65/66/67

MAYIS
HAZİRAN
TEMMUZ

2002

TÜRK ROMANI ÖZEL SAYISI

HECE

# HECE

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

## TÜRK ROMANI ÖZEL SAYISI



65/66/6

# HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ

ISSN 1301-210X

**YIL:** 6 **SAYI:** 65/66/67

MAYIS/HAZİRAN/TEMMUZ 2002

(Her ayın birinde yayımlanır.)

**Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına**

**Sahibi:** Ö. Faruk Ergezen

**Yazı İşleri Müdürü:** İbrahim Çelik

**Yayın Yönetmeni:** Hüseyin Su

**Yönetim Yeri**

Konur Sk. No:39/1

Kızılay/Ankara

**Yazışma:** P.K. 79 Yenişehir/Ankara

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

**İnternet Adresi:** http://www.hecedergisi.com

**e-mail:** hecedergi@yahoo.com

heceyayin@hotmail.com

hece@hecedergisi.com

**Dizgi/Düzelti:** HECE

Murat Çınar

**Kapak:** Sarakusta **Tel:** 468 96 90

**Baskı:** Öncü Basımevi **Tel:** 384 31 20

**Abone**

**Yıllık:** 40.000.000 TL.

**(Öğrenci/Öğretmen:** 35.000.000 TL.)

**Yurt Dışı:** 150 $

**Posta Çeki: 149582**

Hece Basın Yayın Ltd.Şti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

**Baskı Tarihi:** 30.04.2002

# ROMAN SERÜVENİMİZ

İlk Türkçe romanların 1850'li yıllarda yazıldığını gözönüne aldığımızda; bu romanların ve yazarlarının, klâsik tahkiye geleneğinden değil, doğrudan doğruya Batılaşma düşüncesinin edebiyatımıza da yansıyan çabalarından doğduğunu görürüz. Bu konuda ilk ve her zaman söylenilen cümle şudur: Bizde roman, Batı romanından çevirilerle ve uyarlamalarla başlamıştır. Türk romanının, gerek bir edebiyat türü, gerekse tematik sorunları ve topluma önerdiği hayatlar itibariyle Batılaşmanın bir yolu olmaktan da öte bir önemi ve işlevi olduğunu görürüz. Roman yazarları, klâsik tahkiye örneklerine dudak büker, hepsinin birden cin peri masalları, hayatla hiçbir biçimde örtüşmeyen *uçuk hikâyeler* olduklarını hemen her yazılarında belirtirler. Tanıdıkları kadarıyla Batı romanı, genelde Batı edebiyatı ve dolayısıyla Batı uygarlığı karşısındaki hayretten büyülenmişliğe, hatta aşağılık ve geri kalmışlık duygusuna kadar karmakarışık bir psikolojiyle romanı da bir uygarlık sorunu ve yolu olarak algılamışlardır. Bu nedenle de yazdıkları her romanla, toplumu, cin ve peri masallarının dünyasından kurtarmayı ve uygar bir toplum düzeyine çıkarmayı nihaî amaç olarak seçmişlerdir. Romanı, Batıdaki doğuş ve gelişme evreleri, insanî, tarihî, kültürel kaynakları ve gerçeklikleri itibariyle anlamak onlar için, Batıdan esen rüzgâr altında, çok da mümkün değildi. Bütün bu yaklaşımlar, ilk Türk romanının tematik sorunları incelendiğinde rahatlıkla görülebilir. İlk dönem roman yazarlarının çoğunun siyasal kimlikleri ve birer *'hürriyet kahramanı'* oluşları bazı romanlarını siyasal sürgünlerde yazdıkları da düşünülünce, romanımızın, Batılaşma sorunuyla bitişik ikizler hâlindeki bir edebiyat türü oluşu çok da yadırganacak bir durum değildir. *Öğreticiliği* kendisine görev edinen romancılar, romanlarını, daha doğarken bir sorunun kucağına attıklarının farkında olmadıkları gibi, bu konuda da bir karşı karşıya gelmek durumu yaşarlar: Batılaşmanın bir an önce ve nasıl olabileceği ve Batılaşmadan toplumun nasıl korunacağı... Korunmacı roman örneklerinin çok olmadığı ve çok da ilgi görmediği doğal bir durumdur elbette. Bu dönemde, toplumun hemen her kesiminde, *'roman okuma'*nın, çözülen değerlerine karşı artık üstten bakan okumuş yazmışlarla birlikte orta düzey halkın da *'tecessüs'* duygusunu nasıl kamçıladığına ve *Batılı roman hayatları*nın hızla yaygınlaştığına bakmak, bütün bu yazı ortamında özelde insanın, genelde ise bir toplumun binlerce yıllık süreçte oluşan kimliğinin parçalanışı karşısında yaşadığı *sancıyı* görmek, romanımızla birlikte edebiyatımızı da görmek anlamına gelir. Türk romanının doğuşu sırasında yaşananlardan yıllarca sonra bu noktada Forster'ın önerisi şu olmuştur: "Hepimiz insanız; öyleyse insanlara bireysel yaşayışları açısından değil de, insan soyunun nitelikleri açısından yaklaşsak, yaşamın başlıca olgularını gözden geçirsek, daha iyi olmaz mı? O zaman belli bir başlangıç noktasından yola çıkabiliriz." Türk romanı, işe isabetli bir noktadan başlamasa da, el yordamıyla ilerlediği yolda, çok da uzun sayılamayacak bir zaman sonra, Forster'ın da özlemle andığı noktalardan yaklaşan ve yakalayan romanların yazıldığı günleri gördü. Türk romanını, Türk toplumundaki birçok gelişmelerle kıyaslamanın ne derece doğru olup olmadığının tartışması bir yana, Halit Ziya Uşaklıgil'le birlikte verilen örneklerle beraber,

aynı zaman diliminde çağdaş dünya romanının örneklerinden geri kalmayacak romanlar da yazıldı. Bu noktada, hâlâ neden bir Tolstoy, Dostoyevski, Balzac, Stendhal, Flaubert... yetiştiremedi Türk romanı? sorusunun pek de bir anlamının olmadığı artık anlaşıldı. Her toplumsal ve insanî örgü, kendi edebiyat eserlerini ve yazarlarını *kendince* yaratıyor. Bütün bunlar, Türk edebiyatına, Türk romanına bir güzelleme, bir aklama çabası değil elbette; edebiyatımızın da, romanımızın da, bütünüyle toplumsal yapımız gibi büyük küçük birçok sorunları var kuşkusuz. Bu sorunlar yerinilecek ya da övünülecek bir durum da değil. Üçüncü bin yılın eşiğindeki gerçekliğimizdir. Daha çok da edebiyat dışı amaçlarla işlevler üstlenerek/yüklenerek bize gelen roman, yine aynı dürtünün etkisiyle hem okur hem de yazarlar bağlamında hızla yaygınlaşmış, hatta kitleselleşmiştir. Binlerce yıllık bir gelenekten beslenen şiire rağmen, hem yazınsal hem de ekonomik anlamda daha çok *kazanımı* olan bir tür bugün roman. Bugüne dek, yüz elli yıllık süreçte, Türk romanının, edebî ve siyasî belirleyicileri, çok farklı ve zaman zaman birbirlerine uzak düşen uğrak yerleri oldu. Süreç içinde kırılmalar yaşandı. Türkiye gibi, 1850'li yıllardan iki binli yıllara dek irili ufaklı onlarca askerî/siyasî darbeler, dünyanın büyük bir bölümünü de etkileyen uygarlık krizi, tarihsel ve kültürel anlamda önemli kopmalar ve reddiyelerle birlikte, geçmişinden soyunup dünyanın orta yerinde anadan üryan kalan ve her şeye yeniden başlayan bir toplum, özelde roman, genelde de sanat ve edebiyat için imkânlarla imkânsızlıkları bir arada sundu yazarlarına. Yürüyüşün sık sık şaşırılması, bir türlü düzeltilememesi de bu nedenlerden kaynaklanıyordu belki. Bugün de romancılarımızı, elli, yüz, yüz elli yıl öncesinin edebiyat, siyaset ve uygarlık sorunlarının uğraştırması başka nasıl anlaşılabilir; üstelik bu durum daha da süreceğe benzemiyor mu? Parçalanan ve dağılan *kendimizi* yeniden bir araya getirip oluşturmamız, bir insan olarak bireysel, ulus olarak da toplumsal hayatımızın bütünlüğünü kazanmamız ve bu bütünlüğe bir de anlam kazandırmamız kolay olmayacaktır. İşte sanatımız, edebiyatımız ve elbette romanımız da, bu anlamlı bütünlükte kendisini bulacak ve oradan doğacaktır. Romanımızın sorununun ve sorusunun da cevabı, başarılmayı bekleyen bu çabadadır. Yüz elli yıllık edebiyat tarihimizde, siyasal ve toplumsal tarihimizi okumak, Türk toplumu olarak en çok bize yakın ve yakışır bir durum sayılmaz mı? "Bir roman yazmak, yalnızca insanın eylemlerinden kurulu bir bütün oluşturmak değil, ama aynı zamanda, kişilere yakından ya da uzaktan zorunlu olarak bağlı bir nesneler bütünü oluşturmak demektir." diyen Michel Butor'un yargısı, yine, en çok bizim toplumsal ve tarihsel gerçekliğimize denk düşmektedir. Şu da bir başka gerçekliğimiz elbette: hemen her alanda olduğu gibi edebiyatta ve romanda da, tarihsel ve siyasal korkularımız, düşünsel bukağılarımız ve tabularımız nedeniyle, romanı besleyen, roman yazarının ufkunu ve soluğunu açan sosyal, siyasal, toplumsal ve insanî imkânlarımızdan gereği gibi yararlanabildiğimizi söyleyemeyiz. Oysa bir toplumun, 'bir yüreğin en şahsî, en husûsî, en ayrı yönlerini aydınlığa çıkarmak' romancının işleteceği en büyük kaynağı değil mi? Romanın ve romancının asıl sorunu, varoluş ve uygarlık sorunlarından en küçük insanî tutkuya kadar, Dostoyevski'nin sözünü ettiği *'karanlık uçurumların'* içine keskin bir gözle bakıp bakamayacağı, oralarda neler görebileceği ve o *'karanlık uçurumların'* nasıl doldurulacağıdır.

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

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

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

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

•

**Şiir Özel Sayımızda** olduğu gibi, bu sayımız için de İngiltere'den Laurent Mignon, hem bir roman değerlendirmesi yazdı hem de soruşturmamıza katıldı.

Yirmi Türk Romanı bölümünde incelenen romanları ilk yayınlanış tarihlerine, soruşturma bölümünde ise gelen cevapları yazarların doğum tarihlerine göre sıraladık.

•

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

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

**HECE**

HASAN AYCIN



M. KAYAHAN ÖZGÜL

# ROMANIN HİKÂYESİ

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

Genel olarak, fiktifin mensur ve epik karakterli olduğunu düşünürüz; hattâ bunun tersini isbatlayan pekçok örneği sıkça görmemize rağmen... Oysa, ilk fiktif metinler sayılan destanlardan itibaren nazım tahkiye ile hep beraberdir. Bir başka söyleyişle, *"mythos"* (anlatılacak malzeme) eğer bir *"epos"* (anlatma nizamı, teknik, nazım) içinde söylenmezse, ortaya *"logos"* (kelâm) çıkamaz. Bu üç unsurun yanyana geldiği hâllerde *"mythologein"* (destan söylemek) mümkün olur. Nesirde nizam fikrinin daha az farkedilişi, *"epos"*un özellikle nazımla oluşturulmasına yol açar. Farsça'dan alarak kullandığımız *"dâstân"* kelimesi manzum ve mensur farkını umursamadan *"tahkiyeli eser"*e (kıssa, hikâye, efsâne, mesel, roman...) karşılık gelirse de özellikle manzum olana gösterdiği rağbetle Yunan mitolojilerine yaklaşır. **Steingass**'ın **Persian-English Dictionary**'sinde kelimenin karşılığı olarak *"history, theme, fable, romance, tale, story, news"*, **Zenker**'in **Dictionnaire Turc-Arabe-Persan**'ında ise, *"histoire, fable, comte"* gösterilir. Destan, bir kısmı manzum, bir kısmı mensur; fakat, hepsi de fiktif olan bu *"narrative"*lerin cümlesini kapsar. **Kalevala, Nibelungenlied** gibi Avrupalı destanlar manzumdur; tıpkı bizim destanlarımız gibi... Lâkin, burada üzerinde durulması gereken bir husus var ki, o da destanın sözlü, romanın ise yazılı edebiyat ürünü oluşudur. Bu ayrımı yapmak bir mecburiyettir; çünki destan, anlatıcısının dilinde yeni ilâvelerle zenginleşmeye, zaman darlığından kısaltılmaya, din değişikliğinde yeni inanışlara göre değiştirilmeye açıktır. Oysa roman bir kere yazıldı mı, artık anlatıcısı değil, okuyucusu vardır; ferdî ve sosyal etkilere karşı kendini koruyabilir. Üstelik, yazılı oluşu, sırf bu özelliği dahi romanı modern bir sanat saymamız için kâfîdir. Esâtir çağı için *"mythographos"*lar ve Ortaçağ için *"clerici"* (clericus, clerc, hattat-kâtip-rahip)ler destanın bu eksiğini telâfî için, sözlü malzemeyi derlemeye, tanzime ve hattâ tashihe çalışarak yazılı metne dönüştürürler. Destanların yazıya geçirilmesi demek, destan devrinin kapanması ve roman devrinin açılması; **Blakenburg**'un ve daha sonra **Hegel**'in, hattâ **Lucaks**'ın geçmişte destanın var olan işlevini artık romanın üstlenmeğe başladığı yolundaki fikirlerinin gerçeklik kazanması demektir. Bir Batılı için sözlü edebiyatın sona ermiş olması kayıp de-

ğil; edebiyat kültüründe modernite mânâsına gelir. Bu sebeple de **Manas Destanı**'nın hâlâ anlatıldığını ve anlatılırken üretildiğini söyleyerek övünmemizi henüz yazılı edebiyat kültürümüzün tam olarak yerleşmemişliğine verip ilkelliğimizi istihfafla karşılarlar.

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

İnsanlığın genel bir kanûnu imiş gibi diyebilirim ki, Ortaçağ sonlarına kadar, mevcut medeniyetleri dâimâ daha az medenî -hattâ barbar- kavimler ortadan kaldırır. Yeniçağ'dan bu yana ise, medenî kavimler diğerlerini yoketmektedir. Buna sebep, eski medenîlerin, ulaştıkları medeniyet seviyesinin rûhî ve felsefî olgunluğunu taşımaları ve savaştan nefret edecek kadar medenîleşmeleri; yeni medenîlerin ise, medeniyeti teknolojik üstünlük -özellikle de savaş teknolojisinde üstünlük- ile karıştırmalarıdır. Eski çağların medenî kavimleri, savaşamayacak kadar medenîleştiklerinde yıkılırlar veya bu zaaflarını farkettiklerinde kendilerine barbar ve savaşçı kavimlerden paralı asker edinirler. Lâtin ordusu da işsiz kalmış Latinlerden ve Afrikalı, Asyalı lejyonerlerden oluşmuştur. Latince'yi sonradan ve câhil Lâtin askerlerden öğrenen *"barbar"*lar, doğru telâffuzuyle ve seviyeli bir Lâtince (Latium) konuşmazlar; âdetâ dil içinde dil sayılabilecek, vulgarize olmuş özel bir jargon yaratırlar. Roma ordusu Avrupa'yı istîlâ ederken oralara giden Lâtince -tabîatiyle- Latium değil, bu asker jargonu olur. Avrupa'nın yerli kavimleri Lâtince diye bu jargonu tanır ve onların hançerelerinde de jargon bir kere daha değişince ortaya Avrupa dilleri çıkar. Ortaçağ'da hâlâ asker ağzı Lâtince ile konuşup yazmaya çalışan Avrupalıların diline *"lingua Romana"* (Romain, Romane, Romalı dili); bu dille yazılmış tahkiyeli eserlere de *"écrits romans"* veya sâdece *"romans"* denir. Romanslar yazılı eserler olmasına rağmen, hâlâ manzumdurlar. Nesir yüksek sesle kalabalıklara okunamaz; ama, nazım inşâd edilebilir olduğu için, şifâhî edebiyatın tahkiyeli eseri manzumdur. Pekâlâ, yazılı edebiyat ürünü olan romanslar niçin manzumdur? Çünki, sıradan Avrupa halkı Roman dili ile konuşmayı öğrenmiş olsa da hâlâ okuma-yazma sökememiştir ve toplumun okur-yazarları genellikle din adamlarıdır. Onlar romansları istinsah eden ve dinleyicilere okuyan aracılardır. Böylece, halk -tek taraflı da olsa- romanslarda sözlü edebiyat geleneğini sürdürür. Tek taraflıdır; zîrâ, halk dinleyici iken, din adamı anlatıcı değil, okuyucudur. Din adamlarının müstensih

ve nâkil olduğu anonim romanslar, dolayısıyle, kilisenin tasvip ettiği konularda oluşur veya konuları kilisenin tashih ettiği biçimlere dönüşür. Bilhassa, Haçlı Seferleri'nin başlamasından sonra, kilisenin desteği *"geste"* ve *"légende"* özelliklerini birleştirmiş, hem hamâsî hem dinî muhtevâlı şövalye romansları doğmuştur. Endülüs'teki müslümanlara (Sarazenler) din gayretiyle sefer açan **Charlemagne**'ın şövalyeleri **Roland**'ın, **Guillaume d'Orange**'ın ve **Doon de Mayence**'in epopeleri bu yoldaki ilk örnekler olur. Peşinden, Kudüs'e koşan şövalyelerin kudsiyet ve kahramanlık dolu hikâyeleri... Şecâat ve diyâneti rûhunda birleştiren şövalye tipinin bizdeki tam karşılığı *"alp-eren"*dir. **Alp-erenler de** şövalyeler gibi din için savaşan yiğitlerdir. İslâm dünyasının müşterek alp-erenleri vardır ve bunların epopeleri genellikle *"cenk-nâme"* veya *"gazavat-nâme"* adıyle anılır. **Necmettin Türinay**'a sorarsanız, gazavat-nâmeler *"romana bir adım kala"* yazılmış metinlerdir. **Battal-nâme, Dânişmend-nâme, Ebâ Müslim-nâme** gibi romanslar manzum birer cenk-nâmedir. Batı'da, tek şahsı merkez alarak geliştirilen romansların toplamına *"cycle"* denir. Meselâ, Britanya'da **Kral Arthur** ve onun **Table Ronde** (Yuvarlak Masa) Şövalyelerinin herbiri için oluşturulmuş romansların tamamına **Cycle d'Arthur** veya **Cycle de la Table Ronde** denir. Aynı şekilde, **Büyük İskender**'in adı etrafında söylenen romanslar da **Cycle d'Alexandre le Grand** diye anılır. Bizde ise, **Hz. Ali** merkezli cenknâmeleri (**Kıssa-i Kahkaha, Feth-i Kal'a-i Hayber, Kıssa-i Kal'a-i Selâsil...**) önemli bir örnek *"cycle"* olarak anayım.

Buraya kadar anlatılanlardan romansların hep şövalyeler ve onların savaşları etrafında cereyan ettiği düşünülürse, çok da yanlış olmaz. **Pekâlâ, romanslar hiç sevdadan** söz etmez mi? Hıristiyanlık aşka, insanı baştan çıkaran ve onun dinibütün biri olarak cennete gitmesine engel olan cismânî, bedenî bir zayıflık olarak bakar. Romansları, kilisenin seçtiği, manastırların yazdığı ve rahiplerin okuduğu metinler olarak görünce, bu eserlerde sevdanın yer almadığını tesbit şaşırtıcı sayılmaz. Ne zaman ki, kadim Yunan ve Lâtin'in mitolojik hikâyelerinin benzerlerini nazmetmeye başlayan Avrupalı edibler çıkmağa başlar, işte o zaman yerli romanslara kadın ve aşk da girer. Böylece, tematik olarak yumuşamaya başlayan romanslara *"courtois"* (nâzik, kibar) denir. En meşhur *"romans courtois"* **Le Roman de Tristan et Yseut ile Le Roman de la Rose**'dur. Tristan bir şövalye olsa da hikâyesi bir *"geste"* değildir, tamamen ölümcül aşkına dairdir. Diğerinde ise, şövalye tamamen ortadan kalkmıştır ve şâir ile gülün allegorik hikâyesi anlatılmaktadır (**D'Istria**'ya kalırsa, bu romansı **Fazlî**'nin **Gül ü Bülbül**'ü ile kıyaslamak ilginç olacak). Artık romansların epik karakteri, yerini lirik hassasiyetlere bırakmaktadır. Epiğin, yerini liriğe bırakması, sadece, **Taine**'in kasdettiği mânâda *"moment"*e bağlanamaz. Belki ondan daha fazla, Breton (Brötanya) toprağına ve orada asırlardır lirik bir halk edebiyatının koynunda, değişmeden yaşayan Keltlere bağlanmalıdır. Nitekim, Tristan'ın romansı da Breton kaynaklıdır. Kelt lirizminin etkisinde kalarak oluşturulmuş romanslar *"les romans bretons"* diye adlandırılır. Kilisenin katı tavrına rağmen, romansa aşkın, kadının, hassasiyetlerin ve muhayyilenin girişi, doğmakta olan romanın da derinlik boyutunun oluşumunu (psikoloji, karakter, ruh çatışmaları, çalkantılar...) başlatır. Bizim edebiyatımızda ise, destânî epikten lirizme geçişimizin kesinkes belli bir çağı yoksa da İslâm medeniyeti ile bütünleşme dönemi çabalarımızın tabiî bir

netîcesi olarak lirik edebiyatın baskın çıkmağa başladığı iddia olunabilir. Bu demektir ki, Avrupa'da Hıristiyanlık aşkı bir tuzak, bir zaaf olarak görüp küçümser, yok etmeğe çalışırken İslâmiyet aşk-ı insânî'yi aşk-ı ilâhî'ye giden yolda bir merhale sayıp önemsemektedir. Batı romansları aşkı Yunan ve Lâtin klâsiklerinde keşfederken biz de Arap ve Acem klâsiklerinden tanımakta idik (**Leylâ vü Mecnun, Vâmık u Azrâ...**).

Yukarıda adını andığım iki romans, Tristan et Yseult ile Roman de la Rose, bir başka yönleriyle de önemlidir; ilk söyleyenleri bellidir. Artık anonim romanslar devri yavaş yavaş kapanmaktadır. Ortaçağ Avrupasında Kuzey Fransa'da *"trouvère"* Güney Fransa'da *"troubadour"* denen şairler vardır. Bunlar köyleri, kasabaları dolaşıp halka şifâhî edebiyat ürünü, anonim, manzum destanlar okurlar; mukabilinde de alkış alır, yiyecek ve yatacak yer edinir, parsa toplarlar. Sonraları, aynı şairler romansları da anlatmağa başlarlar. Dinleyici grubunun ilgisini uyanık tutmak daha fazla parsa toplamak mânâsına geldiği için, zaman zaman bu romanslara merak unsuru yoğun ilâveler yapmakta da mahzur görmezler. Nihayet, gün gelir, kendi îcâdı romansları okuyan şairler ortaya çıkar. Tabîatiyle, bu romanslarda da metnin tansiyonunu düşürmemek asıl maksattır. Şairler, Grek ve Lâtin tahkiyesinin asırlar boyu halk tarafından zevkle dinlenmesinin sırrını, onlardaki merak unsurlarında gördükleri için, **Agamemnon, Paris, Achile** gibi mitolojik şahısları ve antik konuları işleyen romanslar söylerler. *"Romans de l'antiquité"* diye anılan bu romanslar, ileride klâsisizmin romanlarında işlenecek temaların da ilk uygulaması ve uyarlaması olur. Bizdeki destan anlatıcılarının halk hikâyecisine dönüşmesi biraz bu şairlerin serencamını andırır. Halk hikâyecileri de önceleri anonim hikâyeleri anlatırken, sonradan -bilhassa *"musannif"*ler eliyle- hikâyelere eklemeler yapmışlardır. Bu eklemelerde de -tıpkı Batılı şair anlatıcıların yaptığı gibi- merak unsuru gözetilmiş; Doğu'nun antikitesinden, **Elfü'l-leyle ve'l-leyle**'den, **Tûtî-nâme**'den istifade edilmiştir. Hattâ, ağırlıklı olarak son dönemin bâzı musanniflerinin kendi mahsûlleri olan hikâyeleri anlatışları dahi bir benzerlik olarak kaydedilebilir.

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

İspanya'da şövalye edebiyatının sona erişi ve burjuvanın teşekkülü romanslara daha farklı yansır. İspanyol *"pícaro"* (hâne-berduş, serseri)larının sürekli dolaşırken değişik sınıflardan, mesleklerden insanlarla karşılaşması, onları kurnazlığı ve erdemsizliği ile aldatması üzerine kurgulanmış hikâyelerinin anlatıldığı *"picaresque"* romanslar yazılır. Bu romanslar, teknik olarak genellikle birinci teklik şahıs ağzından kaleme alınması, tematik olarak ise, burjuvanın *'mağlûbiyetinde galip'* bir ferdinin yalnızlığı, olumsuzluğun olumlulandığı yeni düzenin tanıtılması gibi vasıflarıyle yeni ve önemlidir. Bu vasıflar, romanın son büyük habercileridir; zîrâ, roman öncelikle burjuva kültürünün bir ürünü olacaktır. Sonra, roman problematiğinin önemli parçaları (cemiyet karşısında fert, cemiyete rağmen fert, karanlık yönüyle fert...) pikaresk romanslarla belirmeye başlayacaktır. Netîcede **Cervantes** gelecek ve pikaresk romanslara düşkünlüğü yüzünden bir hayâl âleminde yaşamaya başlayan **Don Quijote**'nin yine pikaresk, ama bu sefer olumlu pikaresk hikâyesini anlatarak, *"roman"* nâmını taşımayı hakeden ilk eseri verecektir. *"Niçin İspanya?"* ve *"Niçin bir serserinin romanı?"* soruları beni **Hemedânî**'ye ve onun *"makame"*lerinin başkişisi **Ebulfethü'l-İskenderî**'ye kadar götürüyor ise de bu meselenin ayrı bir araştırma konusu olabilecek kadar zengin ve ilginç malzeme verişi, burada uzun uzadıya üzerinde durmamı engelliyor.

İtalya ise, Doğu'nun ve müslüman Afrika'nın dinî, felsefî, edebî yazılı kültür ürünlerinin Avrupa'ya girişini sağlayan cümlekapısı gibidir. Bu bakımdan, rönesansın önce orada filizlenmesi de bir tesadüf değildir. Nitekim, İtalyan rönesansının tahkiyedeki büyük ismi **Boccaccio** da Batılı romansların genel hatlarını değiştirecek olan eseri **Il Decamerone**'yi bu etkilenmelerin sonucunda oluşturur. Gerçi daha evvel, **Cento Novella Antiche** ile adı konmuş ve *"novella"* (kısa yeni şey) nâmıyle *"novel"* (romanın atası belirmiştir; ama, bu eser, etkinlik noktasında Decamerone'nin önüne geçemeyecektir. Doğu'da **Kelîle Ve Dimne**'den, **Binbir Gece**'den beri süregelen hikâye içinde hikâye anlatma *(story within a story)* âdeti, Decamerone ile Batı'ya da sıçrar. Büyük Britanya'da **Chaucer**'ın **Canterbury Tales**'inden, Fransa'da **Margaret d'Angoulême**'in **Heptameron**'una, hattâ çok sonraları **Dickens**'ın **Nicholas Nickleby**'sine ve **Voznesenskaya**'nın **Kadınlar Dekameronu**'na varıncaya kadar yazılmış olan bütün çerçeveli *(framed)* anlatıların kaynağında hep Decamerone vardır. Bu eser, romansların nazımdan nesre kayışında da önemli bir etken olarak anılmalı. Bizde ise, bilhassa **Giridî Aziz Efendi**'nin **Muhayyelât**'ı (1796) *"hayâl"* denen üç çerçeve hikâyenin içinde toplanmış onyedi hikâyeden oluşur ve modern tahkiyemizin ilk örneklerinden sayılır. Sonraları, **Emin Nihad** da **Müsâmeret-nâme**'sinde (1871) -tıpkı Decamerone gibi- birbirine hikâyeler anlatan on kişinin üzerine kurulu bir fiktif yapıyı deneyecektir. Oysa, **Ahmed Midhat Efendi** Don Quijote'ye benzeterek yazdığı **Çengi** romanında, kahramanı **Dânişçelebi**'yi -köhne pikaresk romansların mukabili olarak- **Muhayyelât** okutarak yoldan çıkaracaktır ki, buradan, tahkiyedeki hızlı değişimin Muhayyelât'ı ve onun temsil ettiği formal yapıyı da hızla eskittiği sonucuna varılabilir. Her toplum için, romansların olağanüstülükleri olağan gibi gösterişini olağan sayan okuyucudan sıyrılış süreci, yazarın *"olmuş veya olması mümkün"*e yönelirken romansı küçükseyip alaya alış süreci romanı doğurur. Ahmed Midhat'in tavrı, bunun bizde de böyle olduğunu gösteriyor gibidir.

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

Mesnevîler bir koldan romans geleneğini yaşatırken, mesnevîlerden çıkarılan mensur hikâyeler de diğer koldan romanın oluşumunu hazırlar. Çoğunlukla meddahların nesre çevirdiği bu hikâyeler, kalabalıklara anlatılmak gibi bir maksat güdüldüğü için, aslına çok da sadık kalmaz; meddah kendi hayatından, yaşadığı dönemden yaptığı ilâvelerle metnin tabiîliğini, gerçekliğini ve inandırıcılığını artırmağa çalışır. Böylece, mesnevînin tematik malzemesi nesre aktarılırken romansa âit unsurlarını kaybeder ve roman unsurları kazanır. **Prof. Dr. Şükrü Elçin**'in *"kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyesi"* adını verdiği bu hikâyelerin büyük kısmı, Sultan **IV. Murad**'ın nedîmi ve devrin meşhur meddahı **Tıflî Ahmed Çelebi**'nin anlattıklarıdır. Mevcut yazmaları yanında, XIX. asırda kitap hâlinde neşredilmeleri de gösteriyor ki, halka anlatılanlar halkın okuduklarına dönüşmektedir. Mesnevî-hânların bir dinleyici kitlesine okuduğu veya mürekkep yalamış insanların kendi kendilerine okudukları mesnevîler incelmiş zevk sâhibi insanlar için *"halk kitabı"* (volksbücher) hüviyetini kazanmışken, kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyeleri daha ziyâde *"eğlencelik roman"* (unterhaltungsroman) ihtiyacını karşılar gibidir. Nitekim, neredeyse hepsi de 1870 ve 80'li yıllarda neşredilmiş ve müellifin mi, müstensihin mi yoksa mürettibin mi elinden çıktığı çokça belli olmayan kimi hikâyelerin varlığı da (**T. Abdi**'nin **Sergüzeşt-i Kalyopi**'si, **İbrâhim Kemâli**'nin **Letâif-i Kemâli**'si, **Yûsuf Neyyir**'in **Gülzâr-ı Hayâl**'i, hattâ **Emin Nihad**'ın **Müsâmeret-nâme**'si gibi) bu adlandırmaya pek uygun düşüyor. Bugün, *"halk kitabı"* kavramını, litografik baskıları yapılarak yeni yeni kitaplaştırılan halk hikâyeleri için kullanmakta olduğumuzu da eklemeli.

Gün gelir, şehirli ahâlî kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyesinin; taşralı ahâlî taşbaskı kitapların okuyucusu hâlini alır; lâkin, intelijansiya günün değişen şartları karşısında daha fazla dayanamayan mesnevînin yerine henüz başka birşeyler ikame etmeyi başaramaz. Üstelik, eğer **Süleyman Fâik Efendi** gibi isimler intelijansiyanın hislerine tercüman oluyorsa, onların halk hikâyelerini basit ve hattâ ilkel; kitâbî, mensur, realist İs-

tanbul halk hikâyelerini edepsiz ve yararsız buldukları söylenebilir. Batı'daki durum da farklı değildir. Romanın iki temel unsuru -gerçeklik ve insan rûhu- aristokrasiyi de, kiliseyi de rahatsız eder. Gerçeklik rahatsız eder; zîrâ, öyle gerçekler vardır ki, onların romanda zikredilmesi ahlâkı rencîde edecektir. İnsan rûhu rahatsız edicidir; çünki, rûhun karanlık ve çirkin yüzü romanda kendine bir yer bulduğunda, edebiyat ibtizâle düşecektir. Belki de bu sebeplerle XVII. asrın Avrupası romanı hep küçümseyip ihmâl eder; XVIII. asırda ise, sâdece didaktik, teolojik ve filozofik ağırlığı olan romanlara cevaz verilir. **Fénelon**'un **Télémaque**'ı, **Voltaire**'in **Candide**'i ve **Rousseau**'nun **Emile**'i biraz da bu mecbûriyetin ürünüdür. **Chateaubriand,** meşhur romanları **René** ile **Atala**'yı, alacağı tepkiyi hesaplayarak -ciddî bir Hıristiyanlık müdâfaası sayılan- **Le Génie du Christianisme**'ine ilâve ederek bastırmak zorunda kalmıştır. Böylece roman, varlık sebebinin dışındaki sebeplerle ayakta kalmağa çalışır. Bizde de ilk romanlarımızdan itibâren aynı faydacı tavrın sürdürüldüğü görülür. **Taaşşuk-ı Tal'at Ve Fitnat**'tan başlayarak yazılan her roman *"ahlâka dâir pekçok iber ü nesâyıhı şâmil"* olduğunu isbat zorunda gibidir. Bu, Batı'da romanın romansa, bizde de romanın mesnevîye bağlı kaldığı tarafıdır. Avrupa'dan yapılan roman tercümelerinde seçilen eserlerin ya fonksiyonel olarak (**Tercüme-i Telemak, Sefîller...**), ya da tematik olarak (**Monte Kristo, Greziella...**) mesnevîleri andırdığı, bir başka deyişle, ya *"hikemî"* ya da *"garâmî"* olduğu görülür. Roman genel okuyucu kitlesini etkilemeye başladıktan sonradır ki, onların ortak zevk seviyelerinin ürünü olan kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyelerinin fonksiyon ve temalarını andıran romanlar da çevrilmeğe başlanacaktır. **Paul de Cock'un, Eugènne Sue veya George Ohnet**'nin romanları bu ihtiyacı karşılarken genel okuyucu kitlesinin de Batılı romana yakınlaşmasını sağlar. Batı'da burjuvazinin gelişmesi, bizde ise aydından başlayarak ferdin şahsî gelişimini Batılı burjuvazinin gelişimine bağlaması, öncelikle burjuva zevkinin bir ürünü olan romanın yaygınlaşmasını sağlar. **Nâmık Kemâl** *"havassa hitâb eden bir edebiyat"* yaratmanın abes olduğundan söz ederken bir zümrenin ağzıyle konuşur gibidir. Oysa, Fransız burjuvazisinin yarattığı romantizm bile, bir okur olarak kendi burjuvasını beğenmeyerek ona *"philistin"* nâmını vermişti. Yine de Batı'nın romans unsurlarından sıyrılmış romana kavuşması realizm iledir, bizde ise **Aşk-ı Memnû** ile... Kendisi de roman yazmış **Şemseddin Sâmi**'nin, **Kamûs-ı Fransevî**'sinin -Aşk-ı Memnû'un kitap hâlinde neşrinden (1900) bir yıl sonra yapılan- üçüncü baskısında *"roman"*ı hâlâ *"hikâye, kıssa, masal, efsâne"* kelimeleriyle karşılaması ilginçtir. Demek ki, Avrupaî ölçülerde bir romanımızın oluşu, aynı târihlerde ekseriyetin de aynı olgunluğa eriştiği mânâsına gelmiyor; hattâ -**Mehmed Raûf**'un yine 1900 yılında tefrika edilen **Eylûl**'ünün **Kerem İle Aslı**'dan nasıl istifâde ettiği hatırlanırsa- diğer romancıların bile...

Şeceresini tâkip ederek romanın roman oluşundaki *"genetik şifre"*yi kavramaya çalıştıktan sonra, cevaplanması gereken son bir soru kalıyor: Romanın bir form olarak rüşdünü isbat için, geçmişini inkâra ihtiyâcı var mıdır? Romanın başlangıçta nazmın ürünü olduğunu artık umursamayışından bahsediyorsak, günümüz romanının bu konuda geri adım atmayacağı açıktır. Sâdece, istitrad kabîlinden şunu ekleyeyim ki, ilk manzum oyunlarımız -bilhassa oynanmak gibi bir maksatla yazılmayanları ile hem oynanmak, hem de okunmak üzere yazılanları- mesnevîden romana yumuşak geçişi sağlamışlardır.

**Necdet Rüşdü**'nün **Aşkın Gözleri** (1928), **Circis Gümüşkalem**'in **Kavuşan Gönüller**'i (1970) gibi bir iki manzum tecrübe hâriç, nazma yeniden dönüş ise, mümkün görünmüyor [son manzum tecrübenin sahibi **Nadir Gezer** ise, **Yalnız Adamın Düşleri**'ni (2000) romandan da eskiye götürerek *"destan"* diye adlandırır]. Yine de modern tahkiyenin **Milan Kundera** gibi kimi isimleri için, romanın hâlâ bir târifinin de *"anti-lirik nazım"* olduğunu hatırlayalım. Eğer, romanın romansın tematik yapısını inkârından bahsediyorsak, bu inkâr uzunboylu sürmemiştir. Bilhassa fantastik roman, târihî roman, gotik roman, korku romanı, töre romanı gibi türler ortaya çıkarken, romansın malzemesi yeniden keşfedilmiştir. Daha yenilerde ise, **Tolkien, Vasconcelos, Màrquez, Eco** gibi romancılar ve postmodernist roman, romans malzemesini modern kalıplar dâhilinde yeniden şekillendirir. Belki bizim romanımızın özlenen çıkışı da mesnevîlerimizde gizlidir.

*

Roman, edebiyatın en köklü âilesinin küçük çocuğu... Her çocuk gibi, henüz karakterinin değişmez özellikleri belirmiş değil. O sebeple de hangi türe yanaşsa, onun özelliklerinden bir kısmını alıyor. Böylece, bir taraftan roman bütün türleri kapsar bir genişlik kazanıyor; diğer taraftan da târifi gittikçe zorlaşarak körlerin fil târifine benzemeye başlıyor. **Mikail Baktin**'in dediği gibi, roman üstüne yapılan araştırmalar dönüp dolaşıp elden geldiğince çok roman çeşidini sayıp saptamayla sınırlanıyor. Romanın vazgeçilmezleri olan yazar, tema, kitap, okur gibi temel unsurların herbirine göre tür adlandırmaları yapılarak aslında roman anlaşılmaya çalışılır. İçiçe geçmiş, kimisi aslî, kimisi tâlî, büyükçe bir kısmı gereksiz bu adlandırmalar çok birşey söylemeseler de başlıcalarını anmaktan bir fayda umulabilir:

Romanı, yazıldığı dönemin fikrî ve edebî cereyanlarına göre *"klâsik" "romantik" "realist" "natüralist" "egzistansiyalist"* gibi sıfatlarla değerlendirmek mümkündür. Yazarı bir roman figürü gibi öne çıkararak *"otobiyografik"* ve onun bir alt başlığı diye **St. Augustine**'den beri var olan *"confessional"* (itiraflara dayalı) romanı yahut yazarın ustalık derecesini önemseyerek *"apprenticeship"* (çıraklık dönemi) adlandırmasını kullanabiliriz. Romanın niceliğini öne çıkararak *"nouvelle" "novelette" "short novel"* gibi isimlerle kısa romanı (ABD'nde *"kısa roman"* diye 15-50 bin kelime arasında olanına denir), yine hacmine bakarak *"uzun roman"*ı, bir parça tematik yapısını da dikkate alarak *"nehir roman"*ı veya tefrika edilişini, cüz cüz yayımlanışını, içinde resimler bulunuşunu, hattâ hepten resimlerle/fotograflarla anlatılışını (çizgi roman, fotoroman) temsilî özelliği sayıp romanı adlandırabiliriz. Romanın okuyucu karşısındaki duruşunu önemseyerek *"çocuk romanı" "ilkgençlik romanı" "bildungsroman"* (yetişme dönemi romanı), *"yetişkin romanı"* veya *"halk romanı" "popüler roman", "burjuva romanı" "aydın romanı" "gençkız romanı" "delikanlı romanı"* diye ayırabiliriz. Teknik özelliklerine bakarak romanı *"vak'a"* (incident) romanı, *"karakter"* (manners) romanı, *"dramatik"* roman, *"şuurakışı"* (stream of consciousness) romanı, *"documental"* roman, *"roman à clef" "mektup"* (epistolary) roman gibi isimlerle tasnif edebiliriz. Tematik tercihlerine göre *"psikolojik"* roman, *"erziehungsroman"* (terbiyevî) roman, *"didactique"* (öğretici) roman, *"felsefî"* roman, *"mâcerâ"* romanı, *"töre"* romanı, *"satirique"* roman, *"mizah"* romanı, *"târihî"* roman (Fransızların *"le roman de cape et*

*d'épée"* dedikleri romanı ayırarak) *"hard"* roman gibi adlar bulunabilir. Romanda işlenen konuya göre *"fantastik"* roman -ki, içine *"mystery"* (esrarengiz) romanların hepsini, *"gothic"* romanı da, *"detective"* romanını da (*"cinâyet" "gerilim" "gangaster" "câsus"* romanları dahil), *"utopian"* ve *"distopian"* romanı da, hattâ *"science-fiction"* romanı da (*"bilim-kurgu"*yu ilmî temellerden uzağa düşmüş gördüklerinde rahatsızlık duyanlar, bu terimi *"hayâl-kurgu"* mânâsında kullanır ve aklî *"bilim-kurgu"*lara da *"scientific science-fiction"* demeyi tercih ederler) alır- *"problem"* romanı -ki içine *"sosyolojik"* roman da, *"politik"* roman da, *"propaganda"* romanı da, *"sınıf"* romanı da (*"proletarian"* roman gibi), *"soil"* ve *"reginol"* (mahallî) roman da, *"köy"* romanı da girer- *"künstlerroman"* (sanatkâr romanı, **Joyce**'un **A Portrait of the Artist as a Young Man**'i gibi), *"sentimental" (sensibility)* roman (*"realistic"* romanın zıddı olarak) benzeri türler de üretilebilir. Sâdece üretmekle kalmayıp bu türlerin genel özellikleri târif de olunabilir; lâkin, bu *"roman"*ın târifi olmayacaktır. *Küllü kasdederek cüz'ün"* târifi yapılamaz. **Maupassant**'ın **Pierre et Jean** romanına yazdığı meşhur önsözündeki isyanı bir de bu gözle değerlendirmeli.

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

Gözlerim *"roman"*da; ibretle, hayretle ve biraz da şefkatle seyrediyorum. Bakalım bundan sonra hangi elbiseyi giyecek? Büyüyene kadar daha hangi boyalarla boyanacak? Ve asıl önemlisi, bu çocuk büyüyüp de karakteri belirginleştiğinde neye benzeyecek? Bekleyip görelim. Beklerken de -*"o da kim ola"* demeden- **İbnülhamdi tıff'ın Reyeân**'ındaki öğüdünü tutalım:

*Sa'y kıl öğren Fransızca o da lâzım bize*
*Boş oturma vaktin oldukça dahi roman oku*

AHMET CÜNEYT ISSI

# TÜRK EDEBİYATININ ROMANLA TANIŞMASI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ahmet Mithat Efendi'nin roman yazmaktaki maksadı, Türk halkının *"çağdaş medeniyete uymayan düşünüş ve yaşayış tarzını"* değiştirmektir. Bu maksada erişmek için büyük gayret gösterdiğinden kendisine bir eserinin başlığından hareketle *Hâce-i Evvel* ünvanı verilen yazar, bir yerde kendisine yöneltilen "Sizin eserleriniz arasında edebî olanlar hangileridir?" sorusunu şöyle cevaplandırır:

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

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

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

Bu ifâdelerden de anlaşıldığı gibi Ahmet Mithat Efendi modern ilimleri halka roman vasıtasıyla, onları aynı zamanda eğlendirerek öğretmek ister. Bu düşüncesiyle onun Namık Kemâl'in tiyatro hakkındaki *"faydalı eğlence"* formülünü benimsediği söylenebilir. Mithat Efendi, okurlara *"Seyahat-ı fikriyye yaptırmak; İstanbul'da köşelerde bucaklarda dolaştırmak; alaturka alemlerde gezdirmek; alafranga alemler-*

*de eğlendirmek; beşeriyyetin hiçbir yerde ve hiçbir zaman yakasını kurtaramadığı felaketleri gösterip rikkat-i kalbiyyeyi davet etmek; yine beşeriyyetin hiçbir zaman ve yerde kendisini kurtaramadığı türlü türlü gariplikleri gösterip kahkahalarla güldürmek..."*[14] için romanı bir araç olarak kullanır.

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

Eserlerinde *kıssadan hisse* kaygısının ön plânda olduğu açıkça sezilen Ahmet Mithat Efendi için *"hikâye okumaktan maksat yalnız vak'a adamlarının başlarından geçenlerle kâh müteessir, kâh mütelezziz olarak vakit geçirmekten ibâret olmayıp hikâye mütalaa olunarak bittikten sonra vak'ayı ale'l-umûm atılacak bir icmâl-i nazarî sonunda bir de hüküm çıkarmak. roman mütalaasına dahil bulunan maksatların başlıcalarından biridir."*[17]

Türk romanının kuruluşu aşamasında onun izleyeceği iki yoldan birinin öncüsü olan Namık Kemâl, bizde romanın *"edebiyatımızın en nâkıs ciheti"* olduğunu belirttikten sonra *"lisanımızda lezzetle okunacak belki üç hikâye bulunmaz."*[18] diyerek bu durumdan yakınır.

Namık Kemâl için *"Romandan maksat, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü hayâllere ne fikir ile mürâcaat olunduğu mes'elenin tasvirinden bedâhatle meydana çıkar."*[19] Ona göre roman okuyan eğlenecek ve aynı zamanda bu eğlenceden *"birtakım nesâyih"*[20] bulacaktır.

Tanzimat neslinden olmakla birlikte Servet-i Fünûn Edebiyatı oluşumunda önemli rol üstlenen Recâizâde Mahmut Ekrem de Ahmet Mithat ve Namık Kemâl gibi romanın *"vakâyii ve ahvâl-i beşeriyyetin birer mir'at-ı ibret-nümâsı"*[21] olması görüşündedir.

Romanla ilgili bütün bu görüşlerin ağırlıklı olarak muhteva etrafında şekillendiği görülür. Jale Parla'nın da belirttiği gibi ilk romancı ve çevirmenler yenilikçi ve reformcu olarak tavır almakla birlikte *vâsilik* duyguları bu tavırlarından her zaman daha baskın gelmiştir. Çünkü, onlara göre ortada eğitilecek bir halkla siyasi varisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vâsiye ihtiyacı vardır.[22] Bu önceliğin yanında belki edebiyat dilinin bütünüyle yeniden kuruluyor ve kurulmaya çalışılan bu dilin imkânlarının yeni yeni tecrübe ediliyor olmasının da etkisiyle, tekniğe ilişkin meselelerin - belli roman teknikleri kimi romanlarda Batılı romancılardan bile önce denenmiş olsa bile-[23] muhtevaya ilişkin yazılarla kıyaslandığında esaslı bir biçimde tartışılmadığı görülmektedir. Türk edebiyatı, bu meseleleri tartışmaya 1860'larda ortaya atılan yeni bir edebiyat anlayışının artık kabul gördüğü ve bu edebiyatın ürünlerini ortaya koyacak dilin belli bir olgunluk seviyesine ulaştığı 19. Yüzyılın son çeyreğinde, özellikle Servet-i Fünûn döneminde başlayacaktır.

[1] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İst. 1977, s. 57.

[2] Pertev Naili oratav'ın Folklor ve Edebiyat başlıklı çalışmasından akt: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yay., İst. 1983, s. 23, 24.

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

[4] Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İletişim Yay., İst.1985,. s. 115.

[5] Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*,. Varlık Yay., İst. 1979, s.12-16.

[6] "Mukaddime-i Celâl" *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II* (1865-1876), (Haz. Mehmet Kaplan-İnci Enginün-Birol Emil), Edebiyat Fak. Matb., İst. 1978, s. 347.

[7] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 10.

[8] Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yay., 7. Bs., İst. 1995, s. 67.

[9] Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Gerçek Yay., İst. 1978, s. 34-40.

[10] Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 12.

[11] Mustafa Nihat Özön, *a.g.* e., s.115, 116.

[12] Kamil Yazgıç, *Ahmet Mithat Efendi/Hayatı Hatıraları*, İst. 1940, Tan Matb., s. 24, 25.

[13] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 17.

[14] Mustafa Nihat Özön, *a.g.e.*, s. 228.

[15] Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, M.E.B. Yay., İst. 1991, s. 27.

[16] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kit., İst. 1982, s. 455, 457.

[17] Mustafa Nihat Özön, *a.g.e.*, s. 227, 228.

[18] Hüseyin Ayan, *Namık Kemal/Celaleddin Harzemşah*, Dergâh Yay., İst. 1975, s. 12.

[19] "Mukaddime-i Celâl" *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II* (1865-1876), s. 347.

[20] "'Son Pişmanlık'ın Mukaddemesi", Namık Kemâl, *İntibah-Següzeşt-i Ali Bey*, (Tertipleyen: Mustafa Nihat Özön), Remzi Kit., İst. 1971, s. 24.s

[21] Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, (Sâdeleştiren: Fazıl Yenisey), Kanaat Kit., İst. 1963, s. 10.

[22] Jale Parla, *Babalar Ve Oğullar* (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri), İletişim Yay., İst. 1990, s. 12, 13.

[23] Söz gelimi Ahmet Mithat Efendi'nin Müşâhedât'ta "romanın yazılışını romanın konusu haline getirmesi", Recâizâde Mahmut Ekrem'in ise Araba Sevdası'nda bir anlatım tekniği olarak "iç konuşma yöntemi"ni kullanması o yıllarda Batı'da bile henüz denenmemiş yöntemlerdir. Berna Moran, *a.g.e.*, s. 57 ve 69.

NURULLAH ÇETİN

# TANZİMAT DÖNEMİNDE TÜRK ROMANI (1860-1878)

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

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

Ahmet Mithat, kendine okuyucu kitlesi olarak geniş halk kesimlerini, okuma yazmayı yeni öğrenenleri, kültür ve eğitim düzeyi düşük kişileri hedef seçer. Dolayısıyla kolay okunabilen, yormayan, daha basit bir kurguya sahip, açık ve yalın bir dil ve üslûbu olan, sürükleyici, eğlendirici, sıkmayan bir teknikle roman yazar. Ahmet Mithat, Fransız edebiyatından özellikle Aleksandr Düma Per'den etkilenmiştir. Ahmet Mithat, edebiyat tarihlerinde ve başka incelemelerde genellikle halka batılı tüm değerleri öğretmeye çalışan bir yazar olarak takdim edilir ki, bu tam olarak doğru değildir. Tam tersine o, Batıdan alınması gerekenleri alırken bile aslında bu değerlerin bizde daha önceden olduğu bilinci içinde hareket eder. O aslında ve öncelikle Batıyla hesaplaşan, Batıya karşı Doğuyu, Hıristiyanlığa karşı İslâmiyeti öne çıkaran, ideal anlamda örnek, üstün vasıflı Müslüman ve Osmanlı tipleri çizen ve İslâm ahlâkını yücelten bir yazardır. Namık Kemal ise belli bir eğitim ve kültür düzeyine sahip kitleye yönelik, edebî niteliği ağır basan, estetik kaygıları olan, dil ve üslûbu sanatlı roman yazarak sanatkârane roman çığırını açar. O da, Fransız edebiyatından özellikle Victor Hugo'nun izleyicisi olmuştur. Tanzimat döneminde ortaya konan roman metinlerini içerik ve biçim özellikleri açısından irdeleyelim.

## A. İÇERİK

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

Yine aynı yaklaşım biçimiyle Fıtnat'ın, istemediği zengin ve yaşlı Ali Bey'le evlendirilme isteğine karşı verdiği cevap, kızların özgür iradelerinin çevre baskısından daha öncelikli olduğu tezini ortaya koymaktadır. Evlilik kurumunda kadınların ikinci sınıf konumuna indirgenmesi, kocaları tarafından kendilerine bir eş değil kullanılacak, yararlanılacak bir hayvan gibi muamele edilmesi de eleştirilen bir başka sosyal yaradır. Diğer yandan batılılaşmanın yanlış algılanması da eleştiri konusu yapılır. Hacı Baba muhafazakârlık adına modalara, alafrangalara karşı çıkarken Şerife, kadınların, kızların namusuna sataşılmasının alafrangalık olmadığını, bunun yanlış anlaşıldığını, alafrangalığın da namusa sataşılmayı kabul etmediğini belirtir. Bu konuda alafrangaların davranışıyla bizim davranışımızı şöyle mukayese eder: "Madamalar çıkarlar, erkeklerin meclislerine girerler, kahvelerde otururlar. Fakat bir madama, kocasını yahut biraderini ya babasını kolundan alıp kemâl-i vekarla yürüyerek, ırzına halel getirmeyecek bir yere gidip kemâl-i edeple oturur. Hiç kimse yüzüne bakmağa cesaret edemez. Halbuki bizimkiler öyle değil... Biz karılarımızı, kızlarımızı bir arabacıya teslim edip, Allah'a emanet... Nereye götürürse götürsün." (s.38,39)

Romanda kızların okuyup yazmalarının önemine de vurgu yapılır: "Karı müderris olmayacak, kâtip olmayacak, kıza o kadar okumak-yazmak ne lâzım? Kızlara birinci lâzım olan şeyler dikiş dikmek, nakış işlemek ve sair böyle şeylerdir" (s.42) tarzındaki bir yaklaşım biçimi eleştirilirken, diğer yandan okumanın önemi Fıtnat'ın okuyup yazmayı öğrenme imkânı elde edince söylediği şu sevinç ifadeleri de romancının o dönemde kızların okumasını teşvik eden tutumunu ortaya koymaktadır: "Ah... Ben okumak yazmak öğreneceğim... Sonra kitaplar, gazeteler alıp okuyacağım... İstediğim şeyi yazabileceğim.. Oh, ne güzel, ne güzel.." (s.45) Geleneksel evlilikte kızın fikri sorulmadan, sevip sevmediğine, isteyip istemediğine, durumlarının ve yaşlarının denk olup olmadığına bakılmadan babanın isteğine göre evlendirilmesi eleştirilir. Birçok kız, babasının isteğiyle yaşlı, kör, sakat, çirkin ve zalim erkeklerle evlendirilebilmektedirler. Eleştiri konusu yapılan unsurlardan birisi de kızların doğru dürüst okutulup eğitilmemesi, toplumsal hayata karıştırılmaması, sürekli eve kapatılması, sosyalleşmelerinin önüne geçilmesidir.

Tanzimat döneminin iki önemli romancısından birisi Ahmet Mithat Efendi (1844-1913) 'dir. Onun amacı, edebî niteliklere sahip estetik boyutuyla var olan bir ürün ortaya koymak değil, sanat eserinin, hikâye ve romanın sürükleyicilik ve kolay okunurluk cazibesine sahip oluş gibi özelliklerinden yararlanarak topluma okuma alışkanlığı vermek, daha sonra verilecek asıl edebî ürünlere potansiyel okuyucu kitlesi kazandırmaktır. Bunun yanında bir diğer amacı da toplumun sosyal, kültürel ve eğitim sorunlarını irdelemek, toplumu aydınlatmak, onların sorunlarına tercüman olmak ve topluma örnek alabilecekleri örnek kişilikler sunmaktır. Onun çalışmalarını daha çok edebiyatın sosyolojik ve eğitimsel anlamda alt yapısını hazırlayan bir işçinin ürünleri olarak değerlendirmelidir. O, eğlendirici, sürükleyici, ilgi çekici bir takım hikâyeler anlatarak edebiyat okuyucusu yetiştirmeye çalıştı. Bu yüzden üslûbunda ve dilinde estetik kaygıları olan bir sanatçının titizliğini gösteremedi. Kendisini olabildiğince fazla yazı üretmek mecburiyetinde ve görev sahibi olarak gördü. Tüm topluma bir ilkokul öğretmeni tavrıyla yaklaştı. Ahmet Mithat, vezirlerin ve diğer bürokratların bir dizi reformlar paketi olarak gerçekleştirdikleri siyasî Tanzimatın sosyal, medenî ve eğitimsel boyutlarına ilişkin değerlerini kimi zaman doğrudan kimi zaman da roman, hikâye gibi olay anlatımına dayalı metinlerle topluma aktarmaya çalıştı. İçine girilen yeni batı medeniyetinin faydalı gördüğü bireysel ve sosyal değerlerini aşılamayı hatta öğretmeyi kendisine bir görev olarak kabul etti. Bunu yaparken, geleneksel kültürün bozulmuş ve topluma zarar verir hâle gelmiş unsurlarını, batıl inançları, anlamsız, yanlış ve gülünç davranış ve düşünüş biçimlerini de eleştirel bir üslûpla ayıklamaya çalıştı.

