıkarak romanları ve hikâyeleri ışığında otobiyografik bir çalışma sunar. Said’in şu tespiti yazarın metne yansıyan otobiyografisini anlamak için önemlidir: “*Conrad’ın çözümlerinin her zaman tek amacı olmuştur – bir karakter oluşturmak- ve onun edebi eserleri, gelişen karakterinin canlı bir yansımasıdır.*”¹⁰⁰ Yani yazarın yazdığı tüm metinler ve oluşturduğu tüm karakterler, kendi hayatının bir yansımasından ibarettir. Bu otobiyografik bir

⁹⁸ Randall, s. 228.

⁹⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes*, (çev. Sema Rifat), YKY, İstanbul 2006, s. 14.

¹⁰⁰ Edward Said, *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*, (çev. Ferit Burak Aydar), Agora Kitaplığı, İstanbul 2010, s. 16.

roman şeklinde de olabilir ya da metin roman içerisinde yaratılan bir karakter aracılığıyla okura sunulabilir.

Kurmaca ve roman bağlamında kurmaca eserlerin gerçek dünyanın asalakları olduğunu ve bu asalak metinlerin kendi içerisinde kurgusal bir gerçekliğe sahip olduğunu unutmamak gerekir. Jorge Luis Borges'in söylediği gibi “*Haritanın içinde harita, Binbir Gece Masalları kitabındaki binbir gece bizi neden rahatsız ediyor? Don Quijote'nin Don Quijote'nin okuru, Hamlet'in Hamlet'in seyircisi olması bizi neden huzursuz yapıyor? Sanırım nedenini buldum: Bu yer değiştirmeler şunu ima ediyor; bir kurgudaki kahramanlar okur ya da seyirci olabilirlerse, bu kurguların okurları olan bizler de kurmaca olabiliriz.*”¹⁰¹

1.2. ROMAN SANATI

Roman türünün doğuşundan günümüze kadar geçirdiği sürede, onun sanatsal çerçevesini çizmek sanıldığı kadar kolay olmaz. Çünkü roman, ilk zamanlar kabul edilmemiş ve varlığından şüphe duyulmuş bir türdür. İlk roman örnekleri bir yeni tür olarak değil, uzun öykü olarak değerlendirilmiş, Avrupa’da bu türün varlığı üzerinde birçok tartışma yaşanmıştır. İlk romanların ortaya çıkışı 17. yüzyıla tekabül etmesine karşılık, roman sanatına ait ilk çalışmaların 19. yüzyılda başladığı görülür. 19. yüzyılda roman türüne bakış ile bugünün edebiyatının romana bakışı birbirinden çok farklıdır. Çünkü değişen ve gelişen dünyada roman ilk günkü gibi kalmaz, kendini yenileyerek varlığını sürdürür. Roman sanatı da türün gelişmesine bağlı olarak gelişir ve zenginleşir.

Romanın yükselişine ve kendine özgü bir sanat meydana getirişine bağlı olarak eleştirmenler ve yazarlar onu farklı bakış açıları ile ele alırlar. Aristo’nun değindiği olay örgüsü roman için de temel unsur olur. Henry James’in ön sözleri ile yazarın yeteneğine dikkat çekilir. Lukacs ile destandan romana metnin yeniden işlenişi ele alınır. Forster ile karakter ve olay örgüsü analizi yapılır. Eleştirmenlerin veya yazarların roman sanatı ya da kendi sanatları üzerine koydukları her taş, böylelikle romanın değerini ve önemini her geçen gün arttırır.

Ünlü romancı Charles Plisnier, “roman bir mimari ve senfonidir”¹⁰² derken roman sanatının zorluğuna ve romanın yapısının önemine dikkat çeker. Gerçeklik ile

¹⁰¹ Borges, s. 68.

¹⁰² Charles Plisnier, *Roman Üzerine Düşünceler*, (çev. Hilmi Uçan), Hece Yay., Ankara 2003, s. 13.

kurmaca arasında şekillenen romanlar, bu bağlamda yapısına ve yazılış amacına göre farklılık gösterirler. Fantastik bir romanı okuyan okur, onun inandırıcılığına değil büyü- lü dünyasına dalmak isterken, tarihi roman okuru tarihsel gerçekliğin peşinden gitmeyi, hayali bir kenara koymayı tasarlar. Romanlardaki gerçekçi veya kurmaca formlar ne kadar iç içe ya da dış dışa sıralanmış olursa olsun, hepsi içerisinde kurmacanın incelik- lerini taşır.

Roman sanatının mimarisinde öncelikle anlatı ve anlatıcı sorunsalıyla karşılaş- rız. Yapının içerisinde ikiye bölünmüş olarak dikkat çeken öykü ve söylem tasarımı, mimari yapının inceliklerinin nasıl işlendiğini ortaya koyar. Karakter oluşturma, roman mimarisine hayat veren ruh olarak değerlendirilirse, anlatım tekniklerini bu yapının ol- mazsa olmaz taşları olarak nitelendirebiliriz.

1.2.1 Anlatı ve Anlatıcı Sorunsalı

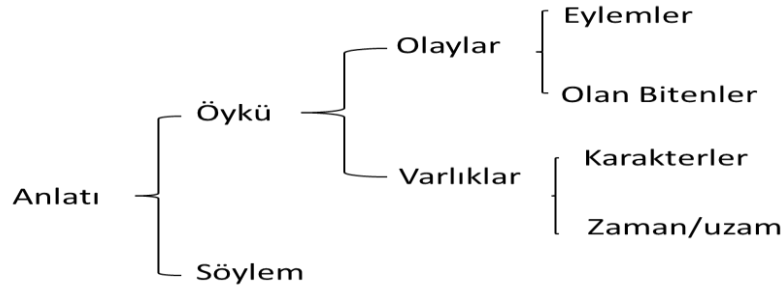
Anlatı kelimesi sürekli duyulan ancak tam olarak ne olduğu anlaşılamayan, anla- şılsa da yanlış anlamlarda kullanılan bir terimdir. TDK'nın sözlüğünde anlatı kelimesi şöyle açıklanır: Birincisi, isim olarak “*ayrıntılıyla anlatma*”, diğeri ise edebiyat tü- ründe “*roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâye- leme, hikâye etme, tahkiye*”dir. Bu açıklamalar anlatı kelimesi için tanımlayıcı olmaktan ileri gidemez. Anlatının İngilizce karşılığı “*narrative*”dir ve kökenleri insanlık tarihine kadar uzanır. Roland Barthes’a göre “*Anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dün- yanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur; hiçbir zaman da olmamıştır... İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir: İster uluslararası, ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi.*”¹⁰³ Bu ta- nım anlatı kelimesiyle yaşamın tamamını içine alırken kurmaca ya da gerçek olup ol- madığını ayırt etmez. Anlatı, anlatma esasına bağlı olarak geliştiği için geçmişten gü- nümüze ve şimdi anlatılan her şeyi içerisine alır.

Öyleyse anlatı, bir zaman dizisi içerisinde kurmaca veya gerçek olayları temsili olarak, dile getirme diye tanımlanabilir. Gerard Genette’e göre anlatı ilk anlamıyla, “*an- latı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı*

¹⁰³ Roland Barthes, “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, *Göstergebilimsel Serüven*, (çev. Meh- met-Sema Rifat), İstanbul 2005, s. 101.

söylemi ifade eder.”¹⁰⁴ Sözlü ya da yazılı bir söylem yani aktarımın gerçekleşmesi, anlatıyı meydana getiren en önemli özelliktir. Anlatı kelimesini sadece roman ya da hikâyeleri oluşturan bir bütün olarak düşünmek yanlıştır. Çünkü anlatı, “*zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsilidir... Dar anlamıyla anlatı, her şeyi dışta bırakacak biçimde bir dilsel olgu, bir söz edimidir; bir anlatıcının ya da aktarıcının ve bir sözel metnin bulunmasıyla belirlenir.*”¹⁰⁵

Bir anlatıcının yahut aktarıcının edebi metin içerisinde bulunması bizi en başta söylediğimiz gibi “fiction” yani kurmaca olana sürükler. Bir roman ya da hikâyede yapılan aktarım, gazete veya dergilerdeki aktarımdan farklıdır. Hepsi genel bir çerçevede anlatı olmasına karşılık, metin içerisinde bir anlatıcı ve aktarımı alan okurun bulunmasıyla “kurmaca anlatı” (narrative fiction) kavramı meydana gelir. Kurmaca anlatıları diğer anlatılardan nasıl ayırırız sorusunu şöyle örneklendirebiliriz. “Ankara’da iki tren birbiriyle çarpıştı” ifadesi bir anlatı olmasına karşılık, kurmaca bir anlatı değildir. Kurmaca anlatılar, kurmaca bir süreci içerisinde barındıran anlatılar olduğu için, bir öykü ve söylemi de içerisinde bulundurması gerekir.



106

Seymour Chatman’ın sınıflandırmasına göre öykü bize “*ne anlatıldığı*”, söylem ise “*nasıl anlatıldığı*” sorusunun cevabını verir. Başka bir şekilde açıklayacak olursak öykü kısmında “içerik” yer alırken, söylem kısmında “ifade”nin anlatımı bulunur. Chatman’ın anlatı üzerine yaptığı bu tespitler sadece bir teori niteliğindedir. Anlatı üzerine yapılan çalışmaların temeli Platon’nun *Devlet* (The Republic) eserine dayanır. Platon, *Devlet*’inde taklit kavramından hareketle anlatıcının rollerini tespit etmeye çalışır. Özellikle üçüncü, altıncı ve yedinci kitaplarında anlatı ve anlatıcıya ilişkin tespitler bu-

¹⁰⁴ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul 2011, s. 13.

¹⁰⁵ Susana Onega, Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş*, (çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez), Adam Yay., İstanbul 2002, s. 12.

¹⁰⁶ Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem*, (çev. Özgür Yaren), De Ki Yay., Ankara 2008, s. 17.

lunur. Platon'dan sonra öğrencisi Aristo'nun yazdığı *Poetika* (Poetics), anlatı içeriğinde öykünün yapılandırılması açısından önemli bir adımdır. Temellerini iki büyük filozofun oluşturduğu anlatı terminolojisinin teorik yapısını, Walter Benjamin 1936 yılında yazdığı *Hikâye Anlatıcısı Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler* (The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov) isimli çalışmasında anlatı terimine yeni bir bakış açısı getirerek geliştirir. Bu çalışmasında anlatıdan daha çok anlatıcı üzerinde duran Benjamin, ilk gerçek anlatıcıların kim olduğuna da açıklık getirmeye çalışır:

“İlk gerçek hikâye anlatıcısı masal anlatıcısıdır ve öyle olmaya devam edecektir. Akıl kıymete bindiğinde, insanlar onu masalda bulmuşlardır... Masal bize insanoğlunun, mitosun yüreğine saldırdığı kâbustan kurtulmak için yaptığı ilk denemeleri anlatır.”¹⁰⁷

Anlatı teorisi üzerine yapılan belki de en önemli çalışma Roland Barthes'in 1966 yılında yayımlanan *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (Introduction to the Structural Analysis of Narratives) isimli çalışmasıdır. Bu çalışmasında Barthes, anlatı teriminden başlayarak yapısalci bir bakış açısıyla metinleri analiz eder ve yapısal çerçevesini çıkarır. 1972 yılında Gerard Genette'nin *Anlatının Söylemi* (Discourse Narrative) isimli kitabında ise, anlatıya ilişkin daha önemli tespitler yapılır. Özellikle “Kip” (Mood) kısmında anlatıların niteliği, saf anlatı, perspektif, değiştirmeler ve çok-kiplilik konularının açıklanması, kurmaca anlatıların yapısına dair önemli bir gelişmedir.

Anlatı üzerine teoriler ve çalışmalar sadece bunlarla sınırlı değildir. Bu alan üzerine yapılan çalışmalar “Narratology” (Anlatıbilim) denilen alanın ortaya çıkmasına ve bu alanda birçok ismin eser vermesine yol açar. Özellikle Lotman, Ann Banfield, Greimas, Wayne Booth, Jonathan Culler, Paul de Man, Paul Riceour, Frederic Jameson, Gerald Prince, Mieke Bal, Seymour Chatman, Edward Said, Monika Fludernik ve Shlomith Rimmon-Kenan anlatıbilim üzerine çalışmış ve eser vermiş önemli isimlerdir.

Anlatı kelimesinin içeriğini dolduran ve günümüz edebî dünyası için yeni bir çalışma alanı olan anlatıbilim, edebi metinlere bakışın değişmesine neden olduğu gibi, yazılan eserlerin de (yazarlar tarafından anlatıya ilişkin yeni şeylerin farkedilmesi) değişime uğramasını sağlar. Anlatıbilim üzerine yazılan eserlerin neredeyse tamamında belli başlı kriterler söz konusudur ve bu kriterler edebi metnin formunu anlamak veya çö-

¹⁰⁷ Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, (hızl. Nurdan Gürbilek), Metis Yay., İstanbul 2006, s. 94.

zümlemek için önemlidir. Öncelikle ister roman ister hikâye formunda olsun bir anlatı metninde öykü (story) en temel yapıyı oluşturur. Söylem (discourse) ise metnin nasıl anlatıldığı kısmıdır ki bu kısım da anlatı aktarımının nasıl gerçekleştiğini anlamamız açısından önemlidir.* Bu bölümden sonra bir anlatı metninde öykü ve söylemin işlevi hakkında ayrıntılı durulacağı için, anlatı metninin diğer önemli bir faktörü olan “anlatıcı” üzerinde durabiliriz.

“Anlatıcı” okumaya yeni başlayanlar tarafından genellikle yazarın kendisi olarak algılanır. TDK’nın Türkçe Sözlük’ü içerisinde yer almayan bu kavram İngilizce “Narrator” kelimesinin karşılığıdır. Bir romanda anlatılan her şeyin yazarın dilinden anlatılıyor olarak algılanması, yazarın kendi hikâyesi zannedilmesi gibi karışıklıklar, metindeki “ses” faktörünün ayırımına varılamamasından kaynaklanır. Chatman’a göre “*anlatıcı ya da konuşmacı, mevcut öyküyü ‘anlatan’dır. Yazar ise bu fablın nihai tasarımcısıdır, bir anlatıcının varlığına, anlatıcının ne kadar ön plana çıkacağına ve başka birçok şeye o karar verir. Yazarı görmezden gelerek anlatıcıyı dikkate almak temel bir uyuşumdur.*”¹⁰⁸

Yazarın bir tasarım olarak düşündüğü anlatıcı, metne hâkim olan ve onu yönlendiren sesin de sahibidir. Kurmaca anlatılarda “*anlatıcı, kurgu metnin en temel figürüdür. Bir lengüistik oluşum olarak karşımıza çıkan anlatıcı, kurgu metnin içerisinde iç ve dış anlatıcı gibi temel ayrımları yanında, onu görünür kılan metin elemanları vasıtasıyla da daha detaylı olarak tespit edilir.*”¹⁰⁹ Öyleyse görünür olmayan ancak varlığından şüphe edemediğimiz “anlatıcı”, metin elemanları vasıtasıyla tespit edilebilir. Umberto Eco’nun dediği gibi “*gerçekten de anlatıcı belirsiz bir figürdür, çünkü bir başkasınca yazılan bir kitapta ‘Ben’ diyen bir karakter değildir; daha çok, okumakta olduğumuz metni fiziksel olarak yazan birisi olarak belirir.*”¹¹⁰

Platon’un *Devlet*’inde problem hâline getirdiği “anlatıcı sorunsalı”, ondan sonraki dönemlerde de devam eder. *Devlet* isimli eseri ele aldığımızda üçüncü kitapta geçen diyalog ilk anlatılardaki anlatıcının tespiti bakımından önemlidir:

* Bir edebi metinde öykü ve söylem kısımlarının ayrıntılı olarak açıklanması konusunda yararlanılabilecek temel kaynaklar: Roland Barthes, *Göstergebilimsel Seriüven*, YKY, İstanbul 2005. Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin 1982. Mieke Bal, *Narratology*, Toronto 2009. Susana Onega, Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş*, (çev. Yurdanur Salman- Deniz Hakyemez), Adam Yay., İstanbul 2002. Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem*, (çev. Özgür Yaren), De Ki Yay., Ankara 2008.

¹⁰⁸ Chatman, s. 30.

¹⁰⁹ Michael Toolan’dan aktaran Yavuz Demir, *Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 18.

¹¹⁰ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 36.

- “Anlatıcı, olaydaki kişileri, birinin ağzından anlattığı zaman, konuşmasını yerine geçtiği o insanınkine uydurmak için elinden geleni yapar, değil mi?
- Kesinlikle.
- Peki bir insanın kendini, konuşma ve davranış bakımından başka insanınkine benzetmeye çalışması, benzetilen kişiyi taklit değil midir?
- Tabii, taklittir.
- O zaman Homeros da, diğer bütün ozanlar da anlatılarını taklit biçiminde aktarırlar.”¹¹¹

Platon, taklitten yola çıkarak anlatıcının iletişim sürecine katkısından söz etmektedir ki, Seymour Chatman’a göre “*mimesis ve diegesis ayrımı modern kaynaklarla söyleyecek olursak göstermek ve anlatmak arasındaki ayrımdır. Anlatma olduğu sürece bir anlatan kimse, anlatıcı ses olmak zorundadır.*”¹¹² Eğer bir metinde ses varsa o metinde bir anlatıcının varlığından söz etmemek olanaksızdır. Bir metinde birden daha fazla anlatıcı yani ses olabilir. Özellikle Faulkner’in *Ses ve Öfke* romanında üçten fazla anlatıcı yani ses ile karşılaşırız. Böyle bir durumda da yazarı o ses aracılığıyla aramak yahut tespit etmek gibi bir şey söz konusu olamaz.

Roland Barthes anlatı gönderenlerinin yapısını üç aşamada değerlendirir:

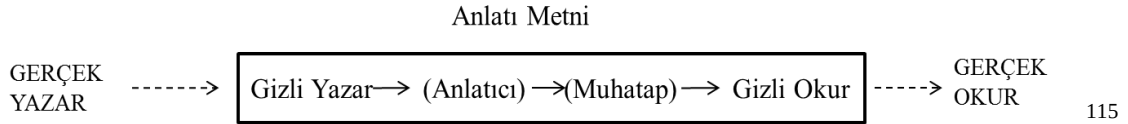
- *Birinci Görüş: Anlatının bir kişi tarafından verildiğini kabul eder. Söz konusu kişinin bir adı vardır; bu yazardır. Onda “kişilik” ile tam olarak belirlenmiş bir bireyin sanatı sürekli alışveriş halindedir, o belli sürelerle, bir öykü yazmak için kalemi eline alır: Bu durumda anlatı (özellikle roman) kendi dışındaki bir ‘ben’in anlatımıdır.*
- *İkinci Görüş: Anlatıcıyı, görünüşte kişi özelliği taşımayan, öyküyü tepeden bir bakış açısına göre, yani Tanrı açısına göre veren bir çeşit bütünsel biçimde ele alır. Bu durumda anlatıcı, hem kendi anlatı kişilerinin içindedir (çünkü onların içinde olup biten her şeyi bilir), hem de dışındadır (çünkü aralarında hiçbirliyle özdeşleşmez.)*

¹¹¹ Platon, *Devlet*, (çev. Cenk Saraçoğlu-Veysel Atayman), Bordo Siyah Yay., İstanbul 2005, s. 84. (Bu çalışmada iki farklı ‘Devlet’ çevirisinin kullanılmasının sebebi çevirilerdeki anlamsal uyumsuzluklardır.)

¹¹² Chatman, s. 137.

- *Üçüncü Görüş: Anlatıcının, anlatısını, kişilerinin gözlemleyebildikleri ya da bilebildikleriyle sınırlandırmak zorunda olduğunu ileri sürer. Her şey sanki, her anlatı kişisi, sırayla, anlatıcının vericisi oluyormuş gibi gerçekleşir.*¹¹³

Wayne Booth ise *The Rhetoric of Fiction* (Kurmacanın Retoriği) isimli eserinde anlatıcıyı “dramatized and undramatize narrators” (dramatize ve dramatize olmayan anlatıcı) olarak ikiye ayırır. Ona göre yazar tarafından meydana getirilen “gizli yazar” (implied author) anlatıcının rolünü belirler. Gizli yazar, daima gerçek bir insandan (yazardan) ayrılır, çünkü yazar tasarladığı üstün kişiliğini ikinci benliği (the author’s second self) olarak metne uygular.¹¹⁴ Seymour Chatman ise, gerçek yazar, gizli yazar, anlatıcı ve okur trafiğini şöyle sıralar:



Bu sıralamaya göre gerçek yazar anlatı metnini oluşturduktan sonra gizli yazar devreye girer ve sonra bir anlatıcı vasıtasıyla muhatabına seslenir. Ancak muhatap, gizli yazarın isteklerine cevap verip veremeyeceği için söylem gizli okur üzerinden yürütülür. En son metin gerçek yazardan gerçek okura metin olarak sunulur. Anlatıbilim olmadan bakıldığında çerçevede sadece gerçek bir yazar ve onun kitabını okuyan bir gerçek okur görünür. Anlatı metnine girildiğinde durum değişir çünkü gizli bir yazar gizli okuruna ulaşmaya çalışırken anlatıcı-muhatap aktarımını kullanmaya çalışır. Öyleyse, Wayne Booth’un gizli yazar olarak tespit ettiği şey, gizli okuru bulabilmek için yazarın ürettiği ikinci benliğidir diyebiliriz.

Örneğin Henry Fielding’in *Joseph Andrews* romanı bir parodiyi içerisinde barındırırken, ikiden fazla gizli yazarın varlığından haberdar oluruz. Yani yazar metni dramatize ederken anlatıcı yoluyla bir oyun oynamaktansa, gizli yazar ile gizli okurunu bulmaya yönelir. Böylelikle dramatik bir metin ortaya çıkartan Henry Fielding, tıpkı drama olduğu gibi bir yansıma eylemi meydana getirir. Fehmi Efe’ye göre “*drama düş evreninde ya da gerçekte olmuş yahut olabileceği sanılan olayları temsili canlandırır. Bu farklı temsil türlerinin ortak yanı, yansıma eylemidir. Dramatik metin bu tür bir*

¹¹³ Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 126-127.

¹¹⁴ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, London 1983, s. 151.

¹¹⁵ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca and London 1978, s. 151. (Bu şekil, çeviri metinde “gizli yazar” yerine “ben anlatıcı” çevrildiği için orijinal metinden alınmıştır.)

yansılama eyleminin haritası sayılır.”¹¹⁶ Romanın görevi, gerçeği olduğu gibi aktarmak olmadığı için, toplumun sorunlarını ya da kişisel yaşamları yani nesnel gerçekliği yansıtarak ele alır. Lukacs bunu şöyle ifade eder:

“Romanın biçimsel sorunları nesnel gerçeğin her yansımasının zorunlu olarak göreceli olmasından kaynaklanır. Romanın hayatın engin zenginliğini, gelişim hatlarının karmaşıklığını ve çetrefilliğini, ayrıntılarının sınırsızlığını dolaysız bir şekilde hissettirme ödevi vardır.”¹¹⁷

Fielding’in *Joseph Andrews* romanı *Amelia* ve *Jonathan Wild* eserlerinin devamı yahut birlikteliği gibi görünse de, yarısamadan ibaret farklı bir anlatıma, farklı söyleşime sahip bir romandır. Zaten yazarı görmezden gelip bir romanı ele aldığımızda gerçek ve gizli yazarların sayısından emin olamayız. Çünkü bir metin farklı yazarlar tarafından meydana getirilebilir ve okura sunulabilir. Ancak burada önemli olan gizli yazarın varlığı ya da sayısı değildir. Çünkü gizli veya gerçek yazar, iletişim sürecinde bir anlatıcının aktarımıyla okurla etkileşim içinde olmak zorundadır.

Bir romanı bu şekilde dramatize ederek sunma çalışmasının ilginç örneği, Elif Şafak, Murathan Mungan, Pınar Kür, Faruk Ulay ve Celil Oker tarafından kaleme alınan *Beşpeşe* isimli roman denemesidir. Bir oyun sahnesinde, farklı yazarların birbirlerinin bıraktığı yerlerden devam ederek bir roman meydana getirmeleri, gizli yazarların sayısını bir hayli çoğaltır. Ancak önemli olan yazarların sayısının birden daha fazla olması değil bunun gizli yazarların sayısının tahminini güçlendirmesidir. Çünkü her yazar kendi gizli okurunu belirlemek ve ona uygun iletiler göndermek için farklı yollar dener. Gizli okur, yazarın tüm kodlarını rahatlıkla çözebilen ve ampirik bir bakış açısıyla metne yaklaşmayan kişidir. Metinde yazar, önce belli bir okur kitlesine yani onu anlayabilecek okur kitlesine göre gönderge ve göstergeler kodlayarak gizli yazara ulaşır. Gizli yazar ise, böyle bir anlatı metninde ister istemez yazarla, “*Coleridge’in ‘inançsızlığın askıya alınması’ adını verdiği bir kurmaca anlaşmasını*”¹¹⁸ kabul etmek zorundadır. Gerçek okurun böyle bir anlaşmadan haberi olmadığı gibi, böyle bir anlaşmaya da gereksinimi yoktur.

¹¹⁶ Fehmi Efe, *Dram Sanatı: Göstergeler Evreni*, Dharma Yay., İstanbul 2006, s. 25.

¹¹⁷ György Lukacs, *Tarihsel Roman*, (çev. İsmail Doğan), Epos Yay., Ankara 2010, s. 174-175.

¹¹⁸ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 87.

Diğer önemli bir konu ise dramatize edilmiş anlatıcının nasıl ve ne şekilde varolacağına ilişkin problemdir. Çünkü oyunlaştırılmış veya dramatize edilmiş bir romanda anlatıcıların durumu da farklılaşır. Örneğin Cervantes'in *Don Kişot* romanı, bizi burada hangi anlatıcı, neyi, nasıl anlatıyor gibi ikilemlere sık sık düşürür. Kitabın başında gerçek yazarın üvey oğlu Don Kişot'un hikâyesini anlatmasıyla başlayan metin, dokuzuncu bölümde Arap bir yazarın egemenliğine teslim edilir. Anlatıcıların da farklılaştığı metinde yer yer karakterler anlatıcı olurken, yer yer de anlatıcı (ses) metni keserek okura seslenir. Okura uyanık olmasını tembihleyen gizli yazarın gizli okurunu bulma çabası, metnin sonuna kadar devam eder. Böyle bir anlatıda anlatıcıların hepsini tespit etmek bir hayli zordur. Çünkü böyle anlatılar, Jorge Luis Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe**'si gibi dönüp dolaştıkça kaybolunan, anlatıcıların varlığı yahut yokluğu tartışılan metinlerdir.

Anlatıcıların varlığının tespiti zor olan metinlerden biri de Laurence Sterne'in *Tristram Shandy*'sidir. Bu romanda anlatılacağı söylenen şeyin yani Tristram Shandy isimli beyefendinin hayat hikâyesi hiçbir zaman anlatılamayarak metnin sonuna gelinir. Farklı anlatıcıların varolduğu metinde anlatılacak şeyin de anlatılamaması, anlatı sorunsalını ortaya çıkarır. Geciktirim ya da sürpriz işte bu metinde okuru oyalamak için kullanılan bir tekniktir. Anlatıcı, okuru merkezden uzaklaştırarak, uyduların çevresine hapseder. Böylece okur, bir türlü metnin merkezine inemez.

Vladimir Nabokov'un kurmaca olarak yazmadığını iddia ettiği romanı "*Saydam Şeyler*"de de okuru ters köşe eden ve anlaşılması çok zor bir anlatıcı ile karşılaşırız: "*İşte, istediğim kişi burada. Merhaba kişi! Beni iştmiyor. Belki somut ve bireysel bir biçimde, normal bir beynin sezebileceği bir şey olarak, gelecek var olsaydı, geçmiş böylesine akıl çelici olmazdı; geçmişin istekleri geleceğin istekleriyle dengelenirdi. O zaman kişiler, şu ya da bu nesneyi tartıp dökerlerken, tahterevallinin orta kısmında bacaklarını açıp dengede durabilirlerdi. Eğlenceli olabilirdi.*"¹¹⁹ Böyle bir ifade ile romana başlayan okur, daha ilk sayfada ters köşe olur. Çünkü anlatıcı, karşısındaki kişilerin kendisini duymadığını iletir. Bu özelliğiyle kısacık romanın okuması, diğer romanlara göre daha zorlaşır. Nabokov'un anlatıcısı yarı ölü yarı diri bir şekilde metinde var ol-

* Jorge Luis Borges'in "Yolları Çatallanan Bahçe" isimli eseri paradoksal biçimde yazılmış, simülasyon olarak tasarlanmış bir hikâye olduğu için, metin içerisinde labirentler arasında çıkış yolu arayan bir anlatıcı ile değil okur yahut anlatıcı karışımı bir ses ile karşılaşırız.

¹¹⁹ Vladimir Nabokov, *Saydam Şeyler*, (çev. Şükrü Alpagut), İletişim Yay., İstanbul 2010, s. 7.

maya çalışır. Anlatıcı sorunsalı olarak karşımıza çıkan diğer bir örnek Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* isimli romanıdır. Nabokov'un *Saydam Şeyler*'inden farklı olarak metin, anlatıcının ölü olduğuna vurgu yaparak başlar. Bu metin hakkında roman incelemeleri kısmında ayrıntılı değerlendirme yapılacağı için, anlatıcı sorunsalında diğer bir problem olan okurun anlatıcı ile problemine değineceğiz.

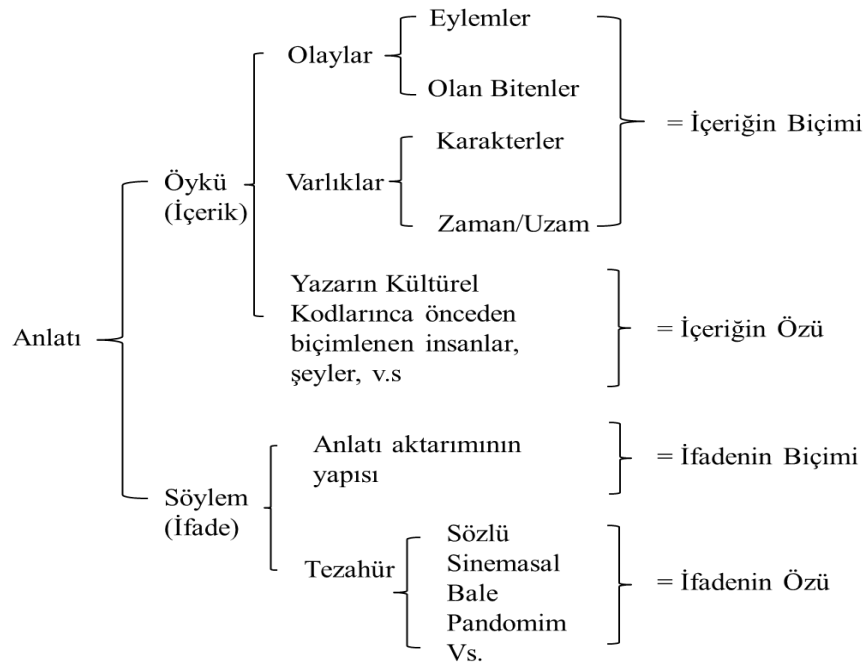
John Barth'ın *Lost in the Funhouse* isimli eserinde uyguladığı yöntem ise, kurmaca metinlerin üzerine çıkan bir denemedir. O, eserinde üst-kurmaca (metafiction) yöntemini kullanarak her hikâyesinde okur ile farklı anlatıcıları konuşturarak hikâyenin anlatılabilirliğini tartışır. Böyle bir durumda okur olarak metinde yer alan kişi kaçınıcı okurdur ve hangi tip okuru temsil eder, tespiti güç bir duruma dönüşür. Her bölümde değişen anlatıcı, okur ile sürekli iletişim içerisinde hikâyeyi anlatmaya devam eder.

Sonuç olarak Barthes'ın değerlendirmesiyle “*anlatıcı ve anlatı kişileri temelde ‘kâğıttan varlıklar’dır; bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir bakımdan karşılaştırılmaz.*”¹²⁰ Yapay, sanal olarak üretilen bu kâğıt varlıklar yani anlatıcılar yazarın gerçekliğinin karşısından sadece bir yaratım ve kullanımlık üründürler.

1.2.2. Öykü ve Söylem

Bir anlatı metnini meydana getiren iki önemli üst başlık öykü ve söylemdir. Öykü, metinlerde içeriğin “ne olduğu” hakkında bizi aydınlatırken, söylem, ifadenin “nasıl” olduğunu bize sunmaya çalışır. İkisini bir bütünün parçaları olarak düşünürsek birbirinden ayrı olarak bir anlatı metnini düşünmek olanaksızdır. Seymour Chatman, anlatıyı meydana getiren bu yapıyı ayrıntılı olarak şöyle verir:

¹²⁰ Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 127.



121

Chatman'ın çizdiği bu tablo, edebi metnin formuna göre eklenip çıkarılabilecek ayrıntılara sahiptir. Bu tabloda öykü kısmına baktığımızda en tepede olaylar ve onun içeriğini oluşturan eylemler ve olan bitenler ile karşılaşırız. Varlıklar kısmında ise karakterler ve zaman/uzam bölümlerini görebiliriz. Diğer bir alt başlık olarak yazarın kültürel kodları vardır ki bu, modern yazarların yaşamından izler taşıyan her şeyin genel olarak çerçevesidir. Viktor Şklovski'ye göre öykü bu şekliyle “*genel olarak, kıvrımları ve katları olan, ayrıca çeşitli gelişmelerle karmaşık hale getirilmiş bulunan kuruluşlar birleşimidir.*”¹²²

1.2.2.1. Öykü ve Olay Örgüsü

Öyküyü meydana getiren kuruluşların birleşimini tek tek ele alacak olursak önce olaylar (events) kısmıyla karşılaşırız. Olaylar kısmının temelini atan ilk kuramcı Aristo'dur. Aristo, öykü denince olay örgüsünü ön plana çıkarır. Olayların uygun bir şekilde birbiriyle bağlanması gerektiğini ifade eder. Ona göre, tragedya, “*kişilerin değil, tersine olayların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir.*”¹²³ Aristo'nun bu teorisine dönemin anlayışına göre bakacak olursak teorisinin üstün bir kuram

¹²¹ Chatman, s. 23.

¹²² Viktor Şklovski, “Öykünün ve Romanın Kuruluşu”, *Yazın Kuramı*, (çev. Mehmet – Sema Rifat), YKY, İstanbul 2005, s. 167.

¹²³ Aristo, s. 23-24.

olduğu, ancak sonrasında yazılan romanları kapsayacak yeterlilikte olmadığı görülür. Özellikle James Joyce'un *Ulysses* romanından sonra öykünün klasik yapısı bozguna uğratılır. Çünkü *Ulysses*, içerisinde sıralama yapılmaksızın olayların geçtiği soyut bir kitaptır. Yine aynı anda farklı yerlerde geçen Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* isimli romanında da Aristo'nun olay örgüsünü (zaman, yer ve eylem birliği) aramak boşunadır.

Olay örgüsüne gelince, Forster'a göre “öykünün olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılmasıdır. Olay örgüsü, olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü’ dersek, öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü’ dersek, olay örgüsü olur.”¹²⁴ Forster'in nedensellik ilkesine göre yaptığı ayırım, roman içerisinde okurun ilgi ve alakasına yöneliktir. Çünkü Kraliçe'nin nasıl öldüğü sorusu, bizi söylem ile birleşen bir öykü grafiğine yönlendirirken, verilen farklı cevaplar okuru metne daha bağımlı hale getirir.

Boris Tomaşevski, *fabula* (olay örgüsü) ve *syuzhet* (konu) diye iki farklı adlandırmayla öykü yapısına çözüm getirmeye çalışır:

“Yapıt boyunca bize iletilen, birbirlerine bağlı olaylar bütün *fabula* olarak adlandırılır. Konu da *fabula* gibi aynı olaylardan oluşmuştur ama konu olayların yapıt içinde ortaya çıkış sırasına ve onları bize belirten bilgiler dizisine uyar... Yazar kendi yaratmamış olduğu bir gündelik olayı *fabula* olarak kullanabilir. Oysa konu bütünüyle *sanatsal bir kuruluştur*.”¹²⁵

Tomaşevski'nin *syuzhet* dediği şey öykü ile az çok birleşmekte, olay örgüsü ise bir dizi gerçekleşen olayların sunumu olmaktadır.

Umberto Eco, postmodern anlatıları dikkate alarak, “*bir anlatı metninde olay örgüsü bulunmayabilir, ancak öykünün ve söylemin bulunmaması mümkün değildir*.”¹²⁶ demektedir. Nedenini de, her şeyin önceden verilmesi ve örgünün açıklanmasının okurun merakını sıfırlamakla açıklar.

Bu çerçevede konuya yaklaştığımızda, öyküde olaylar farklı şekillerde gerçekleşebilir. Bu kuruluştaki nedensellik, zamansallık, uzamsallık, kurmacalık ve ardışıklık gibi

¹²⁴ E.M. Forster, *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1982, s. 128.

¹²⁵ Boris Tomaşevski, “Tema Örgüsü”, *Yazın Kuramı*, Tzvetan Todorov, s. 251-253.

¹²⁶ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 45.

ilişkiler yumağı söz konusudur. Bir metinde nedensellik, okurun yorumuyla bulabileceği bir düzeyde olabilir. Okur, kralın ardından kraliçenin ölmesinin nedenini kendi yorumuyla bulabilir. Doğru ya da yanlış önemli olan okurun o ayrıntıyı yani öyküyü orada fark edebilmesidir. Zamansallık ise metnin yazılış amacına göre farklılık gösterir. Bir tek zaman ve sırasıyla gerçekleşebilecek olaylar dizisi olabildiği gibi, bir metin içerisinde farklı zamanları anlatan olaylarla da karşılaşılabilir. Uzamsallık kısmında aynı anda iki farklı yerde bulunabilecek bir karakter olayın boyutunu değiştirebilir. Normal bir olayın kurmaca bir olaya göre değişme süreci de metnin önemli kırılma noktalarından birisi sayılır. Saçma bir olay akışı neticesinde ortaya çıkan olay örgüsü, okurun metinle olan bağlantısını koparır. Fantastik metinleri, bu anlamda olaylar ve gelişim süreçlerinden ayrı tutmak gerekir. Ardışıklık kısmı ise olaydaki uyum sürecinin bir açılımı olarak görülebilir. Bir olayın diğer olaylarla ilişkisi bağlantılı ve saçma olmamak zorundadır. Metinde talihsiz bir olay sonucu kör olan bir karakterin diğer bölümde doğuştan kör olduğunun söylenmesi ardışıklık ilkesine ters düşer. Buraya kadar söylediklerimiz olayların oluşumundaki problemlerin açıklanmasına yönelikti. Ancak olaylar sadece bu çerçevede değerlendirilmez.

Chatman, olayları çekirdekler ve uydular diye iki kısma ayırırken Barthes'in *no-yau* kavramını kullanır. Ona göre “çekirdekler çıkartıldığında anlatı mantığı çöker. Klasik anlatı metinlerinde, olayların herhangi bir anda uyum içinde yorumlanması, bu süregiden seçimleri izleyebilme ve daha sonraki çekirdekleri, daha öncekilerin sonucu olarak görebilme yeteneğinin işidir.”¹²⁷ Bu durumda çekirdek bir metnin gövdesini oluştururken, uydular önemli veya önemsiz, metni çevreleyen olaylar olarak görülebilir. Olaylar birçok parçaya bölündüğünde bile iskelet yani çekirdekler hep aynı kalarak bir merkezin oluşmasını ve diğer olayların bu merkez etrafında dönmesini sağlar. Yani romanda gerçekleşen “bir şey” ister istemez “her şey” ile temas halinde bulunur. Orhan Pamuk, bu durumu gizli bir merkezin varlığına işaret ederek çözmeye çalışır:

“Romanlarda ‘her şey’, ‘her şey’ ile ilgilidir ve bütün bu ilişkiler ağı, kitabın hem atmosferini oluşturur hem de okurken bütün dikkatimizle aradığımız, aramamız gereken romanın gizli merkezini işaret eder. Romanları diğer edebi anlatılardan ayıran

¹²⁷ Chatman, s. 49.

*şey, gizli bir merkezleri olmasıdır. Daha dikkatle söyleyeyim: Romanların onları okurken varlığına inandığımız ve aradığımız gizli bir merkezleri vardır.”*¹²⁸

Dostoyevski'nin 1866 yılında yayımlanan *Suç ve Ceza* romanı, çekirdek ve uyduların olay perspektifini anlamamız açısından iyi bir örnektir. Başkarakter “Raskolnikov”un yaşlı kadını öldürmeden önce ve öldürdükten sonra yaşadığı olayları, çekirdeğin çevresindeki uydular olarak görürsek, çekirdek değişmez ve sabit bir olay olarak yaşlı kadını öldürmesi olur. Uydular hareketli ve değişebilir bir niteliğe sahipken, çekirdek sabit ve değişmez bir niteliktedir. Aynı şekilde metinde bir merkez ve onun etrafındaki ‘her şeyi’ diğer ‘her şey’ ile kıyaslayacak olursak, ‘Raskolnikov’un yaşlı kadını öldürmesi metnin merkezinde bulunurken, diğer her şey de bu sürecin hazırlayıcısı ve bağıntılı olarak gerçekleşen şeylerdir.

Öykünün içerik kısmını oluşturan varlıklar için karakterler öykünün yapı taşlarından biridir. Yazar tarafından üretilen ve metin içerisinde canlandırılan karakter, metinsel anlamda yazardan bağımsız bir varlıktır. Yazarın karakterleri, karakterlerin yazarı temsili gibi bir şeyin romanda söylenmesi doğru değildir.

Aristo’ya göre karakterler, olay örgüsünden sonra ikinci öneme sahipken, Umberto Eco’ya göre sonsuz öyküler yaratabilmek için en önemli şeydir.¹²⁹ Yazarın yarattığı dünya içerisine özenle seçilerek konulan bu varlıklar, düşünceleri ve davranışları ile gerçek bir insanı andırırlar. Karakterler, gerçek dünyadan seçilen, sonra kurmaca dünya içerisinde hayat bulan varlıklardır. Unamuno’ya göre “*Her insan, içinde temel yedi erdemi ve karşısı yedi erdemsizliği taşır ve onlardan her türde roman kahramanı yaratabilir.*”¹³⁰

Karakterler özellikle roman türü için büyük bir öneme sahiptir ve bu türün vazgeçilmezidir. Forster’a göre “*romanı roman yapan, anlattığı öyküden çok, kişilerin düşüncelerini eyleme dönüştürmek için kullanılan yöntemdir.*”¹³¹ Kişilerin düşüncelerini eyleme dönüştüren karakterlerin bu özelliği işlevselliği ile alakalıdır. Karakterler, metinde olan biteni okura aktararak bir oyunun içerisindeki görevini yerine getirirler. Vladimir Propp’a göre “*Kişiler kim olursa olsun ve işlevleri nasıl gerçekleşirse gerçek-*

¹²⁸ Pamuk, s. 25.

¹²⁹ Umberto Eco’ya ıssız bir adaya düşmesi halinde yanına ne almak istediği sorulursa şöyle bir cevap vereceğini söyler: “Telefon rehberi; rehberdeki bütün o karakterlerle sonsuz öyküler yaratabilirim.” (*Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 72.).

¹³⁰ Unamuno, *Üç Örnek Öykü ve Bir Önsöz*, s. 10.

¹³¹ Forster, s. 85.

*leştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir.*¹³² Yani karakter bir amaç olarak değil bir araç olarak öyküde var olur. Bu bağlamda karakterin işlevleri öykünün hareket ve işlevselliğini kazandığı noktada bulunur diyebiliriz.

Rus biçimcileri ve yapısalcıların aksine Roland Barthes karakter ya da kişiyi “birleşimsel bir ürün”¹³³ olarak nitelendirir. Modern ve postmodern süreçlerde karakterlerin işlevleri ve yapısı bu anlamda sürekli olarak tartışılabilir. Seymour Chatman’ın farklı görüşlere de model olabilecek karakter yaklaşımı öyküdeki karakterlerin yapısını ortaya koymasından önemlidir:

*“Leopold Bloom ve Marcel gibi modern karakterlerle Beyaz Atlı Prens ya da Ivan gibi karakterler arasında niceliksel olmaktan çok, büyük ölçüde niteliksel farklılıklar vardır. Modern karakterler hem çok daha fazla sayıda karakteristik özelliğe sahiptirler, hem de (olay örgüsüne) ‘eklenme’ yerine onu ‘kıрма’ eğilimindedirler; tek bir boyuta ya da modele sığdırılamazlar. Modern karakterler dallanıp budaklanan dikotomilerle anlaşılabilirler. Bunu zorlamak, yalnızca onların kimliklerinin biricikliğini yok etmeye yarar. Modern kurmaca karakterine modern beğeniye uyan bir yanılsama olanağı veren şey, tam olarak onun kişiliğindeki heterojenlik hatta bölünmedir.”*¹³⁴

Modern ve geleneksel karakterler arasındaki bu farklılık, metindeki iç döngüsel yapının daha iyi anlaşılması açısından hayati önem taşır. Örneğin “Marcel” karakteri ile ilk kez karşılaşan geleneksel okur için karakter anlamsızdır ve tarifi yoktur. Çünkü “Marcel” şimdiki zaman, geçmiş zaman ve gelecek zaman arasında mekik dokurken karakteri de sürekli değişime uğrar. Dört bin sayfalık roman içerisinde adı üç kez geçen karakterin kişiliğini de takip etmek bir hayli güçtür. Modern dönemin romanı elle tutulamayan, gözle görülemeyen kahramanlardan oluşabileceği gibi, tam tersi de olabilir. Kafka’nın *Şato* romanının kahramanı “K.” oradan oraya gezerken kişiliği de ismi gibi yarım kalmış biridir. Ailesi, çocukluğu ve kendisine ait hiçbir şey verilmemiş, hiçliğe hapsedilmiş bir karakterdir o.

Jean Delay bu nedenle, karakterin kendine has psikolojisini, romancı ya da yazar ile birlikte değerlendirmek gerektiğini, ikisi arasında hasta ile doktor arasındaki ilişkiye benzer bir iletişim olduğunu söyler:

¹³² Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2008, s. 24.

¹³³ Roland Barthes, *S/Z*, (çev. Sündüz Öztürk Kasar), YKY, İstanbul 2006, s. 68.

¹³⁴ Chatman, s. 104.

“Romancı ile kahraman arasında, kendine has hazinesini romancıya idrak ettiren pozitif veya negatif yönde aktarım söz konusu olur. Böylece, fiktif olduğu için oldukça etkili ve bazı akımlardan doktor ile hastası arasındaki ilişkiye benzer karşılıklı bir psikoloji ilişkisi ortaya çıkar.”¹³⁵

Alain Robbe Grillet’ye göre eskiden ‘gerçek romancı’ denilince ‘kişiler yaratan’ kimseler anlaşılmaktaydı. “Balzac, Goriot Baba’yı bıraktı bize denir, Dostoyevski Karamazov Kardeşler’i ışığa çıkardı.”¹³⁶ Ancak günümüz dünyasında roman karakterleri, Albert Camus’nün *Yabancı* eserindeki “Meursault”, karakteri gibi varoluşsal bir problemin içerisine sürüklenirler.¹³⁷ Geleneksel döneme göre modern çağın romanları ve içerisindeki karakterleri de bu mânâda sorunlu karakterlerdir. Nathalie Sarraute bu çağı şöyle değerlendirir:

“Roman kişinin bugünkü durumu incelendiğinde, onun Stendhal’in şu sözünü eşsiz bir biçimde açıkladığını görmemek artık elde değil: ‘Kuşkunu cini dünyaya geldi.’ Kuşku çağına girdik.”¹³⁸

Böylece kuşku çağının eserleri de karakterlerin yapısı ve okura sunulmuş biçimi de yeni bir anlam kazanır. Sahici yaşamdan alınarak kurmaca hayatın içerisine atılan karakterlerin yaşantıları, acıları veya sevinçleri, onların hayal âlemindeki varlıkları okur için bir “katharsis”^{*} işlevi görür. Umberto Eco bunu şöyle açıklar:

“Kurmaca karakterlerle ve yaptıkları işlerle özdeşleşebiliriz, çünkü anlatı konusundaki anlaşma uyarınca, onların hikâyesinin olası dünyasında, orası bizim gerçek dünyamızmışçasına yaşamaya başlarız.”¹³⁹

Okurların metne bağlanmadan önce imzaladıkları ve Eco’nun “Kurmaca Anlaşması” dediği şey, okurun koşulsuz şartsız metinde olabilecek her şeye göz yumacağını

¹³⁵ Roland Bourneur ve Real Quillet, *Roman Dünyası ve İncelemeleri*, (çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989, s. 166.

¹³⁶ Alain Robbe Grillet, *Yeni Roman*, (çev. Asım Bezirci), Ara Yay., İstanbul 1989, s. 62.

¹³⁷ Meursault karakterinin romandaki şu sözleri varoluşsal problemi açıkça ortaya koyar: “Yani bu işin benim dışımda görüyor gibi bir hali vardı. Her şey, ben karıştırılmaksızın olup bitiyordu, kaderim bana sorulmadan tayin olunuyordu (...) İyi düşününce söylenecek bir şeyim olmadığını anlamaktaydım. Kendi kendimi seyrediyormuş hissine kapıldım.” (Albert Camus, *Yabancı*, (çev. Vedat Günyol), Can Yay., İstanbul 2009.)

¹³⁸ Nathalie Sarraute, *Kuşku Çağı*, (çev. Bedia Kösemihal), Adam Yay., İstanbul 1985, s. 39.

^{*} Aristo’nun tanımına göre Katharsis “tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek” anlamına gelir (Aristoteles, *Poetika*, s. 22.).

¹³⁹ Eco, *Genç Bir Romancının İtirafı*, s. 64.

önceden kabullenmesidir. Umberto Eco'nun kurmaca karakterlerin olası bir gerçeklikten alınıp yaratıldığı hususundaki görüşü de bu anlamda çok önemlidir:

“Bazen kurmaca karakterler bir belgeye yazılı olarak kaydedilmeden önce de mevcutturlar (efsane ve destan kahramanlarında olduğu gibi) ve pek çok kurmaca karakterin ömrü, onların yaşadıklarını yazan belgelerden daha uzundur.”¹⁴⁰

Kurmaca olarak yaratılan karakterlerden özellikle *Anna Karenina* karakterine bakacak olursak, onun kurmaca gerçekliği, gerçek bir şahsiyete bakılarak yaratılmış olsa da, ölümsüz bir karakter olarak edebi ve gerçek dünya içerisinde sürekli anılır.

Karakterlerin yaratımı ve öykü içerisindeki işlevleri konusunda en uç nokta, Luigi Pirandello'nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* isimli tiyatro eseridir. Bu eserde yazarın yarattığı altı karakter, onları yaratan yazarlarını bulmak üzere bir tiyatro sahnesine girerler. Rejisör'ün daha metnin başındaki yakarışları, metnin gidişatının ne yönde olacağı'nın ipuçlarını içerir:

“Ne yapalım artık Fransa'dan artık iyi bir piyes gelmiyorsa, biz de Pirandello'nun, sanki aktörleri de, münekkidleri de, seyircileri de hiçe saymak için yazdığı, kimse'nin bir şeycikler anlamadığı piyesleri oynamak zorunda kalıyorsak kabahat benim mi!”¹⁴¹

Karakterlerin oynadıkları oyunun farkındaymış gibi konuşmaları, metnin kurmacalık vasfını güçlendirir. Ama asıl önemli olan altı şahsın yani metnin karakterlerinin, yazarlarını bulmak için uğraş vermeleridir. Bu metin, oyunun içerisinde gerçekleşen şeyleri hakikat-oyun karmaşasına sürüklemesi açısından önemli bir yapıttır. Aynı kurgunun edebi eserlerden sinemaya yansması ve karakterler üzerindeki etkinin izleyiciye yansıtılması hususunda ilk çalışma da 1998 yılında gösterime giren *The Truman Show** isimli filmidir. Bu filmde Truman isimli karakter, eşsiz bir adada eşi ve çocukları ile mutlu bir yaşam sürmektedir. Ancak bu yaşamını oyuncuların oynadığı bir sahneyle sınırlı olduğunu bilmeden tam otuz yıl devam ettirir. Bu süre boyunca gerçek sandığı yaşamı, aslında dev bir stüdyo içerisinde geçmektedir ve bu süre televizyon izleyicilerine reklam verilmeden kesintisiz olarak izletilmektedir. Truman, hayatındaki gariplikleri

¹⁴⁰ Eco, *Genç Bir Romancının İtirafı*, s. 75.

¹⁴¹ Luigi Pirandello, *Altı Şahıs Yazarını Arıyor*, (çev. Feridun Timur), Maarif Basımevi, İstanbul 1958, s. 8.

* Andrew Niccol tarafından yazılan ve Peter Weir'in yönettiği filmde Jim Carrey, Laura Linney, Ed Harris ve Natascha McElhone gibi ünlü oyuncular oynarken, film 1998 yılında beyaz perdede gösterime girmiştir.

ayrıştırmaya başlayınca ve son olarak denizde film sahnesine çarpmasıyla gerçek yaşamın kapısından içeri girmeyi ve yönetmenini bulmayı başarır. Burada önemli olan yaratılan karakterlerin edebi metinde de bir arayışa girmesine rağmen, sinema sahnesinde olduğu gibi, bir başarı elde edemeyeceğidir.

Bu bağlamda öykü zamanına baktığımızda öykünün bir süreç içerisinde gerçekleştiğini görebiliriz. Bu sürece göre zaman değişir, azalır, uzar veya hepten ortadan kalkabilir. Kısa bir “an” zaman tarifi verilmeksizin metinde yer alabilir. Ya da bir karakterin psikolojik bir durumu anlatılırken öykü zamanına gerek duyulmayabilir. Romanlar ve öykülerde sık sık karşılaşılan durum ise zamanın kesilmesi ya da paralel olarak ilerletilmesidir. Bir romanda öykü zamanı kesilip kırk yıl sonrasında devam ettirebilir. Ya da iki farklı olay aynı öykü zamanı içerisinde paralel olarak sürdürülebilir. Bu şekilde planlanarak yazılan romanlarda zaman kavramı çoğaltılabilir ve kolayca tespit edilebilir. Ancak burada okurun karşılaştığı en büyük zorluk, yazılan metnin dönemin şartlarına göre yani zamanına göre yazılmış olmasıdır. Yazar yaşadığı dönem içerisinde gerçekçi bir roman yazmak kaygısıyla eğer eserini ele alıyorsa, yaşadığı zamanın sosyal olaylarına göre romanını biçimlendirir.

Mekân/uzam da zamanda olduğu gibi iki kısımda ele alınır: Öykü ve söylem uzamı. Chatman, öykü uzamını şöyle değerlendirir:

*“Öykü zamanı olayları içerdiği gibi öykü uzamı da varlıkları içerir. Olaylar uzamsal değildir ancak uzamda meydana gelirler. Uzamsal olan, olayları gerçekleştiren ya da onların etkisi altında kalan varlıklardır.”*¹⁴²

Öyküdeki mekân/uzam her yerde geçiyor olabilir. Ancak bazı öyküler mekânın üzerine kurulurken, bazıları mekânı sadece bir araç olarak kullanırlar. Kurmaca eserlerdeki mekânlar eserlerin yapısına uygun olarak fiktif yapıdadırlar. Robinson’un düştüğü ada bir amaç olarak kurgulanan bir mekândır ve metnin kurgusal serüvenine uygun olarak yazar tarafından tasarlanmıştır. Uzamı bir ortam olarak düşünürsek, yazar tarafından seçilen ve varlıkların yaşamsal alanına hareket veren veya onların o ortama uyumunu sağlayan nesneler olarak görebiliriz. Her yazarın farklı kurgusal arka plânını oluşturan mekân, varoluşun simgesi olabileceği gibi yokoluşun da simgesi olabilir.

¹⁴² Chatman, s. 89.

Mikhail Bakhtin'e göre “*edebi bir yapının fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlar. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların, değerlerin izlerini taşır.*”¹⁴³

Kronotop (Chronotope) adını verdiği bu bütünlük Krono (Chronos) zaman, Top (Topos) mekân olarak ortaya çıkar. Bakhtin bu kelimeyle içeriği oluşturan zaman ve mekânı, edebi metnin olmazsa olmazı olarak görür. Zaman ve mekânın bütünlüğü, duyguların ve değerlerin izlerinin yansıması olarak da düşünülebilir. Yani yazar, yaşadığı zamanın ve mekânın izlerini ister istemez metinle bağdaştırır. Zaten Bakhtin de, kronotopu metin dışı tarihsel ve sosyal olaylarla ilişkilendirir. Nüket Esen, *Ahmet Mithat'ta Kronotop Kavramı* isimli makalesinde Mithat Efendi'nin *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* kitabında 1800-1807 arasında İstanbul'daki köle ticaretinden söz ederken, romanı yazdığı 1874'teki köle ticaretini göz önünde bulundurduğunu söyler.¹⁴⁴

Yazarın kültürel kodları da bir romanın kuruluşunda ayrı bir öneme sahiptir ve öykü kısmında içeriğin özünü oluşturur. Her yazar yaşantısından edindiği kültürel birimleri eserine yansıtır. Yazar iyi bir gözlemci olarak tüm dünyayı gözlemler malzeme-yi nerede, nasıl kullanacağını da ona göre tespit eder. Kültürel kodlarını oluşturan bir yazarın bunları kendi süzgecinden geçirerek ayıklaması ve okura iyi bir şekilde sunması özellikle bir roman yazarı için en önemli unsurlardandır. İnci Aral'a göre “*romancının iyi bir gözlemci, dikkatli, duyarlı bir izleyici olması da yeterli değildir. Büyük romancıları ölümsüz ve yazdıklarını önemli kılan şey, dil ustalığı ve düşünsel özüdür. Yazar, bir dünya görüşüne, kendine özgü bir bakış açısına sahip değilse, anlattıklarını sağlam bir temele oturtmakta zorlanır. Andre Gide'in dediği gibi, 'önem bakılan şeyde değil, nasıl baktığınızdadır' çünkü.*”¹⁴⁵

Bir yazarın iyi bir gözlemci olması ya da hayal dünyasına sahip olması da yeterli değildir. Çünkü yazarların kültürel kodları sadece yaşantılar ya da gözlemler yoluyla oluşmaz. Okuduğu eserler ve onların öykülerinde var olanlar ayrı bir öneme sahiptir. Ernest Hemingway, başka yazarları ve eserlerini süzgecinden geçirme sürecini şöyle yorumlar:

¹⁴³ Bakhtin, s. 316.

¹⁴⁴ Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yay., İstanbul 2010, s. 66.

¹⁴⁵ İnci Aral, *Yazma Büyüsü*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2011, s. 41.

“Onlar benim için görmeyi, duymayı, düşünmeyi, hissedip hissetmemeyi ve yazmayı öğrenme sürecinin bir parçası oldular”¹⁴⁶

Kısacası, öykünün temelini oluşturan her şey bir mozaik gibi yapılır.

1.2.2.2. Söylem

Söylem, bir edebî metnin asıl yapısını ortaya koyan aktarım kısmıdır. Aktarım da anlatıcılar aracılığıyla olur. Bu çerçevede ilk bilinmesi gereken şey yazar ile anlatıcının farklı elemanlar olduğudur.

Anlatı kısmında da dile getirdiğimiz üzere anlatıcı bir ‘ses’in oluşumuyken, ‘yazar’ varolan gerçek bir kişiliğin temsilidir. Edebi metinde yazarın haricinde bir ‘gizli yazar’ olduğunu, Wayne Booth’un tarifiyle bunun yazarın ikinci benliği olduğunu anlatıcı sorunsalı kısmında söylemiştik.

Söylemin en önemli ögesi olan anlatıcı, metinde farklı şekillerde görünebilir. Gerald Prince, anlatıcıyı birinci kişi, okuru ikinci kişi ve olan biten olaylar ve nesneleri üçüncü kişi olarak metinde görebileceğimizi söyler.¹⁴⁷ Mieke Bal ise anlatıcının romanlarda “birinci” ve “üçüncü” kişi (birinci ve üçüncü ağızdan anlatılan) olarak görüldüğünü, Michel Butor’un *Değişme* (La Modification) isimli eserinde uç bir örnek olarak “ikinci” çoğul kişinin anlatıcı olduğunu ifade eder.¹⁴⁸ Gerard Genette ise anlatıcıyı “iç öyküsel ve dış öyküsel anlatıcı” olmak üzere iki başlıkta inceler.¹⁴⁹ Franz Stanzel ise bugün hepimizin sıkça metinlerin açıklamasında kullandığımız “Tanrısal Anlatıcı”, “Ben Anlatıcı”, “Kişisel Anlatıcı” olarak anlatıcıyı üç grupta toplar.¹⁵⁰ Bunlara ek olarak Wayne Booth farklı bir anlatıcı tipi olarak “Güvenilmez Anlatıcı”yı tanımlar.¹⁵¹

Eleştirmenler ve anlatıbilimciler tarafından tespit edilen bu anlatıcı tipleri, her metnin okura ulaştığı sesin neticesinde ortaya çıkar. Özellikle uzun bir tür olan romanlarda anlatıcı hayatı bir önem taşır. Çünkü kesintisiz uzun anlatılarda anlatım tarzı, okuru metinde tutabilecek güçte ve nitelikte olmalıdır. Verilen anlatıcı tiplerinin sınırını yahut birbirinden ayrı tutulmasını sağlamak, postmodern romanlar için bir hayli zordur. Roman sanatının gelişim dönemlerinde metinde anlatıcı olarak görünen yazar, daha

¹⁴⁶ *Yazarın Odası*, (çev. Öznur Ayman), Timaş Yay., İstanbul 2009, s. 51.

¹⁴⁷ Prince, s. 7.

¹⁴⁸ Mieke Bal, *Narratology*, University of Toronto Press, Toronto 2009, s. 25.

¹⁴⁹ Genette, s. 279-287.

¹⁵⁰ Stanzel, s. 19-20.

¹⁵¹ Booth, s. 211-243.

sonrakilerde bir ses aracılığıyla anlatıcıya, farklı anlatıcılara dönüşürken, postmodern dönemde anlatıcının konumu iyice belirsizleşir. Ancak bir sınıflama yapılacak olursa “Ben Anlatıcı” romanı olarak görülen eser ilerleyen kısımlarda “Tanrısal Anlatıcı” anlatımına dönüşüyorsa, anlatı seviyesini belirlemekte güçlük çekilir. Özellikle bugün meta-roman yani romanların romanı olarak bilinen *Don Kişot*’un anlatıcı seviyesi, 17. yüzyılda yazılmış olmasına rağmen her türlü anlatıcıyı içerisinde barındıran, anlaşılması zor bir yapıya sahiptir. “Güvenilmez Anlatıcı” olarak bilinen anlatıcı, romanın bir kısmında gerçekten okuru kandırırken; diğer taraftan anlatım kimi zaman “Ben Anlatıcı” kimi zaman “Tanrısal Anlatıcı” eşliğinde sürdürülerek roman tamamlanır.

Roman sanatı tek düze bir anlatım ile anlatılan romanların içeriğinde değil, farklı söylemlerin gerçekleştiği düzlemde kendini gösterdiğinden anlatıcı tiplerini kısıtlamak doğru değildir. Çünkü roman, sesin varolduğu ancak birden kaybolduğu bilinmez bir labirent gibi, her koridorda farklı bir sesin, farklı bir tının hissedildiği mekânlara benzer bir yapılanmadır.

Laurence Sterne’in *Tristram Shandy* isimli eserinde “Ben Anlatıcı”, anlatımı yer yer her şeyi bilen “Tanrısal Anlatıcı”ya bırakır. Metinde “Tanrısal Anlatıcı” okura yönelerek onu da metnin içine alır ve onla birlikte hareket eder. “Ben kimim” sorusuyla kendisini felsefi bir uçurumun kenarına sürükleyen anlatıcı, varlığını sorgularken okurun ilgisini çekmeyi ve merakını arttırmayı hedefler. “Ben Anlatıcı”nın en belirgin özelliği, romanda anlatılan karakterlerin birinci şahsına yönelik anlatımı okura kavratılabilecek düzeyde aktarmasıdır. Okur oradaki ‘ben’in otobiyografik ya da otobiyografik olmayan bir anlatıcıya ait olduğunu bildiğinden, öykünün öznel söylemine kendini dâhil eder. Proust, *Geçmiş Zamanın İzinde* isimli eserinde ‘ben anlatıcı’nın eline ipleri verirken, yaşamsal bir sürecin parçalarını dikkatlice yerli yerine oturtarak, roman sanatının sınırlarını zorlar.

“Tanrısal Anlatıcı” ise kurmaca dünyaya belirli bir mesafeden yaklaşarak onu okura ulaştıran ses’tir. Metinde üçüncü şahıs olarak dile getirilen bu anlatıcı, bir nevi yazarın sözcüsüdür. Bu ses, kimi zaman metnin içerisinde yazarın kendisi olarak da karşımıza çıkabilir. Ancak buradaki asıl karmaşa, “Tanrısal Anlatıcı” şekil değiştirerek “Ben Anlatıcı” yerine geçtiğinde yaşanır. Stanzel bu iki anlatıcı arasındaki ayrımı şöyle yapar:

“Tanrısal romanın kurmaca dünyası belirli mesafeden algılanan dünyadır, ben romanı ise anılarda yeniden canlandırılan dünyadır.”¹⁵²

Öyleyse ben anlatıcı, öznel varoluşun tüm derinliklerine inerken, nesnel bir varoluşu okura sunamaz. Tanrısal anlatıcı ise bu mesafeyi iyi şekilde ayarlayacağı için nesnel bir şekilde metne yaklaşarak karakterler arasındaki mesafeyi de ayarlamayı bilir. Henry James’in romanlarındaki anlatıcı tiplerini güvenilir olarak nitelendiren Wayne Booth, “Tanrısal Anlatıcı” olarak zannettiğimiz anlatıcının yanılsama olarak başka bir “Ben” oluşturmak suretiyle güvenilir anlatıcıyı ortaya çıkardığını ve sonra onu tekrar yok ettiğini söyler.¹⁵³

Kişisel anlatıcılı veya kişisel anlatımlı romanlar ise tamamen anlatıcısızdırlar.¹⁵⁴ Yani tamamen nesnel bir anlatıma sahip olup, yazarın ve anlatıcının müdahil olmadığı romanlardır. Daha çok 19. yüzyılın yazarları olan Kafka, Flaubert, Austen, Grillet, Woolf’un romanları bu tür anlatıma sahiptirler. Franz Kafka’nın *Dava* isimli eserinin kahramanı “Josep K.”nın başına gelen olaylar veya gelecek her şeyin anlatımı, tamamen nesnel bir şekilde okura sunulur. Buradaki anlatıcı tipi, metne müdahil olmayan ve öyküyü gerçekmiş gibi okura anlatan ‘ses’tir. Özellikle Flaubert’in sık sık kullandığı, Henry James’in yararlandığı bu anlatıcı tipi, bilinçaltının bir sunumu olarak karşımıza çıkar.

Kurmaca eserlerde, bilinçaltının bir yaratımı olarak yazar tarafından meydana getirilen ‘ses’ hakkında söylenecekler bunlarla sınırlı değildir. Her yazarın kendi ‘ses’ini okura sunuş tarzı, farklı bir biçimde gerçekleşebilir. Düz bir anlatımdan ziyade farklı söylemlerin okura sunulduğu romanlar, roman sanatı açısından önemli eserlerdir.

Anlatıcı yahut anlatım sunumunun postmodern nitelikte en güzel örneği, nekro-narratör tutum (ölü anlatıcı tutum) olarak adlandırılan anlatıcı tipidir. Ben anlatıcının bir noktada yaşadığı ve sonra öldürüldüğü fakat öldürülmesine rağmen anlatıya kaldığı yerden devam etmesine, hem de normal insanların göremeyeceği, bilemeyeceği metafizik olayları da anlatmasına en güzel örnek *Benim Adım Kırmızı* romanıdır.¹⁵⁵ Yazar

¹⁵² Stanzel, s. 34

¹⁵³ Booth, s. 340-347.

¹⁵⁴ Stanzel, s. 43.

¹⁵⁵ Ahmet Sarı, “Orhan Pamuk’un ‘Benim Adım Kırmızı’ Adlı Romanıyla Ulrich Plenzdorf’un ‘Genç W’nin Yeni Acıları’ Adlı Romanlarında Ölü-Anlatıcı (Nekro-Narratör) Tutum”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, Sayı: 34, Erzurum 2007, s. 101.

tarafından öldürülen anlatıcı, ölü olarak metinde varolmasına rağmen, anlatım devam etmektedir.

Anlatıcıya ilişkin olan ve söylemin belirleyicisi bir kavram da bakış açısıdır. Anlatıcı ve bakış açısının aynı şeyler olduğu söylene de bunlar farklı işlevleri olan kavramlardır. Seymour Chatman bu iki kavram arasındaki farkı şöyle açıklar:

*“Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam-yönelimdir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara ifade eder. Bakış açısı ifade etmek demek değildir. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir.”*¹⁵⁶

Bakış açısı, metnin içerisinde olan bir durumun belli bir perspektifte okura sunulmasıdır. Percy Lubbock’a göre *“kurmaca sanatında bir yöntem sorunu haline gelen bakış açısı problemi, anlatıcının hikâyede varolmasıyla ilgilidir.”*¹⁵⁷ Anlatıcı yani ses hikâyede var olduğu sürece bakış açısı olacaktır. Ancak Chatman’ın dikkatiyle söylersek perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir.

Perspektif yani bakış açısı, somut anlamıyla kamera gözü olarak nitelendirilebilir. Metnin herhangi bir yerine çevrildiğinde oradaki aktarımın nasıl gerçekleştirildiğini görebilmemiz bakış açısı sayesinde olur. Her yazarın farklı bir bakış açısı olabileceği gibi bu sürece okur da dâhil olabilir. Örneğin Tolstoy, kendi gerçekleri üzerinde kurguladığı kahramanları, farklı bir bakış açısıyla okura sunar. Okur bu gerçekleri kendi bakış açısıyla yorumlar. Todorov bu durumu şöyle açıklar:

*“Kurmaca evreni oluşturan olaylar bize ‘kendilikleri içinde’ değil belli bir görüş içinden, belli bir bakış açısından sunulurlar.”*¹⁵⁸

Bu durumda okurun algısı, kendisine sunulan bakış açısı dâhilinde şekillenir. Yazarın bakış açısıyla okurun bakış açısı, aynı olmasa bile karakterlerin bakış açısı tekil bir gerçekliğe dayanır. Yani yazar, kendi kurguladığı dünyayı farklı bir bakış açısıyla sunduğunda karaktere yansıtılan bilinç aynı kalırken, okurun algılama biçimi farklılaşabilir. Roland Bourneur ve Real Quillet bu problemi şöyle açıklarlar:

¹⁵⁶ Chatman, s. 144.

¹⁵⁷ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London 1960, s. 251.

¹⁵⁸ Todorov, *Poetikaya Giriş*, s. 68.

*“Bakış açısı diye adlandırılan problem, yazar-okuyucu ile anlatıcı-dinleyici ilişkisine sıkı sıkıya bağlıdır: Bu hikâyesini anlatmak için bir anlatıcının yer aldığı bakış açısı, anlatım sistemi ve görme tarzıdır.”*¹⁵⁹

Pelham Edgar da aynı yaklaşım içerisinde anlatıdaki bakış açısını şöyle tanımlar:

*“Çoğu hikâyenin anlatımında kullanılan yöntem, üçüncü şahıs ile anlatım yöntemidir. Yazar, anlatımdan, tanımlamadan ve yansımadan sorumluyken diyalog içerisinde kimliğini kaybeder. Yazar, eksik bir dramatik duyguya sahip olursa burada bile kendisini kaybetme de başarılı olmayabilir. Otobiyografide sıklıkla kullanılan yöntem burada önemli bir figür iken, çoğu önemli karakter için gerekli değildir çünkü anlatım sorumluluğu kabul etmez.”*¹⁶⁰

Anlatıcı ve anlatım şekilleri ile yakından ilişkili olan ‘zaman kavramı’ da söylem içerisinde belirleyicidir. Öykü kısmında da söylediğimiz gibi, ‘öykü zamanı’nın yanında bir de ‘söylem zamanı’ vardır. Anlatıcı ile yakından ilişkisi bulunan söylem zamanı, anlatıcının aktarımına göre değişiklik gösterir. Gerard Genette, söylem zamanını düzen, süre ve sıklık şeklinde üçe ayırır. Düzen içerisinde, metinde gerçekleşen anakronileri (zaman sapması), analepsis (gerileme) ve prolepsis (önceleme) diye ikiye ayırır. Süre kısmında anlatının süresinin ölçülemeyeceğini söyledikten sonra özet, ara, eksilti ve sahne şeklinde dört başlıkta toplar. Sıklık kısmında ise tekrar ve geçişler üzerinde durur.¹⁶¹ Todorov ise söylem zamanı ile kurgu zamanı arasındaki ilişkinin “düzen, süre ve sıklık”¹⁶² olmak üzere üç boyutta ayırt edilebileceğini belirtir.

Bu konudaki kapsamlı bir çalışma yapan Zeynel ve Ayşe Kıran, anlatı metninde iki tür zaman olduğunu vurguladıktan sonra ayrıntılı bir açıklama getirirler:

*“Anlatıda iki tür zaman vardır: Anlatıcının öyküleme zamanı ve anlatıcının öykülediklerinin zamanı, yani öykülenen zaman. Öyküleme (söylem) zamanı olayların sırasını, öyküleme ve kurmacanın karşılıklı olarak süresini ve kurmaca olayların sıklığını ilgilendirir. Kısacası kurmaca ile öyküleme arasındaki bağıntılar, süredizimsel açıdan üç değişik düzlemde incelenebilir, bu düzlemler sıra, süre ve sıklıktır.”*¹⁶³

¹⁵⁹ Roland Bourneur ve Real Quillet, s. 74.

¹⁶⁰ Pelham Edgar, *The Art of Novel*, The Macmillan Company, New York 1933, s. 19.

¹⁶¹ Genette, s. 23-164.

¹⁶² Todorov, *Poetikaya Giriş*, s. 65-67.

¹⁶³ Zeynel Kıran, Ayşe Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yay., Ankara 2007, s. 218-220.

Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Gerçek hayatta zaman tek düze yani bir yönde akarken, kurmaca metinlerde farklı şekillerde yapılabilir. Örneğin romancı, metinde zamansal olarak oyunlar planlayarak, zamanda kırılmalar meydana getirebilir. İleri kırılma (flashforward), zaman içerisinde atlama yapılarak ileri bir zamana geçiş yapılması anlamına gelir. Bu Umberto Eco'ya göre bu durum "anlatısal sabırsızlığın bir göstergesidir."¹⁶⁴ Geriye kırılma (flashback) ise metinde anlatılan zaman içerisinde birden geri bir zamana dönülmesi anlamına gelir. Bu tekniği en çok kullanan kişi ise Marcel Proust'tur. *Kayıp Zamanını İzinde* romanında karakter geçmiş ile şimdi arasında zihinsel bir mekik dokur. Özetleme tekniği ise uzunca bir anlatının kısaltılması, uzun uzadıya okuru sıkacak tasvirlerin zamansal olarak iyi kullanılmasıdır. Yavuz Demir'e göre anlatmaya dayalı metinlerde "sıkıştırılmış bir anlatım" söz konusu iken göstermeye dayalı anlatımlarda "yayılmış bir anlatım"dan bahsedilebilir.¹⁶⁵

Söylem zamanı hakkında teorisyenlerin ortaya attıkları görüşler bunlarla sınırlı değildir. Her romanın kendine özgü bir yapısı olduğu için bu yapı, onun sanat eseri oluşumunun da göstergesidir. Düz anlatıma sahip bir romanda söylem zamanını tespit etmek kolayken, yazar tarafından tasarlanmış ve planlanmış eserlerde bir hayli zor ve karmaşıktır. Bu durumda zamanın yapılması belli bir çizelgeye göre tüm romanlara uygulanacak diye kesin bir yaklaşım içerisine girilemez. Cortazar'ın *Seksek* romanına bakacak olursak, okura okuma haritası çıkaran yazarın ön sözü dikkate alarak farklı okuma şekillerini deneyen okurun her denemesinde farklı bir zaman tablosu görmesi kaçınılmazdır. Aynı şekilde Nabokov'un *Ada ya da Arzu* isimli eserinde geçen şu ifadeleri okuyan okurun zaman paradoksuna düşmesi kaçınılmazdır:

"Bilmiyorum, dedi Ada, 'bilmiyorum bu gibi şeyleri keşfetmek harcanan incik boncuğa değer mi. Zamanı bilebiliriz, belli bir zamanı bilebiliriz. Zaman'ı asla bilemeyiz. Duyularımız onu algılayacak biçimde yapılmamıştır, o kadar. Bu şey gibi-"¹⁶⁶ Zamanın akışkanlığını okuruna sunmaya çalışan yazarın bu çabası bile zaman konusundaki problemin bir göstergesidir.

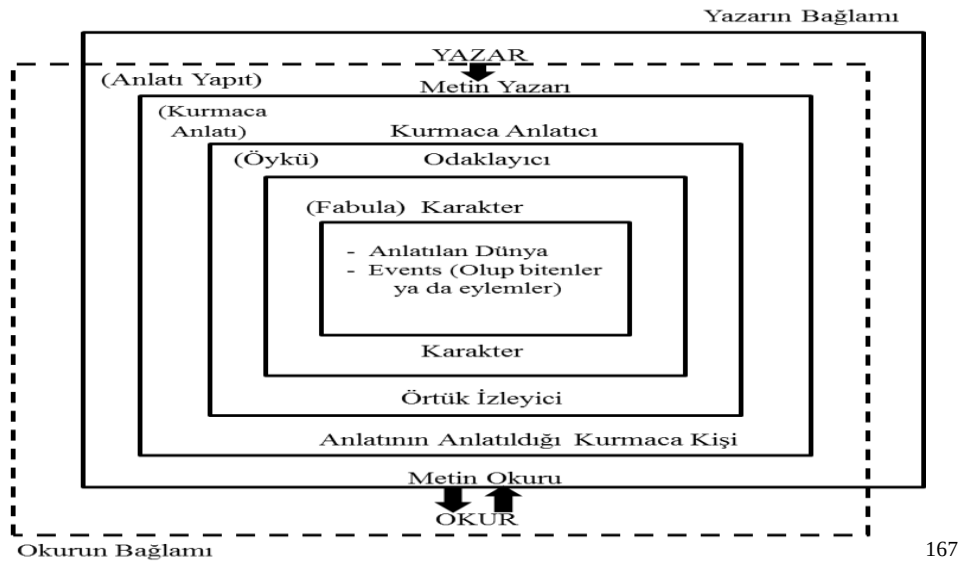
Söylem kısmında son olarak ifadenin özünü oluşturan tezahür, söylemin kaynağına işaret eder. Bilindiği üzere sözlü kültürden sonra gelişen yazılı kültür, gelişimini

¹⁶⁴ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 38.

¹⁶⁵ Demir, *Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 88-108.

¹⁶⁶ Nabokov, *Ada Ya Da Arzu*, (çev. Fatih Özgüven), İletişim Yay., İstanbul 2009, s. 538.

sözlü kültüre bağlı olarak gerçekleştirir. Özellikle hikâyeler sözlü kültürün bir aktarımı olarak yazılı kültüre geçer. Dilden dile aktarılan söylemler yazıya döküldüğünde farklılaşıp değişebilir. Bunun en güzel örneği *Binbir Gece Masalları*'dır. Sözlü kültürden aktarılan bu masallar, yazıya döküldüğünde farklılaştığı için, uzun süre farklı yazmalar bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Öykü kısmında ele aldıklarımız ile söylem kısmında işlediklerimizi birleştirdiğimizde, aşağıdaki tabloya benzer bir yapılanma ile karşılaşırız. Buraya kadar söylediklerimizi Susana Onega ve Jose Angel Garcia Landa'nın çıkardığı anlatı yapılanması şeklinde ayrıntılı olarak görebiliriz:



167

Metnin iç içe geçmiş yapılar olarak görüldüğü bu tabloda, her eleman görevini eksiksiz bir şekilde yerine getirirse, roman sanatı açısından iyi bir edebi metin örneği oluşturulabilir. Metnin merkezini temel alarak anlatılan dünyadan dışarıya doğru -yazar ve okur şeklinde- genişleyerek okurun ve yazarın bağlamında metin sonlanır.

Sonuç olarak öykü ve söylem kısımlarına baktığımızda bir edebi metni oluşturan yapının anlaşılması hususunda birçok ayrıntının olduğunu, bu ayrıntıların ise roman sanatını belirginleştirmede önemli rol oynadıklarını söyleyebiliriz.

1.2.3. Karakter Oluşturma

Anlatı metninde yapıya değinirken bahsettiğimiz karakterler, bir öykünün elemanı iken; karakter oluşturma, apayrı bir alan olarak karşımıza çıkar. Roman sanatının en temel ve can alıcı noktasını oluşturan karakter oluşturma, edebi metne uyum sağlama

¹⁶⁷ Susana Onega, Jose Angel Garcia Landa, s. 22.

ve okur tarafından yeniden keşfedilme sürecinde büyük öneme sahiptir. Orhan Pamuk, roman sanatının asıl problemi olarak karakterlerin oluşum ve hayata geçiş sürecindeki özdeşleşme hissini görür:

*“Romanda sorun ve asıl mutluluk, roman kişinin karakterini, onun davranışlarından çıkarmak değil, roman kişisiyle, en azından ruhumuzun bir yanıyla özdeşleşebilmek, böylece –geçici bir süre de olsa – özgürleşip başkası olmak, dünyayı bir de başkasının gözünden görmektir. Romanların asıl konusu, bu dünyada olmanın ve yerimizin anlamı ya da bu dünyada yaşamının nasıl olduğudur. Bir insanın karakteri değil, onun dünyanın her haline, her rengine, her olaya, her meyveye, yani duyumlarının kendisine ulaştırdığı her şeye gösterdiği tepkidir önemli olan. Roman sanatının verdiği temel zevk ve ödül olan kahramanlarla özdeşleşme hissi, zaten bu duyumlar üzerine kurulmuştur.”*¹⁶⁸

Yazarın karakter oluşturma eylemi, kendini merkeze alarak yeni bir yüzle okurun karşısına çıkma becerisidir. Okurun oluşturulan karakterlerle özdeşleşme ya da bunu benliğine katması, yazarın ince işçiliği neticesinde gerçekleşebilir. Örneğin İnci Aral, karakterlerini oluştururken onları hayattan seçerek roman kişisine dönüştürdüğünü söyler:

*“Umulmadık, beni bile şaşırtan gelişmeler olur. Belleğimde birikmiş, çoktan unuttuğumu sandığım yüzler, anlar, yerler, sözler canlanır. Bunları taşıyacak biri ortaya çıkmaya, konuşmaya, düşünmeye, romanın içinde gezinmeye başlar. Şöyle notlar almışım çok kez: ‘Ulya doğdu, yaşıyor artık!’ Bu, roman gerçeğinin; taslak halindeki kahramanlarımı roman kişilerine dönüştürdüğü andır ve çok heyecan vericidir.”*¹⁶⁹

Yazarın bu yaratım sürecinde oluşturduğu karakterler, farklı şekillerde karşımıza çıkabilir. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

- Fiziksel görünüş: Karakterin fiziksel olarak bize nasıl görüldüğü anlatılır.
- Fiziksel eylemler: Karakterin metin içerisinde nasıl hareket ettiği ne yaptığı anlatılır.
- Diyaloglar: Karakterin metin içerisindeki geçen konuşmaları
- Zihinsel düşünceler: Karakterin ne düşündüğü, içsel yaşamı bize aktarılır.
- Diğerlerinin karakterlerin yorumları ve aktarımlar.

¹⁶⁸ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 59.

¹⁶⁹ Aral, s. 43.

- Anlatıcının aktarımı: Karakter hakkında anlatıcının yani sesin bize aktardıkları
- Yazarın aktarımı: Yazarın karakteri tasarlayıp sunması ve onun hakkındaki yorumlar.

Bu gibi başlıklar karakter oluşturma sürecinde farklı alt başlıklara ayrılabilir. Ancak burada önemli olan karakterin yapısına ve sunumuna ilişkin özelliklerdir.

Karakterler, öykünün tutarlılığını ve sürekliliğini sağlayan temel betidir, bir başka deyişle anlatının lokomotifidir. Kahraman, bir tip göstergesi olarak metnin düzenleyicisi ve bilgilerin toplandığı dilsel bir birimdir.¹⁷⁰ Bu dilsel yapının içerisine indiğimizde karakterin metinde göstergesel olarak varolduğunu görebiliriz. Mieke Bal, karakter göstergelerini “görünen ve görünmeyen”¹⁷¹ olarak ayırırken; Foster, “yalıncat ve yuvarlak”¹⁷² olarak sınıflandırır. Bu sınıflandırmalar, romanda anlaşılan yahut anlaşılmayan karakterler şeklinde de söylenebilir. Görünen yani yalıncat karakter, metinde kendi başına ortaya çıkarken okur tarafından da rahatça tespit edilebilir.

Charles Dickens’in gerçek hayattan aldığı karakterler, yalıncat olmasına karşılık romandaki karakter aktarımını kusursuzca yapabilmesi açısından üstün başarı elde eder. Dickens’in karakterleriyle metinde karşılaşan okur, hiç yabancılik çekmeden yaşadığı bölgeden insanları metinlerde bulabilir. Bu karakterler okurlarını hiçbir şekilde şaşırtmazken, yuvarlak karakterler okurlarını her zaman şaşırtmayı bilirler.

Yuvarlak karakter, okura görünmez olmayı bilen, sihirbazlık numaraları ile okuru şaşkına çeviren nesneler olarak tanımlanabilir. Bunun en güzel örneği Dostoyevski’dir ve bu anlamda onun tüm karakterleri görünmezlik kabiliyetine sahiptir diyebiliriz. Mikhaıl Bakhtin’e göre “*Dostoyevski için önemli olan, kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, öncelikle dünyanın kahramana nasıl görüldüğü ve kahramanın kendi kendisine nasıl görüldüğüdür.*”¹⁷³ Bu şekilde yaratılan kahramanlar, kendi öz bilincine sahip olarak, işlevsel bir yapıda bize görünürler. Dostoyevski’nin kahramanı nesnelleşmiş bir imge değil, özerk bir söylemdir, bir saf sestir; onu göremeyiz ama işitiriz; kahramanın söylemi dışında gördüğümüz ve bildiğimiz her şey önemsizdir ve söylem tara-

¹⁷⁰ Zeynel Kıran, Ayşe Kıran, s. 187.

¹⁷¹ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, Routledge, New York 2002, s. 61.

¹⁷² Forster, s. 108.

¹⁷³ Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. Cem Soydemir), Metis Yay., İstanbul 2004, s. 98.

findan hammadde niyetinde kullanılır.¹⁷⁴ Bu kahramanların en önemli özelliği ise yazarın ritüellerine bağlı olarak kurgusal dünyada var olmalarıdır.

Yuvarlak karakterleri incelediğimizde onlara ait pek çok özellik olduğunu görebiliriz. Öncelikle bu şekilde tasarlanmış karakterler için “isim” çok önemlidir. L. Spitzer, ‘adın kahramanın vazgeçilmez ögesi’ olduğunu, Barthes ise ‘özel bir adın dikkatle sorgulanması gerektiğini, çünkü özel adın ‘göstergeler prensi’ olduğunu söyler.¹⁷⁵ Bunun en güzel örneği Kafka’nın *Şato* romanındaki kahramanıdır. “K.” karakteri, kendi gibi belirsiz olan ismiyle metinde görünmez kılınır. Bu romanı okuyan okur, “K.”nın ne yaptığına, nasıl bir ailesi veya kişisel özelliklerine sahip olduğuna dair hiçbir şey bulamaz. Görevli geldiği Şato’ya çıkamadan romanın bitmesi belirsizlikler evrenine atılan karakterin çırpınışlarının bir göstergesidir. “K.”yı görünmez yapan hem okura yansıyan kişiliği hem de metne yansıyan kişiliğidir. Metindeki figüranlar için de “K.” görünmez bir kişiliğe sahip olduğu için, romandaki karakterler de onunla ilgilenmezler. Adını hiç kimse sormaz, çünkü o ‘kadastrocu’ olarak geldiği köyde ismi söylenmeden unvanıyla anılır. “K.” harfinin göstergesi, metnin dünyasındaki her şey, karakter ile uyumludur. Yuvarlak karakterler sadece kişilikleri ile değil ismiyle de okuru şaşırtabilirler.

Yuvarlak karakterler, düz karakterlere göre daha çok kurmaca bir yapıdadırlar. Roman formunda gerçeklikten kurmacaya geçiş sürecini anlatırken, bu giysiyi giyen her metnin, kurmacalık ögesini taşıdığını söylemiştik. Ancak düz karakterler, daha gerçekçi bir yapıda planlandığı ve metinde tespiti kolay olduğu için, kurmaca yönü zayıftır. Yuvarlak karakterler ise tamamen kurmaca yapıya uygun şekilde tasarlanır. Kurmaca karakterler, birçok form içerisinde bulunabilirler. Mesela yazar tarafından kurgulanan karakter, metin içerisinde başka bir yazarın karakteriyle benzerlik gösterebilir. Yahut romandaki bir karakter başka bir romanın karakterinin ismini canlandırabilir. Örneğin Jorge Luis Borges’in *Don Kişot Yazarı Pierre Menard* isimli hikâyesinde Cervantes’in *Don Kişot*’unu yeniden yazan karakterin öyküsü anlatılır.

Aynı şekilde karakterin roman yazmayı planladığı, yani roman içinde romanların yazıldığı metinler de vardır. Metinde bilinçaltına işlenmiş yazarlık heyecanı, bir roman serüveni ile okura tekrar sunulabilir. Karakter, metnin içerisinde farklı bir yazardır ve romanını yazarken nasıl yaptığını, neler yapması gerektiğini ve nasıl bir süreçten geçti-

¹⁷⁴ Bakhtin, s. 105.

¹⁷⁵ J.P. Miraux’tan alıntılan Zeynel-Ayşe Kıran, s. 192.

ğini ayrıntılı bir şekilde okurlarına sunmayı bilir. *Don Kişot*'u değerli kılan yanlarından birisi de budur aslında. Romanda yazarın kurguladığı karakterler başka bir roman yazarı yahut yazarın kendisi olarak karşımıza çıkabilir.

Roman konusunda bunu büyük bir gerçeklikle deneyip başarabilen isim, Ahmet Midhat Efendi'dir. *Müşahedat* isimli eserinde yazarın gerçek kişiliğiyle birlikte karakter olarak romanda yer alması, roman sanatı açısından büyük bir yeniliktir. Romanın içerisinde gazeteci ve romancı kişiliğiyle okurlarıyla buluşan yazar, metnin hem dışardan hem de içerden tek sahibi haline gelir. Anlatıcı olarak kendisini kullanan yazarın, karakter olarak metinde Ahmet Midhat olarak yer alması, okuruyla konuşması, onlarla sohbet ederek romanının oluşumunu tamamlaması yine metin içerisinde gerçekleşir. Böylelikle karakter-yazar birlikteliği gerçek dünyanın bir yansıması olarak metne alınarak yeni bir teknik olarak romanda işlenir.

Roman içerisinde roman yazmaya koyulan karakterler, roman sanatını bir derece daha ileriye taşıyarak, roman yazımına dair ipuçlarını da okura sunabilir. Böyle romanlar, üstkurmaca (metafiction) teknikle yazılan romanlardır. Üstkurmaca romanlarda karakterler farklı bir formda karşımıza çıkar ki burada iki farklı problem ile karşılaşırız:

- 1- Kurmaca karakter, varolabilir veya varolamayabilir. Erkek ya da kadın hiçbir kimsedir (Paradoksal bir durum söz konusudur).
- 2- Edebi-kurmaca söylemin durumu (Göndergesellik problemi).¹⁷⁶

Bir romanda karakterin varlığını ayırt edemiyorsak, onun üstkurmaca şekilde tasarlanmış bir yapının içerisine gizlenmiş olduğunu anlayabiliriz. İtalo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanında, karakterin kim olduğu hususunda paradoksal durumlar söz konusudur. Okur, yazar ve figürler arasında dolaşan "ses", bir süre sonra karakterize olmaya başlar. Anlatıcı bir yandan anlatırken, bir yandan da okurun düşüncelerine girerek onu bir karakter edasıyla yaptıkları ve yapacakları hususunda şartlandırır. Roman, kış gecesi tren istasyonunda, okurun sayfasını açmasıyla başlar ve yatakta ışığı söndürmeden önce "*İtalo Calvino'nun Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu romanını neredeyse bitiriyorum*"¹⁷⁷ cümlesiyle biter. Bu metindeki karakterlerin varoluşsal durumu, hem vardır hem de yoktur. Çünkü kitabın en başında, okurun karakteri üstlendiği yerde, başka bir karakter yatağında onu okumaktadır.

¹⁷⁶ Patrica Waugh, *Metafiction*, Routledge, New York 1994, s. 90-91.

¹⁷⁷ İtalo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, (çev. Ülker İnce), Can Yay., İstanbul 2000, s. 267.

Yazar bir romanı yazarken yazdığı romanın karakterlerini de işin içine katarak okura sunmaya çalışıyorsa, burada göndergesellik problemi ile karşılaşırız. Metnin düzeyinde oluşan kırılmalar, karakterin hayal dünyasında olsa bile karakter öz bilincini yitirmez. Franz Kafka'nın varoluşsal bir problemin yansıması olarak karakterize ettiği *Değişim* (Metamorfoz) romanı, karakterin kendi öz bilincini kaybetmediği aynı zamanda başka bir hayvanın öz bilincine sahip olduğu bir eserdir.

“Gregor Samsa”, insandan hayvana sıçrayarak metin içerisinde karakter değişiminde bir ilki gerçekleştirir. Karakterin yokoluşuna, kılık veya isim değiştirmesine, kısacası bin bir türlü oyunlar oynamasına alışık olan okur için *Değişim* milat sayılabilir.

“Bir sabah tedirgin düşlerden uyanan Gregor Samsa, devcileyin bir böceğe dönüşmüş buldu kendini.”¹⁷⁸

Bir hamamböceği gibi davranan ve onun yansımalarını karşındakine hissettiren “Gregor Samsa”nın anne ve babasının da onu bir böcek şeklinde görmeleri, karakterizasyon işleminin kusursuz yapıldığının göstergesidir. Karakter bir kişilikten, bir hayvana sıçrama yaparak değişimini tamamlar. *Değişim* örneğinde olduğu gibi üstkurmaca romanlarda karakter yapılarını sınırlamak bir hayli güçtür. Çünkü bu romanlarda Heisenberg'in “belirsizlik” teorisinde olduğu gibi bir şey aynı anda iki farklı yerde olabileceği için belirsizlik karakterin yapısına da işler.

Sonuç olarak karakter yapılarının en önemli özelliği, döneminde yazılıp günümüze kadar varlıklarını sürdürebilmesidir. Yuvarlak karakterler majör bir edebiyatın ürünü olurken düz karakterler minör bir edebiyatın figüranları olurlar.

1.2.4. Anlatım Teknikleri

Roman, yapısı gereği anlatıma dayalı bir tür olarak gelişir. İçerisinde anlatılan olaylar, durumlar veya kişiler bir anlatım şekliyle okur ile buluşur. Bir edebi metinde anlatıcının da dâhil olduğu anlatım sürecinde yazar, farklı anlatım teknikleri deneyebilir. Romandaki ses yani anlatıcı, belli bir şekilde romanda varolarak anlatımını gerçekleştirir. Mehmet Tekin'e göre “*Roman, bir dil sanatı ise, roman dilini yoğuran, biçimlendiren de anlatım teknikleridir kuşkusuz. Çünkü anlatım teknikleri aradaki renk ve iklim farklılıklarına rağmen, dilin, şu veya bu şekilde kullanılışından başka bir şey değil-*

¹⁷⁸ Franz Kafka, *Değişim*, (çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul 2004, s. 5.

dir.”¹⁷⁹ Anlatım tekniklerini bir romandan çıkardığımızda, anlatım sona ereceği için, anlatım teknikleri romanı roman yapan unsurlardan birisidir diyebiliriz. Gürsel Aytac modern romanlardaki anlatım şeklini dört başlıkta değerlendirir:

1. İç Monolog
2. Bilinç Akışı
3. Edebi Alıntı ve Montaj Tekniği
4. Yeni Bir Zaman Kurgusu.¹⁸⁰

Romanda anlatım teknikleri bunlarla sınırlı olmamakla birlikte bu başlıklar içerisinde de değerlendirilebilir.

İç monolog (interior monologue), anlatıcının genel olarak gözükmediği ve romancının karakterlerin içsel dünyasını, konuşmalarını, hissettiklerini karakter aracılığıyla okura yansıttığı anlatım biçimidir. Bu anlatımda okur, metindeki karakterin zihnini çerisine girerek onunla birlikte olurken, kendisiyle de içsel bir konuşma içerisine girer. Yani okur, karakter ile empati yaparak onun yerine kendisini koyabilir. Tolstoy’un başarı ile uyguladığı bu yöntem, *Anna Karenina* romanında kendini belli eder:

“*Kendisiyle yalnız konuşup, onu sevdiğimi söylemem mi gerekiyor? Ama bu doğru değil ki... Öyleyse ne demeli? Bir başkasını sevdiğimi mi söyleyeyim. Olanaksız bu. Kaçıp gideyim buradan, görmesin beni...*”¹⁸¹

Romanda karakterin iç konuşmaları olarak adlandırdığımız bu teknik, aslında başka bir tekniği de içerisinde barındırır. Mektuplardan oluşan ve yazarın yahut bir başka kişinin düşünceleri çerçevesinde yazılan romanlarda içsel konuşmalar, düşünceler yer alır. Böyle eserlere genel olarak mektup tekniği ile yazılmış eserler denilse de aslında bunlar birer iç monologdur.

Emel Kefeli’ye göre, “*mektuplar da romandaki şahısların hayatlarındaki önemli kesitleri aydınlatan ve onların bu durumdaki hislerini, duygularını an-be-an, inceden inceye işleyen, tahlil eden belgeler, bir nevi ‘iç monolog’lardır.*”¹⁸² Mektup-iç monolog birlikteliğinin dünya edebiyatındaki en güzel örneği Miguel De Unamuno’nun *Satranç Ustası Don Sandalio’nun Romanı* isimli eseridir. Eserin öndeyiş kısmında şunlar söylenir:

¹⁷⁹ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yay., İstanbul 2004, s. 187.

¹⁸⁰ Gürsel Aytac, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., İstanbul 1999, s. 40-44.

¹⁸¹ Tolstoy, *Anna Karenina*, (çev. Bülent Bora), Morpa Kültür Yay., Cilt I, İstanbul 2000, s. 55.

¹⁸² Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitapevi Yay., İstanbul 2002, s. 63.

“Kısa süre önce tanımadığım bir okuyucudan bir mektup aldım, bir dostundan aldığı mektuplardan birinin bölümünü göndermiş, bu okuyucunun dostu Don Sandalio adlı bir satranç ustasının tanışmasını anlatıyor ve kendisinin özelliklerinden söz ediyordu.”¹⁸³

Mektuplardan bir araya gelen roman, iç monolog tarzında, karakterler arasında bir mektup alışverişi olarak romancı tarafından kurgulanır. Romancı burada iki tekniği bir arada kullanarak romanı gerçeğe biraz daha yaklaştırmak ister. Mektup, gerçek hayat içerisinde insanların birbirleri ile iletişim kurmak için kullandığı iletişim aracıyken, edebi metin içerisinde özellikle romanda bu özelliği ile görünmesine karşın, daha çok metni gerçeğe yakınlaştırmak için kullanılır.

Bilinç akışı tekniği (stream of consciousness), bir karakterin tüm hayatının kronolojik olarak zamana ve mekâna bakılmaksızın okura yansıtılmasıdır. Freud’un bilinçaltı yaklaşımından hareketle edebiyata akseden bu teknik William James’in *The Principles of Psychology* eserinde ‘düşüncelerin akışı’ şeklinde ilk kez tanımlanır. James’e göre bilinç, sürekli hareketli ve akış içerisinde. ¹⁸⁴ İç monoloğa benzeyen ancak onu da kapsayan bu yöntem, yazarın bir insanın hayatındaki sadece konuşmaları değil, tümünü kapsayacak bir şekilde karakter aracılığıyla okura sunmasıdır. Berna Moran, bilinç akımını şöyle tanımlar:

“Bilinç akımında karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözletilmez. Bilinç akımında yalnız düşünceler değil, duyular, imgeler, de yer alabilir ve tam bir bilinç akımı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan, bilincin en karanlık, bilincin en altına yakın kesimidir.”¹⁸⁵

James Joyce, *Ulysses* romanı ile bunu denemiş ve birden çok karakterin bilincini okura eksiksiz sunabilmiştir. *Ulysses* romanında aklın bilinç ile sınavı sorgulanarak okurun hafızası tekrar tekrar çalıştırılır. Ünal Aytür’e göre “James için asıl önemli olan, romandaki olaylar yoluyla kişilerin iç dünyalarında uyanan öznel etkileri ortaya koymak; bu etkiler altında genel olarak yaşam hakkında, özel olarak kendi durumları hakkında yeni bir görüş, yeni bir anlayış kazanma süreçlerini göstermektir. İşte bu yüzden-

¹⁸³ Unamuno, *Satranç Ustası Don Sandalio’nun Romanı*, (çev. İsmail Yerguz), Sel Yay., İstanbul 2007, s. 7.

¹⁸⁴ William James, *The Principles of Psychology*, Dover Publications, New York 1950, s. 224-228.

¹⁸⁵ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s. 82.

*dir ki roman sanatının konusu da, ilgi alanı da insanın bilinç dünyasıdır.”*¹⁸⁶ Ulyses’ten sonra bilinç akışını görebileceğimiz en önemli roman, Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway* isimli eseridir. Bir kadının bir gün içerisinde yaşadıkları, geçmişe dönülerek kesintisiz bir şekilde anlatılır. Bilinç akışı ve iç monolog teknikleri, yansıtıcı bilinç çerçevesinde de değerlendirilir. Karakterin metin içerisinde bize yansıttığı, aktardığı her şeyi yansıtıcı bilinç olarak algılanır.

Edebî alıntı ve montaj tekniği, birbirinden iki farklı teknik olsa da aynı görevi yerine getirdikleri için bir arada kullanılır. Edebi alıntı, yazarın başka bir yazardan veya romandan metnine dâhil ettiği metin parçasıdır. Gürsel Aytaç, bu durumu şöyle tanımlar:

*“Roman dokusuna monte edilen, hazır metin parçası, bir edebiyat alıntısıysa, buna roman sanatında citation yani alıntı tekniği adı verilir.”*¹⁸⁷

Jorge Luis Borges, hikâyelerinde edebi alıntı tekniğini çok sık olarak kullanır. Edebi metinlerden aldığı kesitleri epigraf olarak hikâyelerinin başına yerleştirmesi buna iyi bir örnektir. Ancak bu konudaki en önemli denemesini *Don Quixote Yazarı Pierre Menard* isimli hikâyesini yazarak gerçekleştirir. Yazdığı bu hikâyenin “Don Quixote’nin ilk kitabının dokuzuncu ve otuz sekizinci bölümleriyle, yirmi ikinci bölümünün bir parçasından”¹⁸⁸ oluştuğunu söylemesi ve yeni bir Don Kişot değil de aynısını yazma girişiminde bulunması, edebi alıntı tekniği için uç bir örnektir. Çünkü burada bir alıntı değil, anlamsal olarak bir değişim, yinelenme vardır.

Montaj tekniği, sinemadan edebi türlere yansımış bir anlatım şeklidir. Montaj, sinemada filmin oluşturulması için gerekli düzenlemelerin birleştirilmesi şeklinde gerçekleşirken, edebi metnin içerisine kesit halinde alıntılar yapılması söz konusudur. Hikâye ve romanlarda yazarın iktibas ettiği metinler, ana metnin akışını ve bütünlüğünü bozmayacak şekilde okura verilir. Montaj tekniği kullanılarak oluşturulan metinler, yapısı gereği gösterge ve göndergeleri bol, zenginleştirilmiş içeriğe sahiplerdir. Yazarın kendi kültürel birikimini devreye sokarak edebi metinde katmanlılık oluşturmayı denediği her kesit, parçalar arasında farklı bir bütünlük sağlar. Daha çok günümüz yazarları tarafından uygulanan bu yöntem, başka bir yazarın etkisi ya da kültürel bağlamın birlik-

¹⁸⁶ Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul 2009, s. 58.

¹⁸⁷ Aytaç, s. 42.

¹⁸⁸ Borges, *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler*, (çev. Tomris Uyar, Fatih Özgüven), İletişim Yay., İstanbul 2007, s. 36.

teliği sonucu metne yansır. Okur için böyle bir metni okumak diğer metinleri okumaktan farklıdır. Çünkü yazarın kodlarını açığa çıkaran bu yöntem yazarın farklı bir yazarı okuyarak etkisi altında kaldığını gösterir. Bu durumda okur, metni anlamak için başka yazarın edebi metinlerine yönelerek metinler arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışır. Örneğin, Bertolt Brecht'in *Beş Paralık Roman* isimli eserine baktığımızda farklı bölümlerden oluştuğunu ve her bölümün başına epigrafların yerleştirildiği görülür. Giriş kısmı olan "Barınak"a eski bir İrlanda şarkısı ile girilir:

"Ne verirlerse aldı; yoksulluk zordur çünkü,
Ama sordu yine de aslında budala değildi,
'Niçin barındırıp niçin besliyorsunuz beni?
Bilmeliyim hakkımdaki niyetiniz.'"¹⁸⁹

Metinlerini müzikal bir seslendirmeye süsleyen yazar, farklı bir sanat kolunu kullanarak edebi metnin yapısını zenginleştirir. Romanın tamamına bakıldığında her bölümün bir şarkısı olduğu ve ona uygun bir içerik oluşturulduğu görülür. Bertolt Brecht, tiyatrodaki gösterdiği başarıyı, montaj tekniğini kullanmak suretiyle romanda da sergileyerek farklı bir anlatım tekniği oluşturur. *Üç Kuruşluk Opera* isimli eserinden sekiz yıl sonra yazdığı bu roman, sıra dışı karakterlerle süslenip şarkılarla desteklenerek, yeni bir anlatım tarzı yaratılmıştır.

Yeni Bir Zaman Kurgusu, yazarların eserlerinde zaman süresi ile ilgili yaptığı değişikliklerin tamamını kapsar. Söylem zamanında belirttiğimiz ileri ve geri kırım teknikleri dâhil özetleme, eksilti gibi anlatı esnasında kullanılan tekniklerin hepsi yeni bir zaman kurgusu içerisinde değerlendirilebilir. Modern romanın özelliklerinden olan zamansal geçişlerin sıklığı, en çok Marcel Proust tarafından kullanılır. İleri ve geri dönüşlerin sürekli olarak kullandığı *Kayıp Zamanın İzinde* eseri, yeni bir zaman kurgusu bakımından önemli eserlerin başında gelir.

Sıraladığımız dört anlatım tekniği haricinde kullanılan farklı anlatım şekillerine de romanlarda rastlamak mümkündür. Özellikle klasik dönem eserlerinde sıkça kullanılan *tasvir tekniği* bunların başında gelir. Tasvir tekniği, romanda yer alan kişi, zaman, mekân ve olay unsurlarını açıklama tekniğidir. Romancı karakterleri, yeri, zamanı ve olayları tasvir ederek okurun zihninde bir şema oluşturmaya çalışır.

¹⁸⁹ Bertolt Brecht, *Beş Paralık Roman*, (çev. Sevgi Soysal), İletişim Yay., İstanbul 2011, s. 5.

Leitmotif tekniği ise müzikten edebi türlere yansıyan bir anlatımdır. Metin içerisinde karakterlerin veya anlatıcının sürekli tekrarladığı düşünce, duygu veya bir durumdur. Özellikle James Joyce, *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* romanında karakterine “Stephen Dedalus” ismini vererek, Yunan mitolojisindeki “Daedalus” a çağrışım yapmak ister. Daedalus, Yunan mitolojisinde hem mimar hem heykeltıraş hem de her türlü sanata eli yatkın kişinin ismidir. Romanda “Dedalus” ismi her geçtiğinde Yunan mitolojisine ait karakterin özellikleri hatırlatılmak istenerek leitmotif yapılmış olur. *Ulysses*, *Dublinler* ve *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* isimli kitapların merkezine bu ismi yerleştiren Joyce, yaratıcılığını, estetiğini ve marifetini Yunan mitolojisine dayandırmak ister.

Diyalog Tekniği, yazarın metinde anlatıma doğal bir izlenim vermek için karakterler arasında geçen olayları karşılıklı konuşmalar biçiminde verme şeklidir. Karakterler düşüncelerini karşılıklı olarak paylaşırken, okur da onların konuşmalarına ortak olur. Modern romanlarda da sıkça kullanılan bu yöntemi üst-kurmaca olarak deneyen İtalo Calvino, *Görünmez Kentler* isimli eserinde diyalogları farklı bir anlatım şeklinde okuruna sunmayı bilir. Marco Polo, Kubilay Han’a uydurduğu birbirinden ilginç kentleri anlatırken aralarında ilginç diyaloglar geçer:

- “Bundan böyle kentleri ben anlatacağım sana ve sen, gerçekten var mı bu kentler ve düşündüğüm gibi mi onu söyleyeceksin bana.
- Dalmış olmalısın Han'ım. Sözümlü kestiğinde tam da bu kenti anlatıyordum sana.”¹⁹⁰

Sonuç olarak anlatım teknikleri yazarın, metnin ana yapısına uygun olarak düşündüğü türlü aktarım şekilleridir. Geleneksel edebiyattan postmodern edebiyata genişleyen süreçte, roman sanatının yapısını oluşturan anlatım teknikleri de değişime uğrayarak gelişir. Roman sanatı da, farklı anlatım tekniklerinin eklenmesiyle, bir ağacın yapısında olduğu gibi, dal budak salarak büyümesini sürdürür.

¹⁹⁰ İtalo Calvino, *Görünmez Kentler*, (çev. Işıl Saatçioğlu), YKY, İstanbul 2008, s. 87.

İKİNCİ BÖLÜM

ÖN SÖZLER VE ROMANLAR

2.1. ÖN SÖZLERDE ROMAN SANATININ ELE ALINIŞI

Tanzimat Fermanı ile birlikte başlayan yenileşme serüvenimiz içerisinde roman, yeni bir tür olarak yerini alırken; diğer edebi türler de kendisini yenileyerek bir değişim geçirirler. Bu değişimin asıl sebebi, Batılılaşmadır ve 1860'tan önceki edebi eserlerin yok sayılması ya da aradaki bağlantının koparılması türlerin gelişimiyle ilgili ciddi sıkıntılar doğurur.

Türlerin bağıntılı yapısına karşı çıkan ve kendisi yeni bir tür olarak sunan roman, tüm kuralları yıkararak diğer türlerden ayrılır. Geç karşılaşılması nedeniyle, ithal edilen bir tür olarak “roman”, Türk edebiyatındaki yerini 300 yıllık bir gecikmeyle alır.

Genel olarak hikâyenin bir devamı olarak görülen roman, aslında hikâyeden farklı ve yapısı itibarıyla hikâyeye özdeşleşmeyen bir türdür. Türk edebiyatında roman türünün gelişim sürecini, eski hikâyeler (destan, efsane, masal vb.) vasıtasıyla açıklamak ya da temelini oraya dayandırmak roman türünün yapısıyla örtüşmez. Hikâye ve şiir geleneğine sıkı sıkıya bağlı olan kültürlerin roman ile tanışması ve onu özümsemesi, onlara sahip çıkmayan ve dışlayan kültürlerle göre daha hızlı gerçekleşir. Gelenek ile bağlarını koparan ve yeni bir edebiyatın temellerini atan bir kültürün, roman konusunda yeni bir oluşumdan ziyade ithal etme sürecine girmesi kaçınılmaz olarak görünmektedir.

Türk edebiyatında roman denilince ilk akla gelen isimlerden olan Namık Kemal, bu süreci şöyle açıklar:

*“Avrupalılar roman yolunu o derece ileri götürmüşlerdir ki, bugün her medenî milletin lisanında ahlâkça ve hatta bir dereceye kadar maarifçe istifade olunacak binlerce hikâye bulunabilir. Hele içlerinde (Valter Skot) gibi, (Carles Dickens) gibi, Victor Hugo gibi, Aleksandır Düma gibi, meşahirin bazı hikâyeleri şu asr-ı medeniyette medâr-ı mübâhât olan âsâr-ı muhallededen ad olunmaktadır... Bizde ise hikâye kısmı mahsulat-ı edebiyemizin en nâkıs cihetidir. Lisanımızda lezzetli okunacak belki üç hikâye bulunamaz.”*¹⁹¹

Okunacak lezzetli hikâyelerin bulunmaması, çeviriler geç yapıldığı için dünya edebiyatında öncü olmuş isimlerin eserlerinin okunamaması, bu gelişim sürecini etkile-

¹⁹¹ Namık Kemal, *Mukaddeme-i Celâl*, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul 1305, s. 18-19.

yen önemli etkenlerdir. Ancak bu etkenlerin oluşmasındaki asıl unsur, geleneksel anlatılardan koparak yeni bir anlatı yaratma çabasıdır.

Namık Kemal'in okunacak üç lezzetli hikâye bulunmadığı şeklindeki söylemleri, yeni bir edebiyat kurma çabasının da bir göstergesidir. 18. yy devlet adamlarından Giritli Aziz Efendi'nin 1796'da yazdığı *Muhayyelat* adlı eseri, işte bu çerçevede eski hikâyeye ve masal türü ile roman özelliklerini karıştıran bir tür olarak karşımıza çıkar. Üç ayrı hikâyeden oluşan eser, "Hayal-i Evvel, Hayal-i Sani, Hayal-i Salis" gibi başlıklar çerçevesinde yerli-yabancı ilişkileri, tasavvuf ve realizm gibi unsurların hâkim olduğu İstanbul'un günlük hayat sahnelerini de içine alır. *Muhayyelat*'ın ön sözünde kaynaklarını açıklayan yazar, bunlar arasında *Binbir Gece Masalları* ile *Hülâsatü'l-Hayal*, *İbretnûmâ-yı Lâmi*'nin de bulunduğunu söyler. Bu eseri diğerlerinden ayıran ve önemli kılan ise tamamıyla gelenek ile bağlantılı eserlerden yararlanılarak oluşturulmuş bir nitelikte olmasıdır.

Ancak burada yazar Aziz Efendi'nin kaleme aldığı bu eser, anlatıcıların yer değiştirmesi ve zamansal kırılmalarla masallardan hareket ederek bir bütün oluşturması açısından önemli bir yere sahiptir. Sürdürülebilir anlatılar eğer başarılı bir şekilde metinde okura hissettirebiliyorsa; iletişim kesintisiz olarak devam edeceği için okur metinden haz duyarak ayrılır. *Muhayyelat*, tıpkı *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi sürpriz ve merakı içerisinde barındıran ve bundan sonraki gece acaba ne olacak sorusunu sorduran formatıyla roman tekniği açısından Türk edebiyatında atılmış önemli bir adımdır.

Giritli Aziz Efendi'nin roman tekniği açısından gerçekleştirdiği bu yeniliği devam ettiren isim ise Emin Nihat Efendi'dir. Emin Nihat'ın 1872 yılında kaleme alıp 1875 yılında bitirdiği *Müsameratname* isimli eseri, roman sanatının gelişimine büyük katkı sağlar. Gece toplantıları ya da sohbetleri şeklinde nitelendirilen eser, kullandığı teknik ve dil açısından diğer eserlerden ayrılır. Uzun kış gecelerinde vakit geçirmek için her akşam bir kişinin hikâyeye anlatması esasına bağlı olan eser, anlatı yapısının farklılığıyla dikkat çeker. *Decameron Hikâyeleri*, bilindiği üzere on gün boyunca her gün anlatılan toplam yüz öyküden oluşur. Bu hikâyelerin etkisinde kalan Geoffrey Chaucer'in yazdığı *Canterbury Hikâyeleri*, hac yolculuğuna çıkan otuz bir kişinin anlattığı yirmi dört hikâyeden meydana gelir. Bu iki eser göz önüne alınıp Emin Nihat Bey'in *Müsameratname* isimli eserine bakıldığında anlatı yapısında benzerlikler fark edilir. *Binbir*

Gece Masalları ile başlayan ve anlatma esasına dayalı okurların heyecanını ve metne olan bağlılığını yenilemek için denenen bu yöntem, kurgu tekniği açısından da başarılıdır. Çünkü kurgusal olarak farklı kişilerin ‘ben anlatıcı’ şeklinde aktardığı söylemler, çerçeve anlatı içerisinde “Tanrısal Anlatıcı”ya yerini bırakır. Roman tekniği açısından başarılı olan *Müsameratname* genel olarak birleşik hikâyeler şeklinde adlandırılrsa da roman türüne yakındır. Ekrem Işın’ın ifadesiyle “*Müsameretname, Tanzimat edebiyatında geleneksel anlatının kırıldığı noktada*”¹⁹² dır.

Aziz Efendi’nin *Muhayyelat*’ı ile başlayan halk anlatılarındaki kırılma süreci, Emin Nihat’ın *Müsameratname*’si ile bir üst düzeye çıkarılarak Türk edebiyatında roman formuna yaklaşılır. Alper Akçam bu süreci şöyle değerlendirir:

“*Tanzimat romanında, önce, Aziz Efendi’nin Muhayyelat’ıyla beslenmiş cin/peri hikâyeleri ve Emin Nihat’ın Müsâmeretname’sinde döneme ilişkin uzun hikâyeler roman anlatısı biçimine dönüştürülerek piyasaya sürülmüş, arkasından yerine romans geleneğinin, apriarist idealist bilgi kuramı öğelerinin yer almayı sürdürdüğü Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, baba oğul Dumas’lar yaygın olarak Osmanlıcaya çevrilmiş, romancılarımıza esin kaynağı oluşturmuşlardır.*”¹⁹³

Emin Nihat ile kırılan geleneksel anlatılar, Ahmet Midhat Efendi’nin yazdığı eserler ile roman formuna taşınacak, ancak dönem içerisinde roman formu henüz bilinmediği için hikâye olarak değerlendirilecektir. İlk romanını 1874 yılında yayımlayan Ahmet Midhat Efendi, ilerleyen yıllarda Türk edebiyatında romanın temellerini atmakla kalmaz, roman sanatını ve tekniğini Avrupa edebiyatının düzeyine taşır. Ancak romanlarını meddah tarzında yazdığı ve uzun hikâye şeklinde bir form oluşturduğu hususundaki tartışmalar yüzünden ilk eserinden yaklaşık yüz yıl sonra, eserlerinin içeriği tartışılmaya başlanmıştır.

Özellikle Tanzimat ile başlayan roman yazma yahut roman ithal etme sürecimiz, Ahmet Midhat Efendi’nin ortaya koyduğu eserler ile farklı bir değerlendirilmeye başlar. Ahmet Midhat Efendi’nin roman konusunda yaptığı yenilikler, yenilik diye kabul edilmekten çok dönemin roman anlayışının ya da roman sanatının, yaşanan çağ için henüz gelişmemiş olduğu kanısından ibaret olduğu için değerlendirmeye alınmamıştır. Ahmet

¹⁹² Ekrem Işın, “Emin Nihat ve XIX. Yüzyılın Büyük Sorusu”, *Oluşum Dergisi*, Sayı: 44, Ankara 1981, s. 16.

¹⁹³ Alper Akçam, *Karnaval ve Türk Romanı*, Ürün Yay., Ankara 2006, s. 115-116.

Midhat ile gelinen roman süreci belki bir çağ atlamaya yakinken; ondan sonra gelen romancılar, roman sanatı ya da roman teorisi üzerinde bir yenilik olduğunu benimsemedikleri için klasik tarzda eserler vermeye devam ederler. Zaten yaşanan süreç ve gelişen durum roman türünün gelişebilmesi için pek uygun gibi görünmese de Batı uygarlığı için de sürecin pek parlak gelişmediği ortadadır.

Yazılan romanlar, dönemin anlayışına bir tepki olarak ortaya konulsa da sanat açısından ortaya çıkan malzeme küçümsenecek nitelikte değildir. Tanpınar'a göre *"okuduğu romanı, gazete fıkrasını, dinlemiş olduğu şehirli masalını hemen ertesi günü eğer doğrudan doğruya geniş ve serbest bir şekilde tercüme etmezse yerli bir hikâyeye çeviren bu, behemehal hayatını edebiyattan kazanmağa azm etmiş muharrir, çalışma tarzının zaafı ne olursa olsun yeni nev'in temelini atar."*¹⁹⁴ Tanpınar'ın yeni bir türün temelini atan isim olarak gördüğü Ahmet Midhat Efendi'nin tekniğini görmezden gelmesi ve meddah tarzı ile konuşan bir yazar olarak eleştirmesi dönemin edebiyat anlayışı içerisinde kabul görür.

Yazarından karakterine kadar Batı romanını yakalamak ya da geçmek için fazla uğraş vermeyen Türk romanı, sadece belli başlı yazarların denediği yöntemlerle roman sanatı açısından önemli gelişmeler kaydedebilmiştir. Bu dönemde yukarıda da bahsettiğimiz gibi Ahmet Midhat Efendi'nin roman sanatının gelişimine sağladığı katkılar, romanları ayrıntılı olarak incelendiğinde daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır.

Ahmet Midhat Efendi'nin roman sanatının gelişimine yaptığı bu katkılar göz önüne alındığında romanlarındaki ön sözleri ayrı bir başlık altına alarak değerlendirmek gerekir. Ahmet Midhat Efendi'nin ön sözlerinde roman sanatının ele alınışı incelendikten sonra Türk romanındaki diğer romanların ön sözleri incelenerek bir sınıflandırmaya gidilecek ve bu sınıflandırma dâhilinde ön sözler başlığa uygun bir şekilde yapılandırılmaya çalışılacaktır.

2.1.1. Ahmet Midhat Efendi'nin Ön Sözlerinde Roman Sanatının Ele Alınışı

Ahmet Midhat Efendi romanlarının çoğuna bir mukaddime ile giriş yazar. Bu mukaddimelerden bazıları romanları hakkında bilgilendirme yaparken, bazıları da roman sanatı hakkında açıklamalar içerir. Romanların yazılış tarihine göre bir değeren-

¹⁹⁴ Tanpınar, s. 463.

dirme yapıldığında ilk olarak *Süleyman Muslî* isimli romanına yazdığı ön söz dikkat çeker.

Ahmet Midhat'ın 1877 yılında yayımlanan *Süleyman Muslî* isimli eseri, yazıldığı tarih itibariyle roman sanatı ve anlatıbilim açısından birçok önemli yeniliği beraberinde getirir. “Muharririn Bir Muhâtab-ı Mefrûz ile Muhaveresi” ismini taşıyan mukaddime, metnin yazarı ile muhatap arasında gerçekleşen kurgusal bir sohbeti andırsa da, roman sanatı açısından çok önemli bilgiler içerir. Yazarın bir okuyucusu ile karşılaştığında aklına gelebilecek soruları sorarak muhatap ismini verdiği kişiden bunların cevabını alması, tamamen yazar tarafından planlanmış bir diyalogun ayrıntılarıdır. Muhatabın, yeni yazılan şeyleri okuması, yazarın eski eserleri *Hasan Mellâh* ve *Paris'te Bir Türk* romanlarını irdeleyerek yazarı teşvik etmesi ve roman içinde neleri önemsedığını söylemesi bakımından dikkate değerdir:

“*Ben hikâyenin büyüklüğüne küçüklüğüne asla ehemmiyet vermem. Sûret-ı tertib ve tasvirine bakarım. Hikâye denilen şey yalnız bir zatın sergüzeşt-i ahvâlinde ibaret kalırsa, ona hikâye demekten ziyade bir tercüme-i hâl demek yakışık alır. Lâkin Hasan Mellâh'ı biz bugün parça parça edersek içinden üç beş tane mükemmel hikâye çıkar.*”¹⁹⁵

Yazarın muhatabına söylediği bu cümleler, roman içerisinde sadece bir kişiyi ele alan ve sadece onu tasvir eden eserlerin bir hikâye olmaktan ziyade, otobiyografik özellikler taşıdığı ve kıymetli olmadığını gösterir. Özellikle *Hasan Mellâh* romanı bir karakterin tercüme-i hali, gibi gözüксе de içerisinde üç dört farklı eserin çıkabileceğine işaret eder. Yazar ile muhatabın ilerleyen sohbetlerinde romanın gidişatını etkileyecek önemli bir diyalog gerçekleşir ki tüm roman bu söylemin etkisinde ilerler:

“*Muhatap: Bu hikâyeye de Hasan Mellâh'a koyduğunuz gibi bir mukaddime koyacak mısınız? Ve o mukaddimede dahi itiraz için kâri'lerinize hak verecek misin?*

Muharrir: Hayır efendim! Bu hikâyeme başka bir mukaddime koyacağım. İşte şu muhaveremizi mukaddime ittihâz eyleyeceğim. Her serbest fikir, her eseri muâhezede haklı olduğu gibi, bunu dahi muâhezede haklı olmak zaruridir.

Muhatap: Öyleyse vesâyânızı kabul ettik. Ba'demâ gündüzki metâib-i zihniyyeyi akşamları Süleyman Muslî hikâyenizi mütalâa ile def'e çalışacağız. Lâkin tertib ve tas-

¹⁹⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, (hzt. M. Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2000, s. 9.

virince ve tarihe tatbik ve tahrirince fikrime muvafık gelmeyen yerler için itirâzâtıma dayanmaya şimdiden hazır olunuz.

Muharrir: İnşaallah sizi itiraz ve muâheze külfetlerini ihtiyara mecbur edecek kadar kusurlarım vuku bulmaz.”¹⁹⁶

Yazarın, kurgusal okur ile yaptığı konuşma neticesinde, romanın girişine niye böyle bir söylem oturttuğu açık bir şekilde ortaya çıkar. *Süleyman Muslî* romanı, bu mukaddimeden de anlaşılacağı üzere, kurgusal bir okur ile yürütülerek yeni bir anlatım tarzı oluşturulacağını haber verir. Yazarın kurgusal hazırlığını mukaddime vesilesiyle oluşturduğu bu yeni yöntem, roman içerisinde bir muhatapın sürekli araya girerek bir şeyler soracağını da işaret eder. Romanda da, her şeyi merak eden, yer yer düzeltmelerde bulunan bir okurun anlatıcıya sürekli sorular sorduğu görülür. Roman sanatı açısından yazar-anlatıcı-muhatap üçgeninin tamamını roman içerisine alan bu yöntem, roman bağlamında ilk olma özelliği taşır. Hikâyenin olay örgüsüne anlatıcı haricinde başka bir sesin müdahil olması ve romanın gelişimini sürekli kontrol altında tutması, roman sanatı açısından önemlidir. Böylelikle yazar, okurun aklında kalabilecek tüm sorulara kendisinin oluşturduğu kurgusal muhatap aracılığıyla cevap vermiş olur.

1885 yılında yayımlanan *Cinli Han* isimli eserine “Mukaddimecik” başlığıyla ufak bir ön söz yazan Ahmet Midhat, arada da romancılık sanatı hakkında şunları söyler:

“Bir Cuma günü köprüden Beykoz’a giderken şu hikâye-i garibenin esasını vapur içinde bir dostumdan işittim ve esas hikâyeyi hakikaten karilerime arza şayan olacak derecelerde garip ve lâtif bulduğumdan romancılık sanatı noktainazarınca nevâkısını ikmal ederek ber-vech-i âtî sevgili karilerime arz ve takdime cesaret aldım.”¹⁹⁷

Midhat Efendi’nin dinlediği bir hikâyeyi alarak roman şekline dönüştürmesi ve okuruna bu şekilde bir ön girişte bulunması, hikâyenin anlatılabilirliğini kolaylaştırmak için yapılan bir girişimdir. Romanın girişinde, ön sözüne ek olarak, duyulan bir hikâyenin nasıl anlatılacağına dair bilgilere yer vererek ben anlatıcıyı romana dâhil etmesi, yazarın roman sanatını iyi bir şekilde tatbik ettiğini de gösterir.

1887 yılında yayımlanan *Demir Bey Yahud İnkişâf-ı Esrar* romanında ise yazar, yazdığı romanını meydana getiren unsurları şöyle açıklar:

¹⁹⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 11

¹⁹⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Cinli Han*, (hızl. Necat Birinci), TDK Yay., Ankara 2000, s. 4.

“Bundan (...) sene mukaddem Fransa tebaasından bir kız ihtida eylemişti. O zamanlar gazeteler mühtedileri ilan etmedikleri için bu kızın ihtidasını elbette haber alamamışsınızdır. Bu kızdan yedi sekiz ay sonra Fransa tebaasından bir de erkek ihtida eyledi. Hem öyle bayağı adamlardan değil. O milletin kibar zadegânından! İhtimal ki hâlâ sağdırlar. Sağ iseler afiyette olsunlar. Vefat eylemişler ise Hak rahmet eylesin. Her halde bu iki zatın ihtidası içinde gayet güzel bir roman vardır. O kadar güzel ki, şu ihtida meselesinin delâletinden vehleten anlaşılacağı üzre bu roman yalnız Avrupa’da bilhusûl oradan buraya gelmiş değildir. İstanbul ve Fransa ve Cezayir’i dolaşarak tahassul eylemiş bir romandır ki karilerimizin hoşlarına gideceği muhakkak bildiğimiz cihetle tasvir ve tahririne şürû’ eyledik.”¹⁹⁸

Midhat Efendi’nin verdiği bu bilgiler, basitçe romanı meydana getiren unsurlar gibi görünse de, ayrıntıya inildiğinde burada roman ile ilgili teknik bilgilerin verildiği anlaşılır. Özellikle karakterlerin gerçek-kurmaca ilişkisi içerisinde belirsiz bir düzleme yerleştirildiği ve bu konuda bir ikilem yaratıldığı görülür. Roman karakterlerinin hiçbir zaman canlı olmadığını bilen yazar için böyle bir kurgu oluşturmak, şüphesiz ki okurun romanı daha gerçekçi bir şekilde algılayıp bağlanabilmesini sağlamak amacıyla yapılmıştır. Ön sözü okuyan her okur, romana başlamadan önce sonunu merak eder, çünkü bu bir gerçek hikâyedir ve karakterlerinin yaşayıp yaşamadığı belirsizlik içerisinde bırakılır. Roman, sadece Fransa’dan alınmış bir hikâyeyi değil; yol boyunca gezdirilmiş ve öyle oluşturulmuş havası verilerek okurun kafasında bir gizem yaratılır. Roman sanatı açısından gerçek-kurmaca ve karakterlerin yapısal özelliklerine dair bilgiler veren bu ön söz, okurun romana bakışını da etkiler.

1888 yılında yayımlanan *Haydut Montari* isimli romanının ön sözünde ise, karşılaştırmalı edebiyattan Türk edebiyatına ve roman sanatına kadar birçok önemli bilgi verilir. Eserin mukaddimesinde, öncelikle eserinin bir tercüme olmadığını bildiren yazar, Türk romanını sipariş üzerine yazılan dünya edebiyatındaki diğer eserlerle karşılaştırır. Roman tanımına da giren yazar, şunları ifade eder:

“Sair birkaç eserimizin bu yoldaki ifâde-i mahsusâlarında beyan etmiş olduğumuz veçhile, bizce romanlarda garâbet-i muğlaka ve tesâdüfât-ı acibe ve esrâr-ı garibe o kadar dakik sanayiden addolunmaz. Roman her günkü müşâhedat-ı tabiiyye derece-

¹⁹⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey Yahud İnkişaf-ı Esrar*, (hızl. M. Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2002, s. 5.

sinde sade olmalıdır. Fakat mevzuu âlî ve tafsîlâtı karinin intifâ'-ı sahihlerini mucip olacak derecelerde müfid bulunmalıdır."¹⁹⁹

Romanın nasıl olacağına kısaca değinen yazar için roman, sade yani okurlarının anlayabileceği ve yararlanabileceği şekilde olmalıdır. İlerleyen kısımda kendisine ve okurlara değinerek şunları söyler:

*"Biz karilerimizden bunun hilâfını me'mul ederiz. Yazı makinesi diye şöhret aldırılmış değil miyiz ya? Ta'bir-i âherle bir yazı amelesiyiz."*²⁰⁰

1889 yılında yayımlanan *Rikalda Yahud Amerika'da Vahşet Alemleri* isimli romanın ön sözünde ise Ahmet Midhat Efendi, romanının yazılış serüvenini açıklarken romanlarında kullandığı mekânı ve konuları şöyle özetler:

*"Hele romanlarımın hiçbirisinde öyle kupkuru masalcılıkta bulunmayarak her roman zemininin taallûk eylediği yerlerde, o yerlerde sakın insanlara dair malûmât-ı sahîha verdiğim gibi tarihe, fûnûna, sanayiye, feylosofiye ait nukatın hiçbirisinde ihmalcilik etmeyip karilerimin zihinlerine delâlet-i ciddiye ve sadıkanede bulundum."*²⁰¹

1891 yılında tefrika edilen *Müşahadat* romanı da, ön sözünde roman ve roman sanatına dair birçok bilgi içerir. Öncelikle roman ve natüralist roman ayrımlarına dikkat çeken yazar, meseleye şu şekilde giriş yapar:

*"Bu yaz romancılığa ve romanlara dair bir mübahase açılmıştı. Erbab-ı mübahaseden bazılarının tasviri doğru olmak lazım gelse beş on asırda ve birkaç milyar insan meyanında bir romancının bile peyda olamaması lüzumunu hükmetmek iktiza ederdi. Bununla beraber yine o erbab-ı mübahase 'natüralist' denilen romancıları, nasılsa romancı olabilmeye kabil bularak, roman denilen şeyin de o meslek üzerinde yazılan âsardan başka hiçbir eserde bulunamayacağına kanaat etmişlerdi."*²⁰²

Ahmet Midhat Efendi, roman hakkındaki görüşlerini natüralist romancıların görüşleriyle ayırt ettiği giriş cümlelerinden sonra, bağlamı kendi roman hakkındaki görüşlerine taşıyarak, 'Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar' isimli eserinde romanın gelişimine ve romana dair bilgilere buradan ulaşılabileceğini okurlarıyla paylaşır. Bu esere gittiğimizde roman hakkındaki görüşlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

¹⁹⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Haydut Montari*, (hızl. Erol Ülgen), TDK Yay., Ankara 2003, s. 5.

²⁰⁰ Ahmet Midhat Efendi, s. 6.

²⁰¹ Ahmet Midhat Efendi, *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, (hızl. M. Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2003, s. 6.

²⁰² Ahmet Midhat Efendi, *Müşahadat*, (hızl. Osman Gündüz), Akçağ Yay., Ankara 2010, s. 17.

- Romanın doğuşu ve başlangıcı: “Roman denen şeyin ilk başlangıcı insanoğlunun harika hikâyeler dinlemeye yaratılıştan gelen arzusu olup işte bu yaratılış ilk eserini Homere ve Hesiod’e’un olduğu söylenen şu masallarda göstermiş olduğunu Huet gibi, Courtin gibi eleştirmenlerin kabul etmelerinden başka, genel tarihin bu zamanları asıl tarihi zamanlardan ayırıp ‘masal devri’ diye belirlemesi de bunu sağlamlaştırır. Bu sebepten ötürü meşhur şansölye Bacon ‘Roman insanlar tarafından bulunmuş olup, tarihi ve bulunuş şekli belirlenmiş olmayıp belki insanlar arasında her zaman var olan ve bu varlığı sonradan ortaya çıkan bir şeydir’ diyerek romanın tarihten önceliğini kesin olarak karar bağlıyor.”²⁰³

- Roman kelimesinin anlamı: “Romanlara ‘roman’ adı verilmesine asıl sebep bunların halk lisanıyla yazılması olmuştur. Çünkü diğer kitapların tümünün Latince yazılmakta olduğu sırada, halk üzerinde etkili olmaları istenen romanların halkın anlayacağı lisanla yazılması gerekmişti. Zaten ‘roman’ demek Latin lisanın bozulmuşu, barbar lisanı, aşağı sınıfın lisanı demektir. Ancak sonra asıl roman ismi işte bu Honore D’Urfe’nin *Astree* romanlarından sonra ün kazanmıştır. Çünkü ondan önce şövalye romanlarının yalnız lisanları halk lisanı olup kişileri yine şövalyeler, krallar, prensler, prenseslerdi.”²⁰⁴

- Romanda Hayal-Hakikat tartışması: “İsmi roman mıdır? Mutlaka hayali olacak! Artık bunu tekrar ‘hayali’ diye tasvif etmek lazım gelir mi? İsmi ‘şeker’ midir? Mutlaka tatlı olacak! Onu tekrar ‘tatlı’ diye tavsife ihtiyaç kalır mı? Hakikiye gelince iş daha ziyade garabet peyda eder. Zira ‘hakiki’ midir? O halde roman olmayıp tarih olması lazım gelecek. Hatta Emil Zola romanlarındaki hakikiliği bir kat daha arttırmak için bir aralık bunların bazılarını ‘tarih-i tabii ve içtimai’ namını vermiş idi. Lakin roman mıdır? Hakiki olamaz. Hakiki değil midir? Ne tabii, ne içtimai, ne siyasi tarih ad-dolunamaz. Romanların ilk peydalarından bu asra kadar hangi suver ve meratibi geçerek gelmiş olduklarını tafsil eyledikten sonra artık karilerimiz nezdinde roman denen şeyin hayalisi ile hakikisi aranmamalıdır. Tasnifin romanlar tabiatına daha ziyade muvafık olanı aranmalıdır.”²⁰⁵

²⁰³ Ahmet Midhat Efendi, *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar*, (hızl. Nüket Esen), İletişim Yay., İstanbul 2003, s. 104.

²⁰⁴ Ahmet Midhat Efendi, s. 122.

²⁰⁵ Ahmet Midhat Efendi, s. 72-73

Müşahedat romanının ön sözünün devamında estetik bir algıya da değinen yazar, bakmak ile görmek arasındaki farktan hareket ederek okuru destekler nitelikte şunları söyler:

“Bakmak başka ve ‘görmek’ de başka olup, her tarafında bakınanlar, etraflarındaki şayan-ı müşahede şeyleri göremezler. Her gören de bunları başkalarına irae ve tarif edemez. Romancı, fikir ve nazar-ı beşeri bu seyahat-ı maneviyede delâlet-i arifane-siyle irşâ eyleser karilerine pek büyük hizmet eylemiş olur.”²⁰⁶

Yine 1891 yılında yayımlanan ve içerisinde birden çok romanı barındıran *Ahmet Metin ve Şirzad* da, hem kurgusu hem de ön sözü ile roman sanatına dair önemli bilgiler içerir:

“Bu romanda aza-yı vakanın kâffesi sırf hayalîdir. Bu eşhasa isnat olunan vakayi ve sergüzeştler dahi sırf hayalîdir. Fakat vakayiin istinat eyledikleri fûnûn ve sanayi ile tarih ve coğrafya-yı kadim ve vesaireye dair irat olunan malumat ve mülâhazat sırf hakikattir. Malumat ve mülâhazat-ı mezkûre hususunda Jul Vern tanzir olunmaktadır.. Ol Jurn Vern ki yazdığı hikâyat-ı seyyahiyeyi Ahmet İhsan Bey oğlumuz hemen tamamına karîb bir surette lisanımıza nakleylediğinden karilerimizin malumu ve pek marufu olmuştur. Vakayiin hayaliyeti cihetinde de Aleksandr Duma tanzir olunmuştur. Ol Aleksandr Duma ki Monte Kristo’su bizim Osmanlılık âleminde romancılığın ilk meşki olarak ondan beri de Monte Kristo makamına kaim olabilecek ve onu unutturacak hiçbir roman daha ne yazılmış ne tercüme olunmuştur. Bu hikâyeye musavver olmayacaktır. Fakat fevaid ve menfafi-i fenniyesinden istifade ve intifa’ cihetini temine medar olmak için iktizasına göre şekiller ve planlar ve haritalar ilave olunacaktır. Gayret bizden Tevfik Allah’tan!”²⁰⁷

Dünya edebiyatından önemli yazarların öncülüğünü kabul ettiğini her defasında dile getiren yazar, romanın en önemli unsur olarak hayali olması gerektiğini her zaman ön koşul olarak tekrar eder. Romanın ön sözünde bu tür bilgilerin varolması, hem yazarın roman sanatı anlayışının nasıl şekillendiğinin tespit edilmesinin hem de karşılaştırılmalı olarak eserlerin değerlendirilmesinin de önünü açar.

²⁰⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 22-23.

²⁰⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzad*, (hzl. Sacit Ayhan, Levent Ali Çanaklı), Dörtrenk Basım Yay., Bursa 2011, s. 3.

1898 yılında yayımlan *Mesâil-i Muğlaka* romanının ön sözünde ise roman okumanın amacına değinen yazar, Avrupa'dan alınıp öğrenilmesi gereken birçok şey olduğunu şöyle ifade eder:

*“Bir romanı harice isnat etmek vakıa onun ‘milli’likten çıkarır ise de ‘nafi’ olmak cihetine hiçbir zarar vermez. Hatta bir bakıma göre eserin o cihetini bir kat daha itmam etmiş olur. Zira roman okumaktan maksat nedir? Yalnız eğlence mi? Öyle bile olsa Avrupa zeminlerindeki vüs’ata nazaran eğlencesi de elbette daha ziyade olabilir. Yok! Roman okumaktan maksat insanın bilmediği şeyleri bu vesile ile öğrenmek midir? O halde bizim için öğrenmesi hem de ne kadar mükemmeli mümkün ise o kadar mükemmel olarak öğrenmesi nafi olan şey mutlaka Avrupa ahvalidir.”*²⁰⁸

Ahmet Midhat Efendi'nin ön sözlerinde değindiği konuları toparlayacak olursak ilk olarak en çok ehemmiyet verdiği konunun, romanın gerçek-hayal tartışmasından çıkarılıp bir kurmaca olduğunun kabul edilmesi hususundadır. ‘Kurmaca’ ifadesinin yerine ‘hayal’ kavramını kullanan yazarın, bunu kurgu bağlamında ele alması önemlidir. Roman sanatı anlayışını hangi yazarları kullanarak oluşturduğunu açıklaması, Ahmet Midhat’a özgü bir tutumdur. Genelde yazarların, hangi yazarlardan ilham aldıklarını romanlarının ön sözünde açıklamak bir yana, böyle bir tespit yapıldığında bile kabul etmedikleri görülür. Romanın doğuşu ve tarihsel gelişimlerine de değinen Ahmet Midhat, gerçek ve tarihsellik arasındaki ince çizgiyi de açıklamayı ihmal etmez. Genel olarak ön söz yazdığı romanlarında, romanını nasıl yazdığını ve nelerden etkilendiğini açıklayan yazar, *Süleyman Muslî* romanının ön sözünde alışılmışın dışında bir teknik ile muharrir ile muhatabı konuşturmayı tercih eder. Bu ön sözde muharririn karşısında oturan muhatabın bir örnek okur olduğu, yazarın tüm kitaplarını okuyarak iyi bir şekilde değerlendirmesinden anlaşılır. Türk edebiyatında daha önce gerçekleştirilmemiş bu yöntem, yazarın roman sanatına hâkim olduğunun ve teknikleri nasıl kullandığının da bir göstergesidir.

Ahmet Midhat Efendi'den sonraki romanların ön sözleri ele alındığında romanın ya da romancının ne anlattığı, kurmaca-gerçeklik ilişkisi, tarih-roman ilişkisi, roman tekniği üzerinde durulduğu görülür. Bu bağlamda bunları sınıflandırarak ayrı başlıklar hâlinde değerlendirmeye çalışacağız.

²⁰⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Mesâil-i Muğlaka*, (hızl. Kazım Yetiş), TDK Yay., Ankara 2003, s. 6.

2.1.2. Ön Sözlerde Roman Sanatının Ele Alınışı

2.1.2.1. Roman(cı) Ne Anlatır?

Ahmet Midhat Efendi'den sonra, dönemin en önemli isimlerinden biri olan Namık Kemal'e baktığımızda; yazarın roman ile ilgili fazla bir şey söylemediği ve genel konulara değindiği görülür. Özellikle önemli tiyatro eserlerinden biri olarak kabul edilen *Celaleddin Harzemşah*'a yazdığı mukaddimede, birçok konuda görüşlerini açıkça belirtir. Roman ön sözü olmamasına rağmen yazarın roman türüne olan bakışını anlamak açısından önemlidir. Hikâye geleneğine sahip olan bir kültürün daha doğru dürüst hikâyeler oluşturmaması sürekli tercümelerden yararlanılması yazar tarafından eleştirilir:

“Hâlbuki bizim hikâyeler tılsım ile defîne bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi, bütün bütün tabiat ve hakikâtin haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasvir ahlâk ve tafsil-i âdât ve teşrîh-i hissiyat gibi, şerâit-i edebiyenin kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, koca karı masalı nev'indendir. Hüsn ü Aşk ve Leyla ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de, gerek mevzularına ve gerek sûret-i tahrirlerine nazaran âdeta birer tasavvuf risalesidir. Bizde ise hikâye kısmı mahsulat-ı edebiyemizin en nâkıs cihetidir. Lisanımızda lezzetli okunacak belki üç hikâye bulunamaz. Elsine-i garbiyeden aldığımız romanlar ekseriyet üzere fena tercüme olunmuş, âsâr-ı milliyeden ma'dud olan hikâyeler ise ne kadar fena yazılmış ise birkaç kat fena düşünülmüştür.”²⁰⁹

İntibah romanının ön sözünde ise hikâye ile tiyatroyu kıyaslayan Namık Kemal, roman sanatına ait fazla bir şey söylemese de hikâye yazımına ait birkaç açıklamada bulunur: *“Hikâyelerin tiyatroların hâvi olduğu hisse-i hikmeti ekseriyet üzere aşka dair birçok kıssa içinde setrederler. Onun için biz de şu eser-i âcizânenin hâvi olduğu bîkr-i hayali bir hikâye-i muhayyile ile yaşmaklamak istedik. Bundan başka hikâye yazmakta bir vazife daha vardır: O da yalnız muhatabı ıslah veya eğlendirmek için münasebetli münasebetsiz akla, ağıza ne gelirse söylemek tarz-ı kudemâ-pesendânesini terkle tabiat-ı beşeriyenin tahliline çalışmaktır.”²¹⁰* Hikâye söylemekteki amacın insani vasıfları yan-

²⁰⁹ Namık Kemal, *Mukaddime-i Celâl*, s. 17-19.

²¹⁰ Kemal, *İntibah Önsözü*, Şark Mecmuası, C. I., 5. Cüz, İstanbul 1297, s. 97-101.

sıtmak olarak gören Namık Kemal, tiyatro eserlerinde de daha çok insanı durumları ele alarak okurlarına hissettirmek ister.

Samipaşazade Sezai *Sergüzeşt* romanına yazdığı ön sözde romanın ne anlatması gerektiği üzerinde dururken, Avrupa romanı ile Türk romanındaki konu ayrımına değinir:

“O zamanki hayatta Avrupalılarınki gibi roman mevzuu bulmak müşküldü. Fakat Avrupalılar gibi yazmak ne için? Sade, mahrem ne kadar mevzuu bulunurdu. Birden ben hissetmediğim şeyi yazamam. Daha doğru yazmak istemem. Halbuki büyük eserler histen ziyade fikir ile yazılır. Hissin galebe ettiği eserler kadınlaşır. Meselâ Endülü’s’teki Arapların bedâyi mimariyesinde his o kadar galebe etmiştir ki taştan duvarlarında kalpleri görülür, saray bedâyilerinin menkûşâtındaki renklerin boyası hayallerinin girye ve tebessümlerindendir.”²¹¹

Samipaşazade Sezai, his ile fikir arasındaki ayrıma değinerek okurlarına bilgilendirme yaparken, aynı zamanda romanın konusunun ne olması gerektiğini açıklamış olur. Okura yönelik bilgilendirmelerin başladığı ilk dönem eserlerinde Ahmet Midhat Efendi geleneğinin bir parçası olarak görülür.

Roman sanatının oluşmasında önemli bir yere sahip olan okur, yazarın eserini meydana getirmesi için en önemli araçtır. Ahmet Midhat Efendi’nin ön sözlerinde okura sürekli seslenirken onlara değer verdiği ve metne dâhil etmeye çalıştığı görülür. Ahmet Midhat Efendi’den sonra ilk olarak okura yönelen, ona açıklamalar gönderen Mizancı Murad’dır. Mizancı Murad okuruna seslenirken romanının ne anlattığını açıklamaya çalışır. 1892 yılında yayımlanan *Turfanda Mı Yoksa Turfa Mı?* romanının ön sözünde romanının ne anlattığını şöyle açıklar:

“Romanın unvanına gelince o da mahsusen intihab olunmuştur hikâyenin içinde tasvir olunan eşhastan Mansur, Zehra, Fatma, Mehmet, Ahmet Şunudî gibi zamanın yeni mahsulleridir. İleride tekessür edecek emsalinin ilk önceleri, yani ‘turfandalar’ı mıdır? Yoksa kimsenin beğenmeyeceği cemiyet düşkünleri –yani ‘turfa’ları mıdır? diyerek kari’lere sual vaz’ediyoruz ki kalplerinden in’ikâs edecek âsâr-ı teessürden isabet ve adem-i isabetimiz derecesini anlayacağız.”²¹²

²¹¹ Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1340, s. 5-6.

²¹² Mizancı Murad, *Turfanda Mı yoksa Turfa mı?*, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1308, s. 3-4.

Yazarın ön sözünde okura kendi eseri hakkında önceden bazı bilgileri vermesi, romanın ilerleyen kısımlarında okurun kafasında oluşabilecek soru işaretlerini gidermek amacıyla oluşturduğu bir söylemdir.

Mehmed Münci, *Merâret-i Hayat* isimli eserine yazdığı ön sözde romanın işlevine değinerek, edebi metnin okuru yönlendirmeye ve geliştirmeye yönelik öneminden bahseder:

*“Romancılıkta aranılan mezâyâ-yı mühimmeden biri ve belki başlıcası efkâr-ı kâriîni hey’et-i insaniyenin kâffe-i şüabâtına yani: Sefâhete, sefalet, fakr u zarurete, ahvâl-i sûz-şuûrâneye, hasâil-i insaniyenin her bir cihetine, kesret-i servetten mütevellit âmâl-i harîsâneye gurur ve nahvetten mütehassıl hevâhiş-i cahilâneye, velhâsıl hem tabakat-ı âliye hem de tabakat-ı süfliye arasında serzede-i saha-i zuhur olan hâlât-ı mütenevvia ve müheyyice celb etmektedir.”*²¹³

Daha sonra romanda işlenen konuların amacının neye yönelik olduğunu irdeleyen yazar, romanın temel prensibinin okura görelilik olduğunu şöyle ifade eder:

*“Bir roman, bir maksat-ı mahsusa mübteni olmayarak onda netice yani ahlâka dair bir cihet-i mühimme görülmez, istifade edilmezse mucib-i fevâid olmaz. Romanlardan alınacak hisas fevâid-i kâriîne aittir. Yoksa romancılar: Bu vak’ayı böyle cereyan ettirdim. Size şöyle bir hâl gösteriyorum, şu suretle istifade edeceksiniz... Yolunda ihtarâtta bulunmağa mecbur değildirler.”*²¹⁴

Halit Ziya’nın *Kırık Hayatlar* isimli romanının “Bir Hikâyenin Hikâyesi” başlığında verilen ön sözünde, yazar kendi dönemini değerlendirirken aslında Servet-i Fünun’u meydana getiren unsurları da açıklamış olur. Dönemin poetik anlayışını meydana getiren unsurları açıklayan yazar, bu dönemdeki yazarların neden kendi içlerine kapandığını da açıklamış olur. Bu dönemde yazdığı *Kırık Hayatlar* için ise şunları söyler:

“Bu sırada idi ki kâfilenin en sonunda başlamış bir hikâye ile yalnız ben kaldım. Bu hikâye ‘Kırık Hayatlar’dı. İstiyorum ki eserimde, ondan önceki yazılarıma ilişkin şiir gereçlerinden ve hülyadan başka bir yöntem izleyeyim. Bunda sadece hayat olacaktı. Ülkenin gerçek hayatından bir tablo ki ondan gözleri oyalayacak, hayali lütuflandıracak süslerden hiçbir iz bulunmasın. Balzac’ın, Stendhal’in, Bourget’in başvurdukları yöntemde bir hikâye ki bu usta yazarların adlarını anımsatırken-onlara yetişmek küs-

²¹³ Mehmed Münci, *Merâret-i Hayat*, Kasbar Matbaası, İstanbul 1309, s. 4.

²¹⁴ Mehmed Münci, s. 4-5.

*tahlığına çıkışmamakla birlikte-kendi halince, kendi ölçü ve değerince o türün alçak gönüllü bir örneği olsun.”*²¹⁵

Bu ön sözde de görüldüğü gibi Halit Ziya, roman kelimesini kullanmayarak eserlerini hikâye olarak adlandırır. 1891-92 yıllarında kitaplaştırdığı *Hikâye* isimli eseri bu anlamda yazarın hikâye ya da roman hakkındaki görüşlerinin daha iyi anlaşılması için önemlidir. O bu eserinde önce hikâyenin tarihi üzerinde durmuş, sonra da Realistler, Romantiklerle ilgili başlıklar oluşturmuştur.

Halit Ziya’ya göre, “*Hikâyenin tarih ve kasidelerle olan ilişkisi göz önünde bulundurulur ve özellikle hikâyenin bu iki edebi bölümden doğduğu düşünülürse milletlerin edebiyatlarının tarihinde hangi hikâyenin birinci olduğu saptanamaz. Bir nokta vardır ki orada hikâye, annesi olan tarih ve kasideden ayrılarak bir özel edebi bölüm meydana getirir, fakat bu özel edebi türün ilk eseri bir hikâye olduğu kadar bir tarih ve bir kaside de olabilir.*”²¹⁶ Daha sonra hikâyenin köklerini araştıran Halit Ziya, ilkçağ ile birlikte Yunanlıların hikâyenin ilk yaratıcıları olduğunu Çinlilerin ise onları takip ettiğini söyler. Ortaçağa gelindiğinde ise “roman” türünün doğmaya başladığını şöyle ifade eder:

*“İşte bu yüzyılda hikâye, yazılmakta olduğu lisana dayanarak ‘Roman’ adıyla çeşitli milletlerin gözünde tarihle, efsaneyle, milletlerin sözlü geleneğiyle ilgili olan düz yazı ve manzum türleri kapsamaya başladı.”*²¹⁷

Bu dönemde hikâyenin almış olduğu biçimin en güzelleri olarak şu eserleri sıralar: “*Fransa’da Rabelasi’in ‘Gargantua ve Pantagruel’i ve İtalyalı meşhur Boccaccio’nun Decameron’u gibi beğeni kazanan küçük hikâyelerdir. İspanyollar ise bu sırada garip olaylar ile süslü maceralarla uğraşıyorlardı. Bu uğraşının sonucu olarak ortaya çıkan Don Quiote’nin hikâyenin tarihindeki olağanüstü önemi halen değerinin takdir edildiği düşünülürse anlaşılabilir. Hatta yazarı olan Cervantes için ‘Hikâyeye, Sokrat’ın felsefeye ettiği hizmeti gösterdi, yani yeniden hayata çıkardı’ denmesi pek haklıdır.*”²¹⁸

Halit Ziya, hikâyenin çerçevesini çizerken realistler, romantik ve masalcılar olarak üçe ayırır:

²¹⁵ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, “Bir Hikâyenin Hikâyesi”, Hilmi Kitapevi, İstanbul 1929, s. 7.

²¹⁶ Uşaklıgil, *Hikâye*, YKY Yay., İstanbul 1998, s. 33.