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

Ahmet Mithat Efendi, *Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrâr* (1874) adlı macera romanını, Aleksandr Düma Per'in Türkçe'ye tercümesinde kendisinin de katkıları olduğu *Monte Kristo* (1846) romanını örnek alarak Rodos'ta sürgün bulunduğu sırada yazmıştır. Bu roman, Ahmet Mithat'ın "olayları İslâm toplumu arasında geçmekle beraber kahramanlarının ferdî hayatlarını veren roman" diye tanımladığı "millî roman" türüne girmektedir. O dönemde "millî" terimi, ırk bağını değil, aynı dine mensup topluluklar anlamını ifade ediyordu. Romanda denizci olan Fas'lı Hasan Mellah'ın başından geçen serüvenlere yer verilir. Ahmet Mithat'ın oldukça sürükleyici bir macera romanı olan bu eserinde idealize edilmiş bir Müslüman tipi ve bu yolla İslâm ahlâk anlayışı ve değerleri sunulmaktadır. Müslüman Hasan, Hıristiyan dünyası içinde Müslüman kişiliğinin gereği olan tavırları ve davranışları sergilemektedir. Zaman zaman Hıristiyan dünya görüşüyle İslâm dünya görüşü karşı karşıya gelir. Hıristiyan kızı olmasına rağmen, Cuzella, Müslümanların Protestanlar kadar Hıristiyan-

lığın aleyhinde çalışmadıklarını, Müslümanların da Hz. İsa'ya inandıklarını belirtir. Müslümanların eğer karıları Hıristiyan ise dinlerine asla karışmadıklarını, onun için Müslüman Denizci Hasan'la evlenmesinin bir sakınca doğurmayacağını söyler. Dolayısıyla İslâm'ın geniş ve hoşgörülü dünya görüşüne vurgu yapar.

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

Hasan, kendisini istemeyen bir kadına zorla sahip olmayı düşünmez. Aşkta, sevgide karşılıklı rıza ilkesini benimser. Onun aşk anlayışı şudur: "Duygularında rezilcesine bir şehvet yani alçaklık olmayan bir adam, sevişmekten hoşlanır ama iki tarafın da birbirine iyice âşık olmalarını da şart koşar. Seninle sevişmekten nefret ettiğini gösteren, gözlerinden yaşlar çağlayan bir kızı hırsın ve şehvetin kucağında ağlatmaktan ne zevk alınır?" (s.432). Diğer yandan Hıristiyan Dominiko, Cuzella'yı zorla kaçırmış, hiç rızası olmadığı hâlde onu evine hapsetmiştir. Romanda bu iki tip hep karşılaştırmalı olarak verilir. Hasan, olumlu, Dominiko ise olumsuz özellikleri taşırlar. Dominiko, fitneci, yalancı, şarlatan biridir. Din değiştirmediği hâlde Seyyid Ali ismini alıp Müslüman görünerek Şam'da Emeviye Camiinde Müslümanlara vaazlar verir. Müslümanlara vaaz adı altında ne anlattığı belli değildir. Yalan yanlış bilgilerle onları aldatır. Diğer yandan Hıristiyan fanatizmine de değinilir. Alfons kızını Hasan'a vermeye razı olur ancak Hıristiyan İspanyolların öfkesinden korkarak onlara Cezayir'e gitme tavsiyesinde bulunur. İspanyollar, bir Müslümana verilen kızın ruhunun şeytanın aldığına inanırlar. (s.614-615)

Romanda üzerinde ağırlıklı olarak durulan bir tema da kadınların aşklarında erkeklerden daha sebatkâr ve sadakatli olduklarıdır. Esma, sevgilisi Timur'a sadakatinden dolayı kendini efendisi Murat Beye teslim etmediği gibi Hasan'a da teslim et-

mez. Bu erdemli tutumu konusunda şöyle der: "Ben ki Timur'a söz verdim, bu sözü tutmazsam ve eğer dünyada buluşacak olursak onun yüzüne ne yüzle bakarım? Dünyada buluşmayacak olursak ahirette mutlaka buluşacağız ya.. O zamanki mahçupluğa da nasıl tahammül edebilirim? Bence ben ona karşı mahçup olmayım da o bana karşı mahçup olursa varsın olsun!" (s.474). Böylece Cuzella'ya olan aşkına ihanet etmek üzereyken mahçup olan Hasan'a sadakat dersi verir. Hasan, kadınların sadıklığını erkeklerden fazla bulduğunu, hele bir kadına erkek tarafından tecavüz edilmedikten sonra kadının bağlılıkta ve yüreğini temiz tutmaktaki sebatının kıyamete kadar bozulmayacağına emindir. Bütün bu anekdotlarla yazar, okuyuculara dolaylı olarak sevgililerin ve eşlerin birbirlerine sadık kalmaları gerektiği dersini telkin eder.

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

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

Roman asıl olarak Rakım Efendi'nin hayat hikâyesinden oluşmaktadır. Ancak, onun kimliği, kişiliği ve temsil ettiği doğru değerlerin daha net olarak verilebilmesi için "her şey zıddıyla bilinir" ilkesince karşılaştırma unsuru olarak Felâtun Bey alınmıştır. Felâtun, ba-

tılı özentisinde olan bilgisiz, görgüsüz, kültürsüz, gösterişçi bir mirasyedidir. Batılı taklidi olan her hareketi çiğ ve komiktir. Batılılığı özünden kavramayıp sırf şekilcilik boyutuyla algıladığı için hareketleri yapmacıktır. Her şeyi eline yüzüne bulaştırır ve gülünç duruma düşer. Felâtun, zarif ve aristokrat bir salon adamı değil, görgüsüz bir kahvehane adamıdır. Rakım'ı cemiyet toplantılarında bilmediği hâlde bilgiçlik taslayarak rezil etmek isterken hep kendisi rezil olur ama Rakım olgun davranarak onun kusurunu yüzüne vurmaz, onurunu incitmez. Felâtun'un hayat felsefesi, çalışmadan yeyip içmek, gezmek ve kadınlarla eğlenmektir. Alafranga Felâtun Bey, bir mirasyedi olup çalışma gereği duymadan sürekli eğlence yerlerinde gezer. Şekilci bir batı taklitçisidir. Gerçek anlamda batılı değerleri özümsemediğinden davranışları, giyim kuşam biçimleri ve konuşmalarıyla toplum içinde gülünç durumlara düşer, kendisiyle alay edilir.

Bir çok özellikleriyle Ahmet Mithat Efendi'yi çağrıştıran Rakım Efendi, hovardalık yapmak yerine dürüstçe çalışmayı tercih eder. "Namusunu korumayı bilir, insan gibi yaşar gerçekten alafrangadır". Geleneksel alaturka kültür ve yaşama biçimini korumaya çalışır. Toplum içerisinde olgun, oturaklı ve edepli bir kişilik sergiler. Görenler onun için "işreti yok, kumarı yok, bir vukuatı yok! Allah için kız gibi bir delikanlıdır" derler. Rakım, batının bilimsel ve teknik kazanımlarını reddetmeyen hatta batılı kültürü yararlı olan kısmıyla kabul eden, ama temelde Doğu-İslâm ve Osmanlı bileşiminin oluşturduğu kültür, düşünme, duyma ve yaşama biçimini benimsemiş, çalışkanlık, dürüstlük, namusluluk gibi değerlere bağlı, Türk gençliğine örnek olarak gösterilen idealize bir tiptir. Bu roman esas olarak bu tipin romanıdır. Genç okuyucularına da batılılaşma karşısında nasıl tavır takınmaları gerektiği yolunda bir model sunmuştur.

Rakım Efendi'yle Ahmet Mithat Efendi pek çok konuda benzer özelliklere sahiptirler. Yazar, bir anlamda kendisiyle özdeş bir tip meydana getirmiştir. Romanda cariyelik kurumuna oldukça olumlu, yapıcı bir yaklaşım vardır. Rakım, cariye olarak aldığı Canan'ı tedavi ettirir, okutup eğitir, en güzel şekilde yedirir içirir, giydirir. Ona bir cariye olarak değil, kızı gibi bakar. Başkasına satılıp satılmayacağı konusunda Canan'ın fikrini almak ister. Başka bir efendiye odalık olmayı kabul ederse satabileceğini, yoksa satamayacağını, hürriyetine önem verdiğini belirtir. Rakım, cariyesi Canan'a kendisini sevip sevmediğini sorar. Canan'ın "malınız değil miyim efendim?" sözüne karşılık "sen kimsenin malı değilsin. Kendi kendine sahipsin" cevabını vererek kölelik kurumunu oldukça demokratik bir konuma getirmiş olur. Köle bile olsa insana temel insanî değerlerde özgürlüğüne saygı duyar. İngiliz Ziklas ailesi Rakım'ın evini ziyaretlerinde cariye Canan'ın evin bir evlâdı gibi muamele görmesine, Rakım'ın Canan'a pahalı elmaslar hediye etmesine, iyi eğitim vermesine, ona insanca davranmasına, kendileriyle Fransızca konuşmasına hayrette kalırlar. Onlar esir denilen şeyin Amerika'da olduğu gibi adeta hayvan gibi tavlaya bağlanır zannında bulunduklarından bu esirin nasıl bir esir olduğuna şaşarlar. Böylece Osmanlıda esire, cariyeye yapılan muamele ile Batıda yapılan muamelenin farkı ortaya konur. Canan görünüşte esir olmasına rağmen gerçekte eve mahpus değildir. İstediği yere gidebilir, gezip eğlenebilir. Burada Osmanlının cariyelik kurumunu nasıl insanî bir çizgiye çekmeye çalıştığı vurgulanır. Ahmet Mithat, Rakım'ın evini, yaşantısını özellikle de cariyesi Canan'ı hem Fransız Yozefino'ya hem de İngiliz Ziklas ailesine göstermesi, her iki tarafın da Canan'ı hayvan gibi muameleye maruz bir köle olarak bekler-

lerken tam tersine evin, ailenin normal bir üyesi olarak görmeleri ve buna çok şaşırmaları belli bir amaca yöneliktir. O da esas itibariyle Batılıların İslâm dünyasını, harem hayatı ve cariyelik kurumunu çok yanlış tanımaları ve tanıtmalarına bir tepki olarak, batının yanlış ön yargılarını yıkmaktır. Yazarın Fransız ve İngilizleri gözlemci olarak seçmesi bilinçlidir ve Osmanlıyı Batıya karşı savunan bir konumdadır. Önyargılı batılılara gerçek Müslüman Osmanlının ne olduğunu bizzat göstermeye çalışır. Ahmet Mithat, Margrit'e Canan'ın mutlu ve iyi halini gördükten sonra "Vallahi hülya bu ya! Böyle bir esir olmayı benim dahi canım isterdi" (s.152) dedirterek Batının cariyelik kurumuyla ilgili önyargılarını yıkmış oluyor. Romanda ayrıca değişik yönlerden Doğu-Batı karşılaştırılması verilir. Örneğin Doğulular erken kalktıklarından hem akşam hem sabah, hem güneşin batışını hem de doğuş zevkini tadarlar. Batılılar ise geç yatıp geç kalktıklarından güneşin doğuşu ve sabah zevkinden mahrumdurlar. Tabiatın uykudan uyanması demek olan o güzel sabahı temaşadan mahrumdurlar. Doğulular misafirperverdir. Birbirlerine ailecek ziyaretlerde bulunmaları, ikram etmeleri geleneği yaygındır. Batılılarda ise bu gelenek yaygın değildir. Batılılar bireyci ve bireysel, Doğulular ise sosyal ve diğergâmdırlar.

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

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

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

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

Ahmet Mithat'ın yedinci romanı olan *Süleyman Muslî* (1877) de tarihî konulu bir macera romanıdır. Olaylar 12. ve 13. yüzyıllarda Kudüs, Musul, Mısır, Bitlis, Urfa, Konya gibi yerlerde geçer. Yazar, romanın tarihîliğini kendisi de vurgular: "Musullu Süleyman başlıklı bu hikâyemizin hemen her noktası tarihe dayanır." (219) Roman esas itibariyle *Hasan Mellah* romanında olduğu gibi iradeli, becerikli, bilgili, kahraman, azimli, başarılı bir Müslüman tipin başından geçen uzun ve karmaşık maceralarından ibarettir. Ancak bunun yanında hem tarihî bilgiler verilir hem de Müslümanların hem Haçlılara karşı mücadeleleri hem de İslâmlar içinden çıkıp Müslümanların başına belâ olan sapık Batınî mezhebinin kötülükleri ve tehlikesi gözler önüne serilir. Romanda Haçlı savaşları, Bizans İmparatorluğunda saray entrikaları ve Hasan Sabbah'ın kurduğu Batınîlik mezhebinin Alamut kalesindeki yalancı cennetleri, ağlarına düşürdükleri saf insanları ne hâle getirdikleri, estirdikleri terörleri canlı birer tarihî sahne olarak bulabiliyoruz. Yazar, olayları olabildiğince tarihsel gerçekliğe uygun olarak tasarlamıştır.

Romanda yazar, idealize edilmiş bir İslâm kahramanının maceraları verilirken, bu arada bir takım olumlu değerleri telkin etmeye çalışır. Süleyman, azmin, iradenin, başarının, sözünde durmanın, ahlâkın ve kahramanlığın sembolüdür. Süleyman'ın başaramayacağı hiçbir şey yoktur. Dünyada kendisi için imkânsız bir şey görmez. Süleyman, bu durumu şöyle açıklar: "Bana kalırsa dünyada, insanoğlunun kudretine nisbetle, imkânsız denebilecek şeyler pek azdır. İnsan, bir şeyin olmasını murad etmeye görsün, bütün güçlük, imkânsızlık kapıları ardına kadar açılıp imkân ve kolaylığa yol verirler." (s.282) Süleyman, İslâm dünyasını kemiren ve önemli bir sorun olan tevekkülü miskinlik olarak değil, kişinin çalışıp elinden gelen şeyi yaptıktan sonra geri kalanı Allah'a bırakması biçiminde algılar: "Süleyman her şeyde Cenab-ı Hakk'a tevekkülle beraber kendi elinden geldiği kadar çalışmak da lâzım olduğunu bilenlerdendir." (s.294) Yazar, maddeciliğe karşı maneviyatçı-

lığın önemini vurgular: "İnsanlık hiçbir vakit maddiyat ile muhafaza edemeyip insanın selâmetinde en büyük muhafaza kuvvetini maneviyat gösterir." (s.217)

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

Ahmet Mithat'ın ilginç romanlarından biri de *Çengi* (1877) adını taşımaktadır. Mirasyedi tipinin yanlış ve eksik eğitilmesinin onu ne gibi bir sona iteceğinin işlendiği bu romanda Doğu geleneğine ait bir motif olan, çeşitli, karmaşık ve zor tecrübelerden geçirilerek kişinin sınanması ve bu yolla olgunlaştırılması, sonunda doğru yolu bulması, gerçeği kavraması temasına yer verilmiştir. Çerçeve tekniğiyle iç içe geçmiş hikâyelerden oluşan roman, birbirine bağlı ama bölümler halinde ayrı ayrı hikâyelerden oluşur. Romanda verilmek istenen ileti şudur: Emek sarf edilmeden elde edilen miras, düşünülmeden, hesapsızca sefahat yolunda çabuk harcanır. Çalışılarak kazanılan paranın kıymeti ise bilinir. Bununla birlikte çocuklara yalnız maddî servet bırakılmamalı, bundan daha önemlisi iyi ve doğru bir eğitim verilmelidir. Bu ana temaya bağlı yan temalar ise şunlardır: Eğitimsiz, toy ve tecrübesiz mirasyediler, çevrelerindeki dalkavuklar tarafından soyulurlar ve sonunda sefil ve perişan olurlar. Dünyaya kapalı yetiştirilen, gerekli sosyal eğitim ve görgüden yoksun kızlar, kolayca kandırılabilirler. Doğruluktan, dürüstlükten ayrılmayan kişi, sonunda hak ettiğine kavuşur. Sefahetten kazanılan para yine sefahete gider.

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

Tanzimat döneminin roman türünde ürün vermiş üç yazarından birisi de Namık Kemal'dir. Edebî-sanatkârane roman çığırının öncüsü olan Namık Kemal, *İntibah* (1876) romanıyla ilk olarak Tanzimat döneminde gerçek anlamda batılı roman tekniğine en uygun eseri vermiştir. Fransız Romantizmine bağlı bir tragedya olarak nitelendirilen roman, kadın-erkek arasında aşk ve evlilik ilişkilerine dayalı olarak ortaya çıkan sorunları irdelemeyi amaç edinmektedir. Sosyal ve ahlâkî bir temele dayanan eserde esas itibariyle olumlu sosyal ve ahlâkî değerlerin önemi, olumsuzlarıyla karşılaştırılması bağlamında vurgulanmaktadır. İhtirasların korkunç sonu doğurmaları, hikâyenin faciayla sonuçlanması, kötülerin cezasını bulmaları gibi motifler, romana trajik karakterini vermektedir. Namık Kemal, bu romanıyla okuyucuya ana tema olarak şu iletiyi vermiştir: Atılan iftiralara, gelen haberlere ve söylentilere, doğruluğu araştırılmadan inanmamalıdır ve onlara göre karar verilmemelidir. Yoksa iş işten geçer ve son pişmanlık fayda vermez. Zaten romanın adı da önce "Son Pişmanlık" olarak düşünülmüş ancak hükûmet tarafından "İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey"e dönüştürülmüştür. Bu ana temaya bağlı olarak da şu yan iletiler verilmiştir: Kişi, kendisini gerçekten sevenle menfaati için seveni ayırt etmesini bilmeli ve samimî sevenlerine sadık kalmalıdır. Yoksa son pişmanlık fayda vermez. Bir kadının geçmişi, kim olduğu tam araştırılmadan, kişiliği ve kimliği tam olarak tanınmadan ona bağlanmamalı ve onunla evlenmeye kalkmamalıdır. Gençler, toplumdan soyutlanarak yetiştirilmemeli, eğitim-öğretimlerinin yanında hayat ve toplum konularında da gerekli bilgi ve tecrübeyi kazanarak hayata atılmalıdır. Fitneci kadınlar, kendilerinden üstün özelliklere sahip rakip kadınlarca sevdiklerinin ellerinden alınması hâlinde intikam duygusuyla her türlü kötülüğü yapabilirler. Kötüler kötülüklerinin cezasını sonunda mutlaka görürler. Bu romanın konusu üzerinde "Hançerli Hanım" ve "Letaifname" gibi IV. Murat dönemine ait klâsik İstanbul hikâyelerinin etkisi görülmektedir. Bu metinler arasında büyük oranda benzerlikler bulunmaktadır.

**B. ŞEKİL**

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

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat* adlı eseri, geleneksel anlatıdan modern anlatıya geçişin ilk örneklerindendir. Bu bakımdan her iki anlatı biçiminin de özelliklerini barındırmaktadır. Bu eser, doğulu toplumların iki ünlü hikâyesi "Leylâ ile Mecnun" ve "Kerem ile Aslı" hikâyeleriyle tematik açıdan benzerlikler taşır. Ancak roman-

la bu iki eski hikâye arasında bazı farklar görülmektedir. Bu farklar, romanın geleneksel anlatım teknik ve özelliklerinden batılı modern anlatıma geçişini de ortaya koyan bir niteliktedir. Bunları ana hatlarıyla şöyle verebiliriz: Hikâyelerdeki kişilerde ve olaylarda masal ve efsanelere özgü "olağanüstü" unsuru egemendir, duygular daha lirik, mistik ve dinî niteliklidir. şıklar, aşkları uğruna uzun yolculuklara çıkarlar, sevgililerine kavuşmak için büyük mesafeler kat ederler. Sosyal baskılar karşısında akılcı olmaktan çok duygusal tepki gösterirler. Çevre ve mekân, duyguların dışa vurumunda bir araçtır.

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

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

Bu tarzda yazılan romanlar kuşkusuz geleneksel halk hikâyesinden modern romana geçişte önemli bir köprü işlevine sahip olmuşlardır. Ahmet Mithat estetik düzeyde roman tekniğine pek fazla önem vermemiştir. Geleneksel anlatı kalıbı olan "çerçeve hikâye" tekniğini kullanarak olayları iç içe vermiş, bir olaydan başka bir olaya atlamış, ipuçlarını daha sonra açıklayarak okuyucunun ilgisini canlı tutmaya çalışmıştır. Romanlarında coğrafî mekânlar ve zaman çok geniş tutmuştur. Olaylar İstanbul, Fas, Cezayir, İspanya, Fransa, Malta, Mısır, Suriye gibi yerlerde geçer. O hem genel olarak İslâm dünyasına hem Osmanlı ülkesine zaman zaman da batı dünyasına yayılmıştır. Kimi romanlarında da olaylar tarihî dönemlerde cereyan eder. Bu yolla okuyucularına hem dünya coğrafyasını hem de dünya tarihini tanıtmaya çalışır. Kimi romanlarında olayların tarihten ufak değişikliklerle aynen alındığını zikreder. Bu arada olaylar arasında belli konularda da bilgi aktarır. Örneğin *Hasan Mellah* romanında pek çok gemicilik terimlerine ve tekniğine ait bilgiler, *Musullu Süleyman* romanında Batınîler ve Bizans İmparatorluğu tarihine ilişkin notlara verir. Oldukça üretken bir yazar olan romancı, roman vak'ası bulmakta zorluk çekmez. Bulduğu en basit güncel bir olayı bile sebep ve sonuçlarını araştırıp hayal dünyasında zenginleştirerek bunlardan koca bir roman çıkarır. Bununla birlikte o akıl dışı olaylara ve tesadüflere karşıdır. Hayal, akıl ve mantık sınırları içinde kalmaya çalışır. Ancak yazar, hemen hemen her romanında inandırıcı olmayan tesadüflere yer vermiştir. Geleneksel halk hikâye teknik ve

motiflerinden kopmuş değildir. Örneğin, *Hasan Mellah* romanında Cuzella, Faslı bir tüccardan Hasan'ın Kadiks Deniz Okulunda öğrenci iken aldırdığı bir resmini satın alır ve ona âşık olur. Kendisini görmeden resme âşık olma motifi halk hikâyelerinden gelmedir. Dili oldukça yalın, anlaşılır ve konuşma Türkçesidir. Deyim, atasözü, argo gibi halkın dil unsurlarına fazlaca yer vermiştir. Senli benli canlı konuşma üslûbu belirgin bir biçimde egemendir. En karmaşık felsefe ve bilim konularını bile akıcı ve anlaşılır bir üslûpla, okuyucuyu yormadan aktarmasını bilir. Asıl amacı roman yoluyla halkı eğitmek, bilgilendirmek olduğundan süslü, sanatlı, sıkıcı bir üslûba yanaşmamıştır. Kendisi de edebî eser yazmadığını, çünkü eser yazdığı sıralarda memlekette edebiyattan anlamayanların nüfusumuzun abartısız yüzde doksan dokuzu oluşturduğunu belirterek amacının çoğunluğa hitap etmek, onları aydınlatmaya, dertlerine tercüman olmaya çalışmak olduğunu belirtir. Ayrıca edebiyat yapmaya hem vaktinin olmadığını hem de kaleminin elverişli bulunmadığını vurgular. Arapça-Farsça kelime ve tamlamaları fazla kullanmamaya çalışan romancı, roman kişilerini kendi sosyal ve kültürel düzeylerine uygun olarak konuşturmuştur.

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

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

Namık Kemal, geleneksel tahkiye anlayışından bütün bütün kopamayan insanların aşka olan ilgilerinin fazlalığından hareketle, hikâye ve tiyatroların vermek istedikleri hikmet hissesinin aşka dair kıssa içinde gizlenmesini salık verdiği gibi romanlarında da

bu ilkeye uymaya çalışmıştır. Yazar, *İntibah* romanının önsözünde, Avrupalıların edebiyatta Hind, Yunan, Arap ve Acem'i taklit ettiğini, ancak taklit ederken taklide değer yerlerini aldıklarını, mantık ve adaba uygun gördükleri yerleri aldıklarını, akla aykırı mübalâğa, teşbih, cinas-ı lâfzî gibi unsurları makbul tutmadıklarını belirtir ve bizim de Avrupalılar gibi yapmamız gerektiğini söyler. Namık Kemal de diğer romancılar gibi zaman zaman olayların akışını bozup araya girerek bilgiler verir. Kimi zaman olaylar arasında bağlantı kurarken inandırıcı olamaz. Tesadüfler sunî bir şekilde gerçekleşir. Örneğin *İntibah* romanında Abdullah'ın Dilaşub'a ait istediği iki özelliği Mahpeyker çok kısa zamanda elde ediyor ki bu kadar tesadüfün bir araya gelmesi çok inandırıcı değil. Ayrıca roman kişilerinin fizikî, ruhî ve sosyal özelliklerini başta tanımlıyor. Onların portresini ayrıntılı olarak veriyor. Böylece roman kişisi hakkında olayların akışı içinde değil, en başta bilgi sahibi oluyoruz. Bu bir teknik kusurdur. Bu durum, okuyucunun kişi hakkındaki merakını yok ediyor. Kişilerin bütün özellikleri olayların akışı içindeki tavır, hareket ve sözlerinden anlaşılmalıdır. Diğer taraftan, olay ve kişilerin durumlarıyla ilgili felsefî, hikemî açıklamalar, deliller, destekler, yorumlar ve tanımlar getiriyor. Yazar, roman kişilerini genellikle tek boyutlu olarak ele alıyor. Roman kişileri, kesin çizgilerle ayrılmışçasına ya çok kötü, olumsuz ve çirkin ya da çok iyi, olumlu ve güzel. Bu şekilde kategorize etmesi gerçeklikle tam olarak örtüşmemektedir. Çünkü gerçek hayatta insanların iyi tarafları olduğu gibi zaman zaman kötü tarafları da bulunmakta, bazı zaaflar taşıdıkları gibi güçlü tarafları da bulunmaktadır. Olumlu ve olumsuz yanlarıyla insan bütünlüğü gerçeği gerçekçi biçimde yansıtılmalıdır. ***İntibah* romanı belirli bölümlere** ayrılmamakla birlikte bölüm gibi düşünülen kısımların başına o kısmın konusunu özetler nitelikte, içeriğe uygun epigraf olarak beyitler konmuştur ki bu da teknik bir özellik olarak belirtilmelidir. Ayrıca bu romanda birincil unsur, olay (vaka) değil, kişilerin ruh dünyalarının çözümlenmesi ve bunlara uygun çevre tasvirleridir. Öncelikle belli şablonlara oturttuğu tipleri, kişilik ve ruhsal özellikleriyle vermeyi olayları da buna göre düzenlemeyi tercih etmiştir. Abartılı üslûbu, olağanüstü unsurlar ve başka özellikleriyle büyük ölçüde Romantizm akımının izlerini taşımaktadır.

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

NURULLAH ÇETİN

# II. ABDÜLHAMİT DÖNEMİ TÜRK ROMANI (1978-1908)

## A. MUHTEVA

### Batılılaşmanın Getirdiği Bir İllet Olan Alafrangalık

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

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

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

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

Dönemin alafrangalık olgusu romanda şöyle ortaya konuyor: "Şu hikâyeyi teşkil eden vekâyi ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş, otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden ibtidâ zarâfet-perverân-ı kibâr-zâdegâna ve sonraları hâl ve vakitleri ikinci derecede bulunan ricâl evlâdının kabiliyetlerine sirâyet eden alafrangalık illetine hasbe'l-istidâd Keşfî Bey dahi dûçâr olmuş ve pederinin müsâade-i kudret ü mevkii dairesinde olmak üzere frengâne süslü gezmek, Fransızca okumak, "Bonjur! Bonsuvar! Vuz alle biyen" demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lâkırdı ederken araya Fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefâhate, borç etmeye özenmek ve Türkçe'yi edebiyatsız kaba bir lisân addedip bu lisânın câhili bulunmakla iftihâr etmek gibi alafrangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levâzımından madûd olan efkâr ve evza ve muamelâtta velhâsıl şeâir-i milliyeden mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akrânı mertebesine yetişmişti." (s.347)

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

Recaizade Mahmut Ekrem, bu romanda tepkisel bir tutumla reddettiği bir tipi eleştirir, ancak bir şey teklif etmez ve karşısına olumlu bir tip çıkarmaz. Eleştirisi de alaya, mizaha dayalıdır. Acı gerçekleri gülünç duruma düşürerek sergiler. Ahmet Mithat,

*Felâtun Beyle Rakım Efendi*'de Felâtun'un karşısına Rakım Efendi gibi olumlu değerleri temsil eden bir tip çıkarmıştı. Ahmet Mithat'ın bu dönemde bizde alafrangalık belâsını hicvettiği bir başka romanı da Karnaval (1881)'dır. Bu romanda Avrupa eğlence kurumlarından karnaval, balo ve dansların eğreti bir biçimde Türk sosyal hayatına girişi ve açtığı yaralar anlatılır. Aynı yazar, *Vah* (1882) ve *Esrar-ı Cinayet* (1884) romanlarında da alafrangalık olgusunu değişik boyutlarıyla irdelemektedir.

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

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

**Aşk, Evlilik ve Aile Sorunları**

Aşk ve evlilik, aslında genelde hemen hemen her roman ve hikâyede yer alan temel konulardan biridir. Edebiyatın en önemli teması aşktır. Bu dönem Türk romanlarında aşk ve evlilik konuları fazlasıyla ve değişik boyutlarıyla irdelenmiştir. Bu konunun en önemli boyutu da yasak aşktır. Kocalarında aradıklarını bulamayan genç kadınların evli kalarak gizlice yaşadıkları yasak aşk teması bir çok romanda ele alınmıştır. *Aşk-ı Memnu* (Halit Ziya)'da *Bihter* ve *Muhadarat* (Fatma Aliye)'ta Calibe, kocaları zengin, yumuşak huylu, her istediklerini yapan ama yaşlı olduklarından duygusal ihtiyaçlarını, şehvet taleplerini tatminden uzak oldukları için aile çevrelerindeki daha genç erkeklerle yasak aşk yaşamışlardır. *Eylül* (Mehmet Rauf) ve *Zavallı Necdet* (Saffet Nezihî)'te evli genç kadınlar, kocalarından yeteri kadar ilgi ve sevgi görmedikleri, duygusal anlamda ve ilgi alanları bakımından bütünleşemedikleri için fazlasıyla duygu, aşk, ilgi ve zaman sunan erkeklerle yasak aşka yönelmişlerdir. ve *Bir Muadele-i Sevda* (Hüseyin Rahmi)'da ailesinin baskısıyla istemediği birisiyle evlendirilen genç bir kadın, asıl sevdiği evli erkekle yasak aşkını ustalıkla sürdürmüştür. Diğer romanlarda yasak aşklarından yenilmiş olarak çıkan kadınların aksine bu romanda Bedia, sonunda bundan başarılı çıkmıştır. Bu romanlarda daha çok seven kadının trajedisi üzerinde yoğunlaşılmış. *Eylül* romanında Suat, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter, *Sergüzeşt* (Samipaşazade Sezai)'te Dilber, gerçek aşkları olan sevgilileriyle

evlenmede başarılı olamayıp trajik sonlarına mahkûm olmuşlar ve yenilmişlerdir. Bir *Muadele-i Sevda* romanında ise Bedia, iradeli, zeki bir tip olarak sosyal çevrenin kendisine dayattığı istenmeyen evliliğe mahkûm olmamış, büyük mücadeleler sonucu sevdiğine kavuşmuştur. Kanunları, gelenekleri, toplumun yerleşik değerlerini aşmanın yollarını bulup iradesiyle, zekâsıyla, becerisiyle istediğini elde etmiştir.

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

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

Mehmet Rauf'un *Eylül* (1901)'ü batılılaşmış burjuva sınıfının bireysel bir çerçevede kalan aşk ve eğlence hayatının, aşk acılarının, duygusal anlamda uyumsuz evliliğin bir romanıdır. Ancak burada ruhsal, duygusal ve sanatsal değerlerle bütünleşen bir aşk olgusu öne çıkarılıyor. Sıradan, maddî, tensel, şehvete dayalı bir aşk değil ruh güzelliği, kalp saflığı, sanat tutkusu, duygu inceliği ve yoğunluğuna dayalı bir aşk. Romanın merkez kişisi Suat'ın şu sözü eserin bir bakıma temasını veriyor: "Madem ki aşk ile saadet ne kadar mümkün değilse aşk ile namus da o kadar imkânsızdır. O hâlde namus ile sükûn ve rahat elbette tercih olunur." (s.242) Romanın adı, Suat'ın gençlik çağının tatmin edilmemiş aşk duygularının ümitsizce sararıp solmasını, Necip'le istediği gibi bir birlikteliği gerçekleştirememesini temsil eder. Necip Suat'a olan ölümsüz aşkıyla evlilik kurumunun saygınlığı, ahlâk, arkadaşlık gibi değerlere karşı ihanet içinde oluşu arasında üzünçlü, acıklı kırılmalar yaşar. Onun trajedisi aşkı ile aşkının gerçekleşmesine imkân vermeyen yasal bir evlilik olayı ve ahlâk anlayışı arasındaki çatışmadan doğar. Bu duygu çatışmaları arasında boğulur, zaman zaman yalıdan kaçarak kurtulmaya, uzaklaşmaya çalışır. Bunun yanında aşk en büyük değer olarak alınır. Namusla çatışması durumunda aşka öncelik tanınır. Suat'ın evi yakması, ölümsüz aşkına engel gördüğü ve aşamadığı evlilik kurumuna ve buna bağlı namus

anlayışına bir tepkinin sembolü ve ifadesidir. Ondaki trajediyi doğuran unsur, mutlu olmadığı geleneklerin, kanun ve kuralların zoruyla uymak durumunda kaldığı evlilik kurumudur. Romanda ayrıca evlilik kurumunun sorgulamasını da buluyoruz. Suat şöyle der: "Koca denilen birinin haklı haksız keyfine esir olmaktan başka bir şey olmayan mesut denilenleri ise onun her türlü heveslerine şartsız boyun eğmekten ibaret evlilik ona menfur geliyordu. Artık Süreyya ona düşman görünüyordu." (s.196)

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

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

Selma Rıza'nın, *Uhuvvet* (1897) adlı romanı, genel anlamda Tanzimat döneminin batılılaşma hareketleriyle birlikte başlayan sosyal değişimleri özellikle de kadın ve aile üzerinde görülen anlayış, yaklaşım ve sosyal ilişki biçimlerinin değişimini, cariyelik kurumunun insan fıtratına aykırılığını, görücülük usulüyle evliliğin dramatik ve trajik boyutlarını, kadına aile ve toplum içinde ikinci sınıf bir konum biçilmesinin olumsuzluklarını, eski-yeni değer yargılarının karşılaştırılmasını ele almaktadır. Batılı anlamda bir yenilik dönüşümü taraftarı olan yazar, eskidiğine inandığı geleneksel kurum ve yaklaşım biçimlerini özellikle olumsuz boyutlarını öne çıkararak yerici bir üslûpla eleştirirken; batılı anlamdaki yeni değerleri temsil yetkisine sahip kişileri ve onların sergiledikleri davranış, duyuş ve düşünüş biçimlerini de önerici bir üslûpla takdim etmektedir.

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

Ahmet Mithat, *Henüz Onyedi Yaşında* (1881) ve Halit Ziya, *Sefile* (1886) romanlarında âşık oldukları erkeklerin kurbanı olan saf kalpli geç kızların fuhşa sürüklenmeleri konu edilir. *Nemide* (1887) romanında ise aynı erkeği seven iki kızın mücadelesi ve bu mücadeleden birinin evlenerek mutlu olması, diğerinin ise veremden ölmesi konu edilir. *Bir Ölünün Defteri* (1890)'nde ise aynı kızı seven iki delikanlıdan birinin tercih edilmediğini anlayınca aşkını kalbine gömüp hayata küsmesi anlatılır. Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım* (1882) romanında kendisini terk eden âşıkından in-

tihar ederek intikam alan bir kadının büyük aşkını anlatır. Aşk ve evlilik temalarına yer veren diğer romanlar ise şunlardır: Mehmet Rauf, *Ferdâ-yı Garâm* (1897), Güzide Sabri, *Münevver* (1899), Ölmüş *Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1905).

**Esaret Kurumu**

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

Türk romanında cariyeler, aile içindeki konumları itibariyle genellikle rahat, iyi ve olumlu yönleriyle sunulurken Samipaşazade Sezaî, *Sergüzeşt* (1889) romanında bu sınıfın dramatik ve trajik durumunu öne çıkarmıştır. Cariyelik kurumunun sorunlarını, ferdî ve sosyal dramlarını bu romanda çok etkili, vurgulu ve eleştirel bir biçimde görüyoruz. Kadın ve erkek kölelerin insanî dramları sergilenirken konu, ferdî ve sosyal plânda ele alınıyor. Bir Çerkes cariyenin oğlu olan yazar, hem kendi hem de eşin dostun konaklarında bir çok cariye hikâyeleri dinlemiş ve bunlardan yola çıkarak gerçeklere dayalı olan bu romanını yazmıştır. Yazar, insanın hayvan gibi alınıp satılamayacağını, herkesin doğuştan getirdiği bir hürriyete sahip olduğu, esir bile olsa insanın kendine ait bir yaşantısı, duygusu, düşüncesi, sevgisi, kalbi olduğu gerçeğini öne çıkarır. Vahşî bir yapıdaki zengin, burjuva zulmüne karşı çaresiz, savunmasız, aciz, zavallı, yapayalnız ve sahipsiz köle, cariye kızların dramını dile getirerek onların savunmasını yapar. Bunu daha çok romantik bir kurgu içinde okuyucuların merhamet duygusuna seslenerek dillendirir. *Sergüzeşt* romanında Celâl, cariyesi Dilber'e delicesine âşık olmuş, onunla evlenmek istemiş, ancak anne babasının asalet saplantısından dolayı bu engellenmiştir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in ailesi, satın alıp taşındıkları evde kilim döşemelerin hangi odaya konacağı konusunda anlaşamazlar ve hizmetçiyi hakem tayin ederler:

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

Romanlarda sadece Çerkes cariyelere değil zenci erkek kölelere de yer verilmiştir. *Sergüzeşt*'te Dilber, Mısır'da sarayı olan zengin bir tüccara satılmıştır. Cevher ad-

lı Sudanlı hadım olan haremağası onun dert ortağı olur. Romanda Cevher tipiyle de erkek kölelerin dramları sergilenir. Cevher, Sudan çöllerinde ailesiyle mutlu bir çocukluk dönemi yaşamış, çöl kızlarına âşık olmuştur. Fakir ama özgür ve mutlu bir hayatı vardı. Mısır'daki sarayda tüm maddî imkânlara sahip olmasına rağmen köle ve hadım olduğu için mutsuzdur. Dilber'le birbirlerinin hallerine ağlaşırlar. Efendisi Dilber'e sahip olmak ister ancak Dilber bunu kabul etmeyince hapsedilir. Bir gece yarısı Cevher büyük tehlikeler atlatarak Dilber'i gizlice hapsedildiği odadan kurtarır. Ancak bu sırada yaralanır ve düşerek ölür. Son nefesini vermeden önce Dilber'e İstanbul'a gidebilmesi için aldığı vapur biletini verir.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında erkek köle tipinin sosyal konumuna bağlı bireysel bir sorun irdelenir. Masum bir zenci kölenin evin kızına olan umutsuz aşkı ve bunun sonucu olan trajik sonu üzerinde durulur. Yoksa romanda kölelerin ezilmesi gibi bir sorun gündeme gelmez. Habeşî köle Beşir, yalıda olan biten her şeyi bilir. Romanda gizli olaylara vakıf olan geriden gözlemci konumundadır. Nihal'e tek taraflı olarak âşık olur. Aşkını açamaz, karasevdaya tutulur, ama bu umutsuz bir aşktır. Bu yüzden çok kötü hasta olur ve veremden ölür. Nihal ise ona acır, merhamet eder ama aşk duymaz.

**Kıskançlık**

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

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

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

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

Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* romanında Feride Re'fet'e âşıktır. Fakat Re'fet Agav-

ni'yi sevdiği için onun aşkına karşılık vermez. Bunun üzerine Feride, Agavni'ye büyük bir kıskançlık besler ve parayla tuttuğu bir Yahudiye onu vapurdan denize attırarak ölümüne sebep olur. Görüldüğü gibi burada da kıskançlık, trajik bir sonuç doğurmuştur.

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

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

**Üvey Annelik Sorunu**

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

Üvey annelik sorununun belirgin bir biçimde irdelendiği bir başka roman da Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* adlı eseridir. Bu romanda da bir üvey annenin ailenin saadetini özellikle de bir genç kızın saadetini mahvetmesi üzerinde durulur. İki roman arasında kişiler ve özellikleri bakımından çok benzerlikler var. Saî ve Adnan Bey'in önceki ölen eşlerinden bir kız bir oğlanları vardır. Karıları Calibe ve Bihter, genç, güzel, servete, gösterişe düşkün, tensel hazlardan başka hiçbir ahlâkî değere sahip olmayan, kocalarıyla aralarındaki yaş farkından dolayı kadınlıkları tatmin edilmemiş ve bu yüz-

den aşk ve şehvetlerini çevrelerindeki genç erkeklerle yasak aşk yaşayarak tatmin etmeye çalışan, kocalarına ve evlerine hâkim olan kötü üvey annelerdir. Calibe Fazıla'nın, Bihter de Nihal'in hayatını cehenneme çevirir. Bu genç kızların evliliklerinde yine en büyük engel, üvey anneleridir. İki romanda da üvey annelerin sonu trajik olarak biter ve babalar acı tecrübelerden sonra kızlarıyla tekrar bir araya gelirler.

**Olumlu Değerlerle Donanımlı Örnek Tip Üreten Romanlar**

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

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

Dönemin en önemli ülkücü romanı kuşkusuz Mehmet Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1892) adlı eseridir. *Cezmi* romanı İslâm birliğini siyasî ve askerî anlamda gerçekleştirmeye çalışırken aynı amaca bu roman, daha çok kültür ve eğitim vasıtalarıyla ulaşmak istiyordu. Olaylarının 1867-1880 yılları arasında geçtiği bu roman, hemen bütünüyle denilecek ölçüde siyasî ve sosyal nitelikli bir eserdir. Romanın içerdiği devlet, İslâm birliği ve eğitim siyaseti, siyasî ve sosyal tezleri II. Abdülhamit'in politikalarıyla büyük ölçüde benzerlik arzeder. Büyük oranda yazarının özyaşamından izler taşıyan romanın idealize kişisi olan Mansur Bey, modern batının bilim ve tekniğiyle millî ve dinî değerlerin bilinçli bir sentezidir. Bu roman kişisi kanalıyla Osmanlı devletinin hemen hemen her alandaki olumsuzluk ve kötülükleri teşhis ediliyor, devletin ve toplumun topyekün yeniden ayağa kalkmasının temel çözümleri öneriliyor. Bu bağlamda Doğu-Batı sentezini millî bir bilinçle programına alan eğitim sistemi, ihtiyaca, iş yapmaya, üretkenliğe, doğruluğa, dürüstlüğe ve milliyetçi bir duyarlığa dayalı bir devlet teşkilâtı ve İslâm birliği ikame edilmek istenir. Dönemin en dikkate değer fikir romanı örneği olan eser, II. Meşrutiyetten günümüze kadar devam ede gelen modern İslâmcı hareketlerin benimseyip uyguladıkları fikirlerin de hemen hemen ilk kaynağını oluşturmaktadır. Bu bakımdan güncel bir boyutu da vardır.

Yazar, devlet yönetimindeki kötülük, bozukluk ve kokuşmuşluğu padişaha değil, bürokrasiye, memur ve amirlere yükler. Sultana karşı saygılı ifadeler kullanır. Batı-

daki II. Abdülhamit'i devirmek için çalışan Jön Türklerin de aleyhindedir. Romanda idealize edilen Mansur, modern bir İslâmcı aydın tipidir. Yetişmesi ve düşünceleri itibariyle geleneksel anlayış ve değerlerin bir sürdürümcüsü değildir. Temel meselelerde İslâm dünya görüşüne sonuna kadar bağlı olduğu kadar Batı bilim ve kültüründen de beslenmiş ve kendini yeni zamanlara göre hazırlamış bir İslâmcıdır. Mansur, Osmanlının geri kalıp yıkılışa doğru gidişi için doğru bir teşhis ortaya koymuştur. O da eğitimin ihmâl edilmesidir. Mansur'un ideali şudur: "Fiilî cihattan önce okullar açmak, adam yetiştirmek, o adamlar vasıtasıyla Gine körfezinden Mozambik boğazına kadar uzanan büyük ve meçhul kıtalarda vahşet ve cehalet karanlıklarına boğulmuş yüz milyon Müslümanın fikirlerini aydınlatmak ve Hilafet merkezine bağlamak" (s.175) "İslâm birliğini temin edecek olan kılıç değil maariftir. Harp yerine dindarca yardımlaşma, gülle kurşun yerine hikmet ve ilâhî hakikatleri belirten risaleler, düşmanlık yerine kardeşçesine muhabbet göstereceğiz." (s.176)

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

Ahmet Mithat, *Acaib-i Alem* (1882) romanıyla okuyucuya ilmî merak ve gözlem zevkiyle donanımlı ideal anlamdaki örnek bilim adamları tipini sunmaktadır. *Hayret* (1885) romanıyla ise iffetli ve namuslu bir kadın tipini idealize eder. Onun *Müşahedat* (1890)'ı sosyal, ahlâkî ve ticarî değerler üzerinde durur. Ahmet Mithat, romanlarında genellikle çalışkanlık, dürüstlük, namuslu ve becerikli olmak gibi üstün özellikler taşıyan, her anlamda kendine özgüveni olan, özellikle de Avrupa karşısında aşağılık duygusu hissetmeyen, her yönüyle örnek, ideal Osmanlı tipleri üretiyor. Bu romanda da iyilik değerlerinin değişik kişi ve olaylara yayıldığını görüyoruz. Özellikle de Seyyit Mehmet Numan ahlâkî, ticarî ve sosyal değerlerle donanmış örnek bir kişilik sergiliyor. Ayrıca yazar, mirasyedi gençlere örnek alabilecekleri bir yaşantı sunuyor.

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

Dönemin bir diğer önemli idealist romanı, bir edebiyat ülkücüsünün romanı da Ha-

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

Fatma Aliye, romanlarında özellikle genç kızların örnek alabilecekleri, ahlâklı, dürüst, çalışkan, mücadeleci, erdemli üstün özelliklerle donanımlı kadınlar üretiyor. *Re'fet* (1896-1897) adlı romanında her türlü imkânsızlık, yoksulluk, yetimlik, çaresizlik ortamlarından çıkıp gelen, azmiyle, iradesiyle, kararlı mücadelesiyle dürüst, çalışkan, ahlâklı, bilgili, kültürlü bir kızın öğretmen oluş ve hayatını çalışarak kazanma süreci sergilenir. Bununla kızların ve kadınların hayatlarını kuşatan tüm olumsuzluklara teslim olmayıp onlara karşı mücadele ederek, eğitim görerek sosyal hayatta ve çalışma hayatında nasıl onurlu bir yer edinebilecekleri vurgulanır ve Re'fet bunun örnek tipi olarak sunulur. Aynı yazarın *Udî* (1897-1898) adlı romanı da namusuyla çalışma hayatında tutunmaya ve sorumlu olduğu kişilere bakmaya çalışan örnek bir kadın tipini öne çıkarır. Bu romanda da mesleği olan ve çalışan bir kadının namusunu, ahlâkını, onurunu koruyarak ayakta durabileceği sergilenir. Ayrıca *Muhadarat*'taki Fazıla tipi de örnek bir kişiliğe sahiptir.

**Tarihî Roman**

Bu dönemde konusunu tarihten alan romanlar da verilmiştir. Bunların en önemlisi, Namık Kemal'in *Cezmi* (1881)'sidir. Konusunu 16. yüzyıldaki Osmanlı–İran-Kırım tarihinden ve savaşlarından alan ve biyografik-tarihî bir eser olan romanın tezi, siyasî açıdan Türk cihan hâkimiyetini, dinî açıdan ise sünnîliğe dayalı bir İslâm birliğini hâkim kılmak düşüncesine dayalıdır. Yavuz Sultan Selim karaları zaptederek, Sokullu denizleri birleştirerek, bu romanda Adil Giray da şiîler elinde esir iken sünnî bir kızın yardımıyla İslâm birliğini gerçekleştirmek istemişlerdir. Romanın ismi, III. Mehmet devrindeki sipahî isyanları sırasında tabut içinde kaçarken parası için uşakları tarafından öldürülen, sipahî kâtibi ve gerçek bir tarihî kişiliği olan Cezmi Bey'den alınmıştır.

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

**Pastoral Duyarlılık**

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

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

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

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

Yasak aşk yaşayan sevgililer, uzak sessiz, sakin, yeşil ve maviliğin egemen olduğu âlemlere kaçmayı yani pastoralliğe sığınmayı düşünürler. *Eylül*'de Necip büyük aşk yaşadığı evli Suat'la tekrar buluştuğunda ona içinde bulundukları ortamdan kurtulup sessiz sakin bir yere gitmeyi düşündüğünü söyler. (s.257-258).

Nitekim *Aşk-ı Memnu* romanında da aynı şekilde yasak aşk yaşayan Behlül ve evli bir kadın olan Bihter birlikte uzaklara kaçmayı düşünürler: "aşklarına bir naz ile, ne-

şe ile örülmüş yuva, öyle müstesna bir köşe bulacaklardı ki ebedî bir baharın taravetlerine aşiyan olsun. Ağaçlarının arasında kaybolunacak korular, saf mevceleri kenarında istiğraklar içinde uyuyacak şelâleler sevdalarının daimî bir bahar sahnesi olacaktı. Onları mini mini bir selâmla alkışlayan kuşlar, saf tebessümleriyle tebrik eden çiçekler arasında kol kola, başbaşa gezeceklerdi sonra yuvalarına gece kamerin işitilmez hazin bir musikinin mezamirine benzeyen ziyaları altında derunî sevda nağmeleri dinleyerek avdet edeceklerdi. Küçük, zarif yuvalarında, yeşillikler içinde boğulmuş yeşil bir kafese benzeyen o kutunun içinde sevişecekler, hep sevişeceklerdi" (s.245-246)

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

Kentten, kentin sosyal, ahlâkî, ekonomik, siyasî pislik ve kötülüklerinden kırsalın saflığına, temizliğine, yalınlığına kaçma motifinin değişik bir türevini *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında görüyoruz. İdealist düşüncelerle İstanbul'a gelmiş olan Mansur, siyasî, sosyal ve kültürel amaçlarını kent merkezinde gerçekleştiremeyince, devletin köhnemiş hantal bürokratik yapısını değiştiremeyince bu defa ideallerini hayata geçirmek üzere Aydın vilâyeti Manisa sancağındaki Veliler çiftliğine çekilir. Orada modern usulde okullar açar, ekonomik ve ziraî alanlarda atılımlar gerçekleştirir. Kentte bulamadığı huzuru kırsal alanda yakalar. İstanbul'da yani kentte tüm sosyal ve ahlâkî değerleri çürümüş olarak görürken Anadolu'da yani kırsalda tam tersine sadakat, kanaat, metanet, tahammül, dindarca bir itaat ve bağlılık görür. Osmanlının millî faziletlerini dış etkilerden uzak kalmış olan Anadolu içlerindeki yerli halkın ahlâkında ve yaşantısında bulur.

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

### B. ŞEKİL

Dönem romanlarına hâkim olan genel kurgusal yapı aşağı yukarı sırayla şöyle: 1. Önce iyi hâl (romanın ana kişilerinin çocukluk, zengin, mutlu, dengeli dönemleri, saf, iyi,

bozulmamış halleri), 2. Devreye iyi hâli bozucu bir unsurun girmesi. Olumsuz etkenlerle düşüş, olumsuzluk ve kötülük süreci. İyi hâli bozan olumsuz etkenler hemen hemen tamamıyla âşık olunan kadın unsurudur. Kimi zaman Beyoğlu çevrelerinin gayri müslim fahişe kadınları, kimi zaman mesire yerlerinde tanışılan hafifmeşrep kadınlar, kimi zaman kara sevdaya tutuldukları evli kadınlardır. Aynı şekilde evli kadınların iyi hâllerini bozan etken etraflarında, aile çevrelerinde dolaşan genç, bekâr erkeklerdir. 3. Romanların son ve üçüncü evresini acıklı son oluşturuyor. Bu, kimi zaman mirasyedilerin tüm mal varlıklarının tükenerek orta yerde kalakalmaları, rezil bir şekilde sürünmeleri, kimi zaman ahlâkî, ailevî ya da sosyal olarak tam bir çöküntü yaşamaları, kimi zaman aşk çıkmazına girip intiharla hayatlarına son vermeleri, kimi zaman da kötülerin kötülüklerinin cezasını, iyilerin de iyiliklerinin karşılığını görmesi biçiminde tecelli etmektedir.

Bu dönem Türk romanında Romantizm yavaş yavaş etkisini yitirip bunun yerine Realizm ve Natüralizm egemen olmuştur. Namık Kemal ve Ahmet Mithat gibi yazarlarda Romantik anlayış görülürse de Hüseyin Rahmi Naturalizmi, Halit Ziya da Realizmi başarılı bir şekilde uygulayan metinler ortaya koymuşlardır. Ahmet Mithat, Emile Zola gibilerin Natüralizmi anlamadıklarını ve gerçek anlamda temsil edemediklerini ileri sürerek Natüralizmi ondan daha yetkin bir biçimde uygulamak iddiasıyla *Müşahedat* (1890)'ı yazdı. Aynı yıl Nabizade Nazım da Realizme uygun olmak üzere *Karabibik*'i kaleme aldı. Hüseyin Rahmi'nin *Bir Muadele-i Sevda* adlı romanı da aşağı yukarı Müşahedat'a benzemektedir. Bu roman da yazarla roman kahramanı arasında ortaklaşa yazılmıştır. Hüseyin Rahmi, büyük oranda Ahmet Mithat'ın roman tekniğini benimsemiştir. Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi, cümleleri diline nasıl geliyorsa öyle yazıyorlar. Sanat yapma, düzgün, süslü cümle kurma kaygıları yok. Halkın konuşma dilini, meddah hikâyelerinin dilini kullanıyorlar. Halk için sade üslûbu, sohbet üslûbunu, yarenlik üslûbunu tercih ediyorlar. Olay unsuruna ağırlık veriyorlar, ilgi çekici, sürükleyici, maceraya dayalı, entrik unsuru bol, sürpriz sonuçları olan olayları ön plâna çıkarıyorlar. Kişilik ve ruh çözümlemelerini geri plâna atıyorlar. Önce düğüm atıyorlar, okuyucuyu merakta bırakacak sorular ortaya atıyorlar, sonra kademe kademe bunları çözüyorlar. Her iki yazar da zaman zaman inandırıcı olmayan tesadüflere, masalsı unsurlara yer veriyorlar. Romancılar, genellikle olaylara dahil olacak kişilerin önce ruhsal, bedensel, eğitimsel ve toplumsal kişilikleri hakkında tanıtıcı bilgiler vermeyi tercih ediyorlar. Her iki yazar da halkın rahat günlük konuşma dilini benimsemişlerdir. Romanları bir bakıma o dönemin sosyal yaşantılarına özellikle de halkın gelenek ve göreneklerine, mahallî törelere, âdetlere ilişkin bolca folklorik malzeme içermektedir. Üst toplum sınıfları yerine orta ve alt toplum katmanlarının hayatını yazıyorlar. Mizah unsuruna büyük ölçüde yer veriyorlar. Olayların daha çok güldürü boyutunu öne çıkarıyorlar. Kolay okunan, hafif, sürükleyici romanlar yazıyorlar. Halkın konuşma diline ve yanlış anlamadan kaynaklanan gülünç benzetme unsurlarına yer veriyorlar.

Romantizmden Realizme geçiş sürecinde Samipaşazade Sezaî'nin Sergüzeşt ve Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* önemli bir yere sahiptir.

Bu dönemde romancılar arasında "millî roman" anlayışı üzerine bazı tartışmalar olmuştur. Ahmet Mithat'a ve diğer bazı yazarlara göre millî roman, olayları Müslü-

man cemaatler arasında geçmekle beraber kahramanlarının ferdî hayatlarını veren romandır. Mehmed Murat'a göre, ele alınması caiz olmayan kaba sevişme tasvirleri "millî roman" değildir. Asıl millî roman, milletin değerlerini telkin eden romandır.

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

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

Bu dönem Türk romanının en önemli ismi kuşkusuz Halit Ziya'dır. Geleneksel Şark hikâyecilik anlayışından batılı modern anlamda tam bir roman anlayışına geçişi o sağlamıştır. Teknik anlamda gerçek Türk romanı onunla başlıyor. Ayrıca Halit Ziya'ya gelinceye kadar Türk romanı büyük ölçüde Romantizmin etkisinde ve gölgesindeydi. Türk edebiyatında ilk gerçek realist romanı Halit Ziya *Sefile* (1886) ile verdi. Realizme bağlı en yetkin örnekleri de *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu* ile ortaya koydu. Halit Ziya romanda sanatkârane üslûbu benimsemiş, estetik değere büyük önem vermiştir. Romanda olay unsuru çok geri plânda kalıyor. Asıl üzerinde durulan, kişilerin ruh durumlarının çözümlenmesidir. Kişilerin hem kendi içlerinde kendi kendileriyle hem de birbirleriyle olan çatışmaları, mücadeleleri, duyguları ve davranışlarını yönlendiren sebepler ve sonuçlar ayrıntılı olarak sergileniyor.

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

Romancılık anlayışında Romantizm yerine Realizmi benimsemiş olan Halit Ziya, Balzac, Flaubert, Goncourt Kardeşler, Emil Zola, Alfons Daudet gibi realist ve naturalistlerden etkilenmiş ve yararlanmıştır. *Mai ve Siyah* romanında bu anlayışını şöyle ortaya koyar: "insanlar muhitin tesirlerine ne kadar esirdirler" (s.189) *Aşk-ı Memnu* romanında Realizm uygulamasını çok net bir biçimde görebiliyoruz. Olayları sebep-sonuç bağlamında düzenliyor. Ortaya çıkan sonuçların sebeplerini ayrıntılı olarak sergiliyor. Örneğin Bihter'in Behlül'le yaşadığı yasak aşk bir sonuç olarak verilmekle yetinilmiyor, bundan önce Bihter'i bu davranışa iten fizyolojik, psikolojik, sosyolojik sebepler kademe kademe ayrıntılı olarak çözümlenip açıklanıyor. Yazar bu sonucu yargılamıyor, değerlendirmeyi, yorumu okuyucuya bırakıyor. Gözlem unsuruna büyük önem veriyor. Kişiler ve olaylar hak-

kında Romantiklerde olduğu gibi öznel bir tutum sergilemiyor, kişileri doğruları ve yanlışlarıyla dışardan olduğu gibi gözleyerek taraf tutmadan veriyor. Romanı okuyup bitirdikten sonra yazar şu kişinin tarafında şunun da aleyhinde gibi bir hüküm veremiyoruz. Kişileri kötülüğe iten sebepleri yargılamadan ortaya koyuyor. Gözlemlediklerini nesnel bir biçimde tasvir etmekle yetiniyor, kişi ve olayları yargılamayı okuyucuya bırakıyor. Kişilerin iç dünyasıyla sosyal ve tabiî çevre arasında birbirine bağımlı ve uyumlu bir münasebet kurmaya çalışıyor. Sosyal ve tabiî çevreyi ferdin iç dünyasını daha iyi tebellür ettirebilmek için veriyor. Kişilikler ile mekân arasında sıkı bir irtibat kurulmuş. Örneğin Bihter'in kişiliğini biz daha çok bir şekilde ilişki içinde olduğu mekân tasvirleri ve özellikleri kanalıyla öğrenebiliyoruz. Adnan bey yalısı tasvir edilirken aynı zamanda bu yalıya sahip olmak isteyen Bihter'in gösterişçi, zengin burjuva bir hayat yaşama tutkusu vurgulanmış oluyor. Ayrıca Bihter evlendikten sonra yalıyı kendi zevkine göre yeniden döşeyip düzenlemiştir yani mekâna kendi kişiliğini vurmuştur.

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

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

## C. SONUÇ

Aşağı yukarı yüz civarında romanın yayınlandığı bu dönemde Türk romanı, hem muhteva hem de şekil açısından önemli atılımlar gerçekleştirdi. Her şeyden önce ger-

çek anlamda batılı modern Türk romanı bu dönemde verilmeye başladı ve roman kuramı üzerinde önemli tartışmalar yapıldı.

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

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

Bu dönem Türk romanında Tanzimat döneminde Ahmet Mithat'ın açtığı popüler roman çığırını yine Ahmet Mithat'ın yanında Hüseyin Rahmi, Saffet Nezihi, Güzide Sabri, Mustafa Reşid, Mehmet Vecihî gibi yazarlar; Namık Kemal'in açtığı sanatkârane roman çığırını da Samipaşade Sezaî, Nabizade Nazım, Recaizade Mahmut Ekrem, Halit Ziya, Mehmet Rauf gibi yazarlar sürdürmüştür.

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

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

Romanların önde gelen kişileri genellikle 20-30 arası gençlerden seçilir. Erkek kahramanlar genellikle zengin aile çocuğu ve mirasyedidirler. Bir kalemde memurdurlar ancak işlerine pek devamları yoktur. Bir kısmı Paris'te okumuştur. Onları biz daha çok Beyoğlu âlemlerinde hovardalık yaparken, Kâğıthane, Göksu gibi mesirelerde kadınlara âşıklık ederken ya da köşk ve yalılarda asil, güzel kadınlarla sarsıcı aşklar yaşarken görürüz. İki tür kadınla aşk münasebetine girerler.

Ya Beyoğlu çevrelerinde batılı ülkelerden para kazanmak için gelmiş tiyatro oyuncuları ve çalgıcılarla ya da yerli gayrimüslimlerden fahişelik yaparak hayatını kazanan cazibeli ve cilveli kadınlarla ciddî anlamda evlilik amacından çok gönül eğlendirmek, hovardalık etmek amacıyla sefahet hayatı yaşarlar. Bu kadınlar, çok güzel, kumaz, tamamiyle paradan, maddeden, tensel hazlardan başka amaçları olmayan kişilerdir. Metresi oldukları alafrangalık özentisindeki saf mirasyedi Türk gençlerine âşık olmazlar ve evlilik düşüncesinde değillerdir. Tek amaçları onların saf duygularını sonuna kadar sö-

mürüp bütün paralarını soymaktır. Gençleri paraları bitince de kolayca bir kenara atıverirler. *Şık*'ta Madam Potiş, *Metres*'te Parnas, Mai ve Siyah'ta iri Alman karısı, *Zehra*'da Urani böyle bir tiptir. *Muhadarat*'ta Remzi, tertemiz, iffetli, bilgi, kültür ve görgüsü yerinde olan karısı Fazıla'yı bırakır, Beyoğlu aşüftelerine dadanır. Halit Ziya, *Mai ve Siyah*'ta bu kadınlar hakkında ayrıntılı bilgiler verir.

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

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

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

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

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında mürebbi tipi diyebileceğimiz Fransızca hocası da aşağı yukarı aynı işleve sahiptir. Bihruz, Arapça Farsça derslerini bırakır, yalnızca 65 yaşlarındaki Fransızca hocası Mösyö Pierre'in konağa ders vermek üzere devamını sağlar. Siyasî gazetelere meraklı kurnaz bir ihtiyar olan bu adam, Bihruz'u soymaktan başka bir amaç taşımaz.

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

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

Romanlarda açık mekân olarak Beyoğlu çevresi önemli bir yer tutar. Hemen her romanda Beyoğlu'nun sefih eğlence âlemleri öne çıkar. Bu mekânlar, genellikle olumsuz boyutlarıyla ele alınır. Mirasyedi gençlerin paralarını ve gençliklerini tükettikleri, sevgilisiyle sorunu olanların bir süre için teselli aradıkları batakhaneler olarak sunulur. Ahmet Cemil'in Raci'den ayrılan en önemli yönlerinden birisi eğlence

anlayışında görülür. Raci Beyoğlu'nun pis, sefih, kalitesiz, aileleri mahveden Beyoğlu sefahet âlemlerinde sürünürken Ahmet Cemil daha asil, temiz ve derinlikli eğlenceye eğilimlidir. Beyoğlu sefahet âlemlerinden tiksinir:

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

Tanzimattan sonra her alanda görülen batılılaşmanın yansımalarından biri de konak, köşk ve yalılarda Avrupaî bir tefrişat, yaşama biçimi ve sosyal, kültürel ve eğitimsel görünümlerdir. Türk romancısı burjuva ev ve aile yaşantısını geniş şekilde tasvir etmiş, kimi zaman da eleştirel olarak ele almıştır. Burjuva evleri genellikle yalı ve konaklardır ve Avrupa mobilya ve eşyasıyla döşenmiştir. Geleneksel anlamda Doğu anlayışına bağlı cariye ve hizmetçilerin yanında özellikle Fransız mürebbiyeler de bulunur. Oğullar eğitimlerini genellikle Fransa'da tamamlarlar. *Sergüzeşt*'te Celâl, *Metres*'te Hami, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*'da Mansur Bey, *Nemide*'de Nail buna örnek olarak verilebilir. Fransızca gazete ve romanlar okunur. Özellikle hemen hemen bütün genç kız ve kadınlar piyanolarda Klâsik Batı musikisi eserlerini çalarlar. Klâsik Türk ve Doğu eserleri, divanlar, dinî kitaplar hemen hemen hiç yok gibidir. İslâmî ve geleneksel yaşama biçimi de ya hiç yoktur ya da çok belirsizdir.

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

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

ÂLİM KAHRAMAN

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

I

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

II

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

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

Eski kuşak içinde yer alan Ahmet Midhat (d. 1844), Hüseyin Rahmi (1864), Ahmet Rasim (1864), Ebubekir Hazım (1864), Mehmet Rauf (1875) da, aslında Türk romanının farklı anlayış ve zevk dönemlerini temsil eden isimlerindendir. Eserleriyle daha önceki dönemlerde işlevlerini yerine getirmiş olan bu romancılar, ele aldığımız dönemin ana karakterini belirlemede ikincil bir konuma sahiptirler.

Eski kuşak yazarlar, bu yıllarda yazdıkları eserlerinde, dönem içinde ortaya çıkan veya aktüellik kazanan yeni bazı fikir ve temalara yer vererek kendilerini canlı tutmaya çalışsalar bile, temelde roman anlayışlarına bağlı kalmışlardır. Özellikle Hüseyin Rahmi, kendi yolunda

ilerlemeye devam etmiş, ardı ardına yayımladığı romanlarında halkın geleneksel dünya tasavvuru ile çağın pozitivist söylemini, mizahî bir bağlamda, karşı karşıya getirmiş; yeni dünya algısı karşısında eski hayat anlayışının tuzla buz olmasını muzip bir tavırla sergilemiştir.

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

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

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

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

III

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

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

Destansı bir karakter taşıyan Yalnız Efe ise, -Cevdet Kudret'in de dikkat çektiği gibi-[2] o yıllarda devam eden, yeni zamanlarda destan yazılıp yazılamayacağı konusu etrafındaki tartışmalarla beraber ele alındığında farklı bir anlam kazanmaktadır. Eserin "Dibace"sindeki "... gençliğimde yazdığım bir destanı şimdi bir roman gibi tek-

rarlayamaz mıyım? İşte bunu tecrübe ediyorum." sözleri, yazarın sözü geçen konuya gösterdiği duyarlılığa işaret etmesi bakımından anlamlıdır.

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

Başlangıçta tiyatro ile de yakından ilgilenen, küçük hacimli bazı hikâye kitapları yayımlayan Reşat Nuri'nin, 1919 yılında –"Gangue adlı adlı bir Fransız romanının tesirinde yazılmış"-[4] Harabelerin Çiçeği adlı romanı tefrika edilir. Ancak bu dönemde kitap olarak yayımlanan tek romanı, ona büyük bir ün de sağlayacak olan Çalıkuşu'dur (1922). Çalıkuşu, sade dili, duygusal anlatımıyla geniş bir okuyucu kesiminin ilgisini ve sevgisini kazanmıştır. O, Türk romanının, ilk defa en geniş şekliyle Anadolu'ya açılması anlamını da içermektedir. Anadolu'ya açılarak ülkenin ve eğitim hayatının içinde bulunduğu zor şartlarla baş etmeye çalışan Feride öğretmen, gencecik bir İstanbul kızıdır. Feride tipi, Anadolu'yu kalkındırmak isteyen idealist bir kuşağın yetişmesine kılavuzluk da etmiştir.[5] Buna rağmen, daha yayımlandığı dönemden itibaren Çalıkuşu bazı eleştirilere de uğramıştır. Fevzi Lütfi [Karaosmanoğlu], romanın yayımlanmasının hemen arkasından yazdığı bir yazıda, Çalıkuşu ile Fransız romancılar Alexandre Duma Fills ve Alphonse Karr'ın Kamelyalı Kadın ve Ihlamurlar Altında romanlarını karşılaştırmakta; Çalıkuşu'nu, bu romanlarla sembolize edilebilecek batıdaki duygusal serüven romanlarının Türk edebiyatındaki başarılı bir örneği kabul etmektedir. Fevzi Lütfi'ye göre, Fransız eleştirmenler, romancılıkta 'romanesk' tavırları ve duyguları yapay ve düşük seviyeli buldukları için, bu tarz romanları edebiyatın sınırları dışında bırakmaya kadar varmışlardır.[6]

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

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

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

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

Dünya romanı, tam da bu yazıda söz konusu ettiğimiz dönemde, anlatım teknikleri bakımından devrim niteliğinde bir atılımı gerçekleştirmektedir. V Woolf'e göre 1910'lara doğru insan tabiatı bir değişikliğe uğramıştır ve tabiatı değişmiş bu insanı geleneksel anlatım yöntemleriyle ifade etmek mümkün değildir. Dünya romanın bu yıllarda keşfettiği yeni anlatım tekniği, bilinç-akışıdır. Halide Edip'in anlatımında imkânlarına işaret ettiğimiz teknik elbette bilinç-akışı değildir. Ancak, anlam bakımından benzerlikleri bulunan bir yeniliktir. Türk romanında, dünyadaki bu gelişmelere paralel bazı adımları, Halide Edip'ten bir sonraki nesle dahil kabul edebileceğimiz Peyami Safa atacaktır. Bilinç-akışı tekniğinin birebir uygulandığı ilk örneklere ulaşmak için ise 1950'li yılları beklememiz gerekecektir.

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

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

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

IV

Buraya kadar yaptığımız değerlendirmelerden bazı sonuçlar çıkarmamız gerekirse, İkinci Meşrutiyet ve Millî Mücadele yıllarında Türk romanı açısından, asıl meyveleri Cumhuriyet dönemi içinde ortaya çıkacak, bir geçiş sürecinin yaşandığı söylenebilir. Bu dönemde, Edebiyat-ı Cedide romancılarından Halit Ziya'nın neredeyse hiç sesi çıkmamış

(sadece Nesl-i Ahir romanını tefrikaya başlamış fakat sonuçlandıramamıştır), Mehmet Rauf tam bir çözülüş ve düşüş sergilemiştir. Buna rağmen, ortaya koydukları roman dili ve zevki, bir yansıma halinde dönem içinde varlığını hissettirmiş, yeni gelişmeler karşısında bu varlığı sürdürmek için umutsuzca direnmiştir. Hüseyin Rahmi, kendi yolunu, yer yer içerik yenilenmelerine de giderek, kesintiye uğratmadan devam ettirmiştir. Bu dönemde natüralist anlayışın Edebiyat-ı Cedide üslubundan beslenen bir anlatımla birleşerek farklı bir çıkış denediğini de görülmüştür (Selahattin Enis). Buna rağmen, asıl değişim Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının edebiyat dili üzerinde gerçekleştirdikleri yenileşme ameliyesi olmuş; Türk romanında yeni bir dönemi başlatan Halide Edip, Yakup Kadri gibi isimler, Edebiyât-ı Cedîde'nin bıraktığı dil mirası içinden yola çıkmalarına rağmen zamanla dildeki yeni anlayışı bir imkân gibi kullanarak kendilerine özgü bir geçişi gerçekleştirmişlerdir.

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

---

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

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

[3] Gündüz, *a.g.e.*, s. 46-47.

[4] *a.g.e*, s. 47.

[5] Cevdet Kudret, *a.g.e*, s.301

[6] Bu yazı ve değerlendirmesi için bk.: *Âlim Kahraman, "Mütareke ve Milli Mücadele Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiri"*, İstanbul 2000, s. 330-336 (yayımlanmamış doktora tezi).

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

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

İBRAHİM DEMİRCİ

# ROMANIMIZIN 27 YILINA BAKIŞ (1923-1950)

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

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

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

1. Hâlide Edip (Adıvar): *Ateşten Gömlek*
2. Reşat Nuri (Güntekin): *Gizli El, Çalıkuşu*
3. Peyami Safa: *Gençliğimiz*
4. Selâmi İzzet (Sedes): *Geceye Âşık*
5. Ercüment Ekrem Talu: *Asrîler, Gün Batarken, Kopuk, Sabir Efendi'nin Gelini.*

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

Kadın merkezli bireysel aşk maceralarını anlatarak romana başlayan **Halide Edip**, *Yeni Turan* (1912)'da gözlediğimiz siyasal-ülküsel temaları *Ateşten Gömlek*'te de, 1923'te kaleme aldığı *Vurun Kahpeye* romanında da sürdürür. Bu romanda çizilen

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

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

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

**N. Ahmet Özalp**, *Çalıkuşu*'nun başına gelenlerin *"ideolojik bir yeniden yapılandırma"* olduğunu belirttikten sonra şöyle der: *"Saptamalarımıza göre, asıl amaca ulaşmayı sağlayacak değişiklikler, üç alanda yoğunluk kazanıyor:*

*1. Romanın yazıldığı dönemin, yani Osmanlı döneminin tarihsel ve sosyal koşullarını yansıtan öğelerin ayıklanması.*

*2. Romanın yazıldığı döneme ilişkin olumlu bir izlenim edindirecek tüm olgular ile bunlara ilişkin göstergelerin ayıklanması ya da tersine çevrilmesi.*

*3. Dinsel bir anlamı olan ya da böyle bir anlamı çağrıştıracak öğelerin ayıklanması.*

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

O dönemde yazarlar ve gazeteler üzerinde gizli-açık baskıların bulunduğu, kimi zaman yasal, kimi zaman yasa dışı yöntemlerle devletin (hükümetin?) yayın dünyasını zapt u rapt altına aldığı biliniyor. Örnek olsun diye iki gerçek sunalım: **Cevat Şakir**'in Ankara İstiklâl Mahkemesinde yargılanmasına ve Bodrum'a sürgüne yollanmasına yol açan şey, halkı askerlikten soğutacağı iddia edilen, *Resimli Hafta*'nın 13 Nisan 1341 (1925) tarihli 35. sayısında yayımlanmış bir hikâyesidir.[5] Başka bir sürgün, **Refik Halit Karay,** Kadınlar Tekkesi'nin "Başlangıç" satırlarında şunları yazar: *"Bilhassa harp esnasında gazetelerin neşriyatını bir sürü acayip, çoğu komik direktiflerle hükümet idare ediyordu. (...) Ne emirlerdi bunlar? Meselâ bir fıkra siyasî mahiyette ise çift sütun üzerine dizilemez, başlığı da ancak tek sütun olarak konulabilirdi. Bir dalgınlıkla aksini yaptınız mı Ankara küplere biner, gazeteyi kapamağa kalkışırdı. Kapatırdı da!"*

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

Yazarlığının ilk dönemlerinde edindiği karamsar bireyciliği, toplum sorunlarına yöneldiği zaman da bir türlü içinden atamayan **Yakup Kadri Karaosmanoğlu** (1889-1974), romanlarıyla hem yakın geçmişi, hem yaşadığı dönemi yargılayan, keskin bir bakışın sahibidir. Ancak bu bakışın ne bilgi, ne de duygu düzeyinde yeterince yerli ve zengin olduğunu söyleyemeyiz: *Hüküm Gecesi* (1927), *Sodom ve Gomore* (1928), *Yaban* (1932), *Ankara* (1934), *Bir Sürgün* (1937). **Yakup Kadri**'nin romanı için "realist ve bedbin" sıfatlarını uygun gören **Dr. Niyazi Akı**, onun *"sanatında menfi şekilde ileri sürülmüş bir idealizmin mevcudiyetini kabul etmek mümkündür"* yargısını vermekte ve bunu şöyle örneklendirmektedir: *"Cahil ve sefil köylünün yanında bilgili ve mesut köylüyü düşünürüz; değerlerini kaybetmiş zayıf ve çaresiz insan ardında içi sağlam duygularla dolu, iradeli insanları hayal ederiz. Savaş-*

*larla harap olmuş dünyayı, muhtelif ideolojilerle mâneviyatı parçalanmış beşeriyeti düşünürken, elimizde olmayarak, bunların mesut bir sentezini tasarlarız."*[6] Sözü edilen durum, dolaylı ya da tersinden bir idealizmdir.

Dönemin en önemli romancılarından biri, hiç kuşkusuz, **Peyami Safa**'dır. Piyasa işi polisiye- macera romanlarında **Server Bedi** imzasını kullanan yazar, *Şimşek* (1923), *Mahşer* (1924) *Bir Akşamdı* (1924), *Sözde Kızlar* (1925), *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1930), *Fatih-Harbiye* (1931), *Bir Tereddüdün Romanı* (1933), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) ile dönemin en verimli yazarlarından olur. Özellikle *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, atmosfer yaratmadaki başarısı ve psikolojik derinliğiyle dikkat çeker. Toplumsal-kültürel değişmeler ve çatışmalar, bunların insan ilişkilerine yansımaları, doğu-batı çelişkisi, metafizik veya parapsikolojik olgular **Peyami Safa**'yı uğraştıran başlıca sorunlardır. Sonraki yıllarda yazacağı *Yalnızız* (1951) ve *Biz İnsanlar* (1959) aynı sorunlar üzerinde daha olgun bir bakışı, evrensele açılan bir ufuk genişliğini yansıtacaktır. **Peyami Safa**'nın düşünür yönünün sanatçı yönünü zedelediği söylenebilir. Fakat bu olumsuzluk. **Berna Moran**'ın ulaştığı *"sanatçılığı ideolojisinin kurbanı olur."*[7] yargısını haklı kılacak düzeyde midir? Bu, tartışmaya değer bir sorudur. **Berna Moran,** *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu incelerken romanın kahramanı **Ferit**'teki mistisizme yönelişi yazarın *"doğal sayılabilecek bir durum içinde işleyebil"*eceğini belirttikten sonra şöyle der: *"Türkiye'de gizli de olsa, orda burda tarikat faaliyetleri sürdüğüne göre, örneğin böyle bir ortamda aydın bir gencin mistik bir dünya görüşüne ulaşışını anlatabilirdi. Oysa Peyami Safa, Huxley'in yapıtından yola çıkıyor ve "*[8] **Moran**'ın unuttuğu şey, dönemin yukarıda değinmeye çalıştığımız **hava**sıdır. Buna, yazarın beslendiği kaynakların daha çok Batılı oluşu ile, her iyi şeyin ancak Avrupa'dan gelebileceği (!) önyargısının egemen oluşunu da katarsak, durumu daha iyi kavrayabiliriz.

**Selami İzzet Sedes**'in *Geceye Âşık* adını taşıyan romanı hakkında **Ahmet Haşim**'in *Müstakil Gazete*'nin 24 Şubat 1340 (1924) tarihli 7. sayısında yazdığı eleştiri, "bir romancı türü" ve eserleri hakkında ilginç iddialar içermektedir. Buna göre, **Selâmi İzzet** *"bütün eserlerini Fransızcadan iktibas edip imzaladığını söylemekle iftihar edermiş. Haşim,* bunun okuyucularla alay etmek olduğunu belirttikten sonra, böylesi eserlere değer veren okuyucunun "istihza"yı hak ettiğini söyler ve devam eder: ***"Selâmi İzzet Bey,*** *muharrirden hiçbir meziyet, hiçbir hüner istemeyen; kalemin yalnız âsap gıcıklayıcı bir tüy olmasını talep eden; zevksiz, hayalsiz ve cahil oldukları için ancak kolay anlaşılır bir şiveyle yazılan, az yüklü lisandan zevk alan kariler için, eşi bulunmaz bir hikâyecidir."*

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

*"Bu edebiyatın hususi bir edebiyat olduğunu çalınış numûnelerinden anlıyoruz.*

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

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

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

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

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

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

**Burhan Cahit Morkaya** (1892-1944), **Ethem İzzet Benice** (1903-1967), **Cahit Uçuk** (1911) da "aşk ve sevda romanları"nın sayısını çoğaltan yazarlardır. **Cahit Uçuk** hanımın çocuk edebiyatına ilgisini de belirtelim.

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

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

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

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

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

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

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

Kolay okunan popüler romanlarıyla **Ahmet Mithat Efendi** çizgisinin devamı sayı-

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

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

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

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

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

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

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

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

**Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu** (1901-1970), daha ilk romanlarıyla Amerikan sinemacılarının ilgisini çeken bir yazar olur: *Kara Davut* (1928), *Deli Deryalı* (1928, iki cilt), *Kolkola* (19449, *Karlı Dağlar* (1945).

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

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

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

Başka çalışmalarının yanı sıra romana da heves etmiş ve tek tük roman örnekleri vermiş yazarlarımız da vardır. Öykü yazarı **Sait Faik** (1906-1954) *Medâr-ı Maişet Motoru* (1944, ikinci baskı *Birtakım İnsanlar* adıyla 1952); tiyatro araştırmalarıyla tanınan **Refik Ahmet Sevengil** (1903-1970) *Çıplaklar* (1936) ve *Açlık* (1937); eğitimci yazar **İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu** (1889-1978) *Batak* (1942); tiyatro yazarı **Cevat Fehmi Başkut** (1905-1971) *Kadın Bir Defa Sever* ve *Dişi Aslan*, çevirmen yazar **Hakkı Süha Gezgin** (1895-1963) *Aşk Arzuhalcisi* (1928), oyuncu şair **Cahit Irgat** (1916-1971) *Geri Dönemezsin* (1948), edebiyat tarihçisi, eleştirmen **Cevdet Kudret** (1907-1992) *Sınıf Arkadaşları* (1943, Süleymanın Dünyası'nın ilk cildi); edebiyat tarihçisi **Âgâh Sırrı Levend** (1894-1978) *Acılar* (1928), şair, yayıncı **Yaşar Nabi Nayır** (1908-1981) *Bir Kadın Söylüyor* (1931), *Âdem ve Havva* (1932);şair **Orhan Seyfi Orhon** (1890-1972) *Çocuk Adam* (1941), şair yayıncı **Yusuf Ziya Ortaç** (1895-1967) *Göç* (1943) ve *İsmet İnönü* (1946, Biyografi-roman); şair, biyografi yazarı ve noter **Mithat Cemal Kuntay** (1885-1956) *Üç İstanbul* (1938), gazeteci-yazar **Falih Rıfkı Atay** (1894-1971) *Roman* (1932), gazeteci **Sedat Simavi** (1896-1953) *Fuji-yama* (1934), oyun yazarı **Vedat Nedim Tör** (1897-1985) *Resim Öğretmeni* (1943), felsefeci **Hilmi Ziya Ülken** (1901-1974) *Posta Yolu* (1941), *Yarım Adam* (1942) romanlarına imza koymuşlardır.

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

1923-1950 arasında yayımlanmış kimi romanları da şöylece sıralamakla yetinelim: **Faik Baysal** (1918-?) *Sarduvan* (1944), **Kemal Bilbaşar** (1910-1983) *Denizin*

*Çağırışı* (1943), **Halikarnas Balıkçısı** (1886-1973) *Aganta Burina Burinata* (1946), **Samim Kocagöz** (1916- *İkinci Dünya* (1938), *Bir Şehrin İki Kapısı* (1948), **Orhan Kemal** (1914-1970) *Baba Evi* (1949), **Sabahattin Ali** (1907-1948) *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940), *Kürk Mantolu Madonna* (1943), **Memduh Şevket Esendal** (1883-1952) *Ayaşlı ve Kiracıları* (1934), **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962) *Huzur* (1949)

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

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

---

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

[2] *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 124, MEB, İst.

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

[3] *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 150, İletişim Y., İstanbul, 1983

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

[5] *Mavi Sürgüne Doğru/Halikarnas Balıkçısı'nın Bilinmeyen yılları* (1921-1928), Cüneyd Okay, Kültür Bakanlığı Y., Ankara, 2001

[6] Yakup Kadri Karaosmanoğlu/*İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, s. 285, İstanbul, 1960)

[7] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 218.

[8] a.g.e., s. 217

[9] *Düşünce ve Duyarlık*, s. 25, Adam Y., İstanbul, 1982

ENVER OKUR

# ÇOK PARTİLİ DEMOKRASİ DÖNEMİ TÜRK ROMANI

## GİRİŞ

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

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

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

Esasen Türkiye'de çoğulcu demokrasinin, içinde bulunduğumuz zamanda dahi tam manasıyla gerçekleşip gerçekleşmediği tartışma konusudur. Ancak şurası muhakkak ki, 1946'da başlayan çok partili sistemin getirdiği çok seslilik yanında, ekonomik, siyasi ve kültürel gelişmeler, pek çok meselenin tartışılması için uygun bir zemin oluşturmuş, Türk toplumunun demokrasi kültürünün gelişmesinde ve olgunlaşmasında büyük rol oynamıştır. 1946'dan itibaren din, düşünce hürriyetleri ve sendikacılık gibi hassas konuların bile

önemli hadiselere meydan verilmeksizin bütün yönleriyle tartışılmış olması, Türk milletinin demokrasiye olan inancının ve bağlılığının göstergesi olmuştur.

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

**TÜRK ROMANININ ÇOĞULCU DEMOKRASİ DÖNEMİNDEKİ DEVRELERİ**

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

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

Aynı şekilde, çok partili dönemin 1980'lere kadar olan devredeki romancıları da içinde yaşadıkları toplumsal gerçekleri ele almış, romanda biçim, anlatım teknikleri, anlatıcı vs. gibi romanın sanat yönüyle ilgili hususları ikinci plana itmişlerdi. Dönem romancılarının pek çoğu, romanı, toplumsal kaygılarının ve düşüncelerinin ifadesi için bir araç olarak görüyorlardı. Bu anlayış, dönem içinde yazılmış pek çok romana sosyolojik olayların incelenmesinde önemli bir vesika değeri kazandırmakla birlikte onların kalıcılık vasfını yitirmelerinin de sebebi olmuştur.

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

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

özetlenebilir. Uzun süreli ve acılarla dolu anarşi döneminin uyandırdığı huzur özlemiyle, Türk toplumunun da desteklediği bu harekâtın amacına ulaştığı söylenebilir.

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

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

Aynı tespiti yapan Berna Moran da: *"Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal gelişimler 1980'li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi (avant garde) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden oldu."*[3] dedikten sonra, değişik yapıdaki bu romanlara postmodern romanlar denilebileceğini, fakat "postmodern" kavramının henüz herkesçe aynı biçimde algılanmayan, tartışmalı ve kaypak bir kavram olduğundan bahisle, sözü edilen romanların gerçeklikten kaçışı ifade eden ortak yanına işaret eder. Berna Moran ayrıca, 1980 sonrası ortaya çıkan yeni roman anlayışının Türk yazarlarının icat ettikleri bir anlatı türü olmadığını, Batı'da ve Amerika'da 20. yüzyılın başlarında ve 1960'lı 1970'li yıllarda olmak üzere iki kez sorgulanmış olan klasik gerçekçiliğin yerini alan yapısal dil kuramından kaynaklandığını da belirtmektedir.

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

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

**1946-1950 DEVRESİ TÜRK ROMANI VE ÖZELLİKLERİ**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dönem içerisinde çağdaşlaşma sürecine giren ve çok değişik problemlerle baş

edebilmek durumunda kalan Türk kadınının, **Adalet Ağaoğlu (d.1929), Pınar Kür (d.1943), Sevgi Soysal (1936-1976)** gibi Çoğunluğu kadın olan romancılar tarafından ele alınıp işlenmesi, kadın konusuna yeni boyutlar kazandırmıştır.

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

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

Dönem romancılığının önemli temlerinden birini teşkil eden aydın insanın dramı üzerinde; yalnızlığı, korkuları, tedirginliği ile duran romancılar arasında en dikkat çekici olanlar **Hikmet Erhan Bener (d.1922)** ve **Bilge Karasu (1930-1995)** olmuştur.

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

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

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

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

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

Romanda yeni teknik ve anlatım biçimlerinin uygulanmasında gösterilen başarıya rağmen muhteva yönüyle bir yabancılaşma sorununun yaşandığı kesindir. Öyle ki, *"Bizimkiler, kendi milletimizden, kendi edebiyatımızdan, meselâ Mesnevîler ve Halk hikâyeleri geleneğimizden filiz sürüp çağdaşlaşmayı külfet sayıyorlar. Bunun için yeni-roman çeşitlerini, İngiltere, Fransa, Güney Amerika veya Almanya'da her dönem buldukları teknik, üslûp ve kurgular kıvamından aynen alıyorlar. Bunları okuyacak olan halkı da hiç hesaba katmıyorlar. İşte bundan yabancılaşma doğuyor."*[6] diyen yazarımıza hak vermemek elden gelmiyor.

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

**1946-1980 DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA KONULAR**

**I. KÖY ROMANCILIĞI**

Bu devir romancılığına hakim gözüken en önemli cereyanlardan biri, köy romancılığıdır. Cumhuriyet kurulduktan sonra teşekkül eden ve insanı, coğrafyası, folkloru, günlük yaşayışı ile Anadolu'yu anlatmayı, en büyük yenilik olarak benimsemiş olan ve Memleket Edebiyatı'nın bir devamı sayılabilecek köy romancılığının, ileri derecede yaygınlaşıp revaç bulmasında rol oynayan bazı faktörler vardır ki bunlar; Atatürk'ün köylüye verdiği önem, devletin köyü ve köylüyü kalkındırma çabaları, Köy Enstitülerinin açılması, öğretmen okullarının yaygınlaştırılması, çok partili sistemin ve 1961 Anayasası'nın sağladığı hürriyetler ve hepsinden daha önemli olarak, köyü anlatacak romancıların bizzat köyden, Köy Enstitülerinden yetişmesi olarak ifade edilebilir. Bunlara **Mahmut Makal**'ın (d.1933) *Bizim Köy* (1950) adlı kitabının uyandırdığı tesir de eklenmelidir. Köyü anlatan romancılar artık, daha önceki dönemlerde olduğu gibi Anadolu'ya dair düşüncelerini değil, gözlemlerine dayanarak, bütün teferruatıyla içinden geldikleri, çok iyi bildikleri köy hayatını daha çok Marksist ideolojiye bağlı kalarak anlatacaklardır. Bu tarzda yazılmış köy romanlarında ne yazık ki, köylünün bir kişilik olarak ele alınıp, duyguları, düşünceleri, korkuları, beklentileri ve bütün iç zenginlikleri ile işlendiğini pek göremiyoruz. Dönemin roman yazarları köylüyü, İnci Enginün'ün haklı olarak işaret ettiği gibi, "kalıp fikirlerin ardından kuklalara çevirmişlerdir"[7] Fethi Naci'ye göre de onlar köylüye bir romancı yaklaşımıyla değil, bir toplum bilimci yaklaşımıyla eğilmişlerdir.[8] Bunun için de unutulmaya mahkûmdurlar. Fethi Naci'ye göre, toplumsal gerçeklik, insan gerçekliğinin ortaya çıkmasına yaradığı ölçüde bir kıymet ifade eder. Oysa dönem romancıları, köyün insan gerçekliğine değil, toplumsal gerçekliğine yönelmişlerdir. Bu tutum onları, ağırlıklı olarak köyün yoksulluğu, ezilmişliği, sömürülüşü, yalnızlığı, terkedilmişliği, toprak kavgaları gibi kalıp halinde ideolojik fikirleri işlemeğe yöneltmiştir. Çok partili dönemin parti çekişmeleri, iktidar mücadeleleri, toplumu hayal kırıklığına uğratan boş vaatler, seçim yatırımları, ağa zulmüyle eşkıya olmuş insanlar, makinalı tarımın köylüyü etkilemesi, köylünün makine tutkusu, makinalı tarımın getirdiği işsizlik, köylü üzerindeki ağa ve jandarma baskıları, yoksulluk nedeniyle kasaba ve şehirlere göç, toprak yetersizlikleri, toprağın haksızca gasp edilmesi, su çatışmaları, köylünün zengin olma hayali, yokluk ve cehalet, köylü-aydın ilişkileri v.s. üzerinde durulan diğer temalardır.

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

## II. TARİH ROMANCILIĞI

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

Tarihin uzak veya yakın dönemlerine tanıklık eden veya ışık tutan bu tür romanların en tanınmışlarını; **Halikarnas Balıkçısı (1886-1973), Nahit Sırrı Örik (1894-1960), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Nihal Atsız (1905-1975), İlhan Tarus (1907-1967), Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Kemal Bilbaşar (1910-1983), Kemal Tahir (1910-1973), Rıfat Ilgaz (d.1911), Oktay Rifat (1914-1988), (1915-1986), Haldun Taner (1915-1986), Melih Cevdet Anday (d.1915), Samim Kocagöz (1916-1993), Tarık Buğra (1918-1994), Mehmet Seyda (1919-1986), Vedat Türkali (d.1919), Cengiz Dağcı (d.1920), Attilâ İlhan (d.1925), Çetin Altan (d.1926), Talip Apaydın (d.1926), Adalet Ağaoğlu (d.1929), Tarık Dursun K. (d.1931), M.Necati Sepetçioğlu (d.1932), Özker Yaşın (d.1932), Oğuz Atay (1934-1977), Ümit Kaftancıoğlu (1934-1980), Erdal Öz (d.1935), Fürüzan (d.1935), Erol Toy (d.1936), Sevgi Soysal (1936-1976), Emine Işınsu Okçu (d.1938), Pınar Kür (d.1943), Sevinç Çokum (d.1943), Durali Yılmaz (d.1948), Mehmet Eroğlu (d.1948)** gibi yazarlar kaleme almıştır.

## III. ŞEHİR VE KASABALARDAKİ YAŞANTI ROMANI

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

Köy romancılığının da büyük bir gelişme göstermeğe başladığı bu yıllardan itibaren yazarlar; kasaba ve şehirlerde yaşayan dar gelirli, işsiz güçsüz sefil insanların, içinde yaşadıkları toplumsal düzenin kötülüklerini görüp anlamalarına yardımcı olmak amacıyla, hemen her konuyu romana taşımışlardır. Fabrika ve gecekondu çevrelerinin yaşayışı, geçiş dönemi şehir insanının geçirdiği sarsıntılar, cinayet ve intiharlar, geçim sıkıntıları, gecekondu yıkımları, yoksul insanların tefecilerle mücadelesi, işçi patron münasebetleri, işçilerin sendikalaşması, devlet eliyle geliştirilen tekelci kapitalizmin devlete yön vermesi, aydın ve halk ilişkisi, sinema oyuncusu olmak hayaliyle taşradan İstanbul'a gelen genç kızların durumu,

yozlaşmış siyasî ortam içindeki istismarlar, sahtekârlıklar, dinin siyasete âlet edilmesi, yasak aşklar, toplumun suça ittiği insanlar, suçlu çocuklar sorunu ve toplum yaşantısı içinde karşılaşılabilecek hemen her konu bu tip romanları oluşturmuştur. Yaşantı romancılığının en tanınmış isimleri olarak; **Cevdet Kudret (1907-1992), İlhan Tarus (1907-1967), Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Kemal Bilbaşar (1910-1983), Kemal Tahir (1910-1973), Rıfat Ilgaz (1911-1993), Orhan Kemal (1914-1970), Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), Samim Kocagöz (1916-1993), Faik Baysal (d.1918), Mehmet Seyda (1919-1986), Yaşar Kemal (d.1922), Oktay Akbal (d.1923), Kemal Bekir Özmanav (1924), Tarık Dursun K. (d.1931), Demirtaş Ceyhun (d.1934), Yaman Koray (d.1934), Erol Toy (d.1936), Ferit Edgü (d. 1936), Afet Muhteremoğlu (Ilgaz) (d.1937), Mehmet Niyazi özdemir (d.1942), Sevinç Çokum (d.1943), Durali Yılmaz (d.1948), Hasan Kayıhan (d.1949), Selim İleri (d.1949)** gibi isimler sayılabilir.

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

### IV. ÇEŞİTLİ YÖNLERİYLE KADIN KONUSU

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

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

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

### V. EV VE AİLE YAŞAYIŞINI KONU ALAN ROMANLAR

Dönemin aileyi konu alan romanlarında, ağırlıklı olarak şu temalara yer verilmiştir: Büyük şehre göçen ailelerin, değişik etkiler altında dağılışı. Şehir yaşayışının aile fertleri arasında meydana getirdiği uzaklaşma ve çözülmeler. Aile yapısında yoksulluk nedeniyle

oluşan dağılmalar. Aile içi münasebetler, kişisel uyuşmazlıklar. Bozuk aile yapıları içinde ele alınan suçlu çocuklar sorunu. Farklı yapıdaki ailelerin çocukları arasındaki aşk. Gelin kaynana geçimsizlikleri. Bir aile çevresinde, belli bir zaman dilimi içinde meydana gelen değişmeler. Aile içi çekişmeler arasında büyüyen çocukların dramı. Zengin bir gelin alarak yoksulluktan kurtulmayı düşleyen aileler. Mutsuz evliliklerden kurtulma çabaları...

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

### VI. MİZAH ROMANLARI

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

Bu dönemin belli başlı mizah yazarları arasında **Rıfat Ilgaz (d.1911), Aziz Nesin (1915-1995), Salâh Birsel (1919-1999), Oktay Verel (d.1927), Muzaffer İzgü (d.1933), Sulhi Dölek (d.1948)** gibi isimler önde gelmektedir.

### VII. ROMANIMIZDA AYDIN İNSAN SORUNU

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

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

### VIII. DENİZ İNSANLARININ YAŞAYIŞI

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

**Halikarnas Balıkçısı (1886-1973), YaşarKemal (Göğçeli) (d.1922), Tarık Dursun K. (d.1931), Yaman Koray (d.1934)** Bu yazarların en tanınmışlarıdır.

### IX. FERT VE TOPLUM DEĞERLERİ

Toplumcu gerçekçilik akımının dışında kalarak mükemmeliyetçi bir anlayışla romanlar yazan kimi yazarlarımız, daha çok toplumun kültürel değerlerine yönelerek

geçmişle bugün ve gelecek arasında bir köprü oluşturmağa çalışmışlardır. Onlar günlük yaşayışın ayrıntıları arasında, ferdin macerası ile birlikte, devam etmesi gereken değerleri de bize duyurmak istemişlerdir.

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

### X. CEZA EVLERİNDE YAŞANAN VE ANLATILANLAR

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

### XI. CİNSELLİĞİ KONU ALAN ROMANLAR

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

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

### XII. SANAT DÜNYASINI KONU ALAN ROMANLAR

1946-1980 dönemi Türk romancılığında sanat konularının yeterince ilgi gördüğünü ve işlendiğini söyleyemiyoruz. **Tarık Buğra (1918-1994)**'nın *İbiş'in Rüyası* ve **Necati Cumalı (1921-2001)**'nın *Aşk Da Gezer* (1975) romanı gibi çok az sayıdaki örneklerin de toplumcu gerçekçilik anlayışının dışında kalmış sanatçılar tarafından yazıldığı görülmektedir.

### XIII. ALMANYA'YA GÖÇ

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

### XIV. İSLÂMÎ ROMAN

Daha önceki dönemlerde de İslâmi konularda romanlar yazılmış olmakla birlikte, 1970'lere doğru İslâmcı düşüncenin yaygınlık kazanması ile, bu konuyu romana taşımak hususunda kuvvetli bir akım belirmiştir. **Hekimoğlu İsmail (d.1932)**'in ilk basılışından yirmi yıl sonra 1989'da 40. baskısını yapan *Minyeli Abdullah* romanının gördüğü alâka bu akıma öncülük etmiş görünüyor. Ayrıca **Şule Yüksel Şenler (d.1938), Cahit Zarifoğlu (1940-**

**1987), Rasim Özdenören (d.1940), A. Günbay Yıldız (d.1941), Durali Yılmaz (d.1948), Ali Haydar Haksal (d.1950),** gibi isimler de dönemin İslâmcı yazarları olarak tanınmışlardır.

**1980 SONRASI TÜRK ROMANININ BAŞLICA ÖZELLİKLERİ**

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

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

Postmodern romanı klasik gerçekçi romandan ayıran ana çizgi, dil yapılarının farklı oluşudur. Bu yüzden de postmodern romanın anlaşılması oldukça güçtür. Değişik dil ve cümle yapıları yanında, noktalama işaretlerinin de kullanılmayışı, hazırlıksız okuyucunun işini oldukça zorlaştırmaktadır.

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

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

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

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

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

**1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA KONULAR**

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

**I. SOYUT VE POSTMODERN ROMANLAR**

Yukarıda 1980 sonrası romanımızın özelliklerinden söz ederken edebiyatımızdaki gelişmesine kısaca işaret ettiğimiz ve son zamanlarda iyice yaygınlaşan bu tarzın başlıca temsilcileri olarak: **Leyla Erbil (d.1931), Tomris Uyar (d.1941), Aysel Özakın (d.1942), Pınar Kür (d.1943), İnci Aral (d.1944), Necati Tosuner (d.1944), Nazlı Eray (d.1945), Kemal Ateş (d.1946), Burhan Günel (d.1947), Erendiz Atasü (d.1947), Feyza Hepçilingiroğlu** (d.1948), **Işıl Özgentürk (1948), Mehmet Eroğlu (d.1948), Sulhi Dölek (d.1948), Hulki Aktunç** (d.1949), **Necati Güngör (d.1949), Ahmet Altan (1950), Ali Haydar Haksal (d.1951), Nedim Gürsel (1951), Orhan Pamuk** (d.1952), **Ayşe Kilimci (d.1954), Buket Uzuner (d.1955), Murathan Mungan (d.1955), Metin Kaçan (d.1961), Sadık Yalsızuçanlar** (d.1961), **Lâtife Tekin (d.1957), Kürşat Başar (d.1963)** gibi isimler sayılabilir.

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

**II. TARİH KONUSUNDA YAZILMIŞ ROMANLAR**

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

1980'den sonra yazılmış 12 Mart dönemi romanlarının en tanınmışları **Oktay Rifat (1914-1988)**'ın *Danaburnu* (1980); **Samim Kocagöz (1916-1993)**'ün *Eski Toprak* (1989); **Tarık**

**Buğra (1918-1994)**'nın *Dünyanın En Pis Sokağı* (1989); **Adalet Ağaoğlu (d.1929)**'nun *Üç Beş Kişi* (1984); **Emine Işınsu Okçu (d.1938)**'nun *Canbaz* (1982), *Kaf Dağının Ardında* (1988); **Mustafa Miyasoğlu (d.1946)**'nun *Bir Aşk Serüveni* (1995); **Burhan Günel (d.1947)**'in *O Güzel Kadının Çocukları* (1985); **Mehmet Eroğlu (d.1948)**'nun *Geç Kalmış Ölü* (1984), *Yarım Kalan Yürüyüş* (1986), *Adı Unutulan Adam* (1989); **Selim İleri (d.1949)**'nin *Bir Akşam Alacası* (1980); **Nihat Genç (d.1956)**'in *Dün Korkusu* (1989); **Ümit Kıvanç (d.1956)**'ın *Yalnız Olmuyor* (1995) adlı romanlarıdır.

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

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

### III. CİNSELLİĞİ KONU ALAN ROMANLAR

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

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

### IV. ROMANIMIZDA KADIN SORUNLARI

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

### V. SANATI KONU ALAN ROMANLAR

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

Sanat konusunda yazılmış romanlara örnek olmak üzere **Tarık Dursun K.**

(**d.1931**)'nın *Bağışla Onları* (1989); **Zeynep Ankara**'nın *Kanatsız Düşüşler* (1992); **Afet Muhteremoğlu (Ilgaz) (d.1937)**'ın *Eşiktekiler* (2001); **Emine Işınsu Okçu (d.1938)**'nun *Atlıkarınca* (1990); **Aysel Özakın (d.1942)**'ın *Genç Kız ve Ölüm* (1980); **Selim İleri (d.1949)**'nin *Yaşarken ve Ölürken* (1981), *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* (1991), *Kırık Deniz Kabukları* (1993); **Orhan Pamuk (d.1952)**'un *Benim Adım Kırmızı* (1998); **Mario Levi (d.1957)**'nin *En Güzel Aşk Hikâyemiz* (1992) adlı romanları gösterilebilir.

### VI. GURBET ROMANLARI

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

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

### VII. YAŞANTI ROMANLARI

İnsanların nasıl bir hayat yaşadıklarını anlatmak öteden beri roman sanatının asla vazgeçemediği konulardan biri olmuştur. İnsanların başından geçen ya da yaşanabilir nitelikte bir kurmacaya dayanan her şey romanda kullanılabildiğine göre, 1980'den sonra da yaşantı romanlarının çok sayıda yazılmış olması bizi şaşırtmamalıdır. Dönemin bu konudaki roman yazarları arasında; **Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Rıfat Ilgaz (1911-1993), Faik Baysal (d.1922), Yaşar Kemal Göğçeli (d.1922), Oktay Akbal (d.1923), Talip Apaydın (d.1926), Yılmaz Karakoyunlu (d.1936), Afet muhteremoğlu (Ilgaz) (d.1937), Ayla Kutlu (d.1938), Mehmet Niyazi Özdemir (d.1942), Tezer Özlü (1943-1986), Alev Alatlı (d.1944), Güven Turan (d.1944), Kemal Ateş (d.1946), Ahmet Altan (d.1950)** önde gelen isimleri oluşturmaktadır.

### VIII. İSLÂMCI ROMAN

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

**Ali Erkan Kavaklı, Yılmaz Boyunağa.**

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

---

* KTÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

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

[2] Karpat, *a.g.e.*, s.355.

Berna Moran. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-III*, 1994, s. 53.

[4] Berna Moran, *a.g.e.* s. 54-55.

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

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

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

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

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

[10] Bkz. Berna Moran. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-III*. İletişim Yayınları. İstanbul-1994. s.49.) İnci Enginün. *a.g.e.*, s. 362.

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

**AHMET KEKEÇ**

# DARBELER VE ROMANLAR

Türkiye Cumhuriyeti tarihi içinde kaydedilen ilk resmî darbe 27 Mayıs müdahalesidir; ancak sessiz sedasız gerçekleştirilen iki darbe daha vardır: İlkinde, Trabzon milletvekili Ali Şükrü Bey'in "gaybubeti" fırsat bilinerek Birinci Meclis lağvedilmiş, ikincisinde Menemen hadisesi gerekçe gösterilerek Serbest Fırka devre dışı bırakılmıştı.

Tarık Buğra, "Küçük Ağa"nın devamı olan "Firavun İmanı"nda, 1920'lerin Ankara'sını, Meclis'te yaşanan tartışmaları, Birinci Grup ve İkinci Grup arasındaki çekişmeyi ve en nihayetinde Ali Şükrü Bey'in ortadan kaldırılmasıyla start alan "Meclis Darbesi"ni anlatır.

Ama Cumhuriyet tarihinde, edebiyatını da üreten ilk ciddi "tarihsel kırılma" 27 Mayıs darbesidir.

## DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ

Murat Belge, "Yakın tarihimizin bu önemli olayı üstüne yazılmış ciddi romanlardan hiçbiri, 70 öncesi bir tarih taşımıyor" diyordu bir yazısında, "Demek ki bu politik-toplumsal olayın edebiyata nüfuz etmesi on yıldan fazla bir zaman almış."

1950 yılında yapılan "serbest" seçimleri Demokrat Parti ezici bir üstünlükle kazanmış, Celal Bayar Cumhurbaşkanı, Adnan Menderes Başbakan, Refik Koraltan da Meclis Başkanı olmuştu. Başbakan, "Devr-i sabık yaratmayacağız" demiş, bir anlamda CHP yönetimini rahatlatmıştı.

Demokrat Parti'nin ilk "görünür" icraatı, Türkçe Ezan uygulamasını değiştirmek oldu. DP'lileri harekete geçiren, CHP'li Cemal Reşit Eyüboğlu'nun, "Ezanın Arapça okunmasının bir ceza konusu olmaktan çıkarılmasının aleyhinde olmayacağız" sözleriydi.

DP iktidariyla birlikte, ekonomide de görülebilir bir canlanma olmuştu. Ülkede pek çok şey değişmiş; otokrat, tekelci tek parti dönemi, "nispeten" serbest piyasa koşullarının egemen olduğu görece özgür bir ortama elvermişti.

DP aleyhtarı görüşleriyle tanınan Tevfik Çavdar, bu dönemi şöyle değerlendiriyor:

"1950-54 yılları, DP iktidarının yığınlar tarafından benimsenmesi açısından çok önemli ekonomik imkânlar sağladı. Merkez Bankası'nda, döneme göre yüksek sayılabilecek döviz ve altın rezervi vardı. Öte yandan, savaş sonu ekonomik durumu ve Kore Savaşı'nın yarattığı uygun konjonktürden ötürü, başta pamuk olmak üzere, bazı tarım ürünlerinin dış pazarda uygun sayılabilecek fiyatlardan müşteri bulması, ticaret hadlerinin leyhe dönmesi, ikinci imkânı meydana getiriyordu. (...) Bunun da ötesinde, Marshall Planı vb. dış yardım imkânlarının genişliği, bir başka imkânı göstermekteydi. DP iktidarı bu imkânların tümünü değerlendirerek, 1950-54 döneminde yığınlar açısından 'ekonomik rahatlama' diyebileceğimiz bir ortam yarattı. (...) Bir yandan karayolları yapılarak kentler, kasabalar o güne dek görülmemiş biçimde bir-

birine bağlanıyor; diğer yandan tarımsal kredilerle satın alınan traktör ve modern tarım girdileri ile ekim alanları genişletiliyordu."

Bu dönemde kalkınma hızı, yüzde 13'le, rekor denilebilecek bir rakama ulaşmıştı. Türkiye NATO'ya, yine DP döneminde girmişti.

(Tarik Buğra ve Samim Kocagöz dışında, bu dönemi romanlaştıran çıkmadı. Tarık Buğra, "Dönemeçte"de Demokrat Parti'nin "kalkınma yılları"nı anlatır. Türkiye'nin yaşadığı değişimi "kasaba" ölçeğinde yansıtan romanın en "kayda değer" kişisi, hiç kuskusuz Fakir Halid'dir. Tarık Buğra, Fakir Halid'de, sonradan palazlanıp ticaret burjuvazisini oluşturacak "Anadolulu müteşebbis"i başarıyla canlandırır. Samım Kocagöz'ün "Yılan Hikâyesi"nden daha sahici bir tanıklıktır "Dönemeçte.")

## 27 MAYIS'A DOĞRU

1954 seçimleri. DP açısından daha uygun bir konjonktürde yapılmıştı. CHP'nin Meclis grubu, önceki dönemin yarısına inmişti ama CHP, eski CHP değildi. 1950-54 yılları arasında "alışıldık" bir muhalefet sergileyen İsmet İnönü, 54 seçimlerinden sonra tutumunu sertleştirmişti.

CHP'nin, hırçın, cerbezeli, sağlıksız muhalefeti, basından da destek görüyordu.

Başbakan Menderes'in "uzlaşma" çabaları, "iktidar-basın" ilişkilerini düzeltmeye yetmiyordu. Ekonomik alanda başgösteren sıkıntı, baskı tedbirleri (baskı yasaları), hapse atılmış gazeteciler derken 1957 seçimleri gelip çatmıştı.

57 seçimlerinden muhalefet "biraz toparlanmış" olarak çıktı. Bu, DP'ye bir "ihtar"dı. DP'nin oy oranı düşmüş, ama "çoğunluk sistemi" uyarınca seçimi yine iktidar partisi kazanmıştı. Artık DP'nin karşısında, 190 sandalyelik önemli bir muhalefet vardı.

1958 yılında "alacaklı ülkeler konsorsiyumu" ile varılan anlaşma sonucu uygulanan istikrar tedbirleri, bu dönemde az da olsa Demokrat Parti'ye bir prestij sağlamıştı. Ancak, karşısında güçlü bir muhalefet bloku ve İsmet Paşa gibi "yıkıcı" bir lider vardı.

TBMM'de iki parti arasındaki tartışmalar "çatışma" düzeyine çıkınca, muhalefet iktidarla meselesini sokağa taşıdı ve bu olay Demokrat Parti'nin iktidarı açısından "sonun baslangıcı" oldu.

Türkiye ayaklanıyordu. Tutuklama yetkisi de olan "Tahkikat Komisyonu"nun kurulması sabırları taşırmıştı. Olaylar büyüdü. Manipüle edilen üniversite çevresi ve gençlik hükümete karşı ayaklandı. Olayları yatıştırmakta güçlük çeken iktidar, çareyi sıkıyönetim ilân etmekte buldu.