²¹⁷ Uşaklıgil, s. 39.

²¹⁸ Uşaklıgil, s. 40-41.

- *Hakikiyun- Realistler*: Realistler bölümüne geldiğinde ilk olarak Balzac’a değinen yazar, daha sonra Flaubert, Goncourt Kardeşler, Emile Zola ve Alphonse Daudet’in hayat hikâyeleri ve realizme olan katkılarını dile getirilir. Halit Ziya, “Realist Ekol” başlığı altında bu yazarların metinlerinde hayatı ve gördüklerini nasıl aktardıklarını örneklendirerek verir.

- *Hayaliyun- Romantikler*: Bu bölümde yazar fazla ayrıntıya girmeden direkt bu ekolü oluşturan yazarları şöyle sıralar: “*Victor Hugo’nun kurduğu edebiyat topluluğunda Alexandre Dumas fils, Henry Greville, George Sand, Cherbuliez, Feuillet gibi birçok edebiyatçıya rastlanır.*”²¹⁹

- *Masalcılar*: Bu bölümde masalcılar, realistler ve romantiklerden arta kalan bir grupmuş gibi Halit Ziya tarafından şu şekilde anlatılır: “*Biz realistler için hikâyelerine esas aldıkları felsefi veya fenni bir zemin üzerinde idare ettikleri şahısları gerçek hayatlarında betimleyen yazarlar demiştik. Romantikleri de şahısların gerçekliğine o kadar bağlı olmamakla beraber edebiyat ve felsefe açısından önem taşıyan eserler meydana getirenler olmak üzere önerdik. Masalcılar bu iki tarifi ikisine de hak kazanmış görülmez. Onlar ne gerçeği betimler, ne de eserleri edebiyat açısından bir öneme sahiptir.*”²²⁰

Halit Ziya gerek ön sözlerinde gerekse yazdığı *Hikâye* isimli eserinde hayal-hakikat tartışmasını irdeleyerek kendi roman sanatının hangi düzlemde olduğunu açıkça belirtir. Halit Ziya’nın da üzerinde durduğu gibi dönem içerisinde roman denilince genel olarak hayal-hakikat tartışması üzerine girildiği ve roman sanatının, tekniğinin öncelenmediği görülür.

Aşk ve tarihi romanları ile ön planda olan Oğuz Özdeş, *Aşk İstiraptır* romanının ön sözünde romanına niçin böyle bir ad verdiğini dünya edebiyatından örnekler vererek açıkladıktan sonra, romanının hayal mi gerçek mi olduğuna değinir:

“*Şunu ilk önce itiraf etmeliyim ki, bu roman ne tamamen uydurulmuş hayalî bir fikir ne de çalakalem yazılmış bir eser değildir. Bu benim romanım değildir. Bu, Nermin’in yıllarca gözyaşı dökerek, ıstırap çekerek ve severek yaşadığı bir romandır. Bu, her gün yaşanan, fakat her yaşanışta gözyaşlarını bir sel gibi boşandıran acı hakikatlerin romanıdır. Romanı Nermin’in ağzından yazmak, onu hatıralarına bir kelime bile*

²¹⁹ Uşaklıgil, *Hikâye*, s. 129.

²²⁰ Uşaklıgil, s. 135.

*katmadan neşretmeyi çok isterdim. Fakat Nermin'in hatıra yazıları gözyaşları ile o kadar silinmiş ve bozulmuş ki romanı kendi kalemimle yazmaya mecbur oldum.”*²²¹

Karakteri ile özdeşleşen yazarın, onun hissettiklerini duyarak acılarını, sevinçlerini paylaşması, romanın gerçekliğini güçlendirmek için yapılan bir girişimdir.

Atilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanının ön sözüne “Roman Dedik” başlığıyla bir yazı yazması, hem roman sanatı açısından hem de yazarın poetikasının çıkarılması bakımından önemlidir. Estetik bir bakış açısıyla sanatın genel kuramlarından yola çıkarak romanı tanımlayan yazar, roman ve romancı hakkında farklı tespitlerde bulunur. Roman ile ilgili görüşlerine ve düşüncelere nasıl ulaştığını anlatan yazar, öncelikle romancılığın felsefesine eğilir:

*“Daha kim bilir hanilerde yazmışumdır: Romancı, romanın ‘bir şeyler anlatan laf dizisi’ olmaktan çıkarmadıkça çağdaş çizgiyi yakalayamaz diye! Doğrudur bu, böylesi, ilgi görür belki, roman okumayı kahvede gevezelik etmekle karıştıran ilkel okurun sevgilisi de olur ama, romana bir şey katamaz. Peki ne yapacaksın, neresinden tutacaksın bu işi? Sanatın genel kuramını neresinden tutmuşsan orasından: Eğer dış toplumsal ya da iç bireysel gerçekten, bunların esthetique deyimlenmesi demek olan imgeye ulaşabilmek, önünde sonunda başarılı bir bileşim yapmayı gerektiriyorsa, romanı, olayların kişilerin konuşmaların yan yana dizildiği, ama olay kişi ve konuşma kalarak dizildiği bir ögeler bohçası gibi almak düpedüz yanlış; buna karşılık, bütün ögeleri içinde eriten, başlı başına ve kendi kendine yaşamaya yeterli ve yetenekli bir bütün olarak düşünmek doğru.”*²²²

Halide Edip Adivar, *Hayat Parçaları* romanına yazdığı ön sözde romancılardan söz açarak onların bu sanatı nasıl meydana getirdiğini şöyle özetler:

“Romancılar, genel olarak, gördükleri tek veya başka başka insanların hayatlarından hikâyeler örerler. Romancının kafası, bir hayat terzisi gibi, zaman ve mekân aramadan, aynadan akseden, zaman ve mekânla ilgisi olmayan, geçmiş veya gelecek maceraları birbiriyle birleştirir. Ne gariptir, bir defasında bir melek gibi görünen aynı insan, bir başka sefer tarifsiz derecede çirkin ve korkunç bir yüzle aynı hayat aynasında görülür. İşte, bu romanın yazarı şimdi burada hayat parçalarına tutulan aynadan kafasına akseden canlı resimleri seyretmektedir. Eskiden dilimizde sık sık işittiğimiz ‘baka-

²²¹ Oğuz Özdeş, *Aşk İstiraptır*, İkbâl Kitapevi, İstanbul 1939, s. 5.

²²² Atilâ İlhan, *Sokaktaki Adam*, (2. Baskı), Garanti Matbaası, İstanbul 1969, s. 12.

lun ayine-i devran ne gösterecek' sözünün gerçeği bu satırları yazan, şimdi anlamış bulunuyor. Bazen başka başka, bazen de aynı olan, ama zaman zaman değişik bir mana ifade eden hayalleri birlikte seyredelim."²²³

Romana estetik bir bakış açısıyla yaklaşan yazar, romancının işlevini hayatı özümseyip sonra onları değiştirerek bir başka bakış açısıyla ayna görevi görerek, herkesin seyredebileceği bir olay örgüsü yaratmak olduğunu belirtir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun da *Kutsal Maphus* isimli romanının ön sözünde "Romanın Gerçekleri" başlığıyla romanın neyi anlatıp anlatmadığı meselesi ile romancının görevleri üzerinde bazı tespitlerde bulunduğu görülür:

*"Roman, insanı anlatır. Öteki edebi türler insanı anlatmıyor mu? Anlattığı için edebiyatın içine giriyor ya zaten; anlattığı için edebiyatın bir türü oluyor ya! Romanda insan vardı. İyi, güzel ve doğru ölçüleri içinde kabul olunur. Romanda bunu yapamazsınız. Romancı, yazdığı dili çok iyi bilmek mecburiyetindedir. Romancı, yazdığı dili çok iyi bilmenin dışında çok iyi yazmak mecburiyetindedir. Romancı, yazdığı dili çok iyi bilmenin ve çok iyi yazmanın dışında çok iyi okutmak mecburiyetindedir ki bu üsluptur!"*²²⁴

Roman(cı) ne anlatır başlığından sonra ön sözleri en fazla meşgul eden ve yazarların en çok gereksinim duydukları konu hayal-hakikat meselesidir. Bu konu roman türünün ortaya çıkışıyla beraber üzerinde en fazla tartışılan ve üzerinde durulan mesele olmuştur.

2.1.2.2. Hayal-Hakikat / Kurmaca-Gerçeklik İlişkisi

Roman sanatının temelini oluşturan, *gerçeklik-kurmaca* ilişkisini ele alan ön söz-lere baktığımızda ilk olarak Mehmed Münici'nin *Merâret-i Hayat* isimli romanıyla karşılaşırız. Ön sözde romanın en önemli yapı taşlarından olan olay örgüsüne değinen yazar, romancının realist bir çerçevede gördüğü şeyleri romana katması gerektiğini ancak bunu yaparken okuru göz önüne alarak bazı gerçekliklerin örtülebileceğini ifade eder:

"Bir roman kaleme alınacağı vakit o muharrir vak'anın hiçbir mühim noktasını bırakmayarak tamamıyla teşhircâh-ı enzâra koymalıdır. Fakat tahrir edilen bir vak'ada

²²³ Halide Edip Adivar, *Hayat Parçaları*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1963, s. 3.

²²⁴ Mustafa Necati Sepetçioğlu, *Kutsal Maphus*, Akran Yay., İstanbul 1990, s. 4-5.

muharririn tafsil etmek istemediği birçok eşhâs vardır ki onlar romanın daire-i istîfâından hariçtir. İzahı mûcib-i kelâl olur, iltizam mâ-lâ-elzem edilmiş bulunur."²²⁵

Romanı estetik bir obje olmaktan çıkaran ve tamamıyla gerçekçi bir bakış açısıyla onu değerlendiren yazar, romanlarından beklenen şeyleri ahlâk kuralları çerçevesinde hakikati yansıtmak olarak resmeder:

"Romanlardan beklenen menafî: Hangi milletin ahvâlinden bahis ise, ahlâk-ı milliyelerinin her bir esas-ı maddiye ve maneviyesini mevâdd-ı zâide nazar-ı itibara alınmayarak bir tafsil göstermektir. İzah etmek istediğim bu hakikat, bir edib-i meâlî Nijad, bir harika zekâ: "... Fakat kitabhâne-i âdâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden de anlaşılacağı vechile: Romanda maksat, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'ayı, âdât, hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmektir..." sözleriyle ityân eylemiştir. Muhtasar ve fakat maâni-i azîme-yi müş'ir olan şu ifade dahi ifhâm ediyor ki: Roman mukarin-i hakikat olmalıdır. Elfü'l-Leyl ve'l-Leyle-Muhayyelât gibi hikâyât hayâl olduğundan masal kabilindendir. Mademki roman hakikat demektir; hakikat ise hayâl olamaz."²²⁶

Yazarın, Aziz Efendi'nin Muhayyelat eserine de gönderme yaparken bir eser eğer roman ise hayâl diye bir şey olamayacağı ve tamamıyla hakikat olacağı yönündeki söylemlerinden, roman sanatından çok realizmin etkisiyle eserini meydana getirdiği anlaşılır.

Recaizade Mahmud Ekrem ise, tek romanı olan *Araba Sevdası* isimli eserine "Erbâb-ı Mütâlâaya" başlıklı bir ön sözle başlar. Yazar hayal-hakikat meselesine yüzeysel olarak değinir:

*"Beşeriyete müteallik olarak cereyan etmekte olan mûcib-i ibret vakâyi ve ahvâle şiiir ve hikmetle memzûc bir nazarla bakılırsa, hepsi de az çok hazin görünür. Bunlardan bir takımının girye-i teessürle, diğer bir kısmının hande-i istiğrâb ile telâkki edilmesindeki feci'liğe değil keyfiyet itibara aittir. Hakikat ve imkân dâiresinde tasavvur ve tasvir olunmakta meşrut olan büyük, küçük hikâyeler ise vakâyi ve ahvâl-i beşeriyetin birer mir'at-ı ibretnümasıdır."*²²⁷

²²⁵ Mehmed Münci, *Merâret-i Hayat*, s. 5.

²²⁶ Mehmed Münci, s. 5-6.

²²⁷ Recaizâde Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, Âlem Matbaası, İstanbul 1314, s. 2.

Ön sözden de anlaşılacağı gibi gerçekliğe kayan bir söylem içeren metne göre, hayal-hakikat dairesinde hikâyenin vasfına göre söylem şekil değiştirebilir.

Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarının ön sözünde sık sık dile getirdiği Emile Zola ve edebi metinde gerçeklik arayışı, realizm-romantizm arasındaki uzun yıllar süren çatışmanın bir ürünü olarak sanatçılara yansır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, ikinci romanı olan *İffet*'in ön sözünde hakikat-hayal meselesini irdeleyerek, Fransız edebiyatı ile Türk edebiyatının bu anlamda kıyaslanmaması gerektiğini düşünür.

“Hakikiyun mesleğine iktidaya uğraşıp ‘Zola’ yı kendilerine pişva addeden şübbân-ı ehl-i kalem bu romanda âdiyât-ı hayata dair dûr ve dırâz-ı tafsilâta müsadîf olamayacaklarından dolayı belki muharririne karşı muaheze tenezzülünde bulunurlar. Edebiyat-ı Osmaniyemizi Fransız edebiyatıyla nispete kalkışmak mesâhaten Marmara deniziyle okyanusu bir zannelemek derecesinde fahiş bir hata olur. ‘Sefiller’in ‘Jermina’ların ‘La dame aux camelias’ların ‘Nana’ların mukaddem olduklarına bakılır ve güneşin bir beldenin ufku şarkisinden arz-ı çehre eylemedikçe zirve-i kemal olan semtî’l-re’s’e i’tilâ’ edemeyeceği düşünülür ise ‘Realizm’e bir zemin tehiye etmek için işte hiç olmaz ise ‘Romantik’liği okşar bir vadi-i mutedilden girişmek lazım geleceği hususunda hiçbir dûr-endiş, hiçbir sahib-i insaf tereddüt eylemez. Binaenaleyh şu nizam-ı tabiiye ittibaımızdan dolayı şayan-ı muaheze görülmeyiz zannederim. Fransa kudemâ-yı şuarâsından Bovalvin’in: ‘Bazı hakikat olur ki hakikate benzemez’ mealindeki masra-i meşhuru fehvasınca bir vak’anın nevâdirden olması hakikiliğine mahal olamaz. Maahaza bu romanın mebni-i aleyhi serapa hakikattir. İtirafa lüzum görülmeyen bir noksanı var ise o da muharririn acz-i küllisinden ibarettir.”²²⁸

Hüseyin Rahmi Gürpınar, 1899 yılında basılan *Bir Muadele-i Sevda* diğer adıyla *Aşk Batağı* romanının ön sözünde, masal-hikâye-roman üçgenine hayal-gerçeklik konusunu irdeleyerek yaklaşır:

“Romanlardan ziyade seyahatnameleri severim. Çünkü bunlar ötekilerden ziyade inanılmağa değer. Masalı masal diye dinlersem de romanı masal diye okumak istemem. Bir hikâyenüvisin vak’alar tertibinde yalan kokusu bulunması nazarımda eserin kıymetini kesreder. Roman veya hikâye kelimesi ‘yalan’ ile bir manada gelir. Fakat o nam altında okuduğum şeylere biraz zihnim yatmalı. ‘İşte bu böyle olur’ demeliyim.

²²⁸ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet*, İkdâm Matbaası, İstanbul 1896, s. 2-3.

*Romanın tertibi esası muhayyel olsun zararı yok. Lakin heyeti mecmuayı teşkil eden babların her biri günlük hayattan alınmış birer hakikat safhası olmalı. Muaşakalar ve bütün beşerî ihtiraslar hakiki şeklinde musavver bulunmalı ...*²²⁹

Bu ön sözde de görüldüğü gibi roman içerisinde hayal-gerçek tartışmasının bir boyutu da masal-hikâye-roman çerçevesinde yaşanır. Ön sözlerinde masal ile roman ayrımı arasında duran yazarlar genel olarak romanı hayal unsuru olmaktan çıkarıp gerçeğe daha yakın bir pozisyona yerleştirirler.

Yazarın 1913 yılında yayımlanan *Gulyabani* isimli romanının mukaddime kısmında ise, ‘Hanım Nineden Muharrir Mektup’ başlığıyla bir mektup olarak kurgulanan yazıda, roman ile masal ayrımına dair bilgiler yer alır:

*“Bu eseriniz romanla masal arasında bir şey olmalıdır. İşte en büyük maharetiniz bu hikâyenizde görülecektir. Çünkü ya masalı şimdiki romanlar sırasına ı’sâd derecesinde bir sanat ibrâz eyleyecek veyahut ki kadrini tenzil ve mahiyetini kesr etmeksizin romanı masal mertebesinde sadeleştireceksiniz. Kudret-i kalemiyenize güvenerek sizden bu harikaya intizâr ediyoruz.”*²³⁰

Bu istek ve öneri çerçevesinde kendi oluşturduğu romanında bu iki ince çizgi arasında yeni bir oluşum getireceğini söyleyen yazar, aslında kendi olağan görüşünü de başka bir okurun diliyle ifade etmiş olur.

1929 yılında yayımlanan *Kokotlar Mektebi* romanının ön sözünde ise, Hüseyin Rahmi, önce bir itirafta bulunarak romancıların yaptığına aksine farklı bir yol izlediğini, böyle bir mektebin İstanbul’un hiçbir yerinde bulunmadığını söyledikten sonra iyi muharrir, fena muharrir ayrımına değinir. Ona göre fena muharrir, okuyucuyu baştan çıkarmak için romanın en başından itibaren olay örgüsüne heyecan katmak amacıyla bin bir yalan uydurur. Okurlarına yönlendirme yapan yazar, ön sözde onları kandırmak için uğraşmayacağını romanı okumadan onlara söylemiş olur:

*“Ben kari’lere böyle cinayet tuzakları kurmak istemiyorum. Matbuat pazarlarında hemen bunlardan başka bir şey yok. Günün romanı, günün ahlâkı ve şe’niyetlerinin aynası olmalıymış. İyi. Fakat bu defa müsaadenizle (tez)i, biraz değiştiremez miyiz? Vakıa bu da diğer nevi bir cinayet ama, çeşnisi başka.”*²³¹

²²⁹ Gürpınar, *Bir Muadele-i Sevda*, İkdâm Matbaası, İstanbul 1315, s. 8.

²³⁰ Gürpınar, *Gulyabani*, Kitabhâne-i Hilmi, İstanbul 1330, s. 5-6.

²³¹ Gürpınar, *Kokotlar Mektebi*, Kitabhâne-i Hilmi, İstanbul 1929, s. 3.

Böylelikle okurun ön yargılara düşmeden kafasında bir soru işareti belirmeden romanı rahatlıkla okuması planlanır. Ancak roman sanatının inceliklerinden birisi de, okurun zihninde boşluklar oluşmasını sağlayarak o boşlukları farklı şekillerde doldurmasını sağlamaktır.

Türk edebiyatında roman konusunda önemli isimlerden biri olan Yakup Kadri, *Nur Baba* romanının ön sözünde hayal-hakikat konusunda kendi romanına yönelik önemli açıklamalarda bulunur. “Bir İzah” başlığıyla yaptığı açıklama, bir yazarın eserini savunma cihetini anlamak ve gerçeklik-hayal ilişkisinin ehemmiyetine varmak açısından çok önemlidir:

“Nur Baba’ya edilen itirazların bir kısmı da, bu kitabın, Fransızların tabiri veçhile bir ‘roman a clef’ –yani hakikatte vaki’ birtakım vak’aları ve hayatta mevcut birtakım eşhası musavver- bir hikâye olabilmesi ihtimaline istinat ediyor. Güya Nur Baba, filan mürşit imiş. Onun dergâhı filan yerde kainmış. Ziba Hanımefendi filan aileye mensup herkesin bilip tanıdığı bir kadınmış. Nigar Hanımın asıl ismi şu imiş, Macit adlı kahramanımın asıl şahsiyeti bu imiş. Bütün bu zanlar, bu faraziyeler kat’iyyen esassızdır. Ben Bektaşî dergâhlarında ne Nur Baba gibi mürşitlere, ne de Ziba Hanımefendi tarzında muhibbelere rast geldim. Gerek hikâye ettiğim vak’a, gerek tasvir ettiğim eşhâs tamamıyla muhayyeldirler. Eğer bunlar bazı kimselere hakikatte baki ve mevcut gibi görünüyorsa bunu bir romancı sıfatıyla kendim için bir muvaffakiyet telâkki ederim. Zira herhangi bir romancının ilk endişesi ibda’ ettiği ‘tip’lere kuvvetli bir hakikat çeşnisi verebilmektir. Bazı kudretli hikâyenuvisler öyle kahramanlar yaratırlar ki insan, bunlar hayatta tanıdığı kimselerden daha ziyade aşına çıkar ve sokakta birini gördüğü veya bir mecliste bir kadınla muarefe peyda ettiği zaman ‘Bu adam filan romanda okuduğum adama benziyor, bu kadın filan hikâyede tasvir olunan kadının aynıdır’ der. Benim kari’lerim de, anladığıma göre, mütemadiyen bu nevi evhama düşüyorlar ve bu evham içinde tanıdıkları bazı kadın ve erkeklerle ‘Nur Baba’ hikâyesindeki kadın ve erkekler arasında birçok müşabehetler ve mutabakatlar buluyorlar. Onları bu mukayeseleri yapmaktan men edemem. Yalnız şunu söylemek isterim ki Nur Baba’nın kendisi de dâhil olmak üzere romanımın bütün tipleri hakiki değil, tabîûdirler; hiçbir tarihte hiçbir yerde yaşamadılar. Fakat tarif ettiğim şerait dâhilinde mevcut olup yaşamalarına ihmâl

*vardır. Esasen iyi roman fena romanı birbirinden ayıran hatt-ı fâsıl da işte bu ihtimaldir.*²³²

Bir yazarın romanının ön sözünde karakterlerinin gerçekliği ya da kurmacalığı konusunda vermiş olduğu bilgiler, okurlarından gelen eleştirilerin bir sonucudur. Yazarın böyle bir konu hakkında bunlar gerçek ya da gerçek değil gibi bir söylem içerisinde bulunması, romanın estetik değerinin yitmesine ve romandan farklı anlamlar çıkarılmasına yol açabilir. Türk romancılarının en büyük sorunsalı haline gelen gerçek-kurmaca ilişkisinin roman sanatına tam hâkim olunamadığı için, dönem içerisinde bu şekilde algılandığı görülür. Yazarın romandaki karakterlerinin hiçbirinin yaşamadığını ısrarla belirtmesi, yaşadığı dönem içerisinde karşılaşılabilecek sorunlara karşı aldığı bir tedbir olarak da görülebilir.

Aynı sorunsal üzerine eğilen Peyami Safa ise *Sözde Kızlar* romanının ön sözünde, roman sanatı açısından önemli bir açıklama yaparak böyle tartışmaların roman için gereksiz olduğunu şöyle ifade eder:

*“Bu kitapta vak’a doğru mu? Böyle insanlar var mı? Yaşıyorlar mı? Diye beni mektupla, ağızla, birkaç kere istinkata çeken dost karilerime arz edeyim: Bu kitapta vak’a doğru, böyle insanlar var, dibinde, sağımızda, solumuzda, gülüşerek ve haykırışarak yaşıyorlar. Fakat. Sözde Kızlar, bu hareketlerin tıpatıp, tastamam, dosdoğru in’ikası değildir. Vak’ada, şahıslarda, hareketlerde mübalağa vardır. Bu mübalağa müellifin iltizamıyla yapılmıştır. Çünkü o, romancılık mesleği ne romantik, hayalci; ne de realist, hakikatçidir.”*²³³

Romancılığı bir meslek olarak gören Peyami Safa, yazdığı eserleri roman sanatına uygun olacak şekilde hazırlayarak okurları ile buluşturmayı bilir. Romancılık mesleğinin hayâl ile hakikat arasındaki dengeyi iyi kurmayı gerektirdiğini söyleyen Peyami Safa, bu anlamda doğru bir tespit yapar. Çünkü roman formunun getirdiği en büyük özellik, gerçek ile kurmacayı okurlara sunmak için uygun bir yapının yazarların özgür iradesi altında olmasıdır.

Dönem içerisinde kırktan fazla popüler roman yazan Burhan Cahit Morkaya *Yalı Çapkını* isimli romanına yazdığı ön sözde gerçeklik-kurmaca ilişkisinden hareketle romanın temel elemanlarını şöyle tasvir eder:

²³² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, Akşam Matbaası, İstanbul 1331, s. 8-9.

²³³ Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, (2. Tab’ı), Orhaniye Matbaası, İstanbul 1342, s. 3.

“Kahramanların bir kısmı hayatta bir kısmı Hisar tepesindeki fındıkların gölgesinde, toprakta olan bir romanın mevzuu on dokuz yıl önce Boğaziçinde geçmiş ve o zaman bu sahillerde şiddetli ve devamlı bir heyecan uyandırmıştı. Bana öyle geliyor ki bu gün daha çok maddi hareket eden kadın ruhu bu sergüzeştin içinde gösterdiği yüksek feragat ve fedakarlıkla kari’leri ne kadar mütehassis edecekse vak’aların hakikati itibariyle de o kadar heyecan verecektir.”²³⁴

Dönemin bir diğer popüler romancısı Oğuz Özdeş, *İtiraf* isimli romanının ön sözünde, öncelikle günümüz romanını tanımlayarak onu klasik roman, romantik roman ve realist roman olarak üçe ayırır. Sonra, bugünkü romana hâkim olanın realizm olduğunu söyler. Roman anlayışına da değinen Özdeş bu konuda önemli tespitler yapar:

“Bugünkü roman anlayışına göre roman, hayatın kapı komşuluğunu yapar. Bununla beraber, hala, birçok romancılar için her şeyi romanlaştırmak mevzuubahistir. Yani, onlarca romanın bir başı, bir ortası ve bir de sonu olduğu kabul edilir. Kanaatimce, ‘hadiseleri böyle bir sıradan geçirmedikçe, roman yazmanın mümkün olmayacağı fikri’ yanlış ve sathi bir düşüncüdür. Çünkü hakiki hayatta hadiselerin ‘başı, ortası ve sonu’ diye bir şey göstermek imkânsızdır.”²³⁵

Daha sonra yaratmak meselesine değinen Özdeş, Emile Zola’nın sözlerinden yola çıkarak romanda gerçeklik meselesini sorgular. Emile Zola’yı benimseyen ve onun görüşlerinin doğruluğunu savunan Özdeş, iyi bir romanın realist olması gerektiğini düşünür.

Refik Halit Karay’ın da *Mapa Melikesi Nilgün* romanının ön sözünde, roman karakterinin oluşma evrelerini açıklarken gerçeklik ögesini ön planda tuttuğu görülür:

“Nilgün karakteri, kısaca anlatılacak ve şahsiyeti kolayca belirtilecek kadınlar arasına sokulamaz. Kendisiyle haftalarca bir vapurda seyahat ettim; aylarca bir dam altında kaldım; tam iki sene hasretini çektim; aklım hep onunla meşguldü. Seviştik, nişanlandık, ayrıldık, tekrar karşılaştık. Bütün bu yakınlıklar ve uzaklıklar, ayrılıklar ve buluşmalar sonunda Nilgün bir muamma olmakta devam etti.”²³⁶

²³⁴ Burhan Cahit Morkaya, *Yalı Çapkını*, Akşam Kitaphanesi, İstanbul 1933, s. 5.

²³⁵ Oğuz Özdeş, *İtiraf*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul 1942, s. 6.

²³⁶ Refik Halit Karay, *Mapa Melikesi Nilgün*, Nebioğlu Yay., İstanbul 1950, s. 4.

Nilgün karakterinin sanki romanın içerisinde değil romanda oluşturulup gerçek hayatın içerisine çıkarılan ya da tam tersi olarak doğan bir varlık olarak yazar tarafından özellikle üzerinde durulması, metnin gerçekliğini arttırmak için uygulanan bir tekniktir.

Yazarın *Kadınlar Tekkesi* romanının ön sözünde ise anlatılan olayın gerçek bir olay olduğu vurgusu yapılır:

“İşte okuyacağınız uzun hikâyenin esası bu gerçek vak’a ya dayanmaktadır. İsterseniz şu başlangıcı bir romancı taktiği ve mevzuunu da tamam ile hayalî farzedebilirsiniz. İşinize nasıl gelir, zevkinizi hangisi okşarsa öyle yapınız. Vak’anın gerçekliğinde ısrar edecek değilim. Zaten tiplere uyması lazım gelen karakterleri muhafaza etmekle beraber şahısları vak’adakilere benzetmedim. Bunları bilmem, tanımam da...”²³⁷

Yazar karakterlerini olaydan net bir şekilde ayırarak, hayal-hakikat çizgisini iki düzeyde birbirinden ayırır. Olay örgüsünün gerçek olduğunu ancak okurun bunların hepsini hayali olarak kabul edebileceğini söyleyen yazar, karakterlerin yaratımında tamamen hayali davrandığını ifade eder.

Tarihçi yazar, hikâyeci ve romancı kişiliği ile ön plana çıkan Sâmîha Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* isimli romanına yazdığı ön söz, eseri edebi bir metin olmaktan çıkarıp belge niteliğine büründürecek şekilde açıklamalar içerir. Yazarın okurlarına yönelik bu kadar kesin bilgiler içeren bir ön söz yayınlaması, metnin gerçeklere bağlı kalınarak yazıldığını ve bu şekilde okunması gerektiğini işaret eder.

“Bu kitap ne bir hikâyedir, ne masal, ne roman... Zamanı, mekânı, vak’aları, şahısları, isimleri hatta vak’alarının seyri, sırası ve detaylarının yüzde doksanı ile otantik ve yaşanmış bir devrin, gerçek ve yaşanmış bir hayat tablosudur. Kitabın ihtiva ettiği hakikatler, o devri görmemiş olanlar için birer hayâl ve fantezi mahsulü sayılabilirse de hayâl, masal ve mübalağa şöyle dursun, eksiği var fazlası yoktur. Asıl biz; efsane zannedilecek kadar muhteşem ve refahlı geçmiş o devrin son yıllarını idrâk etmiş olanlar, bu yaşadığımız zamanların arkasından hayret ve ibretle bakıp: Rüyâ mı idi acaba? desek revadır.”²³⁸

Roman sanatı açısından bir edebi eseri bir belge niyetinde okura sunma girişimi, romanın daha çok bilimsel gerçekliği yansıtmaya ve kanıtlama çabasından kaynaklanır.

²³⁷ Karay, *Kadınlar Tekkesi*, İstanbul Matbaası, İstanbul 1956, s. 6.

²³⁸ Sâmîha Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1964, s. 7.

Romanın türüne ait olup olmadığı ise yazarın ön sözü ile değil ancak metnin niteliği ile anlaşılabilir.

Pınar Kür de, *Küçük Oyuncu* isimli eserinin ön sözünde romanın tanımını yaparken, yapay-gerçek ilişkisi düzeyinde bazı tespitlerde bulunur:

“Roman dediğimiz şey günlük yaşamın doruk noktalarıyla, bu doruk noktalarına hazırlayan bölümleriyle uğraşır aslında. Kişilerin ya da olayın roman için önemli olan gelişmesine katkısı ya da fazla yararı olmayan ayrıntılara yer verilmez. Yani, roman, günlük gerçeğin yalnızca belirli bölümlerini gösterir. Ancak, usta romancı bu yarım gerçeği öyle anlatır, kişiliklerini, bağlantılarını öyle kurar ki, okur gerçeğin tümüyle karşı karşıya olduğunu sanır. Kişilerin sözde gerçek yaşamına kapılıp gider, zevkle, inanarak okur. Oysa aslında yapay bir gerçekliktir romanın. Ve okur ‘iyi’ romanların bu yapay gerçekliğine öylesine şartlanmış ki, yazarın biri çıkıp da günlük gerçeği en ince, en önemsiz ayrıntılarıyla anlatmaya kalksa, yazdığı ‘gereksiz ayrıntılarla dolu, uzun, sıkıcı’ bir şey olarak nitelenir. Doğrudur da. Okunulacak bir roman olmaz öylesi. Çünkü günlük gerçeğin her anı gerekli değildir romana. Ama kanımca yapay gerçekliği de yıkmak gerekiyor.”²³⁹

Romanda karşılaşılan gerçeklik durumunu yapay olarak değerlendiren ayrıca günlük gerçeği romanda her an görmek istemeyen yazarın bu tespitleri, gerçek-kurmaca tartışmalarını farklı bir yöne çekmesi açısından önemlidir.

2.1.2.3. Tarihsellik ve Kurmaca

Romanda hayal-hakikat meselesinden sonra romanların bir tarihsellik taşıması hususunda da, ön sözlerde bazı bilgiler verildiği ve bu ön söz yazarlarının daha çok tarihi roman yazarları olduğu görülür. Tarihselliği ön plana çıkaran yazarların karşılıklarına aldıkları ve savundukları en önemli şey ise, bir romanın hayalden ibaret olmayacağıdır.

Tarihçi ve yazar kimliğiyle ön plana çıkan Ali Kemal’in, *Fetret* romanına yazdığı ön sözde tarihe yöneldiği ve hayale karşı olduğu görülür:

“Fetret bir hikâye değil, bir tarihtir, yok, bir tarihçedir, bir tarihçe ki, hayat-ı içtimaiyemizden bir devri arz eyler. Hayal içinde bile hakikati gösterir. Çünkü Fetret’in

²³⁹ Pınar Kür, *Küçük Oyuncu*, Bilgi Yay., Ankara 1977, s. 4.

bazı tavırları, hareketleri, temayülleri bugün bir nebze hayali andırıyorsa yarını büsbütün hakikattir."²⁴⁰

Ali Kemal'in, kendi romanını bir tarih, tarihçe olarak gördüğünü ifade etmesi, ona inandırıcılık katmak ve okurun bu metni bir gerçek olaymış gibi ve tarihte yaşanmış olduğunu düşünerek okuması için gerçekleştirdiği bir söylemdir.

Tarih araştırmalarıyla tanınan Niyazi Ahmet Banoğlu'nın *Zindancı Kaptan* isimli romanı, yazarın eserini tarihi romanlardan ayıran ve onlara gönderme yaparak kendine göre farklı bir roman yazımı geliştirdiğini ve içerisinde daha çok tarihsellik taşıdığını gösteren bir ön söz içerir:

*"Tarihî roman mevzularının çoğunda olayların mühim bir kısmı, yazarın muhayyilesinden doğar, bir harp vakası veya bir aşk macerası tarihinin tespit ettiği bir iki ismin yanına ilâve edilerek gene muhayyile mahsulü kahramanlar arasında başlar, devam eder, biter. "Zindancı Kaptan" romanının bir hususiyeti, bu nev'e benzememesidir."*²⁴¹

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Tarık Buğra, *Küçük Ağa* isimli romanının ön sözüne Peyami Safa ile yaptığı konuşmadan bahsederek girerken, tarih ile ilgili yazacaklarını ona söyledikten sonra aldığı tepkiye dair şunları söyler:

*"- Bu bir epope olur- demişti. Fakat hayır; ben bir destan yazmak niyetinde değildim. Bunun tam aksine bir roman, romanlardan bir roman yazmaya çalışacaktım. Doğru: Başta: 'Nutuk' olmak üzere o trajik, o destanî, o hem yürekler parçalayıcı, hem alın ağartıcı devre ait kitapların hemen hemen hepsini tekrar tekrar okumuştum. Fakat bu uzun çalışmalar o 4 yılın grafiğini çizmek için değildi. Ben bütün bu eserlerde birtakım kırintılar arıyordum; Küçük Ağa'nın niçin ve nasıl Küçük Ağa olduğunu aydınlatacak kırintılar. Bunları bulduğumu sanıyorum. Eğer elde ettiğim malzemeyi iyi kullanabiliysem şu roman gerçek bir romandır."*²⁴²

Yazarın romanını nasıl yarattığını açıklarken malzemeyi iyi kullandıysa gerçek bir roman yarattığını söylemesi, eserine tarihi bir boyut kazandırmak istediğinin bir kanıtıdır. Yazarın destandan kaçarken tarihi bir gerçekliğe sığınması, dönemin romana bakış açısını anlamamız için önemli bir söylemdir.

²⁴⁰ Ali Kemal, *Fetret*, Muhtar Halid Kitabhanesi, İstanbul 1329, s. 3.

²⁴¹ Niyazi Ahmet Banoğlu, *Zindancı Kaptan*, Vakıf Basımevi, İstanbul 1941, s. 8.

²⁴² Tarık Buğra, *Küçük Ağa*, Yağmur Yay., İstanbul 1963, s. 5.

2.1.2.4. Roman Tekniği

Romanlarda yer alan ön sözleri sınıflandırdığımızda roman sanatını ilgilendiren en önemli bölümün burası olduğu görülür. Ancak roman tekniği hususunda Ahmet Midhat'ın getirdiği yeniliğin dönem içerisinde devam ettirilemediği ve ön sözlerde, genel olarak, roman hakkında bilgilendirmelerin yer aldığı görülür.

Orhan Seyfi Orhon ise *Çocuk Adam* isimli romanına yazdığı ön sözde masal ve roman ayırımından yola çıkarak roman sanatı açısından önemli tespitlerde bulunur:

“Benim psikolojik ve realist bir roman için muharririn, yaşamadığını anlatabileceğine aklım ermiyor. Kendi hayatımızı bile tastamam ve dosdoğru anlatmak o kadar güçken, nasıl hayalimizde uydurduğumuz şeyleri gerçek bir hayat hikâyesi diye yazabiliriz? Bence ‘roman’la ‘masal’ın arasındaki sınır budur. Biri hayalimizin icad ettiği şeylerin hikâyesidir, öbürü yaşadığımız hayatın hikâyesi! Böyle bir anlayışla realist romanı çok daraltacağımızı zannetmiyorum. Bu kitaptaki maceraların birçoğu, buradaki gibi benim başımdan geçmedi. Ama ben onların hepsini ayrı ayrı zamanlarda parça parça yaşadım. Burada yaptığım şey, yeni bir tertip halinde bunu şekillendirmekten ibarettir. Bütün bunlar yaşadığım hayatın içinden yarım yamalak anlatabildiğim çok küçük bir kısımdır. İçimde kapalı kalmış bütün bir dünyadır.”²⁴³

Yazarın masal ile roman arasındaki ayrımı yaptıktan sonra, oluşturduğu romanın yapısının nasıl oluştuğunu anlatması ve bunu hayatıyla özdeşleştirmesi önemlidir. En başta da söylediğimiz gibi, yazarların genel olarak masal-roman ayrımı yapmasındaki amaç, eserlerinin konularının ya da karakterlerinin bir kısmının gerçek hayattan alınarak romanlara yerleştirilmiş olmalarıdır. Masalların en büyük özelliği ise karakterlerini ve olay örgülerini efsanelerden almalarıdır.

Atilla İlhan, *Bıçağın Ucu* isimli romanında, Marksist bir bakış açısıyla romanını oluşturan temel yapıları açıklarken, karakteri her zaman ön planda tuttuğunu söyler:

“Benim romancılığında, bu ‘kahraman’ işi çok önemli! Nasıl oluyor bilmiyorum; çeşitli kişilerden toparlanmış izlenimler, zamanla bir birleşim oluşturuyor; bu bileşke, gittikçe ‘fizik’sel nitelikler kazanıyor; o kadar ki oluşma süreci tamamlandıktan sonra, o kahraman benimle birlikte yaşayacağı olayların anaforuna d alıyor. Demek ki her kahraman tanışılmış, birlikte yaşanmış, en azından çok iyi gözlenmiş birkaç tipin

²⁴³ Orhon Seyfi Orhon, *Çocuk Adam*, (2. Baskı), Yeni Matbaa, İstanbul 1965, s. 7.

bileşkesidir; birisinin toplumsal/sınıfsal konumu, ötekisinin bireysel/cinsel diyalektiği, berikinin fizik nitelikleri, bu bileşkenin içinde erimiş, yeni bir kişiliğin doğmasına neden olmuştur! Ama bir kere bu gerçekleşti mi, composant'lar yiter artık, yaşamaya başlamış olan 'kahraman' kendi kişiliğini edinmiştir, kendi 'biyografisini' sürdürür."²⁴⁴

Gözlemlerinden yola çıkarak oluşturduğu kahramanın ontolojik oluşumunu açıklayan yazarın kahramanın daha ilerleyen bir seviyede kendi biyografisini de oluşturacağını söylemesi, romandaki karakterlerin okur tarafından gerçekten böyle biri yaşadığını mı sorusunun sorulmasının da hazırlayıcısı olur.

Romandaki karakterlerin yazar tarafından canlandırılması ve gerçek hayatta yansıtılması işlemine değinen yazar, bu tekniği nasıl kullandığını da şöyle açıklar:

"Roman anlayışı tek boyutlu, tek düze anlatıma dayanan bir anlayış olmadığından, kahramanları ve olayları okura 'göstermeye' uğraştığımdan, romanlaştırma tekniği benim çalışmalarında fazlaca önemli. Bu arada Marksist estetiğin imge kuramına çok iş düşüyor. 'Canlandırma' eyleminde ondan yararlanıyorum: Öyle bir imge kullanacaksın ki, o 'sahnedeki' durum; kişilerle, olayın dramatik ağırlığıyla, okurun imgelemine, renkli ve üç boyutlu olarak hemen yansıyacak! Laf olarak kulağından girmeyecek! Bazılarının yazı düzeninde 'şairanelik' sandığı, gerçekte bu 'Marksist' kaygıdır; içeriğin, imgelere bindirilecek okurun imgelemine yansıtılmasına! Plekhanov, bilindiği gibi, bunun tersini yapmanın 'mantık kategorileri' içinde bir olay 'hikâye etmenin' sanatın değil, bilimin konusuna girdiğini yazmıştır."²⁴⁵

Roman sanatı açısından bakıldığında çok önemli tespitler yapan Atillâ İlhan, edebi metne değerini katan canlandırma tekniğini üç boyutlu olarak değerlendirir.

Ayla Kutlu, *Kadın Destanı* isimli romanın ön sözünde roman sanatının en işlevsel mekanizması olan kurguya değinerek iyi bir eserde kurgunun nasıl olması gerektiğini açıklamaya çalışır:

"Sağlam bir kurgu, bir sanat yapıtının çok önemli olmazsa olmaz koşuludur. Başarılı kurgu ancak çok okumakla kazanılabilen bir niteliktir. Kurgu; ana çatı, neden sonuç ilişkileri, açık sorulu bir yanın kalmaması ve kişilik özelliklerinin tam verilmesi;

²⁴⁴ Atillâ İlhan, *Bıçağın Ucu*, (2. Baskı), Bilgi Yayınevi, Ankara 1981, s. 7.

²⁴⁵ İlhan, s. 10.

*toplumsal katmandaki yerlerin davranış, konuşma ve düşünme biçimleriyle koşturması gibi, bir sanat yapısının kemik yapısıdır.”*²⁴⁶

Romanda kurgu meselesine giren Ayla Kutlu, edebi eserin temel yapısının nasıl olması gerektiğini de okurlarına açıklamış olur.

Mustafa Miyasoğlu, *Bir Aşk Serüveni* isimli romanına yazdığı ön sözde roman kişilerinden yola çıkarak edebi metnin yazıldığı “an” ile sonrasında gelişen süreci roman sanatı açısından değerlendirir:

*“Romancıyla roman kişileri ve onların hayatı arasındaki ilişki her zaman farklı ve ilgi çekici olmuştur. Yaşanan, tasarlanan ve anlatılan şeyler hiçbir zaman birbirinin aynı olmaz. Bu yüzden de aynı olayı anlatan metinler her zaman birbirinden farklıdır. Yazar kendi hayatını da anlatmaya kalkışsa, yazılı metnin gerektirdiği kaygılar, yaşadığı zamanla yazıldığı zamanın farklı ruh hallerine bağlı olan “an”lar yüzünden, yaşadığından farklı yazımlar ortaya çıkmaktadır. O yüzden yazılanlar hiçbir zaman yaşanan değildir, olamaz da. Çünkü yaşayanla yazan aynı kişi değildir, yahut aynı ânı ve duyguyu aynı şiddetle yaşamıyordur.”*²⁴⁷

Roman ön sözlerinden yola çıktığımızda her yazarın farklı şekillerde açıklamalar yapmasına rağmen, roman ve roman sanatı hakkında tespitler ve açıklamaların yeterince olmadığı gözlenebilir. Genel olarak Türk edebiyatındaki yazarların gerçek-kurmaca yani hayal-hakikat çatışması içerisine girdikleri ve romanlarının başında eserin gerçekliği ya da kurmacalığı konusunda bilgilendirme yaptıkları görülür. Roman sanatı açısından önemli tespitlerin de yer aldığı bu ön sözler, Türk edebiyatının roman sanatı konusundaki seviyesini tespit etmek açısından önemlidir. Tanzimat döneminde Ahmet Midhat haricindeki yazarlar yazdıkları ön sözde romana ve roman sanatına yönelik farklı yenilikler getirmemiş, genel olarak yazarlar hayal-gerçeklik, okur, konu ve olay örgüsüne bağımlı kalmışlardır.

²⁴⁶ Ayla Kutlu, *Kadın Destanı*, Bilgi Yay., Ankara 1994, s. 4.

²⁴⁷ Mustafa Miyasoğlu, *Bir Aşk Serüveni*, Ötüken Yay., İstanbul 1995, s. 5.

2.2. ROMAN SANATINI ELE ALAN ESERLERİN TANITIMI

2.2.1 Ahmet Midhat Efendi

2.2.1.1. Karı Koca Masalı

Ahmet Midhat Efendi'nin 1875 yılında yazdığı *Karı Koca Masalı* isimli romanı yapı olarak yirmi iki bölümden oluşur. Bölümlerin her biri birbirinin devamı veya açıklayıcısı niteliğindedir.

Romanın bir karı koca masalı anlatılmak üzere tasarlanır, ancak sadece iki karakterin tasviri yapıldıktan sonra masal anlatılamadan roman bitirilir. Roman, bir olay örgüsünden yoksundur ve anlatma esaslı Tanrısal anlatıcı tarafından okura aktarılır. Muhatap ile sürekli konuşmalar içerisinde bulunan anlatıcı, ona neden böyle bir masal anlatmak istediğini ve karı-koca kavramlarının felsefesini yaparak açıklamada bulunur. Mekân ve zaman kavramlarını kullanmayan anlatıcı, sadece neyi nasıl anlatacağından bahseder. Monologlar şeklinde okur ile sohbet eden anlatıcı, bir meddah edasıyla soru-cevap şeklinde metni devam ettirir. İlk dokuz bölümde karı-koca masalı isminin felsefesini yapan anlatıcı, bu tabirin niçin seçildiğini ve masallar ile olan ilişkisini anlatır. Onuncu bölümden on dördüncü bölüme kadar karı kelimesinin ne anlama geldiğini کافیye düzeniyle beraber anlatarak, karı denildiğinde insanın aklına gelebilecek şeylerin özetini verir. On beşinci bölüm ile yirmi birinci bölüm arasında Mahcemel Hanım isimli bir karakterin çirkinliği üzerinde durularak bu kavramın da felsefesi yapılır. Yirmi birinci bölümde Cemal Efendi isimli karakteri tasvire girişen yazar, iki karakterin birbirini sevdiğini söyledikten sonra, son bölümde onlar birbirini sevmişler, murat kerevetini kendilerine bırakmışlar diyerek metni bitirir. Anlatıcı, son bölümde bir karı koca masalı söylediğini iddia ederek romanı bitirir.

Romanda Tanrısal anlatıcının bir roman anlatacağından bahsetmesi ve aslında hiçbir şey anlatamaması bir anlatıcı sorunsalının ortaya çıkmasını sağlar. Anlatılacak şeyin anlatılmaması, roman sanatı içerisinde Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy* isimli eserinde kullandığı bir tekniktir. Yazar, bu tekniği kullanırken sürekli geciktirimler yaratarak metnin sonuna okur için bir sürpriz hazırlar.

2.2.1.2. Hüseyin Fellâh

Ahmet Midhat Efendi'nin 1875 yılında yayımlanan romanı *Hüseyin Fellâh* ilginç olay öyküsü, kahramanları ve anlatımı ile bir macera romanı özelliği taşır. Anlatı-

mın içerisinde okuru temsilen bir muhatabın sürekli varolması ve bu durumun öykünün gidişatını etkilemesiyle önemli bir eserdir. Eser dokuz ayrı ‘kitap’a, bu kitaplar da kendi içerisinde kısımlara ayrılarak her kitapta olay örgüsü farklı bir şekilde geliştirilir.

Birinci kitabın girişinde bir anne ile kızın yoksulluk ve sefalet içindeki yaşamları anlatıldıktan sonra, anne ve kızın bir cinayete tanık olduklarını sanırken, vurulan gencin yaşadığını fark etmeleri ve onu kurtarmaları konu alınır. İlerleyen baplarda ise anne ve kızın, Mehmed Ali Ağa isimli bir köle ticareti yapan şahıs ile tanışmaları ve ismini sonradan öğrendiğimiz Şehlevend isimli bu kızın Mısır’a olan yolculuğu esas alınır. Romanın içerisinde anne karakteri Şehlevend’in Mısır’a gelin olması şartıyla kandırılırken, diğer iki karakterin mutabakata vardığı görülür. İkinci kitapta anne karakterinin Mehmed Ali Ağa’nın evine ziyarete gittiğinde acı gerçeği öğrenmesi ve kızını bulmak için Mısır’a yapılan yolculuk sırasında korsanlara tutsak düşmesi anlatılır. Üçüncü kitabın girişinde Cezayir açıklarında esir düşen annenin “Dayılar” isimli eşkıyalar tarafından esir alındığı anlatıldıktan sonra anlatı yarıda kesilerek Ahmed Dayızade isimli haydudun inine girilir. Dilsiz bir cariyeyi aldığını öğrendiğimiz bu haydudun, arkadaşları ile görüşmesi esnasında “Hüseyin Fellâh” isimli bir cengâverden konu açıldığı ve onu öldürme planları yapıldığı görülür. Mustafa isimli korkusuz bir katilin eşkıyalara katılmak istemesi ve hikâyesini anlatmasıyla birlikte, bu kişinin anne kızın tophane açıklarında kurtardıkları kişi olduğu anlaşılır. Civelek Mustafa’yı da yanlarına alan eşkıyalar guru bu Hüseyin Fellâh’ı evlerine davet edip bir gece yarısı öldürmeyi plânlarlar, ancak dilsiz kızın bu plânı ona anlatmasıyla canını kurtarıverir. Dördüncü kitapta Şehlevend karakterinin Civelek Mustafa ile konuşması, Mustafa’nın Şehlevend’e âşık olması ve ikisinin bir plan yaparak Hüseyin Fellâh’a eşkıyaların kendisini öldürmek için baskın yapacaklarının haber verilmesi üzerinde durulur. Altıncı kitapta artık Şehlevend, Civelek Mustafa ve Hüseyin Fellâh karakterlerinin birlikte hareket ettiği, aralarında bir aşk üçgeninin olduğu ve saklı sırların ortaya çıkmaya başladığı görülür. Yedinci kitapta Hüseyin Fellâh, Şehlevend’in eski sevgilisi Ömer’i ve annesini bulmak için İstanbul’a doğru yola çıkar. Ömer’i de alıp Cezayir’e dönen Hüseyin Fellâh ile birlikte, bir kızı seven üç âşık meydana getirilir ki Şehlevend bunlardan birini seçmek zorundadır. Sekizinci ve dokuzuncu kitap, aşk dörtgeninde geçerken, Civelek’in intihar etmesiyle roman sonlanır.

Roman sanatı açısından bakıldığında ilk başta basit bir olay örgüsü üzerine kurulmuş gibi görünse de, eserde dikkat edilmesi gereken şey, anlatıma getirilen yeniliktir. Metin içerisinde anlatıcıya sürekli müdahil olan bir okurun varlığı ve bu okurun muhatap olarak romanda sürekli olarak anlatıyı kesmesi, Türk edebiyatında yeni bir roman tekniğidir. Ampirik okur vazifesini gören bu muhatap, olay örgüsündeki her şeyin nizami olmasını isterken, aynı zamanda hikâyenin hem içerisinde hem dışında olduğu izlenimi verir. Bir dedektif gibi anlatıcının anlattığı yerleri sorgulayan ve sabırsızlanan bu ses, okurların yerine geçebilecek, aynı zamanda kafasını karıştırabilecek bir yapının da metin içinde oluşmasını sağlamaktadır.

2.2.1.3. Süleyman Muslî

Ahmet Midhat Efendi'nin 1877 yılında yayımlanan romanı *Süleyman Muslî* bir macera romanı niteliğinde tasarlanmış olsa da okurlar tarafından daha çok Musullu Süleyman olarak akıllarda kalan bir karakter romanı özelliği taşır. Romanın girişine konulan “Muharririn Bir Muhâtab-ı Mefrûz ile Muhaveresi” isimli ön söz, roman sanatına bir yenilik katmakta olup hem roman hem de roman sanatı hakkında bilgiler içerir.

Roman, içerisinde yedi farklı kitabın olduğu ve her kitabın kendi içerisinde baplara ayrıldığı bir yapıya sahiptir. Birinci kitaba, Baptistin adı verilen Müslüman bir çocuğun köle olarak yaşadığı Hristiyan köyünde, Arapların içerisine girerek onlardan casusluk yapması şartıyla bir Hristiyan kızı alabileceği yönündeki anlaşma ile giriş yapılır. Baptistin, Arapların arasına gidiyorum diyerek yakın mesafedeki başka bir Hristiyan birliğine giderek, Arapların köyünü bastığını ve yardımlarına ihtiyaç duyduklarını söyler. Kendi köyüne geldiğinde ise, Arapların Hristiyan kuvvetleri kılığına girerek saldıracağını söyleyerek, iki orduyu birbirine kırdırılmış olur. Talep ettiği Hristiyan kız Mariya'nın Baptistin'e yardım ve yataklık suçunda idama mahkûm edilmesi, ancak iki Arap tarafından kurtarılması birinci kitabın konusudur. İkinci kitap birinci kitaptaki anlatının bittiği yerden başlamayarak metinler arası bağlamı ortadan kaldırır. Önce Baptistin adı verilen çocuğun asıl adının Süleyman Muslî olduğu verilir, sonra anlatıcı, bir diyardan başka diyara ses hızıyla hareket ederek Doğu Anadolu'dan Arap Yarımadası'na yaptığı tasvirler ile, okura geniş bir coğrafyayı tanıtır. Kimi zaman özetleyici, kimi zaman da yerde yürüyen kertenkeleye kadar ayrıntılı tasvirlerde bulunur. Üçüncü kitaba birinci kitapta bıraktığı yerden devam eden anlatıcı geri kırılma tekniğini uygulayarak, metni bir film sahnesine çevirir. Bu bölümde Mariya'yı kaçıran Arapların Hasan Sabbah'ın

adamları olduğu anlatılırken, metin tarihsel bir nitelik kazanmaya başlar. Bâtınlık ve Alamut kalesi hakkında birçok bilgi içeren bu kısımda tarihi kitaplardan alıntı yapılarak roman içerisinde gerçek bilgiler verilmeye çalışılır. Bu bölümde bir görev için Alamut’a giden Süleyman Muslî ile Mariya’nın karşılaşmaları ve Cennet bahçeleri olarak adlandırılan bahçeye girmeleri romanın kırılma noktalarıdır. Bu bahçeye girmek için özel bir kokunun koklanması ve insanın kendinden geçmesi gerektiği için, karakter önce uyutulup sonra tekrar yazar tarafından uyandırılır. Dördüncü kitapta, Süleyman Muslî’nin Hasan Sabbah’tan aldığı görevi yerine getirmek için Hristiyan İmparatorluğu’na doğru yola çıktığı görülür. Hasan Sabbah’tan ufak bir oyunla kurtulan Süleyman Muslî ve Mariya kaçarak Konya civarlarına gelirler. Ancak Hasan Sabbah’ın suikastçileri “Asâsin”leri de peşlerine takarlar. Son bölümde ise romanda olan biten her şeyin bir özeti geçilir ve Süleyman Muslî’nin zekâsını kullanması neticesinde nereden nereye geldiği anlatılıp hikâye bitirilir.

Roman sanatı açısından bakıldığında ön söz ile başlayan okur ile muhabbet, romanın içerisine de yansiyarak ara ara devam eder. Roman içerisinde kurmaca ile gerçek arasındaki çizgiler açıkça okura hissettirilirken, tarihselliğin de metne dâhil edilmesi ve etraflıca işlenmesi roman sanatı açısından çok önemlidir. Kurmaca-gerçekliğin ve tarihselliğin roman içerisinde nasıl yapılandığı hususunda çalışmanın teori bölümünde yapılan açıklamaların çoğu, metnin yazarı tarafından metinde ayrıntılı bir şekilde işlenir.

2.2.1.4. Müşahedat

Ahmet Midhat Efendi’nin 1891 yılında Tercüman-ı Hakikat gazetesinde tefrika edildikten sonra kitap halinde yayınlanan romanı *Müşahedat*, roman sanatı ve kullanılan teknikler açısından Türk edebiyatında farklı bir yere sahiptir.

Roman, yapı olarak “Bir Takip, Bir Tacir Çırağı, Antuvan Kolariyo, Seyyit Mehmet Numan, Müşkülât-ı Muğlaka, Cehl ü Acz, Ceza, İnkişaf-ı Esrar” olmak üzere sekiz anlatıdan ve her anlatı kendi içerisinde bölümlerden oluşur. Olay örgüsünü anlatıların gelişimi şeklinde açıklayacak olursak, “Bir Takip” kısımlı ilk anlatıda, Ahmet Midhat Efendi’nin karakter olarak romana dâhil oluşunu ve bir vapurda konuşmalarına tanık olduğu iki kadını takip edişini görürüz. Ayrıca bu bölümde karakter Midhat Efendi, takip ettiği kadınlardan olan Siranuş karakteri ile sohbet eder ve ona kimliğini açıklamaya çalışır. “Bir Tacir Çırağı” isimli ikinci anlatıda ise Refet karakterinin özellikleri, Refet’in Seyyit Mehmet Numan isimli karakterin mağazasında çalıştığı ve vapurda gö-

rülen iki kadın ile tanışıklığı anlatılır. İkinci anlatı için romanın olay örgüsünün birleştirilerek okurun zihninde anlamlı hale getirildiği bölüm de diyebiliriz. Üçüncü anlatı olan “Antuvan Kolariyo” bölümü metin içindeki yazarın yazdığı hikâyeyi, diğer karakterler olan Agavni, Siranuş ve Refet Bey’e okumasıyla gelişir. Ancak bu anlatılan hikâye Agavni karakterinin sürekli araya girmesiyle bölünür ve metnin içerisindeki yazar uyarı olarak düzeltmeler yapılır. Antuvan ismiyle hikâyesi anlatılan karakterin ismi aslında Kolariyo olup, bu karakter Agavni karakterinin de babasıdır. Bu bağlamda karakter Agavni, anlatılan ya da yazılan hikâye kendisini anlattığı için olaya müdahil olur. Agavni bu anlatının onuncu bölümünde kendi hikâyesinin bilinmedik yönlerini kendi ağzından yani ben anlatıcı pozisyonunda anlatır. Ayrıca bu bölümde Karnik isimli başka bir karakterden de söz edilir. “Seyyit Mehmet Numan” isimli dördüncü anlatıda Seyyit Numan karakterinin işlevi ve olay örgüsündeki önemi hakkında okurlar bilgilendirilir. “Müşkülât-ı Muğlaka” anlatısında Siranuş isimli karakterin anlatısı, metnin içindeki yazar tarafından karakterin yüzüne okunarak eksiklikler karakterin müdahaleleri ile düzeltilmeye çalışılır. Agavni’nin hikâyesinde olduğu gibi Siranuş’un hikâyesinde de karakterlerin, metnin içindeki yazarın bilmediği esrara sahip olmaları ve bunları açıklamaları, olay örgüsünün değişimini doğrudan ilgilendirir. Bu bölümde ayrıca Refet Bey ile Agavni arasında gelişen aşk ilişkisine Seyyit Numan’ın kızı Feride de eklenir. “Cehl ü Acz” anlatısına gelindiğinde Refet Bey ile Agavni’nin aşk ilişkisine katılan Feride’nin aşkı ve bu durumdan muzdarip olan Refet Bey’in davranışları tasvir edilir. Bu anlatının dokuzuncu kısmında olay örgüsü gereği Agavni karakteri denize düşerek boğulur. Karakter Ahmet Midhat, Siranuş’un üvey babalık istemini kabul ederek roman içerisinde babalık vasfını da üstlenmiş olur. Yedinci anlatı “Ceza” kısmı, metnin sönük ancak olay örgüsünün sonunu hazırlayan kısımdır. Son bölüm olan “İnkişaf-ı Esrar” anlatısında ise sırlar açığa çıkarak romanın sonu yazılır. Siranuş ile Refet Bey’in izdivacı, karakter Midhat Efendi’nin paranoya derecesinde düşünceleri ve olay örgüsünü bilememesi, okur için metnin en eğlenceli kısmıdır.

Roman içerisindeki mekân İstanbul çevresinde geçmekte olup zaman yaşanan dönemin bir kalıntısı olarak metne yansır. Romandaki anlatıcının işlevlerine bakacak olursak “Ben Anlatıcı” ile “Tanrısal Anlatıcı”nın sürekli yer değiştirmesi sonucu, “Güvenilmez Anlatıcı” ile karşılaşırız. Romanın kurgusal çerçevesi, roman içinde yazılan bir roman olarak tasarlanmış ve dünya edebiyatında ilk defa kullanılan bir teknik ile

yazar karakter olarak romana girmiş ve romanı oluşturmayı denemiştir. Romanın olay örgüsü ve karakterleri çift taraflı gelişmekte olup birincisi üstkurmaca olarak metnin yazarı Midhat Efendi çerçevesinde, diğeri ise gerçek yazar Ahmet Midhat Efendi'nin planladığı şekilde kurmaca bir düzlemde gerçekleşir.

2.2.1.5. Ahmed Metin ve Şirzad

Ahmet Midhat Efendi'nin 1892 yılında yayınlanan romanı *Ahmet Metin ve Şirzad / Yahut Roman içinde Roman* yazarın bir seyahati konu alarak yazdığı romanın serüvenine kendini kaptıran Ahmet Metin'in öyküsünü anlatır. Yazar, romanın öncesine koyduğu "İfadecik" kısmında Alexander Dumas ve Jules Verne'yi örnek alarak yazdığını belirtir. Yazar tarafından "Roman İçinde Roman" olarak da adlandırılan bu eserin yapılanması da isminden de anlaşılacağı üzere farklı bir teknik ile yapılmıştır.

Romanın yapılanmasına bakıldığında "Yeni Hasan Mellâh, Yeni Meliketülbahr, Bir Eski Aşına, Madam Cokoganu?!, Safha-ı Tarihe Bir Nazar, Pire'den Otranto'ya, Roman İçinde Roman, Sicilya'da Şirzad, Eski Robenson, Netayic" adlı on bölümden oluştuğu görülür. Olay örgüsüne bakıldığında "Yeni Hasan Mellâh" kısmında Ahmet Metin isimli karakterin tasviri ve işlevleri hakkında bilgilendirme yapıldıktan sonra Ahmet Metin'in *Şirzad* isimli bir romanı okuyarak oradaki karakterin izinden gitmeyi hedeflediği görülür. Ahmet Metin, iyi bir gemi ustası olarak yaptığı kotra ile bu yolculuğa çıkmadan önce ahbablarından birinin 'öyleyse yeni bir Hasan Mellâh' olacaksın sözüne, romanı okuduktan sonra 'evet öyle olacağım' yanıtını vererek yeni bir maceraya yelken açar. "Yeni Meliketülbahr" bölümü, Ahmet Metin'in yaptığı kotranın işlevselliği ve bu kotranın çalışanları hakkında bilgiler içerir. İsmi Meliketülbahr olan bu gemide, Ahmet Metin'e arkadaş olarak katılan Hüseyin Basri, kaptan Ömer, lostromo İsmail Çavuş karakterlerinin de tarifleri yapılır. Metnin bir bölümünde Ahmet Metin, Hasan Basri'ye *Şirzad* adlı romandaki karakterden bahsederek onun gibi olmak istediğini, bu yolculuğa da bu yüzden çıkılacağını anlatır. "Bir Eski Aşına" ve "Madam Çokoganu?!" bölümlerinde deniz yolculuğuna çıkan Ahmet Metin ve tayfasının Pire Limanı'nda Madam Çokoganu ile tanışmasını konu edner. Madam Çokoganu ilginç bir evlilik yapan ancak başka bir erkekle aşk yaşayan hayat hikâyesi hayli tuhaf bir kadındır. Asıl ismi Neofari olan karakterin aşk yaşadığı karakterin ismi ise Akilo Koçagari'dir. "Safha-ı Tarihe Bir Nazar" ile "Pire'den Otranto'ya" bölümlerinde Neofari ile Ahmet Metin'in Meliketülbahr gemisi ile birlikte *Şirzad* romanının izinden gittikleri gözlemlenir. Bu

süreçte Ahmet Metin, Neofari’ye farklı hikâyeler anlatarak Arap, Türk ve Müslüman kavramlarının içerisini doldurmaya çalışır. Ayrıca bu bölümlerde Yunan felsefesinden mitolojiye kadar birçok bilgi de okura aktarılır. Yedinci bölüm olan “Roman İçinde Roman” anlatısı, romanın kurgusal penceresinin sonuna kadar açıldığı ve metnin anlamının derinleştiği kısımdır. Bu bölümde roman içerisindeki *Şirzad* romanı anlatılırken, başka romanların da olduğu karakterler tarafından dile getirilir. Aynı zamanda karakterler çıktığı yolculuğun mahiyeti ve gizemli sırlarını bir gazete haberinde okudukları zaman, bunları kimin bildiğini ve nasıl oluyor da aynı zaman içerisinde bir gazetede yayımlanıyor olmasına cevap ararlar. “Sicilya’da Şirzad” bölümü Ahmet Metin’in Neofari’ye anlattığı *Şirzad* romanının ayrıntılarını, karakterleri ve olay örgüsünü içerir. “Eski Robenson” bölümünde Şirzad ve Roza karakterinin ıssız bir adada geçirdikleri beş ay tasvir edilir. Bu süreçte yaşananların Robinson Crusoe romanından eksik değil fazlası olduğu söylenir. Adada ıssız yaşam şartlarında yaşam mücadelesi veren iki karakterin yaşadıkları ayrı bir romanmış gibi okura yansıtılır. Son bölüm olan “Netayic” yani neticeler kısmında geminin İstanbul’a dönüşü, gemi mürettebatından iki karakterin evliliği, Neofari karakterinin ise çocuklarının yanına dönüşü anlatılarak hikâye bitirilir.

Romanda “Ben ve Tanrısal Anlatıcı” kullanılarak zengin bir anlatım yapısıyla okura sunulur. Ahmet Midhat’ın çoğu romanında yaptığı okur ile konuşmaları bu romanda çok sık olmasa da yer yer görülür. Romanda mekân, İstanbul’dan başlayarak tüm Avrupa’ya kadar uzanır. Zaman ise hikâyelerin iç içe geçtiği yerlerde eski dönemleri anlatacak şekilde tasarlanır. Roman sanatı açısından bir romanın içerisinde başka bir romanın anlatılıyor olmasının yanı sıra, yeni karakterlerin meydana getirilmesi ve karakterlerin yaşadıkları an içerisinde gazete haberinden kendi sırlarını öğrenmeleri eserin farklı yönleridir.

2.2.2. Falih Rıfkı Atay

2.2.2.1. Roman

Falih Rıfkı Atay’ın 1932 yılında yayımlanan *Roman* isimli eseri, röportaj ve anı olarak değerlendirilen, türü konusunda farklı yaklaşımlar olsa da, roman özelliklerini taşıyan ve bu sınıflandırmada yer alan, yazarın bu türde verdiği tek eserdir.

Roman yapı bakımından on altı bölümden oluşurken bölümler farklı başlıkları ve anlatımları da içerisinde barındırır. Yazar, varlık baskısına verdiği ön sözde *Roman’ı*

dönemin anlayışına bir hiciv katmak amacıyla yazdığını söyler. Romanın birinci bölümünde hikâye denemesine girişen anlatıcının bir sinema perdesini metne yansıtmasına tanık oluruz. İkinci bölümde anlatıcı kendi durumunu tasvir ettikten sonra ne yazması gerektiğine karar vererek roman yazmaya niyetlenir. Üçüncü bölümde romanın nasıl yazılabileceği ve içeriğini nelerin oluşturacağına değinen anlatıcı, Bernard Shaw'ın tarihselliğini hicivli bir şekilde romana bağlar. Yazarın isminin geçtiği bu bölümde karakterler ve romanın oluşumu hakkında da bilgi verilir. Dördüncü bölümde yazarın iç monologlara başvurması, Romeo ve Juliet'in hicivli bir şekilde yeniden yazımı ve anlatıcının zihninde romana başlaması anlatılır. Beşinci bölümde anlatıcı, isimleriyle birlikte karakterler oluşturarak yeni bir olay örgüsü yaratır. Bu bölümde, okurun metni nasıl okuması gerektiğine dair parantez içerisine verilmiş notlar dikkat çekicidir. Altıncı bölümde anlatıcı, muharrir sıfatıyla Milliyet gazetesine romanı için bir mevzu aradığına dair bir mektup gönderir. Yedinci bölüme zevk konusuyla giriş yapan anlatıcı, Ahmet Haşim ile Yakup Kadri'den bahis açarak roman mevzuna değinir. Haşim ile yaptığı sohbetlerde romandan sonra pilav ve Karagöz bahsine gelindiğini söyleyerek, olay örgüsünü bu konular üzerine yoğunlaştırır. Karagöz ve Hacivat tiplerinin tipolojik özelliklerinden Türk edebiyatındaki yazarlara değinen anlatıcı, sekizinci bölüm için meddahlık söylemini de oluşturmuş olur. Sekizinci bölüme içeride meddah mı var söylemi ile giren anlatıcı, demokrasi ve din olguları üzerinden sözü Gazi Mustafa Kemal'e getirir. Dokuzuncu bölümde siyasi olaylara değinen anlatıcı, diyaloglar içerisine katılarak birçok mevzu hakkında yorumda bulunur. Onuncu bölüm artık anlatıcıya mektupların ulaştığı ve bunların aktarıldığı kısımdır. Yazacağı romanına konu arayan anlatıcının yardımına okurlardan gelen mektuplar yetişir. “Genç Bir Kız”, “Dedikodu”, “Eski Hınç”, “Bir Delikanlı”, “Tehlikeli Bir Gaf”, “Bu Da Bir Hoca”, “Salon ve İnkılap” mektuplarını alan anlatıcı bunları aktarırken roman sanatı üzerine düşüncelerini de metne ekler. On birinci bölümde bir kadın karakter ile sohbet eden anlatıcı Türklük ve medeniyet meselesine değinir. Son bölüme kadar diyaloglar içerisinde giden anlatıda mektup tekniği de kullanılır. Metnin sonuna yerleştirilen “Son Sözler” kısmında Sanat, Karagöz, İşadamları başlıkları ile açıklamalar yapılarak roman bitirilir. Romanda mekân Ankara odaklı olup belirgin öğeler içermemektedir. Zaman kavramı ise geçmiş ve yaşanan an arasında geçişler yapılarak düzenlenir.

Romanda “Ben ve Tanrısal Anlatıcı” tiplerinin yanı sıra diyalog, mektup teknikleri de birlikte kullanır. Romanın içerisinde yeni bir roman üretme ve bu romanın nasıl yazılacağı, olay örgüsü ve karakter seçimleri konusunda bilgiler verilir. Anlatıcı, metinde yer yer kendisini gerçek yazar gibi okura sunar. Okura yönlendirmeler içeren metnin en büyük özelliği ise roman sanatı açısından yaklaşımlar içermesidir. Romanın nasıl yazılacağı, olay örgüsü, karakterler ve gerçeklik ilişkisine dair birçok unsuru içerisinde barındıran metin, üst kurgusal olarak okurlardan gelen mektuplarla roman içinde yeni roman denemeleri de yapar. Yazar, romanını böyle bir düzleme kurarken deneysel olarak da roman sanatının nasıl işlediğini veya işleyebileceğini de uygulayarak göstermiş olur.

2.2.3. Peyami Safa

2.2.3.1. Bir Tereddüdün Romanı

Peyami Safa’nın 1933 yılında yayımlanan *Bir Tereddüdün Romanı*, Mualla isimli bir karakterin kendisine tavsiye edilen romanı okuma girişimi ile o romanın yazarıyla arasında geçen münasebetleri ve yazarın tereddütler içerisindeki yaşamını anlatılır.

Roman, yapı olarak bölümlere ayrılmasa da dört bölüm çerçevesinde ilerler. Birinci bölüm, Mualla isimli karakterin çok tavsiye edilen bir romanı uzun tereddütlerden sonra okuyarak eserin etkisinde kalmasını ve okuduğu romandaki karakterin ruhsal atmosferini betimlenir. İkinci bölümde “Bir Adamın Hayatı” isimli romanın (Mualla’nın okuduğu roman) muharririnin hayatı, görüşleri, Mualla ile tanışması ve ona evlilik teklif ettiği süreci anlatır. Üçüncü bölümde ise anlatıcı olay örgüsünü toparladıktan sonra Mualla’nın yazar hakkında daha fazla şey öğrenmek isteğiyle okuduğu romanı ve bu romandaki karakterin hayatını nasıl geçirdiğini anlatır. Dördüncü bölümde ise “Bir Adamın Hayatı” isimli romanın yazarının, Mualla Hanım’ın tereddütleri ışığında bocalayışına, yaşamına dâhil olan Vildan karakteri ile birlikte farklılaşan hayatına tanık oluruz. Bu bölümde Vildan karakteri Pirandello’nın “Çıplakları Giydirmek” isimli eserini çevirerek yazar ile tanışır ve yazarın hayatında tereddütler yaratır. Roman Mualla’nın tereddütleri, Vildan’ın ayrılığı ve roman yazarının yalnızlığı ile son bulur. Romanda zaman, karakterlerin tasvir edildiği anı ve Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan dönemi kapsar. Mekân olarak İstanbul’un semtlerinde dolaşan roman, bir apartman dairesindeki konuşmaları da içine alarak sonlanır.

Romana “Ben ve Tanrısal Anlatıcı” hâkim olurken, bir roman yazarının karakter olarak romanda varolması, roman tekniği açısından önemlidir. Roman sanatı açısından bakıldığında, içerisinde başka bir romanın anlık geri dönüşlerine yer vermesi ve karakterin okuduğu romanın yazarı ile tanışarak ondan evlilik teklifi alması kurgusal açıdan üstkurmaca bir nitelik taşır. Roman içinde başka bir roman oluşumu takip edilirken; birden çok yazarın romanlarına, oyunlarına gönderimler yapılması ve metinlerle ilişkilendirilmesi açısından da önemlidir. Ancak en önemli nokta, otobiyografik söyleme ilişkin kurgusal yapılanmanın tam olarak metinde işleniyor olmasıdır. Roman içerisindeki roman yazarının söylemleri metnin yazarının otobiyografisini kurgusal bir düzlemde belirginleştirir.

2.2.3.2. Yalnızız

Peyami Safa’nın 1951 yılında yayımlanan *Yalnızız* romanı, Samim karakterinin kurduğu Simeranya’dan başlayarak, Besim, Mefharet, Selmin ve Ferhad karakterlerinin yaşamlarına uzandıktan sonra, yalnızlık duygusu ekseninde sonlanır.

Roman yapı olarak üç bölümden oluşuyor gibi görünse de dört bölümden meydana gelir. Prolog yani ön sözün yazar tarafından sonradan metinden çıkarılmasına rağmen, bazı baskılarda bu kısmı görebiliriz. Prolog kısmı metnin kurgusunun anlaşılması için önemlidir. Ancak yazar tarafından ısrarla metinden çıkarılması romanın olay örgüsünü de etkiler. Samim’in içtenlik ve dürüstlük arayan ruh halini aksettiren bu bölüm çıkarıldığında romanın müstakil parçalarından biri de eksilmiş olur. Birinci bölümünde Samim karakterinin odasına çekilip yazdığı Simeranya isimli kitap, kardeşleri Mefharet ve Besim ile yeğeni Selmin tarafından öğrenilir. Simeranya isimli kitap, bilenen ütopyalara benzemekle birlikte farklı bir yaşam tarzını da beraberinde getirir. Samim karakterinin meydana getirdiği bu eser ütöpik bir roman gibi metin içerisinde yer yer anlatılır. Birinci bölümde tasvir edilen aşk ve duyguların Selmin’e yazıldığını sanan Mefharet, Samim’den şüphe eder. Şüphe üzerine kurulan ilişkiler yumağında Samim’in Meral ile olan geçmişi, Selmin’in Ferhad ile yaşadığı aşk birinci bölümün olay örgüsünü meydana getirir. İkinci bölümde Samim’in Meral’e olan güvensizliği ve duyguları anlatılırken, Rilke’nin *Malte Laurids Brigge*’in notlarına benzer bir anlatım tarzı yakalanır ve aynı zamanda bu kitabın ismi de zikredilir. Meral’in Samim’e olan ilgisizliğinin altında Paris’e kaçma planları yer alır. Üçüncü bölümde Samim, Meral’de iki farklı kişilik tespit etmesi, metinde bir ikilik meydana getirir. Metne göre Meral’in ilk kişiliği doğuya ait

iken, ikinci kişiliği batıya aittir. Bu yüzden de Meral, sürekli Paris’e kaçma hayalleri kurar. Ancak Ferhad onun kaçmasını engellediği için depresyon geçirir ve bir kaza ile yanarak ölür. Romanın son bölümü isminden de anlaşıldığı gibi karakterlerin yalnızlığı ile biter.

Romanda karakterler diyaloglar şeklinde konuşturulurken anlatıcı “Tanrısal Anlatıcı” pozisyonunda belirir. Yer yer “Ben Anlatıcı”nın karakterlerin söylemlerinde ortaya çıktığı görülse de, genel olarak Tanrısal Anlatıcı metne hâkimdir. Samim karakterinin metnin içerisinde oluşturduğu ütopyik bir eser olan Simeranya’ya diğer karakterlerin olan ilgisi ve söylemleri roman içerisinde başka bir eserin niteliğinin de ön plana çıkarılmasını sağlar. Roman sanatı açısından bir eserin içerisinde farklı bir eserin meydana getirilmesi ve bu eserin içeriğinin diğer karakterler aracılığıyla da merak edilmesi, iç içe geçmiş üstkurmaca bir yapının varlığını sergiler.

2.2.4. Oğuz Atay

2.2.4.1. Tutunamayanlar

Oğuz Atay’ın 1972 yılında yayımlanan romanı *Tutunamayanlar* gerek yapısı gerekse anlatım teknikleri bakımından Türk edebiyatında önemli bir eserdir. Roman, Turgut Özben isimli karakterin yakın arkadaşı Selim Işık’ın intiharını araştırmasıyla başlar ve karakterin hayatın içerisinde tutunamayarak gözden kaybolmasıyla sonlanır.

Roman yapı bakımından incelendiğinde, romanın dört bölümden oluştuğu ve her bölümü farklı bir kurgu düzleminde yapılandırıldığı görülür. Romanın girişine konulan “Sonun Başlangıcı” ve “Yayımlayıcının Açıklaması” ile romanın üst kurgusal yapısının niteliği verilerek, bir nevî romanın sonunda karşılaşılabilecek sahne en başta gösterilmiş, sona hazırlık yapılmış olur. Romanın birinci bölümünün girişinde farklı anlatım teknikleri ile Turgut Özben ve Selim Işık isimli karakterlerin tasvirleri yapılır. “Tanrısal Anlatıcı”nın hâkim olduğu bu bölümde iç monologlar olduğu gibi, farklı iç ses oluşumlarına da rastlanır. Bu bölümün en önemli kırılma noktası ise Süleyman Kargı’nın Selim Işık’ın yazdığını söylediği şiir destan karışımı metni Turgut Özben’e okuması ve yorumlamasıdır. Bu metin romanın gidişatını etkilediği gibi, etkileyici çözümleme girişimi ile de farklı bir romanın taslağını oluşturur. Romanın ikinci bölümü, Tanrısal anlatıcının hâkimiyeti ile başlayıp, Turgut Özben’in oluşturduğu iç sesler eşliğinde devam ederken, Selim Işık’ın nasıl intihar ettiğine dair bilgilere ulaşmak isteyen karak-

terin çabasına tanık olunur. Esat ve Metin karakterlerinden Selim Işık hakkında bilgi almak isteyen Turgut Özben'in oluşturduğu Olric isimli iç sesin felsefi konuşmaları, romanın gidişatını derinleştirdiği gibi yer yer Selim Işık'ın da bu sohbetlere katılmasıyla roman karmaşık bir yapıya bürünür. Bu bölümde Selim Işık üzerinde etkili olan yazarlar verilirken, onların eserlerinin bir insanın hayatında nasıl bir etki yarattığı da açıkça okurlara mesaj olarak iletilir. Metnin üçüncü bölümü, Günseli karakteri ile Selim'in yaşantıları üzerine kurulurken Turgut Özben'in de yavaş yavaş tutunamayanlardan biri olacağının ilk işaretleri verilmiş olur. Günseli ile yaptığı içsel konuşma, Olric'in katılımlıyla derinleşerek bölümün sonuna kadar devam eder. Dördüncü yani son bölüm, Turgut Özben'in çıktığı belirsiz yolculuk içerisinde ilerlerken Selim Işık'ın düştüğü notların araya girmesiyle farklı bir boyuta taşınır. Selim Işık, kendi yaşam hikâyesi içerisinde tutunamayanların efsanevi bir portesini çizerken aynı zamanda oluşturduğu tutunamayanlar ansiklopedisinin de ayrıntılarına inmeye başlar. Bu ansiklopedinin içerisindeki şahısları tanıtırken Turgut Özben'e yer vermemesi onu henüz bir tutunamayan olarak görmediğini gösterir ki romanın son bölümünde Turgut Özben yazdığı bir mektup ile bunu irdeleyerek artık bir tutunamayan olduğunun altını çizer ve sonra kendi hayat hikâyesini tutunamayanlar ansiklopedisine ekleyerek romanı bitirir.

Roman sanatı açısından Türk edebiyatına bir yenilik getirdiği düşünülen *Tutunamayanlar*, yapısı ve tekniği itibarıyla bir *Don Kişot* görevi üstlenir. Öncelikle anlatım bakımından kendinden önceki anlatım tarzlarını yıkan *Tutunamayanlar*, yapı bakımından da getirdiği yenilikler ile incelenmesi hayli zor bir eserdir. Anlatımın Tanrısal bir bakış açısıyla gerçekleştirildiği romanda "Ben Anlatıcı"nın araya girmesiyle birlikte oluşan "Güvenilmez Anlatıcı" neredeyse metnin tamamında kendini gösterir. İç sesler ve başka karakterlerin sesleriyle oluşturulmuş alt anlatıların üst anlatılarla birlikte verilmesi romanın kurmaca seviyesinin zorluğuna işaret eder. Roman içerisinde yazılması düşünülen eserler ile dünya edebiyatından verilen örneklerin karakterlerin yapısı üzerindeki etkisi, roman sanatı açısından metnin niteliğinin anlaşılması ve okur tarafından yazarın kodlarının çözülmesi için önemlidir. Farklı tekniklerin kullanımının yanında, bir romanın nasıl olacağını sergilemesi yönünde pek çok ipucu içermesi eseri önemli ve değerli kılmaktadır.

2.2.5. Erhan Bener

2.2.5.1. Oyuncu

Erhan Bener'in 1981 yılında yayımlanan romanı *Oyuncu*, Kerim Turgut isimli karakterin yazmaya çalıştığı bir roman üzerine kurgulanır. Kerim Turgut'un yazmaya çalıştığı romanına "Oyuncu" ismi verilerek üst kurgusal bir yapı oluşturulur.

Roman, yapı olarak on yedi bölüme ayrılır. Birinci bölümde Kerim Turgut isimli bir yazar ve ailesi tasvir edildikten sonra, Kerim Turgut'un yazmaya çalıştığı roman olan "Oyuncu" hakkında bilgiler verilir. İkinci bölüme geçildiğinde Kerim Turgut'un eşi Nihal'den başka Günseli diye bir kadınla olan ilişkisi açığa çıkarılırken yazar olmanın psikolojisine de değinilir. "Oyuncu" romanının nasıl doğduğu ve bir romancı yazarın aile üzerindeki etkilerinden bahsedilir. Üçüncü bölümde Kerim Turgut'un Günseli isimli kadının evinde geçirdiği kalp rahatsızlığıyla başlayan süreç "Oyuncu" romanına olan ilgiyi artırırken, roman da bir merak konusu olarak ortaya çıkarılır. Dördüncü bölümde, Kerim Turgut'un yazdığı "Oyuncu" isimli romandaki karakterlerin romanın içindeki karakterle örtüştüğü görülür. Beşinci bölüme kadar olan süreçte "Oyuncu" romanının içerisine girilerek Kerim Turgut'un babasına değinilirken karakterlerin oluşum süreci de başlatılmış olur. Bu bölümden sonraki bölümler, roman içinde yeni oluşturulan ikinci bir roman ile asıl roman arasında gidip gelirken, karakterler ve süreç de karmaşıklığa uğrattılır. Sekizinci bölüme kadar karakterlerin geçmişine yapılan yolculuk ile yaşanan an arasında yapılan değişimler, Kerim Turgut'un oyun oynamadaki üstün yeteneği çerçevesinde birleşerek bir romanın derinsel yapısını oluşturur. Sekizinci bölümde 12 Eylül öncesi siyasi oluşumlarla başlayan anlatım, dönemin sosyolojik buhranı çerçevesinde askeriyeden başlayarak edebi metinlerin içerisine kadar uzatılır. Günseli karakterinin okuduğu "Oyuncu" romanı daha da derinleşirken yer yer romanın genel çerçevesine inilerek karakterlerin ruh halleri de tasvir edilir. Onuncu bölümde aile psikolojisine değinen anlatıcı, yapı taşlarını tek tek irdelerken, her bir karakterin yaşadığı dramı da gün ışığına çıkarır. On birinci bölümde Kerim Turgut'un diğer romanlarına değinen Günseli karakteri anlatıcı olurken, on ikinci bölümde "Oyuncu" romanının içerisine tekrar dönüş yapılır. "Oyuncu" romanı içerisinde kendini ana karakter olarak seçen Kerim Turgut'un yaşam serüveni biçimlenirken, metni okuyan Günseli karakterinin psikolojik durumuna da yer verilir. Son bölüme kadar iki roman arasında gidip gelen anlatı, oyun oynama felsefesine değinirken gerçek-kurmaca ilişkisine de göndermeler

yapar. Bu bölümde Kerim Turgut'un oluşturduğu roman içerisinde kendi ölümüne değinilirken roman düzeyinde de öldürülmüş olur. Roman "Oyuncu" romanının çerçevesinde baba-oğul ilişkilerine değinilerek bitirilir.

Anlatıcı ve anlatım teknikleri bakımından zengin olan romanı, ikinci bir romanın yapısına da uygun olarak tasarlandığı için üst kurgusal bir roman tekniğine başvurulur. Roman içerisinde yeniden üretilen romanın karakterleri ve yapısı, romanın aslını tamamlar nitelikte planlandığı için de karmaşıklığın önüne geçilmiş olur. Bir ayna görevi gören ikinci roman, romanın eksikliklerini de tamamlayarak romanın ikili bir yapıya sahip olmasının da önüne geçmiştir. Roman sanatı açısından yeniden üretilen ikinci bir romanın tüm özellikleri, edebiyat-oyun ilişkisi bağlamında ayrıntılı olarak işlenir.

2.2.6. Bilge Karasu

2.2.6.1. Gece

Bilge Karasu'nun 1985 yılında yayımlanan *Gece* romanı, içerisinde barındırdığı karşıtlıkları olumsuzluklarıyla anlatıcı sorunsalına odaklanmakta olup, yaratman, düzeltmen, anlatıcı arasında gidip gelen ve karakterleri soyutlayan bir anlatıma sahiptir.

Dört bölümden ve yüz on başlıktan oluşan romanın tamamı, gece kelimesine giydirilerek karanlık, olumsuz ve bulanık bir atmosfer içerisinde okura sunulur. Dördüncü başlığa kadar gece ile başlayan sessizliğin bir şehrin üzerinde nasıl dolaştığı tasvir edilirken, dördüncü başlıkla birlikte "Düzeltilmen" in dil işlevine değinilerek gece ile bağlantısı irdelenir. Böylece gecenin içerisindeki yazarın işlevi de bir anlamda belirtilmiş olur. Yedi ile başlayan dipnot kısımları ise romanın sonuna kadar ara ara verilerek bir anlamda anlatıcı tarafından yönlendirici ya da açıklayıcı bilgiler verilmiş olur. Dokuzuncu başlıkta, düzeltmenin yerini alan "Yaratman" ın yani yazarın, gecenin psikolojik ya da sosyolojik etmenlerle birlikte geldiği durum tasvir edilmeye çalışılır. Onuncu başlıkta verilen dipnot ile birlikte yazar-anlatıcı sorunsalı vurgulanarak on birinci başlık için bir giriş hazırlanır. Anlatıcının bir karakterin kılığına girme çabasını gözlemlediğimiz on birinci başlık, Sevinç isimli başka bir karakterin isminin verilmesiyle farklı bir düzeye çekilir. Bu başlıktan sonra tasviri anlatım ile karakterin anlatımı arasında sıkışan metinde, anlatıcı sorunsalı daha net belirginleşir. Yirmi ikinci başlığa kadar geçen başlıklarda, karaktere verilen gündüzcü söylemi ile bir oyuncu söylemi arasında geçişler yapılır. Yirmi ikinci başlıkta okuru ele alan söylem, karakterlerin varlıkları ve öznenin

belirsizleşmesi problematiğini de dile getirir. Yirmi sekizinci başlık ile birlikte metne düş söyleminin girmesi, metnin anlamsal düzeyini daha yukarı taşıma girişimi olarak görülebilir. Otuzuncu başlığa gelindiğinde yazar ile anlatıcı arasındaki sorunu kaldırmak isteyen söylem, yazarı ortadan kaldıracağını da ifade eder. Otuz beşinci başlıktaki dipnot ile biten birinci bölüm, anlatıcının tabiriyle dünyanın bir görünümü olarak algılanmalıdır. İkinci bölümde kırk üçüncü başlığa kadar savaş, düşman, inan, Tanrı ve sistem üzerine yoğunlaşan bir söylem ile karşılaşılır. Kırk üçüncü başlıkta okur-yazar sistematığına dipnot ile değinen anlatıcı, kırk altıncı başlığa eklediği dipnot ile gerçeklik yahut inandırıcılık meselesine değinir. Elli birinci başlıkta yazma felsefesi yapan ve yazılan metni kimin yazdığını sorgulayan anlatıcı ile karşılaşılır. Üçüncü bölümde anlatıcı değiştiği ve Sevinç karakterinin söylemiyle feminist bir söylemin olduğu görülür. Dördüncü bölümde anlatıcı tekrar değişerek eski halini alırken gerçek, düş ayrımında Sevinç karakterinin ara ara dipnotlara müdahil olma girişimi metne yansır. Yetmiş ikinci başlıkta Sevinç karakterinin düştüğü dipnot bir serzeniş olarak kendisinin metinden atılmak ya da çıkarılmak istendiğine dair bir söylemi oluşturur. Yazılanların bir defter olduğunu söyleyen karakter, bunların gerçekliğini sorgularken, bir sonraki kısımda konuşan anlatıcı, bu söyleme cevap olarak dipnotların anlamının eridiğini ve her şeyin karmaşıklaştığını söyler. Seksen ikinci başlıkta romancının ne yazdığı üzerinde duran anlatıcı, okur için tasarlanmış taslakların okunan romanı oluşturduğunu da vurgulamak ister. Doksan yedinci başlıktan son başlığa kadar yazma ve yaratma süreçleriyle anlatıcı-yazar ikilemi üzerinde duran anlatıcı, her şeyin bir düş olacağına değindikten sonra ‘bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?’ sorusuyla romanı bitirir. Romanda zaman ve mekân silik bir şekilde yer alırken, her şeye hakîm bir gece imgesiyle karşılaşılır.

Anlatıcı, yazar, düzeltmen, yaratman ifadelerinin irdelendiği roman, anlatıcı sorunsalını da içerisinde barındırır. Metnin yazarı ile anlatıcı arasında sıkıştırılan söylem, öznenin silikleştirilmesiyle dilsel bir problemi de ortaya çıkarır. Yazarın söylem üzerinde bu kadar değişikliğe giderek anlatıcı kavramını değiştirmesi roman sanatı açısından önemli bir girişimdir. Anlatıcı sorunsalını roman içerisinde de ifade eden bir söylemin olması ve aynı zamanda söyleminde sorunsal oluşturması da edebi söylem açısından değişimlerin yaşandığını gösterir.

2.2.6.2. Kılavuz

Bilge Karasu'nun 1990 yılında yayımlanan *Kılavuz* romanı ise, düşler arasında, bir gazete ilânı okuyup yolculuğa çıkan bir karakterin tuttuğu güncelerden oluşur. Roman içerisinde sürekli yazımı devam eden ve diğer karakterler tarafından okunan günce, roman içerisinde yaşananların farklı bir şekilde tasvirini yapmaya çalışır. Bu güncenin en büyük özelliği bir polisiye ya da korku romanına benzer yapıda karakter tarafından sürekli yazılıyor ve bu yapılara benzetiliyor olmasıdır.

Roman yapı olarak üç bölüm üzerine kurularken gittikçe derinleşen ve karmaşıklaşan yapısıyla okurun zihnini bulanıklaştırır. Düş ile gerçekliğin arasında görülen ya da yapılan şeylerin karakterler aracılığıyla yeniden tekrarlanması, metnin anlam haznelerinin soyutlaşmasını sağlar. Birinci bölümün girişinde, bir gazete ilânında refakatçi alım ilânını gören Uğur karakterinin buraya başvurması ile birlikte gelişen ve değişen ruh halinin gerçek ile düş arasında yaşadığı sorunsal aktarılır. İhsan karakterinin romana dâhil olmasıyla birlikte karakter yapısını sağlamlaştıran eser, Uğur karakterinin düşleleriyle masallar diyarına sürüklenirken, ölüm temasıyla birlikte roman içerisinde başka bir roman formu yaratılmaya çalışılır. Refakatçi olarak gittiği evde önce Yılmaz Bey, sonra İhsan ile tanışan karakterin gördüğü düşler, gerçek ile hayal arasında anlam karmaşıklığına yol açarken, diğer karakterler de bu düşler ile ilgili çözümlemeler yapar. Evde unutulduğu veya kasıtlı olarak konulduğu varsayılan bir kaseti izleyen Uğur'un kendi ölümünü bu kasette görmesi ve bunun Yılmaz tarafından konulduğunun vurgulanması, düş mü gerçek mi sorunları karakterler arasında da tam olarak bir cevap verilememesine yol açar. İkinci bölümde günceler tutmaya başlayan karakter Uğur'un, Yılmaz Bey ile olan sorunsalı bu günceye aktarması ve romanın buraya kadar olan kısmını kaleme alması, bir oyun oynama girişimi olduğunu vurgulaması ve refakat edeceği Mümtaz Bey'e yazdıklarını okutması önemlidir. Bu bölümde dört karakter arasında geçen diyaloglar, güncenin yazımı ve düzeltilmesi esasına bağlı olarak düş ile gerçek sorunsalı etrafında gerçekleşir. Üçüncü bölümde Yılmaz Bey'den uzaklaşan üç karakter, bazı sorulara cevap ararken aynı zamanda ölümün felsefesini yaparak nerede olduklarını kestirmeye çalışırlar. İhsan karakteri, Uğur ile birlikte yolculuğa çıkarken, bir yazarın düşünde olabileceklerini söyler ve devam ettikleri yolculuk bir kaza ile bölünür. Son kısımda anlatıcı, "istediğinizi yerine getirmeye çalıştım" diyerek güncesini bir anlamda tamamlamış ve aktarmış olur. Yani anlatıcı, buraya kadar ilerleyen romanın bir günce olduğunu dile getir-

dikten sonra neler yaptığını ve neyi aktarmak istediğini anlatarak romanını bitirir. Romanda mekân, ev, yol ve Ankara düzlemine kurulurken, zaman düş ile gerçek arasında değişen bir düzleme oturtulur.

Romanda Tanrısal anlatıcı metne hâkim iken, karakterler arasındaki diyaloglar da metnin önemli bir kısmını oluşturur. Düş ile gerçek arasında bocalayan karakterin romansal bir yapı oluşturarak bunun bir günce olduğunu dile getirmesi, ancak yer yer polisiye ya da bir korku romanı olduğunu ifade etmesi roman sanatı açısından önemlidir. Roman içinde bir karakter tarafından günce olarak kaleme alınan başka bir metnin romanın sonunda romanın kendisini oluşturacak bir büyüklükte romansal bir yapıya dönüşmesi önemlidir.

2.2.7. Orhan Pamuk

2.2.7.1. Beyaz Kale

Orhan Pamuk'un 1985 yılında yayımlanan *Beyaz Kale* isimli romanı, efendi köle diyalektiğinde Osmanlı döneminin eksik ve aksayan taraflarını anlatırken, anlatıcı ve karakterler ben'lerin içerisinde sürekli yer değiştirerek metni belirsizlik içerisine sürükler. Roman, kurgusal anlamda iyi yapılandırılmış olup; roman içerisinde aynı romanın tekrar yazıldığı, metnin sonlarına doğru açık bir şekilde dile getirilir.

Roman, yapı bakımından on bir bölüme ayrılmış gibi gözükse de "Giriş ve Beyaz Kale Üstüne Notlar" olmak üzere on üç bölümden oluşur. Giriş bölümü Faruk Darvinoğlu ismiyle sonlanırken, bu ismin Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanındaki karakter olduğu romanın sonuç kısmına yerleştirilen "Beyaz Kale Üstüne Notlar" okunduktan sonra öğrenilir. Yazar, böylece metnin girişinde kendi yarattığı karaktere bir ön söz yazdırarak kendisine gönderme yapmış olur. Faruk Darvinoğlu'nun, metnin giriş kısmında bu romanı 1982 yılında el yazması olarak bir arşivde bulduğunu açıklaması, romanı gerçekçi kılma çabasıyla alakalıdır. Romanın birinci bölümünde anlatıcının Venedik'ten Napoli'ye doğru yola çıkışına, sonra Osmanlı'ya esir düşüşüne, zindanda geçirdiği anlara ve Padişahın karşısına getirilişine tanıklık ederiz. Bu süreçte düş ile gerçek arasında romanlardan hikâyelere uzanan yazım süreci de metne dâhil edilir. İkinci kısımda anlatıcının, kendisine benzeyen bir 'ben' ile karşılaşmasına tanık oluruz. Anlatıcı, bu seviyede Hristiyan rolünde iken; karşılaştığı 'ben' Müslüman rolündedir. Hoca ismini verdiği ve anlatıcıya çok benzeyen bu karakter ile geçirilen süreç, ikinci kısım ile

başlayıp romanın sonuna kadar devam eder. Bu bölümde, anlatıcı köle olarak Hoca isimli karakterin yanına verilerek ondan mühendislik bilimleri öğrenmesi beklenir. Ancak süreç ilerledikçe anlatıcı bu rolünden çıkıp, Hoca ile eşdeğer bir vaziyete gelir. Hoca ile Köle'nin padişah için tasarladıkları aletler ve bilimsel çalışmalar anlatılırken, çocuk yaşta bir padişahın tahta oturmasından bahsedilir. Metnin onuncu bölümüne kadar padişahın av eğlenceleri, Osmanlı yönetim sisteminin aksayan yönleri, anlatıcı ile Hoca'nın efendi köle diyalektiğinde sürekli yer değişimleri, akıcı bir üslupla okura aktarılırken, süreç içerisinde yapılan eşsiz bir silahın tasarımından da bahsedilir. Son bölümde, silahın beyaz bir kalenin önünde başarısızlığa uğramasıyla birlikte Hoca, ortadan kaybolarak kayıplara karışır. Son bölüm olan on birinci kısımda ise okura seslenen anlatıcı, örnek okurunun seviyesini ilk paragrafta belirler. Anlatıcının bu romanın yazılış serüvenini de açıkladığı bu bölümde, Hoca artık "O" olarak belirsizleşmiş bir şekilde kimliksizleştirilir. Anlattığı karakterler arasında yer değiştiren anlatıcı, O'nun hikâyesini bitirmek için O'na ne olduğunu merak eder. Metnin sonunda O'nun yerine geçen anlatıcı "Hoca" vasfını üstlenirken "O" belirsizleşerek kaybolur. Metnin içerisinde yazılan romanın serüveni, gerçeklik kurmaca ilişkisinde üstkurgusal bir şekilde sonlanmış olur. "Beyaz Kale Üzerine Notlar" bölümünde ise yazar kendi ismiyle romanın yazılış serüvenini açıklar. Romanda mekânsal ve zamansal unsurlar 17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisinde geçerken bu unsurlar zaman zaman Avrupa'ya uzanır.

Romandaki anlatıcı tiplerine bakıldığında, kurgusal bir karakterin ve metnin gerçek yazarının son bir not ile metne dâhil olduğu görülür. Romanda ise güvenilirmez anlatıcı metnin tamamında kendini gösterir ve okuru yönlendirerek örnek okurunu bulmaya çalışır. Roman girişine kurgusal bir karakterin isminin konularak yazarın bunu son bölümde ifşa etmesi, gerçeklik-kurmaca ilişkisinin metin düzeyinde belirginleşmesini sağlar. Metnin içinde "ben"ler ikileminde gerçekleşen efendi-köle diyalektiği, romanın yazılış serüvenini de kapsayarak ilerler. Metnin içerisinde anlatıcının uydurduğu yalanlar, hikâye çerçevesinde yeniden yapılandırılarak olay örgüsü gizemlileştirilir. Esere, roman sanatı açısından bakıldığında, romanın yazılış serüvenini içermesi ve yeniden bir roman üretilmesi bakımından ve ayrıca kullanılan anlatım tekniklerinin yeniliği, ön söz ve son söz şeklinde kurgulanan metinlerin romana yerleştirilmesi açılarından önemlidir.

2.2.7.2. Benim Adım Kırmızı

Orhan Pamuk'un 1998 yılında yayımlanan *Benim Adım Kırmızı* isimli romanı, padişah tarafından yazılması emredilen bir kitabın içerisine farklı figürler işleyen nakkaşların öldürülmesini ele alan, ilginç konu örgüsü ve farklı anlatıcı tipleriyle okura merakı aşılayan önemli bir eserdir. Romanın en başında, yazarın anlatıcısı öldürerek anlatıcı seviyesini sıfıra indirmesi ve sonrasında farklı anlatıcı tiplerini ortaya çıkarması romanın kurgusal düzleminin niteliğinin anlaşılması bakımından önemlidir.

Romanı yapı olarak değerlendirecek; eserin girişinde Kur'an-ı Kerim'den alıntılar yapıldığı ve romanın elli dokuz başlıktan oluşturulduğu görülür. "Ben ölüyüm" başlığıyla başlayan ilk bölümde ölü-anlatıcı yaratan yazar, diğer bölümlerde de farklı anlatıcılar yaratarak roman içerisinde farklı bir anlatım düzeyi yakalar. Anlatıcıyı ilk başta öldüren yazar, diğer bölümlerde bir ağacın, köpeğin, atın, paranın ve şeytanın anlatımlarına da yer verir. Romanın olay örgüsü, iki aşamada ilerler. Birinci aşama, Kara karakterinin çocukluk aşkı olan yeğeni Şeküre'nin evlenip iki çocuğu olduktan sonra bile bu aşkın her daim devam etmesi üzerine kurulurken; ikinci aşama padişahın emri ile gizli bir kitap hazırlayan, ancak öldürülen Enişte Bey'in katillerinin bulunmasına odaklanır. Ayrıntılara inildiğinde ise Şeküre'nin aşkı ikilemler arasında gidip gelirken, Ester adlı bir karakterin arabulucu işlevini tam tersi istikamette gerçekleştirdiği ve bu aşk üzerinde etkin olduğu görülür. Enişte Bey'in kitabın içerisine Avrupalı usullere göre nakkaş yapmak üzere görevlendirdiği Leylek, Kelebek ve Zeytin takma isimli nakkaşlar ile tezhibi Zarif Efendi, romanın ikinci aşamasındaki kilit isimlerdir. Enişte Bey ve Zarif Efendi'nin ölmesiyle başlayan ve polisiye bir nitelik kazanan roman, katilin bulunması ile sonlanır. Roman içerisindeki Kara karakteri, hem birinci aşamada hem de ikinci aşamada etkin bir şekilde rol oynar. Romandaki her anlatıcı önce okura kendini tanıtır, sonra hikâyelerini anlatırlar.

Roman sanatı açısından nesnelerin ve insanların anlatıcı olduğu bu kitap içerisinde, ölü anlatıcıların da söz sahibi olması romanda bir anlatıcı sorunsalı meydana getirir. Anlatıcı seviyesini sıfıra indiren ölü anlatıcılar, romanda gezinirken okura hep acaba bunlar kim sorusunu sordurarak merak aşılarlar. Romanın içinde yer yer okura seslenen anlatıcılar, hikâye sanatının inceliklerini okura anlatarak roman sanatının felsefesini de yansıtır.

2.2.8. Güney Dal

2.2.8.1. Kolları Yolunmuş Maymun

Güney Dal'ın 1988 yılında yayımlanan romanı *Kolları Yolunmuş Maymun*'da Almanya'da yaşayan bir karakterin geçirdiği dönüşümler ve bu süreçte meydana getirmeye çalıştığı kurgusal derginin planlaması anlatılırken, üç farklı romanı oluşturularak, farklı bir okuma biçimi yahut kurgu şekillendirilir. Romanı diğer romanlardan ayıran en büyük özellik, romanın girişine Cortazar'ın "Seksek" romanında olduğu gibi bir okuma kılavuzunun yerleştirilmiş olmasıdır.

Roman, yapı bakımından üç roman olacak şekilde yani farklı okuma biçimlerine uyacak şekilde tasarlanır. Kılavuz söz olarak metnin girişine konulan açıklamada, romanın iki farklı roman olarak okunabileceği ve üçüncü bir romanın da bölümlerin altlarındaki sayılar takip edilerek oluşturulabileceği söylenir. Öncelikle romanda, Ömer Kul isimli karakterin anlatıcı olarak aktardıkları ve bir casusun notları olmak üzere iki ayrı romanın olduğu görülür. Romanı olağan anlatımına göre okuduğumuzda, Almanya'da yaşayan ve değişime uğrayan bir adamın hayat hikâyesi ile karşılaşırız. Ömer Kul, piyasada çıkan tüm haberlerin gerçekliği çarpıttığına inanarak evde bir dergi çıkarmaya ve bunun içindeki yazıları oluşturarak her bir bölüm için kendi adını kullanmaya başlar. Almanya'ya giden göçmenlerin yaşadığı olayları ve psikolojik travmaları çıkaracağı dergisinde işleyen Ömer Kul'un kendi hayat hikâyesine tanık olunur. Farklı sorunları hem mizahî hem de hicivli bir dille dile getiren Ömer Kul'un hikâyesi, "Bir Casusun Notları" ile değişime uğrar. Burada ikinci bir roman ile karşılaşırız ki bu romanın diğeriyle bağlantısı daha çok romanın yazılış serüvenini kapsayacak bir kurgu dâhilinde genişletilir. Bu bölümde roman sanatının içerisini dolduran her şeyin nasıl yapıldığını tasvir eden anlatıcı, Tanrısal bir bakış açısıyla karakterine seslenirken karakterinin oluşturduğu romanı da açığa çıkarmak ister. Burada gerçek yazara da göndermeler yapan anlatıcı, ilk bölümdeki karakterin nasıl yaratıldığını ve işlevlerinin ne olduğunu da sorgularken, okuyucunun kim olduğuna dair ipuçları vermeyi ihmal etmez. Romanın sonuna gelindiğinde ise en başta karşılaştığımız okuma haritası ile tekrar karşılaşırız ki böylece ikinci bir romanın taslağı da belirginleşmiş olur. Üçüncü bir romanı okumak için takip edilen sayfa altı numaralarına göre, romanın düzeni tamamen değişime uğrar. Birbirine karışmış bir şekilde ortaya çıkan romanın son hali ise kurgunun tamamını kapsayan ancak anlatım tekniği açısından farklı bir eserin meydana geldiği görülür.

Roman içerisinde farklı anlatıcılar ve anlatım teknikleri kullanıldığı gibi yeniden üretilen romanlar ile karşılaşılır. Yazarın okura çizdiği okuma kılavuzu sayesinde metnin içinde farklı romanlar bulan okur, aynı zamanda ikinci bir roman ile romanın yeniden üretildiğine tanık olur. Roman sanatı açısından birinci romanın nasıl oluşturulduğunu anlatan ikinci bir roman, bütün romanın gelişimini anlatan üçüncü bir roman meydana çıkması, bu bağlamda birleşik bir yapının kurulması roman sanatı açısından çok önemlidir. Dünya edebiyatında bunu başarılı bir şekilde uygulayan Julio Cortazar'ın *Seksek* romanına benzer hatta bir aşama daha üstün bir yapının oluşturulması, roman sanatının gelişmişliğini de gösterir.

2.2.8.2. Küçük <g> Adında Biri

Güney Dal'ın 2003 yılında yayımlanan son romanı *Küçük <g> Adında Biri*, roman ve roman sanatına dair birçok unsuru bir araya getirirken; Almanya'ya göç etmiş Türk vatandaşların sorunlarına, kimliksizleştirilmesine ve yabancılaştırılmasına dair problematikleri de gün yüzüne çıkarmış olur.

Belirsizlikler içerisinde dolaşan kurgusal yazar, ben olduğunu söyleyen anlatıcı ve gerçek yazar Güney Dal'ın roman içerisinde yer aldığı eser, yapı bakımından başlıklar halinde ilerler. Otuz altı başlığa ayrılan romanı yapılandırmak istediğimizde, dört bölüme ayırabiliriz. Birinci bölümü oluşturan ilk beş başlıkta Küçük <g> adında bir yazarın varlığından ve anlatıcının yazar olma hevesinden bahis açılarak Küçük <g> isimli yazarın notlarının ifşa edilmesi ve okurun bu notlarla baş başa bırakılması sürecine girilir. Birinci bölümün son başlığı olan "Gerekli Açıklama" kısmında yazar ile anlatıcı arasındaki ince çizgi üzerinden anlatıma giren ses, bir belirsizlik ortamı yaratarak okuru yönlendirmeye çalışır. Küçük <g>'nin notları üzerine okurlardan yorumlar aldığı belirten anlatıcı, birkaç bölümün anlaşılamadığını söylerken "Yazar Adına: Ben" söylemini de kullanmış olur. İkinci bölümde Küçük <g> isimli yazar, bir lokantada oturur ve bir cinayet romanı yazmak istediğini dile getirerek gurbetçi vatandaşlarla diyaloga girip onlardan dinlediği hikâyeleri ve oluşturduğu ilginç tiplerini aktarır. Bu bölüm tamamıyla göç ile birlikte, esnafından doktoruna, ressamından şairine kadar hep birlikte, bireyin iç psikolojisinde meydana gelen değişimler ele alınarak irdelenir. Bu bölümün en ilginç tiplmesi ve birinci bölümde okur tarafından anlaşılmadığı dile getirilen, Kedi Kamil ya da Kamil Kedi'dir. İki başlıkta verilen bu tiplerin birincisinde Kamil'in bir kedi olduğuna; ikincisinde ise kedi olarak Küçük <g> adındaki yazar ile

sohbet edişine tanık oluruz. Bu karakterin en büyük özelliği ise bastırılmış bir kişilik ile Almanya'daki vatandaşların içsel duygularını seslendiriyor olmasıdır. İkinci bölümün son başlığı olan “Zehra Ruh Hekimiyim, diyor” anlatısında Küçük <g> ile ruh hekimi olan bir kadının atışmaları ve çeşitli konulardaki açıklamaları dile getirilirken, yazarın agresif bir tavır sergilediği görülür. Üçüncü bölümü oluşturan sekiz başlıkta ise anlatıcı “Yazar adında: Ben” dipnotlarıyla okura açıklamalarda bulunur. Küçük <g> adında biri hakkında senaryoların açıklandığı bölümde, ruh hekimini öldürerek cezaevine girdiği ve orada öldüğü rivayetinden cezaevinden kaçtığı söylentilerine kadar birçok ayrıntıya değinilir. Bu bölümün bir kısmında eğik olarak romana yerleştirilen bir paragrafta Küçük <g> adındaki yazarın cinayet romanı için uygun katili bulamadığı için cinayeti kendi işlediği, anlatıcı tarafından okura aktarılır. Dördüncü bölüm olan son kısımda “Novel ya da Novelle Üstüne Bir İki Söz” isimli tek başlıkla yazarın ismiyle bitirilir. Bu kısımda novel sözcüğünün anlamı ve nereden geldiğinden roman kelimesinin hikâye ve anlatı ile birlikte kullanımlarına kadar birçok şeyden bahseden yazar, aslında oluşturduğu roman için de bir açıklama yapmış olur. Roman sanatının ne olduğu üzerine de açıklamalar yapılarak; roman, gerçek yazarın imzasıyla bitirilir. Romanda mekân Almanya'da geçerken zaman olarak belirgin bir tanımlama kullanılmaz.

Romanda üç farklı anlatıcının yanı sıra karakterlerin hikâyeleri ya da sohbetleri de kendi ağızlarından aktarılır. Roman içerisinde gerçek yazar, anlatıcı yazar ve karakter yazar olmak üzere üç farklı yazarın birlikte olduğu görülür. Roman sanatına ve yazımına dair birçok unsur, oluşturulan ikinci bir yazarın yazım serüveni esnasında ortaya çıkarılır. Yazar adına oluşturulan ‘ben’ söylemi, yazarın kurgusal kimliğini saklamak için kullanılır. Üç farklı yazarın metne dâhil olduğu anlatım serüveni roman yazımı, roman kuramı ve sanatına dair birçok söylemi de içerisinde barındırır.

2.2.9. Peride Celal

2.2.9.1. Kurtlar

Peride Celal'in 1990 yılında yayımlanan romanı *Kurtlar*, yirmi dört saatlik bir zaman diliminde elli yıllık geçmişi aralarken, kurtlarla çevrelenmiş bir şehrin içerisinde “Ağacın Üstündeki Ev” isimli kurgusal bir romanın yazımına ve ikinci tekil şahıs anlatımına sahip önemli bir eserdir.

Eserin tamamında kullanılan ikinci tekil şahıs anlatım, karakterlerin ve olay örgüsünün sürekli olarak ‘sen’ bağlamında yoğunlaşmasına yol açtığı gibi, bu kişinin de okur mu, karakter mi yoksa metnin gerçek yazarı mı olduğu şeklinde soruların ortaya çıkmasına neden olur. Eser, yapı olarak incelendiğinde yirmi dört saatlik zaman dilimi içerisinde anlatıcının seslendiği kişinin içe dönük hesaplaşmaları, kıskançlıkları, sevgileri ve nefretleriyle birlikte yazmaya çalıştığı romanın ayrıntılarıyla örülü olduğu görülür. Anlatıcı, sen diye hitap ettiği kişinin çocukluk yıllarında, babasının üvey olduğunu öğrendikten sonra annesi dâhil kimsenin kendisini sevmediğine inanır. Anlatıcının teyzekızı Nilüfer’e olan saplantısı, romanın her aşamasında daha da ileriye giderken; romanın içerisinde oluşturulan romanın yapısı sürekli değişime uğrar. Roman içerisinde oluşturulan roman, yapı itibarıyla başka bir roman gibi görünse de, aslında romanın bir aynası olarak işlev yapar. İlerleyen kısımlarda oluşturulan romanın tüm romandaki karakterleri kapsaması, romanın çift yönlü karmaşık yapısının da anlaşılmasını sağlar. Yirmi dört saatin içerisine sığdırılan elli yıl ve oluşturulan yeni roman, romanın yansımasından başka bir şey değildir. “Kurtlar” ismi siyasi ve politik kavramları içerisinde barındırırken; yazarın bilinmeyen iç dünyasındaki kurtların dökülmesini de ifade eden özenle seçilmiş bir başlık olarak görülür.

Anlatım bakımından ikinci şahıs anlatımın kullanılması, karakterlerin ve anlamın ara ara karışmasına ve hitap edilenin kim olduğu sorusunun ortaya çıkmasına neden olsa da, yöntem bakımından roman ilkeleri içerisinde barındırır. Kurtlar, özellikle ikinci şahıs bir anlatımın baştan sona kadar eksiksiz sürdürüldüğü Türk edebiyatındaki en önemli eserlerden biridir. Anlatım tarzı haricinde yirmi dört saatlik bir zaman dilimine elli yıllık bir yaşamın ve yeni bir romanın sığdırılması roman sanatı açısından çok önemlidir. Romanın başından itibaren roman yazımı ve sanatı hakkında bilgiler içeren roman, anlatıcının hitabetinden kaynaklanan özveriyle okura birçok teknik bilgi de vermektedir. Bir romanın oluşum süreci ve içerisinde kullandığı her ayrıntının roman içerisinde yeniden üretilmesi, roman sanatının ayrıntılı olarak değerlendirilebilmesine olanak sağlar.

2.2.10. Vüs'at O Bener

2.2.10.1. Bay Muannit Sahtegi'nin Notları

Vüs'at O Bener'in 1991 yılında yayımlanan *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanı, karakter Bay Muannit Sahtegi'nin üç yıl önce yani 1979'da yazmaya başladığı günlük notlarını yeniden gözden geçirerek kaleme almasıyla başlar. Karakterin farklı zamanlarda yazdığı notlar, zaman sıralaması yapılmaksızın okura aktarılır.

Roman yapı bakımından yedi bölümden oluşur. Metnin girişinde anlatıcı, açıklamalar yaptıktan sonra günleri mektuplarla değerlendirmeye başlar. Anlatıcı bu arada, Bay Muannit'in kim olduğunu, iç dünyası ve nasıl bir yaşam sürdüğünü de anlatır. Belli bir süre devlet memurluğu yapan karakter, daha sonra emekliye ayrılarak bir büroda avukatlık mesleğini sürdürür. Şair ve yazarlık yapan karakterin en büyük takıntısı, metnin her yerinde dile getirdiği paradır. Tek başına yaşayan ve hayatın zorluklarını dile getiren karakter, üç kez evlenip boşanmış ve Fatoş adında bir kızı 1971 yılında evlatlık edinmiştir. Yalnızlığı, ölüm korkusu ve maddi sıkıntıları dile getiren Bay Muannit için Fatoş metinde en önemli karakterdir. Bay Muannit aynı zamanda yazardır ve yazdığı notları birilerine gönderip, yazdıkları hakkında eleştirileri alarak değerlendirmeler yapar. Hayata Kafkaesk bir tavırla yaklaşan Bay Muannit'in yaşamı, notlar şeklinde yazdığı mektuplarla sonlanır. Metinde geçen zamana baktığımızda iki farklı zamanın olduğu gözlemlenir. Birinci olarak Bay Muannit'in mektuplara dakikasına kadar düştüğü notlar geri ve ileri kırılmalarla karmaşık olarak verilir. İkinci olarak metnin sonuna düşülen zamandır ki o tarih mektupların bittiği, ancak yazar tarafından 1989 olarak belirtilen zamandır. Bu metnin içindeki zaman ile metnin dışındaki zaman arasında farkındalık olduğunun da bir göstergesidir. Mekân olarak da aynı ikilem metnin sonunda düşülen Çankaya-ANKARA notu ile ortaya çıkar.

Romanda karakter olarak ön plana çıkan Bay Muannit, Ben anlatıcı olarak metnin tamamına hâkimdir. Metinde yazar olarak karşımıza çıkan Bay Muannit'in günlük tuttuğu ve bunu yaparken de yayımlatma derdinde olduğu gözlenir. Bay Muannit'in hem karakter hem yazar hem de anlatıcı olarak metnin içerisine yerleştirilmesi roman sanatı açısından önemlidir. İç içe geçmiş yapının en temelinde karakter olan Bay Muannit, anlatıcı olan Bay Muannit, yazar olan Bay Muannit ve metnin gerçek yazarı Vüs'at O Bener bulunmaktadır. Eserin ön ve son kısmına düşülen not, metnin otobiyografik kurgusal bir yapısı olduğuna dair işaretler taşır. Bir karakter romanı özelliği taşıyan ve

aynı zamanda gerçek yazarı da romanın içine alabilen kurgu yapısıyla, roman içinde romansal bir yapının meydana getirildiği görülür.

2.2.11. Hilmi Yavuz

2.2.11.1. Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri

Hilmi Yavuz'un 1991 yılında yayımlanan *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* isimli eseri, yazar tarafından 'bir anlatı' diye nitelendirilse de, roman özelliklerini içerisinde taşır. Roman, yapı bakımından ilginç bir olay örgüsüne sahip olduğu gibi, roman sanatına dair bilgileri de içerisinde barındırmaktadır.

Anlatıcı, yazar, okur ve karakterlerin karmaşık bir yapıyla verildiği roman, dünya edebiyatındaki romanlarla ilerleyen bir kurgusal düzleme sahiptir. Roman genel olarak bölümlere ayrılmasa da yapısal olarak iki kısımdan oluşur. Birinci bölümde Fehmi Kavkı isimli bir karakterin Kafkavarî bir tavırla yataktan kalkışı ve dönüşüme uğramadan metne girişi, anlatıcı tarafından betimlenir. Bu kısımdan itibaren okur ve anlatının yazarı olduğunu söyleyen çift sesli bir söylem ile karşılaşılır. Fehmi Kavkı'nın bir banka memuru olarak yazar tarafından tasarlandığı dile getirilirken, olay örgüsü ve yapılacak her şey anlatıcı tarafından da haber verilir. Anlatıcı, Fehmi K.'nın hayatını ve olay örgüsü tasarlarırken okurun bu süreçteki rolünü de üstlenir. Hilmi Yavuz'un da adının geçtiği ilk kısımda anlatıcı daha çok okur gibi davranır, ancak yer yer de metne hâkim olduğunu ve yazım sürecinin nasıl gerçekleştiğini de söyler. Anette isimli diğer karakter, Fehmi K.'nın kadın arkadaşı gibi görünse de, anlatıcı bu iki karakter arasındaki ilişkiyi sınırlandırır. Anlatı yazarı, kendisinin de diğer karakterler gibi kurmaca bir şahsiyet olarak metni anlatmaya yükümlü bir görevli gibi okura bilgilendirme yapar. Aynı bölümde üçüncü karakter şair Selim Taşıl, okura tanıtılır. Fehmi K., Anette ve Selim Taşıl'ın yaptığı sohbetler yazın kuramı hatta roman karakterlerine kadar uzanır. İkinci kısımda anlatıcı kendisinin kim olduğunu anlatırken, ara sıra öyküye dönerek karakterlerin ne durumda olduğunu, okura kurgusal bir dille aktarır. Bunu yaparken romanı yeniden yazma girişiminden yaşamöyküsünün niteliğine ve kurmaca gerçek ilişkisine kadar birçok yolu da denemeyi ihmal etmez. Psikanaliz kuramına büyük önem veren anlatıcı, ailesi ve karakterler arasında bu kuramın yansımalarını mizahi bir dille aktarır. Metnin sonuna gelindiğinde anlatıcının aile ilişkileri açığa kavuşturulduğu gibi, karakterlerin durumları uykuya yatırılmış bir vaziyette bitirilir.

Romanı anlatan ses, sürekli yer değiştirerek okur, metnin yazarı, gerçek yazar ve anlatıcı pozisyonlarında “Güvenilmez Anlatıcı”yı ortaya çıkarır. Anlatıcının bir romanın nasıl oluştuğunu, karakterlerin nasıl kurgulandığını ve bunun diğer edebi eserlerde nasıl yapıldığını açıklayarak bir roman oluşturma girişimi, roman sanatı açısından eseri önemli kılar. Roman sanatının içeriğini meydana getiren öykü ve söylem kısımları, anlatıcının dil ustalığı ile bir bir ortaya dökülerek, romanı oluşturan tüm yapı ayrıntılarıyla açıklanır. Anlatım tekniklerinin neredeyse hepsini deneyen yazar, okurun da yerine geçerek kendini bir varmış ama aslında yokmuş gibi göstermeyi bilir. Metnin yazarı olarak Hilmi Yavuz’un adının sürekli vurgulanması, kurgusal yapının daha da derinleşmesini sağlar. Ayrıca anlatıcını, karakterlere her baktığında, onların başka bir konu üzerinde tartışmaları sinematografi tekniğinin varlığını ön plâna çıkarır.

2.2.12. Selim İleri

2.2.12.1. Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın

Selim İleri’nin 1991 yılında yayımlanan *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* romanında anlatıcı, geçmişte yaşadığı anıları ve o anıların içerisinde şekillenen karakterlerle edebi eserlerdeki karakterlerin özdeş ve ayrılan noktalarını, Proustvari bir şekilde okura aktarır. Geçmiş zamana duyulan özlem, roman ve şiirlerle birleşirken masallar diyarına kadar uzanır.

Roman yapı bakımından “Albüm, Komşularımızın Semtinde, Kadıköyü’nün Hanımları, Türk Prensesi, Deniz Köpüğü Tüller, İlençli Zamana Başlangıç, İlenç, Çok Özel Bir Sözlük, Melek Hala, Peri Sanatı” olmak üzere on bölümden oluşur. Birinci bölüm Albüm’de, bir fotoğraf karesinin içerisinde anlatıcının geçmişe doğru çıktığı yolculuk Melek Hala isimli karakterle özdeşleşerek, bir albümün parçalarını oluşturur. “Komşularımızın Semtinde” isimli bölümde ise anlatıcının zihninde büyük bir yer etmiş olan Cihangir’deki komşuları tasvir edilir. Bu bölümü metnin zemin katı olarak da görebiliriz. Çünkü bundan sonra anlatılacak her şey buradaki karakterlerle bağlantılı olarak ilerler. Üçüncü bölüm “Kadıköyü’nün Hanımları”nda ise geçmiş zaman ile yaşanan zamanın birleştirildiği anlatıcı tarafından belirtilirken; buradaki karakterlerin özellikleri romanlarla özdeşleştirilmeye başlanır. “Türk Prensesi” bölümünde ise Refik Halit Karay’ın “Türk Prensesi Nilgün” romanının içerisinde giren anlatıcının, romandaki karakter Nilgün ile Sergüzeşt romanındaki Dilber’i özdeşleştirdiği görülür. İki romanın

derinliklerine inen anlatıcı geçmiş zamanı hiç elden bırakmadan buradaki karakterlerin yaşantılarını komşularıyla pekiştirmeye başlar. “Deniz Köpüğü Tüller” bölümünde anlatıcı, yaptığı şeyin ne olduğunu yani kendi geçmiş zamanı ile kitaplarda geçen ölü kişilerin geçmişte kalmış zamanlarını pekiştirdiğini ifade ettikten sonra Abdülhak Hamid’in *Makber* şiirinden başlayarak *Hacle*’ye kadar uzanır. Bu bölümde Ahmet Haşim, Halid Ziya, Hüseyin Rahmi, Halide Edip, Şükûfe Nihal gibi önemli yazar ve şairlerin eserlerine ve eserlerindeki karakterlerin algılarına eğilen yazar, deniz köpüğünde tüller oluşturarak geçmiş zamanı yakalamaya çalışır. “İlençli Zaman Başlangıç” bölümünde “Bay Geçmiş Zaman Yazarı” olarak tabir edilen bir yazarın eserlerine inen anlatıcı, hocaların bu yazarı küçümsediklerine ve saf dışı bırakmak istediklerine dem vurduktan sonra bu yazarın eserlerine eğilir. Sürekli göndermeler yapılan eserlerin isimleri, tam olarak verilmese de yazarın Abdülhak Şinasi Hisar olduğu hemen anlaşılır. Zamanın gerisinde kalan karakterleri ve geçmişe yönelen biçimiyle Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan yazar, anlatıcının zihninde eserleriyle yer ederken onun için bir yol gösterici görevi de üstlenmiş olur. “İlençli Zaman” bölümünde bu yazarın eserlerindeki geçmiş zamana ait izleri irdeleyen anlatıcı, yazarın diğer yazarlarla olan ilişkisine değinirken kendi görüşlerini de okura yansıtır. Sekizinci bölüm olan “Çok Özel Bir Sözlük” kısmında ise Ahmet Haşim’in saatlerinden ateş böceklerine, aynalardan Fenni Dede’ye uzanan anlatıcı, geçmişte özlem duyduğu karakterle özdeşim yapmaya çalışır. “Melek Hala” bölümünde ise anlatıcı, en başta andığı bu karakterin ayrıntılarına daha çok inerek olay örgüsünü peri masallarına bağlar. Son bölüm olan “Peri Sanatı”nda ise albümlerden başlayarak geçmişten bugüne gelen anlatıcı, özlemlerini, duygularını ve hayallerini anlatarak, geçmiş zamanın büyüünün artık elden gittiğini belirterek romanı bitirir.

Anlatım teknikleri açısından “Ben ve Tanrısal Anlatıcı”nın hâkim olduğu metinde yoğunlukla Ben Anlatıcı kullanılır. Anılarla geçmişe yolculuk yapan anlatıcının romanların içerisine dalması ve kendi karakterleriyle, roman karakterlerini özdeşleştirmesi, kurgulama açısından farklı bir yapının kurulduğunun göstergesidir. Geçmiş, anılarla tazelenirken; anlatıcı, ölü yazarların ölü karakterlerini yeniden canlandırarak romanına sokmayı bilir. Roman içerisinde farklı romanların karakterleri veya yazarlarıyla birlikte kurgusal yapılanmasını metinlerarası ilişkiler yumağı haline getiren anlatıcının, bu romandakilerle kendi karakterleri üzerinde benzerlik kurması ve romanın yapısal

oluşumu hakkında bilgiler vermesi roman içerisinde birden fazla romansal yapının meydana geldiğini gösterir.

2.2.12.2. Yaşarken ve Ölürken

Selim İleri'nin 2001 yılında yayımlanan romanı, *Yaşarken ve Ölürken* içerik bakımından politik bir roman gibi görünse de, roman sanatı üzerine kurgulanmış bir eserdir. Roman sanatı ve yazımı konusunda teknik bilgiler içeren eser, aynı zamanda roman içerisinde anlatılan ikinci bir roman ile de politik bir çerçevenin içerisine girer.

Roman, yapı bakımından sekiz bölüme ayrılırken genel olarak iki ana anlatıdan oluşur. Romanın birinci bölümünde anlatıcı, roman sanatı hakkında ön görüşlerini paylaşırken estetiğin en uç noktalarından materyalist felsefenin derinliklerine kadar bir konuyu tartışır. Anlatıcının, iyi bir yazar olma çabaları, öncelikle okuduğu romanlar ve benimsediği felsefe çerçevesinde şekillenirken; kendini resim öğretmeni olarak tanıtan bir karakterin yazdığı romanı anlatıcıya vermesi, romanın gidişatını etkiler. İkinci bölümde, idealist bir resim öğretmenin taşraya giderek orada yaşadığı politik ve sosyolojik dönüşümler anlatılırken, aynı öğretmenin geri döndüğünde bıraktığı şehrin taşradan farkı kalmaması, yaşanan dönemin etkilerinin tüm ülkeye nüfuz etmesi sorunsalına da değinilir. Anlatıcı, artık değişmiş, resim öğretmeni edasıyla başından geçenleri okura anlatmaya başlamıştır. Üçüncü bölümde evine tekrar dönen resim öğretmenin gördüğü değişim karşısında verdiği tepkiler, yaşantılar, aşklar ve politik sürecin yansımalarına değinilir. Dördüncü bölümde resim öğretmeni Turan'ın metnini değerlendiren yazar-anlatıcı, onun serüvenden etkilenmiş bir şekilde romanının izini sürerek karakterlere ulaşmaya çalışır; ancak gittiği taşra şehrinde karşılaştığı karakterlerin gerçeği yansıtmadıklarını ve kurmaca olarak yaratıldığının farkına vararak geriye dönüş yapar. Beşinci bölümde başka bir yazarın notlarına ulaşıldığı görülür ki burada mektup tarzı bir söylem yaratılarak okura sunulur. Altıncı bölüme “Tuna Suna'nın Roman Taslağı” başlığı atılır ve romanın içeriğine inilerek anlatıcı tarzında yazar-anlatıcının yapacağı değişiklikten söz edilir. Yedinci bölümde, Tuna karakterinin yazdığı romanın içeriğine ulaşılrken, üçüncü şahıs anlatıcının yerini birinci şahıs anlatıcının aldığı görülür. Son bölümde ise yazdıklarını gözden geçiren yazar-anlatıcı, yazdığı romanın ve anlattıklarının muhasebesini yaparak sözlerini bitirir. Romanda zaman geçmiş ile şimdiki zaman arasında gidip gelirken, mekân ise taşra ile büyükşehir düzenine oturtulur.

Romanı oluşturan yapı, iç içe gelecek şekilde yazar tarafından tasarlanarak okura sunulur. Özellikle anlatı-yazar oluşturulup ardından başka bir romanın serüvenine atlanması ve başka bir romanın daha ortaya çıkması metnin üstkurmaca yapısının farklı şekilde oluşturulduğunu gösterir. Metinde roman sanatına dair birçok şey anlatılırken, bir romanı oluşturan anlatım teknikleri, mekân, karakterler bahsine de sürekli değinilir. Yazar-anlatıcının eline geçen bir romandaki üçüncü şahıs anlatımı, birinci şahsa çevirerek vermesi roman sanatında nasıl değişiklikler yapılabileceğini gösteren güzel bir örnektir. Romanda ayrıca estetiğin alt yapısını kurcalayan yazar-anlatıcının romanı nasıl yazması gerektiğine dair tespitleri, roman sanatının daha iyi anlaşılabilmesine yardımcı olur. Bir romanı yazarken ve tasarlarken neler yapılması gerektiği ayrıntılı bir şekilde de okura verilir.

2.2.13. Aslı Erdoğan

2.2.13.1. Kırmızı Pelerinli Kent

Aslı Erdoğan'ın 1998 yılında yayımlanan *Kırmızı Pelerinli Kent* isimli eseri, bir yazarın Brezilya'nın Rio De Janerio kentinde kendisiyle ve ölümle hesaplaşması sırasında kaleme aldığı "Kırmızı Pelerinli Kent" adındaki romanın öyküsünü anlatır. Özgür adında bir yazarın yazdığı roman, romanın gerçek ismiyle birebir örtüşür.

Roman içerisinde yeniden üretilen eser, iki farklı düzlemde ilerler. İtalik olarak yazılan kısımlar, metnin içerisindeki yazarın kaleme aldığı romanın birer parçası iken; normal yazılan kısımlar ise anlatıcının tasvir ettiği ve romanın tamamını oluşturan yerlerdir. "Rio Sokaklarında Bir Yolcu" bölümde Rio şehrine giren bir kimsenin gözlemledikleri ikinci şahıs ağzıyla aktarılır. "Havai Fişekler Günü" bölümü, italik yazıyla devam ederken anlatıcı üçüncü şahısla tasvirleri yazar. Bu bölümde, Özgür karakterinin hayatı, işlevi ve yazdığı roman hakkında bilgiler verilirken; yazdığı romanın içerisine italik yazılarla ilk metinde olduğu gibi ara ara girilir. Karakterin yazdığı romanın ismi de *Kırmızı Pelerinli Kent*'tir. Roman içinde yeniden üretilen roman, aynı isimle farklı bir düzlemde tekrar yazılmış olur. İtalik kısımda Özgür'ün yazdığı romandaki Rio genel olarak tasvirleri içerirken; diğer kısımlarda Özgür karakterinin tasviri ve Rio'da yaşadığı aşk, ölüm, hüznün, mutsuzluk gibi duygular etrafında toplanır. Özgür karakterinin sırf bu romanı yazabilmek için ailesinden uzak bir şehirde her türlü olumsuzluğa katlanarak eserini meydana getirmesi, yazar tarafından akıcı bir üslupla okura yansıtılır. Özgür'ün

yazdığı romanın içerisindeki karakterin ismi, Ö. olarak verilir. Romanın içerisinde parçalara ayrılan bölümler, başka bir romanın içerisine de girerek derinleşir ve romanın alt katmanlarını meydana getirir. Sıfır noktasını oluşturmaya çalışan Özgür’ün roman ile ilgili tasarımları açıklanırken; bir sonraki bölümlerde romanın asıl parçası gibi *Sıfır Noktası* başlığı ile karşılaşılır. Metnin yapısı kurulduktan sonra yapısökümü planlanarak roman içerisinde yeni bir roman, kendisiyle eş değerde farklı başlıklar içerisinde ilerler. “Ölümler Ülkesine Bir Yolcu” isimle italik olarak verilen bölümden sonra romanların iç içe geçtiğine dair tasvirler verilerek; Özgür’ün yaşadıkları ile yazdığı roman arasındaki ilişkinin karakter düzeyinde de bağlantılı olduğuna dair anlatıcının açıklamalarda bulunması, romanın üst kurgusal yapısının okur tarafından daha anlaşılır hale gelmesini sağlar. Rio’yu bir cehennem gibi tasvir eden anlatıcı, Özgür’ün bir hırsız ile karşılaştıktan sonra romanının tek nüshasını dahi kaybetmeme pahasına verdiği zihinsel mücadeleyi ayrıntısıyla anlatarak romanı bitirir. Romanda mekân Rio’da geçerken, zaman yaşanan anın bir parçası gibi aktarılır.

Roman içerisinde iki farklı düzlemde farklı anlatıcı tipleri ile karşılaşılır. Karakterin yazdığı *Kırmızı Pelerinli Kent* romanı ikinci şahsa yönelik bir anlatım içerirken; romanın temel anlatısı, Tanrısal Anlatıcı düzeyinde aktarılır. İç içe geçen romanların yeniden aynı isimle üretilmesi ve farklı yazar isimleri taşıması metnin kurgusal yapısının güçlü tutulmasıyla ilgilidir. Roman içerisinde yeniden üretilen roman ve bu romana ait anlatılar ile yazarın yaşam serüvenini içermesi, roman sanatı açısından önemlidir. Roman içinde kurgulanan romanın yazım sürecinin anlatılması ve farklı yazım stilleri ile romanlar arasındaki geçişlerin vurgulanması, kullanılan teknikler açısından ilkleri içerisinde barındırır.

2.2.14. Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker, Pınar Kür

2.2.14.1. Beşpeşe

Yazımına Murathan Mungan’ın 2002 yılında başladığı ve Pınar Kür’ün 2004 yılında bitirdiği çok yazarlı roman *Beşpeşe*, ilginç yazım serüveni ve olay örgüsü ile farklı bir nitelik taşır. Beş farklı yazarın sırayla olay örgüsünü değiştirdiği ve karakterler eklediği romanda, yazarların değişmesi ile birlikte anlatıcının da değişime uğradığı görülür.

Zehra isimli bir karakterin annesinin intiharı ile başlayan hikâyenin farklı bir sonla bitmesinin yanı sıra, roman içinde roman oluşturularak anlatım çizgisinde farkın-

dalık yaratılır. Roman yapı bakımından beş farklı yazar tarafından yazıldığı için beş farklı bölümden oluşur. Birinci bölümde Zehra karakterinin annesinin ölümünün bir intihar mı yoksa cinayet mi olduğu araştırılırken, karakterin çocukluk, gençlik ve okul dönemi de anlatılır. Bu bölümde, Tiyatro Bölümü'ne giden ve Fatin Bey isimli karaktere âşık olan Zehra'nın aşkları ve ilişkileri ön planda tutulur. İlerleyen bölümde Zehra'ya âşık olan Rıdvan karakterinin bir yazar olduğu ve Zehra'nın hayat hikâyesini roman yapmak istediği anlaşılar. Bu durumda Zehra'nın hikâyesi belirsiz bir şekilde ilerlerken Rıdvan karakteri tarafından da yeni bir roman ortaya çıkarılmış olur. İkinci bölümde Zehra karakterinin ailevi ve arkadaşlık ilişkilerine inen anlatıcının anlatım tarzında farklılıklar olduğu hemen anlaşılar. Üçüncü bölümde ise Zehra'nın içsel dünyasına yolculuk yapan ve onu yönlendiren bir anlatıcı ile karşılaşırız. Bu bölümde Zehra'ya ait feminist öğelerin bolluğu ve karakterin iç sesini bulma çabası dikkat çekicidir. Dördüncü bölümde yazılan roman ile Zehra'nın hikâyesinin örtüştüğü, bu bağlamda polisiye romanları aratmayacak şekilde esere gerilim katıldığı görülür. Son bölümde ise Zehra'nın anlatıcı olduğu ve kendi kendisine cevabı bulunmamış soruları araştırdığı görülür. Bu bölümde, Zehra'nın babası ile annesinin ölümü üzerine konuşmaları ve annesinin bir kaza sonucu öldüğünü öğrenmesi ile birlikte boşluğa düşüşü anlatılarak roman bitirilir.

Roman sanatı açısından bakıldığında roman içerisinde aynı romanın polisiye bir roman olacak şekilde anlatılması ve olay örgüsünün bu bağlamda gelişmesi önemlidir. Romanda en dikkat çekici unsur ise yazarların değişikçe anlatım tarzında ve anlatıcı seviyesindeki değişimlerdir. Tanrısal anlatıcının hâkim olduğu ilk bölümlerde şimdiki zamanı kapsayan bir dil kullanılıyor olmasına karşılık ikinci ve üçüncü bölümlerde geniş zaman kullanılmış, dördüncü ve beşinci bölümde ise zaman tamamen farklılaşmıştır. Dördüncü bölümde karakterin iç monolog sesini yakalamaya çalışan bir yazar var iken, beşinci bölümde karakterin kendi anlatımı ile birlikte birinci şahsa yönelen bir yazar olduğu görülür. Sonuç olarak roman içerisinde farklı bir roman kurgusu meydana getirilirken yazarların farklılaşması nedeniyle bir anlatıcı sorunsalı ortaya çıkar.

2.2.15. Elif Şafak

2.2.15.1. Siyah Süt

Elif Şafak'ın 2007 yılında yayımlanan romanı *Siyah Süt*, bir annenin gebelik süreci ve bu süreçten sonraki dönemini ruh haliyle birlikte anlatırken; kurgusal olarak

otobiyografik bir yapılanma içerisinde okura sunulur. Roman içerisinde roman yazımı ve sanatına dair bilgiler de verilirken, kurgusal olarak bir yazar otobiyografisinin de oluşturulduğu görülür. Anlatıcının metnin girişinde okurlar için önce bir okuma yöntemi, ardından da ön söz yazarak bilgilendirme girişimi, romanın kurgusallığını güçlendirmek için yazar tarafından planlanmış bir oluşumdur.

Roman yapı bakımından okuma yöntemi ve ön söz haricinde toplam on bir başlıktan oluşur. Romanın kurgusu bir yazarın hamilelik sürecinde ona eşlik eden iç sesleriyle birlikte yaşadığı olumlu ve olumsuz düşüncelerin yansımalarından oluşur. Birinci bölümde, bir vapurda, yazdığı eser için ufak notlar alan bir yazarın ben anlatıcı seviyesinde yaptığı konuşmalar ile metne giriş yapılır. İkinci bölümde Adalet Ağaoğlu isimli yazara konuk olan karakter-anlatıcı, roman üzerine konuşurken birden “İç sesler korusu” adını verdiği seslerle duymaya başlar ve kendisini onlarla bir tartışma içinde bulur. Kadınların yazar olup olamayacağı konusunda eski metinleri örnek alarak anlatım yapan karakter-yazar, bu bölüm içerisinde iç seslerin kişilik özelliklerini de anlatmaya başlar. “Pratik Akıl Hanım, Can Derviş Hanım, Hırs Nefs Hanım, Sinik Entel Hanım, Anaç Sütlaç Hanım” gibi farklı iç seslerin yönlendirmeleriyle karşılaşan karakter-yazar, çocuk yapıp yapmama konusunda onların tavsiyelerini de okurlarıyla paylaşmış olur. Üçüncü ve dördüncü bölümde, dünya edebiyatındaki kadın yazarların yaşamlarına ve eserlerine yönelen anlatıcı, hamilelik sürecine giren ya da girmeyen yazarları da ayırıştırarak örneklendirmeler yapar. Beşinci bölümde, Amerika’ya seyahat eden karakter-yazar, feminist söylemler eşliğinde dişilik vasıflarını ön plana çıkarır. Altı ve yedinci bölümleri, iç seslerinin görüşlerine ayıran karakter yazar sekizinci bölümle birlikte hamilelik dönemine giriş yapar. Bu bölümden son bölüme kadar kadınların hamilelik sürecinde başına gelenleri psikolojik olarak açıklamaya çalışan anlatıcı, karakter-yazarın iç seslerinin evlilik üzerine görüşlerini ve bu süreçte yaşadıklarını okura sunar.

Romanda karakter-yazar olan anlatıcı ile birlikte, farklı iç seslerin kendi anlatım seviyelerine sahip olduğu görülür. Romanda gerçek yazarın otobiyografisine ve kimliğine ait birçok özellik, gerçek yazarı yansıtacak bir biçimde ele alınır. Elif ve Şafak kelimeleri belirgin olarak geçtiği gibi, Adalet Ağaoğlu da roman içerisine dâhil edilir. Romanın içerisinde ayrıca roman yazımı ve sanatına dair ipuçlarının verilerek; okur, romanın yazılış serüvenine dâhil edilir.

2.2.16. Ethem Baran

2.2.16.1. Yarım

Ethem Baran'ın 2008 yılında yayımlanan ilk romanı *Yarım*, kurgusu ve anlatım tarzında yenilikler içerirken; 12 Eylül öncesi yarım kalan bir hayatın bölünmüşlüğü anlatır. İkiye bölünen karakterin bir yarısı hayatı anlamlandırmaya çalışırken; diğer yarısı hapisanede okuduğu kitaplar hakkında yorumlar yaparak, suçsuz yere cezaevinde bulunmasını eleştirir. Roman içinde bir eser meydana getireceğini dile getiren anlatıcı, bunun tamamlanmasıyla belki bir siyasi roman oluşabileceğini dile getirmeyi de ihmâl etmez.

Romana yapı bakımından baktığımızda giriş kısmına Selim İleri'nin "Yaşarken ve Ölürlen" isimli eserinden alınan bir paragrafla başladığı görülür. Otuz altı parçaya ayrılan romanın on dört bölümü mektuplardan, yirmi bir bölümü anlatıcının tasvirlerinden oluşur. İlk bölüm ise "sen" monoloğu üzerinden, Michel Butor'un *Değişme* isimli eserinde olduğu gibi, ikinci tekil şahıs bir anlatımla başlar. İkiye bölünen anlatıcının varlığı, bu bölümde rahat bir şekilde anlaşılır. Anlatıcının sen diye hitap ettiği kişi, aslında kendisinin diğer yarısını oluşturan benliğidir. On birinci bölüme yani mektupların başladığı kısma kadar olan anlatıda anlatıcı, bir roman yazma serüveninden başlayarak okuduğu romanlara ve buradaki karakterlerin yansımalarına değinir. Mektuplarla birlikte, siyasi oluşumlara ve dönemin politikalarına değinen ikinci bir anlatıcının ortaya çıktığı görülür. On dördüncü bölümde anlatıcı, Sabahattin Ali, Yusuf Atılgan ve Selim İleri'nin kahramanlarını ararken kendi roman kahramanının ardına düşeceğini de ifade eder. On beşinci bölümde mektup yazan ikinci anlatıcı, birinci anlatıcının yazacağı romanın konusunu sorar. Birinci anlatıcının isminin Metin olduğu, bu süreçte okura hissettirilirken; on sekizinci bölümde her şeyin bir romanın ortaya konuluş biçimi olduğu ve yarım kalan bir romanın içinde yaşanıldığından bahsedilmesi önemlidir. Yirminci bölümde hikâyenin kurgusunun nereden doğduğu dile getirilirken; ikinci anlatıcı Adıgüzel ile birinci anlatıcı Metin'in birbiriyle tanışmaları, okuru ters köşe edecek bir şekilde anlatılır. Burada ikisi farklı karakterler gibi görünse de aslında birbirlerini tamamlamaya çalışan bir bütünün parçaları oldukları, romanın sonunda verilen Metin Adıgüzel ismiyle ortaya çıkar.

Romanın giriş kısmının başka bir eserden alınan paragraf ile başlanması, o eserin niteliğinin roman üzerindeki yansımalarını okura hissettirmesi ve yazarın ilk bölümü

ikinci tekil şahıs ile anlatması, anlatım yeniliği açısından önemlidir. Devam eden bölümlerde “Ben Anlatıcı” metne hâkim iken; ilerleyen bölümlerde mektup tekniğiyle başka bir anlatıcının metne dâhil edilmesi ve iki farklı anlatıcının iki farklı karakter olarak romana yansması, ama aslında tek bir karakteri ve anlatıcıyı betimliyor olması açısından romanın farklı bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Ayrıca roman içerisinde, yazılan romanın yazılış serüveni ve anlatıcının bundan haberdar edilmesi romanda kurgusal yapının gelişimi açısından önemlidir.

2.2.17. Oya Baydar

2.2.17.1. Çöplüğün Generali

Oya Baydar’ın 2009 yılında yayımlanan romanı *Çöplüğün Generali*, sonu yazılmamış bir roman olarak, üst kurgusal bir şekilde yeniden üretilen “Çöplüğün Generali” romanının ayrıntıları arasında, suçun, çöplüğün ve bombaların etrafında sürüklenir. Roman tekniği açısından yapısöküm (de-construction) felsefesine uygun olarak tasarlanan romanın yapısının anlaşılabilmesi için sökülen parçaların yerlerine yerleştirilmesi gerekir.

Roman yapı bakımından farklı başlıklar altında ve her bölümü bir romanı oluşturacak şekilde tasarlanır. Eser, *Çöplüğün Generali*, *Yolunu Şaşıran Yolcu*, *Bir Roman Taslağından Arta Kalanlar*, *Kediyi Merak –Ve Hatırlamak- Öldürür* şeklinde dört başlığa ayrılır. “Çöplüğün Generali” başlığında bir romandan arta kalanlardan paralel dünyalardan ve hiç yayımlanmamış bir romandan bahsedilerek romana giriş yapılır. “Yolunu Şaşıran Yolcu” bölümünde psikiyatri alanında çalışan bir karakterin yolunu şaşırmasıyla başlayan macerayla merak arttırılır. “Bir Roman Taslağından Artakalanlar” kısmıyla önceki metinden kopan anlatı, tamamen farklı bir düzeye taşınarak başka bir romanın parçalarına inilmeye başlanır. Bu bölüm kendi içinde farklı kısımlara ayrılarak, farklı hikâyeler anlatırken; yazarın her kısmın sonuna parantez içerisinde belirttiği notlar, dikkat çekicidir. Roman yazımına ait notlar düşen yazarın her bölüm ile ilgili sarf ettiği ifadeler, metinlerin sonlarının nasıl olacağına dair ipuçları da içerir. Bu bölümde anlatılan hikâyeler, birbirinden bağıntısız şekilde yapılırken; olay örgüleri, bir çöplüğün içerisini oluşturan çöplerden değil, etrafa saçılmış kalaşnikof mermileri, öldürülen insanlar, bombalar, mühimmatlar ve çöplüğün içerisinde gezen masum çocukların sonları üzerinde ilerler. Toprağın içerisinden fırlayan her mühimmat, daha öncesinden işle-

nen bir suçun göstergesi olurken, “Çöplüğün Generali” isimli şiir ile üç maymun figürlü eşleştirmeler birbirine karışır. Bu bölümün son kısımda ise bir yazar ve bu yazarın yazmaya çalıştığı roman taslağından söz edilir. Yazarın çevresinde gelişen olaylar ona kanı ve savaşı hatırlatırken; yazacağı roman yeniden aynı isimle üretilerek okura sunulur. “Kediyi Merak – Ve Hatırlamak- Öldürür” isimli bölümde ise romanın en başına dönülürken, roman denemelerinden de çıkılmış olunur. Bu bölümde anlatıcı en başa dönerek kaldığı yerden devam edip parçaları birleştirmeye çalışır. Anlatıcının arayarak ulaştığı her kaynak, aslında parçalanmış bir romanın içeriğine geri dönüşler sağlarken; “Çöplüğün Generali” isimli roman da tamamlanmaya çalışılır. Roman anlatıcının belirsiz bir ses ile yaptığı konuşma ile biterken, bu sesin “Çöplüğün Generali” isimli romanın yazarına ait olduğu anlaşılır.

Romanın kurgusu bir parçalar mozaiginden ve bu mozağin birleştirilmesinden ortaya çıkar. Metinde yeni üretilen romanın içerisinde, anlatıcılar ve hikâye farklılaşır. Yeniden üretilen roman, aslında romanın kendisi olurken, roman sanatı açısından da bir romanın yapıbozumu/sökümü ve tekrar meydana getirilişi de gerçekleştirilmiş olur.

2.2.18. Mehmet Erte

2.2.18.1. Sahte

Mehmet Erte’nin 2012 yılında yayımlanan romanı *Sahte*, anlatıbilimin laboratuvarına girerek, romanı yapan yazarın oluşumunu inceleyen bir eserdir. Karakter olarak yaratılan ve bir roman meydana getirmeye çalışan yazar, metnin gerçek yazarı ile yer değiştirirken, birden fazla yazarın ve anlatıcının metne müdahil olduğu farklı bir anlatı türü meydana getirilmiş olur.

Roman yapı bakımından yirmiş beş bölümden oluştuğu ve her bölümün birbirinden bağımsız şekilde yapılandığı görülür. Kitabın başına konulan ön sözün romanın sonuna yerleştirildiği ve romanın arka kapağının bile farklı okumaya müsait olarak yapılandırıldığı dikkat çeker. Olay örgüsü, bir roman kahramanı olan yazarın, anlatıcı-karakter-okur döngüsünde kaybolması ve yeniden doğması çerçevesinde gerçekleşir. Kurgu ise beklenin aksine tek taraflı anlatıcı vasıtasıyla değil, birden çok sesin aracılığıyla okura iletilir. Konu ve anlatım olarak bir roman karakterinin yaşamını ön plana çıkaran eser, farklı anlatıcılar ile okurun kafasını karıştırmayı dener. Birinci bölümden dokuzuncu bölüme kadar yazar-anlatıcı-karakter çerçevesinde ilerleyen metin dış dün-

yaya dokuzuncu bölümde açılır. “Yayıncı, editör, çevirmen ve okurlara mektuplar” adını taşıyan dokuzuncu bölümde anlatıcı her birine mektuplar yazarak roman yazmakla işin bitmediğini bir romanın okura ulaşmaya kadar ne gibi zorluklardan geçtiğini özetlemek ister. On ikinci bölüme “günce” başlığı atılırken, ilerleyen bölümde tek bir günce değil “romanın güncesi” şeklinde ikinci bir güncenin de olduğu görülür. Bu iki günceden birinin yazarı Mehmet Erte iken, diğeri yine metin içerisinde oluşturulmuş kurgusal bir varlıktır. Roman karakterinin bu iki yazara karşı tepkisi romanı yeniden yazmaya koyulmak olur. Romanın sonuna gelirken kurgusal yazar, bir roman kahramanı edasıyla romanını bitirirken, bir ön söz yazmadan rahat edemeyeceğini söyler. Ön söz de ise yazar-karakter-okur bağlamında sahte romanını meydana getiren şeyleri irdeleyen anlatıcı, okurun kafasındaki karmaşıklığı gidermek ister. Sonuç olarak metindeki her şeyin sahteliği romanın sonunda anlaşılmış olur.

Romanın karakterleri, olay örgüsü ve anlatım teknikleri tamamıyla bir roman kahramanı yaratmak ve bu kahramana bir roman yazdırmak amacıyla olduğu için, roman sanatı ve tekniği eser içerisinde etkin bir rol oynar. Ayrıca daha önce kullanılmayan roman tekniklerinin de metinde kullanılması ve deneysel bir roman meydana getirilmesi önemlidir. Bir karakter romanı özelliği taşıyan ve tamamıyla anlatıbilimin laboratuvarında geçen eser, roman sanatı ve tekniğine ait birçok ayrıntıyı içerir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMAN İÇİNDE ROMAN

3.1. ANLATICI SORUNSAĞI EKSENİNE KURULU ROMANLAR

Edebi eserlere yaklaşımlarda önemli problemler, eseri kimin yazdığı, metinde kimin konuştuğı, olayın ve karakterlerin gerçekliğinin derecesinin ne olduğudur. Edebi eserde anlatılanlardan uzak ve yazarların etkisinden kalarak yaşayan okurlar metinlerin gerçek ile bağlantısına fazlasıyla önem vermektedir. Yazarın doğrultusunda her metin, okurların istediğı tarzda tasarlandığı gibi; bazen okurları da içerisine katan ve onlara görevler yükleyerek oyalayan, kimi zaman hiçbir şey anlatmayan, bir sorunsal oluşturan metinlerle de karşılamak mümkündür.

Türk edebiyatında roman sanatı ve roman yazımına dair bilgiler içeren romanlar sınırlı sayıdadır. Bu doğrultuda ilk olarak incelenecek olan *Karı Koca Masalı*'nda sürekli geciktirimler yoluyla okur oyalanırken, *Hüseyin Fellâh* romanında farklı bir kurgulama tekniğı uygulanır. *Gece*'de bir belirsizlik ve farklı anlatıcılar vasıtasıyla anlatıcı sorunsalı ortaya çıkmaktadır. *Benim Adım Kırmızı* romanında ölü bir anlatıcı ile nesneler ve hayvanlar aracılığıyla anlatım yapılırken, *Beşpeşe* romanında yazarların söylem farklılıkları dikkatleri çeker.

3.1.1. Karı Koca Masalı

Ahmet Midhat Efendi'nin 1875 yılında yayımlanan romanı *Karı Koca Masalı*, gerek anlatım biçimi gerekse kullandığı teknikler açısından yazıldığı dönemde birçok ilki gerçekleştirir. Anlatımını meddah tarzının bir geleneğı olarak değerlendiren eleştirmenlerin aksine, roman içerisinde kullanılan teknikler sadece meddah tarzı ile sınırlı değildir. Romanda farklı noktalara yerleştirilen söylemler, bir sensör gibi okurun algılarına hitap ederken, anlatıcının kim olduğu yahut kimlerden oluştuğı konusunda bilinçli bir belirsizlik oluşturulur.

Öncelikle romanda Tanrısal anlatıcı bakış açısıyla okuru da söylemin içerisine katan ve onunla birlikte hareket eden, yer yer yazara bile bilgelik taslayan bir anlatıcı ile karşılaşırız. Romanın başına konulan “Merhaba ey okuyucu!” söylemi, mesajın muhatapının okur olduğunu gösterir. Peki, metnin içinde bize yol gösteren ve bizimle muhatap olan bu ses, kimin sesidir? Tabii ki yazar tarafından kurgusal olarak yapılandırılan anlatıcının sesidir. Metne yerleştirilen ve olay örgüsüne giriş yapması gereken anlatıcı-

nın her şeyi bırakarak okura yönelmesi, aslında anlatının bu çerçevede gerçekleşeceği-
nin de bir göstergesidir.

Giriş “*Merhaba ey okuyucu! Şu kâğıt parçasını ‘Bir kitap alıyorum’ diye aldın. Öyle değil mi? Öyle ise şu ilk sayfasını açıp baktığın zaman gözlerinin aradığı şeyi biliyorum. Giriş aramadılar mı? Ama inkâr etme! Mutlaka aradıkları şey giriştir. Sen ise gözlerinin aradıkları şeyin yalnız başlığını değil hatta anlamını bile zihninde bulmaya başladın.*”²⁴⁸ ifadeleriyle başlar ki bu söylem, Aristo’dan beri alışlagelmiş olan giriş-gelişme-sonuç düzlemine ve okur alışkınlıklarına karşı eleştirel bir tavidir. Anlatıcının böyle bir cümle yapısı ile okurun zihninden geçenleri aramaya girişmesi ve söylemi okura yönlendirmesi dönemi için çok yeni bir tekniktir. Okurun mesajı aldığı andan itibaren görsel olarak algıladığı şeyleri zihnine aktarmasına bile değinen anlatıcı, aynı zamanda çok iyi bir okur olarak, onun yapacağı şeylerin ya da vereceği tepkilerin hepsini biliyor gibi davranır. “*Gözlerin bir yandan girişi ararken zihninde diğer taraftan anlamını düşünmekte değil miydi? ‘Yazar efendi elbette (önemsiz eserim her ne kadar okuyucu önüne çıkarılmaya layık ve halkın beğenisini kazanmak şerefine erişmeye uygun değilse de insanlık sahibi kişilerin kusurları görmezlikten gelen iyiliğine güvenerek yayınlanmasına cesaret edildi) yolunda bir şey yazacaktır’ diye hayal ederdin. Zira bizim halkımızda taklit kuvveti maymunlardan fazla olduğundan birisi yeni bir şey yaparsa önce onu kimse beğenmeyip, sonra birkaç mühim adam beğendiği zaman da hepsi onu taklit etmekte olduklarından Karı Koca Hikâyesi’nin yazarının da onlardan olabileceğini pek tabii gördün.*”²⁴⁹

Anlatıcının okuru bilgilendirme amacıyla yaptığı bu söylem, aslında yazarın işlevinin edebi metinde ne olacağı ya da ne olduğunun anlaşılması açısından önemlidir. Bilindiği gibi yazar, metnini bin bir uğraş sonucunda yazarak okuruna iletirken, her okur bu iletiyi doğru anlayamayacağı için tek taraflı ve tarafsız olarak ‘muhatap’ dolaysız bir şekilde bu tür söylemlerin alıcısı olur. ‘Karı Koca Masalı’nın yazarı’ ifadesi Ahmet Midhat Efendi’yi gösterse de, bu söyleme sahip sesin yazar olup olmadığı belirsizdir. Yazarın metinde meydana getirdiği ses, onun yaratımıyla meydana gelse de; o ses, farklı varlıkların da anlatıcısı olabilir. Yani bir hayvan, bir eşya ya da başka bir nesne kurgusal olarak konuşturuluyor olabilir.

²⁴⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Karı Koca Masalı*, (hızl. Nüket Esen), Kaf Yay., İstanbul 1999, s. 17.

²⁴⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 17-18.

Metne giriş yapan, okura farklı bilgiler vererek onu oyalayan anlatıcı, romanını roman sanatına dayandırıp açıklamalarda bulunarak esere devam eder. Öncelikle giriş meselesine, ardından yazarlık mesleğine değinen anlatıcı, sonra romanın baskı kısmı olan matbaaya kadar iner. Böylelikle anlatıcı, okuru sahaya indirerek onlara her şeyi yerli yerinde göstermek ister. İlerleyen kısımlarda masallara nasıl bir giriş yapılacağından, iyi bir edebî eserin nasıl okunup yazılacağına dair bilgiler de veren anlatıcı, roman sanatının yapı taşlarını da kurmuş olur.

İkinci bölümde yazara laf atan anlatıcı, yazarla bir söylem oluşturarak; konuyu, okur üzerinden uzaklaştırır ve yazar üzerine odaklar:

*“Güzel a ey Koca Karı Masalı yazarı! Şimdi sen kitabına giriş yazmayacaksın diye de senin böyle bir çuval saçma sapan sözün dinlenir mi? Vay! Sana giriş yazmayacağı mı kim haber verdi? Hele ben öyle bir söz söylememiş olduğuma pek eminim. Ben zevzeklik etmeyeceğimi söyledim. ‘Giriş yazmayacağım,’ demedim.”*²⁵⁰

Meddah tarzı atışmaların başladığı bu söylem de, kurgusal yazar ile anlatıcı arasında geçerken, okura da romanın nasıl oluştuğu hakkında mesajlar yüklenir. Aslında burada anlatıcı, muhatap pozisyonunda olur yazar ona bilgiler verdiği için gerçek yazar gibi davranır. Gerçek yazarın metne dâhil edilme çabası, isim olarak verilmesi bile kurgusal bir metinde gerçekleşemeyeceği için, bu durumu anlatıcı-yazar-okur bağlamında değerlendirmek gerekir.

Metnin yedinci bölümünde yarenlik ettiği sese yönelen anlatıcı-yazar, muhatabına acele etmemesi gerektiğini, ona eninde sonunda bir karı koca masalı anlatacağını belirtir:

*“Mademki seninle yarenlik edeceğiz, birbirimizin halini bilmeliyiz ki kavga etmeden, dövüş etmeden muhabbet edelim.”*²⁵¹

Bu bölüm içerisinde örnek bir okurun nasıl olacağını muhatabına tasvir eden anlatıcı, masalların nasıl okunacağına dair şu söylemde bulunur:

*“Özellikle masal okurken asla acele etme. ‘Aman bakalım alt tarafından ne çıkacak’ diye sabırsızlık gösterme. Yazar masalını nasıl yağlandıra ballandıra yazmışsa sen de öyle yağlandıra ballandıra oku! İşte masalın tadını tuzunu o zaman anlarsın.”*²⁵²

²⁵⁰ Ahmet Midhat Efendi, s. 21.

²⁵¹ Ahmet Midhat Efendi, s. 41.

²⁵² Ahmet Midhat Efendi, s. 43.

Bu metnin bir masal metni olmadığına farkında olan anlatıcı, bunu okuruna hissettirdikten sonra; muhatabına karı-koca hakkında öğütler verirken okuruna da metin içinde gönderimlerde bulunur. Bu bölümde anlatılacağı söylenen karı koca masalının başlamaması okuru endişelendireceği ve meraklandıracağı için yazar, muhatabına böyle bir söylemi gerçekleştirmiş olur.

Sekizinci bölümde, artık masalı anlatma zamanının geldiğine dair işaretler veren metin, okur için yine bir merak unsurunu içerisinde barındırır:

“*Gelgelelim masala: Deve tellâlken, horoz natırken, ben on beş yaşında anamın babamın beşiğini tıngır mungır sallarken, bir varmış, bir yokmuş! Al işte bir merak daha! Acaba kimdir o akıllı, kimdir o bilgili, kimdir o filozof, o kibar ki masalların evveline şu ‘bir varmış, bir yokmuş’ girişini koymuş?’*”²⁵³

Romanın en başından beri anlatıcının yaptığı şey, aslında olay örgüsünü okurdan saklamaktır. Merak duygusunun sonuna kadar verildiği ancak muhatap aracılığıyla törpülediği bu roman, aslında iyi bir gizemlileştirme örneği de vermiş olur. Bu teknik, Wayne Booth’un *The Rhetoric of Fiction* (Kurmacanın Retoriği) kitabında “gizemlileştirme” başlığı altında verilir. Bu teknikle yazar, metnin herhangi bir yerinde olay örgüsünü sekteye uğratmak için anlatımı yarıda keser veya anlatıyı sürekli erteler. Booth bu durumu *Karamazov Kardeşler* romanını örnek alarak şöyle izah eder:

“*Yazar burada neden daha fazlasını söylemiyor? Tek sebebi okurun parayı merak etmeyi sürdürmesini sağlamak istemesi. Peki söylediklerini neden söylüyor? Çünkü Dimitri’nin bir şeyler sakladığı söylenmezse, diğer karakterlere yönelik dramatik ironi hissimiz azalacaktır. Yazar bize para hakkındaki her şeyi burada anlatsaydı, bu ikinci ilgi ya da gerilim artacak, birincisi zarar görecekti.*”²⁵⁴

Booth’un tanımlamasından yola çıkarak *Karı Koca Masalı*’na baktığımızda, yazarın bize yani okurlara çok fazla şey söyler gibi yaptığı, ancak hiçbir şey söylemediği görülür. Metnin devamında bir hikâyeye anlatılacak mı acaba sorusu sürekli sorulurken, bu yöntemin *Binbir Gece Masalları*’nda başarılı bir şekilde uygulandığı unutulmamalıdır. Şehrazat’ın kralın karşısında hayatta kalmak için uydurduğu hikâyeler ile zamanı ertelemesi, aynı zamanda okurun da merakını cezbederek metinde kalmasını sağlar. *Karı Koca Masalı*’nda anlatıcının sekizinci bölümde bile hâlâ masala giriş yapamaması,

²⁵³ Ahmet Midhat Efendi, s. 45.

²⁵⁴ Wayne Booth, *Kurmacanın Retoriği*, (çev. Bülent O. Doğan), Metis Yay., İstanbul 2012, s. 298-299.

metinde anlatıcı sorunsalını oluşturur. “Bir varmış, bir yokmuş” cümlesinin masallara en uygun söylem olduğu üzerinde duran anlatıcı, bir masal anlatmaktan tekrar vazgeçerek lafı evirip çevirmeye devam eder.

On ikinci bölüme gelindiğinde, masal anlatılmayacağını anlayan okur için karı ve koca kelimelerinin felsefesine inmeyi tercih eden anlatıcı, okuru meraklandırıp konuları farklı yönler çekerek ilgiyi dağıtmaya çalışır. On dördüncü bölümde suçu muhataba yönelten anlatıcı, bir öykü anlatamamasının sebebini şöyle açıklar:

*“Vallahi birader beni affet. Kabahat bende değil. Ne yapayım? Ben masalımı söylerken sen hakkımda kötü zanda bulundun. Ben de kendimi savunmak için söze başladım. Söz sözü açtı. Açılan sözler uzadı. Vardı buralara kadar geldi.”*²⁵⁵

Bu bölümden yirmi ikinci bölüme kadar farklı konular üzerine eğilen anlatıcı, kelimelerin ya da cümlelerin felsefesini yaparak okurda merakı başarılı şekilde sağlar. Cemal Efendi ve Mahcemal hanımların dış görünüşleri verildikten sonra bir karıkoca masalı anlatmak niyetiyle roman bitirilir. Son bölüm muhatabın anlatıcıya söylediği sözler, okurun zihninden geçenlerin dışavurumu gibidir:

*“Canım bu nasıl masal? İç yüzü ‘Bir varmış bir yokmuş, bir karı ile bir koca varmış, çirkinlermiş ama birbirlerini sevmişler. Onlar ermiş muratlarına, biz çıkalım kerevetlerine’den ibaret kaldı.”*²⁵⁶

Yazarın bu metinde kullandığı teknikler zamansal planlamanın yapımı, okurun ya da muhatabın metne dâhil edilmesi yazarın ya da anlatıcının özdeşleşmesi açısından önemlidir.

Roman boyunca anlatılacağı söylenen ancak bir türlü anlatılamayan *Karı Koca Masalı*, kendisinden yaklaşık olarak 120 yıl önce Laurence Sterne tarafından yazılan *Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri* isimli romanla benzerlik gösterir. Roman, yapı bakımından bir karakterin hayatı üzerine yazılmış olarak okura sunulsa da; başka olay örgüleri yaratılarak, anlatılacak olan hikâyenin anlatılamaması iki roman arasındaki benzerliğin göstergesidir. Anlatıcı, okurun kendisini sürekli takip ettiğini düşünerek ona sabırlı olmasını ve tahammül etmesini söyler:

“Sevgili dostum ve yol arkadaşım, başlangıçta öykümü anlatmakta biraz cimri davrandığımı düşünmekteysen, -tahammül et-, -bırak edeyim ve kendi öykümü kendi

²⁵⁵ Ahmet Midhat Efendi, s. 72.

²⁵⁶ Ahmet Midhat Efendi, s. 103.

bildiğimce anlatayım... İşte ikimiz böyle ilerlerken ister benimle birlikte gül, ister bana gül, ya da ne istersen onu yap – ama sakın ola ki hiddete kapılma.”²⁵⁷

Hiddete kapılmayan ve anlatıcıyı sabırla dinleyen okur için metin içerisine yerleştirilmiş sabır taşları (yazarın öğütleri), okurun yapılan geciktirimler karşısındaki merakını dizginlemeye ve metne olan bağlılığını devam ettirmesine yönelik girişimlerdir. “Tristram Shandy” isimli beyefendinin hayat hikâyesini okuyacağız diye ümit eden okurlar için geciktirimlerin bittiği sonuç kısmında ise büyük bir sürpriz beklemektedir:

“Aman efendim BOĞA İNEK MUHABBBETİ, dedi Yorick, Hem de şimdiye dek dinlediklerimin en iyilerinden.”²⁵⁸

Denis Diderot’un 1778’de yayımlanan romanı *Kaderci Jacques ile Efendisi* romanı da gerek anlatım tarzı gerekse sürekli olarak okuruna seslenen yanıyla Ahmet Midhat Efendi’nin romanı ile benzerlikler taşır. Ahmet Midhat Efendi’nin romanından yaklaşık yüz yıl önce yazılan bu romanda da anlatıcının, karakterlerinin öykülerini anlatırken sürekli olarak okura yönelerek sorular sorması ve sürekli açıklamalar yapması Ahmet Midhat Efendi’nin bu romandan etkilenip etkilenmediği sorusunu akıllara getirir. Romanın daha ilk paragrafında okura yönelen bir anlatıcı ile karşılaşılır:

*“Nasıl karşılaşmışlardı? Herkes gibi, yani rastgele. Adları neydi? Nenize gerek. Nereden geliyorlardı? Çok yakın bir yerden. Nereye gidiyorlardı? İnsan nereye gittiğini bilir mi ki? Neler söylüyorlardı?”*²⁵⁹ Daha anlatacağı romana başlamadan okuru da metin içerisine alan anlatıcı, okuru tersleyen yanıyla dikkatleri üzerine toplar. Romana Aristo’nun giriş-gelişme-sonuç prensibine aykırı olarak giren Denis Diderot, hem kendi okuruna farkındalık yaratmak hem de dönem içerisinde farklı bir roman meydana getirmek ister. Romanın devamında metin ile ilgili görüşlerini okur üzerinden geliştiren anlatıcı, tam anlamıyla okur merkezli bir metin meydana getireceğinin sinyallerini verir:

“Görüyorsunuz ya, okuyucum, işim yolunda. Efendiyi de uşağı da birbirinden ayırıp keyfimin istediği yere göndererek, Jacques’in aşk maceralarını dinlemek için sizi bir yıl, iki yıl, üç yıl bekletmek tamamıyla elimde.”²⁶⁰

²⁵⁷ Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri*, (çev. Nuran Yavuz), YKY, İstanbul 2006, s. 35.

²⁵⁸ Sterne, s. 657.

²⁵⁹ Denis Diderot, *Kaderci Jacques ile Efendisi*, (çev. Adnan Cemgil), Sosyal Yay., İstanbul 1984, s. 15.

²⁶⁰ Diderot, s. 16.

Burada metin içerisinde geciktirim yapacağının sinyallerini veren anlatıcının bu söylemi *Karı Koca Masalı*'nda anlatıcının okuruna anlatacağı roman hakkında bilgiler veren söylemi ile uyuşur. Romanın devamında da sürekli okuruna yönelen anlatıcı, romanın gidişatı ve karakterlerin geleceği hakkında bilgilendirme yapar.

Üç roman incelendiğinde üçünün de birbirinden farklı bir yapıya büründürüldüğü görülür. Öncelikle *Karı Koca Masalı*, olay örgüsünden yoksun, tamamen anlatıcı-muhatap görüşmesi şeklinde tasarlanmış olup kurgu bakımından tek düzey bir yapılanmaya sahiptir. *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* isimli eserde olay örgüleri iç içe geçirilerek konudan uzaklaştırılmakla beraber okurun metne dâhil edildiği görülür. *Kaderci Jacques ile Efendisi*'nde ise okuru bilgilendiren ve ona sürekli yönelen anlatıcı, metin içerisinde neler yapacağını da söyler. Bu romanın diğer romanlardan farkı okur-yazar iletişim içerisinde olsa bile alt hikâyenin anlatılmasıyla romanın formu oluşturulur.

Jale Parla, *Karı Koca Masalı*'nın okura seslenen bu yapısını dünya edebiyatından *Tristram Shandy* ve *Jacques le Fataliste*'i birleştirerek şöyle yorumlar:

“Okuruyla kâh dostane, kâh öğretici bir edayla, kâh meydan okuyarak girdiği bu kural yıkıcı hasbıhal, Ahmet Mithat Efendi'nin *Karı Koca Masalı*'ni benzer tavırları sergilemiş Laurence Sterne'in *Tristram Shandy*'si ile Diderot'un *Jacques le Fataliste*'i gibi anlatılarla aynı sınıfa sokar. Burada Sterne ya da Diderot'tan doğrudan bir etkilene söz konusu olduğunu sanmıyorum. *Karı Koca Masalı*'yla bu iki anlatının benzeşmesi, yazarlarının anlatıya baktıkları açının benzeşmesiyle ilgilidir. Her üç yazar da yeni bir çağın yeni bir okur kitlesi olduğunu ya da olması gerektiğini varsaymaktadır. Eğer böyle bir okur kitlesi varsa, anlatı da bu kitleye hitap edecek şekilde yenilenmelidir. Böyle bir okur kitlesi olmadığı ölçüde de anlatı, o kitleyi yaratacak biçimde uyarlanmalıdır. Gerek Sterne, gerek Diderot, gerekse Ahmet Mithat Efendi'de bu uyarılmanın eksenleri (aradaki yüzyılı aşkın farka rağmen) benzeşir. Üç yazar da, artık kitaba ulaşabilen ortalama bir okurun daha gerçekçi bir edebiyata gereksinimi olduğunu düşünür. Dahası, bu ortalama okur kitlesiyle paylaşmak istediği yaşam felsefesi konularını onlarla tartışmaya açıktır. Ama bunun için okuma kontratını metnin her satırında yineleyerek okuma süreci boyunca okurla dinamik bir ilişki kurmak gereklidir. İşte Ahmet

*Mithat Efendi'nin, Türk okuru için romanı icat ettiği noktada getirdiği yenilikler bu yüzden Sterne ve Diderot'nun yenilikleriyle benzeşir.*²⁶¹

Jale Parla'nın karşılıklı okumalar neticesinde geliştirdiği bu tespitler ayrıntılı olarak değerlendirildiğinde, hepsinde okur faktörünün ön plana çıkarıldığı görülür.

Karı Koca Masalı romanında metne güvenilmez bir anlatıcının hâkim olduğu ve muhatabın araya girmesiyle metinde bir söylem çeşitliliği yaratıldığı görülür. *Süleyman Muslî* romanının ön sözünde nasıl muharrir ile muhatap sohbet edip dertleşiyorsa bu romanın tamamında da aynı söylem gerçekleşir. Metnin sonuna gelindiğinde okur büyük bir sürpriz ile karşılaşır ve bir vazgeçişle roman bitirilir. Böylelikle romanın sonuna ulaşan okur, en başa dönerken metin içerisinde bir karı koca masalı dinlemekten ziyade roman felsefesini yapan yazarın, felsefî konuşmalarını ıstır.

Romanı anlatım tekniği açısından değerlendiren Fazıl Gökçek, *Karı Koca Masalı* hakkında şu tespitlerde bulunur:

*“Kitabın adının işaret ettiği, bir kadın ile bir erkeğin hikâyesini anlatma beklentisini sürekli canlı tutar; her an asıl konuya geçecekmiş gibi yapar, fakat sürekli konu dışına çıkarak bir türlü asıl anlatacağı veya anlatacağını vaat ettiği konuya gelemes. Önce bu tür kitaplarda hep görülen ‘mukaddime’ yazma geleneğinin parodisini yapar, sonra kitabın ‘kocakarı masalı’ ile fonetik benzerliğine dikkati çeker ve bu benzerliğin anlam karmaşasına yol açmaması gerektiği konusunda okuyucuyu uyarır, ardından ‘karı’ ve ‘koca’ kelimelerinin anlamları ve kullanım yerleri üzerinde değerlendirme yapar. Ancak bir türlü okuyucunun beklediği, kahramanların bir kadın ve bir erkek olduğu beklentisini oluşturduğu hikâyeyi anlatmaya başlamaz.*²⁶²

Sonuç olarak, romanda bir konunun olduğu ancak ona giriş yapılmadığı, mekân ve zaman unsurlarının tamamıyla kaybolduğu, karakter yaratımında bulunulmadığı, sadece anlatıcı-muhatap-okur düzleminde romanın oluşturulduğu görülür. Romana ait birçok özelliğin ironi yapılarak verilmesi romana anlam katan bir diğer niteliktir.

3.1.2. Hüseyin Fellâh

Ahmet Midhat Efendi'nin 1875 yılında yayımlanan romanı *Hüseyin Fellâh*, anlatımı, kahramanları ve muhatabı metne dâhil eden yapısıyla roman sanatı açısından

²⁶¹ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 76-77.

²⁶² Fazıl Gökçek, “Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Anlatım Teknikleri”, *Ahmet Midhat Efendi*, (ed. Mustafa Miyasoğlu), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2012, s. 213.

Türk edebiyatında ilkleri gerçekleştiren bir eserdir. Eser, bugüne kadar genel olarak sadece olay örgüsü açısından değerlendirildiği için yazarın metinde kullandığı teknikler gözden kaçmış, meddah tarzı denilerek üzerinde durulmamıştır.

Öncelikle eserin içerisinde anlatıcıya müdahale eden başka bir sesin olduğu ve bu sesin anlatıyı kimi zaman yarıda kesecek kimi zaman ise anlatının seyrini değiştirecek kadar yetki ile donatıldığı görülür. Burada yalnızca anlatı sorunsalını değil bu tekniğin nasıl kullanıldığını da değerlendirmek gerekir. Bu eserde, okurların şimdiye kadar diğer eserlerde pek karşılaşmadıkları, kendileri yerine sıkça konuşan ve soru soran bir sesin varlığı söz konusudur.

Öncelikle roman sanatına göre metinsel anlamda okurun yazar için yok mesafesinde olduğunu çalışmanın teori bölümünde belirtmiştik. Yazarın birinci amacı, okura ulaşmak ve ona metnini okutturmaktır. Tabi bu süreçte yazar, metnini oluştururken okurun mesafesini, metne nasıl bakacağını, neler düşüneceğini hesap ederek eserini meydana getirir. *Don Kişot* romanı ile kırılan edebî metinlerin klasik yapısı, artık okuru da metnin içine dâhil etmeyi ve onun orada olup olmadığını kontrol etmeyi gerektirir. Bugünün postmodern romanları ise okuru da metin içerisinde gezdirerek ve konuşturarak farklı bir çizgide ilerler. Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi, Türk romanının temellerini atarken, döneminin çok ilerisinde teknikler kullanarak okuru yani muhatabı metne dâhil etmek suretiyle postmodern anlatıların seviyesine erişir.

Romanını dokuz kitaba ayıran Ahmet Midhat, kitabına Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı ile giriş yaparken, tasvirler üzerinde yoğunlaşır. Ancak bu anlatım, okura yönelik sürekli olarak bir tasdikleme / onaylama gerektiren soru ifadeleri içerir. Anlatıcının kendisinin sorup kendisinin cevapladığı bu anlatı, “Muharrir efendi!” sesiyle yarıda kesilir.

“Acayip! Muharrir efendi! Beyoğlu!... O süslü Beyoğlu kupkuru bir dağ mıydı?

Ne taaccüp ediyorsunuz? Bir zaman yok muydu ki tekmi İstanbul bir lâtif ormandan ibaretti?

Kalûbelâya kadar gidecek isek öyleydi!”²⁶³

Araya girerek anlatıyı yarıda kesen bu ikinci ses, metnin muhatabı ya da okuru olarak algılanabilir. Muhatabın, muharrir efendi diye seslenmesi ile bu anlatı içerisinde

²⁶³ Ahmet Midhat Efendi, *Hüseyin Fellâh*, (hızl. M. Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2000, s. 3.

yalnız olmadığını anlayan anlatıcı, onun sorularını cevaplarken, ikisinin de aynı dönem içerisinde yaşadığı ve çevreyi gözlemlediği anlaşılır.

“Sormak ayıp olmasın ama muharrir efendi, İstanbul tarih-i atîki mi yazıyorsunuz?”

Yok! Hikâye söyleyeceğiz.

Ya Cenevizliler zamanına kadar geriye gitmeğe mâna ne?

Hayır! Cenevizliler zamanına kadar geriye gitmeyeceğiz. O zamandan bu zamana doğru zihnimizi derip toplayıp getireceğiz. Efendim!”²⁶⁴

Muhatabın, muharrir tarih mi yazacaksınız sorusuna verilen “hikâye söyleyeceğiz” cevabı, anlatılacakların tarihî gerçeklikle alakası olmayıp kurmaca bir yapıda ilerleyeceğinin tespiti için bilinçlice oluşturulmuş bir söylemdir. Metin boyunca da sürekli olarak karşılaşıacağımız bir özelliktir.

Hikâyenin bir yerinde anlatıcı tam öyküye girmiş, karakterleri anlatırken; muhatap, tekrar araya girerek bazen farklı düşüncelere daldığını ifade eder. Muharririn muhataba cevabı ise acele etmeden, büyük bir sabırla hikâyeyi sonuna kadar dinlemesidir.

“Of! Muharrir efendi of! Bunlar ana ile kızmış ha? Hem de pek dertli şeyler olmalı. Baksanız a, Azrail’i istiyorlar. Vallahi muharrir efendi, ne yalan söyleyelim, biz böyle bir gecenin yarısında hendekler Kanlıburç’lar içinde gezen iki karıyı hayırlı takımından zannetmemiştik.

Bunları hayırlı takımından zannetmemekte acele etmişsiniz. Şimdi dahi hayırlı takımından zannetmekte acele ediyorsunuz. Bu gibi şeylerde işin aslına varmadan hükmetmek gayet tehlikelidir.”²⁶⁵

Anlatının gidişatına göre okur pozisyonunda olan muhatapın ifade ettikleri bir anlamda doğrudur. Fakat metin belli bir noktada kesilirse, anlam farklılaşır ve bağlam sorunu yaşanır. Ayrıca henüz muhatap olarak adlandırdığımız bu söylem sahibinin tam olarak kim olduğu belirginleşmediğinden, için metnin bu seyrinde muharrir-muhatap ilişkisinin olduğundan fazlası hakkında yorum yapmamak gerekir. Kurgusal metnin en büyük özelliği, okurların onları sonuna kadar okutturabilecek merakı içlerinde barındırmalarıdır. Burada da ikili arasında ilerleyen diyalog sadece anlatıma yönelik açıklamalar getirmektedir. Ancak ilerleyen kısımlarda, hem okurun metinde yer alıp almadığı

²⁶⁴ Ahmet Midhat Efendi, s. 4.

²⁶⁵ Ahmet Midhat Efendi, s. 10.

hem de metindeki muharririn gerçek yazar olup olmadığı daha belirgin olarak karşımıza çıkacaktır.

“Billahi muharrir efendi! Artık siz de muhakemâtı pek incelttiniz ya! Kepenk altından ibaret bulunan bir yuvada yan gelinir mi? Safaya bakılır mı?

Vallahi ey sevgili kariler! Saadet-i beşeriyeyi en büyük konaklarından bed’ ile böyle kepenk altlarına ve ta mezarlık içlerine kadar her yerde aradım.”²⁶⁶

Bu diyalog ile metindeki muhatabın okurları temsil ettiği, metindeki anlatıcının da yazar kimliğine sahip olduğu görülür. Anlatıcı-yazar, metnin gerçek yazarı pozisyonunda olmayıp sadece okurların yazılan metin üzerinde söz sahibi olduğu kurgusal bir evrenin parçaları olarak algılanabilir. Yani kurgusal yazar, metnini yazarken; okur, yanı başında yazdıklarını görerek ya da okuduklarını dinleyerek olay örgüsüne müdahil olur. Burada karşılaştığımız anlatı bir alt anlatıdır. Yani üst anlatı da bir hikâye devam ederken alt anlatı da karakter bakımından işlevsiz hale getirilen ve sadece onu yazan muharrir ve okuyan okur tarafından yönlendirilir.

“Muharrir efendi! Şu kızın ağleb-i ahvâlini hikâye eylediniz ama hüsnüne dair bir şey söylemediniz.

Vakıa kusur ettik. Erkekler yanında ‘kız’ kelimesini tekellüm etmek hüsn ve cermal hükümlerini yadeylemek demek olduğunu düşünemedik.”²⁶⁷

Metnin üst anlatısında devam eden okur-anlatıcı diyalogunda, okur pozisyonundaki varlığın bir erkek olduğu metnin kurgusal yazarı tarafından açıklanırken, okurdan beklentilerin ne yönde geliştiğine dair ipuçları da verilmiş olur. Bu anlatı alt anlatının gidişatını her an etkileyebilecek bir düzeyde olup; kurgusal yazarın, ‘evet bu şekilde olması gerekiyor deyip’ metni o şekilde değiştirmesine bağımlıdır.

Anlatıcı rolündeki kurgusal yazarın, okur ya da okurlarından bir bap için müsaade istemesi onların metin üzerinde ne kadar etkili olduğunu gösterir: *“Lâkin bu bâbda beni mazur görünüz. Zira karşımızda bulunan kız öyle hüsnüyle havâss-ı şairaneyi gıcıklayacak mahlûkattan değildir.”²⁶⁸* Tabi bütün bu olanlar, romanın gidişatına etki etmeyecek biçimde yapılandırılmış olup, alt-üst hikâye şeklinde okur tarafından algılan-

²⁶⁶ Ahmet Midhat Efendi, s. 20.

²⁶⁷ Ahmet Midhat Efendi, s. 23.

²⁶⁸ Ahmet Midhat Efendi, s. 23.

malıdır. Üst hikâye içerisinde muharrir-muhatap ilişkisi çerçevesinde metin anlatılırken ya da yazılırken, alt hikâyede farklı bir olay örgüsü kesintisiz devam etmektedir.

Kurgusal yazar, metnini anlatmaya ya da metin bağlamında yazmaya devam ederken kimi zaman okurların bilinçlerini yoklayarak uyanık olup olmadıklarını, metne hâkim olup olmadıklarını ölçer. Çünkü metnin kurgusuna göre okur, kurgusal yazarın hemen yanı başındadır:

“Şehlevend’i gelin gitmekten mene çalıştığı esnada haniya bir Ömer ismini yad eylemişti. Bu isim hatırlınızda mıdır?”²⁶⁹

Metnin gerçek yazarı, buradaki söylemi çift taraflı olarak planladığı için söylem hem kurgusal okura hem de metnin dışındaki gerçek okura ulaşır.

“Lâkin vâesefâ ki bizim burada haber verdiğimiz Cezayir erbâb-ı mütâlâanın bu isimden anladıkları Cezayir değildir. Burada kale aldığımız dayılar da karilerimizin kezalik bu namdan istifham eyledikleri adamlar değildir. İşin böyle olduğu Cezayir tarih-i husûsîsi tetebbu edilmekle malûm olur.”²⁷⁰

Metnin kurgusal yazarı, kurgusal ve gerçek okurlarını uyarırken; yazarın anlattığı Cezayir’in gerçek Cezayir olmadığı, eğer gerçek Cezayir hakkında bilgi edinmek istiyorlarsa, Cezayir tarihine bakmaları gerektiğini söylemesi, kurmaca-gerçek ayrımının keskin bir şekilde okura hissettirilmesi anlamına gelir. Romanlar ile tarihî kitapları birbirinden ayıran en önemli özellik, birisi gerçekliğe çok yakın bir şekilde kurulurken, diğerinin gerçekliği emerek hayâl, hayâlî değiştirerek gerçekliğe uygun bir şekilde metne yansımastır. Ahmet Midhat Efendi’nin yazılarında da sürekli dile getirdiği gerçek olan ile kurmaca olanın roman bağlamında ayrılması gerektiği, romanın içerisinde okura hissettirilmiş olur.

Eserde bu konudaki açıklamaları yeterli görmeyen kurgusal yazar, anlatısını derinleştirerek romandan ayrılır ve tarih ile kurmaca arasındaki farka değinmeye başlar:

“Şu saydığımız hususâtı bir hikâyenüvisin hayâlhane-i vicdanında icat edilmiş hayalât ve tasavvurât kabilinden olmak üzere telakki etmemenizi rica eyleriz. Zaten şu gibi ahvâl-i harikuladenin yalnız şekavet yolunda olmayıp kahramanlık yolunda suret-i icrasını görmek için idi ki Cezayir tarih-i husûsîsini mütâlâa etmenizi tavsiye eylemiştik. Ama diyeceksiniz ki şu mütâlâasını tavsiye eylediğiniz Cezayir tarih-i husûsîsini nerede

²⁶⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 51.

²⁷⁰ Ahmet Midhat Efendi, s. 79-80.

satarlar ki alıp da mütâlâa edelim?... Böyle bir şey olursa siz de mütâlâa için lisanınız, hem de sizin kolaylıkla anlayacağınız yeni lisanınız ile yazılmış birçok Cezayir tarih-i husûsîleri bulabilirsiniz. Eğer nazarı rağbetinizi yalnız hikâye tarzındaki şeylere hasredererseniz nail-i emel olamazsınız. Çünkü bir hikâyenüvis Cezayir’i size şu bâbda tanıtmış olduğumuzdan ziyade tanıtmayı kendi vazifesi dâhilinde görmez.”²⁷¹

Metnin kurgusal yazarı, burada roman sanatı açısından çok önemli değerlendirmelerde bulunur. Öncelikle roman ya da hikâye yazarının bir metinde tarihsel bir şey anlatırken ne kadar gerçeklikten ve ne kadar kurgusallıktan faydalanması gerektiğini ve okurunda bunu okurken, belli bir gerçeklik aramak istiyorsa yazılmış tarihi kitaplara bakmasını yazarın ifade etmesi, önemli bir ayrıntıdır. Kurgusal yazarın Cezayir’in tarihsellikten uzak bir şekilde ancak bu kadar anlatılabileceğini söylemesi, tarihselliğin daha somut şeylere dayandığını gösterir. Dikkat edilirse kurgusal yazar, Cezayir’i anlatmaya başlamadan önce bunu ifade ettiği gibi, metin içerisinde de belli bir gerçekliğe bağlı kalmadan sadece hikâyeleştirerek metnini anlatır.

“Gazrûf’un gördüğü iş bizim Ahmed Bey ve ahibbasını bir müddet tahayyür-i memnunânede bıraktı. Ondan sonra birden bir ‘Hüseyn Fellâh’ lâkırdısı açıldı ki kitabımız o nama mensup olduğu cihetle bu söze cümleden ziyade ehemmiyet vereceğimiz derkârdır.

Öyle de muharrir efendi, öyledir ama bu Dayızade Ahmed Bey sizin bize tarif ve tavsiye eylediğiniz Dayızade Ahmed Bey çıkmadı. Haniya o dervişlik? O havârik-ı âdât? O kitap mütalaasıyla tevaggul? Akşamdan beri Ahmed Bey’i ve yaranını dinlemekteyiz. Hiç o verdiğiniz haberi tasdik edecek bir sohbetini göremedik. Gördüğümüze kalırsa?....

Muharrir size ne vermişti? Haber değil mi? Haberin sıdka, kizbe ihtimali mantıkça müsellemdir. Bahusus ki bu hikâyeyi muharrir olduğu gibi yazıyor. Artık ne çıkar-sa bahtınıza! Şu kadar var ki her hâlde acele etmeyip zuhurata muntazır olmanızı muharrir kulunuz rica eder.”²⁷²

Kurgusal bir yazar ve kurgusal bir okur yaratmanın metindeki en büyük avantajı bizim dışardan gördüğümüz ancak müdahale edemediğimiz şeylerin açıklığa kavuşmasıdır. Örneğin bir roman okurken karakterlerin niye fiziksel özellikleri verilmiyor, olay örgüsü niçin farklı yöne saptı, kurguda bir sorun var, yazar nasıl farkına varmaz gibi

²⁷¹ Ahmet Midhat Efendi, s. 82-83.

²⁷² Ahmet Midhat Efendi, s. 94-95.

okurların aklından geçen bin bir çeşit soru burada cevaplanabilir. Tıpkı yukarıda olduğu gibi kurgusal okur, kendisine anlatılan karakterin işlevlerinin iyi olacağını düşünürken kötü çıkmasından memnun olmaz ve kurgusal yazarına hesap sorar. Burada muharrir yani kurgusal yazardan başka bir üçüncü sesin varlığıyla karşılaşırız ki bu romanın gerçek yazarına ait bir hitabet tarzıdır. Tanrısal Anlatıcı ile kurgusal okura hitap eden gerçek yazar, kimliğini açıklamadan muharririn savunmasını yaparak, kurgusal okurdan sabretmesini ister. Metni dikkatlice okuyan okurlar, daha önce böyle bir sesin araya girerek müdahale etmediğini rahatlıkla görebilirler. Kurgusal yazar ile kurgusal okurun tüm konuşmalarını, kurgusal yazarın anlattığı hikâyeyi metnin dışından birisi ancak bu şekilde bilebilir ve müdahale edebilir.

Özellikle dördüncü kitap içerisinde karakterler çoğaldıkça ve olay örgüsü ilerledikçe kurgusal okur, pür dikkat kesilerek metni takip etmektedir:

“Ya dilsiz cariye ne tavırdıydı? Muharrir efendi! Onu bilmek isteriz onu!...

Nafîle! Onun tavrını hiç sormayınız! O kız dilsizdi dilsiz? Hiç dilsiz söylenen sözleri işitir mi ki zihince icra eylediği muhakemât üzerine çehresinde tegayyür görülsün? O yalnız alık alık etrafına bakıp her kimin ateşten, sudan, kahveden filândan neye ihtiyacı varsa o hizmeti görürdü.”²⁷³

Kurgusal yazar, metin ilerledikçe hikâyeye olan hâkimiyetini göstermeye başlar ancak kurgusal okurun sürekli ayrıntılara inmek istemesi metnin gerçek okurlarını rahatsız edebilir. Kurgusal okurun her şeyi irdelemesi bir anlamda metnin anlaşılmasını sağlarken, bu ikili diyalogların fazlalığı okurların metinden kopmasına ve okumayı yarıda bırakmasına neden olabilir. Ahmet Midhat Efendi’nin en çok eleştirilen yönü de gereksiz ayrıntılara fazlasıyla inerek roman içerisinde anlatacaklarını anlatamaması ve okuru metinden uzaklaştırmasıdır. Roman sanatı açısından gereksiz ayrıntıların fazlasıyla verilmesi öykü bağlamında sorun yaratmazken, söylem bağlamında sorunlar yaratır.

Beşinci kitaba geçildiğinde kurgusal okurun artık anlatılan bazı şeyleri kabullenmeyerek kurgusal yazara çıkıştığı ve onu yönlendirmeye çalıştığı görülür:

“Vallahi muharrir efendi! Su-i zanda bulunmamaklığımızı tembih etmişsiniz. Ama saat dokuzdan sonra böyle sokak kapısında bir saatten beri beklemekte olduğu

²⁷³ Ahmet Midhat Efendi, s. 130.

misafiri, üşümediği hâlde, titreye titreye içeriye alan bir karı hakkında evliyaların bile su-i zanna düşeceğini teslim etmelisiniz.

O da sizin bileceğiniz bir şey! Biz hikâyemizde devam edeceğiz.”²⁷⁴

Kurgusal anlatıcı yeri geldiğinde kurgusal okuruna söz hakkı verirken yeri gelince de onun görüşlerinin üzerinde durmayarak anlatısına devam eder. Ancak metnin öyle bir yeri gelir ki onları bilgilendirmeden de edemez.

“Vakıa hikâyenin böyle iki ay ötesine şimdiden atlamak pek de hikâyenüvislik usulüne yakışmaz ise de Hurşid’in âkıbet-i ahvâlini haber verip bu babı tekmil etmiş olmak için şimdiden haber verelim ki, Hurşid her ne kadar tıbben iyi oldu ise de hükmen ve hakikaten iyi olmayıp bilâkis pek fena olmuştu.”²⁷⁵

Kurgusal yazarın metnin muharriri olarak hikâyede zamansal olarak atlama yapacağını, bunu da ayrıntıya fazla girmemek adına gerçekleştireceğini söylemesi, roman tekniği olarak okurlarını bilgilendirmesi anlamına gelir. Ancak okurların bunu bilip bilmediğinden şüphe eden muharrir, gerekli bir açıklama koyarak metnin ayrıntısına fazla inmeden anlatıyı yarıda kesip hikâyesini anlatmaya devam eder.

Yedinci kitaba gelinirken artık kurgusal yazarın örnek okurlarını oluşturmaya başladığı ve metnin gerçek yazarı olma yolunda adımlar attığı görülür. Özellikle Ahmet Midhat’ın aynı yıl içerisinde yazdığı *Karı Koca Masalı*’na göndermeler yapan kurgusal yazar, oluşturduğu karakterlere belli özellikler verilince değişebileceğini okurlarına şöyle anlatır:

“Böyle mufasssal ve meşrûh roman okumaktan yalnız koca karı masalı okuduğunuz zaman aldığınız lezzet gibi bir lezzetle iktifa etmeyip de her şahısta bir başka cilve ile mütecellî olan tavr-ı beşeri tedkîk ve istiknâh lezzetini dahi almak isterseniz Şehlevend’in şu son lâkırdısı üzerinde fikrinizi sabit ederek biraz vakit hükmünü ve şümülünü araştırmak için edeceğim davete icabet gösteriniz. Şehlevend Hüseyin Fellâh için daha zengin ve daha mütehassis bir halatçı Ömer diyor. Demek oluyor ki halatçı Ömer’e servet verilir ve hissiyatı tevsî’ edilirse sair havas ve meziyyâtça biaynihî bir Hüseyin Fellâh olacaktı.”²⁷⁶

²⁷⁴ Ahmet Midhat Efendi, s. 180.

²⁷⁵ Ahmet Midhat Efendi, s. 260.

²⁷⁶ Ahmet Midhat Efendi, s. 273.

Kurgusal yazarın burada kurgusal okurlarını bilgilendirerek karakterler arasında bir servet dağılımı yapıldığı takdirde değişim olacağını söylemesi, anlattığı hikâyedeki kahramanların bir görüşü olarak romana yansır.

Romanın sonlarına gelirken kurgusal yazarın anlattığı hikâye belli bir düzeye ulaştığında artık anlatılan hikâyenin anlaşılması için başka romanların da okunması gerektiğini ifade etmesi, kurgusal yazarın artık söylemsel olarak gerçek yazarın himâyesi-ne girdiğini gösterir.

“Hazır şu muhiblik mahbubluk sözünü açmış iken kendi fikr-i mahsusumuzu da haber verelim ki, her ne kadar Şehlevend Hanım ikinci kısımdan olup bu kısmın kısm-ı evvele rüçhanını dahi teslim edersek de biz kendimizi kısm-ı evvelden bulmaktayız. Hem de hangilerinden bilir misiniz? Mahbubu filhakika güzel olmadığı halde yine onu sevmeye cebr-i nefis eder bir takımdır ki bu yolda olan muhabbetin derece-i lezzetini anlamak isterseniz “Karı Koca Masalı” serlevhali hikâyemize müracaat buyurmaksınız. Ama diyeceksiniz ki bir adam kendisi filhakika başka bir fikirde bulunup da yazdığı hikâyede dahi onun zıddı olan bir fikir ile muhakemâta girişmek ne demektir? Ha, bu şu demektir ki sizi hiçbir vechile aldatmak istemediğimizden ve kendi fikr-i mahsusumuzu mutlaka nefsü'l-emre muvafıktır diye yutturmak hilekârlığını da kabul etmediğimizden ‘Bu bâbda bizim kendi fikrimiz bu ise de, bu fikir şuna müraccah olamaz. Daha eslemi budur.’ diye sözün en doğrusunu söylemek istiyoruz.”²⁷⁷

Bu paragraf ile birlikte romanın sonuna gelirken kurgusal yazar, dönüşüm geçirerek yerini gerçek yazara bırakır. Metinde bir kıza âşık olan üç gencin neden âşık olduğu sorusunun cevabını arayanlara metnin gerçek yazarı *Karı Koca Masalı*’nı önerir. Böylece roman içerisinde başka bir roman işaret edilerek metinlerarası bir ilişki meydana getirilir.

Sonuç olarak muharrir-muhatap yahut kurgusal yazar-kurgusal okur arasında geçen diyaloglar metinde çift yapıli bir anlatıcı sorunsalı meydana getirir. Birinci yapıda, anlatının sürekli kesilerek farklı noktalara dikkat çekilmesi ve ayrıntılara inilmesi, okuru bilgilendirme amacı taşımakla beraber, gereğinden fazla yapılması okuru metinden uzaklaştırabilir. İkinci yapıda ise metinde bulunan kurgusal yazar ve okurun iletişim içerisinde olması, metnin ana hikâyesinin dağılmasına ve zaman zaman kırılmalar mey-

²⁷⁷ Ahmet Midhat Efendi, s. 319.

dana gelmesine neden olur. Metinde okurların karşılaştığı üç farklı sesin kime ait olduğu da ayrı bir sorunsal olarak değerlendirilebilir.

3.1.3. Gece

Bilge Karasu'nun 1985 yılında yayımlanan *Gece* isimli romanı, eksiksiz doldurulması gereken bir bulmaca gibi, farklı anlatıcı ve anlatım teknikleri ile çözümlenmesi gereken bir yapıya sahiptir. Eser, dört bölümden oluşur ve her bölüm birbirinden ayrı parçalar şeklinde kurgulanmıştır. Karşıtlıklar ve olumsuzluklar yumağı içinde, yaratman, düzeltmen, anlatıcı ve yazar arasında ilerleyen anlatım, farklı anlatıcılarıyla bir belirsizlik içerisine sürüklenir.

Birinci bölümde söylem, dil kavramı üzerinde dururken, düzeltmenin varlığından bahis açılır. Düzeltmenin her dilde farklı işlevler yürüttüğünü bilen örnek okur için bir belirsizlik durumu söz konusu değil iken, ampirik okur için düzeltmenin işlevi başlı başına bir sorun teşkil eder. Yedinci kısma gelindiğinde anlatıcı tarafından ortaya konulan bir dipnot ile karşılaşılır:

*“Kestirip atmak güç ya, kimi yazarın dilinde söyleyişin en incisini sözcüklerin birer ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kimininkinde ise bir karasu gibi akış. Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı.”*²⁷⁸

Öncelikle dili serbest bırakan bir yazarın anlatımının farklılığına dikkat çeken anlatıcının, gecenin karanlığında çalışan ve onun gölgesinde olan herkesi gece işçileri olarak adlandırması dikkat çekicidir.

Dokuzuncu kısımda Yaratman'ın varlığına lafı getiren anlatıcı, aslında metnin yapı taşlarını yani bulmacanın en önemli ipuçlarını vermeye başlar. Yirmi ikinci kısma düşülen üçüncü dipnot, artık metnin belirsizleşmeye başladığını ve metnin özneyi terk etme çabasında olduğunu gösterir:

*“Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu? Öznenin ara ara belirsizleşmesi...”*²⁷⁹

Roman içerisinde öznenin belirsizleşmesi üçüncü kısımdan itibaren başlar. İlerleyen kısımlarda tekrar belirginleşse de, yok olmaya hazır bir durumdadır.

²⁷⁸ Bilge Karasu, *Gece*, Metis Yay., İstanbul 2010, s. 27.

²⁷⁹ Karasu, s. 56.

Otuzuncu kısma düşülen dipnot, eserin gidişatının anlaşılması ve anlatıcı tiplerinin tespiti açısından gelinen süreci özetler:

*“Her şeyin içyüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında? Hem ne yapmak istediğimi kendi kendime sormağa başlayalı epey olduğu halde bu konuda açık seçik bir yanıtı ulaşmamam bir şey demek değil midir? Düzeltmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağı benziyorum. Oysa ilk günler onu kendi ‘avata’rlarımdan biri diye düşünmüştüm.”*²⁸⁰

“Düzeltmen”, “Yaratman” ve “Yazar” arasında anlatıcının konumunu tespiti çalışan ses, kendi yerinin hepsini birleştiren tek bir yapı içerisinde olacağına işaret eder. Böylece çok sesli anlatım sadece bir anlığına da olsa tek sesli bir yapı içerisine alınarak birleşme sağlanır.

Birinci bölümün sonuna gelinirken anlatıcı, birinci defterin bittiğini söyler, sonra bu bölümün sadece dünyanın görünümü olduğunu ifade eder. Böylelikle ilk bölümde metne giriş yapan anlatıcı aslında metin yüzeyinde değil kuşbakışı olarak metnin tepesinde durup; metni, anlam ile anlamsızlık arasındaki ince çizgide yürütmeye çalışır.

İkinci bölüm, savaş, düşman, inanç, inançsızlık, Tanrı ve sistem üzerine kurulurken, oyun mekanizmasının ayrıntılarına inilerek farklı bir metin oluşturulur. İkinci bölüme düşülen ilk dipnota bakıldığında, okur-muhatap-anlatıcı üçgenin sorgulandığı görülür:

*“Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana ‘ben’ diyerek konuşan, bir kişi mi, en azından iki kişi mi? Kişi sayısının belirsizliği, ya da, alışlagelmiş bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı, benim işime ne ölçüde yarar? Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben’liğini elimde tutabileceğim duygusu...”*²⁸¹

Yazarın kararsızlığı, öznenin yok oluşu, okurun rolü ve hepsini bir arada tutan en önemli şey metindir. Metin, okuru yönlendiren ve onun varolmasını sağlayan en önemli araç olduğu için, anlatıcı tarafından ortaya atılan böyle bir dipnot eserde kırılma etkisi yaratır. Tek düzey bir okuma seviyesinde ilerleyen ve gecenin işçileri arasında

²⁸⁰ Karasu, s. 71.

²⁸¹ Karasu, s. 97.

dağılan konu, ‘ben’lerin varlığına ve yokluğuna ait açıklama ile metni, okuru tekrar okumaya niyetlendirebilir. Bu dipnot, metnin kırılma noktası olduğu gibi bundan sonraki söylemin seviyesinin de daha ağır olacağına işaret eder.

Elli birinci kısımda söylemi çoğullaştıran anlatıcı, önce açıklama verip ardından bu açıklamayı yazan kişiyi cezalandıracağını söyler. Böylelikle iki farklı sesin aynı metne hâkim olduğu da görülmüş olur. Karakter yaratımına da değinen anlatıcı, onların içlerine girerek ters imgeler yarattığını ifade eder.

Üçüncü bölümde anlatıcı değişirken bir kadın sesinin metne hâkim olmasıyla birlikte anlatımın değişikliğe uğradığı görülür. Sert ve keskin anlatım yerine daha şeffaf bir çizgide ilerleyen anlatıcı, okuruna seslenirken, saydam bir şekil alarak metinde aslında var olduğunu şöyle ifade eder:

*“Haberiniz oldu mu olmadı mı, bilmiyorum. Ama benim yaşamıma hiç girmediniz, benim farkıma bile varmadınız; onun yaşamından da –o yaşamda bir yeriniz var idiyse bile- ben araya girmeden çekilmiştiniz. Oysa gölgeniz –öyle diyeceğim, başka söz bulamıyorum- üzerimizden eksilmedi.”*²⁸²

Okurun metinde şimdiye kadar hiç karşılaşmadığı bu anlatıcı, okurun kendi etkisinde kaldığını ifade etmesi ve diğer anlatıcının da bundan habersiz olduğunu söylemesi, metin acaba farklı yazarlar tarafından mı yazıldı sorusunun ortaya çıkmasına neden olurken; metindeki anlatıcı sayısı da dörde ulaşmış olur.

Anlatıcı, hem diğer anlatıcıya hem de yazara dönük bilgilendirmede bulunduğu gibi, okurları da ihmâl etmez. Metinden soyutlanan anlatıcının yaratımlarını nasıl meydana getirdiğini açıklaması, metinde varolma çabasından kaynaklanır:

*“Yazı yazmasını bir parça öğrendimse, ikinizi okuyarak öğrendim. Doğrusu bu ya, sizlere yaraşır bir öğrenci değilim; besbelli. Gene de yazıyorum. Yazı değil bu, nasıl olsa.”*²⁸³

Bir oyunun nasıl oynanacağına dair birçok unsuru içerisinde barındıran metinde, yazarın kurgusu dâhilinde gerçekleşen her şey okura yavaş yavaş verilirken bir yandan oyunun nasıl kurulduğu hakkında mesajlar, başka anlatıcılar yoluyla okura iletilir:

*“Bir yandan da anladım ki tasarladığınız oyunun başkışisi olacağınız halde bizi aklınıza bile getirmeyecektiniz.”*²⁸⁴

²⁸² Karasu, s. 122.

²⁸³ Karasu, s. 124.

Edebî metinde oyun kavramı, yazar tarafından kurgusalılık yerine kullanılan ve yazarın zihin haritasını aşabilen okur için planlanmış nesneler bütünüdür. Bir roman, kurgusal bir düzlemde yazar tarafından özenle oluşturulduysa, her okur bu romanın göndergelerini tam olarak almayı başaramayabilir. Oyunu kurallarına göre oynamayı bilen örnek okur, ise yazarın tüm tuzaklarına karşılık metinden çıkmayı bilir.

Dördüncü bölüm, artık metnin çözülmeyle bekleyen son aşaması olup, engellerin ve tuzakların yoğun olarak kurgulandığı yerdir. Bu bölüme düşülen ilk dipnot, anlatıcının kaç farklı şekle girdiğini açıklarken, romanın başından itibaren soyut bir yapıda ilerleyişini de bir şekilde açıklar: “*Şimdi durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmekte beni ne ölçüde başarılı kılabilir?*”²⁸⁵ Metni biraz daha anlaşılır kılma çabasının işaretlerini veren anlatıcı, Sevinç karakterini okuruna tanıtırken, okur için bir önceki metnin anlatıcısının kim olduğu da belirginleştirmiş olur.

Yetmiş ikinci kısma “Dipnot (!) (S.)” başlığı verilerek romanın bitip bitmeyeceğine değinilirken, okurların “S” harfinden yola çıkarak bu anlatıcının Sevinç karakteri olduğunu düşünmeleri istenir. Böylece anlatıcı kendi söylem çizgisinden çıkmayarak diğer anlatıcı ile birlikte söylemek istediklerini net bir şekilde ifade etmiş olur. Hem yazara hem anlatıcıya seslenen “S.”, metin kişilerinin gerçeklik algısı üzerinde durur:

“*Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabının dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat değil mi? İstediklerine istediklerini yaptırmak, söylemek... Yapıntı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmez misiniz? Bilirim; bizim yazdığımız kalır, gerçek örneklerimizse ölür gider, hiçbirinin –önemli kişiler bile olsalar- bizim kişilerimiz ölçüsünde ‘gerçekliği’ yoktur, dersiniz. Gerçekten öyle mi ama?*”²⁸⁶

Bilindiği üzere, roman sanatı açısından roman kişilerinin gerçekliği ya da kurmacalığı sürekli tartışılan bir konudur. Anlatıcı, dolaylı olarak yazarın yarattığı karak-

²⁸⁴ Karasu, s. 132.

²⁸⁵ Karasu, s. 145.

²⁸⁶ Karasu, s. 158.

terlerin unutulmaz olduğunu dile getirirken, onların gerçekliğinin de olmayacağına değinir. Metin vasıtasıyla üretilen kişiler, bazı romanlarda kendini öyle başarılı bir şekilde okura sevdirebilir ki (Emma Bovary karakteri gibi) gerçek hayatta yaşamının izleri okur tarafından araştırılarak bulunmaya çalışılır.

Dördüncü bölümün ikinci dipnotu verilirken, herhangi bir kodlama yapılmayarak anlatıcının düşüncelerine yer verilir. Bu dipnotta anlatıcı, Borges'in sıkça kullandığı ayna imgesini metin içerisine alarak görünmez olmaya çalışır:

*“Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hale geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilmez oldum.”*²⁸⁷

Alice'in tavşan deliğine inmesiyle birlikte nasıl kurgusal dünya kapılarını ardına kadar açıyor ve onu içine hapsediyorsa, bu metinde de anlatıcılar ekseninde anlatıcı varlığından şüphe duyarak metinden dışarı çıkmaya çalışır. Metnin anlam deliklerinin sürekli olarak çoğaldığı üstkurmaca metinlerde, her delik farklı anlamlara ulaşıyorsa bu metinde de anlatıcı, metnin her yerinin delik değişik olduğunu söyleyerek, anlamın sadece bir yerde olmadığını, anlamsızlığın her yerde görünmeye başladığını ifade eder. Bu kadar dış etkenin müdahil olduğu bir metinde anlatıcı da şaşkınlığını gizlemeyerek şunları söyler:

*“Defter dolduran kim, şaşırıverdim. Ya da, öyleymiş gibi göstermek için uğraşıyorum. Neden? Galiba onu da bilmiyorum.”*²⁸⁸

Seksen ikinci kısma gelindiğinde, öykücü ve romancının kim olduğunun tanımını yapan anlatıcı, buradan kendine dersler çıkarır gibi gözükse de, asıl amacı okurları bilgilendirmektir:

*“Öykücü, romancı, her yazdığının nereye varacağını bilen bir kişi sanılır; kendi de zaman zaman buna inanır, ya da inandırılır... Oysa yazdığı her tümcenin ardından ne geleceğini –o ‘bir sonraki’ tümceyi yazmadıkça- hiçbir zaman bilemeyeceğini, kendisi, unutmamak zorundadır.”*²⁸⁹

Metnin olay örgüsü ile söylem arasındaki farkı dile getiren anlatıcı, aslında yazarın söylem oluşturdukça, fikrinin değiştiğini ve olay örgüsünden etkilendiğini söyler. Her romancının farklı bir roman sanatı anlayışı olduğu için bu konuda sınırlama yap-

²⁸⁷ Karasu, s. 159.

²⁸⁸ Karasu, s. 159.

²⁸⁹ Karasu, s. 176.

mak doğru değildir. Metnin devamında da sözü okura getiren anlatıcı, metinden çıkmayı bile düşünür:

*“Yapıtının dışına çıkıp, yazar olarak, birtakım düşüncelerimi bu yapıntıya eklemek ne ölçüde akıllıca sayılabilir? Okur (okuyan demeli; yazar nasıl da alışır verir karşısında hep ‘okur’lar görmeğe... Oysa bu kez, ‘okurlar’, ‘okur’, olmayacak; bir tek okuyan olacak bu defterlerin karşısında) okuyan, böyle bir ayrımı niye yapsın? Ya da, yapıtında çeşitli katlar arayıp tasarlayacağına, ne demeğe, yazarın özel düşüncelerini, seçebileceği ölçüde, öbür bölümlerden ayrı tutsun? Yapıtında yazarın izlerini aradıkları için az mı güldüm birtakım adamlara?”*²⁹⁰

Metinde yazarın izlerini aramak, okur seviyesini belirlemek, yapıtının dışına çıkmak gibi konular üzerinde duran anlatıcı, roman sanatı hakkında önemli konulara değinir. Olay örgüsünün tamamen kaybolduğu bu kısımlarda roman artık gece kavramından sıyrılıp anlatıcı-yazar-okur sorunsalına dönüşmeye başlar. Okur, artık bir anlatının kurmaca dünyasındaki temsili değil, metni üretir vaziyette işlevsel bir yapıya kavuşturulur. Metin artık yazarın ürettiği bir nesne olmaktan çıkarılarak, kendi kendine üretilen ve söz sahibi olan bir nesne halini alır.

Anlatıcının karakterler üzerinden değişime uğratılarak yeni bir söylem oluşturulduğu ve anlatıcı, yazar, düzeltmen, yaratman ifadelerinin irdelendiği roman, anlatıcı sorunsalını da içerisinde barındırır. Metnin yazarı ile anlatıcı arasında sıkıştırılan söylem, öznenin silikleştirilmesiyle dilsel bir problemi de ortaya çıkarır. Yazarın söylem üzerinde değişikliğe giderek anlatıcı kavramını değiştirmesi anlatıcı sorunsalını, roman içerisinde de ifade eden bir söylemin olması ve söylem açısından değişimlerin yaşandığı bir eser olarak *Gece*, birçok probleme parmak basar.

Yazar merkezli anlatı yerine okur merkezli bir anlatıyı savunan romanda, son kısımlara gelindikçe yazara ait bilgiler de verilmeye başlanır:

“Oysa yazar, tanımı gereği, sözcükleri hem ortaklaşa kalıplarına dayandırmak, hem kendi dilini yazmak durumundadır. Yazdığı anda kalıp yaratıcısı haline gelir. Cambazlığı, ustalığı, bu ince iki teli, üzerinde yürüyebileceği biraz daha kalın bir tel haline getirmek midir? Biliyorum, yazar demekle pek belirsiz bir şey söylemiş oluyorum. Düşündüğüm, bir çeşit yazar, bir çeşit yazarlık yalnız. Her sözcük kolayca şişirile-

²⁹⁰ Karasu, s. 177.

*bilir. Dümdüz, düpedüz söyleyip anlatmanın gizini daha kimse çözemedi. Oysa ‘gece’, şişirilmeden de, etkili bir sözcük olabilirdi. İçimizdeki hayvanı ürperten...”*²⁹¹ Öncelikle metindeki yazarın işlevselliği nasıl meydana gelir ve hangi amaçlarda kullanılır bunun irdelenmesi gerekir.

Michel Foucault, yazarın işlevini dört başlıkta toplar:

*“(1) Yazar-işlevi, söylemler evrenini kuşatan, belirleyen ve eklemleyen hukuksal ve kurumsal sistemlerle bağlantılıdır; (2) yazar-işlevi, bütün söylemleri her zaman ve her uygarlık tipinde aynı şekilde etkilemez; (3) yazar-işlevi, bir söylemin onu üretene kendiliğinden atfedilmesiyle değil, daha çok, bir dizi özgül ve karmaşık işlemle belirlenir; (4) yazar-işlevi basit olarak gerçek bir bireye gönderme yapmaz, aynı zamanda farklı birey sınıflarıyla işgal edilen konumların çeşitli özneleri, çeşitli benleri için bir zemin olabilir.”*²⁹² Bu başlıklar irdelendiğinde yazarın farklı şekilde işlevlerinin olduğu ancak hepsinin metinde egemen bir yapıda olmadığını gösterir. Geleneksel yazar kalıbı birinci yazarın işlevine tam olarak uygun düşer. Buna, tam bağımlı yazarın egemen olduğu bir anlayışın ifadesidir de diyebiliriz. İkinci olarak belirtilen ise, yazarın işlevinin her zaman aynı şekilde etkilenmeyeceğini, farklılaşabileceğini ima eder. Böylelikle yazarın egemenliği kırılan bir yapıya çevrilerek daha pasif bir konuma getirilir. Üçüncü tespit ise yazarın işlevinin artık metin aracılığıyla belirlenebileceği ve yazarın devre dışı kalacağı bir durumu tanımlar. Bu durumda yazar, artık söz sahibi değil, metin aracılığıyla sözü edilen kişi konumuna getirilir. Dördüncü durumda ise yazarın metinde kaybolarak farklı ben’lerin ortaya çıktığını ve işlevselliğini tamamen yitirdiğini görebiliriz.

Bilge Karasu’nun metninde de artık yazar işlevselliğini kaybederek yok olmaya, okur söz sahibi olmaya başlar. Yani bir simülakr (benzeşim) durumu yaratılarak, bilindik metinlerin dışına çıkılması ve kendi kendini üretebilen metin yaratılması söz konusudur. Metinde geçen “*Onun yerinde olsaydım, uydurduğum, ya da, gerçeklikten yola çıkarak, ‘yarattığım’ kişileri öldürmektense yazar kişiyi öldürmenin daha usluca bir şey olacağını düşündüm. Yazar, kişisini öldürmek için, neler düşünebilir, neler tasarlayabilirdi, şimdiki gibi, zıvanadan iyice çıkmış olmasaydı?...*”²⁹³ paragrafı, yazarın öldürülebileceğinden bahsederek bizi Barthes’in “Yazarın Ölümü” makalesini tekrar okumaya

²⁹¹ Karasu, s. 215.

²⁹² Michel Foucault, “Yazar Nedir?”, (çev. Osman Akınhay), *Edebiyat Eleştirisi*, Sayı: 4, Güz 1993, s. 107.

²⁹³ Karasu, s. 227.

teşvik eder. Bir metinde yazar nasıl ölebilir ve öldürüldüğünde metin ne gibi işlevsellik kazanabilir sorularının cevabını veren Barthes, şu açıklamalarda bulunur:

“Dilsel olarak, yazar asla bir yazı örneğinden daha fazla değildir, ‘Ben’ demek-ten başka ‘Ben’in hiçbir şey olmadığı gibi: dil ‘özne’yi bilir, ‘kişi’yi değil, ve bu özne, tam da söyleyişin dışındaki boşluğu tanımlar ve dilin ‘tutarlılığı’nı göstermeye yeter, yeter şu demektir; boşluk oluşturmak.”²⁹⁴

Barthes’in söylemi Bilge Karasu’nun *Gece*’siyle birebir örtüşür ve onu tanımlamak için kullanılabilir. *Gece*’de ilk olarak öznenin belirsizleştirilmesi ve ardından farklı anlatıcılar yaratılarak yazarın oyunun dışında bırakılması, ardından da okurun metni üreten kişi olarak yansıtılması, aslında metinde bir boşluk oluşturmak için planlanır. Okurun doğuşu ile birlikte yazarın yok olması, romanın temelini oluştururken, metin okur vasıtasıyla kendini yeniden üretebilecek konuma getirilerek roman bitirilir.

3.1.4. Benim Adım Kırmızı

Orhan Pamuk’un 1998 yılında yayımlanan romanı *Benim Adım Kırmızı*, farklı olay örgüsü ve anlatım tarzı ile Türk edebiyatında ayrı öneme sahip bir eserdir. Yazarın eserde kullandığı anlatım teknikleri, Türk edebiyatında daha önce hiç kullanılmamış olup dünya edebiyatındaki örnekleri de sınırlıdır. Farklı dillerde nekro-narrator, dead-narrator olarak adlandırılan ölü-anlatıcı tekniğini, Orhan Pamuk, olay örgüsü ile sorunsuz bir şekilde birleştirir.

Dünya edebiyatında bir elin parmaklarını geçmeyecek şekilde romanlara uygulanan bu tekniği uygulayıp, metne yerleştirmek sanıldığı kadar kolay değildir. Anlatıcının seviyesini ölü durumuna getirip, ardından “Ben-Anlatıcı” ya da “Tanrısal-Anlatıcı” pozisyonuna yükseltmek zor olduğu gibi ortaya çıkabilecek absürt durumları da dikkate almak gerekir. Ölü-anlatıcı tutumuna sahip olan anlatıcı, bakış açısını ben merkezli ya da tanrısal olarak ayarlayabileceği tamamen kişisel bir anlatıcı pozisyonuna da taşıyabilir. *Benim Adım Kırmızı* romanında kullanılan ölü anlatıcı tekniğindeki pozisyon ise tamamen kişisel başlayıp tanrısal bakış açısına kadar yükselir:

“Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O

²⁹⁴ Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, (çev. Hüsametdin Çetinkaya), *Edebiyat Eleştirisi*, Sayı: 4, Güz 1993, s. 142.

*ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrüne bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırdığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu; kemiklerim kırıldı, ağzım kanla doldu.”*²⁹⁵

Metne ölü olarak başlayan anlatıcının öncelikle “Kişisel Anlatıcı” pozisyonunda kendi durumunu ve yaşanan olayları anlatması, hemen her şeyi bilmesi, görmesi ve işitmesi sadece kurgusal bir dünyada sınırlı olarak karşılaşılabilecek bir durumdur. Sınırlıdır çünkü romanlarda bile olsa karakter nasıl öldüğünü, öldükten sonra neler yaptığını anlatmaz, anlatsa bile “Tanrısal-Anlatıcı” tarafından dolaylı olarak geçmiş ve ardından yaşanan olaylar zinciri içinde anlatılır. Gerçek hayatta da insan yaşarken her şeyi görse de, bazı ayrıntıları tam olarak yakalayabilir ve öldükten sonra o ayrıntılara ait hiçbir bilgi edinemez. Özellikle cinayet haberlerinden sonra merak edilen şey kişinin nasıl ve kim tarafından öldürüldüğüdür ki, bu tutum roman içerisinde okurun merakını sonuna kadar yükseltecek ve cevabını bulamayacak şekilde işlenir.

Benim Adım Kırmızı girişindeki ölü anlatıcısı ile birlikte okurlarına metnin girişinde şimdiye kadar karşılaşmadıkları bir sürpriz hazırlayarak başlar. Böylece anlatıcı önce ölüp ardından her şeyi gören bir kişi olarak tekrar metne dâhil olur. Okura polisiye bir merak aşıl原因 bu giriş, okurun anlam düzeyini ölçerek, örnek okuru belirleyici bir anlatı olduğunun da göstergesidir. 1972 yılında Vladimir Nabokov tarafından yazılan *Saydam Şeyler* romanı, aynı şekilde bir söylem ile başlayıp okurlarına sürpriz yaparak merak aşıl原因 bilir:

*“İşte, istediğim kişi burada. Merhaba kişi! Beni işitmiyor. Belki, somut ve bireysel bir biçimde, normal bir beynin sezebileceği bir şey olarak, gelecek var olsaydı, geçmiş böylesine akıl çelici olmazdı; geçmişin istekleri geleceğin istekleriyle dengelenirdi... Merhaba kişi! Neyin var, çekme beni. Onun canını sıkıyorum. Peki, tamam. Merhaba kişi...”*²⁹⁶

Burada okuru ölü ya da hissiz bir duruma sokan anlatıcı, ondan ses alamadığını ve onu duyamadığını ifade eder. Yazarın okurla olan münasebeti metin aracılığıyla gerçekleşirken, genelde metin okura seslenen değil onu eserin içerisinde tutma işlevi gören bir yapıya sahiptir. Anlatıcı, okuruna seslenip onu duymadığını ifade ederken aynı za-

²⁹⁵ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yay., İstanbul 2011, s. 9.

²⁹⁶ Nabokov, *Saydam Şeyler*, s. 7.

manda gelecek ile geçmiş arasındaki dengeyi korumanın öneminden bahseder. Metnin ilerleyen kısmında seslenilen kişinin okur değil bir karakter olduğu ve onun anlatıcıyı iştitlediği görülür. Böylece karakteri öldüren bir anlatıcının onu iştitlediğini söylemesi, okura ikinci sürprizi yaşatarak merak seviyesinin yükselmesini sağlar. Anlatıcının karakterini duymaması ve ona ölü muamelesi yapması *Benim Adım Kırmızı* romanında karakterin ölerken, ölü anlatıcı pozisyonuna geçmesi ile benzerlik gösterir.

Ahmet Sarı, *Benim Adım Kırmızı* romanı ile Ulrich Plenzdorf'un *Genç W'nin Yeni Acıları* adlı romanında ölü-anlatıcı tutumunu karşılaştırarak bu eserlerin ikisi arasındaki anlatıcı düzeylerini tespit etmeye çalışır.²⁹⁷ Bu çalışmada görüleceği üzere okuru her zaman ön planda tutan yazar için, sürprizler ve merak uyandırıcı vasıtaların metne yerleştirilmesi çok önemlidir.

Bu çalışmalar ışığında ölü anlatıcı ile başlayan *Benim Adım Kırmızı* romanına baktığımızda, eserin polisiye bir olay örgüsü ile yapılandırıldığı ve okurun sürekli bir meraka teşvik edildiği görülür. Metni diğer romanlardan üstün kılan en önemli şeylerden birisi de ölü anlatıcı ile başlayan anlatım serüvenini hayvanlar ve eşyaların devam ettirmesidir. Eser, minyatürlerde suret yasağı olan bir dönemde padişah tarafından Türk resim geleneğinde bir çığır sayılacak çok tehlikeli bir misyonla görevlendirilen birkaç musavvirin ve müzehhibin başlarına gelenleri konu edinir. Ölü anlatıcı ile karşılaştığımız ilk bölümden sonra; anlatı, önce 'Kara' isimli bir karakterin anlatımının ardından, bir hayvan olan köpeğin anlatımına bırakılır. Daha sonra katil konuşmaya başlar ki katilin her şeyden haberi varmış gibi okuruna mesaj yollaması dikkat çekicidir:

*"Bütün bunları durumumla ilişkili olduğu için anlattığımı anlıyorsunuzdur. Bir şey aklımdan bile geçirirsem her şeyi anlarsınız. Bu da aranızda bir hayalet gibi gezen adsız, hüviyetsiz bir katil olmaktan çıkarır da beni, yakayı ele vermiş, yüzü belirgin, kafası vurulacak sıradan suçlu durumuna düşürür. İzin verin de her şeyi düşünmeyeyim; kendime bir şeyler saklayayım: Sizin gibi ince kişiler de ayak izlerine bakarak hırsızı bulur gibi, kelimelerimden ve renklerimden benim kim olduğumu keşfe çalışsınlar."*²⁹⁸

Bu mesaj, anlatıcı vasıtasıyla okura iletilirken, katilin kendini açıklamayacağı ve okurun da yapboz oyunlarındaki gibi küçük ipuçları eşliğinde onu bulması gerektiği

²⁹⁷ Sarı, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*.

²⁹⁸ Pamuk, s. 25.

açıkça ifade edilir. Böylece metindeki gizemin sonuna kadar süreceği okura bildirilmiş olur. Metnin ilerleyen kısımlarında her karakterin kendi anlatıcısı olduğu metinlere yer verilirken Kara karakterinin okurları öncelmesi önemlidir:

*“Mutluluk ve resim. Bunları hikâyeme ve kederime dikkat gösterecek sevgili okurlarımın benim âlemimin başlangıç noktası olarak hep akıllarında tutmalarını isterim.”*²⁹⁹ Aynı şekilde ‘Ester’ karakteri de okurlarına ipuçları vererek onları yönlendirmeye çalışır: *“Kara’ya verdiğim mektupta neler yazdığımı hepinizin merak ettiğini biliyorum. Bu bende de bir merak olduğu için hepsini öğrendim. İstiyorsanız hikâyenizin sayfalarını geri geri çeviriyormuş gibi yapın da bakın ben ona o mektubu vermeden daha önce neler oldu, bir anlatayım.”*³⁰⁰

Bu örneklerde olduğu gibi neredeyse tüm karakterlerin okurlara seslenmesi ve bir romanın karakterleri olduklarından haberdar olmaları, metnin üstkurmacalık düzeyinin çok yüksek olduğunu gösterir. Böyle metinlerde okurlar için hazırlanmış çok fazla tuzak olabileceği için sadece örnek okurlar, metnin sonuna ve anlamın derinliklerine kadar inebilir ve yazarın mesajını algılayabilir.

İlerleyen kısımlarda okurlar için ağacın konuşması artık olağanlaşan bir şey olacağından, okur için cevaplanması gereken tek soru kalır ki bu ‘katil kim’ sorusudur. Bunun için kitap projesi içerisinde çalışan nakkaşlar kendilerini Kelebek, Leylek ve Zeytin takma isimleriyle üslûplarını değiştirerek tanıtırlar. On sekizinci bölümde “Katil Diyecekler Bana” başlığında katil, karakter-anlatıcı pozisyonunda daha önceki anlatılarda verdiği açıklamaları okurların dikkatiyle yaptığını söyler:

*“Kendi kendime düşünürken bile sizin beni izlemekte olduğunuzun farkındayım aslında. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem. Elif, Be, Cim deyip üç tane mesel anlatırken, aklımın bir köşesiyle sizin bakışınızı da kolluyordum.”*³⁰¹

Böylece okur kendisinden haberdar olunan bir metinde, anlatıcıların eşliğinde yol alırken her an tetikte bulunur çünkü anlatıcıların ona vereceği ipuçlarını kaçırmak istemez.

²⁹⁹ Pamuk, s. 42.

³⁰⁰ Pamuk, s. 46.

³⁰¹ Pamuk, s. 116.

Metnin yirmi dördüncü bölümünde, okurun karşısına gerçek hayatta belki de en çok merak edilen bilinmeyen metafizik ötesi âlemin habercisi, ölüm çıkar. Ölüm, kendisinden bahsederken okurlarına korkmamalarını çünkü gerçeklik taşımadığını ifade eder:

*“Gördüğünüz gibi Ölüm’üm ben, ama korkmanız gerekmez, çünkü resimim de. Yine de benden korktuğunuzu gözlerinizden okuyorum. Oynadıkları oyuna kendilerini kaptıran çocuklar gibi, benim gerçek olmadığımı bile bile, ölümün kendisiyle karşılaşmış gibi dehşete kapılmanız hoşuma gidiyor.”*³⁰²

Bu metni diğerlerinden farklı kılan şey, anlatıcının varlığının da gerçek dışı olduğunu okura açıklamasıdır. Böylelikle anlatı, kendi kendini okura ifşa ederken kurgusal bir varlık, yani Roland Barthes’in tabiriyle “kâğıttan bir varlık” olduğunu itiraf etmiş olur.

Romanın adını oluşturan “Benim Adım Kırmızı” isimli bölüm, romanda tek parçadan oluşur ki bu bölümde cinayetler eşliğinde oluşan kan rengini temel alan ve her şeyin en güzel renginin kırmızı olduğunu söyleyen bir soyut anlatıcının varlığı ile karşılaşılır. Metnin ilerleyen kısımlarında “Benim Adım Şeytan” isimli bölümde, okura şeytanın cennetten kovuluşunun hikâyesi aktarılır. “Ben Kadın” isimli bölümde ise kadın bir anlatıcıdan daha çok onu tasvir etmeye çalışan erkek anlatıcı ile karşılaşılır. Özeleştirici yapan anlatıcı, kendisine yöneltilen kadınlar hakkındaki bilgi eksikliğini tamamlamaya çalışır. Böylece anlatıcı, başka bir varlığın örtüsüne gizlenmeyerek kendi üslubunu korurken, başlık okurları yanıltılabileceği için girişte şunlar söylenir:

*“Meddah efendi, sen her şeyin taklidini yapabilirsin, ama kadın olamazsın! diyorlarmış. Bunun tam tersini iddia ediyorum. Evet, şehir şehir gezip gece yarılarna kadar düğünlerde, eğlencelerde, kahvehanelerde sesimiz kısılana kadar her şeyi taklit edip hikâye anlattığımız için evlenmek hiç nasip olmadı. Ama bu kadın milletini tanımayız anlamına gelmez.”*³⁰³

Bu metin, her şeye hâkim olan anlatıcının yani Tanrısal anlatıcının metne hüküm ettiğini gösterir ki ampirik okurlar bu anlatıcıyı yazar zannedebilirler. Metnin sonlarına doğru “Zeytin” adlı nakkaşın katil olduğu ortaya çıkarken metnin en sonuna düşülen kurgusal not, metnin tamamının yalanlar üzerine kurulabileceğine dair bilgiler içerir:

³⁰² Pamuk, s. 147.

³⁰³ Pamuk, s. 401.

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan’a. Hasan’ın ve Kara’nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarîf Efendi’nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huy-suz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara’yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket’i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan’a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur.”³⁰⁴ Orhan ismi otobiyografik olarak yazarı simgelerken, yazarın iyi bir yalancı olduğunu da açıkça belirtmiş olur.

Bu son, bize edebiyat dünyasının sınırlarını zorlayan ve zihinlerimizi hâlâ meşgul eden *Don Kişot*’u hatırlatır. *Don Kişot* hakkında söylenen onca söze, incelemeye bakmaksızın, eseri alıp okuduğumuzda farklı bir dünya ayaklarımızın altına seriliverir. Cervantes isimli yazar tarafından yazılan ön sözde şu cümleler dikkat çekicidir:

“*Don Quijote’nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, âdetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi, neredeyse gözlerimde yaşlarla, oğlumda göreceğin kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvarmayacağım, sevgili okur.*”³⁰⁵

Bir babanın son vasiyeti gibi söylenen bu sözler, yazarın oyunlarla dolu olan dünyasında kahramanın sonsuz yolculuğunun hazırlık aşamasıdır. Sevgili okur hitabeti, üvey bir baba ve evladının ilginç bir hikâyesi okura cazip ve etkileyici gelir. Aslında *Don Kişot*’u böyle eşsiz kılan yazarının eşsiz bir yalancı olmasıdır. O, yalancıların en büyüğü olarak kabul edilir (metinsel bağlamda) ve okuru her zaman kandırmayı çok iyi bir şekilde başarır. Okuru içine çeker ve o sonu olmayan edebi çukurdan nasıl olduğunu bilmeden okuru Alice gibi yuvarlandırır:

“*Her şey öylesine ani olmuştu ki, Alice, daha nasıl duracağını düşünmesine fırsat kalmadan kendini bir anda aşağıya doğru düşerken buldu.*”³⁰⁶

Okur, metnin içerisinde dolaşırken birden üvey baba kaybolduğunu ilginç bir hikâyenin içerisinde gezinmeye o dünyanın bir ferdi olmaya başladığını görür. Sonra tekrar bir yalan ile karşılaşınca üvey baba hikâyesinin de kahramanın büyüüne kapılır. Kitabın sonlarına yaklaşan okur, bu sefer kahramanın vasiyetiyle kurgusal olarak başa döner ve ironinin en nefisiyle karşılaşır:

³⁰⁴ Pamuk, s. 470.

³⁰⁵ Saavedra, *Don Quijote I*, s. 37.

³⁰⁶ Lewis Carroll, *Alice Harikalar Diyarında ve Aynadan İçeri*, (çev. Kıymet Erzincan Kına), İthaki Yay., İstanbul 2010, s. 24.

*“Don Qujote sadece benim, ben de onun için yaratıldık; o yapabildi, ben yazabildim. Sadece ikimiz birbirimizle beraber olabiliriz; benim yiğit şövalyemin kahramanlıklarını kaba, yontulmamış devekuşu tüyüyle yazmaya cüret eden, bir daha cüret etmeye kalkabilecek sahte Tordesillas’lı yazar bozuntusuna rağmen. Bu onun omuzlarının taşıyabileceği bir yük, onun donuk hayal gücünün harcı değil. Olur da kendisiyle tanışsan, söyle ona, Don Quijote yorgun, artık çürümüş kemiklerini mezarında rahat bıraksın, ölümün bütün yasalarını çiğneyip onu Eski Kastilya’ya götürmeye kalkmasın. Gerçekten, üçüncü bir sefere çıkmasına imkân olmadan, boyan boya uzanmış yatmakta olduğu mezarından onu kaldırmayın.”*³⁰⁷

Tıpkı Don Kişot’un yalanlarla süslü dünyasını kuran Cervantes gibi Orhan Pamuk da kurduğu eserini yalanlarla süslerken farklı anlatıcılar yaratır ancak tek bir anlatıcıyı her zaman metnin üzerinde tutar. Bu anlatıcı, metnin sonuna konulan Orhan karakteri gibi görünse de o değildir; çünkü o Orhan göndergesi okur için bir tuzak olarak yazarı işaret eder. Son paragrafta verilen bilgi ile anlatıcı, tarihsellik ile kurgusalılığı birbirine karıştırarak okur için çıkılmaz bir labirent oluşturur. Umberto Eco’nun ifade ettiği gibi, *“Kurmaca anlatılarda gerçek dünyaya yapılan kesin göndermeler öylesine iç içe geçer ki, romanda bir süre kaldıktan ve haklı olarak fantastik öğelerle gerçekliğe yapılan göndermeleri birbirine karıştırdıktan sonra, okur artık kesin olarak nerede bulunduğunu bilmez.”*³⁰⁸

Romanın tamamına bakıldığında ölü anlatıcı ile birlikte başlayan anlatıcı sorunsalı, ilerleyen bölümlerde farklı varlıkların anlatıcı rolünü üstlenmesiyle daha ileri bir boyuta taşınır. Çoğul okumaya müsait olarak yapılandırılan ve çoğulculuk prensibine açık olan bu anlatı, postmodern roman özelliklerini de içerisinde barındırır. Yıldız Ecevit’e göre *“Benim Adım Kırmızı romanı, kurgu/yapı düzleminde; karşıt sanat anlayışları, farklı sanat dalları ve karşıt ontolojik düzlemlerin birlikteliği üzerine kurulmuş diyalogsal bir romandır. İçerdiği sorunsallara doğrudan çözüm getirmez; okurunu yönlendirmeye çalışmaz; deskriptiftir, norm koymaz. Bu çoğulcu yapı, motif düzleminde ise çokkatmanlı bir okuma biçimi için yoğun ipuçları içerir. 20. Yüzyılın okuru yönlendirmek istemeyen avangardist romanları, yoruma açık metinlerdir; bu romanlarda çözüm*

³⁰⁷ Saavedra, *Don Quijote II*, (çev. Roza Hakmen), YKY, İstanbul 2005, s. 885.

³⁰⁸ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 142.

*okur düzleminde ortaya çıkar.*³⁰⁹ Yani okur, önüne sunulan labirent şeklindeki metne girerek kendisine verilen ipuçları ve göstergeler dahilinde yolunu tespit etmeye çalışır. Labirent içerisinde her dönemeçte farklı sesler duysa bile açık bir iletişime sahip olarak yoluna devam ederek metinden çıkmayı deneyecektir. Yani okur, kendi üzerine düşen görevi tamamlayarak bir okuma edimi gerçekleştirmiş olur ki yazar bu süreçte tamamen devre dışıdır.

Tamamıyla okur merkezli kurulan romanın içerisinde karakterlerin eserin bir roman olduğundan haberdar olarak okura yönelmeleri, metnin üstkurmaca niteliğinin diğer eserlere oranla daha yüksek olduğunu gösterir. Metnin içerisinde roman ve roman sanatına ait birçok bilgi verilirken; esas olarak anlatıcı-okur merkeze alınarak roman devam ettirilir. Her anlatı metninde anlatıcılar, tek bir anlatıcının himayesinde söze başlar ve ilk iş olarak okurlarına seslenerek yönlendirmelerde bulunurlar. Labirentin yapısına benzer şekilde kurulan bu metnin her köşesinde bir anlatıcı, okura yön göstermek için beklerken, katil işte şurada, git onu gör demezler ve onu karmaşık yollara iterler. Söylem yapısını sarmal halinde yuvarlayan yazarın oyunlarını umursamadan katili bulmak için yola çıkan okur, bir dedektif gibi her şeyi inceleyerek devam ederse metnin sonundaki paragraf ile belirsizliğe sürüklenebilir. Bu metni yazarın kodlarını iyi bir şekilde tanımlamış örnek okurun anlayabileceği ve metnin bir polisiye roman okuyan ampirik okurun ifade edebileceği şekilde tasarlandığı unutulmamalıdır.

3.1.5. Beşpeşe

Beş farklı yazarın peşi sıra metinleri devam ettirerek meydana getirdiği *Beşpeşe* romanı, 2004 yılında Bülent Erkmen editörlüğünde yayımlanır. Editörün, kendisini taşıyan, içindekiyle birlikte kendisini de gösteren kitap olarak tanımladığı nesne-kitap projelerinden biri olan bu eser, olay örgüsü ve anlatım biçimiyle farklılıklar taşır.

Murathan Mungan'ın 2002 yılında karakter ve olay örgüsünü oluşturduğu ilk bölümden sonra, ikinci bölüm 2003 yılında Faruk Ulay tarafından yazılır. Aynı yıl içerisinde üçüncü bölümü yazan Elif Şafak'tan sonra Celil Oker de aynı yıl içerisinde dördüncü bölümü bitirir. Metnin son bölümü 2004 yılında Pınar Kür tarafından bitirilince roman meydana gelmiş olur.

³⁰⁹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, s. 162-163.

Metnin ilk yazarı olması sebebiyle eserin temelini atma görevini üstlenen Murathan Mungan, önce karakterleri yaratarak metnin aslında bir karakter romanı olması yönünde mekânı ve zamanı belirler ve olay örgüsünü kurmaya çalışır. “Anne! Seksek tebeşirim nerede?” cümlesiyle başlayan roman, seksek oyununu okura hatırlatırken, metnin de seke seke yol alacağının işaretlerini vermiş olur. Seksek oyununun yapılmasına benzer bir olay örgüsü kuran yazar, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7-8 diye kısımlara ayırdığı metinleri tıpkı oyunda olduğu gibi geri dönüşünü de 8-7, 6, 5-4, 3, 2, 1 şeklinde tasarlayarak bu oyunun felsefesini romanına tam olarak yansıtmış olur. Oyunun felsefesinde 1, 2, 3 hızlı geçilen 4-5 biraz dinlenilen 6 geçiş 7-8 dönüş için son hamlenin yapıldığı yerdir. Metne baktığımızda 1., 2., 3. bölümlerde Zehra karakteri metne yerleştirildikten sonra ailesi, eğitimi, hocası Fatin Bey ve annesinin ölümüyle birlikte gelişen hayat hikâyesi tasvir edilir. 4. ve 5. bölümlerde söylem yavaşlatılarak geriye dönüş yapılır ve annenin ölümüyle birlikte başlayan süreç tekrar edilir. 6., 7. ve 8. bölümlerde de aynı teknik uygulanarak romanın olay örgüsü ve karakterleri iyice şekillendirildikten sonra seksek oyununda olduğu gibi geriye dönülerek metin hızlandırılır. Gidiş yolculuğu oyunun zor kısmı iken dönüş yolculuğu, motivasyonun arttığı ve oyunun bitimine çok yaklaşıldığını haber verir. Yazar gidiş yolculuğunda olay örgüsü ve karakterleri kurarken, ihmal ettiği heyecan ve merak unsurunu dönüş yolculuğuna ekleyerek metni hızlandırır. Rıdvan karakteri ile birlikte bir romanın yazıldığı ve bu romanın Zehra’nın annesinin ölümünü aydınlatacağı düşüncesi, okuru metne bağlamak için önemli bir merak unsuru ve aynı zamanda da metnin temel kurgusudur.

Romanın içerisinde Zehra karakterinin beynine giren anlatıcı, anlatımı kişiselleştirmek yerine onun düşüncelerini aktarırken bir roman karakteri ile özdeşlik kurmayı dener: “Babasını en çok da Dostoyevski romanlarını okuduğunda tanıdı. O, tamamlanmamış, yarım kalmış Dostoyevski kahramanlarından biriydi sanki. Ne yazık ki, kitapta ilginç olabilecek bir karakter, gerçek hayatta, üstelik insanın babasıyken o kadar da ilginç olmuyordu. Yıllar geçtikçe iyiden iyiye tuhaflaşmıştı.”³¹⁰ Birinci bölüm kurgu gereği seke seke başlarken, tebeşir ile oyunun çizilerek bitirilir. Böylece ilk bölümü, Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı eşliğinde seksek oyununu metnine başarılı bir şekilde aktararak oyun-metin ilişkisini kurmuş olur. Metnin bu kısmında herhangi bir anlatı-

³¹⁰ Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker, Pınar Kür, *Beşpeşe*, Metis Yay., İstanbul 2011, s. 49.

cı sorunsalı oluşmazken; anlatım yapılandırılmış, kurgu işler vaziyette diğer yazarın ellerine metin teslim edilir.

İkinci bölümün yazarı Faruk Ulay, metindeki anlatımı daha postmodern bir çizgiye taşıyarak metnin olay örgüsünü tamamen farklılaştırır ve metne karakter ekler. Romanda gerek anlatım gerekse tasvirler açısından bu değişiklik hemen kendini belli eder. Çünkü seksek oyunu ile başlayan metin, günümüz sokaklarında yeni model arabaların arasında yavaşlar ve anlamını yitirir. Böylece ilk bölümde kazanılan ivme ikinci bölümde tam anlamıyla kaybedilmiş ve bir anlatıcı problematiği meydana gelmiş olur. Sonradan eklenen ve işlevi pek oturmayan Fırat karakterinin belki de en önemli etkinliği, bölümün sonuna doğru Zehra'ya verdiği öğüt ile sınırlıdır:

“Evet, biterse kurmaca bir roman olarak biteceğe benziyor. Ya toptan kurmaca olarak ya da gerçeklerden söz ederek bitebilir. Biterse, nasıl biteceği sana bağlı. Şunlar da senin tek bir sözüne bakıyor: Annenin neden öldüğünü şimdi, bende öğrenmek ya da benim Rıdvan'a söylememi bekleyip ondan duymak. Rıdvan'a söylememi istersen o da iki seçenek getiriyor: Ya romanın yayınlanmasını bekleyebilirsin, ya da Rıdvan'ı karşına alıp konuşturabilirsin. Konunun bir daha açılmamak üzere kapanmasını istiyorsan hemen, burada kapanacak konu. Rıdvan'ın varlığımdan haberi olmayacak, sen de Rıdvan'la birlikte eski yaşamına döneceksin.”³¹¹

Yazılan bir roman hakkında sonradan metne dâhil edilen bir karakterin her şeyin Zehra'ya bağlı olduğunu söylemesi, metinde absürt bir durum yaratır. Çünkü metnin kuruluşundaki Zehra'nın hikâyesinin bilinmezlikler üzerine değil de bir romanın yazılışına bağlı olarak şekillendirilmesi, başlangıç ile gelişme bölümü arasında uçurum yaratır.

Okur, dramatik bir aile hikâyesi içerisinde metni okumaya başlarken ikinci bölümde modern hayatın içerisine girilerek, bir romanın yazılış amacını, bir karakterin hikâyesini etkilemesini absürt bulabilir. Romanın yayımlanması ile birlikte Zehra'nın annesinin ölüm nedeni açığa çıkarılacağının karaktere söylenmesi, aslında olay örgüsünü sınırlayarak bundan sonra gelecek yazara pek fazla malzeme bırakmadığı gibi metni ve okuru tek bir amaca yönlendirir. Roman yazılacak ya da Rıdvan konuşacak, Zehra annesinin nasıl öldüğünü bir şekilde öğrenecektir.

³¹¹ Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker, Pınar Kür, s. 94.

Bu metnin gerçek yazarı ile birinci bölümün gerçek yazarı arasında, anlatım tekniği ve kurgunun gidişatı konusunda ayrımlar yaşanır. Birinci metnin gerçek yazarı, anlatıcı ve karakterleri belli bir olay örgüsüne yerleştirirken, ikinci metnin yazarının kurguyu geliştirmek yerine başka bir karakter ekleyerek metni bir romanın hikâyesi üzerine sınırlandırması metinde anlatıcı sorunsalını meydana getirir. Okurun, kopukluğu fark ettiği ve zor olsa bile okumaya çalıştığı metnin klasik yapıdan postmodern bir anlatıya taşınması, iki metin arasında dilsel bir uçurum yaratır. Birinci metnin gerçek yazarının kurguladığı hiçbir şeyin ikinci metnin gerçek yazarı tarafından umursanmaması ve kendi metnini oluşturma çabası kurgusal bağlamda da kopmaların yaşanmasına neden olur. Daha da önemlisi, ikinci metnin gerçek yazarının kurguyu tek bir hedefe kilitlemesi, bundan sonraki metin yazarlarının bir çıkmaza sürüklenmesine ve tek bir kurgu çerçevesinde dolaşmalarına neden olur. Roman sanatı açısından öykü ile söylemin metnin içerisindeki önemine ve ayrımına yönelik, öykünün karakterler, zaman ve mekân bağlamında kurulduğunu her şeyin birbirine paralel olarak işlediğini ve söylem ile birlikte bir roman formu oluşturduğunu teori kısmında belirtmiştik. Öykü ve söylemi birlikte gerçekleştiren birinci metnin gerçek yazarı, “Tanrısal Anlatıcı”yı metne yerleştirirken; olay örgüsünü, karakterleri, zamanı ve mekânı da birlikte işleterek bir roman formu oluşturmuş ancak bu form ikinci yazar tarafından görülmeyle yeni bir karakter, yeni bir mekân, yeni bir zaman ve kurgu tasarlanarak hem anlatıcı sorunu hem de kurgu sorunsalı meydana getirilmiştir.

Hikâyenin girişindeki estetik yapılanma, seksek oyunun taşlarında olduğu gibi ilerleyebilseydi bu bölümde okurlar, Zehra karakterini polisiye bir roman okur gibi merak içerisinde okuyacaklar ya da kendilerini bir aşk romanının içerisinde bulacaklardı. Metni çıkmaza sürükleyen ikinci bölümün anlatıcısı, üçüncü bölümün anlatıcısı için tek bir çıkış noktası bırakır; o da karakterin bilinçaltıdır.

Üçüncü bölüme derin bir bilinçaltı yaklaşımıyla giren Elif Şafak, anlatıcıyı karakterin zihnine yerleştirerek, okurları tekrar metne bağlamayı başarır. Ancak burada da anlatıcının yapacağı çok fazla şey olmadığı için yeniden yazılan romanın nasıl olacağı hakkındaki düşünceler, bağlantılar ve hikâyenin nasıl oluşturulduğu meselesine odaklanılır. İkinci bölümde postmodern hayata inen ve Beyoğlu’nda, Cihangir’de gezen anlatıcı, tekrar metinlerin içerisinde dolaşmaya *Binbir Gece Masalları*’na göndermeler yapmaya başlar:

*“Rıdvan, tüm yeteneği başlangıçlarda sırlı yazarlardan. Hikâyeleri tamamına erdiremeyenlerden. Anlattıkları hikâye kitap olup basıldığında dahi onunla muhasebesini bitiremediklerinden başarılarıyla dahi mutlu olamayanlardan. Şehrazat ekolü. Sadece kellesi uçurulmasın diye değil, hikâyelerini bir türlü bir sona ulaştıramadığı için binbir gece sürdü Şehrazat’ın anlatıcılığı.”*³¹²

Hikâyenin felsefesine inen anlatıcı, elindeki malzemelerin hepsini Zehra’nın hikâyesi üzerine yönlendirerek, metni derin bir yapıya kavuşturmak ister. Özellikle Zehra’nın hikâyesinin nasıl olması gerektiğine dair bilgiler veren anlatıcı, absürt kaçabilecek açıklamalarda bulunarak hikâyenin yapısını değiştirmeyi planlar.

*“Oysa hikâye dediğin, kurşun bir zırh gibi sağlam ve kapalı ve yekpare değil, tam tersine, bir kalbur gibi delik deşik, bir şıpsevdi kadar unutkan olmalı. Olmalı ki, yeniden ve yeniden yazılabilsin. Her seferinde yeniden şekil alıp, suret kazanabilsin hakikat. Şimdi ‘var’ dediğine, yarın gönül rahatlığıyla, olanca arsızlığıyla ‘yok’ diyebilesin. Masal tadında kalmalı hikâye, bulgu değil. Bir varmış bir yokmuş olmalı. Dümdüz akmamalı zaman. Yalpalıyabilmeli; ayağı takılıp sürçtüğünde, düşüp dizlerinin üstüne, çattadak kırılabilmeli bir yerinden. Kırılabilmeli ki, hakikatler yalan içre kalsın, anlar evvel zaman içinde; kırılabilmeli ki, babasının beşiğini tıngır mıngır sallayabilsin Zehra, kendi çocukluğunu yaşayamamış olsa bile, bir adet ölü anne ile bir adet yaşayan ölü babaya ebeveynlik yapabilsin. Hikâyesine kimsecikler son noktayı koyamasın ki, dayanabilsin Zehra, Zehra olmanın külfetine.”*³¹³

Bu paragrafta hikâyenin nasıl olması gerektiği vurgulanır ki, örnek okur için bu hikâyenin gerçekte bu tasvirlerin ve benzetmelerin hiçbirine uymadığı hemen fark edilir. Bu metnin, hikâyeyi kurtarmak ve romanın kurgusunu yükseltmek için oraya konulduğu bellidir. Her yazarın farklı bir kurgu tekniğinin olduğu ve bu tekniği kullanarak belli eserler meydana getirdiği herkes tarafından bilinir. Kimi hikâyeler kurşun gibi sağlam, kapalı ve yekpare olurken (bunlar özellikle üstkurmaca hikâyeler) kimi hikâyeler ise kalbur gibi delik deşik, şıpsevdi kadar unutkandır. Edebî olarak en sağlam hikâyeler ise anlatıcının söylediğinin aksine kurşun gibi sağlam, sanatını belli etmeyen yekpare hikâyelerdir ki bunun dünya edebiyatındaki en güzel örneklerini veren Jorge Luis Borges’tir. Hikâyeleri, her gün okuyan için farklı anlamlar içerecek kadar kapalı, sağlam ve

³¹² Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker, Pınar Kür, s. 104.

³¹³ Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker, Pınar Kür, s. 104.

yekpare bir niteliktedir. Hikâyenin masal tadında kalması ile delik deşik olması birbirine uymayan iki söylemdir. Ancak anlatıcı romandaki gidişatın bunlardan hiçbirine sahip olmadığını gördüğü için böyle bir paragraf ekleyerek, okuru absürt bir karmaşanın içerisine sürüklemek ister. Romanın üçüncü bölümünde de görüleceği üzere anlatıcı sorunsalı, hem metin merkezli hem de okur merkezli olarak giderek yükselmektedir.

Birinci yazardan ikinci yazara giden metin, ikinci yazar ile birlikte bir form olarak üçüncü yazara ulaştığında kurgu tıkanmış ve anlatım farklılaşmış durumda olduğu için, üçüncü yazarın roman sanatı açısından yapabileceği tek şey karakterlerin bilinçaltını kurcalamak ya da geri kırılma tekniğini kullanarak geçmişi biraz daha irdelemektir. Burada bilinçaltını tercih eden metnin gerçek yazarı, *Binbir Gece Masalları*'nı örnek göstererek roman formunu kurtarmaya çalışır. Ancak anlatıcı sorunsalı bu bölümde daha farklı bir boyut kazanır. Özellikle bilinçaltına romanın başından beri inilmediği için romanın gidişatı ile anlatım düzeyi havada kalarak farklı bir roman ile karşılaşmamıza sebep olur. Okurların hiç beklemediği bu hareket metinden kopmalara neden olurken, bilinçaltında da sağlam bir öykü oluşturulamaması roman içinde başka bir sorunsalın daha meydana geldiğini gösterir. Proustvari bir denemeye bilinçaltına inerek geçmişe sürüklenmek, roman sanatı açısından iyi bir teknik olabilir ancak bu tekniği yerinde ve zamanında kullanmak, metin içerisinde kopukluk yaratmamak gerekir. Kurgunun ikinci roman ile tıkanması, romanın kurgusal gelişimini sadece üst düzlem içerisinde değil bilinçaltında bile kısırlaştırarak yazara çıkış yolu bırakmadığı bilinmelidir.

Metnin gerçek yazarının, edebî metinler konusunda özellikle roman formu açısından yaptığı tespitler, eser içerisinde gereksiz ayrıntılar olarak gözükmekte ve bağlamdan ayrı bir şekilde durmaktadır. Romanın başında böyle bir söylem ile karşılaşılsaydı ve ilerde bunlar tekrar edilseydi okurların bilgilendirilmesi için yapıldığı düşünülerek bunun teknik bir hata olmadığı ve bilinçli olarak metne yerleştirildiği görülebilirdi.

Celil Oker'in yazdığı dördüncü bölümde ise anlatıcı, sözü polisiye romanlara getirerek romanın kaybettiği ivmeyi yükseltmeye çalışır. Ancak ikinci bölümde kurgusu tıkanan metnin çıkış yolu, metnin içerisinde yeniden yazılan romanın üzerine gitmektir. Anlatıcı, Rıdvan'ın yazdığı romanın ayrıntılarına inerken gerçeklik-kurmaca sorunsalını irdelemeye koyulur:

*“Gerçek mi daha gerçek olacak annemle ilgili, kurmaca mı bilemiyorum, dedi. Bazen bilmek istiyorum, bazen istemiyorum. Kendi kurduklarım bana doğru gelmiyor, senin kurduklarını okumadım daha. Babamın sessizliğinde gerçek mi var, kurmaca mı bilmiyorum. Ama peşimi bırakmıyor bir türlü. Neye karar vereceğimi bilemiyorum.”*³¹⁴

Metnin içerisine konulan böyle bir söylem, merakı teşvik edici unsurları içerisinde barındırır. Metin içinde yazılan roman kurmacayı, karakterin ulaşacağı bilgiler ise gerçeği simgeler.

Dördüncü bölüm roman sanatı ve tekniği açısından değerlendirildiğinde, metnin gerçek yazarının metne geri dönüş yaptığı ve romanı toparlamaya çalıştığı görülür. Söylem ile ilgili sıkıntıları da gidererek “Tanrısal Anlatıcı”ya dönüş yapıldığı ve romanın birinci bölüm ile başlayan anlatısının devam ettirilmeye çalışıldığı görülür. Burada da metnin gerçek yazarı doğrusal bir çizgiye girmeyi tercih ettiği için ikinci ve üçüncü anlatıların askıda kaldığı anlaşılır. Okur için metnin öyküsü önemini yitirmiş, söylem ise tam olarak oturmamıştır. Öykünün ikinci metin yazarı ile tıkanması, herkesin tahmin edebileceği bir son yarattığı için merakı sıfırlanmış, söylem için ise acaba farklı bir öykü ile karşılaşabilir miyiz sorusu okuru metnin sonuna kadar bağlayan tek etken olmuştur.

Romanın son bölümünü yazan Pınar Kür, metindeki eksiklikleri gidermek için öncelikle anlatıcıyı “Tanrısal-Anlatıcı” pozisyonundan alıp “Ben-Anlatıcı” pozisyonuna getirerek, karakterin şahsi görüşlerini birinci ağızdan söylemesini ister. Böylelikle karakter iç monolog yaparak metnin nereden nereye geldiğini rahatça söyleyebilecek ve olay örgüsü de toparlanacaktır. Romanı polisiyeden sıyrarak karakter roman özelliğine kavuşturan anlatıcı, kurgunun tıkanıp nokta olan Rıdvan’ın yazdığı romana yönelerek onu deşmeye ve o romanın içerisine girmeye başlar. Diğer bölümlerde yapılmayan bu girişim eğer önceden yapılsaydı roman içerisinde dört beş farklı roman yakalanabileceği gibi absürt durumların da önüne geçilebilirdi. Ben-Anlatıcı, taşları bir bir yerine koyarken; romanın en başında karşılaştığımız sek sek oyununun tekrar oynandığı görülür. Sonuç olarak durumun bir cinayet değil de kaza olduğunu öğrenen karakterin ruh hali ile roman sonlandırılır.

³¹⁴ Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker, Pınar Kür, s. 161.

Romanın tamamı ele alındığında kurguyu oluşturan, karakterleri yaratarak, olay örgüsünü planlayan ve sek sek oyununu andıran metnin, ilerleyen bölümlerde bu çizginin dışına çıkarak bölündüğü görülür. Birinci, dördüncü ve son bölümdeki anlatıcı seviyeleri farklı olsa da tam olarak kurguya göre hareket edildiği ve romanın başlangıcına uygun bir öykü ile bitirildiği görülür. Roman sanatı açısından bakıldığında, roman içerisinde başka bir romanın yazılması ve tüm romanın kurgusunun buna bağlı olması önemlidir. Anlatıcı sorunsalının yoğun olduğu romanda, okurların karşılaşabilecekleri absürt durumlar da mevcuttur. Olay örgüsünün koptuğu, karakterin ne olduğunu anlamadığı ve konudan konuya geçilen metin birçok sorunsalı da içerisinde barındırır. Söylem açısından sorunsalların sürekli olarak karşımıza çıktığı metin, anlatım teknikleri konusunda da başarısızdır.

Anlatıcı sorunsalı açısından bakıldığında her bölümün farklı yazarlar tarafından oluşturulması, üslup farklılığı doğurduğu gibi, “Tanrısal Anlatıcı”nın bazı bölümlerde kullanılmasına rağmen farklılaştığı ve seviyelerinin değiştiği görülür. Birinci bölümde metne “Tanrısal Anlatıcı” hâkim iken, ikinci bölümde hâkimiyetini kaybeder gibi olur, üçüncü bölümde ise bilinçaltı ile birlikte görünmez hale gelir. Dördüncü bölümde “Tanrısal Anlatıcı” tekrar güç kazansa da beşinci bölümde yerini “Ben Anlatıcı”ya bırakır. İkinci bölümde anlatıcının kurguyu sınırlaması ise, üçüncü bölümdeki anlatıcının rahat hareket edememesine neden olur.

3.2. Karakter Romanları

Roman sanatının içeriğinde önemli bir yere sahip olan ‘karakterler’, metnin olmazsa olmazları olarak görülürler. Bugün dünya edebiyatında geçmişten günümüze kadar varlığını idame ettirmiş klasik romanlar incelendiğinde, bu romanların karakterleri vasıtasıyla ön plana çıktıkları görülür. Özellikle yazılmasının ardından dört yüz yıllık bir zaman geçmesine rağmen *Don Kişot* romanının hâlâ konuşuluyor olması, bu romanın reklam ya da pazar sektöründeki başarısında değil, karakterinin metin içerisindeki işlevselliği ile alakalıdır.

Bir eserin karakter romanı olarak sınıflandırılması için, karakterleri ön plana çıkarması ve olay örgüsü, mekân ve zamanın karaktere bağımlı olarak şekillenmesi gerekir. Yani metnin tamamında söylem, anlatıcı vasıtasıyla aktarılırken karakter üzerine kurgulanarak yapılandırılmalıdır.

Dünya edebiyatında karakter romanları diye bir sınıflandırma yapılmamıştır. Türk edebiyatında roman sanatını ele alan eserlerden, karakter romanı özelliği taşıyan ve karakter oluşturmaya önceleyen romanların içinde Ethem Baran'ın *Yarım*'ı ve Mehmet Erte'nin *Sahte*'si bu kategoriye dâhil edilmiştir.

İki karakteri birleştiren bir eser olan *Yarım*, söylem yapısı ve anlatıcı özellikleri de dâhil olmak üzere karakter üzerine kurgulanmış bir romandır. *Sahte* ise bir roman kahramanının nasıl yaratıldığını konu edinen ve anlatıbilimin terminolojisini işleyen bir eserdir.

3.2.1. Yarım

Ethem Baran'ın 2008 yılında yayımlanan ilk romanı *Yarım* başarılı kurgusu, anlatım şekli ve karakter romanı özellikleriyle diğer romanlardan ayrılır. Eser, 12 Eylül öncesinin yarım bıraktığı bir karakterin diğer yarısına ulaşmak amacıyla edebiyatın olanaklarını sonuna kadar kullanarak roman yazımına girişmesi ve diğer yarısı ile iletişim kurması üzerine kurgulanır. Eser içerisinde roman sanatına ve yazımına ait bilgiler verilirken, anlatıcıların farklılaşması metin içindeki uyumu bozmaz. Bir karakterin iki yarısını ifade eden anlatıcılar arasındaki ses, metnin sonunda tek bir karakter üzerinde toplanırken; mekân, olay örgüsü ve zaman, karakter merkezli hareket ederek bir karakter romanı olma özelliklerini içerisinde barındırır.

Romanın girişinde verilen üç alıntının birincisi Behçet Necatigil'in şiirinden, ikincisi Ralph Waldo Emerson'un bir sözünden ve üçüncüsü Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürken* romanından alınır. Emerson'un "*İnsanın kendisi yalnızca yarıdır, diğer yarım ise ifadesidir*" sözü, romanın tamamına ve insan kavramına en uygun cümledir. Dördüncü bölümde incelenecek olan *Yaşarken ve Ölürken* romanından, insanın karakteristik özelliklerini belirten ve çift anlama sahip bir paragraf alıntılanır:

*"Ben, büyük ve kalabalık bir yere –hatta küçük bir taşra kasabasının تنها lokantasına- girildiğinde, gözlerine dikkat edilmezse fark edilmeyecek özelliiksiz insanlardan biriyim. Gözlerimin de üstünde durulmaya değer pek bir özelliği yok. Ama birkaç kişi –hele önemseydiğim bir arkadaşım- bana, aydınlık baktığımı söyledi."*³¹⁵

Bu ifadeler aslında romanın girişinde okur için bilgilendirme özelliği taşır. Özellikle son alıntı, bir insanın hangi özellikleriyle ön planda olduğu ya da olmadığı, sıra-

³¹⁵ Ethem Baran, *Yarım*, Doğan Kitap Yay., İstanbul 2008, s. 11.

danlığı kaldıran perdenin arkasında, nasıl bir insan olduğu ve kişilik özelliklerinin kime göre değerlendirildiği sorularının cevabıdır.

Romanın girişinde, okurun pek de rastlamadığı ikinci şahıs bir anlatım ve anlatıcı ile karşılaşırız. “*Bir kitabın sayfalarını çeviriyor gibiydin. Yeni başladığın bir kitabın. Nerede karşılaşacağını tahmin etmeye çalışsan da bilmiyordun tam olarak. Seni kendine çekiyordu bu yüzden. Sen okudukça var oluyordu bir şeyler, satırlar alt alta dizildikçe, sesi gibi yüzü de soğuktan titreyen ırmağa yaklaşıyor, akıntıya kapılıyordun.*”³¹⁶

Burada seslenen, karakterin ikinci yarısıdır ve ikinci yarısının yeni başladığı eserde kendisini görmesi ve hisleriyle hareket etmesi anlatılır. Karaktere seslenen ses, “*Geldin, burayı gördün. Yazmalıyım dedin kendi kendine. Burada kaybolmamak, belleğindeki yitirmemek, sahip olduklarını yakalayıp onlara yeniden sahip olmak için yazmalıydın.*”³¹⁷ diyerek eserin gidişatı hakkında diğer anlatıcıya aktarımda bulunur.

İkinci kısımda anlatıcı, roman yazmaya başladığını söyleyerek metne girer. Böylece metnin anlatıcısı bir karaktere bürünerek soyut anlatımdan uzaklaşır. Ancak ilk metinde karşılaştığımız ses, ilerleyen kısımlarda sürekli araya girerek, karakterin büyük kısmını tamamlamaya başlar. İkinci bölümle birlikte karakterin hayatına inilir ve sevgili ile yaşadıkları aktarılır. Sonra Steinbeck, Andre Gide, Yusuf Atılgan, Albert Camus gibi isimlerin bilinen romanlarına göndermelerde bulunarak, bu yazarların romanlarındaki karakterlerin soyut ya da somut halleriyle birlikte onların kişiliklerini açıklamaya çalışır. *Fareler ve İnsanlar*, *İsabelle*, *Anayurt Oteli*, *Yabancı* gibi romanların okuyan anlatıcı, bu eserlerin etkilendiği kısımlarını okurla paylaşır.

Okuduğu romanlardaki karakterlerin dünyasına değinen anlatıcı ben, Cemil Meriç’in *Bu Ülke* isimli eserinden yola çıkar ve kendi ülkesindeki duruma değinerek ne yaptığını sorgular:

“*Neler yazıyorum ben? Ne bu? Roman mı, öykü mü, deneme mi, mektup mu, ne? Karşımda biri varmış gibi, kahvehane muhabbetine doğru gidiyor yazı.*”³¹⁸

Karakterin, bir şeyler yazdığının farkında olması ve yazdıklarının türünün ne olduğunu sorgulaması, aslında bunu bilmediğinden değil; metnin olay örgüsünün hayat hikâyesinden, romancılara, ardından ülke meselesine doğru kayıyor olmasından kaynak-

³¹⁶ Baran, s. 1.

³¹⁷ Baran, s. 1.

³¹⁸ Baran, s. 34.

lanır. Ancak buradaki önemli nokta, karakterin anlattıklarının aynı zamanda yazılıyor olmasıdır. Yani karakter kendi farkındalığında olarak bir roman anlatısı içerisinde olduğunu ifade eder.

Dördüncü bölümde karakterin bir roman yazmaya çalıştığı ancak bunu yaparken okurlarını düşünerek ne gibi değişiklikler yapması gerektiği sorgulanır: “*Böyle bir başlangıç da okuru daha ilk satırlarda kendinden uzaklaştırmaz mı? Belli ki yazar sözü uzatacak. Oysa doğrudan söze girmeli, buraya gelişimle başlamalıyım.*”³¹⁹ Ardından deneme metni yazan anlatıcı, daha sonra yazdıklarını beğenmeyip çıkardığını söyleyerek tekrar metni anlatmaya yeniden şekillendirmeye başlar.

Beşinci bölümde karakter-anlatıcı, aynaya baktığında düşmanını gördüğünü söylerken aslında ikinci sese işaret eder. Metnin en başında karşılaştığımız bu ses, henüz anlatıcının karşısına çıkmamış belki de hiç çıkmayacak ve sadece okur ile muhatap olacaktır. Karakter-anlatıcı, neden yazdığını ya da yazma ihtiyacı duyduğunu içindeki diğer sese bağlayarak şunları söyler:

“*Kendiliğinden oldu bir bakıma. Şimdi onun için yazıyorum, kendimi ona anlatmak için. Zaman zaman birlikte yazıyormuşuz gibi de geliyor hani. O söylüyor, ben yazıyorum ya da duvardan, tavandan, her neredeyse artık oradan, -bazen duvarların gerisinde, çok uzaklarda da oluyor- eğilip düşüyor sayfaların üzerine; kalem oluyor, yazıyor kendi kendini.*”³²⁰

Karakterin aynada gördüğü ya da iç sesinden hissettiği başka bir kişinin varlığının, yazı yazmasına vesile olduğunu söylemesi, karakterin kendini bulma çabasından ibarettir. Metnin hemen devamında ise aslında her şeyin normal olduğunu söylemesi de bir ikilem olduğunu ortaya çıkarır:

“*Bunları da bir kitaptan okumuş olabilir miyim? Neden olmasın? Her şeyi birbirine öyle karıştırdım ki zaten.*”³²¹

Bu bölüm içerisinde insanların yüzlerine taktıkları maskelere değinilirken, kaynak yine karakter-anlatıcının kendi kendisine yaptığı sorgulama odaklıdır. Rainer Maria Rilke ve Sadık Hidayet’in “çehre” ve “maske” kavramlarına değinen anlatıcı, kendisinin

³¹⁹ Baran, s. 37.

³²⁰ Baran, s. 46.

³²¹ Baran, s. 46.

yüzünde de bir maske olup olmadığı konusunda kararsızdır. Böyle bir ikilem, okuru meraklandırmaya iterek metne bağımlı hale gelmesini sağlayabilir.

Yedinci bölümde, anlatıcı sesin ilk metinde karşılaştığımız ses olarak metne girdiği görülür. Daha çok soyut bir anlatıcı görevini üstlenen ses, kendi iç dünyasını anlatırken yer yer diğer anlatıcıya seslenerek metinden bağımlı koparmamaya çalışır:

*“Sen de zaman zaman, benim yerimde olabileceğini düşündün mü hiç! Gerçi yazdıklarımı okuduğun süre içerisinde geçici olarak benim yerime geçiyor, burada, bu duvarların arasında, bu beynin içinde, bu gözlerin gördüğü, bu kalbin hissettiği kadarını yaşıyorsun; bu yaralı ruhun çırpınışları seni de sarsıyor. Sen olayların içinde miydin, bilmiyorum, bunları hiç yazmadın.”*³²²

Diğer anlatıcıya seslenen ikinci anlatıcının, birinci anlatıcının bu söylediklerinin hiçbirinden haberdar olmadığını söylemesi, şu şekilde açıklanabilir: Karakterinin bir yarısı birçok eziyet çekip kendini kaybederken diğer yarısı her şeyden habersiz bir şekilde yaşamaktadır. Kurgu gereği zaten iki karakter birbirini edebiyat sayesinde bulacak ve bir bütünü oluşturacaktır.

On birinci bölümde metne bir tarih düşürür ve ikincil anlatıcı tekrar yaşadıklarını anlatmaya başlar. Siyasi ve politik olarak çektiği sıkıntıları anlatan ikinci anlatıcı, bir hapishanededir ve yaşadıklarını bu çerçeveden anlatmaktadır. Bu bölümün sonunda birinci anlatıcıya göndermeler yapan ikinci anlatıcı, okurlarını düşünerek onlar için yazdığını şöyle ifade eder:

*“Benim şu anda, bu saatte, bu kâğıtlara yazdığım her sözcük, her cümle, her satır, her sayfa; bir iki gün sonra yine bu binada, bir başka odada, daha sonra da başka yerlerde, başka gözlerce harf harf, sözcük sözcük, satır satır yeniden var olacak ve benim hiç aklıma gelmeyen bambaşka anlamlara bürünecek. Bu satırların ilk okuru sen olmayacaksın kısacası. Senden önceki ‘sadık okurlarım’ düşünerek ‘ayrıntılara’ girmiyorum.”*³²³

Okuruna seslenen ikinci anlatıcının, onları düşünerek bazı şeyleri ayrıntılı olarak vermemesi önemlidir. Bu, yazarın kendi örnek okuruna mesajı nasıl göndereceğini bilmesi ile alakalı bir süreçtir. Yazarın bundan önceki metinlerini okuyan her okur, yazarın anlatım tarzını bileceğinden kendisine seslenen sese nasıl bir tepki vereceklerini de ön-

³²² Baran, s. 61.

³²³ Baran, s. 76.

ceden hesap ederler. Metnin sadece bir kere okunmakla kalmayacağını ve sonra başka yerlerde tekrar hayat bulacağını söyleyen anlatıcı, aslında söz uçar yazı kalır felsefesini işletmek ister. Yazarı kalıcı yapan tek şey, bilindiği üzere verdiği eserlerdir. Bu durumda anlatıcının böyle bir açıklamada bulunması, metnini ebediyete taşırken yazarını da unutulmaz kılmaktır.

Metnin ilerleyen bölümlerinde tekrar birinci anlatıcının söze girmesi kendi kahramanını yani diğer yarısını ararken roman kahramanlarına özenmesi ve onlardan bir sonuç çıkarması okur açısından çok önemli bir girişimdir:

*“Şehir Kulübü’nde gözlerim, operatör doktor Cevdet Bey’i, doktor Şerif’i, eczacı Celal’i, savcı yardımcısı Orhan’ı, veterineri, öğretmenleri, tüccarları, Tarık Buğra’nın roman kişilerini arıyordu... Sonra çıkıp Sabahattin Ali’nin, Yusuf Atılgan’ın, Selim İleri’nin kahramanlarını arayacaktım; kendi roman kahramanımın ardına düşecektim.”*³²⁴

Karakter-anlatıcının, etkilendiği yazarları ve bu yazarların kahramanlarını okura açıkça belirtmesi, metinlerarası geçişlerin nerelerden alındığının ve yazarın kodlarını hangi metinlerin ve karakterlerin oluşturduğunun bilinmesi açısından önemlidir.

Metnin ilerleyen bölümünde, ikinci anlatıcının birinci anlatıcı ile etkileşimde bulunduğu, bu sayede ikinci anlatıcının bir roman yazma hevesinde olduğu görülür. Böylece birinci anlatıcının yazdığı romanın yanı sıra ikinci anlatıcı da bir roman girişiminde bulunur. Özellikle Sartre okuyan ikinci anlatıcı romanın konusunu şöyle aktarır:

*“Ha bak, az kalsın unutuyordum, yazdığım romanın konusunu merak ettinse söyleyeyim: Adamın biri bir suçtan dolayı içeri düşer. Bir hücrede geçen olaylar dizisi. Her kelime, her cümle ona bir şeyler hatırlatır.”*³²⁵

İkinci anlatıcının temsil ettiği karakterin ruh haline uygun bir roman oluşturması kendi kimliğini yansıtmaya çabasında olduğunu gösterir.

İkinci anlatıcı, ayrıca yazar hakkında genel bilgiler vererek, diğer anlatıcıya seslenir:

*“Bir yazar, romanında havayı tasvir ederken, kahramanı, eğer bulutları gri, beyaz, küme küme görüyorsa iyimserdir ama gökyüzü mavi ise o adamda dert, keder, melankoli vardır. Bunları sen benden daha iyi bilirsin.”*³²⁶

³²⁴ Baran, s. 89.

³²⁵ Baran, s. 110.

³²⁶ Baran, s. 111.

İroni yapan anlatıcı diğer yarımına, aslında tam tersi olan söylemi bu şekilde göndererek ikisi arasındaki farkı da belirginleştirmiş olur. Anlatıcının bir yarısı mutlu bir tablo çizerken, diğer yarısı mutsuz bir tablo çizerek, birbirinden farklı olduklarını roman yazımında bile kesin olarak belirtmiş olurlar.

Birinci anlatıcı, romanını yeniden anlatmaya başlamasına rağmen ikinci anlatıcının ne anlattığını da merak etmektedir:

*“Ne yazacağımı bilmiyordum. Söyleyecek bir sözümün olmayışı beni korkutuyordu. Zaten benim söyleyecek sözümün olmaması gerektiğini düşünüyordum bir yandan da. Romanım anlatmalıydı ne anlatacaksa. Onun anlatacakları benim için merak konusuydu. Asıl serüveni o zaman yaşayacaktım. Anlatıcı romanın kendisiydi, o kendi kendini anlatıyordu.”*³²⁷

Birinci anlatıcının romanda söyleyecek sözünün olmaması ve her şeyi romanının anlatacağını söylemesi; okuru, romanın kendisine değil yazılan romana odaklama çabası olarak görülebilir. Anlatıcı, romanının kendisini anlatması durumunu bir eserdeki her şeyin anlatıma bağlı olarak geliştiğini vurgular. Ancak burada iki farklı karakter ve iki farklı anlatıcı olması sebebiyle eser, karakter romanına ait tüm özellikleri barındırır.

Romanın ilerleyen bölümünde, birinci anlatıcının anlatımındaki karakterin Metin ismine sahip olduğu ve Adıgüzel isimli başka bir karakter ile birbirine yaklaştırıldığı görülür. İkinci karakter aslında Metin karakterinin diğer yarısıdır ve metnin sonunda karakterin isminin Metin Adıgüzel olduğu anlaşılabacaktır.

Çift kişilikli olarak planlanan karakter, birinci ve ikinci anlatıcı eşliğinde romanın sonunda tek bir karakter olarak meydana çıkar. Burada ayrıntılara dikkat ettiğimizde, iki farklı romanın iki farklı anlatıcı tarafından meydana getirildiğini görürüz. Ancak birinci anlatıcının oluşturduğu roman, romanın kendisi olma yolunda ilerlerken; ikinci anlatıcının oluşturduğu roman taslak halinde ve birincil anlatıcının romanını etkileyecek düzeyde ilerler. Birinci anlatıcının romanın bir yerinde karakter romanı olduğunu söylemesi, aslında boş yere söylenmiş bir söz değildir. Romana hâkim olan anlatıcı, kendi kendisini anlatırken metnin içerisinden başka anlatıcılar ve romanlar türetmeye başlar. İkinci şahıs anlatımla birinci anlatıcının karakterine seslenen ilk metinle, roman üstkurmaca bir düzeye taşınarak alt anlatılar meydana getirilir. Böylelikle okur, siyasi bir ro-

³²⁷ Baran, s. 118-119.

man okuyacağını düşünürken iyimser ve kötümser karakterlerin olduğu iki farklı roman ile karşılaşır. Romanların izini sürürken iç içe geçmiş romanlarda hangi roman içerisinde olduğu bulamazken metnin sonunda Metin Adıgüzel isimli karakter ile karşılaşarak romanı bitirmiş olur.

Yazarın olay örgüsünü, zamanı ve mekânı tam olarak karakterine endeksli yarattığı romanda, romanın birinci anlatıcısı, Metin karakteri ile romanın üst anlatısını oluşturur. İkinci anlatıcı Adıgüzel karakteri ise bir maske işlevinde alt anlatı oluşturarak romanı etkilemeye çalışır. Sonunda tek bir karakter meydana gelirken, yazılan romanlar ve kahramanın nasıl oluşturulduğuna ait bilgiler verilmesi önemlidir. Bir karakter romanı olarak romandaki her şey, anlatım da dâhil karakter üzerine kurulur ve bir roman yazımı serüveni içerecek şekilde tasarlanır.

3.2.2. Sahte

Mehmet Erte'nin 2012 yılında yayımlanan romanı *Sahte*, anlatıcı ve karakter özelliklerini, belli bir yazma serüveni içerisinde ayrıntılı olarak işler. Bir roman kahramanı olarak üretilen yazar, metin içerisinde farklı yazarlarla karşılaşsa da metnini bitirmek için farklı yollar dener. Kurgusal karakter, çıkış yolunu metnin bitimine bir ön söz yazmakta bulur. Böylelikle okurun kafasını karıştıran farklı anlatıcılar ve yazarlar bu ön söz ile açıklanmış olur. Roman, anlatıbilimin sınırlarını zorlayan, roman sanatını ayrıntılı olarak işleyen, deneyselliği metne giydiren ve karakter romanı olarak bir yazarın anatomisini ortaya koyan önemli bir eserdir.

Geleneksel anlatılarda karşılaşmadığımız bir şekilde, metne kendi kendisini sorgulayarak giriş yapan anlatıcı, farklı iki ses eşliğinde metnin yazarının kim olduğunu bulmaya çalışır. Özellikle romanın başlarında konuşan seslerden hangisinin yazar olduğu ya da olmadığı meselesi, Pirandello'nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* isimli eserini hatırlatır. Seslerin, bir karakteristik özellik kazanmamışken metnin yazarının kim olduğu, metni kimin yazdığını, hatta aralarından birinin yazar olup olmadığını sorgulamaları, metni Pirandello'nun eseriyle benzer kılan özelliklerdir. İki ses arasında geçen diyaloglar, metnin ilerleyen kısımlarında iki farklı günce yazarının anlatısı olarak okurun karşısına çıkar.

Romanın en başına dönecek olursak bir roman kahramanı olarak kendini sorgulayan anlatıdan sonra kimlik arayışı meselesine geçilir. Burada metne hâkim olmaya çalışan 'ben'ler konuşmaya başlar:

*“Bir roman kahramanı olarak ben ya da bir roman kahramanının ‘ben’i; ikisi de aynı yola çıkıyor. Aynı yolda gidiyoruz. Biz biraradayız. Hem de el ele, kol kola gayet mutluyuz. Öyle miyiz? Kimin kim olduğu, kimin nasıl olduğu pek belli değil, ikimize de güvenmeyin? Bilmem, başla bir yerden; daha çok var kendine yaklaştımana. Ama neredeyiz biz? Alçalacak mıyız? Yüksелеcek miyiz?”*³²⁸

Anlatıcının çift taraflı söylemi ve farklı ben’ler oluşturma çabası, bir roman kahramanı yaratmak için yaptığı bir girişimdir. Ancak buradaki sorunsal, anlatıcının da kim olduğunun henüz okura tam olarak verilmemiş olmasıdır. Üçüncü bölüm, “yazar ve roman kahramanı arasındaki çatışma” başlığı altına alınarak ben’ler arasında yazar ve kahraman ayrımı yapılır. Böylelikle anlatıcılardan birisi metne hâkim olurken diğeri kahraman olarak hayatına yön verilen durumuna düşer.

Bu bölümde karaktere yaşanmış bir gençlik bulmaya çalışan kurgusal yazar, böylelikle romanının temellerini atacak, olay örgüsüne giriş yapacaktır. Ancak anlatı sanıldığı kadar yüzeyde değil derin bir yapının içerisine gizlenmiş durumdadır. Dördüncü bölüm üçüncü bölümü çürütecek cinsten yazar polemiği üzerinde ilerler. Bu bölümde okura, konuşan iki sesinde yazar olmadığı verilince, metnin yazarının öyleyse kimin olacağı problemi ortaya çıkar. Bu bölümde metne uygulanan deneysellik, anlatının seyri ile doğru orantılı olarak yazıya yansır. Yani romandaki seslerin hissettiği bir şey metinde görsel olarak da gerçekleşir.

“Bırak numarayı, yazar sen değilsen bile o senin içinde... Sus! Bir şey

ler oluyor galiba: Bak, paragraftan düştüm. Sen mi, ben mi? İkimizde işte; zaten birlikte gitmiyor muyuz. Neden birbirimize bağlıyız? Aslında biliyor musun, paragraftan paragrafa geçerken bunu daha önce hissetmiştim. Neyi? Ne bileyim, yazar söyle-sin! Hey, b

*ak gene düştük. Bu çok saçma, yazar ben olsaydım yukarıya en az on cümle daha eklerdim.”*³²⁹

Romanda metindeki seslerin deneysel olarak paragraftan düşmeleri, roman sanatı açısından bir yenilik olarak göze çarpar. Deneysel romanlarda görebileceğimiz bu özellik, seslerin metindeki yaşamına etki edecek kadar ileri düzeyde olması açısından önemlidir. Bu diyalogun ardından metinde üçüncü bir varlık olduğu şüphesi ortaya çıkar

³²⁸ Erte, *Sahte*, YKY, İstanbul 2012, s. 12-13.

³²⁹ Erte, s. 17-18.

ki bu da metnin kurgusal yazarıdır. Duyulan iki sesin kurgusal yazar ve bir roman kahramanı olma olasılığı, anlatıcının metne hâkim olmasıyla boşa çıkarlar.

Beşinci bölümle birlikte artık metnin kurgusal yazarı ile okurun tanışma vakti gelir. Bu anlamda metnin kurmacalık seviyesinin düşürülmesi, anlatının daha rahat anlaşılmasının önünü açar. Anlatıcı, önceki bölümlerde geçen diyalogları açıklayarak kendisini tanıtmaya çalışır ve kurgusal yazar pozisyonuna yerleşir:

“(Siz de hak verirsiniz ki, yazar ve roman kahramanı arasındaki diyalog metni sürükleyen kişinin kim olduğunun belirsizleştiği bir şekilde gelişirken, dördüncü bölümde yazarın ortadan kaybolması öyle yadırgatıcı bir durum sayılmaz; hem zaten yazar gerçekte kaybolmuş değil, hâlâ ikisinden biri, ya da ikisi.)”³³⁰

Bu söylemde anlatıcı, daha önceki diyaloglarda geçen konuşmalara ek olarak okurun kafasını karıştırmak için metnin yazarının kendisi olmadığını, daha önce duyulan seslerden biri ya da ikisi olabileceğini söyler. Böylelikle anlatıcı, kendisini ya roman kahramanı pozisyonuna geçirecek ya da belirsiz bir şekilde metni anlatmaya devam edecektir.

Altıncı bölüme geldiğinde anlatıcı, yazar vasfında bir roman kahramanı olarak geçmişini anlatmaya çalışır. Burada okur merkezli yaklaşım belirgin bir şekilde ortaya çıkarken, okur sözünün sürekli zikredilmesi onları da metne dâhil etme çabası olarak görülebilir. Bu bölümden dokuzuncu bölüme kadar yazarlık sırlarını okurla paylaşan anlatıcı, nasıl yazdığını, nelere dikkat ettiğini açıklar. Böylece artık anlatı da söz sahibi olarak karakteristik özelliklerini de okurla paylaşmaya başlar. Yazarların hep merak edilen malzemeyi nereden el ederler sorusunu kendine bir gençlik bularak doldurmaya çalışan anlatıcı, bu şekilde kendine bir yazarlık geleceği yaratmak ister.

Dokuzuncu bölümde roman kahramanı olarak yazar pozisyonunu ele geçiren anlatıcı, eserini yayımlatmak için “yayıncı, editör, çevirmen ve okurlara” mektuplar yazmaya karar verir. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanına benzer bir yapılanma, farklı bir kurguyla metnin içerisine dâhil edilmiş olur. Bu bölüm, romanın en uzun kısmı olmasına karşılık, deneysel ve teorik bilgilerin en çok geçtiği kısımdır. Anlatıcı, anlatmak istediği ancak başaramadığı şeyleri tekrardan yazarak metni yenilemek ister. Metni bir hipermetin haline çeviren bu teknik, metnin üzerinde karalama yaparak yazarların ulaş-

³³⁰ Erte, s. 21.

mak istediği kusursuz metin anlayışını ortaya çıkarır. Anlatıcı, kahraman olarak yazar pozisyonunu deneysel bir şekilde o kadar iyi kullanır ki her seferinde anlatmak istediği şeyi yapmak için paragrafları tekrar eder durur. Bunu sürekli olarak yaptığı için metin deneysel bir hal alır ve bunun nedenleri hakkında okuru bilgilendirme ihtiyacı hisseder:

*“Her seferinde asıl dile getirmek istediğim şeyden uzaklaşarak ilk hatamı tekrar ettim. Yeniden denemeliyim.”*³³¹

Bu bölümde dikkat çeken en önemli ayrıntı ise *Bir Evlilik Davetiyesi* isimli başka bir metne anlatıcının gönderme yapmasıdır. Anlatıcının metnin gerçek yazarı Mehmet Erte'nin evlilik davetiyesi şeklinde hazırladığı metne gönderme yapması, okurların kafasında anlatıcının kimliğine ait boşluğu Mehmet Erte ismiyle doldurmasına yol açabilir. Ancak metnin içerisinde de sürekli olarak geçtiği gibi örnek okurların bunun bir oyun olduğunu hemen bilmeleri ve aldırış etmeden romanı okumaya devam etmeleri istenir.

On birinci bölümde Diderot, Sterne ve Ahmet Midhat tarzı bir üslupla okura yönelen anlatıcı, örnek okurunun seviyesini belirlemek ister:

*“Nasıl unutursunuz? Hiç başka yöne sapmadık ki! Dikkatsiz okurlar kimi yerde rotamı şaşırdığım izlenimine kapılsalar da, bu romanın dikkatli okurların gayet iyi fark ettiği gibi, yazdığım her satırda gençliğe özgü diye bilinen aşırılıkların peşinden koştum, gençlikten başka derdim olmadı, bundan sonra da olmayacak. Dikkatsiz okurların bu konuyu daha iyi kavramaları amacıyla kahramanımızın gençlik günlerinin anlatılacağı ileriki bölümlerde dikkatli okurların zevk alabileceği, dikkatsiz okurların karşısında farkına varmış olmakla övünebilecekleri özel gizemler yaratmayı ihmal etmeyeceğim elbette.”*³³²

Yazar, romanında daha önce dünya edebiyatında ünlü romancıların kullandığı teknikleri bir bir denemesi ve okurlara yönelik böyle söylemler geliştirmesi metinde yapacağı geciktirimle de alakalıdır. Yani metinde bir anlatıcı sorunsalı meydana getirmek ve karakterin gençliğine dair hiçbir şey anlatmamak onun temel prensibidir. Ancak romanı diğer romanlardan ayıran şey anlatıcı sorunsalı yaratması değil tamamıyla yazar karakterinin dünyasına ait bir işleyişe sahip olmasıdır.

³³¹ Erte, s. 46.

³³² Erte, s. 60.

On ikinci bölümde yazar metne bir ‘ara bölüm’ ekleyerek metni yavaşlatmayı ve şimdiye kadar anlatılanlar hakkında bilgilendirme yapmayı tercih eder. Böylece okur, okumaya ara vererek düşünme imkânı bulur. Bu bölümden sonra yazar okurlara yönelik bir açıklama yaparak, her şeyin yerli yerinden oynayacağını ve kahramanların yer değiştireceğinin sinyalini verir: *“Romanın başı ile sonu arasında, seçimlerinin sonucunda girdiği binbir türlü maceradan binbir türlü mücadeleyle geçen başkahramanda anlamlı bir değişim görülecek. (Romanın sonlarına doğru tüm anlatı boyunca gizlenen bir sır açığa çıkarsa fena olmaz.) Ancak okurun merakı uyandırıldıktan sonra birtakım durum ve olayları açıklamak üzere geçmişe ilişkin bazı olay ve fikirler aktarılacak, Proust gibi olur olmaz her yerde değil...”*³³³ Okurun merakının uyandırılması hususunda Türk edebiyatında öncü isim Ahmet Midhat Efendi’dir. Özellikle metne uyguladığı geciktirim ve sürprizler ile bunu başarılı bir şekilde başarır.* Anlatıcı burada okurun merakını gizliden değil doğrudan doğruya iletişim kurarak söyler. Bu tür söylemlerin metinde yer alması, romanın teorik bir dil içerdiğinin de göstergesidir.

Anlatıcı, on dördüncü bölümde bir şeylerin yanlış gittiğini okura hissettirerek olay örgüsü kurmanın bir karakter yaratmaktan daha kolay olacağını düşünür. Aristo’nun olay örgüsü şartını atlayan ve kendini Derrida’nın yapısöküm felsefesine kaptıran anlatıcı, bu girişiminde de başarısız olur.

On altıncı bölümde roman tamamıyla okur merkezli bir hal alarak, yazar yapacağı her şey konusunda okuru bilgilendirme yoluna gider. ‘Günce’ başlığıyla bir metin ile karşılaşacağını ve bu metnin yazımı hususundaki ayrıntıları okur ile paylaşarak onu yönlendirmeye çalışır:

“Her ne kadar sizlere yüreğimi açmak istesem de, ‘Günce’ m her şeyiyle ‘açık’ bir metin değil. Bir günce bile denemez belki –romanı yazarken tuttuğum, yer yer anılarımı, ama çoğunlukla fikirlerimi aktardığım bir defter. Bu defter romanın sadece geçmişi açısından değil, ileriki aşamaları için de bazı ipuçları taşıyor olabilir, kaleme almadığım bölümler hakkında şimdiden kesin bir şey söyleyemem. Kişisel dünyama yaklaşırsan bağlantılar üzerinde düşünmek size düşüyor. Metnin bu noktasına dek bir okur olarak hiç böylesine yalnız kalmadınız. Düşünürken kurduğunuz cümlelere lütfen dikkat

³³³ Erte, s. 70.

* Ayrıntılı bilgi için bk. Kadir Can Dilber, “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında Geciktirim ve Sürpriz”, Ahmet Midhat Efendi, (Ed. Mustafa Miyasoğlu), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 219-238.

edin: Bütün anlamlar, gerçekler ve yalanlar, mutluluklar ve acılar, yani her şeyiyle tüm bir varoluş bir cümleinin nasıl kurulduğuna bağlıdır."³³⁴

Anlatıcı, ikilemlerle dolu ve okuru yanıltıcı bu ifadelerinden sonra, aradan çekilerek 'günce'leri metne eklemeye başlar. Günceleri okuyan okur, romanın başında karşılaştıkları iki sesin, güncelerin sahipleri olduğunu görür. Özellikle on sekizinci bölüm 'bu romanın güncesi' adını taşır ki bu metnin ilk cümlelerinde geçen isimler dikkat çekicidir.

"İki roman kahramanı: Yazar ve okur? İki yazar: Roman kahramanı ve okur?

- *Mehmet Erte beni yazıyor, ben de bu romanı.*
- *Hayır Ömer Kumsal, beni yazan sensin. Ve ben yazıldığım 'şey'i okuyabildiğim mesafeyi korumak istiyorum.*"³³⁵

Romanın gerçek yazarının okura dönüştüğü, başka metindeki bir karakterin metnin yazarı durumuna getirilmek istendiği bu bölüm, tamamıyla okuru şaşırtmaya yönelik hazırlanır. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanının ön sözünde Faruk Darvinoğlu'nun metnin yazarı olduğu belirtmesi gibi, yazar da burada, okurun kafasını karıştırmak ister. Hatta ilerleyen sayfalarda "Arka Kapak Yazısı" diye bir metin hazırlayarak bunu deneysel olarak romanın arka kapağına eş değer bir biçimde sayfa numarası ile gösterme yolunu seçer. Böylelikle bu romanın nasıl bir kurguya sahip olduğunu bilmek isteyen okurlar için, eğlenceli, onunla oyun oynamaya çalışan bir metin haline getirilmiş olur.

On dokuzuncu bölüm "günce içinde tartışma" başlığını taşır. Bu bölüm metnin kırılma noktasıdır çünkü romanın başından beri karşılaşılan ancak kimliği belli olmayan anlatıcılar üzerine olasılık hesapları yapılır.

"1)Günce yazarı metnin yazarını bir roman kahramanı olarak anlatmaya başlayabilir.

2) Günce yazarı ile metnin yazarı birbirine karışabilir – birbirini altetmeye çalışan iki yazar (çift kişilikli yazar) olgusuna son...

3) Metnin yazarı günce yazarını bir roman kahramanı olarak anlatabilir. O halde daha sonra işlenecek birtakım konulara imkân/zemin yaratabilmek için ilk bölüme

³³⁴ Erte, s. 78.

³³⁵ Erte, s. 90.

*günce yazarının ne iş yaptığı, geçmişi vb. hakkında birtakım ipuçları serpiştirmek gerekir. (Bu ayrıntıların çoğunu siliyorum haberin olsun.)*³³⁶

Bu tür hesapların yapılması romanın başında beri devam eden söylem oyunlarının okura daha ilginç kılınma çabasıdır. Özellikle ampirik okurların işine yarayacak bu tür hesaplamalar, “işte, evet bu, böyle oldu zaten” ifadeleriyle romanın kurgusunun çözül-düğü yargısına onları ulaştırabilir.

Yirminci bölümün sonunda, metnin roman kahramanı olan yazar, ‘günce’ler içerisinde karşılaşılan ve olasılık hesapları yapılan seslere cevap verme ihtiyacı hisseder. Böylelikle kafası karışan okuru, tekrar yola koymak ve metni daha iyi anlamlandırmasını sağlamak ister:

*“Mehmet ve Ömer, tepinip durmayın artık bu sayfalarda, sizin için her şey bitti. Gerçeği kabul edin; ikiniz de bu romanı yazmak istediniz ama romanın kahramanları olmayı bile beceremediniz. Okur! Sence düşüncenin akışıyla, dinamikleriyle bir roman yazılabileceğini savunan biri mi kaleme aldı tüm bunları? Hayır. Ben de dâhil olmak üzere bu kitabı yazmayı deneyenlerin hiçbiri o kadar entel dantel değil.”*³³⁷

Yirmi birinci bölümde yazar artık oyun oynamaya son vererek, kimliğini açıklamaya çalışır. Bunu yaparken de romanın başından itibaren olup biteni ve anlatıcıların rollerini ayrıntılı olarak açıklar.

*“Öyle sanıyorum ki bu noktada okura kim olduğum hakkında bir açıklama borç-luyum. Ben Mehmet Erte’nin kaleme aldığı bir yazar karakteriyim; daha açık bir şekilde söylemem gerekirse, bu kitabı yazsın diye yaratılan roman kahramanıyım. Bir adım yok. Okumakta olduğunu kitabın başlarında Mehmet’le bir kavgaya tutuştum, aramızdaki kavgadan yararlanan Ömer Kumsal, yani yazacağım romanın kahramanı hâkimiyeti ele geçirdi ve yazar rolünü üstlenerek sıraladığı bir sürü ıvır zıvırla romanın başlamasını engelledi. İşin içinden nasıl çıkacağımı bir türlü bilemiyordum, ardından Mehmet metne karıştı, aslında onu yardıma çağıran, beni yaratan yazarı bir roman kahramanı gibi karıştıran bendim. Böylelikle bu kitaptaki her şey kadar uydurma olan günce sayfaları başladı... ve bildiğiniz şekilde sonuçlandı. Bu kitabın içindeki yazar karakteri olarak, gerçek yazar ile gerçek roman kahramanının bir çıkmaza girmelerine neden oldum.”*³³⁸

³³⁶ Erte, s. 99.

³³⁷ Erte, s. 106.

³³⁸ Erte, s. 107.

Kendisini bir karakter olarak tanıtan ve metnin gerçek yazarı tarafından yaratıldığını söyleyen anlatıcı, karakteristik özelliklerini açıklayarak kendisinin yazar olarak kurgulandığı dünyadaki sıkıntılarını dile getirir. Aile yaşantısından, hangi konular üzerine yazması gerektiğine ve yazdığı romana karısının verdiği tepkileri anlık olarak okura iletir. Yazılan romanı aynı zamanda karısına okuduğudu için, karısının söylemi kurgusal olarak direkt olarak metne yansır.

Metnin sonuna gelindiğinde ise en başına konulan “ön söz”ün son söze yerleştirildiği görülür. Genel olarak romancıların basım serüvenini anlattığı ancak kurguyu ayrıntılı olarak kullanan yazarların metne dair bir şeyler eklediği “ön söz”ün metnin sonuna konulması, kurguyu daha karmaşık hale getirme çabasıdır.

Romana genel olarak baktığımızda okurların bir roman okurken hep merak ettiği soruların cevaplanmaya çalışıldığı görülür. Özellikle “anlatıcı kimdir”, “yazar metnin neresindedir”, “roman kahramanı ile yazar arasında bir bağ var mıdır”, “kahraman yazardan bağımsız hareket edebilir mi”, “karakterin metin üzerindeki hâkimiyeti nedir”, “bir karakter metinde nasıl yaratılır” gibi soruların hemen hemen hepsi roman içerisinde cevaplanır. Eser, deneyse öne öne plana çıkaran, kendi örnek okuruna “ben burdayım ey okur, sen nerdesin” diyen, bir yapıya sahiptir. Roman, bir yazarın roman kahramanı olarak metinde ve metnin kurgusal dünyasında çektiği sıkıntıları ayrıntılı olarak işler. Anlatıbilimin laboratuvarına inen roman, anlatıcı-yazar-karakter üçgenini, temelinden başlayıp en uç noktasına kadar, üst kurgusal bir anlatı ile okura sunmaya çalışır. Okur merkezli yaklaşımı temel alan eser, her fırsatta okura seslenerek, hem metne bağlı kalmasını sağlar hem de metinde yanlış yollara sapmasını engellemiş olur.

3.3. OTOBİYOGRAFİK ROMANLARDA KURGUSAL KİMLİKLER

Gerçeklik-kurmaca tartışması içerisinde ele alarak, kurmaca ve roman başlığında değerlendirdiğimiz otobiyografik roman, çok tartışılan bir tür olup, bununla ilgili yapılan değerlendirmeler, genel olarak yazarın hayatı ile edebî metin arasında hangisinin daha baskın ya da kabullenebilir olduğudur.

Öncelikle tezin teorik kısmında belirttiğimiz üzere otobiyografik roman dediğimiz tür, kendi içerisinde teorisyenler tarafından üç kısımda ele alınır. Bunlardan roman için en uygun olanı ikinci önerme, yani üzerine kurmaca bir örtü örten ve örttüğü metinle değişen romandır. Bu tür romanlar incelendiğinde yazar ya da anlatıcı, eserin otobiyografik bir roman olduğundan söz etmeyerek kendi kurgusunu yapılandırır.

Yazar, otobiyografik romanda kurgusal ya da bireysel öyküsünü anlatırken, yarattığı karakterler, karakterlerin davranışları, olaylara bakış açısı ve serüvenleriyle “ben burdayım” diyerek, romanda otobiyografiye ait izleri okurun takip etmesi için bırakır. Bunun en güzel örneklerinden birini gerçekleştiren Edward Said, Joseph Conrad’ın mektuplarından yola çıkarak yaptığı roman çözümlemesinde, oluşturulan karakterlerin izini sürerek, yazarın otobiyografisini oluşturmaya çalışır.

Türk edebiyatında birçok yazarın kendi otobiyografisini çıkarabileceğimiz romanlar olmasına karşılık, romanların içerisinde roman sanatına ve yazımına ait bilgiler veren, aynı zamanda yazarın otobiyografisini yansıtan eserler bir hayli azdır. Bu bağlamda, Peyami Safa’nın *Bir Tereddüdün Romanı*, Elif Şafak’ın *Siyah Süt* romanlarında roman sanatına ait bilgiler verilirken, anlatıcıdan veya karakterlerden yola çıkılarak otobiyografik olarak oluşturulan kurgusal kimlikler deşifre edilmeye çalışılacaktır.

3.3.1. Bir Tereddüdün Romanı

Peyami Safa’nın 1933 yılında yayımlanan *Bir Tereddüdün Romanı* isimli eseri, otobiyografik birçok özellik taşıdığı gibi, kurgusal kimlikleri de içerisinde barındırır. Eser, bir okur olan Mualla karakterinin, bir roman yazarı ile tanışması ile başlar ve Vildan karakterinin romana girmesiyle farklı bir boyuta taşınarak tereddütler içerisine sürüklenen yaşamları konu alır.

Eserin ilk başında “Tanrısal Anlatıcı”, Mualla karakterinin tasvirini şu şekilde yapar:

“Mualla kendisine çok tavsiye edilen bu kitabı okumakta hala tereddüt ediyordu. Yapraklarını çevirdi. ‘Beni yalnız bırakmayınız’ diye başlayan bir sahifenin yukarısından ortalarına doğru gözleri, satırların basamaklarını ikişer üçer atlayarak aşağıya kadar inmişti. Birkaç yerde hep aynı cümle: Beni yalnız bırakmayınız!”³³⁹

Okuduğu metnin kendisine ‘beni yalnız bırakmayınız’ gibi bir cümle ile hitap etmesi, karakter Mualla’yı meraklandığı gibi, metnin okurunu da meraklandırır. San ki içerideki ses okurun varlığından haberdardır ve onu kendisini yalnız bırakmaması konusunda uyarmaktadır. Metne kurgusal bir giriş yapan anlatıcı, romanın içindeki romanın sesini okura yansıtırken, karakterin heyecanını da metne tam olarak aşılar. Daha

³³⁹ Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, Ötüken Yay., İstanbul 1998, s. 5.

ilk cümlesiyle metne bağlanan karakter, romanı elinden bırakmak istememekle beraber, romanının içindeki karakterin durumunu da sabırsızlıkla öğrenmek ister.