Beyazıt meydanında seken bir merminin üniversiteli bir genci öldürmesi üzerine "Harbiye öğrencileri" yürüdü ve ordu 27 Mayıs 1960'ta yönetime el koydu.

## 27 MAYIS ROMANLARI

27 Mayıs darbe miydi, devrim miydi?

27 Mayıs birçok aydına göre 1946 yılında akim bırakılmış devrimleri tamamlayan ve "karşı-devrim" tehlikesini bertaraf eden meşru bir müdahaleydi, dolayısıyla "darbe" sayılmazdı.

27 Mayıs'tan 10, hatta 15 yıl sonra yazılmış romanların, daha çok bu darbeyi ge-

rekçelendiren, hatta "haklı gösteren" olaylara yaslanması, "tipik" bir aydın/romancı davranışına işaret ediyor.

Demek ki, aydınlarımız/romancılarımız, henüz tarihe karşı nesnel değiller. Buna en yakın örnek Samim Kocagöz.

Samim Kocagöz, İzmir'in İçinde" adlı romanında (1959 Eylül'ünden 1960 Mayıs'ına) İzmir'in yaşadığı bir yılı anlatıyor.

Herşey ve herkes var romanda.

Gülseren, Emre, "sosyalizan fikirlere sahip" Nazif Tınaztepe, Hidayet ve Hamdi Bey'ler... Romandaki tiplerin, nüanslarda ayrılsalar da, hemen hemen hepsi "militarist"tir.

Nazif Tinaztepe dürüst, ilerici, Atatürkçü bir subaydır, kaçınılmaz olarak resmî ideolojinin dikte ettiği görüşleri savunmakta ve bunu da "sosyalizm" sanmaktadır. Peki "Babam, hiç kızmamış gibi, Adnan Menderes'i kulağından tutar, oturduğu koltuktan atıverir. Hani askerler demek istiyorum" diyen genç Emre'ye ne buyurulur?

Tınaztepe'ye göre, Demokrat Parti'yle birlikte Atatürk'ün yolundan sapılmıştır. "İlerici bir müdahale" şarttır. Çünkü, Vahdettinler, Damat Ferit'ler ülkesine dönmüştür Türkiye.

Hamdi ve "işbirlikçi burjuva" Hidayet de aslında "ilerici müdahale"yi onaylarlar.

"Militarizmin epey güçlü bir ideoloji olduğu dönemlerde bile böylesine kararlı bir militarist roman yazılmamıştır" diyordu Murat Belge, "Hele, sosyalist olduğunu söyleyen bir yazardan gelince, epey şaşırtıcı bir durum."

Romanda emekli Albay Nazif Bey'in anıları oldukça geniş yer tutuyor. Bu anıları okuyup üzerinde düşünmek (!), Emre ve Gülseren'i birbirlerine daha da yaklaştırır.

Her konuda görüşü vardır Nazif Bey'in; İttihat ve Terakki, Birinci Dünya Savaşı, İmparatorluğun dağılması, genç cumhuriyetin doğuşu, batıcılık, sosyalizm, medeniyet ve kültür sorunları...

"İzmirin İçinde" 27 Mayıs darbesini haklı gösteren, askerî okullarda "militarizmin el kitabı" olarak okutulabilecek nitelikte (zenginlikte), son derece kötü ve önyargılı bir roman...

Daha çok hikâye yazarı olarak tanıdığımız ve bu alanda başarılı ürünler ortaya koymuş Sevinç Çokum'un romanı da 27 Mayıs darbesini eksen alıyor. "Karanlığa Direnen Yıldız" adını verdiği romanında Çokum, 27 Mayıs'ın bir başka veçhesini, medyayı ve medya koşullandırmasını tartışmaya açıyor.

Temiz bir roman...

Üslûbu da, konuya yaklaşımı kadar temiz Çokum'un.

27 Mayıs darbesi çevresindeki olaylar, darbenin yol açtığı travma, "demokratik normale dönme çabaları", dostuklar, ihanetler, ikiyüzlülükler romanın konusunu oluşturuyor.

Her türlü görüşten insan var romanda.

Örneğin, Asaf için "27 Mayıs gerekli"dir. Veysel'e göre ise, "değildir", çünkü Demokrat Parti gelince "ortalığın havası değişmiş, radyolarda Kur'an sesi işitilir olmuş"tur, ihtilal "inananlarla inanmayanların savaşı" olarak uç verdiği ve bu toprakların ruhuna aykırı olduğu için gerekli değildir ve "memlekete zarar vermiştir."

Çokum'un kahramanlarının çoğu, medya ve siyaset çevresinden tanıdığımız kişiler. "Gerçeklik" duygusunu pekiştiriyor bu, ama Çokum'un "inandırıcılık" gibi bir sorunu zaten yok, çünkü hem kahramanlarına, hem anlattığı olaylara karşı oldukça mesafeli ve nesnel.

"Karanlığa Direnen Yıldız", belgesel havasında, son derece başarılı bir roman. 27 Mayıs konusunda ise "namusu mücessem" bir tanıklık...

## ATTİLA İLHAN'IN ROMANLARI

Değeri kendinden menkul romanlarına geçmeden önce, Attila İlhan fenomeni üzerine bir çift söz söylemek istiyorum.

Türk şiirinin güçlü ismi Attila İlhan, romanları, senaryoları ve "ihtisas" alanlarına paylaştırıp yayımladığı deneme/makaleleriyle de ünlü bir yazarımız.

Sistemler üstü, siyasetler üstü bir yazar.

Denilebilir ki, şiir dışında Attila İlhan kimliğinin değer kazandığı yegâne alan deneme yazarlığı. "Toplumsal ve tarihsel gerçekliğe" ışık tuttuğu denemelerinde hemen her konuyu ele alıyor, her sorunu çözüyor, meselelere ışık tutuyor, Türkiye olarak "önümüzü görmemizi" sağlıyor, siyasete yön veriyor, dünya meselelerine kalıcı çözümler üretiyor.

Cevval ve velud bir yazar.

Kültür sorunlarından edebiyata, cinsellikten psikolojiye, ekonomiden kadın meselelerine, iç politikadan uluslararası hukuka, her konuda görüşü var.

Sayıları bir düzineye ulaşan romanlarıyla, bir düzine sınırını aşmış deneme kitapları arasında bir koşutluktan, bir akrabalıktan söz edilebilir. Çünkü Attila İlhan'ın romanları ("cinselliğin diyalektiği"ne örnek olarak sunduğu Leman'lı, Haco Hanım'lı romanlarını saymazsak), deneme/makalelerinde tartışmaya açtığı tarihsel toplumsal ideolojik görüşlerini doğrulayan birer "araç" niteliğinde.

Roman yazmıyor aslında Attila İlhan.

Kahramanları aracılığıyla görüşlerini dikte ediyor.

Yığınla meselesi arasında, bir 27 Mayıs meselesi de var Attila İlhan'ın. "Sırtlan Payı" ve "Kurtlar Sofrası", Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu yıllarda, Türkiye'nin içinde bulunduğu "özel durumu" tartışıyor: DP'li yıllar, tarım politikası, sanayileşme, toprak reformu, Türkiye'nin NATO'ye dahil edilmesi, Kore Savaşı, batılılaşma, çağdaşlaşma, liberal ekonominin getirdikleri, kentlerde palazlanan komprador burjuvazi, "batıya parmak kaldıran aydınlar", askerler, devrimcilerin ülkeyi düze çıkarma çabaları...

Anılan iki romanla, 27 Mayıs meselesini teşrih masasına yatırdığı "Yaraya Tuz Basmak"ın kahramanları ortak:

Ümid, (sonradan yüzbaşı ve binbaşı olacak) Üsteğmen Demir, Miralay Ferid, Suat, Mühendis Ahmet Ziya, eşcinseller, zıtcinseller, heteroseksüeller, aslında erkek olan kadınlar, aslında kadın olan erkekler, Milli Birlik Komitesi üyeleri, askerler, gazeteciler, işadamları...

"Yaraya Tuz Basmak" romanının kahramanları, çarpık cinsel ilişkilerini ve gündelik hayatlarını sürdürürken, bir yandan da memleket meseleleri üzerine düşünür, 27 Mayıs darbesinin muhasebesini yaparlar.

Attila İlhan'ın 27 Mayıs'a nasıl baktığını anlamak için, Miralay Ferid'in söylediklerine bakmak gerekiyor:

"Yaptığınız darbe terkip merkip aramıyor Binbaşı Bey, aciz kanaatim odur ki ciddî bir tenakuz da ihtiva etmektedir, güya demokrasiyi takviye edecek, irade-i milliye ile gelmiş bir hükümeti ifnâ ediyor, ortada demokrasi mi kalır? Sizinkisi İsmet Paşa'sız bir İsmet Paşa diktası! Böyle bir formül hâlâ itibarlı olsaydı, kırk yılın kurdu İsmet Paşa bırakır da demokrasiyi tatbike temayül eder miydi?"

İsmet İnönü, Attila İlhan'da ciddî bir "sorunsal"dır.

Bütün "fenalıkların" başıdır çünkü o.

Atatürk'ün çizdiği muasır medeniyet hedefini kavrayamamış, tercihini Yunan/Latin kültüründen yana kullanmış ve ülkeyi yabancıların boyunduruğu altına sokmuştur. Sonraki iktidarlar bu gönüllü teslimiyeti taçlandıracak icraatlar sergileyerek Türkiye'yi "iyice" batırmışlardır.

Kurtuluş Atatürk'te ve Atatürk'ü doğru anlamaktadır.

İşte Attila İlhan'ın ve değeri kendinden menkul romanlarının özeti.

**BİR GÜN TEK BAŞINA**

Vedat Türkali'nin, Milliyet Roman Yarışması'nda birincilik ödülü almış romanı "Bir Gün Tek Başına", devrimci Günsel'le, eski devrimci (küçük burjuva saplantıları ve takıntıları olan) Kenan'ın aşkını anlatıyor.

Siyasal göndermeleri olan bir aşk (tutku) romanı.

Vedat Türkali, 27 Mayıs öncesi koşullarının özendirmesiyle (yüreklendirmesiyle) ideal devrimci kimliğini bulan ve "militarizm"i çıkış yolu olarak benimsemiş insanlarla bir şeyler yapılabileceğine inanan Kenan'ın çözülüşünü ve nihayetinde intiharla sonuçlanan öyküsünü anlatırken, panoramik bir Türkiye de sunuyor.

Devrimciler, basın-yayın çevresi, işçiler, Demokrat Parti yönetiminden istifade eden firsatçılar, Vatan Cephesi müntesipleri, ev kadını Nermin, küçük mülkiyetlerin insanı Refiş ve kayınvalide, Selim, Rasim, askerler, sanatçılar, öğrenciler ve Baba...

DP yıllarıdır. Ülkede "birşeyler kötüye gitmektedir." Öğrenciler ayaklanmıştır, DP iktidarına karşı "savaş vermektedir" ama, bu savaşın sonunda gelecek olan, "beklenen", "özlenen" şey değildir.

Baba böyle düşünür.

Vedat Türkali söylemek istediklerini Baba'ya söyletiyor. "Kemalist-bürokrat" kesimin yaratacağı bir "oldu-bitti"ye karşıdır Baba. Henüz darbe gerçekleşmemiştir ama, olacaklar bellidir.

**"12 MART ÖZEL BİR YENİLGİDİR"**

Murat Belge "12 Mart özel bir yenilgidir" diyor; bu "yenilgi"yi ve 12 Mart'ın devrimciler açısından neden "sorgulamayı icbar ettiren" bir özel tarih olduğunu anlamak için yine tarihe bakmak gerekiyor.

Ama önce bu özel yenilginin nedenini kurcalayan Murat Belge'ye kulak verelim: "Bir sosyalist hareket yenilgiye uğramaz diye bir şey yoktur. Sosyalizm kendisi ye-

nilmez olsa da, sosyalistler, çeşitli bilgi eksiklikleri, değerlendirme yanlışları yüzünden, içinde bulundukları hareketi belli süreler için birtakım çıkmazlara sürükleyebilirler. (...) Gelgelelim, 12 Mart yenilgisi için aynı şeyleri söyleyemeyiz. Çünkü burada aksamaya yol açan etkenler, birtakım strateji-taktik hataları değildir. Sorun, sosyalizmin bütünüyle ters bir alanda kurulmaya çalışılmasından doğuyor. Dolayısıyla, 12 Mart'a kadar gelen o kısa süreli geleneğin yenilgiye uğramış herhangi bir sosyalist hareketten çok daha radikal bir biçimde eleştirilmesi gerekiyor."

O kısa süreli gelenek yenilmeye mahkumdu, çünkü, Murat Belge'nin "vulgar" tanımıyla "halk savaşı" lafı vardı da, neyi anlatmak için kullanılıyordu bu? Lenin bir cuntacı olmuştu, 141-142 kalkmadan işçi sınıfı örgütü kurulamayacağı, 141-142'nin kalkması için de "asker-sivil aydın zümre" ile birlikte "Millî Demokratik Devrim" yapmak gerektiği söyleniyordu. Derken Mao geliyor, ODTÜ bahçesinin "kurtarılmış bölge" olduğunu söylüyordu.

**NEYDİ 12 MART?**

En çok konuşulan, en çok spekülle edilen askerî müdahalelerin başında 12 Mart muhtırası gelir. 12 Mart 1971'de ordu yönetime el koymuş, iktidardaki (meşru ve seçimle gelmiş) hükümeti işbaşından uzaklaştırmıştı. Ancak, darbe daha sonra mihver değiştirecek ve "cuntalar savaşı"na dönüşecektir.

Çünkü, 12 Mart, herhangi bir "müdahale" olmaktan öte, 9 Mart cuntasına ("asker-sivil aydın zümre" ittifakına) karşı girişilmiş bir operasyondu. Kara Kuvvetleri Komutanı Faruk Gürler ve Hava Kuvvetleri Komutanı Muhsin Batur'un son anda saf değiştirmesi üzerine, 9 Mart 1971'de yapılması plânlanan "sol darbe" önlenmiş, ipler bütünüyle Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay ve Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç'ın eline geçmişti.

12 Mart müdahalesinden sonra, TSK içinde bir dizi operasyon gerçekleştirildi, sol cuntayla ilişkisi saptanan general ve subaylar tasfiye edildi. Ardından, geniş çaplı tutuklamalar başladı.

Mensupları arasında General Cemal Madanoğlu, Doğan Avcıoğlu ve İlhan Selçuk gibi çok sayıda tanıdık simanın bulunduğu "9 Mart cuntası", Türkiye'de Baas tipi bir sosyalist rejim kurmak amacıyla yola çıkmış, ama bir başka cuntaya, Sunay-Tağmaç ikilisinin sürüklediği 12 Mart cuntasına yenilmişti.

9 Mart cuntasının amacı neydi?

Türkiye'de daha katı, daha ulusçu bir "kemalist düzen" (sosyalizm) kurmak. Bu amaçla örgütlenmiş ve bazı sosyalist aydınlarla ilginç ittifaklar kurmuşlardı. Bu ittifakın merkezinde yer alan en önemli sima YÖN hareketinin kuramcısı Doğan Avcıoğlu'ydu.

Avcıoğlu'nun "Devrim" gazetesi hareketin karargâhı gibiydi. Devrim'in yazişleri müdürlüğünü yürüten gazeteci Hasan Cemal, bu gazeteyle "askeri kışkırtmayı amaçladıklarını söylüyordu. Darbe süreci "bu kışkırtma ve provokasyonlar sayesinde" hızlanacak, devrime giden yol açılacaktı.

12 Mart'ın devirdiği Süleyman Demirel'in "Devrim" gazetesiyle ilgili değerlendirmesi pek manidar: "31 Mart vak'asında Volkan gazetesinin yaptığı kışkırtmayı 1960 öncesinde Akis dergisi yaptı. 1971'de de Devrim gazetesi aynı görevi ifa etti. Çünkü Devrim gazetesi orduda çok okunuyordu."

## 12 MART'IN EDEBİYATA YANSIMASI

1960'lı yıllar, aydınlarca "özgürlükler" konusunda uyanışın yaşandığı yıllardır. 27 Mayıs darbesinin getirdiği anayasa hem sendikal hareketlerin önünü açmış ve işçi sınıfının örgütlenmesine "olanak sağlamış", hem de halk kitlelerinin devrime olan özlemlerini "ayaklandırmıştı"; üniversiteler özerkti, yargı bağımsızdı, sosyalist dernekler kurulabiliyordu, İşçi Partisi TBMM'ye 15 milletvekili sokabilmişti, kısacası sosyalist teorinin "pratize edilebilmesi için" her türlü olanak hazırdı.

"Sosyalist akımın bu süratli gelişimi ve 16 Haziran'daki işçi yürüyüşü fincancı katırlarını ürkütmüş ve egemen güçlerin karşı saldırıya geçmeleri için bir neden daha oluşturmuştur" diyor Berna Moran, "Bu işçi yürüyüsü bir ihtilal provası sayılmış, ama aslında devrime soyunan, artık şehir gerillasına başlamanın zamanı geldiğine inanan üniversite gençliği olmuştur. Ne ki halkın destek vermediği, halktan kopuk bu radikal devrimci gençlerin şehir gerillası romantik bir küçük burjuva girişimiydi. Gerçi yiğitçe, özveriyle, inanarak çarpıştılar ama ne işçi sınıfına ne de halka dayanan bu hareketin kendi(si) yanlıştı ve yenilgiyle sonuçlanmaya mahkûmdu."

12 Mart edebiyatı, bu nedenle "yenilginin edebiyatıdır" ve geride mebzul miktar mağdur bırakmıştır. 27 Mayıs romanlarından farklı olarak, bu travmayı anlatan romanlarda bir hayıflanma, bir yazıklanma, "olması gerekenin gerçekleşmemesine" duyulan öfke sezilir.

Olması gereken (9 Mart girişimi) gerçekleşmemiş, "kendisinden çok şey beklenen" müttefik güçler (Silahlı Kuvvetler), egemen güçlerin (faşizmin, ABD emperyalizminin) dümen suyunda, devrimi yok etme misyonuna soyunmuşlardır. Bu "hayal kırıklığı", hemen hemen bütün 12 Mart romanlarına mihver teşkil eder.

## İŞKENCE VE KAHRAMANLIK

Murat Belge, "bu yenilgi radikal bir şekilde sorgulanmalıdır" diyor ama, 12 Mart romanlarında temel "sorunsal" hiçbir zaman bu sorgulama olmadı. Daha çok, mağdur edebiyatının sonucu olarak ortaya çıkan işkence olgusu tartışıldı. 12 Mart romanlarında ortaya çıkan bu önemli bu ilişkin şu değerlendirmeyi yapıyor Berna Moran:

"12 Mart romanlarının baş kişileri edilgin insanlardır. Bunlar sayısız kolları olan büyük bir yaratığın karşısında çaresiz durumdadırlar. Genelde roman kahramanları etkinlikleriyle olaylara yön veren, hiç değilse olay örgüsünün gelişiminde kararlarıyla rol oynayan kişilerdir. 12 Mart romanlarında devrimci genç, başına gelenlere katlanmak zorunda olan bir solcudur. Olaylara yön veren ise karşı güçlerdir. Bu romanlarda acımasız yaratığın kollarından biri devrimcinin evinin kapısından içeri uzanır ve onu yakalar götürür. O andan itibaren devrimci genç edilgin duruma düşer."

Erdal Öz'ün "Yaralısın"da anlattığı kişi, böyle biridir. Çetin Altan'ın kahramanı "edilgin" değildir ama, hayat boyu süren "gözaltı" karşısında elinden bir şey gelmemektedir.

"47'liler"in Emine'si de aynı biçimde "edilgin" bir kişidir. Emine ve Haydar, bir gece evleri basılarak "gözleri bağlı olarak" götürülür ve kontr-gerilla merkezinde işkenceye tabi tutulurlar. "Safak"ın Oya'sı ve Mustafa'sını bekleyen akibet de farklı değildir.

**"YARALISIN" VE NURİLER!**

Erdal Öz'ün "Yaralısın"ı, evi basılıp "gözleri bağlı olarak" götürülen (devrimci) gencin "içeri"de yaşadıklarını anlatıyor. Sorgulama, falaka, iskence...

"İşkence"yi anlatmakta oldukça başarılı Erdal Öz. Ancak, "Yaralısın", 12 Mart olgusunu masaya yatıran, "yenilgi"nin nedenlerini kurcalayan bir roman degil, içeride yaşanan insanlık dışı olayların anlatıldığı tipik bir "işkence belgeseli."

Olayın nerede, hangi tarih diliminde geçtiğine dair somut bilgi yok. Sorgulanan gencin bazı siyasal eylemlere karışmış olduğunu tahmin ediyoruz. Ne tür eylemler bunlar? Bilgi yok.

Işkencecilerin kim olduğu, (devrimci) genci ne adına sorguladıkları da seçik değil. Bunu okuyucunun ferasetine, anlayışına, düpedüz tahayyülüne ve muhtemelen tarih bilgisine bırakmış romancı.

İşkencecilerden biri, "İstersek burada seni yok ederiz" diyor; anlıyoruz ki bir "erk", bir "organizasyon", bir "devlet gücü" adına davranılıyor. Ama sorgulanan genç görülmemiş bir metanet sergiliyor ve kendisinden istenen bilgileri (örgütsel bağları, katıldığı eylemleri, eylemci arkadaşlarının kimliğini) vermiyor.

Bütün bu işkencelerin sonunda ne mi oluyor?

Devrimci genç katlandığı onca sıkıntıdan sonra, daha da bileneceğine, çözülüyor. Daha doğrusu, "Nurileşiyor." (Nuri, siyasal cürüm işlememiş sanıklara Erdal Öz'ün yakıştırdığı sıfat!)

"Yaralısın"ın bir 12 mart romanı olduğunu sadece yazarın beyanlarından anlıyoruz: "12 Mart'ta gelen faşist denemenin bana kazandırdığı bir kitap oldu Yaralısın. Faşist cuntanın baskılarını yaşayan, birçok olaya yakından tanık olan birinin izlenimleri olarak yazmadım Yaralısın'ı. Toplum olarak yakalandığımız o hastalık döneminde faşizm mikrobuna karşı çıkmaya çalıştım." (Yeni Ortam, 1 Kasım 1975. Aktaran Fethi Naci, Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme.)

Yazar "faşizm mikrobuna karşı çıkmaya çalıştığını", öfkesinin siyasal bir tavırdan kaynaklandığını söylüyor ama, işkenceyi bir "insanlık suçu", ya da "düşmanca bir tutum" olarak görmekten öteye gidemiyor.

İşkence, evet kötüdür.

Düşman barikatlarda bulunanlar açısından belki de bir "tecziye yöntemi"dir.

Ama aynı zamanda militer bir arazdır da.

Erdal Öz'ün anlattığı devrimci genç, muhtemelen 12 mart muhtırasını izleyen aylarda, Başbakan Nihat Erim'in "balyoz hareketi" adını verdiği seri tutuklamalarda içeri alınmış bir kişi. Kitabın yazarı da balyoz hareketinin mağdurlarından biriydi: 12 Mart muhtırasını izleyen aylarda, "uçak kaçırma eylemine hazırlandığı" gerekçesiyle bir grup aydınla birlikte tutuklanıp cezaevine konulmuştu. Erdal Öz'ün kisisel serüveninin bu romana tanıklık/kaynaklık ettiği düşünülebilir.

Ama romanda anlatılan devrimci gencin de, Nuriler'in de, yazarın kendisinin de "militarizm"le bir alıp veremediği yok; yazarın böyle bir sorunsalı olmamış. Çünkü roman, işkenceyi pek mahir bir dille yansıtıyor da, işkencenin "demokratik normal"e müdahale etmeyi alışkanlık hâline getirmiş güçlerce kurumsallaştırıldığını anlatamıyor.

## HAYAL KIRIKLIĞI

Anlatamayan yazarlardan biri de Sevgi Soysal.

Sevgi Soysal'ın "Şafak"ını benzerlerinden ayıran, sadece "işkence"yi değil, "sınıf" ve "aydın" sorunsalını da masaya yatırmış olması.

"Gecekondu asıllı evin kapısı, dışarıdan vurulan hoyratça bir tekmeyle" açılıverir ve Adana'daki "işçi evi"nde bulunan Ali, Ecevitçi genç, iki devrimci genç, Oya, Ali'nin yeğeni Mustafa ve hazır bulunan "diğerleri" sorgulanmak üzere Emniyet Müdürlüğü'ne götürülürler ve ertesi gün serbest bırakılırlar.

Oya ve Mustafa, romanın baş kişileri; hem egemen güçlerle, hem kendi devrimci kimlikleri ve küçük burjuva kimlikleri arasında çatışma hâlindedirler. Emniyet Müdürü Zekai Bey, Albay Muzaffer, Polis memuru Abdullah ise egemen güçlerin temsilcileri olarak boy gösterirler romanda.

Roman, "gecekondu asıllı evin tekmeyle açıldığı" gece başlıyor, Emniyet Müdürlüğü'ne alınanların şafak vakti salıverilmeleriyle sona eriyor. Bir gecelik süreye yayılmış bir hikâye. Ama Sevgi Soysal, geriye dönüşlerle, Oya ve Mustafa'nın hatırladıklarıyla hikâyeyi zenginleştiriyor.

Sorgulamalar, işkenceler, eylemler, devrimci olma/kalma çabaları...

"Anlatamayan yazar" demiştim Sevgi Soysal için.

"Anlatmayan, anlatmamayı tercih eden" daha doğru bir ifade olurdu. Berna Moran'ın da altını çizdiği gibi, "Şafak 12 Mart döneminde yaşanan karabasanı okura duyurabilen bir yapıt olmakla birlikte, bu, onu kalıcı kılmaya yetmiyor. Devrimci olabilme çabası, ancak romanın yazıldığı yıllar için güncel bir sorundu. Şafak bugün sanatsal değerinden çok tarihsel değeri için okunan 12 Mart dönemi romanlarından biri olarak hatırlanacaktır."

12 Mart romanlarına mihver teşkil eden hayal kırıklığını, "şafak" imgesi çok iyi açıklıyor. "Hayalcisiniz hepiniz" der Oya, "Birinin elinde dinamit, öbürünün kalem, sonuç aynı. Aşağı yukarı hepimizin saati bozuk." Feza da, "Çünkü aslında şafak vakti değil..." der.

Şafak erken sökmüştür; "boş umuda" kapılınmıştır, çünkü gelen "beklenen" değildir. "Asker-sivil aydın zümre" ile birlikte kalkışılmış "Millî Demokratik Devrim" faşizm olarak, baskı ve işkence olarak geri dönmüştür; ve kötüsü, kimlikleri de erozyona uğratmıştır, "devrimci kalamamak" sorunuyla baş başa bırakmıştır bireyleri.

Sevgi Soysal anlatamasa da, romanda tartışılan meseleler anakronik kaçsa da, Şafak, 12 Mart dönemine ilişkin en sahici tanıklık, bence.

## ÇIRPIŞTIRILMIŞ ROMAN

Tarık Dursun K.'nın "Gün Döndü"sü de bir 12 Mart romanı ve oldukça kötü bir deneme. Usta işi hikâyelerin yazarı Tarık Dursun K., yeni kişiler yaratmaktansa, elindeki hazır malzemeyi (öykülerini) kullanmış. Belli ki, "12 Mart romanı yazanlar" kervanına katılmak telaşıyla davranmış kaleme ve daha önce örneği bulunmayan bir edebî tür (kolaj-roman) çıkarmış ortaya.

"Yapıştırma roman" da denilebilir.

Çünkü, Gün Döndü'de anlatılan olayların çoğunu, "Yabanın Adamları" ve "Bağ-

rıyanık Ömer ile Güzel Zeynep" adlı hikâye kitaplarından biliyoruz. Tarık Dursun K.. romanına bölüm teşkil edebilecek bazı hikâyelerini almış, bir yan öykü ve savcılık iddianamesi ekleyerek, "yepyeni" (!) bir roman yazmış. (Bu hikâyelerden bazıları, kahraman ve isim değiştirip, yazarın başka romanlarına da malzeme olacaktır.)

Romanda "eylemci" gençler anlatılıyor. Her birinin hikâyesi, aşkları, cinsellikleri...

Tarih (elbette) 12 Mart sonrası.

Devrimci (eylemci) gençler, ne için ve ne adına kalkıştıkları bilinmeyen eylemlerinden sonra yakayı ele verirler, sorgulanırlar, işkenceden geçirilirler, en nihayetinde yargılanıp cezalandırırlar.

Fethi Naci, "Romanda bir tek insanî dram yakalıyor Tarık Dursun" diyor, "Babanın oğlunu ihbar etmesi. Üstelik bunun çarpıcı olması için babanın oğlu ne kadar çok sevdiğini uzun uzun anlatıyor. Ne var ki bu gerçek dramı başladığı yerde bırakıyor. Romanı roman yapacak olan kısmı yazmıyor; ihbardan sonraki babayı anlatmıyor."

Gün Döndü'nün en önemli özelliği, bence, devrimcilerin "iyi niyetli" ama "şaşkın çocuklar" olarak çizilmesi; bunu da, Tarık Dursun K.'nın kahramanlarını tanımamasına, onları "derinlemesine" anlayamamasına borçluyuz.

## ÇETİN ALTAN'IN BÜYÜK GÖZALTI'SI

Çetin Altan'ın "Büyük Gözaltı"sı, 12 Mart romanları arasında ayrıksı bir yere sahip. Otobiyografik özellikler taşıyan bir roman Büyük Gözaltı. Yazarının (Çetin Altan'ın) politik serüveninde ziyaret etmek zorunda kaldığı karanlık hücreleri, dar uzun koridorları, kapısında süngülü askerlerin bekleştiği sorgulama odalarını mekân seçmiş bir "karabasan" romanı.

Çetin Altan, gazete yazarlığının verdiği "hız" ve "çabukluk"la yazmış romanını; bu nedenle kolay okunuyor. Ama kolay kavranabilen romanlardan değil...

Gözaltında olan bir yazar, bir politikacı, bir aydındır. 12 Mart tutuklamalarının gadrine uğramıştır ve mütemadiyen konuşması, "birşeyleri itiraf etmesi" istenmektedir kendisinden. Çünkü birini (birilerini) vurduğu iddiasıyla alınmıştır. O "birileri" kimlik ve isim değiştirerek "onlar" tarafından sürekli soru olarak karşısına çıkarılır.

"-Anlat!"

"-Ne anlatayım?"

"-Onu vurduğunu."

"-Kimi?"

"-Süleyman'ı..."

"-Evet, Süleyman'ı ben vurdum..."

"-Yalan konuşma!"

Absürd bir sorgulamadır... İşkencecileri (sorgulama memurlarını) "onlar" diye anıyor yazar. Kaderini, Dava'nın kahramanı Josef K.'yla tevhid etmiş sanık için cevap vermeye zorlandığı her soru, geçmişe, çocukluğuna dönmek için fırsattır aslında.

Çünkü "gözaltı" ve "sorgulama" şu dar ve uzun koridorlarla, şu karanlık hücreyle sınırlı değildir; hayatın her alanında, her anındadır... Düşler, hayaller, sabuklamalar arasında şöyle düşünür kahraman:

"Hayatında gözaltında kurtulduğun hiç oldu mu? Hangi lokantaya gidersen git gözaltında değil miydin? Başlar dönüp dönüp bakmaz mıydı yanında kim var diye? Hangi eve girersen gir, başlar uzanıp izlemez miydi nereye girdiğini, kimlerle girdiğini? Uyurken karıştırılmaz mıydı ceplerin, çekmecelerin..."

Yaşam boyu süren bir gözaltıdır bu ve kahraman kötülerin tarassutundan kurtulmak için "ister istemez" geçmişine sığınır, çocukluğuna kaçar.

Roman, iç içe kurgulanmış iki ayrı öykü olarak devam ediyor: Şimdiki zaman (tutukluluk hâli) ve çocukluk, ergenlik, ilkgençlik yıllarının anlatıldığı geçmiş zaman.

Kahraman, çağrışımlarla döndüğü geçmişinde köşkü, paşa babayı, cici anneyi, hizmetçileri, yabancı bakıcıları, köşkteki yaşamı, yatılı okul günlerini, ergenlik düşlerini hatırlıyor; şimdiki zamanda ise kimi öldürmüş olabileceğini çıkarmaya çalışıyor.

Büyük Gözaltı, siyasal göndermeleri olan bir roman degil.

Yazar, olayın hangi tarih diliminde geçtiğini ve "onlar"ın kim olduğunu anlatmıyor. Romandaki anıştırmalar da zaman ve takvim konusunda bir fikir vermiyor okuyucuya.

Yazar, hem sorgunun/sorgulamanın alegorisini yapıyor, hem de gözaltındaki adamın (çocuğun), daha çok ontolojik düzlemde seyreden "arayışlarını" seslendiriyor.

Sevgiyi ve cinselliği arıyor kahraman. Varoluşunu anlamlandıracak şeyin bu ikisi olabileceğini düşünüyor.

**47'LİLER NE ANLATIYOR?**

"47'liler", Füruzan'ın ilk romanı.

Bir 12 Mart romanı.

Füruzan, "Öykünün ana karakteri Emine'nin yaşadıkları ve düşündükleri etrafında, Türkiye solunun tarihine 68'liler diye geçen üniversite gençliğinin geleneksel değerlerle, toplum ve siyasi yapıyla çatışmalarını anlatıyor" (A. Ömer Türkeş.)

Emine ve Haydar romanın baş kişileri.

Bir gece evlerinden alınıp "gözleri bağlı olarak" kontr-gerilla merkezine götürülürler ve işkenceye yatırılırlar.

Füruzan alınıp götürülenlere sempati duyuyor, devrimci gençleri "çok" seviyor ama onları tanımıyor, niçin eyleme kalkıştıklarını ve neyi amaçladıklarını, niçin geleneksel değerlerle yüzleşme gereği duyduklarını bilmiyor. Çünkü, gündelik hayat içinde başarıyla anlattığı kahramanlarını "politik yaşam içinde" tanımıyor, onları derinlemesine kavrayamıyor.

Türkiye geriye gitmiştir.

Ülkede sefalet vardır.

Ama egemenler (Türkiye'yi geriye götürmeye çalışanlar), halkın kurtuluşu için savaşanlara rahat vermemekte, onları cezalandırmaktadır.

47'liler'de bol miktarda "devrimci" tiplemesi var. Ama devrimcilikleri, Murat Belge'nin de belirttiği gibi, Atatürk ilkelerinin dışına çıkmayan bir popülizm olarak kalıyor.

Sulu bir popülizm bu.

Örneğin Emine "işkenceli sorgu"da sorulanlara şöyle bir cevap verir:

"Ne istediklerini bilmiyorum adamlarınızın benden. 27 Mayıs anayasasının koy-

duğu haklarla yasaların dışına çıkanlara karşı anayasayı savunmak için çabalıyoruz. Eğer bu suçsa biz bunu yaptık."

Füruzan'ın devrimci tavrı, "hümanistik yurtseverlik"ten öteye geçmiyor. 27 Mayıs ve bu darbenin getirdiklerine bakışı, kemalist aydınlardan farklı değil. 61 Anayasası "belirleyici ağırlığını" yitirmiş, dolayısıyla Türkiye yoksullaşmıştır. Samim Kocagöz'ü aratmıyor Füruzan.

47'liler, 12 Mart olgusunu anlayamamış, tarih içindeki yerine oturtamamış bir yazarın ilk roman denemesi.

**BİR KÖTÜ, BİR İYİ ÖRNEK**

47'liler için yazdıklarım Pınar Kür'ün "Yarın Yarın"ı için de geçerli. Ama, daha çok bir "aşk romanı" Yarın Yarın.

Seyda'yla Selim'in aşkı...

Burjuva çocuğu Selim bilinçlenme sürecini tamamlayıp "devrimciliğini" tahkim ettikten sonra "eylemci" kimliğiyle karşısına çıktığı "burjuva karısı" Seyda'yı kendisine hayran bırakır ve aralarında bir aşk doğar.

Kopuşlar, birleşmeler, özleyişler ve Seyda'nın kişiliğinde burjuva kesiminin eleştirisiyle "olgunlaşan" (!) roman, kusursuz devrimci Selim'in abuk bir eylemiyle devam eder...

Burjuvalar vardır romanda, işçiler, aydınlar, mutsuz ve nevrotik kadınlar. Seyda da mutsuzdur. Aradığı Selim midir? Yoksa Oktay mı?

Selim, "tanrı-devrimci" kusursuzluğuyla roman boyunca Seyda'yı meşgul eder durur. Ülke zor bir süreçten geçmektedir oysa... Ama Pınar Kür, "fanus"un (burjuva yaşamının) içinden çıkıp, ülkenin "zor durumuna" bakmayı akledemez, bakamaz.

Çünkü bir fikri yoktur.

Sadece iyi tanıdığı Selim'i ve iyi tanıdığı Seyda'yı anlatır.

Fethi Naci, "Pınar Kür, Selim'in kişiliğinde önemli bir fırsatı kaçırmış" diyor, "Eleştiri yerine idealize etmeyi yeğlemiş ve bu tutum romanın bütünlüğüne büyük ölçüde zarar vermiş."

"Bir Düğün Gecesi", kategorik olarak bir 12 Mart romanıdır ama aynı zamanda Türkçe'de yazılmış doğru dürüst üç-beş romandan biridir.

Tarih 26 Kasım 1972.

Oğlan ve kız tarafı Anadolu Kulübü'ndeki düğünde biraraya gelirler. Kimler yoktur ki? Ordu mensupları, işadamları, küçükburjuva aydınları, solcular, devrimciler, sanatçılar, akademisyenler.

Damat Ercan'ın babası Hayrettin Özkan, örneğin, tümgeneraldir. Gelin Aysen'in babası İlhan Dereli ise, taşralı bir avukatken, fırsatları değerlendirmiş, spekülatif işlere girerek kısa sürede köşeyi dönmüş bir işadamı...

Adalet Ağaoğlu, solcusuyla, sağcısıyla, devrimcisiyle "siyasal koşullanmışlığın" belirlediği tipleri ustaca anlatıyor.

Devrimciler kuşkucu, işkilli ve güvensizdir.

Fonda çözülmüş bir ülke vardır ve küçük ölçekli bir Türkiye olan Anadolu Kulübü'nde, "kaynaşmış kitle" (asker-sermaye) dışında kalan ve siyasal kimlikleri (ideallerini) üzerlerinde yama gibi duran bireyler, içinde bulundukları çıkmaza çare aramaktadırlar.

Adalet Ağaoılu, 12 Mart'ın mazmunlaştırdığı edebiyata prim vermiyor. Devrimciler var, ama mağdur edebiyatı yok. İşkence görenler var, ama kahramanlık ve direniş destanı yok.

İlk kez, iç konuşma tekniğinin ustaca kullanıldığı ve bireyin psişik derinliklerine inebilen akıllı uslu bir 12 Mart romanıyla karşı karşıyayız.

## GENÇLİĞİM EYVAH

Tarık Buğra'nın "Gençliğim Eyvah"i nerede duruyor?

Fethi Naci "Gençliğim Eyvah"ı 12 Mart romanları arasında zikretmişti ama, yazar bütün bir tarihsel geçmişi, "tarihsel seyir" içindeki Türkiye'yi anlatma iddiasında. 12 Mart sonrasında ülkenin 10 yılına damgasını vurmuş sol-sal çatışması, siyasal kavgalar, iç gerilimler, çoğu zaman bilinmeyen, görünmeyen, çağları ve algıları aşan bir "kötülük odağı"nın eseri olarak karşımıza çıkıyor romanda.

"İhtiyar" ve "Delikanlı", hem kötülükle iyiliğin, hem de "dayatılan"la "olması gereken"in sembol kahramanları olarak öne çıkıyor.

Ve bir aşk... Delikanlı'yla Güliz'in aşkı.

Bizi fondaki aşk değil, daha çok İhtiyar'la Delikanlı arasındaki "gerilim" ilgilendiriyor.

Arada kaynamış bir roman "Gençliğim Eyvah": Tarık Buğra romanları arasında da özel bir yere sahip.

Tarık Buğra'nın bu romanda ne yapmaya çalıştığı, kanaatimce pek anlaşılmadı; çünkü "Gençliğim Eyvah", sadece "anti-komünist" reflekslerle kalkışılmış sıradan bir propaganda kitabı değil, öncelikle bir roman.

## 12 EYLÜL EDEBİYATI

12 Eylül 1980 sabahı "bambaşka" bir Türkiye'ye uyandı insanlar. Türk Silahlı Kuvvetleri "emir-komuta zinciri" içinde yönetime el koymuş, ülkeyi, etkisini 1987 yılına kadar sürdürecek yeni bir baskı dönemine sokmuştu.

12 Eylül'ün amacı, sadece "sol"u tasfiye etmek değildi; bütün ideolojilerin etkisini kırmak, yeni "değerler sistemi"ni ikame etmek ve siyaseti daha steril hâle getirmekti.

Bu depolitizasyon sürecinde edebiyat da nasibini aldı.

"12 Eylül'den sonra yazarın toplumsal sorunlara eğilmesi daha da güçleşmişti" diyor Berna Moran, "Dış dünyayı, toplumu yansıtmak ve bunun için gerçekçi yöntemi kullanmak artık yazarları fazla ilgilendirmiyordu. Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal gelişmeler 1980'li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi (avant garde) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden oldu. Nazlı Eray'ın, Latife Tekin'in, Orhan Pamuk'un, Bilge Karasu'nun yapıtları ve Pınar Kür'ün son iki romanı daha önce Türkiye'de yazılmış romanlara benzemiyordu. Bu romanlara postmodern demek de mümkündü..."

Başka romancılar da çıktı... Örneğin, "solun mücadele tarihini alaya alıyor" diye eleştirilen Ahmet Altan ve "geçmiş muhasebesi"ne dayalı romanlar yazan Mehmet Eroğlu.

12 Eylül korkunç bir baskı ve yıldırı ortamı hazırlamıştı. 12 Eylül darbesini ko-

nu edinen romanların gecikmesini bu nedene (baskı ve yıldırı ortamının dayatmalarına, depolitizasyon sürecine) bağlayabiliriz.

Ama izleyen yıllarda 12 Eylül'ü anlatan, daha doğrusu bu darbenin yol açtığı travmayı, savruluşları, acıları, dostlukları, ihanetleri konu edinen birçok roman yazıldı.

Ayla Kutlu'nun "Hoşçakal Umut", Adalet Ağaoğlu'nun "Hayır", Kaan Arslanoğlu'nun "Devrimciler", "Kişilikler", "Çağrısız Hayalim", Nihat Genç'in "Dün Korkusu", Yavuz Bahadiroğlu'nun "Köprübaşı", Remzi Çayır'ın "Kelepçenin Türküsü", Hasan Kayıhan'ın "Gurbet Ölümleri", Oya Baydar'ın "Sıcak Külleri Kaldı", Metin Celal'in "Ne Güzel Çocuklardık Biz", Vedat Türkali'nin "Tek Kişilik Ölüm"ü bu dönemi anlatan romanlardan bazıları...

**OYA BAYDAR'IN ROMANI**

Oya Baydar, "sol hareket"in önemli isimlerinden biri... 12 Mart ve 12 Eylül döneminde tutuklanmış, yargılanmış, ceza almış aktif bir mensup. Soğuk savaş döneminin kapanması ve "utanç duvarı"nın yıkılmasından sonra "edebiyatçı" kimliğiyle temayüz etti.

"Elveda Alyoşa"yla dikkat çeken yazar, "Sıcak Külleri Kaldı"yla önemli bir çıkış yakaladı.

Roman, iki insan (Ülkü ve Arın) arasında yaşanan bir aşk (tutku) ilişkisinin arka plânında son derece başarılı bir biçimde -zaman zaman bir belgesel ilginçliğinde- ülkenin son kırk yılının siyasal olaylarını darbeler, (sürgünler, ölümler ekseninde) anlatıyor.

Roman, Paris'te bir morgda bir kadından, öldürülmüş bir insanın, Türkiyeli bir diplomatın cesedinin teşhisinin istenmesiyle başlıyor ve geriye dönüşlerle devam ediyor.

Oya Baydar, romanını, eserin başkişisi Ülkü'nün yaşamı, bireysel, siyasal, toplumsal ilişkileri etrafında kurgulamış. Cumhuriyet kızı bir annenin, şehirli küçük burjuva iyi eğitimli kızı Ülkü, İstanbul'da 60'lı yıllardaki üniversite öğrenciliği sırasında sol ile tanışır.

Bu tanışma, beraberinde farklı bir kesimle, gecekondu ve gecekondululara karşılaşmasını getirir. Kahramanın bu karşılmaşmaya kadarki yaşamı, kendi küçük memur ailesinin yaşamı/geçim sıkıntılarıyla, Fransızca dersi vermek üzere zaman zaman içlerinde bulunduğu aristokrat bir aile arasında gel-gitlerle sürer. Bu esnada ailenin büyük oğluyla aralarında başlayan aşk ilerleyen dönemde büyük bir tutku ilişkisine dönüşür.

Ülkü'nün sol dergilere çeviri yapmakla başlayan aktif ilişkisi, o yıllarda lider konumundaki solcu bir akademisyenle evliliği sonrasında başka bir mecraya girer. Aşık olduğu adamdan hamiledir. Ancak (ünlü balyoz hareketinde) gözaltına alınması nedeniyle yaşanan gecikme çocuğun kürtajını imkânsız kılar. Arka plânda bu kez 12 Mart askeri darbesi ve Ankara vardır. Partili bir lider, çevresindeki insanlar, darbe sonrasındaki tutuklamalar vs.

Darbeyi izleyen birkaç yıl içinde kocası yurtdışına çıkar. Ülkü (bundan sonra) İstanbul'da giderek gerilen siyasal ortamda bir yandan oğluyla yaşama mücadelesi veren bir kadın olarak karşımızdadır. 12 Eylül darbesi sonrasında oğlunu annesine bırakarak "dışarı" gider. Sürgün yıllarının bıkkınlığı, siyasal göçmenlerin dışarıdaki yaşamı, Türkiye'deki 80 sonrası siyasal ortam, derken Ülkü'nün oğlu bir ev baskınıyla polis tarafından öldürülür.

Bu yıllar içerisinde iyi eğitimli, aile gelenekleri vs sayesinde devlet idaresinde güçlü bir konuma gelen çocuğun babası, aslında devletin "terörü yoketme" operasyonlarında dolaylı da olsa sorumluluk sahibi bir bürokrattır; devletin bekası için (istemese de) bazı şeylere göz yumulması gerektiğini düşünen "soğuk" ve "sorumlu" bir devlet adamı.

Oya Baydar "içeri"den bir bakışla kaleme almış romanını.

Roman, hem Türkiye'nin son 40 yılını, hem de sol hareket içindeki bir bireyin "acılarla kesintiye uğramış" yaşamını anlatıyor.

Başarılı bir roman.

**28 ŞUBAT VE KAR**

Henüz çiçeği burnunda bir darbe 28 Şubat... Ahmet Kekeç'in, bu dönemi fon olarak kullandığı romanı "Yağmurdan Sonra"yı saymazsak, 28 Şubat sürecini romanına malzeme yapan tek romancı Orhan Pamuk'tu.

"Kar" bir 28 Şubat romanı sayılabilir mi?

Hem evet, hem hayır.

Evet, 28 Şubat sürecinin bildik-tanıdık olaylarını (Başörtü yasağını, Refah Partisi'nin yükselmesini, laikler ve karşıtları söyleminin ön plâna çıkmasını, siyasal iktidarı hedef alan "ışık söndürme" kampanyasını, Hizbullah örgütünü) anlattığı için...

Hayır, yazar tarihe "28 Şubat süreci" olarak geçen siyasal dönemi anlatmayı değil, 28 Şubat'a tanık olmuş bir ülkenin (Türkiye'nin) alegorisini yapmayı tercih ettiği için.

"Kar" bir Türkiye romanı. Daha doğrusu, Orhan Pamuk'un prizmasından Türkiye'ye bakış. Ama önyargılı, hesaplı-kitaplı, oryantalistik bir bakış bu.

"Fiction ustası" Orhan Pamuk'un, "Kar"ı yazarken kaleminin onu nerelere götüreceğini hesap etmediğini tahmin ediyorum. Bunu, şair Ka'yla aynı gün Kars'a intikal eden tiyatrocu Sunay Zaim'in, reel koşullarda gerçekleşmiş seyahatinden sonra, düş gücünü de aşan bir dizi "rastlantı"yla birdenbire "yerel darbenin lideri" olarak karşımıza çıkmasından anlıyoruz.

Arka kapak yazısında, "On iki yıldır Almanya'da sürgün olan şair Ka Türkiye'ye dönüşünden dört gün sonra, bir röportaj için Kars şehrinde bulur kendini; ağır ağır ve hiç durmadan yağan karın altında sokak sokak, dükkân dükkân bu hüzünlü ve güzel şehri ve insanlarını tanımaya çalışır" deniyor ama, ortada ne bir "şehir profili", ne de bu hüzünlü ve güzel şehrin "yaşayan" insanları var.

Anlatılan, yaşadığımız dünyayla ilişkisi saptanamamış birtakım kurmaca kişiler ve Kars şehrine dair kuru, sıradan ansiklopedik bilgiler...

Şair Ka, intihar olaylarını araştırmak için gittiği Kars'ta, birdenbire eski göz ağrısı İpek'le karşılaşır ve birbirleriyle ilişkisi "izah edilebilir" bir temele oturmayan İpek, Kadife, Lacivert, Necip, Fazıl, Turgut Bey ve Sunay Zaim ekseninde kurulmuş bir dünyadan Türkiye'ye bakar, Türkiye'yi anlamaya/yansıtmaya çalışır ve islamcılık, batıcılık, demokrasi, aşk, mutluluk konularında bol bol filozofi yapar.

Pamuk "Türkiye romanı" yazmış, ama, anlattığı ülke Türkiye değil. İlişkiler ise bildiğimiz, tanıdığımız, hemen nüfuz edebileceğimiz türden ilişkiler değil...

"İyi-kötü" bağlamında bir yargıda bulunmak gereksiz.

"Kar" can sıkıcı bir roman.

ALİ İHSAN KOLCU

# TÜRK DÜNYASINDA ROMAN

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

1. Ekim Devrim'i öncesi çarlık döneminde roman,

2. Ekim Devrimi sonrası ve Komünist Parti'sinin belirlediği sanat ve edebiyat stratejisine uygun gelişen roman,

II. Dünya Savaşı sonrasında ve özellikle de Kruşçev devrinin sağladığı kısmî özgürlük ortamında gelişen roman olarak tasnif edebiliriz.

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

**1. Ekim Devrimi Öncesi Çarlık Döneminde Roman**

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

Çarlık Rusyasının yukarıda zikredilen dünyaca ünlü yazarlar yetiştirmelerine rağmen Türk romancıları modern hikâye ve romanı Rus edebiyatından değil Osmanlı Türk, Tatar ve Azerî edebiyatları aracılığı ile tanımışlardır. XVIII ve XIX. yüz yıl Fransız ve İngiliz yazarlarının eserleri 1860 ilâ 1880 yılları arasında İstanbul'da basılmıştı. İstanbul, Kazan, Baku ve Bahçesaray'da basılan eserler hemen hemen bütün Türkistan'ın şehirlerine ulaşıyordu. Ahmet Midhat Efendi, İsmail Gaspıralı ile dosttu ve onunla İstanbul'da defalarca görüşmüştü. Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Halit Ziya gibi Osmanlı, Musa Akyiğitzade Zahir Bigi ve Ayaz İshakî gibi Tatar aydınların eserleri hem Osmanlı hem de Türkistan coğrafyasında tanınıyordu. Zira hem XIX. yüz yılın sonunda hem de XX. yüz yılın başında Kazan'da büyük bir matbuat hareketinin varlığı söz konusudur. Sadece Kazan'da yirmiye yakın matbaa çalışmakta idi. Ayrıca Ufa, Orenburg, Astırahan, Esterlitamak, Petersburg ve Troitks gibi şehirlerde Tatar kitapları basılıyordu. Bu devirde her yıl 500'den fazla kitabın basıldığı bilinmektedir. XX. yüz yılın başında 7000 Tatarca kitabın basıldığı tahmin edilmektedir.

Bunun yanında hem Daniel Defoe, Goethe, Heine, Schiller, Shakespeare, Rousseau, Anatole France, Lord Byron, Jules Verne, Knut Hamsun, Mark Twain gibi ba-

tılı yazarların yanında, Decartes, Ian Gus, Spencer, Komenskiy gibi filozofların eserleri de Tatarcaya çevrilmekte idi.

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

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

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

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

Çarlık devrinde kaleme alman romanlar arasında Özbek romancıların eserleri, Mirmuhsin Sermuhammed'in *Beferzend Açıldıbay (Çocuksuz Açıldıbay)* (1914), Hamza Hakimzâde Niyazi'nin *Yeni Saadet: Millî Roman*, Abdullah Kadirî'nin *Cüvenbâz (Oğlancı)* sayılabilir.

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

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

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

1917 Bolşevik Devrimi, Rusya'da yaklaşık yüz yıldır süren istikrarsızlıklara son vermek, durmadan fakirleşen ve açlık içinde kıvranan Rus ve öteki halkları Romanof hanedanının baskısından kurtarmayı amaçlıyordu. Halk Bolşeviklerin ekonomik refah, halkların eşitliği ve her halkın kendi kaderini tayin etme (self-determinasyon) hakkına sahip olacağı şeklindeki, kulağa hoş gelen fakat hakikatte hiçbir zaman ger-

çekleşmeyecek vaatlerine karşı büyük bir sempati beslemesi sonucunda, bu yeni harekete destek verir. Bu yüzden erken Sovyet döneminde yazılan romanlarda Ekim Devrimi'nin sevinci ve heyecanı yansır. Romantik devrimcilerin özellikle Lenin'in 1924'de ölümüne kadar bu heyecanı yüksek sesle dile getirdikleri gözlemlenir. Başlangıçtaki heyecan rejimden çok devrime ve onun vaatlerine yöneliktir. Zaman içerisinde rejimin uygulanmaya konulması, kolektifleştirmenin yapılması, mülkiyet hakkının kaldırılması, direnenlere karşı acımasızca davranılması, nihayette rejimin gerçek yüzünün ortaya çıkması hem sosyal bünyeyi yaralamış hem de siyasi istikrarsızlıklara sebebiyet vermiştir. Halk aç ama özgür olduğu Çarlık dönemini arar olmuştur. Komünist idare ülkede otorite sağlamak için akıl almaz katliamlara, sürgün ve idamlara başvurur. Devrim birden bire bir devlet anarşizmine ya da terörüne döner.

Öte yandan Devrim'in karşısında olan, bu hareketi benimsemeyen *ılımlı muhalif* diyebileceğimiz yazarların varlığı da söz konusudur. Yeni düzenden aradıklarını bulamayan, eski devrin hayat tarzını ve kısıtlı da olsa hürriyet ortamını özleyen aydınların kaleme aldıkları romanlarda, eski düzenle yeninin, Çarlık devri ile Sovyet devrinin mukayesesi yapılır. Fakat yeni rejim bu tür muhalif hareketlere göz açtırmaz. Bu tür romanların yazarlarını cezalandırır. Bunlar arasında Kazak yazar Saken Seyfullin'in yazdığı ve devrim öncesi Kazak köylerini idealize ettiği Tuygak Kuşu romanı kovuşturmaya uğrar, yazarı sorgulanır ve bir mahkeme karşısında kendisini savunmak zorunda kalır. Devrimin ilk yıllarının bu ılımlı kovuşturmasının yerini Stalin devrinde ve özellikle 1937 kıyımında ölüm, kürek cezası, sürgün alacak ve binlerce Türk aydını "halk düşmanı" ilan edilip katledilecektir.

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

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

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

Cengiz Aytmatov'un *Gülsarı* romanı ile *İlk Öğretmen* hikâyesinde devrimci romantizmin izlerini görürüz. Aynı bağlamda Aman Saspayev'in Kayaşa, Türkmen yazar Ata Govduşov'un, Ata Salih'in eserlerinde kolhozların kurulduğu yıllarda yaşanan olaylar

konu edinilir. Bu eserlerde elbetteki kolektifleştirme hararetle savunulur. Bu harekete karşı çıkanlar resmî söylemin sloganına uygun olarak 'halk düşmanı' ilan edilirler.

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

Bunun yanında devrimci romantizmin tesiriyle özellikle kolhozlar kurulurken kimi yazarların rejime büyük bir imanla bağlandıklarını yansıtan romanlar kaleme aldıkları gözlemlenir. Kolektifleştirmeye karşı olanlar toplum içindeki gerici güçler olarak lanse edilir. Değişimin hemen her alanda olması istenir. Eskiye ait hayat tarzını temsil eden ne kadar gelenek, örf, adet ya da eşya varsa ortadan kaldırılır. (C. Aytmatov bu durumu Gülsarı romanında Kırgızların yerleşik hayata zorlanmalarını ve göçebe hayatın vazgeçilmez unsuru olan kıl çadırların ortadan kaldırmalarının ne kadar yanlış bir uygulama olduğuna işaret etmişti)

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

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

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

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

*dögü* romanında ise maden işçilerinin durumu işlenir.