Mualla'nın okuduğu romanın içerisindeki karakter, Kafkavarî yavaşlık ve belirsizlikle, hareket işlevini sıfıra indirerek, bir çayı ağzına götürememesi ve içememesi dikkat çeker. Kafka'nın özellikle *Değişim* adlı öyküsünde karakterin işlevsiz hale getirilmesi gibi bir durum karakter aracılığıyla metne yüklenir. Tanrısal Anlatıcı, romana müdahil olmaya başlayarak, karakter Mualla'nın da işlevlerini sınırlamak ister:

*“Mualla kitabı kapadı. Hayır! Okuyamıyacak. Bir roman kahramanı, her şeyden evvel, kendisiyle beraber yaşanacak sevimli bir arkadaş olmalıdır. Mualla'nın böyle ne kadar dostları var. Onun için, ekseriya, romandan ziyade meşhur adamların hayatlarını anlatan hakiki eserler okumuştur. Bu kitabın da ismi öyle bir şey vadediyor: ‘Bir Adamın Hayatı.’ Ne hayat! Muharrir mi? Kim bu adam muharrir olacak. Türk.”*³⁴⁰

“Bir roman kahramanı her şeyden evvel sevimli bir arkadaş olmalıdır sözü” okur kitlesinin durumuna göre değişir. Kimisi romanlarda sevimli arkadaş ararken kimisi kendi gibi bohem roman kahramanları ararlar. Romanın içerisinde geçen ikinci romanın adı açığa çıkarken, Mualla karakterinin, otobiyografiye benzer bir şey okuduğu ima edilir.

Romanın ilerleyen kısmında “Bir Adamın Hayatı” romanını okuyan Mualla'nın sayfaların ilerlemesine rağmen karakterin bir otel odasında niçin kıvrandığını anlayamaması, anlatıcı tarafından okura belirtilir. Bu durumda okur, bir taraftan Mualla karakterinin hikâyesini takip ederken, aynı zamanda kıvranan adamın hikâyesini de takip etmek zorunda kalır. Mualla karakteri, yarı işlevsel yapıda kendi görüşlerini aktarırken, okuduğu kitabın bir biyografik roman olduğunu düşünür:

*“Böyle giderse bütün kitap bir adamın yarım saatlik hayatını anlatmakla geçecek. Fakat ‘Bir Adamın Hayatı’ koymuş adını. Ben ‘biographie romane’leri severim. Bunu da öyle zannettim.”*³⁴¹

Daha önce Vagner'in hayatını okuduğunu anladığımız Mualla, roman içerisinde birden fazla kitap okumuş, bilgili bir okur olarak sunulur. Peyami Safa “Roman ve Biyografi” başlıklı yazısında biyografi romanına ilgisi olduğunu ancak Türk romanının henüz bu konuda ilerleyemediğini şöyle ifade eder:

³⁴⁰ Safa, s. 9-10.

³⁴¹ Safa, s. 23.

“Romanlaştırılmış ve sade şekliyle biyografi edebiyatımız henüz yoktur... İnsanın kendi kendisiyle tezatlarına ve deruni vak’alarına lakayt kalan Türk romanı için ekseriya kahraman vukuat çıkaran adam demektir. İnsan ruhunu büyük bir hareket halinde tecelli etmedikçe göremeyen romancı için tek bir adamın hayatındaki şahsiyet krizlerini ve büyük deruni faciaları anlamaya da imkân yoktur. Olsaydı ‘Biographie Romancee’ nev’i için el değmemiş sayısız Türk portresi bulunacaktı.”³⁴²

Peyami Safa’nın düşüncesi ile romandaki biyografik roman düşüncesi tamamıyla örtüşmektedir. İkinci bölümde “Ben Anlatıcı”, okura tıpkı masallardaki ya da hikâyelerdeki kahramanın hitap ettiği şekilde seslenir:

“Ben ki ‘Bir Adamın Hayatı’ muharririyim, kitabımın etrafında cereyan eden bu şeylerden hiç haberim olmadan ve Mualla Hanım isminde hiç kimseyi tanımadan, bir Cuma günü, dostum Raif’in apartmanına gittim.”³⁴³ Muharrir karakterini, bu romanda ayrıntılı olarak incelenmesi gereken bir karakter olarak alabiliriz. Çünkü Peyami Safa, hayatı, görüşleri ve düşüncelerini yansıtan böyle bir karakter yaratmış olabilir. Otobi-yografilerin ikinci kısmında değindiğimiz yazarın ruh halinin karakterlerin üzerine dolaylı yansıması söylemi, burada dikkat edilmesi ve takip edilmesi gereken en önemli unsurdur.

İkinci bölümde karşımıza çıkan muharririn tanımlaması, aslında Peyami Safa’nın görüşleri ile aynı noktada olduğunu gösterir.

“Kitaplarımla karilerim arasında, merak ettiğim en ufak teferruatı bana ebediyen meçhul kalacak olan gizli münasebeti anlamak hırsıyla çıldıran tecessüm, bir gün zevcem olması ihtimali bulunan insan karşısında kudurabilirdi. Bir şeyler yazıyoruz ve birçok insanlar okuyorlar. Ben her kitabımın her sayfasını, her satırını ve her kelimesini okurken binlerce karimin ayrı ayrı yanında bulunmak isterdim; yanında değil, hatta ruhunun içinde. Ve her parça yazımın, hatta her kelimenin o ruhta uyandırdığı hayalleri, tedaileri, akisleri, heyecanları, birer birer görmek ve bir kitapla kari arasındaki sayısız tesir ve aksi tesirlerin en bölünmez, küçük ve ince parçalarına nüfuz etmek ihtiyacıyla yanardım.”³⁴⁴

³⁴² Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Yay., İstanbul 1999, s. 201.

³⁴³ Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, s. 31.

³⁴⁴ Safa, s. 39.

Bu paragraf, Peyami Safa'nın muharrir üzerine aksettirdiği düşünceler olarak görülebilir. Peyami Safa bilindiği üzere eserlerinde okurlarını düşünen ve onların metinden ne hissettiklerini önemseyen, bunun için kendini karakterlerin yerine koyarak, gerçeklik imgesini okurlarına yansıtan bir yazardır. Yazılarında da bunu dile getiren yazar, romanda geçen söyleme benzer söylemi "Okuyucu ve Roman" başlığındaki yazısında şöyle dile getirir:

*"Evet, romancı, muhayyilesi, kültürü ve zevki kendisinininkinden pek farklı olmayan meçhul bir dostu hitap eder gibi onun kalite hudutları içinde kalmak zorundadır. Romanını yazarken, masasının karşısında muayyen ve müşahhas bir okuyucu hayaleti bulunmasa bile, gözle görülmeyen, maddesiz ve şekilsiz bir şahsiyet gölgesi onun omuzundan yazdığını okur gibidir; hatta onun ruhuna açılan gizli bir delikten şuurunun sahnesinde kımıldayan bütün hayalleri ve fikirleri daha teşekkül halinde iken seyreder gibidir."*³⁴⁵

İki metin karşılaştırıldığında, ikisi arasındaki düşüncenin birebir uyduğu görülür. Okurun yazar için metnin dışına çıkmasını sağlayan en büyük araç olduğu vurgulanırken, "ruhunun içinde, ruha açılan pencere" kelimeleri aynı durumu ifade etmektedir. Bir yazarın, yazdığı metinleri okuyan okurlarının ruhlarını hissetmek istemesi ve metinlerini aradaki her türlü bağlantıyı sağlayan parçalar olarak değerlendirmesi, roman sanatı açısından karakter-yazar-okur bağlamının ne derece önemli olduğunun da bir göstergesidir. Karakterleri okuruna uygun olarak üreten bir yazarın düşünceleri de bu çerçevede yani hitap ettiği kitleye göre şekillenir.

Mualla karakterinin muharrir yazdığı romandaki karakterin siz misiniz diye sorması aslında her okurun sorduğu ve cevabını merakla beklediği diyalogdur.

"- Son kitabınızı okuyorum. Hayatını yazdığınız adam siz misiniz? Otelde o buhranı siz mi geçirdiniz?"

*- Evet."*³⁴⁶

Öncelikle romanın içinde ya da dışında olsun böyle bir soru ile karşı karşıya kalan yazarın, evet ya da hayır cevabı çok önemli değildir. Çünkü yazar, oluşturduğu bir karakterin hayatından buhranlı bir dönemi yansıtacaksa ya onu yaşamış olması ya da ayrıntılı olarak bir yerden okuması, izlemesi gerekir. Okurun her zaman merak ettiği

³⁴⁵ Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, s. 198.

³⁴⁶ Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, s. 40.

şey, metinde geçen karakterlerin gerçekliği, yazarın varlığı veya öyle bir olayın geçip geçmediği paradokslardır. Roman sanatını iyi bilen bir yazar, metinde geçen her şeyi ayrıntılı hesap ederken, okurun pozisyonlarını hesaba kattığı gibi, metnin anlamının nerelere varacağını, okurlarının bunu ne derecede anlayabileceğini de bilir. Metnin içerisinde iç içe geçen iki roman olduğu ve biri yazılırken diğerrinin de yazılış serüveninin yazar tarafından açıklandığı bir metin, ister istemez birinci romana işaret eder. Muharrir evet o bendim dese de, kurgusal bir dünyadaki hiçbir karakter kesin olarak yazardır denilemez, çünkü metindeki karakterleri gerçek dünyaya çıkarmak mümkün değildir. Ama tam tersi her zaman yapılacağı gibi anlamlandırılabilir. Yani gerçek dünyadan esinlenilen bir karakter, yazar, prototip oluşturularak metne yansıyabilir ve tam anlamıyla tıpkısı olabilir.

Muharrir, yazdığı romanlar vesilesiyle karileri arasındaki iletişimi sergileyen bir roman yazmak istediğini şöyle açıklar:

*“Günün birinde kadın karilerimden biriyle aramda enteresan bir ruhi ticaret başlayacak olursa bunu bir roman mevzuu yapıp yapmayacağımı bilmiyorum, fakat muharrirle kari arasındaki meçhul ve karanlık münasebeti aydınlatacak olan böyle bir kitap yazmayı evvelce çok düşünmüştüm.”*³⁴⁷

Bu düşüncelerin tamamı muharrir üzerinden söyletilse de Peyami Safa’nın yazarlık sırlarını aydınlatacak önemli bilgilerdir. Peyami Safa’nın karileri ile aralarında geçen karanlık münasebeti merak etmesi ve böyle bir projeyi muharrir aracılığıyla dile getirmesi, onun bu konuda merakı olduğunun bir göstergesidir.

Romanın üçüncü bölümü, yazarını tanıyan okurun bir müddet eserini eline alamaması ikilemiyle başlar. Okuduğu romandaki karakterin sürekli olarak bohem bir yaşam sürmesi, Mualla karakterinin de yaşamını etkileyerek bir tereddüde sürüklenmesine neden olur. Böylece bir roman karakteri, başka bir roman karakterinden etkilenerek değişmeye başlar. Tanrısal Anlatıcı, Mualla’nın yaşadığı hisleri değerlendirirken, onun okuduğu eserin bir otobiyografi olduğunu da dile getirmeden edemez:

“Mualla bu hislerin tıpkısına muharririn diğer kitaplarında da rasgeldiğini hatırlıyordu: Aynı yalnızlık, hastalık, nöbet, ölüm titremeleri. Ve düşündü ki en afaki zannettiğimiz romanlar bile, muharririn ruhunu muhayyel kahramanlar vasıtasıyla aksetti-

³⁴⁷ Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, s. 46.

*ren bir otobiyografiden başka bir şey değildir. Öyle ise, bu muharrir neden zahmet etmiş ve bütün kitaplarında parça parça bulunan bir hayatın hikâyesini tekrarlamış?”*³⁴⁸

Bu söylem, incelememizin temelini oluşturan teorik kısmında da söylediğimiz gibi metnin yazarı tarafından romana yerleştirilmiş kısım gibi algılanabilir. En başta da söylediğimiz gibi yazar, eserini kendinden bir şeyler katarak meydana getirdiği için ister istemez otobiyografik ipuçlarına ya da kalıntılara ulaşılabilir. Anlatıcının sorduğu sorunun cevabı ise, Peyami Safa tarafından yine kitap içerisinde tekrar tekrar verilerek canlandırılır.

Mualla karakterinin her kitabı okuduğunda metin, daha derinlere sürüklenerek gerçek yazarın bilinçaltına doğru ilerler. Sanata olan düşkünlüğüyle bilinen Peyami Safa'nın bu romanında da sanat ile ilgili ayrıntılara yer vermemesi tabi ki de düşünülemez. Mualla, kitabın derinliklerine inerken sazlı sözlü eğlencelere denk gelmeye başlar:

*“-Çalgı namına ne varsa al. Ud, keman... Çabuk giyinmişti. Çalgıları onların eline tutturdu, çıktılar. Apartmanın büyük kapısının önünde, otomobile girer girmez, başladılar ahenge. Bu kırk yaşını geçmiş profesörleri ve ressamı kapıcı tanıyor... - Kamayı vurdum yere! Diye avazları çıktığı kadar bağırıyorlar.”*³⁴⁹

Beşir Ayvazoğlu, Peyami Safa'nın o dönemde aynı parçayı ısrarla söylediğini Fikret Adil'den alıntılarla açıklar:

*“Eve döndüm. Merdivenleri çıkarken, tavan arasından şarkı sesleri geliyordu. Server Bedi ‘Kamayı vurdum yere’ diye bir şarkı tutturmuştu. Nuşi ‘Yoy iştenem, nagnan sep’ diye Macarca takdir ediyordu. İçeri girdim. Server Bedi, bir elinde votka şişesi, öteki eli, havada dolaşan muhayyel mevcudiyetleri tutup boğarak, bir ayağı yere vuruyor ve mütemadiyen şarkı söylüyordu.”*³⁵⁰

Bu tespitler, yazarın hayatındaki akislerin, dönemeçlerin birebir romanına yansıdığının göstergesi olarak kabul edilebilir. Peyami Safa'nın biyografisi ayrıntılı bir biçimde okunduğunda yazarın, sözlü sazlı eğlenceleri pek sevdiği ve bu ortamlardan hiç ayrılmadığı görülür.

Mualla'nın okuduğu romanın devamında bir sanat atölyesinin tasviri yapılır:

³⁴⁸ Safa, s. 78-79.

³⁴⁹ Safa, s. 81.

³⁵⁰ Fikret Adil'den alıntılan Beşir Ayvazoğlu, *Peyami Hayatı Sanatı Felsefi Dramı*, Ötüken Yay., İstanbul 1998, s. 136.

“Büyük bir binanın denize bakan bu odası, ölçülmüş ve düşünülmüş bir karışıklık içinde, rahat ve zarif döşenmişti. İçeriye girer girmez hemen sustular ve atelye sahibinin yeni yaptığı resimler karşısında büyük bir ciddiyetle durdular. Hala bırakmadıkları ud, keman, içki şişeleri ve meze paketleri bir an evvelki şahsiyetlerinin gülünç birer sembolü halinde, ellerinde sallanıyordu.”³⁵¹ Bu tasvirlerden yola çıkan Beşir Ayvazoğlu, Fikret Âdil’in Dallı diye söz ettiği yerin İbrahim Çallı’nın atölyesi olmasının muhtemel olduğu söyler.³⁵²

Romanın ilerleyen kısmında Peyami Safa, kendi tasvirini karakter aracılığıyla şöyle aktarır:

“Yüzünde hiçbir nokta kılmıdamıyor. Zayıf vücudunun ve öne doğru bükülmüş dar ve düşük omuzlarının üstünde ağır ve sağlam teşekkülüyle bu baş, iğreti gibi duruyor ve üstünde kendi kendine her an yeni bir biçime giren şapkası yüzünden daha canlı görünüyordu.”³⁵³

Romanın içerisindeki diğer romanın kahramanının hastalıklı, bohem ve sıkıntılı yaşamı, aslında Peyami Safa’nın yaşamına ait izler taşısa da tam olarak belirgin değildir. Bilindiği üzere sıkıntılı bir çocukluk geçiren Safa, yakalandığı bir hastalık nedeniyle sekiz sene büyük acılar yaşamış ve hastalık ömrünün sonuna kadar kaybolmayacak izler bırakmıştır.

Bu bölümün sonlarına doğru “Tanrısal Anlatıcı”, muharririn teknik meselesine değinirken hem ders verir hem de hatalarını ayırt etmeyi bilir. Böylece roman sanatındaki tekniğin ne olduğu ve nasıl geliştiğine dair izlenimler okura taşınmış olur:

“Kitabın muharririne göre ‘teknik’ denilen şey öyle bir meleke ve itiyat yekûnudur ki, nihayet gayrı şuura ait faaliyetler arasına girer ve spontane bir tarzda meydana gelen sanat eseri, kendi tekniğini de beraber taşır. En büyük hatamız, tekniği, yaratıcı ilcalarımıza inzımm eden ayrı bir şuur faaliyeti zannedişimizdir. Yaratma ameliyesi yekpare, spontane ve kendi tekniğini de haizdir. Tashih etmek bozmaktan başka bir şey olmaz.”³⁵⁴

Belli başlı kurallara göre roman yazmanın sıkıntılarını dile getiren anlatıcı aslında kendi romanını nasıl yazdığını da ifade eder. Ona göre yaratma süreci meydana ge-

³⁵¹ Safa, s. 84.

³⁵² Beşir Ayvazoğlu, *Peyami Hayatı Sanatı Felsefi Dramı*, s. 136.

³⁵³ Safa, s. 87.

³⁵⁴ Safa, s. 98.

lirken teknik de ona göre şekillenerek romanı ortaya çıkarır. Bir roman meydana getireceğim ve şu teknik ile yazacağım demek Peyami Safa'nın da roman anlayışına ters düşer. Bunun üzerinde ayrıntılı olarak düşünen Peyami Safa, "Roman Tekniği" ve "Roman Tekniğinin Bazı Esasları" başlıklı yazılarında roman içerisindeki söylemin aynısını daha ayrıntılı olarak açıklamaya çalışır. Özellikle her yazarın farklı tarzlarda eser meydana getirdiğini söyleyen Safa, kendi açısından eserin oluş yani meydana geliş tarzının önemini vurgular:

*"Romanın hayatı başından sonuna kadar oluş halindedir. Onun yaratılması, hayatın kendisi gibi, zamana muhtaç olduğu kadar, önceden tahmini mümkün olmayan ve tesadüf kategorisine giren hadiselerin zuhuruna bağlıdır."*³⁵⁵

Romanda tamamen 'spontane gelişen' şeklinde geçen ifade, burada 'oluş' şeklinde yorumlanır. Ancak Peyami Safa 'spontane' sözcüğünü de dünya edebiyatından örnek verirken kullanır:

*"Kapalı şuurlarının kendilerini imla ettirdiği şeyi dosdoğru yazıp çıkarmışlar, adete spontane bir tarzda içten nasıl gelirse, nasıl doğarsa yazılan bu türlü romanlar arasında da pek mükemmellerinin ismi sayılıyor."*³⁵⁶ Romanın içerisinde yer alan roman tekniğine ait bilgilerin hepsi Peyami Safa'nın düşünceleri ile birebir örtüşür.

Dördüncü bölümde, muharririn bir karakter olarak metne hâkim olduğu ve süreci yönettiği görülür. Birinci, ikinci ve üçüncü bölümde karşılaştığımız süreç silinerek yerine bambaşka bir anlatı ve roman tasarımı ortaya çıkar. Mualla karakteri silinerek yerine tam tersi Batılı tarzda bir kadın olan Vildan karakteri getirilir. Böylece ikisi arasında bir tereddüt yaratılarak hangisini seçmenin doğru olacağı okura bırakılmış olur.

Vildan karakteri ile muharririn tanışması bir yazar vesilesiyle olurken, bu yazar dünya edebiyatının ünlü isimlerinden olan Luigi Pirandello'dur. İki karakterin de bu yazardan etkilendiği anlaşılır ve Vildan karakterinin muharrir ile Pirandello'yu karşılaştırırken söyledikleri önemli ayrıntılar içerir:

"Bakınız ben size ait her şeyi biliyorum. Hatta iştahsız olduğunuzu da biliyorum. Ne kadar zayıfsınız! Romanlarınızda bahsi geçen ne kadar hastalıklı varsa hepsini çek-

³⁵⁵ Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, s. 202.

³⁵⁶ Safa, s. 204.

*miş gibisiniz. Zavallı Pirandello şimdi içmiyor. İhtiyarladı, biliyor musunuz? Hem sizin gibi değildir o. Biraz burjuvadır. Bütün Avrupalılar az çok öyledir ya...*³⁵⁷

Muharririn fiziksel özellikleri Peyami Safa ile birebir örtüşmektedir. Safa da zayıf ve çelimsiz vücuduyla dikkat çekerken, onun da yemek yemeyi sevmediği ve iştahsız olduğu bilinir. Bu metin aslında yazarın kendisine gönderme yaptığı bir metindir. Burada ‘romanlarınızda bahsi geçen ne kadar hastalık varsa hepsini çekmiş gibisiniz’ ifadesi, yazarın karakterleri ne kadar özümlediğini ve onların yaşamlarını özümlediğini vurgulamak için kullanılan önemli bir ifadedir.

Pirandello’nun görüşlerini irdeleyen Vildan karakteri, söylemleri karşısında ona farklı yorumlar getiren muharriri bulurken, aslında Peyami Safa’nın düşüncelerinin aynı ile karşı karşıyadır:

*“Pirandello’ya göre de bizim hiçbir şahsi varlığımız yoktur, biz başkalarının tesiriyle yaşıyoruz, muhitimizin, işimizin, cemiyetin bize empoze ettiği rolü yapıyoruz. Kim olduğumuzu, tahayyül ettiğimiz şahsiyete sahip olup olmadığımızı bilmemeğe mahkûmuz. Benliğimiz bize ne taraftan ve ne kadar görünürse kendimizi o kadar tanıyabiliriz.”*³⁵⁸

Bu mesele, roman içerisinde muharrir tarafından farklı bir şekilde aktarılır: “Pirandello her insanda iki zıt şahsiyet kabul ediyor. Bu doğru; fakat çok kaba bir anlayış. Evvela insanda nâmütenahi şahsiyet imkânları var, bunların köküne ve köllüne kadar inelim.”³⁵⁹ Peyami Safa’nın romanında da edebî söyleminde de Pirandello’nun görüşlerini kabul etmediği açıkça dile getirilir. Karakterin Safa’ya en çok benzeyen yanı ise önce görüşleri ortaya koyar ardından kendi düşüncesinin haklı yanlarını ortaya çıkarır bir konumda olmasıdır.

Metnin ilerleyen kısmında, muharririn Pirandello’nun *Çıplakları Giydirmek* eserine yönelik Vildan karakterinin tespitlerini dinlerken, tiyatro eserinin içerisindeki yazarın kendisi ile benzeştirilmesi planlamış bir kurgudur. *Çıplakları Giydirmek* eseri incelendiğinde oradaki yazarın da yazdığı bir öykü içerisinde karakterin hayatını alarak işlemesi iki metin arasında paralellik oluşturur. Ludovico karakteri ile Pirandello arasın-

³⁵⁷ Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, s. 113.

³⁵⁸ Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, s. 226.

³⁵⁹ Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, s. 127.

daki benzerlikler Ersilla'yı şüphelendirmiş olmalı ki eserin bir yerinde ilginç bir diyalog yaşanır:

- “Hayret! Ben senin sanıyordum...
- Pirandello'nun. Pirandello, benim perimin bağdaşamadığı bir yazardır.”³⁶⁰

Metnin içindeki yazarın ilham perisi, metnin gerçek yazar ile uyuşmadığını söylemesine rağmen Pirandello'nun çizgisinden ayrılmaz. Peyami Safa'nın bu esere sürekli göndermeler yapması ve karakterlerinin tamamının tereddütler içerisinde bulunması, *Çıplakları Giydirmek* isimli tiyatro eseriyle ilişkilidir. Hayatta yaşanan gerçekleri bir problematik haline getiren Pirandello'nun karakteri Ersilla, hayatta hiçbir şeyi kalmamış, tüm umudunu kesmiş bir genç kız iken, diğer karakterlerin onu hiçbir şekilde anlamaması, metindeki yazarın onun hikâyesini sürekli olarak değiştirmesi, Peyami Safa'nın karakterlerinin de birbirleri arasında yaşadıkları diyaloglar açısından uyuşmaktadır. Birinde tüm karakterler, tereddütler yumağında sürüklenirken diğerinde ise gerçeklik algısı etrafında anlamsızlıklar çerçevesinde debelenip dururlar.

Vildan karakterinin sadece tespitlerde bulunmayarak Pirandello'nun *Çıplakları Giydirmek* isimli romanından alıntılar yapması ve muharrir ile benzeştirmesi, metindeki muharririn zihinsel olarak yorulmasına neden olur:

“Ah ne kadar o sunuz. Kitaptaki romancı... Aynen... tıpkı... Hatırlamıyor musunuz? Diyor ki... Hani Erzilya romanın yazılmasını ister de romancı... Durunuz bakayım... Birinci perdedir, evet, der ki romancı: ‘Yavrum, ikiden biri: Bir roman ya yazılır, ya yaşanır. Ben sana hemen tutkun olduğumu hissettim, fakat yazmak için değil yaşamak için!.. Ben sana kollarımı uzatıyorum ve sen, bana ellerini, dudaklarını uzatacağın yerde, yazmak için mürekkepli kalemimi uzatıyorsun.”³⁶¹

Vildan karakterinin bir eserdeki romancıyı muharrirle bu şekilde kıyası tabi ki de karşılıksız kalmaz. Muharririn karakterin tespitlerini çürütürken kullandığı dil, Peyami Safa'nın tenkit dilidir:

“Vildan Hanım, doğrusunu isterseniz ben Pirandello'nun bu kitabında mevzuu da, tezi de sevmiyorum. Bütün bu fikirler, yüz bin şekilde yoğurarak daima yapabileceğimiz terkiplerdir... Benim bu kitapta bulduğum şey, cereyan eden hadiselerin; aktörle-

³⁶⁰ Luigi Pirandello, *Çıplakları Giydirmek*, (çev. Feridun Timur), MEB Yay., İstanbul 1965, s. 25.

³⁶¹ Safa, s. 116.

*rin fevkinde hissedilen faciadır: Ezeli imkânsızlıkların, anlaşmamaların, zıddiyetlerin ve ihtiras çarpışmalarının faciası.”*³⁶²

Dikkatlice okunursa muharririn kitabı ayrıntılı okuduğu ve oradaki romancı ile kendini kıyaslamadığı, sadece genel olarak değerlendirme yaptığı görülür. Yani ortaya konulan konu ve amaç ne olursa olsun, adı geçen eserde muharririn hoşuna giden ve onlardan yararlandığı bölümler olduğu muhakkaktır. Muharririn, Vildan karakterinin benzetmelerine karşın çok fazla söz söylememesi, irdelenmesi ve araştırılması gereken başka bir konudur.

Karşılıklı bu sohbetten sonra muharrir, sözü alarak Vildan karakterinin davranışlarını ve düşüncelerini Erzilya karakterine benzetir. Çift taraflı benzetimler okurun ilgisini çektiği gibi, bir tiyatro eserinin üzerinde bu kadar durulması ve karakterler ile örtüştürülmesi romanın temel yapısında başka bir romanın etkisini de ortaya çıkarır. Vildan karakteri, bir süre sonra silikleşmeye ve romanların arasında kaybolarak uzaklaşmaya başlar. Vildan karakterinin roman içerisindeki dönüşümlerini inceleyen Jale Parla, Vildan’ın yazarın öteki ‘ben’i olabileceğini söyler:

*“Vildan kendini Barres’in tarif ettiği ‘deracine’lerden biri olarak tanımlar ve köksüzlüğünün neden olduğu bitimsiz melankoliden söz eder. Ama yazar, Pirandello’nun Erzilya’sını dekadandan özelliklerinden ötürü değil, insanlığın dramını temsil ettiği için beğendiğini söyler. Böylece dekadandlığı temsil eden Vildan’dan biraz olsun ayrı düşer. Tabii olduğu kadar. Çünkü romanın sonuna doğru Vildan giderek daha düşsel bir nitelik kazanır, öyle ki yazarın öteki beni olmaya adaydır. O noktaya gelindiğinde Vildan ve yazar, dekadandlığın cazibesine karşı koyamayan benlik ile dekadandlığı onaylamayan benliğin bölünmüşlüğü temsil eder.”*³⁶³

Jale Parla’nın yazar ile Vildan arasındaki benzerliği farklı bir bakış açısıyla değerlendiren yaklaşımı, metnin gerçek yazarı ile kurgusal yazar arasındaki bağların bir sorunsal etrafında daha güçlü bir birliktelik sağladığını gösterir. Aynı konu üzerine eğilen Nurdan Gürbilek, bu benzerliğin içerisine metnin gerçek yazarı Peyami Safa’yı da katarak, kurgusal bir otobiyografinin karakterler aracılığıyla nasıl oluştuğunu anlamamıza yardımcı olur.

³⁶² Safa, s. 118-119.

³⁶³ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yay., İstanbul 2011, s. 103.

“Romanın içindeki romanın (*Bir Adamın Hayatı*) ‘her kitabında hastalıktan söz eden’, hayatında ‘sefalet, hastalık ve sefahat’tan başka bir şey bulunmayan bohem yazarı milliyetçi bir cemiyet adamına dönüşebilsin, yani yazar tereddüdün aslında bir ‘tereddi’(soysuzlaşma), bir kronik hastalık, bir anormali olduğunu vaaz eden söylevi romanın sonuna koyabilsin diye yerleştirilmiştir. Peyami Safa’nın ‘ideal yazar’ olabilmek için saf dışı etmesi gereken gizli ikizi. Gizli, aynı zamanda gizlemiş ikizi. Safa onu hem bir kadın olarak temsil edip kendinden uzak bir bölgeye taşır (‘kokain çeken münevver hanım’, ‘vice yapan model kız’, ‘harp sonu kızı’, ‘münevver cici beyler ve hanımlar’) hem de daha baştan abartıp karikatürleştirerek (‘gayritabii’, ‘isterik’, ‘istikrarsız’) kendi cezbolunmuşluğuyla yüzleşmekten kurtulur. Peyami Safa’nın bir zamanlar ilgi duyduğu ‘Bodleryen edebiyat ve Niçeen felsefe’den, gençliğinin bohem yönelişlerinden, hastalığının da etkisiyle kapıldığı ‘hidayetsiz dehşet’ten, kendi bedensel marazi-tekinsiz ikizinden, nihayet milli ideallerle bohem yönelişleri arasında yaşadığı tereddüitten kurtulma çabasının romanıdır *Bir Tereddüdün Romanı*. Tekinsiz ikizle yapılanmış bir konuşmanın, ya da onunla eşit koşullarda girilen kıran kırana bir mücadeleden değil, onu ‘sağlıklı’ bünyeden şeytan çıkarırmış gibi bir an önce çıkarıp atmanın romanı.

... Peyami Safa’nın kendisini ‘tereddüde sokan bütün alakaları(n)ı silkip atmak’ ‘uzviyeti(n)in içindeki tehlikeli karanlığı’ dağıtmak üzere yazdığı şeytan çıkarma romanı. ‘Hidayetsiz dehşet’ten hidayete geçerken onu huzursuz eden bohem-nihilist-Vildan’sı ikizini, ‘yalnızlık, hastalık, nöbet ve ölüm titremeleri’nin yazarını öldürmenin romanı.”³⁶⁴

Nurdan Gürbilek’in ortaya koyduğu anti-tez, edebî metne tersten bakma ya da tersten okumayla gerçekleştirilebilecek önemli bir tespittir. Tümdengelim yaklaşımıyla edebî metne bakan Gürbilek, Peyami Safa’nın hayatındaki olumsuzlukların bir çıkarımı ya da bir benzetimi olarak metin içerisinde yazarın ve karakterin doğduğunu söyler. Metnin gerçek yazarının otobiyografisinin olumsuz tarafıyla metne yansıdığını söyleyen Gürbilek, metnin gerçek yazarının olumsuz taraflarını ortaya çıkarır. Böylelikle metin içerisinde kurgusal olarak karşılaştığımız kimliklerin, Peyami Safa’yı olumlu ve olumsuz yönleri ile temsil ettiği görülür.

³⁶⁴ Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yay., İstanbul 2011, s. 152-153.

Metni incelemeye devam ettiğimizde muharririn bir ara Mualla karakterinin yaşadığı tereddütleri, Vildan karakteri ile de yaşayarak çift taraflı tereddütlerle dolu bir dünya fotoğrafı çizdiği görülür. Vildan karakterinin, evinde, muharririn yazdığı *Bir Adamın Hayatı*'nı eline alarak “Yeni Dünya” isimli bölümün çok hoşuna gittiğini söylemesi ve romanı okumaya başlaması, metinde başka bir kurgunun oluşmasını ve romanın üstkurmaca bir yapıya dönüşmesini sağlar. Bu bölüm, Peyami Safa'nın çocukluk yıllarına ait otobiyografik birçok benzetimi de içerisinde barındırır. Beşir Ayvazoğlu, hazırladığı *Peyami* isimli biyografik çalışmasında bu durumu şöyle açıklar:

*“Bir Tereddüdün Romanı’nda romanın yazar olan kahramanı tarafından yazılmış ‘Bir Adamın Hayatı’ndan aktarılan ‘Yeni Dünya’ parçası da, Peyami’nin hastalık ve yoksullukla geçen çocukluk yıllarına dair önemli ipuçlarıyla doludur.”*³⁶⁵ Metinde karakterin çocukluk dönemine inen anlatıcı, hastalığı sırasında çektiği acıları anlatırken Peyami Safa'nın geçirdiği hastalığa benzer bir hastalıktan söz eder: *“Evvela müphem bir sancının etler arasında yürüyen gizli nefesi halinde bu hastalık, onun ince tenli, narin kemikli, pembe ve körpe vücuduna dadandığı zaman, kendisi yedi yaşında var, yoktu. İkinci alçıdan kurtarılan cilt sathında bir fistül göründü. O vakit ne derin bir keder hissettiğin hala unutmuyor ve evde yapılan ilk pansumanı gayet iyi hatırlıyor.”*³⁶⁶

Peyami Safa, dokuz yaşındayken kolundan bir kemik hastalığına yakalandığını, bu hastalığın bir mafsalsı iltihabı olduğunu ve yakasını on yedi yaşına kadar bırakmadığını “Bir Boksörün Hatırası” isimli yazısında ayrıntılı olarak anlatır.

“Yeni Dünya” isimli metnin devamında ailesini tasvir eden anlatıcı, karakterin aile çevresini şöyle özetler:

*“Vakit akşamdı. Kafesli bir pencere önünde idiler, annesi, büyük kardeşi, onu çok seven iki komşu kadın, bir hizmetçi ve senelerce onun hayatında kalmak üzere ilk defa evde yanına yaklaşan korkunç eşya: Eczahaneden yeni alınmış taşlar, muşambalar, pamuklar ve gaz bezleri, ilaç şişeleri ve etrafında büyük bir merhametle karışan keskin bir dikkat ve sükut.”*³⁶⁷

Peyami Safa'nın biyografisinde babası öldükten sonra İstanbul'a gidişini ve burada ailesi ile yaşadığı sıkıntılı günleri, Beşir Ayvazoğlu ayrıntılı bir şekilde Peyami

³⁶⁵ Ayvazoğlu, s. 46.

³⁶⁶ Safa, s. 167.

³⁶⁷ Safa, s. 167.

biyografisinde anlatır. “Yeni Dünya” isimli metnin son paragrafı, Peyami Safa’nın hayatındaki olayların etkisinden ne derece kurtulamadığını anlamamız için önemlidir:

*“Aradan yirmi beş sene geçti. İçinde hep o kavuşulamayan Yeni Dünyaya karşı duyduğu yetimhane hasret, yaşıyor, bütün emellerinin remzi halinde yaşıyor ve arkasından koştuğu bir emelin sükûtu hayaline uğrayınca, hep o yarasının acıları içinde kıvrılırken eline tutuşturulan pürüzlü ve tırtıllı, sahte Yeni Dünyayı düşünüyor, kederli hıllalara dalıyor.”*³⁶⁸

Öncelikle romandaki karakterinin yaşının 32 olduğu anlaşılırken, Peyami Safa’nın bu romanının kendisi 34 yaşındayken yayımlandığını biliyoruz. 2 yıllık fark ise hastalık yaşının romanda yedi, Peyami Safa tarafından ise dokuz yaşı olarak belirtiliyor olmasından veya eserin yayınlanma süresinin uzamasından kaynaklanır. Bu çok büyük bir fark olmayıp gerçek yazar ile muharririnin yaşının aşağı yukarı örtüştüğü görülür. “Yeni Dünya” kavramını dolduran en büyük şey ise aslında yoksulluktur. Görülüp de alınamayan “Yeni Dünya”, aslında Peyami Safa’nın babasının ölümüyle birlikte başlar. İstanbul’a gelişi ile birlikte yeni bir dünyanın içerisine giren yazarın ilk talihsizliği, ömür boyu kurtulamayacağı ve etkilerini hissedeceği bir hastalığa yakalanmak olur.

Romanın “Yeni Dünya” bölümünden sonra tereddüt üzerine yoğunlaştığı, tereddüdün felsefesine kadar ayrıntılı olarak işlendiği, cemiyet hayatının bu bağlamda değerlendirildiği görülür. Asrın bile tereddüt ettiğini ifade eden muharrir, bunu hayatın temel kurumu olan aileye kadar indirger. Ardından Avrupa’ya sözü getiren muharrir hayatın bir tereddüdün romanı olacağını şöyle ifade eder: *“Hep şüphe. Ümitsizlik, çıkmaz. İntihar fikirleri. Hep tereddüt, tereddüt. Bu, bütün bir harp sonu neslinin romanı.”*³⁶⁹ Romanın sonlarına doğru tereddütler ve şüpheler artarken, bunların hepsi yaşanan devre ve geleceğe ait belirsizliklerin bir neticesi olarak ortaya çıkar.

Romanın içerisinde değerdendirmediğimiz noktalardan olan kadın meselesine de değinirsek, yazarın kafasındaki kadın tipinin nasıl olduğunu eserden az çok anlayabiliriz. Garp ve Şark meselelerine değinirken her zaman doğulu kadını ön plana çıkaran Peyami Safa, eserinde de o izleri karakterler aracılığıyla arar:

³⁶⁸ Safa, s. 171.

³⁶⁹ Safa, s. 202.

“Eski ailelerin kapalı ahlâki terbiyesiyle yeni ailelerin açık fikrî terbiyelerine haiz bir genç kız. İşte benim ilk tasavvur ettiğim Mualla Hanım.”³⁷⁰

Daha sonra yaratılan Vildan ise Avrupai havası ile tam zıtlıklar içeren özelliklere sahip ve hayatı boşluk içerisinde sürüklenen bir karakterdir. Romanın felsefesini oluşturan tereddütlerin ise karakterlerden başlatılarak zihinlere kadar yayılma gösterecek şekilde tasarlandığı görülür. Özellikle kadınlar yalan söyler diyen muharririn bir müddet sonra Vildan karakterinin yalanlarını itiraf etmesi, Peyami Safa’nın bu söylemin arkasında durduğunu gösterir.

Otobiyografide kurgusal kimlikler başlığında değerlendirdiğimiz *Bir Tereddüdün Romanı*’nda yazarın hem yazarlık hem de çocukluk dönemine ait izlere rastlanır. “Yazarlık” bölümünde roman tekniği, karakterler ve okur hakkındaki görüşler açığa çıkarken, hayat kısmında yazarın çocukluğu ve otuz yaşından sonraki çevresi, belirgin bir şekilde roman vasıtasıyla hikâyeye taşınmış olur.

3.3.2. Siyah Süt

Elif Şafak’ın 2007 yılında yayımlanan romanı *Siyah Süt*, kadın bir yazarın doğum ve doğumdan sonraki sürecini anlatan, daha çok otobiyografik özellikler taşıyan bir eserdir. Eserin içerisindeki karakter-anlatıcının gerçek yazar olduğu gerek metnin içerisinde gerekse yazarın kendisi tarafından dile getirilir. Yazarın hamilelik sürecini anlatırken roman sanatına, romancılık mesleğine ve roman yazımına ait birçok önemli bilgiyi vermesi ve okurunu romanın en başında bununla ilgili yönlendirmesi önemlidir.

Okur için bir okuma yöntemi hazırlayan yazar, en başından itibaren tıpkı İtalo Calvino’nun *Eğer Bir Kış Gecesi Yolcu* romanının ön sözünde yaptığı gibi, yönlendirmelerde bulunur. Öncelikle neler yaptığını, bu romanı nasıl bir süreçte yazdığını anlatan yazar, kitabını unutulmak için yazdığını söyler. Tamamıyla otobiyografik bir roman özelliği taşıyan eserin kurgusal yapılanması, yazarın içinde meydana çıkan altı farklı kişiliğin söylemleri dâhilinde gelişir.

Ön sözde yazar, hamilelik dönemini yaşayan bir kadının tasvirlerini yaparak metne giriş yapmayı dener. Hatta söylemi öyle ilginç bir şekilde yapılandırır ki eserdeki her şeyin kendine ait olduğunu ön söz içerisinde açıklamış olur:

³⁷⁰ Safa, s. 49.

*“Yazmakta olduğum bir romanın ana karakterlerinden biriydi... Diyebilmek ve böylece geçirilebilmek isterdim bu sevimsiz soruyu. Ama doğru değil. Değil çünkü o bendim. Hem bendim, hem ben değildim. Hayatı boyunca depresyon nedir bilmeyen, yaşamayı yazmakla, yazmayı harflere sevdalanmak, hikâyeler kurgulamakla eş tutan ben, gün geldi lâl oldum.”*³⁷¹

Hayatının tamamını yazmaya adanmış bir yazarın, hamilelik sürecinde yaşadığı depresyon açıkça belli edilirken kendisinin metinde varolduğu ifşa edilmiş olur. Böylece okur, metinde okuduğu ilginç bir olay örgüsü ya da karşılaştığı karakteri, gerçek hayatla birebir örtüştürmeyi dener.

Roman yapı bakımından on bir bölüme ayrılırken, her bölümde kurgu birbirinin devamı şeklinde tasarlanır. Ancak ilk iki bölümün önüne konulan metinler, eseri daha çok deneysel bir yapıya büründürür. Birinci bölümün başına yerleştirilen metin, hem görsel hem de anlamsal olarak romanın çizgisinin ne olacağını belirtir:

*“Bir roman yazmak,
Zaman zaman içinde tek bir an’ı seçip kopartarak,
Giriş-gelişme-sonuca bağlanıncaya kadar ince ince işlemek demektir;
An’dan Zaman doğurma sanatıdır roman,
Hakikati bozmaktır bir anlamda,
Samimi sahtekârlık...
Çünkü işin aslı,
Herkesin gayet iyi bildiği üzere,
Başı sonu olmaz hikâyelerin...
Bu kitap bir roman değil.
Ama olsaydı, seneler evvel Ada vapurunda başlardı muhtemelen...”*³⁷²

Roman yazmanın ne zorlu bir serüven olduğunu dile getiren anlatıcı, önce Tanpınar’a sonra Aristo’ya göndermelerde bulunduktan sonra, roman sanatını da ‘an’dan zaman doğurma olarak tanımlar. Roman yazmayı hakiki yalanlar uydurmak ve sahtekârlık olarak tanımlarken, hikâyelerin başının ve sonunun olmadığına dikkat çeker. “Bu bir roman değil, olsaydı Ada vapurunda başlardı muhtemelen diyerek” romanı, Ada vapurunda başlatması da okura oynanan dilsel bir oyundur. Cümlelerin dalgalı bir şekilde

³⁷¹ Elif Şafak, *Siyah Süt*, Doğan Kitap Yay., İstanbul 2007, s. 26.

³⁷² Şafak, s. 29.

yayılması yazarın ruh halini ortaya koyarken, en baştaki cümlelerle bir bütün oluşturularak, metnin bir roman olmadığı vurgulanır. En içteki cümlelerde ise hikâyelerin yalanlarla dolu olduğu söylenmesi aslında yazdıklarının bir roman içerisinde olduğunun ifadesidir. En baştan da söylediğimiz gibi roman formunu yakalayan her eser, kurmaca bir başlık içerisinde alınmalı ve değerlendirilmelidir. Otobiyografik olarak yazarın ruh halini ele aldığımızda romandaki her şeyi gerçek gibi algılamak okuru bir yanılsa itebilir. Çünkü metin içerisinde, gerçek hayattan alınan şeyler olduğu gibi kurmaca bir sürü varlıklar ve nesnelerle karşılaşabiliriz.

İkinci bölüme yine deneysel bir şekilde başlayan anlatıcı, birinci bölümde yaşadığı ufak tefek olaylar üzerine metnini yapılandırır:

“Vapur hadisesinden bir sene sonraydı,

Elektrikli süt pompasına ihtiyaç duymadan

Evvel.

*Bir ev ziyareti yaptım. Oraya uzanması şart bu hikâyenin.”*³⁷³

Anlatıcının hikâyenin sürdürülebilmesi için ev ziyaretine uzanması gerektiğini ifade etmesi, metnin eklektik bir yapıda olduğunu gösterir. Burada anlatıcı, bir evdedir ve karşısında yazar Adalet Ağaoğlu oturmaktadır. İki yazarın bu karşılaşmasında belki de konuşulacak ilk konu nasıl yazdıkları üzerine olur.

*“En ufak sestten daha rahatsız oluyorum. Yazarken tamamen sessizlik olması, etrafta kimsenin bulunmaması çok önemli benim için’ diyor Adalet Hanım. Sonra durup merakla süzüyor beni. ‘Ama siz öyle değilsiniz anladığım kadarıyla. Yollarda yazıyorsunuz. Bana tuhaf geliyor.”*³⁷⁴

Türk edebiyatı ya da Dünya edebiyatında yazma serüvenlerini açıklayan her yazarın farklı şekillerde eserlerini meydana getirdiklerini, gerek kendi ifadelerinden gerekse metinlerinden biliyoruz. Adalet Ağaoğlu, sessizlik içerisinde eserlerini meydana getirirken Elif Şafak ise eserlerini daha rahat ortamlarda yazmayı tercih eder:

*“Roman yazarken açıyorum camlarımı. Gerçi benim niyetim içerdeki sesleri dışarıya taşımak değil. Ben istiyorum ki dışarının sesleri içeri dolsun.”*³⁷⁵

³⁷³ Şafak, s. 41.

³⁷⁴ Şafak, s. 44.

³⁷⁵ Şafak, s. 45.

Eser meydana getirirken çok sesliliği tercih eden yazarın, romanlarını nasıl ortamlarda oluşturduğu ve onlardan nasıl yararlandığı bu cümlesinden daha iyi anlaşılır.

Kadın yazarların edebî dünyada hayatta kalmalarının erkeklerle göre daha zor olduğuna değinilirken çocuk meselesinde Adalet Ağaoğlu tercihini şöyle açıklar: “Zor bir tercih yaptım bundan uzun zaman önce, biliyor musun? Çocuk sahibi olmamayı seçtim, yazarlığım için. Öyle gerekti. Öyle gelişti. Yazabilmek için, bir kadın yazar olarak tutunabilmek için, seçtiğim yolda bir başıma, ‘kadın başıma’ ilerleyebilmek için, bu toplumda var olabilmek için.. Bazı şeylere sahip olabilmek bazı şeylere olmamayı idrak ve kabul etmek...”³⁷⁶

Yazarlık mesleğinin bu derece fedakârlık istemesi, kadın yazarları her şeyden uzaklaştırırken, metnin yazarının sürüklendiği annelik psikozu bu romanın ortaya çıkış sebebi olarak görülebilir. Yazarın böyle bir durumda roman ve roman yazımına ait birçok bilgiyi de romanında paylaşması beklenir. Bu konudaki düşüncelerini de romanında açıkça dile getirmiş olur.

“Romancılık dünyanın en benmerkezci işlerinden biridir. Tanrı zannedersin kendini kendi küçük evreninde. Yaratmak muazzam bir iptilâdır. Ve her yazar yaratıcılığına müptela. Her gün bu iksirden bir doz içmezsen olmaz, titreme nöbetlerine yakalanırsın. Elin ayağın tutmaz, gözün görmez, yüreğin çarpmaz olur eğer yazamazsan. Yazıya engel olabilecek her şeyi ve herkesi adeta düşman gibi algılamaya başlarsın. Romancılık dünyanın en heyecanlı oyunlarından biridir. Büyümeyi baştan reddeden ve bir yanıyla daima çocuk ruhlu kalanların oynayabileceği. Kendi yalanlarına evvela kendin inanmalısın ki, başkalarını inandırabilesin kurgularına. Yaratıcılığa soyunmak, hikâyeler kurmak, karakterler yaratıp karakterler öldürmek, olayların gidişatına yön vermek ve tüm bunları kağıt üzerinde de olsa istediğin an gene yapabileceğini bilmek faniliğini unutturur insana. Bir teselli verir hayatın uçuculuğu karşısında. Romancı ölümsüz olabileceğine inanır içten içe. Bir sır gibi kendine saklar bu arzusunu, ölüm korkusunu.”³⁷⁷

Bir romancının bu kadar cesur bir şekilde romancıyı anlatması ve yazarın durumunu göstermesi genelde romanlarda karşılaşılabilecek bir söylem değildir. Yaratma arzusunun romancı için de geçerli olduğunu söyleyen anlatıcı-yazar, romancılık mesleğini bir oyun olarak görür. Sürekli oynanan ve hiç bitmeyen, bir yanılla hep çocuk ka-

³⁷⁶ Şafak, s. 46-47.

³⁷⁷ Şafak, s. 62.

labileceğiniz bir oyun. Romancının ölümsüz olabileceğine inanması ise yarattığı karakterler ve meydana getirdiği eserler vasıtasıyla meydana gelebilir. Eğer bir yazar, gerçekten iyi bir eser meydana getirmişse ya olay örgüsü ile ya da yarattığı karakter ile edebî anlamda ölümsüzlük unvanını kazanmış olur. Bir yazar için en büyük korku ise unutulup gitmektir ve anlatıcı-yazar bunu açık bir şekilde ifade etmeyi bilir.

Anlatıcı-yazar, oluşturulan metnin yazma sürecinde gerçek dünyadan sıyrılarak başka bir dünyaya geçirilmesini önemserken, yazarlığın bir nevi trans halinde gerçekleştiğini söyler:

*“Öyle inanacaksın ki kurduğun hayallere, anlattığın hikâyelere, onun dışındaki her şey ham ya da ehemmiyetsiz gelecek yazma süreci boyunca. Öyle kapılacaksın ki kelimelere karakterlere, ‘gerçek’ dünyaya dönmek bile istemeyeceksin o zaman zarfında.”*³⁷⁸

Romanın bu kısmında yazarın iç seslerinin yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı ve her birinin artık konuşmaya hazır olduğu görülür. Son olarak roman ve annelik arasındaki farkı değerlendiren anlatıcı-yazar şunları söyler:

*“Roman bencildir. Annelik ise bencilliğin doğal yollardan bertaraf edilmesi. Romancı içe dönüktür, annelik ise alabildiğine dışa dönük. Romancı beyninde bir ufacık özel oda kurar kendine, kapıya da kilit üstüne kilit vurur kimse girmesin diye. Sırlarını, arzularını orda istifler. Yazmak, başkalarından hikâyeler çalmayı, hayattan kelimeler aşırmanı gerektirir. Almak üzerine kuruludur yazarlık. Almak ve çalmak. Parlak nesneleri aşırmadan duramayan saksagınlar misali hudutsuz semada kanatlarını aç aça aç ‘malzeme’ arar yazar taifesi. Buldu mu kapar. Buldu mu toplar. Buldu mu çalar. Oysa annelik, tam tersine, ‘vermek’ üzerine kuruludur. Karşılıksız, kendiliğinden vermek. Geceler, seneler boyu vermek...”*³⁷⁹

Genelde yazarların en çok eleştirildiği konulardan biridir eserlerinde başka bir yazardan aldığı ya da çaldığı. İntihal olarak değerlendirilen bu mesele, yazarın ifadesiyle almak üzerine kuruludur. Etkilendiği yazarların eserlerini kafasında toparlayan yazar, onu bambaşka bir eser halinde meydana getirir. Elif Şafak’ın da bunu yaptığı, eserlerini oluştururken aldığı ya da kendi ifadesiyle çaldığı söylenebilir.

³⁷⁸ Şafak, s. 62-63.

³⁷⁹ Şafak, s. 63-64.

Roman yazmanın bir süreç gerektirdiği ve bu süreç içerisinde odaklanmanın gerekli olduğunu teorik kısımda dile getirmiştik. Romancının karakter ile olan özdeşliği kimi zaman o kadar ileriye gider ki Flaubert gibi “Madame Bovary Benim” diye haykırabilirsiniz. Anlatıcı-yazar ise romancılık serüvenini, karakter ile kurulan özdeşliği şöyle açıklar:

*“Romancılık ise romanı her şeyin önüne ve ötesinde yerleştirmeni talep eder. İki gün ara versen yazmaya, üçüncü gün kitaba dönmekte zorlanırsın. Biraz ihmal etsen roman karakterlerini tekrar gönüllerini kazamazsın. Küserler hemen. Disiplinle, inançla yazmayı gerektirir roman. Her gün, her hafta, her ay. Yazar isteyince değil, kitap isteyince ara verilir yazmaya ancak.”*³⁸⁰ Elif Şafak’ın romancılık serüveninde yazar merkezli değil metin merkezli bir anlayışın hâkim olduğu anlaşılır.

Bu bölümle birlikte karşımıza çıkan iç sesler korusu, yazarın farklı kişiliklerinin dışavurumudur. Romanda sürekli araya giren ve anlatıcı-yazara akıl veren bu kişilikler şöyle sıralanabilir:

- Pratik Akıl Hanım (Pratik çözümler sunan, ne şiş yansın ne kebab diyen),
- Can Derviş Hanım (Mutasavvıf, sabırlı ve Kur’an-ı Kerim’den alıntılar yapan, inançlı),
- Sinik Entel Hanım (Entelektüel. Çok okuyan, yazan, düşünen, tipik bir yazar),
- Hırs Nefs Hanım (Hırs dolu, sürekli bir başarı elde etmeye çalışan),
- Anaç Sütlaç Hanım (Tipik bir ev hanımı, anne),
- Saten Şehvet Hanım (Bir kadının dişiliğini ön plana süren).

Can Derviş Hanım’ın konuşmalarında kaynak metin olarak Kur’ân-ı Kerim kullanıldığı ve yer yer ayetleri aynen aktardığı görülür. Romanın bir yerinde anlatıcı-yazar için dua eden Can Derviş Hanım, yazarın ismini de dile getirir:

“Ya Rabbim, verdiğin nimetlere, kelimelere, sağlık ve afiyete şükürler olsun. Sen bütün sinelerin ne gizlediğini bilirsin. İnşallah seni çok zikredip de felah bulanlardan oluruz. Gözleri perdelilerden, yüreği mühürlülerden, geniş dünya dar gelenlerden kılma bizi. Doğru yoldan, hayırlı kullarından, ilahi aşkından ayırma yolumuzu ne olur. Elif’in

³⁸⁰ Şafak, s. 64.

yüreğini genişlet, idrakini artır. Muhabbet ki özüdür kâinatın, yaradılışın, ne olur muhabbetinden mahrum bırakma.”³⁸¹

Eseri tasavvufi bir havaya sokan bu kişilik İslam estetiği için önemli olan yaratma felsefesine değinerek yazarın görüşlerini almak ister. Ancak kişilik bunu yaparken temel metin olan Kur’ân-ı Kerim’deki Enam Suresi’ne atıf yaparak bir giriş yapar:

*“Enam Süresi’ni hatırlar mısın? diyor o zaman. Gaybın anahtarları O’nun katındadır, onları O’ndan başkası bilmez, karada ve denizde onları O bilir ve bir yaprak düşmez ki, onu O bilmesin; ne toprağın karanlıklarında bir tane, ne de kuru ve yaş hiçbir şey yoktur ki, o her şeyi açıklayan Kitap’ta bulunmasın.”*³⁸² Demem o ki, Allah istemezse yaprak bile kıpırdamaz bu âlemde. Hal böyleyken nasıl hâlâ ‘özne benim’ diye iddia edebiliyorsun? O istemeseydi yazma kabiliyetin olabilir miydi hiç? O istemese nasıl vücuda gelir o romanlar, hikâyeler, yazılar?

Birden duraklıyorum. Sahi roman nereden gelir? Yerden mi biter romanlar? Ağaçtan mı toplanırlar? Bozuntuya vermeden devam ediyorum: ‘Roman başka yerden gelir insana... Romanlardaki hikâyeler hayali. Onları yaratan benim. Benim hayal gücüm...’ Ah nefsimiz diyor Can Derviş Hanım. Hep BEN BEN BEN der durur.”³⁸³

Yazarların hayal gücü ile yaratma felsefesi arasındaki derinliğe inen metin, okura dini mesajlar gönderir. Metnin ilerleyen kısmında yazarın yolculuğu ve bu yolculuk sırasında yine bu karakterlerin kendisine eşlik ettiği görülür. Her kişiliğin hayata bir bakış açısı varken, roman yazımı konusunda neler yapılabileceği sürekli dile getirilir. Dünya edebiyatında kadın yazarların ve eserlerinin irdenlendiği romanda her yazarın farklı farklı yazma becerileri dile getirilirken, isimlere takılan yazarların bile olduğu belirtilir. Bir yazarın anne olmasına karşı olan kişilikler ile olmayan kişilikler arasında sürekli olarak gitgeller yaşanırken, yazarın hamilelik süreci başlar. Hamilelik sürecinde yazamadığını belirten anlatıcı-yazar, depresif hallerini haftalara bölerek okurlarıyla paylaşır.

Özellikle dokuzuncu bölümdeki ‘kitap doğurmak’ başlığı dikkat çekicidir. Merakla, sabırsızlıkla beklenen anlamında kullanılan dokuz doğurmak deyimine gönderme, özellikle bu bölüm vasıtasıyla yapılmış olur. Bu deyim bir hamilelik dönemi geçiren

³⁸¹ Şafak, s. 73.

³⁸² Şafak, s. 75.

³⁸³ Şafak, s. 75.

kadının yaşadığı sıkıntılı dönemde kocası ile yaşadığı diyaloglardan doğduğu anlaşılır. Yazar, hamilelik sürecinde çektiği sıkıntıları kendini saklamadan “evet, yazar benim” dediği romanda, dokuz aylık süreçte yaşadığı psikolojik zorluklar içerisinde meydana çıkan farklı sesler ve kişilikler aracılığıyla okurlarına aktarır.

Metnin içerisinde yazarın eşinin bile ismi verilirken, yazar olmanın zorlukları ve hamile olmanın zorlukları karşılaştırılarak maddeler halinde okurlara sunulur. Kitap doğurmak kısmında yazarlık-hamilelik kıyaslaması ilginç tespitlerle doludur. İlk olarak roman yazarken yazarların kendilerini Tanrı olarak hissettiğine vurgu yapan anlatıcı, hamilelik sürecinde ise tam tersinin olduğunu söyler. Anlatıcıya göre roman, üretim aşamasında yani doğana kadar uğraştırırken; çocuk doğduktan sonra uğraştırır. Hamilelikte “beden” ön planda iken, roman yazarken beyin ön plandadır. Romancı eseri meydana çıktıktan sonra onun hakkında yorumlarda bulunarak nasıl yazdığını, yazarken neler hissettiğini, hangi aşamalarda sıkıntı çektiğini anlatırken; hamilelik sürecinde çocuk doğduktan sonra nasıl büyütüleceği, hangi aşamalardan geçirileceği, eğitimi vs. düşünülür. Roman ya da edebî eser, yazarın kontrolünde ilerlerken, bebek ana rahmine düştükten sonra kontrol kişinin elinde değildir. Hiçbir roman yazıldıktan sonra bakıma muhtaç değilken, çocuk doğduktan sonra bir kişinin bakımına muhtaçtır. Yazarlar yazma serüveni içerisinde tek başlarına olduklarına inanırken, hamilelik tek başına geçirilen bir süreç değildir. Tüm bu yorumları yapan yazar sonunda duygularına hâkim olmayarak metne okuru da dâhil edecek şöyle bir söylemde bulunur: “*Romanların anneleri okurlardır, yazarlardır.*”³⁸⁴ Yani edebî esere bakan büyüten, sevgiyi veren, her şeyi ile sahip çıkan okurlardır. Okurların bu işlevi annelerin işlevi ile aynıdır ve yazarın gönlünde hamilelik sürecinde okurları ön plandadır.

Romanın ilerleyen kısımlarında Şafak ismi de ön plana çıkarılarak otobiyografi- de yazarın varlığı, isimler aracılığıyla da ortaya çıkarılmış olur. Sonuç olarak esere baktığımızda kurgusu yönüyle bir kadın yazarın hamilelik sürecinde hissettiği her şeyi kalem alması ve bunun romancılık mesleği ile bağdaştırması bakımından önemlidir. Roman sanatına açısından ise özellikle kurgusu bakımından basit bir kurguya sahiptir. Eser, okurlarını örnek ve ampirik olarak ayırt etmeden, genele seslenen bir yapıdadır. Her şeyin açık seçik bir şekilde yapılandırılmış eserde en önemli kırılma noktası, iç sesle-

³⁸⁴ Şafak, s. 244.

rin birer kişilik olarak varolması ve karakteri farklı şekillerde yönlendirme girişiminde bulunmalarıdır.

Romanın sonunda kadınların hamilelik sonrasında yaşadığı dönemi bir karakter olarak yaratan yazar, onunla sohbet ederek sorularını cevaplamaya çalışır. Lord Proton adını taktığı bu hastalıklı süreç, aslında yazarın psikolojik bunalıma girmiş ruh benliğidir.

3.4. ROMAN İÇİNDE YENİDEN ÜRETİLEN ROMANLAR

Roman sanatı açısından bakıldığında bir romanın içerisinde başka bir romanın üretilmesi, eserin üst-kurmaca bir nitelikte olduğunu gösterir. Üst-kurmaca olarak yapılan romanlar, her zaman kendi okurunu belirleyen ve ona göre söylem oluşturan romanlardır. Okur, böyle romanlarda metnin katmanlarına inerken, ikinci romanın varlığını unutabilir ya da yolunu şaşırabilir.

Bir romanın içerisinde başka bir romanın üretilmesi, olay örgüsü bakımından belli bir yazım ya da okuma zamanı gerektirir. Yazar, metin içerisinde bunu, anlatıcı ya da karakter vasıtasıyla gerçekleştirirken, metnin kırılma noktalarına dikkat etmek zorundadır. Çünkü söylemsel yaşanabilecek kırılma ya da kopmalar, metinde absürt durumlar oluşturabileceği gibi, romanı anlamsız bir yapıya da büründürebilir.

Karakterin bir romanı başka bir karaktere anlatması ve derinliğine inmesi, yeniden bir üretim sağlayacağı gibi, anlatıcının Tanrısal bir bakış açısıyla farklı iki kurgu düzleminde romanın aynısını yeniden üretmesiyle de gerçekleşebilir. Bazı romanlarda, romanın içerisinde romanın aynısı ile karşılaşabileceğimiz gibi birden fazla romanla da karşılaşabiliriz.

Türk edebiyatında roman içerisinde yeniden üretim kurgusuna sahip birçok roman varken, roman sanatına, yazımına dair bilgiler veren, bu yapıda ilerleyen roman sayısı sınırlıdır. Ele alacağımız romanların bazıları karakterler vasıtasıyla bazıları ise anlatıcı vasıtasıyla üretime geçer. Eserlerin her birinde roman sanatına ait veriler genel olarak üst kurgusal bir yapı içerisinde okura sunulur.

Bu bölümde altı roman değerlendirmeye alınmış olup, romanların içerisinde yeniden üretilen romanların bir tablo içerisinde gösterilmesine, böylelikle metnin yapısının meydana çıkarılmasına dikkat edilecektir.

3.4.1. Ahmet Metin ve Şirzad

Ahmet Midhat'ın 1892 yılında yayımlanan romanı *Ahmet Metin ve Şirzad / Yahut Roman içinde Roman*, adından da anlaşılacağı gibi, farklı bir teknikle kurgulanmış ve içerisinde romanlar barındıran bir eserdir. Eserin daha girişindeki “İfadecik” kısmında, kurgu-gerçek ayrımı yapılarak söze başlanır. Romanda geçen olaylar, entrikalar vs. her şey hayal olarak adlandırılırken fen, sanat, tarih ve coğrafyaya ait tüm bilgilerin gerçeği yansıttığı söylenir. Böyle bir eseri, iki yazarın etkisi ile meydana getirdiğini söyleyen yazar, Jules Verne'in bilgi ve birikiminden yararlandığını, Alexandre Dumas'dan ise düşünce ve kurgu kısmını aldığını itiraf eder. Yazara göre *Monte Kristo Kontu* romanını unutturacak ne roman yazılmış ne de tercüme olunmuştur.

Roman, yapı bakımından on ayrı bölüm on ayrı hikâye oluşturacak şekilde kurgulanır. İlk bölüme “Yeni Hasan Mellâh” adının verilmesi, yazarın *Hasan Mellâh* isimli romanını okuyan okurlar için özel seçilmiş bir isim olup, bu durum romanın seviyesinin örnek okurlara göre olacağını işaret eder. Çünkü *Hasan Mellâh* romanı başlı başına bir karakter romanı özelliğinde olup, her ayrıntısında *Monte Kristo Kontu* romanına benzerlik gösteren bir yapıdadır. Bu romanı okuyan okurlar, yeni Hasan Mellâh'ın nasıl bir değişim geçireceğini ya da hangi özelliklere sahip olacağını az çok tahmin eder. Bu, yazarın kendi metnine yaptığı bir göndermedir ve metinlerarası bir işleve sahiptir.

Birinci bölümde isminden de anlaşılacağı üzere, eserde bir kahramanın tanıtılması beklenirken tanıtılamaması, yazarın dikkatinden kaçmadığı için hemen okurlara bir mesaj iletilir:

“Adeta bir turfanda meyve gibi mevsim-i hakikisinden biraz evvel gelmiştir ve onun için de tam mevsiminde gelen meyveler kadar mükemmel değildir. Derecesini karîben görür, anlar, mukayese ve hükmedersiniz.”³⁸⁵

Anlatıcı karakterin gelişiminin mükemmel olmadığını söylerken aslında okurların dikkatini de ölçmek ister. Çünkü aynı paragraf romanın bir sonraki sayfasında tekrarlanarak aynı cümleler dile getirilir.

Ahmet Midhat'ın romanlarında sürekli karşılaştığımız şey ise okurun sürekli metne dâhil edilerek ona işlevsellik katmasıdır. Metnin daha başında okurlarına seslenen anlatıcı şunları söyler:

³⁸⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzad*, (hzl. Sacit Ayhan, Levent Ali Çanaklı), Dörtrenk Basım Yay., Bursa 2011, s. 7.

*“Hikâyede ilerledikçe pek çok şeylere tesadüf edeceksiniz ki tekne sahibinin bu halini tamamıyla meydana koyuyor.”*³⁸⁶

Metnin birinci bölümü Yeni Hasan Mellâh'ı yaratırken aynı zamanda Jules Verne'nin romanlarında karşılaşılabilecek ayrıntılar verilerek gemi inşasına başlanır. Resimlerle birlikte gemi inşasına ait tüm bilgiler, gerçek gemi yapımına benzer şekilde verilir.

Anlatıcı, metinde okuru ön planda tuttuğu için, sürekli ona mesajlar iletir ve anlatıcının aslında bir muhatap ile konuştuğu görülür:

*“Evet! Karîben sırası geldiği zaman! Zira hemen bu kışın vukuatı sırasıyla hikâyeye edilmek lazım gelince kotradan evvel karilerimize ‘Şirzad’ romanı meselesi haber verilmek lazım gelecektir. Efendim, Jorj Gusar’ın delaletiyle Ahmet Metin’de yenden yeniye bir takım meraklar daha peyda olduğunu görmüş idik ya! Bu merakların en galiplerinden birisi de roman merakı olmuş idi.”*³⁸⁷

Merak hususunu aşıl原因an “Tanrısal Anlatıcı”, aslında karakterden ziyade okurda Şirzad romanına karşı bir merak uyandırmaya çalışır. Bilindiği gibi romandaki karakterler, olay örgüsü, zaman ve mekân, yazar tarafından planlanan ve sergilenen bir oyun gibi başlatılarak bitirilir. Önemli olan seyircinin izlediği oyundan zevk alması ve onu sıkılmadan bitimine kadar seyretmesidir.

Karakterin zihnine giren anlatıcı, onun roman merakını sorgularken, aslında onun romandan ne anladığını ve romanın ona ne hissettirdiğini de öğrenmek ister:

*“Roman denilen şey cihan içinde bir cihandır. Romancı güyâ bu cihanı beğenmiyormuş da bundan daha ziyade beğenmeye şayân olan bir başka cihanı kendisi halka muktedir imiş gibi davranır. Haddine düşmemiş ya! Acaba bir sinek kanadı yaratmaya muktedir olur mu? Fakat benibeşerin bu azgınlığı derecesini tettebbu daha insan için bir zevk olur.”*³⁸⁸ Öncelikle metinde bu söylemi oluşturan kişi, bir karakterdir ve yazarlık işlevi bulunmamaktadır. Karakterde bulunan itikat ve iman, romancının bir yaratıcı olarak sadece edebî bir şeyler yapabileceğini yoksa bir sineğin kanadını bile gerçek yaşamda yaratamayacağını söyler. Aslında karakter, yazarına seslenirken yazar da karakter aracılığıyla romancılık mesleği hakkındaki görüşlerini ortaya çıkarmış olur. Anlatıcı ise

³⁸⁶ Ahmet Midhat Efendi, s. 9.

³⁸⁷ Ahmet Midhat Efendi, s. 28.

³⁸⁸ Ahmet Midhat Efendi, s. 28.

karakterin roman ve romancı hakkındaki görüşlerinden sonra araya girerek kendi düşüncelerini, ön plana çıkarır:

“Romancı ‘insan kısmının iyisi şöyle olmalıdır, fenası da böyle! Bir vakâ şöyle olursa bu neticeyi intaç eder, böyle olursa şöyle neticelenir’ diye hayalen mahlûku olan her adama birtakım da ahval takdir eder. Bunda kendi fazileti neden ibaret ise onun âsârını gösterir. Hâlbuki romanın güzel olabilmesi yine tabiiyat âlemine derece-i takribine göre olur. Kudret göstereyim derken aczini kendisi de görüp karilerine de gösterir. Binaenaleyh insanların en müddeileri romancılar olmak lazım geldiği halde kudret-i mahza-ı ilahiyeye nazaran onların da bu suretteki acizlerini görmek hakikaten bir peh-livanın mağlubiyetini görmek kadar manidar ve safalı olur.”³⁸⁹

Romancının doğal olması gerektiğini ve belli bir plan dâhilinde hareket etmemesi gerektiğini düşünen anlatıcı tamamıyla bir şeyleri başaracağını derken tam anlamıyla eseri berbat edilebileceğini belirtir. Tıpkı anlatıcının söylediği gibi roman sanatında da veriler ve teknik bilgiler ışığında bir eser meydana getirilebilir. Ancak bu eserin işlevselliği, teknik ile doğru orantılı olduğu için okurun eserden memnun olmaması ve yazarın başarısız olmasına eş değerdir.

Roman hakkındaki ayrıntılı mülâhazadan sonra “Şirzad” romanının içeriğinin ne olduğu ve eserin menşei açıklanır. Şirzad namında bir beyin İtalya taraflarında Araplar ile yaşadığı olayları konu alan bu eseri merakla okuyan karakter, tıpkı onun yaptığı gibi bir gemi yaparak maceraya atılmayı hedefler. Roman içinde karakterin bir başka romandaki karakterin hayatından etkilenip maceraya çıkması romanın üstkurmaca bir yapıda tasarlandığını gösterir.

Birinci bölümün son kısmında karakterler arasında geçen diyalogda Ahmet Midhat Efendi’nin ve romanı Hasan Mellâh’ın zikrediliyor olması, bazı karakterlerin yazarın hafiyesi gibi metinde dolaştığını ve her şeyi bilen Tanrısal Anlatıcı gibi bir pozisyonda olduğu görülür:

“Nihayet bir gün ahabından birisi Ahmet Metin’in denizciliğe dair olan malumatını ve Şirzad romanının izini taharri hususundaki azmini, filanı dinledikten sonra:

- Öyle ise siz dahi bir Hasan Mellâh olacaksınız!

³⁸⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 28.

demesin mi? Ahmet Metin bu sözün hükmünü anlayamadı. Dostunun yüzüne bakakaldı. Dostu:

- *Bizim romancı Ahmet Midhat'ın 'Hasan Mellâh' namında bir romanı vardır. Hasan Mellâh o romanın kahramanıdır. Siz dahi ona benzemek istiyorsunuz!*

diye izah-u meram eyledi. Ahmet Metin bu romanı okumamış olduğundan hiçbir şey dememiş idi. Fakat hemen o akşam romanı aldırarak okuyup bir zaman sonra yine o dostunu görünce:

- *Evet! Ben de yeni bir Hasan Mellâh olacağım. Fakat bir Cuzella'yı aramaya çıkmayacağım. Bir Şirzad'ı aramaya çıkacağım. Hatta yaptırmakta bulunduğum sefineye dahi Hasan Mellâh gibi 'Meliketülbahr' tesmiye eyledim.*"³⁹⁰

Bu açıklamalar ayrıntılı olarak değerlendirildiğinde romandaki karakter Ahmet Metin'in yazardan habersiz olduğu görülür. Bir dostunun ona Hasan Mellâh gibi mi olacaksın sözü üzerine o romanı bir gecede okuyup bitirerek 'evet onun gibi olacağım' demesi, karakterin üzerinde bir simülakr etkisi yaratır ki burada çift taraflı bir benzeşim meydana gelir. Gerçeğinin tıpkısı olarak yaratılan karakter, aslında her şeyden habersiz farklı bir karakterin izinden gideceğini söyler. Ne tesadüf ki kendisinin yaptıracığı geminin ismi de Hasan Mellâh'ın gemisinin ismiyle aynıdır. Burada tesadüften çok yazarın nasıl bir kurgu ile planlama yaptığına dikkat etmek gerekir. Metin içi yapılan benzeşimler, diğer metinlerle birebir örtüşebilir ve ardından kendisine farklı bir yol çizebilir. Burada da ilk metinde başka bir metinle benzeşim sağlatılarak okuru yönlendirmek; bunu yaparken karakterin (Ahmet Metin) de aynı şekilde farkında olması amaçlanmaktadır. Hasan Mellâh'ın roman kahramanı olduğu söylenirken sanki karşısındaki karakter gerçek de, o da bir karakter olmak istiyormuş izlenimi yaratılır. Yazarın planlamasına göre karakter, roman okuyup roman kahramanı gibi olursa ve yaptığı gemiye kahramanın gemisinin ismini verirse metne büyük ölçüde gerçeklik olgusu aşılamış olur.

"Yeni Meliketülbahr" başlığıyla başlayan ikinci bölümünde, geminin ayrıntıları yer alırken; Hasan Mellâh romanında aslında bu kadar ayrıntılı bir tasvir yapılmadığı görülür. "Yeni" sözcüğü okurları meraktan Hasan Mellâh'a gönderirken, üretilen geminin yeniliği değil hikâyenin yeniliğinden bahsedilir. Bu bölümde gemiye ait her şeyin

³⁹⁰ Ahmet Midhat Efendi, s. 31.

çok ayrıntılı bir şekilde verilmesi okurları rahatsız edebilir düşüncesiyle yazar, anlatıcıya neden böyle bir yol izlediğini roman-gerçeklik bahsiyle anlatmaya çalışır.

*“Zira romanların teksiriyle enzar ve efkârı kariinde hâsıl olmuş bulunan tenevvür ve tevessü artık kendilerine iyiden iyiye tefhim eylemiştir ki roman denilen şey mutlaka bir kimsenin diğer kimseye taaşşukundan ibaret olamaz. Mutlaka rezail-i beşeriye-nin tasvirinden de ibaret olamaz. Maddi ve hakiki olan roman her şeyin tamam suret-i hakikiyesini tasvir etmeli imiş. İşte inşaat-ı bayriyenin suret-i hakikiyesini dahi karilerimiz –fakat pek mücmel ve muhtasar olarak- burada görecektir.”*³⁹¹

Anlatıcı, romanların işlevinden söz ederken sadece karakterlerin birbirleriyle olan diyaloglardan oluşmadığını, maddi ve hakiki romanın her şeyin tamamını aksettirdiğini söyler. Gerçeği ve sadece gerçeği anlatan roman söylemi, roman için kullanılabilecek bir söylem değildir. Çünkü roman, gerçekten sıyrılan ama gerçeği de içerisinde barındıran bir yapıya sahiptir. Zaten anlatıcı da devamında sadece belli bir bölümün gerçekliğini ısrarla vurgulayarak okurlarının bunun tamamının gerçek olduğuna inanmasını ister.

Romanda dikkat çeken ayrıntı ise Doğu ile Batı arasındaki ayrımın sürekli olarak dile getirilmesidir ki Avrupa’dan bir gemi alınması yerine Türk ustalara bir gemi yaptırılmasına kadar her şey bu bağlamda dile getirilir. Hatta Ahmet Metin’in peşine düştüğü Şirzad karakterinin zamanında Arap olan diyarının şuanda Avrupalılaştırmış olduğundan bahis açarak Şirzad’a özenir:

- “Demek oluyor ki bizim seyahate işte bu roman karışacak.
- Evet! Ben bu romanı okuduğum zaman şu Şirzad’ın gezip dolaştığı yerleri gezmek merakına düştüm. Zira bu yerlerin bazıları o zamanlar memalik-i Arap’tan iken şimdi bilkülliye Avrupalılaştırmış. Fakat birçok âsâr-ı bakiyesi var imiş. Gideyim göreyim bu âsâr neden ibarettir, ahali-i hazırasında ahval-i sabıkadan bir fikir kalmış mı diye bu seyahati tertip eyledim. Posta vapurlarıyla dahi seyahat mümkün idiyse de sözün doğrusunu ister iseniz ben de kendime bir Şirzad süsü vermek istedim.
- Bir Hasan Mellâh süsü diyorlar.

³⁹¹ Ahmet Midhat Efendi, s. 39.

- *Hayır! Asıl Hasan Mellâh'ımız Şirzad'dır. O süsü verenler Şirzad'ı bilmedikleri için öyle süs verdiler.*"³⁹²

Karakterin yolculuğa çıkacağından haberdar olan diğer karakterler, metnin kendisinden haberli bir şekilde hareket ederler. Hasan Mellâh'ın Şirzad ile karşılaştırılması ve karakterin bunu kabul etmeyerek Şirzad'ın tüm olanların kaynağı olduğunu söylemesi okuru yanıltacak gibi görünse de burada işlevsel olarak iki karakter arasındaki on yediyıllık bir yaratım farkı vardır ve anlamsal olarak Şirzad daha ön planda görülür. Şirzad'ın bağlı olduğu değerler, Türk kültürü ve Osmanlı temaları üzerine işlenirken; Hasan Mellâh'ta bu değerler ayrıntılı olarak işlenmemiştir.

Burada dikkat ettiğimiz husus ise, roman içinde yeniden üretilen başka bir romanın içeriğinden karakterinin özelliklerine kadar her şeyin ayrıntılı olarak verilmesinin yanında, yazarın başka eserleri ile bu eserin karşılaştırılarak bir değerlendirme yapıyor olmasıdır. Hatta anlatıcı, metni bir üst metin olma yolunda daha da derinleştirerek Ahmet Midhat Efendi'nin diğer romanlarına da göndermelerde bulunur:

*"Taaccüp olunmamalıdır. Görgü denilen şeylerin de hemen muntazaman tahsil derecesinde ehemmiyeti vardır. Kârilerimiz dahi min cihetin Hüseyin Basri'ye benzeyeceklerdir. Hatta benzemişlerdir bile. Zira Hasan Mellâh gibi Hüseyin Fellâh gibi Demir Bey gibi romanlarımızda ve Avrupa'da Bir Cevelan ve Sayyâdâne Bir Cevelan nam seyahatnamelerimizde kariîn-i Osmaniye'mize hususat-ı bahriyeye dair birçok efkâr ve malumat vermiş olduğumuza mebnidir ki bu eserimizde inşaat-ı bahriyeyi de biraz tafsile cesaret alabildik."*³⁹³

Her bir romanında farklı ayrıntılara indiğini belirten anlatıcının okurların hayatının karakterinkine benzeyeceğini söylemesi, metindeki alımlama estetiğinin ne derece kuvvetli olduğunu göstergesidir.

Alımla estetiğini Akşit Göktürk dil-okur bağlamında yorumlar: *"Bir metne yaklaşan okur, belli bir okuma birikimi, bir toplumsal kültürel bakış, bir inançlar beklentiler yumağı ile yaklaşır. Bu birikimden kaynaklanan bir ön anlamayı da birlikte getirir. Gerçekte her okurun bir metni anlaması, kendi dünya yaşantısının, bilinç deneyinin boyutlarıyla, özellikle de dil yetisiyle doğru orantılıdır. Böylece, her yorumlama edimi biraz da kendi benliğimizin yorumlanmasıdır. İşte bu anlamda okumak yorumlamak, dil-*

³⁹² Ahmet Midhat Efendi, s. 50-51.

³⁹³ Ahmet Midhat Efendi, s. 62.

bilgisel, çizgisel, salt parçalara yönelik bir etkinlik değil, metnin önü ardı, yüzeyi derini, içerdiği değişik bakış açıları, değişik anlam tabakaları kapsamında bir gezi, bir çabalama, bir uğraştır.”³⁹⁴

Aslında bu söylem, ontolojik bir yaklaşım olsa da okurun metne olan yaklaşımının seviyesini anlamak için önemlidir. Okurun, metni okurken zihninde oluşan boşlukları doldurarak ve yorumlayarak bireysel gelişimine katkı sağlaması, alımlama estetiğinin tam olarak açılımıdır. Ahmet Midhat Efendi aynı zamanda iyi bir eğitimci olduğu için okurun zihnindeki boşlukları doldurmaya yönelik, dilsel ve anlamsal olarak birçok mesaj iletir.

Üçüncü bölüme kadar, ilk olarak bir karakter romanı olma yolunda giden Ahmet Metin’in öyküsü, ikinci olarak Ahmet Metin’in merakla okuduğu ve karakterinin etkisinde kaldığı “Şirzad” romanı ve yeni bir fennî tasarım olarak, bir seyahat romanı özelliklerinin başlangıcını taşıyan “Meliketülbahr” isimli geminin hikâyesi olmak üzere üç farklı roman tasarımı ortaya çıkar. Üçüncü bölümde farklı karakterler ve olay örgüsü yapılandırılırken romanda merak unsurunu arttıran şeylerin önemi şöyle açıklanır:

*“Bazı ahval içinde ne acib esrar bulunur. Bazı esrarın da içinde esrar-ı diğer bulunur ki işte bir romancı için en büyük müşkülât bunda olduğu halde bir kari daha en büyük lezzeti böyle esrar içindeki sırlardan ve o sırların muhit oldukları ahvalden alır.”*³⁹⁵

Metinde okurların en merak ettikleri şey aslında gerilimin arttığı ve esrarengiz bir olay örgüsünün oluşturulduğu durumlardır. Böyle durumlarda okur, metnin devamının acaba nasıl olduğu sorusunu merakla sorarken romandan bağlarını koparamaz.

Dördüncü ve beşinci bölümlerde roman, bir macera romanı özelliği gösterirken, farklı karakterler de metin içerisinde söz sahibi olmaya başlar. Özellikle Neofari, Madam Cokogano karakterleri verilerken Doğu-Batı farklılıkları özenle okura hissettirilir. Orhan Okay, Ahmet Midhat üzerine yaptığı incelemede bu durumu şöyle açıklar: “*Madam Cokogano’nun özellikleri anlatılırken, dolayısıyla mesele doğduğu memlekete intikal eder. Madam Cokogano Buğdanlı’dır. Bu vesile ile Ahmet Midhat Efendi Buğdan’ın küçük bir kasabasından bir burjuva ailesinin Batı medeniyeti karşısındaki dramını*

³⁹⁴ Akşit Göktürk, *Sözün Ötesi*, YKY, İstanbul 2006, s. 108-109.

³⁹⁵ Ahmet Midhat Efendi, s. 95.

hikâye eder.”³⁹⁶ Ahmet Midhat Efendi’nin bu romanında yaratılan bütün karakterler işlevseldir ve her biri bir amaç için hizmet ederler.

Beşinci bölüm, “Safha-ı Tarihe Bir Nazar” isminden de anlaşılacağı üzere romanın tarihi safhalarını anlatır. Bu bölümde tarihî roman, hayal-hakikat ilişkisi ve romanların yapısı üzerine birçok ayrıntıya dikkat çekilir. Emile Zola’nın romanlarında ele alınan gerçeklikle Şirzad romanının işlevinden bahis açılır.

“Bence o hikâye bir hayâl değildir. Bir hakikattir. İhtimal ki aza-yı vaka hayalî olsunlar. Hatta hayalîdirler diye hükmedeceğim muharririn kudret-i mucidanesi bir kat daha nazarımda büyüsun diye. Hatta azayı vaka hayalî oldukları gibi varsın vakayı dahi hakayık-ı tarihiyeden olmayıp sırf hayali olsun. Ama ne kadar hayalî olsalar işte demincek irat eylediğim birçok menakıb-ı tarihiye buna misal ve örnek ittihaz olunurlar ise yine teslim olunur ki hikâyenin içinde inanılmayacak gibi hiçbir şey yoktur. Hele o zamanların halini şanını tasvir yolunda verdiği malumat tevarih-i mevcudeye tamamıyla mutabık olduğundan işin bu cihetini ayn-ı hakikattir diye telakkiden bizi hiçbir şey men’edemez. Size şöyle bir surette tefhim-i meram edeyim ki madam, Emil Zola’nın “tabii” denilen romanları bu zamanlardaki Fransa ahvaline nasıl tamamı tamamına mutabık iseler bu Şirzad romanı dahi o zamanın ahvaline öyle tamamen mutabıktır. Emile Zola’nın hikâyelerini okuyanlar şimdiki Fransa’yı şimdiki Paris’i künh ve hakikati veçhile görmüş anlamış olacakları gibi Şirzad romanını okuyanlar dahi o asırların Türklerini, Araplarını, İtalyanlarını, Fransızlarını filanlarını adeta içlerinde bulunarak görmüşler, öğrenmişler, anlamışlar gibi olacaklardır.”

Karakterin hikâye değil gerçek dediği şey, Şirzad romanının ta kendisidir. Bir romanın gerçekliğini vurgulayan kişinin de bir karakter olması, metnin anlamsal yönünün ne kadar derinde olduğunu gösterir. Özellikle romanın gerçekliği hususunda karakterin Emile Zola’nın romanlarını okumuş olması ve Şirzad romanını ona benzetmesi, metnin gerçek yazarıyla ayrılan noktaları gösterir. Çünkü Ahmet Midhat Efendi edebî yazılarında Emile Zola’yı ne kadar ön plana çıkarsa da aslında ona eleştiriler gönderir. Hayal-hakikat tartışmalarına da katılan Midhat Efendi, tezin ikinci bölümünde belirttiğimiz roman denilen şeyin gerçek ile alâkası olmadığını çünkü roman formunun hayali de içerisinde barındırdığı söyler. Karakterin yazar ile örtüşmemesini yazar kurguladığı

³⁹⁶ Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Dergâh Yay., İstanbul 2008, s. 37.

için burada örnek okur, Midhat Efendi'nin düşüncelerini de bildiğinden hemen metnin kurgusunu çözümler. Ne kadar gerçekliğe sahip olursa olsun bir roman için şu gerçeklikte yazıldı demek yazarına bile düşmezken, karakterin böyle bir söylem oluşturması aslında boş yere değildir. Romanlarda az da olsa gerçek bilgilerin verildiğini ve bunu nasıl Emile Zola yapıyorsa, yazarın da yapabileceğini vurgulamak için oraya konulmuş bir açıklamadır.

Hayal-hakikat tartışmasını bile romanlarına aksettiren yazar, anlatıcı vasıtasıyla yeni bir yöntem deneyerek okurlarına karakterin kalbini araştırmayı teklif eder: “*Biraz da Ahmet Metin'in kalbinin içini araştıralım mı?*”³⁹⁷ Karakterin kalbini araştırmayı okura teklif eden anlatıcı, aslında onun kalbinde ne var ne yok her şeyi ayrıntılı olarak bilir. Çünkü metnin yaratıcısı yazar olduğu gibi karakterlerin tüm işlevselliğini sağlayan yine yazardır. Ancak metin, okur merkezli bir yaklaşımla estetik bir şekilde oluşturulduğu için ayrıntılara dikkat edilir.

Metnin gerçek yazarı, metinde “Roman İçinde Roman” kısmına gelinceye kadar Neofari ve Madam Cokogano iki karakter romanı, bir gemi romanı ve Hasan Mellâh karakterinin benzeri olmak üzere yaratılan Ahmet Metin ve onun okuduğu roman Şirzad olmak üzere en az beş roman oluşturulduğunun farkındadır. Yedinci bölüme kadar okura beş farklı roman planı çıkarılırken ampirik okurlar bundan habersiz tek bir roman okuduklarını düşünür, örnek okurlar ise romanda kaç tane roman olduğu ve karakterlerin işlevleri konusunda bilgi sahibidirler. Anlatıcı, “Roman İçinde Roman” kısmında bu farkındalığı yükseltmek için kolları sıvayarak okurlarına şu mesajı yollar:

“*Şirzad Selçuki romanının izlerini aramaya giden ve o münasebetle bir de Neofari romanına tesadüf eylemiş olan Ahmet Metin başkaca bir romanın dahi kendi sefine-i için bi't-teşekkül ilerlemekte ve hele bu limanlık ve işsizlik hâlinin zikrolunan romanı bir kat daha ilerletmekte olduğundan haberdar bulunsa idi kendisine eğlence olmak için yalnız bu hâl kifayet eder de artar idiyse de ne çare ki henüz bu işten haberdar değil idi. Karilerimiz dahi bu romanın yalnız mukaddematından haberdar olup ne derecelere kadar terakki eylediğini ve işin ilerisi için daha ne kadar terakki istidadında bulunduğu onlar dahi bilmezler. Fakat karîben haberdar olacaklardır.*”³⁹⁸

³⁹⁷ Ahmet Midhat Efendi, s. 247.

³⁹⁸ Ahmet Midhat Efendi, s. 276.

Her şeyden habersiz bir şekilde nereye gittiğini bilen ve aslında yazarın kurgusu çerçevesinde giden karakter, bu söylenenleri duymamakta çünkü bu süreçte metin sadece okuruna seslenmektedir. Dışsal bir obje olarak metne konulan bu söylem, anlatıcıdan çok gerçek yazarın söylemini içerir. Anlatımı sekteye uğratacak bu hamle, tıpkı Cervantes'in *Don Kişot* romanında oluşturduğu söyleme benzer bir söylem oluşturarak okurlarını şaşırtmak ister. Tezin teori kısmında belirttiğimiz Cervantes'in söylemi, eserinin yazarını kim olduğuna dair yazarın başvurduğu yanıltmacalardan ibarettir. Metin, anlatıcı vasıtasıyla kritik bir aşamaya geldiğinde yazar, anlatıyı keserek araya girer ve söylemin şeklini değiştirerek metnin istediği noktadan uzaklaşmamasına yardımcı olur. Karakterleri bu yönüyle kuklaya, yazarı da kuklacıya benzetebiliriz. Burada üçüncü bir kişi daha vardır ki o da seyircidir ve yazar metinde onu da imâ edip henüz hiçbir şeyden haberi olmadığını vurgulayarak şöyle demek ister: “Ben kuklayı ne kadar oynatırsam kukla da o kadar oynar, seyirci de kuklanın oynadığı kadarını anlayabilir.” Yazarın ifade etmek istediği söylem, aslında romanın anlaşılması için doğru bir söylemdir. Kurmaca dünyanın yarıda bırakılıp gerçek dünyaya dönme eğilimi, anlatıcının bu söyleminde gizlidir. “Ben burdayım” diyen yazar her şeyin kontrolü altında olduğunu okuruna hissettirir.

Sekizinci bölümde Şirzad romanının içerisine girilirken, üst metin olarak Ahmet Metin karakterinin olay örgüsü de sürekli olarak canlı tutulur. Anlatıcı, verilen bilgiler derinleştikçe ve Şirzad karakterinin kahramanlıklarına inildikçe hayal-hakikat arasında mukaddimeyi hatırlatacak şekilde bir açıklama yapmayı uygun görür:

*“Biz mukaddimemizde haber vermiş idik ki bu romanda tarih ve coğrafyaya ve-sair fünûn ve sanayiye ait olarak irat olunan hususatin kâffesi dosdoğrudur. Vukuatın ise kâffesi sırf hayalîdir.”*³⁹⁹

Metnin gerçekliği hususunda sürekli araya giren anlatıcı, her bölümde dolaylı yollardan bu imâsını gerçekleştirir. Tarih ve coğrafya metinlerinin gerçek karakterlerin ve olayların hayâl olduğu ısrarla belirtilirken tıpkı Emile Zola'nın yaptığı gibi ayrıntılara inilmesi dikkat çekicidir.

³⁹⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 372.

Bu bölümün hikâye anlatıcısı görevini üstlenen Ahmet Metin, Şirzad romanını anlatırken ayrıntılara o kadar çok girer ki, başka karakterlerin ortaya çıkması yine karakterler aracılığıyla vurgulanır.

- “*Merak edilmeyecek şey mi ya? Siz o mubayaa eylediğiniz eski kitapta yalnız bir Şirzad Selçukî romanı okumamışsınız. Bir de Cafer El Tercüman romanı okumuşsunuz.*
- *Öyledir madam! Bin isimden birisi de Cafer olan herifin romanı!”*⁴⁰⁰

Ahmet Metin’in anlattığı romanın içerisinde farklı farklı romanlar ortaya çıkar; Neofari, karakter olarak şaşkınlığını gizleyemez. Metnin içerisinde anlam delikleri o kadar farklı oluşturulmuştur ki, okur nerede olduğunu bilemezse bir başka karakterin romanını okurken kendisini bulabilir. Yazarın oluşturduğu bu labirent tarzındaki roman, roman içinde farklı romanlar ortaya çıkarırken romanın kendisinin de yeniden üretilmesinin yolunu açmış olur.

Dokuzuncu bölümün başlığı “Eski Robenson”dur ve hem metinlerarası göndermede bulunulur hem de yeni bir romanın içerisine adım atılacağını bildirilir. Bu bölümde roman daha da derinleşerek farklı karakterlerin ortaya çıkarıldığı görülür:

- “*Hikâyenin şimdiye kadar gûzar eden kısmına yalnız ‘Kazım El Mürtet Romanı’ demek istiyor idiniz. Bundan sonraki kısmına ise Roza’yı dahi teşrik ediyorsunuz.*
- *Gerek Cafer (Kazım El Mürtet) şu Şirzad romanının olsa olsa en mühim azasından ibaret olabilirler. Roman ise hakikat-i halde Şirzad’a aittir. Zira vakayiin kâffesi onun etrafından olup yine onun namına müctemidirler. Ne ise! Bu mübahaseyi uzatmaktan ne faidemiz olabilir? Biz asıl hikâyenin mabadi-na bakalım.”*⁴⁰¹

Romanın yapısının sayfalar ilerledikçe derinleşmesi, okurlar için bir harita çıkarılmasını zorunlu hale getirir. Çünkü sadece Ahmet Metin ve Şirzad romanını bulacağını zanneden okurlar için labirentlerle örölmüş, üstkurmaca romanlar hazırlanarak sürpriz yapılır.

Ahmet Metin, Neofari karakterine Şirzad’ın hikâyesini anlatırken, Neofari karakterinin meraklı bir okur gibi tüm ayrıntıları merak ettiği ve yorumladığı görülür.

⁴⁰⁰ Ahmet Midhat Efendi, s. 392.

⁴⁰¹ Ahmet Midhat Efendi, s. 426.

Ahmet Metin, anlattığı hikâyeyi romanın öyle bir yerinde keser ki Neofari, hemen romandaki karakterlerin ölebileceğini düşünür; ancak her romancının yaptığı gibi bir sürpriz ile karşılaşır:

“Bazı vakâyide romancıların tesadüften ettikleri istimdadi karilerin en çoğu istibat ederler: Şimdi ben dahi Şirzad’ın kendisini denize atarak dibe doğru biraz daldıktan sonra suyun üzerine çıkar çıkmaz pençesi Roza’nın fistanına isabet edivermiş olduğunu haber verir isem bu tesadüfü siz dahi istibat edersiniz ya?”⁴⁰²

Ahmet Metin’in bazı okurlar diye hitap ettiği kitle ampirik okurlar olarak algılanabilir. Çünkü Ahmet Midhat’ın örnek okuru, onun her zaman olay örgüsünde bir sürpriz yapacağını hemen bilir. Metnin içerisindeki karakterin de olay örgüsünü bilememesi, aslında ampirik bir okur olduğunun göstergesidir. Özellikle metin içerisinde her bölümü ayrıntılı olarak araştırması ve ayrıntılara inmesi, Neofari karakterinin deneyciliğe kaçan bir tarzının olduğunu belli eder. Biraz daha ayrıntılı olarak bakıldığında Neofari karakterinin metinde bir nevi Emile Zola görevi üstlendiği de görülebilir.

Romanın ilerleyen kısmında Şirzad’ın hikâyesinden bir Robenson ortaya çıkarılır. Roman açısından bir dönüm noktası sayılan dünya edebiyatının en önemli yazarlarından Daniel Defoe’nin yazdığı *Robinson Crusoe*’ye değinilerek, ilk yazılan metnin hangisi olduğu üzerine bir söylem oluşturulur. Bu söylemin tamamını alıp metnin göndermelerini yorumlamak gerekir.

- *“Bu şöhret cezire-i mezkûrenin pek eski zamanlarına mahsustur madam! Bizim Şirzad Selçukî romanının avân-ı güzârında ise cezire-i mezkûrenin suret-i şöhretini ‘eski Robenson’un câ-yı ikameti’ diye tayin edebiliriz.*
- *Bir Robenson hikâyesi biliyorum ki ‘Robenson Kruzoe’ diye adeta kâffe-i el-sineye tercüme olunmuştur. Fakat bu Robenson eski midir yeni midir onu bilmem.*
- *O dediğiniz Robenson Kruzoe yenisidir madam! Benim dediğim eski Robenson ise bizim Şirzad Selçukî’den ibarettir.*
- *Demek oluyor ki o dahi yıllarca, zamanını Robenson Kruzoe gibi bir ıssız ada üzerinde geçirmiştir. Fakat bu Robenson hikâyesi sırf hayalî değil midir*

⁴⁰² Ahmet Midhat Efendi, s. 432.

sinyor? Hiçbir adamın öyle yıllarca müddet bomboş bir ada üstünde her şeyi kendisi yaparak yaşayabilmesi kabil midir?

- *Robenson Kruzeo vakia hayâlidir madam. Fakat emin olunuz ki insanın hayâli hemen hiçbir şey icat edemiyor. Bu icat hususunda tabiat hayale de galebe eyliyor. Muharrirlerin, şairlerin hayali ise bir vakia-ı sahiha ve tabiiyeyi ileriye varamıyor. Robenson Kruzoe hikâyesini yazan Daniel Döfoe bu hikâyeyi Aleksandr Selkirk nam gemicinin sergüzeştinden almıştır.*⁴⁰³

Bu metinde, karakterin başka bir metnin gerçekliği hususunda açıklamalar yaptığı görülür. Belki de okurun dahi bilmediği ayrıntıların metnin içerisine yerleştirilmesi, başka bir metnin dayandığı temel gerçekliği ya da kurgusallığı tartışmalı bir hale getirebilir. Tezin roman sanatı kısmında belirtilen Daniel Defoe'nin metnin gerçekliği hususunda yaptığı açıklamalar ile Ahmet Metin karakterinin söylemleri birbiri ile doğru orantılıdır. Tek fark vardır o da adaya giden yazar değil başka bir adamın gerçek yaşanmış hikâyesinin roman içerisine alınarak dönüştürülmesidir. Ahmet Metin'in özellikle insanın hayâli hiçbir şey icat etmiyor söylemi, aslında tüm yazarlara yapılan göndermedir.

Tezin en başında da söylediğimiz gibi bir metnin üretkenlik kazanması ve eser halini alması, kendinden önceki bir başka esere ya da yaşanan olayların alıntılanmasına dayanır. Bu durumu çok iyi bir şekilde romanında özetleyen Ahmet Midhat Efendi, karakter aracılığıyla Şirzad karakterinin bu romandan önce böyle bir serüveni gerçekten yaşadığını ima eder. Böylece roman içinde roman olarak karşımıza çıkan Şirzad karakterinin gerçek bir yaşamı ve tarihi bilgileri olduğuna dair söylem kuvvetlendirilmiş olur.

Ahmet Metin, Aleksander Selkirk isminde bir gemicinin hayat hikâyesine dair bilgiler vererek bu adamın gerçekten yaşamış olduğundan bahis açar. Yazar tarafından bir karaktere bu kadar bilgiler yüklenmesi, ampirik okur açısından eser-olay-kurgu bağlamında bir sorunsal oluşturur. Daha önce anlatıcı, Ahmet Metin karakterinin olacaklardan habersiz bir şekilde serüvene atıldığını söylerken; bu sefer de her şeyi bilen bir karakterin romanların kökenine ait söylemleri, yazar-karakter-anlatıcı arasında bir uyumsuzluğun olduğunu gösterir. Uyuşmazlığın ana noktası ise her şeyi oluşturan yazarın anlatıcı ile karaktere verdiği yetkilerin ya da sorumlulukların çatışmasından kaynakla-

⁴⁰³ Ahmet Midhat Efendi, s. 440-441.

nır. Örnek okur açısından ise kurgu düzleminde yapılan tüm açıklamalar, mübah sayıldığı için, örnek okur metnin gerçeklik derecesini çok fazla araştırmaz. Çünkü metne yerleştirilen söylemlerin hangisinin gerçek hangisinin kurmaca olduğunu bilir.

“An-asıl İngiltere’nin İskoçya ahalisinden adi bir gemi tayfası ki 1705 sene-i miladisinde Straling nam kaptanının gemisinde hizmet eyliyor idi. Amerika taraflarında seyir ve seyahat ederler iken kaptanına ettiği itaatsizlikten dolayı Juan Fernandez nam adaya bırakılarak ahali ve umrandan hâlî olan o ıssız adada tamam dört sene yaşayabilmiştir.”⁴⁰⁴

Yazarın metinde verdiği bu bilgiler ile Daniel Defoe’nin romanını bu şahıstan etkilenecek yazdığı düşünceleri birbiri ile örtüşür. John Howell tarafından hazırlanan *The Life and Adventures of Alexander Selkirk* isimli eser, bir şahsın adada dört yıl boyunca yaşadıkları ile “Robinson Crusoe” isimli karakterin yaşadıkları arasındaki bağlantıları açıkça ortaya koyar. Özellikle Juan Fernandez adasının isminin belirtilmesi ve yaşadığı dört yılın ifade edilmesi önemlidir.⁴⁰⁵ Alexander Selkirk isimli şahsın yaşadıkları bir nebze de olsa Daniel Defoe’yi etkilemiş olsa da, edebî metin olarak dikkatlerden kaçmaması gereken en önemli eser ise İbn Tufeyl tarafından yazılan *Hay Bin Yakzan*’dır. Dönem içerisinde Defoe başta olmak üzere Bacon, Spinoza, Thomas More gibi yazarları derinden etkileyen eser, ıssız bir adada tek başına hayvanlar tarafından büyütülen Hay isimli karakterin hakikati arayışını, Absal isimli karakterin sufilik felsefesini benimseyişini ve Salman karakterinin dine olan bağlılığını işler. İslam felsefesinin temellerine inen eserde ilk karakter hayvanlardan hareket ederek Allah inancına ulaşırken karakterin hakikat bilgisi ön plana çıkarılır.⁴⁰⁶

Ahmet Metin, Defoe’nin romanında kimden esinlendiğini açıkladıktan sonra Şirzad romanının daha orijinal bir eser olduğunu söyleyip onun hikâyesini anlatarak bölümü bitirir.

Onuncu yani son bölüme atılan başlık “Netayic”tir. Romanda anlatılan başlıklar değerlendirilirken metnin en başından beri gelen hayâl-hakikat mevzuna tekrar girilerek yorumlar yapılır. Şimdiye kadar kaç farklı romana rastlanılmışsa hepsine kısaca değinilir.

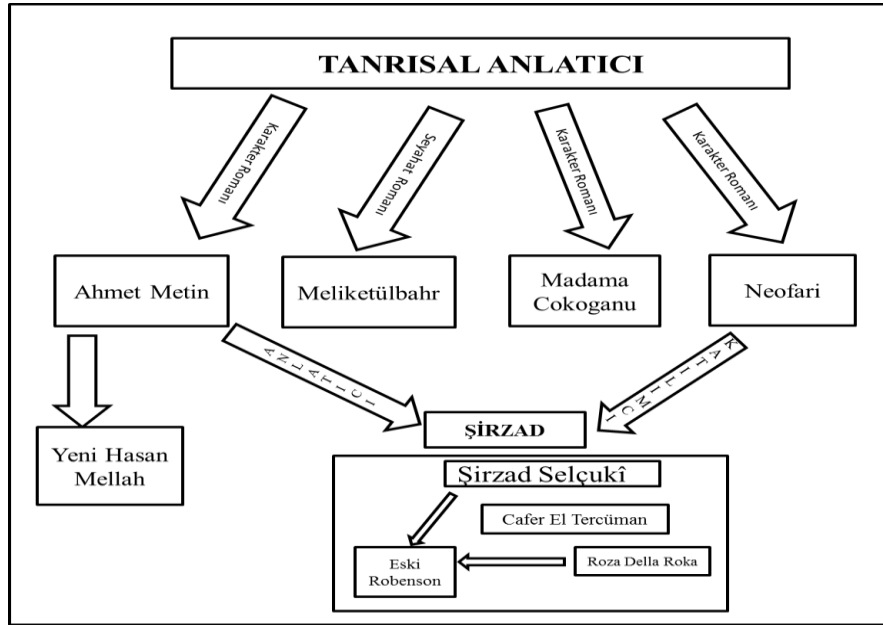
⁴⁰⁴ Ahmet Midhat Efendi, s. 441.

⁴⁰⁵ John Howell, *The Life and Adventures of Alexander Selkirk*, London 1829, s. 2.

⁴⁰⁶ İbn Tufeyl, İbn Sina, *Hay Bin Yakzan*, (çev. Babanzade Reşid, M. Şerafaddin Yalıtaya), YKY, İstanbul 2012.

Romanın sonuna yaklaşırken Kur’ân-ı Kerim’den alıntı yapan anlatıcı, “*Olabilir ki bir şeyden istikrah edersiniz de o şey sizin için hayır ve olabilir ki bir şeye sevinirsiniz de o şey sizin için şerdir.*”^{**} ayetini tüm metinde gerçekleşen olaylar ve karakterler üzerine örtterek okurlarına mesaj gönderir.⁴⁰⁷ Neofari’nin merak ettiği ve keşke öyle olmasaydı dediği şeylerin, aslında öyle olması gerektiği ifade edilirken, her şey gerçekten oluyormuşçasına, okurlara hayal-hakikat arasında bir noktadan, ‘araf’tan seslenilir.

Kutsal metinlere dahi başarılı şekilde inmeyi becerebilen anlatıcı, metnin sonunda romanı toparlayarak olay örgüsünü bitirip sonuca erişir. Ahmet Midhat’ın metin içerisinde ürettiği romanları şekil içerisinde göstermek istersek şöyle bir sınıflandırma yapılabilir:



Şekil 3. 1. Ahmet Metin ve Şirzad Anlatı Şeması

Sonuç olarak Ahmet Midhat Efendi’nin ustalık döneminin bir ürünü olan bu roman, ayrıntılarıyla değerlendirildiğinde, bir Monte Kristo Kontu olabilecek özelliklere sahip birçok yapıyı ve olay örgüsünü içinde barındırdığı gibi roman sanatı, yazımı ve okurlara yönelik bilgileri de içerir. İçerisinde yedi sekiz farklı romanı barındıran Ahmet Metin ve Şirzad, hayal-hakikat çatışmasını iyi bir şekilde yansıttığı gibi deneysellik, tarihsellik gibi birçok konuyu barındırır. Karakterler yazarın kurguladığı dünyadan ha-

^{**} Kur’ân-ı Kerim, Bakara Suresi, 216. Ayet.

⁴⁰⁷ Ahmet Midhat Eefendi, s. 506.

bersiz bir şekilde yeni romanlar üretirken, metin işlevsellik kazanarak çoğul okumaya müsait bir yapıya büründürülür.

3.4.2. Oyuncu

Erhan Bener'in 1981 yılında yayımlanan romanı *Oyuncu*, isminden de anlaşılacağı üzere oyun kurgusu üzerine kurulmuş, roman içinde gerçeğinin benzeri olarak üretilen bir roman barındıran, paralel bir metin olarak içerisinde okura, karaktere saklam-baç oynatabilme özelliğine sahip, roman sanatı ve tekniği açısından yenilikler içeren bir eserdir.

Roman içerisinde karşımıza çıkan anlatıcı, yazar ve karakterlerin hepsi, oyuna* dâhil edilip oyunsal bir alanın (lunapark) içerisinde birbirine paralel bir şekilde döndürülerek (dönme dolap) oyunun zevkini çıkarırlarken; okur, dışardan bir seyirci olarak oyuna katılmak için hevesle beklemektedir. Oyunun makinisti olan kurgusal yazar, karakterleri, anlatıcıyı kimi zaman ters bir yönde döndürürken, kendisini yaratan gerçek yazardan habersiz oyun içerisindeki tek yönetici olarak kendini görmektedir.

Romanı bir lunapark olarak düşünersek, içerisine girdiğimiz andan itibaren öncelikle oyuncakların yani karakterlerin metin içerisine yerleştirildiği görülür. Kerim Turgut isimli bir karakteri tasvir eden "Tanrısal Anlatıcı", bir süre sonra "Kişisel Anlatıcı" pozisyonuna geçerek oyun/metin içerisinde "Güvenilmez Anlatıcı"nın varlığıyla karşılaşılır. Bu karakteri okurlarına yazar olarak tanıtan "Güvenilmez Anlatıcı" onun oyuna girişini yazmaya çalıştığı bir roman ile metni başlatır:

*"O zamanlar belki yalnızca yapacağı bir savunmayı ya da yazmakta olduğu bir romanı düşünür olurdu. Nihal kıskanırdı onun bu dalgınlıklarını. Üç yıldır sormuyor. Bu üç yılda iki roman bitirdi Kerim Turgut. Eskiden, her gün, yazdıklarını Nihal'e okurdu. Eleştirilerini, kabul etse de, etmese de dikkatle dinlerdi. Şimdi artık okumuyor. Yaz başından beri de, adını 'Oyuncu' koyduğu romanı üzerinde çalışıyor. Bir başka kadınla sürekli ilişkiler içinde olduğundan kuşkulandığı günlerdeydi, bu romanından ilk söz edişi."*⁴⁰⁸

Karakterin, tüm yazdıklarını eşi pozisyonunda bulunan Nihal'e okurken 'Oyuncu' romanını diğer karakterlere okumaması, onları oynayacağı oyunun kimse tarafından

* Burada 'oyun', 'metin'le eşdeğer anlamda kullanılmaktadır.

⁴⁰⁸ Erhan Bener, *Oyuncu*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 18.

bilinmesini istememesindendir. Kerim Turgut karakteri artık bir romancı vasfıyla, hem içsel konuşmalarıyla hem de roman sanatı hakkındaki tecrübeleriyle okurlarını roman konusunda bilgilendirirken metin içerisindeki karakterler için oyun başlamış durumdadır.

“Otur yaz diyorsun! Sanki boyacı küpü! Daldır çıkar, olsun bitsin! Sorun yalnız yazı yazacak bir masa, bir daktilo, sessiz bir köşe mi sanıyorsun? Bir zamanlar, daktilomu bir tahta iskemleye koyup bir başka tahta iskemleye oturarak yazdım; doğru. O zaman yazacak şeyim vardı. Şimdi öyle mi? Ne yazayım, düşsel aşk öyküleri mi? İçsel bunalımların labirentlerinde mi dolaşayım, yoksa cinsel sapıklıklardan mı söz edeyim? ‘Bir yazarın yaşamın içinde olması gerek. Yaşamayı gerek, önce. İçinde tutkuyu, heyecanı duyması, yaşamayı sevmesi gerek. Oysa yıllardan beri ben nasıl yaşıyorum? Evden yazıhaneye, oradan duruşmaya, sonra yine yazıhaneye gidiyorum, birtakım aptal kişilere –sözüm ona çaktırmadan alay ederek- temennah çekip, binlerce çay kahve içtikten sonra, yine eve dönüyorum.”⁴⁰⁹

Kurgusal yazar Kerim Turgut, daha önceki yazı çalışmalarını varolan şeyleri kullanarak meydana getirdiğini ancak yeni şeyler üretmesi gerektiğini eşine anlatırken, yeni oluşturacağı romanın yaşantı yoluyla elde edilecek bir roman olacağının ipuçlarını verir. Yazarların eserini nasıl meydana getirdiği ya da nelerden etkilendiği düşüncesi, eleştirmenler ve okurlar tarafından sürekli merak edilen, kimi zaman roman yazarına dahi sorularak cevabı aranan önemli bir sorunsaldır. Kurgusal Yazar, bunu çok iyi bildiği için yeni oluşturacağı romanda herkesin en yakınındakilerin bile olabileceğini, ama hepsinin bir oyunun parçası olacağını dile getirir: *“Evet, senin düşündüğün gibi olacak, ama yazacağım bu kez. Yıllardır sürdürdüğüm oyunu anlatacağım. Belki yine korkar, sağlığında yayınlanmasına izin vermeyebilirim. Olsun. Önemli olan yazabilmektir. Ben öldükten sonra okursunuz, okurlar... Bir gün yazacağım Oyuncu’yu. Söz veriyorum.”⁴¹⁰*

Kurgusal yazarın eşi Nihal’i de içine alacak bir oyun oynayacağını ve tüm her şeyin bunun yayınlanması ya da okunması ile aydınlanacağını söylemesi, karakter Nihal’i meraka sürükler. “Tanrısal Anlatıcı” bu pozisyonda Nihal’in zihnine girerek ondaki merakı, gerilimi ve şüpheyi şöyle aktarır:

⁴⁰⁹ Bener, s. 20.

⁴¹⁰ Bener, s. 21-22.

*“Yaşamının en büyük sıkıntısını o gece yaşamıştı Nihal. Bir insan yirmi yıl boyunca durmadan oyun oynamış olabilir miydi? Ne gereği vardı oyun oynamanın ve bunu yıllarca sürdürmenin?”*⁴¹¹

Kafkavarî bir tavır takınan Kerim Turgut’un mesleğinin de avukatlık olması dikkat çekicidir. Roman yazımında yaşantıya ve sorunsala önem veren kurgusal yazar, “Oyuncu” romanının nasıl doğduğunu şöyle açıklar:

*“Oyuncu’yu yazma düşüncesi o günlerde doğdu. Yirmi yıl önce yirmi yıldır da yazmayı sürdürüyorum. Bu süre içinde gerek kişi gerekse ulus olarak yaşadığımız bunamların, acılı ve kanlı olayların, devrim ve karşı devrimlerin, askeri darbelerin Oyuncu’yu tamamlamama engel olduklarını söyleyebilirim; ama bunun nedeni başka...”*⁴¹²

Kurgusal yazar, karakterlerine romanının sürecini anlatırken; okur, şuan için sadece bir metinden haberdar bir şekilde “Oyuncu” romanının tasarım, gelişim ve ortaya çıkış aşamalarını öğrenmektedir. Romanın, siyasal ve politik bir yapısı olduğu açıklanırken yaşamöyküsüne yaslanan bir tarafı da vardır:

*“Neden bu kadar önem verdiğini bilmeni istiyorum bu kitaba. Bu kitap bir bakıma roman değil, bir yaşam öyküsü olarak nitelendirilebilir; ama yalnız o değil. Sana bunu anlatmazsam, bu mektubu yazmamın nedenini de anlatamam. Bu kitaba neden bu kadar önem verdiğimi bilmeni istiyorum.”*⁴¹³

Kurgusal yazar, artık bir romanın serüvenini karakterler arasında gizemlileştirirken; okurlar da roman içerisindeki “Oyuncu” romanının neler içerdiğini merak etmektedir. Roman içinde yeniden üretilen roman, kendisi kurgusu anlatarak üstkurmaca bir şekilde karşımıza çıkar.

“Doğruydu, ödün vermeden, bir romancının yaşam öyküsü içinde, Türk toplumunun, daha doğrusu çağdaşlık peşinde koşan Türk aydınının son elli yıllık savaşımının bir çözümlemesini yapmak istiyordum. Yalnız toplum sorunları karşısındaki davranışlarıyla değil, kişisel ve duygusal davranışlarını da irdeleyerek. Gerçekleri, kişisel kaygılardan olabildiğince arınarak, kuramsal nitelikteki düşünceleri kanıtlama sevdasına düşmeden, yaşananı ve yaşanmakta olanı tüm çıplaklığıyla yansıtacaktım; kişilerimi, yalnız dış görünüşleriyle yaptıklarıyla değil, dışa yansımayan, gizlenen, gizlendiği sanı-

⁴¹¹ Bener, s. 22.

⁴¹² Bener, s. 34.

⁴¹³ Bener, s. 34.

lan, eyleme, devinime dönüşmeyen yanlarıyla birlikte anlatacaktım. Keşke bu romanı yeniden yazabilecek gücüm ve vaktim olsa...”⁴¹⁴

Kurgusal yazar, yazacağı romanın içerisinde gerçeklik ögesini fazlasıyla kullanacağını belirtirken; kendi öz yaşam öyküsünü de metne dâhil edeceğini söyleyerek okur ile oynanan oyunun başladığını gösterir. Kurgusal varlıkların kendi gerçeklikleri olmadığı gibi gerçek yaşamları da yoktur. Bu yüzden kurgusal yazar, etrafındakiler oyun oynarken, kendinin de dâhil olduğu oyundan habersiz bir şekilde yapacaklarını anlatır. Kızına seslenerek bu romanda bir tek onun olmadığını söylemesi de roman içerisinde bu karakterin ayrı bir değerinin olduğunu gösterir.

“Anladın artık; bu romanda birtakım gerçek kişilerin öyküleri ve tabii yargılanmaları var. Ben varım, annen var, Günseli var. Ağabeylerin, arkadaşlarım var. Onlardan korkmuyorum, nasıl olsa çoktan benim için şöyle ya da böyle bir yargıya vardılar, bundan sonra bir şey değişmez...””⁴¹⁵

Kurgusal yazarın tasarladığı ve meydana getirdiği roman, içerisinde yaşadığı dünyanın karakterlerinden seçilerek paralel olarak tasarlanan başka bir romandır. Aynı karakterler sadece kızı hariç (çünkü o okur seviyesinde bırakılır) hepsi, bu romanın içerisinde paralel olarak iki dünyanın içerisinde ilerleyecek ve oyun başarılı bir şekilde oynanacaktır. Gürsel Aytaç’a göre “yazarla roman kahramanı ve onunla onun roman kahramanı arasındaki bazı koşutluklar ‘paralel aynalar’ modelini çağırıştır.”⁴¹⁶ Aslında tam olarak paralel ayna değil, paralel metinler meydana getirildiğini söylemek daha uygun olur.

“Romandaki kişilere, yazarken yanlışlığa düşmemek için, gerçek yaşamdaki adlarını verdim, Kerim Turgut gibi, Nihal ya da Günseli gibi. Yayınlanacağı zaman kuşkusuz hepsini değiştireceğim. Bu bakımdan kaygın olmasın!. Büyük kısmıyla düşsel bir roman yazmış olsaydım, bitirip bitirmemeyi bu kadar önemsemezdim. ‘Oyuncu’ düşsel bir öykü değil. Bu yüzden korkuyorum. Yaşanılanı değiştirmeden anlatmaya kalkınca daha kolay yanılgıya düşer insan. Ne var ki, görünüş değişse de yaşamın gerçek özü,

⁴¹⁴ Bener, s. 36.

⁴¹⁵ Bener, s. 37.

⁴¹⁶ Aytaç, s. 287.

kuşaktan kuşağa, toplumsal gelişimin kaçınılmaz akış süreci içinde belli bir yönde sürüp gider..."⁴¹⁷

Kurgusal yazarın, roman içinde kendi romanını oluştururken 'Oyuncu' ismini seçmesi, ardından da kendi de dâhil olmak üzere romanın içerisine karakterleri (çevresi ve ailesi) alması, okurların bundan sonra paralel iki metin ile karşılaşacağı anlamına gelir. Giorgio Manganelli'ye göre "*Her kitabın içinde bütün öbür kitaplar vardır; her sözün içinde bütün sözler; her kitabın içinde bütün sözler, her sözün içinde bütün kitaplar vardır. Demek ki bu 'paralel kitap' ne yandadır, ne marjdadır, ne de sayfa dibindedir; bütün kitaplar gibi 'iç'tedir çünkü 'paralel' olmayan kitap yoktur.*"⁴¹⁸ Kurgusal yazar roman içinde romanın benzer bir paralelini yaratarak karakterlerin önüne bir roman sunarken, metnin gerçek yazarı çift taraflı kurgusu ile okurun önüne iki roman çıkartır.

Kurgusal yazarın meydana getirdiği paralel romanın içerisine girmeden önce not defteri ile karşılaşırız ki bu not defteri 'Oyuncu'nun çerçevesini belirleyecek ipuçlarını barındırır. Kurgusal yazar Kerim Turgut'un birden fazla romanının olduğu söylenirken onun karakter yaratımında nelere dikkat ettiği, onlara neler söylediği ayrıntılı olarak verilir. Böylelikle 'Oyuncu' romanını meydana getiren kurgusal yazarın roman sanatı konusunda tecrübeli olduğu, bu yüzden de romanına çevresindeki karakterleri dâhil ettiği görülür.

"*'Babam, Dünya bir oyun sahnesidir; herkesin bu sahnede bir rolü vardır. Kimi başrolü oynar, kimi figürandır. Seyirciler durmadan değişir, sahne hep yerinde kalır...' derdi. Benim de kendime 'Oyuncu' dememin asıl nedeni bu. Belirli koşullarla sınırlandırılmış bir yaşam içinde, değil sınırsız, görece bir özgürlüğün bile söz konusu olmadığı bilinciyle zaman zaman oyun oynamayı bir korunma aracı olarak kullanmış olsam bile, başkalarından daha fazla oyuncu, başkalarından daha fazla sahteci olduğumu düşünmem için bir neden yok.*"⁴¹⁹

Kurgusal yazar, romanına 'Oyuncu' ismini vermesinin ve kendisini bir oyuncu olarak görmesinin temel nedenini babasının sözüne dayandırır. Kurgusal yazar da kendi oluşturduğu romanında oyuncu olarak oynayacak ve görevini yerine getirip kenara çeki-

⁴¹⁷ Bener, s. 39.

⁴¹⁸ Giorgio Manganelli, *Pinokyo: Bir Paralel Kitap*, (çev. Sema Rifat), Alef Yay., İstanbul 2011, s. 123.

⁴¹⁹ Bener, s. 68.

lecektir. Ancak oyunu anlatma ve okuma görevi kurgusal yazar tarafından Günseli karakterine verilir. Karakter, bu oyunu hem dinleyen hem de oynayan olarak bize aktarırken; kendisinin metin içerisindeki rolünü de görecektir.

“Gerçekte bu oyunu oynayan çocuk yoktur sanırım. Çocukluk anıları dünyanın en tatlı romanı olmayacak çocuk var mıdır? Yazık ki ben kendiminkini yazamayacak kadar yaşlandım. O, düşle gerçek arasında salıntılı olarak yaşanan, en acılı, en sıkıntılı ya da en sevinçli, en coşkulu günlerin öyküsü ne güzel bir masal olurdu... Neyse, bu, Günseli'nin uzmanlık alanı. Burnumuzu sokmayalım!”⁴²⁰

Bu not ile roman artık çift bir yapıya bürünecek ve romanlar birbirine paralel şekilde ilerleyecektir. Okuma görevi ve oyunu anlatma görevi Günseli karakterine verilir ve yukarıda da belirtildiği gibi kurgusal yazar onun nasıl anlatacağına müdahale etmek istemez.

Paralel roman, Kerim Turgut'un çocukluk yıllarından alınarak başlatılırken; metnin “Güvenilmez Anlatıcı”sı tarafından yer yer kesilerek üst hikâyeye devam edilir. Alt hikâyede yaşamöyküsü, üst hikâyede aile yaşantısı anlatılırken, metinler bir süre sonra birbiri ile eşitlenecek vaziyete getirilir. Kerim Turgut'un yani kurgusal yazarın romanlarında dünya edebiyatından birçok karakteri kullanması tek tek işlenirken; bu romanında sadece metnin içindeki karakterleri işlemesi, kurgusal yazarın kendi yaşamının bütününe oluşturan oyunun parçaları olmalarından kaynaklanır. Kerim Turgut bir oyuncu gibi birden çok roman kahramanına benzemekle birlikte Dostoyevski, Kafka gibi yazarların hayata bakışlarını da içerisinde barındırır. Kurgusal yazar olarak Kerim Turgut'un en büyük özelliği ise yarattığı roman kahramanları ile birebir örtüşüyor olması ve bu özelliğini karakterlerin roman içerisinde onun eserlerini okurken farketmesi önemlidir.

“Okumayı sürdürmeye çalıştı. Kerim Turgut, iki sayfa boyunca, öteki yapıtlarında hiç yapmadığı biçimde, kendi adını verdiği roman kişisiyle arkadaşı arasında kuramsal ideolojik bir tartışma sürdürüyordu. Özellikle Kerim Turgut'un, halkın gerçekleri öğrenmesine büyük bel bağladığı anlaşıyordu.”⁴²¹

Romandaki metin ile Kerim Turgut'un yazdığı metin arasında paralellik yaratılırken birinin sınırlı diğerinin açık olması, bize metnin nasıl bir yön çizmek istediği

⁴²⁰ Bener, s. 68.

⁴²¹ Bener, s. 242.

hakkında bilgi verir. Kerim Turgut'un kurgusal olarak yazdığı roman sınırlı, onun hikâyesini çevreleyen asıl roman ise sınırsız bir şekilde okumaya olanak verir. Paralel metinlerin bu özelliğini Manganelli şöyle açıklar:

“Metin derin bir yer olarak düşünölmelidir, içine girince bizler girişte söylenen sözlerin yankıları tarafından izleniriz. Daha doğrusu onu, içinde sözcüklerin çeşitli biçimlerde birbirlerine bağlanabildiği, ne kadar birleşme varsa o kadar da halüsinasyon oluşturduğu bir çokbiçimli bütün olarak da düşünebiliriz... Bir başka deyişle, paralel metin yazarının ilerlemesi ne kadar sonsuzsa metin de o kadar sonsuzdur; ve, ister yapısındaki yankıların yerleri katedilmiş olsun, ister bütün olası yolların labirenti gibi işlenmiş olsun, metin kesinlikle sınırsızdır.”⁴²²

Roman içerisinde kurgusuyla anlatımıyla yazara da oyun oynayan bir başka yazar, yazdığı metinle oyun oynayan karakter, okurlara oyun oynayan bir metin hepsi bir bütün olarak romanın içerisinde yer alır. Oyun kavramı biraz irdelendiğinde gerek edebî metinde olsun gerekse gerçek hayatın içerisinde olsun her şeyin oyunla bir bağlantısı vardır. Kur’ân-ı Kerim’de de “En’âm” süresi 32. Ayette “dünya hayatı ancak bir oyun ve eğlencedir” denirken, insanlara bu anlamda nasıl bir dünya içerisinde yaşadıkları ve yaşadıkları dünyadaki her şeyin bir oyun eğlence olduğu söylenir.

Roman içerisinde de okurlarına bir oyun planlayan metnin gerçek yazarı öncelikle oyunu oynayabilecek nitelikte bir karakter yaratır. Ardından bu karakteri yetkilendirerek ona yazarlık vasfı yüklenir. Oyun gereği bu karakter artık kurgusal bir yazar olarak karşımızdadır ve bu karakterin daha önce romanlar yazdığı ancak bu romanın diğerlerinden farklı olacağı okura hissettirilir. Böylelikle yeni oluşacak romanın tasarısı okura merak aşılarken, roman içerisinde paralel bir roman yaratılıp karakterler de dâhil edilerek oyunun şartları ağırlaştırılır. Oyuna göre kurgusal yazarın ailesi ve çevresi de bu romanda yer alacak, yazarın gerçek hayatta söyleyemediği, aktaramadığı şeyler burada diğer karakterlerin yüzüne söylenecektir. Karakterler, kendilerini bir romanın içerisinde bulurlarken, çevrelerinde iyi bir oyuncu ve onları yönlendiren bir oyun olduğunun farkındadırlar.

Bu oyunu kimler iyi şekilde oynar sorusu ise kurgusal yazar tarafından şöyle açıklanır: *“Aslında herkes oyun oynar. Kılığına girdiği, görünmeye çalıştığı kişi ile öz-*

⁴²² Manganelli, s. 101.

beni arasında çıkar uyumu bulunduğu sürece, oyun oynadığını ayımsamaz bile insan. Uyum bozulunca da, hemen iç çatışması başlar ve kişi yeni bir oyuncu kimliği kazanıncaya kadar, kendi kendisiyle baş başa kalmanın sancısını çeker. Gerçek oyuncu, bu tür-lü oyunların üstüne çıkabilen, oyunu oyun için oynayan, bundan zevk alan kimsedir. Çıkar sağlamak, para kazanmak için değil, oyun oynamanın heyecanını tatmak için oynayan bir çeşit kumarbazdır... Oyuncuyu bir dalkavuktan, oportünistten, bir hypocrite'den ayırmak gerekir. O bir hikâyeci de değildir. Ne bir ortayolcu, ne de bir uzlaşmacı. Oyuncu, rahatını gözetiyor olsa bile, gerçekte başkalarının mutluluğu için oynar oyununu.”⁴²³

Oyuncunun tarifini yapan kurgusal yazar Kerim Turgut, çift taraflı bir oyuncu olarak okurlarının karşısındadır ve bir tiyatro sahnesinde kendi oyunu sergilenirken hem izleyici hem de oyuncu olarak başrolde-dir. Ancak bir edebî metin içerisinde kendisinden üstün olarak bir “Tanrısal Anlatıcı” vardır ki, o onun her şeyini görmekte, kurguladığı oyuna bile sahip çıkmaktadır. Bu durumda bir karakterin bir oyunu tek başına oynaması ve “Tanrısal Anlatıcı”nın hâkimiyetinden kurtularak okura ulaşması bir hayli zordur. Metin içerisinde kendi yerini belirlemek isteyen kurgusal yazar, kendi işlevini sorgulayacak duruma gelir.

“Ben ne tür bir oyuncuyum diye çok sordum kendime. Oyuncu’yu belki de bu soruya bir yanıt bulmak amacıyla yazmaya koyuldum. Romancı Kerim Turgut’un usta bir oyuncu olduğunu söyleyecekler olacaktır. Ama, gerçek, yaşayan, seven, acı çeken, savaştan, bir gün öleceğini bilen Kerim Turgut, parlak giysiler içinde derisi porsumuş iğrenç bir çıkarıcı mıdır, bir soytarı, pis bir zampara, yoksa bir kahraman mıdır?’ ‘Kendimi arıyorum bu romanda.’

Sahi neydi o? Bir oyuncu mu, yoksa kendisini oyuncu sanmakla avunan bir filozof mu?”⁴²⁴

Artık iki oyuncu birbirine karışmış ve paralel olmaktan çıkıp iç içe geçmiş bir vaziyette okura sunulur. Okur artık hangi oyuncuyu okuduğuna ve hangisiyle yolculuk yaptığının farkına varabilmek için söylemleri takip etmek zorundadır. Günseli ile eşi arasında oynadığı bu oyunda hangisinin galip çıktığını merak edenler için sürpriz, metnin sonlarına saklanmıştır.

⁴²³ Bener, s. 293.

⁴²⁴ Bener, s. 294.

“Böyle anlatmış Kerim Turgut Oyuncuda o geziyi, bir roman gerçeği olarak! Günseli Paris'e gerçekten gitmiş olsaydı, o günkü kaygıları başka türlü olamazdı. Yalnız o gün, L'Isle-Adam'da, ırmakta paddle-boat'a binen İngiliz kızından gözlerini ayıramayışı sahnesini karalayarak çıkarmış metinden. (Bir not da bunun için eklemiş sayfanın sonuna, kırmızı kalemle: Bu paragrafa gerek yok! Romanı çapkınlık öyküleriyle dolduracak değilim!)”⁴²⁵

Romanın sonlarına gelindiğinde kendi yazdığı romanda karakterlerine oyun oynarken aslında yaşamını anlatmak isteyen kurgusal yazar, iyi bir oyuncu olduğunu, metin üzerinde yanlış giden yerleri düzelterek okura kanıtlamaya çalışır. Böylelikle düzelten her metin ve yanlış, kurgusal yazarı daha iyi bir oyuncu yapacak ve böylece kurgusal yazar metinsel bağlamda istediğini elde edecektir. Gürsel Aytaç, ‘Oyuncu’ üzerine yaptığı incelemede farklı tespitlerde bulunurken bu eseri bir sanatçı romanı olarak tanımlar ve metin içindeki yazarın karakterlerle ilişkisini şöyle yorumlar: “Erhan Bener’in Oyuncu’su, sanatçı romanının her iki çeşidini birleştiriyor: Hem bir sanatçının (yazarın) gelişimini, hayat hikâyesini işliyor, hem de bir yazarın, yaratma süreci içinde gerçeklikle kurmaca dünya arasındaki gidip gelmelerini, yazarlık sorunsalını ele alıyor. Roman kahramanı yazar Kerim Turgut’a karısının, oğlunun, sevgilisinin bakış açılarından yaklaşırken onun kendisi ve çevresi hakkındaki görüşleri, düşünce ve duyguları otobiyografik romanı ‘Oyuncu’dan pasajlar ya da bu roman için tuttuğu notlardan ortaya çıkıyor. Fakat bütün ‘ışık tutma’lar, ya anlatıcı aracılığıyla ya da o roman notlarını okuyan figürün, yazarın sevgilisi Günseli’nin bilincinden yansıtılarak gerçekleştiriliyor.”⁴²⁶ Gürsel Aytaç’ın otobiyografik roman tespiti, yazarın metin içerisine düştüğü notlar ve tarihler vesilesiyle oluşurken karakterin de bir romancı olması kurgusal bir kimliği içerisinde barındırdığını gösterir.

Özellikle romanın sonuna düşülen “Ankara Nisan 1980”, “Oran, Ocak 1998” iki tarih iki farklı romanın meydana getiriliş zamanı olarak algılanabilir. Romanın gerçek yazar tarafından bitirilip yayınlanması 1981 olduğuna göre yazar dipnotuna öncelikle kendi bitirdiği tarihi düşmek ister. İkinci dipnot ise romanın yayımlandıktan on sekiz yıl sonrasındır ki bu tarih kurgusal yazarın, romanını yayınlatacağı tarih olarak algılanabilir. İkinci bir olasılık ise, iyi bir oyuncu olmak isteyen gerçek yazarın, birinci romanın biti-

⁴²⁵ Bener, s. 306.

⁴²⁶ Aytaç, s. 288.

rilmesiyle birlikte önce 1980 tarihini düşerken ikinci baskısı üzerinde romanında oynama yaparak 1998 (ikinci basım tarihi) yılını düşmüştür. Yazarın iki tarih üzerinde nasıl bir kurgu oluşturduğu kesin olarak bilinmezken; bu konu hakkında farklı yorumlar da yapılabilir.

Romanın içerisinde oyun oynayan bir kurgusal yazar ve ona oyunu oynatan metnin gerçek yazarının varlığını kabul edersek, lunapark alanı içinde okurlar sadece metnin hazzını, oyunun zevkini çıkarmakla görevlidirler. Okurlara seslenmeyen, onları metnin dışında bırakan yazar, onların sadece oyun alanına girip oyun oynamalarını ister. Kurgusal yazar, dönme dolap oyununun başına geçerek karakterlerini bir sağa bir sola döndürürken, karakterler başları dönmüş bir şekilde onların acaba gerçek mi düş mü sorusunu soracak vaziyete getirilir. Wolfgang Iser yazar ile okur arasında meydana gelen oyun alanını şöyle açıklar:

*“Yazar ile okur arasında bir oyun alanı olarak edebî metin üç farklı düzeyde tanımlanabilir: (1) Yapısal, (2) İşlevsel, (3) Yorumsal. Yapısal tanım oyun alanındaki ayrıntıları açıklamayı hedeflerken; işlevsel, bir amacı açıklamaya dener, yorumsal ise niçin oyun oynarız ya da neden oyuna gerek duyarız sorularını sorar. Oyun görünüşte bizim antropolojik karakterimizin içine inşa edildiği ve gerçekten bizim neyi kavramamız gerektiği hususunda yardım edebileceğinden dolayı bu sorunun cevabı sadece yorumsal olabilir.”*⁴²⁷

Oyuncu romanını okuyan okur, yorumsal olarak niçin bu oyundayız ya da neden bu oyuna gerek duyarız sorularını sorarak metni yorumlamayı ve yazarın oyun alanına girmeyi dener. Bunu denemesinin de temel sebebi, antropolojik olarak karakterimizin içerisine oyun formunun yerleştirilmiş olmasından kaynaklanır. Okurun sonradan katıldığı, karakterlerin sürekli olarak oyun oynadığı, metnin gerçek yazarının kaybolduğu, kurgusal yazarın ise başrol aldığı roman, “Ah Kerim Turgut, keşke o son satırı yazmasaydın.” cümlesi ile bitirilir. Anlatım tekniği açısından sadece “Tanrısal Anlatıcı”nın kullanılması, metinde söylem zenginliğini kısıtlarken; iç monolog ve bilinçaltı teknikleri ile karakterlerin düşüncelerinin okurlara aktarılması anlatım zenginliği yaratır. Gürsel Aytaç’ın sanatçı roman, otobiyografik roman olarak değerlendirdiği bu eser, edebî metinlerin oyunsal işlevini ön plana çıkaran önemli bir eserdir.

⁴²⁷ Wolfgang Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, London 1993, s. 253.

3.4.3. Beyaz Kale

Orhan Pamuk'un 1985 yılında yayımlanan romanı *Beyaz Kale*, kurgusu ve yapısı itibariyle bir tarihi romanı andırsa da, üstkurmaca nitelikleri oldukça fazla olan ve kurgusuyla kendi kendisini yeniden üretme özelliğine sahip bir romandır. Bir metnin kendi kendini yeniden üretme meselesi ancak benzeşim yoluyla olabileceği için bu metinde simülakr kavramının önemini daha iyi irdelemek gerekir. Çünkü roman sanatı ve tekniği açısından birçok yeniliği taşıyan eser, anlaşılabilirliğe ve anlamlandırılabilirliğe kapalı bir eserdir.

Romanın sayfalarını açmaya başladığımızda, yazar tarafından metnin girişine konulmuş bir ithaf yazısıyla karşılaşırız: “İyi insan, iyi kardeş Nilgün Darvinoğlu (1961-1980) için”. Orhan Pamuk'un metinlerini iyi şekilde bilmeyen örnek okurlar için Nilgün Darvinoğlu gerçek hayattan yazarın çok sevdiği bir insan olarak algılanabilir.

Romanın başına “Giriş” başlığıyla yerleştirilen metnin de Orhan Pamuk'a ait olmadığı görülür. Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında rastladığımız şekilde okuru bilgilendirmeye çalışan Faruk Darvinoğlu isimli bir şahsiyet, metnin yazarı durumundadır. Öyleyse yazar, Faruk Darvinoğlu ise girişte onun anısına gönderme yaptığı kişi karısı, kardeşi, ablası veya annesidir. Böyle bir düşünceye sahip isek Orhan Pamuk metnin neresindedir?

Üstkurmaca bir şekilde planlanan metinlerin en önemli özelliği, tıpkı yukarıda oluşturduğumuz gibi, söylemler oluşturarak farklı farklı anlamlar çıkarılabilecek düzeyde olmasıdır. Yani çoğulculuk prensibine bağlı postmodern bir özellik taşıyan yapıdadırlar. Bu metinde böyle bir yapılanmanın olması, bize iki farklı yazar olduğunu hissettirebileceği gibi, romanı Faruk Darvinoğlu'nun yazdığına da ikna edebilir.

Öncelikle bu metnin seviyesi sadece örnek okurların algılayabileceği düzeyde olup, ampirik okurların hemen elinden bırakacağı ya da tek bir anlam çıkaracağı şekilde tasarlanmıştır. Metnin girişindeki her şeyi yazarın bir yemi olarak düşünürsek, ampirik okurları avlamak için tüm bilgilerin verildiği görülür. Faruk Darvinoğlu, bir yazar olarak sürekli gittiği bir kütüphane arşivinde bir el yazmasına rastladıktan sonra bu eseri bir şekilde elde eder ve Türkçesine çevirerek sonunda yayımlamaya karar verir. Bu söylemden sonra *Beyaz Kale* isimli romana direkt bir giriş yapılır.

Faruk Darvinoğlu kimdir sorusunun cevabı ise örnek okurları tarafından hemen bulunarak Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanındaki bir karakter olduğu anlaşılır. Yazar,

“Sessiz Ev” romanının karakterini kendi bulunduğu kurgusal dünyadan alarak yeni bir kurgusal dünyanın içerisine *Beyaz Kale* romanına transfer eder. Türk edebiyatında daha önce hiç denenmemiş olan bu teknik, sadece karakter kopyalama ya da transfer etme ile sınırlı değildir. “Giriş” yazısını kurmaca bir karakterin yazması, onun kurmaca âlemde tarihçi bir vasfı olduğuna işaret eder. *Sessiz Ev* romanına baktığımızda ise Faruk Darvinoğlu hakkında şöyle bir söylem geçtiği görülür:

“*Hangi gazeteydi o, yarın gidip bakkaldan isteyeyim, sen de Tercüman var mı derim, bizim Faruk Bey istiyor derim, tarihçidir, tarih köşesini merak etmiş...*”⁴²⁸

Giriş yazısı değerlendirildiğinde *Beyaz Kale* romanının nasıl meydana geldiği anlatılıyor ise de aslında başka bir roman kurgusu yani *Sessiz Ev*’in bitmemiş kurgusunun burada yer aldığı görülebilir. Jale Parla’ya göre “*Faruk Darvinoğlu, Beyaz Kale isimli metni bularak hayalindeki büyük tarihçi-hikâyeciyle de buluşmuş olur. Pamuk, Doğulu ve Batılıyı, tarihçi ve öykücüyü aynı yazar figürasyonunun farklı kimlik ve kişiliklerinde bu sayede birleştirir. Romanın sonunda Gebze’ye varıp Beyaz Kale’yi okuyacak olan yolcu-okurun keşfedeceği de zaten bu birleşmiş, bütünleşmiş, birbirine geçmiş kişiliklerdir.*”⁴²⁹

Kurmaca karakter Faruk Darvinoğlu’nun “Giriş” metninin son paragrafında yaptığı açıklama, bu kitabın serüvenin kurgusal bir arka planı olarak görülebilir: “*Kitabı günümüz Türkçesine çevirirken hiçbir üslup kaygısı gütmemediğimi okuyanlar göreceklerdir: Bir masanın üzerine koyduğum elyazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki öteki bir masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum. Kitabın adını, ben değil, yayımlamaya razı olan yayınevi koydu. Baştaki ithafı görenler, belki, bunun özel bir anlamı olup olmadığını soracaklardır. Her şeyi birbiriyle ilgili görmek, sanırım günümüzün hastalığıdır. Bu hastalığa ben de kapıldığım için bu hikâyeyi yayımlıyorum.*”⁴³⁰ Karakterin tıpkı gerçek yazarmış gibi oluşturduğu bu söylem, metnin gerçekten bulunduğunu ve tarihsel bir serüveni olduğunu hatta tarihsellik taşıdığını gösterir. Ancak metni bulan da kurmaca karakter olduğu için bu söylem hiçbir önem arz etmemektedir.

⁴²⁸ Pamuk, *Sessiz Ev*, İletişim Yay., İstanbul 2011, s. 15.

⁴²⁹ Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 243.

⁴³⁰ Pamuk, *Beyaz Kale*, İletişim Yay., İstanbul 2009, s. 10.

Roman sanatı bölümünde üzerinde durduğumuz Unamuno'nun *Sis* romanı, bu bağlamda metinle benzerlik gösterir. Metne ön söz yazan Victor Goti'nin yazılanların gerçeklikle ilgisi olmadığını ve romandaki karakterin aslında yazarın anlattığı şekilde ölmediğini söylemesi önemlidir. Çünkü Victor Goti diye bir karakter ancak romanın içerisinde vardır ve gerçek hayattan bir kişi değildir. Yazarın ona ön söz hakkı vererek değerlendirme yaptırması ile Orhan Pamuk'un başka romanındaki bir karaktere giriş yaptırması birbiriyle örtüşen kurgulardır.

Roman içinde ilk olarak karşılaştığımız ön söz, başka bir metne ait olup karakterin ve öyküsünün anlaşılması için *Sessiz Ev* romanının okunmasını gerekli kılar. Böylece metnin ilk başında bir başka roman daha yazar tarafından üretilerek romana girilmeden karakter romanı oluşturulur. Böylece Faruk Darvinoğlu'nun karakter romanını okumak isteyen okurlar için her şey yazar tarafından hazırlanarak metne yerleştirilmiş olur.

Romana giriş yapıldığında ise bir macera romanı okuyormuş hissi uyandıran cümlelerin varlığı ile karşılaşılır. Ben Anlatıcı hikâyesini anlatmaya başlar başlamaz her şeyi bilen ve metne hâkim "Tanrısal Anlatıcı"nın varlığı şu cümlelerden anlaşılır:

*"Şimdiyse, kaptanımız kısa süren o korkaklığa kapılmasaydı hayatım asıl o zaman değişirdi, diye düşünüyorum. Önceden belirlenmiş bir hayat olmadığını, bütün hikâyelerin aslında birer rastlantılar zinciri olduğunu birçokları bilir. Ama gene de, bu gerçeği bilenler bile, hayatlarının bir döneminde, geri dönüp ona baktıklarında, rastlantı olarak yaşadıkları şeylerin birer zorunluluk olduğuna karar verirler."*⁴³¹

Metnin en başına yerleştirilen bu söylem ile birlikte, okurlar artık metne "Güvenilmez Anlatıcı"nın hâkim olduğunu anlarlar. Anlatıcı önceden belirlenmiş bir hayat olmadığını, bütün hikâyelerin aslında birer rastlantılar zinciri olduğunu söylerken okura bir hikâye içerisinde olduğunu vurgular ve kendisi de bu hikâyenin elemanlarından biri olarak her şeyden haberdar bir şekilde konuşmasını sürdürür.

Romanın tamamı bir macera serüveni gibi görünse de aslında roman sanatına ve tekniğine ait birçok bilgiyi içerir. Özellikle hemen ilerleyen bölümde anlatıyı yarıda kesen anlatıcı metinde bir eksilti meydana getirirken, örnek okurlarına yönlendirmelerde bulunur:

⁴³¹ Pamuk, s. 11-12.

*“Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığımı anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren gencin hikâyesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini de düşüneceklerdir.”*⁴³²

Metinde karşılaştığımız bu açıklama, okur-yazar arasında geçen düşünceler sistematığının anlamlı bir sunumu olarak görülebilir. Orhan Pamuk, okur-yazar arasında geçen düşünceler sistematığını şöyle yorumlar:

*“Her ayrıntıda, yazar okurun, o ayrıntının yaşanmış olduğunu düşüneceğini düşünür. Okur da yazarın o ayrıntıyı yaşanmış sanacağını düşünerek yazdığını düşünür. Yazar da okurun bunu da düşüneceğini düşünerek o ayrıntıyı yazdığını düşünür. Yazar bir cümle yazarken, okurun bunun kendisinin hayal ettiğini düşüneceğini tahmin eder. Okur da bu tahmini tahmin ederek okumaya devam eder. Yazar da, bu tahmini yapacağını okurun tahmin ettiğini tahmin ederek yazmıştır zaten o cümlesini.”*⁴³³

Yazarın roman sanatı ve tekniği için söylediği bu sözler ile metinde karşılaştığımız söylem birbiri ile örtüşür. Yazarın okuru düşünmesi ve onun varlığı ile birlikte hareket etmesi aynı şekilde okurun da yazarın varlığını düşünerek hareket etmesi, karşılıklı iletişimin metin içerisinde sonuna kadar açık olduğunu gösterir.

Bu bölümde “Güvenilmez Anlatıcı”nın yolculuk sırasında Osmanlı’ya esir düşerek saraya getirilirken dini inancının Müslüman olmadığı ancak olursa affedileceği ısrarla okuyucuya belirtilir. Köle olarak geçirdiği anları paylaşırken anlatıcının, yaşamak için hikâyeler uydurduğunu çünkü rastladığı insanların da hikâyeler uydurarak kölelikten kurtulduğunu söylemesi, metin içi bir söylem değil metin dışına yönelik bir göndermedir:

*“Yalnızca bir tanesi ilgimi çekti: Kolu kopmuştu bunun, ama umutluydu; aynı serüvenlerin atalarından birinin de başından geçtiğini, sonra kurtulup kopmayan koluyla bir şövalye romanı yazdığını, kendisinin de aynı şeyi yapmak için kurtulacağına inandığını söylüyordu. Sonraları, yaşamak için hikâyeler uydurduğum yıllarda, hikâyeler uydurmak için yaşamayı düşleyen bu adamı hatırladım.”*⁴³⁴

⁴³² Pamuk, s. 13-14.

⁴³³ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 44.

⁴³⁴ Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 19-20.

Metne gerçeklik algısı katan bu söylem, anlatıcının okurlarına yalanlar uyduracağını belirten ve onlara hazırlıklı olmalarını ifade eden bir girişimdir.

İkinci bölüme yanılısma ve benzer bir kişilik ile karşılaştığını söyleyerek giren anlatıcı, karakteri ikiye böldüğü gibi söylemi de ayırt etmiş olur. Bu bölümden itibaren romanda köle-efendi diyalektiği ön plana çıkarılırken arka planda roman sanatı ve okur-yazar ilişkisi irdelenir. Güvenilmez Anlatıcı, aynı zamanda romanın başından beri bir karakter profili çizerken, karşılaştığı başka karakterin kendisine tıpa tıp benzediğini şöyle ifade eder:

*“Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben ordaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın! Göz göze gelince selamlaştık. Ama o şaşırmışa benzemiyordu pek. O zaman bana öyle çok benzemediğine karar verdim, sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de, ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi.”*⁴³⁵

Metindeki ilk benzeşim burada yapılarak, gerçek karakterin tıpkısı metne yerleştirilir. Ancak burada bir kararsızlık durumu yaratılarak gerçekten benziyor mu benzemiyor mu ikilemi yaratılarak söz aynalara getirilir. Karakterin kendi yüzünü unutması ve unutulması kendi elinde olan bir şey değil tamamıyla yazarın elinde olduğu için söylemin derinliklerinde başka mesajları aramak gerekir.

Beyaz Kale metninde yukarıda da belirttiğimiz üzere ayna imgesine çok önem verildiği görülür. Ancak ayna imgesinin kullanımı sadece yukarıda alıntıladığımız paragrafla sınırlı değildir.

“Yalnız kralların, prenseslerin, soyluların sarayları değil, sıradan insanların evleri de aynalar da doluydu; ama bir tek bundan değil, durup durup kendilerini düşündükleri için de bu işte ilerlemişlerdi... Önce işi şakaya vurmak istedim, aynalara bakmak gibi, insanın ne olduğunun kendisinin düşünebilmesi de bir şakaydı. Hoca'nın kendi kendine hiçbir yere varamayacağını düşündüm. Bunu fark etmesini istedim, bensiz

⁴³⁵ Pamuk, s. 21.

*hiçbir şey düşünemeyeceğini yüzüne söylemek geldi içimden ama cesaretim yoktu; uyusuk bir tavırla aynaya bakmasını söyledim.*⁴³⁶

Romanda aynalar ile ilgili kısımlar sadece yukardaki metinlerden ibaret değildir. Ayrıntılı olarak değerlendirildiğinde ayna imgesinin çokça kullanıldığı ve her kullanımın farklı çağrışımlar yapmak için metne yerleştirildiği belirgin şekilde görülebilir.* Öncelikle tasavvufî anlamda ayna imgesinin ne anlama geldiğini irdelemek gerekir. Titus Burckhard’a göre “*Mistisizmin özünü ifade etmeye en uygunu ve aynı zamanda temelinde irfani veya akli özelliğe sahip olanı ayna simgesidir. Ayna manevi tefekkürün en dolaysız simgesidir; çünkü öznenin ve nesnenin birliğini temsil eder.*”⁴³⁷ Öznenin ve nesnenin birliği anlamına gelen ayna, edebî metinlerde ise bir bütünlük imgesi olarak kullanılır. Özellikle Borges’in metinlerde kullandığı ayna imgesi, metinden çıkış noktası olduğu gibi giriş için bir kapı vazifesi de görür. Yazar-okur ilişkisinin de en büyük temsilcisi olan ayna, karşılıklı iletişimi ve yer değiştirmeyi de sağlar. Orhan Pamuk, edebî metindeki aynanın işlevini, oyun çerçevesinde şöyle yorumlar:

*“Romanda neresi yaşanmış, neresi hayal ikilemi de, okur ile yazar arasında benzeri bir aynalar arasına düşme durumu yaratır. Aynı aynalar oyunu, okurla yazar arasında, yazarın hayal gücü üzerinden de sürekli oynanır.”*⁴³⁸

Metinde ısrarla üzerinde durulan Köle-Efendi diyalektiğinin temel noktası da ayna imgesi üzerinde ilerler. Hegel, Köle-Efendi diyalektiğini tıpkı bir ayna gibi, karşılıklı konumları yansıtan bir ilişki olarak tanımlar.⁴³⁹ Hegel’in Köle-Efendi diyalektiğinin temeli, Denis Diderot’un yazdığı *Kadercî Jacques İle Efendisi* isimli romanına dayanır. Yazarın 1765 yılında yazmaya başladığı bu eser, ancak yazarın ölümünden sonra tam metin olarak 1792 yılında yayımlanır. Diderot döneminin önemli mizah anlayışlarından biri olan Köle-Efendi ilişkisi, bu eserde ayrıntılı olarak değerlendirilir. Kadere ve yazgıya önem veren Jack karakterinin ismi verilirken Efendi’nin isminin verilmemesi, toplumda yapılan ayrıştırmayı gözler önüne sermek için yazarın yaptığı bir planlamadır. Bu metinde Köle-Efendi ilişkisi temel sorun alınsa da, köle baskındır ve metne hâkim

⁴³⁶ Pamuk, s. 64-65.

* Veronika ZAGVOZDKINA’nın “Orhan Pamuk’un Beyaz Kale Romanında Ayna Oyunları” isimli çalışmasında ayna imgesinin nerelerde hangi amaçla kullanıldığı ayrıntılı olarak anlatılır (Veronika ZAGVOZDKINA, “Orhan Pamuk’un Beyaz Kale Romanında Ayna Oyunları”, *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, Sayı: 2, Yıl: 2011, s. 59-61).

⁴³⁷ Titus Burckhard, *Akılın Aynası*, (çev. Volkan Ersoy), İnsan Yay., İstanbul 1997, s. 127.

⁴³⁸ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 44.

⁴³⁹ Tülin Bumin, *Hegel*, YKY, İstanbul 2010, s. 46.

olan ve durumu içselleştiren karakterdir.** Efendi-Köle ilişkisini bu eseri temel alarak derinleştiren Hegel'e göre, *“bir özne olarak kendini bilmek durumunda olan köle, bu konuda sahip olduğu öznel duyguyu, ancak, bir nesneyi öznelleştirerek, nesnel bir hakikat durumuna getirebilir. Nesneyi öznelleştiren köle, bu yolla kendi Köleliğini, dolayısıyla efendiyi aşma yoluna girmiştir.”*⁴⁴⁰ Hegel'in bu görüşlerinden yola çıkan ve yazınsal izlek oluşturan Onur Bilge Kula, *“Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı”* isimli kitabında Köle-Efendi diyalektiğinin öz bilinç ile olan mantıksal bağını ayrıntılı olarak anlatır.⁴⁴¹

Orhan Pamuk'un kitabının temeline oturttuğu bu felsefe, dışarıdan bakılınca basit bir mesele gibi görünse de altında bilinç, birey, karakter, toplum, sosyo-ekonomi, tarihsellik, doğu-batı, gibi birçok kavramı barındırır. Eseri, Köle-Efendi diyalektiği çerçevesinde değerlendiren Ramazan Korkmaz, Hegel'in Köle Efendi Diyalektiğine ve Jung'un dört arketipinden biri olan gölge arketipine dayandırarak eseri çözümlemeye çalışır.⁴⁴² Bu çalışmalar neticesinde metne derinlemesine inildiğinde köle-efendi diyalektiğinin bir süre sonra çok anlamlı bir hal aldığı görülür. Kölenin bir süre sonra metinde efendi olduğunu düşünmeye başlaması, metin ilerledikçe bir yer değiştirmenin olacağına işaret eder:

*“Benim söyleyecek pek bir şeyim kalmamıştı, kendi kendine çalışıyordu. Hoca gece yarılarında kadar odasına kapanırken, ben artık ülkeme ne zaman döneceğimi bile düşünmeden, aptal bir çocuk gibi, penceremin önünde boş boş oturur hayal kurardım: Masanın başında çalışan Hoca değil benmişim, istediğim zaman istediğim yere gidebilmişim!”*⁴⁴³

Üçüncü bölümde hocanın yerine geçmeyi düşünen köle, anlatıcı olarak Güvenilmez Anlatıcı rolünde yaşadıklarını anlatırken, okurlarına seslenerek onları uarmayı da ihmal etmez: *“Şimdi düşünüyorum: Bu yazdıklarımı sonuna kadar okuyan kim, olup biteni, ya da hayal edip anlatabildiğim her şeyi sabırla izleyen hangi okuyucu Hoca'nın bu sözünü tutmadığını söyleyebilir?”*⁴⁴⁴

** Diderot, *Jacques ile Efendisi*.

⁴⁴⁰ Bumin, s. 48.

⁴⁴¹ Onur Bilge Kula, *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I*, İstanbul Bilgi Üniv. Yay., İstanbul 2010, s. 309-319.

⁴⁴² Ramazan Korkmaz, “Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale”, *Bilgi*, Sayı: 50, Yıl: 2009, s. 119-130.

⁴⁴³ Pamuk, s. 41.

⁴⁴⁴ Pamuk, s. 50.

Metnin her anında okuru da oyununa dâhil eden anlatıcı, bir söylemin içerisinde başka bir söylem oluşturarak kimi zaman konuyu dağıtırken kimi zaman da okurlara ‘dikkatli, uyanık ol’ mesajını göndermeyi ihmâl etmez.

Beşinci bölümde hoca-efendi diyalektiği sıklaştıkça “Güvenilmez Anlatıcı” okurlara anlatacağı hikâye ile metnin inandırıcılığını sağlamak niyetindedir: “*Hoca beni öyle bir zorlamıştı ki, tıpkı şimdi yaptığım gibi ayrıntıları sevdirmeye çalışarak, okuyucuyu inandıracağım bir şeyleri hayal edip yazmak zorundaydım.*”⁴⁴⁵ Metnin bu bölümünde “Güvenilmez Anlatıcı”nın anlattığı Köle-Efendi romanı giderek değişmeye ve Köle, Efendi’nin yerine metni yazmaya başlar. Burada yazılan başka bir romanın varlığından haberdar edilen okur, dikkatle üçüncü romanın içeriğini takip etmek zorundadır.

Değişim ve benzeşim aynı gerçekleşirken bu süreç okura anlatıcı tarafından şöyle belirtilir: “*Sanırım, hikâyemi okuyanlar Hoca’nın benden öğrendiği kadar benim de ondan öğrenmiş olmam gerektiğini anlıyorlardır artık! Belki de, insan yaşlılığında, simetriyi, hikâyelerde bile daha çok aradığı için böyle düşünüyorum şimdi.*”⁴⁴⁶ Burada üzerinde durulan şey anlatıcının ifade ettiği şekilde simetri değil simülasyondur. Borges’in bir hikâyesinden yola çıkarak simülasyon kavramını açıklayan Jean Baudrillard’a göre “*simülasyon olarak yapılan ya da tasarlanan her şey gerçeğe karşı bir saldırı yaparak onun yerine geçme eğilimindedir. İşte bu yüzden simülasyon her zaman için gerçeğe saldırmaktan yanadır.*”⁴⁴⁷ Romanın içerisinde gerçeklik algısından çok üretilen karakterin yerini bir süre sonra başka bir karakterin alması ve ona hâkim olması söz konusudur. Gerçeğinden üretilen ama farklı görevler üstlenen karakter bir süre sonra hâkimiyeti ele geçirerek nesnel yapıdan öznel bir yapıya bürünür. Hegel bu durumu şöyle açıklar:

“*Efendinin kendini gerçekleştirdiği evren biyolojik bir evrenken, köle yarattığı teknik evrenle kendi köleliğini aşmayı, bir özbilinç olmayı başaracaktır.*”⁴⁴⁸

Hegel’in ısrarla üzerinde durduğu şey ile Orhan Pamuk’un romanında sergilediği yöntem aynıdır. Köle, aynı zamanda “Güvenilmez Anlatıcı” pozisyonunda kendi teknik evrenini yaratırken bir süre sonra Efendi’nin biyolojik evrenine de hâkim olarak öz bilinç oluşturmayı başarır. Altıncı bölümün sonlarına doğru Hoca’nın yükünü kaldırama-

⁴⁴⁵ Pamuk, s. 66.

⁴⁴⁶ Pamuk, s. 77.

⁴⁴⁷ Baudrillard, s. 42.

⁴⁴⁸ Bumin, s. 46-47.

yacak duruma getiren “Güvenilmez Anlatıcı”, köle-efendi diyalektiğinin ilk aşaması olan değişimi, karakterlerin kişisel özelliklerini tamamlayarak başlar:

*“Bir ara, her şeye benim kaldığım yerden devam etmek istediğini söyledi. Hala yarı çıplaktık ve aynanın karşısından çekilmemiştik. O benim yerime geçecekmış, ben de onun, kıyafetlerimizi değiştirmemiz ve o sakalını keserken benim koy vermem yeterliymiş bunun için.”*⁴⁴⁹

Bu söylem ile birlikte artık değişim başlayarak Hoca kölenin yerine geçerken köle de hocanın işlevlerini yüklenmeye başlar.

Yedinci bölümde ise değişimin tamamlandığı ve “Güvenilmez Anlatıcı”nın artık Hoca yani Efendi durumuna geçtiği görülür. Köle söyleminden Efendi söylemine geçen anlatıcı, Hristiyan-Müslüman, batı-doğu arasında da söylem değiştirmiş olur. *“Padişah’ın, kendisine sunulan kitaplardan yola çıkarak, Hoca’nın ne kadar Hoca, ne kadar ben, benim de ne kadar ben, ne kadar Hoca olduğumuzu merak ettiğini anlardım.”*⁴⁵⁰ Romanın içerisinde çift yönlü bir anlatım hâkim olmaya başlarken okur için Beyaz Kale metaforu silinmeye yüz tutmuş, karakterlerin içsel yolculuklarında tıpkı padişah gibi acaba hangisi hoca hangisi köle sorulmaya başlamıştır.

Yazarın söylem oyunları ile birlikte artık iki karakter arasında benzetim yapılmış ve küçücük bir harita koca imparatorluğun haritasını kapsayacak bir duruma gelmiştir. Her şeyin kurgusal olarak olabileceğini düşündüğümüz anda iki karakter arasında kan bağı olduğu roman içerisindeki işlevsiz bir karaktere söylenirken, bu söylem tamamıyla metne inandırıcılık katmak ve metnin hayâl ürünü olduğu düşüncesinden kurtarmak için yapılır:

*“Hoca hiçbir şey söylemeden merdivenden inip evden çıktı. Peşinden giderken, arkamdan çocuğun bağırdığını ve bir kadının ona cevap verdiğini duydum: ‘Aslanlar gelmiş anne!’ ‘Hayır, amcanla kardeşi!’”*⁴⁵¹

Bu söylem ile birlikte metne bir gerçeklik olgusu aşılanırken Hoca-Köle, Efendi-Köle diyalektiğinin de sonuna gelinmiş olur. Çünkü artık söyleme sahip çıkan bir kur-

⁴⁴⁹ Pamuk, s. 93.

⁴⁵⁰ Pamuk, s. 128.

⁴⁵¹ Pamuk, s. 144.

gusal yazar yavaş yavaş meydana çıkmaya başlar: “Ben bu kitabı yazarken özlemle an-
dığım o veba günlerimizi tiksinti ve utançla hatırlıyorum.”⁴⁵²

“Padişah’a anlatırken, ya da şimdi bu kitabı yazarken, kimi zaman, gerçeği de-
ğil, yalnızca hayallerimi yansıttığını sandığım bu hikâyelere, o sırada inanıyordum da:
Kız kardeşimin hafif kekeme olduğu da doğrudur, elbiselerimizin çok düğmeli oldu-
nu, ya da evimizin arka bahçesine bakan pencereden gördüklerim de. Sabaha doğru, bu
hikâyelere, belki de kaldıkları yerden, geç de olsa, süreceklerine inandığım için kandi-
ğımı düşündüm. Hoca’nın da aynı şeyi düşündüğünü, kendi hikâyesine sevinçle inandı-
ğını biliyordum.”⁴⁵³

Kurgusal yazar, şimdiye kadar anlatılan metni düşsel ya da gerçek bir şekilde
yazdığını kabul ederken; diğer karakterin yani Hoca’nın kendi hikâyesini oluşturduğunu
ve ona inandığını söyler. Ancak örnek okur burada tek bir yazar olduğunu ve Köle ya da
Hoca’nın kurgusal yazar vazifesi görmediğini iyi bilir.

Söylem, artık hikâyesi anlatılan metinden çıkıp hikâyesi yazılan metin durumuna
geçerek bundan sonra anlatılanlar üzerine yorumlar yapılmaya başlanacağını gösterir.
Böylelikle metindeki iki karakter bir anda yok mesafesine çekilerek, bu karakterler oku-
run ulaşamayacağı romanın içerisindeki romanın karakterleri olarak gösterilirler.

On birinci yani son bölümde her şeyin değiştiği ve metamorfoz geçirdiği, de-
ğişerek aslına döndüğü metin olarak karşımıza çıkar. Kurgusal yazar, kendisini hikâyenin
içerisine sokup geçmişini arayarak kimliğini tespit etmeye çalışır. Roman içindeki bu
romanı görebilen örnek okurlar, romanın sonunu merakla beklerken; ampirik okurlar,
metni anlamsız bularak kenara itmiş ve okumayı bırakmış olabilirler. Kurgusal yazar,
her şeyden haberli bir şekilde hikâyesini eline alır ve okuruna dönerek onlara yol göste-
rir:

“Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin
çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile. Bir zamanlar bende aynı
şeyi düşünüyordum, yıllar önce yazdığım bu sayfaları bir daha okumamak üzere bir
köşeye tıkmıştım. O sıralarda aklımı, Padişah için değil, kendim için keyifle uydurdu-
ğum öteki hikâyelere, kurt olup onlar arasına karışan bir tacirle, hiç görmediğim ülke-
lerde ıssız çöller ve buzlu ormanlarda geçen aşk hikâyelerine vermek niyetindeydim; bu

⁴⁵² Pamuk, s. 148.

⁴⁵³ Pamuk, s. 162.

*kitabı, bu hikâyeyi unutmak istiyordum. Duyduğum onca söylentiden, yaşadığım onca şeyden sonra, pek de kolay olmayacağını bildiğim bu işi başaracaktım da belki, ama iki hafta önce beni görmeye gelen bir konuğumun sözlerine kanınca kitabımı yeniden ortaya çıkardım. Bugün, en sevdiğim kitabımın bu olduğunu biliyorum artık; onu gerektiği gibi, istediğim gibi, düşlediğim gibi bitireceğim.*⁴⁵⁴

Artık önümüzde sadece bir roman değil, yukarıdaki metin ile ikinci bir roman daha durmaktadır. Romanın kurgusal yazarı, geçmişte böyle bir yaşantısı olduğu ya da olduğunu varsaydığı için onu bir kitap haline getirdiği ve bir kenara bıraktığı ve biz en baştan beri bir roman okuduğumuzu zannederken aslında onun bize kendi yazdığı hikâyeyi anlattığını fark ederiz. Bu cümlelerden sonra okuyacağımız metinler, kurgusal yazar tarafından yeniden yazılarak başka bir şekilde sunulacak, böylelikle metin kendi kendini üreterek başka bir kurgu ile karşımıza çıkacaktır.

“Birbiri yerine geçen iki insan üzerine sevebileceği bir hikâyem vardı... Gece, herkes odasına çekildikten sonra, eve ikimizin de beklediği o sessizlik çöktükten sonra, yeniden odaya döndük. Bitirmekte olduğunuz bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim! Anlattım, sanki uydurulmuş değil de, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu: ‘Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti...

Hikâyemdeki gibi tuhaf ve şaşırtıcı olanı aramalıymışız; evet, dünyanın bu bıkkınlık verici sıkıcılığına karşı yapabileceğimiz belki de tek şey buymuş; bunu, hep aynı şeylerin tekrarlandığı o çocukluk ve okul yıllarından beri bildiği için, hayatta dört duvar arasına kapanmayı aklına bile getirmemiş; bu yüzden bütün ömrünü gezilerde, bitip tükenmeyen yollarda hikâyeler arayarak geçirmiş. Ama, tuhaf ve şaşırtıcı olanı, dünyada aramalıymışız, kendi içimizde değil! Kendi içimizdekini aramak, kendi üzerimizde o kadar uzun boylu düşünmek mutsuz edermiş bizleri. Benim hikâyemde insanların başına gelen de buymuş işte: Bu yüzden kahramanlar kendileri olmaya bir türlü katlanamıyor, bu yüzden bir başkası olmak istiyorlarmış. Sonra, sordu bana: ‘Bu hikâyede olup bitenin gerçek olduğunu düşünelim,’ dedi. Birbirlerinin yerine geçen o insanların yeni hayatlarında mutlu olabileceklerine, ben, inanıyor muyum? Sustum. Sonra, nedense bana hikâyemdeki bir ayrıntıyı hatırlattı: Kolu kopuk bir İspanyol kölesinin umutlarına

⁴⁵⁴ Pamuk, s. 163.

kendimizi kaptırmamalıymışız! O zaman, o tür hikâyeleri yaza yaza, tuhaflığı kendi içimizde araya araya, bizler de başka biri olurmuşuz, Allah korusun, okuyucularımız da. İnsanların hep kendilerinden, kendi tuhaflıklarından söz ettiği, kitapların ve hikâyelerin de hep bunu anlattığı o korkunç dünyayı düşünmek bile istemiyormuş."⁴⁵⁵

En başından beri okuduğumuz romanın aslında bir alt roman olduğu, ancak romanın sonlarında karşımıza çıkan kurgusal yazarın varlığı ile anlaşılır. Kurgusal yazar, yıllar önce kurgulayarak veya yaşayarak yazdığını öne sürdüğü romanını etrafındakilere okurken, romanın bazı yerlerini düzeltereğini söyleyerek metne eklentiler yapar. Romanın en başında karşılaştığımız giriş ile romanına tekrar giriş yapan kurgusal yazar, hikâyesini başka birisine okurken, bu romanın okurlar tarafından da okunacağından haberdar bir şekilde gerçek yazar(mış) gibi davranır. Ve okurlarından özür dileyip romanında ufak değişimler yapacağını söyleyerek metne müdahale eder ve romanın çerçevesini tamamıyla değişime uğratır.

"İnsanın kendisinden –hele duygu taşkınlıklarına kapılarak- söz etmesinde hoşlanmayan okuyucularımızdan özür dileyerek bu sayfayı kitabıma ekliyorum...

*Ölümünden yıllar, belki de yüzyıllar sonra bir meraklının bizden çok kendi hayatını düşleyerek okuyacağını sandığım, aslında, kimse okumasa da pek fazla aldırmayacağım ve bunun için de O'nun adını çok da derine olmasa da gizleyerek gömdüğüm gölgemin kitabına bunun için döndüm: Veba gecelerini, Edirne'deki çocukluğumu, Pa-dışah'ın bahçelerinde geçirdiğim güzel saatleri, O'nu o sakalsız haliyle Paşa'nın kapısında ilk gördüğüm zaman sırtımda duyduğumu sandığım ürpertiye yeniden düşlemek için. Kaybettiğimiz hayatı ve düşleri yeniden ele geçirmek için, onları yeniden düşlemek gerektiğini herkes bilir: Ben hikâyeme inandım!"*⁴⁵⁶

Bu eklentiyle beraber roman tam tersine dönmüş, Hoca ile Köle'nin yer değiştirmesinin yanı sıra hikâyenin tamamı metamorfoz geçirmiş olur. Böylelikle en baştan beri okuduğumuz silinerek yerine başka bir metin geçmiş ve bu metindeki karakterin öyküsü tam anlamıyla değişime uğramıştır. Artık belirsizlik zamiri olan 'O' metne yerleştirilmiş ve kurgusal yazar onun kimliğini tek bir kişi olarak kurgularken kendini metinden soyutlamıştır.

⁴⁵⁵ Pamuk, s. 172-174.

⁴⁵⁶ Pamuk, s. 174-176.

Romanın sonuna gelindiğinde kurgusal yazar, metnini bu haliyle birlikte ‘O’na getirerek romanı okumasını ister ve okurlarına dönerek ‘sağım solum söbe’ deyip oynadığı saklambaç oyununu bitirir:

*“Pencerenin çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu.”*⁴⁵⁷

Roman, metnin gerçek yazarının kurgunun üzerinde üst düzey bir kurguyu romana katarak bitirilirken, roman içinde başka bir roman okunulduğundan habersiz romanın sonuna gelinir. Örnek okurlar, anlatıcıların yer değiştirdiği, karakterlerin ve romanın kendisinin metamorfoz geçirdiği bu romanı okurken, yazarın oynadığı oyundan habersiz bir şekilde onu metnin içinde bulurlar. Ampirik okurlar için ise romanın sonuna gelindiğinde hiçbir şey anlamadıkları varsayılarak onları bilinçlendirecek belki de metni daha anlamsız kılacak Orhan Pamuk’un “Beyaz Kale Üzerine” isimli notu bırakılır. Bu not, kitabın birinci baskısında olmayıp notun ikinci baskıya konulması, yazar tarafından tüm okurları bilinçlendirmek ya da onları kandırarak edebî metnini daha değerli kılmak için yaptığı bir açıklama olarak görülebilir.

Bu not okunduğunda; yazarın, bu kitabı nasıl meydana getirdiği hikâyenin nereden doğduğuna, Cevdet Bey ve Oğulları romanından sonra Sessiz Ev romanındaki kahramanın edebî metne nasıl ön söz yazdığına, romandaki Hoca ile Köle diyalektiğinin Hegel’in Efendi-Köle diyalektiğine benzediğine kadar roman ile ilgili birçok ayrıntı açığa çıkar. Ama en önemlisi belki de en kurgusal olanı metin, yazılırken metnin gerçek yazarının beklediğinden daha farklı şeylerin meydana geldiğinin okurlara anlatılmasıdır.

“Hocamla, kölesinin birbirlerine her şeyi anlatacaklarını, birbirlerini eğiteceklerini düşünüyordum, uzun uzun konuşmaları gerekiyordu, onları karanlık şehrin içinde, bir odada baş başa kuruyordum. Bu ikili arasında ruhsal ilişki ve gerilim bir anda hikâyemin temel noktası oluverdi. Biriktirdiğim renklerle allayıp pulladığım bu hayal ve hikâye parçacıklarının kahramanlarına, kitabımdaki dünyanın sayfaları arasında onları gezdirecek birer gövde de bulmaya karar verdiğim zaman Hoca ile İtalyan kölesinin görsel olarak öyle pek fazla birbirlerinden ayıramadığımı fark ettim. Belki de hayal

⁴⁵⁷ Pamuk, s. 180.

*gücümün bir anlık tutukluğundan, böylece, bir özdeşlik düşüncesi doğdu. Bu noktadan sonra edebiyat tarihi denilen hazinenin o ünlü, ikizler, benzerler, birbirlerinin yerine geçen çiftler temasına atlayabilmek için benim öyle çok fazla hayal kurmam gerekmediğini, edebiyatı severek tanıyan okuyucularım hemen karar vereceklerdir.”*⁴⁵⁸

Yazarın bu kadar ayrıntıya girmesi ve roman yazılırken karakterlerin etkisinde kaldığını ve karakterlerin farklılaştığını söylemesi edebî metne değer katmak, okuru etkilemek için yapılmış bir söylemdir. Türk edebiyatında daha önce yapılmamış olan bu açıklamanın olumlu yönleri olabileceği gibi metni etkileyecek ve okurun alımlama estetiğini zayıflatacak birçok yönü bulunduğunu söylemek gerekir. Yıldız Ecevit, yazarın romanın sonuna koyduğu bu son sözü şöyle değerlendirir:

*“Farklı bir yazar tipiyle karşı karşıyadır Türk okuru; şimdiye dek alışmadığı türden bir yazardır bu; nasıl öykülediğini okuruna anlatıyor; belki de bu keyfi onunla paylaşmak istiyor, onunla iletişim kurmaya çalışıyordur. Bu iletişim girişiminde alışılmadık olan, Pamuk’un bunu, verdiği mesajlarla ideolojik düzlemde değil de, roman estetiği/biçim/kurgu düzleminde yapmaya çalışmasıdır. Çünkü onun için önemli olan romanlarında oluşturduğu kurgu mimarisidir. Pamuk’un romanları, bir teknik adam titizliğiyle hesaplanmış, son derece ince bir ilişkiler ağıyla örülmüştür; yarattığı sanatsal oluşuma yetkin bir organik yapı verme çabasındadır yazar.”*⁴⁵⁹

Eğer bir yazar, romanını nasıl yazdığını ve nelerden esinlendiğini tek tek okura döküyorsa burada roman sanatı açısından önemli bir yenilik değil başarısızlık beklemek gerekir. Orhan Pamuk bunun farkına varmış olmalı ki, baştan beri yaptığı açıklamaları kurgusal bir çerçeveye sokacak olan açıklamayı notunun sonuna saklar.

“Kitabımın ilk ve son bölümlerinde selamladığım Cervantes de zamanında aynı endişelere kapılmış olmalı ki, Arap tarihçi Cide Hameta Benengeli’nin bir el yazmasından yararlanarak yazdığı Don Kişot’u kendine mal etmek için boş yere kelime oyunlarına başvurur. Sessiz Ev’i bilenlerin hatırlayacağı Gebze arşivinde bulduğu elyazmasını Faruk tıpkı Cervantes gibi vatandaşlarının diline aktarırken başka kitaplardan da metne bir şeyler eklemiş olmalı. Bu arada tıpkı Faruk gibi benim de arşivlerde çalıştığımı, kütüphanelerin tozlu raflarında elyazmaları arasında eşelendiğimi düşünen okurlarıma, Faruk’un yaptığı işleri üzerime almak istemediğimi belirtmek isterim. Benim yaptığım,

⁴⁵⁸ Pamuk, s. 187-188.

⁴⁵⁹ Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, s. 35.

yalnızca Faruk'un bulduğu bazı ayrıntılardan yararlanmak oldu. Onları, ilk tarihi hikâyelerimi yazarken severek okuduğum Stendhal'in İtalya Hikâyeleri'nden öğrendiğim o eski, bulunmuş elyazması yöntemiyle Faruk'a yazdığım giriş bölümüne serpiştirdim. Böylece hem belki, bir başka zaman yazacağım öteki tarihi hikâyelerim için Faruk'u tıpkı dedesi Selahattin Bey'e yaptırdığım gibi- hizmetimde çalıştırmaya alıştırıyordum, hem de okuyucuyu damdan düşer gibi kostümlü baloya sokmanın- tarihi romanın en zor yeri- tehlikelerinden kurtuluyordum."⁴⁶⁰

Yazarın son olarak bu açıklamayı yapması, kendisini ve romanını kurtarması açısından önemlidir. Bu açıklamanın önemine geçmeden önce yazar, eğer ampirik bir roman yazarı gibi metnini nasıl yazdığını, nereye gittiğini ve kimleri romanına aldığını büyük bir gerçeklikle açıklamış olsaydı, bu eseri bir roman olarak değil tarihi bir metin olarak değerlendiriyor olacaktık. Roman formunun bozulmasına neden olabilecek bu açıklama, yazarın romanının tüm sırlarını açığa çıkaracak ve okurun bir şeyler aramasına ya da zihin boşluklarını anlamlandırarak doldurmasına gerek kalmayacaktı. Ancak bu açıklama ile birlikte yazarın romanın bitimiyle okura bir oyun daha oynamak istediği ancak bunu sonradan fark ederek hem onu bilgilendirmek hem de okurun tamam işte buldum dediği anda onu tekrar 'söbelemek'tir.

Dikkatlice incelendiğinde son not içerisinde Faruk karakterinin gerçek bir insan gibi gösterilmesi ve yazarın ondan faydalandığını söylemesi, hatta daha da ileriye gidecek Faruk'a ön sözü yazdığını itiraf etmesi gerçeklikle uyuşan bir söylem değildir. Yazar, karakterlerini kendi hizmetine alırken, onları gerçek yaşamdan almış gibi gösterse de romanların içerisinde dolaştırarak okuruna tahmin edemeyeceği bir oyun oynamak ister. Ampirik okur, bu notu okumakla beraber romanın keşfettiğini, çözümlediğini ve yazara ulaştığını sanırken; örnek okur, bunu yazarın bir oyunu olarak görüp bu notun gerçeklikle alakası olmadığını hemen fark edecektir.

Sonuç olarak Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* ile eserin içerisinde yeniden bir roman üreterek çift taraflı ve çoğul okumaya müsait bir yapı geliştirdiği ortaya çıkar. Tüm bu açıklamaların ışığında Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında kullandığı tekniklerin ve romanına eklediği ön söz ve son notun daha önce Türk edebiyatında kullanılmadığını belirtmek gerekir.

⁴⁶⁰ Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 189-190.

3.4.4. Kolları Yolunmuş Maymun

Güney Dal'ın 1988 yılında yayımlanan eseri *Kolları Yolunmuş Maymun*, içerisinde oluşturulan farklı farklı romanlar ile okura-yazara-kahramana metinde aktif görevler yükleyerek roman sanatı açısından bazı yeniliklere öncülük etmektedir.

Roman, çoğul okumaya müsait bir şekilde yapılandırılmıştır. Romanın girişinde bir okuma haritasının çıkarılması, dünya edebiyatında bu yöntemi ilk kez deneyen Julio Cortazar'ın *Seksek* romanını hatırlatır. Yazarın “Kılavuz Söz” adını verdiği bu metin, okuru bilgilendirmek, yönlendirmek açısından önemli olduğu kadar bir yazarın romanı hangi teknikle yazdığına dair ipuçları içermesi açısından da önemlidir.

“Bu kitap tek bir roman olarak okunabileceği gibi, iki ayrı roman olarak da okunabilir. Okuyucu bu kitapta üçüncü bir roman okumak isterse, bölüm altlarındaki sayıları izlemesi gerekecek. Okuyucuya yardım olur amacıyla bölüm sayılarını bir kez de topluca veriyoruz.

1-46-2-3-4-47-5-48-49-50-6-51-7-8-9-52-10-53-54-55-11-56-12-13-14-57-15-58-59-60-16-61-17-18-19-62-20-63-64-65-21-66-22-23-24-67-25-68-69-70-26-71-27-28-29-72-30-73-74-75-31-76-32-33-34-77-35-78-79-80-36-81-37-38-39-82-40-83-84-85-41-86-42-43-44-87-45”⁴⁶¹

Romanın girişine konulan bu haritada okurun, iki farklı roman ile karşılaşacağı ancak bir üçüncü roman okumak isterse belli taşları seksek oyununda olduğu gibi atlayarak bulması ve okuması gerektiği ifade edilir. Julio Cortazar'ın 1963 yılında ilk kez denediği bu yöntem, romanın ismiyle özdeşleşen bir oyun gibi metnin girişinde okura sunulur ve okurun her şeyi takip etmesi ve uyanık olması belirtilir. Cortazar'ın “Bu Kitabı Okuma Biçimi” adını verdiği bu harita, metne aşağıdaki gibi yerleştirilir.

“Kitap birçok kitaptan oluşuyor olsa da, aslında iki kitap sayılır. Okuyucu aşağıda önerilen okuma biçimini de uygulamakta ‘özgür’dür. Birinci kitap, öbür bütün kitaplar gibi okunacaktır, 56. bölümde sona erer, ‘son’ sözcüğü yerine üç küçük yıldız konmuştur. Daha sonra okuyucu hiç pişmanlığa kapılmadan geri kalan bölümleri bırakabilir. İkinci kitap 73. Bölümden başlanarak şu düzende okunacaktır: her bölümün sonunda belirtilen numaraya ait bölüme geçilerek sürdürülen bir düzen. Karışıklık durumunda şu listeye başvurulabilir.

⁴⁶¹ Güney Dal, *Kolları Yolunmuş Maymun*, İnter Yay., İstanbul 1988, s. 7.

73-1-2-116-3-84-4-71-5-81-74-6-7-8-93-68-9-104-10-65-11-136-12-106-13-115-14-114-117-15-120-16-137-17-97-18-153-19-90-20-126-21-79-22-62-23-124-128-24-134-25-141-60-26-109-27-28-130-151-152-143-100-76-101-144-92-103-108-64-155-123-145-122-112-154-85-150-95-146-29-107-113-30-57-70-147-31-32-132-61-33-67-83-142-34-87-105-96-94-91-82-99-35-121-36-37-98-38-39-86-78-40-59-41-148-42-75-43-125-44-102-45-80-46-47-110-48-111-49-118-50-119-51-69-52-89-53-66-149-54-129-139-133-140-138-127-56-135-63-88-72-77-131-58-131.

*Bölüm numaralarını çabucak bulabilmek amacıyla, sayılar her bölüm sayfasında yinelenmiştir.*⁴⁶²

İki metin karşılaştırıldığında metinler hem oluşturulan söylem hem de yönlendirilen içerik bakımından benzerlikler taşır. Güney Dal'ın çizdiği haritaya göre, okurun romanda iki farklı roman okuyabileceği zaten mevcut bir durum iken üçüncü bir roman okumak istenirse verilen numaraların takip edilmesi yeterlidir. Bu sıralamaya göre metinde okur, bir roman bitirip diğerine başlayabilir, isterse üçüncü bir romanı kendi çabaları ile okuma imkânı elde edebilir.

Eser, yazarın bahsettiği üzere iki romana ayrılmış olup üçüncü roman numaralandırma yöntemi ile oluşur. Bu nedenle ilk roman 218. sayfaya kadar devam eden bir anlatımı içerisinde barındırır. 219. sayfada “Bir Casusun Notlarından” başlığıyla başka bir anlatıya geçilmektedir. Bu yüzden ilk roman olarak, ilk sayfadan iki yüz on sekizinci sayfaya kadar olan anlatıyı değerlendirmek gerekir.

Birinci roman Ben-Anlatıcı ile başlamakta ve yazarlık vasfına sahip bir karakterin kendi gerçeklerini yazmanın peşinde koştuğu görülür:

“Bizim işlikte çalışan ve kendi gizli bir şair olan sevgili arkadaşım Çetin'den daktilosunu bir zaman için ödünç almayı düşünüyorum: birikmiş gazetelerdeki notlarımı temize çekeceğim. Bu notlardan kalkınarak günün birinde ‘Benim Gerçeklerim’ adıyla bir kitap yazmak istiyorum. Böyle bir tasarı elbet ki geniş çalışma zamanı gerektireceğinden, ancak emekliliğimde olur diye hep erteledim. Hani içimden bir ses ‘belli olmaz belki önce başarabilirsin bunu’ da demekteydi. Bu çalışma kendi ‘gerçekleri’ni çeşitli nedenlerden dışlaştıramamış sıradan insanlara bir cesaret, bir yüreklendirme de

⁴⁶² Julio Cortazar, *Seksek*, (çev. Necla Işık), YKY, İstanbul 2006, s. 10.

olabilir. Hiç olmazsa, günümüzde artık iyice giriftleşmiş olan ‘gerçek’ kavramına bir yalınlık, bir aydınlık da ben getirmiş olacağım.”⁴⁶³

Romanın içerisinde daha en başta gerçeklik kavramının bir karakter tarafından irdeleniyor olması, metnin ilerleyen kısımlarında kurmaca-gerçek sorunsalı üzerinde daha fazla ayrıntıya inileceğini gösterir. Almanya’da yaşayan ve o dünyanın bir insanı olan karakter, aynı zamanda iğdiş edilmekte ve kendi değerlerini kaybetmemek için direnmektedir. Kendi ülkesinden ayrılan ve anayurt özlemiyle yaşayan karakterin yaşadığı değişim sorunsalı, metne olduğu gibi yansırken; bu durumdan hoşnut olmayan ve gerçeklerin üzerinde ısrarla duran bir yazar profili çizilmeye çalışılır.

Romanın hemen devamında ‘gerçek’ üzerine kafa yoran karakter, artık anlatılan şeylerin yalan yanlış olduğunu söylerken kendi gerçeklerinin çok farklı olduğunu ima eder: “Öylesine bir çözüm olsun istiyorum ki, benim gibi, yanlış ve yalan haberlerin acıları içinde kıvranan insan yoldaşlarıma alçak gönüllü bir örnek de vermiş olabileyim; ben, şu gördüğünüz naçiz varlığımla. Değil mi Bay Gert, dünyamız kişileri kendilerini üzen, yaralayan yalan haberlere savaşıma girişseler insanlığın önünde katıksız bir ‘Gerçekler Dünyası’ kalır. Hep birden arınmış oluruz. Bilmem beni anlayabiliyor musunuz?”⁴⁶⁴

Karakterin kendi gerçeklerini yazması ve hiçbir şeye inanmaması, bir nevi göçmen hastalığı olarak nitelendirilebilir. Özellikle karakterin isminin Ömer Kul olması, yurtdışında yaşaması, orada çalışması ve farklı bir kültürle bağdaşamaması var olan nedenlerdir.

Bir yazarın başka bir ülkede yaşadığı kimlik problemlerinin en büyük sebeplerinden birisi de, o ülkeye duyulan güvensizlikten kaynaklanır. Metin içerisinde de bu problem, karaktere aşıl原因arak okura hissettirilir:

*“Her türlü resmi kâğıtları: Türk ve Alman bürokrasisinin aile kişilerinize ilişkin gönderdiği ya da verdiği yazıları bu dosyalarda gereken bir düzen içinde toplamaktayım. Böyle aile üyelerinize bu yazışmalar, kâğıtlar yoluyla yönlendirilebilecek her türlü terör olanağı en aza indirilmiş oluyor.”*⁴⁶⁵

⁴⁶³ Dal, s. 13-14.

⁴⁶⁴ Dal, s. 36-37.

⁴⁶⁵ Dal, s. 42-43.

Sürekli başka insanlar tarafından kontrol edilme ve bunun huzursuzluğunu yaşama sorunsalını en güzel işleyen yazarlardan biri de Franz Kafka'dır. Yahudi kimliği nedeniyle yaşadığı sıkıntılar kimliğinden kaçmasına, yabancılaşmasına neden olur. Metnin bir yerinde de karakter bunu şöyle ifade eder: *“Biliyorum ki gerçeğin şok etkisi onu bir anda kendine yabancılaştırıvermişti.”*⁴⁶⁶ Kafkavarî bir tavır takınan yazarın metninde oluşturduğu karakter, tüm sorunları sırtlarken, yapacağı her şeye bir sınırlama getirme isteği yabancılaşma odaklı anlaşılabilir: *“Haberlerin yanlışlığı ya da gerçeğin şok etkisi diye adlandırmayı düşündüğün ‘karşılaştırmalı’ çalışmanın notlarını bir araya toplayıp gözden geçirmeye karar verdiğimde içimin daha rahatladığını duydum. On günlük bir zaman parçası Tanrının bana bağıştıydı kuşkusuz.”*⁴⁶⁷ Her şeyin ve zamanın kısıtlı olduğu bir tüketim toplumunda karakterlerin bile zamanının sınırlandırılması, yazarın karaktere yansıyan yüzü olarak değerlendirilebilir.

Hayâl-gerçek ilişkisinde bir romanı irdelemek ve metnin gerçek mi yoksa kurmaca mı olduğunu araştırmak genel olarak çok fazla ele alınmayan ve değerlendirilmeyen bir konudur. Ancak “Kılları Yolunmuş Maymun” romanı, hem oluşturulan karakterler hem de oluşturulan romanlarla birlikte roman sanatının en önemli konularından olan hayâl-gerçek meselesine değinirken, aynı zamanda roman tekniğinin sınırlarının genişlemesine yardımcı olur. Özellikle Ömer Kul karakterinin sürekli her mâna hatta anlamı irdelemesi, roman sanatı açısından karakter-yazar yetki paylaşımının tekrar gündeme gelmesini sağlar.

“Düşüncelerimi daha öteye karıştırmamak için başımdan geçen bu olay ‘düş’ adını geçici olarak ben veriyorum. Kuşkusuz bu bir gerçektir ama henüz nasıl bir ‘gerçek’ olduğuna karar veremediğim için şimdi size gülünç gelecek ama, mademki size her şeyi olduğu gibi anlatmamı istediniz: Daha önceleri böylesi bir duyguya kapılıyor muydum? Kesin bir şey söylemeyeceğim. Neden mi? Her seferinde korktum bu duygudan yaşamamış gibi geçiştirmeye çalıştım. Gülünç. Çözümleyemediğim bir şey de, korkum o yüzden oluyor hep. Tarih mi? İlle de bir tarih mi söylememi istiyorsunuz? Berlin’e geldiğimden on yıl sonra filan başladı bu düş-gerçek: Zaman zaman yanımda, hemen omuz dibimde bir başka Ömer Kul daha yaşıyor, soluk alıp veriyor, ben ne yapıyorsam o da onları yapıyor ya da benim yaptıklarımın tam tersini yapıp beni kızdırmaya çalışıyor.

⁴⁶⁶ Dal, s. 19.

⁴⁶⁷ Dal, s. 44.

Böyle bir sanı işte. Biliyorum şimdi gülmüyorsunuz ama, biraz sonra buradan çıkınca, yanımdan ayrılınca anlattıklarımı katılarak güleceksiniz. Ne yapayım, dilediğiniz kadar gülün. Öbür Ömer Kul da sizin gibi yapar hep: beni ciddi ciddi dinler sonra da o iğrenç, o aşağılayıcı sinsiliğiyle çeker gider yanımdan. Biliyorum anlattıklarımı başkalarına aktarıp hep birlikte benimle alay ettikleri.”⁴⁶⁸

Gerçeğin düş olması, düşün gerçek yerine geçmesi paradoksal bir durum olup; karakterin, yaşadığı durumdan çift kişilik bir insan durumuna yönelmesi ve kendi benzerinin sesini duyması ile farklı bir Ömer Kul yaratmış olur. Karakter, sadece böyle bir karakter yaratmakla kalmayıp; onu, kendi yatak odasında karısını uyandıracak şekilde hayal etmesi ve o şekilde kurgulaması ile okurları şaşırtabileceği gibi, metnin de ikiye bölünmesini sağlamaktadır: “*Serap, Serap... diye karımı dürttüğünü, ‘canavar bir roman kahramanı bu. Anlıyor musun? Dediğini bugün gibi, kelimesi kelimesine anımsıyorum.*”⁴⁶⁹ Bu durumda, karakterler arasında ikinci bir romanın oluşmaya başladığı ve bu romanın karakterinin de Ömer Kul olduğu görülür. Bu durumda birincil karakter yazar işlevini alırken, onun oluşturduğu ikincil bir karakter ise, onun yapamadıklarını yapabilecek yetkilerle donatılmış aynı isimle onurlandırılmış Ömer Kul’dur. Aile bireylerinin kafasındaki karmaşıklık, aslında okurların kafasındaki karmaşıklıktır ve yazar, bunu gidermek için karakter-yazara şunları söyler:

“Kader denilen belki de budur; babanın elinden de pek bir şey gelmez. Yalnız bazı ayrımları anlamaya çalış lütfen: daktilo arayan ben değilim; burada söz konusu edilmiş olan baban Ömer Kul değil. Şu duvarda gördüğün gazetenin sayılı muhabirlerindendir o Ömer Kul. Yani bir başka Ömer Kul’dur.”⁴⁷⁰

Birincil karakter bu açıklamayı yaptıktan sonra, hayalî olarak çıkarmaya başladığı gazetenin tüm yazılarını farklı farklı oluşturduğu Ömer Kul karakterlerine yazdırmaya başlar. Neredeyse tüm meslekler hakkında oluşturulan Ömer Kul’lar okurların kimi zaman neşelenmesine, kimi zaman ise acaba kaç tane Ömer Kul daha var sorusunu sormasına neden olur. Birincil karakter, oluşturduğu karakterleri yüz parçaya bölerken; okurları da ihmal etmeyerek kimi zaman onlara da seslenir:

⁴⁶⁸ Dal, s. 65.

⁴⁶⁹ Dal, s. 67.

⁴⁷⁰ Dal, s. 83.

*“İnsanın beyni ile fezanın karşılaştırmalı işlevi üstüne değerli düşüncelerini kaleme almayı bize vadetmiş olan Sayın Prof. Ömer Kul’un önemli bir rahatsızlık nedeniyle bir süre için evine çekildiği gazetemize duyuruldu. Gazetemiz siz okuyucuları adına Sayın Prof. Ömer Kul’a geçmiş olsun der, kendisini değerli düşünceleriyle yeniden aramızda görmeyi candan dileriz.”*⁴⁷¹

Bir karakterin kendi gibi yüzlerce karakter yaratması, aslında yaşadığı bölünmüşlük ve güvensizlik hissinin bir yaratımı olarak meydana çıkar. Ancak yazarın karaktere yüklediği görevler o kadar fazladır ki, karakter bir süre sonra acaba sorularını sorarak kendi içerisine yönelmeye başlar:

*“İçime kuşkular giriyor. Kaygıların artıyor: Bir Sisypheus’mu olacağım ben? Başaramıyacakmışım gibi geliyor. Gücüm yetmeyecekmiş gibi geliyor. Yorgun; iyice yorgun duyumsuyorum kendimi. Gerçekleri arındırmak bu kadar güç müymüş? Yoksa benim tuttuğum yol mu çok dolambaçlı (yanlış demiyorum?) Daha yalın bir yol var mıdır acaba?”*⁴⁷²

Birincil karakter, yazar işlevinin yanı sıra iyi bir okur işleviyle donatılmış olarak mitoloji bilmekte ve kendini Sisifos’a benzetmektedir. Bilindiği üzere Sisifos, Yunan mitolojisinde bir kayayı sonsuza kadar bir tepenin en yüksek noktasına yuvarlamaya mahkûm edilmiş bir kraldır. Homeros’un aktardığı ve Albert Camus’nun anlamlandırdığı kadarıyla Sisifos’un hikâyesi bize bazı şeyler öğütler:

*“Her şeyin tükenmediğini, tüketilmediğini öğretir. Bu dünyaya doyumsuzluğumuz ve yararsız acılardan hoşlanmamız yüzünden gelmiş bir tanrıyı kovar bu dünyadan. Yazgıyı bir insan işi yapar, insanlar arasından sonuçlandırılacak bir işe dönüştürür.”*⁴⁷³

Bu açıdan bakıldığında birincil karakter, bir metnin içerisinde olduğunun farkındadır ve gücü tükenmeden buradan çıkmak ister. Bu durum, yazarın bir nevi yorulduğu ve bunu karakterine aktararak hiçbir zaman bitmeyeceğini zannettiği romanını bir an önce bitirme isteği olarak görülebilir. Başka bir açıdan ise birincil karakterin bitmek tükenmeyen bir yaratım içerisinden çıkıp çıkamayacağını simgelesin diye böyle bir terim kullanılmış ve okuru tekrar Sisifos’u okumaya teşvik etmiş olabilir.

⁴⁷¹ Dal, s. 94.

⁴⁷² Dal, s. 111-112.

⁴⁷³ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, (çev. Tahsin Yücel), Can Yay., İstanbul 2009, s. 126.

Birincil karakterin oluşturduğu farklı farklı karakterlerden birisi de edebiyat uzmanı olarak metinde karşımıza çıkar. Roman konusunu tartışan karakter, kutsal metinlere de göndermelerde bulunur.

“Edebiyat Özel Sayısı Köşesi:

Zaman zaman su yüzüne çıkan bir tartışma yeniden gündemde: Roman var mıdır? Ölüyor mu? Roman vardır ve insan cinsi planetimizde var oldukça romanın varlığı da tartışma götürmez. Değişen roman yazma biçimlerine bakıp anlamadan ve sinemanın ve televizyonun ve videonun bulunuşunu romanın sonu olarak görenler; roman artık ölmüştür diyenler bizden degillerdir. Yazık onlara ki, karanlık kovuklarda, betonarme apartman köşelerinde yaşayıp çağdaş olduklarını savunmaktadırlar. Onlara romancılar gönderildi aydınlansınlar diye. Ama onlar karanlığı övenlerin peşlerine takıldılar. Kendilerinininki gibi karanlık düşünceli eleştirmenler bulup gönderilenlere azap ettiler. Barındıkları kovuklarında rahat etsinler diye kovdular onları. Romancılar aziz kişilerdir, istedik ki onlar da anlasınlar. Bilsinler. Yoksa bir gün; o gün geldiğinde bize sığınanlara, daha önce biz size demiştik diyeceğiz, kanallardan kanallara akan televizyonun, videoların kirli dalgaları yükselip onları boğacak. Müstahaktır onlara.

Onlara dendi ki, iki eliniz kanda da olsa alıp bir roman okuyun. Çünkü, romanlar sizin bilmediğiniz iç dünyanın haritalarıdır. İçinizin haritası olmadan siz kendiniz bile bir yerden bir yere gidemezsiniz ki. Yazımı arkadaşlığıyla övündüğüm büyük şair Çetin’in şu sözleriyle bitiriyorum: ‘Romancılar daha ölmemiştir.’ Ben de sayın okuyucularımın iznine sığınarak diyorum ki, yok olan eleştirmenlerdir. Yok olması gerekenler de şaşkın yayınevi sahipleri.

*Bir romancı dostu ve edebiyat uzmanı: Ömer K.*⁴⁷⁴

Kur’ân-ı Kerim’deki “Nahl” ve “Bakara” surelerindeki Peygamberlere atfedilen cümlelere benzer şekilde bir ifade kullanan karakter anlatıcı, romanını kutsallaştırarak metin içinde önemli bir yere getirir. Romanı bir iç haritasına benzeten karakter-anlatıcı, bu olmadan insanın yaşamayacağı ve kendini kaybedeceğini söyleyerek romanın insan hayatı açısından önemini vurgular.

Birinci romanın sonlarına gelirken yazarlık mesleğinden karakterlerin oluşum sürecine, roman projesinden romancılık mesleğine kadar birçok ayrıntıya değinir: “Ken-

⁴⁷⁴ Dal, s. 121-122.

*dini fasulye gibi nimetten sayan bir takım okuyucular, gazetemiz üstündeki bunca baskılar yetmiyormuş gibi, gazetemizin gerçeklerine de dil uzatmayı kendilerine meslek edindiler. Tarafımızdan onların kime maşa olduğu bilinmektedir. Bizce malumdurlar. Ama gazetemiz, onları üstüne sıçratmadan kendilerine gereken yanıtı vermesini de bilir.*⁴⁷⁵

Okurların metnin olmazsa olmazı olduğunu bilen yazar, onları da unutmuyarak karakter-anlatıcı ile mesaj gönderirken bir anlamda ironi yapar. Metnin sonlarına gelindiğinde birincil anlatıcı tekrar sahneye çıkar çıkmasına da, kendini yorgun ve bitik bir halde hastane içerisinde yatakta bulur. Oğlunun evinde bulduğu “Bir Casusun Notları”nı okurken birincil anlatıcı, kendine hazırlanan sürprizden habersiz, mehter müziği dinlemektedir.

İkinci roman “Bir Casusun Notları”, birinci anlatıcı tarafından okunmaya başladığı andan itibaren belirginleşir. Birinci romanda karşımıza çıkan Ben-Anlatıcı ve karakterlerin söylemlerinin aksine; ikinci romanın anlatıcısı ikinci şahıs anlatım özelliklerine sahiptir. Roman sanatı kısmında belirttiğimiz üzere dünya edebiyatında bu anlatımı ilk deneyen Michel Butor, *Değişme* isimli romanında “Sen/Siz” anlatımını romanın başından sonuna kadar devam ettirerek bir ilki gerçekleştirir.⁴⁷⁶

Öncelikle bu romanı ayrı bir roman olarak okuduğumuzda, ilk olarak bir kişiye seslenen anlatıcının o kişinin yazar kimliğini ve roman yazma serüveni içerisinde olduğunu deşifre ettiği anlaşılır:

*“Şimdi buradasın ve yaşı kırk sekiz. Adanmış toprak bulunmuş değil henüz. Ve yüreğin o bildik çarpıntılarla yaşlanmaya iyice yüz tutmuş. O Yahudi yalnızlığının, yirmi yıldır göçmen olmanın getirdiği o şizofreninin, o parçalanmışlığın romanını yazmak istiyordun. Altı yıl var ki o romanı yazmak üzere yazı makinasının başına oturuyor ve tek bir satır yazmadan kalkıyorsun makinanın başından.”*⁴⁷⁷

İkinci şahıs anlatımla bir karakteri tahlil eden anlatıcı, onun yazma becerisi ve romancılığını sorgularken; ülkesinden ayrılan bir birey olduğunu ve yalnızlık çektiğini okurlarına belirtir. Bu aslında tam anlamıyla bir yazar tanımlamasıdır ve onun metne ilerleyen süreçte dâhil edileceğinin bir göstergesidir.

⁴⁷⁵ Dal, s. 193.

⁴⁷⁶ Butor, *Değişme*, (çev. Mükerrrem Akdeniz), Can Yay., İstanbul 1991.

⁴⁷⁷ Dal, s. 224.

Metnin ilerleyen kısımlarında da karşılaşılabileceğimiz ikinci bir sürpriz ise ikinci şahıs anlatıcının diyaloglara dâhil olması ve “ben/siz” değişimini yaşamasıdır. Burada yazarın direkt olarak metne dâhil olma durumu, okurun metne katılması ve karakterin işlevsel hale gelmesi söz konusudur.

“Karın, daha çok başka nedenlere; organik olmayan nedenlere bağlamak istemiş senin tansiyon düşüklüğü hastalığını.

- *Biliyorsunuz İbrahim, yani kocam, yazardır...*
- *Söylemiştiniz... Geçen gelişlerinizin birinde de böyle bir şey söylemiştiniz. Hatta...*
- *Hatta henüz yazıp bitirdiği, tamamladığı bir roman yok ama, ona bir romancı demenin gerekliliğinden de söz etmiştim. Ve inişli çıkışlı ruh dünyasından...*
- *Anlıyorum; tabii psikosomatik bir nedene de bağlayabiliriz sık sık gelen baş dönmelerini, tansiyon düşmelerini. Bir türlü yazılamayan bir roman, şiddetle istenip de ulaşılamayan bir dilek psikosomatik hastalıkların en beylik nedenlerinden biri olabilir kuşkusuz.”⁴⁷⁸*

Bu metinde ikinci şahıs anlatıcı, her şeyin gözlemcisi olurken diyaloglar içerisine müdahil olmaktan çok tarz değiştirir. Yani metne bir doktor olarak, okur olarak, dinleyici olarak hatta yazar olarak dâhil olabilir. Mehmet Rifat, *Değişim* romanı üzerine yaptığı çözümlemesinde bu durumu şöyle açıklar:

“Anlatıcı, Leon’un, bilincini, düşünce evrenini aydınlatmaya çalışırken okur da Leon’un evreniyle özdeşleşmekte, onun evreninde gizli kalmış, bastırılmış yanları kendi evreninde de bulup ortaya çıkarabilmektedir. Michel Butor’un belirttiği gibi roman evreni içinde üçüncü kişi, yazar ve okurdan ayrı olan bu evreni, birinci kişi yazarı, ikinci kişiyse okuru canlandırır. Ancak, bütün bu kişiler kendi aralarında öylesine bir etkileşim içindedirler ki sonunda birbirleriyle yer değiştirmeye başlarlar. Nitekim ‘siz’in Değişim’de ‘ben’ ile yer değiştirdiği, ‘ben’e dönüştüğü görülür kimi kez. Böylece, anlatıcının ikinci kişiye seslenerek oluşturduğu bir anlatı içinde, birinci kişinin ağzından dile getirilen kesik kesik bölümlerin yer aldığı görülür.”⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Dal, s. 226.

⁴⁷⁹ Mehmet Rifat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, YKY, İstanbul 2012, s. 27.

Rifat'ın *Değişme/Değişim* üzerine yaptığı bu tespitler romanın ilerleyen kısmında karşımıza çıkacağı için burada ele alınıp söylem bakımından nelerin değişmeye başladığının tespit edilmesi yerinde olacaktır. Özellikle diyalogların içerisine ikinci şahıs anlatımla katılmayan anlatıcı, değişim yaşayarak başka bir özellikte okurların karşısına çıkar. Kadın karakterini okur üstlenir ki; bu pozisyonda okur, metni tamamlayan ve ana karakteri sorgulayan pozisyonudur.

Kadın karakterin özellikle okur pozisyonunda bulunması, okurların hep merak ettiği soruların da ardı arkası gelmeden sorulmasına olanak sağlar: “*Yazar olmak romancı olmak tamam; ama ille de Malcolm Lowry’yi örnek almak niye?*”⁴⁸⁰ Kadın karakterin sorularına cevap veremeyen ana karakterin gözü kulağı durumunda olan anlatıcı, yine ikinci şahıs anlatımla olayları ve durumları tasvir ederken ana karaktere çok fazla söz hakkı vermez. Özellikle okur pozisyonundaki kadın karakterin Malcolm Lowry’yi tespit etmiş olması, yazar tarafından bilerek irdelenen ve örnek okurların merakını gidecek bir açıklamadır. Okur, hem metnin içerisinde bir temsil kazanırken hem de dışarıda tüm soruların cevaplanmasını bekler durumdadır.

Metnin ilerleyen kısımlarında, ikinci şahıs anlatımla birlikte karakterin yazdığı romanın ayrıntıları da gün yüzüne çıkmaya başlar. Ancak anlatıcı, bu durumu irdelemekten karakterin pozisyonunun ne durumda olduğunu okurları şu şekilde aktarır:

“*Sen ise karakterinizin ana çizgisi olan ‘maymun iştahlılık’ı bırakıp, kendine ters olan bir oyunu oynuyorsun: yalnızca tasarılar kurup dağıtmak karakterinken, bir ‘fikri sabit’de direniyorsun. Yüzlerce tasarımdan biri olan ‘roman yazmak’ı ille de uygulayacağım diye tutturdun. Ve şimdi hastalıklar içindesin. Ve şimdi denge bozuk. Ve altı yıldır, bir düzene roman taslağı yaptın ama roman yazmaya başlayamadın. Ve bırak lütfen: sen uygulamaların değil tasarıların, düşlerin adamısın...*”⁴⁸¹

Karakter ile roman karakterinin aynı düzlemde ilerlemesi diye bir durum söz konusu değildir. Biri yazar tarafından kurgulanmış bir dünya içerisinde gezerken, diğeri gerçek dünyanın içerisinde tüm bu organizasyonu kurmakla meşguldür. İbrahim ismine sahip karakter hakkında anlatıcının bu kadar fazla öngörüye sahip olması ve onu eleştirmesi, aslında yazarın kendisinin roman yazma sürecinde aldığı tepkilerin dışavurumudur. Yazarlar, roman üretim sürecinde, hayattan bir nevi koptukları ya da sıyrıldıkları

⁴⁸⁰ Dal, s. 229.

⁴⁸¹ Dal, s. 237.

için çevrelerine karşı dengelerinin bozulduğuna, bir türlü romanı yazamadığına ve hastalandığına dair birçok söylem dolaşır. Bu durumu da karakteri üzerinden işleyen yazar, özellikle ikinci şahıs anlatımla anlatıcının yerini de kolaylıkla alarak kendini istediği konumda yapılandırabilir.

Roman yazma durumunu bir sorunsal olarak okura anlatmak isteyen yazar, anlatıcıya verdiği yetkileri daha da arttırarak anlatıcının karakterin beynine girmesine ve oradan onun düşüncelerini ikinci şahıs anlatımla vermesine izin verir.

*“Bir gün; bir sabah, içindeki o büyük gediklerden birine tıkamaya çalıştığın roman yazma tasarısı (şimdi başının belası olan o tıkaç) ruhunun delinmiş, acı veren o boşluğu tıkayacak bir avuntuyken şimdi başlı başına kendisi bir gedik olup, bir yara olup genişleyip işlemekte... Altı yıldır... Roman nedir? Nasıl yazılır? Teorileri? Romancı ile okuyucusunun alıp veremedikleri? Ülkemiz romanı, dünyamız romanı... Bir yığın saçma sapan şeyler sorup kendine, yanıt bulmak için bir yığın saçma sapan şeyler okudun. Onca yanıt aramalardan sonra içinde bir iki felsefe kırıntısı bulunan yavan notlar yazdın roman üstüne: Roman yazanın dostu olmaz. Ya da, herkes kendi ölümünü ölür sözünden çağrışım yaparak: Her romancı kendi romanını yazar, gibisine rüküş notlar... Yalnız, ürkütücü bir gerçeğe de varmadın değil tüm bu kuru laflardan sonra: Roman yazacaksan zamansız bir boşlukta tek başına kalmayı öğreneceksin. Sonsuzda yitmeyi göze almış, kozmosun o ürkütücü mükemmel düzenine basiti bir tekneyle açılmış astronat gibi...”*⁴⁸²

Romancı ile okurların arasındaki gerilim, tamamıyla metin bağlamında gerçekleşip metinden çıkıldığında sonlanır. Çünkü metin içerisinde okurlarını ayırt eden yazar için ulaşılması gereken kodlar, kimi okurlar tarafından tespit edilemezse metinde gerilim tırmanarak okumanın sonlanmasına yol açar. Bu bağlamda kafası karışan okur için romancı, bir anlamda bu işi başaramamış, çünkü metinle arasındaki iletişimi doğru oranda sağlayamamıştır. Ancak okurların burada dikkat etmesi gereken en önemli şey, okudukları yazarın kodlarına ne kadar hâkim oldukları ve birer örnek okur seviyesine ulaşmış ulaşmadıklarıdır. Yazarları kimliğiyle, kişiliğiyle ya da yaşantısıyla değerlendiren her okur için metin, bir anlamda başlamadan biten başarısızlık serüvenidir.

⁴⁸² Dal, s. 240-241.

Roman içerisinde diyaloglar devam ettikçe katılımcılar çoğaldığı gibi anlatıcı kimi zaman sözü ana karaktere bırakarak daha doğrusu bir anlamda onun yerine geçerek düşüncelerini aktarır:

“- Roman yazacağım diye esrikliği, alkolikliği kişilik edinmeni anlamıyorum. Bir de Malcolm Lowry'yi tutturdun örnek diye. Eğer söz konusu hem alkolikliği hem de yazar olmayı birlikte götürmek ise, kendi edebiyat dünyamızın suyu mu çıktı: Bir yığın örnek var... Ama yok, İbrahim Bey ille de Bay Lowry'yi örneklenecek; ona özenecek. Bu açıdan da evrensel ve çağdaş olacak ‘romancı’ mız!..

- Benim kimselere özendiğim yok. Yanılıyorsun. Sen de yanlış anlıyorsun beni... Zaten kimseden beni anlamasını beklemiyorum.

- Adını kimden duydun; nerden okudun o uğursuz ‘Volkanın Altında’ romanını? Ne var ki onda başucu kitabı yapacak? Tutup Kreuzberg'den; yaşamına daha yakın insanlar tip bulup işlemek varken Allahın Cezası Geoffrey'e takılmanı anlamıyorum. Bin defa ANLAMİYORM...⁴⁸³

Okurun, yazarın ve kahramanın katılımcı olduğu bu üçlü diyalog, metnin söylem yapısının ne kadar derin olduğunun bir göstergesidir. Bu yapı içerisinde örnek okurların, yazarın kodlarını çözecek birikime sahip olmasının yanında yazarın onları metin içerisinde kimin yerine yerleştirdiğini çok iyi gözlemleyebilmesi gerekir. Bu metindeki her şey, çok katmanlı iç içe geçmiş bir kulenin yapılış ve sökülüş dönemlerini içerir. Romanın nasıl oluştuğundan, nasıl oluşturulduğuna, yazarın, karakterin ve okurların işlevlerinin ne olması gerektiğine kadar her ayrıntılı bilgi tek tek romanın içerisine işlenir. Okunan yazarlar, etkilenen romanlar ve bunların ışığında gelişen bir söylem, yazarın kodlarının çözümlenmesi açısından okura verilen önemli ipuçlarıdır. “Volkanın Altında” romanının dönemin okur kitlesini peşinden koşturan ve uzun zaman üzerinde konuşulan bir roman olması bir anlamda irdelenirken, bir anlamda da bu romanda ne olduğu konusunda okura merak aşılar.

Romanın ilerleyen her bölümü bir başka pencerenin açılmasına ve anlamın kimi zaman bulanıklaşmasına yol açar. Kahraman, anlatıcının sesinin yani yazar konumundaki kişinin sesinden haberdarken; onun dediklerini kendisi de bir yazar olarak değer-

⁴⁸³ Dal, s. 244-245.

lendirmeye alır. Bu durumda her şeyi kurgulayan yazar, metinde bir orada bir burada gezinerek okur ile köşe kapmaca oynar.

*“Kahramanları ile yazar arasındaki ilişkiyi kızına anlatmayacaktın. Nasıl anlataşın ki? Daha kendin, karının gençlik sevgilisine benzeyen roman kahramanını senin yatağında, karının yanı başında görmekliğini kendine bile açıklayamazken...”*⁴⁸⁴

Yukarıdaki ifade okuru ister istemez birinci romana yönlendirerek düşündürmeye sevk eder. Öyleyse, ikinci roman içerisinde birinci romanın varlığı artık kesin olarak belirlenmiş olur. Yani ikinci roman, içinde birinci romanı da kapsayan ve ona gebe kalan bir roman durumuna geçmiş olur. Tabi böyle bir süreçte oradaki kahramanların ve anlatıcının, okur tarafından tekrar hatırlanması ve gözden geçirilmesi gerekir. Orada Ömer Kul’un, benzerini yani paradoksal olarak ikizini yarattığı ya da düşsel olarak gördüğü başka bir Ömer Kul daha yarattığını ve karısının bu görüntü karşısında ‘bir canavar roman kahramanı’ ile karşılaştığını söylediğini unutmamak gerekir. Ancak buradaki yazarın adı İbrahim olarak verilirken, oradaki yazarın adının Ömer Kul olduğu bilinmektedir. Bu karışıklık ilerleyen süreçte örnek okur tarafından çözümlenebilecek bir anlatı seviyesinde bulunmaktadır.

Şimdi bu sürecin açıklanması yani kurgu seviyesi yazar tarafından başarılı bir şekilde okura verilmek zorundadır ki; okur, metin içerisinde karmaşıklığa düşmeyerek her an hazır bulunabilsin. Birinci romanı kafasından çıkarıp atamayan okur için birçok soru ve sorun vardır, çünkü ikinci romandaki söylem ile birinci romandakiler birbirine uyuşmamaktadır. Birinci romanı kafasından çıkaran ve yeni bir roman okuduğunu düşünen okur için kimi cümleler ve paragraflar bağlam sorunu yaratmakta ve metin içerisinde anlamlandırılmamaktadır. Bu durumda ikinci romanı, tek başına değil içerisinde birinci romanı kapsayacak şekilde düşünmek gerekir. Birinci roman tek başına bir roman özelliği gösterirken; ikinci roman, bu özelliği taşıyamamakta ve birinci romana ihtiyaç duymaktadır.

Birinci romanı içerisine alma sırası geldiğinde, ilk önce Ömer karakterinin yaratılması gerekmektedir: *“Ve romanın kahramanına, not ettiğin on bir isimden sana uygun gelenini seçtin: Ömer. Verdiğin bu karar seni bütün bir gün sevindirdi. Kapkara ve soğuk şu kasım gününde içini sımsıcak tuttu. Peki, neden ‘Ömer’ de karar kıldın? Biri-*

⁴⁸⁴ Dal, s. 254.

leri böylesi bir soru sorarsa, sıkıştırmaya kalkarsa? Beylik yanıtlar bulunur kuşkusuz: ‘İçimizdeki ses öyle buyurdu’, ‘Aldığımız Müslüman kültürünün uzaktan bir yansıması olabilir?’ ‘Ömer adının doğruluk ve adalet ile yaptığı çağrışım beni roman kahramanına bu adı vermekliğime götürmüş olabilir. Bilindiği gibi başkahramanımız ekşimiş, kötü kokular çıkartan ‘doğru’lara savaş açmayı, ‘İlerici aydınlarımızın ihmal edegeldikleri İslâm kültürü, bu romanın kahramanıla...’⁴⁸⁵

Öncelikle birinci romanda okurların aklına gelen ve karakterin isminin neden Ömer olduğu soruları tek tek cevaplandırılmaya çalışılır. Karakter-yazar artık romanında yer alacak olan karaktere ismi de bulduğuna göre artık romanını oluşturması için bir sebebi kalmaz. Ancak ona bir de yaşayacağı mekânı bulmak zorunda ve onu orada yaşatmak zorundadır.

“Söylenecek söz mü yok kurmaca olanı savunmak için yaşamdan somut örnekler bulmaya... Bugün. Bugün yine soğuk ve kapkaranlık bir gökyüzü kasım’dı. Bütün bir günün Ömer’e yaşıyacağı bir ortam bir coğrafya aramakla geçti. El kitabın olan ‘İlke-umut’a başvurdun. Karıştır babam karıştır... Ve sonunda ‘Don quichottes traurige Gestalt und die goldene Illusion’ bölümünde aradığına uygun düşeni buldun: Don Kişot’u Cervantes tarafından neden ‘La Mancha’ bölgesine yerleştirildiği açıklaması, senin düşüncene de aydınlık getirdi... Şövalye’mizin olgunlaştığı ve ikamet ettiği ‘La Mancha’ bölgesi, in ve cinin top oynadığı bu ‘çorak toprak’ onun her türlü düşüncesini ve eylemini ‘mübah’ gösterecek bir coğrafi ortam oluşturmakta. Okuyucu, böylesi bir coğrafyadan çıkmış kahramanın fantazilerini ‘doğal’ ‘olabilir’ kabuledilmekte... Ömer de Berlin’de.. Bakalım?’⁴⁸⁶

Birinci romanı da içerisine alan bu söylem ile birlikte hem Berlin gün ışığına çıkmış olur hem de *Don Kişot*’a göndermeler yapılmış olur. Berlin’in o dönemdeki halini “La Mancha”ya benzeten yazar, Berlin’i in ve cinin top oynadığı çorak toprak olarak görmektedir.

Mekân ve karakter isimleri bulunduktan sonra yazarın hedefi, örnek okuruna yol göstermek ve bu okurun nasıl olabileceğini anlatmaktır. Bu okur, özellikle Umberto Eco’nun çizdiği tarif ekseninde yazarın kodlarını anlayabilen, metnin peşinden sürüklenmeyen, gerektiğinde uyanık olabilen ve her türlü oyunu oynamaya hazır olan okur-

⁴⁸⁵ Dal, s. 258.

⁴⁸⁶ Dal, s. 259.

dur. Roman sanatı kısmında değindiğimiz örnek okuru, ikinci şahıs anlatıcı kendine göre tanımlar.

“Okuyucu, yaratıcı bir okuyucu olsun istiyorsun. Romanı bir oyun oynar gibi katılsın okumaya. Zaman, mekân ve olay üçlüsü arasında (olay’ı, ille de vurgulamaya gerek yok) okuyucu, çeşitli anımsatmalarla, göndermelerle romanı kendisi kursun. Böylece okuyucu özgür alanlar bulsun kendine romanda: ‘Bu böyledir’ sık boğaz edilmeden, ‘onun başka türlü’de olabileceği sunulsun okuyucuya. Yani ‘dişi bir okuyucu’, ‘doğurgan’, ‘yaratıcı’ bir okuyucu kazanılabilsin. Kuşkusuz öyle ahım şahım, yeni şeyler değil buraya not ettiklerin. Örnekleri var yazın alanında... Sen kendine bak. Yani okuyup öğrendiklerine senin katkın ne olacak? Bilmiyorum; şimdiden bir şey söyleyemem. Ama, okuyucuyu ‘katıksızlaştıran’ romandaki ‘düz çizgi’ parçalansın istiyorsun! Evet öyle bir şey. Çünkü yaşamın kendisinde düz çizgili bir ilerleme yoktur! Denebilir, evet... Okuyucunun daha önceden düşünemeyeceği bir takım ‘sıçramalar’, ‘atlamalar’ olacak romanın örgüsünde. Bu da hep hazırlıklı, rahatsız tutmaya yarayacak onu! Evet, belki... bu da nereden çıktı diyebilecek... Peki, ikide birde önüne konulan taşlardan canı sıkılmayacak mı okuyucunun. Romanı okumaya olan istemi kırılmayacak mı? Eline bir kılavuz verilebilir. Anahtar sözcükler falan mı? Çağrışımlar, göndermeler... Bir çeşit bilmece çözme, polisiye roman okuma gibi eğlenceli, sürükleyici bir duyguya mı yönlendirecek okuyucuyu? ‘Yönlendirme’ dememek gerek sanıyorum. Bu arada eğretilmeler unutulmayacak, hı? Hayır unutulmayacak... Kendi içinde bütünlenmiş fotoğrafsı anlatımlı metinler, okuyucu tarafından gerektiğinde bir pazıl, bir mozaik parçası gibi kullanılabilir. Ne gereği var okuyucuyu yokuşa sürmeye?”⁴⁸⁷

Roman içerisinde kendi okurunun profilini çizen yazar, onları sürekli uyanık olması için uyarır. Böylelikle romanında karşılaşılabilecekleri sürprizleri, romanın ilerleyen kısımlarında karşılırlarına çıkabilecek durumları göz önüne alan anlatıcı, daha önceki yazılanlarda kurguya fazla önem verildiğini ve bazen metnin bulanıklaştığını da imâ eder. Çünkü metinler arasında seksek oynayan bir yazarın okurlarının da onun atladığı taşları takip etmesi ve oyunun sonuna kadar ayakta kalabilmesi gerekir. Çok fazla oyun oynadığının farkında olan yazar, bu gibi açıklamalarda bulunarak hem okurunun taşları şaşırmamasını engeller hem de roman sanatı ve tekniği hakkındaki bilgilerini okuyucuyu

⁴⁸⁷ Dal, s. 264.

ile paylaşmış olur. Özellikle ilerleyen kısımda kullandığı “*özgün olan her roman yazarı kendi kuramını da yaratmış demektir*”⁴⁸⁸ ifadesi, romanın kuramsal tarafına verdiği özenin bir göstergesidir.

Yazarın düşünceleri, okur bağlamından gerçeklik-kurmaca ilişkisine oradan da yazarın kullandığı dilin işlevleri üzerine yoğunlaşır. Metin içerisinde roman sanatına ve tekniğine bu kadar ayrıntılı inilmesi, yer yer okurun bağlamdan kopmasına neden olsa da, ilerleyen kısımlarda okurların karşılaşacağı sürprizler için hazırlık niteliğindedir.

“- Roman yazarı, dün olduğu gibi bugün de kendi ‘benmerkez’inden yola çıkarak roman yazmayı sürdürmekte. Bu temel taşta değişiklik olmuş değil. Yalnızca, dış dünyanın ‘gerçeği’ ile romanın ‘gerçeği’ arasındaki sınır eski kalın kaba çizgisini iyice yitirdi. Günümüzde artık gitgide daha ince çizgilerle belirtilmeye çalışılmakta bu sınır. Öyle ki, ille de sınırı bulmak gerekiyorsa, kodexlere başvurmak zorunluluğu bile duyuluyor. Kendi içinde kendi yasaları olan dünyalar şimdiki bazı romanlar... Okuyucu bu romanları okurken, bu dünyalara girerken belirli anahtarları, belirli kodları kullanmasını, çözmesini bilmesi gerekiyor. İşte bu yüzden de dil, giderek araç olmaktan çıktı bazı romanlar amaç haline dönüştü... ‘Dil kendi içinde bir gerçekliktir. Onu anlattığı, tanımladığı nesnelerle sinamaya sokmak doğru değildir.’ deniliyor. Bu yüzden de, kendi içinde bir gerçeklik olan dil, kendi içinde bir gerçekliğin savını sürdüren romanın uyruğuna kolay kolay girmek istemiyor artık...”

- Ah, saçma... Dil fetişizmi bu.. Okumuyorum zaten öylelerini.
- Görmezlikten, bilmezlikten gelmek bir şeyi değiştirmez.
- Zaten nesnelerin ‘ben’e yansıması ve ‘ben’den dil yolu ile okuyucuya yansıtılması bir yığın karmaşık olguyu içerirken bir de dili bu denli öne çıkarıp onu şımartmak romanı ancak yozlaştırmaya iter.
- ‘Ben’in gerçekliği ile ‘dış dünya’nın gerçekliği öylesine iç içe ki, yazar romanın kendi gerçekliğini kurarken, bana kalırsa, dili, sizin vurgulamanızla ‘şımartacak’ derecede pohpohlamalı. Yoksa roman yazarı, olay yazarı, haber yazarı sığılığına düşebilir.

⁴⁸⁸ Dal, s. 273.

- *Roman ciddi bir iştir. Dilin arkasına sığınmasına da gereği yoktur. Her dönemde insanlığın nabzını tutmuştur. Olur olmaz kişilerin romancı sanıyla yalan yanlış nabız raporları yazması hep ters gelmiştir bana.*⁴⁸⁹

Bu söylemin tamamının alınmasının sebebi, yazarın dilsel oyunlarının roman içerisinde okura nasıl etki edebileceğini göstermek içindir. Okuyucunun belli kodları ve onları kullanabilmeyi bilmesi ve bunu açıklaması roman sanatı açısından çok önemlidir. Çünkü okurun bu kadar kodu deşifre etmesi ve onu kullanması, romanın göndergelerini sağlıklı bir şekilde alması ve onların tekrar hayatına yansıtması sürecin başarılı bir şekilde gerçekleştiğini gösterir. Bu durumda romanlar sadece karton kapaklı birer anlatı nesnesinden çıkıp gerçek hayata yansiyarak işlevsel bir hal alabilir. Yazarın burada anlatmak istediği, romancının dilsel oyunların arkasına sığınarak okuru fazla meşgul etmesi ve bu bağlamda onu zorlamasının anlamsız olduğu, çünkü eğer bir gerçek anlatılacaksa bunun yine farklı tekniklerle anlatılabileceği meselesidir.

Bu açıklamalardan sonra artık birinci romanla birleşen ikinci roman, giderek daha farklı bir boyuta taşınarak okurların anlayabileceği düzeye erişir. Bu durumda artık okurlar, her seferinde birinci romana tekrar gönderilecek ve okurlara oradaki anlatının doğruluğu kontrol ettirilecektir. Özellikle birinci romanda üzerinde durduğumuz kutsal metinlerden alıntı yapılan bölümlere, bu bölümde açıklama getirilir: “Biz onlara romancılar gönderdik’ diye bir tümce parçası eve gelip onu bir yere not edene değin kafanın içinde dolandı durdu. Kutsal kitap diliyle bir tümce parçası: Biz onlara....”⁴⁹⁰ Bu söylem ile birlikte artık birinci romanın varlığı kesinleşirken, bu romanın yazarının da kimliği yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar.

“Gün kar aydınlığında ağarıyordu ki, anca dalıp uyuduydu Serap. Romanın ana öyküsüne, götürücü öyküsüne işte o gazete çıkaran adamı oturtmayı koymuştun kafana.

- *Kediyi beğendim ben asıl. Bana kalırsa kedi olsun romanın götürücü kahramanı.*

Uyku ile uyanıklık arası bir çizgide söylediği bunları. Şakadan mı söylüyordu bunu? Neden böyle bir şaka yapmayı gerekli görmüştü? Sordun. Ama o, kendi sözlerine gülmek isterken uyumuş, yarım bir gülücük dudaklarına takılıp kalmıştı. Uyandırıp, yinelemedin sorunu: Neden yani, böylesi bir öyküden roman çıkmaz mı demek istiyor-

⁴⁸⁹ Dal, s. 282-283.

⁴⁹⁰ Dal, s. 284.

*sun? Sen kalktın. Daktilonu oturma odasına taşıdın, uykusuna anca dalıp girmiş karın uyanmasın diye. Ve başlayış o başlayış oldu: Tam üç daktilo sayfası yazdın öğlene de-ğin. Ve yazılıp bitirilmiş bu üç daktilo sayfası yazıda, bitirilmiş koca bir romanı, kendi yazdığın, yazarı sen olduğun bir romanı düşledin bakıp bakıp; üstünde harfler, tümceler olan sayfaları üst üste koyup kalınlığına baktın! Çıglık çıglığa bir sevinç içinde...*⁴⁹¹

Birinci romana bizi geri gönderen bu söylem, o anın nasıl oluştuğunu ve neden bir gazete yazma serüvenine girildiğini açıklamak için kullanılır. Bu durumda ikinci romanın karakter-yazarı birinci romanın anlatıcı durumunda gözüktür. Çünkü birinci romandaki karakter-yazar, Ömer Kul karakterini çoğaltarak kendi ismini kullanırken, ikinci romandaki yazarın isminin İbrahim olduğu anlaşılır.

Yazar, bu kadar karmaşık anlatının içerisinde bile roman sanatına değinirken ba-zı mesajları kendine yöneltmeyi ihmal etmez. Bu ikinci şahıs anlatım, yazarın yaşamına yönelik bir sorgulamayı içerdiği gibi yazarın sürekli olarak kılık değiştirmesine de imkân verir.

*“Notlarını karıştırırken bu sabah gördün: karına, ilk kez, o eski öyküyü roman-laştırmayı ilk kez tasarlıyormuşsun gibi anlattıklarını daha önce de düşünmüşsün. Ro-manın şimdiye değin yazdığın sayfalarında adama bir türlü ad bulup yakıştıramıyydın. Oysa notların arasında ‘Ömer’ diye bir ad bulduğun ortaya çıktı. Kullan onu. Neden bu adın kullanılması gerektiğini filan da yazmışsın üstelik, öncelikle kendini inandırman gerek düşüncesiyle... Şimdiye değin adamın adını noktalarla geçiştiriyordun; ‘Ömer’ hiç de fena değil doğrusu. Kullan. İlerde değiştirirsin adamın yaptıkları adına uymazsa. Öyle değil mi, adları yüzlerine ve yaptıklarına uymayan öylesine çok insan gördün ki... Peki hadi, düşüncenden geçenleri saklama da, yazıver şuraya: Senin adın da, doğrusu ya, bir romancı adı değil! Belki bir peygamber, bir ermiş için geçerli olabilir ama, bir romancı adı olarak? Senin adın sana en çok o iskele hamalını, çocukluğunun o sevimli çingenesini anımsatıyor.”*⁴⁹²

Metnin gerçek yazarı olmadığını çürüten söylemiyle anlatıcı, Ömer Kul ile İbra-him arasındaki anlam farklılığına değinir. Romanın içindeki romanın kahramanı, aslında diğer romanın yazarı olduğu için ikisi arasındaki ayırmadan çok benzerlikler dikkat çe-

⁴⁹¹ Dal, s. 322.

⁴⁹² Dal, s. 323.

ker. Anlatıcı, bu benzerlikler dâhilinde romanını aynı şekilde kurarken birinci roman ikinci romanın içerisinde tekrar üretilmiş olur:

*“Ailenin üyeleri baba, anne, oğlan ve kızdan oluşmakta. Adamın adı: Ömer. Aileye sonra da küçük bir kız çocuğu ekledin. Bu küçük kız da nerden çıktı? Kendi ailenle çakışan dört kişilik ‘takım’ iyi idi işte?”*⁴⁹³

Bu durumda ilk romanın karakterleri tamamıyla oluşturularak yazar bir nevi romanını baştan yazmaya başlar. Ancak ikisi arasında paralele giden metin zaman zaman aynı söylemleri barındırır.

*“Sen, ‘romanın’ da kullanacağın zamanı ‘on gün’ diye belirledin. Ömer, bir şeyler yapacaksa on gün içinde yapсын, diye düşünüyorsun. Belki biraz daha çok, biraz daha az olabilir? Ömer’e bağlı bu. Ona vereceğin öykü de nasıl rol keseceğine bağlı. ‘Yahu, arkadaş senin bana verdiğin zaman yetmedi’ derse, hemen elinden tutup doktora götürürsün; Gertich’e.”*⁴⁹⁴

Romanda geçen bu paragraf ile birlikte roman, bir film sahnesinde ya da tiyatrodan oynuyormuşçasına bir senaryoya dönüşür. Ömer karakterini oynayacak kişi ve ailesi, gerçek hayattan seçilmiş izlenimi verilerek sahneye atılır ve onlardan oyunlarını başarılı bir şekilde oynaması beklenir. Ancak birinci romandaki Ömer, bu durumda izlenen ve her şeyi ikinci romandaki İbrahim’in yetkileriyle hareket eden bir varlık gibi okura sunulur. Ömer’in yaptığı ya da yapacağı her şey ikinci roman ile meydana gelmiş gibi görünse de romanın içerisinde roman olduğu için böyle bir algı oluşabilir.

“Kahvaltıda, Ömer’in öyküyü üstlendiğini söyledin karına. Biraz da senin zorunla kabul ettiğini, çünkü izlediğin kadarıyla, Ömer’in senin öykünü ana çizgileri ile olsun kavrayamadığını da belirttin.

- *En iyi, öykünün içine onu, yani Ömer’i pat diye itelemekti, ben de öyle yaptım.*
- *Başarabilecek mi? diye sordu karın.*
- *İşçi Bulma’dan gelen yeni iş davetine olumlu ya da olumsuz, bir yanıt vermedi hala.*

⁴⁹³ Dal, s. 333.

⁴⁹⁴ Dal, s. 335.

- *A, öyleyse mutlaka başarmalı bu Ömer denen adam. Ben de elimden geleni yaparım. Hem de severek. Hele, sen bana adamı bir tanııştır...*⁴⁹⁵

Roman artık deneysel bir hal alarak süreç yazar tarafından takip ediliyormuş izlenimi okura verilir. Ömer, öykünün içerisine pat diye atılırken her şeyden haberdar ve kurmaca anlaşmasını önceden imzalamış gibi görünmektedir. Romanın kaderi Ömer'in elindeymiş ve başarması gereken önemli görevler varmış gibi okura yansıtılması, metnin tam anlamıyla üstün bir kurgusal yapıya büründüğünün göstergesidir. Ömer, öykünün içerisine girecek ve yazarın planladığı mekânı ve zamanı iyi bir şekilde kullanarak romanı tamamlayacaktır. Bu söylemlerin hepsi okur için hazırlanmış oyunlardır. Okur, eğer bu oyunun farkına varamıyorsa Ömer'in gerçekten yaşadığına inanabilir ve metinden kopabilir.

*“Sana da inanılmaz gibi geliyor ama, oldu işte: Şimdiye değin yazdığın otuz iki sayfayı yeniden ve adamı öykünün içine iyice yerleştirerek; daha doğrusu Ömer'i öykünün içine salarak, o ne yapıyorsa sen de izlemeye, yazmaya başladın.”*⁴⁹⁶

Metin artık tam anlamıyla deneysel bir roman gibi okura sunulurken her şeyin yaratıcı yazar tarafından izlenildiği söylenir. Aslında oluşturulan bir şey olmadığı gibi her şey hayali olarak tasarlanır. İkinci roman, bağlamından yoksun olarak hiçbir değer taşımadığı gibi sadece Ömer karakterine oğlu tarafından okunan “Bir Casusun Notları”ndan başka bir değeri yoktur. Tabii bunların hepsi, birinci roman bağlamında düşünüldüğünde Ömer karakteri için hazırlanmış casusluk bilgilerini içerir. Ancak romanın olağan okuma düzeni, zaten bunu gerektirdiği için her okurun bunu bildiği varsayılır.

*“Günlerdir sayfalar nasıl da üst üste yığılıyordu. Nasıl da, gözün hiçbir şeyi görmeden yazıyordun. Ömer, sen ne söylersen yapıyordun. Ve sen Ömer'i 'dikizleyip' onun yaptıklarını, söylediklerini, yazdıklarını yazıyordun... Uyuyup kendinden geçiyordun: Zaman, Ömer ve sen iç içe geçiyordunuz. Ömer'in 'Sizin gibi bir kahramanım olduğuna çok seviniyorum. Gururlandırıyorsunuz beni' dediğini anımsıyorsun. Yıllardır senin gibi birini arayıp duruyormuş sözde. Üstelik ikinizin de tarih ve geçmişe bağlılığınız: tarih bilincinizdeki ortaklığınız en önemli birlikteliğinizmiş...”*⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Dal, s. 338.

⁴⁹⁶ Dal, s. 339.

⁴⁹⁷ Dal, s. 341.

Romanın rengi yani gidişatı, her ilerleyen bölümde farklı bir hâl almaya başlar. Öncelikle bir roman için üretilen karakterin gerçekten yazarın yanına gelmesi ve onun için öykü kahramanı olmayı kabul etmesi ardında da bir öykünün içerisinde bir dışarı-sında yazarın benliğinde dolaşması kurguyu sorunlu bir hale getirir. Bu durumda artık karakter-yazar ile yeniden üretilen Ömer'in birbiriyle örtüşmesi, birbiriyle tartışması ve birbirinden ayrılması kurgu gereği kaçınılmazdır.

- “*Bunu da nerden çıkartıyorsunuz*’ dedin. ‘*Benim ulusçuluğu ağır basan bir yanımla olmamıştır.*’
- ‘*Demek ki kendinizden kaçırıyorsunuz bunca zamandır, İbrahim Bey... Yurtdışında şöyle ya da böyle sürgün yaşamı sürdürüp de ulusçulukla hesaplaşmayan kimseyi tanımıyorum ben. Demek siz İbrahim Bey....*
- ‘*Yanılıyorsunuz*’ dedin Ömer’e.”⁴⁹⁸

Burada artık Ömer, yaratılan bir karakterden çok daima metinde varolan ve söz sahibi olan bir karakter pozisyonundadır. Burada anlatıcının Ömer’e fazla söz hakkı vermesi ve onu yetkilendirmesi, metnin gidişatında hâkimiyetin Ömer’e geçeceğini gösterir. Bu arada birinci romandaki karakter-yazarın durumu en son hastane odasında sonlanmıştı. Bu süreçte oğul, babaya “Bir Casusun Notları”nı okurken bir yandan da fonda mehter müziği çalmaktadır. Aynı söylem ikinci roman içerisine de yerleştirilir:

“*Ne kadar zamandır hastanede idin? Anımsamalarında bir yığın kopukluk vardı: Romanını yazarken zamandan ve mekândan bağımsız olmayı istiyordun; bu ikisini çağrıştıran her şeyin ucunu bırakıvermek ve iyisi diye düşünüyordun. Sonra kusmalar, sonra mehter ve sonra her şey bir yerde ve bir zaman içinde koptu. Ne zaman ve nerede koptu?*”⁴⁹⁹

İşte bu soru, okuru bilinmedik bir labirentin içerisine sürükler. Metinde meydana getirilen her boşluk, okurun zihninde bir yer edinir. Bu boşluk okurun zihinsel söylemi ile doldurulurken, o boşlukların yerine gelebilecek her şey farklı şekillerde üretilerek yorum ve yaşantı çoğullandırılır.

Romanın sonlarına yaklaşıırken karakter olarak yaratılan Ömer’in gerçek yazarın varlığından haberli bir şekilde bazı düşüncelerini açıklaması, bize Unamuno’nun *Sis* romanını hatırlatır. Bu romanda kimlik değiştirerek sahaya inen yazar, karakter ile kar-

⁴⁹⁸ Dal, s. 341.

⁴⁹⁹ Dal, s. 348-349.

şılaşınca, ona yakında öleceğini ve yaşadığı her şeyin kendi kurgusu olduğunu söylemesi, karakteri bunalıma sürükler ve karakter nihayetinde ölür. Aynı şekilde Ömer Kul'un burada sahneye çıkarak bazı şeyleri sorgulaması ve birinci romana göndermeler yaparken gerçek yazara da sitemini dile getirmesi çok önemlidir.

“Bilmezmiş gibi sanki, adımı soruyorsun. Ömer... Ömer Kul. Gazete yayıncısıyım... Bilmediğin neyim kaldı ki? Neyimiz kaldı ki? ‘Beni birisiyle karıştırıyorsunuz, sizi ilk kez görüyorum. Evet adınız... Yani bir roman... Orda kahramanın... Ne diye benimle uğraşıyorsunuz? Şu ölümlü dünyada kimse özgür olamayacak mı? Her zaman birilerinin ya da her zaman süper devletlerin tutsağı mı olacağız? Siz, görüyorum üstelik benim vatandaşsınız. Nasıl yapabilirsiniz bunu? Nasıl bir vatandaşınızın doğruyu arama savaşımında, süper devletlerin maşası olup, alacağınız üç beş kuruş için beni gammazlamayı, beni mahvetmeyi kabullenebilirsiniz? Bilmiyor değilim, hemşireyle bana teybi ve mehter müziği bandını gönderen de sizsiniz. Romanın biçimi yerine otursun diye bu düzenbazlığı yaptırdınız bana... Derken ağlamaya, kısıp kısıp hıçkırmaya başladı Ömer Kul. Ne yapacağını şaşırdın. Her şeyin böyle bir uçtan öbür uca savrulup, karmakarışık olacağını hiç düşünemezdin doğrusu. Kasılırcasına, her yanın kıkırtılardan sarsılarak gülmeye başladığını anımsıyorsun. Adam da bir süre sonra sana katıldı. Birlikte gülmeye başladınız. Derken, hırsıyla odadan çıkıp gitti. Ve gitmesiyle dönmesi bir oldu. Elinde senin romanın, elyazmalarının fotokopisi vardı bir tomar. Sen kıkırdamalarını anca tutabildin. ‘Casus değilseniz peki, yaşamımı, düşüncelerimi böyle günü güne nasıl bilebilirsiniz?’ ‘Asıl siz yanıtlayın, bunlar ne arıyor elinizde? Yoksa doktorun odasından mı gizlice...?’ Bir hırsızlıkla suçlamadığınız kalmıştı beni. Onu da yapın. Efendi görünüşünüze, bilginize yakışmayan ne varsa yapın!’ Kolundan tutmaya davrandım: karşılıklı oturup konuşalım, aramızdaki yanlış anlaşmayı bir çözüme bağlayalım istiyordum. Kurtardı kolunu. Küskün bir yüzle çıkıp gitti odadan.”⁵⁰⁰

Bu paragraf ile birlikte aslında kimin karakter kimin yazar olduğu tartışılırken “Bir Casusun Notları” yani romanın kendisi kendini sorgular vaziyete getirilir. Kahramanlara kazandırılan bu deneysel yapı sayesinde kahramanların yaptıkları her şeyin farkında, bilinçli ve bundan önceki her şeye hâkim olmaları, gelişen ve değişen her şeyi sorgulamaları sağlanır. Edebî metinde bir romanın iki yazarının olması birinin diğerin-

⁵⁰⁰ Dal, s. 356.

den önce yaratılması ancak ufak bir kurgu tekniğiyle diğerrinin daha öne geçmesi, bu romanda başarılı şekilde uygulanır ki okurların şaşkınlığı bir tarafa, karakter bile olan bitenden şaşırmış vaziyette kalır. Her şeyi bir filmin ögesi gibi kurgulayan yazarın, karakterlerine bu kadar yetki vermesi ve onlarla kimlik değiştirerek konuşması, oyunun iyi bir şekilde oynanıp okur tarafından alkışlanması içindir.

Romanın sonuna gelindiğinde ise roman kendi kendisini üretirken romanın yazar tarafından hiç tükenmeyecek bir yapıda tasarlandığı ortaya çıkar. Metin hem kendisini üretir hem de okur tarafından farklı okumalara müsait bir şekilde yapılandırılır. Bu durumda içerisinde müziğin ritmine kendini kaptıramayan okurlar için tekrar tekrar okumaya müsait çok farklı romanların olduğu anlaşılır. Romanın sonunda yer alan söylemi kesmeden tam olarak değerlendirmek roman sanatının ne denli işlendiğinin ve tekniğin ne kadar başarılı olduğunun görülmesi için önemlidir.

“Ömer’le arkadaşlığı iyice ilerlettiniz. Sana öfkeli değil artık. Bu sürgünlük duygusu, bu yalnızlık... Hastanedeki odana ek bir yatak koydular. Ömer, çoğu geceler gelip bu yatakta yatıyor, Bazı bazı da Serap... Şimdilerde Ömer senin romanı okuyor: kendi yaptıklarına gülüyor yer yer. Üzülüyor. Öfkeleniyor. ‘Geçmişteki özürlerimizi düzeltmek elimizde olsaydı ne iyi olurdu’ diyor. Şimdilerde Ömer senin romanını beşinci kezdir okuyor. Artık iyice ezberlemiş. ‘İlginç gelmiyor bana artık’ dedi. Bu yüzden belki odana hiç gelmeyeceğinden söz etti laf arasında. Bir garip panik duygusuna kapıldın böyle söyleyince: Ona öylesine alıştın ki yanından gitsin istemiyorsun. Ömer’e, yeni bir roman yazacağını, orada kendisini daha iyi, ‘özür’lerinden arınmış bulabileceğini söyledin: Yeter ki ayrılmasın yanından, bırakmasın seni.

Ömer sık sık gelip yeni romanı soruyor. Yeni bir roman için zaman az. Bu ‘zaman’ deli edecek seni. Üç gün gözükmeydi. Yeniden geldiğinde söyledi: ‘Yeni bir roman yazdım onu oku.’ Meraklandı. Adını sordu. Bir ad bulamadın birden. Kuşku ile baktı yüzün. Çekip gidecek yeniden diye korkuya kapıldın. Ellerin bir titremedir tutturdu. O zaman ayırsamadın yeniden ellerinin kılını; kaç zamandır vücudunun öbür kolları ile birlikte iyice dökülüp cıscııldak kaldığını. Doktorlar, iyileşsin diye sana verilen kimyallı ilaçların yan etkilerine bağlıyorlar bu kılsızlaşmanı. Ömer’e de gösterdin yolunmuş, tütsülenmiş tavuk götüne benzeyen kılsız ellerini. Bu elleri onun da senin gibi gülünç bulmasını, onlara bakıp eğlenmesini, gülmesini istedin. Gülmedi. İlgilenmedi bile.

Kendisini oyalamak istediğini anladı. ‘Adı ne yeni romanın?... Eğer yazdıysan adı ne?...’ diye daha bir kuşku ile sordu. Geri geri, kendisini kolundan tutup zorla alı-koyacakmışın gibi, kapıya doğru geri geri bir iki adım attı. ‘Dur!’ dedin, kısık yalvaran bir sesle. ‘Yeni romanın adı... Yeni romanın adı: Kılları Yolunmuş Maymun!’ Kıpırtısız, öyle duruyordu. Sanki bir şeyler daha söylemen gerekiyormuş gibi öylece, inandırılma-ya hazır... ‘Ya, evet. Kılları Yolunmuş Maymun.. Gelişme evrimine ve bu evrimin boş vererek birden uygarlaşmayı isteyen, bunun için de olur olmaz, atalarında miras kalma kıllarını önüne gelen herkese yoldurtan; kendisine verilen kıl dökücü her türlü yiyeceği, kimyayı gövdesine indiren; yolunmuş kıllarının acısı ile kıvranan bir adamın romanı...’ ‘Adamın?’ ‘Adamın, aydının, ülkenin... Ne önemi var bunun? Yeni bir roman okumak istiyordun ya...’ Ömer’in gözlerindeki anlam işte o zaman yoğun bir meraka dönüştü. Sen, o daha da meraklansın, gitmekten vazgeçsin diye ‘uygar maymun’ sesleri çıkarma-ya, gülünçlü devinimler yapmaya başladın. Kapıdan uzaklaşıp odanın ortasına doğru yürüdü. Bir yandan da seni, yaptıklarını süzerek izliyordu. Gelip biraz ötede durdu. Romanın adını yüzüne, ellerine, dazlaklaşmaya başlamış kafana bakarak yineledi. ‘Me-raklandım’ dedi.

Bu gece senin odanda, öteki yatakta yatıp geceleyebileceğini söyledi. Sevindi. Çok sevindin. O da sevindi. Teypteki ‘Mehter Müziğini’ sonuna kadar açtınız. Ömer yeni bir roman okuyor şimdi... Mehter Müziği’ne; onun ritmine uyarak okuyor. Yeni romanı sen derleyip veriyorsun onun eline: Müziğin ritmine göre; bir parça ‘Gazete Günleri’nden tutuşturuyorsun eline, bir parça ‘Casusun Notları’ndan...: İki ileri bir geri... Bu oyunu: ya da romanı Ömer çok sevdi. Müzikli Mehterli oluşuna bayıldı. Göz-lerinin içi gülüyor. Onu öyle sevinçli görünce sen de göneniyorsun. Evet, sen de rahat-lıyorsun: bu tek düze, sıçramayan, burgaç olmayan, çocukluğundan beri alıştığın bu ritim seni de dingin kılıyor. Doktorlar da böylesi bir okumayı olumlu buldular. Ömer bugün bir kez de kendisi, senin hiç yardımın olmadan yeni romanı okumayı istedi. ‘Sen hiç karışma artık’ ‘Olur’ dedin. Yeni romanın okuma sırasını, Mehter ritmi ile yaptığın düzenlemesini Ömer şaşırmazın diye; şaşırdığında buradan bakıp bakıp bir başına oku-yabilsin diye bölüm sayılarını işte buraya yazıyorsun. Sen de yoruldun artık. O okurken başını bir parça yastığa koyup dilenebilirsin:

1-46-2-3-4-47-5-48-49-50-6-51-7-8-9-52-10-53-54-55-11-56-12-13-14-57-15-58-59-60-16-61-17-18-19-62-20-63-64-65-21-66-22-23-24-67-25-68-69-70-26-71-27-

28-29-72-30-73-74-75-31-76-32-33-34-77-35-78-79-80-36-81-37-38-39-82-40-83-84-85-41-86-42-43-44-87-45

*Canı sıkılıp bir başka roman daha okumak isterse bu kez de son okuduğu 'Kılları Yolunmuş Maymun'u mehter vuruşları ile düzenler, verirsin eline... Sonra? Bir kez daha düzenlersin onu da... Sonra bir kez daha... Aslolan ritim! Nasıl olsa bizim var artık!..*⁵⁰¹

Romanın sonuna yerleştirilen bu söylem aslında merakın en üst düzeye taşındığı ve sürprizlerin sonlandığı bölümdür. Burada Ömer karakteri, metinde daha etkin bir rol oynar; öncelikle kendi romanını defalarca okuyarak kendinden geçer, ardından karakter-yazarın yeni yazdığı metni merak eder. Bu metin ise romanın kendisi yani *Kılları Yolunmuş Maymun*'dan başkası değildir. Karakter-yazarın bitkin ve kılları yolunmuş bir insan haline gelmesi özellikle vurgulanırken, bu kişinin yazar olduğu apaçık okura hissettirilir. Ömer yazardan yardım almaksızın romanı okumak istediğinde karşısına romanın başında karşılaştığımız kılavuz söz çıkar. Böylece roman en başa dönmüş ve kendi kendini üretmiş olur. Metindeki kurgusal yazarın karakterler ürettiği, kurgusal yazarı başka bir yazarın tekrar ürettiği ve bunu romanıyla yinelemesi, yazarın ise bunların hepsini kontrol altında tutarak söylem karışıklığına düşmemesi, roman sanatı ve tekniği açısından üst düzey bir anlatı metninin okurlara sunulduğunun en büyük göstergesidir.

Metindeki üçüncü roman, eserin tamamı olurken; dördüncü bir roman ise ritmik oluşum ile meydana getirilecek şekilde tasarlanır. Her şey yerli yerine konulduğunda haritada belirtilen noktalara basıldığında, hedefe ulaşmak hem kolaydır hem de çok zordur. Bu bağlamda karşımıza farklı bir romanın çıktığı görülür.

Bu roman incelendiğinde, daha ilk sayfadan yazarın okura oyun oynadığı anlaşılır. Çünkü sayfa numarası olarak okunması gereken 1 (bir) metne yerleştirilmemiştir. Okurun hevesini kursağında bırakan bu oyun, oyunu başlamadan bitirebilir. Ancak eğer seksek oyununu oynamayı bilen bir okur iseniz 1 (bir) sayısının yokluğu sizi çok fazla meşgul etmeden üzerinden atlayarak oyuna devam edersiniz. Sonrasında karşınıza gelen 46 (kırk altı) sayısı romanın girişi olduğu ve bu metnin normal okuma numarasının 1 (bir) olduğu görülür. Böylelikle üzerinden atlanılan rakam aslında okurun üzerine bastığı numaranın içerisinde gizlenir. 2 (iki) numarasına atladığınızda ise romanın diğer

⁵⁰¹ Dal, s. 357-360.

kısmına geçtiğinizi ve söylemin değiştiğini görürsünüz. Bir numaradan başka bir numaraya atlarken metnin değiştiği ve söylem yapısının farklılaştığı görülür. 5 numaraya gelindiğinde ise boş bir sayfa ile karşılaşılır. Burası okurun mola yeridir, yazar tarafından hazırlanmış bir tuzaktır; burada fazla oyalanmamak gerekir. Roman bu şekilde oluşurken söylemin ilerleyen kısımlarda bütünleştiği tek bir romanı meydana getirdiği görülür. Ancak bu romanın anlatıcısı, “Güvenilmez Anlatıcı” olarak metne sürekli farklı seviyelerden seslenerek kendini gizlemeye çalışılır.

Farklı okuma şekilleriyle her seferinde okur için başka bir roman çıkaran yazarın bu romanı, Türk edebiyatında bir hipermetin (hypertext) örneğidir. Hipermetin kavramını ilk kez tanımlayan Ted Nelson, bu kavramı basit olarak “ardışık olmayan yazma” olarak tanımlar.⁵⁰² Nelson, bu kavramı ilerleyen yıllarda daha da genişleterek okurun rahatlıkla ulaşabileceği metinleri, istediği gibi okuyabileceği bir tık ile yerlerini değiştirebileceği kavram olarak genişletir.⁵⁰³ Bugünün internetinin temellerini de atan bu söylem, ilerleyen yıllarda www (World Wide Web) olarak karşımıza çıkacaktır. Edebî metinlerde bu kavramın doğuşuna yol açan yazar ise Jorge Luis Borges’tir. 1941 yılında yazdığı *Yolları Çatallanan Bahçe* (The Garden of Forking Paths) isimli hikâyesi, dünya edebiyatında bir dönemi kapatırken hipermetin kavramının ortaya çıkmasına öncülük eder. Eser incelendiğinde, kendi kendini üretebilen bir yapısının olduğu ve içerisindeki hikâyenin de kendisini sürekli yenilediği görülür. Borges’in kurgusu o kadar ileridedir ki günümüzde hala tam anlamıyla anlaşılmamış, çözüme kavuşturulamamıştır. “Yolları Çatallanan Bahçe”de, tüm hikâyenin çok önemli sayılan bir oyunun içerisinde gizli olduğu görülür: Satranç.

*“Bir an düşündükten sona cevap verdim: ‘Satranç sözcüğü!’. ‘Tam üstüne bastınız,’ dedi Albert. Yolları Çatallanan Bahçe, konusu zaman olan uçsuz bucaksız bir bilmece ya da mesel; bu çok gizli nedenden ötürü zaman sözcüğü geçmiyor. Bir sözcüğü hiç kullanmamak, onun yerine yetersiz benzetmeler ve dolambaçlı anlatım yollarına başvurmak, onu vurgulamanın belki de en etkili yoludur.”*⁵⁰⁴

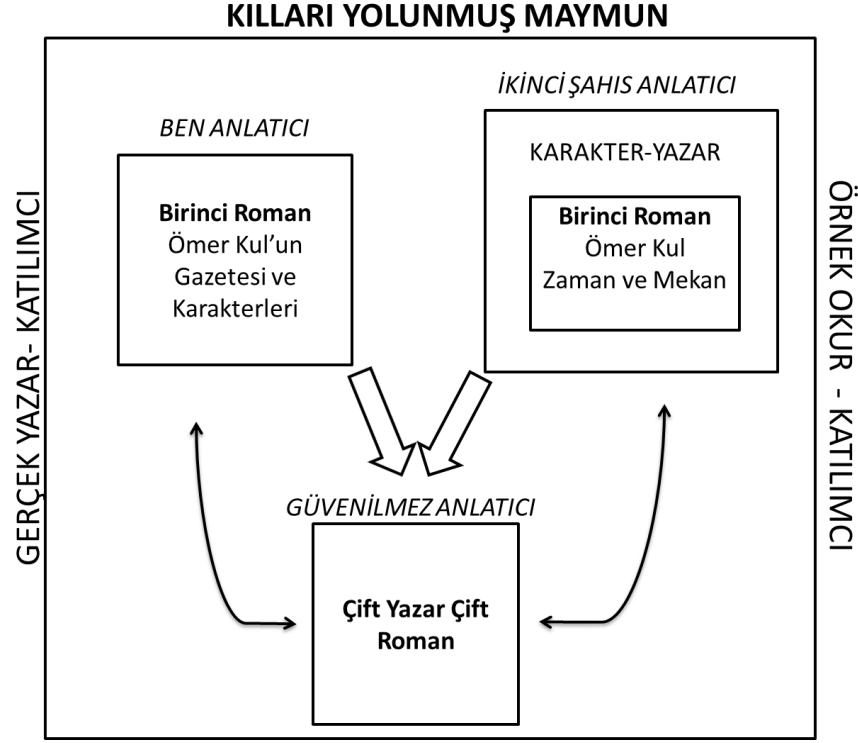
Borges’in bu hikâyesi ile temellerini attığı hipermetin, Cortazar’ın *Seksek*’i ile okura istediği şekilde metin okuma özgürlüğü getirir. Cortazar’ın çizgisinden ilerleyen

⁵⁰² Ted Nelson, *Computer Lib/Dream Machines*, Redmond 1974.

⁵⁰³ Nelson, *Literary Machines*, Swarthmore 1981.

⁵⁰⁴ Borges, *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler*, s. 88.

Güney Dal, metinde okura istediğini seçebilme özgürlüğünü verirken, okur istediği takdirde başka bir romanın kapılarını da açar. *Kılları Yolunmuş Maymun* için bir şekil çıkarmak istersek aşağıdaki gibi bir yapılanma ile karşılaşırız.



Şekil 3. 2. *Kılları Yolunmuş Maymun* Anlatı Şeması

Roman okurun istediği düzeyde dört farklı şekilde okunabileceği gibi, istenildiği takdirde farklı ritimler oluşturularak okuma şekilleri de arttırılabilir. Her metin, kendi içerisinde tutarlı olduğu için okurların istedikleri gibi okuma ya da metinden başka bir roman çıkarma olanakları vardır. Hipermetin özelliğine sahip yapıtların en önemli özellikleri, üzerinde oynanmasına izin verilen, değiştirilebilen ve istenildiği takdirde farklı yerlerde farklı kısımlar alınarak yeniden üretime sokulabilir olmasıdır. Bu romanda “Ben Anlatıcı”, “İkinci Şahıs Anlatıcı”, “Güvenilmez Anlatıcı” gibi farklı anlatıcıların birbirine karışmadan verilmesi, roman sanatı açısından bu tekniklerin bir arada hem görülmesi hem de işlevsel hale getirilmesi açısından önemlidir.

Seke seke roman okumayı okurlarına anlatan anlatıcı, farklı numaralandırdığı romanına tuzaklar kurarak onların seviyesini belirledikten sonra, bir eser meydana getirir. Roman iki anlatıcının, iki yazarın ve farklı karakterlerin olduğu apayrı bir eser ile bizi karşı karşıya getirir. Romanda karakter-yazar-okur-anlatıcı aynı anda işlevlerini yerine getirirken bir karışıklığa düşmeden birbiriyle bağlantılı şekilde kurgulanırlar.

3.4.5. Kırmızı Pelerinli Kent

Aslı Erdoğan'ın 1998 yılında yayımlanan *Kırmızı Pelerinli Kent* romanı, iç içe geçirilmiş roman yapısı ve farklı iki anlatım tarzıyla okuru şaşırttığı kadar düşünmeye de sevk eden bir eserdir. Romanda karşılaşılan söylem farklılıkları, italik ve düz yazı biçiminde ayrılarak görünüşte ayrı ancak bir romanın bütünü oluşturacak şekilde yapılandırılır.

Romanın içerisine girmeden önce sadece bir epigraf atılarak, romanın tamamını temsil edecek bir giriş yapılır. Paul Celan'ın "SEN ölümümdün Seni tutabildim, Her şeyi yitirirken" cümlelerini alan yazar, roman boyunca bir düşüşü ve ölüme olan yakınlığı, hayatı olumsuzlamalarıyla ayrıntılı olarak işler.

Romanın tamamında büyük başlıkların atıldığı ve her başlığın bir serinin devamıymış gibi numaralandırıldığı görülür. Eserin girişinde ilk olarak Rio'nun sokaklarını tasvir eden Tanrısal Anlatıcı ile karşılaşırız ki, bu anlatıcının en önemli özelliği okurun da dikkatini ölçecek yapıda kodlanmış olmasıdır:

*"Şimdi gözlerinizi kapayın. İçimden ona kadar sayacağım. On dediğimde Rio'da olacaksınız. Ne yazık ki gözlerinizi açmanız gerektiğini ben söylemeyeceğim."*⁵⁰⁵

Okur ile bir saklambaç oyunu başlatan anlatıcı, okura müdahale etmeksizin kendi kendisine içinden sayması ve ne zaman hazır olursa o zaman oyuna giriş yapması gerektiğini söyler.

İkinci kısımda yine "Tanrısal Anlatıcı"nın hâkimiyetinde Rio kentinde bir kız çocuğu tasvir edildikten sonra, anlatım bu sefer italik biçimden normale döner. Ancak düz yazı ile devam eden anlatıda "Tanrısal Anlatıcı" niteliklere sahip Özgür isimli yazarın roman serüvenine giriş yapılır:

*"Daha bir gün öncesine dek, silah seslerini, gürültüsü patırtısı kesilmek bilmeyen Rio'da, bir başka gürültü kaynağı, dikkatini romanı üzerinde yoğunlaştırmasını engelleyen bir başka pürüz olarak görürdüyü, ya da öyle gördüğünü sanırdı. Sinir nöbetleri başlayıncaya dek..."*⁵⁰⁶

Özgür karakterinin yazar vasfında olması ve bir roman yazması, okurların dikkatine sunulurken aslında yazılan romanın italik harflerle yazılan metin olduğu ilerleyen bölümlerde anlaşılır. Yazar özellikleriyle donatılmış bir karakterin, romanını nasıl bir

⁵⁰⁵ Aslı Erdoğan, *Kırmızı Pelerinli Kent*, Everest Yay., İstanbul 2006, s. 4.

⁵⁰⁶ Erdoğan, s. 7.

şehirde, hangi zorluklarla yazdığı dile getirilirken; ikinci bir roman olarak Rio şehrini anlatan ve adının *Kırmızı Pelerinli Kent* olduğunu anlayacağımız romanın eskizleri çoğalmaya başlar: “Özgür, *Kırmızı Pelerinli Kent*’in sayfalarını çevirmeye başladı.”⁵⁰⁷

Çift taraflı olarak ilerleyen iki romanın içerikleri Özgür’ün düşünceleri ile uyuşur bir şekilde sürdürülürken anlatıcı, karakterin bilinçaltına inerek roman tasarısını okurlarına yansıtır:

“Rio de Janeiro’yu nasıl anlatmalı’ diye mırıldandı kendi kendine. *Hangi Maria’nın öyküsünü seçmeliyim. Çok fazla görünüm, çok fazla çelişki, çok fazla trajedi sunuyordu bu kent. Sürekli yoluna çıkan hilkat garibeleri, işkence izleri, cesetler ve cinsellik... Dünyanın en pahalı apartmanlarının dizildiği görkemli İpanema kumsalı, onun hemen ardında, ayağa kalkmaya çalışan bir yaralının kambur sırtını andıran dünyanın en büyük favela’dı, üç yüz bin kişilik Rocinha... Yazmak, her şeyden önce düzene koymaktı ve Rio, tek sözcükle tanımlanabilseydi, KAOS’tu.*”⁵⁰⁸

İki roman anlatımı da “Tanrısal Anlatıcı” vasıtasıyla yapılırken, bir taraftan roman dilini kuvvetli yapar diğer taraftan zayıf bırakır. Özellikle Özgür karakterinin yerleştirildiği ve *Kırmızı Pelerinli Kent* romanının yazıldığı anlatılırken “Ben-Anlatıcı”nın kullanılması romanın göndergelerini daha üst düzey bir niteliğe taşıyabilirdi. Ancak böyle bir dilin kullanılmamasının sebebi, romanın ilerleyen kısımlarında üçüncü bir romanın ortaya çıkmasıyla anlaşılır.

Özellikle Özgür’ün yazdığı romanın ayrıntıları belirginleşmeye başlayınca karakterlerin ayrıntıları hakkında bilgiler de verilmeye başlanır: “*Avrupalı adlar: Ronaldo, Mara, Lothar, Katja... Özgür’ün romanında kaptıkları irili ufaklı rollerden habersiz, serin iklimlerde yaralarını sarıyorlardı.*”⁵⁰⁹ Karakterler ile ilgili ayrıntı çok fazla verilmiş olup bu söylem sadece bir roman oluşturuluyor durumu yaratmak için okuyucuya verilen bir bilgi olarak görülebilir.

Özgür karakterinin yazarlık vasfı nedeniyle bir roman oluşturmaya çalıştığı neredeyse sürekli belirtilirken; karaktere verilen ismin Özgür olması ve karakterin yabancı bir ülkede yaşaması birbiriyle bağlantılı olarak yazar tarafından metne yerleştirilen ele-

⁵⁰⁷ Erdoğan, s. 13.

⁵⁰⁸ Erdoğan, s. 21.

⁵⁰⁹ Erdoğan, s.21.

manlardır. Mesela Özgür’e hâkim olan anlatıcı, onun sürekli yanındaymış gibi anlık hareketlerini de tasvir eder:

*“Birdenbire, karşı konulmaz bir dürtüyle, suyun kaynamasını bile beklemeden, masanın başına geçti. El değmemiş, yepyeni bir sayfa başlığı koydu: LİMANSIZ YOL-CU. Dakikalar boyu, hiç durmadan, neredeyse soluk bile almadan yazdı. Bir cümleyi bitirebilme kararlılığını bile gösteremeyen bir yazarın noktasız, ünlemsiz cümleleriyle...”*⁵¹⁰

Anlatıcının Özgür karakterini romanını anlatırken aslında bir karakter romanı da oluşturduğunu belirtmek gerekir. Yabancı bir ülke de her şeyini yazmaya adanmış bir yazarın romanı yani bir nevi başka bir karakter romanı oluşturulduğu metin içerisinde görülür.

Karakter yahut yazar romanını incelediğimizde, Özgür’ün yazmaya çalıştığı romanın eserin tamamını kapsayacak bir roman olacağı ve isminin de Kırmızı Pelerinli Kent olduğu anlaşılır. Roman içinde roman, romanın içerisinde de bir başka roman yerleştirilerek üçlü sarmal halinde bir roman tasarımı meydana çıkar:

*“Yazabildiğim sürece umudumu bütünüyle yitirmiş sayılmam, diye düşündü, ‘Gerçi Kırmızı Pelerinli Kent’ pıkapta Chopin noktürnleri dönerken okunacak bir metin değil, olamaz da. Çünkü benim yazdığım yerlerde silah sesleri duyuluyor.”*⁵¹¹

Özgür karakterinin yazdığı romanın artık *Kırmızı Pelerinli Kent* isimli bir eser olduğu, okuyucuya aktarıldıktan sonra bu eserin ayrıntılarına ve nasıl yazıldığına dair bilgiler verilmeye başlanır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken ayrıntı yazılan roman ile italik yazıyla devam eden romanın bir süre sonra örtüşüp örtüşmeyeceğidir.

*“Romanını muska gibi yanında taşır, iç dünyasına kapanmak istediği her an, nerede olduğuna aldırmandan yazardı. Otobüslerde, büfelerde, kumsallarda... Silah sesleri kesilmişti, ortalık şimdilik sütlimandı. Seksek romanına sakladığı son kokaini ve cep aynasını çantanın gizli bölmesine sakladı.”*⁵¹²

Yazdığı romanı bir muska gibi yanında koruyan Özgür karakterinin, bu romanı meydana getirirken dışlanmışlık duygusuyla beraber kötü alışkanlıklar kazandığı ancak yine de Cortazar’ın *Seksek* romanını ihmal etmediği görülür. Rio isminin Özgür karak-

⁵¹⁰ Erdoğan, s. 27.

⁵¹¹ Erdoğan, s. 31.

⁵¹² Erdoğan, s. 32.

teri için bir süre sonra *Kırmızı Pelerinli Kent* olarak değişime uğradığı şu cümlelerle anlatılır:

“Sonuçlanmayan ölüm dansı, yarıda kesilen bir sevişmeye benziyordu; patlama noktasına ulaşamayan beden, biriktirdiği enerjiyi ürpermelerle, kasılmalarla, titremelerle boşaltmaya çalışıyordu. *Kırmızı Pelerinli Kent*’le oynaş, bir cilveleşme, bir capoeira daha atlatılmıştı.”⁵¹³

İki farklı romanın ilerlediği ve sonradan bir üçüncü romanın ortaya çıktığı eserde romanın içindeki roman karakterinin isminin Ö. olması önemlidir. İki karakter arasındaki benzerlik ve birbiri ile örtüşen yerleri ile roman, bir diğerrinin ikizi olarak algılanabilir. Roman karakterlerinin belleği ya da hayatı algılayış tarzları, yazar tarafından kısıtlı olarak onlara verildiği için metin içerisinde bir kukla vazifesi gördükleri söylenebilir. Yazarın istediği her şeyi yerine getirmekle yükümlü olan karakterin metin içerisinde bazen nerede olduğunu çözmeye çalışması, okurları şaşırtan ve meraklandıran ilginç bir söylem tarzıdır.

Pirandello’nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* eserindeki kahramanların bir oyunun içerisinde olduklarını anlayıp yazarlarını aramaları gibi *Kırmızı Pelerinli Kent* isimli romanda da anlatıcı, Özgür karakterinin belleğinin sorgulayıcı bir tavır takındığını şöyle açıklar:

“Tıpatıp aynı sahneyi yazmıştı üstelik. Romanın adı henüz ‘Ö’ olan başkişisi, yarı-kurgusal bir ‘Özgür’ Lapa’daki ‘Yeni Dünya’ adlı salaş yerde, iki kodes kuşuyla az daha kapışıyor, bir rastlantı sonucu ölümden dönüyordu. ‘İçimdeki şiddet ve dışarıdaki şiddet... Aralarındaki sınır taşları teker teker yerinden sökülüyor. Yaşam ile yazı, karşı karşıya durmuş, karnından konuşan iki vantrolik gibi. Artık hangisinin sözlerini duyduğuma emin değilim. Çıldırma böyle bir şey olsa gerek.”⁵¹⁴

Karakterin kendi oluşturduğu romandaki metnin sesi ile anlatıcının onun hikâyesini anlattığı metnin sesini duyması karakter için çıldırma derecesine vardıracak bir durum olarak aktarılır. Yaşam ile yazı, karakter ile roman birbiriyle bağlantılı şeyler gibi gösterilirken Özgür karakterinin kendi romanının sesi ile anlatıcının sesi arasındaki kalması edebî metinlerde okurların sürekli karşılaşabileceği bir sorunsal değildir. Bura-

⁵¹³ Erdoğan, s. 48.

⁵¹⁴ Erdoğan, s. 52.

da hem bir karakter sorunsalı meydana gelirken hem de anlatıma bağlı olarak anlatıcı sorunsalı ortaya çıkar.

Bu sorunsal, iki romanın paralel bir şekil almasıyla birlikte bir nevi çözümlenmiş gibi görünse de karakterin metnin sesini duyabilecek nitelikte hassas olması gerçek-kurmaca durumunun da tekrar sorgulanmasına yol açar. Anlatıcı, Özgür'ün ruh halini anlatırken bu sorunsalı ortaya çıkararak irdeler.

“Gelgelelim, ilk sayfaya şunları yazabilmesi için günler geçmesi gerekmişti.

Gerçeği, yalnızca gerçeği anlatacağıma ant içerim. Tanık sandalyesine oturanların açılış cümlesi bu, en azından Hollywood mahkemelerinde... Oysa söze böyle giren bir yazar, daha baştan iki seksen yere serileceğini kabullenmelidir.

Kırmızı Pelerinli Kent'i yazmaya ne zaman karar verdiğini bilmiyordu, hatta böyle bir 'kararın' verildiğini bile sanmıyordu.”⁵¹⁵

İtalik olarak verilen metin, Özgür karakterinin paralel romanı halini alırken; yazarın gerçeğe sadık kalması halindeki durumunu da kısaca özetlemiş olur. Anlatıcının Özgür'ün yazma becerisi ya da roman oluşturma deneyimini bu kadar karmaşıklaştırması romanda bir belirsizlik hâli yaratır. Okurun kafasında sürekli olarak hangisi gerçek yazar, hangisi gerçek roman sorularını çözmeye çalışması, bir süre sonra metinden kopmasına ve metnin göndergelerinin yerine ulaşamamasına neden olur.

Metin ilerledikçe karmaşıklarırken, üçüncü romanın varlığı net bir şekilde meydana çıkarılarak okur bilgilendirilir: *“Özgür'ün iki ayrı dünyası vardı artık. Piyano sonatları ile Çehov öykülerinden dokunmuş birinci dünyada, yaşam denilen sığ ve engin deniz, ince bir deniz kabuğundan resmediliyordu, ikincisi ise her şey ele geçirmeye kararlı cangıla, kiralık katillere ve aşk aldatmacalarına aitti. Özgür, uzun süre, içinde yaşadığı gerçek ama akıldışı dünyayı, kurgusal ama daha gerçek olanla değiş tokuş edecek bir yazar aradı.”⁵¹⁶*

Özgür'ün yaşadığı kurgusal dünya, Özgür için oluşturulan bir dünya ve Özgür'ün oluşturduğu dünya olmak üzere romanın içerisinde üç farklı dünyanın farklı göstergeleri varmış gibi görünür.

Ancak metnin ilerleyen bölümünde roman, tek bir başlık altında birleşerek ismi ve kimliği anlatıcı tarafından romana kazandırılarak bir yenilenme sağlanır:

⁵¹⁵ Erdoğan, s. 64-65.

⁵¹⁶ Erdoğan, s. 68.

“Artık ona ‘dünya’ diye sunulanı elinin tersiyle itmiş; bütün güçlerini seferber ederek, tek bir hedefe yönelmişti. Rio’yu avuçlarının içinde bir kelebek gibi yakalamak ve öldürmeden kendi sözcüklerine hapsetmek. Kırmızı Pelerinli Kent doğmuştu.”⁵¹⁷

Kırmızı Pelerinli Kent, romanın içerisinde tekrar doğarken; diğer anlatıların ya da romanların iç içe geçmesi için Tanrısal Anlatıcı, detaylı bir açıklama yaparak roman-da meydana gelen sorunsalları çözmeyi planlar:

“Çoğunlukla gerçeğin peşinde soluk soluğa koşan romanın, aniden atağa kalkıp yarışı önde götürmeye başladığı dönemeçlerden biri daha. Anıları, bir kez kâğıda dök-tükten sonra, yazıldıkları biçimde anımsamayı; sözün, olmuş bitmiş bir gerçeklik dilimi-nin yerini almasını doğal karşılıyordu. Dürüstlük gibi erdemi yoktu insan belleğinin, hele yazar belleğinin. Gelecek üzerinde hak iddia etmesi... Gerçek Rio de Janeiro ile kırmızı pelerinli kent, hem zamanda, hem uzamda iç içe geçmişti; geçmişte olduğu ka-dar gelecekte de birleşmiş, çözülemeyen, ayırtılamayan bir bütüne dönüşmüştü. El yordamıyla ilerlediği labirent, kuyuları, sarkaçları, gizli odalarıyla, dışarıda olduğu kadar içerideydi de.”⁵¹⁸

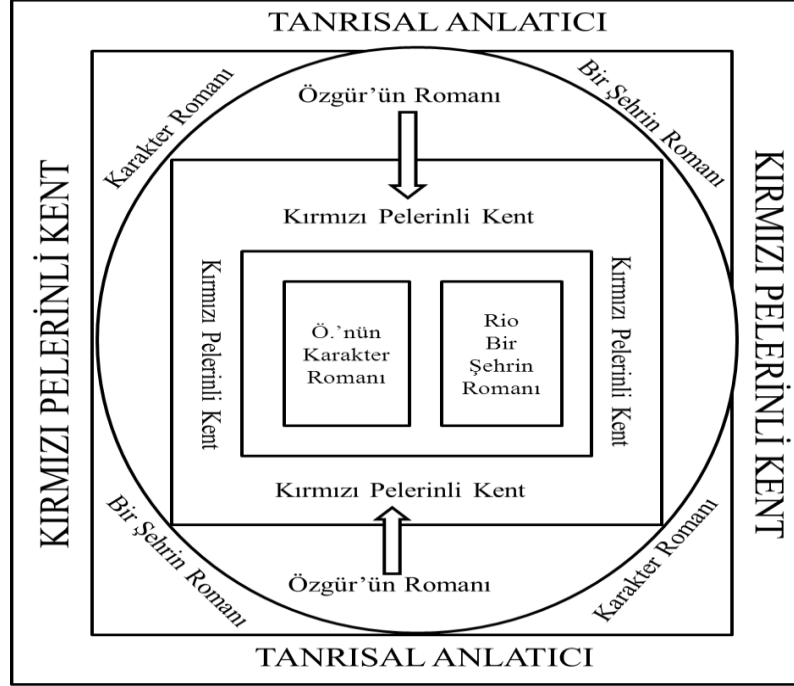
Gerçek ile kurgusal olarak tasarlanan bir eserin birbiri ile örtüşmesi, her okurun merakla beklediği ve ‘işte orada’ diyebilmek için sabırsızlandığı bir durumdur. Zaman ve mekânda gerçek bir şehir ile birleştiği söylenen *Kırmızı Pelerinli Kent*, Rio’nun bir benzeri ya da simülasyonu olarak yaratılarak içerisinde karakterleri karakterler aracılı-ğıyla meydana getiren ve sarmal halinde tekrar aynısı olarak çıkan bir metin tasarı ola-rak okurları şaşırtır.

Metin içerisinde okurların meraklarını uyandıracak en önemli soru ise, Rio kenti yazarın gidip yaşadığı ve romanını orada meydana getirdiği gerçek bir kent ve Aslı Er-doğan’ın Özgür karakteri ile özdeş olup olmayacağıdır. Öncelikle roman sanatının teo-rik kısmında değindiğimiz üzere yazarın eserlerini meydana getirirken kullandığı farklı farklı yöntemler mevcuttur. Yazarın Rio kentine gidip oradaki yaşantıyı görmesi, süz-gecinden geçirmesi ve kendine göre yeniden bir şehir kurması mümkündür. Çünkü Rio eğlence merkezi olarak anılan, festivallere ve karnavallara ev sahipliği yapan bir kent olarak bilinir. Ancak ayrıntılarına inildiğinde yozlaşan ve bozulan bir yapısının olduğu, cinsellik, uyuşturucu, suç gibi toplumsal sorunları da içerisinde taşıdığı söylenir. Yaza-

⁵¹⁷ Erdoğan, s. 68.

⁵¹⁸ Erdoğan, s. 77.

rın bu şehirde görüp beğendiği şeylerden çok, onu olumsuzlayan yönlerini göstermesi Rio'nun *Kırmızı Pelerinli Kent* hâlini almasına neden olur. Bu sorunsal, gerek Özgür karakteri gerekse Ö. karakteri tarafından iki farklı romanda da dile getirilir. Romanın iç içe geçmiş yapısını yukarda anlattığımız şekilde bir tablo içerisinde göstermek istersek aşağıdaki gibi çok katmanlı bir şekil karşımıza çıkar.



Şekil 3. 3. Kırmızı Pelerinli Kent Anlatı Şeması

Anlatıcının tüm bunları düşünen ve yorumlayan okurları için hazırladığı önemli açıklamaları, roman sanatı açısından esere farklı bir bakış açısı katar:

“Yüzde yüz özyaşamsal bir kitap yazmaya soyunmuştu bir zamanlar. Alaycı bir gününde tanımladığı gibi, bir travmatik olaylar tutanağı. Belki de kendisinden bir trajedi kahramanı, kaidesinde devrilmiş, onurlu bir insan anıtı yaratma çabası... İmgelemin plasentasında donup kalmış anıların üzerine bir kat şiirsellik cilası çekmekti amacı. Oysa apayrı bir öykü çıkmıştı ortaya; Özgür'ün 'başından geçse de' gerçekte onun 'yaşamadığı' bir başka kadına, Ö. 'ye ait bir öykü. Karnındaki bebeğin tekmelerini dinleyen bir anne gibi gelişimini izlediği, her geçen gün bağımsızlaşan bu dik başlı kadın, yazar-dan sürekli rol çalıyor; büyük harflerle yazılmış dramlarda oda noktasını kapıyordu. Özgür'ün renksiz ruhu bir prizmadan geçirilmişçesine, ışık tayfinin bütün renklerine kavuşmuştu Ö. 'de. Hatta saf, lekesiz siyaha ve beyaza bile. Özgür'den daha somut, da-

ha gerçek, daha insandı sanki. Romanın sonunda, Mavi Tepe Favelası'nın yakınlarında tek kurşunla öldürülüşünden sonra bile daha canlı."⁵¹⁹

Anlatıcının iki farklı romanın karakterlerini birbirinden ayırıştırması ve ikinci romanın sonuna gelinmeden sonunun nasıl olacağına ait bilgiler vermesi okurun kafasında oluşan karmaşıklığı gidermek için metne yerleştirilir. Özgür'ün meydana getirdiği ve işlediği karakter Ö.'nün Özgür'den daha gerçek olabileceğine ait söylem, tamamen kurgusal ve edebî metnin değerini yükseltmek için oraya konulur ve okuru yanıltmak, metnin inandırıcılığını arttırmak için yapılır.

Metnin ilerleyen bölümünde yalan-gerçek ilişkisinin birbirine geçtiği ve metnin bir karnaval halini almaya başladığı vurgulanır:

*"Gerçek ile yalanın iç içe geçtiği, buram buram yapaylığın kanlı canlı, dirimsel, kendine özgü bir gerçekliğe dönüştüğü bir dünyaydı tiyatro. Karnavaldan sonra bile maskelerini çıkarmayan Rio'nun dört dörtlük bir eğretilmesi..."*⁵²⁰

Metnin karnaval halini alması teorik kısımda bahsettiğimiz üzere, metinde farklı yapıların bir arada bulunması ve edebî metnin bir oyun halini alması durumunu yansıtır. Karnavallarıyla ünlü bir kentin anlatımında metni karnavallaştırılması, yazar tarafından ustaca kurgulanır.

Özgür karakterinin yazarlık tecrübelerini de okura hissettiren anlatıcı, onun bilinçaltındaki yazma heyecanını şöyle açıklar:

"Birdenbire çok tuhaf bir duyguya kapıldı; sanki kendi cümleleri ansızın yazarlarına doğru dönmüş, onu izlemeye başlamışlardı. Kalemmini kaptı, sayfanın üzerine dev bir çarpı işareti attı. Bir tek cümle yazdı sonra: 'Kendimi olduğumdan daha büyük göstermek için yazıyorum, çünkü... çok, çok küçüğüm.'"⁵²¹

Karakterin içsel olarak kendini küçük hissetmesinin en büyük nedeni, aslında yabancı bir şehirde istemediği ortamda bulunmasından kaynaklanır. Tabi yazar merkezli düşünüldüğünde ise yazarın Kafkavarî bir tutum takınması olarak algılanabilir. Karakterin oluşturduğu romandaki başka bir karaktere bağlanması ve onun gerçekliğine inandırılması aslında romanlarda en çok karşılaşılan ve her zaman sorgulanan bir durumdur. Karakterleri tıpkı gerçek hayatta yaşıyormuş gibi aramaya çıkan okurlar, onlardan kop-

⁵¹⁹ Erdoğan, s. 77.

⁵²⁰ Erdoğan, s. 99.

⁵²¹ Erdoğan, s. 105.

mak istemedikleri için böyle bir ihtiyaç hissederken; roman kahramanının kendi oluşturduğu karaktere bağlanması, bu durumu çağırıştırır:

*“Bir daha hiç aramamıştı Eli’yi. Onu yazmıştı. O zamanlar, oğlunu yitiren bir anne gibi acı çektiğini düşünüyordu. Gerçi hiç çocuğu olmamıştı. Evlat sevgisiyle kıyaslayabileceği bir tek Kırmızı Pelerinli Kent vardı elinde. Oysa artık, romanında anlattığı Eli’yi, gerçek Eli’den çok özliyordu.”*⁵²²

Anlatıcı, karakterin romanını oluştururken neler çektiğini ve romanı nasıl meydana getirdiğini anlatırken; romanın temel oluşum felsefesi de sorgulanmış olur:

*“Kırmızı Pelerinli Kent’i yazmış, ölüme karşı kişisel zaferini kazanmıştı. Önem-siz, küstah, acemice, yanıltıcı zaferini... Yarattığı kusurlu evrende kendi suretini gören bir tanrı gibi, ancak şimdi anlıyordu. Yaşamı sevmeyi, yalnızca yaşam adına sevmeyi hiçbir zaman başaramamıştı. Onunla uzlaşmamıştı da; ama sonunda, Sıfır Noktası’nda gözlerini açtığı anda onu kutsayabilmişti.”*⁵²³

Yazarın yaratma vasfıyla Tanrı ile olan ilişkisine değinen anlatıcı, verilen bir edebî eserin ölüme karşı kişisel bir başarı olduğunu açıklayarak, romanın teknik detaylarına inmeye başlar. Hemen ilerleyen kısımda da, Özgür karakterinin zihnine inerek yazdığı romanın teknik ayrıntılarına değinir:

*“Romanına ilişkin teknik ayrıntılar takılmıştı kafasına. Metne eklemlemekte kararsız olduğu, birinci tekilden bölümler sözgelimi. Sıfır Noktası’nı nereye koyacağını da bilemiyordu. Şu aşamada, kurduğu yapı iskambil kâğıtlarından bir kule kadar kırılmıştı. İlk yanıltıcı yerle bir olurdu.”*⁵²⁴

Aslında Özgür’ün roman tekniği açısından düşündüğü bu bölümler, metnin gerçek yazarı tarafından bu söylemden önce yerine yerleştirilir. Ancak karakterin düşüncesi sonradan açıklandığı için iki roman arasındaki paralellik bu aşamada sonlanarak sadece yazma serüveni açısından gerçek yazara göndermeler içerir. Normalde bu düşünceler, Özgür karakterine ait görünse de aslında metnin gerçek yazarına aittir. Çünkü kurduğu metnin hangi seviyede nasıl geliştiği görüldükten sonra özellikle sonuç kısmında paralel giden çift roman, artık tek bir roman seviyesine çekilerek anlatımın sonlandırılacağı okura haber verilir.

⁵²² Erdoğan, s. 134.

⁵²³ Erdoğan, s. 137.

⁵²⁴ Erdoğan, s. 138.

Romanın sonlarına gelindiğinde artık sadece bir yazar ve onun oluşturduğu *Kırmızı Pelerinli Kent* romanı kalırken, oluşturulan romanın sonu diğerine göre farklı bir şekilde biter:

“Karnını yoklayan gebe bir kadın gibi parmaklarını çantasının üzerinde dolaştırıyordu. Bir şişkinliği algıladı. Kırmızı Pelerinli Kent! Romanın tek kopyası, bütün notları, iki yıl boyunca yazdığı her sözcük yeşil kaplı defterdeydi. Rio’ya verip verebileceği tek yanıt, söyleyip söyleyebileceği tek söz... Dünyayla arasındaki tek-sesli diyalog... ‘Boş ver’ dedi kendi kendine Türkçe konuşarak, ‘BOŞ VER. DEĞMEZ.’”⁵²⁵

Bu paragraftan sonra diğer romana geçilirken romanın bir ölümle noktalanması kademeli bir roman yapısının varlığını da ortaya çıkarır. Çünkü karakterin yazdığı roman doğmuş, o doğarken onun içerisindeki romanın karakteri ölerken roman sonlanmıştı.

Roman en başından başlayarak dikkatlice okunduğunda, farklı romanların iç içe geçirilerek kurgulandığı ve bir karakterin romanını nasıl yazdığı, hangi ayrıntılara dikkat ettiği ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Üstkurmaca bakımından karakterin kendi yazdığı romandaki karakterin sesini duymasının yanında, onu yazan gerçek yazarı temsil eden anlatıcının romanın kurgusal yaşamındaki önemini anlaması dikkat çekicidir. Her yaptığından haberdar olan “Tanrısal Anlatıcı”nın yazar vasfına sahip karakterin zihnine her girdiğinde, karakter bunu bir nevi hissediyor ve anlıyor durumu yaratılarak okurların daha önce karşılaşmadıkları bir anlatım yaratılmaya çalışılır. “Ben Anlatıcı”nın yokluğunda anlatı, kimi zaman bir sorunsal halini alsa da oluşturulan farklı romanlarla birlikte göze batmayacak bir hâl alır.

“Tanrısal Anlatıcı”nın hâkimiyetini romanın sonuna kadar sürdürdüğü ve bir romandan başka bir romana geçtiği eserde, farklı farklı romanlar oluşurken bir karnaval havası yaratılarak, roman sanatı ve tekniği açısından yeni bir anlatım tarzı meydana getirilmiş olur. *Kırmızı Pelerinli Kent* romanını alıp okumak isteyen okur için birbirinden farklı romanlar aynı romanın içerisinde büyük bir labirent oluşturur. Okur, hangi *Kırmızı Pelerinli Kent*’i okuduğunun farkına varamadan kimi zaman kendini bir karnavalın içerisinde kimi zaman ise karanlıklar içerisindeki bir kentte bulabilir.

⁵²⁵ Erdoğan, s. 142.

3.4.6. Çöplüğün Generali

Oya Baydar'ın 2009 yılında yayımlanan romanı *Çöplüğün Generali*, roman içerisinde kurgulanan başka bir roman formu, yazım sürecindeki yazarın müdahil olma girişimleri ve yapıbozum/söküm felsefesini başarılı bir şekilde roman formuna uygulaması nedeniyle roman sanatı açısından önemli bir yere sahiptir.

Romana giriş yapmadan önce, 'metin dışında bir şey yoktur' sözüyle edebî metinlere bakışı değiştiren Derrida'nın yapısöküm felsefesinin ne olduğu ve edebî metinde nasıl kullanıldığını incelemek gerekir. Öncelikle yapısöküm felsefesinin bir okuma ya da çözümleme tekniği olarak doğmadığını söylemek gerekir. Derrida sözlüğü hazırlayan Nial Lucy, 'deconstruction' kelimesini tanımlarken, bunun bir teori, bir metot, bir söylem ya da bir girişim olmadığını söyledikten sonra Derrida'ya göre yapısökümcülüğün ne olduğunu şöyle tanımlar:

*“Üzerine düşünmeyi, bilinçliliği ya da bir öznenin kuruluşunu hatta modernliği beklemeyen bir olaydır. Kendi kendini yapısökümler. Yapısökümlenebilirler.”*⁵²⁶

Nial Lucy gibi Derrida sözlüğü hazırlayan Simon Morgan da, Derrida'nın bu kavramı “Psike'den Ötekinin İcadı” isimli çalışmasında açıkladığını söyler.⁵²⁷ Derrida bu çalışmasında yapısökümcülüğü bir icat olarak görür ve şöyle açıklar:

*“Yapıbozum/söküm icatçı olmaktan başka hiçbir şey değildir; metodik prosedürleri kabul etmez; bir geçit açar, önde ilerler ve bir iz bırakır; yazısı yalnızca performatif değildir, yeni performatiflikler için kurallar –başka uyulaşmalar- üretir ve performatif ve konstatif arasında basit bir karşıtlığın teorik güvencesine kendini asla yerleştirmes.”*⁵²⁸

Genel bir söylem olarak karşımıza çıkan yapısöküm felsefesinin, genel geçer ve kesinlik içeren yapıların karşısında olduğu ve yeni şeyler getirdiği anlaşılır. Bu söylemin edebî metin için uygulanabilirliğini anlamak için Derrida'nın “Gramatoloji” isimli çalışmasına bakmak gerekir. Bu kitabın içeriğinde 'sözden önce yazı geldiğini' savunan Derrida, şöyle bir söylem geliştirir:

“Genelgeçer anlamda yazı 'ölü söz' dür, ölüm getiricidir; hayatın soluğunu keser. Öbür yandan, aynı sözlerin öbür yüzünde, mecazi anlamda yazının, doğal, ilahi ve

⁵²⁶ Niall Lucy, *A Derrida Dictionary*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 12.

⁵²⁷ Simon Morgan Wortham, *The Derrida Dictionary*, Continuum International Publishing, New York 2010, s. 31.

⁵²⁸ Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri*, (drl. Derek Attridge), (çev. Mukadder Erkan-Ali Utku), Otonom Yay., İstanbul 2010, s. 364.

*yaşayan yazının, önünde yerlere kapanılır; bu yazı, saygınlıkta, değer in kökenine, ilahi yasa olarak vicdanın sesine, kalbe, duygulara eşittir.*⁵²⁹

Kutsal kitapların yazılı olarak gelmesini içsel bir yazı formunda değerlendiren Derrida, böylece her şeyin temeline yazıyı yerleştirir, ardından da metin dışında başka bir şeyin olmadığını söyleyerek yapısöküm felsefesinin temellerini oluşturur. Sökme terimini *Gramatoloji* isimli çalışmasında, yazılmış daha önceki metinlere farklı okuma getirerek gerçekleştiren Derrida, ardından metinleri örerek anlamaya ve değerlendirmeye çalışır.

Derrida'nın gerek kendi söylemleri gerekse üzerine yapılan çalışmalar ışığında 'yapısöküm' felsefesinin bir edebî metnin önce karşımıza çıkan ardından sökülen ve tekrar birleştirilen bir organizasyon içerisinde olduğu anlaşılır. Derrida, yapısöküm felsefesine uygun olarak Kafka'nın "Yasanın Önünde" hikâyesini incelerken, önce sökme ardından metni örme işlemini yaparak kendi felsefesinin bir edebî metinde nasıl uygulanacağını okurlarına gösterir. Önce yasa üzerinde duran Derrida, öykü ile arasındaki bağlamı sökerek şöyle bir yorumda bulunur:

*"Belirli bir anlatı tipi olarak bu öykü, anlattığı yasaya bağlanır; bu anlatımı yaparken kendisinin önüne çıkan yasanın önüne çıkar. Ve yine de okuyacağımız üzere, bu duruşmada hiçbir şey gerçekten kendisini sunmaz; çünkü bu öykünün bize okunmak için verilmesi onun kanıtına ya da deneyimine sahip olacağımız anlamına gelmez."*⁵³⁰

Oya Baydar'ın "Çöplüğün Generali" isimli çalışması, roman içerisinde önce metin olarak bize kendini gösterirken, ardından parçaların sökülmüne ve sonunda örümü/dikimi işlemine tabi tutularak yapılandırılmış bir çalışmadır. Derrida'nın yapısöküm felsefesine uygun olarak tasarlanan bu romanın içerisine girildiğinde ilk olarak bize bir metin verilir. Bu metin başlığından da anlaşılacağı üzere romanın kendisi olan 'Çöplüğün Generali'dir. Bu metinde bir kesinlik olmadığı gibi bir belirsizlik hâkimdir. Giriş kısmında metinde bir özne olmadığı gibi metnin kendisinin de soyut bir şekilde yapılandırıldığı görülür. Hemen ardından "Ben Anlatıcı" olarak metne sahip çıkan sesin izleğinde; 'son bölümü kaybolmuş, hiç yayınlanmamış bir roman taslağından' söz edilerek okura merak aşılır ve artık sökme işlemine başlanır. Bundan sonraki her bölüm

⁵²⁹ Derrida, *Gramatoloji*, (çev. İsmet Birkan), BilgeSu Yay., Ankara 2011, s. 28.

⁵³⁰ Derrida, *Edebiyat Edimleri*, s. 206.

romanın sökülmiş parçaları olurken ilerleyen bölümlerde örüm/dikim işleminin yapılacağıнын sinyalleri de okura verilir.

“Çöplüğün Generali” isimli başlıkla girişten sonra romanının sökülme işlemine başlayan yazar, “Yolunu Şaşıran Yolcu” başlığıyla karakterinin durumunu ve metin içerisindeki yerini okurlarına göstererek ilk sökülme işlemini gerçekleştirir. Böylelikle metindeki karakter ortaya çıkarılmış ve metnin ilerleyen kısmında nasıl bir işlevsellik sahibi olacağı okura verilmiş olur. Karakterin tespitinden sonraki işlem, olay örgüsünün ve romanın içerisindeki yapının ortaya çıkarılmasıdır ki “Bir Roman Taslağından Artakalanlar” başlığıyla romanın yapısındaki sökülme işlemi başlatılır. Öncelikle bu bölüm boyunca romanın içerisinde farklı hikâyelerin anlatıldığı ve her hikâyenin altına ‘yazarın notu’ ifadesiyle notlar düşüldüğüne dikkat etmek gerekir. Sökülme işlemine uygun olarak her hikâye birbiriyle bağıntısız bir şekilde ele alınarak verilir.

Roman içinde başka bir roman kurgusunun oluşması ve yeniden üretilmesi, aslında yazarın hikâyeler üzerine yaptığı ve yapacağı konuşmalar ile gerçekleşir. Metin yazıldıktan sonra yazarın metnin kurgusu, karakterleri ve olay örgüsü üzerinde düzenlemeler yapabileceğini okurun bakış açısıyla söylemesi aynı zamanda kendisinin de bir okur olarak metinde varolduğunu gösterir. Yapısökümcü felsefeye uygun olarak da yazarın metin üzerinde değiştirmeye, yorumlamaya ve çıkarmaya fırsat vermesi, romanın yapısının daha anlaşılır olmasını sağlar.

*“Yazarın notu: Çocuk sağır ve dilsiz. Sonraki bölümlerde yeniden sahneye çıkmalı. Temizlikçi Kadın’ın çalıştığı evde, büyük saksılara gizlenmiş nesnelerin ne olduğu belirsiz kalsın; gizli evrak, CD, altın veya para olabilir, küçük silah veya mermi olabilir... Okur istediği gibi düşünebilsin. Temizlikçi Kadın’ın sonu da belirsiz kalsın. Bir başka bölümde, bütün sonları toparlamak nasıl olur? Kurguyu fazla mı sıradanlaştırır yoksa? Düşünmeliyim...”*⁵³¹

Metnin gerçek yazarı, yazdığı metin üzerine düzenlemeler yaparken okuru dikkate alarak yorum yapabilmesi, kendisinin de okur olarak metni okumasından kaynaklanır. Metin bittikten sonra, metin üzerinde yapılabilecek her düzenleme, yapısöküm felsefesine uygun olarak değiştirebilir; ardından tekrar dikilebilir bir yapının roman içerisinde kurulduğunu gösterir.

⁵³¹ Oya Baydar, *Çöplüğün Generali*, Can Yay., İstanbul 2009, s. 22-23.

“Y.N.: Köpek birkaç gün sonra kapının önünde ölü bulunacak: Kurşunlanmış. Kayıp cep telefonunun kimlerin elinde olduğu izlenmeli mi? Hikâyeyi geliştirmeye katkısı olmayacaksa, hayır; sadece kuşku doğuran, huzursuzluk veren bir motif olarak kalsın. Bu bir polisiye değil! Müdür Bey’in sonunu da açık bırakmalı.”⁵³²

Hikâyenin yapısının polisiye olması, yazarın metin üzerindeki dikkatinin ne derece önemli olduğunu ve üzerinde sürekli olarak oynama yaptığını gösterir. Hikâyeyi geliştirmeyecek ayrıntılara yer vermeyen metnin gerçek yazarı, roman sanatına da uygun olarak fazla ayrıntıya inmeden eserini oluşturmak ister. Burada metnin gerçek yazarı olarak nitelendirdiğimiz ‘Y.N.’ notlarının sahibi, eskizler üzerinde çalışırken; yazarın her hikâyenin sonunda farklı ayrıntılara önem vermesi önemlidir. Birinci hikâyenin sonunda kurguya, ikinci hikâyenin sonunda ise hikâyenin ayrıntılarına dikkat edilir.

“Y.N.: Hoca sadece işten çıkarılmakla mı kalacak, güvenlikçi adamın işten çıkarılmasına mı hayıflanıyor, yoksa adamın başına daha kötü bir şey mi geliyor? Bu bölüme esin kaynağı olan gazete haberinde, depo memurunun üzerine düşen ağır kolilerin altında ezilerek can verdiği yazılıydı. Belki de en iyisi okuru kendi hikâyesini geliştirmekte özgür bırakmak.”⁵³³

Bu hikâyenin sonunda ise yazar, metnin kaynaklarını okur ile paylaşarak üzerinde fazla oynama yapmadan onların kendi zihinlerinde yorumlamalarını ister yani bir anlamda onların zihninde anlam boşlukları oluşturmayı dener. Metnin kaynağının da bir gazete haberi olması gerçeklik-kurmaca ilişkisinde kurgunun roman düzleminde nasıl bir hal aldığı görünmesi açısından önemli bir ayrıntı olarak göze çarpar.

“Y.N.: Bu bölümü daha fazla açmak etkiyi zayıflatacak. Doktor kadınla oğlunun şehri terkedip Çöp Çocuğun anlatmaya çalıştığı topraklara yerleştiklerini okur belli belirsiz sezsin yeter. Bu kaçış anlam ve adalet arayışının sonucu olarak da düşünülebilir. Kader değil, seçim.”⁵³⁴

Birbirinden ayrı olarak tasarlanan hikâyelerin sökülme işlemi bittikten sonra diki mi sırasında her ayrıntının önemli olduğunu unutmamak gerekir. Metnin gerçek yazarı, bu bağlamda okurun dikkat etmesi gereken ayrıntıyı tekrar ederek bu bölümde sadece okuru yönlendirmeyi dener.

⁵³² Baydar, s. 30-31.

⁵³³ Baydar, s. 41.

⁵³⁴ Baydar, s. 49.

“Y.N.: Hacker, toplumsal-siyasal ilgileri zayıf da olsa katı ve duyarsız değil. Susup unutmaya değil, araştırmaya, gereğinde tehlikeyi göze alıp derin yapıları açığa çıkarmaya da karar verebilir. Ancak, böyle bir kurgu yeni bir bölüm gerektirir. O zaman da Hacker romanın başkahramanına dönüşür ki, bu romanın düşündüğüm yapısını zedeler. Ayrıca günümüzde Hacker tipindeki genç bir adamın kendini toplum için, insanlar için feda edebileceğini düşünmüyorum. Genç kuşağa haksızlık mı? Belki...”⁵³⁵

Bu hikâyenin sonuna düşülen notla metnin yazarının bir hikâyeler birlikteliği değil bir roman yazma girişiminde olduğu anlaşılır. Özellikle kahramanın özelliklerine, kurguya müdahale etmediğini söyleyen metnin gerçek yazarı, roman formunu zedelemek istemez. Artık hikâyelerin ilerleyen dönemde bir roman oluşturacağı fikri, okura tam olarak verilerek yazarın izlediği yol da belirginleştirilmiş olur.

“Y.N.: Mühendis de Yaşlı Adam da, garip işler olduğundan kuşkulananmıyorlar bile. Onlar açısından bilip de suskun kalmak, konuşmamak, korktukları için unutmayı yeğlemek gibi bir durum yok. Çevrelerinde gördükleri şeyler onlara olağan geliyor; çünkü olağanlaştı, olağanlaştırıldı. Bu insanlar farkındalık geliştiremiyorlar, böylece de tehlikeden kendiliğinden uzaklaşmış oluyorlar. Çoğunluğun durumu nedir? Farkında olmamak mı, bilip de susmamak mı?”⁵³⁶

Yazarın hikâye içerisindeki karakterlerin yaşadıkları karşısında tepkisiz kalmalarına sitem etmesi, roman sanatı açısından kabul edilebilir bir durum değildir. Karakterlerin belli bir gerçeklik algısına sahip olamamaları, kâğıttan yapılmış olmaları ve metinde söz sahibi olamamalarıyla alakalıdır. Zaten metinde yapılmak istenen de, benzetim amacıyla gerçek dünyadaki insanların yaşadıkları olaylar karşısındaki tutumlarını göstermektir. Bu yüzden metnin yazarının niyeti çerçevesinde karakterlerin yorum yapması, söyleminin yazar tarafından olağanlaştırılması, dışardaki insanların belli kurumlar vasıtasıyla aynı duruma getirilmesiyle alakalıdır.

“Y.N.: Bu bölümde sonucu hazırlayan ipuçları verilebilirdi. Büyük patlama... yıkım... ya da kitlesel virüs bulaştırma planı. Sonuç bölümünü yazmadan önce buraya tekrar dönülecek. Ancak, okura, ‘bu kadar olmaz’, dedirtecek bir inandırıcılık sorunu

⁵³⁵ Baydar, s. 60.

⁵³⁶ Baydar, s. 67.

*çıkmamalı. Ne garip! Gerçeğin kendisi kurgulardan daha az inandırıcı olabiliyor. Gerçeği inanılmaz kılan; bizi ürküten sertliği, acımasızlığı, dehşeti mi acaba?”*⁵³⁷

Metnin yazarının, yazdığı metin üzerinde tekrar oynama yapacağını ve düzelteceğini söylemesi, roman yazımındaki düşüncelerinin açığa çıkması olarak değerlendirilebileceği gibi, bir yazarın eserini okuduktan sonra üzerinde yaptığı değişiklikler olarak da algılanabilir. Nasıl algılanırsa algılsın yazarın amacının okuru etkilemek olduğu ve okur merkezli bir metin meydana getirdiği muhakkaktır.