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

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

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

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

**Bunlar arasında Saken Seyfullin. Beyimbet Maylin. Jiengali Tilepbergenov. Mir** Jekip Duvlatuli. İlyas Jansugirov. Smagul Saduakasov. J. Aymauitov ve Elyas Bekenov sayılabilir.

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

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

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

Azerî yazar İsmail Şıhlı *Gatarlar* romanında, İsa Hüseyinov *Tütek* romanında, Hasan Seydibeyli *Mehdi Hüseyinzâde* romanında, Kırgız yazar C. Aytmatov *Toprak Ana* romanında II Dünya Savaşı'nın zorlu şartlarını ve yapılan fedakârlıklarını anlatırlar. Kazak yazar G. Mustagin *Sıganak* ve G. Müsirepov da *Kazak Soldatı* romanında, Türkmen yazarlarından Nurmurat Sarıhanov *Yagtılıga Çıkanlar*, Ata Govşudov

*Köpetdagın Eteğinde* ve *Mehri Vepa* romanlarında, Aman Kekilov *Söygi* romanında, Kazak yazar Oteay Kanhin *Damel* romanında, Sauirbek Bakbergenov'un *Karga Kamgan Kan* ve *Altın Kürek* romanları ve Amantay Baytanayev'in Tang Sarı romanı savaş sırasında cephede, cephe gerisinde yaşanan olayları ve savaşın geride bıraktığı dul, yetim, öksüz ve kimsesiz insanların trajedilerini ele alır.

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

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

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

Özbek yazarlardan Adil Yakubov, *Nevaî* adlı tarihi romanı yazan M. T. Aybek ve Pirim Kadirov muhalif sese iştirak ederler.

SSCB'de hakim totaliter rejim yazarların birtakım sembol ve alegorilere müracaat etme zorunluluğunu doğurmuştur. Birçok romancı Stalin'i sembol ve alegoriyle zalim hükümdar olarak eserlerinde işlemiştir. C. Aytmatov'un *Cengiz Han'a Küsen Bulut* romanında Stalin devrindeki zulüm ve terör Cengiz Han'ın şahsında ifadesini bulmuştu. Başlangıcından bugüne Orta Asya Türklüğünün vücuda getirdiği yüzlerce hanlık, hanedan ve hükümdarlıkta ifadesini bulan feodal miras, içinde binlerce hikâye, destan, efsane ve masalı barındırmakta idi. Geçmişin kültürel mirasından faydalanarak modern romanın hizmetine sunulan bir takım motifler, hem tarihî süreç itibariyle hem de modern zamanların yönetim biçimlerini eleştirecek sembolik bir dil kurmasına yardım etmiştir.

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

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

Özbek romancı Memedali Mahmudov'un *Olmas Kayalar* romanı Rusların Türkistan'ı işgalini dile getirir. Kırgız yazar Tölögön Kasımbekov'un on üç yıl boyunca çeşitli tenkitlere maruz kalan ve Rus generallerinin Türkistan'ı işgali sırasında işle-

dikleri cinayetleri anlatan *Sincan Kılıç (Kırılan Kılıç)* adlı romanı, C. Aytmatov'un *Gün Olur Asra Bedel, Dişi Kurdun Rüyaları* romanları Sovyet baskısı altında yaşayan Türklerin uğradıkları çeşitli işkence ve insanlık dışı muameleleri dile getirir.

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

Özbek edebiyatında, Sadriddin Aynî'nin *Buhara Celladları, Adina, Kullar, Eski Mektep, Dahunda* (Tacik dilinde), *Südhornin Ölümü, Hamza'nın Yeni Saadet;* Çolpan'ın *Keçe ve Kündüz:* Abdullah Kadirî'nin yukarıda zikredilen *Ötken Günler*'den başka Abid Ketman, *Mehrabdan Çayan;* Aybek'in *Kutlug Kan, Altın Vadiden Şeseydeler, Kuraş Karaymas, Balalık, Uluğ Yol, Kahraman Kız, Kızlar, Hamza, Mirzakalan İsmailî'nin Fergane Tan Atgun;* Cumaniyaz Seripov'un dört ciltlik *Horezm,* Nezir Seferov'un *Körgen Keçirgenlerim (Görüp Geçirdiklerim);* Abdulla Kahhar'ın *Köşçinar Çiraqleri;* Kâmil Yaşın'ın *Hamza;* İbrahim Rahim'in *Hayat Bulakları, Çın Muhabbet (Gerçek Muhabbet), Takdir, General Rahşanov, Akıbet, Tinimsiz Şeher; Şeraf Reşidov'un Borandan Küçli, Kudretli Tolkın; Şöhret* (Alimov Gulam)'in *Şinelli Yiller, Altın Zenglemes, Cennet Kidirgenler,* Hamid Gulam'ın *Meşale, Senge İntilemen (Sana Gelmek İsterim), Binefşe Etri (Menekşe Kokusu), Taşkentliler, Mengülük, Meşreb;* Askad Muhtar'ın *Ape Singiller (Ablalar ve Kızkardeşler), Karakalpak Kıssısı, Doğuş, Çinar;* Şükrilla'nın *Tirik Ruhler (Diri Ruhlar);* Adil Yakubov'un *Er Başıge İş Tüşse, Uluğbey'in Hazinesi, Diyânet, Aq Quşlar Appaq Quşlar;* Pirimkul Kadirov'un *Kara Közler, Erk, Meras, Almas Kemer, Evlâdlar Dâvânı, Yıldızlı Geceler:* Mirmuhsin Sermuhammed'in *Ümit, Degrez Oğlı, Me'mar Çatkal Yolbersi (Çatkal Kaplanı), İldizler ve Yeprakler (Kökler ve Yapraklar), Temur Melik, İlan Öçi, Turan Melikesi;* Sadulla Kerametov'un *Altın Kum, Songi Berhan (Son Kum Tepesi);* Seid Ahmet'in üç ciltlik *Ufuk, Cimcitlik (Sessizlik);* Mirkerim Asım'ın *Ceyhun Üstide Bulutlar* ile Memedali Mahmudov'un *Şark Yulduzu:* Mirzakelan İsmailiy'in *Fergana Tang Atgünçe, Sonki Keçe;* Hasniddin Şeripov'un *Bir Saval;* Hüdayberdi Tohtabayev'in *Sarık Devni Minip, Sarık Devning Ölümü, Baş Balalı Yigitçe, Kasaskarning Altın Başı, Yıllar ve Yollar, Sehrgerler Cengi, Yaki Şirin Kavunlar Memleketide, Mungli Közler;* Ölmes Ömerbekov'un *Adam Boliş Kıyin;* Erkin Semender'in *Cilavını Yoketgen Darya, Tengri Kudugu;* Yoldaş Süleyman'ın *Subhidem, Vefa, Erman;* Öktem Osmanov'un *Girdab;* Sadulla Siyayev'in *Evez, Yesseviyning Sonki Seferi;* Şükür Halmirzayev'in *Songi Bekat, Qıl Köprik, Yolavçi, Alaböci;* Ötkir Haşimov'un *Nur Bar ki Saye Bar, İkki Eşik Aresi, Tüşde Keçgen Ömrler;* Aman Muhtar'ın *Yiller Şemali, Egilgen Baş, Ming Bir Kiyafe, Közgü Aldidegi Adem, Tepeligdeki Harabe, FFu, Eyaller Memleketi ve Selteneti, Eflatun, Meydan;* Muhammed Ali'nin *Bakıy Dünya, Serbedarlar;* Dedehan Nuriy'in *Asman Üstüni;* Evril Turan'ın *Ölmez Kayalar;* Hacıekber Şehov'un *Rene Bilmecesi, Almas Cilası, Telbe Dünya, Tutaş Alemler;* Esad Dilmurad'ın *Mahmud Terabiy, Fena Deştidegi Kuş;* Murad Muhammed Dost'un *Geletepeye Kaydiş (Geletepe'ye Dönüş), Lalezar;* Togay Murad'ın *Atamdan Kalgan Dalalar;* Nurali Kabul'un *Unitilgen Sahiller* romanları sayılabilir.

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

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

Kırgız edebiyatında, Kırgız edebiyatının çağımızda roman vadisinde en önemli şahsiyeti şüphesiz Cengiz Aytmatov'dur. Onun *Toprak Ana, Gülsarı, Beyaz Gemi, Gün Olur Asra Bedel, Dişi Kurdun Rüyaları, Cengiz Hana Küsen Bulut, Kassandra Damgası* romanları tek başına Kırgız edebiyatını temsil eder gibidir. Ondan önce bu vadide eser vermiş sanatkârlar şöyle sıralanabilir: M. Elebayev'in *Uzak Col;* K.Cantöşev'in *Eki Caş, Kanıbek.* T. Sıdıkbekov'un *Ken Suu, Temir, Zayıptar;* K. Bayalinov'un *Bakıt (Baht), Boordoştor (Akrabalar);* A. Toktomuşev'in *Uzun Kıştak;* K. Malikov'un *Saykal Apa;* T. Ümötaliyev'in *Ubada (Vade);* T. Abdumomunov'un *Dostar (Dostlar);* N. Baytemirov'un *Talant (Yetenek), Cıldızkan;* A. Ubukeyev'in *Koyçumandan Akamesi (Çobanın Hikâyesi);* N. Udalav'un *Çoban* adlı roman ve uzun hikâyelerin yanında; Tölögön Kasımbekov'un *Singan Kılıç, Cetilgen Kurzak (Büyüdüğüm Zaman), Ak Kızmak (Ak Hizmet);* O. Orozbayev'in *Kıl Köpürü; S. Ömürbayev'in Kök Cayık (Yeşil Yayık);* M. Mayliyanov'un *Turmuş (Hayat);* A. Cotomov'un *Çüy Dastandarı (Çüy Destanları);* M. Murataliyev'in *Canı Konuş (Yeni Komşu)* romanları zikredilebilir.

Türkmenistan edebiyatında; Bedri Karababayev'in *Aygıtlı Adım, Nebitdağı, Gaygısız Atabay, Ötgen Günler;* A. Nurmırat Sarıhanov'un *Gilev (Güveyi), Bayın Gaharı (Beyin Öfkesi), Kitap, Gızgın Günler, Gırnak, Şükür Bahşı, Yagtılıga Çıkanlar, Ene (Ana), Teley (Talih);* Bedri Soltanıyazov'un *Sumbar Akyar (Sumbar Akıyor);* Aman Kekilov'un *Sırılan Bulut (Sıyrılan Bulut);* Gılıç Kuliyev'in *Eğilmez Cezayirli, Kara Kervan, Yavuz Günler, Emirin Elçisi, Gülcemal Han;* N. Pomma'nın *Gatakar;* Beki Seyitov'un yukarıda zikredilen *Doğanlar* romanından başka, *Çölün Yüreği, Şair, İn Sonki Savaş (En Sonuncu Savaş, Bedirkent;* Hangeldi Garabayev'in *Çölün Demi (Çölün Nefesi);* Tanrıkulu Taganov'un *Körpe Oğul;* H. Durdıyev'in *İkbal;* Bekte Pürliyev'in *Çeleken Şemalı (Çeleken Rüzgârı), Dovzahtan Çıkan Kız (Cehennemden Çıkan Kız);* Seyitniyaz Atayev'in *Öfke;* Rahim Esenov *Turanın Nâlesi* (A. Şalaşov'la birlikte; Allaberdi Hoyıdov'un *Milyon Adım, Hükümdarın Kovulması. Ata Atacanov'un Çakmak;* Yazmırat Memmedi'nin *Ene Toprak, Çınar Boy Aylar, Şapak;* Sapargeldi Annasehedov'un *Igrar (İkrar);* Hudaynazarov'un *Gumlulur, Akar Suvun Aydını;* G. Gurbansehendov'un *Toylı Mergen;* Anna Paytık'ın *Darkaş (Münakaşa);* Sapar Öreyev'in *Köy Oğlanı;* Yılgay Durdıyev'in *Nadirbay Aytakov;* Nargılıç Hocageldiyev'in *Gülle Değen Sünbüller, Göktepe;* Tirkiş Cumageldiyev'in *Bağrımızın Bağlılığı, Kara Yıldırım, Şaşkın, Daşrabat, Mehekdaş (Firar);* Atacan Tagan'ın *Saragt Kalesi;* Hocanasap Meleyev'in *Yüz Mün Posa (Yüz Bin Buse), Garagurumun Bürkütleri (Karakurumun Kartalları), İnsan Keşbi (İnsan Yüzü), Melgun (Melun);* Govşut Şamıyev'in *Keen*

*Yıllar, İnsabın Cezası, Araçek, Sonki Sözünü Suda Aydarsın;* Hudayberdi Divangulıyev'in *Çuval Başgı;* Övezdurdı Nepesov'un *Uzak Uzak Yıllar, Gara Tönnenin Pudakları, Ziyaret;* Şerif Kemal'in *Matur Tuganda (Güzel Doğarken);* Ömer Beşirov'un *Yedi Çeşme:* Ahmet Feyzi'nin *Tukay;* İbrahim Gazi'nin *Küçüklük Çağı, Ekmek, Tüfek ve Muhabbet, Kanatlanma Çağı;* Fatih Hüsnü'nün *Otuzuncu Yıl, Yaya İnsan Patikası;* Abdurrahman Abselemov'un *Altın Yıldız, Gazinur, Ölümsüz İnsan, Akıyor Bulut, Sönmez Odlar, Ak Çiçekler;* İbrahim Salahov'un *Kökçetav Bozkırlarında, Meşeler Kök Yaydıklarında;* Annaguli Nurmemmed'in *Nuf Tüfanı* romanları sayılabilir.

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

Irak Türkmenleri arasında yayınlanan ilk roman Abdülhüseyin Ümran Bender'in *Göktepe* adlı eseridir. 1958 devriminden çok sonra 1976'da yayınlanabilme fırsatını bulmuştur.

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

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

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

Kıbrıs edebiyatında, Hikmet Arif Mapolar (Muzaffer Gökmen)'ın *(Kahraman Kaplan, Son Çıldırış, Son Damla, Kendime Dönüyorum, Diken Çiçeği;* İsmail Karagözlü (Alptekin Anlar)'nün *Saadet Yolcuları;* Özker Yaşın'ın *Mücahitler, Kıbrıs'ta Vuruşanlar, Girne'den Yol Bağladık, Kıbrıslı Kâzım;* Sevim Baran'ın *Kıbrıs'ta Aşk ve Savaş;* Sabahattin İsmail'in *Savaşların Gölgesinde;* Sami Alhun'un (Erdal S. Bodamyalı) *Uyumsuzlar;* Fikret Demirağ'm *Şu Müthiş Savaş Yılları;* İsmail Bozkurt'un *Yusufçuklar Oldu mu, Mangal;* Orbay Deliceırmak'ın *El Kapılarında;* Mehmet Şem-

si Akanyeti'nin *Yarınsızlık* romanları sayılabilir.

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

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

**Kaynakça**


1. Feyyaz Sağlam, *Batı Trakya-Yunanistan Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi*. Kültür Bakanlığı yay. Ank. 1990.
2. *Türk Dünyası El Kitabı*, 3. cilt, Edebiyat, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yay. Ank. 1992.
3. *Türk Dünyası Edebiyatları*, M.E.B. Yay. Haz. Komisyon, İst. 1998.
4. *Türk Dünyası Çağdaş Edebiyatı*, Haz. Metin Akar vd. Hoca Ahmet Yesevi Vakfı yay. İst. 1994.
5. Ali İhsan Kolcu, *Milli Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*, Ötüken yay. İst. 1997.
6. İbrahim Şahin, *Cengiz Dağcı'nın Hayatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı yay. Ank. 1996.
7. *Muhammed Ayaz İshaki, Hayatı ve Faaliyeti*. Ayyıldız Mat. Ank. 1979.
8. Emine Gürsoy-Naskali, Sovyet Türk Edebiyatı, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, TDK. Yay. nr. 1, Bahar 1996.
9. Mustafa Balcı, *Ötken Günler Romanında Üslup Özellikleri*. Bilin, Nr. 7, Güz-1998, Ank.
10. Mir Celal Feridun Hüseynov, *XX. Asır Azerbaycan Edebiyatı*, (Haz. Kemal Yavuz, Erol Ülgen), Birleşik yayıncılık, İst. 2000.
11. Nevzat Özkan, Çağdaş Türk Boy ve Toplulukları Edebiyatı, *Yeni Türkiye*, nr. 15, Türk Dünyası Özel Sayısı, Mayıs-Haziran, 1997.
12. *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*, c. I-XIX, Kültür Bakanlığı yay. Ank.1993-2000.
13. *Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov*, Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yay. Ank. 1998.
14. Bilig, *Muhtar Omarhanoğlu Avezov Özel Sayısı*, nr. 5, Bahar-1997, Ank.
15. Şerif Aktaş, *Muhtar Avezov'da Milli Kimlik Arayışları*, Bilig, nr. 6, Yaz-1997, Ank.
16. Aşur Özdemir, *Kazak Türklerinin Büyük Edibi: Mirjakıp Duvlatulı*, Bilig,nr. 3, Güz-1996, Ank.
17. K. Zelinski, *Sovyet Edebiyatı*, Çev. Funda Savaş, Konuk yay. İst. 1978.
18. Yaşar Karayev, *Azerbaycan Edebiyatı*, Haz. Yavuz Akpınar, Ötüken yay. İst. 1999.
19. A. Mümtaz İdil, *Sovyet Romanı*, Yarın yay. İst. 1983.
20. Abdıldacan Akmataliyev, *Cengiz Aytmatov'un Dünyası*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yay. Ank. 1998.
21. Mehmet Kara, *Türkmence, Giriş-Gramer-Metinler-Sözlük*, Kültür Bakanlığı yay. Ank. 2000.
22. Zübeyir Yılmaz-Ramazan Okumuş, *Kıbrıs Türk Nesri*, M.E.B. yay. İst. 1996.
23. Baymirza Hayit, *Türkistan'da Öldürülen Türk Şairleri*, Kardeş mat. Ank. 1971.
24. Nimetullah Hafız, *Yugoslavya'da Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi*, c. I-III, Kültür Bakanlığı yay. Ank. 1989.
25. Nimetullah Hafız, *Bulgaristan'da Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi*, c. I-II, Kültür Bakanlığı yay. İst. 1987
26. Ahmet Bican Ercilasun, *Türk Dünyası Üzerine İncelemeler*, Akçağ yay. 2. bs. Ank. 1997.
27. Abide Doğan, "Bir Türkmen Romanı ve Hah Sanatı", *Bilge*, nr. 17, Yaz- 1998.
28. *Muhtar Avezov Hakkında Makaleler*, Haz. Zeyneş İsmail-Ahmet Güngör, Bilig, Ahmet Yesevî Üniversitesi Vakfı yay. Ank. 1997.
29. Penah Halilov, *SSRI Halkları Edebiyyatı*, C. II, Maarif Neşriyyatı, Bakü, 1977.
30. Mustafa İsen, *Ötelerden Bir Ses*, Akçağ yay. Ank. 1997.

**FERİDUN ANDAÇ**

# ROMANIN YÜZYILI

**I./**

Gregory Jusdanis'in, Yunan toplumundaki modernleşme düşüncesinin kaynaklarını irdelerken dile getirdiği şu düşünceleri; *"Gecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak 'tamamlanmamış' kalır. İthal edilen modeller Avrupa'daki muadilleri gibi işlev görmezler. Çoğunlukla dirençle karşılanırlar. Bu nedenle modern olma projesi, içinde bulunan yere göre değişir."** 20. yüzyıl sonunda romancılığımızın 'yüzyıl'ına bakarken, yapacağımız tesbitler için kapı aralayıcı olabilir diye düşünüyorum.

Romanın, bizde, 19. yüzyılda başlayan serüveni, asıl ivmesine 20. yüzyılda kavuşur. Batılılaşmanın sunduklarıyla modern romanın doğuş kaynakları neredeyse aynı yıllara denk gelir. Bilinendir, ilk adım çevirilerle başlar: Yusuf Kamil Paşa'nın Fenelon'dan çevirdiği *Telemak* 1862'de yayımlanır. Türkçe'de ilk roman ise Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat*'ıdır (1872).

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

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

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

**II./**

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

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

1920'lerden 2000'e ulaşılan süreç, romancılığımızın modernleşme yolundaki çiz-

gisinin gelişimini gösterir niteliktedir. Bu zaman diliminde yaygın biri okuru oluşan roman birikiminden söz edebiliyoruz.

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

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

Roman okurunun ortaya çıkışı ise romanla iç içe gelişir. 19. yüzyılda çevirilerin ilk adım olduğunu söylemiştik. O dönemde dünya romanının başyapıtları çevrilemez. Tanpınar, bunun nedenini açıklarken; yapılan çevirilerin birçoğunun *"tesadüfi"* olduğunu imler, bunu da; *"garpla fikir ve edebiyat münasebetlerimizi tanzim edecek öğretim ve kültür kurullarının"* yokluğuna bağlar.**

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

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

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

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

**III./**

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

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

2) Tarihsel dönemler, süreçler arka planda tutularak; topluma, insana, "zihniyet"e

bakışta sorgulayıcı, yorum getirici bir çaba içinde olanlar..

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

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

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

IV./

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

Şunu da eklemek isterim: toplumdaki eğitim, okuma düzeyi yazının/edebiyatın önünü açmıştır sürekli olarak Geçmişteki ilk adımda bu işlevi çeviriler üstlenmişti. Ardından ilk romancılar geldi. Cumhuriyet döneminde eğitimin Anadolu'da yaygın kılın-

ması yeni yazarların çıkmasına olanak sağladı. Özellikle Tanzimat'la bu olanağa kavuşan insanımızın okudukça gelişen yazma isteği, gazetelerde tefrika romanlarıyla 'iş'e başlayan yazarın/romancının 'okur'unu da oluşturur. Bu açılım, yani 'roman okuyucusu' romancının önünü açar. Ama topluma, insana, yaşama dönük bir bakışı yakalamak; Batı romanının/romancısının dünyasını romanda oluşturmak Halit Ziya ile başlar. Bir başlangıç..Asıl toplumu tanıma/tanımlama onun ardılı kuşakla romana girer. Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri üçlüsü bir bakıma da bunun hazırlayıcısıdırlar. Sabahattin Ali'ler, Orhan Kemal'ler, Samim Kocagöz'ler, Kemal Bilbaşar'lar, Yaşar Kemal'ler, Fakir Baykurt'lar ise Anadolu coğrafyasının gerçekliklerini getirirler.

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

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

1980'ler roman tartışmalarının gündeme geldiği bir dönem oldu.

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

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

---

* *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Gregory Jusdanis, Çev.: Tuncay Birkan, 1998, Metis Yay.,248 s.

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

SELÇUK ÇIKLA

# ROMANDA KURMACA VE GERÇEKLİK

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

İnsanlar "roman" hakkında konuşurken ya çok dikkatli olmak zorunda hissediyorlar kendilerini ya da akıllarına ne gelirse söylemeyi tercih ediyorlar. Herhâlde her iki durumda da söylediklerinin hem doğru hem de yanlış tespitleri içermesi ihtimalinin her zaman için mümkün olduğunu biliyor veya fark ediyorlar. Çünkü bu "tür", hakkında ne söylenirse söylensin hemen daima istisnaları da beraberinde getirmektedir. Romanın hacminin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği, temel orijininin nereden geldiği, hangi dönemde ortaya çıktığı, roman yazarının sanat anlayışının değeri veya geçerliliği, anlatıcı ve bakış açısının yazarla ilişkisinin muğlaklığı, kişi ve olayları gerçekçi olarak verip verememenin boyutları gibi daha birçok konuda hep farklı düşünceler hâkim olmuştur insanlar arasında. Diğer taraftan meraklıları, roman hakkında bilgilerini kuvvetlendirmeyi veya kesinleştirmeyi umarak okuduğu çoğu yazının sonunda oturduğu yerden kafası daha fazla karışarak ve bu konuda daha fazla, daha farklı şeyler okuma isteği duyarak kalkmaktadır. Bunda okuru mazur görmek gerekiyor. Çünkü "roman", adetâ ele aldığı "insan" kadar girift, anlaşılması, ele avuca sığması güç bir tür. O sebeple bu yazıyı okuyacak olanların yazı boyunca ileri sürülen bazı görüşlere hak vereceklerini, bazılarına da katılmayacaklarını şimdiden kestirmek güç değil.

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

Bu yazıda tartışma konusu olan "gerçeklik"; örneklerine özellikle XX. yüzyılda rastlanan ve sıra dışı bir kurguya sahip olan gerçeküstücü, postmodernist[1] ve fantastik romanlar dışındaki diğer bütün romanlar için söz konusu edilecektir. Zira bugün gerçeküstücü, postmodernist ve fantastik romanlarda söz konusu olan gerçeklikle,

klâsik, romantik, realist ve natüralist romanlar ile herhangi bir akıma bağlanamayacak çok sayıda romandaki gerçeklik arasında büyük farklar vardır. Gerçeküstücü, postmodernist ve fantastik romanlarda öncelikli olan iç gerçeklik, yani anlatıcıya (veya yazara) bağlanabilecek olan zihnî-hayalî bir iç gerçeklikken, diğer bütün romanlarda öncelikli olan bu tür bir iç gerçeklikten daha çok zamanın, olayların, dış dünyanın ve roman kişilerinin iç dünyalarıyla uyum hâlinde bulunan bir gerçekliktir. Milan Kundera'nın "Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir."[2] diye ifade ettiği düşünce, gerçeküstücü ve postmodernistlerin sanat anlayışının ve gerçeklik alanı tasavvurunun sınırlarını işaret etmektedir. Söz gelişi postmodern bir romancıya göre insan zihninin ve hayalinin ulaşabileceği, kurabileceği her şey "olabilir" olandır ve bu da gerçekliğe uyar. Bu kabulün sınırları içine giren bir postmodern romanı okumaya başlayan bir kişinin, romandan bir şey anlamamış olma gerekçesiyle, romanı hemen elden bırakması ve romanın hiçbir gerçekliğe sahip olmadığını düşünmesi çoğu zaman kaçınılmazdır. Yazar açısından ise romanında anlattığı her şey gerçekliklerle uzlaşım hâlindedir. Çünkü ona göre, anlattıkları varoluşun, insan olanaklarının alanındadır ve her şey gerçeklik sınırları içindedir.

**Anlatı, Kurmaca ve Roman**

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

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

gerçekleriyle birebir ilişki içinde bulunması (öz-göndergelilik) söz konusudur.[6]

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

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

Heykel, resim, fotoğraf, sinema gibi sanat eserlerini de "kurmaca" saymak mümkün olmakla birlikte genel geçer anlayışa göre *kurmaca* deyince akla gelen ilk ve tek alan hemen sadece *edebiyat*tır. Edebiyat dünyasının iki kutbundan anı, gezi yazısı, fıkra, musahabe gibi yazarların kendi hayatlarını, tecrübelerini, hislerini ve düşüncelerini bir nevi kurgulayarak anlatma gayretiyle yazdıkları (yarıtibarî, yarı kurmaca)[8] eserler de; şiir, hikâye, roman, dram, trajedi, komedi gibi bütünüyle kurmaca olan eserler de temelde *insan için* yazılan, sadece insanı çeşitli yönleriyle ele alan ve en önemlisi de bir başka benzeri olmayan, her biri *biricik* olan eserlerdir. Bu *biricik-oluş* adetâ her bir insanın biricikliği gibi "bir ikincisi olmayan, bir diğerine benzemeyen" bir yapıyı ifade eder.[9]

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

### "Gerçek" Nedir ve "Romanda Gerçek" Neyi İfade Eder?

Romanda nasıl bir gerçeklik vardır? İdeolojik veya dinî bir gerçeklik mi, yoksa insanî yani evrensel bir gerçeklik mi? Bu gerçekliği kim veya kimler açısından arayabiliriz? Ya-

zar veya okur açısından mı yoksa salt metin içi bir gerçeklik mi arayacağız romanlarda? Bu gerçekliği metnin bütününde mi yoksa kişiler, zaman, mekân, tasvir ve teknik ögeler gibi ayrı ayrı her bir unsurda mı aramalıyız? Sosyalist, kapitalist veya İslâmî bir dünya görüşünün gerçeklik anlayışına göre mi bir gerçeklik arayacağız romanlarda? Aradığımız gerçek; hümanist, romantik, realist, natüralist, modernist veya postmodernist bir gerçek mi? Diğer taraftan birer okur olarak her birimizin romanlardaki gerçeklik ögelerini ve uygulamalarını doğru olarak tespit edebilmemiz ne kadar mümkün olabilir? Kurmaca anlatılar hayal, yalan,[10] uydurma olduklarına göre, bu anlatıların bir çeşidi olan romanlarda, yani hayal, yalan ve uyduruk olanı barındıran metinlerde "gerçek"i aramak ne kadar doğrudur ve bu eserlerde "gerçek" denen şey ne derecede bulunabilir/bulunabilir mi?

Meselenin açıklığa kavuşturulması yolunda ilk önce en basit şekliyle *gerçek*'le neyin kastedildiğini anlamak gerekiyor. Konumuz açısından *gerçek* kelimesinin iki önemli karşılığı var: Biri "doğru" olan, diğeri de "gerçek'in ta kendisi" Şöyle ki: *gerçek*, bilgisel meselelerde "doğru"yu, olgusal meselelerde de "hakikat"e yakın bir anlamı olan "gerçek"i ifade eder. Romanlarda yer alan maddî bilgilerin, doğruluk yönünden gerçek olup olmadıkları; olgu, olay, davranış ve konuşmaların da doğallık ve gerçekçilik yönünden, yani anlatılanların günlük hayatla yakından ilgili, hayatın gerçeklerine uygun bulunup bulunmama noktasında *gerçek* veya *gerçekçi* olup olmadıkları tartışılabilir. Birinci durumda "gerçek"; yalan olmayan, doğru olan karşılığında, ikinci durumda ise, insan hayatının ırk, örf, çevre, din, eğitim seviyesi, toplum hayatı, ruh hâli, ekonomik durum veya genel anlamda evrensel yaklaşımlar ve hayatın gerçeklerine uygunluk yönünden yansıtılıp yansıtılamadığı bağlamında ele alınabilir. İşte romandaki "gerçek" ve "gerçeklik"i her iki durumdaki gibi, bilgilerin doğruluğu ile olgu, olay, davranış ve konuşmaların doğal olup olmaması ve hayatın gerçeklerini yansıtıp yansıtamaması bakımından dikkate almak gerekmektedir.

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

Tarihî, bilgisel, felsefî, psikolojik, sosyolojik yönleri bulunan her iki tür *gerçek*'i de, okuduğumuz romanlarda *öyküler* sayesinde kavrarız. Bilindiği gibi masal, destan, fabl, hikâye gibi romanda da esas olan öykülemedir, yani bu türler öykü üzerine kurulurlar. Bir insanın, bir ailenin, bir toplumsal tabakanın hayatını öyküler romanlar. Forster'in dediği gibi "Öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yönü budur."[12] Peki öyküler neyi anlatır? Romanlardaki hayatların, hikâyelerin "olmuş veya olması mümkün olayları anlatma" prensibi üzerine kurulduğu malumdur. Ancak bir roman yazarının kısmen veya bütünüyle gerçek bir olayı ve tanıdığı/bildiği insanları anlattığı zaman bile bildiklerini, hissettiklerini roman formu içine

yerleştirirken bilerek veya bilmeyerek bazı gerçekleri değiştirdiği, bozduğu, yumuşattığı, sakladığı veya abarttığı da bir vakıadır.[13] Zaten masal, destan, mesnevî, halk hikâyesi, hikâye ve roman gibi eserleri tarih, biyografi, günlük, hatıra ve seyahat yazısı gibi eserlerden ayıran en temel özellik birincilerin çoğunlukla ve bütünüyle *itibarî*[14] olay ve kişileri, ikincilerin ise *gerçek,* yaşanmış olayları ve yaşamış kişileri ele alıyor olmalarıdır. Zira edebî eserlerde olaylar, tarihî ve yaşanmış olandan farklıdır. Meselâ hiçbir romanın tarihî ve yaşanmış olayları olduğu gibi anlattığı iddia edilemez. Bu eserlerde gerçek, değişikliğe uğrayarak edebî eserin dünyasına girer. Bu nedenle hayatın gerçeği ile sanat eserinin gerçeği birbirinden farklıdır. Nitekim çok gerçekçi olduğu iddia edilen romanlar bile yaşanmış olanı değil, gerçeğe uygun olanı dikkatlere sunmaktadırlar.[15]

**Romanda Gerçeklik**

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

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

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

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

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

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

"İmgelerin nesnelerin yerine geçemeyeceği", "her sanatçının renk ve şekilleri", insanları ve tabiatı "kendi mizacına göre, başka başka yollardan kavradığı" gerçeği, "nesnel görüş diye bir şeyin var olmadığını göstermez, olsa olsa nesnel gerçekliğin yansıtılışında bireysel üslupların farklılığını gösterir. Çünkü, bir nesneyi yeniden ortaya koyan kişi, yani imge üreticisi, bu yeniden yaratım süreci içerisinde duygularından bağımsız bir yol izleme olanağına sahip değildir."[21] Keza çok gerçekçi edebî bir metin de nihayetinde kurmaca bir metindir ve yaşananların keskin ve açık gerçekliğini kurmaca eserin aynen yansıtabilmesi mümkün değildir. Ancak kurmaca eserler arasında farklı seviyelerde gerçekçi olan çok sayıda eser de yok değildir. Söz gelişi Stendhal, Kırmızı ve Siyah'ı gerçekten yaşanmış olan Berthet ve Laforgue olaylarından esinlenerek yazmıştır. O, bu romanında Julien Sorel'in yaşadığı devirdeki Fransız toplumunu bütün ayrıntılarıyla gözler önüne sermek istemiştir. Roman'ın bir alt başlık olarak "1830 yıllarının tarihî olayları" ifadelerini taşıması yazarın amacının tamamıyla gerçekçi bir roman ortaya koymak istediğini kanıtlamaktadır zaten.[22]

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

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

Romandaki iç gerçekliği ayrıntılarda aramak gerektiği akıllardan uzak tutulmamalıdır. Ayrıntılar, tek tek bir araya gelir ve bütünü oluştururlar. Hiçbir ayrıntı önemsiz ve küçük değildir. "Orijinallik ve gerçeklik yalnızca ayrıntıdadır."[24] İnsan da hayat da çok karmaşık ve akıl almaz ayrıntılarla doludur. Bir romanın gerçekçiliği yazarın titizliği, ayrıntılara "gerçeklik" açısından dikkat etmesi, hayatın gerçeklerine riayet etmesi sayesinde meydana gelir. Avrupa'da söz gelişi Stendhal ve Balzac'ın yaptığı da göze çarpan her şeyi, gördüklerini kılı kırk yararak anlatmak olduğu için bu romancılar adetâ dönemlerinin bir tarihini anlatmış, toplum haritasını yapmışlardır.[25] O hâlde romanda kişilere, mekâna, zamana, olay örgüsüne, tarihî, toplumsal ve insanî gerçeklere uyum ancak bu ögelere ait ayrıntılarda gerçekçi olmaya bağlıdır ve eserin gerçekçiliğini zedeleyen de ayrıntılara dikkat edilmemesinden kaynaklanır. Aslında bize gereksiz gibi görünen birçok ayrıntı, Çehov'un tüfeği[26] gibi farkına vardığımız veya varmadığımız yerlerde, ama mutlaka, patlayan ve romanın bütünlüğü içinde gerçekçiliği sağlayan, adetâ makine vidaları gibi rol oynayan birer yapı taşlarıdır.

Birçok farklı seviye ve mevkiden kişiler tarafından okunan herhangi bir romanın gerçekçiliği hakkında hem objektif ve çoğunluğun kabul edeceği hem de kişiden kişiye değişen[27] yorumlara ulaşmak da her zaman için mümkündür. Diğer taraftan eserin farklı yerlerinde adetâ insan kalbinin atış grafiğindeki gibi gerçekliğin de değiştiği, zikzaklar çizdiği görülür.[28] Bu muhakkak her roman için böyledir. Öyleyse romanlardaki gerçeklik ve gerçekçilik hakkında bilmemiz gereken en önemli hususun, her hâlükarda metnin temel alınması gerektiğidir. Romandaki gerçekçiliği ister kendi açımızdan, ister belli bir akıma göre, ister tarihî bilgiler ışığında, isterse sosyolojik veya psikolojik yönlerden irdeleyelim, sonuçta esas alınan metindir, romanın kendisidir. Bu durumda roman sayısınca farklı sayıda gerçeklik grafiği vardır demek mümkündür. Nitekim bugüne kadar çok sayıda roman okumuş olan herkes her romanda farklı bir gerçeklik sunumunun olduğunu açıkça görmüştür.

**Roman ve Gerçek Hayat Arasındaki İlişki**

İnsanların büyük bir kısmı romanı "yaşamla ya da romanlardaki gerçek dünyayla ilgili bilgi edinmek için"[29] okumuyorlar. Nitekim okur olarak hepimiz en başta okuduğu-

muz romanın kurmaca bir dünyayı ve bu dünyanın insanlarını anlattığını biliriz, fakat romanın kurmacalığından daha çok gerçeklik yanına dikkatimizi yoğunlaştırırız. Çünkü, Umberto Eco'nun dediği gibi "Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'ın 'inançsızlığın askıya alınması' adını verdiği bir *kurmaca anlaşması*'nı kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Searle'ün belirtiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız."[30] Böyle bir tavır alış okura, bu okur *örnek okur*[31] dahi olsa, ister istemez eserden az veya çok etkilenmenin yolunu açar. Okur, roman kişilerinin acılarına onlarla birlikte üzülebilir, sevinçlerine o da katılabilir. Zaman zaman roman kişilerinden bazılarının tarafını tutar ve onları sever, sevdiklerinin düşmanlarına o da düşman olabilir.

Romanlarda anlatılanların günlük hayatta gerçekten yaşanmış olduğunu düşünerek bazı teşebbüslerde bulunmak; okurun, gerçekçiliği aşırı derecede ciddîye aldığını gösterir ve böyle bir örnek ister istemez bir *ampirik okur*[32] ile karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Bu konuda Umberto Eco'nun verdiği şu örnek çok çarpıcıdır: "*Foucault Sarkacı* adlı romanımı yayımladıktan sonra, yıllardır görmediğim eski bir çocukluk arkadaşım bana şunları yazdı: 'Sevgili Umberto, sana yengemle amcamın dokunaklı öyküsünü anlattığımı anımsamıyordum, ancak bu öyküyü romanın içinde kullanmış olmanı doğru bulmuyorum.' Romanımda, anlatının kahramanı Jacopo Belbo'nun amcasıyla yengesi olan bir Carlo amca ile bir Caterina yenge hakkında birkaç bölüm anlatıyorum; bu insanlar gerçekten de yaşamıştır: Birkaç değişiklikle de olsa ben çocukluğuma ait bir öyküyü, adları farklı olan bir yengemle amcam hakkındaki bir öyküyü anlatmıştım. O arkadaşıma Carlo amca ile Caterina yengenin benim amcamla yengem olduğunu, dolayısıyla onlarla ilgili bir *telif hakkının* bulunduğunu, onun yengesiyle amcası olduğundan bile haberim olmadığını yazdım. Arkadaşım özür diledi: Öyküyle öylesine özdeşleşmişti ki, kendi amcasıyla yengesinin başından geçen olayları romanda gördüğüne inanmıştı."[33] Bu örnekte de görüldüğü gibi bazı romanlarda yaşanmış olayların ve yaşamış kişilerin anlatılmış olması kaçınılmazdır, ancak tarihî, siyasî veya herhangi bir romanda anlatıldığı bilinen bir eski olay vs. bir mahkeme için, bilim için bir veri, belge niteliği taşıyamaz. Yani "... romanı, yanlış bir anlayışla ciddiye almak, onun hayalî olduğunu bazen unutup onu, bir itiraf, gerçeğin hikâyesi, bir hayatın ve devrin tarihi olarak görmek, bir belge, bir tarihçe olarak kabul etmek"[34] mümkün değildir. Çünkü hayal ürünü (kurmaca) olayların, kişilerin, mekânların, göndermede bulundukları gerçek dünyaya bütünüyle uymasını beklemek aşırıya gitmek olur.[35] Ancak, edebiyat eleştirisi alanında yazar ve şairlerin eserlerine az veya çok kendi hayatlarından bazı şeyler aksettirdiğini ileri süren eleştiri yöntemleri de vardır ki bu yöntemlerin ileri sürdüğü düşünceleri yabana atmak hiç de doğru olmaz. Son dönemlerde bu konuya pek ilgi gösterilmemekle beraber, gerçekte her yazar ve şairin eserlerine hayatlarından bazı nüanslar aksettirdikleri doğrudur.[36] Diğer taraftan, romanlardaki bazı olay ve kişilerin benzerlerinin gerçek hayatta da görülmesi romanın gerçek hayatla eşdeğer olduğunu veya romanların günlük hayatı etkilediğini düşünmemizi asla gerektirmez. Bu durumu birkaç örnekle değerlendirmek yerinde olur:

1. Gustave Flaubert, Louise Colet'e yazdığı bir mektubunda şöyle diyor: "Dün değil, evvelki gün, Touques ormanlarında bir suyun kenarındaki güzel bir yerde sigara izmaritleri ve pasta kırıntıları buldum. Burada bazı kişiler piknik yapmışlardı. 'Kasım' (November) adlı eserimde, on bir yıl önce, böyle bir manzarayı tasvir ettim. Tasvirim, tamamen hayaliydi, fakat ertesi gün gerçek oldu. Emin olunuz ki, bir yazarın yarattığı her şey gerçektir. Şiir, geometri kadar gerçektir. Tümevarım, tümdengelim kadar 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."[37]

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

2. Tevfik Fikret, Serveti Fünûn'a yazdığı bir Musahabei Edebiyye'de (S. 476, 26 Nisan 1900, s. 115) Halit Ziya ile romanların sosyal hayattaki tesirleri üzerinde konuşurlarken, Halit Ziya'nın, kurumlanarak:

"Evet, hiç şüphe yok! Hayat romanları değil, romanlar hayatı yapıyor!"[38] dediğini belirtir. Flaubert gibi Halit Ziya da, bu sözü bir heyecan anında söylemiş olmalı. Çünkü romancı hayalî veya gözlemlere dayalı bir hayat kurar; ancak o hayat veya o hayatın benzerleri romandan önce var oldukları gibi, romandan sonra da var olacaklardır. Zaten roman olan veya olabilir olanı anlattığına göre, o, ya olan açısından gerçekleşmiş, yaşanmış hayatlardan veya olabilir olan açısından da gerçekleşmesi, yaşanması mümkün görülen hayatlar hakkında ihtimallerden bahsediyor demektir. Hiç şüphesiz ki *Genç Werther'in Acıları* ve *Tom Amca'nın Kulübesi*'nde[39] olduğu gibi, romanın etkilediği insanlar yaşamış ve romanın ateşlediği olaylar yaşanmıştır dünyada. Ancak çoğu romanın insanlar üzerindeki tesiri çok az, zayıf ve sınırlı olmuştur. Nitekim roman dünyasına giren okurun romanı okumayı bıraktığı ve hayatın gerçekleriyle yüz yüze geldiği andan itibaren romanın etki alanından çıktığı da açıktır. Söz gelişi bizler de hayatımızın birçok aşamasında roman okumaya devam ederiz, ancak bizi, hayatımızı yapacak kadar derinden etkileyen, hayatımızı değiştiren hemen hiçbir romanla karşılaşmamışızdır. Üstelik bir "roman"ın insanları derinden etkilemesi birçok faktöre bağlıdır; romanda anlatılanların okurun iç (his ve düşünce) dünyası ile son derece örtüşmesi veya çatışması; romandaki olayların, kişilerin, konuşmaların, mesajların romanın yazıldığı dönemin ulusal veya evrensel meseleleri ile son derece uyuşması veya çatışması gibi.

Kısacası romanın tarih boyunca icra ettiği fonksiyon, çoğunlukla, hayatı yönlen-

dirmek değil, bilâkis hayatı sadece aksettirmek, yani romanayna benzetmesinde olduğu gibi ayna görevi ile hayatın, yaşanan hayatın bir sahnesini, bir benzerini gözler önüne sermek olmuştur.

**Romanda Gerçekçiliği Etkileyen Bazı Unsurlar**

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

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

**A. Anlatıcı ve Yazarın Pozisyonunun Gerçeklik Açısından Değeri**

Her anlatılan şeyin olduğu gibi romanın da bir anlatıcısı vardır[40] ve anlatıcının yazardan farklı bir figür olduğu özellikle vurgulanır. Gerçekten de anlatıcı yazardan farklıdır, ancak bu farklılık nedeniyle romanda anlatılanların yazarı değil de anlatıcıyı bağladığı iddia edilemez. Hiçbir yazar "Efendim! Filanca romanımda konuşan, olayları, kişileri, mekânı anlatan, tasvir eden kişi ben değilim, bütün bunlar benim dışımda (birinci veya) üçüncü şahıs bir anlatıcının işi." deme hakkına sahip değildir. Nitekim bugüne kadar hiçbir yazar romanın kapağına kendi adının yerine anlatıcının adını veya sıfatını yazmamıştır. Ancak bizler elimize aldığımız herhangi bir romanda, okuma süreci boyunca, yazarı değil de anlatıcıyı muhatap alırız kendimize.

Anlatım tekniği ve bakış açısı yönünden bakıldığında anlatıcıyı dikkate almak zorundayız elbette.* Ancak şu da bilinmelidir ki aslında romanda her ne anlatılıyorsa bütününün altında yazarın parmağı vardır. Çünkü en gerçekçi, en tarafsız olduğu iddia edilebilecek bir romana hayat veren yazar bile romanını tecrübelerinden, çevresinden, aile eğitiminden, kültüründen, duygularından, hayallerinden, dininden, ırkından, araştırma veya deneylerinden, dünya görüşünden ve sanat anlayışından hareket ederek yazmıştır. Meselâ "Madame Bovary'nin içinde yaşadığı toplumsal çevre, tıpkı Madame Bovary'nin kendisi gibi, Flaubert tarafından, kendi amacına uygun biçimde yaratılmıştır.... Kitabı ateşleyen ilk önemsiz dürtü ne olursa olsun, Flaubert Fransa'sındaki koşullar ya da Flaubert'in bunları yorumlayışı nasıl olursa olsun, ki-

tapta olup bitenler yalnızca Flaubert'in zihninde olup bitmektedir."[41] Diğer taraftan bazı romancıların, roman kişilerinin veya olayların kendi kontrollerinden çıkarak yazarı belli bir yöne doğru sürüklediği yolundaki örneklerde bile her şeyde yazarın hisleri, düşünceleri, bilinçaltı ve hayalleri tetikleyici rol oynar. O hâlde romanın tek ve yegane yaratıcısı yazardır ve anlatıcı yazarın roman içinde olup biteni aktarmakla görevlendirdiği kurmaca figürden başka bir şey değildir.**

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

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

Romanda "gerçeklik" hissinin kuvvetli olabilmesinde "anlatıcı" ile "yazar"ın objektif pozisyonu çok önemlidir. Bunun için en başta yazarın kendini anlatıcı yerine koymaması, yani anlatılanlar arasına girerek kendi varlığını belli etmemesi gerekmektedir. Batıda da bizde de yazarın roman içinde kendini belli edecek tavırlar takındığı örneklere uzun bir süre sıkça rastlanmıştır. Gerçi eskiden, 19. yüzyıl sonlarına kadar –realist ve natüralist yazarlar hariç– yazarın olaylara karışması, kendini açık bir şekilde göstermesi o devirlerin genel eğiliminden kaynaklanmaktaydı. Çünkü "Batı'da XIX. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlâkçı, az buçuk da filozof sayardı. Onun için de hikâyesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlâk açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi."[42]

Ayrıca romanda yazarın varlığının hissedilme veya hissedilmeme oranı eserin sa-

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

**B. Roman Tekniğine Bağlılığın Gerçekçilik Açısından Değeri**

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

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

Açıkça ifade etmek gerekirse, modern okur, romanın ilk cümlesinden itibaren son cümleye kadar hiçbir kesinti olmayan yeni bir dünyada hissetmek ister kendini. Romanı da bunun için okumak niyetiyle eline almıştır zaten. Okuma süreci devam ederken ve okur hiç tanımadığı bir anlatıcının aktardığı yepyeni, merak uyandırıcı, eğlendirici bir serüvenin içinde ilerlerken birden anlatıcının sesinin kesildiğini ve yazarın konuşmaya başladığını duyduğunda hayal kırıklığına uğrar. Okur ilk başta sadece anlatıcıyı muhatap aldığı için yazarın bilgilendirici, yorumlayıcı veya öğüt verici araya girişiyle, adetâ içinde ve tesiri altında bulunduğu büyü şişesinin kırıldığına şahit olur ve kendi kendine

sorar: "Roman diye bildiğim şey bir ahlâk kitabı mı yoksa bir hatıra kitabı mı? Bu eserde anlatıcıdan başka 'Ben' diyen birisiyle karşılaşmayı ummuyordum doğrusu!"

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

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

Araya girmenin olduğu her romanda okurlar, okuma süreci devam ederken ve romanın kendi dünyası içindeki gerçekleri sezmeye çalışırken birden dışarıdan bir kişinin müdahalesiyle karşılaşmaktadırlar. Bu tutum anlatıcıyla, yazarın kendini gizlemesi gerekliliği/prensibi arasında bir tutarsızlık oluşturur ve okur, eserin roman olup olmadığı konusunda şüpheye düşer. Hatta roman olduğu söylenen bazı eserlerin bu araya girmelerle hatıra, otobiyografi ile karışık bir eser hâline girdiğine de şahit olmaktayız. Söz gelişi Refi Cevad Ulunay'ın roman olarak bilinen ve İstanbul'un eski kabadayılarını anlattığı eseri Sayılı Fırtınalar'da yazar birçok defa araya girer ve bu araya girmeler sayesinde eserin roman mı yoksa hatıra veya araştırmalarla zenginleştirilmiş bir tarih kitabı mı olduğu yolunda şüpheye kapılırız: "Arap Abdullah, Çerkes Mehmed'i vurduktan ve teslim olarak Mehterhâneye girdikten sonra, sayılı fırtınaların bir resmigeçidini yaptık. Bunların içinde şahsan tanıdıklarımı, tanımadıklarımı, yaptıkları vukuat ile anlattım. İstanbul kabadayılarının bahse değeri olanlarından anlatmadığım bilmem kaldı mı?"[45]

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

"Bu kayıklar birden beşten ibaret değildir. Boğaziçi'nin Anadolu ve Rumeli sahillerinden Kartal'a ve Ayestefanos'a doğru Marmara kenarlarından yüzden mütecaviz kayık o saatlerde deniz üstündedir. Yalnız kürek çekenler dört yüze karîp. Bâkisini siz düşününüz. Düşününüz ki şu temâşagah âlemin hakikaten şayanı temâşa olan ahvâlini görmemiş hiç olmazsa düşünmemiş olmayasınız."[46]

Ahmet Mithat'ın natüralist bir endişeyle kaleme aldığı *Müşahedat* romanından alınan bu parçanın sonundaki "Bâkisini siz düşününüz...." şeklindeki "araya girme" realist ve natüralistlerin, yazarın romanda kendisini saklaması gerektiği prensibine uymaz. Oysaki

Ahmet Mithat hemen her romanında roman şahısları arasına kendisini de katar, olaylara karışır, fikirlerini dile getirir, ahlâk dersi vermeye kalkar, okuyucuyla konuşur, vs.

Romanda araya girmeler tür karmaşasına da neden olmaktadır. Bu tarzın yoğun olarak kullanıldığı romanlardan bir kısmı hatıra, tarih, biyografi, gezi yazısı, otobiyografi ile iç içe olma durumuyla karşı karşıyadır. Bu karmaşa böyle eserlerin sınıflandırılmasında da karşımıza çıkar, eser içindeki araya girmelerin ne kadar romanlık birer unsur olup olmadıkları sorusuna yanıt ararken de.

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

### C. Edebî Akımın Prensiplerine Uygunluğun Gerçekçilik Açısından Değeri

Roman alanında belli bir akıma göre yazıldığı iddia edilen herhangi bir romanın, o akımın temel kurallarına uygunluk derecesi de bir bakıma o eserin gerçekçiliği açısından değerlendirmeye alınılabilir. Nitekim her sanat akımı kendi prensiplerine göre bir gerçeklik anlayışına sahip olmuştur. Hatta Roman Jakobson'a göre klasikler, romantikler, XIX. yüzyıl realistleri, dekadanlar, fütüristler, dışavurumcular, vb. "gerçeğe bağlılığın, en üst derecede gerçeğe benzerliğin, tek sözcükle gerçekçiliğin, kendi estetik programlarının temel ilkesi olduğunu sık sık, hem de ısrarla belirtmişlerdir."[48]

Gerçekten de klâsizm, romantizm, realizm, natüralizm, modernizm ve postmodernizmin belli açılardan ele alınan değişik gerçeklik anlayışlarına yaslandıkları açıkça görülür. Söz gelişi klâsizmde konu ve olayların gerçeğe benzer olmasına, seçilen konu ve olayların, her aklın kabul edebileceği gerçeklik sınırları içinde kalmasına, eserin edebî veya evrensel anlamda ve kendi içinde tutarlı bir gerçekliğe sahip olmasına dikkat edilmiştir. Klâsik sanatkârlar sahteden, doğal olmayandan, olağanüstü, harikulâde, şaşırtıcı ve fantastik olandan uzak durmaya ve akıl, sağduyu ve gerçeğe benzerliğe uymaya çalışmışlardır. Romantizmde de eserde ifade edilecek gerçeğin; sanatkârın duyuları, duyguları, zekası, aklı, sezgisi ve hayal gücünün birlikteliğiyle ortaya çıkarılmasına dikkat edilmiştir.[49] Klâsizmden ziyade romantik, idealist ve santimantal bir karaktere sahip olduğu için öngördüğü gerçeklikleri çok zayıf ve silik kalan romantizme tepki olarak doğmuş ve devrin pozitivist anlayışı gereğince gerçekçi olmayı hedeflemiş olan realizmde ise "gerçeklik"; bilimin, gözlemin, insan ve toplum hayatının, objektifliğin vs. önderliğinde ele alınmaya çalışılan bir gerçeklik olarak telakki edilmiştir.