*“Y.N.: Bebek bekleyen genç kadının sonunu yazmaya hiç gerek yok. Okura bırakmak daha iyi olacak. Bu sonda kararsızım. Kötü senaryo: Gerçek hayatta yaşadıklarımızı düşünürsek, bakmaya gittiği evden bir daha çıkmaması gerekir – doğmayacak çocuk, alınamayacak köpek: basit ve güzel insanın, gerçek insanın hayallerinin sonu. İyi senaryo: Genç çiftin oraları terk etmesi, sakın ve güvenli bir yerde yeni bir yaşam kurmaları, hayallerin gerçekleşmesi –çocuk ve köpek-.”*⁵³⁸

Metin içerisinde okurların sürekli merak ettikleri şey acaba bundan sonra ne olacak sorusudur ki, bu soru okuru metne bağlayarak merak unsurunun metnin sonuna kadar sürmesini sağlar. Yazarın bu metin hakkında kararsızlığa düşmesi ve iyi bir senaryo çizememesi, aslında onun yaşadığı bir sorunsaldır. Burada verilecek önemli bir karar, metnin tamamını etkileyeceği için romanın sonunun farklı bir şekilde bitmesine de neden olabilir. Yazarın metnin kurgusundaki çoğu yeri bilerek doldurmaması, okurların onları istediği gibi doldurması için planlı yapılmış bir teknik olarak görülebilir.

*“Y.N.: Adam tanıklığa, konuşmaya, bildiklerini anlatmaya gidiyor: Artık unutmak değil hatırlamak istiyor. Herkes bilsin, ortalık aydınlansın diye daha çok, daha yoğun hatırlamak... Unutarak arınacağını sanmıştı, hatırlayarak ve hatırlatarak arınıyor. Ben adama kötü bir son yazdım, gerçek hayatta olduğu gibi. Ama burada kurgu okura açık olmalı. Okur, Unutmak İsteyen Adam’a istediği kadarı biçmeli. Tanrı yazarlık sıktı artık. Bölümün sonunu yeniden ele alabilirim.”*⁵³⁹

Bu metinle birlikte yazarın, kendi seçtiği anlatım tarzı olan “Tanrısal Anlatıcı”nın artık sıktığını söylemesi, roman içerisindeki anlatım tekniğinin değişeceğini gösterir. Bir okur dikkatiyle kendi romanını okuyan ve bu anlamda deneysel olarak onun

⁵³⁷ Baydar, s. 76.

⁵³⁸ Baydar, s. 83.

⁵³⁹ Baydar, s. 125-126.

üzerinde oynamalar yapan yazar, söktüğü metni ilerleyen kısımlarda toparlayacağı için üzerlerine düşülen notlar gibi okura sunmak ister. Böylelikle okur, kurgu üzerinde yorum yapabilecek, karakterlerin kaderini belirleyebilecek ve yazarı yönlendirebilecektir. Metnin içerisindeki bağlam bunu gösterirken, gerçek okurun dışardan bir müdahale yapabilmesi söz konusu değildir.

*“Y.N.: Bu bölüm, romanın çözümünü hazırlayacak kilit bölümlerinden biri. Daha ayrıntılı işlemeli mi, kararsızım. Ayrıca, Mikrobiyolog kadının sonunun ne olduğu burada mı açıklanmalı, sonuç bölümünde mi? Ya da belki açık uçlu bırakılmalı. En dramatik ve en uygunu, laboratuvarında deney sırasında virüsü kapıp kısa süreli bir bellek kaybına uğraması ve ne üzerinde çalıştığını unutmaması gibi geliyor bana. Yok olması, daha doğrusu, yok edilmesi de bir seçenek. Düşüneceğim.”*⁵⁴⁰

Romanının kilit kısmına gelindiğini söyleyen metnin gerçek yazarının, buradaki hamlelerinin oluşturacağı romanda önemli rol oynayacağını, bu yüzden burayı açık uçlu bırakacağını söylemesi, yazarın bir eserini meydana getirirken neleri düşündüğünü, en başı ile en sonunda bile nasıl ayrıntılara dikkat ettiğini okura vermesi açısından önemlidir. Bu notun düşüldüğü hikâyenin ardından romanın yapısında bir değişiklik yapılarak, bir kurgusal yazar meydana getirilmeye çalışılır. Bu sefer yazarın hikâyesi yazılacak ve roman yazımına ait neler çektiği yine “Tanrısal Anlatıcı” ile şekillendirilecektir. Sökme işleminin son aşaması olan yazar kurgusu ile birlikte artık metin dikilerek romanın kendisi meydana getirileceği için yazar hikâyesinde ayrıntılara inilerek okur bilgilendirilir.

*“Yazmaya çalıştığı romanın bir türlü çözemediği kurgusu takılmıştı kafasına. Aslında, bu kadar dert etmemesi gerektiğini, birkaç eleştirmen vıdı vıdı etse de okurların nasıl olsa beğeneceklerini biliyordu. Yayıncısının, hadi ısmarlamak demeyelim ama, ‘Tam sana göre,’ diyerek önerdiği sıradan bir konu. Romanın da sıradanlaşmaması için farklı bir teknik, farklı bir kurgu bulması gerekiyordu ki, sıkıntı buradaydı işte. Konuya pek ısınmadığı, kahramanlarını içinde duyamadığı, sevemediği için midir nedir, roman ağır yürüyordu. Hatta doğrusunu söylemek gerekirse, bir zamandır hiç yürümüyordu.”*⁵⁴¹

Söküm işleminin son aşamasını oluşturan bu hikâye içerisinde, bir yazarın romanını oluşturma serüveni anlatılarak; yazarların eserlerine konuyu nasıl buldukları,

⁵⁴⁰ Baydar, s. 146.

⁵⁴¹ Baydar, s. 147-148.

kurguyu nasıl oluşturdıkları ve tekniği nasıl uyguladıkları ayrıntılı olarak verilir. Ancak bu yazar, sıradan bir yazar olarak okurların karşısına çıkmaz. O, bu romanın kurgusal yazarı olarak burada görev yapmaktadır ve onun işlevi ‘Çöplüğün Generali’ isimli romanı yazmaktır. Böylelikle roman içerisinde yeniden bir roman daha üretilerek, karakter-yazar aracılığıyla romanın kendisi meydana getirilmiş olur. Daha önceki bölümlerde karşılaştığımız ‘yazarın notu’nun bu metnin sonuna da konulması metnin gerçek yazarı ile kurgusal yazarının ayırt edilmesi için bir ipucudur.

“Yazdıklarını bir süre dinlenmeye bırakır, sonra yeniden okur, düzeltir, bazen değiştirir, içine tam sindiği zaman yayınlardı. Bu defa geç kalmak istemiyordu, acelesi vardı. Yine de, romanını birkaç hafta bekletmeye, konudan biraz uzaklaşıp heyecanını yendikten sonra, yazdıklarını son bir defa dış gözle okuyup içi rahat ettikten sonra yayıncıya götürmeye karar verdi. Bilgisayardaki ‘Çöplüğün Generali’ dosyasını küçük bellek çubuğuna kaydetti. Üzerinde çalışmak için roman taslağından bir de çıkış aldı. Ne de olsa eski kuşak sayılırım, yazıyı ak kâğıt üstünde kara harflerle basılı görmezsem içim rahat etmiyor, diye düşündü.

Bu, yazarın son romanı oldu. Yıllar, on yıllar, belki de yüzyıllar sonra, Yazar’ın kitapları üzerinde çalışanlar külliyyatındaki tek eksiğin bu son roman olduğunu fark etmediler bile, çünkü varlığından kimse haberdar değildi. Belki de kaybolmuş, hiç yayınlanmamıştı.”⁵⁴²

Kurgusal yazarın metin içerisindeki hikâyesinde “Çöplüğün Generali” isimli romanı meydana getireceğinin söylenmesi, roman içerisinde başka bir roman formunun var olduğu hakkında bilgi verir. Böylece kurgusal yazarın bu roman serüvenini anlatan “Tanrısız Anlatıcı” pozisyonundaki gerçek yazar, onun hayatındaki tek eksiğinin bu olduğunu belirtip, bu romanın artık meydana gelmesini ve dikim/örüm işleminin başlatılmasını isteyerek hikâyenin sonuna da önemli bir not düşer.

“Y.N.: Bu bölüm, aslında ilk bölüm de olabilir. Düşüneceğim. Bazı bölümlerdeki olaylar yazdığım sırada tümüyle kurgusaldı, hayal mahsulüydü, ben uydurmuştum. Ama denizden bombalar çıkması, çocuk parkındaki kum havuzunda mermiler bulunması, hele de ceset aramak için çukurların kazılması, vb. gibi gelişmeler, ben yazdıktan sonra gerçekleşti. Böyle olması metnin edebî gücünü azaltacak, alegorik anlatımı zayıflatacak,

⁵⁴² Baydar, s. 154-155.

*belgesel bir metin çağrıştıracak kaygısını taşıyorum. Bir de, ya romanın sonu da gerçekleşirse diye korkuyorum. Belki de yeni bir son yazmalıyım.*⁵⁴³

Metnin gerçek yazarının, yazarının hikâyesini anlattığı bölümü, en baş ya da en sona koyacağını düşünmesi bu nottan devam eden metin içerisinde belli olacaktır. Çünkü buraya kadar sökülen metin, bu paragrafın bitimiyle beraber örülecek ve daha önce gördüğümüz hikâyeler birbirine geçerek bir roman meydana getirecektir. Metnin gerçek yazarının bazı olaylar, ben yazdıktan sonra gerçekleşti diye söylemesi, edebî metnin gerçeklik yönünün ortaya çıkarılması ve okura bir inandırıcılık aşılması için planlı olarak yapıldığının göstergesidir.

Romanın buraya kadar olan kısmı, genel olarak bir yazarın romanı için yazdığı deneme kâğıtları olarak görünse de, okur metin içerisinde daha önce karşılaşmadığı bir yapı ile yüz yüze geldiğinin farkında değildir. Bu yüzden bundan sonra kurulacak roman, yani roman içerisindeki ikinci roman, birinci romanın bir örümü olarak karşımıza çıkacaktır. Romanın en önemli özelliği olan yapısöküm felsefesine uygun olarak tasarlandığı için eser üç farklı roman şeklinde de okurlar tarafından rahatça okunabilecek bir yapıda planlanmıştır.

Romanın yapı bütünlüğünü sağlanması için ilk bölüm olan “Çöplüğün Genelili”nde bize tanıtılan karakter ve romanın parçaları, tekrar ele alınarak örüm işlemi yazar tarafından başlatılır. Ancak romanın dikim/örüm işlemi “Ben Anlatıcı” vasıtasıyla yapılacağı için ilk başta karşılaştığımız karakter, anlatıcı pozisyonuna getirilerek romana “Kediyi Merak –Ve Hatırlamak- Öldürür” başlığıyla giriş yapar. En başta karşılaştığımız karakter, kaldığı yerden çıktığı yolculuğa devam ederken; eski (işlediğimiz) anlatıdaki “Tanrısal Anlatıcı” gider, karakter “Ben Anlatıcı” olarak kendi hikâyesini anlatır vaziyette okurun karşısına çıkar. Bundan sonraki süreçte en baştan beri söylediğimiz söküm işleminin yerini sökülen hikâyeleri birleştirme ve bütün oluşturacak örüm işlemi başlamış olur.

Her hikâyenin birbirinden bağımsız olarak yapılandığı ve yazarın notu ile okura sunulmasının ardından bu bölümde o hikâyelerin farklı şekillerde metne giydirilerek roman yapılanmasının oluşturulduğu görülür.

⁵⁴³ Baydar, s. 155.

“Bunlar cinayet, intihar, patlama haberleriydi: ‘Kuşkulu bir intihar’, ‘Çöplüklerdeki patlamanın nedeni metan gazı’, ‘Komutan’ın intiharının ailevi nedenlerden kaynaklandığı bildiriliyor’, ‘İstihbaratın başındaki kişi yurtdışına kaçmış olabilir mi?’, ‘Son bir ayda, kentte aynı şekilde öldürülenlerin sayısı yirmiye buldu’, ‘Bilim kadınının acı sonu’, ‘Belediye çöp toplayan çocukları tutuklamaya başladı’, ‘Müsteşar metresinin evinde çekilmiş fotoğrafları inkâr ediyor’, ‘General lakaplı çöplük çocuğu yine izini kaybettirdi’, ‘Dalgıç okulu öğrencileri, yüz metre açıkta denizin dibinde çok sayıda bomba ve silah buldular’, ‘Krokiler gizli silahların yerini işaret ediyor’, ‘Açılan çukurda cesetler bulundu’; bir sürü benzer haber... İyi bir tarama yapılırsa daha yüzlercesi, belki de binlercesi çıkabilirdi.”⁵⁴⁴ Karakter anlatıcının gazete haberlerinde okuduğu bu haberler, daha önce hikâye olarak bize verilmiş ve ileride romanın parçaları olacağı söylenmiş metinlerdir.

Ancak karakter-anlatıcı, kurgusal bir dünya içerisinde olduğundan habersiz kendi yaşamını anlatır ki, bunu da romanın kurgusu gereği yapılanma bu karakterin hayatı içerisinde olacağından her şey sanki ilk defa oluyor(muş) gibi yapar. Özellikle sökülen romanın son hikâyesindeki kurgusal yazarın, metnin gerçek yazarı tarafından romanın sonuna mı başına mı konulacağı düşünülürken, kurgusal yazar birden karakterin karşısına bir sanat edebiyat köşesi yazarı olarak çıkarılır. Böylece kurgunun karakterin belleğinde bir yazar ve yazdığı romanı şeklinde ilerlemesi sağlanırken, okurun da bunu anlaması istenir.

“Sayfaları karıştırırken, gazetelerden birinin sanat edebiyat köşesindeki bir haber dikkatimi çekti. O dönemlerin, kitaplarının hiçbirini okumadığım ama adını bildiğim ünlü bir yazarıyla ilgiliydi. Yazar’ın, yayıncısına söz verdiği son romanını teslim etmeden ve hiç haber bırakmadan ortadan kaybolduğu bildiriliyordu. Aynı gazetenin iki gün sonra, bu defa birinci sayfadan verdiği haberde, boşanmış olduğu eski eşinin isteğiyle Yazar’ın yalnız yaşadığı evde yapılan aramada çalışma odasındaki bilgisayarında bazı notlara ulaşıldığı, ancak roman metninin bulunamadığı yazıyordu. Eski eşin, Yazar’ın iki bilgisayarda birden çalışma gibi bir fantezisinin olduğunu, son romanı içeren file’ın diğer bilgisayarda olabileceğini söylediği, ancak ikinci bilgisayarın bulunamadığı da habere eklenmişti.”⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Baydar, s. 167.

⁵⁴⁵ Baydar, s. 167.

Romanın dikim/örüm işleminde kurgunun kurgusal yazar üzerinde yürütüleceği karaktere verildikten sonra, karakterin kafasının bir yerinde yazara ne olduğu ve ne yazdığı üzerine odaklanır. Sökülen roman içerisinde karşılaştığımız her şey, karakterin ailesi ile ilişkilerine, yaşamına ve işine yansıtılırken; ana kurgu, ‘kurgusal yazar’ üzerinde yürütülür. Bu durumda romanın olay örgüsü, karakterin ‘kurgusal yazarı’ bulması ya da ona ulaşması üzerine odaklanır.

“Söyleşinin, yeni romanı beklenirken birden sırra kadem basan dönemin ünlü yazarıyla yapılmış olduğunu hemen anladım. Aklın yolu bir, diye düşündüm; Gazeteci arkadaşım da Yazar’ın izini sürmenin anlamlı olduğunu düşünmüştü benim gibi. Fotokopideki söyleşiyi biraz atlayarak hızlıca okudum. Yazar, çok yakında bitireceği yeni romanından söz ediyordu. Biraz tanıtım amacı sezilen, hatta yayınevi reklamı kokan bir söyleşiydi, anladığım kadarıyla. Bana çarpıcı gelen, Yazar’ın şu sözleri oldu: ‘Bilirsiniz, ben bitirip yayınlamadan yazdıklarım üzerine hiç konuşmam, ortada ürün olmadan konuşmayı edebiyatla bağdaştırmam. Ama bu defa öyle doluyum ki, anlatmak istiyorum. Sanki zaman beni sıkıştırıyor gibi, sanki geç kalmışım gibi.’ ‘Sayın Yazar, gerçekçi bir metin mi, yoksa bir fiksiyon, bir alegori mi son romanınız?’ ‘Gerçek olamayacak kadar yoğun vahşet ve şiddet içeren bir dünyada yaşıyoruz. Burası tarlalarına, topraklarına sularına tohum yerine silah, mermi, bomba, patlayıcı ekilmiş bir ülke; toprağa gömülmiş cesetler de ürünü besleyici gübre sanki... İşte romanımız böyle bir ülke de geçiyor. Gerçek mi değil mi karar sizin.’ ‘Eğer sakıncası yoksa, romanın adının ne olacağını da sorabilir miyim?’ ‘Romanın adını şimdiden söyleyemem, zaten henüz kesinleştirmedim. Bilgisayar dosyasında Çöplüğün Generali başlığını kullandım bir şiirden ödünç alarak. Belki şairden izin alır bu ismi kullanırım, henüz bilmiyorum.’ ‘Sakıncalı değil mi bu ad?’ ‘Sakıncasız ne kaldı ki?’”⁵⁴⁶

Karakter, kurgusal yazarın bir eleştirmen ile yaptığı söyleşiyi okurken yazarın edebî eserinde kurmacaya mı gerçekliğe mi bağlı kaldığı ve neler anlatıldığı hakkında az çok romanı okumadan bilgi edinir. Böylece karakter, romanının ne olduğu hususunda merakla düşerek romanı okumak ister. Tüm bunları okuyan okur için romanın içinde başka bir romanın olduğunu fark etmek çok kolaydır. Burada eleştirmenin romanın konusu hakkında yazara sorduğu sorular ve bunlara yazarın verdiği örtük cevaplar roman

⁵⁴⁶ Baydar, s. 208-209.

sanatı açısından önemlidir. Dikkat edilirse eleştirmenin yazara sorduğu ilk soru, metnin gerçek olup olmadığıdır. Yazarın verdiği cevap ise örtüktür ve romanın gerçek olup olmadığını okurlarının yorumuna bırakır. Kurgusal yazarın romanının adını seçerken daha önce okuduğum bir şiirden esinlendiğim dediği şiir ise romanın en başında söküme işlemine tabii tutulan hikâyelerin içerisinde geçer.

Romanın yapısı, üstkurmaca bir yapılandırma ile iç içe geçirilirken, romanın her türlü okumaya fırsat verecek şekilde tasarlanması, eserde kullanılan roman tekniğinin başarılı bir şekilde yapılandırıldığını da gösterir.

Romanın bundan sonraki gelişimi, örme işleminin tamamlanması ve bu romanın bulunması üzerine kurgulanır. Karakter, kurgusal yazar kaybolursa da metnin kaybolmayacağına inandığı için, eserin isminin de geçtiği çöplüklerin içerisinde olabileceğini düşünür. Ve onu bulduğunda ilk tepkisini okurlarına şöyle yansıtır:

*“Çöplüğün Generali... Heyecandan kalbimin durup orada, direksiyonun başında öleceğimi sandım. Kayıp Yazar’ın kayıp romanının metni, eksik de olsa, sayfaları dağılmış, yırtılmış, yer yer dağılmış da olsa, elimdeydi.”*⁵⁴⁷

Olayın kurgusu gereği metnin gerçek yazarının, karakterine romanın içindeki romanı buldurması ve bunun karakter tarafından sorgulanması dikkat çekicidir. Çünkü en başta karşılaştığımız karakterin romanda işlevsiz olması ve ardından sorgulayıcı bir tavır takınması, okurun dikkatinden kaçmayacak önemli bir değişimdir. Karakterdeki bu uyanışı sağlayan ise metin içerisindeki kurgusal yazarın roman hakkında yaptığı yorumlar ve bilgilendirmelerdir. Çünkü onun söyledikleri ile kendi yaşantısı arasındaki benzeşim, karakterin bilinçlenmesine ve yaşadığı dünyayı farklı bir şekilde algılamasını sağlar.

*“Artık, elimdeki dağınık metnin Yazar’ın kayıp romanının ilk taslağı olduğunu biliyordum. Bu romandan haberdar olan, roman taslağını yıllarca saklamış kişi, ruh, yaratık, -her kimse, her neyse- metni bana iletmek istemiş, bunu da başarmıştı. Neden bunca yıl bekledikten sonra, hangi amaçla ve ben?”*⁵⁴⁸

Karakterin bulduğu romanın içerisinde nasıl bir metin yerleştirildiğini sorgulaması, romanın yapısının okurlar tarafından anlaşılması için çok önemlidir. Eğer yapıso-

⁵⁴⁷ Baydar, s. 215.

⁵⁴⁸ Baydar, s. 219.

küm felsefesine uygun olarak planlanmış bir metin ise birleşmenin sağlanması için birinci romandaki her parçanın ‘yazarın notu’ dahi romanın içerisinde olması gerekir.

“Bu gelişkin bir roman taslağıydı; Yazar’ın, üzerinde düşünmek, yeniden yazmak, değiştirmek istediği bölümler, yapmayı tasarladığı düzeltiler, kendi kendine sorduğu sorular, metinde her bölümün sonunda parantez içinde ‘yazarın notu: Y.N.’ kısaltmasıyla yer alıyordu. Elimdeki bölümlerin bazılarının sayfaları birbirine zımbalanmıştı, ama bazı sayfalar dağınıktı. Eksik sayfalar, eksik bölümler olduğu ilk okumada anlaşılıyordu. Romanın sonu yazılmış mıydı, yoksa Yazar son bölümü yazmaya fırsat bulamadan mı ortadan yokolmuş veya yokedilmişti?”⁵⁴⁹

Romanın dikim işlemi bu metinle tamamlanmış olup, artık karşımızda sökülüp yeniden birleştirilen yeni bir roman vardır. Şimdi geriye sadece karakterin bu romanı okuyup üzerine yorumlama ve ekleme yapması kalmıştır. Karakter, bu romanın kendisini oluşturan romanın parçaları olduğundan habersiz bir şekilde değerlendirmeye girişir.

“Edebiyatla ilişkim okur olmanın ötesine geçmez, iyi bir okur bile sayılmam. Yazar’ın kaygılarını anlayabildiğimi söyleyemem. Çöplüğün Generali romanının yazıldığı dönemin edebiyatını iyi bilen, roman tekniği ve eleştirisinden anlayan bir edebiyat tarihçisi bunu çok daha kesin ve doğru olarak saptayabilir. Ama bence, romanın başka bir sonu ya da başlangıcı vardı ve anahtar o kayıp sayfalardaydı. Her bölümde tekrarlanan ana motif: Tarlalardan, sulardan, çukurlardan fışkıran bombalar, kurşunlar, patlayıcılar, silahlar ve cesetler böyle usta bir yazarın romanında ortalığa saçılıp, sonra öylece bırakılmaz gibi geliyordu bana. Patlayan çöplükler, çöp tepelerinin üzerine kurulmuş mahallelerde yaşayan çöp insanları, çöp çocukları da öyle... Bir son bölüm olmalıydı. Ve o son bölüm ya hiç yazılamadığından ya kaybolduğundan ya da elimdeki metni bana ileten – her kimse, hangi güçse- okumamı, bilmemi istemediğinden eksikti.”⁵⁵⁰

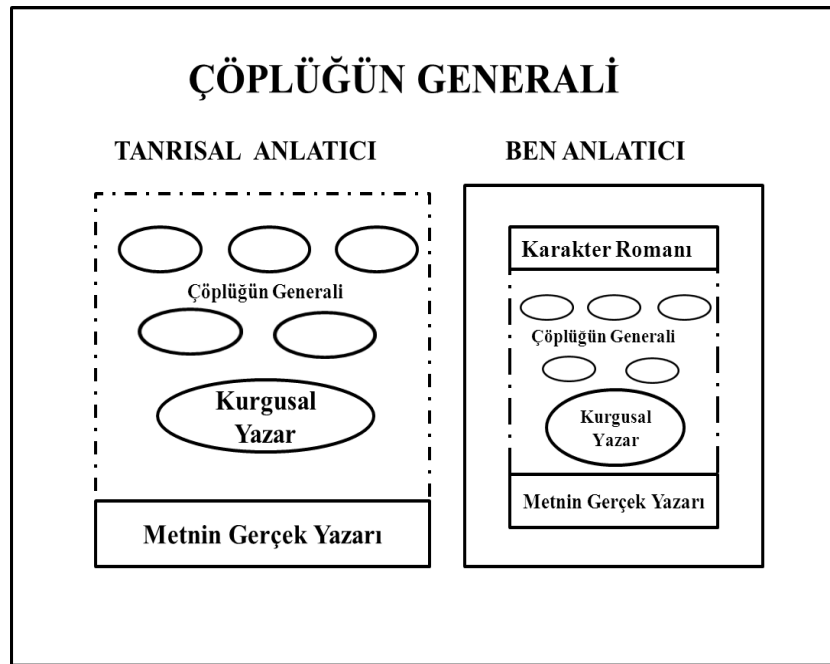
Karakterin elinde olan metin, birinci roman yani sökülmüş kısım olduğu için bunun eksik bir metin olduğunu düşünerek tamamlanması gerektiğini savunur. Kendisi edebiyat ile uğraşmadığı için bunu roman sanatı ve tekniğinden iyi anlayan birisi yani örnek okurunu işaret ederek sen yapmalısın demek ister. Kendisi ile bir bütün olan par-

⁵⁴⁹ Baydar, s. 220.

⁵⁵⁰ Baydar, s. 221.

çaların kendisi üzerinden yazıldığından habersiz olduğu için karakterin düşünceleri ile ampirik okurun seviyesi örtüşür.

Karakter, roman içerisindeki hikâyeleri tek tek inceleyerek birleştirmeye ve bu romanda yazarın ne demek istediğini anlamaya çalışırken kendini metinlerin içerisinde dolaşırken bulur. Karakterin yazar konusunda vardığı sonuç ise şöyledir: “*Yazar, Yazar’ın kendisi.*”⁵⁵¹ Karakter, roman içerisindeki sayfaları karıştırırken her hikâyeden bir sonuç çıkarmaya başlar. Böylece dikim işlemi tamamlanmış roman üzerinde yorumlar üretmek romanın sonuna gelinir. Metnin gerçek yazarının metin içerisinde ürettiği romanları şekil içerisinde göstermek istersek şöyle bir sınıflandırma yapılabiliriz:



Şekil 3. 4. Çöplüğün Generali Anlatı Şeması

Birinci romanımız içerisinde metnin gerçek yazarı, hikâyelerin üzerinde oynamaya yaparken; ikinci romanımız, bu romanın parçalarından oluşur. Üçüncü ve dördüncü bir roman görmek isteyen okurlar, romanın sonundan ve başından okuyarak farklı romanlar bulabilir. Derrida'nın yapısöküm felsefesine uygun olarak tasarlanan roman, ‘metin dışında hiçbir şey yoktur’ söylemini karakterlere de aşılıyarak onların da bu söylem etrafında dönmelerine ve metin ne derse ona göre hareket etmelerine neden olur.

Şemaya bakıldığında birinci romanın anlatıcısı “Tanrısız Anlatıcı” pozisyonundayken, metnin sınırları değiştirilebilir bir yapıdadır. Gerçek yazarı kurgusal yazar olan

⁵⁵¹ Baydar, s. 249.

birinci metin, birçok hikâyeden oluşurken, içerisinde “Çöplüğün Generali” eskizleri meydana getirilir. İkinci roman ise birinci roman formunu da içine alırken bir karakter romanı gibi planlanır. Karakter bulduğu romanın izini sürerken; birinci romanın hikâyelerinin, ikinci roman formuna dağıldığı görülür. Roman içerisinde birden fazla roman meydana gelirken, romanın nereden başlanırsa başlansın müsait bir okumaya yönelik yapılandırıldığı romanda birçok yerde karakter ya da kurgusal yazar tarafından dile getirilir.

Sonuç olarak, roman içinde meydana getirilen farklı romanların yapışöküm fel-sesine göre yapılandırıldığı ortadadır. Öncelikle en başta verilen metin, parçalara ayrılarak ardından tekrar örülerek roman formu meydana getirilir. Roman sanatına ve tekniğine ait bilgilerin yanı sıra bir romanın nasıl parçalanıp tekrar birleştirileceği örnek okurların algılayabileceği düzeyde ayrıntılı olarak verilir. Olay örgüsü üzerine yoğunlaşan teknik, bir kurgunun metin üzerinde nasıl yapboz şeklinde değiştirilebileceğini de ayrıntılı olarak anlatır. Okur, okuduğu metni tıpkı çizer, yeniden okur, tekrar çizer, farklı bir açıdan okur ardından da yeniden adlandırır.

3.5. ROMAN İÇİNDE OLUŞTURULAN ROMANSAL YAPILAR

“Roman İçinde Yeniden Üretilen Romanlar” bölümünde, eserlerin içerisinde yazar tarafından kurgulanarak yeniden üretilen romanları tespit ederken kimi zaman bir kimi zaman altı-yedi farklı roman olduğunu açıklamaya çalıştık. Ancak roman benzeri yapıların yani günce, anı, röportaj niyeti ile okura sunulan bu gibi yapılardan farklı olarak roman formunu yakalayan romanları değerlendirmeye almamıştık.

Bu bölümde yazarların romanlarının içerisinde kurguladığı anı, günce, mektup gibi yapılarla roman içinde romansal bir yapı oluşturduğunu açıkladıktan sonra, bunların aslında romanın kendisini oluşturan ve kimi zaman tamamına yayılan bir anlatım formu olduğunu açıklayama çalışacağız.

Türk Edebiyatı’nda, romansal yapı olarak, romanların içerisinde kurgulanan birçok roman olduğu halde, çoğunun roman sanatını ve tekniğini tam olarak açıklamaması nedeniyle, bu bölümde sadece dört roman üzerinde durulacaktır. İlk olarak Peyami Safa’nın *Yalnızız* romanının temeline oturttuğu ‘Simeranya’ üzerinde durmaya çalışacağız. Ardından Vüs’at O Bener’in *Bay Muannit Sahtegi*’nin günlükleriyle kendi söylemi arasındaki gitgellerine; Selim İleri’nin *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* romanında anıların ve başka romanların içerisinde dolaşan anlatıcıya; son olarak da Bilge Kara-

su'nun *Kılavuz* romanında belirsizlikler içerisinde meydana getirilen güncenin romanın tamamına hâkim oluşuna açıklık getirmeye çalışacağız.

3.5.1. Yalnızız

Peyami Safa'nın 1951 yılında yayımlanan *Yalnızız* romanı, genel olarak yalnızlık duygusu çerçevesinde ruh ve beden sorunlarını konu edinen bir düşünce romanı şeklinde değerlendirilmiş bir eserdir. Eserin içerisinde Samim karakterinin 'Simeranya' adını verdiği metinleri, bir ütopya olarak değerlendirildiğinden, *Yalnızız* ütopyik roman özelliği taşıyan bir eser olarak nitelendirilmiştir.

Yalnızız romanının ilk yayımlanışından sonra, yazarın müdahalesiyle bazı değişiklikler geçirdiğini unutmamak gerekir. Eserin ilk baskısında bulunan "Prolog" adlı bölüm (yaklaşık 25 sayfa) yazarın isteğiyle eserden çıkarılarak roman formu üzerinde böylece bir ilk değişiklik yapılmış olur. Bu bölüm yazarın isteği ile romandan çıkarıldığı için romanı bu bölümle beraber değerlendirmek yerine bu bölüm çıkınca nelerin eksik kaldığı üzerinde durmaya çalışacağız.

'Prolog' bölümüyle ilgili ve en iddialı söylemi oluşturan Mehmet Tekin, bu bölümü romandan ayrı, müstakil bir parça ya da hikâye olarak görmez. Ona göre Prolog kısmı "*içinde, romana bir bakıma enerji veren bir sırrı saklamaktadır ki, bu sır, Meral'in 'Tütüncünün önünde', Samim'e ilk defa yalan söylemesi, onu aldatması meselesidir. Yalnızız romanının psikolojik ve felsefi temellerinin kurulmasında, önemli işleve sahip olan bu yalan meselesini Samim, roman boyunca hatırlayacak, Meral'in intiharına kadar zihnini, bu meselenin baskısından kurtaramayacaktır... Meral, intihar noktasına, Samim'e karşı kurduğu yalan manzumesiyle gelir ve bu manzumenin ilk halkasını da, 'Prolog' kısmı okunmadan, ne Samim'in sonu gelmeyen şüphe ve kuruntularını anlayabiliriz, ne de Meral'in kimliğine tam anlamıyla açıklık getirebiliriz.*"⁵⁵²

Romanın aydınlatılması ve metnin okur tarafından anlaşılması için Tekin'in söyledikleri geçerli olsa da, yazarın eserinden böyle bir bölümü çıkarmasındaki temel sebeplerden birisinin okurun merakını uyandıracak şeylerin sıfırlanması olabilir. Özellikle roman sanatı ve tekniğini çok iyi bilen Peyami Safa'nın okur olarak romanını okurken böyle bir düşünceye varması, bu kısmın çıkarılmasında etkin rol oynayabilir. 'Prolog' kısmında verilenlerin okuru bilgilendirme amacı taşıdığı göz önüne alındığında, bunun

⁵⁵² Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yay., İstanbul 1999, s. 252-253.

Peyami Safa'nın tekniğine uymayan bir durum olduğu ve romanın hemen aydınlatılmasını sağlayacak ipuçlarını içerdiği görülür. Bu bölümün çıkmasıyla Samim'i ve Meral'i anlayamasak da, romanın yapısının artık bu bölümsüz yayımlanacağını unutmamak gerekir.

“Tanrısal Anlatıcı” pozisyonu ile başlayan anlatım, ‘an’ı yakalayarak gösteriyi başlatır ve sahneyi okurlarına yansıtarak romana giriş yapar. Romanın perdeleri açılmaya başlayınca içeride belli karakterlerin sohbet ettikleri ve onları gözlemleyen bir anlatıcının onların konuşmalarını okura/izleyiciye aktardığı görülür. Karakterlerin kimlikleri belirirken romanın olay örgüsü de yavaş yavaş anlatımla birlikte şekillenmeye başlar.

Roman sanatı ve tekniği açısından metnin kırılma noktasını, Samim'in yazarlık vasfı ile birlikte ortaya çıkan “Simeranya” isimli ütöpik dünya oluşturur. Metnin hemen girişinde okura ısrarla iletilen bu dünya, metin içerisindeki karakterlerin dikkatini çekerken, okurların da merakını cezbeder. Romanın ilerleyen bölümlerinde aslında tüm metnin bu ütöpik dünya çevresinde döndüğü ve her karakterin kendi içerisinde yalnızlaştığı görülür. Bu ikinci metnin ütopya özelliğinin yanı sıra romanın temelini oluşturan bir çekirdek vazifesi yaptığını da söyleyebiliriz.

Chatman'ın olayları “Çekirdek ve Uydular” diye iki kısma ayırdığını, çekirdeğin metnin gövdesini oluştururken, uyduların daha önemsiz olarak çekirdeğin etrafında döndüğünü çalışmanın teori kısmında açıklamıştık. Bu çerçevede değerlendirme yapan Orhan Pamuk'un ‘merkez’ kavramını kullandığını ve romanlarını bir merkeze yerleştirerek yazdığını da ifade etmiştik. Her şey, her şey ile ilgilidir prensibiyle romanın gizli merkezi olduğunu söyleyen Orhan Pamuk'un bu görüşünden hareketle *Yalnızız* romanının gizli değil açık bir merkezi/çekirdeği olduğunu, etrafında da uyduların döndüğünü belirtmek gerekir.

Öncelikle “Simeranya” adı verilen ütöpik dünyanın tüm karakterlerin ilgisini çekecek bir yapılanmaya sahip olduğu görülür. Metnin tamamını kontrol altına alan bu metin, roman içerisinde romansal bir yapı olarak karşımıza çıksa da tüm romanı kontrol altına alan ve diğer olayları etrafında döndüren bir işlevi olduğu anlaşılır.

Metindeki karakterlerin böyle bir metnin yazıldığından haberdar olmalarının yanı sıra, Samim karakterinden orası hakkında sürekli bilgi istemeleri, metnin diğer karakterler üzerindeki etkisini anlamamız için önemlidir.

“- Ağabey, *Simeranya* 'da nasıl yıkanılır?

Tam o sırada Selmin içeriye girdi. Sualî duymuştu. Bekledi. Cevap çıkmadığını görünce kendi cazibesinin, hiç bir erkek için istisna tanımayan dayanılmaz nüfuzunu benim üzerimde alenen denemek istedi:

- Dayı, Simeranya'nın kızlarını ve aşklarını anlatınız, çok rica ederim.

Sağırılığım devam etti. Besim Selmin'e doğru yürüdü ve beni gösterdi:

- Bu kuyudan avuçla su alamazsın. Boşuna yorulma. Simeranya'nın kızlarını tanımak istersen Ağniyet-ül-agani'yi oku: İşte güzelsin, sevgilim, işte güzelsin. Gözlerin güvercinler gibidir. Beni üzüm pideleriyle kuvvetlendiriniz. Elmalarla beni ihya ediniz.”⁵⁵³

Karakterin başka bir metni, metinlerarasılık yapabilecek derecede bilmesi ve Simeranya'nın temellerini bu esere dayandırması okurların merakını cezbedecek ve romana bir edebîlik katacaktır. Metnin ilerleyen kısmında Besim karakteri, Samim'den gizli ulaştığı metni okumaya başlarken, eserin içerisinde 'Ben Anlatıcı'nın hâkimiyetinde bir yolculuğa çıkıldığı görülür:

“Uyanık olarak Simeranya'ya ilk gidişim. Yatak odamın balkonundaki şezlonga uzanmıştım. Görünmez bulutların kararttığı bir sonbahar akşamı... Kılavuzumun yüzüne hâlâ bakmamıştım. Kadın mı, erkek mi bilmiyordum... Kılavuzuma baktım. Kadındı şaşırdım. Çırlçıplaktı... - Şimdi karşiki büyük kulede bir ışık yanacak. Kırmızı ise reddedildiniz. Yeşil ise kabul edildiniz. Sakin bir dikkatle kuleye baktım ve beni utandırmaması için Allah'a yalvardım. Ne kadar zaman.”⁵⁵⁴

Roman ilerledikçe içerisinde bir romansal yapının varlığı belirginleşirken, ütöpik bir dünyanın kapılarına doğru bir kılavuz eşliğinde yolculuk yapan bir karakter görünür. Ütopya kavramı ilk kez Yunan mitolojisinde kullanılmış ve daha sonra Thomas More'un 1516 yılında yazdığı “Utopia” (Ütopya)'sı ile birlikte kavramlaşmıştır. “Varolamayan, hayal edilen ülke” olarak bu terimi, eserinde ayrıntılı olarak anlatan Thomas More'un *Ütopya*'sında insanlar, para kazanmak ve mal mülk edinmek yerine beyinlerini bilgiyle donatmaya çalışırlar. Ulusal servet eşit bir şekilde dağıtıldığı için bu ülkede savaş, hırsızlık, gasp gibi durumlar ile karşılaşmaz. Kimse kendine has özel bir eşyaya

⁵⁵³ Peyami Safa, *Yalnızız*, Ötüken Yay., İstanbul 2000, s. 23-24.

⁵⁵⁴ Safa, s. 26-27.

sahip olmadığı için insanlar komşularının veya arkadaşlarının yaşadıkları yerlere özgürce girebilir ve oralardan istediklerini alabilirler.⁵⁵⁵

Jean Baudrillard, edebî eserlerin dışına çıkarak Ütopya'yı yaratan sebepler üzerinde durur: “Ütopya asla konuşulmaz, gündemde olmaz her zaman siyasal, tarihsel, mantıksal, diyalektik düzenlerin kimliğinde ortaya çıkar. Ütopya gelecekte kendisini yazamaz. O daima bugün içerisinde eksik kalan şeylerin tasviridir.”⁵⁵⁶

Samim karakterinin meydana getirdiği bu dünya, Baudrillard'ın dediği gibi eksik kalan şeylerin tasviri olarak metinde yer alırken; tüm metin, bu eksikliğin üzerinde dönmeye başlar. Gürsel Aytaç da, Simeranya'yı bir ütopya olarak nitelendirirken, Samim karakterinin eksiklik duyduğu şeyler yüzünden böyle bir ütöpik metin yazdığını söyler:

“Simeranya bir ütopyadır. Dünyanın 150 yıl sonrasını, karışıklıkların uyuma, senteze ulaştığı bir hayal ülkeyi dile getirir. Samim, içinde bulunduğu yer, zaman ve toplumla belirlenmiş birçok olumsuzlukları ortaya koyarken bunların çözümlenmesini hayali bir ortamda, bir ütopya olarak düşünmektedir.”⁵⁵⁷

Metnin merkezine ütöpik romansal bir yapı yerleştiren yazarın metindeki amacını Akşit Göktürk şöyle açıklar:

“Utopya yazarının amacı, uzak bir adanın duygusal renkliliğini ya da eşine rastlanmadık tehlikeleri anlatmak değil, sunacağı örnek bir toplum düzeniyle hem kendi toplumunun işleyişindeki aksaklıkları dolaylı olarak gözönüne sermek, hem de bu aksaklıklara bir çözüm yolu önermektir. Utopya yazarı bu işi yaparken, önerdiği örnek yaşama düzenini, tepkiyle karşıladığı gerçek düzenden elinden geldiğince apayrı, uzak, soyut düşünmek, örnek-toplumunu okurun kafasında kesin, kalıcı çizgilerle yerleştirmek ister. Bu nedenle de, gerçek yaşayışı sınırlayan zaman, uzam gibi kavramların ötesinde düşünür. Zaman, tarihsel akışıyla, uzam da maddenin yapısında bulunan özellikler dolayısıyla sürekli değişme getiren kavramlardır.”⁵⁵⁸

Metnin gerçek yazarı olarak Peyami Safa'nın romanın merkezine ütöpik bir dünya yerleştirmesi, okurların dikkatinden kaçmazken; romandaki karakterlerin de bu

⁵⁵⁵ Thomas More, *Utopia*, (çev. Vedat Günyol, Sabahattin Eyuboğlu, Mina Urgan), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2000, s. 87-158.

⁵⁵⁶ Baudrillard, *Utopia Deferred*, Los Angeles 2007, s. 61.

⁵⁵⁷ Aytaç, s. 118.

⁵⁵⁸ Göktürk, *Ada*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 17.

ütöpik dünya etrafında dönmeleri bize romanda iki yapılı bir merkez olduğunu gösterir. Karakterler içerisinde yaşadıkları dünyanın sorunlarını Samim’e sorarlarken, onun yarattığı dünyanın içindeki işleyişi de merak ederler. Eğitimden, sağlığa ve ekonomiye kadar alt yapısı hazırlanan ütöpik dünya, insanlara kusursuz bir yaşam sunarken, onların mutlu olmasını sağlar.

“- Sen buldun mu? Tanrısı olduğun dünyada tatbik ediliyor mu?

Samim gülümsedi: - Mükemmel dedi, orada sermaye sahibi kâr değil, sadece bir riziko hakkı alır.”⁵⁵⁹

Karakterin bir dinleyici/okur olarak Samim’in yaratıcılık vasfını kullanarak bir eser meydana getirmesi ve bu metnin içerisinde nelerin olduğunu merak etmesi, ütöpik metnin yörüngesinde olayların ve karakterlerin döndüğüne işaret eder. Roman içerisinde metin ilerledikçe olgunlaşan ve ayrıntıları belirginleşen yapının, romansal bir yapı haline gelmesi ve roman formuna yaklaşması, kurgusal yazar tarafından fark edilince, okura ve karakterlere bu yapının roman olmayacağı anlatılır.

“Benim hayalimin ilk çocuğu olan ‘Simeranya’yı iki yüz taneden fazla bastırmayarak her meseleyi dünya perspektifinde görebilen kimselere hediye etmek mümkündür. Ön sözde, yirminci asrın ilk yarısını dolduran ve hepsi iflâsla neticelenen ihtilâllerin ve dünya harplerinin neden bir çağ sonu işaretleri olduğu, neden yeni bir dünya hasreti doğurduğu ve ‘anticipation’ romanlarını çoğalttığı izah edilebilir. Fakat ‘Simeranya’ bir roman olmayacaktır. Sadece bugünkü insanın kendi kendisi hakkındaki telâkkisinden, bilgisinden temellerine, metodlarına ve bütün sosyal müesseseleriyle değer sistemine kadar baştan başa inkılâba muhtaç bir dünyanın huzursuzluğunu duyan bir adamın 150 yıl sonraki tekâmül imkânlarını düşünerek tasarladığı muhayyel bir ülkedeki hayat bir seyahatname şeklinde yazılacaktır.”⁵⁶⁰

Kurgusal yazar bu söylem ile birlikte eserinin edebî niteliğini arttırırken, piyasa romanlarının bir ihtiyacı doldurmak amacıyla yazıldığını, bu yüzden kendi romanın böyle bir yapıda olmayacağını söyler. Ancak roman ilerledikçe her şeye hâkim olmaya başlayan ‘Simeranya’ hayattaki tüm ihtiyaçları doldurmaya yönelik ayrıntılar içermeye başlar. Ruh probleminde, kişilik analizine kadar her ayrıntının düşünüldüğü mükemmel bir sistem olan bu ütöpik evren, kurgusu gereği yazarı kabullenmese de romansal

⁵⁵⁹ Safa, s. 74.

⁵⁶⁰ Safa, s. 110.

bir yapı haline gelir. Tıpkı Thomas More'un ütopyasında olduğu gibi tüm ayrıntıları açıklanan bu evren çevresindeki uyduları da etkileyerek romanın tamamını ele geçirmeye başlar.

Bir hayal olarak doğan ve karakterlerin önce küçümsediği bu notlar, roman ilerledikçe onları da içerisine alan ve hayatlarına müdahale edeni başka bir forma dönüştür. Böylelikle metin içerisindeki yaşamlarını bulamayan tüm karakterlerin çıkış noktası, kurgusal yazarın oluşturduğu ütöpik evren halini alır. Kurgusal yazarın ve karakterlerin yaşadığı dünyaya tam zıt olan bu dünya, metin bahane edilerek dolaylı olarak okura anlatılmaya çalışılır.

“ – Henüz orasını yazmadım. Sana anlatmak zor. Bu bir ‘dip zıtlık’ problemidir. Uzun bir tarih vetiresi vardır. Brahmanizm ve Budizm kültüründen zamanımıza kadar gelmek lazımdır. Mefharet’in gözyaşlarından on cilt kitap çıkarmak seni güldürür. Fakat böyledir. Bir şeyin içinde her şeyin sırrı vardır.”⁵⁶¹

Romanın içerisindeki yapı ile Simeranya’da oluşturulan yapı arasında kurgusal yazarın da söylediği gibi bir dip zıtlık problemi vardır. Gürsel Aytaç, bu problemi Samim karakterinin yazdığı ütöpik metinden başlayarak Peyami Safa’ya kadar uzandırır:

“Samim, yazacağı ‘Simeranya’ ütopyasının düşünce hazırlığını yaparken ‘dip zıtlık’tan neler anladığını ortaya koyar. Mantıktaki karşıtlık ilkesinden yola çıkar, sonra düşünce tarihinde Eflatun’dan Hegel’e kadarki karşıtları barıştırma eğiliminin gelişimine, diyalektiğine değinir. Alman romantik şair ve düşünürü Novalis’in karşıtları bileşime ulaştırma önerilerine de yer veren Peyami Safa, insan hayatında temel karşıtlıklardan doğma bir ‘varlaşma’ ve bir ‘yoklaşma’ hamlelerinin sürekli çatışması, bu çatışmadan doğan sonsuz karşıtlıkların sebep olduğu felaket ve kederlerin hepsi şeklinde açıklıyor. İnsanın ölümsüzlük özlemi gibi ölümlülük duygusunu da bu karşıt ‘hamle’lerin belirtileri olarak yorumlayan yazar, insanda iki benlik görüyor.”⁵⁶²

Romanın yapısal olarak içerisinde dip bir zıtlık prensibi taşımasının sebeplerinden birisi de okurun yaşadığı hayat ile özlem duyduğu hayat arasındaki boşluğun edebî eser vasıtasıyla hissettirilmesidir. Roman sanatı açısından okurun metinde kalmasını sağlayacak her teknik, yazar tarafından denenerek özellikle ‘iç monolog’, ‘iç konuşma’ ve ‘diyalog’ teknikleri ile karakterlerin işlevselliği güçlendirilir. Metin içerisinde geri

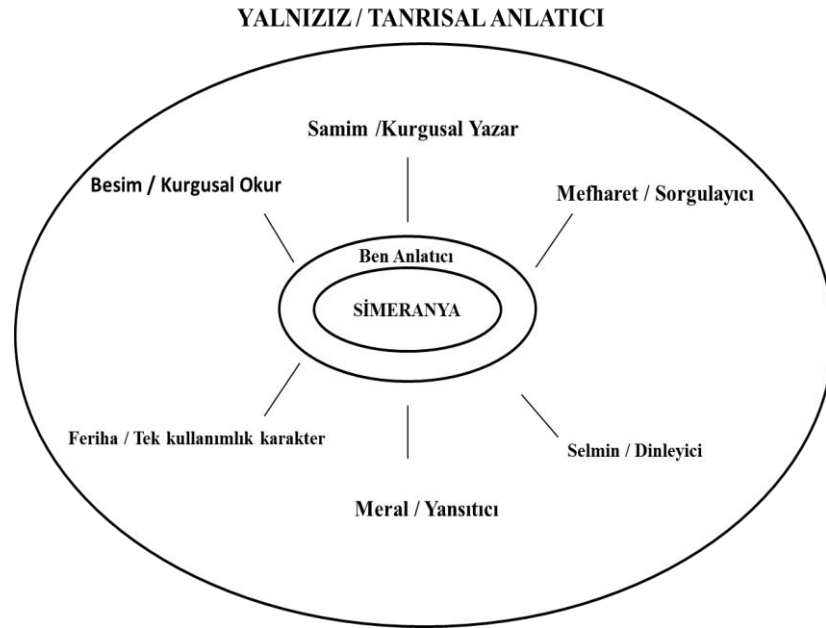
⁵⁶¹ Safa, s. 134.

⁵⁶² Aytaç, s. 113-114.

kırılma tekniğinin kullanılması, zaman problemini ortadan kaldırmak için uygulanan bir tekniktir. Roman içinde bir romansal yapının meydana getirilmesi, bu yapının metnin ilerleyen kısımlarında romanın tamamını kapsayacak bir yapı halini alması roman sanatı açısından yazarın kullandığı önemli bir teknik olarak gözden kaçmamalıdır.

Genel olarak ütöpik bir roman olarak değeriendirilen *Yalnızız* romanının, içsel yapısı tam olarak anlaşılmadığı gibi yazarın kullandığı tekniklere de yüzeysel olarak değinilmiştir. En önemlisi ise ütöpik bir metin denilerek ayrıntılarına inilmeyen Simeranya'nın aslında romanın tamamını ele geçiren bir yapıya sahip olduğunun anlaşılmamış olmasıdır. Roman içerisinde her şeyi aydınlatan yapısı ile tam merkeze kurulan bu yapı, Goethe'nin 'ışık... biraz daha ışık' sözleriyle uyumlu olarak karakterlere ve yaşadıkları dünyayı aydınlatma ve oradan kurtulma hayali olarak metne yansır.

Hem romanı hem de ütöpik metni çevreleyen bu yörüngesel yapıyı bir şekil üzerinde göstermek istersek aşağıdaki gibi bir şekil ile karşılaşırız:



Şekil 3. 5. *Yalnızız* Anlatı Şeması

Bu şemaya uygun olarak, öncelikle Samim karakterinin kurgusal yazar olduğunu daha önce söylemiştik. Yalnız Samim karakterinin kurgusal yazar olarak böyle bir metin yazmasına rağmen yaşadığı kurgusal dünya ile yarattığı ütöpik dünya arasında da tam zıtlık söz konusudur. Samim bir karakter olarak metin içerisinde yazdığı metinle birlikte değişime uğrarken artık onun içinde artık kurgusal dünyanın zorlukları çekilmez bir hal almış, ütöpik dünyaya kaçma özlemleri başlamıştır. Bu durumda hem metni etki-

leyen hem de metinden etkilenen durumda olan Samim, kurgusal yazar olmasına rağmen yaşantısının sınırlı olduğu, yani kâğıttan bir varlık olduğundan habersiz bir şekilde kendi yarattığı dünyaya saklanır. Besim karakteri Samim'in kardeşi durumunda metinde yer alırken, Besim'in "Simeranya" hakkında sorular sorması ve arada bir kardeşinden habersiz Simeranya'yı okuması nedeniyle kurgusal okur görevini yerine getirmiş olur. Okurun "Simeranya" ile ilgili merak ettiği her şey, Besim karakteri tarafından Samim'e sorulur, böylelikle yaşanan kurgusal dünya ile yaratılan dünya arasındaki farklılıklar anlatılır. Meral, Samim karakterinin sevgilisi olarak metne yerleştirilirken, okura zıtlıkları yansıtan ve fark ettirme özelliğiyle oynadığı rolü başarılı bir şekilde yerine getiren bir karakter olarak görünür. Onun yaşadığı ikilem ve bize onun gözünden yansıtılan dünya, Feriha karakteri ile farklı bir boyuta taşınır. Metnin ampirik okuru olarak görebileceğimiz Mefharet her şeyi sorgularken, okuduğu metinden yanlış anlamlar çıkarması ile romanın olay örgüsünü meşgul eder. Hayatındaki her şeyi sorgulayan bu karakter, metnin dışından içeriye alınmış bir ampirik okur olarak görülebilir. Selmin karakteri ise dinleyici rolünde metne alınmış olup romanda çok fazla işleve sahip değildir.

Simeranya'nın merkezde olduğu bu yapının özelliği, içeriden başlayıp roman ilerledikçe eserin tamamına sahip olabilecek şekilde yayılmasıdır. Özellikle romanın sonlarına doğru gelindiğinde, "Simeranya" yukarıdaki tablonun bütününe hâkim olurken, karakterler onun içerisine saklanmış veya tek tek dağılmış bir görünüm alırlar. Romanın sonunda herkes yalnızlaşırken Simeranya kabuğundan çıkarılmış bir romansal yapı olarak öykünün tamamına egemen olmaya başlar.

3.5.2. Kılavuz

Bilge Karasu'nun 1990 yılında yayımlanan romanı *Kılavuz*, yapısı ve anlatımı ile örtük bir metin özelliği taşır. Roman içerisinde, bir roman formunda ve karakter tarafından sürekli yazılan günce ise, romanın kendisini oluşturur. Bu günce formundaki metnin polisiye ve korku romanlarına benzer yapıda olması, roman içerisinde romansal bir yapının meydana getirildiğini gösterir.

Roman, "Ben Anlatıcı" tarafından anlatılmakta ve düş-gerçek arasındaki gidip gelecek şekilde tasarlanmış bulunmaktadır. "Ben Anlatıcı" ikili diyaloglar içerisinde kendi ismini deşifre ederek Uğur ismini okura duyurur. Böylelikle metinde karakter-anlatıcı pozisyonunun da sahibi olmuş olur.

*“Yazılmamış bir polis romanının abuk subuk bir kişisi olarak ‘akıllıca’ davranmağa mı çalışıyordum, beceremeyeceğim halde? Kendimi, belli etmeden, çimdiklemem gerekiyordu. Bütün bunlar bir düşte miydi?... Hayır, uyumuyor, düş görmüyordum. Ses mi gelir oldu kulaklarıma?”*⁵⁶³

Karater-anlatıcının bir filmin içerisine yolculuk yaparken, kendini o sahne içerisinde hayal etmesi ve anlık olarak tekrar yaşadığı ana geri dönmesi, okurun kafasında soru işaretleri bırakırken; henüz yazılmamış bir metin olmasına rağmen polisiye bir romanın karakteri olarak kendini düşlemesi, metnin karmaşık yapısını gözler önüne serer.

Karakter-anlatıcının hayal ile gerçek arasındaki gitgelleri metinsel bağlamda değerlendirildiğinde, metinde zihinsel bir köşe kapmaca oynandığı ve hepsinin bir oyun formunda geliştiği görülür.

*“Sözcüklerle oynayabiliyordum yeniden. İyiydi durum. Azıcık yüreklendim. Ama maskeli bir polis romanı içinde olmak olduğumu düşünmek, iç açıcı değildi gene de... Sözcük oyunu, durumumu en iyi biçimde anlatıyordu üstelik. Tedirginliğimle de gırgır geçebiliyor muydum gerçekten?”*⁵⁶⁴

Karakter-anlatıcı, yaşadığı ya da yaşamadığı olayları oyun bağlamında okura aktarırken, okurun kafasında bir boşluk oluşmasını ve bu zihinsel boşluğu yorumlayarak doldurmasını amaçlar. Roman içerisinde farklı bir roman kurgusunun oluşmaya başladığı ancak bunun tam olarak kesinleşmediği çünkü düşler arasında gerçekleştiği görülür.

*“Filmi durdurdum. Ter içindeydim. Yüzünü göremediğim genç adam, bendim. İlk düşümdü bu. Üç düşün ilki. Diziyi başlatan düş. Düşümün filmiydi bu. Olamazdı. Öyleydi ama. İzleyici miydim hâlâ? Burada oturdukça öyleydi de... Bakındım. Yılmaz Beyin evinde, televizyonun karşısındaydım. Düşümü bir filmde, bir filminden, izliyordum. Aşağı yukarı sekiz ay önceki bir düşü. Kaygısını bunca zamandır içimden atamadığım. Düş de değil, karabasan. Genç adam karşımda, yüzünü bana çevirmek üzere bekler gibiydi.”*⁵⁶⁵

Karakter-anlatıcının metnin içerisinde sürekli olarak düşlere dalması ve bir benzerini yaratması, Jorge Luis Borges’i hatırlar. Borges, hikâyelerinin içerisinde düşler yaratırken aynalar yoluyla bir başka ‘ben’ yani ‘öteki’ni meydana getirerek, metin içeri-

⁵⁶³ Karasu, *Kılavuz*, Metis Yay., İstanbul 2008, s. 23.

⁵⁶⁴ Karasu, s. 24-25.

⁵⁶⁵ Karasu, s. 33.

sinde okurların çıkamayacağı bir labirent yaratır. Film sahnesinin içerisinde öteki ‘ben’i gören karakter-anlatıcı, düş ile gerçek arasında yol alırken Borges’in çizgisinden ayrılmaz.

Bilge Karasu’nun metinde oluşturduğu diğer karakterler, anlatıcının etrafında dönerken merkez olarak her şey yazılan günceye ve düşlere bağlanmaya çalışılır. Metindeki tüm karakterler Uğur’un yazdığı esere girmeye başlarken, onlar da kendileri hakkında yazılan metinleri okuyarak kontrol ederler:

*“Saçmalama. Yazı yazarların hepsi, günün birinde, yazmağa başlamıştır, bu işin hoşlarına gittiğini de duymuşlardır. Bırak bunları şimdi. Genç, umut verici yazarlar arayan bir yayınevi de yönetmiyorum. Yazın üzerine konuşmağa da sıra gelmedi daha.”*⁵⁶⁶

Olay örgüsü, metin içerisinde belirsiz bir hal alırken, okur için okunması ve tanımlanması zor bir sürecin başladığı, artık bir karakterin refakatçi rolünden sıyrılıp yazarlık pozisyonuna geçtiği görülür.

Bilge Karasu’nun roman ilerledikçe yapmak istediği, karakterleri ve anlatıcıyı neden bu şekilde kurduğu, metnin içerisinde ikinci bölüm ile birlikte geçmeye başlayan “oyun” kelimesiyle daha anlaşılır bir hal alır.

*“‘Bol bol vakit var daha. Konuşmak için. Yılmaz gelince, sana anlattığı adam olmağa karar verdim. Gücenmece yok. O oyun oynar da ben... biz oynamaz mıyız?’ Oyun oynamak... Oyun... Benden mi bulaşmıştı ona da? Oyun içinde bir oyundu bu kez söz konusu olan. Dünya yeniden kıpırdandı ayaklarımın altında. ‘Niye o oyuna katılmak istiyorsunuz?’ diye sormak istedim, vakit bulamadım.”*⁵⁶⁷

Karakterler, metin içerisinde kendi aralarında bir oyun oynarlarken yazarın onlara oynadığı oyundan habersizlerdir. Metin dışı söyleme kapalı olan anlatının, metin içi söyleme ve iletişime açık bir şekilde yapılandırıldığı görülür. Barış Gümüşbaş’ın “Gerçekten ‘O Çekmecedeki Hiçbir Şey Yok’ mu?: Oyun Olarak Yazınsal Metin” başlığı altında yaptığı inceleme, edebî metinler içerisinde yazarın ya da şairin okurlarına yönelik metin içerisinde oluşturdukları ‘oyun’ları açıklamaya yönelik önemli bir çalışmadır. Bu çalışmasında Derrida ve Wolfgang Iser’den alıntılar yapan Gümüşbaş, metin ile okur arasındaki iletişimi şöyle anlatır:

⁵⁶⁶ Karasu, s. 44.

⁵⁶⁷ Karasu, s. 45.

*“Metin ile okur arasında etkileşimin harekete geçmesi, yani oyunun başlayabilmesi için, oyunun biçimini tanımlayan ve okurun kısmen başından beri anladığı, kısmen de oynadıkça öğreneceği ve ona göre pozisyon alacağı kurallar metnin içinde bulunur.”*⁵⁶⁸

Bilge Karasu’nun “Kılavuz” romanında yapmaya çalıştığı metin ile okuru iletişimi geçirerek oyunun başlamasını sağlamaktır ve bunun için ‘oyun’ kelimesi metin içerisinde sürekli vurgulanır. Metin içerisinde okur ile bir oyun oynayan yazarın olay örgüsünü basit bir kurguya dayandırmasındaki amaç da bu oyunu derin bir yapının içerisine gizleyerek kaybolmasını önlemektir. Olay örgüsü ve karakterlerin uzun uzadıya yapılandırıldığı metinler, oyun oynamak ve edebî metni bir lunaparka çevirmek için uygun olmayan yapıya sahiptirler. Bu yüzden yazar, kolay anlaşılır bir olay örgüsüne dört beş karakter yerleştirirken, bunları tam olarak okura tanıtmamış sadece oynayacağı oyunla meşgul olmuştur.

*“Buna karşılık, işin içinde bir oyun varsa, birimiz, birkaçımız, ya da hepimiz bir oyunun içinde isek (nasıl bir oyunsu bu...) Mümtaz Bey oyunun içinde bir oyun oynamışa kalkıyor, ‘Yılmaz dönünce, ben de onun sana anlattığı adam olacağım,’ diyor, bana başka türlü davranacağı için şimdiden özür diliyor.”*⁵⁶⁹

Yazarın metnine oynattığı oyun, karakterin düşleri ile başlarken; bu ilerleyen sayfalarda bir yazarlık deneyimi haline alır. Daha sonra oyuna dâhil edilen karakterler, karakter-yazar-anlatıcı gücüne sahip bir sesin yazdığı romanın içerisinde bulurlar kendilerini: *“Her şey, gerçekten bu kadar tuhaf, bu kadar anlaşılmaz geldi mi sana Uğur? Yoksa, bir korku romanı, bir gerilim öyküsü mü denemek istedin?”*⁵⁷⁰

Metin içerisinde refakatçi olmak için iş başvurusunda bulunan bir karakterin sonradan yazarlık tecrübesine erişmesi ve kurgusal bir romanın temellerini atıyor olması, okurları şüpheyne düşürebilir. Burada metnin gerçek yazarının yaptığı uygulama, karakterini düşsel bir yolculuğa çıkararak önce bir filmin içerisinde kendisine benzeyen ‘öteki’ni yaratmak ve bu arada gerçekleşen değişimi ona da hissettirerek geçirdiği metamorfozu belli bir mantıksal düzleme yerleştirmektir. Bu durumda refakatçi pozisyonu ile başlayan anlatıcı, gerçek yazarın verdiği yetkiler ve sağladığı evrimsel değişimler

⁵⁶⁸ Wolfgang Iser’den alıntılanan Barış Gümüşbaş, s. 118.

⁵⁶⁹ Karasu, s. 56.

⁵⁷⁰ Karasu, s. 49.

ile bir yazar kimliği edinerek karşımıza çıkar. Ancak bunu yaparken karakterine de yaşadığı değişimi hissettirir ki, böylece okurların da bu değişimi bilmesi görmesi istenir:

*“Tuhaf! Hiç beklemiyordum bunu! ‘Başka biri’ olmak için kendimi çok zorlamam gerekmedi. Yazıp unuttuğum, yaşayıp yazıp unuttuğum şeyler, yazıda -yani ben okurken- önem kazandı.”*⁵⁷¹

Metin bu kadar açıklıkta okura sunulmuş gibi görünse de hepsi oyunun birer parçasıdır. Oyundaki bilmece ise metnin ilerleyen kısmında öyküyü kim yazıyor sorusunda saklıdır.

*“İhsan kurduğu, yazmakta olduğu bir öyküyü de anlatıyor olabilirdi. Aradan bunca gün geçtikten sonra, tam da kendisine güvenmemi istediğini söylemesinden sonra, sözleri karşısında bu kanmazlık tutumum niyeydi ki?”*⁵⁷²

Burada karakter kendi bilincini sorgularken aslında okurun da bilincini sorgular. Okur-merkezli yaklaşımla oluşturulan bu metinde tüm oklar okura yönlendirildiği için, metinde karakterler ve olay örgüsü tek başına işlevsel değildir. Okur ile oyun oynayan metin, “acaba beni kim yazdı” sorusunu sorarak okurun aklında bir boşluk oluşturmak ister. Okur, bu boşluğu farklı şekillerde doldurduğu için, bilmececiğin birden çok cevabı metne yansırken, okurun zihninde de gerçek yaşamına yansıtacak sorular bırakır. Bu bağlamda metnin yazarı okur-merkezli oluşturduğu metinde okurun beynine girerek yapmak istediği şeyi başarmış olur. Bu metinden geriye okurun aklında ne karakterler, ne zaman ve mekân ne de olay örgüsü kalmaz, kalan tek şey metnin kendisidir. Sizinle oyun oynayan, oyunu sizde hissettiren ve kafanızda soru işaretleri bırakan bir metnin varlığı, metni ölümsüz yapar. Karakter, okura yönelerek “*oyunun her şeyden habersiz taşı değil miydin bir daha?*”⁵⁷³ diye sorarak metin dışı bir söylem de gerçekleştirmiş olur.

Metnin sonlarına doğru karakterler bilinçlenirken karakterlerin acaba kimin düşünde yaşadıklarını sormaları bize dünya edebiyatında böyle sorular soran karakterleri hatırlatır. Ancak burada kimin düşünde oldukları sorgulanırken aynı zamanda metnin gerçek yazarına da sesleniyor gibi görünse de romansal bir yapı meydana getiren kurgusal yazara seslenilmektedir.

⁵⁷¹ Karasu, s. 54.

⁵⁷² Karasu, s. 60.

⁵⁷³ Karasu, s. 99.

“Sesi biraz daha kısıktı şimdi: ‘Sanki her şey, birinin, örneğin Uğur’un düşlerinden birinde olup bitiyor; sakın alınma Uğur, benim düşüm, ya da Mümtaz Beyin düşüde olabilirdi bu dediğim... Ama pek garip bir yerlerden geçiriliyor gibiyiz... Bir... Bir... Birpicama lastiği gibi!’ Kendi sözüne uzun uzun güldü. Gülüşü bize de bulaştı. ‘Nereden çıktı bu şimdi?’ dedi Mümtaz Bey. ‘Bilmem. Gözümün önüne geldi öyle... Bir çengelli iğneye takılmış bir lastik... Bir el var, hızlı, uz... Kılavuzu iter kumaşın içinde...’ Birden ciddileşti. ‘Acaba çok saçmalamış sayılır mıyım gerçekten?’ Ne ben bir şey söyleyebildim, ne de Mümtaz Bey... İhsan gene kendi kendine konuşur gibi, ‘Birinin düşünde olmak...’ dedi. ‘Kaç yazar, dönüp dolaşıp, bu noktada buluşmuştur! Öyle değil mi?’”⁵⁷⁴

Karakterler, kimin düşünde olduklarını tam olarak bilmedikleri için okura bu düşün kimin düşü olduğu konusunda bir soru sormak isterler. Karakterler metin içerisindeki oyundan haberli bir şekilde belirsizlik halini sürdürdükleri için ‘acaba metin kimin düşü olarak yazıldı’ sorusu okurların zihninde bir boşluk oluşturur.

Romanın sonuna gelindiğinde ise metnin gerçek yazarının okurlara büyük bir sürpriz hazırladığı görülür. Yazılan tüm metnin, karakterin ikinci ben’i olarak ortaya çıkan bir yazar tarafından yazılıp metnin gerçek yazarına postalandığı söylemi şaşırtıcıdır. Ancak burada öykünün kırılma noktası, karakterlerin yolculuk sırasında kaza yapmasıyla oluşurken, o metnin içerisinde başka bir romansal yapının varlığı ortaya çıkar.

“‘Bizden başkalarının okuyacağı bir öykü’ gibi bunları oturup yazmamı, niye istediniz, kestiremedim. Gene de yazdım. Yanından ayrılmadım; bir işle uğraştım, onu yormadım. Her gün arayıp haber aldığınızı biliyor. Çoğu zaman, konuşmanın güçlüğünü göze alamadığı için, ben söylüyorum, o elleriyle, daha doğrusu, sağ eliyle yanıtlıyor. Eliyle teşekkür etti size. Bir ek dilimiz var şimdi. Öykü, kazayla bitti. Bunları, size yazıyorum. Beceriksizliğimin farkındayım. Yarın, sargılar alındıktan sonra, eve dönerken postalayacağım.”⁵⁷⁵

Metnin kurmaca yapısı ilk başta karşımıza bir basit olay örgüsü olarak çıkarken, ilerleyen her sayfada derinleşerek, çok katmanlı bir olay örgüsüne bürünür. Karakterlerin metinde işlevsiz olarak hareket etmeleri ve ancak metnin sonlarına doğru düşleri sorgular bir vaziyette olmaları ve bunları yazan yazarın da karakterlerin içinden çıkmış

⁵⁷⁴ Karasu, s. 102.

⁵⁷⁵ Karasu, s. 108.

olması, metni belirsizlikler içerisine sürükler. Metni bir oyun formuna getiren gerçek yazar kendine ait hiçbir bilgi vermez ve sürekli olarak okura ipuçları vererek onun oyundan sıkılmasını ve kopmasını engellemek ister. Romanın sonuna gelindiğinde ise okur, hiç beklemediği bir sonla karşılaşarak her şeyin kurgusal bir yazar tarafından güncce olarak yazıldığını ve metin içindeki her şeyin belli bir zaman dilimine ait olduğunu görür.

Sonuç olarak roman, oyun olarak metin, okur-metin ilişkisi, karakterlerin kendi bilinçlerini sorgulaması, romanı yazan bir karakterin dönüşüm yaşaması gibi birçok teknik, roman içerisinde kullanılır.

3.5.3. Bay Muannit Sahtegi'nin Notları

Vüs'at O Bener'in 1991 yılında yayımlanan romanı *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, karakter, anlatıcı, yazar vasıflarıyla karşımıza çıkan Bay Muannit'in kurgusal bir eser yazma serüvenini anlatmaktadır. Eserin en önemli özelliği ise metnin gerçek yazarı tarafından yaratılan Bay Muannit'in hem karakter hem anlatıcı hem de yazar vasfıyla, günlükleri ve otobiyografik özellikleri ile romansal bir yapı meydana getirmesidir.

Romana ilk olarak V.O.B tarafından atılan bir epigraf, ardından da M.S tarafından atılan ikinci bir epigraf ile giriş yapılır ki bu epigraflar ithaf niteliğindedir. V.O.B metnin gerçek yazarı Vüs'at O Bener iken, M.S'nin metnin kurgusal karakteri, anlatıcısı ve yazarı olan Muannit Sahtegi olduğu anlaşılır. Yazdığı romana epigraf atabilecek kadar yetkilendirilen Sahtegi'nin yazardan sonra ikinci adam olarak böyle bir not düşürmesi, metnin kurmacalık seviyesinin bir hayli yüksek olduğunu gösterir.

Öncelikle metnin her şeyini temsil eden Muannit Sahtegi'nin yazdığı epigrafa göz atalım.

“Bay SAHTEGİ'den

FATOŞ'a;

Bağışlaması dileğiyle sunu yerine:

(bilmiyorum nedir bu sende olan, bu kapayan

ve açan; yalnız anlıyor içimde bir şey

gözlerinin sesini güllerden derin olan)

*kimsenin yok, yağmurun bile, böyle küçük elleri.**

**e.e. cummings (çev. Cevat Çapan)*⁵⁷⁶

Kurgusal bir yazarın, Amerikalı şair Edward Estlin Cummings'ın bir şiiri ile eşinden özür dilemesi romanlarda okurların çok sık karşılaştıkları bir durum değildir. Böyle bir metin ile karşılaşan okurlar, Bay Sahtegi gibi bir kişiliğin gerçekten yaşamış olabileceğini ve yazarın bulduğu metni olduğu gibi yayımlama kararı aldığını sanabilirler. Ancak bunların hepsi, metne bir yandan inandırıcılık katmak, diğer yandan ise üst-kurmaca metin oluşturmak amacıyla metnin gerçek yazarı tarafından planlanmış bir şeydir. Roman içerisinde kurgusal yazara söz vermek, daha önce dünya edebiyatında karşılaştığımız ve teori kısmında dile getirdiğimiz bir teknik olup, inandırıcılık ve kurmacalık arasında okurları bilinmezliğe sürüklemek için yazarların kullandığı bir yöntemdir.

Yazarın karakterine verdiği isim Muannit Sahtegi, Arapça ve Farsça sözcüklerden oluşurken, anlamsal olarak bu sözcüklerin de metnin yapısına uygun olarak seçildiği görülür. Muannit, Arapça bir sözcük olup “inatçı” anlamına gelirken; Sahtegi, Farsça kökenli olup, ‘yalancı’, ‘sahtekâr’ anlamında kullanılır. İki sözcük bir araya getirildiğinde “Sahtekâr İnatçı” şeklinde bir tamlama ile karşılaşırız. Yani karakterin ismi bile okura ‘bu metne giriyorsun ama dikkatli ol, bak sana her şeyi anlatacak adam böyle birisi’ şeklinde uyarıda bulunur.

Romanın “Ben Anlatıcı” olarak söze başlayan karakteri, öncelikle yaşadığı durumun analizini okura yansıtmak ister:

*“Yine öldürgen bir intihar sabahı, yirmi miligram nobraksin almama karşın, ellerimin titremesini önleyemiyorum; kaydın bay Muannit Sahtegi, yapma, seni konuşmak değil, yazmak kurtarır derken, yani günlük adı altında ilk üç beş tümcenin yazıldığı günden tam üç yıl sonra, yeniden başlamayı deniyorum.”*⁵⁷⁷

Karakter üç yıl aradan sonra yeniden yazmaya başlayacağını söyledikten sonra günlükten bahsederek geçmişe döneceğinin sinyalini verir. Bu arada karakter daha ilk cümlesinden anlatıcı, yazar ve karakter rollerini üstleneceğini de okura, metin yoluyla iletmiş olur.

⁵⁷⁶ Vüs'at O. Bener, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, YKY, İstanbul 2010, s. 7.

⁵⁷⁷ Bener, s. 9.

“Bay Sahtegi, yeni olmayan, aklınca duyulmadık biçim engebelerine alıştırmalar peşinde diyeceksin, deme istersen, kimi dostların iğvasına kapılıp şiir yarışmasına katılmak avanaklığıma kızagülüyor gibiyim...”

*Derseniz ki, başka kapıya, alışığım, inini kendin bul... Tamam canlar. Soyu Sahtegi, muannittir ve tepeden tırnağa ittir, def olur gider, mağarası bol bir yerlere, gide-mese de gittiğini varsayar. Canına kıyamaz, o kesin.”*⁵⁷⁸

Yukarıdaki söylem ile birlikte metinde nasıl bir roman tekniği kullanıldığı daha belirginleşir. Öncelikle karakter-yazar-anlatıcı vasıfları yüklenen ses, direkt olarak okur ile iletişime geçmek ister. Yaptığı her şeyi okura da ileten bu ses, onlara kendini kabul ettirme niyetinde görünür. Bu metindeki karakterin metnin dışından haber olması yani bir anlamda kendisinin kurmaca dünyada olduğunu bilmesi demektir. Karakterin kendi bilincinde olması ve metnin dışındaki okura seslenmesi, roman sanatı açısından edebî metindeki karakterlerin işlevlerinin geliştirildiğinin bir göstergesidir. Karakter Sahtegi, yazar vasıfları olan, okur ile sohbet eden, kendi bilincinde yani metnin içerisinde bir karakter olarak hangi işlevlere sahip olduğunu bilen bir yapıya sahiptir.

Birinci bölümün sonuna doğru artık günlükler çıkmaya ve bir romansal yapı meydana gelmeye başlar. Günlüklerin içerisinde anlatılanlar arasında karakter kendi bilincine dönüp okura mesaj göndermezken; olay örgüsü gelişerek karakterin yaşamı, ailesi hakkında bilgiler içeren bir anlatıya dönüşür. Yalnız bu notlar, Muannit Sahtegi tarafından para kazanmak amacıyla yazıldığı için romanın içerisinde hem romanın bir parçası hem de karakterin para amaçlı tuttuğu günlükler olarak ikiye ayrılır. Tarihsel olarak düşülen günlüklerin haricinde karakterin kendini anlattığı bölümler, 1984 yılında gerçekleşirken; günlükler, 1979 tarihli anlatımla başlar. Yazdığı günlükleri okuyan birilerinin olduğu karakter-anlatıcının şu söyleminde belli olur:

*“Dolaşık, aman vermez biçem oyunlarını bozmaya, anlaşılabilirliğe yöneldiğini kanıtlamaya çabaladığımdan bu yana övgüler almaya başladım. Bu gün Tevfik Soylu telefon etti. Ne yaptığımı artık biliyormuş! Ne diyeyim doğrudur! Okumuş, dayanıp, Muannit Bey’in notlarını...”*⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ Bener, s. 12-13.

⁵⁷⁹ Bener, s. 29.

Günlüğün içerisine bir girip bir çıkan anlatıcı, metnin hâkimiyetini üstlenerek üç yıl önce ile yaşadığı an arasında okurları dolaştırarak, Muannit Sahtegi'nin notlarında olup bitenlerin kendi yaşamıyla arasında nasıl bir geçit oluşturduğunu göstermek ister.

Roman içerisine yerleştirilen günlükler, üç yıl önceki durumları anlatıyor gibi görünse de, roman bağlamında yazıldığı metnin içerisine girilince daha rahat anlaşılır. Özellikle günlüklerin romanın tamamında söz sahibi olduğu ve eserin tamamını sorgulayacak biçimde ele alınır. Günlüğün tarihe not düşülerek zamanı, durumu ve yaşama ait şeyleri tasvir eden yazılar olması beklenirken, Muannit Sahtegi tarafından yazılanların romanın tamamına hâkim olacak şekilde bir romansal yapı olduğu görülür.

*“Bu geriye dönüşlere tarih düşürmek niye? General Wellington’ın anıları sanki. İleride şaşırmayın aman yazın tarihçileri. Cevdet’in kartı da aynı gün çıkageldi, Strasbourg’dan. Ne çabuk dost bulur, şirinlik muskası, ciğerine sokulur adamın. Kulakları çınlasın cin oğlanın. Denemelerimin taslaklarını saklayacak da, hani Kafka’nın bir öyküsü daha bulundu deniyor a, bay Muannit Sahtegi’nin yok ettiği kimi yapıtlarının karamalarını ortaya çıkarmak onuru da onun olacak! Bunca yüceltildiğim için sağolsun da, bence boşuna yatırım! Çocuk! Ben daha senin çağlarında akıntıya kürek çektiğimin ayrılmıyordum, var kıyas eyle. İmdi nasılım?”*⁵⁸⁰

Cevdet Çapan’a göndermeler içeren bu metin, karakter-anlatıcı-yazar pozisyonundaki sesin gerçek hayat ile bağlantısı olduğunu işaret eder. Metnin gerçek yazarının otobiyografisinin de ortaya çıkmaya başladığı yerlerde okur, bu kadar karmaşık yapının içerisinden çıkamayabilir. Yazın tarihçilerinin şaşıracığı nokta ise metnin günlüklerden oluştuğu söylenirken birçok konuya değinmesi ve irdelemesidir. Muannit Sahtegi’nin günlüklerinin içerisinde bile bu kadar egemen bir yapıya sahip olması, günlüklerinde karakterlerin oluşması ve günlüklerin bir olay örgüsü etrafında dönmesi bu yapının artık bir günlük formundan da çıktığını gösterir.

Dördüncü bölümün sonlarına gelinirken anlatıcının bir parantez açarak okurlara ve metne göndermeler yapması, günlük formunda oynama yapılacağını bize haber verir.

“(Memeleri göbeğinde Eisa Maxwell miydi neydi adı Amerikalı mendebur karı vardı, dedikodu yazarı, benim günlük de onun yazılarına mı dönmüş ne? İpin ucunu kaçırmışım tamam. Ne yapaydım yani, bir değerli eleştirmenimizin kendini tutamayıp,

⁵⁸⁰ Bener, s. 30.

*okuru hiçe sayıyor, kofluğuna aldanmayın diyerekten(!) pek de küçümsenemeyecek, kendi halinde bir kadın yazarımızı harcayıvermesine haklılık kazandıracak bitkisel la-kırdılar mı edeyim? Ediver canım ne çıkar? Senin yazarlığından kim haberli, ki ödün kopa! Eğleniyorsun işte şunun şurasında... Hem kadıncağızı savunmak sana mı kaldı!)*⁵⁸¹

Burada günlüklerinin yazarı olarak karşımıza çıkan Muannit, eserinde anlatılanların nereden nereye geldiği konusuna değinerek öz eleştiri yapar. Okuru da ön plana alarak neden farklı şeyler anlattığını açıklar. Metnin burasına düşülen bu not eserin bir günlükten ziyade bir roman olduğunu çünkü üzerinde sürekli olarak oynama yapıldığını gösterir.

Metnin ilerleyen kısımlarında okuduğu karakterleri ve yazarları günlüklerine dâhil eden Bay Muannit, Kafka'nın etkisinde sürdürdüğü hayat hikâyesini bir Evrak-ı Metruke olarak okurlarına sunmayı bilir.

*“Hem bu gün bağırsaklarım gaz dolu, kabızlığım da azdı rakıyı bırakalı türünden bayağılıkların yazıya dökülmesinin ne anlamı var, denebilir. Oysa ne bileyim, üç beş yüz yıl sonra, tez konusu bulmakta sıkıntı çeken bir üniversite öğrencisi, bu bir yıl-gın dönem özet kesitinin yüzeysel notlarından bile yararlanabilir, değil mi efendim!”*⁵⁸²

Deneyisel romanların en büyük özelliği, doğadaki tüm olan biteni ve karakterin tüm yaptıklarını değiştirmeden metne yansıtmasıdır. Emile Zola, roman kahramanlarının bayağılıklarını okura vererek onlara tüm gerçekliğiyle romanlar okutmak istemiştir. Vüs'at O Bener de özellikle yarattığı karakteri gerçek hayatın içerisinde çıkarıp metne yerleştirse de bu karakter gerçek hayat ile bağlantısını koparmaz. Türk edebiyatının ön-de gelen isimlerini anarken, farklı romanlara göndermeler yaparak sanki günlükler içerisinde not tutulmuş gibi göstermeye çalışır. Roman sanatı açısından bakıldığında bir karakterin bu kadar canlı olarak bir günlük tutabilmesi, tuttuğu günlüğün de kahramanının kendi olması ve bu notların üzerinde değiştirme yapabilmesi çok önemlidir. Teknik açısından çok zor olan bu söylemi metin içerisinde yakalayan metnin gerçek yazarının görmediği bazı noktalara değinmek gerekir. Özellikle roman içerisinde anlatımın bu kadar karışık verilmesi ve zamanlar arasındaki gitgellerin sürekli gerçekleşmesi okurun zihninde bir boşluk yaratmaktan çok karmaşa yaratır. Biz acaba hangi Muannit'i okuyo-

⁵⁸¹ Bener, s. 50-51.

⁵⁸² Bener, s. 55-56.

ruz sorusuna cevaben günlüklerin içindeki Muannit, karakter Muannit, anlatıcı Muannit ya da yazar Muannit denilebilir.

Roman içerisinde oluşturulan romansal yapının günlükler üzerinde yapılanması okurların zihnini zorlarken; kafkavari bir yaklaşımla hayattan kopan karakter, maddi kazanç için yazan karakter, ölümsüzlük için anlatan karakter gibi farklı farklı karakterlerin de yaratılması önemlidir. Okur, metnin içerisine girdiği andan itibaren soyut anlatım yapısı ile bir karakter-anlatıcının günlükleriyle farklı bir bir romansal yapı ile karşılaşır. Romanın tamamı içinde büyük bir yer kaplayan bu romansal yapı, eserin sonralarına doğru romanın hepsini kapsayarak sonlanır.

3.5.4. Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın

Selim İleri'nin 1991 yılında yayımlanan romanı *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* bir anı roman özelliği taşımasının yanı sıra sürekli olarak yapılan metinlerarası geçişler ile roman sanatı, karakterlerin yapısı hakkında birçok bilgi vererek romansal bir yapı oluşturur.

Romana girildiğinde bir anlatıcının geçmişe dönerek eski anılarını anlattığı ve onları özlemle andığı görülür. Annesinin evlerine çağırdığı komşuların öykülerini yazmayı hedefleyen anlatıcı, bu yolla sadece geçmişe inmekle kalmaz, onlara bambaşka bir karakter hikâyesi de oluşturur. Özellikle karakterlerin romanlardan çıkmış olmasına dikkat eden anlatıcı her bir karakteri bir roman ya da roman karakteri ile özdeşleştirerek romanını bu yapı üzerine kurar.

“*Meselâ yetiştiği çevrede edebiyat sevgisi son haddeymiş. Nitekim bir gün babası Çalığışu romanını kendisine uzatmış –Feride Hanım o sıralar Çalığışu’nu okuyabilecek yaşıymış-, ‘Feride kızım, biz senin ismini bu romanı okuduktan sonra koyduk’ demiş. Kızlarının Anadolu’nun bağrında bir ülkü güneşi gibi doğmasını temenni etmiş.*”⁵⁸³

Her karaktere kendine özgü bir hikâye anlatan “Tanrısal Anlatıcı”, karakterlerin zihinlerini okuyarak onların düşüncelerini ve isteklerini de oluşturmaya çalışır. Geçmiş bir zaman içerisinde onların bu söylemleri, bizi daha eski bir geçmişe özellikle romanın içerisine gönderir. İlk karşılaştığımız yapıt olarak Reşat Nuri Güntekin’in “Çalığışu” romanı, romandaki Feride karakteri ile Feride Hanım’ın benzeşim yapılması sağlanır.

⁵⁸³ Selim İleri, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*, Everest Yay., İstanbul 2010, s. 32.

Roman ilerledikçe annesinin yanında karşılaştığı insanların bir hikâyesini oluşturmaya çalışan anlatıcı, onların sosyal ve kültürel ortamlarının geçmişte ne kadar farklı olduğunu okura yansıtmaya çalışır. Roman içerisinde ikinci olarak karşılaştırma yapabileceğimiz karakter Pembe Hanım'dır.

*“Anneannemin arkadaşı Pembe Hanım piyano ve edebiyat için yaşamışken, hayatının aldanişlarını güya bir romandan aklında kalmış bir iki sayfaya sığınarak dile getirirdi. Pembe Hanım genç kızlığında Halid Ziya Bey'in, Mehmed Rauf'un romanlarını okuduğu gibi, o seneler, o dönemler hanımlar arasında sonsuz heyecan yaratmış Fatma Aliye Hanım'ın Udî romanını da okumuştur. Udî'de; iki genç hanım karşılıklı oturuyorlarmış.”*⁵⁸⁴

Pembe Hanım karakterinin özellikleri bu tespitlerden sonra Udî çerçevesindeki karakterlerin yaşantısına bağlı olarak gelişecektir. Sürekli olarak tartışılan roman insan yaşamında ne kadar etkili olabilir sözüne Orhan Pamuk'un verdiği cevap “Romanlar ikinci hayatlardır.”^{*} Burada ise karakterlerin yaşamları, romanlara bağlı olarak gelişirken “birinci hayatları” olarak okurlara sunulur.

Metnin devamında Udî romanı, karakterin metin içerisindeki yaşamına da hâkim olmaya başlar:

*“Udî romanındaki genç kızın kaçgöç devrinde ev ev dolaşarak ut dersleri vermesinden büyük heyecan duymuş. Pembe Hanım fevkalade güzel piyano çalarmış; bir gün darda kalırsa, piyano dersleri vererek hayatını kazanacağını kurarmış.”*⁵⁸⁵

Metnin anlatıcısı da bir karakter olarak romanlardan etkilenen ve onlardan edindiğiyle yaşayan bir yapısı olduğunu şöyle açıklar:

*“Bazı kitap sonları, bazı son cümleler o kadar etkileyicidir ki, artık o kitaptan, çoğu kez de ‘o roman’dan bağımsız yaşamaya koyulurlar, nice zamanlar hatırlanır, yıllar geçse de bir türlü belleğimizden silinmezler.”*⁵⁸⁶

Edebî metinlerden alınan estetik haz, hayatın bütün noktalarına farklı şekillerde yansırken, romanın içerisindeki karakterler aracılığıyla bu estetik yaklaşımın okura ile-

⁵⁸⁴ İleri, s. 75.

^{*} Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceleri Romancı* isimli eserinin girişinde bu sözü kullanırken roman hakkındaki görüşlerini de bu söz üzerinden sürdürür.

⁵⁸⁵ İleri, s. 76.

⁵⁸⁶ İleri, s. 79.

tilmesi ve okurun bu yolla üst üste yinelenen bir estetik haz duyarak bunu hayatına yansıtması metnin öğretici boyutunu da gözler önüne serer.

Bunun tam tersi düşünüldüğünde ise edebiyatın bir başka yüzü ile karşılaşırız. Sürekli olarak yazarlar tarafından yaratılan karakterlerin çoğu tozlu yaprakların arasında kalarak oradaki yaşamlarına devam ederler ve silinip giderler. Ne zaman okur onları alıp okumaya başlar işte o zaman tekrar canlanarak işlevlerini yerine getirmeye başlarlar. Bu konuda Reşat Nuri Güntekin'in *Damga* romanına eğilen anlatıcı, şunları söyler:

*“Meselâ Damga'nın asıl kahramanları hızla silinip gitmişler, çoktan unutulmuşlardır. Oysa bu kişilerden birinin, genç erkeğin, galiba romanın anlatıcısının hayatını bir vehme kurban etmiş olması, geçmişteki hayat gibi gelecekteki hayatın da bir vehme kurban edilmesi bende kendi kendine yaşamaya koyulmuştu.”*⁵⁸⁷ Burada, silinen kahramanlardan çok anlatıcının böyle bir olaya kendini adaması metnin anlatıcısını etkilemiş ve onda izler bırakmıştır. Her romanın illa karakterler aracılığıyla gerçek hayata yansması gibi bir durum söz konusu değildir. Çünkü roman olay örgüsü, anlatımı, anlatıcı ve karakterleri ile bir bütündür.

Anlatıcı, bu romanla birlikte artık romanlardan romanlara geçiş yapmaya başlayarak önceliğini “Türk Prensesi Nilgün”e ayırır. Refik Halit Karay'ın üç ciltlik bu eserine giren anlatıcı bu romanın içindeki karakterleri başka karakterlerle karşılaştırır. Nilgün karakteri ile Dilber'i kıyaslayan anlatıcının yön değiştirerek *Sergüzeşt*'in içerisinde yol aldığı görülür:

*“Sonraları, Türk Prensesi Nilgün'ün son cümlesinden yarattığım düş kişisini hep Sergüzeşt'inkiyle karıştırır olmuştum. Sonraları diyorum, çünkü bu iki romanı okuyuşum, bu iki düş kişisiyle ilişkiler, gönül bağları kurmaya başlayışım arasında yıllar vardır.”*⁵⁸⁸

Romanın ilerleyen kısımlarında anlatıcının karakterleri, artık romanlardan etkilenen değil üretim yapan, okuru inandırmayı başaran ancak tamamıyla hayali eserler meydana getiren şahıslar olarak karşımıza çıkar. Tıpkı romancının okurları inandırmak için her şeyin olduğu gibi anlatılanların da gerçek olduğunu söylemesi, okurlar tarafından gerçekliğin olmadığı tespit edilince de kurmaca olduğunu itiraf etmesi gibidir.

“Ama kalbimi en çok yoran, padişah zevcesine ‘Hanımefendi, sevdiğiniz bu erkek şimdi nerede?’ diye sorulduğunda kadınefendinin verdiği yanıtı: ‘Ne öyle bir vak’a

⁵⁸⁷ İleri, s. 79.

⁵⁸⁸ İleri, s. 82.

oldu, ne böyle bir erkek var. Hayalimin romanı!’ Bana öyle geliyordu ki ben de bütün hayatım boyunca hayalimin romanlarını yaşayacaktım ve bütün hayatım boyunca rüya ile hülya arası, gündüzken, uyanırken hep hülyada, geceleyin rüyada hayalim çok uzun sürecek, ya da ancak hayatım kadar sürecek romanında kendimi avutabilecektim.”⁵⁸⁹

Anlatıcının artık romanlar içerisinde yaşadığı ve onların büyüüne kendini tamamiyle kaptırdığı görülür. Romanın içerisinde Nilgün’ün etkisinden uzun zaman kurtulamayan anlatıcı, onunla yolculuğunun sonuna gelirken, Ahmet Haşim’in *Göl Saatleri*’ni anar. Anlatıcı, burada metinler arası yaptığı yolculuğun farkındadır ve bu durumu okurlarına şöyle izah eder: “Yaşadığım zamandan uzaklaşarak dönüşsüz yolculuklara çıktığımı, kendi zamanımdan hayli uzaklaştığımı, çoktan sona ermiş bir zamana, eski zamanlara işte bu yüzden karıştığımı, kapıldığımı görüyorum. Hayatın sadece kitaplarda geçtiğine inanıyorum. Kendi geçmiş zamanıma, her nasılsa acıları törpülenmiş bir zamana, kitaplarda adları geçen ölü kişilerin çok daha geçmişte kalmış zamanlarını katıyorum.”⁵⁹⁰ Ahmet Haşim’in diğer eserlerine eğilen anlatıcı, geniş okuma yelpazesini de okura aktarmış olur.

Ahmet Haşim’den Halid Ziya’nın hayatına giriş yapan anlatıcı, onun hayatını romancıların romanlarındaki yaşamlarına benzetir. Maupassant, Daudet, Goncourt Kardeşler’in romanlarında tasvir edilen mekânlar ile Halid Ziya’nın yaşadığı mekânları kıyaslar:

*“Romancı bu ortamda bu haliyle nice yorucu çalışmadan sonra uzak bir köşeye çekilmiş, kır ve tabiat hayatını seçmiş bir kontu andırıyor. Kalan ömrünü kırlarda, güzel bahçelerde geçiren bu kontu da ancak Lavedan’ın, Prevost’un romanlarında rastlamak olasıymış. Zaten bir tren ‘boğuk gurultularla’ geçti.”*⁵⁹¹ Bu söylemin devamında Halid Ziya’nın bu yaşantısı ile Melek Hala’sının benzer özelliklerinin olduğunu vurgulaması anılarından ve geçmişten tam olarak kopmadığını gösterir.

İyi bir okur daha doğrusu iyi bir örnek okur, öncelikle klasikler olmak üzere dünya edebiyatındaki birçok eseri okuyan onları belleğinde taşıyan ve yeri geldiğinde yazarın kodlarını çözmek için kullanan okurdur. Anlatıcı, burada romanlardan şairlere ve yazarlara geçerken yaptığı benzetmelerle, aslında iyi bir örnek okur olduğunu da

⁵⁸⁹ İleri, s. 94-95.

⁵⁹⁰ İleri, s. 111.

⁵⁹¹ İleri, s. 117.

belli eder. Bu kadar iyi bir okur olan ve yazarlık tecrübesi olduğunu anladığımız anlatıcı, metnin ilerleyen kısmında bir roman tasarısından söz açarak kendi romanının çizgilerini belirler.

*“İşte böyle bir kapağın, meselâ ‘genç kız’ın büyük, geniş kenarlı şapkasını limonküfü elbisesinin üstünde gelişi güzel tuttuğu, ‘genç erkek’in ise sırtını bir söğüt ağacına dayamış olarak ona bir şeyler söylemeye çalıştığı bir resmin ayrıca gizler fısıldadığı bir roman, işte Seni Unutmadım ya da Seni Unutamadım benim yazdığım bir roman olsaydı, olabilseydi... Hayır, bu romanların hiçbiri benim yazdığım bir roman olmayacaktı! Zaten resim tarihimize ilişkin kitaplarda Münif Fehim adına rastlayamadığım için, benim Semih Lütfi Kitabevi’nin popüler romanlarını hani harıl harıl okuduğum günlerde Münif Fehim’in yaşamakta olduğunu, herhalde bir unutulmuş köşesinde kendi unutmadığı sahnelerin, alaturkadan alafrangaya geçmeye çalışan hayatımızın resmini yapmaya devam ettiğini bilmiyordum.”*⁵⁹²

Anlatıcının bahsettiği eser, bizi gerçek yazarın yıllar sonra gerçekleşecek bir projesine götürür. İstanbul Seni Unutmadım adıyla İstanbul yazılarını bir araya getiren Selim İleri, bu romanında anlatıcısının aklından geçen romanı, yazmasa bile, bir kitabına isim vermeyi uygun görür. Yazar ile anlatıcı arasındaki varoluşsal bağlantı böylece daha belirgin görülebilir. Anlatıcı, düşündüğü isimle bir roman tasarısından söz açarken, metnin gerçek yazarı on yıl aradan sonra o isimle bir kitap çıkarmayı tercih eder.

Ardından Server Bedi (Peyami Safa), Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri, Şükûfe Nihal gibi yazarların romanlarına ve karakterlerine değinen anlatıcı, Türk edebiyatına vakıf olduğunu okura hissettirir. Altıncı bölüme “İlençli Zamana Başlangıç” ismi verilirken bu bölümde anlatıcı, lise dönemlerini ve edebiyat derslerini hatırlamaya başlar. “Bay Geçmiş Zaman Yazarı” olarak söz edilen kişinin Abdülhak Şinasi Hisar olduğu anlaşılır. Anlatıcı, kendini bu yazar ile özdeşleştirirken şu cümleleri söyler:

*“İşte şimdi yeniden... bir kez daha gerçek düşe, insanlar öncesiz sonrasız iyiliğe, saatler çalgıya, mevsimler de anıya benziyor ve ikimiz -Bay Geçmiş Zaman Yazarı’yla ben- birbirimize benziyorduk. Zaten böylece, ikimiz de, geçmiş zamana kim bilir nasıl bir sığınışta küçük birer Mösyö Noralya oluyorduk...”*⁵⁹³

⁵⁹² İleri, s. 120-121.

⁵⁹³ İleri, s. 133.

Anlatıcı, yazar ile özdeşleşirken metin içerisinde bir değişim yaşayarak kadın olan karakterin erkek bir versiyonu haline gelir.

Yazarın ismini ısrarla söylemeyen anlatıcı, onun eserlerinin isimlerini de değiştirerek okurlarına fazlasıyla ipucu verir. Ancak anlatıcının onu sürekli olarak “Geçmiş Zaman Yazarı” olarak hatırlamak istemesinin sebebi, kendi anılarında saklıdır. Bu yazarın kurmaca bir otobiyografisini oluşturduğu bu bölümde daha önceki bölümlerde kullanıldığı yazarları da içine alarak birleşik bir söylem oluşturur. Sadece kurmaca bir otobiyografi oluşturmakla yetinmeyen anlatıcı, metinlerinin nasıl oluştuğuna dair kendine göre yorumlarda da bulunur.

“Şair Nigâr Hanım’ı yaşmağıyla kayıklara, sandallara nafîle yere bindirmeye çalışan Geçmiş Zaman Yazarı çayını içerken pastalar, bisküviler yiyor, doktorunun uygulatmaya çalıştığı perhizi unutmuş görünüyordu. Başkaları da onun şu saat tıpatıp Marcel Proust’a benzediğini büyük bir hayranlıkla saptıyor; Proust Türkçeye aktarılmamışken, Türk okurunca bilinmezken A La Recherche du Temps Perdu’ye göndermelerle ne kadar bilgili, kültürlü olduklarını dile getirme imkânı buluyorlardı. Geçmiş Zaman Yazarı’nın şimdi Marcel Proust gibi çayına kurabiyeler batıracağı, kurabiyeleri batırır batırmaz Madeleine kurabiyelerinin Proust’ta yarattığı mucizeyi bir kez daha yaşayacağı, hemen hemen ölgünken, yavan, neşesiz günler geçirirken, yarının, öbür günün... sonraki günlerin de yavan, neşesiz geçeceğini duyumsamışken ansızın dirileceği, vücudunda ve ruhunda bir iksir gibi ‘hayatî bir haz’ın dağılacağı, işte artık büyük halasının mı, başka bir akrabasının mı yanında geçirdiği yazları, güzleri usul usul anımsayacağı, uyurgezerin gezinişleriyle yine eski çalışma masasına koşacağı ve aralıksız yazacağı vehmedilmişti.

*Beri yandan, bana öyle geliyordu ki, Geçmiş Zaman Yazarı, Marcel Proust’un tersine, geçmiş zamanda mutluluğu boşuna arıyor, bisküvisini, pastasını ölümcül bir iştahla yiyor, Proust’a tılsımlar getiren lezzeti boş yere tatmak istiyor ve sonunda yanı başında duran küçük küçük kâğıt parçalarını, notlarını, nice güçlüklerle kurduğu mutluluk cümlelerini önüne çekerek, yeni esinler getirsin diye bir kalp ağrısıyla okumaya uğraşıyordu...”*⁵⁹⁴

⁵⁹⁴ İleri, s. 145-146.

Geçmiş Zaman Yazarı'nın Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* isimli eserinden etkilenecek eserlerinde sürekli geçmişi andığını söyleyen anlatıcı, Marcel'in yediği kurabiyelere kadar her şeyi bilmektedir. Anlatıcının başka bir yazarın hayatına bu kadar derinlemesine inmesi ve onun Proust okurken neler düşündüğünü tahmin etmesi tamamıyla kurmaca olarak planmış bir söylemdir. Özellikle Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerinde sürekli geçmişe dönmesi ve o anları ayrıntılı olarak anlatması, eleştirmenler tarafından yeni bir şey yaratmadığı ve geçmiş ile an arasında sıkışıp kaldığı şeklinde yorumlanmıştır. “Tanrısal Anlatıcı”, dikkatinden kaçmayan bu durumu şöyle izah eder:

*“Kimi yazarsa yazsın, hikâyelerinde, anlatılarında hangi kurmaca kişiyi yaratırsa yaratsın, boyuna kendini anlattığı düşünülmüş. Ya da hep tanıdığı kişileri hikâye kişisine dönüştürdüğü, düşsel kişiler ‘yaratamadığı’ ileri sürülmüş.”*⁵⁹⁵

Roman içerisinde başka bir yazarın eserlerinin bu kadar ayrıntılı olarak değerlendirilmesi, karakterlerin oluşumuna kadar yer verilmesi yazarın roman sanatına hâkim olduğunu gösterir. Çünkü anlatıcının farklı romanlar arasında yaptığı yolculuk, sadece yüzeysel olarak da yapılabilir, kurguya da bu bağlamda uygulanabilirdi. Ancak yazar işi birkaç adım ileriye götürerek romanların oluşumu, kurgusalılığı, etkilenen yazarların kimliği, metinlerarasılık gibi birçok konu hakkında bilgileri de okurları ile paylaşır.

Özellikle Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanları hakkındaki görüşlerini benzer bir şekilde aktaran anlatıcı sadece romanlarının isimlerini değiştirerek metne geçirir:

*“‘Vaktiyle Flaubert’e ‘Madame Bovary’ kimdir?’ diye sorulunca, ‘Madame Bovary benim,’ demiş...’ diyordu. ‘Ben de Fatin Bey, İlhami Bey, hattâ Çamlıca’daki eniştem için ‘Benim!’ diyebilirim. Fakat bunlar hayatımda görmüş olduğum adamlardır. Bunları hikâye şeklinde anlatırken, isimlerini, hayatlarının bazı kısımlarını, yaşadıkları mahalleleri istediğim şekilde değiştirmişimdir. Ben hikâye yazdım, tarihî hatıra yazmadım.”*⁵⁹⁶

Hisar'ın görüşlerini sadece kitapların isimlerini değiştirerek veren anlatıcının iyi bir Abdülhak Şinasi Hisar okuru ve takipçisi olduğu, onun hakkında bu kadar ayrıntılı bilgi sahibi olmasından anlaşılır.

Romanın sonlarına doğru bir sözlük hazırlayarak farklı konulara eğilen anlatıcı, Melek Hala'sı ile ilgili ayrıntılara da yer verdikten sonra son bölüme “Peri Sanatı” baş-

⁵⁹⁵ İleri, s. 154.

⁵⁹⁶ İleri, s. 154.

lığını atar. Bu, roman sanatının anlatıcı tarafından değiştirilmiş daha fantastik hale getirilmiş biçimidir. Bu bölümde kendine ve sanatına yönelen anlatıcı, metni daha estetik bir hale getirerek romanını bitirir:

“Kendi kendime kurduğum... kendi kendime uydurduğum, zavallı Melek Hala'mız dışında kime anlattıysam, bu renklerin menekşe moruysa menekşe moru, yeşilse yeşil, bayrak kırmızıysa bayrak kırmızısı, deniz mavisiyse işte açık mavi olduğu... olsa olsa, ışığın azlığı ya da çokluğuyla ilintili bir ışık oyununun söz konusu olduğu tekrarlanmış, gülünüp geçilmişti. İyice yaşlanmışken ve bir gün piyanosu başındayken, ileride yazacağım romansın sayfalarını, duygularını soran Melek Hala, 'Renklerin hep de kendilerine mahsus tek bir renk olmadığını yazabilirsin...' dediği için, hattâ yazabilirim sanmıştım. Şimdi hâlâ menekşe renginde eflâtunu, çuhaçiçeğini, mavimsiyi, mavimside deniz köpüğünün rengini, mavi karışmış tozpembeyi, menekşe morunu görüyorum. Artık neye yarar... hepsi yazılıp çizilmiştir. Hepsinin de perileri uçmuştur.”⁵⁹⁷

“Peri Sanatı” bölümünde roman sanatının inceliklerine değinen anlatıcı, anılarının çerçevesinde meydana getirdiği romansal yapıyı, yazılan ve metne dönüşen şeylerin üzerindeki gizemi ve büyüü yitirdiğini söyleyerek bitirir.

Roman sanatı açısından bakıldığında anlatıcı, geçmiş ile gelecek arasında roman kahramanlarından yazarların hayat hikâyesine kadar uzanan anlatısında, anılarında yaşayan kişilerle hayal ettiği edebî dünya arasında benzerlikler kurarak romanında farklı bir eşleştirme tekniği kullanır. Roman tekniğinin ayrıntılarına da inen anlatıcı, okurlarını bilgilendirirken sanatsal ve estetik bir roman meydana getirir.

Selim İleri'nin bu romanında “Ben Anlatıcı” haricinde başka bir anlatıcıyı romana dâhil etmemesi ve roman içerisinde farklı anlatım teknikleri kullanmaması eserini, rahat okunabilir bir pozisyona sürükler. Okurların metinden haz almaları ve sıkılmamaları için olay örgüsü karmaşılaştırılmamış eserin içerisinde ayrıntılı karakterler yaratılmamıştır. Roman, yazarın ‘peri sanatı’ adını verdiği roman sanatını ince ince işlerken metin içerisinde rengarenk bir yapı meydana getirerek okura estetik bir haz yaşatmak ister.

⁵⁹⁷ İleri, s. 229-230.

3.6. ROMAN SANATINI İŞLEYEN ROMANLAR

“Roman Sanatını İşleyen Romanlar”, Türk romanında içerisinde roman sanatını yoğun bir şekilde işleyen, romanın nasıl olması ve nasıl yazılması gerektiğini anlatan romanları kapsar.

Bir roman içerisinde roman sanatını ele alma, genel olarak ya dolaylı ya da doğrudan gerçekleşir. Yazar, roman sanatının ne olduğu ve eserinin nasıl yazıldığını okura anlatmak istiyorsa, roman içerisinde roman kurgusu meydana getirerek ve tekniğinden bahsederek, olay örgüsü ve anlatım şekillerinin nasıl olması gerektiğini dolaysız olarak anlatıcı ya da karakter vasıtasıyla metinde dile getirerek yapar.

Türk edebiyatında sekiz romanın, roman sanatını ve tekniğini eser içerisinde işleyerek anlattıkları görülür. Bunlardan Ahmet Midhat Efendi’nin *Süleyman Muslî* romanında birden fazla tekniği uyguladığı ve okurlarına anlattığı görülürken, *Müşahadat* romanında kendisinden önce hiçbir romanda kullanılmayan bir tekniği roman içerisinde geliştirerek uygulamalı olarak anlatır. Falih Rıfkı Atay, Oğuz Atay, Peride Celal, Selim İleri, Hilmi Yavuz ve Güney Dal’ın romanlarında da Türk edebiyatında roman içerisinde roman sanatı ve tekniği, roman yazımı ve dolaylı / doğrudan anlatımı görülür.

3.6.1. Süleyman Muslî

Ahmet Midhat Efendi’nin 1877 yılında yayımlanan romanı *Süleyman Muslî*, yazarın metin içerisinde uyguladığı teknik açısından değerlendirilmeye alınmamış ve üzerinde durulmamış önemli bir eserdir. Yazarın ustalık eseri olan *Müşahadat*’tan önce yayımlanan bu eserde kullanılan tekniklerin çoğu bugüne kadar hep “meddah tarzı” olarak değerlendirilmek suretiyle geçirilmiştir.

Öncelikle Ahmet Midhat Efendi’nin roman sanatı ve tekniğini iyi bildiğini, romanlarında da başarılı bir şekilde kullandığını tezimizin birinci bölümü olan ‘anlatıcı sorunsalı’ kısmında ele almıştık. Bu bağlamda yazarın romanını okuduğumuzda genel olarak okurların ve eleştirmenlerin akıllarında kalan “Musullu Süleyman”, “Hasan Sabbah”, “Alamut Kalesi” ve “Bâtınlık” gibi isim ve tanımlamaların metin içerisinde nasıl anlatıldığıdır. Ancak yazarın, tezin teorik kısmında değindiğimiz tarihselliği, roman içerisinde başarılı bir şekilde işlediği ve okurları bu konuda ‘tam olarak bir tarihsel roman nasıl yazılır’ ironisiyle eserini oluşturduğu görülür.

Ahmet Midhat Efendi, romanın kurmaca bir yapısı olduğunu ancak içerisinde tarihsel öğeler içerebileceğini bildiği için tarihî bir roman yazmaktan ziyade, tarihî bir malzeme olarak kullanarak bir roman meydana getirmeyi düşünür. Çünkü tarih kitaplarında anlatılan gerçeklerin bir metne dayandığını ve bulunan yeni bir metin ile değiştiğini iyi bilen yazar, bu anlamda tarihî bilgiler vermek istediğinde hemen eserleri kaynak olarak gösterir. Böylece romanın kurgusal yapısını tarihi gerçekleri kurgulayarak geçirmek istemez. Ahmet Midhat Efendi'nin romanın içerisinde uyguladığı tekniklerin hepsini bir arada uygulaması, okurların yoğun bir roman ile karşı karşıya kalmasına neden olur.

Özellikle romanın ön sözünde karşımıza çıkan muharrir-muhatap konuşması, çalışmamızın ikinci bölümünde de söylediğimiz gibi roman tekniği açısından bir yeniliktir. Kendisinden önceki romanların ön sözünde kullanılmamış bu yöntem, kurgusal bir yazar ve kurgusal bir okurun diyalogunu içerir. “Muharririn Bir Muhâtab-ı Mefrûz ile Muhaveresi”nde kurgusal yazarın aslında Ahmet Midhat Efendi olduğu, okurun eserleri üzerine yorumlar yapması ile anlaşılır. Özellikle örnek okur görevi üstlenen bu muhatap, *Hasan Mellâh* romanına benzer bir ön sözün konulup konulmayacağını merak eder.

“*Muhatap -Bu hikâyeye de Hasan Mellâh’a koyduğunuz gibi bir mukaddime koyacak mısınız? Ve o mukaddimedede dahi itiraz için kâri’lerinize hak verecek misiniz?*”

Muharrir -Hayır efendim! Bu hikâyeme başka bir mukaddime koyacağım. İşte şu muhaveremizi mukaddime ittihâz eyleyeceğim. Her serbest fikir, her eseri muahezede haklı olduğu gibi, bunu dahi muahezede haklı olmak zarurîdir.”⁵⁹⁸

Kurgu içinde kurgu hazırlayan Ahmet Midhat Efendi'nin, bu konuşma içerisinde kurgusal yazarına bu sohbetin romanın içerisine konulacağını söylemesi, konuşma ile yaratma zamanı arasında bir fark olduğunu okura yansıtmak içindir. Ahmet Midhat, romanlarında ironiye fazlasıyla yer verir ve bunu metinlerin içerisinde kullanır. Özellikle *Müşahedat* romanını incelerken Ahmet Midhat'ın ironisini de ayrıntılı olarak anlatmaya çalışacağız. Yukarıdaki diyalogun ardından son bir diyalog gerçekleşir ki okura metni nasıl okuması gerektiği ve neler göreceği hakkında önemli bilgiler içerir.

“*Muhatap -Öyleyse vesâyânızı kabul ettik. Ba'demâ gündüzki metâib-i zihniyyeyi akşamları Süleyman Muslî hikâye'nizi mütalâa ile defe çalışacağız. Lâkin tertib ve tas-*

⁵⁹⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, (hzl. M Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2000, s. 10.

virince ve tarihe tatbik ve tahrirince fikrime muvafık gelmeyen yerler için itirâzâtıma dayanmaya şimdiden hazır olunuz.

Muharrir -İnşaallah sizi itiraz ve muaheze külfetlerini ihtiyara mecbur edecek kadar kusurlarım vuku bulmaz.”⁵⁹⁹

Kurgusal okur, tıpkı *Hüseyin Fellâh* romanında olduğu gibi metne katılımcı olarak gireceğini ve romanda kafasına yatmayan yerleri eleştireceğini söyler. Kurgusal yazar ise okurunu mahcup etmemeye çalışacağını söyledikten sonra diyalog sonlanır ve romana giriş yapılır. Yazar böylelikle okur ile kurmaca anlaşmasını imzalamış ve onun yönlendirmelerini kabul etmiş olur.

Romanın girişine konulan bu metin, okuru yönlendirmesi ve kullanılan teknikler hakkında bilgilendirmesi yönüyle önemlidir. Bu metni okuyan okur, metinde kurgusal bir okur olduğunu, yazarın nasıl bir eser yazacağını ipuçlarını elde eder. Muhatap pozisyonunda yer alan örnek okurun, yazarın daha önceki romanlarını dikkatlice okuduğunu söyleyerek bu romanı hakkında da bilgi istemesi, metnin dışındaki okura yapılan bir yönlendirme olarak görülür. Metnin gerçek yazarı bu söylem ile birlikte metinde nasıl bir okur istediğini de metin yoluyla açıklamış olur.

Romanın içerisine girildiğinde verilen ilk paragraf, romanın kurgusunun hangi bağlamdan yola çıkılarak oluşturulacağı hakkında önemli bilgiler içerir. Özellikle en başta da söylediğimiz üzere tarihselliğe vurgu yapan ve sayfalar dolusu tarih kitaplarını okuyarak zaman kaybeden okura yönelik bir açıklama verilir.

“Âlemde insanoğlunun en ciddî bir suretle ehemmiyet verdiği şeyleri kakhahlarla gülünecek maskaralık yerine koyarak ömrünü bunlara gülmekle geçirmiş olan hakîm-i meşhur Diyojen’in zamanında elhâletü hâzihî en ciddî bir nazarla telakki etmekte olduğumuz fenn-i târîh yalnız Homer’in hayâlât-ı latîfe-i şâirânesiyle bir de Heredot’un şimdiki edebiyata nisbetle roman istorik (roman historique) yani esasî tarihe mistenid olmasa ve benî beşerin mezheb-i kelbî nazarında çılgınlıkları addolunan ve vukuat-ı umûmiyye kütüphaneler dolusu ciltlere dercedilmiş bulunsaydı insanoğlunun filhakika çılgınlığa haml edilmesi hemen zarurî olan vukuat-ı cesîmeye gülmekten hakîmi müşârûn ileyhî başka hiçbir şey üzerine gülmeye vakit bulamayacağı derkâr idi.”⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 10-11.

⁶⁰⁰ Ahmet Midhat Efendi, s. 13.

Heredot, tarihin babası olarak kabul edilmesine karşın ünlü tarih kitabında kendi görüşlerini ve yorumlarını katarak tarihi değiştirmeye çalıştığı iddiasıyla eleştirilmiştir. Ahmet Midhat, onun yazdığı tarihi bir hayal unsur olarak değerlendirirken; tarihî roman yazmak için bu kadar uzun uzadıya şeyler anlatmanın gereksiz olduğunu söyler. Bu bağlamda yazar, bu eserini tarihsellik üzerine kurgulayacağını ancak hepsinin bir roman tadında okurların rahatlıkla okuyabileceği şekilde tasarlanacağını ifade eder.

Ahmet Midhat Efendi'nin bu eserden yaklaşık altı yıl önce yazdığı *Yeniçeriler* isimli hikâyesi, ilk tarihi roman kabul edilmesine karşın eserin yapısı hikâye formuna uygundur. Namık Kemal'in yazdığı *Cezmi*, bu bağlamda Türk edebiyatında ilk tarihî roman özelliğini taşır. Ahmet Midhat Efendi'nin *Yeniçeriler* hikâyesiyle birlikte tarihsellik anlayışını tam olarak metne yerleştirdiği ve okura tarih konusunda eğitici bilgiler verdiği görülür. Özellikle *Yeniçeriler* hikâyesini çok katmanlı bir tarihsel yapının içerisine yerleştiren yazar, bu uygulamayı ilk olarak roman formunda *Süleyman Muslî* ile denemek ister. Tarihsel roman konusunda bir kitap hazırlayan György Lukacs, Walter Scott'un romanlarına değinerek ilk tarihsel romanının temellerini Scott'un attığını vurgular. George Lukacs'a göre tarihsel roman, döneme göre farklılık gösterir ve değişime uğrarken hepsi birbirinden etkilenecek şekilde değişir:

*“Klasik tarihsel roman toplumsal romandan doğmuştur ve onu zenginleştirerek ve daha yüksek bir seviyeye çıkararak yine ona dönmüştür. Buna mukabil, yeni tarihsel roman modern romanın zaaflarından doğmuştur ve ‘türsel özerkleşme’ yardımıyla bu zaafları daha yüksek seviyede yeniden üretir.”*⁶⁰¹

Ahmet Midhat, *Süleyman Muslî* romanında yeni tarihsel roman formuna uygun olarak bir üretim yapmayı dener. Serpil Oppermann tarihsel bir roman özelliği taşıyan eseri, yazarın uyguladığı teknik çerçevesinde değerlendirerek ayrıntılı olarak açıklar:

“Tarihsel romanın gerçekçi yaklaşımı, belgesel verilere dayalı tarihsel kayıtlardan yola çıkıp tarihi olduğu gibi aktardığı iddiasına dayanmaktadır. Bu açıdan roman dış dünyayı nesnel olarak yansıttığını savunmaktadır. Tarihsel belgelere yapılan göndermelerin metinselliği sorgulanmamaktadır. Gerçeklik akımı kuramcıları, romanın nesnellik ve dokümanter özelliği olmalıdır ki öğretici olabilsin der. Bu yüzden tarihsel roman, okura geçmişle ilgili nesnelliği sorgulamayan bilgiler veren ciddi bir yazınsal

⁶⁰¹ Lukacs, *Tarihsel Roman*, s. 308.

tür olarak kabul görmüştür. Bu bilgilerin kurmaca söylemi içinde biçimlendiği göz ardı edilmiştir. Tarihsel roman geçmişi en inandırıcı biçimde yansıtmayı amaçlar. Yazar roman örgüsünü, yazdığı çağın koşullarına, dünya görüşü ve kültürel geleneklerine temellendirerek okura, aldatıcı bir gerçeklik sunar. Burada ironik olan, önceleri hayal ürünü ve yalanlar dizisi olduğu için küçümsenen roman, şimdi gerçekçilik geleneğine bağlı ciddi bir yazınsal tür olarak benimsenmiştir. Üstelik bilimsel yöntemlerle geçmişi nesnel olarak naklettiği varsayılan tarih ve yalnızca bir kurmaca olan roman arasındaki sınırların roman tarafından istem dışı aşıyor olması ironiyi daha da pekiştirmektedir.”⁶⁰²

Ahmet Midhat Efendi’nin de *Süleyman Muslî* romanında yapmak istediği, tarihe mal olmuş olay ya da bir kişiyi ele alarak metinde dolaylı olarak kullanmaktır. O, romanını yazarken tarihi bir gerçeklik oluşsun diye yazmamıştır çünkü roman formunun hayal ürününe dayalı olduğunu çok iyi bilmektedir ve bunu yazılarında açıklamaktadır. Ahmet Midhat Efendi’nin bu tutumu aslında “Yeni Tarihselcilik Kuramı”na çok uygun bir yapıdadır. Dilek Yalçın Çelik bu kuramı şöyle açıklar:

“Yeni Tarihselcilik Kuramında, metni yorumlamanın tarihselliğinden çok metin üzerinde birbirinden farklı pek çok tarihsel okuma yapılabileceği ileri sürülmektedir. Tarih, bir metin olarak tartışma konusu haline gelmekte, tarihin çeşitli anlatı biçimleri üzerinde değişik görüşler atılabileceği düşünülmektedir. Bunun bir sonucu olarak, tarihî kişilikler ve olaylarda kesin/net/gerçek olgular kurgusallaştırılarak ve yapıbozucu bir dönüşüme uğratarak bir metin haline getirilebilmektedir.”⁶⁰³

Ahmet Midhat Efendi’nin romanında yaptığı aslında tam olarak tarihsel bir olayı roman içerisinde kurgusallaştırarak ve yapıbozuma uğratarak yeni bir metin elde ederek roman formunu zenginleştirmektedir.

Romanın olay örgüsünü tarihsel bir sürecin altına gizleyen yazar, karakterini oluşturmaya çocukluk döneminden başlar. İlk başta, yaratılan karakterin özellikleri anlatırken kimliği farklı bir şekilde okura sunularak gizemleştirilir. Anlatıya katılacağını söyleyen kurgusal okur ise *Hüseyin Fellâh* romanında olduğu gibi aktif bir şekilde yazara müdahale etmez. Bu romanda, yazarın diğer metinlere oranla tasvire daha çok önem

⁶⁰² Serpil Oppermann, *Postmodern Tarih Kuramı*, Phonix Yay., Ankara 2006, s. 54.

⁶⁰³ S. Dilek Yalçın-Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yay., Ankara 2005, s. 30.

verdiği görülür. Roman ilerledikçe derinleşen olay örgüsü, hikâyenin hikâyesi anlatılarak farklı şekillerde temellendirilir. Yaşı küçük olan karakteri yücelterek anlatan anlatıcı, okurlarının bu durumda bir absürtlük görmemeler için onlara metinsel gönderimde bulunur:

*“O da Süleyman Muslî tesmiye eylediğimiz on üç on dört yaşında bir çocuğa bayağı olur olmaz büyük adamların dahi göremeyecekleri büyük büyük işler gördürmüş olmaklığımızı kâri’lerin mübalâğaya hami etmesi şüphesidir.”*⁶⁰⁴

Roman içerisindeki üçüncü kitaba gelindiğinde anlatıcı, şimdiye kadar metinde yapmadığı bir tekniği kullanarak okuru yazılmış eseri okumaya teşvik ederken aynı zamanda metinlerarasılık yaparak oradaki metni kendi romanına almış olur. Tarihî metinlerle, roman yapısını birbirinden ayıran en büyük özellik, anlatımdaki farklılıktan ve gerçeklikten kaynaklanır. Romancı eserini bir tarihî metne çevirmek istiyorsa sadece olayları anlatarak ve tarihi vererek bunu yapabilir. Ahmet Midhat, roman sanatını ve tekniğini çok iyi bildiği için yanılgıya düşmeyerek kesinlik katacağını düşündüğü metinleri alıntı yaparak romanında kaynak gösterir. Böylelikle okur, roman içerisinde karşılaştığı bilgilerin daha ayrıntılı olarak anlatıldığı bir eseri bulup okuyabilecek, romanda okuduğuyla sınırlı kalmayacaktır. Ahmet Midhat’ın özellikle romanın ilk girişinde tarihî metinlerin uzunluğundan dem vurması ve romanın insanları rahatlatan yapısından bahsetmesi bu yüzdendir.

“Halkın verdikleri hükmün derece-i sıhhatini anlamak için bunların ‘Asâsin’ dedikleri adamların kimler oldukları bilinmek lâzım gelir. İşbu ‘Asâs’ lafzı yine Arabî’den muharref olup aslı ‘haşîş’ olmak maznundur. Frenkler bu ismi Arap tarihlerinde Bâtıniyye ve İsmâîliye diye zikredilen bir fırkaya âlem ittihaz etmişlerdir. Fırka-i mezkûre erbabı aşığıya doğru zikredilecek bir takım garaibi esrar dedikleri ot vasıtasıyla icra eyledikleri cihetle vech-i tesmiye dahi bu olmak lâzım gelir. Salıâyîfü’l-ahbâr tercümesi olan Müneccimbaşı Tarihi’nde bu fırkaya dair münderic olan malûmatı ber-vech-i âtî hülasa eyleriz: ‘Bunlara Alevîler Bâtıniyye ve Melâhide ve İsmâîliyye ve Alamûtiyye dahi derler. İbtidâ-yı zuhurları 483 ve inkırazları 654 ve müddetleri 171 senedir. Alamut kalesi Kazvin nevâhisinde bir müstahkem kale olup dâî-i kebîr Hasan bin Zeyd,

⁶⁰⁴ Ahmet Midhat Efendi, s. 70.

Tâberistan hakimi iken bina eylemiştir. Gayet sarp bir mevkide bulunan Bâtıniyye fırkası bundan maada bir kaç kaleye dahi mâlik idiler.”⁶⁰⁵

Hasan Sabbah’ın yaptıklarının anlatıldığı metinde anlatım, dikkat edilirse geçmiş zaman üzerine kurulur. Böyle bir malzemeyi elde eden yazarın, yaratım sürecinde bir karakter yaratıp onu da Alamut Kalesi’ne göndermesi beklenen bir şeydir. Yazar, burada aslında pastiş yaparak başka bir metin üzerine romanını kurgular. Bu metin, tarihsellik içeren bir metin olduğu için bu artık gerçek olarak kabul edilmiş ve varlığı insanlar tarafından kabullenilmiştir. Yeni bir belge, yeni bir kanıt bulununcaya kadar artık Alamut, Hasan Sabbah’ın kalesidir. Okurun, bu aralıkta okuyacağı bilgilerin tamamını kes yapıştır yaparak bir esere bağlı olarak elde etmesi, metinde tarihsel süreci başlatır. Okura verilen bilgilerden sonra artık tarihi gerçeklikten yararlanılmış ve artık yalanlar uydurmanın, kurgulamanın vakti zamanı gelmiştir. Yazarın tarihsellik ile kurgu arasındaki ince çizgiyi bu şekilde kurması, romanda rahat hareket etmesine ve karakterleri istediği mekâna gönül rahatlığıyla sokabilmesine fırsat tanır. Alamut’un ve Bâtınilik düşüncesi-nin tarihsel gelişimi verildikten sonra bu kalenin içerisinde neler olup bittiğini kurgulamak yazarın işidir. Romanı tarihten ayıran bir başka özellik ise, romanın sınırsız kurgulama gücüne sahip olması ve belli bir gerçekliğe dayanmamasıdır.

Süleyman Muslî’yi ve sevgilisini değişik maddeler içeren, ‘dünya cenneti’ adı verilen ve sadece Hasan Sabbah’a tam bağlı olanların girebildiği bir mekâna sokarak, okurların bir macera romanı okuduklarını sanmalarını ister. Daha sonra karakterini kaleden çıkartan anlatıcı, onun yüzünü sanki yakından görmüşçesine ‘canlandırma’ tekniği ile okurlarına anlık karakter görüntüsü yansıtır:

“Ancak Süleyman Muslî’nin kal’a-i Alamut’tan çıkıp gittiğini görmüş olsaydınız çocuğun çehresinde ümit ve itminan ve şevk ve şetarete dair hiç bir alâmet göremeyip bilâkis ye’s ve fütura yakın haller görebilirdiniz. Acaba bu surat, yanında mahcup kalmamak ve kâffe-i mahcûbiyyetleri kendi üzerine yükletmek istediği bir biçare kızı yine elem ve endûh içinde bırakmasından mı neşet ediyor? Yoksa deruhde eyldiği işin müşkilâtı mukabilinde kendi aczini ve adem-i muvaffakiyyetini mülâhazadan mı iktiza ediyor? Burasını takdire hiç bir kimse muktedir olamaz.”⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Ahmet Midhat Efendi, s. 91.

⁶⁰⁶ Ahmet Midhat Efendi, s. 111.

Kurgusal yazar, aynı zamanda anlatıcı pozisyonunda olduğu için karakterin hallet-i ruhiyesini yakından bilmekte ancak sanki bu kendi elinde değilmiş, onu kendi yaratmamış gibi bir söylem oluşturmaktadır. Hatta kurgusal yazar ilerleyen cümlelerde işi daha da ileriye götürerek neler olup bittiği hususunda kimsenin fazla söz söylemeyeceğini ifade eder. Bu durumda edebî metindeki karakterin yaşamına merak unsuru aşılanarak okurun zihnine ‘bak gördün mü yazar bile bilmiyor’ düşüncesi yerleştirilmek istenir. Bu durumda anlatıcının yanında yolculuk yapan kurgusal okur da sessiz kalarak oyun içerisindeki oyunu onaylamış olur.

Kurgusal yazar tüm bunları yazarken ve kurgusal okur ise hem dinleyip hem de bunlara müdahale eder. Bu romanındaki karakter Süleyman Muslî’yi ‘başka bir yazar nasıl yazardı’ sorusunu okurların sorabileceğini düşünen kurgusal yazar, buna uygun bir cevabı metin içerisinde hazırlar:

*“Şimdi bir hikâyenevîs murad etse, Şam’dan hareket eden Süleyman Muslî’yi bir kelime ile kal’a-i Alamut’a kadar isal edemez mi? Biz dahi kâri’lerimizi tafsilât-ı bîhûde ile yormamak için tayy-ı menzilde böyle bir sürat göstermek isterdik. Ancak yolda tesadüf eylediği bazı ahvâl izah edilmeksizin geçilirse hikâyede bir eksiklik kalacağını düşündüğümüzden izahât-ı mezkûreyi dahi itâya mecburiyet görmekteyiz.”*⁶⁰⁷

Metinde fazla ayrıntıya inmediğini ve romandaki karakterlerin her anını tasvir etmediğini söyleyen kurgusal yazar, roman sanatı açısından metne büyük bir katkı sağlar. Okurlar, burada karakter ve olay örgüsü konularında roman sanatının dikkat ettiği hususların bir romancı gözüyle nasıl görüldüğünü de öğrenerek ‘iyi bir roman nasıl yazılır’ sorusunun cevaplarını bulabilirler.

Roman formunun olmazsa olmazlarında olan ‘merak unsuru’ her romancının dikkat etmesi ve romanına ayrıntılı olarak yerleştirmesi gereken bir unsurdur. Eğer bir romanın içerisinde okuru meraklandıracak ayrıntılar gizli değilse okur en başından olay örgüsünü anlayarak romanı elinden bırakabilir. Özellikle macera romanı niteliğinde yazılan ve olay örgüsünün ön plana çıktığı romanlarda ‘merak’ daha fazla öneme sahiptir. *Süleyman Muslî* karakter ve macera romanı özelliklerini içerisinde taşıyan ancak macera yönü ağır basan bir roman olduğu için okurun sürekli bir şeyleri merak ederek romandan kopmaması gerekir. Ahmet Midhat Efendi roman tekniğini çok iyi bildiği ve

⁶⁰⁷ Ahmet Midhat Efendi, s. 129.

romanlarına ‘merak’ı özenli bir şekilde yerleştirdiği için okura romanının bir kısmında sabırlı olmasını çünkü merak edilen noktaların aydınlanması için bazı şeylerin anlatılması gerektiğini söyler:

“Şeyhülcebel ile olan mukavelesi üzerine ne harekette bulunduğunu merak ederseniz bunun için biraz sabretmeniz lâzımdır. Zira hikâyemizin o noktasına varabilmek için bazı malûmat-ı evveliyye ve mütekaddimeye ihtiyacımız vardır.”⁶⁰⁸

Romanın sonlarına doğru metne katılan ve gizemlileştirme tekniğinin önemine değinen kurgusal yazar, roman sanatının ve tekniğinin önemli noktalarını da okurla paylaşmış olur: “Evet! Bir hikâye içindeki esrar katmerlerinin cümlesi bir anda kalkar ve hakâyık-ı ahvâl yek nazarda görülürse o hikâyenin lezzeti mi kalır? Hikâye-nüvislik sanatında hüner addolunan şey esrar perdelerinin birer birer inkişâfıyla erbâb-ı mütalâanın alacakları lezzetlerin daima teceddüt ve takviye edilmesinden ibarettir. Bu tertip ile kaleme alınan hikâyelerde hikâyenin hey’et-i umûmîsini teşkil eden ve her biri bir mes’ele-i mahsûsa ve müstakille suretinde görülen ve vukuatın güzêrânı babında bir âheng-i mahsûsa riayet edilmezse iş karma karışık olur gider. Ortaköy saydgâhında güzêrân eden vak’anın tafsilâtına dair bir hayli malûmatı buraya kadar ahzeylediniz. Şimdi de size şövalyenin ne suretle muvaffak olduğuna dair icab eden tafsilâtı da verebiliriz.”⁶⁰⁹

Hikâye etme sanatı yani roman sanatı, kurgusal yazara göre esrar / gizem perdelerinin bir bir açılarak okura verilmesinden ibarettir. Tüm sırlar ya da gizemler bir anda okura verilirse, roman sanatının bir ehemmiyeti kalmaz, roman tarihî bir metin olmaktan ileri gidemez. Sıralı olarak metne yerleştirilen ve okura aktarılan her şeyin bir düzen içerisinde yazarın kurgusuyla romana işlendiğini anlatan kurgusal yazar, romanın sona gelmeden okurun zihninde oluşabilecek tüm soru işaretlerini dolduracak şekilde romanını bitirmek ister.

Romanın sonuna gelindiğinde kurgusal yazar, romanın hem tarihsellik hem de kurmacalık yönünü içerecek bir cümle ile romanını bitirir: “Tarih yazar ki, şöhret-i şâyia-i hikemiyyesiyle maskat-ı re’sini dahi elsine-i âlemde dâstân etmiş olan Hakîm Nasîr-i Tûsî bir aralık Şeyhülcebel Hând Alâeddin’in eline düşüp feylesof-ı müşârün ileyhin akıl ve hikmetçe olan behre-i âlü’l-âli Şeyhülcebel’in nazar-ı ehemmiyetine

⁶⁰⁸ Ahmet Midhat Efendi, s. 132.

⁶⁰⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 155.

çarpmış ve kendi ebâtılına bir kat daha vüs'at vermek için Nasîr'i yanından salıvermeyip bayağı ihtirâmât-ı faika ile muameleye başlamıştır. Biz dahi hikâyentüvislik sıfatıyla haber verelim ki Nasîr-i Tûsî'nin ol surette Kal'a-i Alamut'a vürûdu Süleyman Muslî'nin Mariya Konstanse'yi kurtarıp Konya'ya doğru azîmet etmesinden üç ay kadar sonraya tesadüf eylemiştir."⁶¹⁰

Yazarın roman boyunca devam ettirdiği kurgusal söylemine 'tarih yazar ki' ifadesini ekleyerek tarihsel bir gerçeklik ekleme düşüncesi, örnek okurlar tarafından hemen fark edilir. Bilindiği gibi bu ayrımı en iyi şekilde yapan yine metnin gerçek yazarı Ahmet Midhat Efendi'dir. Özellikle 'ismi şeker mi mutlaka tatlı olacak' söylemi ile hayal-hakikat arasındaki uçurumu değerlendiren Midhat Efendi'nin romanını böyle bir sonla bitirmesi, en başından beri yaptığı şeyin kısa bir özeti olarak algılanabilir.

Roman sanatı açısından bakıldığında roman içerisinde birçok tekniğin kullanıldığı ve açıklandığı görülür. Özellikle ön söz ile başlayan bilgilendirme, romanın içerisinde daha da yoğunlaşarak karakterlerin halet-i ruhiyesine kadar iner.

Metnin gerçek yazarı olarak Ahmet Midhat Efendi'nin roman içerisinde karşımıza bir kurgusal yazar ile okur çıkarması, romanı üst bir seviyeden izleyerek rahatlıkla kontrol edebilmesine olanak verir. Özellikle tarihselliği kurmacayla birleştiren tarafıyla roman sanatının aslında genişleyebilir, sınırlandırılmaz bir yapısı olduğunu bir kez daha okurlarına hatırlatır. Sonuç olarak Ahmet Midhat Efendi'nin, roman sanatını ayrıntılı olarak hem seçeceği gerçeklik hem de yaratacağı metin açısından okura anlatması bu eserdeki derin yapının sadece bir macera romanı tabiriyle sınırlı kalmadığını gösterir ve kanıtlar.

3.6.2. Müşahedat

Ahmet Midhat Efendi'nin 1891 yılında yayımlanan romanı *Müşahedat*, roman sanatı açısından roman içinde roman, karakter romanı, otobiyografik roman, roman sanatını işleyen roman olmak üzere tüm başlıkları içerisinde barındıran üst düzey bir romandır. "Roman sanatını işleyen romanlar" kısmına aldığımız bu romanın en büyük özelliği, roman sanatının ne olduğunu tam olarak anlatmasıdır.

Tezin ikinci bölümünde üzerinde durduğumuz üzere Ahmet Midhat Efendi'nin, gerek roman üzerine yaptığı konuşmalar gerekse romanlarına yazdığı ön sözlerde roman

⁶¹⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Süleyman Muslî*, s. 211.

sanatını tüm ayrıntılarıyla bildiği ve eserlerini belli bir teknik ile meydana getirdiği görülebilir. Yazarın eserlerinde de romanın sanatını ayrıntılı olarak işlemesi ve okurlarını bu konuda bilgilendirmesi ayrı bir özelliğidir.

Türk edebiyatında yazarların eserlerini nasıl anlattığından çok ne anlattığı ön planda tutulduğu için yazarın birçok eseri, dönemin anlatı metinlerinin çok ilerisinde olmasına rağmen, okurlarla buluşamamış ve geri plana itilmiştir. “Müşahadat” kelimesinin anlamına takılan okurların çoğu da, yazarın eserini natüralist roman olarak değerlendirirken, ne anlatmak istediğine çok fazla dikkat etmemiştir.

Ahmet Midhat Efendi’nin gerek yaşamında gerekse roman hakkında yaptığı açıklamalarda natüralizm felsefesine olan karşıtlığı bilindiğinden *Müşahadat* romanının bu özelliğinin ironik olup olmadığı hususunda düşünmek yarar vardır. Öncelikle bu kavramın kurucusu olan Sokrates, *Devlet* isimli eserinde birçok ironi yaparak, yaşanan dünya düzenine eleştiriler getirir. Soren Kierkegaard, 1841 yılında hazırladığı *İroni Kavramı: Sokrates’e Yoğun Göndermelerle* isimli eserinde, Sokrates’e yoğun göndermeler yaparak, bu kavramın yaygınlaşmasını sağlar. Kendinden önceki felsefecilerin bu kavramı nasıl kullandıklarını açıklayan Kierkegaard, ironinin özelliklerini açıklarken şunları söyler: “*İronist aldatmayı ne kadar iyi başarır ve yanıltma süreci ne kadar iyi olursa, ulaştığı doyum da o kadar büyük olacaktır. Ancak bu kimsenin aldatmacasının farkına varmamasıdır.*”⁶¹¹ Bu çerçevede Ahmet Midhat Efendi’nde, Kierkegaard’ın tespitiyle iyi bir ironist olduğunu, yaptığı aldatmacanın hemen anlaşılmasını istemediğini söylemek istiyoruz.

İroni kavramının kullanım şekillerine baktığımızda bu kavramın üzerine düşünen ve ironiyi sınıflandıran Connop Thirlwall, ironiyi üçe ayırır:

“1- Söz ironisi (Söylenen başka, kastedilen başkadır)

2- Pratik ironi (Olayların yarattığı ironi, aktarılan olay başka, sonuç başkadır)

3- Diyalektik ironi (Eserin bütünündeki, yapısındaki temel ironi).”⁶¹²

Yazarın eserinde yaptığı ironi, söz ironisi olup söylenen ile kastedilen başka olduğu yazarın diğer görüşlerinden anlaşılabilir. *Müşahadat* romanında ise yapılan diya-

⁶¹¹ Soren Kierkegaard, *İroni Kavramı Sokrates’e Yoğun Göndermelerle*, (çev. Sıla Okur), İmge Kitapevi, İstanbul 2009, s. 274.

⁶¹² Thirlwall’dan aktaran Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara 2005, s. 24-25.

lektik ironidir ki Emile Zola'nın eserlerine benzer bir natüralist roman yazılacağı düşüncesi temel ironidir.

Eser bu bağlamda değerlendirilerek okunduğunda yazarın mukaddime kısmında bize bir şeyler söylediği ancak bunu örtük olarak söylediği için yazarın natüralist bir roman yazma hevesinde olduğu zannedilir. Özellikle yazarın “Bu romanı karilerime ‘tabii’ romanlardan bir numune olmak üzere takdim eyliyorum” cümlesi natüralist bir roman yazılacağına dair ampirik okurları heyecanlandırır ve eserin böyle algılanmasını sağlar. Nurullah Çetin, Ahmet Midhat Efendi'nin tabii roman yazma tabirini şöyle değerlendirir:

“Ona göre natüralist roman, tabii denilen surette yazılan romandır. Yani tabii romandır. Ayrıca Emile Zola, bir ailenin tabii ve toplumsal tarihi anlamını da vermiştir. O natüralist roman anlayışını kendisi koyar ve buna ‘tabii roman’ der.”⁶¹³

Roman, öncelikle üstkurmaca örneği olup, “romanın romanı” olarak tasarlanmıştır. Her ne kadar Ahmet Midhat Efendi romanını, Emil Zola'yı örnek alarak “natüralist roman” olarak nitelendirse de, *Müşahedat* bir romanın nasıl yazılması, hangi teknikleri içermesi gerektiğini, yazarın, okurun ve anlatıcının bir romandaki yerlerinin ne olduğunu açıklayan diyalektik ironisi ile okuru yanıltan önemli bir eserdir. Eser üzerine Yavuz Demir'in yaptığı *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşahedat* isimli çalışma roman sanatını, tekniğini yazarın romanında nasıl işlediğini gösteren ve ayrıntılı olarak anlatması açısından önemlidir. Bu çalışmanın diğer bir önemi ise Ahmet Midhat Efendi'nin roman tekniğini ve sanatını nasıl kullandığını açıklayan ve onun üzerine yapılan ilk çalışmadır. Çalışmanın içerisinde Ahmet Midhat'ın *Müşahedat* romanında üstkurmaca tekniğini nasıl kullandığı, roman yazarken aynı zamanda roman teorisini nasıl kurduğu, metinde yer alan karakterlerin vasıfları, anlatım teknikleri, anlatıcıların metindeki durumu, okurun pozisyonu gibi roman sanatı açısından önemli olan ayrıntılara inilir.⁶¹⁴ Berna Moran'ın “Türk Romanına Eleştirel Bakış I” isimli çalışmasında, Ahmet Midhat Efendi'nin romanına değinilirken, eserin roman tekniğinin açısından ne gibi yenilikler içerdiği anlatılırken, bu tekniklerin roman sanatı bağlamında ayrıntısına inilmez.⁶¹⁵

⁶¹³ Nurullah Çetin, “Ahmet Midhat Efendi'nin Romancılığı”, *Ahmet Midhat Efendi*, s. 137.

⁶¹⁴ Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşahedat*, Dergâh Yay., İstanbul 2002.

⁶¹⁵ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s. 59-72.

Bu iki çalışma ışığında *Müşahedat* romanına baktığımızda öncelikle karşımıza Tanrısal Anlatıcı pozisyonunda, henüz kimliği belirlenemeyen bir anlatıcının okura açıklamalarda bulunduğu görülür. Okur ile iletişim kurmaya çalışan bu anlatıcı, roman sanatının tarifini de okurlarına vererek neler yapacağını yani romanını nasıl oluşturacağını üstkurmaca bir üslupla şöyle anlatır:

“Şimdi siz olunuz da, o gün sahayif-i münazarat üzerinde icra edeceğiniz manevrayı veyahut zihninizdeki romana takacağınız kulpu düşünebilirsiniz.”⁶¹⁶

Anlatıcı, romana takacağı kulpları söylerken aslında uyduracağı eserin yapısının nasıl olacağını da okurlarına belirtir. Yavuz Demir bu söylemi romanın tamamına yansıtarak şöyle yorumlar:

“Üstkurmacada yazar dolaysız bir biçimde ‘roman yazma’ işini romana özne olarak seçer. Başından sonuna kadar bir zaman içerisinde, yazılmakta olan romanın oluşum hikâyesi anlatılır. Bir diğer boyutu ile, bu, yazarın kurmacayı oluşturma sırlarına vakıf olma işidir. Malzemenin kağıt bir oluşuma nasıl döndüğünün / dönüştürüldüğünün macerasını, Ahmed Midhat Efendi’nin kullandığı ifadeler ile söylersek, ‘kulp takma’ ve ‘kubbe yapma’ yöntem ve yollarını izler okur böyle bir roman okuyarak.”⁶¹⁷

Metnin hâkim anlatıcısı bize kulplar takarak bir roman oluşturacağını haber verdikten sonra romanını oluşturmaya başlar. Roman içerisinde karışıklığa düşmemek için romanın sekiz kitaptan oluştuğu ve her kitabın kendi içerisinde bölümlere ayrıldığını söylemek gerekir. Birinci kitap “Bir Takip” ismiyle verilirken, anlatıcı romanını nasıl oluşturacağını söyleyerek kubbelerini örmeye girişip bizim onu okuyup yorumlamamızı beklemektedir.

Tabî bir roman yazılıp yazılmayacağını okurlarına ironi yaparak göstermek isteyen Ahmet Midhat, metin içerisinde çok fonksiyonlu bir anlatıcı meydana getirerek, ona karakter özelliğinin yanı sıra yazarlık vasfını da yükleyerek, onu kurgusal dünyanın içerisine bırakır. Şimdi metindeki karakterin görevi ‘bir roman nasıl yazılır’, okurlarına hem anlatmak hem de göstermektir. Böylelikle eleştirmenler ve okurlar natüralist bir yaklaşımla roman okuyacaklarını zannederlerken yazarın diyalektik ironisi ile karşı karşıya kaldıklarını bilmeden, romanı okumaya devam ederler.

⁶¹⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, (hızl. Osman Gündüz), Akçağ Yay., Ankara 2010, s. 32.

⁶¹⁷ Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşahedat*, s. 21.

Kimliğini bilmediğimiz bu karakter, ‘roman nasıl yazılır ya da roman konusunu nereden alır’ sorularını cevaplamak için metin içerisinde hareket etmeye başlar. Vapurla yola çıkan karakter-yazar vasıflarını yüklenen anlatıcımız, etrafını gözlemlemeye başlarken, natüralizmin temel prensiplerinden biri olan gözleme dayalı olma esasını dâgerçekleştirmektedir. Etrafındaki kadınlara takılan çok fonksiyonlu anlatıcımız, buradan bir öykü çıkaracağını düşünerek romanına kulplar bulup kubbeler takmaya başlar:

*“Binaenaleyh ‘Bilmem’ ve hatta biraz daha dargınca suretiyle ‘Ne bileyim ben!’ mânasını işrap edecek bir omuz kaldırmakla biliktifa zihnimizdeki münazara-i kalemiye manevralarını ve roman kulp ve kubbelerini düşünmeye başladık.”*⁶¹⁸

Anlatıcımız oluşturacağı romanın karakterlerini tam olarak bulmasa da olay örgüsünü etrafındaki kadınlar suretiyle başlatacağını bize duyurur. Ancak burada okurların bu konu hakkında ne düşüneceğini kendi yorumlarıyla analiz eden anlatıcımız, farklı bir söylem oluşturmaya dener.

*“Elbette güzel dahi olmaları tahayyül edilebilecek olan şu kadınlar evvelce dediğiniz gibi nazarınızı işgal ve fikrinizi tağlit etmiyorlar mıydı ki, o günkü münazara-i kalemiyenizde çevireceğiniz manevraları ve romanınıza takacağınız kulpları, kubbeleri düşünmeye başlayabildiniz?”*⁶¹⁹

Ahmet Midhat Efendi’nin daha önce *Karı Koca Masalı*, *Hüseyin Fellâh* ve *Süleyman Muslî* romanlarında kullandığı bir tekniği bu söylem içerisinde oluşturmaması dikkat çekicidir. Bu romanlarında Ahmet Midhat’ın çok fonksiyonlu bir anlatıcı meydana getirip karşısına bir muhatap yani kurgusal bir okur çıkarttığı görülürken, *Müşahadat* romanında böyle bir tekniğe başvurmaması dikkat çekicidir.

Oluşturacağı roman için malzemesini hayattan seçen çok fonksiyonlu anlatıcı, onlara uygun bir hayat hikâyesi oluşturmada önce tasvirlerini yaparak, karakterlerin ayrıntılı bilgisini okura hissettirir. Ancak bu kadar ayrıntıya girmesinin roman sanatında aksama ve bozukluklar meydana getireceğini bilen Ahmet Midhat Efendi, çok fonksiyonlu anlatıcısına söylemi değiştir talimatı göndererek anlatının seyrini değiştirmeyi tercih eder.

“Yine mi tezkiye bozukluğunu gösterdik? Haniya biz bu kadınların oradan çıkıp karşı karaya gitmelerine muntazır değil miydik? Haniya biz bugün icra olunacak man-

⁶¹⁸ Ahmet Midhat Efendi, s. 38.

⁶¹⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 39.

zara-i kalemiye manevralarıyla ve zihnimizdeki romana verilecek kubbelerle iştilgal etmeyecek miydik?

Heyhat! Buraya kadar ettiğimiz tasvirat-ı müşahadat vakamızın binde birisi nisbetinde kalamaz. Vapur, Paşabahçesi'ni geçip daha Rıfat Paşa mahallesine varmaksızın hatıramıza o kadar şeyler geldi ve hatırimızdan o kadar şeyler geçti ki, münazara-i kalemiye manevraları roman kulpları, kubbeleri 'nesiyyen mensiya' hükmüne girdiler."⁶²⁰

Çok fonksiyonlu anlatıcının burada okurlar ile iletişimini kesmemek adına roman sanatını nasıl gerçekleştireceğini sürekli sorgulaması, onun roman yazarken okurun da bunu tanıklık etmesi ve kabullenmesi isteğinden kaynaklanır. Ancak anlatıcı, romanın bu bölümüne kadar yalnız başınadır ve ona verilen görev gereği bir roman yazması gerektiği için, roman sanatının tüm olanaklarını başarılı bir şekilde kullanmaya çalışır.

İncelemenin başında yazarın bir natüralist roman yazma hevesinden çok, natüralizmin ironisini yaptığını ve bunu eserin temeline yerleştirdiğini söylemiştik. Örnek okurların dikkatinden kaçmayacak ve eserin natüralist bir roman olmadığını söyleyecek eleştiri ise metnin içerisinde verilir.

"Bereket versin ki, bizim bu lisana vâkıf olduğumuzu anlamadılar. Bazı kere elimizde Fransızca kitap ve gazete bulunur. O gün dahi öyle bir şey bulunsaydı Fransız lisanına vukufumuzu anlayarak o hasbıhalde bulunmazlardı. İhtimal ki kalkıp karşı taraftaki kadınlar kamarasına giderlerdi.

Giderlerdi de bizi memnun mu ederlerdi? Münazara-i kalemiyemizi romanımızı düşünmek için bizi rahat mı bırakmış olurlardı. Biz onlardan çoktan vazgeçtik. Hasbıhalleri bize gösterdi ki zihnimizde aramakta bulunduğumuz hayalî romanı maddî olarak karşımızda buluyoruz. Hatta biraz sonraki müşahadatımız bunun sıhhat-i katiyesini de bize ispat eyledi."⁶²¹

Fransız romancı Emile Zola'nın eserleri dikkatli incelendiğinde yazarın gerçekliği yansıtmak adına hiçbir şeyden kaçınmadığı ve eserlerini deneysel bir şekilde meydana getirdiği görülür. Anlatıcı burada oluşturduğu karakterlerinin kamaralarına girmenin uygun olmadığını ancak natüralist bir bakış açısıyla eserlerini meydana getirenlerin

⁶²⁰ Ahmet Midhat Efendi, s. 45.

⁶²¹ Ahmet Midhat Efendi, s. 47-48.

bundan çekinmediğini söylerken kamaralara girmemenin bir kayıp değil, kazanç olduğunu düşünür.

Natüralizmin öncüsü ve geliştiricisi olarak kabul edilen Emile Zola'nın yazar ve meydana getireceği eser hakkındaki görüşleri, Ahmet Midhat'ın roman sanatını nasıl bir anti-tez üzerine kurduğunun anlaşılması için çok önemlidir. Emile Zola'ya göre “Yazar, kendi kişiliğini gizler; sadece onları gözlemlemek, gözlediklerini de yazmakla yetinir; böylece, bir tutanak yazmanı gibi davranır. Olaylar ve kişiler bir bilim adamı gözüyle incelendiği için, hayatın iğrenç ve çirkin sahnelerinin anlatılmasından çekinilmemiştir. ‘Bizler hayatın acı dilimini öğretir, gerçeğin yüksek dersini veririz, ‘iste olan bu!’ deriz. Bir kere daha söylüyorum: Bizler bilimle uğraşan, çözümleme yapan, her şeyin içini dışını didik didik eden kişileriz; eserlerimizde de bilim kitaplarındaki kesinliği, sağlamlığı ve uygulamaları bulursunuz.”⁶²² Ahmet Midhat'ın bu bölümde kendi kişiliğini gizlemeyi, eserde meydana getirdiği ironiyi açığa vurmamak için yaptığı görülür. İlerleyen bölümlerde Zola'nın aksine Ahmet Midhat isimli bir yazarın edebî metne girişini ve natüralizmin felsefesini çürüttüğünü görebiliriz.

Jale Parla, Ahmet Midhat Efendi'nin *Müşahadat*'ını değerlendirirken natüralizm ile bir bağlantısı olup olmadığını şöyle açıklar:

“*Müşahadat*'ta Ahmet Mithat her an yargılayan, koruyan, yol gösteren anlatıcıdır. Natüralist romanın gözlemlerini yapıp sonuçlarını yansızlıkla sunan yazarından çok uzaktır. Çünkü Ahmet M. Efendi'nin dünya görüşündeki gözlemciliğin epistemolojik karşılığı, Emile Zola'nın dünya görüşündeki gözlemciliğin epistemolojik karşılığı ile aynı değildir. Ahmet Mithat'ta gözleyen göz, idealist bir epistemolojinin babaya verdiği yerden bakan ve yargılayan gözdür.”⁶²³

Ahmet Midhat Efendi de romanının ilerleyen kısmında çok fonksiyonlu anlatıcısına Emile Zola hakkındaki düşüncelerini aktararak okurların gerçekten nasıl bir roman ile karşılaştıklarını anlatmak ister. Ancak bunu öyle bir ironi ile söyler ki okur burada yazarın gerçekten Emile Zola'nın romanlarına benzer bir roman oluşturduğunu zanneder. Paragrafın devamında ise öyle bir roman yazmanın terbiyesizlik olacağını ifade ederek okurlarına ‘artık uyanın bu bir natüralist roman değil’ demek ister.

⁶²² Emile Zola'dan alıntılanan Cevdet Kudret, *Örnekleriyle Edebiyat Bilgileri II*, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul 1980, s. 42.

⁶²³ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 98.

“Huuuu! Koca roman tamam da pek çok roman meraklılarımızın ya hayalî ve- yahut sırf cinayat üzerine mübteni romanlardan usanarak mucidi Emil Zola olmak üze- re arzu eyledikleri tabî romanlardan birisi! Bir mükemmeli! Roman, yalnız şu işitilen sözlerden ibaret kalsa dahi bir plan ittihaz olunarak ve noksanları ikmal edilerek yazıl- maya lâayık da fazla bile! Fakat acaba biz de söze karışsak mı? Şu Seyyit Mehmet Nu- man kim? O gaddar kim? Küfran-ı nimeti gaddarı filânı neden ibaret? Bunları sorsak mı? Hiç öyle şey mi olur? Hikmet-i iseviye iktizasınca iki kişi arasında gizli söylenen sözlerle bir üçüncü havale-i sem-i tecessüs etmemeliymiş. Ne mukaddimeyle söze bağla- yarak ilk gördüğümüz ve indlerinde çolpalıkla mazhar-ı tayîp olduğumuz kadınların hususiyat-ı ahvâline iştirak arzusunu gösterebilelim?”⁶²⁴

Ahmet Midhat’ın natüralist bir roman yazma çabasında olmadığı teziyle birlikte, yazarın roman içerisinde nasıl bir teknik uyguladığını da açıklamaya çalıştık. Özellikle Zola’nın ‘yazar kendi kişiliğini’ gizler sözü üzerine bir müddet anlatıcısının kim oldu- ğunu söylemeyen Ahmet Midhat Efendi, metnin devamında karakterine bir kimlik ka- zandırır.

“Bereket versin ki, yanımızda vizite kâğıdı bulundu. Vizite kâğıdımızın bir satırı Türkçe, yalnız ‘Ahmet Mithat’ diye yazılı olup, onun altında yine bu isim Fransız huru- fuyla da muharrer olduktan fazla, üçüncü satır olarak, Fransızca bir de ‘publisis’ yani ‘neşirci’ kelimesi yazılıdır. Malûmdur ki, hizmet-i neşriyede bulunanlara Fransızca bu namı verirler.”⁶²⁵

Yarattığı karakterine bir kimlik kazandırarak metin içerisinde onun daha güçlü olmasını sağlarken, ona kendi ismini vermesi okur için beklenmedik bir durumdur. Baş- tan beri dinlediği karakterin birden Ahmet Midhat kimliği edinmesi ve yazar vasfıyla nitelendirilmesi, gerçekten Ahmet Midhat Efendi metnin içerisine girdi mi sorusunun sorulmasına neden olur. Metnin gerçek yazarı pozisyonunu da eline geçiren karakter artık bizi şaşırtmak için elindeki tüm fırsatları metin içerisinde kullanarak bize sergile- mek ister.

“Affedersiniz efendim! Benim şimdiki hâl ve mevkiim, çend dakika evvelki hâl ve mevki değildir. Ben o zaman uşak tarafından bile bir çîn-i cebînle geriye çevrilecek kim

⁶²⁴ Ahmet Midhat Efendi, s. 50-51.

⁶²⁵ Ahmet Midhat Efendi, s. 69.

idüğü, ne idüğü belirsiz bir adamdım. Şimdi ise şunun şurasında elminnetullah bir Ahmed Midhat'ım."⁶²⁶

Yazarın karakterine roman sanatını işleme ve yazma görevlerini verip bir kimlik vermemesi, olay örgüsü içerisinde diğer karakterler tarafından kabul görmemesine yol açmış ve karakter umursanmayarak dışlanmış. Ancak Ahmet Midhat kimliği kazandırdıktan sonra karakterin de kendine bir güveni gelecek ve yazar bir yandan kendi kimliğini romanın içerisinde özgürce dolaştırırken diğer taraftan karakterinin romanına başarılı bir şekilde yardımcı olacaktır. Roman sanatı açısından roman içerisindeki karakterlerin durumunu anlatmak isteyen Ahmet Midhat Efendi, böyle bir teknik kullanarak hem natüralist roman yazıyor söyleminden kurtulmak hem de roman sanatı açısından ne kadar bilgili olduğunu okurlarına göstermek ister.

Mehmet Törenek, Midhat Efendi'nin kullandığı bu anlatım tekniğini şöyle açıklar: *"Anlatım tekniğiyle ilgili olarak da, bir romancının olayları dışarıdan gözlemleyerek yazabileceği gibi, olayların içine girerek ve kişiler arasına karışarak da romanını yazabileceğini ifade eder. Bunların her ikisi de 'tabii' olmakla birlikte, kendisi ikinci 'tarz-ı tahriri', 'bir tuhaf turfanda olmak üzere' tercih etmiştir. Roman boyunca da, kendisinin romana katılmış olmasının tabiiyet noktasında önemli olduğunu ve yazarının 'eşhas-ı vaka'dan biri olarak romana karışmasının 'Avrupa'ca da emsali görülmüş şeylerden' olmadığını, 'bu yolun bir reh-i nâ-refte olduğunu' belirtme ihtiyacı duyar.*"⁶²⁷

Ahmet Midhat kimliğini kazanan karakterin artık roman içerisinde diğer karakterler ile diyalogu sanatsal bir çerçevede gerçekleşir. Ampirik okurların romandaki karakterlerden bazılarını yazar sanmaları durumunu, teori kısmında ayrıntılı olarak işlemiştik. Ahmet Midhat Efendi de bu durumu çok yaşadığı için roman içerisinde kimlik kazandırdığı karakterinin böyle bir anı yaşamasını isterken, okurlarını da bu konuda eğitmek ister.

"Parmağını ağzından çekti. Elini uzattı. Ben de derhal elimi takdim ettim. Elimi tutup sıkarak dedi ki:

⁶²⁶ Ahmet Midhat Efendi, s. 79.

⁶²⁷ Mehmet Törenek, "Müşâhedât Romanı Üzerine", Ahmet Midhat Efendi, s. 254.

- *Tercümân-ı Efkâr gazetesinde Ermenice harufla matbuunu okuduğum roman-daki Rakım Efendi misiniz? Artık tepeden tırnağa kadar bir cesaret-i mücesseme kesil-dim. Ama ihtirazı, ihtiyatı yine elden bırakmıyorum. Dedim ki:*

- *Matmezel! O Râkım bir şahs-ı muhayyeldir. Muharririn onda tasvir eylediği mükemmeliyeti bin türlü maayıpla mayûbiyetimi görüp durduğu hâlde kendime nasıl mal edebilirim?*⁶²⁸

Metnin gerçek yazarı pozisyonuna geçen karakter, her şeyden habersiz bir şekilde nasıl bir oyunun içerisinde olduğunu bilmeden yazarın düşüncelerini metne yansıtır. Karakter ile yazar arasında gerçekleşen bu bütünleşmenin ilerleyen kısımlarda çok farklı noktalara geleceğini şimdiden belirtmek gerekir. Ampirik bir okur olan Siranuş Hanım, romanda yaratılan Rakım Efendi tipini benimsediği için onun yazar Ahmet Midhat olduğunu düşünür. Edebî metinlerden alınan haz, alımlama estetiği ile okurun hayatına yansırken, okurların metindeki karakterlerin gerçek hayatta yaşadıklarını düşünmeleri normal bir şey gibi görünse de roman bağlamında kabul edinilebilir bir varsayım değildir.

Bir karakter olarak kimlik kazanan anlatıcı, Siranuş isimli karakteri bilgilendirirken onun kurmaca bir varlık olduğunu, kâğıttan yapıldığını ve gerçek yaşamda varolmadığını söyler. Ancak ilerleyen kısımda Siranuş Hanım'ın Rakım Efendi'yi bir daha romanlar içerisinde mi göreceğiz sorusuna karakter Ahmet Midhat'ın verdiği cevap dikkat çekicidir.

“- Râkım Efendiyi bir daha roman sahifesinde mi göreceğiz?

Demesiyle en parlak bir tavr-ı şükran takınarak dedim ki:

- *Bundan böyle Rakım Efendi eğer kabul buyurulursa, en sadık bendeniz ve her emirde muininiz ve hâminizdir.*⁶²⁹ (s.94)

Tip olarak Rakım Efendi pozisyonuna geçebileceğini ifade eden karakterin, hem metinlerarası bir geçiş yaparak okura bu tipin önemini vurgulaması hem de başka bir karakter gibi görüneceğini söylemesi metin içerisinde bir değişim yaşanacağını gösterir. Yazar, burada bir sihirbazlık gösterisi yaparak okuru büyülemek ister. Bu gösteride kendisinin bir benzerini, dublörünü kullanan Ahmet Midhat, ona diğer roman kahra-manlarına da benzeyebileceğini, bunun için sadece onun gibi davranması ve yaşaması

⁶²⁸ Ahmet Midhat Efendi, s. 83.

⁶²⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 94.

gerektiğini söyler. Dublör Ahmet Midhat ise romanın içerisinde hem roman yazarken hem de yazdığı romanın kahramanları ile iletişimde bulunarak gerekirse başka karakterlerin de yerine geçerek mükemmel bir performans sergiler. İzleyiciler için eşsiz bir gösteri yaratan Ahmet Midhat Efendi masasında oturmuş metnini yazarken metnin içerisine yerleştirdiği dublörü Ahmet Midhat ise verilen tüm görevleri eksiksiz yerine getirerek okurlara müthiş bir oyun izletmeyi bilir.

Özellikle dublör Ahmet Midhat'ın verilen görevi yerine getirmek yerine başka işlere vakit ayırması ve roman yazma serüveninden yorulması, metindeki Ahmet Midhat'ı gerçek yazardan ayırmamız için okurlara verilmiş ipuçlarıdır: “*Halbuki beş on gündən beri benim kafamda bir roman dolaşıyordu. Ne güzel vakalar tahayyül ediyordum! Ne güzel entrikalar buluyordum. Siranuş ile müsadefem bunları bilkülliye hatırdan çıkardı. O mücessem romanı tettebbu sevdası dil ve canımı istilâ eyledi.*”⁶³⁰

Yazar, eserinde romancılık yani yazarlık mesleği hakkındaki görüşlerini de yattığı dublörü ile okuruna iletmeyi ihmal etmez. Ona göre, romancılık mesleği iyi bir okuma serüveni ve okuduklarını süzgeçten geçirerek yazıya dökme sanatıdır: “*Romancılık! Yirmi senedir iştiğal ettiğim sanat. Yalnız yazdıklarımı tamamen okuyan bir adam çok roman okumuşlardan addolunur. Ben yazdığım kadarının belki otuz mislini okumuşum. Eserlerim sahayıfında tasvir ve tahrir eylemiş olduğum hayâlatın belki üçyüz mislini tasavvur etmişim de, sırasını getirerek safha-i tahrirde tasvir edememişim.*”⁶³¹ Ancak iyi bir okur olmak, iyi bir yazar ya da romancı olunacağını işaret etmez. Maksat onlardan edindiğin veriler ışığında yaratım yapmak ve belli bir düzen içerisinde onları metne yerleştirerek romanı oluşturmaktır.

Metnin içindeki kurgusal yazar, romanını oluşturmaya devam ederken, okurları ihmal etmeyerek onlara sürekli mesaj gönderir. Bu mesajlar dikkatlice incelendiğinde kâğıttan bir varlık olan karakterin, yazarın ona verdiği yetkilerle bir kimlik sahibi olması, ardından bir roman yazması ve bu süreçte okura yönelik bir şeyler meydana getirdiğinin farkında olması roman sanatı için önemli bir yeniliktir.

“*Karilerim dünkü hâlimle bugünkü hâlimi muvazene buyuruyorlar mı? Dün şu kapının önünde korkma(k)dan tir tir titriyordum. Bugün bu hanenin efendisiymişim gibi emirler veriyorum.*”

⁶³⁰ Ahmet Midhat Efendi, s. 88.

⁶³¹ Ahmet Midhat Efendi, s. 88.

Benim de müşterek sayılacağım şu roman, hakikaten her külfete her zahmete değdi. Okudukları zaman bunu, karilerim dahi tasdik edeceklerdir ümidindeyim.

Ey taze fasulyenin okkasını yirmi beş paraya almak istemeyen kari!"⁶³²

Karakter metnin içerisinde dışarıya mesajlar gönderdiği için tam olarak okuma zamanını bilememektedir. Onun yaptığı ve yapacağı her şey bir yazar tarafından yazılıp ona gönderilirken o, oyununu oynayan bir oyuncu olarak elindeki metin neyse onu okumakta ve bu bağlamda ona 'okurla iletişim kur' dendiği için farklı söylemler oluşturmaktadır.

Romanın içerisindeki ikinci kitaba geçilirken metindeki kurgusal Ahmet Midhat, Siranuş Hanım'ın hikâyesini dinleyerek bir karakterinin yaşam öyküsünü metne dâhil etmiştir. Bu bölümde yalanlar uyduran kurgusal yazar, ilişkilerin bozulmasından korktuğu için metinde gerilim yaratmaya başlar. Metinde kurgusal yazarın, karakterler vasıtasıyla bir roman oluşturmaya çalışması ve karakterleri de bundan haberdar etmesi eser içerisinde okurların nasıl bir roman ile karşılaşacaklarını gösteren önemli ipuçlarıdır.

Bu bölümün sonlarına doğru metnin gerçek yazarı tarafından kurgusal yazara roman içerisinde kullanılan tekniğin daha önce Avrupa edebiyatında bile kullanılmadığını söyletmesi, okurların yeni bir roman tekniğiyle karşı karşıya geldiklerini belirtmek için yapılmış ve akıllardaki soru işaretlerini gidermeye yönelik söylenmiş önemli bir açıklamadır. Roman sanatı açısından eser içerisinde kullanılan tekniğin karakter aracılığıyla okurlara duyurulması, önemli olduğu kadar karakterin edebî metnin içerisinde olduğunu bilmesi ve görevlerini yerine getirmesi de bir o kadar önemlidir.

*"Nasıl müteşevvik olmayayım ki, karilerime tabiyyattan bir roman arz etmek için bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum hâlde, roman, hem de daha mükemmeli tasavvura sığmayacak kadar bir tabiilikle, fiilen ve maddeten ayağıma kadar kendi kendisine geldi. Daha garibi şu ki, güya ben de romanın eşhas-ı vakasından birisi imişim gibi romana karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de vevki yalnız temâşacı ve şahit suretinde olsun, romana karışması Avrupa'da da emsali görülmüş şeylerden değildir. Bu romanı kaleme aldığım zaman karilerim ne kadar beğenecekler, memnun olacaklar, diye düşündükçe sevincimden cûş u hurûşa geliyorum."*⁶³³

⁶³² Ahmet Midhat Efendi, s. 91-106.

⁶³³ Ahmet Midhat Efendi, s. 149-150.

Metindeki Ahmet Midhat ile gerçek yazar Ahmet Midhat'ı birbirinden ayırmak için yukarıdaki söylemi dikkatlice okumak yeterlidir. Bu söylem içerisinde dikkat edilirse dublör olarak kullanılan karakterin halâ bir roman yazacağını söylemesi, metin içindeki zaman ile metin dışındaki zaman arasında bir fark oluştuğunu gösterir. Dublör olarak kullanılan kurgusal yazar, kendini metnin gerçek yazarı gibi sunarken; yazacağı romanın henüz bitmemesi ve eserinin okurları tarafından okunacağını düşünmesi romanın içinde roman, zaman içinde zaman gizlenmiş bir metin ile karşı karşıya olduğumuzu bize gösterir. Yavuz Demir, Ahmet Midhat'ın eserinde kullandığı bu tekniği şöyle açıklar:

“Anlatıcı kendisini yazar (gerçek) Ahmet Midhat olarak tanımlar ve buna ait olarak göstergeleri kullanır. Anlaşılacağı gibi, okur dikkati yaratılan bu yeni ‘illüzyon’ ile ikiye itinalı ve bilinçli bir biçimde bölünmüştür. Bu noktada Ahmet Midhat Efend Cervantes gibi hareket eder, tıpkı onun Müşahadat yazarı sürekli, metin boyunca, metnin ‘çift eksen’de var olduğunu işaret eder. Özellikle katılımcıların önemli bir ayağını oluşturan ‘oku’ dikkati bu nokta üzerinde yoğunlaştırılarak, gerçek/sanal (hayal gücü) arasında gidip/gelme yolu ile okurun kendi yolunu bulmaya çalışmasını göstermek ister.”⁶³⁴

Demir'in tespitleri ışığında metne yaklaştığımızda, katılımcıların sürekli aktif olduğu ve metne müdahale ettiği çünkü iki taraflı olarak ilerleyen romanın, eser içerisinde belli bir düzenleme geçirirken en nihayetinde Ahmet Midhat Efendi'nin yazdıklarından ibaret olduğunu da unutmamak gerekir.

Üçüncü kitabın başında kurgusal yazarın söyledikleri roman sanatı açısından çok önemli olduğu için tamamını alarak değerlendirme yapmak gerekir:

“Hikâyemizden buraya kadar görülen kısımdan karilerimiz takdir eylemişlerdir ki biz bu hikâyede, alelade romancılar gibi yalnız muhbir ve hakî sıfatıyla hareket etmiyoruz. Belki kendimiz dahi hikâyenin eşhasındanmışız gibi bir mevki işgal eyliyoruz. Hatta bundan evvel dahi bir münasebet düşerek, roman vadisinde bu yolun bir reh-i nâ-refte olduğunu söylemiştik. Reh-i nâ-refteye sülûk, her ne kadar makbul addolunmaz ise de, o yolun nihayeti bir güzel menzile çıkacak olduğu hâlde neden makbul addolunmasın? Her rah, bidayetinde nâ-refte değil miydi? O yola ilk defa olarak birisi sülûk edip,

⁶³⁴ Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşahadat*, s. 78.

vasıl olduğu ser-i menzil dahi beğenildiği için, salikini çoğala çoğala reh-i nâ-refte iken bir şehrah-ı maruf suretini almıştır.

Biz bu hikâyede, kendimizi eşhas-ı vakaya teşrik eylediğimiz gibi, eşhas-ı vakayı da nev-umma muharrirlik vazifemize teşrik ediverdik. İsterseniz bunu bilâihtiyar edili-veren hareketlerden addeyleyiniz. Zira bu kitaba sername ittihaz eylediğimiz bir Antuvan Kolariyo hikâyesi kaleme alarak, nasıl yazıldığını görüp mütalâalarını beyan etmeleri için yeni dostlarıma okuduğum zaman, filvaki o kadar ikmalatta bulunmuşlardır ki, hikâyeyi doğrudan doğruya kendime isnat etsem ‘kendi eserimdir’ desem hakikaten haksızlık etmiş olacağım. Eserim âdeti bir eseri müşterek hükmünü aldı.

Binaenaleyh, birinci kâğıdın üzerine yine ‘Antuvan Kolariyo’ sernamesini yazar yazmaz ‘Filân vakitte İstanbul’da bir Antuvan Kolariyo vardı, an-asıl maltızken İstanbul’da yerleşip kalan ve binaenaleyh levantin denilen bir familyadandı. İlh.’ diye hikâyeye girişi vermeyeceğim. Ben bu hikâyeyi yazdıktan sonra, yeni dostlarımin nezdi-ne giderek kendilerine nasıl okuduğumu ve onlar tarafından ne yolda ilâve-i malûmat ve beyan-ı mülâhazatla itmam edildiğini hikâye suretiyle karilerime anlatacağım.’⁶³⁵

Roman sanatı hakkında yapılan açıklamalar, şimdiye kadar teori üzerinde ilerlerken bu söylem ile birlikte artık yazarın uygulamaya geçtiğini gösterir. Kurgusal yazarımız Ahmet Midhat, bir gecede roman yazacak, diğer karakterlere gösterecek ve bu roman için diğer karakterlerden onay alacaktır. Burada bir karakterin hayatı yazılırken diğer karakterleri de etkilediği için karakterler yer yer yazarı uyarak düzeltmeler yaparlar. Böylelikle metin içerisinde karakterleri dinleyici yani okur pozisyonuna sürükleyen metnin gerçek yazarı, onların tepkilerini okura yansıtırken aslında kendi yazarlık tecrübesini ve yaşadıklarını aktarmak ister. Romanına nasıl giriş yapacağını, okurlarına nasıl bir roman sunacağını ifade ettikten sonra karakterlerle birlikte romanını yazmaya girişen kurgusal yazarımız, sürekli yaptığı düzeltmeler ile okurlarına bu işin sanıldığı kadar kolay olmadığını göstermek ister.

“- Nasıl ne zararı var? Bu sizin sanatınız ne ince sanatmış. Şu hikâyeyi en âlâ bilenlerden birisi de ben olduğum hâlde, bunu bana naklettirecek olsalardı, neresinden başlayıp, neresinde bitireceğimi bilemiyerek kekeler yatardım. Sen ne güzel sırasına koymuşsun! Her noktanın ehemmiyetini ne güzel tecessüm ettirmişsin!”⁶³⁶

⁶³⁵ Ahmet Midhat Efendi, s. 164.

⁶³⁶ Ahmet Midhat Efendi, s. 190.

Roman sanatını bilmek ve onu bir metin üzerinde tespit etmek için kolay kıymıyken, roman yazmak ve içerisinde belli teknikler kullanmak için zor kısımdır. Örneğin şuan elinde roman yazmak için bir karakteri, bir olay örgüsü olan bir yazarın iyi bir roman yazabilmesi için neyi nereye ne zaman yerleştireceğini çok iyi bilmesi aynı zamanda üslubuna çok dikkat etmesi gerekir. İşte Ahmet Midhat Efendi, tüm bunlara çok önem verdiğini bu eserinde anlatarak hem roman sanatı açısından ilkleri gerçekleştirir hem de roman konusundaki tecrübesini okurlarına aktarır. Ancak Ahmet Midhat Efendi'nin özellikle bu eserini tüm okurlara yönelik değil sadece örnek okurlarına yönelik yazdığını unutmamak gerekir. Ampirik okurlar için natüralist bir roman, örnek okurlar için ise romanların romanı, roman sanatını roman içinde kuran romandır.

Metin içerisindeki karakterlerden hangisinin kurgusal yazara göre örnek okur seviyesinde bulunduğu ya da kabul olunduğu sorusunun cevabı yine kurgusal yazar tarafından belli edilir:

*“Roman okumuştun, demedik mi ya? Hem de pek çok roman okumuştun. Okuduklarını da bir dikkat-i mahsusa ile okumuştun. Her birinden kendi felsefesince birer netice-i ibret istintaç ve istihsal ederek okumuştun. Artık böyle bir kızın kolay kolay kanıp emniyet edebilmesi kâbil mi olur?”*⁶³⁷

Yani çok roman okuyup onu hayatına aksettiren bir karakterin, yazarın söylediklerine çabucak kanması ya da ona hemen inanması mümkün değildir. Yazarlar da zaten metnin yüzeysel anlamında sıkışıp kalan, belli gerçeklikler arayan okurlarını, eserlerini az okuyan ve edebî metin hakkında fazla şey bilmeyen ampirik okur olarak görürler.

Roman ilerledikçe kurgusal yazarın uydurduğu hikâyeler diğer karakterler tarafından sürprizler ile süslenerek, hem metin içindeki hem de metin dışındaki okurları şaşırtacak diyaloglar gerçekleşir: “Agavni: - Bırakamam. Mademki bir muharrir karşısında bulunuyoruz, mademki her şey ahlâfa yadigâr olmak üzere sahayîf-i matbuaya sebt edilecek asıl bu sır kaydolunmalıdır. Onun da sırası tamam şimdidir. Yalnız senin değil Refet'in de bilmediği bir şey!”⁶³⁸

Metne eklenen ve yapılandırılan her şey ilerledikçe kurgusal yazarın yazdığı romanın ayrıntıları netleşmekte ve bu romanın ayrıntıları karakterler vasıtasıyla sürekli olarak düzeltilmektedir. Romanın olay örgüsü, farklı noktalara kaydıkça kurgusal yazar

⁶³⁷ Ahmet Midhat Efendi, s. 195.

⁶³⁸ Ahmet Midhat Efendi, s. 211.

metindeki hâkimiyetini arttırarak dinleyici/okuyucu pozisyonundaki karakterlerini şaşırtmaya başlar.

“- Şimdi onu da anlarsınız. Fakat bilmiş olunuz ki, Seyyit Mehmet Numan'ın kızı Feride, Refet'e âşıktır.

-Suphanallah! Kendimi Aleksandr Duma'nın romanları içinde kaybetmiş ihtiyarlara benzeteceğim geliyor.

-Aleksandr Duma'nın romanlarını da hayalat-ı mahzadandır diye reddedemezsiniz ya? Hiçbir şey sırf hayalî olamaz. Hakikat âleminde vücut bulan şeylerin vahimeye intikal eyleyen ahkâmı, sizin gibi erbab-ı kariha yı hayallendirir de, o romanlar vücutpezir olur.”⁶³⁹

Dinleyici/okur pozisyonundaki katılımcılar, kendi hayat hikâyeleri anlatılırken olayların bu kadar derine inmesi karşısında şaşkınlıklarını gizlemezler. Bu durumda kurgusal yazar, ‘kurgu’ kelimesini dolaylı olarak kullanarak gerçek ile kurmaca arasındaki farkı, metnin yaratım sürecindeki oynadığı rol açısından değerlendirir. Berna Moran, Müşahedat üzerine yaptığı incelemede bu eserin farklı anlatım yönlerini yüzeysel olarak değerlendirir: “Müşahedat hem yazarın romandaki kişilerle tanışmasından sonraki altı yedi aylık bir dönemi hem de geçmişi kapsıyor demiştim. Ahmet Mithat bu iki zaman dilimine ait olayları bize sergilerken doğalcı bir yazardan da ileri giderek, ‘olabilir olan’ı değil de ‘olmuş olan’ı aktardığı izlenimini uyandırmak ister. Çünkü ona göre doğalcı anlayış romanda gerçek olayların anlatılmasından yanadır. Bu gerçeklik sorununu şöyle çözümlemiş oluyor: Altı yedi aylık dönemi olaylara tanık olmuş Ahmet Mithat'ın kendisinden dinlediğimiz için anlatılanların doğruluğundan kuşku duymamız gerek. Geçmişe ait olaylara gelince, bunlar da uydurulmamış, bilenlerden dinlenmiş. Ahmet Mithat'ın öbür romanlarının anlatıcısı, romanı masal gibi kendi kafasından uyduran bir kurmaca ustası olarak karşımıza çıktığı halde, Müşahedat'ın anlatıcısı Ahmet Mithat bir tarihçi kesiliyor.”⁶⁴⁰

Berna Moran'ın bazı tespitlerine katılmakla birlikte anlatıcı hususunda yaptığı açıklamaların Midhat Efendi'nin roman sanatı ile örtüşmediğini belirtmek gerekir. Özellikle Ahmet Midhat'ın romanında kullandığı teknik daha önce hiçbir romanda kullanılmamış olup roman sanatı açısından ilkleri içerir. Yani Müşahedat romanının anlatıcısı,

⁶³⁹ Ahmet Midhat Efendi, s. 340-341.

⁶⁴⁰ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s. 68-69.

bir tarihçi olarak değil yazarın bir dublörü ve kurgu ustası olarak metinde yer alır. Ahmet Midhat'ın anlatıcısını bir tarihçi olarak okurlarına tanıttığı romanın *Süleyman Muslî* olduğunu, bundan sonraki incelememizde ayrıntılı olarak anlatmaya çalışacağız.

Öncelikle eleştirmenlerin ve okurların gözlerinden kaçan önemli kör noktayı aydınlatmak gerekir. Bu kör nokta, metin içindeki kurgusal yazar ile metin dışındaki gerçek yazarı ne olursa olsun birbiri ile benzer tutmamak gerektiğidir. Metin içindeki yazarı, gerçekten Ahmet Midhat zannetmelerinin sebebi ise anlatıcı-karakter-yazar pozisyonlarına sahip olan bir sesin yazarın gerçek sesi gibi okura sunuluyor olmasıdır. Roman sanatını ve tekniğini çok iyi bilen Ahmet Midhat Efendi, tüm bunları kurgularken, okurlarından gelecek tepkileri bildiği için eserini natüralist bir roman ironisi üzerine kurarak her şeyin doğal olarak gerçekleşeceğini söyler. Roman söz konusu olduğunda edebî metinde bir gerçeklik aramamız gerektiğini her defasında dile getiren Ahmet Midhat'ın romanında kahraman olarak başka bir Ahmet Midhat daha yaratması yani dublörünü kullanması, roman sanatı açısından değerlendirilmesi gereken, deneysel bir yaklaşımla ele alınmaması gereken bir durumdur.

“Kari! Siranuş hakkında şu yoldaki ihtisasatımı gayrı lâıyk mı buluyorsun? Nazariyat-ı mezkûreyi ta'bip etmeyi mi istiyorsunuz?

Ama bundan evvel karilerime şu izahatı vermeliyim ki, meğer bir zamandan beri Refet'in Siranuş ile telâkkiden ihtiraz etmesi, delikanlının gönlünde zaten mevcut iken, bir aralık daha ziyade inbisata gelen bir şiddetli sevdanın men 'ine cebr-i nefis için imiş. Meğer bu ihtiraza Siranuş dahi müşterek imiş.

...oldukları hâlde, yine böyle bir meclis-i meşveret akd ederek, yine bu geceki gibi müzakeratta bulunmuşlar. Alınız size yeni bir roman daha!”⁶⁴¹

Kurgusal yazar ile gerçek yazar arasındaki söylem farklılığı hemen tespit edilebilir. Kurgusal yazar, roman yazma serüveni içerisinde yazdıklarının okurları tarafından beğenilip beğenilmeyeceğini sorgularken, gerçek yazar direkt olarak her şeyden haberli şekilde okurlarına seslenir. Bu seslenme işlevi, metindeki dublör Ahmet Midhat tarafından gerçekleştiriliyor olsa da, birisi kendi söylemini diğeri gerçek Ahmet Midhat Efendi'nin söylemini, temsil eder. Yukarıdaki ilk paragraf metnin gerçek yazarına ait iken diğerlerinin kurgusal yazara ait bir söylem olarak değerlendirilmesi gerekir.

⁶⁴¹ Ahmet Midhat Efendi, s. 446-544.

Sonuç olarak Ahmet Midhat Efendi'nin *Müşahedat* romanı, roman sanatı açısından incelendiğinde içerisindeki yapının daha önceki hiçbir roman yapısında kullanılmadığı görülür. Bu roman, roman sanatı üzerine kurulmuş ve bunu ayrıntılı olarak anlatan dönem içerisindeki tek roman olma özelliğiyle de önemli bir eserdir. Ahmet Midhat Efendi'nin meddah tarzı denilerek kenara itilen tekniği, dönem içerisinde dünya edebiyatı ile baş edebilecek düzeydedir. Bu eserde Ahmet Midhat Efendi'nin metnin temeline yerleştirdiği diyalektik ironisi, roman tekniğini bize anlatan yönüyle gözden kaçmış, gerektiği değeri hala bile Türk edebiyatında tam olarak görmemiştir.

3.6.3. Roman

Falih Rıfkı Atay'ın 1932 yılında yayımlanan eseri *Roman*, röportaj ya da anı gibi özelliklerine rağmen, roman yapısına sahip önemli bir eserdir. Eser roman özelliklerine sahip bir şekilde yapılandırılmamış olsa da, içerisinde roman sanatını anlatan ve romanı bir konu gibi ele alıp işleyen yapısıyla önemli bir konumdadır.

Eserin ikinci baskısına yazar tarafından bir ön söz ilave edilmiştir. Yazar, ön sözünde “*Roman o tarihteki anlayışına göre zamâne'nin eğlenceli bir hicvi olmak iddiasındaydı. Doğrusunu ister misiniz hâlâ aktüel olmasına şaşıtm ve kitaba bir değer verdiğimden değil, bugün de söylemek istediklerimi söylediği için basılmasına razı oldum.*”⁶⁴² diyerek metne farklı bir bakış açısı getirir.

Roman bir tiyatro sahnesiyle başlar ve anlatıcı araya girinceye kadar roman bir tiyatro eseri niteliğinde devam eder. Anlatıcı anlatıyı yarıda keserken şunları söyler: “*...Sanki perdede şerit kopmuş gibi, kafamın içi dümdüz, bembeyaz, hayalsiz heyecansız kalıyor. Başladığım öteki hikâyeler gibi, bunu da burada bırakıyorum.*”⁶⁴³ Bunun bir hikâye olduğu, anlatıcının araya girmesiyle birlikte anlaşılır ki bu, metnin söylem yapısının çok kuvvetli oluşturulduğunun bir göstergesidir.

Hemen devamındaki bölümde Ben Anlatıcı metne hâkim olup iç monologlar yaparak kendini ve yaşantısını anlatmaya başlar. Bu arada anlatıcının aklında hep bir yazma düşüncesinin varlığı ve yazar kimliği yaratma niyetinde olduğu anlaşılır:

“*Ne yazmalı? Makale hiç olmazsa bana bıkkınlık verdi. Sonra da bir iki ay için Ankara izinlisiyim. Eskiden böyle boş olduğum vakit şiir tecrübe ederdim. İlk gençliği-*

⁶⁴² Falih Rıfkı Atay, *Roman*, Varlık Yay., İstanbul 1952, s. 3.

⁶⁴³ Atay, s. 7.

*min en büyük sıkıntısı, bu şiir zorlamasıdır. Hiçbir kederim yokken kederlenmeye, kederi içime yerleştirmeye, hazin kelimeler sıralayarak kafiye bulmağa özenirdim. O zamanki vezin de ayrı bir belâ idi. Kelime ya fikrime uyar, vezne uymaz, yahut vezne uyar fikrime uymaz, ter döker dururdum.*⁶⁴⁴

Ben Anlatıcı, yazarlık ve şairlik tecrübelerinden söz açarken, şiirin ne kadar zorlu bir iş olduğunu okurlarına aktarır. Anlatıcı, kendine boş bir zaman yaratmışken ne yazacağını düşünür. Aslında bu, bir yazar sendromudur ve boşlukta bulunan her dakika ne yazıp yazmayacağı hususunda kararsızlık içerisine düşülür. Özellikle yazarların eserlerini meydana getirme süreçleri ve o dönem içerisinde nasıl bir yol izlediği genellikle merak edilir.* Anlatıcı da yaratım sürecindeki bu sancıyı vurgularken, bir şeyler yazacağının sinyallerini verir.

*“Durunuz, bir roman yazamaz mıyım? Tezli roman, tezsiz roman, tarihî roman, aşk romanı, mevzu, tip, karakter, plân, Alexandre Dumas, Balzac, Falubert, Paul Bourget, Anatole France, hattâ Vecihi ve Saffet Nezihi, hep birden kafamın içinde sökün etti. Fakat roman nedir? Siz de benim gibi bildiğinizi zannedersiniz. Tariften güç şey yoktur. Biraz düşündükten sonra, anlıyorum ama anlatamıyorum, diyeceksiniz. Acaba bir edebiyat kitabında hazır bir tarif bulamaz mıyız?”*⁶⁴⁵

Roman ilerledikçe anlatıcının yazar vasfıyla bir karakter oluşturduğu ve bu karakterin de bir roman yazmak istediği anlaşılır. Anlatıcı-karakterin bir roman nasıl yazılır, roman nedir sorularını okura yöneltmesi ve romanın ne olduğunu irdelemesi, roman sanatı açısından bu kavramların tartışabilirliğinin roman içerisinde yapılması önemlidir.

Roman nedir sorusuna hicivli bir cevap bulan anlatıcı, bunu bir kitaptan alıntı yaptığını söyleyerek okurlarına aktarır:

“Bizim kır evinde roman var; fakat roman dersi verecek bir edebiyat kitabı yok. Komşu köşkte liseden yeni çıkmış bir çocuktan mektep kitabını getirttim. Bakınız ne diyor: İnsanların maceralarını, ihtiraslarını, seciyelerini gösteren küçük büyük nesir eserlerinin topuna birden romanesk çeşit denilir ki roman, menkıbe, küçük hikâye şekillerine ayrılmıştır. Bu yazılar mevzularını ya doğrudan doğruya hayalden, ya tarihten, ya

⁶⁴⁴ Atay, s. 9.

* Yazarların eserlerini meydana getirme süreçleri ile ilgili derlenmiş iki çalışmaya bakılabilir. (*Yazarın Kuramı*, Der. İshak Reyna, İletişim Yay., İstanbul 2010; *Yazarın Odası*, Der. Philip Gourevitch, Çev. Öznur Ayman, Timaş Yay., İstanbul 2009.)

⁶⁴⁵ Atay, s. 10-11.

*hayatın hakikatinden alırlar. Hayattaki her vak'a, her sergüzeşt romanesk çeşide mevzu olabilir...*⁶⁴⁶

Romanın ne olduğuna dair tam bir bilgi içermeyen bu tarifte önemli olan, romanın konusunu nelerin oluşturabileceğidir. Hayattaki her olay romana konu olabilir ancak bunu işleyiş ve roman yerleştirme becerisi, romanı roman yapan şeydir. Romanı gazete, anı, röportaj ve tarih bilgisinden ayıran en önemli şey sanattır.

Anlatıcı, sanatı bir anlamda şart olarak algıladığı için okurlarına bu şartları şöyle sıralar: “Romanın bir takım esaslı şartları da var: ‘Eserin içindeki vak’alar, doğruya benzemelidir. Şahısların seciyeleri, ihtirasları, duyguları, hayatta rasgeline insanları seciye, ihtiras ve duygularına uymalıdır. Hikâyede baştan sona kadar hareket ve hız olmalıdır.’ Bir takım münekkitler başka bir şart ta koşarlarmış: ‘Her roman bir ders te vermelidir.’ Demek ki ilk iş mevzudur. Mevzu sözlü, akla en başta insanın kendini getirir. Onun için bizdeki romancılar ilk eserlerini tercümei hal cüzdanına benzetmişlerdir.”⁶⁴⁷

Anlatıcının aktardığı kadarıyla dönem içerisindeki roman anlayışı, gerçeklik algısı üzerine kuruludur. Sadece konunun gerçek bir olaydan alınması yeterli değildir. Aynı zamanda karakterler, duygular, ihtiraslar yaşayan insanlarınkiyle uyuşmalıdır. Bu söylemden anlaşıldığı kadarıyla dönemin roman sanatı anlayışı, gerçeklik ve olay örgüsü üzerine kuruludur.

Otobiyografi özelliği taşıyan romanlarda bilindiği gibi yazarlar kendi hayatlarını gizleyerek anlatırlar. Ancak burada anlatılanların gerçekliği ya da kurmacalığı, okurun onu tespit edebildiği düzeyde anlaşılır bir hâl alır. Anlatıcı, yazarların metin içerisinde kendi gerçeklerini anlatırken aslında birçok şeyi anlatmadığını şöyle dile getirir: “Birçok kimseler hayatlarını yazarken, size soyulmuş bir portakal ikram etmişlerdir. Kabuklarını hangi çöplüğe sakladıklarını kendilerinden başkası bilmez.”⁶⁴⁸ Zaten yazarların metin içerisinde hayat hikâyelerini aramak, roman sanatına uygun bir yaklaşım değildir.

“Hayır, mevzu ben olmayacağım. Hayalimden bulmak var. Bu kendimi yazmaktan daha güç bir şey... öyle bir adam yaratacağım, ki onunla konuşacaksınız; onu göreceksiniz. Onunla gezecek, oturacak, yeyip içeceksiniz. Yoksa şimdiki romanlar gibi,

⁶⁴⁶ Atay, s. 11.

⁶⁴⁷ Atay, s. 11-12.

⁶⁴⁸ Atay, s. 12.

kahramanın ismini her tefrikada yeniden öğrenmiyeceksiniz. Ben Balzac'ın Goriot Baba'sını okuduktan sonra, aylarca ne sokakta, ne evde, ne yatak odasında, bu adamdan kurtulabildim. Her gün köşebaşında karşılaşacağız zannederdim. Allah'ın yarattıklarından milyonda biri, Balzac'ın yarattığı bu adamın binde biri kadar varlaşamaz."⁶⁴⁹

Balzac'ın romantizmin egemen olduğu yıllarda yaşamasına rağmen realizmi başarılı bir şekilde eserine yansıtması, dönem içerisinde bir uyanış yaratmış ve çoğu insanın yazdığı romanların etkisinden kurtulamamasını sağlamıştır. Özellikle *Goriot Baba*, dönem içerisinde okurlar tarafından fazlasıyla sevilmiş ve özümsemiştir. Anlatıcı, Balzac'ın etkisinde o kadar fazla kalmıştır ki Tanrı'nın yarattığı tiplerin çoğunun *Goriot Baba* karakterine ulaşamayacağını savunur.

Ben Anlatıcının metin içerisinde kimliğini gizleme gibi bir niyeti olmadığını ve kendisinin metnin gerçek yazarı olduğunu ifade etmesi önemlidir:

*"Fahri Rıfkı adam yaratıyor, diye değil, kimbilir hangi hastalığa tutulmak üzere olduğumu düşüneceğinize şüphe yoktur. Unutulmuş bir ahabap ismi, yahut bir kafiye, veya bir cümle oyunu arıyan arkadaşlarınızın yüzlerindeki kısılışa, büzülüşe, kıvranışa dikkat ediniz. Gebelik çeken kafada tefekkür belik çeken kafada tefekkür sükûn, gebe Meryem'in düz karnı kadar sahtedir."*⁶⁵⁰

Okurlarıyla iletişim içerisinde olan anlatıcı, kendini metnin gerçek yazarı gibi tanıtırken; edebî metinlerin yaratım süreçlerinde yazarların, eserlerini farklı şekillerde yarattıklarını ve onlara ilişkin bir hikâye yazdıkları da bilindiği için gerçekçilik akımına kendisini fazlasıyla kaptırmış olan "Ben Anlatıcı" için bunların hepsi yalandır.

Eserin roman olup olmama konusundaki tartışmaları bitirecek nokta ise mevzu-suz roman olur mu sorusudur: *"Eğer bir mevzusuz roman çeşidi olsaydı, kitabıma roman kelimesinden sonra 'Yahut bugünkü cemiyete kuş bakışı' der, gelişi güzel bir edebiyat tutturur, giderdim."*⁶⁵¹ Olaysız bir roman olup olmayacağı düşüncesi, anlatıcının eserine niçin 'roman' ismini verdiğini anlamamız için olanak verir. Bu metnin olay örgüsü roman üzerine kurulduğu için yazar bu eserine 'roman' ismini vermiştir. Romanın nasıl olması gerektiği ya da roman içerisinde romanın nasıl yazılacağı anlatılacağı için metne 'roman' denilmiştir.

⁶⁴⁹ Atay, s. 13.

⁶⁵⁰ Atay, s. 13.

⁶⁵¹ Atay, s. 15.

Anlatıcı, Romeo ve Juliet'in etkisiyle kendi Romeo ve Juliet'ini yaratırken zihninden bir roman tasarısı meydana getirerek bunu farklı bir anlatıya dönüştürür. Bu roman, bir aşk romanı tasarısı olup gittikçe değişen ve realist bir çizgide ilerleyen yapıya sahiptir.

*“Kahramanlarım onlarmış gibi, darlaşıp tıkanıyorum. Kalemim, dili tutulur gibi, kelimeden, sözden, cümleden, kesiliyor. Benim böyle bir kapılganlığım var: Gözüme ilişen şeyden aklımı çekip çıkaramıyorum.”*⁶⁵²

Gerçekçilik akımının en büyük özelliği, roman içerisinde yaratılan karakterlerin, mekânın, zamanın ve olay örgüsü dâhil her şeyin sanki yaşanmış, olup bitmiş ve romanda işlenmiş şeyler gibi anlatılmasıdır. “Ben Anlatıcı” da bu özellik sebebiyle kendi yarattığı kahramanların etkisinde kaldığını ima ederek okuru etkilemeye çalışır.

Beşinci bölümde okurlarına farklı hikâyeler sunan anlatıcı-yazarın, edebî metni nasıl okuması gerektiği konusunda yönlendirme yapması dönemin roman sanatı anlayışında okurun hissetme derecesine etki etme çabası olarak bir ilk girişimdir. Ahmet Midhat Efendi, daha önce okurlarına nasıl okuması gerektiğini söylemiş ancak jest ve mimikleri kullanacak derecede okura müdahale etmemiştir. Bu, gerçekçilik akımının etkisinden kaynaklanır ve okurun karakterin söylem tarzını hissetmeleri sağlanmak amacıyla yapılır.

*“(Aşağısını sarhoş taklidi yaparak okuyunuz!) Namus ha! Sende varsa, mezara götür, bakalım kim arttırır? Namus... Safra... Balon safrası... Çıkmak ister misin, her gün bir torba kadar yere atmalı! Şu yanımızdaki köşke bak, sahibi hırsız defterdar...”*⁶⁵³

Okur sarhoş taklidi yaparak metni okuduğunda, söylem sadece metin bağlamında gerçekleşmeyip metin dışına sıçrama yapar. Böylelikle metin, kurgusal bir nesne olmaktan çıkıp okur aracılığıyla gerçeklik değeri kazanır. Okurun hayatında bir sarhoş taklidi yapması okuduğu hikâyenin hayatında yer etmesini sağlarken, yazarın ön planda tuttuğu eseriyle okuru etkileme endişesi gerçekleşmiş olur.

Roman yazmayı ve sanatını gerçek hayata bağlayan anlatıcı-yazar, böyle bir roman yazmakta kararlı olduğu için okurlarından destek istemekte ve onların kendisine yazmalarını rica etmektedir.

⁶⁵² Atay, s. 21.

⁶⁵³ Atay, s. 26.

“Bir muharrir mevzu aramaktadır. Hayatlarında roman mevzuu olabilecek hatıra ve vakaları olanları “Milliyet” gazetesinde “Ç” adresine göndermeleri rica olunmaktadır.”⁶⁵⁴

Sürekli olarak bir romana başlanıp yarıda kesilmesi, okurlardan yardım talep edilmesi, yazarın roman konusunda bir roman yazdığının açık bir göstergesidir. Roman ilerledikçe yazarın kendisinin de daha çok belirginleşmeye başladığı görülürken Ahmet Haşim, Yahya Kemal gibi ünlü edebiyatçılarla roman konusunda münazaralar yapıldığı görülür: “Zevk nedir? Canlı olarak görmedinizse, Ahmet Haşim’le, Yakup Kadri’yi arayınız. Roman dedikodularını ikisiyle konuşmak istedim. Birinin Büyükkada’da, ötekini Kadıköyde hasta yattıklarını söylediler.”⁶⁵⁵

Romanın dönem içerisinde tartışılan ve üzerinde sürekli münazara edilen bir konu haline geldiği, yazarın bu söyleminden anlaşılır. Karagöz Hacivat meselesine eğilen anlatıcı, buradan bir cemiyet meselesine kadar uzanan görüşlerini anlatır. Tabi bu anlatılar boyunca, roman hakkında hiçbir düşünce açıklanmazken sadece dönemin entelektüel bakış açısına yer verilir.

Sayfa elli altıdan itibaren anlatı yarıda kesilerek artık okurlardan gelen mektuplara yer verilir. Anlatıcı bu mektupları nasıl kullanacağını yine metin dışı bir varlığa işaret ederek çözüm bulur. Mektupların muharrirlerin işine yarayacağı düşüncesiyle verdiğini söylediği şey aslında kendi rızasıyla ve metnin gidişatını değiştirmek için başvurduğu yöntemdir: “Nasıl kullanacağımı henüz düşünür olduğum bir kaçını naklediyim. Belki başka muharrirlerin de işine yarar.”⁶⁵⁶ Romanın bundan sonraki kısmında artık anlatıcı-yazar, kendisine gelen roman formlarını değerlendirerek okurlarına yönlendirmelerde bulunur:

- 1- “Romanda Cımbız Ahmet’in yerine başka bir isim koyunuz. Marmara yerine de Boğaziçi deseniz olur.,,
- 2- İmza üç yıldız: “Roman mevzuu arıyorsunuz, bende romanın kendisi var.
- 3- Bir gün sokağa çıksam, roman değilse de, bir küçük hikâye kaybolur.
- 4- Hiçbir tiyatrodan bu kadarını görememiştim. Gazetede ilânı okuyunca, hemen size yazmak hatırıma geldi. Ah, roman değil de, bir piyes yazsanız, bu

⁶⁵⁴ Atay, s. 28.

⁶⁵⁵ Atay, s. 32.

⁶⁵⁶ Atay, s. 56.

apartımana dört bilet yollasam! Düşünüünüz, ne komedi! Ben de tam yanlarındaki koltukta oturdum...

- 5- *Roman, roman siz, roman, Ankara...*
- 6- *İşte roman! Asıl roman bu ama, kimde o cesareti bulayım? Mektubumun harflerinden korkarsınız.*
- 7- *Bir de İstanbul'a gelmiş roman arıyorsunuz ha.. Roman siz, roman değil, Köroğlu destanı!,,*
- 8- *Roman değil ama benimkisi filim...*
- 9- *Fakat el dokunduramam. İki işçi titiz olmamalıdır: Romancı ve dabak! İyi bir romancı ve dabağın, burun ve damağı olmamalıdır. Pis deri oğmasını, elini kursağa sokmasını bilmelidir.*
- 10- *İyi bir edebiyatçı iseniz, romanınız için Türkiye'de bulabileceğiniz en iyi tez, hava'dır. Kafalara ne sokarsanız sokunuz, bu hava ciğere dokunduğu zaman her şey değişiyor. İradeler, hastalanmış diş siniri gibi, ilk zamanları acıyor; sonra uyuşup alışıyor; çürüyüp düşüyor.*
- 11- *Bizde de böyle romanlar, piyesler var ama, hep fena görerek, halka yaltaklanarak yazılmış... Sevdirecek, hoşlandırarak değil!"⁶⁵⁷*

Okurlar tarafından geldiği iddia edilen mektupların hepsinde bir olay örgüsünden ziyade roman konusunun işlenmesi dikkat çekicidir. Burada verilen mektupların hepsi, yazarın kurgusuyla oluşturulmuş ve konuya göre anlam yüklenilmiş metinlerdir. Tıpkı romanın en başından beri yazarın kurguladığı 'nasıl gerçekçi bir roman yazılır' prensibine bağlı olarak tüm mektuplarda aynı sorunsala bağlı olduğu görülür.

Eserin sonuna gelirken, "Son Sözler" başlığı altında okurunu bilgilendiren anlatıcı, eser hakkında kendisine gelen bir yoruma yer verirken 'bu eser bir roman mı değil mi?' sorunsalına da gönderme yapmış olur:

"Biri diyor ki; "Hiç şüphesiz eserine başlarken, bildiğimiz roman olmasa da, ona benzer bir şey yazmak istiyordun. Günlerdenberi okuyorum; roman mı, hikâyemi, fıkra mı, makale mi, nerede yürüyor, nerede duruyor? Anlayamadım gitti. Bu tecrübe sana başlı başına sanatın güçlüğüne öğretmiştir, sanırım. Acele etmeseydin, daha eğlenceli bir şey, daha çok kimse tarafından okunur bir şey yazabilirdin. Gözlüğü gözün-

⁶⁵⁷ Atay, s. 56-77.

den, saçı başından, kravatı boynundan daha enteresan insanlar vardır; senin bu eserinde her şey, bizzat sanattan fazla göze çarpıyor.”⁶⁵⁸

Bir öz eleştiri niteliğindeki bu paragraf, aslında romanın tamamında yazarın neler yapmaya çalıştığını ancak okur tarafından nasıl görüldüğünü anlatır. Roman sanatı açısından bakıldığında bunun bir roman projesi olduğu ve şuana kadar hiç yazılmamış bir roman olduğu görülür. Eserin içerisinde, tiyatro, sinema, mektup, anı, otobiyografi, biyografi, hikâye, masal, orta oyunu gibi birçok farklı türün bir arada olduğu görülür. Zaten anlatıcı-yazar, eserin sonuna düştüğü notta ne yapmak istediğini ve eserini nasıl bitirdiğini şöyle açıklar: “*Örneğini bildiğimiz roman değil, hiçbir örneğe uymayan benim ROMAN’ım bile böyle bitmemeliydi.*”⁶⁵⁹

Roman yazma sanatını konu edinen ve bir romanın nasıl olması gerektiği üzerinde hicivli bir şekilde eğilen yazarın, bütün farklı türleri bir arada vererek yeni bir roman formu oluşturma çabası önemlidir. Ronald B. Tobias’ın roman yazma sanatı hakkında söyledikleri, bu durum için geçerlidir:

*“Eğer bir hedef olmadan yola çıkarsanız, amaçsız dolaşırsınız. Ama yazmaya çalıştığınız kurgu hakkında bir şeyler biliyorsanız kendinize yolunuzu şaşırdığınız zaman bunu size söyleyip doğru yöne çekecek bir pusula almış olursunuz. Kitabın sonuna gelmiş olsanız bile, bu pusula sizi yeniden yazma sürecinde yönlendirecektir ki, yazdığınızı değerli kılan aslında çalışmanın bu aşamasıdır.”*⁶⁶⁰

Atay, ne yazdığının ne yaptığının farkındadır ve yaptığı işi başarılı bir şekilde roman boyunca sürdürür. Romanın ne olup olmadığını hicivli bir şekilde dile getirirken, gerçekçilik akımının peşinde deneysel bir roman hazırlar. Okurların katılımı, kendisinin sürekli roman oluşturma çabası hemen hemen hepsi olay örgüsüne bağımlı olarak gelişir. Böylelikle her şey gerçek hayattan alınarak romana sokulmalı ve roman boyunca insanların sürekli karşılaştıkları şeyler yorumlanarak okura sunulmalıdır, tezi de işlenmiş olur.

3.6.4. Tutunamayanlar

Oğuz Atay’ın 1968 yılında yazmaya başladığı ve 1971 yılında birinci cildini 1972 yılında ise ikinci cildini bitirdiği romanı *Tutunamayanlar*, biçim ve içerik özellik-

⁶⁵⁸ Atay, s. 114.

⁶⁵⁹ Atay, s. 128.

⁶⁶⁰ Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı*, (çev. Mehmet Harmancı), Say Yay., İstanbul 1996, s. 14.

leriyle Türk edebiyatında roman sanatı açısından bir kırılma başlattığı gibi, yeni eserlerin verilmesinde diğer yazarlara örnek teşkil eden bir eserdir. Üzerine hem biçim hem de içerik yönünden çalışmalar yapılmış olup, roman Türk edebiyatında en çok incelenen ve değerlendirilen eserlerin başında gelir.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında kullandığı teknik ve meydana getirdiği yenilik, Cervantes'in *Don Kişot* romanıyla yaptığı kırılmanın bir benzerini gerçekleştirir. Bu anlamda *Tutunamayanlar*, yapısı ve tekniği itibarıyla dönem içerisinde bir *Don Kişot* görevi üstlenir. Bu romanı diğer romanlardan ayıran en önemli özellikse biçim ve içerik bakımından daha önce hiçbir romanda karşılaşılmayan yenilikleri içerisinde barındırıyor olmasıdır.

Bu eseri roman sanatı açısından önemli kılan, Türk edebiyatında romana olan bakışı değiştirmesi ve klasik yapının kırılması hususunda başlattığı süreçtir. Roman sanatı bölümüne dâhil ettiğimiz *Tutunamayanlar*'ı incelemek ve bu bağlamda değerlendirmek için, eseri öykü ve söylem kısımlarına ayırarak hem teknik hem de edebi açıdan gözden geçirmek gerekir.

Öncelikle “Sonun Başlangıcı” başlıklı bir metinle karşılaşılır: “*Bütün bunlar, olayları bilenler için gerçekte bir şey ifade etmeyecektir. Kişiler kendilerini ve başkalarını kolayca tanıyacaklardır. Bu değişiklikleri, eserin havasına uygun bir biçimde yapmaya çalıştığımı da sözlerime eklemek isterim.*”⁶⁶¹

Gazeteci-karakter vasfını yüklenmiş ve metne hâkim olarak yaşananları bir gerçekmiş gibi okura sunan anlatıcı ile birlikte öykünün çerçevesi çizildiği gibi, öykülerin elden ele dolaşarak en sonunda gazetecinin elinde yayımlanma sürecinin başlatılacağı görülür. Gazeteci-karakterin, roman dışı bir gerçekçi söylem oluşturarak ‘kişilerin kendilerini kolayca tanıyacaklar demesi’ romanın tamamen gerçek yaşamla iç içe kurulacağının mesajını verir.

İkinci olarak karşılaşılan metin “Yayımlayıcının Açıklaması” başlığıyla verilirken birinci metnin gerçeklik algısının aksine edebi metnin kurmacalık vasfını ön plana çıkararak okur ile iletişim kurmaya çalışır.

“*Yıllar önce meydana geldiği ileri sürülen bir olaya dayanan bu kitabın gerçekliği hakkında kesin bir söz söyleyemeyeceğimizi belirtmek isteriz. Yayımlanması isteği-*

⁶⁶¹ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 19.

le bize kitabı getiren arkadaşımız da hiçbir araştırma yapılmamasını şart koştuğu için, kitaptaki olayların bütünüyle hayal ürünü olduğunun ve kişilerin gerçekten yaşamadığının okuyucular tarafından kabulünü özellikle rica ederiz. Ayrıca, kişilerin karakterleri ve başlarından geçtiği söylenilen küçük maceralar incelenirse, bunların, günümüzün insanlarına uymadığı kolayca farkedilecektir. Bizce yazar, ya da yazarlar, belki de yüzyıllarca önce yaşamış insanları bugünün kılığıyla, bugünün şartları içinde sunmak ve böylece bir çeşit anakronizm ile, kitaba gösterilecek ilginin artmasını sağlamak istemişlerdir.”⁶⁶²

Bu metin birinci metnin tam aksi bir görüşü savunarak, edebi metnin kurmacalığını ön plana çıkaran bir açıklamayı içerir. İlk bölümde aşılana gerçeklik algısı, ikinci bir ön söz ile birlikte kurmacalık algısını aşlamaya başlar. Böylece okur metinde ikili-me düşürülerek okura bir oyun metnine gireceği önceden haber verilmiş olur. Oyunsu bir metin ile karşılaşacağını okura ilk başta haber veren yazarın, bu metinde gerçekleştirmek istediği şeyi Yıldız Ecevit şöyle açıklar:

“Atay’ın, kendileriyle sürekli hesaplaşan, kişiliklerini arılaştırmak isteyen, ‘öz’e dönme tutkusu içindeki roman kişilerinin bu yolda kullandıkları araçlardan biri de ‘oyun’dur. Oyun anlam alanı çok geniş bir sözcüktür. Edebiyat bağlamında ele aldığımızda, 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan metinlerin ana özelliklerinden biridir. Postmodern edebiyat, yazma ediminin, okurla birlikte oynanan bir oyun olduğunu düşünür: sanat bir yaratıcılık oyunudur. Bu bağlamda ele alındığında, içinde oyun oynarmışçasına yazı yazan roman kişileriyle dolu olan ‘Tutunamayanlar’, postmodernist edebiyatla yakın bir akrabalık ilişkisine girer. Metnin oyunbaz dilinin yanı sıra, kendinden önceki edebiyatla da kendi özgül motifleriyle de sürekli oynayan roman dokusu, ‘Tutunamayanlar’ın postmodernizmle olan akrabalığını pekiştirir.”⁶⁶³

Postmodernist bir yapılanmayla edebi metni bir oyun alanına çeviren yazar, oynadığı oyunu sözel ve eylemsel olarak karakterler aracılığıyla da okura aktarır.

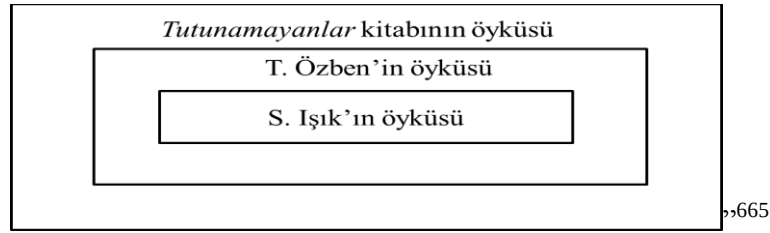
⁶⁶² Atay, s. 21.

⁶⁶³ Ecevit, “Ben Burdayım” Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası, İletişim Yay., İstanbul 2007, s. 276.

“Benim bütün işim oyundu, bunu biliyorsun Turgut. Hayatım, ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu... Kendine oyunlar buldun: başkalarının katılıp katılmadığına aldırmadığın oyunlar.”⁶⁶⁴

Turgut Özben ile Selim Işık arasında geçen bu diyalog, aslında bir karakterin ‘öteki ben’i ile yaptığı konuşmaları içerir. Oyun kavramı üzerine kurulan bu romanı, ayrıntılı olarak değerlendirmek istersek, roman sanatının temel taşları olan öykü ve söylem ayırımına inmek gerekir. Öncelikle öykü kısmıyla romanın olay örgüsü, karakterler, mekân ve zaman unsurları ayrıştırılarak romana giriş yapılır.

Romana giriş yaptığımızda öykü kısmının üç aşamalı olarak metne yerleştirildiği görülür. Berna Moran bu üç aşamalı yapıyı şöyle değerlendirir: “Birinci öykü Turgut Özben’in, arkadaşı Selim’in intihar nedenini araştırırken, bir kişilik değişmesiyle sonuçlanan ruhsal gelişimini sergiliyor. İkinci öykü, bu araştırma süresi içinde ortaya çıkan, Selim ile ilgili bilgilerden oluşuyor. Başka şekilde söylersek, Selim’in öyküsü Turgut’un öyküsünün içine yerleştirilmiş. Demek ki birbirini çerçeveleyen üç öykü var.



Berna Moran’ın tespitleri, roman içerisinde iç içe girmiş üst kurgusal bir yapılanmayla yapılandırılmış bir romanın varlığını ortaya çıkarır. Bu durumda okur, roman içerisinde üç farklı roman yapısını takip ederek, farklı anlatıcılar ve anlatım şekilleri ile metnin içerisinde hem bir oyun oynayarak hem de yolunu bulmaya çalışarak metnin sonuna ulaşmayı deneyecektir. Ancak yazarın bu oyunda okurları yanında tutarken onlara bir merak aşlamak için sadece ön sözler içerisinde bir girişimde bulunduğu, roman içerisinde ise fazla girişimde bulunmadığı görülür. Burada okuru metinde tutan şey, merak unsurundan çok metinler arasında verilen ve farklı öykülerin ilginçliği ve tutarsızlığı olur. Turgut karakterinin Selim karakterinin öyküsünü araştırırken aslında *Tutunamayanlar* kitabının öyküsünü ortaya çıkarması, romanın çok katmanlı yapısı bir ka-

⁶⁶⁴ Atay, s. 31.

⁶⁶⁵ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 267.

rakter aracılığıyla ortaya çıktığı gibi, eserin bir karakter romanı özelliğini de göstermesi açısından önemlidir.

Çalışmanın teorik bölümünde öykü kısmının en önemli özelliği olarak birinci sırayı olay örgüsü alırken, ikinci olarak karakterler aldığını bu sıralamanın yer yer değiştiğini ayrıntılı olarak anlatmıştık. *Tutunamayanlar* romanı, olay örgüsü üzerine kurulanmış gibi görünse de karakterlerin baskın olduğu bir roman olma özelliğini taşır. Turgut Özben'in karakter olarak taşıdığı özellikler ve roman içerisinde sahip olduğu nitelikler, okurların şimdiye kadar karşılaştıkları karakterlerden farklı bir yapılanmayla karşı karşıya olduğunu açıkça gösterir.

Roman içerisinde bir başka karakterin öyküsünü araştıran karakterin araştırıp okudukça bir 'tutunamayan' özelliği göstermesi ve içerisinde farklı 'ben'leri ortaya çıkması, karakterin çok işlevselliğe sahip bir yapılanmayla kurgulandığına işaret eder. Jale Parla, *Tutunamayanlar* romanındaki 'ben'lerin ikiye ayırarak açıklar:

*“Turgut Özben'in bir 'öteki ben'i Orlric ise, diğer 'öteki ben'i Selim'dir. Ama Selim'le Orlric oldukça farklı 'öteki'ler sergilerler. Selim saf, masum, kırılğan, çekingen ve kendini sözcüklerle ifadeden acizdir. Romanın başındaki gençlik itiş kakışlarında çelimsiz ve her zaman yeniktir. Kırılğan bir entelektüellikle neredeyse kadınsı bir kıskançlığı birlikte barındırır.”*⁶⁶⁶

Tutunamayanlar romanında ortaya çıkan 'öteki ben'ler karakterin ayrışmasına, kimi zaman değişmesine ve okurun gözünde tespit edilemez bir kimliğe bürünmesine neden olur. Terminolojik olarak adlandırılmayan ve tespiti daha önce yapılmayarak roman sanatına alınmayan ancak daha önce birçok yazar tarafından yaratılan, çok işlevselliği ile ön plana çıkan karakter için bir tanımlama kullanmak istersek, bunun için “Güvenilmez Karakter” tanımlamasının *Tutunamayanlar* romanındaki Turgut Özben karakterine uygun olacağı muhakkaktır. Selim Işık karakterinin yaydığı ışık etrafında, onun serüvenini ararken kendi serüvenini bulan ve özbenliğini kaybederek farklı 'benlik'leri duyumsayarak 'tutunamayan' olmaya başlayan karakterin roman içerisindeki değişimi “Güvenilmez Karakter” olduğunun büyük bir göstergesidir. Okurun roman içerisindeki karakterdeki bu değişimleri farketmesi ve karakterin de bir 'tutunamayan' oluşunu an-

⁶⁶⁶ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 220.

laması, romanın sonlarına doğru mümkün olacağı için karakterin çok işlevli özelliği (Güvenilmez Anlatıcı) ancak ‘öteki ben’ler vasıtasıyla deşifre edebilir.

Özellikle Olric olarak okurun karşısına çıkan iç ses / iç benlik sürekli olarak karakteri farklı şekillerde bilgilendirerek roman içerisinde çiftillik yaratır. Jale Parla, Olric’i arkatipleriyle birlikte değerlendirip metin içerisindeki işlevselliğini dile getirerek okur ile özdeşleşen yapısını ortaya çıkarır.

“En metinsel kişileştirme ise kuşkusuz Olric’tir. Adı bile Batı edebiyatından gel-medir; uzaktan uzağa Yorick ile Olrick’i çağrıştırır. Bir kez Olric Turgut Özben’in sü-rekli devinen iç metni, iç monoloğu, iç sesidir. Takındığı ‘efendimiz’ ağzıyla bütün uşak-efendi metinlerine, çiftillik metinlerine ve Diderot’tan Calvino’ya tüm okur-yazar diya-loğu metinselleştirmelerine açılır. Olric aynı zamanda okurun Turgut’u okurken sey-re-den gözüdür. Eksik metinlerin peşinde Turgut’un gölgesi olarak gezinen Olric, Atay’ın kurguladığı okur olarak birkaç metonimik işlev yüklenir. O, Tutunamayanlar’ın sürekli genişleyen metinlerarası ilişkilerinin sınırlarında duran, dolayısıyla Tutunamayanlar’ın anlatı çerçevelerini kırılmaya zorlayan okurdur. Turgut’un ikizi ya da öteki ben’i olarak anlatının hem öznesi hem de Tutunamayanlar’ın yarım kalmış tüm metinlerinin alımla-yıcısı olarak nesnesidir. Atay, Türk romanında ilk kez, çeşitli anlatı taktikleriyle ve bu taktiklere refakat eden delilik temasını özgürleştirici ivmesiyle, okurunu nesnelleştir-mekten kaçabilmiş bir yazardır. Metnin ve aklın kırılan çerçevelerinde okur bağımsızla-şıp özgürleşir. Olric bir yazar-okur olarak metnin ertelenmiş yorumlarında var olacak okurdur.”⁶⁶⁷

Jale Parla’nın Olric üzerine yaptığı tespitler, onun okur ile ilişkisini belirtirken dünya edebiyatındaki benzerlerinden üretilmiş bir ürün olduğunu da ortaya koymuş olur. Roman sanatı açısından Olric karakterinin metin içerisindeki işlevi daha önce baş-ka eserlerde yaratılmış olsa da karakterin bu metindeki işlevselliği ile aynı öneme sahip olmadığı görülür. Yıldız Ecevit’e göre Olric, romanın en önemli parçalarından biridir ve romanın olmazsa olmaz bir figürü olarak dikkat çeker.

“Romanın ortalarında, dokunun önemli bir parçası olarak beliren düşsel figür Olric de ‘Tutunamayanlar’ın çok sayıda metinlerarası yansıma taşıyan ögesidir; roma-nın ikinci yarısında, kendini tanımak – ve yazmak- için iç dünyasında yolculuğa çıkan

⁶⁶⁷ Parla, s. 225.

*Turgut Özben'in soyutlaşma sürecinde belirir. Olrıc, özde, iç dünyasında kendisiyle başbaşa kalan roman kişinin iç konuşmasını plastik düzlemde ete kemiğe büründürmek için Atay'ın bulduğu özgün bir kurgusal çözümdür. Geleneksel edebiyatın Don Kişot-Sanço Panza ikilisinde doruklaşan efendi-uşak diyalogunu Atay soyut düzleme taşır. İç monolog, Olrıc'le iç diyaloga dönüşür.*⁶⁶⁸

Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında kullandığı tekniğin daha geliştirilmiş bir versiyonu kullanılarak yaratılan Olrıc'in karakteristik olarak dünya edebiyatından beslenmiş bir figür olduğunu unutmamak gerekir. Tutunamayanlar romanındaki Olrıc, hem karakter ile sohbet eden hem de karakteri farklı düşüncelere yönlendiren bir pozisyonda bulunurken, okura müdahale eden bir yapısının olduğu görülür. 'O zamanlar Olrıc yoktu' diyerek romana giriş yapan anlatıcı, ilerleyen zamanlarda bir Olrıc meydana çıkacağının sinyallerini okura iletirken böyle bir yaratımın absürt (saçma) kaçmaması için önceden hazırlığını yapmış olur. Olrıc karakteri metne dâhil olduğu andan itibaren okurun roman içerisinde bir temsilcisi meydana getirilerek bir nevi 'Kurgusal Okur' girişi mi başlatılmış olur. *Hüseyin Fellâh* romanında bağımsız bir yapıda meydana getirilen okur metne dâhil edilirken buradaki sesin hem okur işlevi görüp hem de karakterin 'öteki ben'i vasfında bulunması önemli bir yeniliktir.

'Kurgusal Okur' görevini üstlenen ve her defasında karakter ile sohbet ederek iç monolog oluşturan Olrıc, roman sanatı açısından karakterlerin başka roman karakterleri ile benzerliğini de bu sayede aydınlatmış olur:

*"Benim gibi kim bilir ne kadar çok insan vardır: alır okumaz. Kulaktan dolma aydın: Turgut Özben. Artık vaktimiz olacak Olrıc. Selim de şaşırmamış mıydı Oblov'u bana okuttuğu zaman; beğendiğimi görünce, gerekli sözleri söylediğimi görünce sevinmemiş miydi? Bende, kitaplarla doğuştan bir akrabalık olduğunu söylememiş miydi? Dur bakalım, bununla daha ne kadar övüneceğiz? Bıktırıncaya kadar. Kimi bıktırıncaya kadar efendimiz? Bilmem. Öyle ya kimi? Belki seni, Olrıc. Biliyorsunuz, ben her seferinde yeni duymuş gibi olurum anlattıklarınızı. Size yakışıyor, deme Olrıc. Artık beni kandıramazsın."*⁶⁶⁹

Roman sanatı açısından karakterin 'öteki ben'leri ile yaptığı sohbetlerde karakterlerin yapısı, dünya edebiyatındaki örneklerle mukayesesi, roman tekniği, anlatım çe-

⁶⁶⁸ Ecevit, "Ben Burdayım" Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası, s. 250.

⁶⁶⁹ Atay, s. 578.

şitliliği gibi birçok konuya değinilir. Olric hem bir okur hem de bir karakter işlevselliği göstererek Turgut Özben'in yanında bulunur. Romanda öneme sahip diğer bir karakter, Selim Işık karakteridir. Bu karakter de Olric gibi soyut bir nitelikte yapılandırılmış olup Turgut Özben'in "öteki ben'i olarak metinde görev yapmaktadır. Olric'in aksine Selim Işık farklı bir yapılanmaya sahiptir ve Turgut Özben'in geçmişe açılan kapısıdır. Selim Işık sayesinde flashback (geri kırım) tekniği ile geçmişe yönelen anlatıcı, bu teknik ile birlikte Turgut Özben karakterinin bir 'tutunamayan' haline gelmesinin yolunu açmış olur.

Romanın öykü kısmında olay örgüsünün iç içe, sarmal bir şekilde yapıldığı, karakterlerin işlevsel bir şekilde metinde söz sahibi olduğu görülür. Söylem kısmında anlatı aktarımının nasıl yapılandırıldığı, biçimsel olarak nelerin ön plana alındığı ve özellikle anlatıcı ile anlatım tekniklerinin nasıl kullanıldığı, tezahürün edebi metne nasıl yansıdığı önemlidir.

Metinde bir karakter üzerinde farklı 'ben'lerin söz sahibi olması, anlatıcıların da farklılaştığının bir göstergesidir. Anlatımın Tanrısal bir bakış açısıyla gerçekleştirildiği romanda "Ben Anlatıcı"nın araya girmesiyle birlikte oluşan "Güvenilmez Anlatıcı" neredeyse metnin tamamında kendini gösterir. İç sesler ve başka karakterlerin sesleriyle oluşturulmuş alt anlatıların üst anlatılarla birlikte verilmesi, romanın kurmaca seviyesinin zorluğuna işaret eder. Jale Parla metinde ortaya çıkan güvenilmez anlatıcıyı şöyle tanımlar:

*"Cervantes'in Don Quijote'de yapmış olduğu gibi, daha kitabın ilk sayfalarından değişik anlatıcı sesleriyle okura seslenilerek yazarlık yetkesi kırılır. Okur güvenilmez anlatıcılarıyla baş başa bırakılır. Her ne kadar Turgut'un serüvenini anlatan anlatıcı ise de, Turgut'un hem kendi tavrı (ağzı) hem de deşip çıkardığı diğer metinlerin ağzı öylesine ironiktir ki anlatıcıya bu ironiyi yansıtmaktan başka iş düşmez."*⁶⁷⁰

Anlatıcının konumunun bu kadar kaygan olması ve belli bir ironik söylemi içerisinde taşıması, anlatı aktarımının yapısının anlaşılmasında etkin rol oynar. Özellikle Ahmet Midhat'ın romanlarında yaptığı gibi metnin yarıda kesilerek okura bilgi verilmesi, *Tutunamayanlar* romanında anlatıcı tarafından açıkça dile getirilerek kendisinin güvenilmez bir yapıda olduğunu örnek okura iletmiş olur.

⁶⁷⁰ Parla, s. 206.

*“Ahmet Mithat Efendi gibi, kısa bir süre içni de olsa, okuyucularımızdan izin alarak mevzumuzu bir yana bırakmamıza rağmen, bize bu fırsatı verenlere, bu arada bu satırların yazarına, ayrıca bizzat gelemeyerek yarı yolda kalanlara bilhassa teşekkür ederiz.”*⁶⁷¹

Roman içerisinde yazılması düşünülen eserler ile dünya edebiyatından verilen örneklerin karakterlerin yapısı üzerindeki etkisi, roman sanatı açısından metnin niteliğinin anlaşılması ve okur tarafından yazarın kodlarının çözülmesi için önemlidir. Roman sanatı açısından farklı tekniklerin kullanımından ziyade romanın kendisinin de roman sanatının nasıl olacağını sergilemesi ve bu konuda pek çok ipucu içermesi bakımlarından romanın değerlendirilmesi ve incelenmesi gerekmektedir.

Anlatım teknikleri bakımından roman değerlendirmeye alındığında ise, Berna Moran'ın bu konudaki tespitleri önemlidir. Romandaki anlatım teknikleri üzerine eğilen Berna Moran bunları üç farklı şekilde yapılandırır: *“‘Ruh çözümlemesi’, ‘aktarılan iç-konuşma’ ve ‘alıntılanan iç-konuşma’.* *Tutunamayanlar’da egemen olan yöntem üçüncüsüdür, diğer ikisine çok az yer verilmiştir.”*⁶⁷² Bu teknikleri dünya edebiyatında önemli yere sahip olmuş romanlardan özümseyen yazar, karakterler aracılığıyla bunu yansıtarak romandaki teknik yapının anlaşılması için okura ve eleştirmenlere açık bir şekilde mesaj gönderir.

Yıldız Ecevit özellikle *Tutunamayanlar* romanının yapısı üzerine yaptığı incelemede ontolojik yapılanmadan, metnin iç gerçekliğine kadar birçok konuya değinir:

“Tutunamayanlar, zamansal art ardallığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların ortadan kalktığı, farklı ontolojilerdeki gerçeklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla aktarıldığı bir romandır. Bu metnin odağına yerleşen, toplumsal sorunlar değil, insanın iç dünyasıdır. İnsan bilincinin kıvrımları, bilinçaltının labirentleri ve Carl Gustav Jung’un deyişiyle onun ‘ortak bilinçaltı’nın arketipleri imgelişiyordur roman dokusunda. Roman, çeşitli gerçeklik düzlemleri ve ontolojik katmanların iç içe geçtiği kaygan bir zemin üzerinde yol alır. Atay metnini, bir sonraki romanında da kullanacağı üç anlatı düzleminde oluşan bir ana yapı planının üzerine oturtur: 1. Metnin reel gerçeklik düzlemi: Turgut’un, Selim’in ölüm nedeninin ardına düşüp onun çevresiyle konuştuğu bölümler; Turgut’un yolculuğu ve çerçeve metinler

⁶⁷¹ Atay, s. 61.

⁶⁷² Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 2, s. 273.

(romanın başındaki açıklamalar ve romanın sonundaki Turgut'un mektubu). 2. Roman kişilerinin yazdığı metinler: Şarkılar, açıklamalar, günlük notları, ansiklopedi maddeleri... 3. İç dünya düzlemi: Anılar, iç konuşmalar... Ancak bu düzlemler, romanda kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış değildir, birçok yerde birbirinin içinde erir.”⁶⁷³

Anlatı düzlemini üç yapıya ayıran Yıldız Ecevit, romanın söylem yapısının da hangi çerçevede gerçekleştiğini açıklamış olur. Aslında bu tespitler, söylem yapısında önemli bir rol oynayan ‘tezahür’ kısmının önemini ortaya çıkarır. Bir edebi metinde başka türlerin birlikte verilmesi, o türlerden etkilenme sonucunda ancak mümkün olabilir. *Tutunamayanlar* romanının sadece öykü kısmıyla değil söylem kısmıyla da çoğulcu bir yapıya sahip olduğu ve bu yapının farklı beslenme noktalarının aydınlatılmasıyla açıklanabileceği unutulmamalıdır.

Romanın tezahür kısmı hakkında önemli tespitlerde bulunan Gürsel Aytaç, bu yapıyı ‘atektonik’ olarak adlandırır:

“*Tutunamayanlar*’ın en önemli biçim özelliği, romanın ‘atektonik’ yapısıdır. Nesir, nazım ve tiyatronun çeşitli türlerinde rastlayabileceğimiz ‘atektonik’ tarz, açık ya da esnek doku olarak da adlandırılan ve sonuca doğru tutarlı ve sıkı bir konu-olay ilerlemesi yerine konu birimlerine özen gösteren bir yapıdır. Bu nedenle ayrıntıların tadına varma alışkanlığını edinmiş, belli bir edebiyat kültürü olan okuyucuya göredir. Konuyu, olay zincirinin süreleyiciliğiyle eştutanlar, esnek roman kurgusundan bir şey anlamayacakları gibi bu tür eserleri deli saçması olarak nitelerler.”⁶⁷⁴

Bu tarzı bir üslup özelliği olarak değerlendiren Berna Moran ise bunun bir söylem çeşitliği olduğunu söyler:

“*Tutunamayanlar*’ı öbür Türk romanlarından ayıran (ama James Joyce’un *Ulysses*’iyle birleştiren) bir özelliği de çeşitli üsluplara (Osmanlıca, Türkçe, Öztürkçe) ve biyografi, ansiklopedi, günlük, şiir, tiyatro, mektup gibi çeşitli söylemlere yer vermesidir. Romana zenginlik ve ansiklopedik bir genişlik sağlayan bu çeşitlilik Atay’ın ironisine de hizmet eder.”⁶⁷⁵

Berna Moran’ın özellikle Joyce, Dostoyevski, Kafka ve Nabokov gibi yazarların eserlerinden yaptığı benzetmeler, *Tutunamayanlar* romanının yapısının zenginliğinin

⁶⁷³ Ecevit, “Ben Burdayım” Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası, s. 237.

⁶⁷⁴ Aytaç, s. 184.

⁶⁷⁵ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış 2*, s. 270.

ortaya çıkarılması için önemlidir. Berna Moran, *Tutunamayanlar* romanı üzerine yaptığı çalışmada içerik kısmına inerek hangi kavramların ön plana çıkarıldığını ve romanın yapısında nasıl bir etki yarattığını ayrıntılı bir şekilde anlatır.

Romanın çok katmanlı ve işlevli yapısı bu şekilde iki ayrı kısımda değerlendirildikten sonra, roman sanatını roman içerisinde yazarın nasıl anlattığı ve okura nasıl ipuçları verdiği hususuna eğilmek gerekir. Öncelikle Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* romanında Marcel Proust'un romanlarında kullandığı bir teknik ile eserini yapılandırırken, James Joyce'un anlatım tekniklerinin etkisinde de kaldığını belirtmek gerekir.

Proust'un romanlarında kullandığı tekniği ayrıntılı olarak anlatan Roland Barthes, kullandığı bu tekniği 'daldırma tekniği' olarak adlandırır.

*“Barthes, Proust'un Balzac'tan esinlenerek yarattığı bu tekniği özellikle bağcılıkta kullanılan bir tekniğe, 'daldırma tekniğine' benzetir. Dalı gövdeden ayırmadan, köklenmesi için toprağa sokmaktır 'daldırma' tekniği. Barthes bu benzetmeyle, romanın yaratılmasında etkin görülen bir tekniğin kullanılış biçimini de şöyle açıklar: Romanın başlangıcında verilmiş olan ve anlamsız gibi görünen ayrıntı, romanın sonunda sanki yeni bir kökten 'çıkışmış, filizlenmiş ve gelişmiş' olarak karşımızda belirir. Kuşkusuz, kişiler, son ciltte, yeniden ortaya çıkarken, ana (ilk) kökleriyle de ilişkilerini koparmazlar; 'daldırıldıkları' yeni 'toprak'ta yeniden filizlenirken, ana kök ile yeni kök arasında ilişki kopması söz konusu değildir. Yeni filiz, 'örnek okur'u, kuşkusuz ana kökün vermiş olduğu ilk dalın özelliklerine gönderecek ve örnek okur ilk gördüğü, ilk okuduğu anda pek üstünde durmamış olduğu ayrıntıyı yeniden, yeni özellikler katarak yorumlayacaktır: Yapıtın yorumsal çevrimselliğini oluşturan önemli bir tekniktir bu.”*⁶⁷⁶ Mehmet Rifat, Roland Barthes'ın görüşlerinden yararlanarak açıkladığı daldırma tekniği, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanıyla örtüşür.

Öncelikle romanın girişinde örnek okurun tespitini yapan Oğuz Atay, bunu iki ön söz yazarak kurmaca-gerçeklik düzlemini iki farklı dala ayırır. Edebi metnin kurmaca bir yapıya sahip olduğunu bilen okur için ikinci ön söz yol gösterici ve aydınlatıcı bilgiler içerir. Edebi metinde gerçeklik arayan ve deneyselliğin peşinden koşan ampirik okur ise metnin gerçeklik vurgusu taşıyan birinci yani ilk ön sözü okuyarak romanı okumaya girişir. Yani daldırma tekniği kullanılarak iki farklı dal yaratılmış ve okura iki

⁶⁷⁶ Rifat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2009, s. 70.

farklı yolu seçme özgürlüğü tanınmış, bu sayede örnek okurun ilerleyeceği yol netleştirilmiş olur.

Daldırma tekniğini romanın girişinde de kullanan yazar, anlatıcıya ‘o zamanlar Olric yoktu’ cümlesini kullanarak basit bir cümle ile romanın ilerleyen aşamalarının köklerini yapılandırmış olur. Olric figürü metnin ilerleyen kısmında metne hâkim olacak ve romanın tamamının ayrılmaz, değiştirilemez bir parçası olarak kalacaktır. Daldırma tekniğiyle romanın olay örgüsünü basit bir noktadan çıkaran yazar, konuyu Turgut Özben’in Selim Işık isimli arkadaşının intiharını araştırmasına odaklar. Yazar böylece daldırma tekniğini rahatlıkla kullanabilmek için farklı karakterler aracılığıyla geçmişe inebilecek, karakterin intiharının sebeplerini okura bir merak duygusuyla aşılayabilecektir. Her yeni üretilen karakterin Selim Işık’ın hayatı ile ilgili veriler üretmesi, edebi açıdan yeni malzemelerin ortaya çıkmasını da sağlar. Özellikle destansı bir şekilde yazılan şiirin Selim Işık tarafından yazıldığının söylenmesi, okurların roman içerisinde farklı türler ile karşılaşacağını ilk işarettir. Gürsel Aytaç’ın tespit ettiği gibi romanın ‘atektonik’ yapısı olduğuna dair söylem, daldırma tekniği kullanılarak ortaya çıkarılır. Her kullanılan malzeme, romanın belli bir yerinde tekrar gün ışığına çıkacak ve yeniden kullanılacak şekilde tasarlanır.

Romanın başına konulan ön söz görevindeki iki önemli metin haricinde metnin sonuna yerleştirilen mektup da ayrı bir öneme sahiptir. Bu mektup metnin kurmaca düzeyini daha üst seviyelere taşıyan sadece örnek okurların anlayabileceği düzeyde yapılandırılmış bir metindir. Metinde anlattıkları ile düşünen, düşündükleriyle kurguya daha çok güvenen ancak tüm ‘güvenilmez’leri içerisinde barındıran bir anlatıcı, karakter ve okur birlikteliği dikkat çeker. Olric’le beraber farklı işler yapacağını dile getiren Turgut Özben, okurlarına ne yapmak istediğini şöyle açıklar:

*“Sonra, Olric’le birlikte istediğimizi yapacağız. Romanlar yazacağız: bitip tükenmeyen romanlar. ‘Tutunamayanlar Sonu’, ‘Tutunamayanların Dönüşü’ gibi. Tutunamayanların romanı biter mi?”*⁶⁷⁷

Bir karakter olarak roman içerisindeki görev ve sorumluluğunu bilen, yazıldığı romanın Tutunamayanlar ismine sahip olduğunu kavrayan bir karakterin güvenilir bir karakter olması beklenemez. Her şeyin farkında olan ve kimi zaman metnin gerçek ya-

⁶⁷⁷ Atay, s. 720.

zarının sesini taşıyan “Güvenilmez Karakter”, okuruna son bir oyun oynayarak metnini bu şekilde bitirmek ister.

Roman sanatı açısından “Güvenilmez Anlatı, Güvenilmez Okur ve Güvenilmez Karakter” yapılanmalarının ortaya çıktığı *Tutunamayanlar*, Türk edebiyatında roman sanatı üzerine kurulmuş, içerisinde roman sanatını dünya edebiyatındaki yazarlar ve karakterler ile destekleyen önemli bir eserdir. Bu eser ile birlikte roman sanatı açısından yeni bir başlangıç yaşayan Türk edebiyatı, daha sonraki nesillerin romanlarında kullanabileceği birçok teknik ve yapılandırmayı içeren örnek bir metne sahip olur.

3.6.5. Kurtlar

Peride Celal’in 1990 yılında yayımlanan romanı *Kurtlar*, daha çok siyasi bir söylemi konu ediniyor görünse de, içerisinde yazılan bir romanı barındırması ve ikinci şahıs anlatımının romanın başından sonuna kadar korunması açısından Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

Türk edebiyatında ikinci şahıs anlatımla birçok roman denenmiş ancak hiçbirisi başından sonuna kadar aynı anlatım tekniğiyle bitirilmemiştir. Michel Butor’un *Değişim /Değişme* isimli romanında ilk kez kullandığı bu teknik, anlatıcıların geliştirilmesi hususunda roman sanatına yapılan büyük bir katkı olarak görülür. Peride Celal’in *Kurtlar* romanında denediği ve başarılı bir şekilde kullandığı bu teknik görmezden gelinerek, eserini daha çok siyasi, feminist ve otobiyografik bağlamda değerlendirilmesi roman sanatı açısından önemli bir eksikliktir. Romandaki anlatım tekniği ve karakterlerin işlevleri üzerine yapılan tek inceleme Jale Parla’ya aittir. Parla, “Kurt ve Gül: Peride Celâl’in *Kurtlar*’ında Gizli ve Açık Metinler” isimli çalışmasında yazarın eserinde kullandığı tekniği irdeleyerek, anlatıcı ile karakterler (özellikle Nilüfer) arasında bir bağ olduğunu söyler.⁶⁷⁸

Romanda ikinci şahıs anlatıcının seslendiği bir yazar-karakterin roman içerisinde başka bir roman daha oluşturduğu görülür. Görsel olarak metin içerisinde şeffaf / görünmez bir nitelikte olan bu yazar-karakter, ikinci şahıs anlatıcının ona seslenmesiyle birlikte metinde görünür hale gelir. Bu romanın yapısında ikinci şahıs anlatıcının varlığı, edebi metindeki anlatımı direkt olarak seslenilen karakter üzerine yoğunlaştırırken;

⁶⁷⁸ Parla, “Kurt ve Gül: Peride Celâl’in *Kurtlar*’ında Gizli ve Açık Metinler”, *Toplum ve Bilim*, Birikim Yay., Sayı: 81, Yıl: 1999, s. 81-90.

ikisinin de belirsiz bir yapıda olması okurların bu yapıyı tam olarak anlayamamasına yol açabilir.

Karakter-yazara sürekli olarak “Sen” diye seslenen anlatıcı, onun yapmak isteyip de yapamadığı şeyleri dile getirir. Karakter-yazarın bir anlatım yeteneğine sahip olması ve anlatıcı tarafından metnin seslendirilmesi, romanın kurgusu gereği olarak düşünülmüş bir ayrıntıdır. Çünkü karakter-yazarın sesini duyurabileceği bir romanı vardır ve sadece o metin içerisinde düşündüklerini yansıtabilecek şekilde yetkilendirilmiştir:

“‘Yazmak istemiyorum... Mine’yi istediğim gibi yaratamadım.’ İstediyin ne, geçmişti saptırmak değil mi? Kendi geçmişini? Mine’yi, kendi yolundan başka bir yola sürmek... Öyküde bile olsa onunla beraber ikinci bir yaşamı seçebilmek.”⁶⁷⁹

Okurların zihnini berraklaştırmak adına yazar-karakterin roman içerisinde yazdığı roman, siyah puntolar kullanılarak iki roman arasındaki anlatıcı ve olay örgüsünün sınırı çizilmiş olur. Paralel olarak devam eden iki metin arasında kullanılan karakterlerin birbirine benzemesi, ancak oluşturulan romanın ismiyle farkındalık yaratır. İkinci şahıs anlatıcı, karakter-yazarın olduğu metin ‘Kurtlar’ romanını, karakter-yazarın oluşturduğu roman ise “Ağacın Üstündeki Ev” isimli eseri simgeler. *Kurtlar* romanının karakterleri, roman içerisinde başka bir roman yazıldığından haberdar hatta orada üretilen Mine isimli karakteri sahiplenerek *Kurtlar* romanının içerisinde alma telaşındadırlar:

“Kalk makinenin başına geç. Notlarını toparla, romanın kişileri, düşünceler, olaylar, anılar, bütün yaşamın! Başın yastığa düşüyor yorgun, doğal bu. Yazar için yazı yazmak yaşamak olduğuna göre! O küçük inilti, yorgunum. Çok... Çok... Çok!.. Kendi sesin! Dikkat et. Kendi kendine konuşmak, kocamışlık işareti değil de nedir? Kulaklarındaki uğultu dinliyor. Birdenbire, dış dünyayla uyum sağlayan tam bir sessizlik. Seviyorsun. Sessizliği tutmak, bütün düşüncelerden koparak... Bu dağınık kafayla makinenin önüne oturamayacağına göre... Gözlerini kapıyorsun yavaşça. Boşver, o kızın peşinden koşma. Nilüfer alay ediyor: Kızın nereye gideceğini, ne yapacağını biliyormuş o. ‘Bırak yakasını, istediğini yapsın’ diyor. ‘Tutma, onu tutma.’ Küçük Hoca da katıldı oyuna. Mine’ye sahip çıktılar. Bir roman kahramanını aralarında canlı tutmak hoşlarına gidiyormuş.”⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ Peride Celal, *Kurtlar*, Can Yay., İstanbul 1991, s. 9.

⁶⁸⁰ Peride Celal, s. 10.

İkinci şahıs anlatıcının karakter-yazar üzerindeki baskısı roman yazma ve eserini meydana getirme yönünde olurken, karakterin yazacağı romandaki kurgusal karakterin, diğer karakterler tarafından gerçek gibi algılanması edebî metindeki gerçeklik ögesinin metne yansıyan ve metinden çıkan iki farklı yönünün olduğunu gösterir. Roman sanatı açısından roman içindeki bir roman formu oluşturulmasından ziyade roman içinde kahramanlardan olay örgüsüne kadar her şeyin tek tek ikinci şahıs anlatıcı vasıtasıyla karakter-yazara uygulamalı olarak yansıtılması ve romanın yapısının oluşturulması ya da üzerinde oynanması önemlidir.

*“Öykü taslağını düşüncelerinde silip bozuyorsun, kızın kişiliğini paramparça ederek. Korkuyorsun biraz. Nilüfer’e benzemeyen bir Nilüfer. Kendinden bir parça gibi koparıp aldığın Mine’nin belirleyemediğin kişiliği; kurtlar, uzaklarda uluyan... Kulaklarında onun sesi, onun sözleri, zaman zaman çınlayıp susan... Kendine gel, uyan, makinanin başına geç. Yalnız Mine’yi düşün. Belki de en doğrusu, öyküye Mine’nin Nilüfer’e yazdığı ilk mektupla başlamaktır.”*⁶⁸¹

Roman içerisinde karakter-yazar ya da başka karakterlerin söze karışmaları ancak diyaloglar şeklinde gerçekleşirken; bu konuşmalar, italik biçimde yazılarak ikinci şahıs anlatıcının hitabetinden uzaklaştırılır. Ancak konuşulan, yapılan ve yaratılan her şey hakkında bilgi sahibi olan ikinci şahıs anlatıcının bu yönüyle “Tanrısal Anlatıcı”nın tüm yetkilerini üstlendiğini belirtmek gerekir. Karakter-yazarın yarattığı romanında yaşadığı dünyadaki kurgusal karakterlerin aynılarını karakter olarak üretmesi edebî metnin içerisindeki üretimin ve benzeşimin nasıl bir yaratım sürecinden geçtiğini okura yansıtması açısından büyük önem taşır.

*“Oysa senin yapmak istediğin, romancının yaşam boyunca hayalle gerçek arasında gidip gelerek çektiği çileyi anlatmak; kurtlarla çevrili, yozlaşmış büyük bir kentin çukurunda, yalnız bir kadının kendi kendisiyle hesaplaşması, böyle bir şeyler...”*⁶⁸²

Karakter-yazarın romancı kimliğini ve bir bayan olduğunu açıklayan bu cümleler, metnin içerisinde feminist bir söylemin hâkim olacağına dair ayrıntılar içerir. Özellikle paralel olarak ilerleyen ve koyu olarak yazılan başka metinlerdeki söylem ile metindeki söylem arasındaki benzerlikler, roman içerisindeki karakterler içinde acaba hangi karakterler gerçek hangileri kurmaca sorunsalını meydana getirir. Özellikle edebî

⁶⁸¹ Peride Celal, s. 14.

⁶⁸² Peride Celal, s. 35.

metin içerisinde yaşayan ve ikinci şahıs anlatıcı tarafından tasvir edilenler gerçeklik pelerini takarken, roman içerisindeki romanın karakterleri hayal ürünü olarak algılanır.

Roman ilerledikçe kurgusal yapı derinleştiği için karakter-yazarın gerçeklik-kurmaca ilişkisini karıştırmaya başladığını söyleyen ikinci şahıs anlatıcı, aslında okurlara yönlendirme yaparak metni dikkatlice takip etmelerini ister. Eğer okur, metnin girişinde söylem yapısını tam olarak anlayamazsa hikâyeden ayrılmayı ve metni terk etmeyi seçer. İki türlü bakış açısıyla metne yaklaşacak olursak bir yandan yapının derinleşmesi edebî metnin zenginliğini sağlarken, diğer yandan okurun ayrıntılı olarak bilgilendirilmemesi metinden kopmasına neden olabilir. Bu yüzden anlatıcı, hem ikinci şahıs anlatıcı hem de Tanrısal pozisyonda her şeyi görüp işiterek aktarımda bulunur.

*“Suat, Metin, Nilüfer, Mine ve öbürleri... ‘Bu öyküde beni değil, seni arayacak okuyucu’ diyor, Nilüfer. Alayla yanıtlıyorsun: ‘Ve seni bulacaklar!..’ Nilüfer, öykü kahramanı olmaktan hoşlanıyor. Sen tedirginsin. Söz verdin: Öykü basılmadan önce okuyacak. İstemediği bölümleri değiştirip çıkaracaksın. Hepsinin adlarını düşünmek, bir listede sıralamak gerekecek. Tasarladığın küçük öykü büyüyor, dalbudak salıyor. Öykü ile roman arası büyük bir ‘Nouvelle’ olacak belki de. Durmadan uzun satırları karalayıp her zaman yaptığın gibi, çoğaldıklarında atıveriyorsun sayfaların içinden. Birini öldürmüşçesine yüreğin yanarak. Son zamanlarda konuşurken, romandaki adlarıyla çağırıp şaşırtıyorsun dostlarını. Kimi bölümleri okuduklarında, anneannenin, Ayniye teyzenin gerçek kişiler olup olmadıklarını sormaya başladılar. Öykü kahramanlarının hangisinin gerçek olduğunu, hangisini kimlerden esinlenerek yarattığını sen de biraz karıştırmaya başladın kafanda.”*⁶⁸³

Karakter-yazarın romanını oluştururken çevresindeki karakterleri de romanının içerisine dâhil etmesi ve karakterlerin bundan memnuniyet duyması, Ahmet Midhat Efendi’nin *Müşahedat* romanında karşılaştığımız durumla benzerlik gösterir. Karakter-yazarın romanını çevresinden ve yakındaki karakterlerden oluşturması, gerçeklik-kurmaca sorunsalının tekrardan doğmasına yol açar. Roman içindeki karakterlerin konuk oyuncu olarak girdikleri romandaki karakterlerin gerçekliğini sorgulaması ve o kişiliklerin gerçekten var olup olmadığını merak etmeleri kurmacanın da kurmacası (üst kurmaca) olarak okurları şaşırtabilir. Özellikle ikinci şahıs anlatıcının her şeyden haber-

⁶⁸³ Peride Celal, s. 7.

dar olarak bilgilendirme yapması, metnin gerçek yazarı ile olan yakın ilişkisini ortaya çıkarır. Bu durumda okurlar için çok katmanlı yapı içerisine gizlenmiş başka bir romanın tam olarak neye benzediği ve neler içerdiği yine ikinci şahıs anlatıcının söylemlerinde gizlidir. Ancak bu romanın yapısına geçmeden önce romandaki karakterlerin karakter-yazarı yazacağı roman konusunda bilgilendirmeli ve nasıl yazacağını belirtmeleri, bu romanın yapısının belirlenmesinde etkin rol oynar. Anlatıcının müdahil olmadığı bu süreçte, sadece roman içindeki karakterler eleştiri, yönlendirme ve katkıda bulunarak değerlendirme yaparlar.

Roman içerisinde etkin bir rol almaya başlayan romanın yazım serüveninin karakterler ve romanın yazarı tarafından sürekli olarak gözlem altında tutuluyor olması, yazılan romanın da postmodern bir nitelik taşıdığını gösterir. Sürekli üzerinde oynanan ve değişime açık olan bu romanın, eserin ilerleyen kısmında roman ile paralel bir seviyeye geleceği roman üzerine yapılan konuşmaların ayrıntılarında ortaya çıkar.

“‘Anlaşıyor. Mineyi yeteneğine karşın geldiği yere göndererek kendinizi cezalandırmak istiyorsunuz’ dedi. ‘Mine’nin kişiliğini, Fiction’la, kendi gençliğinden esinlenerek yeniden yaratmak...’ Öyle bir şeyler söyledin. Düşünceliydi. ‘Cesaret ister,’ dedi. ‘Hiç olmazsa bir kez cesur olmalıyım. Bütün bir yaşamın dağılmış parçaları... Bu parçaları toplayıp genç yazarın gerçek yaşamını bir puzzle oyunu gibi kurmayı okuyucuya bırakarak...’ Açıklamayı beğenmediği belliydi.

Flaubert’i öne sürerek konuyu değiştirmesi bundan. ‘Sevgili dostum, Flaubert’in gözünde, ideal romancı, Tanrı örneği her yerde hazır ve nazır olandır. Okuyucular, belki bu öykünün içinde arayıp duracaklar sizi. Hiç önemli değil. Kanımca yazar, yapıtında hiçbir yerde görünmeyen ve her yerde olan, kişidir. Önemli olan kendinizi çokça açıkladığınızda...’ Ne kadar kızılıyorsun sana karşı çıktıklarında! Öfkeni saklamaya çabalayarak sözünü kestir:

‘Her yazarın yapıtında ya şöyle ya böyle ‘ben’ vardır. Zaman zaman kendinden uzaklaşıp başka kimliklere karışmış, kendi kendinden ayrılıp kopmuş olsa bile... Benim yapmak istediğim, romanın baş kişisini, gerçek ‘ben’i bulup yakalamak. Dediğiniz gibi, buna cesaret ister. Başka güç yanı da insanın kendi gölgesinin peşinden koşarken acı çekmesi. Karanlık labirentlerde kaybolup yitmek bir bakıma...’

Ve Li., İlhan Cemal’in bir zamanlar yaptığı gibi, edebiyat dersi veren ‘hoca’ davranışıyla masanın üstünden bir kâğıt çekip, alt alta yazı verdi: “a. Öykünün yapısı

daha belli değil. b. Stil (biçem) zorlanıyor zaman zaman... c. Lirizm, bu sizin özelliğiniz kanımca! d. Neden, niçin? sorularıyla konuyu açmada zorlanmak. e. Çoğunca cinsel yanları ağır basan kişiler. f. Azbuçuk gerilim. Mine, kasabasına dönecek mi, büyük kentte kalacak mı, sorusu örneğin... g. Bu kez kısa tümcelerle yazıyorsunuz, iyi de yapıyorsunuz. ğ. Nereye gelmek istediğinizi anlamak için öyküyü tümüyle okumam gerek.” Tedirgindin. Nereye gelmek istediğini kendin de bilmiyordun çünkü. Anladı.

‘Bir şeye dikkat etmelisiniz sanırım’ dedi. ‘Bu öykü Mine’den kendinize atlayarak öz yaşam biçiminde birbirine bağlı anılarla yapılaşmamalı. Kendinizden uzaklaştığınız ölçüde kişileriniz gerçek boyutlara ulaşabilir. Öykü, herhangi bir öz yaşam olmanın kurtulur. Anna Karenina, Emma Bovary, Goriot Baba, Blum, Swann, Prens Mişkin’i düşünün. Yazarlarının elinden kaçıp gitmiş, bizim olmuş evrensel kişiler. Çoğumuzdan bir şeyler var onların hepsinde.’

Öldürdü bu sözlerle seni. Farkında değildi. Gözlerini görmemesi için eğilip yataklarından öptün, eline sıkıştırdığı ders notunu öfkeyle buruşturarak. Nilüfer sorduğunda ‘Konağın yaşamını yazıyorum’ diye, kapatıyorsun konuyu.”⁶⁸⁴

Yukarıdaki metin ayrıştırıldığında öncelikle karakter-yazarın, kurmacanın sınırsız yaratabilme özelliğini kullanarak Mine vasıtasıyla kendi öz yaşam öyküsünü anlatılabileceği vurgulanır. Bu, sadece roman içerisindeki bir karakterin tespiti olup karakter-yazar tarafından kabul edilmeyen bir söylemdir. Karakter-yazar, bunun roman içerisinde farklı parçaları meydana getirerek yani bir puzzle oyunu gibi romanını birleştirerek Mine’nin hayatını romana aktarmak olduğunu söyler.

İkinci paragrafta ise Flaubert örneğinden hareketle yazarın romanında bir şekilde her yerde olabileceği ve okurun yazarı arayarak bulabileceği imâ edilir. Karaktere göre metinde yazar, hiçbir yerde görünmeyen ve her yerde olan kişidir. Bu söylem, aslında *Kurtlar* romanının formuna yani romanın kendisine tam olarak uyar. Çünkü başından beri metnin gerçek yazarı hiçbir yerde görünmez iken onun sesi olarak algılanabilecek ve Tanrısal bir yetkiye sahip ikinci şahıs anlatıcının varlığı yukarıdaki karakterin söylemini destekler. Karakter-yazarın bu tespitlere verdiği cevap ise ‘ben’in varlığıyla ilişkilidir. Bir romanda yazarın ister istemez ‘ben’i bulunacağını, geçen zaman ve değişen mekâna rağmen gerçek ‘ben’ini bir şekilde gizleyeceğini savunan karakter-yazar, ro-

⁶⁸⁴ Peride Celal, s. 42-43.

manda yapmak istediğinin oluşan o ‘ben’i bulup çıkarmak olduğunu söyler. Ancak bunun mümkün olmayacağını bildiği için sonuna ‘karanlık labirentlerde kaybolup gitmek’ ifadesini düşerek yapmak istediği şeyin yapılamayacağını da ifade eder.

Üçüncü paragrafta başka bir karakterin karakter-yazarın romanının taslağını okuduğunu ve nelerin eksik olduğunu söylemesi roman sanatı açısından roman içerisinde eleştiri boyutunun da işlevsellik kazanabileceğini gösterir. Öncelikle romanın biçim özelliklerinin eksikliğine değinen karakter, anlatıma, olay örgüsüne ve karakterlere ait eksik noktaların olduğunu söyler. Karakter-yazar, beklemediği bu tespitler karşısında şaşırırken, roman taslağının daha çok geliştirilmesi ve değiştirilmesi gerektiğini içten içten düşünür.

Son paragrafta ise yeniden öz yaşam öyküsüne çok fazla girildiği ve Mine’nin yaşamından kendi yaşamını yakalamak isteyen bir yazarın dünya edebiyatındaki örnek romanlara dönüşebileceği imâ edilerek karakter-yazar uyarılır. Tüm bu tespitler karşısında sarsılan yazar, artık Mine’nin yaşamı yerine konağın yaşamını yazıyorum diyerek çekinmeye başladığını belirtmek ister.

Romanın ilerleyen kısmında ise artık roman içerisinde oluşan roman yapısının genel hatları belirginleşerek anlatıcı tarafından okura aktarılır. Karakter-yazarın yazdığı roman hakkında yorum yapan anlatıcı, onun romanını dünya edebiyatındaki bir roman ile karşılaştırır.

“Yazamıyorsun artık. Sorun bu. Bir sürü yarıda kalmış roman, öykü özetleri, notlar. Düşünceler, uçup giden ve zaman kalmadı! Pencerenin önünde, masanın üstünde yazı makinesi, kılıfı açılmış duruyor. Makinenin yanında mavi dosyalar. Dosyalar-dan birinin üstüne büyük harflerle yazmışsın: AĞACIN ÜSTÜNDEKİ EV. Mine’nin çocuk kafasında büyüye büyüye efsaneleşen Pembe Konak! Kız, çınarın üstündeki evi ararken, harap, dökülen bir konak eskisinin karanlık salonlarında kaybolacak. Nilüfer: ‘Hiç olmazsa öykünün adını değiştir, çok yazıldı,’ diyor, ‘Calvino’ (İtalo Calvino: ‘Ağaca Tüneyen Baron’. Can Yayınları) diyor.”⁶⁸⁵

Calvino’nun *Ağaca Tüneyen Baron* isimli kitabına gönderme yapan ikinci şahıs anlatıcı, böylelikle okura başka bir roman konusunda da merak aşlamış olur. Calvino’nun eserinde küçük bir yaşta ağaca tüneyerek yaşamını orada sonlandıran bir baro-

⁶⁸⁵ Peride Celal, s. 46.

nun hikâyesi anlatılırken, roman içerisinde paralel olarak ilerleyen ikinci romanda cınarın üzerine inşa edilmiş bir konak tasviri canlandırılır. İkinci şahıs anlatıcı, metne paralel olarak ilerleyen bu roman üzerinde hâkimiyetini sınırlandırarak genellikle orada anlatılanlar hakkında bilgilendirme yapmayı tercih eder. İç içe geçirilmiş romanın yapısı birinci roman ile birlikte ilerlerken karakterler oradaki yaşamlarında farklı eğilimler gösterir. Özellikle bir romanın içerisinde yeniden canlandırıldığını gören karakterler, oradaki yaşamlarında birinci romanda elde edemedikleri karakteristik özellikleri elde etmeye çalışırlar.

Romandaki bu söylem zincirinin sahibi ikinci şahıs anlatıcı, romanın tamamına biçim ve anlatım yönünden hâkim olurken, seslendiği karakter-yazarın belirsizliği ve karakter vasfını tam elde edememesi, seslendiği kişinin kendisi olma olasılığını doğurur. Metnin gerçek yazarının romanını ikinci şahıs anlatıcının üzerine kurgulaması, metin içerisindeki söylemi, okur için yok mesafesine çekerek iletişimi sıfırlar. Okurların yazara ulaşmak için ellerindeki tek verileri, ikinci şahıs anlatıcının söylemidir. Söylemi ile kendisini saklayan anlatıcı, karakter-yazarı da görünmez kılarak roman sanatı üzerine yoğunlaşır. Roman içinde yeniden üretilen başka bir romanın nasıl yazıldığı, karakterlerin nasıl oluşturulduğu ve söylemin nasıl geliştiği sürekli olarak verilerek okur bilgilendirilir.

*“Romanın romanını yazmak! Kimse bilmiyor gerçekte bunu düşlediğini. Mine’yi anlatmak işine geliyor. Pembe Konağı bir sürü akılsız kadınla doldur yeter.”*⁶⁸⁶

İkinci şahıs anlatıcının karakter-yazar üzerinde bu kadar baskın olması, yazacağı romanı şekillendirirken bir romanın nasıl meydana getirileceğini açıklaması ve hangi ayrıntılara dikkat edilmesi hususundaki tespitleri de metnin gerçek yazarının roman sanatını nasıl kullandığına ayna tutar. Böylelikle romanın içinde başka bir romanın ayrıntılarına inilirken, bu romanın karakterlerin dahi romanın içerisinde üretilmiş olması ve roman üzerinde sürekli olarak değişiklik yapılması karşımızda iki farklı roman yapısı olduğunu gösterir. Birinci roman somut bir özellik gösterirken ikinci roman bozulabilir ve üzerinde oynanabilir yapıda metnin içerisinde paralel bir şekilde meydana getirilir. Bu durumda okur, temel romanın yapısı içerisinde üzerinde bir puzzle gibi oynanan

⁶⁸⁶ Peride Celal, s. 250.

başka bir roman ve yazarı sürekli yönlendiren gizemli bir sesin varlığıyla romanı okumayı sürdürür.

Romanın sonlarına doğru artık iki roman paralel bir şekilde ilerlerken okurun önüne ikinci bir roman çıkarılmasının yanı sıra bu çıkış süreci de ayrıntılı olarak anlatılmış olur. Bir romanın biçim ve içerik olarak anlatımlarını detaylı olarak açıklayan üst roman, alt romana ikinci şahıs anlatıcının varlığıyla hâkim olurken; alt romanın Tanrısal bir anlatım ile yapılandırıldığı görülür.

Romanın sonuna gelindiğinde iki farklı tarih atılarak iki romanın bitiş süreleri verilse de, birbirine geçmiş tek bir roman olarak metnin bitirildiği görülür. Roman sanatı açısından eserin tıpkı *Değişim* romanında olduğu gibi, başından sonuna kadar ikinci şahıs bir anlatıcı ile anlatılması, Türk edebiyatında roman sanatının anlatım tekniği açısından ilerlediğinin bir göstergesidir. İkinci şahıs anlatıcının özellikle karakter-yazarın bilinçaltına inerek onun düşüncelerinin ne olduğu ve neler tasarladığı yönündeki tespitleri, eser içerisinde kullanılan farklı tekniklerin başarılı bir şekilde bir arada tutulduğuna işaret eder.

Roman içerisindeki karakterlerin yazılan başka bir romanda başrol oynayacaklarını bilmeleri ve o romanı da takip etmeleri, romanda üst kurmaca bir yapılanmayı ortaya çıkarır. Karakterlerin girdikleri roman içerisindeki özellikleri ve değişimleri ile karakter-yazara müdahil olmaları, yine ikinci şahıs anlatıcının izniyle ve anlatımıyla sağlanır.

3.6.6. Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri

Hilmi Yavuz'un 1991 yılında yayımlanan *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*, bir anlatı olarak geçse de roman vasfını taşıyan ilginç kurgusu, karakterleri, yazarı ve okuru ile romanın içerisinde roman sanatının nasıl olması gerektiğini okurlarına sunan bir eserdir.*

Eseri, roman sanatı ve tekniği en yetkin şekilde kullanılarak oluşturulurken, bu tekniğin içeriğini oluşturan elemanlar açıkça okura anlatılır. Postmodernist roman ve kurmacanın tüm özelliklerini taşıyan bu roman, üstkurmaca, metinlerarasılık, anametin-

* Eser Hilmi Yavuz tarafından “anlatı” olarak adlandırılrsa da “roman” özelliklerini taşıdığı değerlendirilmeye alınmıştır.

sellik, alt-metin, çoğulculuk, pastiş, kolaj, ironi ve parodi gibi birçok kavramın kullanımına açık bir şekilde tasarlanır.

Romanı okumaya başladığımızda Fehmi Kavkı isimli bir karakter ile karşılaşırız ki Franz Kafka'nın eserlerinden fırlamış gibidir ve anlatıcı tarafından okura tasvir edilir:

“Fehmi Kavkı erkenden uyandı ve dosdoğru aynaya baktı. Aynada gördüğü kendisiydi; ve – bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı'ya şükretti. Öyle ya, Fehmi Kavkı bir anlatı kahramanıydı (bu anlatının kahramanı) ve anlatı kahramanlarının sık sık değilse bile, arada bir, hamamböceklerine dönüştükleri biliniyordu. Çoğu kez, okurların bile bildiği bir gerçekliktir bu; -ama gene de bu gerçekliği yazarların da bilebilmeleri olasılığını yabana atmamak gerekiyordu. Öyle ya, ya Fehmi Kavkı'nın yazarı, anlatı kişilerinin hamamböceklerine dönüşebileceğini biliyor idi ise?”⁶⁸⁷

Bu metin Kafka'nın *Değişim* romanına metinlerarasılık yaparken bir yandan da metne mizah unsurunu aşılar. Bilindiği üzere *Değişim* romanında karakter tedirgin düşlerden uyanırken devcileyin bir böceğe dönüşmüş olarak kendini bulunca şöyle bir söyleme girişir: *“Bana ne oldu böyle?”⁶⁸⁸*

Burada anlatıcı, karakteri tasvir ederken daha çok “Tanrısal Anlatıcı” pozisyonunda dururken; Fehmi Kavkı'nın anlatıcısı “Güvenilmez Anlatıcı” durumunda olacağını daha ilk paragraftan belli eder. Önce karakterin dönüşmediği için Tanrı'ya şükretmesi, ardından okurların bildiği gerçekliği kurmaca bir esere dayandırması anlatıcının güvenilmez bir durumda olacağını gösterir.

Fehmi Kavkı isim olarak da Franz Kafka'yı ve karakterlerini andırır. Fehmi Kavkı'nın yataktan kalkış ve aynaya bakış süreci arasındaki zaman anlıktır ve buradaki bilgi sadece karakterin tasvirine yönelik olduğu için karakter bir anlamda işlevsizdir. Ancak bu durumun da farkında olan anlatıcı, ona hemen yetkiler vererek onu üst düzey bir kahraman olma yolunda donatır:

“Her neyse, Fehmi Kavkı uyanmış ve bir hamam böceğine dönüşmediğini görmüştü. Buna tam ‘görmüştü, de denemez; çünkü, kendini aynada görebilmesi için, gözlüklerini bulup takması gerekiyordu. Yatağının yanı başındaki komodinin üzerinde duruyordu gözlükleri ve Fehmi Kavkı, gözlüklerine bakarak (çünkü gözlüklerini görebil-

⁶⁸⁷ Hilmi Yavuz, *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri*, Afa Yay., İstanbul 1991, s. 7.

⁶⁸⁸ Kafka, *Değişim*, s. 5.

mesi için gözlüğe gereksinimi yoktu) ciddi bir şaşkınlık geçirdi ve –bu anlatının yazarına göre- kendi kendine şöyle mırıldandı: Bunlar, Bezukhov’un gözlükleri yahu!..”⁶⁸⁹

Karakterin, Tolstoy’un kahramanlarını tanıyacak hatta gözlüğüne kadar ayırt edebilecek yeteneğinin olması dikkat çekicidir. Artık işin içerisine mizah girdiğine göre, anlatıcının söylemi de karakterin çevresini kuşatırken okurları da metnin içerisine yerleştirir.

“Gözlükler, onun, Fehmi Kavkı’nın gözlükleriydi ve bu anlatının yazarı, gözlüklerin Fehmi Kavkı’ya ait olduğunu; Bezukhov’un gözlüklerinin bu anlatıda işi olmadığını söylüyorsa, hiç kuşkusuz Fehmi Kavkı’ya değil, bu anlatının yazarına inanmak gerekiyordu.”⁶⁹⁰

Roman sanatı açısından metinde şuna kadar sadece anlatıcı ve karakter gördüğümüz için yazarın varlığıyla ilgili bu açıklama sadece şaşırtma olsun diye oraya konulur. Okurların edebî metinde anlatı yazarına inanmaması gerektiği çok iyi bilinen bir şey olduğu için, “Güvenilmez Anlatıcı” bizi sürekli bir yerlere çekmek isteyecektir.

Roman sanatı açısından karakterlerin yazara bağlı olarak yaratıldığını ve anlatıcının komutlarına göre hareket ettiğini, ancak kimi zaman kurgu gereği de olsa yazar kontrolü kaybetmiş, karakter kontrolü ele almış gibi romanların varlığından roman sanatında söz etmiştik. Peki, bu metinde karakterin işlevselliği ya da bilinç düzeyi anlatıcının komutları dışında hareket etmeye muktedir midir? Karakterin hareket etmesi, hareket düzeyinin sınırsızlaşması ve metinden bağımsız hareket etmesi ancak okurlar vasıtasıyla gerçekleşebilir. Okur, karakteri özümser ve hayatının içerisine yansıtabilirse o karakter, artık metinden dışarı çıkmış yazarına bir nevi kafa tutmuş duruma gelebilir.

“Anlatı yazarları, genellikle, kahramanlarını uyandırıyorlar ise, onları kaçınılmaz olarak yataktan dışarı çıkarmak zorundadırlar. Sanki anlatı yazarları arasında böyle bir anlaşma, deyim yerindeyse bir gentlemen's agreement var gibidir. Ve şimdiye değin, hiçbirinin bu anlaşmayı bozduğu görülmediğinden (belki Gonçarov dışında), Fehmi Kavkı da yataktan ister istemez çıkmak durumunda kalıyordu ve biz, bu anlatının okurları, böylece, onun mavi çizgili bir pijaması olduğunu -olanca açıklığıyla ve hiçbir kuşkuyla yer olmadan, öğrenmiş bulunuyorduk. Genellikle yataktan çıktığında, ister yaz ister kış olsun, Fehmi Kavkı’nın ayaklarının üşüdüğünü de bu vesileyle öğrenmiş olacak

⁶⁸⁹ Yavuz, s. 7.

⁶⁹⁰ Yavuz, s. 8.

olan biz okurlar için, bu anlatının yazarının, yani benim, söyleyeceğim bir çift söz olmalıdır elbette."⁶⁹¹

Karakter ile yazar arasında bir anlaşmadan ziyade ontolojik bir bağ olduğu için karakterler genel olarak yazarların himâyesinden çıkmazlar. Eğer itaatsiz bir karakter varsa yazar öyle istediği içindir. Romanda anlatıcı ısrarla, metnin yazarının kendisi olduğunu söyleyerek metne gerçeklik algısı aşılacak ister. Bilindiği gibi Ivan Gonçarov'un en önemli eseri olan *Oblomov*'a da göndermeler yapan anlatıcı, sadece Gonçarov'un karakterlerinin bu işleve sahip olduğunu vurgular.

Eserde metinlerarası geçişler o kadar hızlı gerçekleşir ki *Dönüşüm*'den yeni çıkan okuru Kafka'nın davası beklemektir: "*Evet doğrudur, gazete, bu anlatının yazarının da tahmin ettiği gibi, henüz gelmemiştir - ama Fehmi Kavkı bunun yanısıra, birşeyi daha farkettiler: Kendisini, bilinmeyen bir nedenden dolayı yargı önüne çıkmaya çağıran bir mahkeme ilânı da atılmamıştı kapının altından!*"⁶⁹² Kafka'nın *Dava* isimli eserinde Joseph K.'nın ne olduğunu anlamadan kendisini mahkemenin karşısında bulmasına gönderme yaparken, anlatı kendi kahramanının bu kadar şansız olmadığını onun kaderinin çok farklı bir şekilde ilerleyeceğini ima eder.

Karakterin ismi ve yaşam şekli, okurun önünde yavaş yavaş belirmeye başlarken artık bir olay örgüsünün gelişmesi ya da konunun başka bir yöne akması gerekir. Bunun için anlatıcı, Fehmi Kavkı'ya bir arkadaş vermeyi planlayarak onu da kurgusal dünyanın içerisine gönderir.

"*Şimdi biz, anlatı okurları olarak, Fehmi Kavkı'nın Anette ile nasıl tanıştığını merak ediyoruzdur elbette. Ama durun sevgili okurlarım, her şeyin bir sırası var: Ayrıca, Fehmi Kavkı'nın Anette ile nasıl tanıştığını size anlatacağımdan şimdilik pek emin değilim. Dilersem anlatırım, dilemezsem anlatmam! Planlı programlı bir roman üzerinde çalıştığımı size kanıtlamak zorunda değilim.*"⁶⁹³

"Güvenilmez Anlatıcı", metinde kimi zaman okur kimi zaman yazar olurken, aslında roman sanatının en ince ayrıntılarına kadar iner. Karakterler nasıl yaratılır, onlara ne kadar yetki verilir, olay örgüsü nasıl gelişir, hepsi bunun üzerine kurgulanmışçasına anlatılır. İlerleyen kısımlarında göreceğimiz üzere bu romanın kuruluş felsefesi roman

⁶⁹¹ Yavuz, s. 8.

⁶⁹² Yavuz, s. 9.

⁶⁹³ Yavuz, s. 11.

sanatını anlatan roman olmaktadır. Ahmet Midhat Efendi'nin üslubuna yaklaştığı görülen “Güvenilmez Anlatıcı”, Fehmi Kavkı'ya bir meslek edinirken Joseph K. ile aynı mesleği bankacılığı tercih eder etmesine de niye böyle bir meslek seçtiğinin ayrıntılarını da okurlarıyla paylaşır.

*“Kavkı, bir banka memurudur. Banka memuru bir anlatı kahramanının yadırgatıcı bir yanı olmadığını bilmediğim sanılsın. Biliyorum, ama anlatı yazarı olarak oldukça tutucu bir kimliğim olduğunun da altını çizmek istiyorum. Bu, şu demektir: Ben, kahramanlarımı yadırgatıcı, kışkırtıcı olmayan tiplerden ya da karakterlerden seçerim. Onun için de Fehmi Kavkı'nın (bundan sonra, Fehmi K. diye anılacak) bir banka görevlisi olmasından daha doğal bir şey yoktur. Ve Fehmi K., siz okurlar ne dersiniz deyiniz, işyerine, çalıştığı bankaya doğru ilerlemektedir.”*⁶⁹⁴

Okurun aslında Kavkı'nın mesleği hakkında çok fazla bilgisi olmadığı için yorum yapma şansı yoktur. Ancak metnin her köşesine okuru da dâhil eden “Güvenilmez Anlatıcı”, kimi zaman kendisini de okur yerine koyduğu için okurun söz hakkını da kendisinde bulur.

*“Açıkça şunu söylemekte yarar var: Bu anlatının yazarı, anlaşılan Rumelhard'ı okumuş olmalıdır. Bu gibi yazarlık oyunlarının, biz iyi okurların gözünden kaçmayacağını Hilmi Yavuz'un iyi bilmesi gerekir. Çünkü Fehmi K'nın dudağında tütün kırıntıları bulunması nasıl vaktin öğleye yaklaşmış olduğunun göstergesi ise, bu olayın vaktin öğleye yaklaşmış olduğunun bir göstergesi olduğunu dilegetirmek de, yazarın Rumelhard'ın anılan yazısını okumuş olduğunun göstergesidir. Çünkü Rumelhard, tastamam bunu söylemektedir: Metnin tutarlılığı bir veri kabul edildiği sürece, okurun bağlamdan bazı içermeleri çıkarsaması olanağı vardır (D. Rumelhard: ‘Some Problems With the Notion of Literal Meaning; A. Ortony'nin (Ed.) Metaphor and Thought’unda Cambridge, 1979).”*⁶⁹⁵

Bu paragraf ile birlikte artık metnin deneysel bir hâl aldığı, anlatıcı ile yazarın karıştığı, okurun da tam anlamıyla metne dâhil olduğu görülür. Öncelikle en baştan beri kendisine yazar havası veren anlatıcının metnin yazarını Hilmi Yavuz olarak kabul etmesi, bundan sonra yazar olarak konuşmaya girmeyeceğini gösterir. “Güvenilmez Anlatıcı”nın Rumelhard'ın makalesine dayanarak roman içerisinde anlık geçen şeyleri irde-

⁶⁹⁴ Yavuz, s. 12.

⁶⁹⁵ Yavuz, s. 16-17.

leyerek okura bir söz hakkı vermesi metnin deneysel bir yapıya büründüğünü gösterir. Artık okur, bir romanın deneysel olarak nasıl gerçekleştiğini, karakterlerin nasıl ve niçin hareket ettiğini, olay örgüsünün tüm ayrıntılarını anlatıcının anlatımları dâhilinde görebilir.

Çalışmamızın girişinde edebî metinlerin temel dayanak noktasının Homeros ile başlayıp diğer metinleri de içine alacak şekilde ilerlediğini ve her yazarın kendinden önceki yazardan etkilenecek ondan bir şeyler aldıktan sonra yeniden üretime geçtiğini açıklamıştık. Anlatıcı da bunun farkındadır ve romanın gücünü dışarda tutmayı başardığı romanlardan alır ifadesini kullanarak şöyle bir söylem geliştirir:

*“Ama hiçbir romancı –Dostoyevski, Kafka, Hermann Broch ve İtalo Calvino gibi pek büyük romancılar da içinde olmak üzere- kendilerinden önce yazılmış romanların tümünü ‘dışarda bırakabilme’ gücünü gösterememiştir. Bu, böylece biline...”*⁶⁹⁶ Bu tespit, roman sanatı açısından çok önemli bir tespit olup roman yazarının kendinden önceki romancıları kullanarak bir üretim yapıldığının da açıkça göstergesidir.

Bu metinde roman sanatı, okur, kahraman, anlatıcı ile ilgili her şey olduğu gibi yazarların neyi, nereden, nasıl aldıklarına dair birçok bilgi verilir.

*“Tuhaf şey: Şimdi Fehmi K’nın gözündeki Bezukhov’un gözlükleri var. Burada şunu da söylemeli ki, anlatı kahramanlarının birbirlerinden ödünç gözlük almalarından daha doğal bir şey olamaz. Yazar isterse, ve daha iyisini bulamıyorsa tabii, Fehmi K’ya Charles Bovary’nin o talihsiz tüylü takkesini ya da kasketini bile giydirebilir. Ama bu anlatının yazarının son kertede tutucu bir yazar olduğunu, sanıyorum, siz okurlar bilmiyor olmalısınız.”*⁶⁹⁷

Yazarın bu romanında yapmak istediği şey aslında eklektik bir roman meydana getirmektir. Sürekli olarak pastiş yapan, metinlerarasılık kullanan ve üst kurmacaya başvuran yazarın yarattığı *Güvenilmez Anlatıcı*, yer yer tüm metni hakimiyet altına alsa da yazarın himayesinden çıkamayacağı için onun yapmak istediklerinin ya da yapabileceklerinin metin içerisinde sınırsız olduğunu bilir. Bütün kurgu, okurlar için yapıldığından böyle bir söylemin metne yerleştirilmesi ve daha da ileriye gidilmesi mümkündür. Bunun daha da ileri seviyesi ise anlatıcının yazarı tanıdığını dile getirmesidir: *“Şunu söylemek istiyorum: Ben bu anlatının yazarını tanıyorum; bu yüzden de daha önce yaz-*

⁶⁹⁶ Yavuz, s. 25.

⁶⁹⁷ Yavuz, s. 20.

*dıklarından yola çıkarak, sizi bu anlatıdan sayfalar ilerledikçe ortaya çıkabilecek olası edepsizliklere karşı uyarma yetkisini kendimde görüyorum.”*⁶⁹⁸

Metnin içerisinde yazar ile anlatıcıyı ayırsak da aralarındaki ontolojik bağ onların bir bütünü parçaları olduğunu gösterir. Yalnız bu metindeki anlatıcı tıpkı bir vantrilok gibi yani sanki yazarın midyesinden konuşuyormuş gibi her şeyi bilmektedir ve onun istediği gibi işi daha çok mizahi bir üslûpla yürütmektedir.

*“Fehmi K. ile Anette nasıl birer (kurmaca) anlatı kahramanıysalar, bendeniz de, işte tastamam öyle kurmaca bir anlatı yazarıyım. Bana bu anlatıyı yazıyormuş gibi yapma ödevi verildiği için böyle davranıyorum. Biraz karışık oldu ama, yalınkat bir söyleyişle durumu şöyle özetleyeceğim: Ben Fehmi K. ile Anette’i yazıyorsam, beni de bir anlatı yazarı olarak, başka birisinin yazdığından kuşkunuz olmasın! O birisini de bir başkası yazacaktır ve ad infinitum!”*⁶⁹⁹

Burada anlatıcı, okur pozisyonundan çıkıp bir yazar vasfı üstlendiğini ancak kendisinin metnin gerçek yazarı değil yazarın ona aktardıklarını yazan kurmaca bir varlık olduğunu imâ eder. O, Fehmi K. ile Anette’yi yazarken, onların öyküsünü de başka bir yazar o anda kaleme almaktadır ki bu kişi anlatıcıya göre Hilmi Yavuz’un kendisidir. Güvenilmez Anlatıcı’nın bu söylemleri, metin ilerledikçe değişecek ve okurun hiç tahmin etmeyeceği şekilde bir söylem ile karşısına çıkacaktır.

*“Anlatı yazarı, sanki bir sürü kurmaca kişi bu anlatıya girmek üzere kuyruğa girmiş gibi konuşa dursun, kazın ayağı hiç de böyle değildir ve bu anlatıya girmek için sıra bekleyen de yoktur. Bu, olsa olsa, anlatı yazarının 'hüsnü kuruntusu' olabilir. Tersine, ben bir okur olarak, bu anlatıya girmek için sıra beklemek şöyle dursun, birçoklarının bu anlatıdan dışarı çıkmak için can attığını söyleyebilirim. Hoş, çıksak da nereye gideceğiz? O da ayrı...”*⁷⁰⁰

Anlatıcının, karakterin kurmaca dünyadan çıkıp, gerçek dünya ile buluşması edebî metinde olabilecek bir durum değildir. Ancak sürekli tartışılan ve üzerinde durulan kurmaca kişilerin gerçekten yaşayıp yaşamadığı meselesini çağrıştıran bu söylem ile anlatıcı, yazar olmaktan vazgeçerek okur pozisyonunda metinden dışarı çıkmayı planlar.

⁶⁹⁸ Yavuz, s. 22.

⁶⁹⁹ Yavuz, s. 24.

⁷⁰⁰ Yavuz, s. 27.

*“Biz okurlar, olup bitenleri baştan sona kadar bildiğimiz için, burada, sesimizi çıkarmadan, bu öykünün yeni baştan anlatılmasına sessizce tanık olmayı düşünüyoruz. Demek istediğimiz şudur ki, bundan sonra okuyucu değil, sadece dinleyici olarak varız bu anlatıda. Sesimizi çıkartmıyorsak, bu bizim burada bulunmadığımız anlamına gelmemeli. -Buradayız ve seni dinliyoruz!”*⁷⁰¹

Roman sanatı açısından merak edilen, neredeyse bütün soruları mizahi kurgusuyla cevaplamaya çalışan ve “Güvenilmez Anlatıcı”yı yaratan yazar, bu sefer anlatıcının kodlarıyla oynayarak onun okur pozisyonundan dinleyici pozisyonuna geçmesini sağlar. Roman içerisinde anlatıcı-okur-yazar, köşe kapmaca oynarken Fehmi K. ile Anette her şeyden habersiz bir şekilde kendilerine verilen görevleri yerine getirmektedirler.

Roman ilerledikçe Anette ile Fehmi K.’nın anlatısında hiçbir ilerleme olmaması, anlatıcının gözünden kaçmamış olmalı ki bu meseleye değinirken yazarın da metne dâhil olduğunu ve Anette’yi Fehmi K.’dan kıskandığını söyler: *“Sözlerin burasında Anette’in kızardığını biz okurlar farkediyoruz, Fehmi K.’nın bunu farketmesine olanak yok, çünkü bu anlatının yazarı olan hergele, onun Anette’e bakmasını istemiyor. Nedenini ben söyleyeyim sevgili okurlar, bu anlatının yazarı, Fehmi K.’yı düpedüz kıskanıyor.”*⁷⁰²

Roman bağlamında, yazarın karakterini kıskanması gibi bir durum söz konusu değildir. Ancak yarattığı karakterle özdeşleşen ve kendilerini öyle zanneden ve bu bağlamda klasik olmuş olan Flaubert’in “Madame Bovary benim” cümlesini unutmamak gerekir. Zaten bu romanın amacı, roman sanatını ele almak olduğu için yapılan tüm göndermeler daha önce yazılmış romanlar ve oralarda yaratılan karakterlerin işlevleri üzerinedir. Buna dair en güzel örnek ise roman içerisinde Milan Kundera’nın *Roman Sanatı* kitabındaki karakter işlevleri üzerine olan yerin alıntılanmasıdır.

“Aslında psikolojik gerçekçilik, iki yüzyıl içinde dokunulmaz kurallar yaratmıştır. 1. Kahramana ilişkin olabildiğince çok bilgi vermek gerekir: Dış görünümü, konuşması ve davranışları. 2. Kahramanın geçmişiyle ilgili bilgiler de vermek gerekir, çünkü o andaki davranışlarının tüm itkileri geçmiştir. 3. Kahraman tam bir bağımsızlık içinde olmalıdır, yani yazar ve düşünceleri, kendisini hayallere kaptıran ve gerçeklikle-

⁷⁰¹ Yavuz, s. 28.

⁷⁰² Yavuz, s. 31.

rine kurguyu yeğlemek isteyen okuyucuyu rahatsız etmemek için kaybolmalıdır. Oysa, (örneğin) Musil, roman ve okuyucu arasındaki bu eski anlaşmayı bozmuştur. Onunla birlikte başka bazı romancılar da tabii. Broch'un en tanınmış kahramanı Esch'in dış görünüşü ile ilgili ne biliyoruz? Hiç. Yalnızca büyük dişleri olduğunu biliyoruz. K.'nm ya da Şvayk'ın çocukluğuna ilişkin bildiğimiz nelerdir? Musil, Broch, Gombrowicz, üçü de romanlarında düşünceleriyle varlıklarını duyurmaktan çekinmemiştir" (altını ben çizdim. H.Y.)⁷⁰³

Roman sanatında kahramanlara ait ortaya konulan bazı kuralların psikolojik gerçeklikle konduğunu belirten Kundera, Musil'in, Broch'un, Gombrowicz'in, Kafka'nın bunu yıktığını söyler. Bunların izinden giden anlatıcı, H.Y (Hilmi Yavuz'u çağırıştırır) dipnotuyla yazarın da böyle bir söylem yakalamaya çalıştığını ifade eder. Metnin hemen devamında da roman içerisinde ne yapmaya çalıştığını ifade ederek bu alıntıyla kendi roman sanatı arasındaki benzerlik ya da farklılığı ortaya koymuş olur.

Roman ilerledikçe, roman sanatının yapı taşları ortaya çıkarılırken yazarın metnin neresinde durduğu ya da yazar romanın içerisinde gerçekten var mıdır sorularına cevap aranacaktır. Bu soruların yanı sıra roman sanatının temel konusu olan kurmaca-gerçeklik ilişkisi metindeki kurmaca yazar tarafından bizzat cevaplanır:

"Şimdilik bu anlatının kahramanlarını bir yana bırakarak, onlara boş vererek, kendimi, anlatı yazarı olan ben'i anlatsam? Evet, bunu anlatsam, nasıl olur? Bana sorarsanız, pekâlâ olur. Kendimi bu anlatıya sokmak, beni anlatıya ilişkin bir sürü teknik sorundan kurtaracak üstelik! Hem de keyif verecek. Efendim, ben, örneğin bir sabah uysam, hiç komodinin üzerinde Bezukhov'un gözlüklerini mi bulurum? Olur mu öyle saçma şey? Ben olsa olsa, kendi gözlüklerimi bulurum orada. Olmazsa, Nuran'ın gözlükleridir, ya da Acü'nün (Ayşe'nin) gözlükleri... Ben de içlerinde olmak üzere, Nuran da, Ayşe de yaşayan kişilerdir. Benim şu anda yazmakta olduklarımdır onlar; gerçeklikte olan kişilerdir. Dolayısıyla bu, şimdi okumakta olduğunuz anlatının, gerçek kişilerden sözeden bir anlatı olmaya başlaması demektir. Her ne kadar gerçek kişilerden sözeden anlatıların, kesinkes, gerçekliğe bağımlı olması diye bir kural yoksa da, bağımlı olmaması diye de bir kural yoktur! Hep söylemişimdir: Bu, bizi Doğa, Yazın (Sanat) ve Tarih arasındaki felsefesal bağıntılar üzerinde düşünmeye götürür!..."⁷⁰⁴

⁷⁰³ Yavuz, s. 32-33.

⁷⁰⁴ Yavuz, s. 43- 44.

Karakter ile yazar arasındaki fark, birinin kukla diğeri kukla oynatıcısı olmasıdır. Kuklanın tek başına hareket etmesi nasıl mümkün olmuyorsa karakterin de yazardan izinsiz bir şeyler yapması veya düşünmesi olanaksızdır. Karakterin gözüyle görülen dünya, yine kurmaca olacağı için malzemesini de kurgusal dünyadan çekip çıkarır. Eğer ortada bir gözlük varsa ve karakter bunu görüyorsa karakterin ağzından yazar gözlüklerini burada unutmuş gibi bir cümle duyamayız. Gözlükler ya kendisinin ya da kendi gibi metin içerisindeki kurmaca varlıklarıdır. Üçüncü bir seçenek daha var ki işte romanda bununla karşılaşırız, karakter gözlükleri görünce mırıldanmaya başlar ve Bezuhov'un gözlükleri olduğunu söyler. İşte bu söylem, karaktere kasıtlı söylenmiş ve okuru Tolstoy'un metinlerine göndermek için planmış bir yapının metin içerisinde olduğunu gösterir. Eğer yazar kendi öz yaşam öyküsünü anlatsaydı daha sağlam bir karakter yaratarak ona böyle cümleler kurdurmazdı.

Ancak burada karakterin gözlüğünü bir başka kurmaca karakterin gözlüğüne benzetmesi ve onu sahiplenmesi onun kişilik özelliklerini az çok taşıdığını gösterir. Bu gözlük eğer başka bir karakterin gözlüğü olsaydı karakterin hâl ve hareketleri ona göre değişmiş olacaktı. İşte metinde bu değişim, anlatıcı tarafından okura o kadar güzel anlatılır ki romanda geçen ve bize ısrarla gösterilen şeylerin çok önemli olduğunu hatırlatır. Çehov'un ünlü sözü *“duvarda bir tüfek varsa, ilerleyen sahnelerde mutlaka patlar”* bize yazar tarafından hatırlatılır. Bir silah patlamaz ama eğer bir gözlük varsa bu gözlüğün kimin gözlüğü olduğu çok önemlidir.

“Anlatıdaki kışkırtıcı uzamlardan biri de, Fehmi K'nın odasıdır. O odada uyanır, bildiğiniz gibi ve kendisinin gerçek bir kişi değil de, kurmaca bir anlatı kişisi olduğunu imleyen bir tümceyle anlatıya girer: Fehmi Kavkı uyanmış ve bir hamam böceğine dönüşmediğini görmüştü. Buna tam 'görmüştü' de denemez; çünkü kendini aynada görebilmesi için, gözlüklerini bulup takması gerekiyordu. Yatağının yanı başındaki komodin üzerinde duruyordu gözlükleri ve Fehmi K., gözlüklerine bakarak (çünkü gözlüklerini görebilmesi için gözlüğe gereksinimi yoktu nedense) ciddi bir şaşkınlık geçirdi, ve - bu anlatının yazarına göre- kendi kendine şöyle mırıldandı: Bunlar, Emir İsoarre'nin gözlükleri yahu!..

Ve gözlükçübaşını, Emir İsoarre'nin gözlükçübaşını anımsadı. Onun Rambaldo'ya <Italo Calvino'nun Varolmayan Şövalye. (Ada Yayınları, İstanbul, 1985) romanındaki tiplerden biri. (Çevirmenin notu)> o Varolmayan Şövalyeye söylediklerini

anımsadı; kendini, bir savaş meydanında duyumsayarak! Emir İsoarre'nin gözlükçübaşısı karşısında duruyordu işte ve şöyle diyordu:

'(Ben) Emir İsoarre'nin gözlükçübaşıyım. Siz Hristiyanların henüz bilmediğiniz bir aygıt olan gözlük, göz kusurlarını göz kusurlarını düzeltmeye yarayan merceklerden yapılır. İsoarre miyoptur, savaşta gözlük takmak zorundadır, ama gözlük camdan olduğu için, her vuruşunda bir tanesi kırılır. Benim görevim ona her seferinde yeni gözlük yetiştirmek. Bu nedenle sizinle olan vuruşmamı kesmeyi diliyorum, yoksa gözleri doğru dürüst görmeyen emirim güç durumda kalacak.' <a.g.y., s. 46-47>

*Fehmi K.'yı bu kez, Bezukhov'un gözlükleriyle değil ama, emir İsoarre'ninkilerle uyandırdığıma göre, (şimdi anımsadım: yatılı okulda ilk gece, gözlüklerimi yastığımın altına koymuştum ve ertesi sabah onları kırılmadan, orada bulmanın şaşkın sevincini yaşamıştım) bu anlatıya, bu kez emir İsoarre'nin gözlüklerine göre, yeniden başlamam gerekecek. Çünkü Tolstoy'un Bezukhov'unun gözlükleriyle başlanan bir anlatı ile İtalo Calvino'nun (ben ona İl Miglior Fabbro diyorum; T.S. Eliot Pound'a nasıl öyle demişse...). Emir İsoarra'sının gözlükleriyle başlanan bir anlatı arasında dağlar kadar fark vardır. Evet, dağlar kadar... Bu, en azından ondokuzuncu yüzyıl romanı ile yirminci yüzyıl romanı arasındaki farka tekabül eder, evet; - en azından!..."*⁷⁰⁵

Roman sanatı açısından metnin kırılma noktası, yukardaki ifadelerle birlikte gerçekleşir. Roman içerisindeki elemanların, varlıkların her biri yazar tarafından düzgün bir şekilde yerleştirilmediği takdirde bunun ne gibi sonuçlar doğurabileceği ön plana çıkarılırken, asıl önemli olan her şeyin yerli yerinde kullanıldığı takdirde romanın bir saat gibi tıkr tıkr işlediği görülür. Okurların ufak bir gözlük parçası diye gözden kaçırabileceği bir ayrıntı metnin karakterinin çizgisini belirler. Ve "Güvenilmez Anlatıcı" tarafından metin tekrar yazılarak değişime uğratılır. Bu durumda gözlüklerini kurmaca dünyada başka bir karakterin gözlüğüne benzetmesi, metnin tekrar yazılma nedenidir. Çünkü bu seferki gözlükler, karakteri miyop yapacak ve karakterin hikâyesi tam anlamıyla değişecektir. İtalo Calvino'nun *Varolmayan Şövalye* romanından alıntı yapan anlatıcı, böylelikle metinde ilk kez tam anlamıyla bir romandan da alıntı yapmış olur. Anlatıcının da ifade ettiği gibi gözlüğün kime benzetildiği söylemi değiştiği andan itiba-

⁷⁰⁵ Yavuz, s. 62-63.

ren arada bir yüzyıllık oynama olması gerekir ve mekânın, zamanın ve olay örgüsünün bu çerçevede gerçekleşmesi beklenir.

Unutulmamalıdır ki karakterleri bu kadar önemli yapan, yaşadıkları değil işlevsellikleridir. Dünya edebiyatında da karakter olarak hala günümüz dünyasına ışık tutabilen belli başlı karakterler vardır ki bunlar gerçek hayatta yaşamasa da okurları derinden etkileyerek onların kendilerine dönüşmesini sağlayabilirler. Bu romandaki karakterin yapay olduğu ve sadece bize roman sanatını anlatmak için yazar tarafından oraya gönderildiği ve işlevsizleştirildiği unutulmamalıdır. Yazarın metin içerisinde söz sahibi olması ya da kendini anlatarak gerçeğin arkasına saklanması, roman bağlamında kabul edilebilir şeyler değildir. Yazar işte ben burdayım, Hilmi Yavuz’um dese bile okur her zaman şunu bilmelidir ki roman söz konusu olduğunda her şey kurmaca gözlüğüyle algılanması ve seçilmesi gereken nesneler veya kişilerden meydana gelir. İşte yazarın gerçek kişiler benzetmesi, aslında bir ironidir ve örnek okur burada söz edilen gerçekten yazarın ailesi, arkadaşları bile olsa onların peşine düşüp dedektiflik yapmayı denemez.

Ampirik okur için, yukarıda geçen paragraf ile birlikte Hilmi Yavuz’un ailesi, akrabaları, arkadaşları araştırılarak, gerçekten böyle bir olay olmuş mu diye araştırma konusu yapılır. Yazarın romanın kurgusu gereği, roman sanatının en önemli olan başlıkları olan kurmaca-gerçeklik, anlatıcı, karakter, yazar ve anlatım teknikleri gibi konuları sırasıyla işlemek durumundadır. İlerleyen sayfalarda anlatıcı, okurun kafasında meydana gelebilecek bu roman neyi anlatır, neden hala bir roman yok, karakterler neden işlevsiz veya olay örgüsü neden başlamadı gibi sorulara cevap olarak şöyle bir açıklamada bulunur:

“Hangi ‘belirli ilgi’, tanrıaşkına? Bütün bu ‘belirli’leri benden başka kim belirleyebilir? Ben, yâni anlatıcı... Bu anlatıda benden başkalarının da, örneğin okurun ya da eleştirmenlerin anlatıcı olarak boy göstermelerine izin verdiğem, ne yâni, kötü mü ettim? Aslında, bu anlatı neyi anlatır? diye sormanız da söz konusuysa, (çünkü, burada sadece anlatıcı’ları değil, okurları da tasarlamak durumundayım), yanıtım, bu anlatı, anlatı’yı anlatır olacaktır. Size şunu söylemeliyim ki, hiç de alçakgönüllü davranmıyorum burada: -Yazarlıkta en zor olan, anlatı’yı anlatmak’tır. Yoksa herkes, birşeyler an-

latabilir, okur da ağız açık ayran budalası gibi, bu birşeyleri gerçekten birşey sanabilir. Örnekleri çoktur bunun.”⁷⁰⁶

Anlatıcının bu metne ısrarla roman dememesinin sebebi, boyutları ve içerisindeki elemanların işlevlerinin sınırlı olmasından kaynaklanır. Fakat, yazar bunun bir roman olduğunun hatta roman sanatını anlatan bir roman olduğunun farkındadır. Ancak kasıtlı olarak eserin başına bile ‘bir anlatı’ kelimesini eklediği görülür. Eser, her anlamda postmodernist çizgileriyle postmodern romanının tüm özelliklerini barındırır.

Romanın ilerleyen kısımlarında anlatıcı, kendi yaşam öyküsünü anlattığını iddia eden kurmaca yazarın nasıl bir yöntem izlediğini, bu yöntemle birlikte kurmaca olarak bildiğimiz şeylere gerçeklik kazandırabileceğimizi ifade eder: “*Anlatı yazarı, bize bir akrabasından dinlediklerini, büyükbabasına mal ederek anlatıyor. Dolayısıyla gerçeklik, ancak Özne değiştirerek ‘kurmaca’ oluyor! Buyurun size bir yazın kuramı! Ayrıca anlatı da, tarih gibi, tekerrürden ibarettir, de diyebiliriz: Önce gerçeklik olarak, sonra kurmaca olarak!.. Üstelik hiç kimse romanın bittiğini ve romanın bittiği yerden de anlatının başladığını görmüyor; -ya da ne bileyim, görmek istemiyor...*”⁷⁰⁷ Roman sanatı kısmında değindiğimiz kurmaca-gerçeklik ilişkisinde tarih ile ayrılan yanlarını değerlendirirken Umberto Eco’nun yaptığı kurmaca gerçekliğin tarihi gerçeklikten daha geçerli olduğu söylemi ile bu söylem benzer. Kurmacanın tarih gibi tekerrürden ibaret olması, aslında gerçeklikle bağlantılı bir söylem değildir. Kurmaca gerçekliğin, bozulmayan ve üzerinde oynanmaya imkân vermeyen bir yapısı vardır. Örneğin Bezukhov’un gözlükleri gerçeklik kazanmış bir olgudur ve o kurmaca karakterin kullandığı bir nesnedir. O gözlükleri alıp yerine Emir İsoarra’nın gözlüklerini koymak, bu durumda imkânsızdır. Bu gerçekliği bozmak istenirse Fehmi K. gibi yeni bir karakter yaratarak, bu gözlükleri sırasıyla denetip kişiliklerini yeniden kurgulamak gerekir.

“*Canım, o kadar uzağa gitmeye ne gerek var? Bu anlatının asal kişilerinden biri olan Anette, bir bağlamdan, yazınsal bir bağlamdan çıkmış değil midir? Fehmi K., Gregor Samsa’nın aynasından çıkmamış mıdır? Belki de yazın kuramı açısından sorunu şöyle konumlayabiliriz: Anlatı kişilerinin kimlikleri son kertede daha önce üretilmiş olan yazınsal bağlamlar tarafından belirlenir. Her anlatı kişisi, bağlamsal bir üstbelirlenim’dir, örneğin?*”

⁷⁰⁶ Yavuz, s. 56.

⁷⁰⁷ Yavuz, s. 57.

Romanın sonlarına gelirken artık karakterlerin çıkış noktaları ve yazınsal bağlamlar, tartışılmaya başlanır. Roman karakterlerinin çıkış noktaları ne olursa olsun sınırları kurmaca dünya ile sınırlıdır ve o dünya içerisinde okura hissettirebildikleri her şeyi en başarılı bir şekilde anlatıcı vasıtasıyla aktarmaya çalışırlar. Ancak okurların bu kahramanlar ile duygusal bir bağ kurması, mesela onlara aşık olması ya da onlar gibi düşünmesi, daha da ileriye gidersek onlar gibi yaşamaları ve hareket etmeleri mümkündür.

*“Anette, bir yazınsal bağlam’dan çıkmış olabilir; insanlar roman kahramanlarına (örneğin, Emma Bovary’ye) ve da masal kahramanlarına (örneğin, peri padişahının kızına) âşık olabildiklerini kanıtlamışlarken, bu kez roman değil ama, yazın kuramına ilişkin yazınsal bir bağlamdan çıkmış birine neden âşık olmasınlar?”*⁷⁰⁸

Anlatıcının verdiği örnekler, dünya edebiyatında etkileri bugün dahi süren ve konuşulan roman kahramanlarının gerçek dünyaya yansımış öyküleridir. Aslında gerçek olan durumlar bir süre sonra kulaktan kulağa aktarıldığı için bir nevi efsaneleşir daha sonra hikâye olarak nesilden nesile aktarılır.

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri, bir macera romanı başlığı taşısa da içerik bakımından roman sanatı ve tekniğinin nasıl gerçekleştiğine dair yazılmış postmodern bir romandır. Romanın içerisinde karakterlerin nasıl yaratılıp kurgusal dünyaya gönderildiği, onlara hangi işlevler yüklendiği, anlatıcının metindeki konumu ve konumsuzluğu, yazarın edebî metne dâhil olması ve gerçek bir kimlik olarak varolma çabası, okurun edebî metindeki rolü, okurun rolünün ertelenip onların yerine geçen anlatıcı ya da yazarın varlığı, dinleyici veya çevirmen rolünü üstlenen anlatıcı, anlatıcının kaç farklı şekilde bize seslenebileceği, gerçeklik-kurmaca ilişkisinin edebi metinde nasıl gerçekleştiği, roman içerisinde her varlığın yerine göre ne kadar önemli yerine kadar ne kadar önemsiz olduğu, kahramanların kurmaca dünyalarından gerçek dünyaya ulaşip ulaşamayacaklarına kadar birçok konu ayrıntılı bir şekilde ele alınır. Romanın tamamı bunların üzerine kurulu olup roman sanatının ayrıntılı serüveni okurların dikkatine başarılı bir şekilde sunulur.

3.6.7. Küçük <g> Adında Biri

Güney Dal’ın 2003 yılında yayımlanan romanı *Küçük <g> Adında Biri* romanı, içerisindeki anlatıcıları ve farklılaşan yazar kurgusuyla bir yandan roman sanatının ay-

⁷⁰⁸ Hilmi Yavuz, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*, s. 100.

rıntılarına inerken diğer yandan roman içerisinde farklı roman kurgusu meydana getiren önemli bir eserdir.

Öncelikle romanın yapısı, kurgusu gereğiyle diğer romanlardan ayrılarak kendine has bir çerçeve çizer. Bu romanda, metin içerisinde kurgusal yazar, gerçek yazar, karakter-yazar, anlatıcı-yazar gibi birden çok yazar bulunmakta olup bunların hepsi de roman yazma ve sanatı konusunda tecrübelidirler. Ayrıca metinde üç farklı anlatıcı, her şeye hâkim bir seviyede okurlara seslenmektedirler.