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

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

Bir romanda bazı gerçekçi ögelerin yer almış olması o romanı tümüyle gerçekçi yapmayacağı gibi, realist bir yazarın, herhangi bir romanında bazı romantik ögelere başvurmuş olması da o romanı gerçekçilikten uzaklaştırmaz. Bu düşünce romantik bir romanın, hiç gerçekçi olmadığı veya hiçbir gerçeklikten bahsetmediğini iddia etmenin gülünçlüğünü ortaya koymaktadır. Pekala romantik romanlar da çeşitli yönlerden insana ve onun yaşantısı açısından bazı gerçekliklere yer vermişlerdir. Bu durumun tam tersi realist roman için de geçerlidir. Yani realist romanlarda romantik hiçbir olayın ve anlatımın olmadığını iddia etmek mümkün değildir. Söz gelişi "Her realistte biraz olsun romantik bir tarafın bulunduğu ve romantizmden, daha doğrusu duygudan tamamıyla mahrum, *subjektif*'ten uzaklaşarak iyice *objektif* olmak isteyen bazı realist muharrirlerin eserlerinin bugün bu yüzden rağbet görmedikleri bir vakıadır. Balzac ve Flaubert gibi romancıların, realizmlerine, gerektiği zaman romantizm de karıştırdıkları için ölmez eserler bıraktıklarına şüphe yoktur."[50] Ancak romantik bir romandaki gerçeklikle realist bir romandaki gerçeklik arasında bazı farkların olması da kaçınılmazdır. Bu iki tür roman arasında "gerçeklik" açısından fark doğuran etmenler; yazarın kendi hislerini ve düşüncelerini romana fazlaca karıştırıp karıştırmama, deney, tec-

rübe, gözlem ve araştırmalardan yararlanıp yararlanmama, modern anlatım tekniklerine riayet edip etmeme, insanlar arası ilişkilerde doğal, yapmacıksız olup olamama gibi etmenler olarak sıralanabilir. Nitekim bugüne kadar yazılan çoğu gerçekçi büyük romanların olan'ı aynen değil, değiştirerek yansıtmaları, okuru herhangi bir amacı, belli bir sonucu benimsemeye zorlamamaları ve hayal gücü ile iç ve dış gözlem keskinliğini bir arada başarılı bir şekilde sunmuş olmaları dikkatlerden kaçmaz.[51]

**Son Söz**

Bilindiği gibi edebî türlerin doğuşu, sınıflandırılması ve adlandırılmasında en çok biçim, muhteva, üslûp, kapsam ve ilgi alanı gibi faktörler rol oynamışlardır. Eskiden beri edebî eserlerin şiir ve nesir olmak üzere iki temel biçim etrafında yaratıldıkları görülüyor. Bu iki biçim de kendi içinde yine biçimden ve muhtevaüslupilgi alanı ortaklığından kaynaklanan alt türlere ayrılıyor. Söz gelişi şiir genel başlığı altında manzummensur şiir; epik, lirik, didaktik, pastoral şiir; farklı millet ve kültürlerin tercihlerine göre değişen özellikleriyle mesnevi, sone, koşma, gazel veya serbest şiir gibi burada hepsini sayıp dökmeye imkan olmayan nice türler var. Nesirde de tiyatro (dram, komedi, trajedi), hikâye, fabl, roman, hatıra, deneme, fıkra, biyografi, otobiyografi, masal, destan, mektup, günlük gibi türler mevcut. Ancak tarihî süreç içinde edebî türlerin farklılıklar gösterdiği, kırılmalara uğradığı, şekil değiştirdiği, bu sebeple de edebî türlerin birbirine karışmaya başladığı görülüyor.[52] Aslında sadece türler karışmıyor, belli bir tür de kendi içinde çok farklı uygulamalarla kırılmalara uğruyor.*** Meselâ roman edebî türlerin en bağımsızı, sürekli değişen ve henüz çocukluk devrini yaşayan, bukalemun gibi bin bir şekle girmeye hazırlanan bir türdür.[53] Doğuşu ve gelişimi çok geç başladığı için bu gelişimini hâlen devam ettirmektedir. J. A. Cuddon'un dediği gibi "Diğer edebî formlardan hiçbirinin görünüşte sonsuz çeşitliliğe sahip konu ve temalara bu kadar çok adapte olabilir veya esneklik gösterebilir olduğu ispat edilmemiştir. Diğer hiçbir edebî tür daha çok yazarı veya yazar olmayan insanları bu kadar çok çekmemiştir ve sık sık atılan "roman ölüyor" çığlıklarına rağmen roman bu çekiciliğini sürdürmektedir."[54]

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

Her alanda değişimlerin çok hızlı yaşandığı bir devirde bulunduğumuzdan olsa gerek roman yazarları da geçmişte verilen binlerce örnekten farklı olarak akıl almaz derecede değişik roman örnekleri koyuyorlar ortaya. İster belli prensiplere göre yazılmış eski ünlü romanlar, ister hiçbir kural tanımayarak bütün kalıpları kırmayı amaçlayan romanlar, ister yazarın araya girdiği veya girmediği, ister zaman dizimin-de hiçbir kırılmaya gitmeden yazılan, isterse zaman dizimi ve olayların (hatta kişile-

rın de) kafa karıştıracak ve anlamayı iyice zorlaştıracak bir şekilde sunulduğu romanların hiçbirini roman türünün sınırları dışında tutamayız. Birbirinden ne kadar farklı kurguya sahip olurlarsa olsunlar bütün bu örneklerin hepsi tek kelimeyle *roman* olarak adlandırılmayı hak ederler. Ancak bazı romanlar geneli, olağanı, dünyevî olanı, tasavvur edilebileni verirken, bazıları da özeli, sıra dışı olanı, fantastiği ve anlaşılması çok zor olanı verirler. Bu iki grup arasındaki gerçeklik sunumu da eserlerin hem iç hem de dış bütünlüklerinin verdiği gerçeklik izlenimi kadar olmaktadır.

Roman yazarları genel olarak iki temel eğilim arasında hareket ederler. Onlar "bir yandan yaşanan olayları örnek alır, bunlardan sapmamaya çalışarak gerçekçi bir tutum izler; öte yandan ise kendi yarattıkları olay ve kişilerden oluşan bir dünyada hayal gücünü işleterek, günlük yaşamdan uzaklaşabileceklerinin bilinci içindedirler."[56] Aslında dünyada bu güne kadar yazılanlar içinde en hayalîsinden en gerçekçisine kadar ne kadar roman varsa bunların hepsini, son derece çeşitlenen ve uzayan bir hayalîlik ile gerçeklik çizgisi üzerine yerleştirmek mümkün. Bu açıdan bakınca ele alınıp okunan bir romanın bu çizginin neresinde durduğunu tam olarak bilmek değil, yaklaşık olarak kestirmek durumundayızdır.

Son olarak ve tekrar söylemek gerekirse, bu yazının başından beri ifade edilen tespit ve değerlendirmelerden bir kısmının eleştirilebilir olduğunu, örneklerden bir kısmının istisnalarının bulunabileceği gerçeğini göz ardı etmek mümkün değildir. Zira burada "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik" konusunun belki de ancak onda birlik bir bölümünü, o da genel bir bakış açısıyla ve yetersiz seviyede, ele almış bulunuyorum. Bu yazının sınırları içinde anlatıkurmacaroman ilişkisinin, anlatıcının, bakış açısının, olay örgüsünün, roman içiroman dışı gerçekliğin, okuryazar ve akımlar açısından gerçekliğin; *gerçeklik* ve *gerçekçilik* bakımından ne ifade ettiği tespit edilmeye çalışılmış, ancak üslûbun, zaman-mekân sunumunun, tasvirin, anlatma ve gösterme tekniklerinin, geriye dönüş, iç çözümleme, montaj, otobiyografik anlatım, leitmotiv, özetleme, bilinç akımı, iç monolog ve dış monolog gibi anlatım teknikleri ile psikolojik, sosyolojik, tarihî, biyografik, otobiyografik, popüler ve estetik romanlar ve ayrıca romancının hayatı, kültürü, inançları ve niyeti açısından gerçeklik ve gerçekçilik'in ne anlama geldiği, nasıl değerlendirilebileceği ve romanlardaki fonksiyonlarının neler olduğu/olabileceği üzerinde hiç durulmamıştır. Doğrusu bu konu Türk edebiyat araştırmacıları tarafından da derli toplu bir şekilde hemen hiç ele alınmamıştır dense yeridir. Söz gelişi bir Türk tarafından *Amerikan Romanında Gerçekçilik* adlı bir kitap[57] yazılmışken bugüne kadar Türk Romanında Gerçekçilik adlı bir kitap kaleme alınmamıştır henüz. Romanda gerçek, *gerçeklik* ve *gerçekçiliğin* ne anlama geldiği üzerine de çoğu makale ve kitapta sınırlı ve yetersiz değerlendirmelerden başka bir şey bulmak mümkün değildir. Kısacası bugün genel olarak "roman" türünün özel olarak da "Türk Romanı"nın "Gerçeklik" ve "Gerçekçilik" açısından makale seviyesinde incelenmesinden ziyade daha geniş çapta araştırılmasına ihtiyaç vardır.

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

[2] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, çev. İsmail Yerguz, Afa Yay., İstanbul 1987, s. 53.

[3] Anlatı Bilimi terimi ilk kez yapısalcılığın etkisiyle Fransa'da kullanılmaya başlanmıştır. "Anlatının yapısı, teorik incelemesi ve analizi üzerinde durur. Genel bir tanım olarak, her türlü medya anlatısı ve dil anlatılarını kapsar." Katie Wales, A Dictionary of Stylistics'den alıntılayan Yavuz Demir, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", *Ondokuz Mayıs Ü. Eğitim Fak. Dergisi*, S. 7, Aralık 1992, s. 19.

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

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

[6] Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, s. 55, 60, 138-139, 150,154.

[7] Tahsin Yücel, *Yazın, Gene Yazın*, YKY, İstanbul 1995, s. 19.

[8] Şerif Aktaş, *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1997, s. IX.

[9] Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 11-39.

[10] Collins Cobuild, *English Language Dictionary*, Harper Collins Publishers, London 1993, s. 529. "Olay örgüsünün yalandan başka bir şey olmadığını söyleyen, sanırım, Shakespeare idi." John D. Fitzgerald, "Gerçeği Söylemek Çok Yanlış", *Öykü Sanatı*, çev. Hasan Çakır, Çizgi Kitabevi Yay., Konya 2000, s. 128.

[11] R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara 1983, s. 291.

[12] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, "Çevirenin Önsözü", çev. Ünal Aytür, Adam Yay., İstanbul 1985, s. 64.

[13] "Hiçbir kurmaca metin, gerçek yaşamdaki değer ölçülerini, durumları, davranış ilkelerini olduğu gibi kopya etmez, bunlar arasında belli bir seçme yaparak, seçilen ögeleri kendi aralarında yeniden düzenler. Bu düzenleme, gerçek yaşama oranla, bir olasılıktır ancak. Ne gerçeğin özdeşidir, ne de karşılaşacağı okurun bireysel değer ölçüleriyle yazınsal beklentilerinin." Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, s. 77.

[14] Türk edebiyat çevrelerinde "itibarî" terimini kurmaca ve fiktif karşılığı olarak kullanan ilk kişi Şerif Aktaş olmuştur. Bk. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 1991, s. 11, 14.

[15] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 14-15.

[16] Şaban Sağlık, *Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukâyeseli Bir Çalışma*, Ondokuz Mayıs Ü. Sos. Bil. Ens. Türk Dili ve Edeb. Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Samsun 1998, s. 72.

[17] Mark Schorer, "Teknik ve Öz İlişkisi", *Roman Teorisi*, hzl. Philip Stevick-çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Ü. Yay., Ankara 1988, s. 78.

[18] "İngiliz asıllı Amerikalıların 'fiction' (hayâl mahsûlü) dedikleri kelime yerine biz, tıpatıp olmamakla beraber 'illusion' kelimesini alabiliriz." Roland Bourneur-Real Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989, s. 1.

[19] Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1978, s. 211.

[20] Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yay., Ankara 2000, s. 39.

[21] A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yay., Ankara 1983, s. 7-8.

[22] Muharrem Şen, "Stendhal-Kırmızı ve Siyah (1)", Selçuk Ü. Fen-Edeb. Fak. Edebiyat Dergisi, Yıl: 1990, S. 5, s. 59-60.

[23] "Bir yaratma eserindeki gerçeklik, iç gerçekliktir." Miguel de Unamuno, "Gerçeklik, Gerçeklik Üzerine", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili*, S. 154, Temmuz 1964, s. 767.

[24] Stendhal'in Lucien Leuwen romanından alıntılayan Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*, çev. Arda Yörükân, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 2000, s. 206.

[25] Server Tanilli, "Gerçekçilik ve Romantizm", *Adam Sanat*, S. 194, Mart 2002, s. 6-7.

[26] Necati Mert, "Çehov'un Tüfeği", *Edebiyat E*, S. 36, Mart 2002, s. 27.

[27] "Bir toplumda, üniversite öğretim üyelerinden ilkokul bitirenlere kadar değişik düzeyde okurlar olduğuna göre, sanat ve edebiyat eserlerine biçilen değerlerin çelişkili olmasından daha doğal bir şey düşünülemez." Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1979, s. 51.

[28] Belli bir gerçeği her yazar farklı açılardan ele alarak anlatır romanlarında. "Bu da bize, başka birçok şey arasında, gerçek dediğimiz şeyin hep aynı düzlemde yer alan, tek biçimli, tek tanımlı bir veri olmadığını gösterir." Tahsin Yücel, "Öykü ve Gerçeklik", *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yay., İstanbul 1999, s. 255.

[29] Michel Zeraffa, "Kurmaca Metinlerin Okunması", çev. Oya Berk, *Yazko Çeviri*, S. 4, Ocak-Şubat 1982, s. 153.

[30] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, Can Yay., İstanbul 1996, s. 87.

[31] Örnek Okur "metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi"dir. Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 16.

[32] "Bir metni okuduğumuzda, ampirik okur biziz, biz, siz, başka herhangi biri. Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü bu okur metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır." Umberto Eco, *a.g.e.*, s. 15.

[33] *A.g.e* s. 15-16.

[34] R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 290.

[35] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 89.

[36] Bir romanda yazarın hayat tecrübesiyle uyuşan herhangi bir bilgi veya tecrübe, romanın inceleme, anlama, eleştiri ve değerlendirme açılarından bazı silik noktalarının açıklığa kavuşturulması anlamına gelebilir. Ancak bu metot, yani bir eseri anlamak için o eseri sadece yazar veya şairin dünya görüşü ve hayat tecrübelerine dayanarak incelemek ve değerlendirmek tek başına yeterli ve doğru bir yaklaşım olamaz. Bu konuda bk. "Dosya: Edebiyat ve Hayat: Sırdökümü", *Hürriyet Gösteri*, S. 215, Aralık 1999, s. 10-27; Selçuk Çıkla. "Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un Hayatları ile Romanları", *Dergâh*, S. 142, Aralık 2001, s. 14-17.

[37] Gustave Flaubert'in Seçilmiş Mektupları'ndan aktaran Roman Teorisi, hzl. Philip Stevick-çev. Sevim Kantarcıoğlu, s. 356.

[38] Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, hzl. İsmail Parlatır, TDK Yay., Ankara 1993, s. 136. Ayrıca bk. M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, Kitabevi, İstanbul 1999, s. 11.

[39] Tom Amcanın Kulübesi'nin tahlilî bir incelemesi ve o dönemde doğurduğu toplumsal etkiler için bk. Robert B. Downs, *Dünyayı Değiştiren Kitaplar*, çev. Erol Göngör, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1994, s. 107-120.

[40] Bk. Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. Akçağ Yay., Ankara 1995, s. 55-79; Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara 1990, s. 24.

* Şiir, hikâye, roman gibi metinleri edebî, kurmaca ve biricik yapan en önemli iki vasıf; bu metinlerde anlatıcının belli olması (üçüncü veya birinci şahıs anlatıcı) ve tümüyle kurgulanarak yaratılmış bulunmalarıdır.

[41] Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, çev Fatih Özgüven-Nihal Akbulut, Ada Yay., İstanbul 1988, s. 12-13.

** Bu düşünceler çok ampirikçe görünse de, doğruluk payı yüksek değerlendirmelerdir.

[42] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yay., İstanbul 1983, s. 49.

[43] Necla Aytür, *Amerikan Romanında Gerçekçilik (1870-1900)*, Ankara Ü. DTCF Yay., Ank. 1987, s. 38-39.

[44] Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 96.

[45] Refi' Cevad Ulunay, *Sayılı Fırtınalar*, Bolayır Yay., İstanbul 1958, s. 362.

[46] Ahmet Mithat Efendi, *Müşahedat*, Yayına hzl. Osman Gündüz, Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 75-76.

[47] Fatih Tepebaşılı, "Anlatı Unsurları Açısından Robert Schneider'in 'Uykunun Kardeşi' Romanı", *Edebiyat ve Roman*, Çizgi Kitabevi, Konya 2001, s. 87.

[48] Roman Jakobson, "Sanatta Gerçekçilik Üstüne", *Yazın Kuramı*, Derleyen: Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995, s. 85.

[49] İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Kardelen Kitabevi, Isparta 1998, s. 49-51, 61.

[50] Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, İstanbul Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1943, s. 140.

[51] Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, s. 84.

[52] Türlerin birbirine karışması konusunda ironik bir değerlendirme için bk. Dursun Ali Tökel, "Buğdaya, Himmete ve Atletli Adam'a Dair", *Kafdağı*, S. 47, Ocak 1999, s. 33.

*** Türler katı ve sabit değillerdir. Sürekli değişim hâlindedirler.

[53] Kleber Haedens, *Roman Sanatı*, çev. Yaşar Nabi Nayır, Varlık Yay., İstanbul 1961, s. 21-26.

[54] J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books, 1984, s. 431.

[55] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, "Çevirenin Önsözü", s. 9.

[56] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, "Çevirenin Önsözü", s. 11.

[57] Necla Aytür, *Amerikan Romanında Gerçekçilik (1870-1900)*, Ankara Ü. DTCF Yay., Ankara 1987

ŞABAN SAĞLIK

# KURMACA ÂLEMİN KURMACA SÖZCÜLERİNDEN ROMANDA ZAMAN–MEKÂN–TASVİR

*Romanı yazmak için evvela görmek lazımdır*
*Evvela insanlığı ve tabiatı inceleyerek görmek.*
***Mahmut Yesârî***

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

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

Buna karşılık hikâyeci, malzeme olarak seçtiği "olay"ın bütün ayrıntılarını bilmek zorunda değildir. Ayrıca bu olay gerçekten olmuş da olabilir; tamamen hikâyecinin kurgusu (uydurması) şeklinde de bulunabilir. Ne şekilde olursa olsun, hikâyecinin seçtiği olay, onun açısından bir kusursuzluk arz eder. Yani, hikâyeci seçtiği olaya bütünüyle hakimdir. Söz konusu olayda cevabı verilmeyen hiç bir soruya fırsat vermez hikâyeci. Peki hikâyeci hep böyle kusursuz olayları mı seçer? Hayır... Olayın bir kısmı, yarısı veya küçük bir kesiti de yeterli olabilir bir hikâyeci için. Hikâyeci bu yarım olayları düş gücü ile tamamlar. Ona ilavelerde bulunabilir. Boşlukları da doldurabilir. Gerçeklik olgusunu zedelemeden olayı değiştirebilir de. Önemli olan olayın (ki olay hikâyecinin gözünde sadece malzemedir) gerçekten olup olmaması değil, hikâyecinin o olayı nasıl işlediğidir.

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

İntihar eden genç kimdir? Nasıl biridir? Aile durumu nasıldır? Yaşı kaçtır? Boyu, vücudu, saç ve göz rengi nasıldır? Nasıl bir kişiliğe sahiptir? Eğitim durumu ne-

dir? Ekonomik durumu nasıldır? Bu gencin hayattaki en büyük arzusu nedir? O, bu arzusuna kavuşmak için neler yapmıştır? Yaptığı işlerin süresi ne kadardır? Bu işleri nerelerde yapmıştır? Kendisine bu arzusunu gerçekleştirme konusunda kimler ve neler yardımcı olmuş, kimler ve neler engel olmuştur? Genç sonunda arzusuna kavuşmuş mudur? Arzu(ları)na kavuşmamış olduğu için mi intiharı seçmiştir? Bu arzunun gerçekleşmesi onu intihara götürecek derecede önemli miydi? İntihar dışında başka bir çözüm yolu yok muydu? Genç, intihar sürecinde neleri düşündü, kafasından hangi düşünceleri ve neleri geçirdi? Geride bıraktıkları için -intihardan önce- neler hissetti? Bu ve benzer soruları daha da çoğaltabiliriz.

Burada Edward Lear'ın içinde mini bir öyküyü anlattığı bir öykü-şiirini alıntılamakta fayda var:

*"Perulu yaşlı bir adam varmış/Güveç yapan karısına bakarmış/ Ama karısı bir dalgınlık anında/Pişirivermiş onu fırında/Şu Perulu talihsiz adammış"*[1]

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

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

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

Gazeteci bütün bu sorulara cevap bulamazken, hikâyeci her bir soruyu (belki bu sorulardan daha fazlasını da) cevaplandırabilir. Böylece ortaya koyduğu metin hemen bütün sorulara cevap veren bir "bütünlük" arz eder. İşte bu bütünlük olgusunun, yani anlatılan her şeyin kusursuz oluşunun okur üzerindeki tesiri "hemen unutulmamak" biçiminde tecelli eder.

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

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

İçinde yaşadığı hayat, romancı için bir imkânlar hazinesidir. Yeter ki romancı onun karşısında "seçmek" hürriyetini kullansın.[3] Romancı nereden neyi seçecektir? Tabii ki hayattan "romanlık malzemeler" arayıp bulacaktır. Seçmek zorunda olduğu-

na göre, romancı tercih edeceği bir malzeme yığınıyla karşı karşıya demektir. Hayattan derlenen bu malzemeler, ham hâlinde bakıldığında parça parça ve birbiriyle ilintisiz olabilir. Bu parçaları romancı, "sanatkarlık" yeteneğini kullanarak birleştirip kompoze edecektir. İşte bu yönden de roman kompoze bir sanattır.

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

Bir takım "kişiler", belirli bir "zaman" dilimi içinde, belirli bir "yer (mekân)"de bir takım işler yaparlar. Yapılan bu işlere bir "olay" deriz. Romancı bu kişileri bir şekilde bize tanıtır. Tanıtma işini yaparken baş vurduğu en önemli yöntem, "tasvir"dir. Romancı tasvir yöntemini sadece kişileri tanıtırken değil, mekânı tanıtırken de kullanır. Anlatmaya çalıştığı olayı bir kamerayla çeker gibi tüm ayrıntılarıyla değil, seçme ve ayıklama yaparak anlatır. Bu aşamada bazı yerleri atlayabilir; bazı yerlerde özet bilgiler verebilir; olayın bazı yerlerini de tüm ayrıntılarıyla verebilir vs... Romancı böylece tamamen kendi niyeti ve kurgusu doğrultusunda, yine kendine özgü bir tarzda olayın "zaman"ını da ortaya koyar. Böylece "olay", "olayın kişileri", "olayın zamanı" ve "olayın mekânı" gibi bir takım romanlık temel unsurlar, romancı tarafından belirli bir kompozisyonla bir araya getirilir. *"Kompozisyon ve en geniş anlamıyla motivasyon kavramı "ölçü" ve "anlatış hızı" gibi unsurları ifade etmekle kalmaz; aynı zamanda sahnelerin veya olayların tasviri veya düz hikâye şeklinde anlatılmasının veya özetlenmesinin bir nispet dahilinde yapılması gerektiğini de anlatır."*[4]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zaten Wellek–Warren da, edebiyatın, kültürün bir parçası olarak sadece belirli bir sosyal

ortamda ve sadece sosyal ilişkiler içinde meydana geldiğini belirttikten sonra, sözü Taine'in meşhur üçlüsüne getirirler. Bunlar, "ırk, ortam ve zaman kuramı"dır.[7] Bunlardan "ırk" bizi "kişi"ye (tasvire); "ortam", "mekân"a; "zaman" da adı üzerinde "zaman"a götürür.

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

## ZAMAN

### Zaman Kavramı

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

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

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

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

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

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

**Romanda Zaman**

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

Romanlarda, romancı kurmaca bir figür olarak "anlatıcı" tespit eder. Anlatıcı, romanda geçen olayları aktarır. Aktarım anında bir takım pozisyonlar alır. Meselâ, tarafgir olabilir; istediği olayı anlatıp, istediğini atlayabilir. Zaman zaman açıklamalarda bulunur... vs. Anlatıcının bu durumuna "bakış açısı" denir. Romanda aktarılan bütün olgular, işte bu bakış açısıyla belirlenir. Romancının kurmaca bir figür olarak yarattığı "anlatıcı", sahip olduğu bakış açısıyla bütün olup bitenleri aktarır. İşte romanlarda zaman kurgusu da anlatıcıya bağlı olarak yapılır. Anlatıcının bu şekilde yer alması da tamamen romanın kurmaca niteliğinin bir gereğidir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1- Artsüremsel Öyküleme (Olaylardan sonra yapılan öyküleme)

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

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

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

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

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

rin) kafalarının içinden geçen hayallere yer verebilir. Bu durumda da içinde bulunduğu zamandan (şimdi'den) ayrılıp geleceğe yönelir. İşte bu da ileri kırılmadır.

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

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

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

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

Romanda zamanın verilişiyle ilgili olarak kullanılan bir diğer kavram "sıklık"tır. Sıklık, bir öyküde meydana gelen bir olayın öykülemede kaç kez aktarıldığını saptamaktır.[19]

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

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

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

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

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

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

**Özetleme,** anlatıcı bir konuşmanın, bir olayın tümünü vermek yerine özet yapmakla yetinir. Bu durumda anlatının süresi öykünün süresinden daha kısadır.

**Eksilti,** bu tür anlatımda, bazı olaylar geçiştirilerek bir olayın hızlandırılması söz konusudur. "Ertesi gün", "ertesi hafta", "on yıl sonra" gibi. Zaman atlama da denilir. Sebepleri de vardır. Anlatıcının değişik kaygılarını ele veren bölümlerdir.

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

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

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

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

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

Çağdaş roman zaman ve mekân boyutları dışında yeni bir boyut daha kazanmıştır: **Bilinç.** Romana bu boyutun eklenmesiyle, zaman ve mekânın, geleneksel biçimdeki statik algılanması da değişmiş, dinamik bir kimlik kazanmıştır. Şöyle de denebilir: Zaman olsun, mekân olsun, bilincin akışı içinde bütünleşmiştir. Bu yüzden "bilinç akımı"nı basitçe ve sadece bir anlatım tekniği olarak ele almak eksik bir düşün-

ce olur. Bilinç akımı, insanı, mekânla, eşyayla ve hepsini, birbiriyle ilişkisi açısından bir bütün olarak ifade edebilme çabasının ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Bilinç, bir "ân" üzerinde alabildiğine derinleşme imkânlarına sahiptir. Hafıza, algı, sezgi vb... Bilinç hem kendini an içinde yaşamakta hem de aynı anda geriye (geçmişe) doğru hatırlamalarda, ileriye (geleceğe) doğru tasarımlarda bulunmaktadır. Aynı zamanda çevreyle, eşyayla da münasebet hâlindedir. Klasik romanda, ayrı ayrı kategoriler olarak beliren bu durumlar, bilinç akımı romanda bir bütün hâlinde verilir. Kişi yer yer zamandan ve mekândan soyutlanmış gibidir de.[23]

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

Öyle ki, burada hep öne çıkarılan ve hareket noktası olarak alınan "şimdiki zaman"dır. Şimdi'nin böylesine önemsenmesi ve öne çıkarılmasının sebebi de "modernizm"dir. Çünkü modernizm, hep "şimdi, şu an, içinde bulunduğumuz çağ, içinde bulunduğumuz an" gibi anlamlara gelir. T.S. Eliot bu durumu şu çarpıcı ifadesiyle vurgular:

*"Avrupa edebiyatının geleneği, ebedi bir şimdiki zamanda ve hiyerarşik bir düzende varlığını sürdürür."*[25]

Aynı konuda William T. Noon da şu önemli açıklamayı yapar:

*Kainatı yaratan Tanrı için, ne geçmiş, ne de gelecek vardır. Tanrı için, her şey ebedi bir şimdiki zamanda olur.*[26]

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

Olayların zaman sırasına göre anlatılmasına "öykü" dendiğini hatırlatan Forster, bunu şöyle açıklar:

*"Öykü, olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır; kahvaltının arkasından öğle yemeğinin, pazartesinin arkasından salının, ölümün arkasından çürümenin gelmesi gibi."*[27]

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

Özellikle mekân ve eşya tasvirlerini ayrıntılı yaparak, anlattıklarına gerçeklik kazandırmayı hedefleyen yazar, olayları, belli bir zamana, saate, mevsime, döneme oturtmaya özen gösterir ve bu dönemin çeşitli özelliklerini verir. Bunun için de kimi zaman ansiklopedik göndergeler kullanılmadığında, kişilerin giyimlerine, kullandık-

ları dile, günün koşullarına ilişkin zamansal bilgiler verilir. Buna da "zamansallaştırma" adı verilir.[29] Zamansallaştırma sayesinde biz, eserde apaçık belirtilmese de anlatılan olayın zamanı (yüzyılı, dönemi) hakkında bilgi sahibi olabiliriz.

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

**Romanda Zamanın İşlevleri**

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

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

a) Romanda tarif ve tasvir yoluyla verilen zamandan bir devri, bir dönemi tanıyabiliriz. Buna romanın "devrini yansıtma işlevi" diyebiliriz. Wellek–Warren, romanı bir tarafa bırakın, *"en muğlak allegori, en hayali pastoral ve en çirkin fars bile gereği gibi incelendiği takdirde zamanın toplumu hakkında bize bir şeyler anlatırlar."*[31] derken romanda zamanın bu işlevini belirtmiş olurlar. A. Mümtaz İdil de romanda zamanın "devri yansıtma" işlevine Dostoyevski'yi örnek verir ve şunu söyler:

*"Dostoyevski'yi çağımıza kadar en büyük romancılardan biri olarak getiren yönü, çağının çarpıklıklarını yansıtabilmesi ve bu çarpıklığın bireyler üzerinde yarattığı etkiyi hiç bir yazarın ulaşamadığı bir ustalıkla gözler önüne sermesidir."*[32]

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

c) Toplumsal değişim atmosferi içinde roman kişisinin bir takım tecrübeler edinmesi ve edinilen bu yeni tecrübeler doğrultusunda kişide meydana gelen değişimi göstermek de romanda zamanın bir işlevidir. Tecrübe edinme bir anlamda "insanın varoluşu" anlamına gelir. Terry Eagleton'a göre, romanlarda insan varoluşu, dil tarafından kurulduğu gibi zaman tarafından da kurulmuştur.[34]

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

d) Hiçbir olay/olgu zaman kavramı dikkate alınmaksızın anlaşılmaz. Uzun veya kısa her olay belirli bir sürede vuku bulmuştur. Bu yüzden olay ve olguların ontolojik (var-

lık) sebeplerinden biri olması yönünden romanda zaman, olay ve olguları zamana bağlayarak açıklık getirmek gibi bir işleve de sahiptir. Zaman olgusuna bağlanarak açıklanan olay ve olgulardaki "gerçeklik" niteliği pekiştirilir. Bu yönüyle romanda zaman, öyküdeki olayların "gerçeklik/gerçeğe uygunluk" yönü konusunda ikna edilmiş olur.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*"**Saatleri Ayarlama Enstitüsü** romanında zaman, gerek sembol gerekse hayat manzarası olarak ön planda bir yer işgal eder. Fakat yazarın burada, "zaman"a bakış tarzı, diğer eserlerinden tamamıyla farklıdır. Tabir caizse, bu romanda "zaman"ın karika-*

*türü yapılmış, çarpık aynalardaki acayip akisleri tasvir olunmuştur. Bergson'un felsefesinde olduğu gibi "zaman"ı, bir akış, bir süre telakki eden Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde bu sürenin içinde bir ada gibi donmuş kalmış, veya onun dışına çıkmak için delice çırpınan insanları ve çevreleri canlandırmaya çalışmıştır."*[41]

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

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

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

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

dd) "Eksilti tekniği", "özetleme"nin bir türüdür. Bir seçme, bir ayırma ve düzenleme demek olan olay kurgusunda, -özetlemede olduğu gibi- anlatıcı kendi niyeti doğrultusunda pek çok noktayı atlar; ancak gerekli gördüklerini alır. Bu yönüyle eksiltinin anlatıda tutumluluk işlevinden söz edilebilir. Bunun dışında eksiltilerin, "çirkin olayların anlatılmadan geçilmesine imkân verme"; "kelimelerle ifadesi zor olay ya da durumların atlanmasına yardımcı olma", "aktarılan olayın ahlâkî olarak (meselâ yatak odasının anlatılması) uygunsuzluğu yüzünden atlanması" ve "anlatılanlarla anlatılmayanlar arasında oluşan metinsel gerilim ile okurda bir bekleyiş duygusu uyandırma"[43] gibi işlevleri de vardır.

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

## MEKÂN

### Mekân Kavramı

Dünya yaratıldığından bugüne, insanoğlunun bütün maceralarını dev bir roman olarak var sayarsak, bütün insanları bu romanın "kişileri", insanın yaşamaya başladığı ilk zaman diliminden bugüne kadar geçen süreyi bu romanın "zamanı", bu insanlarının yaşadıkları dünyayı da romanın "mekânı" olarak görebiliriz. İşte romanın temel elemanları (kişi, zaman, mekân) böylesine geniş ve derin bir açılıma müsaittir. Bu temel elemanlardan "mekân" nedir diye sorulsa, bu soruya "dünyadır" cevabı verilebi-

lir. Hatta daha da ileri gidip, "mekân, bütün kainattır" diye de bir cevap verilebilir.

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

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

*"En geniş anlamıyla mekân, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş anlamda maddî ve manevî değerler manzumesini içinde barındırmaktadır. Romancı bu değerleri "tasvir" ve "tanım" prizmasından geçirerek eserine taşır. Eserin bünyesinde yer alan mekân tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar, modalar, argo ve günlük konuşmalar.... yer alır ve bunlar, kuşkusuz toplumu toplum yapan temel dinamiklerdir."*[44]

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

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

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

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

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

Uzam, anlatılarda bir takım kelimelerle ifade edilir. Bu kelimelere "uzam sözcükleri" denir. Bu kelimeler hikâye ve romanlarda, doğrudan doğruya coğrafyaya ilişkin bir uzamı belirtmeye yarayan özel isimler (bir şehir, bir mahalle, bir ülke....); cins isimler (şehir, sokak, dağ, deniz, orman....); bir uzamın boyutunu, biçimini belirte-

rek, betimlenen uzamı nitelemeye yarayan sıfatlar (büyük bir şehir, geniş bir cadde...); bazı ilgeçler (önünde, üstünde, solunda...) ve devinim ya da devinimsizlik bildiren fiiller (binmek, üstüste olmak, tırmanmak...) şeklinde yer alabilirler.[47]

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

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

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

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

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

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

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

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

**Romanda Mekân**

Öyküde aktarılan olayların sahnesi ve bu sahnenin dekoru durumunda olan mekân, romanın temel elemanlarından da biridir. Romanda olup biten olaylar mutlaka bir mekânda cereyan eder. Mekân olmaksızın olayları kavramak zordur. Mekân aynı zamanda, olayları yaşayan kişilerin ayaklarının yere basmasını sağlayan bir unsurdur.

Romanda mekân konusunda işe şu soru ile başlanmalıdır:

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

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

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

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

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

Meselâ, Wellek–Warren'a göre, romanda olsun, tiyatroda olsun çevreye önem verilmesi evrensel olmaktan çok romantizm ve realizm çağlarına rastlar. Yani, çevreye ve mekâna önem verilmesi, 19. yüzyıla ait bir özelliktir.[54]

Rasim Özdenören de klasik romandaki mekân anlayışını şöyle açıklar:

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

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

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

Bir seçme, ayıklama ve birleştirmeyi gerektiren kurmaca kavramında, doğal ola-

rak mekân da aynı işlemlere tabii tutulur. Yani, mekânın kurgulanmasında da bir seçme, ayıklama ve birleştirme söz konusudur. Romancı seçtiği "anlatıcı" aracılığı ile, aktaracağı öyküyle ilişkisi olmayan mekân unsurlarını -niyeti doğrultusunda- ayıklar; ancak öyküyle ilişkili olanları bırakır. Anlatıcı, naklettiği vaka zincirine, okuyucu üzerinde bırakmak istediği intibaya ve şahıs kadrosunu teşkil eden fertlerin durumuna göre, biraz da devrin edebiyat anlayışına ait hususilikleri ya birkaç cümleyle tanıtır, ya yer ismi zikretmekle yetinir veya mekânı dolduran varlık kadrosunu renk ve şekilleriyle birlikte tasvir eder[57] ve böylece mekânı verebilir.

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

Gerçeklikten hareket eden yazarların kullandığı ilginç ve inanırlığı son derece güçlü bir yöntem de, kişilerin(meselâ M.) ve tarihin ilk rakamlarını (meselâ 19..'de) vermede de kullanılan mekânların ve yerlerin ilk harfini (meselâ K.) vermeleri tarzıdır.[58]

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

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

Türk Edebiyatındaki "köy romanları"nı buna örnek olarak verebiliriz. Meselâ, Mahmut Makal'ın kitap isimleri: **Bizim Köy, Hayal ve Gerçek.** Her iki kitapta da "köyden notlar" tarzında yazarın gözlemleri yer alır. Mahmut Makal'ın bu iki eseri âdeta köy romanlarının hazır bir mekânını oluşturur. Türk köy romanlarında yapılan "köy" tasvirleri (tasvir ve mekân olarak) bu kitaptakinin hemen hemen aynıdır. Ayrıca, bu romanlarda yapılan meselâ bir "köy" tasviriyle âdeta bütün köyler temsil edilir ve "bütün köyler aynen böyledir" tarzında bir genellemeye gidilebilir.

**Romanda Mekânın İşlevleri**

Aktarılan olaylara sahne olma işlevi dışında, romanda mekânın başka işlevleri de vardır. Mekânın/uzamın değişik işlevleri, kişilerin yer değiştirmelerini (sürgün, göç, yolculuk), görünümlerini, çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal durumlarını ve karak-

terlerini açıklayabilir. Bunun yanında uzam, değişik eyleyen rolleri de oynayabilir. "Özne" (başkahraman), "yardımcı", ya da "engelleyici" gibi... Bütün bunların dışında uzam, kahramanların düşüncelerinin, duygularının dolaylı olarak anlaşılmasına da yardımcı olur.[60] Mehmet Tekin'e göre de, romancı mekân unsurunu, "olayın cereyan ettiği çevreyi tanıtmak", "roman kahramanlarını çizmek"( çünkü, bazı romanlarda, bazı kahramanları kişisel özelliklerinden çok, içinde yaşadığı çevreyle hatırlarız), "toplumu yansıtmak", "atmosfer yaratmak" ve "en önemlisi de anlatılanlara "gerçeklik" hissi kazandırmak" gibi amaçlarla kullanır.[61]

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

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

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

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

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

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

f) Romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin ülkeyi ve hatta bölgeyi (memleketi) tanır, bilinir hâle getirerek "sevdirme" işlevi de vardır. Philip Stevick buna İngiliz romanlarını örnek olarak gösterir. Stevick'e göre, romanda yer kavramı önemini korumaktadır ve İngiltere'de derslerde, büyük İngiliz romancılarından bazılarının romanlarında olay-

ların geçtiği yerleri gösteren edebî haritalar kullanılır.[68] Bu haritalar bilgi objesi olarak kullanılırlar ve pek çok İngiliz, memleketini bu haritalardan tanımış ve sevmiştir.

Ayrıca, mekân unsurundan, kahramanın kimliğiyle birlikte yaşanılan ortamın sosyo/kültürel portresinin çizimi yönünden de yararlanılır.[69]

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

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

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

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

## TASVİR

### Tasvir Kavramı

Özelde anlatı sanatları (destan, masal, roman, hikâye, tiyatro, sinema vs.) için kullanılan, genelde ise "herhangi bir olguyu açıklamak/anlatmak" anlamında kullanılan tasvir (betimleme) kavramı, çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. İlk Türk romancıları (Namık Kemal, Ahmet Mithat), yaptıkları roman tanımlarında hep, romanın hayatı ya da hayattan bir kesiti tasvir ettiğini söylerken, tasvir kavramını "anlatmak/göstermek" anlamında kullanmışlardır. Meselâ Clara Reeve: *"Roman gerçek hayatın, insan hareket ve davranışlarının ve yazıldığı devrin bir tasviridir."*[75] derken, tasviri bu anlamda kullanmıştır.

Tasvir kavramı zamanla, anlatı sanatlarında olayın yaşandığı yerin (mekânın) nasıl bir yer olduğunun açıklanması ve o olayları yaşayan insanların fiziki, ruhsal ve toplumsal yönden nasıl kişiler olduklarının açıklanması anlamında kullanılır olmuştur. Bu kullanım sonucunda da "tasvir", anlatı sanatlarının temel elemanlarından biri hâline gelmiş-

tir. Öyle ki tasvirsiz bir roman ya da hikâye mümkün görünmemektedir. Mehmet Tekin, tasvirin, en geniş anlamıyla çevreyi, zamanı, insanı ve olayları okuyucunun zihnine taşıyan bir araç olduğunu söyledikten sonra, dünden bugüne tasvirin işlevini sürdürdüğünü ve roman sanatı var oldukça da sürdüreceğini de belirtir. Tasvir konusunda zamanla bazı gelişmelerin ve değişimlerin yaşanabileceğini de vurgulayan Mehmet Tekin, değişenin sadece tasvirin uygulanış biçimi olduğunun da altını çizer.[76]

**Romanda Tasvir**

Öykülemeyle birlikte anlatıların temel öğelerinden biri olan tasvir, temel niteliği itibarıyla anlatma, somutlaştırma demektir. Bir şeyi somutlaştırmak demek ise, onun karakteristik çizgilerini, rengini ve ruhunu canlandırmak anlamına gelir. Roman açısından bakıldığında ise, tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır.[77]

Roman ve hikâyelerde kişi ve mekân ile ilgili bütün hususiyetler genellikle tasvir yoluyla verilir. Bu yönüyle tasvir tekniğinden "resimle tespit edilebilecek her şeyi" ifade etmede geniş ölçüde faydalanılır.[78]

Burada bazı "tasvir" tanımları vermek yararlı olacaktır.

Tasvir genel hatlarıyla herhangi bir yer, nesne, kişi ve duyguları belli bir zaman ve uzam içerisinde anlatmaktır.[79]

Tasvir, kişilerin ya da nesnelerin, okuyucunun hayal gücünde net imajlar uyandıracak şekilde ayrıntılı adlandırmalarla yansıtılmasıdır.[80]

Burada "tarif" ve "tasvir" kavramları arasındaki farktan da söz etmek gerekir. Tarif, mahiyeti icabı *anlatma*, tasvir ise *gösterme* ağırlıklıdır.

Tasvir kelimesi roman ve Hikâyedeki anlamı dışında pek çok anlamda kullanılır. Bu da tasvirle ilgili bazı kavramların ve terimlerin kullanılmasına sebep olmuştur.

Meselâ Nabokov romanları "tek kuşaklı" ve "çok kuşaklı" olarak ikiye ayırır. Tek kuşaklı romanlar, tek bir ana insan varlığı çizgisinde olan romanlardır. Çok kuşaklı romanlar ise, iki ya da daha çok insan çizgisi olanlardır. Nabokov'un "açı" adını verdiği "ana bakış" ve "yan bakış" yöntemiyle romanlardaki bu kişiler incelenebilir. Yan açı, ana yaşam ya da yaşamların etkin olduğu, ama bu ana yaşamları yan kişilerin tartıştığı bölümlerle kesilen bölümlerdir. Ana açı ise, çok kuşaklı romanlarda yazarın bir yaşamı anlatırken tümüyle bir başkasına geçişi ve geri dönüşünü ifade eder.[81]

Romanda kişilerin tasvir edilişlerinde, Nabokov'un yaptığı bu tasnif dikkate alınır. Ana bakış'la tanıtılan kişilerin tasvirlerine daha geniş bir yer ayrılırken, yan bakış'la çizilen kişiler fazla detaya inilmeden tanıtılırlar. Dolayısıyla buradaki "ana bakış" ve "yan bakış" kavramları tasvirle ilgili kavramlardır.

Romanlarda çok sayıda kişi olabilir. Bu kişilerin kimi "başat" bir rolde olup, birinci derecede, işlevsel bir pozisyonda bulunmaktadır. Bunlara "birinci derecede roman kişileri" diyebiliriz. Kimi roman kişileri de "yardımcı" bir konumda bulunup, romanın birinci derecedeki kişilerine yardımcı olurlar. Bunlara "ikinci derecedeki roman kişileri" adı verilebilir. Kimi roman kişileri de "figüran" düzeyinde olup, belirli bazı işleri yapmakla görevli durumunda olabilirler. Bunlara "üçüncü derecedeki ro-

man kişileri (figüranlar)" diyebiliriz.[82] Böylece üç ayrı kategorideki roman kişisiyle karşılaşırız ve her bir kategorideki kişiler ayrı ayrı tarzlarda tasvir edilirler. Meselâ, birinci derecedeki roman kişileri ayrıntılı tasvir edilirlerken, üçüncü derecedekiler birkaç cümle veya daha az bir şekilde tanıtılırlar. Dolayısıyla roman kişileriyle ilgili olarak yapılan bu tasnif de tasvirle ilgili kavramlar arasında anılabilir.

Forster'ın roman kişilerinin tasvir edilişleriyle ilgili olarak kullandığı "yalınkat kişiler" ve yuvarlak kişiler" gibi kavramlar da tasvirle ilgili kavramlardandır. Yalınkat kişiler, birkaç nitelikten oluşan, tek bir tümceyle özetlenebilen kimselerdir. Roman boyunca ne zaman ortaya çıksalar, hep baştaki o birkaç nitelikleriyle görünürler ve hiç değişmeden kalırlar. Yuvarlak (çok yönlü) kişiler, tüm yönleriyle yaratılmış karmaşık kimselerdir.[83]

Forster'ın "düz kişiler" dediği yaygın olarak hâlen kullanılan "tip" kavramı, "yuvarlak kişi" dediği de "karakter" kavramıyla ilgilidir.

Roman kişilerinin tasvir ediliş tarzlarıyla ilgili olarak kullanılan kavramlardan biri de "kişileştirme"dir. Romanlarda kahramanların bir adı, hatta soyadı olur, dış görünüm özellikleri (cinsiyeti, boyu, yüz ifadesi...) ruhsal yapısı (üzüntüsü, heyecanı...), toplumsal durumu (işi, parasal olanakları...), diğer kahramanlarla ilişkisi (aile, arkadaşlık bağları...) kimi zaman gerçekten yaşayan (ve/ya da yaşamış) bir kişiye (ve/ya da kişilere) gönderme yapılarak anlatılır ve betimlenir. İşte buna "kişileştirme" denir.[84]

Kişileştirme ile ilgili olarak kullanılan bir diğer kavram "portre"dir. Tasvir bir yer, bir nesne ya da bir varlığın özellikleriyle ilgili ayrıntılı bilgi verir. Bir kişinin tasvir edilmesine "portre" adı verilir. "Fiziksel portre" ile "moral portre" (ruh tahlili) arasında bir ayrım yapmak gerekir. Birincisi, kişinin yüzünü, dış görünümünü, bedenini, elbiselerini betimlerken, ikincisi, kişinin kişilik özelliklerini betimler.[85]

Moral portre'nin bir diğer adı "ruhsallaştırma"dır. Ruhsallaştırma kavramı figürlerin ruhsal durumlarının ve ruhsal devinimlerinin bireyselleştirilmiş olarak ve karşılıklı ilişkiler içinde dinamik yansıtılışı anlamına gelir.[86]

Şerif Aktaş, "tekevvüni (oluşumcu) üslup incelemesi" ve "tasviri üslup incelemesi" olarak iki tür üslup incelemesinden söz ederken, "tasvir" kavramını bilinen anlamı dışında kullanmıştır. Yazar "tasviri üslup incelemesi"ni şöyle açıklar:

*"Tasviri üslup incelemesi, bir kavramı, bir fikri, bir duyguyu veya bir hâli ifadeyle vazifeli dil unsurlarının sahip olduğu değerleri incelemektedir. Yani metnin veya ifadenin anlamını şekillendiren duygusal, estetik, öğretici değerlerin araştırılması ve gözler önüne serilmesinden ibarettir."*[87]

Yukarıda tasvirle ilgili olarak kullanılan kavramları açıklarken birçoğunun adını verdiğimiz bazı terimler, aynı zamanda tasvir türlerini oluşturmaktadır. Genelde kabul gören bir görüşe göre roman kişileri üç açıdan tasvir edilebilirler. Birincisi "fiziki tasvir", ikincisi "psikolojik tasvir" (ruh tahlili) ve üçüncüsü de "sosyal tasvir"dir. Birincisinde kişiyi görünüş özellikleriyle (resim ya da fotoğraf olarak) tanırız; ikincisinde karakter özellikleri, iç dünyası, arzu ve istekleri ve de davranışlarıyla daha yakından tanımış oluruz. Forster'ın dediği gibi, çağdaş romancının görevi, yeni anlatım yöntemleri deneyerek kişilerin iç dünyasına yönelmektir. Çünkü insan yaşamının gerçekleri kişilerin içinde saklıdır.[88]

Üçüncü tip tasvirde (sosyal tasvir) de, kişiyi içinde yaşadığı toplumun içinde belirli bir yere yerleştirip, onun çevresinde (bölgesi ve hatta ülkesinde) nasıl tanındığını, insanlar üzerinde nasıl bir etki bıraktığını öğrenmiş oluruz. Böylece bu üç tür tasvir yoluyla bir insanı bütünüyle tanıma fırsatını da yakalarız.

Temelde romancının niyetiyle ilgili, kurgusal dünyada ise anlatıcının takındığı tavırla ilgili olarak tanıtılan kişinin iki farklı şekilde tasvir edilebileceğini de burada hatırlatalım. Yani, tasvirde tanıtılan kişi ya objektif bir gözle tanıtılır ya da tarafgir bir tavırla tanıtılır. Romancının amacı kişiyi sevdirmek ise, biz tasvir edilen kişinin kusurlu ve eksik taraflarını pek göremeyiz; aynı şekilde kişi okurun gözünde düşük gösterilecekse, bu durumda da o kişinin olumlu özelliklerini göremeyeceğiz demektir. İşte bu tarz tasvirler "sübjektif (öznel, tarafgir) tasvir" olarak adlandırılır. Ahlâkî ve ideolojik kaygıyla yazılan romanlarda bu tarz tasvirleri çokça görebiliriz. Çünkü, yazar, olumluyu yüceltmek için, olumsuzu abartmak ve okuru olumsuzdan nefret ettirmek zorundadır. Bu zorunluluk yazarın sübjektif bir tavır almasına neden olur.

Bir de "objektif (tarafsız) tasvirler" vardır. Kimi romancılar ahlâkî ya da ideolojik bir kaygı gütmeyip, olanı olduğu gibi verme, hem de tarafsız bir pozisyonda verme yolunu tercih ederler. İnsan gerçekliğini yansıtma konusunda bu ikinci tarz tasvirler (objektif tasvirler) daha bir kabule şayandırlar.

Bu durum, mekân tasvirleri için de böyledir.

İster sübjektif, isterse objektif nitelikli olsun tasvirlerin belirli bir yapılış tarzı vardır. Hemen her yazar aşağı yukarı bu tarza uyar. Kendi yorum ve yaklaşımını esas almakla beraber her yazar, genelde tasvirin kurallarına uyar.

Tasvir konusunda bilinmesi ya da uyulması gereken ilk kural, *"kimin betimlediğini, betimlenen kişi ya da nesneye kimin baktığını bilmek"* tir.[89] Bu belirlendikten sonra, tasviri yapılan mekân, nesne ya da kişinin kim olduğu belirtilir, yani adlandırılması yapılır. Daha sonra da "tasvire nereden, nasıl başlanır tarzında" teknik hususlar gündeme gelir. Düzenleniş sırası açısından bakıldığında, tasvirlerin bakış açısının mantığına uyduğu görülür. Buna göre sıralama, yukarıdan aşağıya, yakından uzağa ya da tersi olabilir. Tasvirler, betimleyen kişinin bakış açısını ortaya koyan belirtiler yardımıyla düzenlenir. Betimleme, önce, en uzaktan başlar (panoramik bir bakış açısı), yakına doğru gelir.[90]

Kimi öykü ve romanlarda ise, çoğunlukla giriş paragrafında, çabucak ve etkili biçimde arka plan, olay ve karakterler tasvir edilebilir.[91]

Böyle bir düzen içinde başlanılan tasvirde rast gele her kelime kullanılmaz. Yazarın niyetini en iyi yansıtan ve çağrışım gücü olan kelimeler seçilir. Kimi kelimelerde de sembol değeri söz konusudur. Ayrıca kelime türleri açısından bakıldığında, isimlerin nasıllığını açıklayan "sıfatlar"ın ve fiillerin nasıllığını açıklayan "zarf"ların tasvirlerde çokça kullanıldığı görülür. Bunu, tasvirlerde çoğunlukla "sıfat" ve "zarflar" kullanılmalıdır şeklinde de ifade edebiliriz. Çünkü sıfat ve zarfların bir adı da "tasvir sözcükleri"dir.

Ancak, bu, yazılan metni bütünüyle sıfat ve zarflarla, gelişi güzel bir şekilde doldurmak anlamına da gelmemeli. Çünkü böyle bir gelişi güzel kullanım, az kelimeyle çok şey anlatma demek olan edebiyat sanatına aykırı bir durum olur. Romancının özellikle buna dikkat etmesi gerekir. Don James bu konuda şu uyarıları yapar:

*"Her ne kadar ara sıra güçlendirse de, yazınızı güçlendirmediği sürece, sıfat ve zarfları tasvirlerinizden budayın. İsim ve fiillerle yazın. Sizin için en iyi görevi yapan isim ve fiillere ağırlık verdiğiniz zaman, çoğunlukla daha iyi vurgu, tasvir ve yazmayı elde edersiniz. (...) Bir tasvirde fazlasıyla bol sıfatlar malzemeyi zayıflatır. Sıfatlar büyük bir itina ile kullanılmalıdır. Basma-kalıp sözlerden sakınmanız ve arada bir güzel edebî sanatları kullanmayı öğrenmeniz gerekir. (...) 'Ağaç grubun üzerine dallarını yayıyordu.' gibi, arada bir cansız nesnelere kişilik veriniz."*[92]

Tasvir sözcüklerinden biri de "ayrıntı" dır. 'Usta ve dikkatli bir gözün fark edebileceği hususlar' anlamına gelen ayrıntının tasvirde ve dolayısıyla romanda öylesine büyük bir işlevi vardır ki, buna yazımızın ileriki sayfalarında yer alacak olan "Tasvirin İşlevleri" kısmında değineceğiz.

Tasvirlerin roman ve öykü içinde nasıl ve hangi şekillerde yer alacağı hususu da önemlidir. Çünkü, eğer belirli oranlarda belirli bir düzenleme yapılmazsa, yapılan tasvirlere okurun ilk tepkisi "sıkıcı" kelimesi olur. Oysa, Don James'ın da ifade ettiği gibi, *"Can sıkıcı diye bir konu yoktur. Can sıkıcı olan konu değil, konunun işlenişidir."*[93]

Yapılan tasvirin can sıkıcı olmaması için de herkesin bildiği şeyleri tekrar etmemek gerekir. Zaten televizyon, sinema ve fotoğraflar sayesinde, herkes neredeyse her yerle aşina olmuş durumdadır. Bu yüzden bilinenlerin tekrarı gereksizdir[94].

Don James ayrıca şunu söyler:

*"Kendi tasvirlerinizi basma kalıplıktan uzak tutmak için, terimlerinizi genişletiniz. Bir göz için, mavi, gri, yeşil, kestane rengi, kahve, mor renkli ve değişken olma gerçeğinin yanı sıra, ne söyleyebilirsiniz. Gözün biçimini düşünebilirsiniz. Gözler nasıl yerleştirilmiştir. Gözün hacmi. Sağlıklı gözler mi, hastalıklı gözler mi? Gözü saran bölge hakkında ne diyebilirsiniz? Göz kapakları nasıl? Kirpik ve kaşlar için ne söylersiniz? Kaşlar düz mü, yay gibi mi vs."*[95]

Suut Kemal Yetkin de başarılı bir tasvir için şöyle bir öneride bulunur:

*"Tasvirin hem ruh hâllerini aydınlatması, hem dikkati dağıtmaması için, çevrenin olduğu gibi değil de yalnız telkin edici unsurlarına indirilerek verilmesi, bunların da ruh hâlleriyle birlikte geliştirilmesi gerekmektedir."*[96]

Kleber Haedens de başarılı bir tasvir için şu uyarılarda bulunur:

*"Bazı büyük romancılar "örf ve adet" tedkikine çok yer ayırmışlardır. Fakat örf ve adet tasvirine hiçbir şey borçlu olmayan büyük romanlar da çoktur. (...) Realist romanların zamanla bozulup çürüdüğünü görürüz. Örf ve adetler değişince, onları tasvir eden eserler de kıymetten düşerler. Bu türlü eserler eskir, maziye gömülürler ve adetlerin realitesine ne kadar yakın olmuşlarsa bize o derece hakikate aykırı görünürler."*[97]

Tasvirin yapılma yollarından biri de, gerçek hayattan seçilen mekân, kişi ve nesnelerin adlarının değiştirilerek yeniden -ama gerçeğine uygun bir şekilde- anlatılmasıdır. Bu yöntemi kullanan yazarlar, ya gerçek kişi ve objelerin adlarını değiştirirler ya da kişilerin ve yerlerin ilk harfini yazarlar. Romanlarda "K. bir gün şunu yaptı. Biz A.'da iken şöyle yapmıştık." tarzında yer alan bu yöntemi pek çok yazar tercih eder.

Gerçi, bir romanda yaratılan tiplerin gerçek yaşamdan alınıp alınmadığının mutlaka kanıtlanması gerekmez. Ancak, romandaki tiplerin insana özgü binlerce özellik-

ten hangisinin başat olacağı ve yazarın kendi benliğinden katmak zorunda kaldığı özelliklerle roman tiplerinin hangi özelliklerinin uyuşacağı, romanın bütünlüğü ve özü açısından önemli ayrıntılardır.[98] Yani malzemenin gerçekliğinin "ayrıntı"yı vermek açısından önemi vardır.