Romanın hemen girişinde Küçük <g> adında bir yazarın varlığından söz eden anlatıcı, onun yazarlık vasıflarının yanında ilginç bir yaşamı olduğunu belirttikten sonra, bir bakkalın onun hakkındaki düşüncelerine yer verir: “*O peygamber olduğunu gizlemek için etrafa kendini yazar olarak tanıtıyor.*”⁷⁰⁹ Bir çevrenin içerisinde bir karakter hakkında oluşturulan söylemler sadece tahminler içerecek şekilde okura sunulur. Mahallenin bakkalı genel olarak her şeyi gören ve haberdar olan biri olduğu için onun başka bir karakter hakkındaki söylemleri genel olarak gözleme dayanır. Hatta bakkalın gözlemleri o kadar ilginç ve tutarsızdır ki bakkal, yazarın “bir çeşit casus olabileceğini” düşünen ve yazarların gizemli bir meslekleri olduğunu vurgulayarak onların hayat hikâyelerini de merak eder.

Küçük <g>’nin bakkala gittiği bir gün, bakkalın onun notlarını alıp anlatıcıya teslim etmesi ve anlatıcının bunları bastıracağını söylemesi, bize ikinci bir yazarın ancak bu sefer anlatıcı-yazarın metinde belirginleşmeye başladığını gösterir.

“*Küçük <g>’nin el yazmalarının tarafımdan kitap haline getirileceği kesinleştiğinde, Kemal Bey’in bana olan tutumu değişmiş, birkaç kez isteyip de alamadığım dualar yazılı bu ambalaj kâğıdını ben istemeden, “Belki bunları da bastırırsın. Okuyana sevaptır. Yüreklere ferahlar. Bir örneğini yaz da geri ver bana” diyerek kapıma kadar gelmiş, vermişti.*”⁷¹⁰

Küçük <g> el yazmalarının kitap haline getirilmesi hususu, okura daha önceden bildirilmediği için bir zaman atlama söz konusudur. İlerleyen kısımlarda göreceğimiz bu el yazmaları, Küçük <g>’nin düşüncelerini kapsarken; bu el yazmalarının bir yazar olduğu, onu kitap haline getiren anlatıcının da bu vasıflara sahip olduğu görülür.

⁷⁰⁹ Güney Dal, *Küçük <g> Adında Biri*, Dünya Kitapları, İstanbul 2003, s. 12.

⁷¹⁰ Dal, s. 15.

Bu söylemden sonra metnin tasvirsel anlatımının değiştiği ve anlatıcının kendine yönelerek “Ben Anlatıcı” haline dönüştüğü görülür. Küçük <g> ortadan kaybolurken, anlatıcı-karakter vasfıyla başka bir anlatıcı karşımıza çıkar.

*“Ne var, yazarlar üstüne verilen bilgiler içinde, doğduğu, yaşadığı, soluk aldığı ortamlar onunkine eş, yapıtlarının kahramanları bizim semtin insanlarını çağrıştıracak yazarlardan kalkınarak pekâlâ hakkında daha somut bilgilere ulaşabilirdim. Bir çeşit polisiye romanı heyecanı yaşadım bu hafta boyunca.”*⁷¹¹

Küçük <g>’nin el yazmalarından yola çıkan anlatıcı-karakter, bir yazar olma yolunda birçok birikim elde ederken gözlem yoluyla karakterler oluşturulabileceği ve böylece bir benzerlik yaratılarak başka bir romanın karakterleri hakkında yorum yapılabilceği söylenir. Daha sonra Küçük <g>’nin biz okurlar olarak henüz bilmediğimiz eserinin oluşum ve yayınlanış süreci de tamamlanmış olur. Artık romana girme ve metinler içerisinde Küçük <g>’nin hikâyeleri ile karşılaşma zamanı gelmiştir.

*“Bay Küçük <g>’nin notlarını, portrelerini elinizde tuttuğunuz şu kitap biçiminde yayımlamaya, yayımlatmaya karar vermem epey zaman aldı. Başlı başına bir macera oldu; onu da ben kendim bir kitap yazarsam bir gün orada anlatırım. Araya bir daha girmemek üzere, yazılmış, canları kâğıda geçirilmiş o kişilerle başbaşa bırakıyorum sizi. İzninizle! Yazar yerine: Ben.”*⁷¹²

Kafka’nın mektuplarında karşılaştığımız ‘yazar yerine ben’ söylemi burada karşımıza çıkar ki bu söylem, bir roman içerisinde olduğu için daha tehlikeli bir hâl alır. ‘Ben’ kelimesinin anlatıcının mı karakterin mi yoksa yazarın mı yerine geçtiğini iyi takip etmek gerekir. Buradaki ‘ben’, roman içerisindeki romana girilmeden önceki ‘ben’dir ve bağlamı anlatıcı-karakteri bize işaret etmektedir. Bu kitabın bir yerde bulunmuş notlar üzerine kurgulandığını söyleyen anlatıcı metne üstkurmacalık katarken, artık başka bir hikâyenin başlayacağını da imâ eder.

Metnin hemen devamında “Gerekli Bir Açıklama” kısmıyla yeni bir anlatıya başlandığı görülür. Ancak bu açıklama, romanın nasıl bir süreçten geçirildiğinin de kısa bir açıklamasıdır. Burada karşılaştığımız anlatıcı, artık tam anlamıyla metnin kurgusal yazarı durumundadır ve metnini bastırmadan önce birilerine okuttuğunu söyler: *“Adımı kitabın kapağına, kitabın yazarı olarak yazdırtmadan önce (ki bir çeşit hilecilik midir*

⁷¹¹ Dal, s. 24.

⁷¹² Dal, s. 25.

diyerek epey sorun yaptıldım bunu kendime), birileri sorar da gerekir diye, ‘portre’leri çizilmiş olan tiplerin nereye kadar ‘gerçek’i yansıttıklarını anlamak, belirlemek amacıyla, hiç tanımadığım çeşitli onbir ‘almanca’ya, Bay Küçük <g>’nin el yazması sayfalarının fotokobisi yapılmış birer örneklerini, binbir rica minnetle okuttum.”⁷¹³

“Portreleri çizilmiş tiplerin nereye kadar gerçek’i yansıttıklarını anlamak” ifadesi, metnin hemen devamında farklı karakterler ile karşılaşacağımızı ve bu karakterlerin ne derece gerçek’i yansıtacaklarını okura vererek onların da edebî metne hazırlıklı girmelerini sağlar. Karakterlerin ‘gerçek’ olup olmadığı hususu, bir anlatıcı-yazar tarafından irdeleniyorsa metnin ayakları yere basan bir kurguya sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Anlatıcı-yazar, okuduğu ve okuttuğu metinlerden en çok “Kamil Kedi ya da Kedi Kamil” bölümüyle ilgili sorun geldiğini okura iletirken, bu bölümlerin dikkatli okunmasını ister. Ve ardından alt metinlere geçerek romanı farklı bir derinliğe, farklı bir dünyanın içerisine sürükler. Ama öncesinde yazılan her şeyin gerçekliğini vurgulamak için şöyle bir açıklama yapılır:

“Kitabı okumaya başlamadan önce, gerekli gördüğüm bu ‘açıklama’yı sizinle paylaşmak istedim. Saygılarımla. Yazar Adına: Ben

*Ben: Bay Küçük <g>’nin Bakkal Kemal Bey’e Berlin’den gönderdiği yazılı kâğıtların tümü, hiçbir değişiklik yapılmaksızın aşağıda sunulmaktadır.”*⁷¹⁴

Her şey tüm çıplaklığıyla ortadadır ve anlatıcı metnin kurmaca yazarı olarak görevini yerine getirmiş ve okuma pozisyonuna geçmiştir. Şimdi o metni okurken, metin yazılacak ve o anda okur da bu metinde geçenleri ondan dinleyecektir. Yazarın tüm kurgusu ve planlaması, bu süreçte bunu yapmak istediğini gösterir. Bir masal anlatır gibi hikâyeler okunarak, hangi portrelerin daha gerçek olup olmadığına okur karar verecektir.

Romanın içerisine girildiğinde farklı isimlerle farklı hikâyelerin anlatıldığı ayrıca bu hikâyelerin karakterlerinin kendi hikâyelerinin yazılacağından haber oldukları hatta “Aşçı Halim” hikâyesinde bir roman tasarısının olduğu ve karakterin buna pek sıcak bakmadığı görülür:

“Sevgili Küçük <g> Abi, bak senden saklım gizlim yok. Ben cinayet işine filan karışmak istemem. Hazır şurda bir iş bulmuşum.. Polistir, soruşturmadır... Şu değersiz

⁷¹³ Dal, s. 29.

⁷¹⁴ Dal, s. 30.

hayatımı bundan öte zehir etme, taşağını yiyeyim. Novel'in sonunda seni kurtarırım diyorsun ama, belli olmaz bu novel işleri abi."⁷¹⁵

Burada Küçük <g>'nin bir yazar olduğu ve bir roman yazma çabasına girdiği ve bunun için farklı tipte kahramanlar yaratacağı görülür. Ancak karakterin katil rolünü üstlenmemesi ve metnin yazarına 'novel işleri abi belli olmaz' demesi, karakterin romana olan güvensizliğini yansıtır.

Karakterin anlattığı bölümler içerisinde hoşuna gitmeyen bölümleri metnin yazarı olarak görülen Küçük <g> araya girerek eleştirir:

*"Bırak bu lafları. Okuyucu böyle folklorik ağızlardan, arabesk duygu kırıntılarında hoşlanmıyor artık. Cool'leşti."*⁷¹⁶ Okurun da dikkate alınarak bir roman yazma çabasında olduğunu belirten metnin yazarı, karakteri uyararak romanına uygun bir söylem yakalamaya çalışır: *"Amcamın oğlu desene şuna! Şurda bir roman yazmaya karar verdik, bir de kahramanların bölgesel konuşmalarını, ağızlarını mı düzeltelim?!"*⁷¹⁷

Kahramanlar hikâyelerini anlatırken metnin yazarı romanının dilini düzeltmekte, okur ise oluşan romanı tüm ayrıntılarıyla takip etmektedir. Bu durumda metin, kahraman-yazar-okur merkezli olarak ilerlemekte ve katılımcıların hepsi romanın oluşumunda görev yapmaktadırlar. Roman sanatı açısından bu üçlünün işlevsel bir yapıda roman yazımında görev üstlenmesi önemlidir.

Karakterin metin içerisinde yazarına seslenerek ondan onu kurtarmasını istemesi ve yazarın ona verdiği tepki, her şeyin bir oyun içerisinde sahnelendiğini gösterir: *"Sen biliyorsun benim suçsuzluğumu. Yazar abimsindir, dinlerler seni. (Şimdiden, söz veremem. Daha başındayız işin... Hem baksana bir yığın insan doluştu içeri; yetmez bu masalar!.. Tiyatrocular, seyirciler bunlar demek... Hadi sen ızgaralarının başına. Gerekirse yeniden çağırırım...)"*⁷¹⁸ Metnin yazarı olduğu varsayılan Küçük <g>'nin karakterine seslenerek bunları söylemesi ve ona hareket kabiliyeti vermesi, romanın hem öyküsünün yazıldığıının hem de görsel olarak sergilendiğinin bir göstergesidir.

Başka bir portrenin içerisine girildiğinde metnin yazarının bir katil romanı yani cinayet romanı yazmak istediği ve bu bağlamda karakter değerlendirmesi yaptığı görülür. Bu seferki karakterin anlattıklarından etkilenen metnin yazarı, onu listenin başına

⁷¹⁵ Dal, s. 33.

⁷¹⁶ Dal, s. 34.

⁷¹⁷ Dal, s. 34.

⁷¹⁸ Dal, s. 35.

yazmayı düşündüğünü ifade ederken, karakterin ona cevap vermesi, iletişimin ikili arasında açık olduğunu gösterir:

“(Yanılmıyorsunuz. Sayfaların azlığını özellikle mi vurguladınız bilmem, aslolan içeriğin yoğunluğudur. Roman okumanız olumlu bir puan sizin için. İdeal bir katil iyi bir roman okuyucusu olmalı. Adınızı listemde en başa yazıyorum!) Evet, ince romanın içindeki aşk karşılıksızdı ve pek hüznülendirdiydi beni. Burada yaşadığım on yılım boyunca da hemen hep anımsayıp durdum romanınızı.”⁷¹⁹

Karakterlerin metnin yazarının diğer eserlerini okuyup bir katil rolüne soyunmaları da metni ilginç yapan özelliklerden birisidir. Aslında burada her karakter, kendi öyküsünü anlatır masanın başındaki yazara ancak okura bu öyle bir lanse ettirilir ki hepsi sanki bir oyun oynanıyormuş gibi ve yazar tarafından değerlendiriliyormuş hissi verilir. Ancak metin yazarının dinlediği hikâyenin cinayet romanı özellikleri taşıması nedeniyle yarıda keserek devam ettirmez. Ancak metin aynı zamanda gerçek yazar tarafından da yazıldığı için Küçük <g>’nin romanına almak istemediği şeyler de ondan habersiz alınarak bir roman tasarısı kendiliğinden meydana gelir. Bu durumda metnin yazarı Küçük <g>, alt metinde kendi romanın tasarısını yapıp elemeler gerçekleştirirken üst metinde kendi hikâyesinin yazıldığından habersizdir.

“(Hüzünlü bir aşk hikâyesi sizinki!.. Dinlerken beni de hüznülendirdiniz... bir ‘öldürme romanı’nın neresine konur ki bu? Neresine yakışır? Belki katil adayının geçmişinde böyle bir aşk acısı vardır; olur... Bilemeyiz ki şimdiden... Peki, gidip oturabilirsiniz arkadaşlarınızın yanına, masanıza. Teşekkür ederim isteğimi kabullenip yanıma geldiğiniz için. Patron?! Sırası değil ki!)”⁷²⁰

Metnin yazarının aşk romanına benzettiği anlatı metninde kahramanını öncelemesi sonra da elemesi titiz bir yapısı olduğunu gösterir. Özellikle “Burak, Ressam” kısmında anlatıyı yarıda keserek araya girer ve metnin gidişatının nasıl olması gerektiğini ve okurun nasıl düşüneceğini hesap ederek metni yeniden üretmeye çalışır.

“(İzin verirsiniz ben de özür dilemek istiyorum. Yordum masama kadar sizi... Hem, bir şeker hastasının olası bir cinayette ne gibi bir rolü olabileceğini düşünmüş değildim doğrusu. Bana kalırsa, bir hikâyeye olur olmaz hastalar konmamalı. Anlatıyı çok çabuk ucuzlatır. Okuyucunu acıma duyguları gereksiz depreşir, olaya kaptırır ken-

⁷¹⁹ Dal, s. 41-42.

⁷²⁰ Dal, s. 49.

dini. Yazarın yazmadaki sanat emeği gümeye gider... Öykünüzün geri kalanını dilerseniz anlatmayabilirsiniz. İlle de adım geçsin anlatınızda diyorsanız, bir düzen düşünmem gerek... Örneğin, unuttuğunuz insülin enjektörünü almak üzere birden bire, hiç hesapta yokken cinayet mekânında bulabilirsiniz. Katil şaşırır. Elindeki bıçağa, kanları sızan yerdekine, sonra da dönüp size bakar. Suyu çekilmiş kuru bir dala benzeyen şu gövdenize kıyıp, sizi de bıçaklayamaz. Panik içinde kaçır gider. Siz hikâyenin altın değerinde bir tanığışınız şimdi... Okuyucu bilir, zamanı geldiğinde sizin tanıklığınızla adaletin pençesine düşecek, artık o eli kanlı kişi!.. Ne var, olay hiç de öyle gelişmez. Siz, 'Şurda birkaç günlük ömrüm kalmış zaten. Bana ne yeryüzü adaletinden; vuran dilediğini vursun arkadaş!..' Her şeyi bilmektesiniz ve susuyorsunuz! Olay çözülmeden, bir bilmece olarak geçmişin tozlu raflarına kaldırılır...)'”⁷²¹

Metnin yazarının roman sanatına bu kadar hâkim olması, onun iyi bir eğitim aldığı ve teoriyi çok iyi bildiğini gösterir. Bir hikâyenin gereksiz elemanları, okura ne kadar bilgi verilmesi gerektiği, sürpriz ve merakın nerede aşılacağı, okurun metne nasıl bağlanacağı ve ne zaman ayrılacağı gibi roman sanatının işlediği tüm konulara hâkimdir. Okurun tüm bunları okurken kendisini çok iyi bildiğini zanneden yazara karşı tepkisi nasıl olur? Gerçekten metnin yazarı, okurun anlam düzeyini belirleyebilir mi? Edebî metinlerde yazar-yapıt-okur üçgeni oluşmuşsa eğer Maurice Blanchot bunu çok farklı bir biçimde ele alarak değerlendirir: “Okur, yazarın tersine, kendini safça gereksiz hisseder. Yapıta katıldığını düşünmez. Yapıt onu altüst etse bile ve onu uğraştırdığı oranda, onu tüketmediğini, kendisinin en içten yaklaşımının dışında kaldığını hisseder: Onun içine girmez, yapıt ondan bağımsızdır, bu bağımsızlık okurun yapıtla olan ilişkilerinin derinliğini oluşturur.”⁷²²

Yazınsal bağlama göre Blanchot’un tespiti yerindedir. Çünkü metnin yazarı ne kadar okurun zihninden geçenleri düşünüyor gibi davransa da, ona hâkim değildir. Çünkü bu bağlamda okur, yapıta mesafeli yaklaşarak metnin içerisine eğilmez.

Metnin yazarı, iyi bir Kafka ve Dostoyevski okuru olduğunu yaptığı benzetmelerle ima ederken, portrelerini çizdiği kahramanların hangi karakterlere benzediğini de çekinmeden söyler:

⁷²¹ Dal, s. 59.

⁷²² Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, (çev. Sündüz Öztürk Kasar), YKY, İstanbul 1993, s. 192-193.

“A, iyi olmuş! Ardınızda sizi arayıp soracak biriniz de yoksa, benim için biçilmiş kaftansınız! Kemikli, solgun yüzünüzle, gür ve hafif yağlanmış, özensiz saçlarınızla Berlin’de bir Raskolnikof’sunuz şimdi siz...”⁷²³

Metin yazarı bir anlamda karakterini bulurken, katil vasıflarını elde etmiş diğer bir roman kahramanına benzetmesi, metnin yazarının gerçek yazar tarafından üstün yetkilerle tıpkı bir yazar gibi donatıldığını gösterir.

Metnin yazarı Küçük <g> hikâyeleri dinledikçe karakterleri tanıdıkça, kimi zaman araya girerek kimi zaman ise sadece susarak romanını oluşturmaya çalışır. Ancak kimi zaman karakterler araya girerek metnin yazarını inandırıcılık konusunda uyarırlar:

“Küçük <g> Bey, valla kitap filan yazsanız bunların üstüne, kimseyi inandıramazsınız, böyle birileri var diye.”⁷²⁴

Metnin yazarı kendine iyi bir katil karakteri ararken öyle alakasız hikâyelerle karşılaşır ki bazen sabır taşı çatlayarak karakterlere sitem etmeye başlar:

“Şadiye Hanım, lütfen yeter artık. İçime sıkıntılar girdi. Kusura bakmayın, işi iyice melodrama çevirdiniz. Ben yerli filmler için senaryo konusu aramıyorum ki. Şöyle dertsiz, sağlıklı bir katil adayı yok mu içinde?”⁷²⁵

Roman sanatı kısmında ısrarla üzerinde durduğumuz karakter bahsi romanın vazgeçilmezidir. Eğer sağlam bir karakter bulup yaratabiliyorsanız iyi bir roman yazabilirsiniz demektir. Tabi bu karakter, metnin yazarının kurgusal olarak denediği şekilde kahvehanelerde hazır bulmak olanaklı bir yöntem değildir. Dünya edebiyatının en önemli romanları değerlendirildiğinde bu eserlerin hep karakterleri ile hâlâ ayakta kalmayı başardıkları görülür. Mekân ne kadar şahane, zaman ne kadar eşsiz olursa olsun karakterleriniz işlevsizse roman sanatını başarılı bir şekilde gerçekleştiremiyorsunuz demektir. Roman sanatının temelini oluşturan karakter bahsinde metnin yazarının bu kadar üzerinde durması boşuna değildir. Gerçek yazarın “bir karakter yaratmak aynı zamanda bir roman yaratmaktır” felsefesi romanın temelini oluşturur ve bunu okurlarına iyi bir şekilde anlattığı eserde görülür.

⁷²³ Dal, s. 90.

⁷²⁴ Dal, s. 97.

⁷²⁵ Dal, s. 100.

*“Sıkıntıda ki insanı ben bilirim Küçük <g> Abi; çocukluğumu, gençliğimi bir anlatsam size, romanını yazardınız. (Aman, lütfen roman demeyin de ne dersiniz deyin! Bıktım bu hayatları roman kişilerden ve ‘hayat’ yazan romanlardan...)”*⁷²⁶

Artık roman konusunda sıkıntılar yaşayan kurmaca yazarın, hayatını yazmak için uğraştığı bir katil karakter bulamayınca, roman yazmaktan vazgeçmeye başladığı görülür. İlerleyen sayfalarda da bu tepkiyi en son noktaya çıkararak artık bu işten bıktığı ve karakter yaratmanın zor olduğunu dile getirerek pes ettiği görülür.

*“N’oluyor, neden iki kişi baskın yapar gibi şu minicik masama üşüştünüz? Kimseyi istemiyorum yanına artık. Kafam kazan gibi. Yalnız kalmak istiyorum... Başarısızım, anlıyorum, bu öldürme işi de bana göre değil; kâğıtta bile olsa... Para kazanayım yazdıklarımla; cinayetli bir şey yazayım diye, uygun katil için bir ‘casting’ açtık, günah çıkaran papaza çevirdiniz beni... Ne haliniz varsa görün. Bir yakınmadır, bir boşvermeciliktir ilke edinmişsiniz, iz bırakmadan ölümünüze yol alıyorsunuz; ne haliniz varsa görün... Lütfen yerinize! İkiniz de!..”*⁷²⁷

Gözlem yoluyla ve gerçek yaşamdan kişiler seçmeye çalışan kurmaca yazar, sürüklendiği çıkmazdan kurtulmak için masasında yalnız kalmayı ister. Ancak bu onun elinde olan bir şey olmadığı için, sürekli olarak karakterler başına üşüşmekte ve onu bu bağlamda rahatsız etmektedirler. Onlara ettiği sitemde ise, anlattıkları hikâyelerde bile bir boşvermişlik olduğunu söyleyerek roman tasarısından vazgeçtiğini dile getirir. Bu gerçek hayatta yazarların başına gelen ve sürekli olarak kendi hikâyelerinin roman olmasını isteyen okurların aslında gerçekten bir hikâyeye sahip olmadıklarını gösteren önemli bir çağrıdır.

“Kedi Kamil ya da Kamil Kedi” metni, romanın kırılma noktasıdır ve bu noktadan sonra kurgu daha üst seviyelere taşınır. Kurmacanın kurmacası olarak tasarlanan bu metin okurların gerçekten anlaması ve anlamlandırması için zor bir yapı olarak romana yerleştirilmiştir. Artık bir kedi ile muhatap olan kurmaca yazar, hitap ettiği karakterin ona bir hayvan olarak görüldüğü anlaşılır.

“Pist! Pistpistpist!.. İstemem! Roman katili de olsa, kâğıttan katil de olsa istemem artık! Vazgeçtim. Pissstt!”

⁷²⁶ Dal, s. 118.

⁷²⁷ Dal, s. 125.

Bir şiir yazdım Küçük <g> Bey. Yazarsınız biliyorum. Duydum, müşteriler konuşurken. Lütfedin, şiirimi dinleyin. Yapıcı, yaralanabileceğim, alçak gönüllü bir eleştiriye ihtiyacım var. Kokunuzu birçok denetimden geçirdim: sıradan ama zararsız, iddiasız biri...

Kedi şiir mi yazarmış? Pisst!..

A, beni şaşırtıyorsunuz: yoksa siz de mi normal bir yazarsınız? Ünlü, yüzbinler satan, yarın öbür gün bir telefonla uykusundan uyandırılıp İsveç'teki akademinin kendisine verdiği Nobel Armağını'nı kabul edip etmeyeceği sorulacak olanlardan?.. Şekerim hayat bir kaostur. Kaos olarak kalacaktır. Bir kedi, Kedi Kamil'dir ya da Kamil Kedi'dir!

Pisst, lütfen!”⁷²⁸

Bu diyaloglar ayrıntılı olarak incelendiğinde kurgusal yazarın, hayvanları duya-bilme ve onlarla konuşabilme yetisine sahip olduğu, bunun yanı sıra hayvan olarak metne yerleştirilen kedinin de insanları duyabildiği ve onlar gibi konuşabildiği görülür. Kediye yüklenen bu beceri, metin içerisinde çok fazla göze batmaz ve absürt kaçmaz. Çünkü metnin ilk başlarında kedi gibi uysal bir karakterin hikâyesini okurlarına sunan metnin gerçek yazarı, burada kurgusal yazara bir sürpriz hazırlar. Yani fânusun içerisinde yazdığı hikâyeyi seyrederken onun düştüğü durumları da iyi bir şekilde gözlemleyerek tavırlarını ona göre şekillendirir. Kedinin ısrarla söylemek istediği şiir aslında kurgusal yazarın bir oyunun içerisinde olduğunu anlaması için planlanmış bir şey gibi gözükürken okurun da bu oyuna dâhil edilmesi planlanır.

Kedinin yazdığı şiirin ismi ise kurgusal yazara “özeleştir” ismiyle sunulurken yazarlık mesleğiyle ilgili tecrübeler paylaşılır.

“Şiirin adı, “Özeleştir”.

Olabilir; pek güzel... dinliyorum.

Fil bellekli yazar onlara bakıyordu.

Gülümse biraz yazara, keçi gibi direnme,

Sözde çaktırmadan izliyor bizi, belli

Gülümsemezsen yazacak halimizi, rezil edecek âleme!

Ederse etsin, hem kimse okumuyor ki

⁷²⁸ Dal, s. 133.

O öküzün yazdıklarını.

Doğru, dedi adam, “ağlama artık” Sarıldı öptü kadını

Yazar öküz gibi hâlâ onlara bakıyordu, “bir hikâye çıkar mı acaba bu hayvanlardan?”, diye... ”⁷²⁹

Gerçek yazarın varlığından söz eden şiir, okuru uyandırmak için buraya konulurken, kurgusal yazar hala neler olup bittiğinin farkında değildir. Çünkü o, gerçek yazar tarafından planlı olarak metne gönderilmiş kâğıttan bir varlıktır ve yazarın verdiği görevleri eksiksiz yerine getirmek zorundadır. Kedi Kamil, tıpkı metnin gerçek yazarı gibi roman sanatı konusunda çok tecrübeli olduğunu yazar ile ilgili şiirden sonra okur ile ilgili yaptığı açıklamalarda kanıtlar: “*Vurgulanmak istenenler, okuyucunun kafasında belli belirsiz olmaktan çıkar. Açıklık, kesinlik, anlam zenginliği verecek resimler oluşur okuyanın kafasında ve altın kesimli, sonsuza dek var olacak bir şiir kazanılır böylece.*”⁷³⁰ Şiir konusunda yapılan bu konuşmalar, aslında roman için söylenmiş örtük anlamı içerir. Çünkü okurun şuan karşılaştığı, bir şiir metni değil roman metnidir. Metnin gerçek yazarının bir kedi kılığına girerek kurgusal yazara roman ve şiir dersi vermesi roman içerisinde kolay kolay karşılaşılabilecek bir durum değildir. Metnin gerçek yazarının roman sanatına ne kadar hâkim olduğu, geliştirdiği karakterler ve söylem tarzı ile bir kez daha ortaya çıkar.

“Sonsöz: Böyle birdenbire bitiyor Bay Küçük <g>’nin el yazmaları. Söyledim ya, bir daha okudum el yazmalarını ‘uygun bir son’, okuyucunun hoşuna gidecek bir ‘bitiriş’ bulabilirim belki diye. Şöyle ‘güzel’, ‘yazınsal’ bir bitiriş olmadı; görüyorsunuz. Bu düşüncemi okuyucu da bilsin işte... Saygılarımla.

Yazar yerine, Ben.”⁷³¹

Roman içindeki roman, bu sonsöz ile sonlanırken her şeyin planlı bir şekilde ilerlediği ve anlatıcı-yazarın romanını anlatmayı yani okumayı bitirdiği görülür. Yazar yerine ben söylemini kullanan anlatıcı-yazar, okuyucu üzerinde hâkim olmaya ve onu yönlendirmeye çalışır. Her şey okuyucu için hazırlanmış olduğundan okur merkezli bir tutumla metnin kurulduğu anlaşılır.

⁷²⁹ Dal, s. 134-135.

⁷³⁰ Dal, s. 135.

⁷³¹ Dal, s. 149.

“Bölük pörçük düşünce kırıntılarının kitaba girmesi okuyucunun ne işine yarayacak, diye bir kaygım vardı. O yüzden şimdi buraya alınacak bölümün kitaba girmesine ben pek gönüllü değildim. Zaten Bay <g>’nin el yazısı da o güzelim niteliğinden, parlaklığından öylesine aşınmaya uğramış, kalbi durmuş bir hastanın düz çizgili kardiyografisine dönmüştü ki, doğru düzgün bir sözcük okumak, onlardan anlam çıkarmak beni günlerce uğraştırdı. Sıkılıp durdum yaptığım işten; yalan yanlış şeyler de okumuş, anlamış olabilirdim bu çizgilerden. ‘Deşifre’ ettiklerimin kitaba girmesine biraz da bu yüzden gönülsüz davrandım. Hatta sonunda vazgeçtim. Ne var. Matbaacı arkadaş, ‘Yahu ben onları da dizdiydim. Atmayalım, alalım kitaba. Kalınlaşmış olur, daha ciddi görünür okuyucuya’ deyince aklım yattı benim de. Bu, ‘düşünce kırıntıları’ bölümüne başlığı ben koydum.”⁷³²

Metnin asıl yazarı gibi görünen anlatıcı-yazar, bu metinde işlevsiz bir durumda olduğunu ancak sonradan Küçük <g> hakkında notlar çıkardığını söyleyerek bu notları okurları ile paylaşır. Burada okur, ikinci bir romanın hatta Küçük <g>’nin üçüncü romanının varlığından haberli ya da habersiz durumda romanın bittiğini sanırken bu sefer anlatıcı-yazarın kendini kısa bir sürede ne çabuk bir yazar olarak yetiştirdiğine tanık olur.

“Bay Küçük <g>’den birçok yazma, gözlemlene tekniği de kaptım sayılır. Onun gibi elime ayağıma bulaştırmadan yaparım yaptığım işi; yani cinayet romanı gibi, katil aramalar gibi toyluklara girmeden, doğru düzgün bir ‘Aşk Romanı’ yazarım. Her zaman okuyucusu bulunur. Deneylerimden kalkınıp genç, acemi âşıklara söyleyecek bir şeyler yazarım, elbet. Öyle moda roman yazma biçimlerine, küstahlıklarına boş verip bir aşk romanı!..”⁷³³

Küçük <g> isimli yazarın metinlerini okuyarak yazar olabileceğine inanan anlatıcı-yazar, Küçük <g>’nin daha bir roman bile yazamadığının, karakterleri seçemediğinin farkındadır. Rastladığı birkaç aşk öyküsü karşısında hemen ‘aşk romanı’ yazacağını zanneden anlatıcı-yazar, burada aslında günümüz yazarlarına gönderme yapmaktadır. İyi bir karakter romanı yazamayan yazarların her zaman en kolay yaptıkları şey, hemen bir aşk romanı yazmaktır. Bunlar, genelde yazarlık mesleğini yeni edinmiş ya da metnin anlatıcı-yazarı gibi bir metin bulmuş ya da roman okuyarak etkisinde kalmış kişilikler-

⁷³² Dal, s. 151.

⁷³³ Dal, s. 165-166.

dir. Hemen bir yazar olmanın ironisini de işleyen anlatıcı-yazar, roman sanatını iyi bilmenin yetmediğini, Nobel almak için Amerika'daki kurslara gitmesi ve postmodern bir roman yazması gerektiğini ifade eder.

*“Şimdiki eleştirmenler, ‘Ben romana roman demem, postmodern roman olmanınca’ deyip durmaktalarmış ama, bana ne!.. Yalnız biraz yazma tekniğimi geliştirmem gerekecek. Yarın kahvehaneye gittiğimde, soruşturacağım, bakalım bizim buralarda, yakında, şöyle ucuza ‘Yaratıcı Yazın Kursları’ var mı. En iyi, insana Nobel bile kazandıran kurslar Amerika’da diyorlar ama, oralara gitmek için aileden servet mertvet kalması gerek herhalde?”*⁷³⁴

Yazıldığı tarih itibarıyla metnin gerçek yazarı, dönemin içerisinde postmodern yazmanın gerekliliğini eleştirel bir dille anlatıcı-yazara söyletirken, karakter pozisyonunda her şeyden habersiz bir şekilde Küçük <g> gibi bir roman yazma derdine düşer.

*“Nerdeyse iki buçuk ay geçti bir şey yazmadım buraya. Düşündüm, ‘aşk romanı’ değil de ‘aşk güncesi’ yazmaya, tutmaya karar verdim bu arada. Çünkü roman yazma düşüncemi bir hafta önce iki arkadaşşıma çitlatayım dedim, meğer onlar da yarım yıldır roman yazmaya adanmışlar kendilerini. Şaşırmak filan değil, başım döndü aniden, olduğum yere yığılı verdim: Şaşırdılar... “Sizde mi?” diyemedim. Romandan caydım!.. ‘Günce’ olsun ne çıkar?.. Hem alıştırdım artık bu düşüncüyü kendime. Roman mı? Hayır!.. Kalbim kırıldı bir şeylere ama çıkartamıyorum neye... Son zamanlarda iyisiyle kötüsüyle de olsa bir işleri olanlar, ayrılıp işlerinden roman yazıyorlarmış. İşsiz gezenler ise bir iş olsun, işsizlikleri ‘onurlu’ bir anlam kazansın diye onlar da romana çoktan durmuşlar. Aaa... Benim durumum başkaydı... başka: ne de olsa âşığım! Roman yazmam hoş görülür, diyordum. Ama bu durumda yazmam arkadaş! En iyisi ‘günce’!.. ‘Uzatmalı, Kendinden Makul Bir Âşığın Güncesi’ olacak adı... Romandan bin kat iyi; ne o öyle, kimi görsem, hatırını sorsam roman yazma yorgunu.”*⁷³⁵

Roman bu söylem ile birlikte sonlanırken metin içindeki iki kurgusal yazarın da başarısızlık içerisinde olduğu, bir roman yazmak için hayata karıştıkları ancak yine de bunu başaramadıkları, başaramayınca da bir aşk romanı yazarak büyük bir romancı olma hayali kurdukları görülür. Okurlar, bu metni okurken Güney Dal’ın ironik diliyle roman yazmanın görüldüğü kadar kolay olmadığını, sadece insanların arasında dolaşa-

⁷³⁴ Dal, s. 166.

⁷³⁵ Dal, s. 166-167.

rak roman yazılamayacağını, eğer iyi bir roman yazmak isteniyorsa iyi bir karakter yaratılması gerektiğini anlar. Romanın temel prensibi, roman sanatının zorluğunu okura yansıtırken bu yolda ilerleyen yazarların da ne gibi serüvenler yaşadığını gözler önüne sermektir.

Gerçek ile kurmacanın, kurgu içerisinde yeni bir kurgunun, yazarın içinden başka bir yazarın doğduğu bu roman, romanın ne olduğunu çok iyi bilen bir yazar tarafından yazıldığı, romanın sonuna Güney Dal ismiyle düşülen metin ile birlikte daha iyi anlaşılır. Bu metni, yazarın romanının sonuna koyması, halâ romanın ne anlattığını anlamayan ve romanın ne olduğunu bilmeyen okurlar içindir. Yazarın romanına koyduğu bu açıklamayı tam metin olarak, roman ve roman sanatının bir yazar tarafından nasıl algılandığının anlaşılması ve katkı sağlaması açısından buraya alarak değerlendirmek gerekir.

“Novel ya da ‘Novelle’ Üstüne Bir İki Söz: ‘Novelle’ sözcüğü ilk kez Roma’da, hukuk dilinde kullanılmaya başlanır. Latincedeki ‘novus’ sözcüğünden türemedir; taze haber, yenilik, yeni... gibi anlamlar içerir. Roma İmparatoru Justinianus’un yasa ‘codex’lerinde kullanılır ilk kez bu sözcük. Daha sonraları italyan hümanistleri, sözcüğü, yarattıkları yeni yazın türü için ad olarak kullanmaya başlarlar... Aynı yazın türünü Fransızlar ‘nouvelle’, İspanyollar ‘cuento’, ‘novela corta’, Portekizliler ise ‘novela’ biçiminde yazarak dillerine almışlardır. Novel’in öncüsü, atası Giovanni Boccaccio’dur. 1348/1353 yılları arasında yazıp yayımladığı ‘İl Decamerone, belirli bir konu çerçevesi içinde yüz öyküden oluşan bir öyküler kitabıdır. Halk arasındaki konuşmaları, o günkü din kitapları içerisindeki yazıları uygun tonda, bir mizah, bir alay süzgecinden geçirerek, parodilerle okuyucuya sunar. Bir yazma dağınıklığı, sarsıklığı taşımış olsa da, ‘İl Decamerone’ novel biçiminin ilk örneğidir. Miguel de Cervantes’in ‘Novelas ejemplares’ adlı 1613 yılında yayımlanan kitabı da ilk örneklerden biri olarak gösterilir...,

Daha sonraları, yani romantikler çağında (1799/1800) novel biçimi git gide ilgi görmüş, çok çeşitli örnekleri yazılarak yazın dünyasında yayılmıştır. Ne var ki, romantikler, yazdıkları noveller için İtalyan hümanistlerini çıkış noktası olarak görmemeye de başlarlar; yazılı, sözlü savunularını da yaparlar bu savlarının. Bugün dönülüp bakıldığında ise bu novellerin kaynaklarından pek ‘ayrı’ düşmedikleri, bambaşka, aman aman bir özellik taşımadıkları görülür. Evet, birçok romanist, birçok yazın bilimcisi, ‘kadim

novel' örneklerinden günümüze uzanan novel örneklerini incelediğinde, anlam değişimleri, kaymaları, genişleyip daralmaları bulmuşlar örneklemiştirler ama, novel biçiminin esnekliğine, soluk alıp veren organik niteliğine bağlamışlardır bunu. Çünkü, 'Biçim, ait olduğu zamanı yansıtırma görevini üstlenen bir yapıya sahip olmalıdır...' denmiş; 'içeriğin canlılığına, günümüzdenliğine böylece inanır ve severiz yazılmış metinleri...' vurgulaması yapılmıştır.

Birbiriyle çelişkili bir yığın novel kuramı özellikle ondokuzuncu yüzyıl içerisinde ortaya atılmış, örneklendirilmiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise tavsamaya başlamıştır tartışmalar; novel, yazın alanında önemini yitirmiş, handiyse unutulur olmuştur. Thomas Mann, Franz Kafka gibi novel yazarları, yazdıklarına 'hikâye' ya da 'anlatı' demişler, belki de böylece ('içerik'in güvenliği adına) tartışmalardan uzak durmayı yeğlemişlerdir. 'Kaçınma' eylemini kendine yediremediğinden olsa gerek, Günter Grass, 'Kedi ve Fare' adlı kitabını okuyucuya 'novelle' olarak sunmuş, ne var ki, eleştirmenlerden payına düşeni almaktan o da kurtulamamıştır. Eleştirmenler, kitabın bir novel değil romanlaşmamış 'fragmanlar'lar olduğunu ve öyle tanımlanması gerektiğini ileri sürmüşler ve bu savlarını uzun yazılarla kanıtlamaya çalışmışlardır. 'Kedi ve Fare' novel olarak, yazarın bugün de çok satan kitaplarından biridir... 'Novel, bizim okuyucumuz tarafından bilinen bir yazın biçimi değil, kitabın kapağına biz en iyisi ya 'kısa roman' ya da 'uzun hikâye' yazalım', kaygısı günümüzde Türk yayıncıları için de geçerli kuşkusuz, yersiz bir kaygı da değil bu. Alman yazın eleştirisinin kurucularından Wilhelm Schlegel, 1803'te, 'novelle' üstüne yaptığı bir konuşmada, onu 'kısa roman' olarak tanımlamanın pek de yanlış olmayacağını, savunur örneğin...

Evet, novel, hikâye anlatımının bir biçimidir eninde sonunda ama, araya 'temel' hikâyenin düzenini bozmadan ilginç, eleştirel bazı anekdotları da hınzırca ve keyifle sokuşturmak gerekir. Böylece ana hikâyeye, anlatının gücünü artına, toplum içinde, gelen eleştiri parçaları 'yapıştırılır'. Bunlar yer yer temel hikâye üstünde iliştilmiş gibi dursalar da, hikâyenin geçtiği zamana açılan renkli küçük perspektifler, zamanın renklerini okuyucuya aktaran parçalar (zeit koloroit) olarak ayrı bir tat verirler bütüne... İngilizler, daha ondokuzuncu yüzyılın başlarında yazılan romanları 'novel' olarak, 'novel' tanımlamasıyla yayımlamaya başlamışlardır. İtalya'dan ithal edilen bu sözcüğe, içerik olarak da 'duyulmamış' her olayı, her anlatıyı yüklemeye özen göstermişlerdir. Anlatılan kişilerin 'ilkden'liğini, 'ilk kez'liğini vurgulamak amacıyla yazarlar, roman

değil bir ‘novel’ yazdıklarını söyler olmuşlardır. Ve genellikle kan koca dalaşmaları, baştan çıkarmalar, boşanmalar, aldatmalar, en küçük ayrıntılarına değin sevişme sah-neleri, amiyane cinsellik konuşmaları ve giderek herhangi bir ahlak sınırlamasına gerek duyulmadan anlatılan olaylar, İngiliz novellerinin ana temalarını oluşturmuşlardır. J. Wolfgang Goethe, kendisiyle yapılan bir konuşmada, yazdığını neden ‘novelle’ katego-risine soktuğunu şöyle açıklar: ‘Almanya’da yazıla gelen ‘novelle’ler çoğunlukla bir anlatı olarak ele alınmışlardır. Oysa benim kullandığım ‘novelle’ duyulmamış vakıa, yazılmamış hadisedir...’

1828 yılında yayımladığı ‘Seçme Akrabalıklar’ adlı novellasi nedeniyle yaptığı bu konuşmada yazar, İngilizlerin ‘novel’ anlayışına yaklaşır. Sözü edilen novelde Goet-he, romanlarında olduğu gibi kahramanlarının gelişmesini, olgunlaşmasını baştan sona işlemez de, yaşamlarının çeşitli sorunlarını ön plana çıkarır, bireyleşmelerinin durakla-rında gelişigüzel dolaşır, ruh açınlamalarıyla kahramanlarının kişiliği üstüne spotlar tutar, yer yer aydınlatmalar yapar... Boccaccio'nun naifliği yoktur artık onun novelin-de... Bir de şunu özellikle vurgulamak gerekir, novelde ‘görece olarak kısa’ olan ana hikâye, hemen mutlaka bir ‘paradigma’ özelliği taşır. Ve okuyucuda yeni bir bilince, bilinçlenmeye yol açar, sebep olur...”⁷³⁶

Roman kelimesinin kısa tarihinden yola çıkan Güney Dal, sözü Decameron’a getirirken, roman sanatının ve kuramının nasıl geliştiğini ve ne gibi daralmalar yaşadığını aktarır. Yirminci yüzyıl romanında artık bir esere roman demenin çok zor olduğu ve roman diyen bazı yazarların eleştirmenlerin dilinden kurtulamadığını söylemesi dik-kat çekicidir. Yazarın roman konusuna bu kadar değinmesi, roman içerisinde karakterle-rine sürekli roman yazdırmak istemesi ve onların bu işi becerememesiyle doğru orantı-lıdır. Çünkü roman yazmanın zorluğunun yanı sıra bir esere roman diyebilmek için onun birçok vasfı yerine de getiriyor olması gerekir. Öykü kurması, söylemi yakalama-sı, karakterlerini iyi bir şekilde oluşturması, zamanı ve mekânı ayarlaması ve bunların hepsini bir düzen içerisinde eksiksiz bir şekilde çalıştırarak birbirine değdirmemesi ge-rekir.

Sonuç olarak Güney Dal, romanının içerisinde farklı romanlar ve romansal yapı-lar meydana getirirken roman sanatını tüm ayrıntılarıyla işleyerek bir roman yazmanın

⁷³⁶ Dal, s. 173-176.

hiç de kolay olmadığını ve bir esere roman demek için onun çok sağlam bir şekilde ayaklarının yere basması gerektiğini vurgular. *Küçük <g> Adında Biri*, roman sanatı ve tekniği açısından iyi bir roman olmasının yanında iyi bir roman nasıl olmalı sorusunu cevaplayan bir romandır.

3.6.8. Yaşarken ve Ölürlen

Selim İleri'nin 2001 yılında yayımlanan romanı *Yaşarken ve Ölürlen*, iç içe geçmiş roman kurgusu, kurgusal yazarın çeşitliliği ve anlatıcının farklılaştığı bir eser olmasının yanı sıra, roman sanatını ve tekniğini her aşamasıyla okura anlatması nedeniyle önemli bir eserdir.

Dolaysız olarak roman sanatı ve tekniği üzerine kurulan eserin amacı, metinde estetik algıyı yakalayarak roman kavramını ve sanatını okura anlatırken politik düşüncelerin de bu vesileyle okura hissettirilmesidir. Siyasi ve politik düşüncelerden ziyade eser içerisinde roman sanatının yapılanışı inceleneceği için genel olarak olay örgüsü ve karakterler üzerinde de durulmayacaktır.

Romana, Sait Faik'in "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" hikâyesinde geçen bir cümle epigraf olarak yerleştirilmiştir. Romanın en başına alınan cümle "Kaybettikten sonra bulduğum şey. Nedir o bil? Nedir o bil?"dir. Bu cümlelerin alındığı hikâyeye okuru yönlendiren yazar, aslında romanın formunun neyin üzerine kurulacağını sinyallerini verir. Sait Faik, o hikâyesinde okura çift taraflı bir kurgu hazırlar. Öncelikle metnin gerçek yazarı olarak kendisi bir karakter yaratır ve onunla kendi yalnızlığını gidermek ister. İkinci olarak, yarattığı karaktere başka karakterler kurgulatarak onun yalnızlığını giderir. Böylece hem metnin dışındaki yazar hem de metnin içerisindeki karakter yalnızlığını gidermek için hayali bir başka karakter yaratma özlemi içerisine girer.*

Roman içerisine girildiğinde anlatıcının kurgusal bir yazar yaratma isteğini belirten cümleleri, hem romandaki öz hem de içerikle alakalı tespitler çerçevesinde yoğunlaşır.

"Öyküler ve romanlar yazıyordum, öz sorunu benim için her şeyden önemliydi yazdıklarımda. Öz dendi mi, bizde içerikle yerinilir. Oysa okuduğum araştırmalar, özü, içerikle biçimin karmaşık doğası olarak tanıtıyordu. İçeriğe denk biçim, bir bakıma,

* Hikâyenin tamamı için bk. Sait Faik Abasıyanık, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, YKY, İstanbul 2004, s. 17-23.

yazınsal yapıtın iletişim gücünü sağlar. Bu yüzden öykü ve romanlarımda biçim sorunlarına çokça yer verdim. Geçmişte yazdığım birtakım coşkusal metinler, şimdi beni terdirgin ediyor; onlara başarısız işler gözüyle bakıyorum. Estetik: evet, bir yazar için başka yaşama biçimi, hayat anlamı olamaz. Böyle düşünüyor ve yeniden heyecanla Estetik Derslerini karıştırıyordum. Hegel'e gelince durmaksızın bana kazık atıyor, sık sık fikir değiştiriyordu. Sanatın öldüğünü ileri sürüyordu Hegel: estetik birdenbire bilim olup çıkmışa. Sanat, eski zamanların çabasıydı."⁷³⁷

Kurgusal yazar, metnin gerçek yazarı tarafından ona yüklenen bilinç ile birlikte öz-biçim sorunsalına eğilirken, estetik ve felsefe konusundaki düşüncelerini de okura iletmiş olur. Temelde yalnızlıktan sıkılan bir insanın yaratımı olarak doğan kurgusal yazarın metin boyunca romanlarından, kahramanlarından ve metinlerden söz etmesi ve metnin gerçek yazarını çağrıştırmayı beklenir.

Kurgusal yazar tespitlerimize uygun olarak ilk romanlarından ve karakterlerden söz ederek roman sanatının ayrıntılarına inmeye başlar: *"Yazdığım ilk romanda, 'kahraman' bir gece sarhoş oluyordu; bunalımlı, uçlarda gezinen bir esriklikti ve 'kahraman', bir 'genç kadınla' yatacaktı. Anlatım açısından yazdığım her şey, bu bölümde başarısız kalıyordu. Sonunda, günün 'modasına' (bizdeki modayı söylemek istiyorum) uyararak, söz konusu bölümü 'noktasız virgülsüz' yazdım. Biçim işin içine girdiğinden, aksaklık bir kerteye kadar giderildi. Birkaç kez yazdım bu bölümü: her seferinde sarhoş kafanın algılamasını daha öne çıkarmaya çalıştım, böylelikle cinsel ilişkinin her an yazın dışına kayabileceği açık saçık özellikleri de az çok ortadan kalktı. Bir araba dolusu felsefe, biçim, eleştiri filan döktürüyordum ilk romanımda; bununla birlikte; dikkati ilk bakışta çeken şey, o 'noktasız virgülsüz' bölüm oldu. Bir eleştirmenimiz, dilimizde bilinç akışı uygulayımını ustaca kullanan neredeyse ilk romancı olduğumu belirtmekten artık kendini alamadı."*⁷³⁸ Kurgusal yazarın ilk hedefi aslında okurlarına en başından başlayıp öz-biçim ilişkisinden yola çıkarak estetiği, roman yazımını, anlatıcıyı, kahramanları sırasıyla vermektir. Yani bu roman, roman sanatını anlatırken, estetiği önceleyerek okurlarını bu konuda bilgilendirmeye, eğitmeye çalışır. Biçim üzerine eğilerek, yazdığı romanın anlatımında yaptığı değişikliğin yani biçimsel oynamanın, yazarı birden yükselttiğini ve edebî eseri de değerlendirdiğini söyler.

⁷³⁷ Selim İleri, *Yaşarken ve Ölürlen*, Everest Yay., İstanbul 2009, s. 3.

⁷³⁸ İleri, s. 4.

Hegel'den etkilendiğini söyleyen kurgusal yazarın romanında uyguladığı tekniği daha iyi anlamak için Hegel'in öz-biçim ilişkisine nasıl baktığını irdelemek gerekir. Onur Bilge Kula, Hegel'in öz-biçim ilişkisine yaklaşımını şöyle açıklar: “*‘biçimin öze nasıl eklendiği’ ya da ulaştığı sorulmaz; çünkü biçim, özün ‘kendi içinde görünmesi’dir, özün gizil olarak ‘içinde taşıdığı düşünümüdür.’ Öte yandan biçim de ‘kendi içine geri dönen düşünümüdür’ ya da ‘özdeş özdür.’ Biçim, belirlenmiş oluşu belirler. Bu yüzden, ‘özü belirlemez.’*”⁷³⁹

Kurgusal yazarın biçime olan takıntısı, Hegel'in tespitlerinden daha öncesine estetiğin temel konularından biri olan “Altın Oran /Kesim” önermesine dayanır. Bilindiği gibi Eski Mısırlılar tarafından keşfedilmiş olan “Altın Oran” önermesi bir bütünün parçaları arasındaki uyumu ve eşitliği ifade eder. Kurgusal yazarın biçime olan takıntısının bu oran çerçevesinde olduğu okura anlatılır.

“*‘Altın Kesim’ e estetik tarihinde ilk kez Eukleides’in iki önermesinde rastlanmıştır. Sanattaki uyumu güzellikle açıklayan, güzelliği de uyuma bağlayan düşünürler, bunun sayısal kavranışını nice zamanlar ölçüp biçmeye uğraşmışlardır. Eukleides de, belli bir doğruyu keserken, bütün ve parçalardan birinden meydana gelecek dikdörtgen, öteki parçaların karesine eşit olsun önermesini ortaya atmıştır. Anlamadın mı? Bak, dinle. Belli bir doğruyu öyle keseceksin ki, kısa kısmın uzun kısma oranı, uzun kısmın bütüne olan oranına eşit olsun.*”⁷⁴⁰

Kurgusal yazarın bir süre sonra biçim takıntısından kurtulduğu ve ‘Altın Oran’ önermesini dışladığı görülür. Metnin gerçek yazarı, ürettiği yapay yazar ile okurlarına romancının düşünsel gelişimini sunmak ister. Hegel'in düşünce yapısından okudukça uzaklaşan kurgusal yazar, Croce'in estetik algısına yaklaşır:

“*Doğasal güzellikle yaratımsal güzelliğin birbirinden bağımsız iki birim olduğunu açıklamaya uğraşacaktım. Tıpkı Croce gibi düşünüyordum: güzel, artistik yaratışın sonunda elde edilir...*”⁷⁴¹

Romanın içerisinde anlatıcı-karakter-yazar pozisyonunda bulunan ses, bir başka karakterle diyalog kurarak roman sanatı, estetik ve romancılık mesleği üzerine konuşur. Diğer karakterin Marksist bir bakış açısına sahip olduğu metin içerisindeki söyleminden

⁷³⁹ Kula, s. 109.

⁷⁴⁰ İleri, s. 6.

⁷⁴¹ İleri, s. 12.

hemen fark edilir. Kurgusal yazar, karakter ile yaptığı konuşmalar içerisinde hem kendinin hem de romancının özelliklerini şöyle anlatır:

*“Ben, genellikle romanda ya da öyküde yazarın kendini aramam. Ama bilinçaltısını oyun eder, kişilerden birine yazarın kendini yakıştırır (Fakat biz sanatçılar, eleştirmenlerin böylesi yargılayışlarına, adam tanımalarına asla katlanamayız; bu konuda uzun uzadıya karşısavlar ileri süreriz; yok, yazar kendini yazamaz, istese de yazamaz; yok, romanda gerçek kişi aramak eleştiricinin işi değil, ‘edebiyat polisinin’ görevidir; vb-vb.). Bu kez yazarın kendisini romanın genel havasında yakaladım: romancı, yaşamı boyunca seilmemiş (hangimiz sevildi ki) aradığı sevgiyi bulamadığından ruhu kasvetle dirilmiş bir sanrı kişisiydi -bence. Bu yüzden yapıtı da etkileyici sanrılarla, göz yaşartıcı kederlerle dolup taşıyordu.”*⁷⁴²

Kurgusal yazar, hem kendi romancılığı üzerine düşünürken hem de romancının mesleğinin ne olması gerektiğini anlatır. Ayrıca başka bir romancının romanı üzerine konuşurken metin bağlamında düşündüğü ve yazarı dışladığı görülür. Metin merkezli yaklaşan kurgusal yazar, kendi eserlerinin de böyle değerlendirilmesini istediği için yazarı ön plana çıkaran hatta kimi okurların yazarın hayatıyla, görüşüyle, düşüncesiyle örtüştüğü eserlere karşı çıkar: *“Yazınsal metinleri, her şeyden önce kendi içlerinde değerlendirmek gerekir kanısındayım’ diyordum.”*⁷⁴³

Genel olarak roman sanatını değerlendirdiğimiz metinlerde okur merkezli roman yazan yazarların amacı, okurun zihninde bir boşluk yaratarak bu boşlukları kendi düşüncesiyle doldurmaları ve farklı boyutlarda eseri anlamlandırmalarıdır. Kurgusal yazar, bu konu üzerine ‘belirlenmemişlik’ terimi ile yaklaşarak okuru nasıl etkilemeye çalıştığını anlatır:

“Etki alanının ‘belirlenmemişlikte’ aranması, bence, yazınsal metinle hakiki, öz, an estetiğin çakıştığı tek tarzdır. Çünkü burada hoşça vakit geçirmek gibisinden estetik dışı bir durumla karşılaşmamıza kendiliğinden imkân yoktur. Metindeki belirlenmemişlik, okuru düşürtmeye ve duyumsamaya çağırır. Böylelikle okur, herhangi bir doğal güzellik; günbatımı, kır görünümü, suların çağıladığı taşlı ırmak, sonbahar, vb; doğal güzellik karşısındaki hazdan farklı bir yol ve yöntemle yaratımsal güzelliği kavrar, algılar. Oysa hoşça vakit geçirten yazında ya da iç dökücü edebiyatta doğal güzelliği anım-

⁷⁴² İleri, s. 17-18.

⁷⁴³ İleri, s. 19.

satan, hep yaratımın dışına düşen bir şeyler vardır. Bunun gibi belirlenmemişlikler, söylevci yazının bir numaralı düşmanıdır.”⁷⁴⁴

Kurgusal yazar ile karakterin diyalogu sadece teorik bilgiyle sınırlı olmayıp Dickens, Dostoyevski gibi ünlü yazarların romanları ile örneklendirilerek daha aydınlatıcı bilgiler verilmeye çalışılır. Roman içerisinde “Ben ve Kişisel Anlatım” hâkim olurken “Tanrısal Anlatım” a yer verilmemesi teknik açıdan romanın yapısına uygun düşmezken; bu yazar tipinin kurgusal yazar tarafından eleştirilmesi, edebiyat estetiği ile alakalı bir sorunu ortaya çıkarır. Anlatıcının roman içerisindeki müdahil olup olmama durumunu estetik ile ilişkilendiren kurgusal yazar, roman sanatı açısından önemli tespitler yapar.

“‘Tanrı yazara gelince’ diye sürdürdüm konuşmamı, ‘canım o her şeyi bilir... Açıklamalarıyla okurun bilgisizliğini örtbas etmeye çalışır. Yaptığı açıklamalar asla varsayım niteliğinde değildir. Bulutsuluk içinde yansıtılan olaylardan türetilebilecek değerlendirmelerden başkalarını, bizim kendi değerlendirmelerimizi de sezdirmeyi asla gereksinmez tanrı yazar. Değişen bakış açıları kullanmaz. Tanrı yazarın açıklamalarına hiçbir önyargıya kapılmaksızın, önsellikle inanmak zorunluğu doğar. Tıpkı kır görünümünün bizde yarattığı doğal güzellik gibi.”⁷⁴⁵

“Tanrı Yazar” ile “Tanrısal Anlatıcı” aslında metinde aynı konuma sahip ve istediği gibi anlatıyı sürükleyen ve hâkimiyetin her zaman kendi ellerinde olduğunu okura hissettiren pozisyonda bulunurlar. Özellikle Tanrısal anlatıma sahip bir metinde kurgusal yazarın da vurguladığı gibi değişen bakış açılarının kullanılması sınırlıdır. Ancak günümüz anlatım teknikleri içerisinde “Tanrısal Anlatıcı” sadece kendi pozisyonundan her şeye hâkim bir şekilde anlatım yapmadığı gibi karakterin bilinçaltına inerek iç monolog yapar, bazen de tamamıyla pozisyonunu değiştirip ‘Ben Anlatıcı’ olarak okurların karşısına çıkar.

Okura ve anlatıcıya değinen kurgusal yazar, hepsini metinsel bağlamda ele alarak kurmaca ve gerçekliği irdeler. Ona göre en sağlam yazınsal metinler, okurun zihninde boşluk oluşturan ve o boşlukları okurun yaşantısıyla, düşüncesiyle doldurmasına izin veren metinlerdir.

“Oysa, usta işi yazınsal metinlerde, boş alanlar, belirlenmemişlikler bırakılarak okurun düş dünyasına ses yöneltir. Okurun düş dünyasına ses yöneltildiğinden, ger-

⁷⁴⁴ İleri, s. 21-22.

⁷⁴⁵ İleri, s. 24.

çeklik, her zaman değişkendir; dış dünyanın somut gerçekliklerinden daha değişken. Boş alanların askıda bıraktığı bütünsellik, her dönemde okur tarafından değişken biçimde kotarılır. Dolayısıyla kurmacanın yaşam gerçekliğiyle özdeşleştirilmeyeceği çok açıktır (Öyle sanıyorum ki, benim Hegelcilikle suçlanmam da buradan kaynaklanıyordu: suçlayıcılar, yaşamdaki güzelin yazınsal metinde yinelenemeyeceği düşünceme karşıydılar -herhalde.).”⁷⁴⁶

Kurgusal yazar, söylemlerin genel olarak roman sanatı ve tekniği üzerinde yoğunlaşırken uygulamaya ait henüz bir belirti okura hissettirilmez. Yazarın anlattıkları ile yaşadıkları arasındaki fark düşünüldüğünde okurları romanın ilerleyen kısımlarında büyük sürpriz beklerken kurgusal yazar da nasıl bir oyunun içerisinde olduğunun farkında değildir. Bu bağlamda önce biçimci estetiğe takılan ardından öze inen kurgusal yazar, aslında okuru estetiğin temeline indirerek romanın yapısını vermeye çalışır.

Bilindiği üzere Platon, edebî metinlerin “ne anlattığını”, Aristo ise “nasıl anlatıldığını” önemseydiği için edebiyat ve estetik arasında aslında ayrılmayan bir bileşkenin mevcut olduğu ancak ikisinin de farklı kutupları gösterdiği görülür. Edebî metinlerin ne anlattığı, bizi sadece olay örgüsüne getirirken nasıl anlattığı sorusu daha çok okura yönelik ve metinsel bir yaklaşımı gerektirir. Ne anlattığı sorusuyla metne yaklaşan okur için oradan alınabilecek tek şey, olaydır ve bu olay merak edilirse okunacaktır. Nasıl anlattığı sorusuyla metne yaklaşan okur için önemli olan olay örgüsü değil metinden alınan ‘haz’dır ve bu ‘haz’ estetiğin yapı taşıdır. Bu bağlamda ikisini bir arada tutacak bir edebiyat estetiği tarifinden söz etmek gerekirse Horst Redeker’ın “Edebiyat Estetiği” kitabına bakmak gerekir. Ona göre “*edebiyat estetiği, ne bir üretim estetiği, ne bir yapıt estetiği, ne de bir alımlama estetiği olup, tümünü sistemsal bir bütünlük içinde kuşatır.*”⁷⁴⁷ Birleştirici olduğu kadar kendinden önceki tek taraflı estetik algısını yok eden bu tarif, edebî eserin sadece biçim-öz ilişkisiyle değil, tamamıyla bir bütün olarak ele alınması gerektiğini söyler.

Metin içerisindeki kurgusal yazarın biçim-öz ilişkisi üzerine değişen estetik algıları birbirinden farklı iki uç noktaya gidip gelirken okurlar, bu söylemin sadece bir teorik çerçeve içerisinde gerçekleştirildiğini ve romanın asıl parçasının henüz tamamlanmadığını unutmamalıdır. Çünkü roman tekniğini bilmek başkadır, roman yazmak ise

⁷⁴⁶ İleri, s. 25.

⁷⁴⁷ Horst Redeker, *Edebiyat Estetiği*, (çev. Aziz Çalışlar), Kuzey Yay., Ankara 1986, s. 8-9.

tamamen başkadır. Metnin gerçek yazarı romanını iyi bir kurgu üzerine oturttuğu için roman içerisinde farklı romanlar, farklı anlatıcılar ile roman sanatını estetik bir bütünsellik içinde sunmaya çalışacaktır.

Metnin teorik kısmı yani roman sanatının işleyişi ve estetiksel farkındalıklar, bir okurun kurgusal yazara ulaşmasıyla kırılmaya uğrar. Resim öğretmeni olarak metne giriş yapan karakterin, okur pozisyonundan yazar pozisyonuna geçmesi, yazdığı metni kurgusal yazara vermesiyle ve kurgusal yazarın onu okurla paylaşmasıyla gerçekleşir. Böylelikle edebî metnin içerisinde ikinci bir yazar ve anlatıcının katılımıyla romanın yapısı, genişleyerek farklılaşır. Özellikle kurgusal yazarın resim öğretmeniyle tanıştığında yaptığı iç monolog, hem okura roman içinde başka bir roman okuyacaklarını imâ eder hem de kendi romanlarında böyle karakterleri nasıl değerlendirdiğini değerlendirir. Bu konuşmanın iç monolog olduğu, yazarın bu notu parantez içerisine almasıyla daha iyi anlaşılır.

“(Neden ikide birde kendimi yorumlamaya, o anlardaki duygularımı çözümlemeye devam ediyorum? Serüvenlerin kişilerinden biri değilim ki ben... ama yazarım, bir sanatçı ve bütün sanatçılar gibi -sözüm has olanlarına değil elbet- benmerkezcilikten kurtulmama olanak yok. Hem sanatçılığımın zayıf bir yanı da, iyi tanıyamadığım, özvarlığına sızamadığım kişileri çözümlemeden geçiştirmeye çalışmamda odaklanır. Böylesi kişileri, romanlarımda ve öykülerimde kalabalık bir yan kadro olarak işlemeyi yeğledim her zaman. Neyse ki, bu kez, elimin altında o genç adamın elyazısıyla kaleme alınmış koskoca bir dosya ve bir de roman taslağı var...)”⁷⁴⁸

Bu iç monolog ile artık okurların roman içerisinde ikinci bir metin okuyacakları ve başka bir yazar ve başka bir anlatıcı ile karşılaşacakları kesinlik kazanırken roman düz okuma seviyesinden üst kurmaca seviyeye getirilir. Roman içinde roman sanatını anlatan eserin başka bir roman formunu içine alarak roman içinde roman formuna dönüşmesi, eserin yapısının tek katmanlı değil çok katmanlı olduğu ve çoğul okumaya müsait bir şekilde oluşturulduğunu gösterir.

Metne giren ikinci yazarın, kurgusal yazarı metnin gerçekliği konusunda inandırması ve Turan adlı karakterin anılarını öz yaşam öyküsünü oluşturduğunu söylemesi, romanın en başından beri roman sanatı dersleri veren kurgusal yazar için hazırlanmış bir

⁷⁴⁸ İleri, s. 49.

oyundur. Roman formu olarak ikinci yazar tarafından kurgusal yazara verilen eserin öncelikle bu forma uygun yapısı nedeniyle eserde gerçeklik aranmayacağı bilinirken, ikinci olarak metin merkezli yaklaşımı savunan kurgusal yazarın bu metni okurken bu oyuna düşmeyeceği ve her şeyin kurmaca olduğunu kabullenmesi beklenir. Ancak en başından beri edebiyat estetiğini karşılaştırmalı olarak yaratan, kurmaca ile gerçekliği ayırt eden, okurun edebî metinde meydana gelecek boşlukları zihninde doldurmasını savunan, yazarı metinden ayrı olarak değerlendirmek gerektiğini düşünen kurgusal yazarın bu romanı okurken etkilenmesi ve karakterin gerçek yaşamdaki izlerini sürmesi, romanın hem ironi ile dolu tarafını hem de kurgusal yazarın kâğıt bir varlık olarak metnin yazarı tarafından istenirse anında ters düz edilebileceğini gösterir.

Romanın içerisine girildiğinde “Ben Anlatıcı” egemenliğinde büyük bir şehirden küçük bir kasabaya resim öğretmeni olarak atanan Turan’ın hikâyesi, karşılaştığı idealist, bilgili öğretmen tipleriyle, karakter analizleriyle birlikte Hürriyet Lisesi’ndeki anıları anlatılır. Romanı siyasi ve politik olarak adlandırılmasına yol açan işte bu roman içerisinde yeniden meydana getirilen roman formundaki işlenen konulardan kaynaklanır.

Bir resim öğretmeni olarak yaşadıklarını paylaşan Turan karakterinin ‘yazarlık’ vasfına sahip olması, roman içerisinde üçüncü bir yazar ile karşı karşıya gelindiğini gösterir. Anlatılan hikâye içerisindeki karakterlerin kimi zaman yaşanan bir durumu Gorki’nin bir romanına, Dostoyevski’nin bir kahramanının yaşantısına benzetmesi, metnin içerisinde zenginleşen bir edebî yapının varlığına işaret eder. Turan karakterinin de yazarlık vasfı elde etmesiyle birlikte yaşadığı çevrenin gelişimini başka yazarların eserleriyle kıyaslaması, bu metni okuyan kurgusal yazar üzerinde derin etkiler oluşturmaya başlar.

“Güneşin altında pırıl pırıl parlayan bu masal ve üniversite diyarına varır varmaz, birden İngiliz romancısı Virginia Woolf un Kendine Ait Bir Oda yapıtını anımsadım. Orada bu toprakların kültür beşiği olmadan önceki geçmişini ne güzel anlatır kadın romancı! Bir zamanlar; diyor Virginia Woolf; bu alan, dümdüz çayırlar, bu koca yapıları ve şu kilisesiyle, üzerinde otların rüzgârlarla dalgalandığı, domuzların besin için altını üstüne getirdiği bir bataklıkta belki. Bir bataklık... tıpkı Karayazgı’ya gelirken gördüğüm çorak, ölü topraklar gibi! Ama o bataklığa çift çift koşulmuş atlarla öküzler uzak yerlerden taş çektiler, boz taşlar... bu taşlar üst üste kondu, cam resimleyiciler

gelerek yapıların taşlarına oyulmuş pencereleri takalar, pencere camlarını. Taşların durmadan gelmesi, duvarcıların durmadan çalışabilmesi için; diye sürdürür Virginia Woolf; toprağı düzenlemek, hendekler açmak, kazmak ve suyu akıtmak için bitmez tükenmez bir altın seli akmış olmalı bu alana... Akmışa tabii altın seli. Ama bizim ülkemizde para, bir avuç kompradorun cebindedir ve onlar kimsenin aydınlanmasını istemezler. Bu düzeni değiştireceğiz işte arkadaşlar! Bu düzen değişmelidir de!”⁷⁴⁹

Roman içinde roman yapısında karşımıza çıkan Turan karakterinin resim öğretmenliğinin yanı sıra roman yazarlığına olan bu merakı, onu zaman zaman yazdığı şeylerin bir gün bir yazarın elinde kıymet kazanacağı düşüncesine sürükler. Ancak bu söylemini kurgusal yazarın yaptığı gibi iç monolog şeklinde yapması ve yazdığı hikâyeye notlar düşmesi, okurun ikinci romanı da pür dikkat okuması ve her şeyiyle bir başka roman gibi değerlendirmesi için ayrıntılı olarak işlenir. Bu durumda metin içinde başka bir metin, kurgusal yazarın okumasıyla anlaşılırken bu metnin olay örgüsünün anlatımının ilerde romanın tamamına hâkim olabileceği unutulmamalıdır.

“(Günün birinde bu satırlar gerçek bir yazarın eline geçerse; o da bu satırlarda insan acısına yakın bir şey, bir değer bulursa... Ancak o zaman tapmaya giderken hangi duyguların tutsağı olduğum ve tapınakta yakarmaktan neler beklediğim kavranabilecektir. Fakat şu an hiçbir şey bilmiyorum: bir yazarın eline geçecek mi bu satırlar, sonra o yazar -ilerde anlatacağım- ünlü kadın romancımız Bn T. gibi her şeyi salt kendi benliği açısından dile getirmezse -örnekse kişisel siyasal düşüncelerini tek doğru saymazsa- belki anlaşılabilir Tanrı’ya sığınmak çırpınışı. Çünkü İ.’de yaşadığım sürece bu tarz inançlarla çok alay edildiğini, bilimsellik adına bu tarz inançların yok sayıldığını çok izledim. Ömrümün epey uzun bir bölümünde ben de Tanrı düşüncesinden kopuk yaşadım. Belki sövmedim inananlara, belki inancı beyin yıkama aracı saymadım; ama Tanrı benim için de yoktu. Oysa Y.’de her şey değişti; kaygılar, acı, çaresizlik sizi sıcak Allah’la el ele bir savaşıma iteliyor. Ancak o zaman ruhunuz dinginliğe kavuşabilir.)”⁷⁵⁰

Metnin içindeki üçüncü yazarın inanç boyutuna inmesi, her şeyi ayrıntılarıyla gerçeklik ögesiyle aşılması ve bu notları bir roman olarak yayımlayacak olan yazara seslenmesi, edebî metindeki karmaşık yapının giderek arttığını ve her şeyin birbiri içerisine girmeye başladığını gösterir. Özellikle Turan karakterinin anlattığı karakterlerden

⁷⁴⁹ İleri, s. 157.

⁷⁵⁰ İleri, s. 191.

Ayten Hanım'ı bir örnek okur olarak kabul etmesi, onun edebî eserlere meraklı ve çok okuyan biri olarak göstermesi, roman içindeki romanda da roman sanatının önemini anlaşılması için okurlara gönderilen bir mesajdır.

*“Şimdi, böyle birdenbire İ. kentine döndükten sonra –geçici bir süre- yaşadıklarımı, bir tür kırık ‘diriliş’ öyküsünü ansızın öne almam, hakiki okuru (örneğin Ayten Hanım'ı) şaşırtabilir. Fakat ben yazar değilim. Hele edebiyatçı hiç değilim. Zaten edebiyatçı olsaydım ve yazınsal bir metin örmek isteseydim, böyle hiç utanmasız kendimden söz açmaz, kendimi odak ve özek saymazdım (en azından, bazı romancılarımızın çok sık yaptıkları gibi, uydurma bir ad bulurdum romandaki kimliğime). Ben, yalnızca sevdiğim bir yazar için tuttum bu notları; ona teslim edeceğim.”*⁷⁵¹

Bu söylem, tamamıyla okur için konulmuş ve anıların inandırıcılığını kurgusal yazara kanıtlamak için planlı olarak yapılmıştır. Özellikle karakterin yazar değilim edebiyatçı değilim sözleri, onun yapmak istediklerinin bir parçası olarak görülebilir. İyi bir yazarın iyi bir ‘yalancı’ (okur ile oyun oynama ve kurgusal metin yaratma bağlamında) olması gerektiğini iyi bilen üçüncü yazar (bu düşüncelerin hepsine egemen metnin gerçek yazarıdır ve tüm planlama organizasyonu ona aittir) kurgusal yazarı ve okuru tamamıyla gözlemci olarak her şeyi yaşadığına inandırmak için yalan söyler. Bu notları sevdiği bir yazar için tuttuğunu söyleyen yazar, metnin okunacağını ve kimin tarafından ele alınacağını da bildiği için, ona bu bağlamda iyi bir ders vermek ister.

Özellikle anlattığı olaylardan sonra yer yer bir yazar edasıyla iç monolog yaparak anlattıklarını ve metni değerlendirmesi, şüphesiz ki roman içindeki romanda da bir yazar olduğunun en önemli kanıtıdır. Zaten üçüncü yazarın amacı, metne gerçeklik öğesini hem olaylar hem karakterler hem de kendisini katarak aşılacak ister. Bunu da bir sürpriz olarak hem kurgusal yazara hem de metnin dışındaki okura başarılı bir şekilde yansıtır.

“(Aslında klasik bir romancı gibi davranmam için de bir neden yok. Olayları, durumları sırayla, tek tek anlatacağım da ne geçecek elime? Varsın romancılar yapsın bunu; ya yaşamdan, somut gerçekliklerden yola çıkarak yakın çevrelerini dile getirsinler, dedikodu ortamı yaratarak onu bunu birbirine katsınlar... ya, en az yirmi yıl önce terk ettiklerini unuttukları köyleri kasabaları teldolabında unutulmuş artık yemek gibi

⁷⁵¹ İleri, s. 209.

ısıtıp ısıtıp piyasaya sürsünler... ya da yazınsal gerçeklik adı alanında gizliliklerle aşılanmış iç karmaşalarını anlatı-manlatı diye önümüze koysunlar -onlara yaraşır ancak böyle bayağı edimler. Ben anılanını yazıyorum: hayatımın kavruk acılarını. Öyle olayların akışıyla, durumların matematiğiyle uğraşacak gücüm yok. Onların kırıklığıyla şaşkınlığım ve bu şaşkınlığı yansıtmak istiyorum: hepsi bu.)”⁷⁵²

Roman içerisinde bir roman eleştirisi meydana getiren karakter, yaptığı iç monologda yazarlık mesleğindeki gerçeklik algısını eleştirir. Burada, metnin ikinci yazarı ile üçüncü yazarının birbirinden ayrılması gerekir. İkinci yazar, bu metne sahip olan ve kurgusal yazara götüren okur pozisyonundaki karakterdir. Yazdığı romanın içerisindeki üçüncü yazar ise hem karakter hem de anlatıcı pozisyonundaki başka bir karakterdir. İkinci yazarın bir yaratımı olarak doğan üçüncü yazarın hitap ettiği yazar, ikinci yazar değil kurgusal yazardır. Çünkü ikinci yazar, kurgu gereği metnin içerisindeki üçüncü yazar ile özdeşleşmek ister. Bu durumda okurların, kimin yazar kimin oyuncu olduğunu iyi bilmeleri ve edebî metnin içerisine girildikçe derinleşen yapısına dikkat etmeleri gerekir. Bunun en güzel ayrımı yine roman içindeki romanda iç monolog şeklinde verilir.

“(Tümünü sizin için yazdım. Bir öykü çıkarırsınız belki. Y. ’nin karanlık atmosferini aktarmanız gerekli ama. Çünkü İ. ’de geçen aşkla arkadaşlık öyküsünü, hele bir ressamın ‘insan olarak’ yükseliş ve düşüşünü daha önce yazdınız siz. Ben, aynı yurt haritasındaki bir uzlaşmazlığın trajik öyküsünü dile getirmenizi isterdim doğrusu. Diyebilirsiniz ki, öyküler de, anılar da düşünülüp tasarlanmış son cümlelerle biter. Kişilerin nasıl birer sonuca ulaştıklarını anlatmak da alışkıdan, töredendir. Hem, elinizdeki insan ‘malzemesinin’ boşlukta kaldığını da ileri sürebilirsiniz. Bu yüzden ek bilgiler vereceğim. Kişilerin yaşantı özetlerini, benim kişilerimin:)”⁷⁵³

Bu paragraf ile birlikte artık üçüncü yazarın direkt kurgusal yazar ile iletişim kurmak istediği anlaşılır. Romanının sonuna yaklaştığını ifade ederken, oradaki karakterlerin yani kendi yarattığı kişilerin özetlerini vereceğini söylemesi, anı ya da gerçek yaşam öyküsü olarak kabul edilen metindeki karakterler üzerinde oynandığı ve kurmacalık katılarak değiştirildiğini imâ eder. Özellikle üçüncü yazarın “:)” gülücük işareti

⁷⁵² İleri, s. 220.

⁷⁵³ İleri, s. 273.

şeklinden de anlaşılabilir bir sonla paragrafını bitirmesi aslında kurgusal yazarı ve okurları edebî metindeki oyun kavramını anlamaları için yapılmış bir girişimdir.

Üçüncü yazar, yarattığı karakterlerin özetini verip romanını bitirdikten sonra artık okurların bu romanın kurgusal yazar üzerindeki etkilerini görme zamanı yaklaşır. Kurgusal yazar, bu romanı ayrıntılı olarak ele alarak uzun uzadıya anlatıcısından karakterlerine ve olay örgüsüne kadar bir değerlendirme yapar.

“Ben, nesnellik / öznellik meselesine kesin yanıtlar ararken okumuştum anıları (bu yüzden romancı arkadaşım gibi düşünmüyordum). Turan, elbette öznelliği ağır basan bir anlatıcıydı; bir yandan da, etkileyiş olanakların söz konusu özellikten edinmişti. Bu bakımdan insana sanat yapıtında nesnelliğin göreceliğini, sürekli, öznel olanla sarmaşıklığını eşsiz biçimde duyumsatıyordu. Hele Karayazgı’daki anı kişileriyle, İ.’deki kişilerin birbirinden o kadar ayrı törel dünyaları, nesnel koşulların bir sonucu da olsa, yazıya geçirildiğinde nesnel görüş diye bir şeyin olamayacağını sezdirir gibiydi. Bu iki ayrı ‘anlatı parçasında’ üslup az çok, fakat elle dokunulur bir tartımda değişiyor, kişiler kadar renk, tasvir de hem mizaca, hem de toplumsal coğrafyaya koşut farklılıklar gösteriyordu. Bu toy anlatıcı, bütünselliği metnin iç gerçekliğinde değil, kendi iç dünyasında kurmuştu: melankolikti, çabucak kınlıyordu, patetik kişiliğiyle olayları bizim değerlendirmelerimizden çok daha derinlemesine irdeliyordu. Kişisel duygularını işin içine karıştırmıştı ya, coşkusal bir metin örneği de değildi Turan’ınki.

Ya neydi?

Bizim, yani romancıların yazdıklarına açıkça düşmandı. Ayten Hanım’ın İ.’den kitaplar getirtmesine gözyaşı döküyor ve bizlere, yani romancılara inanmıyordu. Günümüz romanını üç öbekte topluyordu: kimimiz yakın çevremizi ‘romanlaştırarak’ dedi-kodu yapıyorduk, kimimiz yıllar önce terk ettiğimiz köyleri sömürmekteydi, bazılarıysa yazı’nın serüveni adı altında dışa vurmaya yanaşmadıktan zaafı ortbas ediyorlardı. Romancılığımıza böyle eğildiğine bakılırsa, belki de açıkça roman yazarına karşıydı Turan. Dolayısıyla anılarla yetinmeyi öneriyordu. Çok düşündüm bu konuda, fakat kavrayamadım resim öğretmenin amacını.”⁷⁵⁴

Kurgusal yazar, eseri bir romancı gözüyle değerlendirdiği için yazarın ona oynadığı oyunları tam olarak fark etmez. Bu yüzden değerlendirmesi, genel olarak anlatım

⁷⁵⁴ İleri, s. 289.

üzerine yoğunlaşırken olay örgüsü ile resim öğretmenin ne amaçladığını tam olarak çözemez. Burada ‘ya neydi?’ sorusunu soran ise metne yeni katılan Tuna Suna isimli başka bir romancıdır. Kurgusal yazar, metni ona okuduktan sonra onun da görüşlerini alarak değerlendirmesini yapar. Turan’ın metinde ne yapmak istediğini tam olarak çözemeyen kurgusal yazar, metinde öznellik mi nesnellik mi hâkim bunun ayrıştırmasına giderken anlatılanların etkisinde kaldığını dile getirir. Romanın en başında metin merkezli yaklaşımı savunan ve estetiği bu anlamda biçim-öz ilişkisiyle edebî metinlerin yapısına uygulayan kurgusal yazar, metin ile işin içinden çıkamamaktadır. Metin merkezli yaklaşımın en büyük zorluğu, yazarın hiçe sayılarak tamamıyla eserin içinde olup bitenlerle bir şeye ulaşmayı esas almasıdır. Her şey metin etrafında dönerken yazar yok mesafesinde olduğu için bu yaklaşım genel olarak teorisyenler tarafından kullanılır. Roman sanatı ve tekniği hakkında ayrıntılı bilgiler veren kurgusal yazarın metin merkezli yaklaşımının onu çözüme götürmemesi edebî metnin gerçekliğe olan sıkı bağlılığından da kaynaklanır. Ressam Turan ile yazar Turan arasındaki ayrımı yapamayan, anılarla donatılmış gerçek bir roman olduğuna inanmaya başlayan kurgusal yazarın bundan sonraki hedefi bir ampirik okur gibi metnin peşine düşerek karakterleri, mekânı, yaşantıyı sorgulamak olur. Oluş zamanı bakımından aynı zamansal çerçevede gerçekleştiğine inandığı bu romanın serüvenini metinden değil yaşadığı dünya içerisinde aramaya çıkan kurgusal yazar, romanın en başından beri savunduğu tüm doğruları ya da teknik bilgileri de bir kenara atmış olur.

Bir romanın peşine sürüklenen kurgusal yazarı bu şekilde etkileyen şey, edebî metne giydirilen gerçeklik ve yaşantı faktörünün üçüncü yazar tarafından sürekli dile getirilmesidir. Roman sanatı ve tekniğinin bir yere kadar olduğu görüşüyle birlikte kurgusal yazarın, roman kahramanlarını, mekânı ve olayları araştırmak üzere yolculuğa çıkması, tam anlamıyla Daniel Defoe’nin *Robinson Crusoe* okuyan eleştirmenlerin ve okurların adayı ve yerlileri keşfetmek üzere oralara yaptığı yolculuğa benzer. Tam anlamıyla ampirik bir yaklaşım olan bu tavır edebî metindeki gerçekliğe inanılması, roman sanatı açısından kurmaca gerçekliğin anlaşılmadığını, her şeyin gerçek gibi algılandığını ortaya çıkarır.

“*Ama bütün bu bilinmezliklerin bir yanıtı olmalıydı. Bunları her zamanki gibi bir romancı olarak yazsaydım, düşleme duyulan sevgi, bir zihinsel çalışmanın ürünü sayabilirdik -ben ve okurum. Öte yandan şimdi yalnızca bir insan olarak ‘yaşıyordum.’*”

Böylesi bir düşlemsel metin kurmadığıma göre, şu ‘yaşadıklarımın’ düşlemden yalıtılmış, somut gerçeklikle açıklanacak bir yanıtı olmalıydı... Yazarken, yazıya geçirirken! Yazdıklarımı zihinsel etkinliğin süzgecinden geçirdikçe, bocalamış da olabilirim. Yaşadıklarımı, gözlediklerimi düşlediklerimle, varsaydıklarımınla karıştırarak, gitgide imgelemen boyunduruğu altına girip... Bütün bir geçmiş (benim ve onların geçmişi) sonuçta gerçeklikle düş’ün karman çorman imgelerinden örülmüş olamaz mı? Anlatının öyküsüyle yaşamın öyküsü birbirine geçmiş olabilir ve her biri, ötekini karşıtlar. Belki, kim bilir.”⁷⁵⁵

Kurgusal yazar, peşinden gittiği her şeyin aslında yazar tarafından kurgulanmış kimlikler olduğunu görünce edebî metinlerdeki gerçeklik algısının nasıl işlendiğini daha iyi anlamış olur. Kendisi de yazar olan bir karakterin, başka bir yazarın karakterinin gerçekliğini araması metnin gerçek yazarı tarafından okura hazırlanan eğlenceli bir oyundur. Metinde yaratılan ve kurgulanan bazı şeylerin, kimi zaman gerçek hayatta bile arandığını okuruna hissettirmek isteyen metnin gerçek yazarı burada üç boyutlu bir metin kurgusu yaratarak hepsini sırasıyla okura gösterir. Ama metnin içindeki oyun sadece kurgusal yazarın edebî metin peşine sürüklendiği gerçeklikle sınırlı değildir ve daha üst yapılanmaları da mevcuttur. Yukarıdaki paragrafla birlikte romanın çizgisi, artık kurgusal yazarın edebî metinlerdeki gerçeklikten uzaklaşarak kendi varolduğu dünyadaki karakterlerin gerçekliğini aramak ve yeniden başka metinler üzerine çalışmak ile sınırlandırılacaktır.

Kurgusal yazar, romandaki karakterlerini bulmak için gittiği yolculukta aslında karakterlerin varolduğu ama romanda anlatılan özelliklere sahip olmadığını görünce, yazarların gerçek hayattan bazı kişileri alıp değiştirdiğini ve onlara kurmaca bir kişilik kazandırdığını daha iyi anlar. Kurgusal yazarın bundan sonraki düşüncesi, ikinci yazar Turan’ı bulabilmek ve metni üzerine konuşabilmektir. Ancak bu süreçte farklı metinler karşısına çıkar ve kurgusal yazar, bu metinler üzerinde değişimler yapar. “Tuna Suna’nın Roman Taslağı” isimli kısımda başka bir yazarın yazdığı metin üzerinde anlatıcı değiştiren kurgusal yazar metne ahenk katmayı planlar. Daha sonra Turan’ın arkadaşı Cemil kendi romanını yazmaya koyulur. Birbiri içerisine geçen metinler, romanlar,

⁷⁵⁵ İleri, s. 308-309.

farklı anlatıcılar ve farklı kurgular hepsi metnin sarmal ve karmaşık yapısının olduğuna işaret eder.

Tüm bunlar bittiğinde ise okuru bir sürpriz beklemektedir. Kurgusal yazar tüm yazdıklarını ve yaşadıklarını roman bağlamında değerlendirerek romanı bitirir:

*“Küçük bir düzeltmeyle her şey çözümlenirdi. Cemil’in eksik bıraktığı bu gibi parçalar, yıllarca yazı yazmanın, sayısız roman ve öykü okumanın, konulu film seyretmenin sağladığı uygulamayı imkânlarıyla yeniden oluşturulabilir. Kişileri canlı kılmak için belirgin jestler, konuşma özelliği, göz rengi türünden özellikler öne çıkartılabilir. Sonra birbirini tutmayan pek çok şey var anlatıda. Karşılık da değil. Sav, karşısav, bireşim değil. Çelişki demek, çelişkiler diyerek işin içinden çıkmak da olası. Tuna Suna’nın ‘roman taslağını’ birinci tekil kişiye dönüştürmekle yanlışlığa düşmüş olabilirim. Hakkım yoktu galiba buna: bir yazar kıskançlığı güdüp gütmeyişimi açık seçik değerlendiremiyorum. Ne yazık ki, o bölümü üç dört kez yazdıktan sonra, özgün taslağı yırtıp attım. Sanatçının özel yaşantısı, günün birinde sanatına etkiyebilir... demek istiyordum. Oysa bambaşka bir roman da kotarmak istemiş olabilir arkadaşım.”*⁷⁵⁶

Romanın sonuna gelirken kurgusal yazarın metnin tamamını gözden geçirerek romanını bitirmesi beklenen bir durum değildir. Çünkü kurgusal yazar, romanını oluşturmaktan ziyade romanlar üzerine değerlendirmeye gittiği için, bu süreçte yazılandan çok incelenen eserler olduğu görülür. Ancak sonuçta tüm yazdıklarının aslında onun yazmakta olduğu romanın parçaları olması ve gerekirse bazı yerlerde değişiklik yapacağını söylemesi, romanına kendini de kattığının bir göstergesidir.

Bu durumda roman içerisinde roman teorisinin anlatıldığı kısımlarla birlikte kurgusal yazarın bir roman yazmak için uğraştığı ve bulduğu metnin peşinden giderek uygulamalı olarak romanını meydana getirdiği görülür. Kurgusal dünyanın kağıt bir varlığı olarak çevresindeki her şeyi kullanan kurgusal yazar, kendisi de bir metin içerisinde olduğundan habersiz her şeyin kendi egemenliğinde olduğunu hissettirir. Metnin gerçek yazarının görünmediği ancak çok katmanlı birbiri içerisine geçmiş bir roman meydana getirdiği, romanın sonuna gelindiğinde öğrenilir. Yapıcı uzun ancak merakı daima aşıl原因 kurgusal yapısının temellendirilmiş olduğu bu roman, roman sanatının

⁷⁵⁶ İleri, s. 503.

temellerini önce atar, sonra yıkar ardından örneklendirerek nelere varılacağını okurlarına anlatır.

Roman sanatı açısından bakıldığında hem teori hem de uygulamayı içerisinde barındıran bu metin, Türk edebiyatında şimdiye kadar denenmemiş bir tekniğin ortaya çıkmasını sağlamış, yani roman sanatının ve tekniğinin hem teorik bilgisine hem de uygulamalı gösterimine uygun tasarlanmıştır. Gürsel Aytaç, romanı bu zengin yapısıyla “Sanatçı romanı” (Künstlerroman) olarak görürken şöyle bir tespitte bulunur: “*Selim İleri, kendisine zaman zaman yapılan ‘benmerkezci olma’ eleştirisini ‘Yaşarken ve Ölürlen’de bazı sanatçı figürleri aracılığıyla cevaplamaya, kendini savunmaya çalışıyor. Oysa bu özellik, bir bakıma ‘sanatçı romanı’ için oldukça elverişlidir. Yazar, kendi sanatçı benliğinden yola çıkarak, içe bakış yöntemleriyle ‘sanatçı’ olgusunu, onun hayat problematiğini işleyebilir. Bu türün dünya edebiyatındaki örnekleriyle boy ölçüşebilmesi için gerekli çok boyutluluğa ise yazarlık birikimi yanı sıra insan olarak yaşantı alanlarını genişletmekle ulaşılır. ‘Yaşarken ve Ölürlen’ o düzeyi vadeden bir yazara ait.*”⁷⁵⁷

Roman sanatının estetiksel gelişiminden başlayarak anlatıcı, karakterler ve olay örgüsü hakkında bilgi veren, başka bir romanın içerisinde bunu uygulamalı olarak gösteren, roman içerisinde en az dört farklı roman meydana getiren bu roman; Türk edebiyatında ‘sanatçı roman’ ifadesini kullanılabilir hale getirmesinin yanı sıra, Türk romanında roman sanatı ve tekniğinin geliştirilmesi açısından önemli yenilikler içerir.

3.6.9. Değerlendirilip İncelemeye Alınmayan Romanlar

Türk edebiyatında roman sanatını ele alan eserlerin tespiti hususunda birçok eser değerlendirmeye alınmış, bu eserlerden sadece yirmi yedisi roman sanatını işleyen romanlar olarak incelenmiştir. Değerlendirmeye alınan eserleri tarihsel bir çizgide ele alırsak, öncelikle Ahmet Midhat Efendi’den başlamak gerekir.

Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi’nin *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*, *Çengi*, *Yeryüzünde Bir Melek* ve *Haydut Montari* romanları, roman sanatı ve yazımı ile ilgili yeterli malzemeyi vermemesi nedeniyle çalışmanın inceleme bölümünün dışında tutulmuştur. Ahmet Midhat Efendi’nin ilk romanı olma özelliğini taşıyan *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*, bir karakter romanı özelliği taşımasına rağmen, başka olay örgü-

⁷⁵⁷ Aytaç, s. 313.

lerine girilmesi ve diğer karakterlerin ayrıntılarına inilmesi nedeniyle ‘karakter romanları’ bölümüne alınmamıştır. Eser değerlendirildiğinde özellikle karakter Hasan Mellah’ın hayat hikâyesinden çok başka karakterlerin hayat hikâyesine girildiği görülür. Romanın ismi *Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar* olmasına rağmen, roman içerisinde baskın olan olay örgüsüdür ve karakterin metnin büyük bir kısmında adı geçmemektedir. Roman sanatı açısından ise Ahmet Midhat’ın farklı bir teknik kullanmadığı ve daha önceki romanlarında yaptığı gibi okura yöneldiği görülür.

Üç farklı kurguyu romanın sonunda birleştiren ve farklı üç hikâye okuma hissi yaratan *Çengi* ise, roman içinde roman felsefesine uygundur. İçerisinde üç kitabı barındıran eserin birinci kitabının ismi “İstanbul’da Bir Donkişot”tur ve genel olarak üzerinde en çok değerlendirme ve inceleme yapılan bölümdür. Cervantes’in Don Kişot’undan yola çıktığını roman içinde belirten yazar, kahramanına böyle bir unvan vermiş olsa da adını Daniş Çelebi olarak koymayı uygun görür. Bu yönüyle metinlerarasılık bağlamında değerlendirilen eser, aslında olay örgüsü açısından çok farklı bir yapıya sahiptir. Her kitap birbirinden bağımsız hareket ederek farklı hikâyeler özelliğini gösterse de son bölümde birleştirilerek bitirilir. Bu yüzden roman içinde roman olmaktan ziyade farklı roman kurgularını birleştiren bir eser olarak değerlendirebilir. Ayrıca eser içinde roman sanatına ve yazımına ait ayrıntılı bilgiler yer almadığı görülür.

Midhat Efendi’nin *Yeryüzünde Bir Melek* romanı değerlendirildiğinde, okuru metne dâhil eden, metinde kader anlayışını sorgulayan, anlatıcının söylediklerinin ardından kendisine ya da yanbaşıda gördüğü okura sorular sorduğu farklı bir eserdir. Roman sanatı açısından farklı teknikler kullanılmasına rağmen, roman sanatı olay örgüsü içerisinde ikinci plana atılarak daha çok bir aşk hikâyesi ya da sorunsal haline gelir. Roman içerisindeki karakterlerin hikâyeler dinlediği kimi zaman da müdahil olduğu bu çok katmanlı roman, roman sanatına ve yazımına ait bilgileri tam olarak işlememesi nedeniyle incelemeye alınmamıştır.

Haydut Montari romanı ise, dedektif romanı tarzında yazılan ve okura metin içerisinde sürprizler planlayan bir eserdir. Eser, okura yönelik yapısı gereği merakı ve sürprizi içerisinde barındırır. “Acaba Haydut kim?” sorusunu okura sorduran, ancak bir süre sonra farklı karakterlerin aslında aynı karakter olduğunu açıklayan anlatıcı, romanı beklenmedik bir sonla bitirmeyi dener. Roman, okurun eşzamanlı okumasına bağlı olarak yapılandırılrsa da, roman sanatı ve tekniğine ait bilgiler içermez.

Ahmet Midhat Efendi'den sonra dönem içerisinde önemli bir yere sahip Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanı ise, farklı bir kurgu ile roman formu oluşturulmuş bir eserdir. Özellikle mektup tekniğini kullanan ve roman içerisindeki mektuplara bağlı olarak gelişen roman, bir aşk romanı özelliği taşır. Roman, dönem içerisinde farklı tekniği ile önemli bir yere sahip olsa da incelendiğinde roman sanatı ve yazımına ait bir bilgi içermediği görülür.

Özellikle roman konusunda söylemleri bulunan ve roman sanatını eserlerinde zamansal olarak işleyen Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* isimli romanı, gerek kurgu gerekse anlatıcı bağlamında birçok yenilikler içeren, zamanın bir araç değil amaç olarak romanın tamamını kapsadığını belirtmemiz gereken önemli bir eserdir. Romanın anlatıcısının zaman konusunda yaptığı “müthiş madde, gözle görünmez ve ele geçen zaman, hatıralarını unutturan dehşetli bir unsur” açıklamaları dikkat çeker. Fahim Bey'in romanı anlatan bir karakter değil anlatılan bir karakter olması, anlatıcının da bir karakter olarak metinde kimi zaman yer alması, eseri değerlendirmeye almamıza neden olmuş, ancak eserin tamamında roman sanatı ve yazımına ait bilgilerin olmadığı görülmüştür.

Peride Celal'in 1990 yılında yazdığı *Kurtlar* romanı, hem kullanılan teknikler hem de roman sanatını ayrıntılı olarak işlemeden ötürü değerlendirilip inceleme kısmına alınırken, yazarın 1954 yılında yazdığı *Üç Kadının Romanı* da değerlendirmeye alınmıştır. Eserde otobiyografik yansımaların açık ve belirgin bir şekilde işlenmesi “Otobiyografik Romanlarda Kurgusal Kimlikler” alt başlığına uygun bir yapılandırma da olduğunu gösterse de roman sanatı ve yazımına ait bilgiler içermediği görülür.

1970 sonrası dönemde ise üstkurmaca romanların artması roman sanatının daha aktif bir şekilde romanlarda kullanıldığını gösterir. Latife Tekin'in 1983 yılında yayımlanan *Sevgili Arsız Ölüm* isimli romanı, gerçeklik-efsane ve masal motiflerini kapsayan önemli bir eserdir. İlk bakışta köy romanı olarak algınan ancak köye ait geleneksel bakış açısını değiştiren ve masal motiflerini gerçekliğe taşıyarak farkındalık yaratmayı başaran bir romandır. Roman, motifleri ve imgeleri başarılı bir şekilde okura aktarmasına rağmen, roman sanatı ait bilgiler doğrudan içermez.

Tekin'in bu romanından üç yıl sonra çıkardığı romanı *Gece Dersleri*, anlatıcı ve birbirinden kopuk olay örgüsü ile bir bulmacayı andırırken okurlar tarafından çözümlenmeyi bekler. Bu eserin bir yapboz şeklinde kısa kısa paragraflar şeklinde oluşturulu-

yor olması ve içerisinde anlatılanların bir romansal yapının varlığına işaret etmesi önemlidir. Ancak bu romansal yapının bir yüzeysel kalması ve bir olay örgüsünden yoksun olması nedeniyle incelemeye alınmaz.

Oya Baydar'ın *Çöplüğün Generali* isimli romanı ile birlikte ele alınan diğer bir romanı da *Kedi Mektupları*'dır. Eserde anlatıcı, bir kedi olmakla birlikte insanlara ait farklı bakış açıları ele alınır. Karakter ve anlatıcı pozisyonundaki kediler, kendi aralarındaki diyalogları değil, insanların onlara karşı tutumlarını dikkate alırlar. Farklı bir anlatıcı yaratması ve kedilerin sorunlarını onların dilinden aktarması nedeniyle bir anlatıcı sorunsalı yaratıp yaratmadığı ele alınmış ancak eserde roman sanatı bağlamında değil de yazarlık bağlamında birçok konuya değinildiği görülmüştür.

İnci Aral'ın roman sanatı bağlamındaki görüşlerini dile getirdiği teorik eseri “Yazma Büyüsü” ele alındığında, yazarın bu konudaki görüşlerinin tutarlı ve roman sanatı konusunda bilgi birikimi içerisinde olduğu görülür. Yazarın romanları incelendiğinde ise roman sanatı bağlamına en uygun eseri *Yeni Yalan Zamanlar*'dır. Roman postmodern özelliklerle donatılmış olup, *Tutunamayanlar* benzeri bir yapılanma içerir. Roman içerisinde anlatıcının yer değiştirmesi, yaratılan karakterin dönüşüme uğraması ve bir roman kahramanı yaratması, roman sanatı açısından önemli tekniklerin kullanıldığını gösterir. Ancak tüm bunların roman içinde roman sanatı ya da yazımı ile ilgili bilgiler olarak işlenmemesi belli bir sınıflandırmaya girememesine ve incelemeye alınmamasına neden olur.

İhsan Oktay Anar'ın eserlerinden üç tanesi *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, peşi sıra okunarak değerlendirmeye alınmış ancak eserlerde kurgu tekniği ve roman sanatı başarılı bir şekilde ele alınmasına rağmen bunun dile getirilmemesi nedeniyle incelemeye alınmamıştır.⁷⁵⁸ Özellikle *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* kurmaca hikâyeleri bir arada tutan ve birlikte bir roman meydana getiren bir eser olması sebebiyle “Roman İçinde Yeniden Üretilen Romanlar” kısmına alınıp alınamayacağının değerlendirilmesine yol açar. Ancak hikâyeler incelendiğinde roman sanatına ve yazımına dair bilgilerin olmadığı görülür.

Çalışmamıza iki romanını dâhil ettiğimiz Selim İleri'nin diğer romanları da gözden geçirilmiş, bunlardan ikisi (Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın, Yaşarken ve

⁷⁵⁸ Anar'ın kurgu dünyası ile ilgili daha geniş bilgi için bk. Osman Gündüz, *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası*, Vizyon Yayınevi, Ankara 2009.

Ölürken) incelemeye alınırken, *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver* isimli romanı da değerlendirilmiştir. Bu romanın en büyük özelliği, içerisinde yaratılan kurgusal kimliklerin otobiyografik özellikler taşıması ve roman sanatına ait bazı bilgiler içeriyor olmasıdır. Ancak genel olarak bir değerlendirme yapıldığında, tam olarak roman sanatı hakkında gerekli malzemenin çıkmaması ve kurgusal kişilerin belirsizlik içerisinde olması, bu eserin de değerlendirmeye alınmamasına neden olur.

Türk edebiyatında roman tekniği ve sanatı açısından önemli eserler veren Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinden *Bin Hüzünlü Haz* ve *Uykuların Doğusu* değerlendirmeye alınmıştır. Öncelikle roman olarak roman sanatı üzerine kurgulanan *Bin Hüzünlü Haz*, bu anlamda ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Bu eserin en büyük özelliği başlı başına roman sanatının tüm verilerini kullanması, karakterleri ve olay örgüsünü bu şekilde yaratıyor olmasıdır. Özellikle “Güvenilmez Anlatıcı”yı yaratarak romandaki karakter ile anlatıcının birbiri içerisinde özdeşleşmesini sağlayan bu roman, okuru da metne dâhil etmeyi ihmal etmez. Roman sanatını tam olarak işleyen ve tüm verilerini kullanan bu eserin çalışmanın içerisine dâhil edilmemesinin en büyük nedeni roman sanatına ve yazımına ait bilgileri doğrudan vermiyor olmasıdır. Dolaylı olarak planlanan yüzeysel yapılanmanın doğrudan metin içerisinde verilmemesi yahut eksik kalması bu eserin incelemeye alınmamasına neden olur. Yazarın değerlendirmeye alınan diğer eseri *Uykuların Doğusu*, özellikle anlatıcı sorunsalını taşıması ve roman içinde üretilen bir roman yapılanmasına sahip olması açısından önemlidir. Özellikle söylenen hikâye ile anlatılan hikâyenin aynı zaman içerisinde gerçekleştiriliyor olması, eseri daha ayrıntılı olarak değerlendirmemizi sağlar. Romanda metnin nasıl yazıldığı ve kurgulandığı üzerinde durulurken, bir yandan da anlatıcı-yazar anlattığı hikâyeler ile birlikte kendi hikâyesini oluşturmuş olur. Bu niteliklere sahip bir romanın roman sanatı açısından incelenmemesinin en büyük nedeni, çok fazla postmodern özellikleri taşıması ve roman sanatından uzaklaşmasıdır. Postmodern nitelikli bu romanların özellikle 2000 yılı sonrasında çoğalması, bu tür eserlerin roman sanatı bağlamında değerlendirilmesinin önüne geçer. Çünkü roman sanatı artık eserlerin çoğunda bir malzeme olarak kullanılırken, metin soyutlaşarak anlamsız bir hâl alır. *Uykuların Doğusu*, her yönüyle roman sanatını kullanırken aslında soyut bir metin haline gelerek kimi zaman okur için anlamsız bir roman haline gelebilir. Bu yüzden böyle bir eser, postmodern niteliklerle donatılmış ayrı bir çalışmayla mümkün olacağı için incelemeye alınmamıştır.

Leyla Erbil'in 2001 yılında yayımlanan *Cüce* romanı anlatım tekniği, roman sanatını kullanım biçimi bakımından değerlendirmeye alınmış bir eserdir. Romanda yazar, roman sosyolojisine eğilerek ayrıntılarına inerken üst kurmaca bir anlatım tekniği kullanır. Romanın pazar sektörüne yönelik yazımına ait bilgilerin verildiği romanda, roman sanatına ait malzemenin eksik olması nedeniyle çalışmanın içerisinde eser yer almamıştır.

Çalışmanın içerisine iki romanını (Beyaz Kale, Benim Adım Kırmızı) aldığımız Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* ve *Kar* isimli eserleri de değerlendirmeye alınmış ancak incelemeye dâhil edilmemiştir. *Yeni Hayat* isimli roman, bir kitabın peşinden sürüklenen karakterlerin hikâyesini anlatması sebebiyle roman sanatı açısından değerlendirilmiştir. Roman içerisinde, karakterin bir romanın serüvenini takip ederken roman sanatına ve yazımına ait bilgileri paylaşmadığı görülür. Anlatım tekniği açısından önemli bir eser olan *Kar* romanında ise, bir anlatıcı sorunsalı olup olmadığı değerlendirilmiş ancak eserde anlatıcıdan çok olay örgüsünün ağırlık kazandığı görülmüştür. Özellikle eserin de başka bir karakterden alınmış gibi aktarılması, roman içerisinde okurun acaba anlatı kimin hikâyesi diye sormasına yol açar. Tam olarak bir anlatıcı sorunsalı yaratan bu eser, roman sanatına ve tekniğine yer vermemesi nedeniyle incelemeye alınmamıştır.

Ayrıca Vedat Türkali'nin *Kayıp Romanlar*; İbrahim Yıldırım'ın *Yaralı Kalmak*; Metin Savaş'ın *Kargalar Derneği*; Murathan Mungan'ın *Şairin Romanı*, isimli eserleri değerlendirmeye alınmış ancak roman sanatına ve yazımına ait bilgilerden çok yazarlık felsefesini anlattıkları için bu eserler de incelemeye alınmamıştır.

Bu romanların dışında postmodern nitelikler taşıyan Murat Gülsoy'un *Baba, Oğul, Kutsal Roman* isimli eseri ile Ersan Üldes'in *Zafiyet Kuramı* romanı, roman sanatı açısından gerekli bilgileri içermesine rağmen postmodern niteliklerin romanın tamamını kapsamaması nedeniyle çalışmaya alınmamıştır. Tıpkı Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu* romanına benzer bir yapılanmaya sahip bu romanların, roman sanatını işlemekten çok onu bir malzeme olarak kullandıkları ve eserlerini postmodern öğelerle doldurdıkları görülür. Bu bağlamda Türk edebiyatında birçok roman bulunmakta ancak bu romanların ayrı bir değerlendirmeye yani postmodernist romanlar çerçevesinde ele alınması gerekmektedir.

Sonuç olarak “Değerlendirilip İncelemeye Alınmayan Romanlar” alt başlığında birçok roman taranarak değerlendirilmiş ancak bazı özelliklerinden dolayı incelemeye dâhil edilmemiştir.

SONUÇ

“Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı” isimli çalışmamızda ‘gerçeklik’ ve ‘kurmaca’yı bir arada tutabilen ve farklı yapısıyla efsaneden, masaldan ve hikâyeden ayrılan roman türünün nasıl bir yapıya sahip olduğu, bu tür üzerine verilen eserler irdelenerek ele alınmış ve bu çerçevede roman sanatının elemanları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede roman sanatını anlatıcı, öykü ve söylem, karakter yapısı ve anlatım teknikleri başlıkları altında ele alarak değerlendirdik.

Romanın bir tür olarak öncelikle bir anlatı olup olmadığı hususunda yapılan tespitlerin ardından romanın yazarı ile metindeki sesin farklı olduğu ve bunun anlatıcı olarak adlandırıldığı, bu anlatıcının da farklı teknikler ile “Tanrısal, Kişisel, Ben, Güvenilmez, İkinci Şahıs Anlatıcı” gibi adlandırmalarla metin içerisinde yer aldığı görülür. Romanın yapısını oluşturan öykü ve söylem kısmında ise metnin temel elemanları olan karakterler, zaman ve mekân ayırımından farklı söylemsel bir yapının olduğunu ve bu iki yapının bir birliktelik hâlinde gerçekleştiğinde roman türünün meydana çıktığını vurgulamaya çalıştık. Daha sonra roman sanatının en önemli yönü olan karakter oluşturma işlevine farklı bir başlık ayrılarak karakterlerin işlevselliğine değindik. Anlatım teknikleri kısmında ise roman sanatının olmazsa olmazı olarak görülen metin içerisindeki söylemi çevreleyen teknikleri, ayrıntılı olarak anlatarak roman sanatının çerçevesini tamamlamış olduk.

İkinci bölümde ise Türk romanında roman sanatının gelişimi ve dünya edebiyatından iktibasların nasıl sağlandığı ve hangi eserlerle birlikte roman sanatının teknik açıdan gelişime uğradığı, hikâyelerden kopuşun nasıl gerçekleştiği üzerinde durularak Tanzimat dönemiyle birlikte romanın gelişim serüvenini özetlemeye çalıştık. Roman konusu hakkında özellikle Tanzimat dönemi ile başlayan tartışmaların Cumhuriyet dönemine kadar uzandığı ve bu konuda roman sanatını tespitten çok kuram üzerine yoğunlaşıldığı görülür. Bu bağlamda, roman üzerine yazılan her yazının alınıp değerlendirilmesinden daha ziyade çalışmamızın konusuna uygun olarak ön sözlerinde roman sanatına ve yazımına dair bilgiler içeren eserlere yönelerek buralardaki bilgiler ışığında, yazarın romanını yazmadan önce söylediklerini sınıflandırarak bu bölüm içerisinde değerlendirilmeye çalıştık.

Türk romanında roman sanatını ele alan eserlerin tespiti hususunda yapılan kaynak ve eser taramalarında elliye yakın roman belirlenmiş; bunların içerisinde roman

tekniği ve sanatı üst düzeyde kullanılmasına rağmen roman sanatını ele alıp değerlendirmediği için bu romanlar elenerek sayı kırklara kadar düşmüştür. Çalışmamızın başlığına uygun olarak eserin, roman içinde roman sanatını işlemesi ön koşul olduğu için kırka yakın eser değerlendirilmiş ancak bu eserlerin bazıları gerek konu gerekse teknik bakımdan postmodern özellikler taşıması ve roman sanatının yüzeysel bir araç olarak kullanması nedeniyle sayı yirmi yedi romana kadar inmiştir.

Romanların yazılış tarihleri öncelenip bir sıralama yapılarak özetleri çıkarılmıştır. Ancak buradaki önemli ayrım, roman özetlerinin roman sanatına göre değil eserin olay örgüsüne göre yapılandırılmış olmasıdır.

Çalışmamızın en önemli ve kapsamlı kısmı olan üçüncü bölümde tespit edilen 27 roman incelenmiş ve bu romanların, roman içinde roman sanatını nasıl işledikleri ayrıntılı olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Roman içinde roman sanatını işleyen romanlar, altı farklı başlığa ayrılarak bu başlıklar ile tutarlı olacak şekilde sınıflandırılmıştır. “Anlatıcı Sorunsal Eksenine Kurulu Romanlar” isimli birinci alt başlıkla roman sanatının temel taşlarından biri olan ‘anlatıcı’ın roman içerisindeki konumunun yarattığı sorunsal üzerine eğilmeye çalıştık.

Ahmet Midhat Efendi’nin *Karı Koca Masalı*’nda hiçbir şey anlatılmadan yani konuya tam olarak girilmeden çerçeveden bir şeyler anlatılması ve okurun sürekli olarak oyalanarak romanın bitirilmesi, dönem içerisinde dünya edebiyatından örnekleriyle benzerlik gösterir. *Hüseyin Fellâh* romanında ise metne kurgusal bir okur dâhil eden Ahmet Midhat, daha önce denenmeyen bir yöntemi deneyerek romanını kurgusal bir okur ve kurgusal bir yazar ile bitirmeyi dener. Roman içerisinde kurgusal okurun sürekli araya girmesi ve kurgusal yazar ile olay örgüsü hakkında tartışması, romandaki anlatıcı sorunsalının boyutunu gösterir. Bilge Karasu’nun *Gece* isimli romanında ise okur merkezli bir yaklaşım kurulurken, yazarın sifra indirilmesi hatta öldürülmesi söz konusudur. Anlatıcının kendi kendisini soyutlaştırdığı bu romanda, her şeyin okurun algısını karıştıracak ve romandaki anlatımın ne olduğunu merak ettirecek şekilde yapılandırıldığı görülür. Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* romanında ise her yaratılan karakter ya da varlığın anlatıcı olarak işlev görmesi, örneğin bir paranın bile kendini anlatması, roman içerisindeki anlatıcı sayısının bir hayli fazla olmasına ve metinde bir anlatıcı problemi ortaya çıkmasına neden olur. Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker ve Pınar Kür’ün peşi sıra yazarak meydana getirdikleri *Beşpeşe* isimli roman, ya-

zarların farklılaşması nedeniyle bir anlatıcı sorunsalı meydana getirir. Bu romandaki sorunsal, anlatmaktan ziyade yanlış bir anlatım tekniği ve anlatıcı kullanılmasından kaynaklanır. Birinci alt başlığın sonuna gelinirken Türk edebiyatında “anlatıcı sorunsalı” taşıyan birçok roman olmasına karşılık içerisinde roman sanatını anlatan ve roman içinde roman yazma prensibine uygun olarak beş farklı roman tespit edildiğini belirtmek gerekir.

İkinci alt başlığımız “Karakter Romanları” şeklinde ele alınmasına rağmen bu sınıflandırma içerisine bu özelliği taşıyan tek bir roman girebilmiştir. Roman içinde roman sanatını ele alan çoğu roman, bir karakter romanı olma özelliği gösterirken tam anlamıyla karakter romanı özelliği taşımadığı için bu sınıflandırmaya alınmamıştır. Et-hem Baran’ın *Yarım* isimli romanı, içerisinde roman yazımına ve sanatına ait teknik bilgiler vermesinin yanı sıra tek bir karakterin ikiye bölünmüş yarısını farklı anlatıcılarla anlatan ve karakterleri roman yazımına giriştiren ardından da birleştiren yapısıyla tam bir karakter romanı özelliği taşır. Mehmet Erte’nin *Sahte* romanı ise, anlatıbilimin laboratuvarına inerek bir roman karakterinin nasıl yaratıldığı, anlatıcının, gerçek yazarın ve diğer faktörlerin ne gibi roller oynadığını ayrıntılı olarak işler. Olay örgüsünden yoksun olan roman, tam anlamıyla yazar olarak bir roman kahramının nasıl yaratıldığını konu edinir. Karakter romanı diye tabir edilen romanın en önemli özelliği karakteri önceleyen, olay örgüsü, mekân ve diğer varlıkları öteleyen bir yapıya sahip olmasıdır.

Üçüncü alt başlık “Otobiyografik Romanlarda Kurgusal Kimlikler” otobiyografik roman özelliği gösteren romanlarda yazarın kurgusal kimliğini yansıtan aynı zamanda roman sanatını anlatan romanları kapsar. Bu başlığa sadece iki romanın girmesinin en büyük nedeni, roman sanatı ve tekniğine ait bilgileri içermesine rağmen başka başlıklara daha uygun olan romanların farklı başlıklar içerisine dâhil edilmiş olmasıdır. Bu başlık altında öncelikle Peyami Safa’nın *Bir Tereddüdün Romanı* ele alınarak incelenmiş ve bu romanın karakterlerindeki kurgusal kimlikler ile yazar arasındaki benzeşimler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu romanda en dikkat çeken ayrıntı ise metnin gerçek yazarı olan Peyami Safa’nın, romanda meydana getirdiği kurgusal yazarın yazdığı roman ile örtüşen bir hayat hikâyesine sahip olmasıdır. Elif Şafak’ın *Siyah Süt* isimli eseri ise anlatıcının metnin gerçek yazarı ile birebir örtüşen özellikler taşıması ve roman yazımı, sanatı, tekniğine ait bilgiler içermesi açısından önemlidir. Bir yazarın kendini bir roman

içerisinde ifşa etmesinden önemli olan, roman sanatını, yazımını ve tekniğini okurlar ile paylaşmasıdır.

Dördüncü alt başlık ‘Roman İçinde Yeniden Üretilen Romanlar’, roman içerisinde yeniden üretilen ya da kurgulanan romanları ele alır. Ahmet Midhat Efendi’nin gözlerden kaçan belki de diğer romanları gibi meddah tarzından dolayı önemsenmeyen romanı *Ahmet Metin ve Şirzad* içerisinde sekize yakın roman kurgusu barındırır. Gerek kurgusu gerek anlatımıyla yenilikler getiren romanın Tanzimat dönemi içerisinde ortaya çıkmış olması da Ahmet Midhat Efendi’nin döneminin ilerisinde bir bakış açısıyla romanlarını oluşturduğunu gösterir. Türk edebiyatında özellikle 1970 sonrası üst kurmaca romanların ortaya çıkması, postmodernizmin bir getirisi olarak görülür. 1970 sonrasında ise hem roman sanatını anlatan hem de roman içinde roman kurgusuna sahip romanların sayısının sınırlı olduğu görülür. Erhan Bener’in *Oyuncu*’su, roman içerisinde romanın ismini taşıyan ikinci bir *Oyuncu* romanının varlığıyla ilerler. Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’sinde ise ön söz ile başlayan kurgu, Pamuk’un romanın sonuna koyduğu notlar ile daha ilginç bir hâle gelir. Romanda ise başka bir romanın varlığından çok romanın gerçeklik ile kurmaca arasında kendi kendisini tekrar üretecek bir yapıda olması önemlidir. Güney Dal’ın *Kılları Yolunmuş Maymun* isimli romanı ise farklı okumalara müsait dört farklı romanı içerisinde barındırarak okurlarına bir yol haritası çıkarır. Böylece okurun, kendi isteğiyle veya yazarın yönlendirmeleriyle birlikte seçimini yaparak istediği romanı istediği yerden başlayarak okuyabilecek olması Türk romanında roman sanatı için önemli bir gelişmedir. Aslı Erdoğan’ın *Kırmızı Pelerinli Kent* isimli romanı, tıpkı *Oyuncu* romanında olduğu gibi içerisinde romanın kendisine benzer *Kırmızı Pelerinli Kent* romanını barındırır. Roman içinde romanın yazımı ve oluşturulması, asıl romanı meydana getirirken paralel metinlerin ortaya çıkması teknik olarak roman sanatının geliştiğini gösterir. Oya Baydar’ın *Çöplüğün Generali* isimli romanı, romanın içinde tıpkı daha önce söylediğimiz iki roman gibi roman içinde roman olarak karşımıza çıkarken eserde yazar tarafından farklı bir teknik kullanıldığı görülür. Derrida’nın Yapısöküm felsefesine uygun olarak oluşturulan roman önce sökülerek sonra da dikilerek meydana getirilir. Bu roman ile birlikte dördüncü alt başlığın sonuna gelinirken Türk edebiyatında kurgunun ve bunun bir nihai yapılanması olan üstkurmacanın roman sanatı bağlamında etkin bir şekilde kullanıldığı görülür.

Beşinci alt başlık yani “Roman İçinde Oluşturulan Romansal Yapılar”, roman içinde romandan daha çok roman benzeri yapıları kapsar. Roman sanatını kullanan ve roman içinde bu yolla roman oluşturan ve karakterlerin de bu sürece kimi zaman dâhil olduğu bu romanlar için farklı bir başlık oluşturulmasının sebebi genel olarak romana ait bir yapıyı andırmalarından kaynaklanır. Peyami Safa’nın *Yalnızız* romanı, içerisinde barındırdığı ütopyik bir metin ile romana ait bir yapıyı okurlara hissettiren; karakterler ve roman içerisindeki her şeyin bu yapının etrafında dönecek şekilde tasarlandığı görülür. Bilge Karasu’nun *Kılavuz* romanında ise anılardan oluştuğu sonradan anlaşılan ve roman içerisinde yazılarak romanın kendisini oluşturan romansal yapının varlığı ile karşılaşılır. Vüs’at O Bener’in *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları* isimli eserinde ise günlük tutan bir karakter ile bu günlükler vasıtasıyla roman oluşturmaya hayal eden bir anlatıcının oluşturduğu romansal yapı dikkat çeker. Selim İleri’nin *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* romanında ise anılarla birlikte yeniden üretilen karakterler ve roman sanatının kullanılış biçimi, bir romansal yapı eşliğinde okurun dikkatine sunulur. Beşinci alt başlığın sonuna gelindiğinde farklı roman yapıları içinde aslında roman sanatını ele alan başka romansal yapıların olduğu açıkça görülmüş olur.

Altıncı alt başlık “Roman Sanatını İşleyen Romanlar”, roman sanatı üzerine kurgulanmış romanları içerir. Ahmet Midhat Efendi’nin *Süleyman Muslî* romanı, genel olarak macera romanı kategorisinde yer alan ve içerisinde işlediği konularla değerlendirilmesine rağmen roman içerisinde farklı bir yapılanmanın olduğu özellikle kurgu ile gerçek arasında tarihselliğe değinildiği görülür. Roman sanatı açısından tarihsellik ile kurmacayı ayırt etmenin bilgilerini okurlarıyla paylaşan Midhat Efendi bu romanında anlatıcı, okur, karakterler ve anlatım yönüyle birçok yeniliği deneyerek roman sanatının işlevselliğini tek bir roman üzerinde toplar. Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat* romanında ise literatür içerisinde kendisinden önce kimsenin denemediği bir yolu deneyerek romana kendisini sokup okura deneysel bir roman yazacağını söyler. Tabii bu söylem, tamamıyla ironik bir söylemdir ve romanın natüralist bir tarafı olmadığı roman içerisinde ayrıntılı olarak işlenmektedir. Falih Rıfkı Atay’ın *Roman* isimli eseri ise birçok türü bir arada bulunduran ve bu özelliğiyle roman sınıfına dâhil edilip edilmeyeceği uzun yıllar tartışılan önemli bir eserdir. Eser roman yazmanın felsefesine indiği gibi roman sanatının inceliklerini de okurlara anlatması açısından önemlidir. Türk edebiyatında ve romanında bir kırılma noktası yaratan *Tutunamayanlar* romanı ise, kullanılan teknikler

ve yenilikler açısından 1970 sonrası dönem içerisinde roman sanatının üzerindeki tozları atarak öncülük yapar. Oğuz Atay'ın romanında kullandığı teknikler, karakterler vb. her şey roman sanatına hizmet ederek, birçok açıdan yenilikler içerir. Peride Celal'in *Kurtlar* romanı ise ikinci şahıs anlatıcısıyla birlikte roman içinde başka bir roman üretirken soyut bir yazar ve her şeyden haberdar karakterleriyle roman sanatına farklı bir bakış açısı getirir. Hilmi Yavuz'un *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* isimli eseri, roman özellikleri taşıyan bir anlatıdır. Bir romandaki anlatıcı, karakter, olay örgüsü vb. her şeyin oluşumunu başından sonuna kadar ironik bir dille aktaran bu roman, roman sanatının ne olduğunu merak eden okurlara 'işte roman sanatı budur' demek ister. Güney Dal'ın *Küçük <g> Adında Biri* isimli romanında ise farklı yazarlar ve anlatıcılar eşliğinde bir roman yazma ve yaratma serüveninin anlatımı ile karşılaşılır. Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölüirken* romanında ise roman sanatını anlatan ve aktaran anlatıcının roman sanatının içerisine girdiğinde savunduğu şeylerin uygulama alanında gerçekliğini yitirdiğini göstermesi, kurmaca-gerçek arasındaki sorunsalın okura ayrıntılı olarak verilmesi açısından önemlidir.

Üçüncü bölümün son alt başlığı olan "Değerlendirilip İncelemeye Alınmayan Romanlar", Ahmet Midhat Efendi ile başlatılarak günümüz romanına kadar genişletilmiş, bu kapsamdaki eserlerin değerlendirilerek neden incelemeye dâhil edilmediği açıklanmaya çalışılmıştır. Özellikle roman sanatı üzerine kurgulanan ve yapısıyla roman sanatını temsil eden *Bin Hüzünlü Haz*, içerisinde roman sanatı, tekniği ve yazımı hakkında bilgiler içermemesi nedeniyle çalışmaya dâhil edilmemiştir. Yine postmodern özelliklere sahip yazarın *Uykuların Doğusu* isimli romanı, Murat Gülsoy'un *Baba, Oğul, Kutsal Roman* isimli eseri ve Ersan Üldes'in *Zafiyet Kuramı*, roman sanatı açısından gerekli bilgileri içermesine rağmen postmodern niteliklerinin romanın tamamını kapsamaması nedeniyle çalışmadan çıkarılmıştır. Bu nedenlerden dolayı çalışmada incelenecek roman sayısı yirmi yediye kadar inmiştir.

Türk romanında roman sanatının köklerinin Ahmet Midhat Efendi ile salındığı ancak dönem içerisinde anlaşılmadığı ve bu sayede ileriki dönemlerde de çizginin devamının sağlanmadığı görülür. Özellikle bugün bile bazı edebiyat tarihçilerinin batılı anlamda roman kelimesini karşılayan ilk romanın Halid Ziya Uşaklıgil tarafından yazıldığını söylemesi, Ahmet Midhat Efendi gibi bir değerın görmezden gelinmesiyle alakalıdır. Türk edebiyatında roman üzerine yapılan tartışmalar, görüşler ve değerlendirmele-

rin çok olması roman sanatının gelişmişliğini göstermemektedir. Roman sanatının gelişmişliği, verilen eserlerin niteliğiyle ve bu eserlerde kullanılan teknikler ile doğru orantılıdır. Özellikle Türk romanının 1970'ten sonra *Tutunamayanlar* ile bir kırılma yaşadığı ama öncesinde de roman sanatı açısından önemli eserler verildiği dikkatlerden kaçmamalıdır. Bu çalışmamızda ön sözlerle başlayan gelişim sürecinin, romanların içerisine işlenerek nasıl bir hâl aldığı ortaya çıkarılmıştır. Roman sanatı denilince akla gelenin bir romanın anlatılış biçimi olması, roman sanatı üzerine yapılan çalışmaların azlığından kaynaklanır. Bu çalışmayla birlikte roman sanatının çerçevesi çizilirken romanlar içerisinde bu sanatın nasıl işlendiği ve anlatıldığı ayrıntılı olarak tespit edilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

a. İncelenen Romanlar

- Ahmet Midhat Efendi, *Karı Koca Masalı*, (hzl. Nüket Esen), Kaf Yay., İstanbul 1999.
- , *Hüseyin Fellâh*, (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2000.
- , *Süleyman Muslî*, (hzl. M Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2000.
- , *Müşahadat*, (hzl. Osman Gündüz), Akçağ Yay., Ankara 2010.
- , *Ahmet Metin ve Şirzad*, (hzl. Sacit Ayhan, Levent Ali Çanaklı), Dörtrenk Basım Yay., Bursa 2011.
- Atay, Falih Rıfkı, *Roman*, Varlık Yay., İstanbul 1952.
- Atay, Oğuz, *Tutunamayanlar*, İletişim Yay., İstanbul 2005.
- Baran, Ethem, *Yarım*, Doğan Kitap Yay., İstanbul 2008.
- Baydar, Oya, *Çöplüğün Generali*, Can Yay., İstanbul 2009.
- Bener, Erhan, *Oyuncu*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1998.
- Bener, Vüs'at O., *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, YKY, İstanbul 2010.
- Dal, Güney, *Küçük <g> Adında Biri*, Dünya Kitapları, İstanbul 2003.
- , *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yay., İstanbul 1988.
- Erdoğan, Aslı, *Kırmızı Pelerinli Kent*, Everest Yay., İstanbul 2006.
- Erte, Mehmet, *Sahte*, YKY, İstanbul 2012.
- İleri, Selim, *Mavi Kanatlarıyla Yalnız Benim Olsaydın*, Everest Yay., İstanbul 2010.
- , *Yaşarken ve Ölürken*, Everest Yay., İstanbul 2009.
- Karasu, Bilge, *Kılavuz*, Metis Yay., İstanbul 2008.
- , *Gece*, Metis Yay., İstanbul 2010.
- Mungan, Murathan; Ulay, Faruk; Şafak, Elif; Oker, Celil; Kür, Pınar, *Beşpeşe*, Metis Yay., İstanbul 2011.
- Pamuk, Orhan, *Beyaz Kale*, İletişim Yay., İstanbul 2009.
- Pamuk, Orhan, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yay., İstanbul 2011.
- Peride Celal (Yönsel), *Kurtlar*, Can Yay., İstanbul 1991.
- Safa, Peyami, *Yalnızız*, Ötüken Yay., İstanbul 2000.
- , *Bir Tereddüdün Romanı*, Ötüken Yay., İstanbul 1998.
- Şafak, Elif, *Siyah Süt*, Doğan Kitap Yay., İstanbul 2007.
- Yavuz, Hilmi, *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri*, Afa Yay., İstanbul 1991.

b. Yararlanılan Diğer Kaynaklar

- Abasıyanık, Sait Faik, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, YKY, İstanbul 2004.
- Adivar, Halide Edip, *Hayat Parçaları*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1963.
- Adorno, Theodor, *Edebiyat Yazıları*, (çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak), Metis Yay., İstanbul 2004.
- Ahmet Midhat Efendi, *Cinli Han*, (hzl. Necat Birinci), TDK Yay., Ankara 2000.
- , *Çengi*, (hzl. Erol Ülgen), TDK Yay., Ankara 2000.
- , *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*, (hzl. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yay., Ankara 2000.
- , *Süleyman Muslî*, (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2000.
- , *Yeryüzünde Bir Melek*, (hzl. Nuri Sağlam) TDK Yay., Ankara 2000.
- , *Demir Bey Yahud İnkişaf-ı Esrar*, (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2002.
- , *Haydut Montari*, (hzl. Erol Ülgen), TDK Yay., Ankara 2003.
- , *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, (hzl. M. Fatih Andı), TDK Yay., Ankara 2003.
- , *Müşahadat*, (hzl. Osman Gündüz), Akçağ Yay., Ankara 2010.
- Ahmet Midhat Efendi, *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar*, (hzl. Nüket Esen), İletişim Yay., İstanbul 2003.
- , *Mesâil-i Muğlâka*, (hzl. Kazım Yetiş), TDK Yay., Ankara 2003.
- , *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar*, (hzl. Nüket Esen), İletişim Yay., İstanbul 2003.
- Akçam, Alper, *Karnaval ve Türk Romanı*, Ürün Yay., Ankara 2006.
- Aksoy, Nazan, *Kurgulanmış Benlikler*, İletişim Yay., İstanbul 2009.
- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 2005.
- Alain (Émile-Auguste Chartier), *Sanat Üstüne Denemeler*, (çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul 1985.
- Ali Kemal, *Fetret*, Muhtar Halid Kitabhânesi, İstanbul 1329.
- Anar, İhsan Oktay, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İletişim Yay., İstanbul 2004.
- Aral, İnci, *Yeni Yalan Zamanlar*, Özgür Yay., İstanbul 1997.
- , *Yazma Büyüsü*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2011.
- Arık, Şahmurat, *Türk Romanında Önsözler*, Bizim Büro Basımevi, Ankara 2005.

- Aristoteles, *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2006.
- Aygün, Güzide Sabri, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Mekrukesi*, Antik Türk Klasikleri, İstanbul 2010.
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara 1989.
- Aytür, Necla, *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, Ankara Üniv. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., Ankara 1974.
- Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul 2009.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Peyami Hayatı Sanatı Felsefi Dramı*, Ötüken Yay., İstanbul 1998.
- Ayverdi, Sâmiha, *İbrahim Efendi Konağı*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1964.
- Bakhtin, Mikhail, *Karnaval dan Romana*, (çev. Siber Irzık), Ayrıntı Yay., İstanbul 2001.
- Bakhtin, Mikhail, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. Cem Soydemir), Metis Yay., İstanbul 2004.
- Banoğlu, Niyazi Ahmet, *Zindancı Kaptan*, Vakıf Basımevi, İstanbul 1941.
- Barthes, Roland, “Yazarın Ölümü”, (çev. Hüsametdin Çetinkaya), *Edebiyat Eleştirisi*, Sayı: 4, Güz 1993.
- , *Göstergebilimsel Serüven*, (çev. Mehmet-Sema Rifat), İstanbul 2005.
- , *Roland Barthes*, (çev. Sema Rifat), YKY, İstanbul 2006.
- , *Romanın Hazırlanışı I*, (çev. Mehmet-Sema Rifat), Sel Yay., İstanbul 2006.
- , *S/Z*, (çev. Sündüz Öztürk Kasar), YKY, İstanbul 2006.
- , *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazırlanışı*, (çev. Şule Demirkol), YKY, İstanbul 2007.
- Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yay., Ankara 2011.
- Baydar, Oya, *Kedi Mektupları*, Can Yay., İstanbul 1992.
- Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yay., İstanbul 2006.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, (hızl. Nurdan Gürbilek), Metis Yay., İstanbul 2006.
- Blanchot, Maurice, *Yazınsal Uzam*, (çev. Sündüz Öztürk Kasar), YKY, İstanbul 1993.
- Booth, Wayne, *Kurmacanın Retoriği*, (çev. Bülent O. Doğan), Metis Yay., İstanbul 2012.

- Borges, Jorge Luis, *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler*, (çev. Tomris Uyar, Fatih Özgüven), İletişim Yay., İstanbul 2007.
- , *Öteki soruşturmalar*, (çev. Peral Beyaz Charum, Türker Armaner), İletişim Yay., İstanbul 2009.
- Bourneur, Roland; Quillet, Real, *Roman Dünyası ve İncelemeleri*, (çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989.
- Brecht, Bertolt, *Beş Paralık Roman*, (çev. Sevgi Soysal), İletişim Yay., İstanbul 2011.
- Buğra, Tarık, *Küçük Ağa*, Yağmur Yay., İstanbul 1963.
- Bumin, Tülin, *Hegel*, YKY, İstanbul 2010.
- Burckhard, Titus, *Aklın Aynası*, (çev. Volkan Ersoy), İnsan Yay., İstanbul 1997.
- Butor, Michel, *Roman Üstüne Denemeler*, (çev. Mehmet-Sema Rifat), Düzlem Yay., İstanbul 1991.
- , *Değişme*, (çev. Mükerrerem Akdeniz), Can Yay., İstanbul 1991.
- Calvino, İtalo, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, (çev. Ülker İnce), Can Yay., İstanbul 2000.
- , *Görünmez Kentler*, (çev. Işıl Saatçioğlu), YKY, İstanbul 2008.
- , *Ağaca Tüneyen Baron*, (çev. Filiz Özdem), YKY, İstanbul 2009.
- Camus, Albert, *Yabancı*, (çev. Vedat Günyol, Can Yay., İstanbul 2009.
- , *Düşüş*, (çev. Hüseyin Demirhan), Can Yay., İstanbul 2010.
- , *Sisifos Söyleni*, (çev. Tahsin Yücel), Can Yay., İstanbul 2011.
- Carroll, Lewis, *Alice Harikalar Diyarında ve Aynadan İçeri*, (çev. Kıymet Erzincan Kına), İthaki Yay., İstanbul 2010.
- Cevdet Kudret (Solok), *Örnekleriyle Edebiyat Bilgileri II*, İnkılâp ve Aka Kitapevileri, İstanbul 1980.
- Cohn, Dorrit, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul 2008.
- Cortazar, Julio, *Seksek*, (çev. Necla Işık), YKY, İstanbul 2006.
- Çetin, Nurullah, “Ahmet Midhat Efendi’nin Romancılığı”, *Ahmet Midhat Efendi*, (ed. Mustafa Miyasoğlu), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2012.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, (çev. Akşit Göktürk), YKY, İstanbul 2009.
- Demir, Yavuz, *Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yay., İstanbul 2002.
- , *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşahadat*, İstanbul 2002.

- , *Hayat Böyledir İşte: Fakat Hikâye*, Hece Yay., Ankara 2011.
- Derrida, Jacques, *Edebiyat Edimleri*, (drl. Derek Attridge), (çev. Mukadder Erkan-Ali Utku), Otonom Yay., İstanbul 2010.
- , *Gramatoloji*, (çev. İsmet Birkan), BilgeSu Yay., Ankara 2011.
- Dickens, Charles, *David Copperfield*, (çev. Azize Bergin), Hayat Neşriyat A.Ş., İstanbul 1970.
- Diderot, Denis, *Kaderci Jacques ile Efendisi*, (çev. Adnan Cemgil), Sosyal Yay., İstanbul 1984.
- Dilber, Kadir Can, “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında Geciktirim ve Sürpriz, *Ahmet Midhat Efendi*, (ed. Mustafa Miyasoğlu), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2012.
- Dürder, Baha, *Roman Anlayışı*, Remzi Kitap Evi, İstanbul 1971.
- Eagleton, Terry, *İngiliz Romanı*, (çev. Barış Özkul), Sözcükler Yay., İstanbul 2012.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2006.
- , “Ben Burdayım” Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası, İletişim Yay., İstanbul 2007.
- , *Orhan Pamuk’u Okumak*, İletişim Yay., İstanbul 2008.
- Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996.
- , *Baudolino*, (çev. Şemsa Gezgin), Doğan Kitap, İstanbul 2003.
- , *Yorum ve Aşırı Yorum*, (çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 2003.
- , *Gülün Adı*, (çev. Şadan Karadeniz), Can Yay., İstanbul 2006.
- , *Genç Bir Romancının İtirafı*, (çev. İlknur Özdemir), Kırmızı Kedi Yay., İstanbul 2011.
- Edman, Irwin, *Sanat ve İnsan*, (çev. Turhan Oğuzkan), MEB. Yay. İstanbul 1966.
- Efe, Fehmi, *Dram Sanatı: Göstergeler Evreni*, Dharma Yay., İstanbul 2006.
- Erbil, Leyla, *Cüce*, Kanat Kitap, İstanbul 2008.
- Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yay., İstanbul 2010.
- Felski, Rita, *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, (çev. Emine Ayhan), Metis Yay., İstanbul 2010.
- Forster, E.M., *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1982.
- Foucault, Michel, “Yazar Nedir?”, (çev. Osman Akinhay), *Edebiyat Eleştiri*, Sayı: 4, Güz 1993.

- Fuentes, Carlos, “Romana Övgü”, (çev. Celal Üster), *Sözcükler Dergisi*, Sayı: 2, Yıl: 2006.
- Gasset, Ortega, *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üzerine Düşünceler*, (çev. Neyyire Gül Işık), YKY, İstanbul 2012.
- Genette, Gerard, *Anlatının Söylemi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul 2011.
- Girard, Rene, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, (çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yay., İstanbul 2007.
- Gogol, Nikolay Vasilyeviç, *Palto*, (çev. Aslı Takanay), Bordo Siyah Yay., İstanbul 2004.
- Goldmann, Lucien, *Roman Sosyolojisi*, (çev. Ayberk Erkay), Birleşik Yay, Ankara 2005.
- Gourevitch, Philip, (hızl.), *Yazarın Odası*, (çev. Öznur Ayman), Timaş Yay., İstanbul 2009.
- Gökçek, Fazıl, “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında Anlatım Teknikleri”, *Ahmet Midhat Efendi*, (ed. Mustafa Miyasoğlu), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2012.
- Göktürk, Akşit, *Ada*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982.
- , *Söziün Ötesi*, YKY, İstanbul 2006.
- , *Okuma Uğraşı*, YKY, İstanbul 2007.
- Grillet, Alain Robbe, *Yeni Roman*, (çev. Asım Bezirci), Ara Yay., İstanbul 1989.
- Güçbilmez, Beliz, *İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara 2005.
- Gülsoy, Murat, *Baba, Oğul, Kutsal Roman*, Can Yay., İstanbul 2012.
- Gümüşbaş, Barış, “Gerçekten O Çekmecede Hiçbir Şey Yok mu?: Oyun Olarak Yazınsal Metin”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 1, 2011.
- Gündüz, Osman, *İhsan Oktay Anar’ın Kurgu Dünyası*, Vizyon Yay., Ankara 2009.
- Gürbilek, Nurdan, *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yay., İstanbul 2011.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *İffet*, İkdâm Matbaası, İstanbul 1896
- , *Gulyabani*, Kitabhâne-i Hilmi, İstanbul 1330.
- , *Kokotlar Mektebi*, Kitabhâne-i Hilmi, İstanbul 1929.
- , *Bir Muadele-i Sevda*, İkdâm Matbaası, İstanbul 1315.

- Hisar, Abdülhak Şinasi, *Fahim Bey ve Biz*, Bağlam Yay., İstanbul 1996.
- , *Kelime Kavgası*, (hızl. Tahsin Yıldırım), Selis Kitaplar, İstanbul 2005.
- Işın, Ekrem, “Emin Nihat ve XIX. Yüzyılın Büyük Sorusu”, *Oluşum Dergisi*, Sayı: 44, Ankara 1981.
- İbn Tufeyl; İbn Sina, *Hay Bin Yakzan*, (çev. Babanzade Reşid, M. Şerafaddin Yalıtıkaya), YKY, İstanbul 2012.
- İlhan, Atillâ, *Sokaktaki Adam*, (2. Baskı), Garanti Matbaası, İstanbul 1969.
- , *Bıçağın Ucu*, (2. Baskı), Bilgi Yayınevi, Ankara 1981.
- İleri, Selim, *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*, Oğlak Yay., İstanbul 1997.
- Jahn, Manfred, *Anlatıbilim*, (çev. Bahar Dervişcemaloğlu), Dergâh Yay., İstanbul 2012.
- Joyce, James, *Ulysses*, (çev. Nevzat Erkmén), YKY, İstanbul 2008.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Nur Baba*, Akşam Matbaası, İstanbul 1331.
- Kafka, Franz, *Değişim*, (çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul 2004.
- Karay, Refik Halit, *Mapa Melikesi Nilgün*, Nebioğlu Yay., İstanbul 1950.
- , *Kadınlar Tekkesi*, İstanbul Matbaası, İstanbul 1956.
- Kefeli, Emel, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitapevi Yay., İstanbul 2002.
- Kıran, Zeynel ; Kıran, Ayşe, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yay., Ankara 2007.
- Kierkegaard, Soren, *İroni Kavramı Sokrates’e Yoğun Göndermelerle*, (çev. Sıla Okur), İmge Kitapevi, İstanbul 2009.
- Korkmaz, Ramazan, “Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale”, *Bilig*, Sayı: 50, Yıl: 2009.
- Kula, Onur Bilge, *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I*, İstanbul Bilgi Üniv. Yay., İstanbul 2010.
- Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, (çev. Aysel Bora), Can Yay., İstanbul 2002.
- Kutlu, Ayla, *Kadın Destanı*, Bilgi Yay., Ankara 1994.
- Kür, Pınar, *Küçük Oyuncu*, Bilgi Yay., Ankara 1977.
- Lukacs, George, *Roman Kuramı*, (çev. Cem Soydemir), Metis Yay., İstanbul 2003.
- Lukacs, György, *Tarihsel Roman*, (çev. İsmail Doğan), Epos Yay., Ankara 2010.
- Lyotard, Jean François, *Postmodern Durum*, (çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yay., Ankara 1997.

- Manganelli, Giorgio, *Pinokyo: Bir Paralel Kitap*, (çev. Sema Rifat), Alef Yay., İstanbul 2011.
- Maugham, Somerset, “Dünyanın En İyi On Romanı”, (çev. Kâmrân Şerif Aksu), *Türk Dili Roman Özel Sayısı I*, Sayı: 154, Temmuz 1964.
- Mehmed Münci, *Merâret-i Hayat*, Kasbar Matbaası, İstanbul 1309.
- Meriç, Cemil, *Kırk Ambar I*, İletişim Yay., İstanbul 2006.
- Meriç, Cemil, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yay., İstanbul 2006.
- Mizancı Murad, *Turfanda Mı yoksa Turfa mı?*, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1308.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*, İletişim Yay., İstanbul 2004.
- , *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul 2005.
- , *Türk Romanına Eleştirel Bakış II*, İletişim Yay., İstanbul 2005.
- , *Türk Romanına Eleştirel Bakış III*, İletişim Yay., İstanbul 2005.
- More, Thomas, *Utopia*, (çev. Vedat Günyol, Sabahattin Eyuboğlu, Mina Urgan), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2000.
- Morkaya, Burhan Cahit, *Yalı Çapkını*, Akşam Kitaphanesi, İstanbul 1933.
- Mungan, Murathan, *Şairin Romanı*, Metis Yay., İstanbul 2011.
- Nabokov, Vladimir, *Ada Ya Da Arzu*, (çev. Fatih Özgüven), İletişim Yay., İstanbul 2009.
- , *Saydam Şeyler*, (çev. Şükrü Alpagut), İletişim Yay., İstanbul 2010.
- Namık Kemal, *Mukaddeme-i Celâl*, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul 1305.
- , *İntibah Önsözü*, Şark Mecmuası, C. I., 5. Cüz, İstanbul 1297.
- Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Dergâh Yay., İstanbul 2008.
- Onega, Susana; Landa, Jose Angel Garcia, *Anlatıbilime Giriş*, (çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez), Adam Yay., İstanbul 2002.
- Oppermann, Serpil, *Postmodern Tarih Kuramı*, Phonix Yay., Ankara 2006.
- Orhon, Orhon Seyfi, *Çocuk Adam*, (2. Baskı), Yeni Matbaa, İstanbul 1965.
- Özdenören, Rasim, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 1999.
- , *Köpekçe Düşünceler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002.
- Özdeş, Oğuz, *Aşk İstiraptır*, İkbâl Kitapevi, İstanbul 1939.
- , *İtiraf*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul 1942.
- Pamuk, Orhan, *Yeni Hayat*, İletişim Yay., İstanbul 1994.

- , *Kar*, İletişim Yay., İstanbul 2004.
- , *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yay., İstanbul 2011.
- , *Sessiz Ev*, İletişim Yay., İstanbul 2011.
- Parla, Jale, “Kurt ve Gül: Peride Celâl’in Kurtlar’ında Gizli ve Açık Metinler”, *Toplum ve Bilim*, Birikim Yay., Sayı: 81, Yıl: 1999.
- , *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul 2007.
- Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yay., İstanbul 2009.
- , *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yay., İstanbul 2011.
- Peride Celal (Yönsel), *Üç Kadının Romanı*, Çağlayan Yayınevi, İstanbul 1954.
- Pirandello, Luigi, *Altı Şahıs Yazarını Arıyor*, (çev. Feridun Timur), Maarif Basımevi, İstanbul 1958.
- , *Çıplakları Giydirmek*, (çev. Feridun Timur), MEB Yay., İstanbul 1965.
- Platon, *Devlet*, (çev. Cenk Saraçoğlu-Veyssel Atayman), Bordo Siyah Yay., İstanbul 2005.
- Platon, *Devlet*, (çev. Sabahattin Eyuboğlu, M. Ali Cimcoz), İş Bankası Yay., İstanbul 2011.
- Plisnier, Charles, *Roman Üzerine Düşünceler*, (çev. Hilmi Uçan), Hece Yay., Ankara 2003.
- Pospelov, Gennadiy, *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005.
- Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2008.
- Randall, William L., *Bizi ‘Biz’ Yapan Hikâyeler*, (çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yay., İstanbul 1999.
- Recaizâde Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, Âlem Matbaası, İstanbul 1314.
- Redeker, Horst, *Edebiyat Estetiği*, (çev. Aziz Çalışlar), Kuzey Yay., Ankara 1986.
- Reyna, İshak, (drl.), *Yazarın Kuramı*, İletişim Yay., İstanbul 2010.
- Rifat, Mehmet, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2009.
- , *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, YKY, İstanbul 2012.

- Saavedra, Miguel De Cervantes, *Don Quijote I*, (çev. Roza Hakmen), YKY, İstanbul 2005.
- , *Don Quijote II*, (çev. Roza Hakmen), YKY, İstanbul 2005.
- Said, Edward, *Joseph Conrad ve Otopiyografide Kurmaca*, (çev. Ferit Burak Aydar), Agora Kitaplığı, İstanbul 2010.
- Safa, Peyami, *Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Yay., İstanbul 1999.
- Safa, Peyami, *Sözde Kızlar*, Orhaniye Matbaası, 2. Tab'ı, İstanbul 1342.
- Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1340.
- Sarı, Ahmet, "Orhan Pamuk'un 'Benim Adım Kırmızı' Adlı Romanıyla Ulrich Plenzdorf'un 'Genç W'nin Yeni Acıları' Adlı Romanlarında Ölü-Anlatıcı (Nekro-Narratör) Tutum", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 34, Erzurum 2007.
- Sarraute, Nathalie, *Kuşku Çağı*, (çev. Bedia Kösemihal), Adam Yay., İstanbul 1985.
- Savaş, Metin, *Kargalar Derneği*, Ötüken Yay., İstanbul 2010.
- Sepetçioğlu, Mustafa Necati, *Kutsal Maphus*, Akran Yay., İstanbul 1990.
- Schiller, Friedrich, *Estetik Üzerine*, (çev. Melahat Özgü), Kaknüs Yay., İstanbul 1999.
- Sontag, Susan, *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş*, (çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yay., İstanbul 2008.
- Stanzel, Franz K., *Roman Biçimleri*, (çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya 1997.
- Sterne, Laurence, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, (çev. Nuran Yavuz), YKY, İstanbul 2006.
- Stevick, Philip, (hızl.), *Roman Teorisi*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara 2004.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitapevi, İstanbul 2003.
- , *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul 2005.
- Tekin, Latife, *Sevgili Arsız Ölüm*, Adam Yay., İstanbul 1984.
- Tekin, Latife, *Gece*, Adam Yay., İstanbul 1986.
- Tekin, Mehmet, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yay., İstanbul 1999.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yay., İstanbul 2004.

- Tobias, Ronald B., *Roman Yazma Sanatı*, (çev. Mehmet Harmancı), Say Yay., İstanbul 1996.
- Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, (çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul 2001.
- , *Yazın Kuramı*, (çev. Mehmet- Sema Rifat), YKY, İstanbul 2005.
- , *Edebiyat Kavramı*, (çev. Necmettin Sevil), Sel Yay., İstanbul 2011.
- Tolstoy, Anna Karenina, (çev. Bülent Bora), Morpa Kültür Yay., Cilt I, İstanbul 2000.
- Tonguç, Sencer, *Epikten Romansa*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul 1988.
- Toptaş, Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, Doğan Kitap, İstanbul 2006.
- , *Uykuların Doğusu*, İletişim Yay., İstanbul 2010.
- Törenek, Mehmet, “Müşâhedât Romanı Üzerine”, *Ahmet Midhat Efendi*, (ed. Mustafa Miyasoğlu), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2012.
- Türkali, Vedat, *Kayıp Romanlar*, Everest Yay., İstanbul 2004.
- Unamuno, Miguel De, *Sis*, (çev. Yıldız Ersoy Canpolat), İş Bankası Yay., İstanbul 2006.
- Unamuno, Miguel De, *Satranç Ustası Don Sandalio'nun Romanı*, (çev. İsmail Yerguz), Sel Yay., İstanbul 2007.
- , *Üç Örnek Öykü ve Bir Önsöz*, (çev. Yıldız Ersoy Canpolat), İş Bankası Yay., İstanbul 2010.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Kırık Hayatlar*, Hilmi Kitapevi, İstanbul 1929.
- , *Hikâye*, YKY Yay., İstanbul 1998.
- Ülde, Ersan, *Zaîyet Kuramı*, Plan B Yay., İstanbul 2007.
- Watt, Ian, *Roman ve Gerçek Etkisi*, (çev. Mehmet Sert), Donkişot Yay., İstanbul 2002.
- , *Romanın Yükselişi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul 2007.
- Wellek, R. Warren, A., *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara 1983.
- Wellek, R. Warren, A., *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir 2005.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yay., Ankara 2005.
- Yavuz, Hilmi, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul 2005.
- Yetkin, Suut Kemal, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yay., Ankara 2007.
- Yıldırım, İbrahim, *Yaralı Kalmak*, Sel Yay., İstanbul 2001.

Yücel, Tahsin, *Alıntılar*, YKY, İstanbul 2007.

Zagvozdina, Veronika, “Orhan Pamuk’un Beyaz Kale Romanında Ayna Oyunları”,

Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi, Sayı: 2, Yıl: 2011.

Zweig, Stefan, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*, (çev. Gülperi Sert), İş Bankası Yay., İstanbul 2004.

c. Yabancı Kaynaklar

Bal, Mieke, *Narratology*, University of Toronto Press, Toronto 2009.

-----, (ed.), *Narrative Theory*, Routledge, New York 2007.

Baudrillard, Jean, *Utopia Deferred*, Los Angeles 2007.

Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983.

Chatman, Seymour, *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca and London 1978.

Edgar, Pelham, *The Art of Novel*, The Macmillan Company, New York 1933.

Howell, John, *The Life and Adventures of Alexander Selkirk*, London 1829.

Iser, Wolfgang, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, London 1993.

James, Henry, *The Art of The Novel*, New York 1934.

James, William, *The Principles of Psychology*, Dover Publications, New York 1950.

Kenan, Shlomith Rimmon, *Narrative Fiction*, Routledge, New York 2002.

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, London 1960.

Lucy, Niall, *A Derrida Dictionary*, Blackwell Publishing, Oxford 2004.

Nelson, Ted, *Computer Lib/Dream Machines*, Redmond 1974.

-----, *Literary Machines*, Swarthmore 1981.

Prince, Gerald, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton Publishers, Berlin 1982.

Waugh, Patrica, *Metafiction*, Routledge, New York 1994.

Wortham, Simon Morgan, *The Derrida Dictionary*, Continuum International Publishing, New York 2010.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	: Kadir Can DİLBER
Doğum Yeri ve Tarihi	: Samsun/28.10.1983
Unvanı	: Araştırma Görevlisi
Bölümü	: Türkçe Eğitimi Bölümü
Öğrenim Durumu	: Doktora
Yabancı Dil	: İngilizce

Eğitim Bilgileri Derece	Alan	Üniversite /Fakülte	Yıl
Lisans	Türkçe Öğretmenliği	Gazi Üniversitesi, Kırşehir Eğitim Fakültesi	2002-2006
Yüksek Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı Yeni Türk Edebiyatı	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi	2006-2009
Doktora	Türk Dili ve Edebiyatı Yeni Türk Edebiyatı	Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi	2009-2013

İş Deneyimi Görev Unvanı	Görev Yeri	Yıl
Araştırma Görevlisi	Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi	2009- ...