Gerçek kişi ve objelerin adının değiştirilmesine, İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof, Sabahattin Ali'nin **İçimizdeki Şeytan** romanını örnek olarak verirler. Bu romanda yazarın, çağdaşları tarafından bilinen fiziki ve kişisel özellik, davranış ve maceralarından istifade ederek gerçek portreleri çizdiğini söylerler. Yazar yalnızca gerçek şahısların adlarını değiştirmiştir. Şöyle ki: "Nihal Atsız" "Nihat", "İsmet Şerif" "Peyami Safa", "Mükremin Halil Yinanç""Prof.Hikmet", "Zeki Velidi Togan" da "Tatar suratlı adam" olarak romanda yer almışlardır.[99]

Bu durumda "tasvir romanda nasıl ne şekilde yer alır" sorusuna da cevap aranmalıdır. Mehmet Tekin bu soruya, romandaki tasvir elemanlarından bahsederek şöyle cevap verir:

*"Bir romanda şu veya bu amaçla yapılan tasvirler iki elemanın tasarrufuyla gerçekleşmektedir. Biri anlatıcı, diğeri de romandaki her hangi bir kahraman. (...) Kültürlü bir insanın, herhangi bir çevreyi tanım ve tasvir edişiyle cahil bir insanın tasvir edişi farklıdır. Arada eğitim, kültür, mizaç ve psikoloji farklılığı vardır."*[100]

Forster da romancıya tasvir konusunda bir uyarıda bulunur. Ona göre, roman yazarı, kişilerine ilişkin her şeyi, bir sırdaş gibi, okuyucuya açıklamamalıdır Çünkü böyle bir açıklama tehlikelidir. Genellikle romanda duygu düzeyinin düşmesine, düşünce ve heyecanın körelmesine, daha da kötüsü, tatsız bir güldürü etkisinin doğmasına yol açar. Bizi dostça kişilerin sırtlarındaki kukla iplerini görmeye çağırır.[101]

Peki romancı nasıl bir tasvir yapmalıdır? Sorunun cevabını Don James, romancıyı karikatürcüye benzeterek verir. James'a göre, romancı karakterin çarpıcı özelliğini ele alıp, bunu kelimelere çevirmeyi öğrenmelidir. Bu özellikleri bir karikatürcü abartılmış hatlara ve çizgilere dönüştürür. Karikatürcü gibi yazar da aleladeden harikuladeyi çıkarmalıdır.[102]

Romancının bunu başarmasının da pek çok yolu vardır. Kleber Haedens'in dediği gibi, *"Romancıların şahıslarını edebî hayata eriştirmek hususunda yüz türlü usulleri vardır. Balzac bize kahramanları hakkında aşikar şekilde hakikate aykırı tasvirler yapar."*[103] Balzac'ın bu tasvir tarzı bir anlamda realist tasvir anlayışına bağlanır.

Romantik bakış da, kendine özgü bir tasvir anlayışı getirmiştir. Bu anlayış, olayların yansıtılması ve kahramanların çizimi için gerekli olan ruh ve havayı yaratma anlayışını öncelemiştir.[104]

Önceleri "fon" elde etmek için kullanılan mekân unsuruna tasvirle yüklenen anlam, realistler ile natüralistlerin katkılarıyla değişir. Tasvir, modern romanda gerçeği sezdirmek, dolayısıyla anlatıma destek sağlayacak yönde kullanılır. Bundan böyle mekân tasviri, sadece dış gerçekliğin (fiziki çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin (moral gerçeğin) ortaya konulmasına vasıta kılınır.[105]

Burada, günümüzdeki resim sanatının romanın tasvir gücünü hâlâ etkilediğini hatırlatmakta da fayda var.

**Romanda Tasvirin İşlevleri**

Tıpkı zaman ve mekânda olduğu gibi, romanda tasvirin de pek çok işlevi vardır. 'Tiyatroda dekorun oyuna katkısı ne ise, tasvirin romana o yönde bir katkıda bulunduğu' görüşü tasvirin romandaki temel işlevi olarak sık sık dile getirilir. Tasvirler sembolik, gerçek, çağrışım, hissettirme gibi birçok işlevde kullanılırlar. Philip Stevick tasvirlerin, karakterleri, ruh hâllerini ve durumları açıklayıcı mahiyette ise, onları kullanmaktan çekinmemek gerektiğini söyler. Stevick'e göre tasvirin fonksiyonel olmaktan ziyade, saf bir tasvir olarak da başarılı olması gerekir.[106]

Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran 'a göre, romanda tasvirin "bir takım algılamaları, heyecanları dile getirilerek, okurda bazı etkiler yaratmak", "kişiyi yer bildiren bir takım belirteçlerle uzama yerleştirmek" ve "akıl ve duygular aracılığıyla imgeleme seslenmek" gibi bir takım temel işlevleri vardır. Bunun dışında ayrıca anlatılarda, betimlemeler kişileri ya da eylemin/olayın koşullarını tanımaya ve onlara bir gerçeklik izlenimi vermeye, bir etki, bir atmosfer, bir beklenti yaratmaya yararlar.[107]

Romanın temel elemanlarından "kişileri" ve "mekânı" tanınır, bilinir ve görünür kılmak, bir anlamda somutlaştırmak gibi temel işlevinin dışında romanda tasvirle romancı daha pek çok "anlamı" verebilme avantajına sahiptir. Şimdi bu işlevleri sırlayalım:

a) Romanda biri "durağan" ve diğeri de "hareketli (devingen)" olmak üzere iki ayrı görünüm vardır. Tasvir bunlardan "durağan" kategorisine girer. Fakat, tasvir tekniği her ne kadar durağan bir görünüm arz etse de bünyesinde romanın ilerleyen safhalarındaki olayları işaret eden belirtileri barındırmak gibi bir işlev taşır.

Buna Madame Bovary romanını örnek verebiliriz. Çünkü bu romanın birçok yerinde yapılan tasvirlerde "yeşil" renge özel bir vurgu yapılır. Dikkatli okur, daha romanın başlarında fark ettiği bu yeşil rengin ileride neyin belirtisi olacağını sezebilir. Romanın baş karakteri Emma yeşil kadife paltolu bir adam görür. Kocası Charles, Emma intihar edince, onun tabut örtüsü için de yeşil bir kadife seçecektir. Aynı durum, romanın pek çok yerindeki tasvirde geçen "mavi" rengi için de geçerlidir. Çünkü, ileride arseniğin de mavi bir şişede karşımıza çıkacağını unutmayalım. Cenazesinde dağ bayır her yanı saran mavi sisi de unutmamalıyız.[108] Bir yönüyle romanda tasvirdeki "ayrıntının" önemini de içeren bu işlev, dikkatle izlenirse, roman çok farklı bir okumaya müsait hâle gelebilir.

b) Tasvirler yoluyla okur, romandaki olay, kişi ve mekânı açıklama, çözümleme ve hatırlama avantajlarını elde eder. Bu işlevler aynı zamanda "sanatsal/şiirsel" taraflarıyla okurda "haz" uyandırma işlevini de gerçekleştirirler.

*"Betimlemelerin romanda açıklayıcı, çözümleyici, anımsatıcı ya da şiirsel işlevleri vardır."*[109]

Mehmet Tekin, genelde sanatta, özel anlamda ise romanda, tasvirin, bir estetik değer olarak ve bilinçli bir tercihle kullanılmasının romantik döneme rastladığını söylerken[110], romanda tasvirin sanatsal (estetik) işlevine de işaret etmiş olur.

c) Tasvirin, roman kişisinin ruh hâlini yansıtmak gibi bir işlevi de vardır. Don James'a göre, meselâ pencereye yürürken, bir karakterin gördüğü nesnelerin tasviriyle karakterin ruh hâli çağrıştırılabilir, ya da betimlenen mekânın ilgili ayrıntıları gözler

önüne serilebilir. Ayrıca, yapılan tasvir karakterin problemini tanımaya da yardım edebilir.[111]

d) Romanda tasvirin okurda değişik ruh hâlleri uyandırmak gibi bir işlevi de söz konusudur. Romancının okurda uyandırmak istediği korku, heyecan, gerilim gibi duygular yapılan tasvirlerle uyandırılabilir. Don James buna gotik romanlarını örnek olarak verir. Gerilim, korkunç bir arkalık, olağanüstü bir mekân ve alışılmadık şartlar duygusu yaratmada, çoğunlukla korku romanlarındaki geniş tasvirler çok yararlı olur.[112]

e) Okurda değişik ruh hâlleri uyandırmaya bağlı olarak, romanda tasvirin okurun duygularını harekete geçirmek gibi bir işlevi de vardır. Don James bu konuda şu açıklamayı yapar:

*"İyi bir tasvirin bütün duyuları hesaba kattığını hatırınızdan çıkarmayın. Bir orman mekânını yalnız görmekle kalmayız, aynı anda ağaç tepelerinden gelen rüzgar uğultularını işitir, ateşte kızaran sucuğun kokusunu duyar, sıcak sabah güneşini hisseder, ve sıcak kahvenin tadını tadarız."*[113]

f) Tasvir, roman karakteri hakkında ipucu vermek gibi bir işleve de sahiptir. Don James'a göre, kulak, saç, eller, ayaklar, duruş, vücut yapısı, ses tonu ve türlü mimik hareketlerinin tasvir edilmesi, birçok yazar tarafından karakterin ipuçları olarak kullanıla gelmiştir.[114]

Suut Kemal Yetkin de bu konuda "İnsanın konuşma tarzından, ileri sürdüğü fikirlerden dış çevresini anlamak, kurmak mümkün olduğu gibi, içinde yaşadığı çevreden, odasından, odasının döşenişinden, eşyanın düzeninden iç çevresini anlamak da mümkündür." dedikten sonra, Emil Zola'dan şu alıntıyı yapar:

*"Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, içinde yaşadığı çevreden ayrılamayacağını, giysisi, evi, kenti, ili ile tamamlandığını kabul ediyoruz."*[115]

Mehmet Tekin, Yakup Kadri'nin **Yaban** romanında Anadolu coğrafyasının, yoksul, acımasız ve sert portresiyle çizildiğini söyler. Burada yaşayan insanlar, sanki bir kadermiş gibi, söz konusu şartlara katlanırlar. Böyle bir mekânda yaşayan insanlardan iyimserlik ve iyilik beklemek abestir. Onlar kaba ve hoyrattır. Yabancıya karşı soğuk, hatta duyarsızdırlar. Böylece yazar yaptığı mekân tasviriyle o mekân üzerinde yayan insanların da nasıl insanlar olduklarını sezdirmek istemiştir.[116]

g) Romanda tasvirin en önemli işlevlerinden biri de, romanın mesajını hissettirmektir. Romanında her bir malzemeyi belirli bir niyet doğrultusunda kullanan yazar, yaptığı tasvirlerle bu niyetini sezdirebilir. D.S. Bland'a göre, romanda da, şiir ve tiyatro eserlerinde olduğu gibi, seçilen kelimeler üzerinde dikkatimizi toplamamız gerekir. Çünkü bu tasvirlerin, romanın mesajıyla ilgisi vardır.[117]

h) Tasvir, romanda, insanın hangi şartlarda neler yapabileceğini de gösterir. Meselâ bir mekân insanın çalışması ve gayretleri ile tamamen değiştirilebilir. Bu da insanın neler yapabileceğinin göstergesidir. Romanda bu değişim ancak çarpıcı bir tasvirle verilebilir.

D. S. Bland bu konuda Robenson -Crusoe'u örnek olarak verir. Ona göre, Crusoe'nun yaşadığı adayı tasvir etmek, onun böyle bir adada neler yapabileceğini göstermek bakımından faydalıdır.[118]

i) Romanda tasvirin önemli bir işlevi olarak, tasvir yoluyla insanın unutulmaz hâle getirilmesini de anabiliriz. Nice gerçek olayların gerçek kahramanları unutulmuştur ama, meselâ bir romanda tasvir edilen kurmaca bir kahraman bugün unutulmazlar arasına girip âdeta ebedileşmiştir. Robenson, Don Kişot, Ahmet Cemil, Mümtaz gibi roman kahramanları bugün bütün canlılığı ile aramızda yaşamaktadır. Onları ölümsüz hâle getiren yazarlarının tasvir güçlerinden başka bir şey değildir. Kleber Haedens tasvirin bu işleviyle ilgili olarak şu yorumu yapar:

*"Şunu görüyoruz ki, büyük kahramanlar, insanların hatırlarından hâlâ bir türlü çıkmayanlar, hakikate son derece aykırı, gündelik hayattan son derece ayrılan kimselerdir. Zaten onun içindir ki bunlara "kahraman" denmiştir."*[119]

**ROMANCI "ZAMAN-MEKÂN-TASVİR" İLİŞKİSİ**

Romanının gerçek mimarı olan romancı, eserinin hemen her yerinde dikkatlice bakılınca hissedilebilir. Romancı belirli "niyet" doğrultusunda eserdeki her şeyi ustaca kurgulayan kişidir. Sadece "zaman-mekân-tasvir" değil, roman kapsamındaki bütün unsurlar (özellikle yapısal unsurlar) romancının "niyeti"nin tezahüründen başka bir şey değildir. Bu da romancının romanla ilgili olan her şeyle belirli bir ilişkisi olduğunu gösteriyor. İşte bu unsurların başında "zaman-mekân-tasvir" gelir.

Zaman, romanın ruhudur ve bu ruh, kaliteli romanların satır aralarında kendini sürekli hissettirir. Roman, nasıl zamana bağlı ise, onu telif eden romancı da zamana bağlıdır.[120] Yazarın zamana bağlılığı, "romanında geçen olayların zamanını nasıl seçtiği" sorusuyla başlar.

Yazar, romanın konusunu kendi zamanından alabilir; konu yazar ve okuyucunun yaşadığı devirden çok önceki bir zamana da ait olabilir; eserin konusu, gelecekle ilgili olabilir; bazen de eser kendi zamanının olaylarını konu edindiği hâlde, yılların geçmesiyle tarihi bir hüviyete bürünebilir; hatta yukarıdaki tiplerin karışımı olan eserler de vardır. Kimi romanlar da konularını yazarın yaşadığı zamanın içine yerleştirirler, fakat anlamlarını ima yoluyla geçmişte yazılmış bir eserin temasından alırlar.[121]

A. A. Mendilov'a göre de, tarihi bir romanın zamanında değişiklikler yapılabilir. Böyle bir hikâye, görünüşte çağdaş bir hikâyeci tarafından anlatılabilir. Yani birinci tekil şahıs bir anlatıcı hatıralarını yazıyormuş veya günlük tutuyormuş gibi davranabilir. Veya her şeyi bilen, kendi zamanının dar bakış açısını aşmış ve geleceği de içine alan geniş bir tarih bilincine sahip bir yazar olarak, geçmişten hâle kadar bütün olayları hikâye edebilir.[122]

Yazarın bu hikâye etme işini nasıl yaptığına gelince, bunda da diğer unsurlarda olduğu gibi, yazarın niyeti belirleyicidir. Bir kere, olayların kronolojik sıraya dizilip dizilmemesi, yazarın amacıyla ilgilidir. Toplumsal bir dengesizliği, kargaşayı yansıtmak isteyen bir yazar, zaman konusunda da bir karışıklığa gidebilir.[123]

Her yazarın zamana tasarrufu, yahut zaman yüklediği anlam ve işlev, doğal olarak farklıdır. Bu farklılığı tayin eden etken, yazarın dünya görüşü, tecrübesi, zihniyeti, olaylara bakış tarzı ile yorumlama yeteneğidir. Nitekim bazı yazarlar, zaman kavramından, olayları belli bir atmosferde biçimlendirme yahut kişileri karakterize

etme yönünde yararlanırlarken, bazıları bizzat zaman kavramını konu edinmektedir. Bunun yanında zamanı "sembolik" anlamda kullanan yazarlar da vardır.[124]

Zamanı kullanış ve bu kullanışla temsil gücü yüksek derin bir anlam evrenine ulaşma durumu yazarın büyüklüğünün de bir ölçüsüdür. Vasat bir yazar, içinde yaşadığı çağın kusurlarını taşıdığı ve perspektifini ifade ettiği hâlde, büyük bir yazar, çağının çok üstünde bir noktada yer alır ve onun insan ve olaylarını bu noktadan seyreder.[125]

Yazarın, zamanla ilgili olarak belirttiğimiz bu tasarrufu aynıyla "mekân" ve "tasvir" için de geçerlidir.

**OKUR "ZAMAN-MEKÂN-TASVİR" İLİŞKİSİ**

Yazarınki kadar derinlikli ve amaçlı olmasa da, okurun da "zaman-mekân-tasvir"le ilişkisi vardır. Edebî iletişimde "alıcı" pozisyonunda bulunan okur, sahip olduğu edebî bilgi birikimi ve kültürü sayesinde romanı çözümler/yorumlar. Okurun yaptığı bu çözümleme/yorumlamada, içinde yaşadığı devrin şartlarının da büyük payı vardır. Çünkü okur, kendi zamanının algılama mantığı ve değer yargılarıyla kendini sınırlayabilir. Okuru ilgilendiren bu zaman olgusuna "okuma zamanı" dendiğini burada bir kere daha hatırlatalım.

A. A. Mendilov'a göre, romanın okunuş tarihi ile, romandaki olayların olduğu tarih, birbirinden farklı olabilirler. Tarihi romanlarda olduğu gibi, bu fark epeyce çok ise, okuyucunun, romandaki geçmiş zamana girebilmesi ve onun ruhunu anlayabilmesi için hayal gücünü zorlaması gerekebilir.

Mendilov, XX. yüzyılda tarihi roman okuyucusunun, başlangıçta üstesinden gelmek zorunda olduğu güçlüklerden de söz eder. Bu güçlükler de, perspektifin değişmiş olması ve kültürel atmosferin yabancılığından kaynaklanır. Mendilov daha sonra 1800'lü yıllarda yaşayan bir okurla bugün yaşayan bir okuru mukayese eder. Ona göre, 1800'lerde, Fransız İhtilali hakkında yazılmış bir eseri okuyan bir kişinin korkularını, önyargılarını, tercihlerini, yani aynı duygusal tepkileri bugün uyandırmanız mümkün değildir.[126]

Görülüyor ki, okuma zamanı (devir), okurun algılama durumunu etkiliyor ve eseri çözümleme/yorumlama sürecinde onu yönlendiriyor. Bu da zaman kavramının okurla da ilişkili olduğunu gösterir.

Okurun yalnızca "zaman"la değil, aynı şekilde "mekân" ve "tasvir"le de ilişkisi vardır. Okur, tasvir edilen herhangi bir mekân ya da kişiyi tanıyorsa, bu durumda eser karşısındaki duruşu farklılaşır. Burada yapılan tasvirin/tanıtmanın "gerçekliği" okur açısından çokça önemsenir. Okur yapılan tasviri ya başarılı bulur haz alır, ya da başarısız bulup yazarı bir şey bilmemekle itham eder. Tavrı ne olursa olsun okurun, tıpkı "zaman" kavramında olduğu gibi "mekân" ve "tasvir" kavramında da belirli bir beklentisi ve tepkisi olacaktır.

**"ZAMAN-MEKÂN-TASVİR" İNCELEMESİ NASIL YAPILIR**

Wellek-Warren, bir edebî sanat eserinin sebep-sonuç metodu ile incelenmesinde tasvir, tahlil ve değerlendirme gibi meselelerden vazgeçilemeyeceğini söylerler.[127]

Philip Stevick'e göre de, bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, yarattığı roman dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları, o günden bugüne kadar romana yazarın düşünce ve hesaplarının dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan okuyucuları içine alan bir ilişkiler ağını incelemek demektir.[128]

Şerif Aktaş da, romanda zaman incelemesinin nasıl yapılacağı konusunda bazı önerilerde bulunur. Ona göre, zaman üzerinde durmak, metinle anlatma ve vakayla anlatma arasındaki ilişkilerin araştırılmasını gerektirmektedir. Metinle vaka arasındaki münasebetlerin tespitinde karşımıza çıkan ve zaman bildiren unsurlarla, vakanın zamanı arasındaki ilişki ağının üzerinde durmaya ihtiyaç vardır.

Şerif Aktaş ayrıca, bir eserde zamanı incelemek için metin halkalarının (değişik açılardan öykü ve roman gibi metinleri bölümlere ayırma işlemi) eserin tamamında sıralanışına dikkat etmek ve onların zaman bakımından arz ettiği hususilikleri belirtmek, yani zaman bakımından metnin düzenini dikkatlere sunmak gerektiğini de söyler. Bunun için de önce ayrı ayrı metin halkalarını ele almak ve onlarda ifade edilen vaka parçasının meydana geldiği süreyi anlatıcının bu vaka parçasını idrak ettiği anı ve seçtiği söyleyiş tarzını belirtmek zarureti vardır. Sonra da zaman bakımından metin halkalarının arz ettiği manzarayı anlatmaya sıra gelir.

Şerif Aktaş, "itibari vakanın meydana geldiği süre", "itibari bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen müddet" ve "yazarın bunları kaleme aldığı zaman dilimi" olmak üzere, bir metin halkasının üç ayrı zaman unsuru içerdiğini de belirtir. Daha sonra yazar, "Bir eseri zaman bakımından incelerken işe, metin halkası seviyesinde başlamak, sonra da onların meydana getirdiği bölümde zaman problemini ele almak isabetli olur." diyerek, zaman incelemesine nereden başlanacağını işaret etmiş olur.[129]

Burada romanda zamanın nasıl ele alınacağı konusunda ünlü edebiyat kuramcılarından bazılarının görüşleri*ne değinmekte fayda var. Bu görüşlerden biri "fenomenolojik eleştiri" adıyla anılır. "Fenomenolojik eleştiri, yazarın zamanı veya mekânı yaşantılama biçimini, başkalarıyla ilişkisini veya maddî nesneleri algılama biçimini inceler."*[130]

Terry Eagleton, F.R. Leavis'nin romana da eğildiğini söyledikten sonra, onun romanı "dramatik şiir" başlığı altında incelediğinini söyler. Yani F.R. Leavis, romanda zamanı "dramatik şiir"in terminolijsi ile incelemiştir.[131]

Lammert, anlatıda zaman örgüsünün yapısı ve şekillenmesine göre üç tipoloji belirler ve bir romanın bu üç tipoloji açısından incelenebileceğini söyler. Bu üç tipoloji şöyledir:

1-Olayın bütünsel çatısı dikkate alınarak yapılan inceleme. Kriz hikâyesinden uzun, hayat hikâyesi düzeyindeki aile romanlarına kadar pek çok anlatı türü bu tipoloji ile incelenebilir.

2-Tek öykülü hikâye/çok öykülü hikâye (roman) ayrımı yapılarak zaman incelemesi yapılabilir.Bu tip inceleme "gelişim", "gezi" ve "macera" romanlarında uygulanabilir.

3- Çevre tasviri, refleksiyon, denemecikler, bilinç akışı gibi içerikle ilgili unsur-

lara göre Hikâyede dış olaylara verilen önemin ortaya konması da üçüncü tip zaman inceleme tarzının esasıdır.[132]

Lukacs da zamanı incelemeyi, romanı biçim (estetik) yönünden inceleme kapsamında ele alır. Ona göre, konusu, insanın özünü arama ve bu özü bulamayış olan romanda zaman, biçimle birlikte ortaya konmuştur. Zaman, salt dirilik gösteren varlığın şimdi yaşananın anlamına karşı direnişidir; yaşamın büsbütün kapalı içkinliğinde, direterek kalmak isteyişidir.[133] Bu açıdan yapılacak bir roman incelemesi ister istemez bizi felsefenin alanına götürecektir.

Hilmi Yavuz da romanda zamanı inceleme konusuna "eleştirel gerçeklik" ve "sosyal gerçeklik" kavramları açısından yaklaşır. Ona göre, romanda "zaman" konusunu irdelerken, nesnel tarihsel zaman'ın kuramsal bağlamının burjuva gerçekçi (eleştirel gerçeklik) ve sosyal gerçekçi romanda farklı olduğunu belirtmek gerekiyor. Eleştirel gerçekçi romanlarda "geçmiş bugünden daha iyidir ya da bugün geçmişten daha iyidir" tarzında ahlâkî bir sorun vardır. Buna karşılık sosyalist gerçekçi roman- için, "geçmiş zaman/şimdiki zaman" sorunsalı, geçmişin bugünden daha mı iyi, yoksa daha mı kötü olduğu doğrultusunda, bir ahlâk sorununa indirgenemez. Sosyalist gerçekçi romancı, "geçmiş zaman/şimdiki zaman" sorunsalını, tarih'li toplumların üretim tarzlarına göre geçirdikleri dönüşümlerin bağlamı içinde irdelemek; "zaman" sorunu karşısındaki tavrını, dünya görüşünün kuramsal bağlamına ilişkin bilimsel kategoriler belirlemek durumundadır.[134]

D. S. Bland, romanda tasvirin yerini incelemek için, manzara resimlerine bağımsız bir sanat dalı olarak bakmayı teklif eder. Ona göre romandaki tasvir, tabiat tasvirlerini veren şiirlerdekine benzediği için, tasvirin kendisini birinci planda görmek ve *okuyucunun gözlerini eğitmek* burada bir amaç gibidir. Yazar, bu durumun bilinmesi gerektiğini bir yaklaşım olarak teklif eder.[135]

Bu şekilde yazar, kişileştirme, zamansallaştırma ve uzamsallaştırma göndergelerini kullanırken çok incelikli yollara baş vurabilir. Yazar, kişileştirme, zamansallaştırma ve uzamsallaştırma yöntemleriyle dil düzeyinde gönderge (gerçeklik) izlenimi uyandırır.[136] Bir roman sonuçta kişileştirme, zamansallaştırma ve uzamsallaştırma gibi açılardan da incelenebilir.

Ayrıca, "zaman-mekân-tasvir" le ilgili olarak kullandığımız tanım, tarif, bu kavramların romanlarda kullanılma yöntemleri ve işlevler vs. gibi açılardan da "romanda zaman-mekân-tasvir" incelemesi yapılabilir. Yine, her bir kavram (zaman, mekân, tasvir) açısından da ayrı ayrı roman incelemesi yapılabilir.

Bu teorileri daha da artırmak mümkündür. Fakat, kuramın içeriği ve kapsamı ne olursa olsun, edebî iletişim açısından bakıldığında, romanda zaman incelemesi, "romancı-'zaman-mekân-tasvir' ilişkisi", "romanda 'zaman-mekân-tasvir' "romanda 'zaman-mekân-tasvir'in işlevleri" ve "okur-'zaman-mekân-tasvir' ilişkisi" gibi başlıklar altında yapılabilir. Buradaki her bir alt başlık istenirse daha da detaylı hâle getirilebilir; hatta bu temel alt başlıklar başka alanlarla da ilişkilendirilebilir.

SONUÇ

Romancı, -Dursun Ali Tökel'in, derginin bu sayısında yer alacak olan "romancının niyeti açısından romanın kurgulanması ve oluşması" konulu yazısında da geniş olarak değindiği gibi- belirli bir niyet doğrultusunda romanlık malzemeleri toplar, düzenler ve kurgular. Bu kurguya romancı tarafından yerleştirilen her bir unsurun bir işlevi vardır. Sonuçta roman, işlevlerle dolu bu unsurların bir terkibidir.

Okur/eleştirmen, romanı inceleme, çözümleme ve yorumlama sürecinde işlevlerle dolu olan bu unsurlara "kulak vermek" zorundadır. Bir başka ifadeyle, romandaki her bir unsur yazarın niyetini belirli oranlarda yansıtan âdeta bir "sözcü" gibidir. Okur/eleştirmen, romanı çözümlemek ve yorumlamak için bu sözcülere baş vurur, onlarla bir şekilde iletişime girer.

Bu incelemede, romanda sözcü işlevinde bulunan unsurlardan "zaman", "mekân" ve "tasvir" irdelenmiştir. İncelemede öncelikle bu üç unsurun genel ve özel anlamları belirlenmiş; bu kavramlarla bir şekilde ilişkisi olan diğer kavram ve terimler de açıklanmıştır. Daha sonra, bu kavramların romanda nasıl ve ne şekilde yer aldıkları gösterilemeye çalışılmıştır.

Bu üç kavramın romandaki temel işlevleri dışında, daha başka işlevleri yerine getirdikleri de tespit edilmiş; temel işlev dışındaki bu yan işlevler, maddeler hâlinde sıralanmıştır. Burada özellikle bu yan işlevlerin, romanın her bir satırına sinen yazarın "niyetini" tespit etmede okurun/eleştirmenin işini kolaylaştırabileceğini söyleyebiliriz.

Romanın temel elemanlarından "zaman", "mekân" ve "tasvir"in "edebî iletişim" açısından da önem arz ettiğini ifade edebiliriz. Çünkü, "romancı-roman-okur" üçgeni, roman merkezli edebî iletişimi gösterir. İncelememizde buna da değinilmiş ve bu üç unsur önce "romanla" ilişkisi çerçevesinde ele alınmış, daha sonra "zaman, mekân ve tasvir"in "romancı" ve "okur"la ilişkisi tartışılmıştır.

Bütün bu alt başlıklardan yola çıkılarak, bir romanın (hikâyenin de), "zaman, mekân ve tasvir" yönünden nasıl incelenebileceği; bu üç unsurun temel ve yan işlevlerinin temel kıstas olabileceği de özellikle bu incelemede vurgulanmıştır. Bizce, "zaman, mekân ve tasvir"in romanlardaki temel ve yan işlevlerinin tespitini esas alan bir inceleme, yazı boyunca vurguladığımız "yazarın niyetini" (romanın fikri/tematik yönü de diyebiliriz) tespit etmede faydalı olacaktır.

---

[1] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay. İst. 1995, s. 43.

[2] Umberto Eco, *a.g.e.*, s. 43.

[3] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yay. İst. 1977, s. 62.

[4] R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. A.Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ank. 1983, s. 299.

[5] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay. İst. 1985, s. 17

[6] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Çev. İsmail Yerguz, Afa Yay. İst. 1989. s. 13.

[7] R. Wellek–A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 140.
[8] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınevi, Ank. 2000. s. 199-200.
[9] Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı, İst. 1995. s. 93.
[10] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 22.
[11] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 53.
[12] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 64.
[13] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay. Ank. 1984. s. 103.
[14] Philip Stevick, *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Ünv. Yay. Ank. 1988. s. 241
[15] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 203-206.
[16] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 114
[17] *Öykü Sanatı*, (Haz. ve Çev. Hasan Çakır), Çizgi Kitabevi Yay. Konya 2000. s. 214, 218.
[18] Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 221
[19] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 210.
[20] Dinçer Eşitgin, *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*, Ondokuz Mayıs Ünv. Sos. Bil. Ens. Samsun 1999, (Yayınlanmamış Master Tezi), s. 32.
Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s.208- 210.
[22] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yay. İst. 2001. s. 115.
Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, Risale Yay. İst. 1986. s.97- 99.
[24] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 36.
[25] Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 240.
[26] Philip Stevick, *a.g.e.*, s. 281.
[27] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 65.
[28] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 126.
[29] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 36.
[30] İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof, *Marksist Açıdan Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İst. 1969. s. 70.
R. Wellek–A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 140.
Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yay. Ank. 1983, s. 68.
R. Wellek–A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 295
[34] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yay. İst. 1990. s. 88.
[35] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 81.
[36] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 116.
[37] Lukacs, *Roman Kuramı*, (Çev. Sedat Ümran), Say Kitap Pazarlama, İst. 1985. s. 122.
[38] Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 231.
[39] Philip Stevick, *a.g.e.*, 234.
[40] Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, (Çev. Fatih özgüven/Nihal Akbulut), Ada Yay. İst. 1988. s. 87, 97-98.
[41] *BİR GÜL BU KARANLIKLARDA/Tanpınar Üzerine Yazılanlar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi, İst. 2002, s. 121.
[42] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s.38.
[43] Dinçer Eşitgin, *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*, s. 40.
[44] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 131.
[45] Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s.133.
[46] Şaban Sağlık, *Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt İle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, Ondokuz Mayıs Ünv. Sos. Bil. Ens. Samsun 1998, (Basılmamış Doktora Tezi), s. 27.
[47] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 230.
[48] R. Wellek–A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 304.
[49] Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri*, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya 1997. s. 71.
[50] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 125-126.

[51] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 230-235.
[52] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 125.
[53] Feridun Andaç, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yay. İst. 1999. s. 283.
[54] R. Wellek–A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 303.
[55] Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, s. 98.
[56] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 154.
[57] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 130.
[58] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 37.
[59] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 238.
[60] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 239
[61] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 129-130.
[62] Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 147.
[63] R. Wellek–A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 304.
[64] Priska Furrer, "Mekânın Anlamlandırılması ve Tarihsel Romanda Tarih Bilinci", (Çev. İnci *Tuna*),*Tarih ve Toplum*, Haziran 2000, Sayı: 198. s. 32.
[65] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 235.
[66] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 235.
[67] Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 95.
[68] Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 232.
[69] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 148.
[70] Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 146.
[71] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 126.
[72] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 146.
[73] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 128.
[74] Adalet Ağaoğlu bu görüşlerini, 18 Mayıs 2001 tarihinde Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi'nde düzenlenen "Modern Türk Edebiyatında Birey ve Toplum" konulu panelde dile getirmiştir.
[75] R. Wellek–A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 296.
[76] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 223.
[77] Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 199-200.
[78] Dinçer Eşitgin, *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*, s. 46.
[79] Abdullatif Acaroğlu'ndan alıntılayan Dinçer Eşitgin, *a.g.e.*, s. 46.
[80] Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay. Ank. 1990, s. 494-495.
[81] Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 263.
[82] Şaban Sağlık, *Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt İle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, s. 131.
[83] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 25.
[84] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 35.
[85] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 18.
[86] Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 226.
[87] Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yay. Ank. 1986, s. 82.
[88] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 21.
[89] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 71.
[90] Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *a.g.e.*, s. 19-20.
[91] *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 72.
[92] *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 78.
[93] *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 91.
[94] Don James, *Öykü Sanatı*, *Haz.* ve Çev. Hasan Çakır, s. 78.
[95] *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 86-87.
[96] Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Türkiye İş Bankası Yay. Ank. 1978, s. 33.

97 Kleber Haedens, *Roman Sanatı*, (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yay. İst. 1961, s. 66, 69.
98 A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, s. 85.
99 İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof, Marksist Açıdan Türk Romanı, Habora Kitabevi, İst. 1969. s. 101.
100 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 216-218.
101 E. M. Forster, *Roman Sanatı*, s. 123.
102 *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 85-86.
103 Kleber Haedens, *Roman Sanatı*, s. 62.
104 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 134.
105 Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 142.
106 Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 299.
107 Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 19.
108 Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 43, 51.
109 Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 21.
110 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yay. İst. 2001. s. 201.
*Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 75,77.
112 *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 77.
113 *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 77.
114 *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, s. 90.
Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, s. 33.
116 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, s. 145.
117 Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 285.
118 Philip Stevick, *a.g.e.*, s. 287.
119 Kleber Haedens, *Roman Sanatı*, s. 51.
120 Mehmet Tekin. *Roman Sanatı I*. s 116.
Philip Stevick. *Roman Teorisi*. s. 239-240.
122 Philip Stevick. *a.g.e.*, s. 240
Mehmet Tekin. *Roman Sanatı I*. 120.
124 Mehmet Tekin. *a.g.e.*, s. 121.
125 Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 234.
126 Philip Stevick, *a.g.e.*, s. 232-233
127 R. Wellek–A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 91.
128 Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 231.
129 Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 104, 112-113, 117-118.
130 Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 84.
131 Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 75.
132 Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri*, s. 60-67.
133 Lukacs, *Roman Kuramı*, s. 120.
134 Hilmi Yavuz, *Dilin Dili*, Arma Yay. İst. 1991. s. 35-36.
135 Philip Stevick, *Roman Teorisi*, s. 287.
136 Zeynel Kıran–Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 38.

MEHMET TEKİN

# BİR KURGU SORUNU OLARAK BAKIŞ AÇISI

J. Ellul'un, felsefî temelli "Görülen şey, inşa edilen şeydir" sözünü, "İnşa edilen şey, görülen şeydir" şekline dönüştürdüğümüzde, salt bir kelime oyunu yapmış olmayız; aynı zamanda, baştan sona kadar bir "kurgu" hadisesi olan anlatıma dayalı sanatların önemli bir yönüne açıklık getirmiş oluruz. Hikâye olsun, roman olsun, anlatıma dayalı türler, görme (en geniş anlamıyla 'görme') ağırlıklı bir işlemle devşirilen malzemelerin, yine bu sanatların kendilerine özgü kuralları doğrultusunda yeniden kurgulanmasıyla asıl anlamını bulur. Kurgulanan şey, öykünülen şeyin aynısı değil, benzeridir sadece.

Doğrusunu söylemek gerekirse, bu benzerlik de 'görece'dir. Zaten, anlatı denilen gerçek (öykülenen gerçek) ile asıl gerçek (öykünülen gerçek) arasındaki benzerlik veya farklılık, anlatı sanatının parodisini oluşturur ve bu parodinin temel ruhu, 'asıl' ile 'benzer' arasındaki ilişkiye, alışverişe dayanır. Bu bağlamda, anlatı sanatının en güçlü, en kapsamlı örneğini teşkil eden romanın, 'hakiki' veya 'sahte' olup olmamasını tartışmak, 'abesle iştigal'dir. Evet öyledir; zira, 'hakiki' veya 'sahte' oluş meselesi, romanın 'kurmaca' niteliğini belirleyen temel özelliktir (Todorov: 2001, s.50). Nitelikli roman, doğrusunu söylemek gerekirse, bu tartışmaya açık olan, hatta bu tartışmaya –işin ilginç yanı 'gerçek'ten ziyade , 'sahte' olana doğru ağırlıklı- malzeme sunan romandır.

Roman, modernleşme sürecinin erken dönemlerinde doğmuş, özgün yapısını bulmak için epeyi sancı çekmiş, nihayet özgün yapısını bulduğu 19. yüzyıldan itibaren hakim bir tür olarak kendini kabul ettirmiş, sanat ve toplum hareketlerinden gelen bazı etkilerle kendi içinde değişmiş, gün gelmiş 'zaafiyet' geçirmiş, fakat hep gündemde kalmış bir tür, bir sanat dalıdır.

Her türlü deneyime açık esnek yapısıyla roman, zaman içinde epeyi değişime uğramıştır. Değişim, doğal olarak daha çok teknik plânda yoğunlaşmıştır diyebiliriz. Misyonu itibariyle roman, dar anlamda bireyi, geniş anlamda toplumu anlatır. Bu durum, esasa bakıldığında çok mu önemlidir? Sanmam. Çünkü bir şeyi (bireyi veya toplumu) anlatmak, romanın, doğal karşılanması gereken hedeflerindendir. İyi veya kötü bir seyirle, bu hedefe varılır. Ancak, konu 'anlatı' sorunu olduğuna göre, önemli olan neyin anlatıldığı değil, neyin nasıl anlatıldığıdır. Buraya bakmak gerekir. Roman sanatının değeri ve gücü burada kendini gösterir; doğrusu zaman içinde göstermiştir de. Tarihsel gelişim ve dönüşümü dikkate alarak son tahlilde şunu söylemek isteriz: roman, toplumsal dönüşümden ('konu'dan) çok, teknik değişim (biçim) plânında gündeme gelen yeniliklerle kendini kabul ettirmiştir. Unutmayalım ki, adına edebiyat -veyahut sanat- dediğimiz olgu, belirli bir biçim üzere bina edilir ve edebiyat ile sanatın 'estetik' boyutu biçim ile kendini kabul ettirir.

Romanın gelişim/dönüşüm evrelerinde, özellikle üç husus, dikkate değer: **Biri**, roman sanatında –adeta- bir devrim özelliği taşıyan "bakış açısı" meselesi; **ikincisi**, roman

denilince mutlaka beklenen ve güçlü kişiliğiyle zihinlere –kimi zaman silinmemek üzere- yerleşen "kahraman" denilen elamanın kimlik değiştirmesi, görkemli "kahraman" çizgisinden uzaklaşıp sıradan bir "figür"e dönüşmesi; nihayet **üçüncüsü** de, romanın, zaman içinde süzüp kendine mal ettiği bir dile (özgün 'roman dili'ne) sahip olması... Gündeme getirilecek diğer yenilikler, bunlara kıyasla ikinci plânda kalacaktır. Dönüşümün en anlamlı ipuçları ise, daha çok bakış açısı konusunda kendini gösterecektir kuşkusuz.

**A. Bakış Açısı**

Roman türü, geç doğmuş bir türdür. Bu nedenle sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olmuştur. Sahneye çıkışından itibaren diğer anlatı ve anlatım türlerinden yararlanan -hem de büyük bir iştahla yararlanan- romanın, kendi kimliğini ve kendine özgü yapısını bulması, 19. yüzyıla tesadüf eder ve bu yüzyılda 'hakim bir tür' konumuna yükselir. Ancak bu başarıya rağmen roman, yine kuşkuyla bakılan, küçük görülen, kabalıkla suçlanan bir tür olmaktan kurtulamaz. Kalabalıkların zevkine hitap eden popüler bir türdür o. Ancak roman, 20. yüzyıla evrilirken bu suçlamaları haketmediğini, yeni ve özgün bir tür olduğunu ispatlar. Bunda, romanın yenilenmeye/yenileşmeye uygun yapısının büyük payı vardır kuşkusuz. Romancılar, doğuşundan itibaren plâstik bir nesne gibi onun iç yapısıyla (teknik yönüyle) oynamışlar, ona ideal bir (form) kazandırmak yönünde çaba sarfetmişlerdir. Bu çabalar doğal olarak meyvelerini verecektir. Bakış açısı (point of view) sorunu, bu bağlamda, romanın genel yapısını değiştirip dönüştürecek önemli bir keşiftir. İlk aşamada, basit ve dar anlamda -belki de bilinçsizce- uygulanan "bakış açısı" sorunundan ve bakış açısının önemini ilk kez bahseden, İngiliz eleştirmen Percy Lubbock olacaktır:

Roman sanatında bakış açısı kavramının önemini geniş ölçüde ilk belirten eleştirici Percy Lubbock'tur. 1921 yılında yayımladığı *The Craft of Fiction* adlı kitabında Lubbock, tüm roman sanatının bakış açısı sorununa dayandığını ileri sürererk, bu konuda özen göstermeyen romancının, ele aldığı konunun anlamını tam olarak ortaya çıkaramayacağını söyler. Beceriksizce kullanılan ve gereksiz yere değişen bakış açısının romanda gerçeklik duygusunu bozduğuna inanan Lubbock, yazarın romanına başlamadan kullanacağı bakış açısını seçmesi ve buna bağlı kalması gerektiğini belirtir." (Aytür: 1977, s. 18)

Lubbock'un tespitleri ile romancı ve roman sanatı üzerine yazıları bulunan H. James'in yorumlarıyla "bakış açısı", modern roman teorilerinin temel, başat (dominant) konusu olacaktır. Bu konuda, Lubbock ile James'in teorik ve pratik düzeydeki katkılarıyla "bakış açısı", roman sanatının -özellikle roman tekniğinin- vazgeçilmez elamanı olarak kabul edilir ve dünden bugüne uzanan süreçte dünya romanında uygulanagelir.

Percy Lubbock'un "bakış açısı" konusundaki söz konusu vurgusunu, sanatına saygılı her romancı dikkate almak, uygulamak zorundadır. Çünkü "bakış açısı" salt bir yöntem olmanın çok ötesinde, romanın kaderini tayin eden kapsamlı bir uygulamadır. Bir romanda, "anlatıcı" ile "anlatılan" arasındaki mesafenin dengeli bir çizgide tutulmasında, romanın dil ve üslubunun biçimlenmesinde, nihayet romanın sağlıklı bir yapıya, bütünlüğe sahip olmasında, seçilen ve uygulanan bakış açısının öne-

mi büyüktür. Bakış açısı, roman sanatının temel kavramları olan "görme" ve "anlatma" sorununu, a) birinci kişi b) üçüncü kişi ('ilahi = omniscient' ve beşerileştirilmiş üçüncü kişi) düzeylerinde çözüme kavuşturma işlemidir: görmek isteğinizi, hangi açıdan görmek ve yansıtmak istiyorsunuz? Bakış açısı açısında sorun budur ve bu sorunun romana geçilmeden önce çözülmesi gerekir (Abrams: 1970)

Bakış açısı, sadece romancıyı ilgilendiren bir konu da değildir. Roman eleştirmenlerinin de bu konuda duyarlı olması gerekir. Çünkü "bakış açısı", roman çözümlemesi ve eleştirisiyle yakından ilgili bir kavramdır (Holman: 1972) Bakış açısının yön ve niteliğini belirleyen bir eleştirmenin, romanın değerler sistemine ve bu sistemi somutlaştıran yapıya yaklaşımı daha kolay ve güvenli olacaktır kuşkusuz. Çünkü "bakış açısı", bir anlamda eleştirmeni, adına roman denilen dünyada "büyük hedeflere götüren bir araçtır" (Stevick: 1988, s. 84). Bir anlatı türü olarak romanı, diğer dallardan; felsefeden, tarihten, psikolojiden ayıran temel noktayı burada aramak gerekir. Modern anlatı, bakış açısı üzerine ikame edilen anlatıdır. Bakış açısı, söz konusu anlatının genel yapısı ve kurgusunu yönlendiren önemli bir elamandır (Booth: 1961, s. 397)

Roman temelde bir dil sanatı olmasına rağmen, bakış açısı dilden de önce gelir. Bakış açısı bir yöntem, dil ise bu yöntem dahilinde olayları anlatma, sunma işidir. Bunu, bir evi inşa etmeden önce yerinin seçilmesine benzetebiliriz: Bir romancı, tıpkı bir mimar gibi, anlatımı gerçekleştirecek kişiyi (anlatıcıyı), bu kişinin konumunu (duracağı yeri) ve yine bu kişinin, olaylara, hangi noktadan ve nasıl bakacağını (bakış açısını) belirlemek zorundadır. Zorundadır; çünkü, roman denilen sistemi oluşturan diğer elemanlar bundan sonra devreye girecek ve bakış açısının konum ve işlevine göre anlam kazanacaktır. Şair için "nazım şekli" ne ise, romancı için de "bakış açısı" odur (Stevick: s. 125) Bu nedenledir ki, bir romancı, romanına başlamadan önce, şu soruların karşılığını mutlaka bulmalıdır:

1. Romancı, hikâyesini kime anlattıracak ve olayları kimin gözüyle yansıtacaktır?
2. Seçilen kişi, nasıl bir duyarlılıkla hareket edecek, okuyucuya heyecan, sevinç, korku gibi duyguları hangi düzeyde yaşatacaktır?
3. Hikâyeyi anlatan kişi hangi bilgi kaynaklarından yararlanacaktır?
4. Olaylara uzaktan mı, yakından mı bakılacaktır?
5. Olaylar anlatılırken tek kişinin mi, yoksa birden fazla kişinin mi bakış açısından yararlanılacaktır?
6. Olaylar sunulurken, bakış açısından yararlanılan kişinin duyarlılığıyla diğer kahramanlardan -en azından bazılarının- duyarlılığı özdeşleşecek mi, özdeşleşmeyecek mi?
7. Bakış açısından yararlanılan figürün donanımı nasıl olacaktır? O, her şeyi bilme, sezme, anlatma gücüyle "ilahî" karakterli mi olacak, yoksa sınırlı imkânlara sahip "beşerî" bir portreyle mi karşımıza çıkacaktır?
8. Okuyucu açısından nasıl bir yol izlenecek ve bakış açısı-okuyucu denklemi nasıl kurulacaktır?

Bu soruların cevabı verilmeden romana başlamak, doğal olarak işi zorlaştıracak ve romancıyı 'el kararı-göz kararı'yla hareket etmeye mecbur bırakacaktır.

Bir romancı, anlatı sisteminin temelini oluşturan 'anlatma' sorununu çözmek için, modern romanın gelişimine paralel olarak gündeme gelen bakış açılarından birini tercih etmek zorundadır. Bu tercih, sıradan bir tercih değildir. Olayların kapsamı, olayları yönlendirecek kişilerin işlevleri, dil ve üslup, nihayet verilecek mesajla ilgili olan bir tercihtir bu. Romancı; konu, kişi, çevre ve eşyâyı hakkıyla anlatmak, tanıtmak için uygun bir bakış açısını seçer ve anlatımı, seçilen bakış açısının konum (yer) ve işlevine (açıya) göre biçimlendirir.

Bakış açısı sorunu, biraz önce değindiğimiz gibi, romanın modernleşme sürecinde gündeme gelmiştir. Daha önceleri destandan gelen ve asırlar boyu devam eden "ilahî" karakterli anlatıcının konumuna uygun panoramik nitelik taşıyan bakış açısı kullanılıyordu. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu bakış açısı, kişilerin ve olayların derinliğine nüfuz etme imkânı sağladığı için anlatıcıya epeyi fırsatlar sunuyordu. Ancak modern zamanlarda gündeme gelen ve giderek karmaşık bir vaziyet kazanan toplumsal yapıyı ve bu yapıda varlığını sürdüren bireyin problemli halini -hakkıyla- anlatmakta söz konusu bakış açısı -en azından tek başına kullanıldığında- yetersiz kalıyordu. Bunu telafi etmek üzere, modern zamanlarda yıldızı giderek parlayan psikoloji biliminin de desteğiyle, yeni bakış açıları devreye sokulur; "anlatım" ve "anlatıcı" konularında yeni imkânlar elde edilir. Yazarlar bu imkânları değerlendirerek, hikâyenin sunuluşunda pek çok yeni yöntemler geliştirirler (Abrams: 1970). Bu durum, sadece roman sanatı üzerinde değil, aynı zamanda roman eleştiri yöntemleri üzerinde de etkili olacak, roman, farklı anlayışlarla farklı açılardan değerlendirilecektir. Doğal olarak bunlar zaman içinde gerçekleşecektir. Elde edilen imkânların neler olduğunu görmek için, dünden bugüne uygulanagelen bakış açılarını tanıtmak yararlı olacaktır kuşkusuz:

**Bakış Açıları**

Bu başlık altında, bugüne kadar roman sanatında kullanılan dört bakış açısı sırasıyla değerlendirilecektir:

*a) Tanrısal Bakış Açısı*

Roman sanatında "Tanrısal bakış açısı" (the omniscient point of view) nitelemesiyle yer alan bakış açısı, bir anlamda destandan romana intikal etmiş bir yöntemdir. Temel vasfı itibariyle "her şeyi bilme/sezme/görme" esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunar. Böyle bir imkânla donatılmış anlatıcı figür, adeta "Tanrı gibi", her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten, gelecekten haber verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hakimdir. Böyle bir güç ve yetenekle donatılmış anlatıcı (the omniscient narrator), esasen gerçek dünyaya ait olan yazara, şekillendirdiği kurmaca dünyada yer alan kahramanların duygu ve düşüncelerini sunma/anlatma yönünde bazı kolaylıklar sağlar. O, Tanrısal konumu (olympian position) itibariyle hem anlatı dünyasındaki karakterleri, hem de anlatının dışında kalan okuyucuyu yönlendirebilir. İsterse kahramanların zihnine, iç dünyalarına girer, gizli kalmış -hatta bastırılmış- duygu ve düşünceleri dışa vurabilir. Zaman zaman büründüğü müdahaleci kimliğiyle olayları hızlandırıp yavaşlatabilir.

Bütün bu özellikler, onun doğal yapısının gereğidir kuşkusuz. Bir romancı, isterse onun söz konusu gücünden en geniş ölçüde yararlanabilir. Bu konuda tercih ve karar romancıya aittir. Örneklemek gerekirse... Tarık Buğra'nın **Küçük Ağa** romanı, konumuz açısından tipik bir örnektir. Romanın baş kişisi konumunda bulunan Çolak Salih'in savaşta kaybettiği kolu üzerine yapılan şu yorumla, yöntemin başarılı bir uygulaması yapılır:

Tren puflaya puflaya kuzeye doğru uzayan ve sonu gelmeyeceğe benzeyen yoluna koyulmuştu. Salih yavaş yavaş eriyen ve bir daha göremeyecek olduğu bu yüzlere öyle kımıldamadan bakarken o büyük, o yürekler paralayıcı bozgun için dikilmiş bir heykelden başka bir şeye benzemiyordu.

El sallama, güle güle diye bağırmak isterdi. Bahtınız açık olsun demek isterdi. Fakat el sallayamazdı, bir eli bütün koluyla birlikte Kutülammare'de, bir kum tepesinde kalmıştı, öbür eli de pis, sefil fakat kocaman torbasını tutuyordu. Ve artık bütün iyi dilekler boşunaydı, bu trenin yolcuları gülmeyi de, bahtlarını da topyekûn kaybetmişlerdi. Bunlar bozgunun sakat, yarım kalmış dökün tüleri idi, işe yarayabilecekler esir kamplarında ve tecrit edilmişlerdi." (1989, s. 13)

Görüldüğü üzere "Tanrısal" konumlu anlatıcı, aynı anda hem çolak Salih'in psikolojisini, hem onun gibileri büyük bir güvenle değerlendirmekte, anlatmaktadır. Tarık Buğra, söz konusu "Tanrısal bakış açısı" yöntemini, salt burada değil, roman genelinde başarılı bir şekilde uygular: Olaylar, kimi zaman yakından, kimi zaman uzaktan sunulur; kahramanların iç dünyalarında geçen duygu ve düşünceler, okuyucuyu ikna edecek, saracak, sarsacak düzeyde yansıtılır; romanın gerilimli atmosferi, yerine göre hızlandırılıp yavaşlatılır. Kısacası T. Buğra, söz konusu bakış açısının yazara sunduğu imkânlardan en geniş ve en güzel biçimde yararlanmasını bilir.

Aslında "Tanrısal bakış açısı" **Küçük Ağa** örneğindeki romanlar için ideal bir yöntemdir. Zira bu kabil romanlar 'panoramik' özellik taşırlar. Panoramik romanlar; uzun, soluklu anlatımla şekillenirler ve zaman, mekân, şahıs kadrosu itibariyle hacimlidirler. Ufuklu romanlardır. Söz konusu hacmin, ufkun hakkıyla yansıtılmasında "Tanrısal bakış açısı" ideal bir uygulamadır. **Savaş ve Barış, Kökler, Durgun Akardı Don, Germinal, Buddenbrook Ailesi...** gibi dünya romanının seçkin örnekleri, söz konusu bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Söz konusu romanlara görkemli bir boyut kazandıran tarafı, biraz da uygulanan bakış açısının gücünde aramak gerekir. Doğal olarak bu romanları kaleme alan efsanevi yazarların, romancı yeteneklerini inkâr etmeden...

*b) Gözlemci Figürün Bakış Açısı*

Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcının sınırsız gücüne karşılık gözlemci figürün (bir anlamda 'anlatıcı'nın) bakış açısı, daha sınırlı, deyim yerindeyse, daha 'mevzîî' bir özellik taşır. Temel fark şudur: Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, kurmaca yapının dışında veya içinde yer alabilirken, gözlemci konumundaki anlatıcı, kurmaca yapının içinde kalır. Bu durum bir zorunluluktur onun için. Romancı, bilinçli bir tercihle onu kurmaca yapıya dahil eder ve yapının diğer elemanlarını (kişi, olay, çevre ve zamanı) onun bakış açısından değerlendirmeye, yansıtmaya çalışır. Gözlemci fi-

gür bu görevi yerine getirirken, belirlenen sınırın ve kendisine yüklenen görevin dışına çıkamaz. O, kendisine verilen görevi, mizaç yapısına, kültür düzeyine uygun bir yaklaşımla yerine getirir. Onun gücü veya güçsüzlüğü, her şeyden önce inandırıcı olmalıdır: davranışlarında olağanüstü bir durum gözlenmemelidir.

Ayrıca gözlemci figür, anlatı sisteminde ağırlıklı bir şahsiyet olarak yer almaz; en azından almamalıdır. O, genelde olayların akışını etkilemek için değil, olanları gözlemek için vardır: Onun varlığını tayin eden, romancının, hedef ve beklentileridir kuşkusuz. Onun başta gelen görevi, okuyucunun, anlatılanları daha iyi anlamasına yardımcı olmaktır. Tanrısal anlatıcının imkânları kadar olmasa bile, onun sahip olduğu imkânlar da az değildir. Anlatıya dinamizm kazandırmak için kendi kişisel becerilerinin yanısıra, yan görevler de üstlenebilir. Sözgelimi olayları daha iyi açıklamak/yorumlamak için diğer figürleri konuşturabilir, bazı bilgi ve belgelerden yararlanabilir.

Roman sanatında yaygın bir şekilde başvurulan bu uygulamaya örnek olmak üzere P. Safa'nın **Canan** romanının tipik kahramanlarından Selim'i gösterebiliriz. Okuyucu, bu romanda anlatılan bazı kişileri ve olayları, onun bakış açısından süzerek anlamaya çalışır. Romanın asıl kahramanı konumunda bulunan Canan hakkındaki sağlıklı bilgileri ondan öğreniriz. Onun bakış açısı, hakim konumda bulunan anlatıcının ('ilahî' nitelikteki anlatıcının) bakış açısına kıyasla oldukça dardır. Dar ama işlevseldir. Canan'la ilgili şu bilgiler bize onun aracılığıyla aktarılır:

"– Evvelâ senin bu Canan'a aşkını anlamıyorum. Bir kadın harikulâde güzel olabilir, fakat sevilmesi için bu mühim bir sebep değildir. Zaten Canan kim? Üç yaşındayken Adapazarı'dan alınmış, satılığa çıkarılmış bir Çerkes kızı. Saraya getirilmiş, on, on iki yaşına kadar büyütülmüş. Sonra kadınefendi, kızın güzelliğinden kuşkulanmış, onu Şakir Bey'in evine yollamış. Renknaz hanım da şefkatli bir kadın. Canan'ı atmamış, satmamış, dövmemiş, kızı gibi yetiştirmiş. Buraya kadar her şey iyi. Sonra iş değişiyor. Canan, Kâzım Bey isminde bir binbaşıyla evleniyor. Balkan Harbi'nde Edirne'ye gidiyorlar. Rumeli'yi dolaşıyorlar. Sonra tekrar orada senelerce yaşıyorlar. Fakat Canan binbaşıyla oturmuyor, boşanıp geliyor." (**Canan**, 1976, s. 46)

Gözlemci figürün bakış açısından yararlanma düşüncesi, roman sanatında bir aşamadır kuşkusuz. Bu imkânla, en azından Tanrısal konumda bulunan anlatıcının abartıya kaçan, yerine göre gerçeği zedeleyen gücü, nispeten azaltılmış olur. Bunda rol oynayan etkenler, salt roman içinde aranmamalıdır. Bilimsel alanda ulaşılan hedefler (özellikle fizik ve psikoloji alanlarında elde edilen başarılar), genel anlamda sanatı, özel anlamda romanı etkilemiştir. İnsanın karmaşık yapısını anlatmak, yansıtmak sorunu, salt Tanrısal konumlu anlatıcıyla çözülecek bir sorun değildir; yeni imkânları denemek gerekiyordu. Gözlemci figürün sağladığı imkân da bunlardan biridir.

*c) Tekil Bakış Açısı*

Otobiyografik yöntemin hakim olduğu romanlarda uygulanan "Tekil bakış açısı" yöntemi, romancılar tarafından fazla rağbet edilmeyen bir yöntemdir. Bu tür romanlarda "anlatıcı" ile "anlatılan" aynı kişidir. Böyle bir nitelik taşıdığı için bu figüre "kahraman-anlatıcı" adı da verilmektedir (Aktaş, s.100). Kurmaca yapıda yer alan her şey, merkezi

karakter (the central charakter) konumunda bulunan söz konusu kişinin bakış açısından okuyucuya yansır. Tekil bakış açısını devreye sokan bir romancı, mutlak bir güce sahip olan "Tanrısal bakış açısı"yla donatılmış anlatıcının etkisinden hikâyeyi uzaklaştırır, yazarın varlığını da (romandaki varlığını), hemen tamamiyle ortadan kaldırır.*

Aslında yazarın romandaki varlığını ortadan kaldırmak mümkün değildir: sorun anlatı (anlatma/yazma) sorunu olduğuna -ve bunun muhayyile gücü ve felsefesiyle, hatta mizacıyla bir faili (yazarı) bulunduğuna- göre, yazarın, anlatıdaki ağırlığı hep olacaktır. En nihayet, hangi bakış açısı kullanılırsa kullanılsın, temelde her şey yazara bağlıdır. Sorun, yazar ile anlatı arasındaki mesafenin sağlıklı kurulup kurulmaması, anlatıcıya bağımsızlık kazandırılıp kazandırılmaması sorunudur. Ancak romandaki anlatıcının 'birey' niteliği kazanması durumunda bir bağımsızlıktan -fakat yine de görece bir bağımsızlıktan- bahsedilebilir. Otobiyografik nitelik taşıyan romanlarda "anlatıcı" gerçek dünyadaki yazardan uzakta ve kendi kendine yeten bir kişilik arzeder. Onun roman genelinde kullandığı "ben anlatım" biçimi, anlatının teknik donanımın sağlanmasının yanısıra ona, 'birey' olma niteliği, dolayısıyla bağımsızlık da kazandırmaktadır. Psikoloji biliminin filizlenmesi, biraz da buna bağlı olarak mektup türünün rağbet görmesi sonucu, 18. yüzyıldan itibaren uygulanmaya başlanan söz konusu bakış açısıyla yazılmış klâsik örnekler arasında, Batı'dan D. Defoe'nin *Robenson Cruzoe*'sunu, bizde ise, P. Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu gösterebiliriz.

Tekil bakış açısı, doğal olarak sadece otobiyografik özellik taşıyan romanlarda uygulanan bir yöntem değildir. Genel anlamda "ben anlatım" anlatım yöntemiyle kaleme alınan romanlar için geçerli olan bir bakış açısıdır. Sözgelimi Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* (1994) romanı, "otobiyografik" yönü zayıf düşen bir romandır; ancak romanda tekil bakış açısı başarılı bir şekilde devreye sokulmuştur. Anlatı sisteminde yer alan olay, çevre ve kişiler, iyi çizilmiş bir kişiliğe sahip olan Osman'ın bakış açısından sunulur. Yine O. Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanında da, aynı bakış açısı, bu kere farklı kimlik ve kişilikteki figürler devreye sokularak uygulanmıştır. Bazı romanlarda tekil bakış açısı kısmen uygulanır: Buna örnek olmak üzere A. Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı*'nı (1993), Peyami Safa'nın *Yalnızız* (1964)... gösterebiliriz.

"Ben-anlatıcı"nın bakış açısından roman yazmak, öyle göründüğü gibi kolay değildir. Özü gereği 'dar' ve 'sınırlı' imkânlar sunan bir bakış açısıdır bu. Çünkü olayların merkezinde bulunan ve anlatım sorununu üstlenen "Ben-anlatıcı", her şeyi görme, bilme, sezme gücüne sahip değildir: O, normal bir insan gibidir; görebildiğini görür; bilgisi, deneyimi, yaşına ve kültür düzeyine göredir; sezme gücü sınırlıdır. (Bunları, tekil 3. Şahıs anlatıcının ("Tanrısal anlatıcı'nın) konumuna ve işlevselliğine bakarak söylediğimizi belirtelim.). Ben-anlatıcının bakış açısından roman kaleme almak isteyen bir yazar, bu anlatım biçiminin özünden kaynaklanan darlık ve kısıtlılığı gidermek zorundadır. Bu konuda, özellikle modern anlatım tekniklerinden (bilinç akımı, iç monolog vs. gibi tekniklerden) yararlanma cihetine gidilmelidir.

Anılan zorlukların yanısıra söz konusu bakış açısının birtakım avantajları olduğu/olabileceği de unutulmamalıdır. Ben-anlatıcının bakış açısından yansıyan değerler (anlatı sistemini oluşturan değerler), "Ben" merkezli cümlelerle yansıdığı için, "O anlatıcı'nın" me-

safeli ve yansız cümlelerine kıyasla daha içten ve daha doğaldır. Bu özellik, okuyucuyu etkilemek, onu anlatı dünyasına daha kolay çekmek için bir avantajdır. Sonra olayların içinde bulunması, romanın diğer figürlerine yakın olması, "Ben-anlatıcı"yı daha insanî, dolayısıyla daha inandırıcı kılmaktadır. Her halükârda "Birinci şahıs kullanımının büyük bir doğallık, doğrudanlık avantajı vardır (Blodgett : 1994). Ve bu çerçevede kaleme alınmış romanları sevimli kılan, biraz da bu yöndür: Tabii ki yerinde kullanılması şartıyla...

*d) Çoğul Bakış Açısı*

Romanın konusu insandır. Romancı, insanı anlatmak için yola çıkar. Bunu gerçekleştirmek için de, roman sanatının kendine özgü imkânlarından yararlanmaya çalışır. Romanın kendini ispat etmesi, 18. yüzyıla tesadüf eder ve roman, bu yüzyılın "en önde gelen edebiyat türü" olarak kabul edilir (Hausser, 1984, s. 232). O günden bugüne uzanan süreçte roman, insanı anlatmanın kaygısını taşımış, nihayet insan gerçeğini hakkıyla anlatabilmek için de kendini sürekli yenilemiştir. Bakış açısı konu-

bu yenilenmenin tipik göstergesidir. Destandan günümüze intikal eden "Tanrısal bakış açısı" yönteminin sunduğu imkânlardan en geniş plânda yararlanan romancılar, zaman içinde, bu bakış açısının yapaylığını ve yetersizliğini görünce, yeni imkânların peşinde koşmuşlar ve yeni bakış açılarını kullanıma sokmuşlardır. İnsan gerçeğini anlatmanın zorluğu, yeni anlatım yöntemleriyle birlikte, yeni bakış açılarını da gerekli kılmıştır. Psikoloji bilimin artan gücü ve değeri, romancılara, yeni yöntemler geliştirme fırsatı verdiği gibi onları cesaretlendirmiştir de. Bireyin karmaşık dünyasına uzanmak, bu dünyanın karanlık labirentlerini aydınlatmak, onlar için bir vecibe, bir görev olmuştur. Bu bağlamda "Tanrısal bakış açısı"ndan vazgeçmeyen (esasen bu mümkün değildir) romancılar, diğer bakış açılarını bir bir devreye sokmuş, insanı çeşitli cephelerden anlatmaya çalışmışlardır. "Çoğul bakış açısı" yöntemi, söz konusu çabanın bir anlamda -doğal olarak şimdilik- son aşamasıdır.

Peki "Çoğul bakış açısı" nedir, nasıl uygulanmakta ve hangi özellikleri taşımaktadır?

Çoğul bakış açısı, modern romanın ivme kazandığı, kabuk değiştirdiği vakitlerde ortaya çıkmış bir yöntemdir. 'Geleneksel roman' ile 'modern roman' arasındaki benzerlik ve farklılığın vurgulanmasında "hikâye etme" olgusu önemli bir ölçüttür: Aslında 'geleneksel roman' da, 'modern roman' da bize "hikâye" anlatır. Hikâyenin, birinden diğerine değişen düzeylerde ve ağırlıkta yer alması, bu gerçeği değiştirmez. Hikâyeye yer verme konusundaki ortaklık, "anlatım" düzeyinde bozulur.

Şöyle ki:

'Geleneksel roman'da 'hikâye etme' (tahkiye), "anlatma" ağırlıklı olarak sunulurken, 'modern roman'da "gösterme-anlatma" ağırlıklı olarak sunulur. İlkinde, "anlatıcı" ön plândadır ve konum olarak 'eser' ile 'okuyucu' arasındadır. İkincisinde ise, anlatıcının varlığı en aza indirilir ve olaylar, tıpkı tiyatroda olduğu gibi, 'sahne' tekniğiyle sunulur; hazırlanan mizansenlerle kişilerin kendi kendilerini tanıtmalarına imkân hazırlanır. Bu uygulama sonucunda 'geleneksel roman'da anlatıcının "Tanrısal" konumu (olympian position), büyük ölçüde 'beşerî' konuma indirgenir. Değişen konum, anlatıcının varlığını ve sesini zayıflatırsa da, romanı güçlendirir: Modern ro-

manın insan gerçeğini anlatmada, geleneksel romandan daha başarılı olmasını, biraz da burada, söz konusu değişimde aramak gerekir. Bu değişimde, "Çoğul bakış açısı"nın etkisi ve ağırlığı büyüktür kuşkusuz.

Daha önce belirtildiği üzere, gerek "Tanrısal bakışı açısı"nın, gerek "Tekil bakış açısı"nın birtakım kusurları, eksiklikleri vardır. Romancılar, bu kusurları ortadan kaldırmak için "Çoğul bakış açısı"nı devreye sokmuşlardır. Bunda, romanın kendi iç talepleri kadar, sosyal bilimlerde (özellikle psikoloji ve sosyolojide) dikkati çeken gelişmelerin de rolü olmuştur diyebiliriz. 20. Yüzyıl başlarından itibaren sosyal bilimlerde elde edilen başarılarla, insanın karmaşık (kompleks) dünyasına ayna tutulmuş ve bu dünya nispeten aydınlatılmıştır. Yine fizik biliminde elde edilen bulgularla, "zaman" ve "mekân" kavramları yeniden anlamlandırılmıştır. Bütün bu katkılar, romancı için bir kazanım, bir imkân kapısı olmuş ve onlar, bu imkândan en güzel şekilde yararlanmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda "Çoğul bakış açısı" yöntemi, anlatı sistemini kurmada, hatta yeniden kurmada önemli rol oynamıştır demek, yanlış olmaz. Çünkü asırlardan beri süregelen "hikâye etme" (tahkiye) geleneği, yeni bir boyut kazanmış olmaktadır.

Varılan noktada yeni olan nedir?

Yeni olan şudur: 'Geleneksel roman'da (veya geleneksel anlatımda), anlatma meselesi tek merkezliydi; yani, olaylara, kişi, zaman ve mekâna bir kişinin bilinç penceresinden bakılıyordu. Anlatım düz bir çizgide gerçekleşiyordu ve anlatılan da tek boyutlu olarak yansıtılıyordu. Oysa gerçek, anlatı dünyasının dışındaki 'gerçek', çok yönlü, karmaşık ve çok boyutluydu. Özellikle insan gerçeği... Dıştaki gerçeği hakkıyla yansıtılması için romancılar, tek merkezli bilinç yerine, birçok kahramanın bilincini devreye sokmuşlar ve olayları, çok yönlü olarak yansıtma cihetine gitmişlerdir.

Bir romanda bilincinden (veya bakış açısından) yararlanılan kişi, aynı zamanda olayları yansıtan bir ayna özelliği taşır. Roman sanatında, böyle bir işlevi üstlenen figür, "yansıtıcı bilinç" olarak da anılır. "Çoğul bakış açısı"nın uygulandığı romanlarda, "yansıtıcı bilinç" olarak kullanılan figürlerin sayısı birden fazladır. Eşyâ ve olay, hatta zaman ve çevre, bakana göre değişir. Bu öğelere yakın duranın, yine bu öğeleri anlatması, tanıtması gerekir. Doğal ve doğru olan budur. Yine bakış açılarından yararlanılan kişiler, kendi psiko-sosyal kimliklerine uygun bir dille konuşurlar. Bu da yöntemin gerekleri arasındadır. Onların bu tasarrufuyla roman, çok sesli, renkli ve derinlikli bir boyut kazanmış olur (tıpkı hayatta olduğu gibi). Peyami Safa'nın *Yalnızız*, Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev*, Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı...* romanlarında, söz konusu bakış açısından ustalıkla yararlanılır. Bu romanları güzel ve değerli kılan tarafı, biraz da burada, bu uygulamada aramak gerekir.

***

Güçlü ve güzel diye nitelenen romanların gücü, sağlıklı bir biçimde kullanılan bakış açısından gelir desek, yanlış olmaz. Aslında uygulanan bakış açısının şöyle veya böyle oluşu, o kadar önemli değildir. Önemli olan, bir romancının nasıl bir roman hedeflediğidir. Seçilen bakış açısı, seçilen bu hedefe uygun düşmelidir: Bu, "Tanrısal bakış açısı" da olabilir, "Tekil" veya "Çoğul" bakış açısı da... Her bir bakış açısından yazılmış değerli romanlar vardır kuşkusuz. Bir romancı isterse, bütün bakış açılarını ay-

nı romanda devreye sokabilir. Modern romanda bunun başarılı örneklerini görüyoruz. Esasen bu durum modern romanın gereği (hatta vazgeçilmez şartı) olarak görülmektedir. Çünkü modern roman gerçeğe farklı açılardan bakmaya çalışan, olaylara ve nesnelere 'kesin' ve 'peşin' hükümlerle gitmek istemeyen, 'esnek' ve 'sentetik' bir romandır: Klâsik romanın belkemiğini oluşturan mantıksal çizgi (yahut süreklilik), modern romanda kırılma ve kaymalarla kendini hissettirir. Modern roman, klâsik romanın 'didaktizm'i yerine, sıcak ve titreşimli 'lirizm'i tercih eder ve olayları, lirik ve fantastik kalıplarla okuyucuya sunmanın yollarını arar. Bu da, roman sanatının -belki de- son ve büyük armağanıdır okuyucuya. Doğrusunu söylemek gerekirse, bakış açısının gücü ve desteğiyle kotarılmış bir armağandır bu. Romancı böylesi büyük bir hedefe ulaşmak için 'bakış açısı'ndan özenle yararlanmak zorundadır. Çünkü -ve en nihayet- bakış açısı, romancıyı "daha büyük hedeflere götüren bir araçtır" (Stevick, s. 84)

Vurgulanması gereken bir önemli nokta da şurasıdır ki, bakış açısı, salt bir biçim sorunu değil, aynı zamanda bir dünya görüşü sorunudur. Bir romancının benimsediği felsefe, savunduğu dünya görüşü, tercih ettiği bakış açısıyla yakından ilgilidir. Çünkü "bir yazarın dünya görüşü, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözüyle baktığına bağlıdır."(Hausser, s. 334)

Yorum, bakılan şey (nesne) üzerine bina edilir. Nesne, öteden beri değişmemiştir. Değişen, bakış açısıdır. Dolayısıyla değişmeyen, bir anlamda tekrarlanan nesneyi özgün kılan, bizim bakışımızdır; bakış tarzımızdır. Adına 'metin' denilen anlamlı yapı, Ellul'u hatırlayarak söyleyelim, inşa edilmiş bir yapıdır. Yazar veya sanatkâr, sanatın kurallarını gözeterek bu yapıyı kurar. Ancak, kurulan yapı (metin) değişmez; değişen, sanatkârın bakış açısıdır. Bu değişikliktir ki metni farklı bir düzeyde algılamamızı sağlar. Bu açıdan Maalouf haklıdır:

"Metin değişmiyor, değişen bizim bakışımız. Ama metin dünyadaki gerçeklikler üzerine ancak bizim bakışımız aracılığıyla etkili olabilir." (2000, s. 45)

**Kaynaklar**

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*, New York 1970
Aktaş, Ş. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay., 1984
Aytür, Ü. *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF. Yay., 1977
Beckson, K. *A Reader's Guide to Literature Terms*, New York 1961
Blodgett, H. "Kısa Öykü Tekniği", çev. K. Atakay, *Adam Öykü*, Sayı 2, Ocak-Şubat 1994
Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961
Buğra, T. *Küçük Ağa*, Ötüken Neşriyat, 1989.
Hausser, A. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Y. Gölönü, Remzi Ktb., 1984
Holman, H. *A Handbook to Literature*, New York 1972
Maalouf, A. *Ölümcül Kimlikler*, YKY., 2000
Safa, Peyami, *Canan*, Ötüken neşriyat, 1976
Stevick, P. *Roman Teorisi*, çev. Y. Kantarcıoğlu, Gazi Üniv. Yay., 1988
Todorov, T. *Poetikaya Giriş*, çev. K. Şahin, Metis Yay., 2001

* This device, the furthest removed from the omniscient point of view, eliminates the presence of author completely."(Beckson, 1961)

HASAN BOYNUKARA

# KARAKTER VE TİP

## Giriş

Başlangıçta ciddiyeti, gelişme döneminde belli bir sınıfın sözcüsü ve egemenliğini sürdürme aracı, olgunluk döneminde ise yaşayıp yaşamayacağı tartışılan roman, bu gün *çeşitli ve tuhaf kılıklar* içinde varlığını devam ettirmektedir. İstisnaları olmakla birlikte, günümüz romanının artık eskisi gibi olmadığı bir gerçektir. Postmodern romanlar bunun en açık kanıtıdır. Roman anlayışındaki değişme, doğal olarak romanın öğelerini de değiştirmiştir. Ne karakterler karakterlere, ne de olay örgüleri olay örgülerine benzemektedir. Kafka'nı K'sına ve Robbe-Grillet'in romanlarına bir göz atmak yaşanan radikal değişiklikleri anlamak açısından yeterlidir.

Romanın ortaya çıkışını ve gelişmesini sağlayan etkenlerden biri *bireysel tarih* olduğu için doğal olarak karakter, üzerinde en çok durulan konulardan biri olmuştur. İlk romanların önemli bir bölümü ve dünya edebiaytının en seçkin örneklerinin birer karakter romanı olamaları tesadüf değildir. Dickens'tan Balzac'a, Dostoyevski'den Dreiser'a kadar birçok romancı bugün hâlâ yaşayan karaktreler yaratmışlardır. Oliver Twist, Raskolnikov, Goriot Baba ve daha yüzlercesi gibi.

Değişen insan ve hayat anlayışı, her alanda olduğu gibi roman ve karakter anlayışını da etkilemiştir. Değişmeyen herşey rağmen romancının, oyun yazarının ya da şairin, tanrı rolü oynamalarına izin veren kişiler yaratmaya devam etmeleridir. Bu yönleriye roman ve oyunlar ölümsüzdürler ve hayatın birer parodisi olma işlevlerini sürdürmektedirler. Romancı eseriyle bir dünya yaratır ve bu dünyayı her türden canlıyla doldurur; Bu dünyanın tek egemeni olmak bakımından tanrısal bir rol oynamayı üstlenir. Edebî eserdeki kişinin bağımsızlığı tartışıldığında, en sık rastlanan ve cevaplandırılması pek kolay olmayan soru şudur: Küçük ya da büyük bütün karakterler yazarın iradesinin ve dünya görüşünün bir ürünü oldukları hâlde onları nasıl bağımsız birer varlık gibi tartışabiliriz? Daha yalın bir ifadeyle bağımsız ve özgür bir kimlikleri ve varlıkaları olamayan bu *varla yok arası şey*'leri ne diye tartışıp duruyoruz? En iymser yaklaşımla karakterler sahiplerinin birer sözcüsü ve temsilcisi olmaktan öteye gidebilirler mi? Bu durumda karakter bize yazarını ya da yaratıcısını tartışma imkânı sağlar yalnızca. Karakterlerin şu ya da bu şekilde yaratıcısnın damgasını taşıdığını biliriz. Yazarın toleransı çerçevesinda bir varlığa sahip olabildklerini de kabul ederiz. Bununla birlikte her bir karakterin yazarın birebir kendisi olmadığının da farkındayız. Karakterin bağımsızlığı büyük ölçüde (postmodern romanı dışarıda bırakarak söylersek) onun inandırıcılığındadır. Dostoyevski isteseydi Raskilnikov'a cinayet işletmeyebilirdi ama o zaman Raskilnikov diye biri olmazdı. Yüzlerce romandaki kukla karakterlerden bir farkı olmadığı için de adını ezberlememiz gerekmezdi. Aynı şey Madanm Bovary veya Goriot Baba için de geçerlidir.

Kuşkusuz her yazar kahramanını kendi dünya görüşüne ve hayat anlayışına göre bir takım soyal, ahlâkî, felsefî ya da politik özelliklerle donatır. Onlar da kendilerine yüklenen özelliklere uygun olarak, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, belirli bir misyonu yerine getirmek üzere hareket ederler. Karakterden sözederken ve onları değerlendirirken gerçek hayattaki koşullar değil, edebiyat eserindeki koşullar gözönüne alınmalıdır.

Kurgusal olduklarını bile bile bazen onlarla özdeşleşmeyi, kendimizi onlar aracılığıyla ifade etmeyi seçmiyor muyuz? Öfkemizi ve nefretimizi onlar aracılığıyla dışa vurmuyormuyuz? Yeni romancılar, antikarakterciler ne derlerse desinler roman demek biraz da karakter(ler) demektir.

**Karakter, Kişi, Kahraman**

Türkçe'de *kahraman* ve *karakter* kelimeleri yerine sıklıkla ''kişi' kelimesi kullanılmaktadır. Gerçekte her üç kelimenin de işaret ettiği şey edebî bir eserde hayali olarak yaratılan insandır (DiYanni 35). Kökü Latince 'Persona' olan Fransızca 'Person' kelimesi de aynı anlamda kullanılmaktadır. Bununla birlikte kahraman kelimesinin karakterden mahiyet açısından olmasa da, derece açısından bir farkı olduğu söylenebilir. N. Pospelov 'karakter' 'kahraman', 'eyleyen kişi' ve kısaca ''kişi' kelimelerinin aynı anlamı taşıdıklarını ancak bunların derece itibariyle birbirlerinden az çok farklı olduklarını ileri sürer; Ona göre "eserde oluşturulup sunulan bireyler sözkonusu olduğunda, çoklukla kişi kavramını kullanıyoruz. Almanca *figür* ve *gestalt* kelimleri aynı anlamda kullanılmaktadır. Karakter kavramıyla sanatsal bilginin nesnesini, yani bir insan grubunun o bireylerde somutlaşmış olan, toplum tarafından koşullu, genel, asal nitelikleri söylemiş oluyoruz" (9). Bu yaklaşım bizi, ileriki sayfalarda ele alacağımız tip kavramına götürmektedir. Yine Pospelov'a göre *kahraman* ve *eyleyen kişi* kavramlarının yazarın yarattığı bireyler anlamını tam olarak karşıladıkları söylenemez. Çünkü kahraman sözcüğü olumsuz yönleri ağır basan kişilere pek fazla yakışmaz.. Romandaki bazı kişilere kahraman denilmesi ancak alay etme amacı taşır. Kahraman daha ağır başlı, daha ciddi ve asil insanlara yakışır bir sıfattır. Bu anlamda modern edebî türlerdeki kişilere kahraman demek pek de doğru değildir. Lucaks da destan kahramanının dar anlamda birey olarak düşünmenin yanlış olduğu vurgular. "Çünkü destanın konusu kişisel bir yazgı değil, bir toplumun yazgısı olması destan özünün bir belirtisi düşünülmüştür" (Lucaks, Avrupa Gerçekçiği 65).

Almanca figür için Brecht figürler yaşayan kimselerin oldukları gibi yansıtılışları değildir, figürler düzenlenmiş fikirlere göre biçimlenmiş kişilerdir der. Pek çok yazar karakter, kahraman veya kişi sözcükleri arasında herhangi bir ayrım yapmaksızın, bunlardan birini diğer ikisini içine alacak şekilde kullanmaktadır. Kimi zaman aynı metin içinde her üç sözcüğa rastlamak da mümkündür. Durali Yılmaz'dan yaptığımız alıntı iyi bir örnek oluşturmaktadır: *Roman ve Toplum* adlı çalışmasında romanın işlevinden sözederken böyle bir anlayışı yansıtır. "Romancının yaptığı insanın iç dünyasını gözler önüne sererek, insanda sürekli varolan duyguları ete kemiğe bürünmüş birer *kahraman* olarak karşımıza dikmekten başka bir şey olmuyor. Böylece romancı her insanda bulunabilen duyguları somutlaştırmış oluyor" (71). "Fransız insanı deyince Kırmızı ve Siyahın *başkişisi* Julien Sorel'i hatırlamadan edemeyiz" (Yılmaz 91). Çok tipik sayıla-

bilecek örneklerden biri de Baran Dural'a ait "Genel olarak başarılı Tarihi Romanlar incelendiğinde başarılı yazarların kahraman olarak hep ikinci dereceden önemli *kişileri* aldığını görürüz. Bunun belli bir amacı vardır. Bugün Ceaser, 4.Murat, Fatih tanınır. Onlar hakkında belli dogmalar vardır. Yani birinci *karakter* olarak bunlar alındığında yazarın durumu nazikleşir..." (Dural 11). Görüldüğü gibi bu üç kelime aynı sayfada, hatta aynı paragraf içinde ve aynı anlamda kullanılmıştır.

Bir tiyatro oyununda oyuncu, sinemada aktör ne ise roman veya öyküde karakter odur. Kuşkusuz bunlar arasında bir farkın olduğu söylenebilir ancak bu bir içerik farklılığı değildir. Roman ve öyküde karakter bütünüyle dilsel bir varoluşa sahiptir. Canlanmaları ya da hayat bulmaları okuyucunun sayafalar üzerine serpiştirilmiş kelimeleri zihninde bir araya getirmesiyle mümkündür. Yazar tarafından belirli bir bakış açısı ve amaçla, belirli bir rol için, bir takım fizikî, ahlâkî ve duygusal niteliklerle donatılan, söyledikleri (dialog veya iç monolog), yaptıkları (aksiyon) ve haklarında söylenilenlerle okuyucuya takdim edilen kişilerdir. William H. Glass, roman için karakterin anlamını şöyle açıklar "Romanlarda karşılaştığımız birçok şeyi trenin penceresinden bakarken gözümüzün önünden geçip giden varlıklar gibi görürüz. Sözcükler manzara gibi akıp geçer. Herşey sürekli bir değişiklik içindedir. Ancak her hikâyede göreli olarak kalan bazı durağan noktalar bulunur. Zaman zaman bu noktalardan uzaklaşabiliriz ama müzikte nasıl hep ana temaya dönülürse, biz de çok geçmeden bu durağan noktalar geri geliriz. Kişiler romandaki başka herşeyin bağlı bulunduğu bu ana maddelerdir. Oteller, elbiseler, konuşmalar, sosisler, duygular, jestler, karlı akşamlar, yüzler...bunların hepsi okunur okunmaz solup gider. Ancak romanın dili belirli bir olay ya da ismin çevresinde halkalanır." (Aytür 59).

Masal, öykü, destan, oyun, roman gibi edebî türlerin hepsinde açıktan veya dolaylı olarak bir karakter vardır. Kershner'in deyimiyle, geniş anlamda, "Bir anlatıda karşılaşmamız mutemel kişi"lerdir karakterler (105). İster önemli, ister önemsiz olsun eserin yaratılmasında olay örgüsünün vazgeçilmez bir parçası olarak varlığın her zaman korumuştur. Anlatım temeline dayalı eserlerde karakterin 'hayal ürünü' ya da 'kurgusal' olduğu açıktır. Böyle olunca da yazar, gerçek hayatta karşılaşmamız mümkün olmayan karakterler yaratma yetkisine ve kapasitesine ulaşır. Mitolojik anlatımlardaki yarı insan-yarı hayvan kadın ve erkekler bu yetkinin bir sonucudur.

**Değişen Karakter Anlayışı**

Varlık anlayışı değiştikçe doğal olarak yazarın karakter yaratma biçimleri ve nitelikleri de değişmiştir. Diğer bir deyimle "İnsanın toplumsal düzen içindeki yeri, bireyselliği, geleceği hakkında karar verme özgürlüğüne ilişkin anlayışlar değiştikçe" edebî eserlerdeki yansıtılma biçimleri de değişmektedir (Fowler 26).

Gerçekçilerle birlikte karakter denilince anlaşılan okuyucunun inandırıcı bulduğu bir dünyada inandırıcı karakterler yaratmak olmuştur. Çağdaş romanda neden sonuç temeline dayalı, rasyonel, inandırıcı karakterlerden çok, ne zaman ne yapacağı pek kestirilemeyen, belirli bir kimlikle sınırlı ve tanımlı olmayan, ele avuca sığmaz varlıklar hâline gelmiştir.

Bir anlatıda ne tür karakterlerin yer alacağı büyük ölçüde seyircinin beklentileriyle belirlenir. Örneğin 18.yy'da özellikleri açıça ortaya konmuş örnek alınacak iyi

karakterlerle, cazlandırılacak kötü karakterlerin olması beklenirdi. Henry Fielding'in Allworthy'si birincisine, Dickens'ın Fagin'i ikincisine örnektir. Bu anlayış 19.yy'da da sürdüğü hâlde canlılığı ve çeşitliliği olan kişiler yaratma konusunda bir gelişme daha yaşandı. Kuşkusuz 20. Yüzyılın başından itibaren geleneksel karakterlerden bir uzaklaşma oldu. Virginia Woolf, *Karakter Nedir* adlı bir konuşmasında, geleneksel gerçekçiliğe uygun, inandırıcı karakter anlayışını yetersiz bulur ve karakteri romanın varlık ya da yokluğunun bir ölçüsü olarak değerlendirmeyi reddeder. Bu anlayışa uygun olarak Virginia Woolf'un kişileri geleneksel roman kişilerinden birçok açıdan farklılıklar gösterir. Karakterin ahlâkî ve sosyal yanlarından çok psikolojik derinliği ön plana çıkarılır. Bilinç Akışı tekniği kullanılarak yaratılan kişler, örneğin Mrs. Dalloway, kendinden önceki hemcinslerinden birçok bakımdan -karakterizasyon, aksiyon, dialog- oldukça farklıdır.

Psikolojik gerçeklik bakış açısıyla yaratılan kişiler geleneksel olandan tamamen farklı olmasa da yeni bir karakter tipinin varlığını onaylayacak düzeydedirler. Post-modern roman, modern romandan bir adım daha ileri gidererek psikolojik gerçekliği de bir tarafa bırakır ve *anti-karakteri* yaratır. Karakterin bütünlüğü, hatta varlığı tartışmalı hâle gelir. Muriel Spark'ın **Avutucular**'ında ve John Fawles **Fransız Teğmenin Karısı**'nda, benzeri birçok romanda olduğu gibi, anlatıcı romandaki karakterlerin kurmaca birer varlık olduklarını, yazarın onları tasarladığı plana göre yaratmada başarısızlığı vurgulanır. Kafka'nın **Dönüşüm**'ünde karakterin karakterliği bile tartışılır.

1970'lerden itibaren, Rus Formalistlerin etkisiyle, karakter olay örgüsünün işlevlerinden biri olarak görülmeye başlanır (Keshner 107). A.J. Greimas romandaki olaylarda belirli bir işlevi yerine getiren tanınabilir 'aktör' ile karakterin işlevsel konumuna işaret anlamında 'aktant' kelimelerini kullanır. Böylece birkaç karakter naratolojik açıdan bir tek 'aktant' oluşturular (107).

Buna bsağlı ve bununla ilişkili olarak modern karakter çözümlemesinde de yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Buna göre karakter *mimetik, tematik* ve *sentetik* yönlerden oluşan anlatının bir öğesi olarak görülmelidir. Mimetik yön gerçek hayattaki insana benzerliği, tematik yön karakterin belirli görüşlerin veya bir grubun temsilcisi oluşunu, sentetik yön ise karakterin gerçek bir varlığının olmadığı, sadece metinsel olduğu (tekstüel) anlamını taşır. Bunun temelinde karakterin bütüncül bir varlık olduğu anlayışının bir yanılgı olduğu tarzındaki çağdaş/modern düşüncedir.

**Gerçek ile Kurgu Arasında Karakter**

Patricia Waugh, estetikçi ve metafizikçi yazarların gerçek ile kurgu arasındaki ilişkileri belirlemede iki temel sorunla karşılaştıklarından sözeder. Bunlardan birincisi "kurgusal karakterlerin çelişkili kimlikleridir. Ikincisi edebi-kurgusal söylemin konumu ya da göndermesellik (referential) sorunu. Kurgusal bir karakter hem vardır hem de yoktur. Karakter *varlığı* olmayan *birileri* veya *birisi*dir. Barth'ın **Night Sea Journey**'inde karakter hafakanlar içinde bir çelişkiyi haykırır. Karakter sadece bir sesten ibarettir. Varlığının bilincine ancak bağırmaya başladığı zaman varır. Varolması konuşmaya başlamasıyla mümkündür. Ancak bu konuşmaya bir son vermesi olanaksızdır. Arzu ettiği *bir*

*bedene kavuşma* dilin ve yazarın dışında birşeydir. Ama söze dönüşen şey yazarın sesidir. Dil, varoluşun toplamı, metin ise gerçekliktir" (Waugh 91).

Karakterin varlığının sese ya da kelimelere dayandığı, kısaca dilsel düzeyde bir varlığının olduğu düşüncesi sıklıkla tekrar edilir. Waugh'un deyimiyle 'mücessemleşme' ya da bedene kavuşma ancak okuyucunun zihni faaliyetinin bir sonucudur. Waugh, söze dönüşen yazarın sesiyle karakterin ancak konuşarak varolması konusundaki çelişkiyi şöyle anlatır "Bu çelişkiyi Borges çok sever. Öteki adlı yapıtında anlatıcı, kendinden daha genç olan beniyle aynı bankın üzerinde yanyana oturmakta olduğunu farkeder. Genç ben'inin kendisini *düşlediği* sonucuna ulaşır. Bir başka yapıtında bir adam, bir başkasını düşleyerek var eder ama düşlediği adamın zamanla kendisinin bir imgeden başka birşey olmadığını, sadece kurgusal bir yapıtta bir karakter olduğunu farkedebileceğinden dehşete düşer." (91). Bu çelişkiyi ellili yıllardan sonra yazılan birçok romanda görmek olasıdır (Iris Murdoch'ın **Black Prince**'i, Muriel Spark'ın **Comforters**'ı gibi).

Yukarıda da değindiğimiz gibi roman ve öykülerdeki karakterlerin gerçek bir varlıklarının olmadığını ve sadece dilbilimsel işaretlerden ibaret olduklarını biliriz. Bununla birilkte karakterleri gerçekten varmış gibi kabul ederek onları pek ala tartışabilir, onlarla ilgili olumlu ya da olumsuz yargılarda bulunabiliriz. Günlük, sıradan bir dünyanın mantığıyla ele alındıklarında doğal ve reel olana ters düşebilirler ancak parçası oldukları kurgusal dünya mantığıyla bakıldığında pekala normal kabul edilebilirler.

E.M. Forster karakterin niteliği ve doğasını şu yalın ifadelerle ortaya koyar "Öykünün (ve romanın) oyuncuları insan olduğuna göre romanın bu yönüne kaloyca kişiler diyebiliriz. Hayvanlar da birer kahraman olarak kullanıldıkları hâlde psikolojik derinlikten yoksun oldukları için üzerinde durulmaya değmezler. Diğer sanat dallarında da insan söz konusu olduğu hâlde romancı ile malzemesi arasında çok yakın bir ilişki vardır. Roman yazarı aşağı yukarı kendini anlatan bir takım söz yığınları uydurur. Bunlara kadın ve erkek adları verir, gerçeğe benzer tavırlar yakıştırır, tırnak işareti kullanarak onları konuşturur. Başarabilirlerse tutarlı davranmalarını sağlar. Bu söz yığınları romancının kişileridir... Bu kişilerin temel intelikleri romancının kendisi ve öteki insanlar hakkında tahmine dayanan bilgileriyle sınırlıdır. Ayrıca romancının öbür yönleri de bu nitelikleri ile bir parça değiştirir. (Forster 84).

Anlatı kişileri yalnızca yazarın bize söyledikleriyle inandırıcı olmak, yalnızca onun söyledikleriyle yaşamak zorundadır. Gerçekten yaşamış kişiler bile olsalar bu böyledir (Butor 18). Goriot Baba bize Balzac'ın söyledikleriyla oluşacak kişidir. DiYanni "Yazarın yarattığı hayali kişilerdir." dediği karakterler için "İyi çizilmiş karakterler biz okudukça, canlanırlar. Böyesi karakterler, biz öküyü okuyup bitirdikten sonra da zhnimizde yaşamaya devam ederler... Kurgusal kişilerin varlığı rüylarımızdaki kişilere benzerler. Roman kişileri her ne kadar roman sayfalarından atlayıp çıkamazlarsa da, gerçek hayattaki kişilerle özdeş olmasa da benzer bir gerçeklik yükleriz" (Butor 35). Karakterlere böylesi bir gerçeklik yüklediğimiz andan itibaren okuduğumuz şeyin sadece bir öykü, karakterin de uydurma olduğu düşüncesinden uzaklaşırız. Bu andan itibaren kendimizi öykünün dünyasına terkederiz. Dolayısıyla roman kişilerine büyük ölçüde gerçek yaşamdaki kişilere davrandığız gibi davranmaya başlarız.

**Karakter Yaratma**

Karakteri anlamak ve tanımak için onun konuşmalarına, eylemlerine, başkalarının onun hakkında söylediklerine bakmamız gerekir. Farklı roman ve öykülerdeki farklı karakterleri doğru tanımak içinse eserin ne türden bir eser -fantezi, romantik, gerçekçi, mitolojik, pikaresk- olduğuna dikkat etmeliyiz. Ironik bir karakteri mitik, pikaroyu romans kahramanıyla karıştırdığımızda doğru bir yargıda bulunmamız güçleşir (DiYanni 36).

Karakter yaratmanın en basit ve yaygın yöntemlerinden biri **adlandırma**dır (Wellek 301). Bir bakıma modern romanı önceki anlatılardan ayıran en önemli farklılık budur. Belge'nin ifadesiyle "roman için bireyler gerekliydi. Bunun da ilk koşulu kişilerin gerçek hayattaki insanlar gibi adlarının olmasıydı" (Belge 15-16). Her ne kadar Waugh geleneksel kurgusal yapıtlarda isimlerin, isim ile isimlendirilen şey arasında bir fark olduğu gerçeğini gizlemenin bir parçası sayıyorsa da, günlük hayatımızda dostlarımıza, tanıdıklarımıza nasıl isimleriyle sesleniyorsak, kurgusal karakterlere de benzer şekilde sesleniriz. Bununla birlikte John Searle'e göre "bir özel isim ancak *isim* ile *isimlendirilen* şey arasında gerçekten bir fark varsa özel isim olabilir... Eğer isim ile ismin işaret ettiği nesne arasında gerçekten bir fark varsa özel isim olabilir" (93). Ancak kurgusal bir yapıtta bir nesnenin tasviri o nesnenin yegane varlık nedenidir. Gerçek dünyada ise nesne, tasviri belirler. Önce nesne vardır ve nesne kendisiyle ilgili olarak yapılacak tasvirin referansıdır. Herşeye rağmen kurgu ile gerçeğin karşılıklı yer değiştirebileceği genel olarak kabul edilmektedir. Ikisi arasında temel ve tartışmaların odak noktasını oluşturan ayrım, kurgusal yapıttaki dünyanın bütünüyle söze dayalı bir dünya olmasıdır.

Dönemlere ve anlayışlara uygun olarak adlandırma da farklılıklar gösterir. Örneğin romanın çıraklık dönemlerinde, romanslardan farklı olarak karakterlerin gerçek hayattakilere benzer ad ve soyadları olamaya başlar ve bunlar genellikle alegoriktir. Bay *Allworthy (çok değerli)* hem isim hem de karakterin kişiliğine ilişkin ipuçları taşır. Modern romanda alegorik isimler yerlerini ya gerçek hayattaki isimlere ya da sembolik isimlere bırakmıştır.

Karakteri takdim yollarından biri onu *dışarıdan* biri tarafından ya da romandaki bir başka karakter tarafından tanıtmaktır. 19.yy romanlarının bir çoğunda, örneğin Dickens, Balzac, Dostoyevsi karakter takdim biçimi böyledir.

Karakter *kendi kendini* tanıtır. Otobiyografik anlatılarda bu yöntem ya karakterin dolaysız bir biçimde kendini tanıtmasıyla ya da iç monologlar yoluyla gerçekleşir. Sanatçının **Bir Genç Adam Olarak Portresi**'nde olduğu gibi. Karakter dialoglar ya da eylem/ler yoluyla tanıtılır. Yazar ya da anlatıcı pek az müdahale etmez.

*Aksiyon*, karakteri tanıtmanın sıklıkla kullanılan yollarından biridir. Yazar aradan çekilir ve okuyucu karakterle ilgili bilgileri birinci elden edinir. Bazen masum bir görünüş sergileyen karakter, eylemleriyle gerçek yönünü ortaya koyar. Bunun tersi da olabilir. Oldukça itici dış görünüşe karşın, şaşırtıcı bir biçimli iyi yürkli bir kahramanla karşılaşılabilir.

*Fizyonomi* ya da dış görünüş ve davranışların tasviri karakterizasyonun yöntemlerinden birirdir. Bazı durumlarda dış görünüşün tasviri karakteri sadece fiziksel oalrak değil, psikolojik olarak da var eder.

**Karakterlerin İşlevi**

Roman kahramanları romanda yüklendikleri görev açısından çeşitli düzeylerde bir sıralamaya tabi tutulurlar. Rene Quellet'e göre karakter romanda *dekoratif* bir öğe olarak kullanılabilir Bu karakterin gerksizliğini göstermez. Bunlar romana canlılık, çeşitlilik ve renklilik kazandırır. Kapı önünde sohbete dalmış yaşlı kadınlar, bir çay salonunda çay içen gençler, kendi aralarında fısıldaşarak konuşan kapıcı ile hizmetçi...(192). Romanda aksiyonu sürükleyen kişiye baş kahraman ya da protogonist denir. Souriau bu karaktere *tematik güç* der (Quellet 153). Baş kahramanın görevi belli bir amaaca ulaşmak, bir arzu ya da ideali gerçekleştirmektir. *Karşıt-kahraman.* ya da *antogonist* baş kahramanın karşısında duran kişidir. Romancı okuyucunun dikkatini çekmek için genellikle baş kahraman ile karşıt kahraman arasında bir gerilim/çatışma yaratır. Çatışma dışarıdan olabileceği gibi, kişinin kendisi -benliği- de olabilir. Karşıt kahraman yasalar, ahlâk gibi simgesel kahraman da olabilir. Baş ya da karşıt kahramanın dışında, olaylara yön veren, müdahalesi ve ağırlığıyla olayların seyrini değiştiren kişiye *destinatör* (Quellet 153) denilir. *Yardımcı kahraman* asıl kahramanların (protogonist ya da antogonist) isteklerini gerçekleştirmede başvurdukları kahramanlardır. *Problematik kahraman* Lucaks'a göre dünya ile hem uyuşan hem de onunla çatışan kahramandır. Romanda en çok rastlanan kahramandır.

E.M. Forster işlevleri açısında iki tip karakterden sözeder. 1.Yuvarlak (çok boyutlu). Bu karakterler romanın başından sona doğru ilerlerken bir takım rusal ve fiziksel değişikliklere uğrarlar. Zaman içinde çeşitli koşullara bağlı olarak büyür ve değişirler. Gerçek hayatttaki insan gibi bir takım zaafları, zayıflılıklar ve güçleri vardır ve birer birey kimliği taşırlar. 2. Düz Karakter (tek boyutlu): Romanın başında ve sonunda aynı kalan karakterlerdir. İkinci derecede bir öneme sahiptirler. Olayları yönlendirme ya da değiştirme yeteneğinden yoksundurlar. Sadece durumun gerektirdiği hâllerde ortaya çıkar ve kaybolurlar. Wellek yuvarlak ve düz karakter yerine statik ve dinamik kelimelerini kullanır (301). DiYanni benzer şekilde kurgusal katrakterleri major ve minor, statik ve dynamic olamak üzere sınıflara ayırır (36). Bir romanda birden fazla statik karakter olabileceği gibi, birden fazla major karakter de olabilir. Minor karakterlerin görevlerinden biri major karakterlerin durumunu çeşitli açılardan aydınlatmaktır.

Alegorik ve Sembolik Karakterler bir diğer grubu oluştururlar. Yazarın alegoriyi kullanması zaman zaman karakterlerinin davranaişlarını ve sözlerini açıklamaya yardım eder. Bir karakterin eylemleri ve sözleri bir *görüşü* ya da bir düşünceyi temsil edecek şekilde düzenlenmişse sembolik karakter olarak değerlendirilebilir. Sembolik karakter okuyucuyu, eylemleri ve sözleriyle kendi bireyliğinden ve kişiliğinden öteye taşıyan karakterdir. Örneğin barbarlığın, çapkınlığın, iyilikseverliğin sembolü olmak gibi. İkinci dereceden karakterler arasında en sık karşılaşılanı **sırdaş** karakterdir. Don Kişottaki Sancho Panza gibi. Başkişi ya da karşısındakinin konuşmasına, kendisini anlatmasına yardımcı olan karakterdir. Bazen karakter birden fazla kişiden oluşur ama bunlar bir tek karakterin işlevini yerine getirirler. Bir kasaba halkının belirli bir amaç etrafında bütünleşmesi ve ortak hareket etmesi gibi.

**Tip/Stereotip**

**Stereotip**

Stereotip klişeleşmiş roman kişisini anlatan en iyi kelimedir. Yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş kişileri kopye ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir... Cinci Hoca bir stereotiptir. Cimri tipi, Yiğit Tipi vs." (Belge 21-22). Stereotip belirli bir grup ya da sınıfı temsil eden geleneksel bir karakterdir. Geleneksel olduğu için önceden belirlenmiş kalıplara uygun hareket ederler. Tanıdık bildik bir görüntüsü vardır. Ne konuşacağı önceden tahmin edilebilir. Dolayısıyla bir romanda aydın köy öğretmeninin, şımarık zengin çocuğunun, yoksul anadolu çocuğunun olaylarkarşısında nasıl davranacaklarını kestirmek kolaydır. Bunlar belirli bir kesimin özelliklerini taşırlar ve zaman zaman abartılı bir biçimde takdim edilirler. Karikatüre benzedikleri hâlde karikatür değildirler. Hem toplumsal hem de bireysel imalar taşırlar.

**Tip**

18.yy'ın son çeyreğinden itibaren gerçekçi romanda romanın çatısını kişiler oluşturur. "Gerçekçi romanda olayların önemini yitirmesine karşılık kişilerin öneminin artması gerçekçi yazarların, gerçekliğin çok yönlü ve karmaşık olduğu görüşüne uygun düşer" (N. Aytür 62). Gerçekçilerin kişileri bir yandan "daha genel ve daha tipik"tir ve bunlar gündelik yaşamdaki bir grubu, bir düşünceyi, bir tutumu temsil ederler (N. Aytür 63). Tip gerçekçi edebiyatın tarihselliğini içeren bir kategori. "Lucaks'ı izleyerek tipi belirli bir tarihsel dönemin özgül çelişkileriyle belirlenmiş bir varoluş kipliği olarak" tanımlamak olasıdır (Yazko 100-101). Karakterin tipik olabilmesi için tarihsel döneminde tipleştirilmesinin mümkün olması gerekir.

Marksçı eleştiride tip "bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin bir takım genel kategorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani tipik olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca tip ve karakter ayrımı ortadan kalkar...Çünkü en bireysel karakter bile ister istemez tiptir. (Belge 22). Benzer bir tespiti Aytür de yapar ve "roman kahramanının tipik olması onun bireyselliğini engellemez. Her eserde yazarın tipik niteliklerinden yararlandığı yalınkat kişilere ihtiyac vardır" der (Ü. Aytür 64).

Edebî eserde tipler eski Yunandan beri vardır. *Eiron*: kandi-kendiyle alay eden kişi ya da *alazon*: kibirli, yüksekten atan kişi eski Yunan tiyatrosunda sıkça karşılaşılan tiplerdir. Orta Çağda insanlar mizaçlarına göre 'choleric' (çabuk kızan) 'sanguine' (neşeli) 'melancholy' (hüzünlü) ya da 'phlegmatic' (soğukkanlı) gibi tiplere ayrılırlardı (Keshner 106). 1940'larda bu sınıflandırmanın modern bir varsiyonu W.H. Sheldon tarafından yapılır. Buna göre insanlar esas itibariyle üç sınıfa ayrılır: *mezomorf* (masküler, aktif, iddialı), *endomorf* (şişman, isteklerine düşkün, edilgen, ya da *ektomorf* (ince, entelektüel ve duyarlı) (Keshner İbid). 1840'larda karakter kuramlarına büyük ilgi ortaya çıkar. Bunun sonucu olarak yüzlercesinin özelliklerinin çizildiği kitaplar yazılmaya/satılmaya başlanır. Bunlar arasında sarhoş tipi, dilenci tipi, çiçekçi kız tipi, müzmin bekar tipi gibi tipler yer alır.

Bakırcıoğlu'na göre romancı, özellikleri en belirli ve yaygın olanı seçebildiği anda tipi yakalamıştır (30). Balzac'ın bütün bir yüzyılı etkilemesinin sırını yarattığı tiplere bağlar. Tip ve karakterin roman için vazgeçilmez derecede gerekli olduğunu vurgular. Fakat canlı, beşeri ve derin olması şartıyla... Roger Caillois "bir roman kahramanı kendisini yazarına ne kadar güçle, ne kadar bütünlükle kabul ettirmişse okuyucunun gözüne de o kadar canlı görünür" der (Bakırcıoğlu 30).

Lucaks'a göre tip örnek, yol gösteren, aydınlatan demektir. Bu anlamda Don Kişot'u en tipik kahramanlardan bir sayar. Don Kişot'un yel değirmeniyle savaşması en tipik ve en başarılı sahnelerden biridir. Çünkü olay sıradan olanın dışına çıkmış tipik olma özelliği kazanmıştır (Lucaks, Avrupa Gerçekçiliği 158).

Olaylar ve kişiler belirli bir bağlam içinde tipiklik özelliği kazanırlar. Tip kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir. Yani roman dünyasının dışında kalan dış dünyada mevcut bir kavram ya da br insan türünü temsil eden roman kişisidir. Tiplerin de çeşitleri vardır. Sosyal tipler, psikolojik tipler, entelektüel tipler. Sosyal tip demekle öğretmen, köyağası, züppe tipler kastedilmektedir. Psiklojik tip denilince akla cimri, kıskanç, korkak tipler, entelektüel tip ise daha çok felsefî, teolojik, ahlâkçı, materyalist bir görüşü temsil eden kişi anlaşılmaktadır (Yazko 24 Ekim 1982).

Tipi tip yapan şey onun ortlama niteliği değildir, ne kadar derinden kavranmış olursa olsun, onun bireysel varlığı değildir yalnızca, onu tip yapan şey insani ve toplumsal açıdan tüm temel belirleyicilerin en yüksek gelişim düzeyinin onda bulunuşu... insanların ve devirlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir (Lucaks, Avrupa Gerçekçiliği 14). Bir öykü kahramanı ancak "öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik kahramandır" (Lucaks, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı 141-142) Bu anlamda kahraman belli bir tarihsel dönemin özellikleriyle donatılmış olarak karşımıza çıkar. Marksist kahraman anlayışında bireyliği de ihmal edilmemekle birlikte gerçek karakter tip özelliklerini taşıyan karakterdir.

Durali Yılmaz için de tip "temsil özelliği olan kişileridir. Büyük yazarların yarattıkları kahramanlardan -Raskolnikov, Karamozov, Eugene Grandet, Donquixotte- söz ederken, "aynı şeyleri bütün büyük yazarların yarattıkları tipler için de söyleyebiliriz" der (70). Yılmaza'a göre roman kahramanı sokaktaki adam değil, romanının içindeki duyguların adam kılığına bürünmesidir. Özdenören kahraman ile tipin aynı şey olduğunu ileri sürer ve romancı romanında tiplerden oluşan bir kadro yarattığını ileri süreer (71-72).

Romanın bir zamanlar tipe dayandığını belirten Fethi Naci "Belli özellikleri, belli nitelikleri üzerinde taşıyan kişiyi" tip olarak tanımlar" (Naci 138). "Tip kelimesi bir eleştiri terimi olara ilk kullanıldığında Don Juan, Don Kişot, Faust, Hamlet gibi mitik boyutlara ulaşmış kişiler kastedilmiştir. Zamanla bunlar için arketip kelimesi tercih edilerek tip, toplumsal tip anlamında kullanılmıştır.. Tip bireysel özelliklerinden, yani çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimlerden pek fazla sözedilmeyip, daha çok dıştan görünüşüyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen benzerlerinin temsilciğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan ve bu arada kendi hayatını yaşamaya pek fırsat bulamayan kişilerdir. Karakter de bunun karşıtı"(Belge 20-21).

**Olay Örgüsü, Yapı ve Tema**

**Olay Örgüsü**

Olay örgüsü romanda anlatılan öykü ve bu öykünün temelindeki anlamdır. Dolayısıyla bir okuyucu bir romanın olay örgüsünü anlattığında hem karakterlerin başına ne geldiğini, hem de bu olayların anlamını ortaya koymak durumundadır. Yazarın düşündüğü, düşlediği, dinlediği ya da tanık olduğu her şey bir olay örgüsü içinde anlatılabilir.

Olay örgüsü ile karakterler öylesine içiçedirler ki birinin varlığı diğerininkini zorunlu kılar. Doğal olarak yazarın karakter kadrosunda yer alan kişiler olay örgüsünün ilerlemesinde, değişmesinde, karmaşık ya da basit oluşunda çok önemli yer tutar. İyi çizilmiş karakterler, olay örgüsünün anlatılanların dışına taştığı duygusunu uyandırabilirler.

Terimin oldukça tartışmalı bir anlamı vardır. En basit şekliyle Aristo'dan ödünç alınan mimesis kelimesinin çevirisidir. Aristo'ya göre olay örgüsü sadece öykü ve aksiyon değil, aynı zamanda olayların düzenlenmesi demektir. Dolayısıyla aynı konu farklı olay örgüleri ile sunulabilir. Olaylar edebî eserlerde eskiden olduğu kadar önemli olamasalar da, onlarsız yapılamamaktadır. Aristo'nun *Poetika*sında bir eserin en önemli öğesi olarak tanımladığı olay örgüsü her oyunda, öyküde vs. dolaylı da olsa bir olay örgüsü vardır ve Scholes'a göre olay örgüsünün en basit tanımı "aksiyonun, olayların belirli bir düzen içinde okuyucuya aktarılmasına, diğer bir deyişle bir öykü./romanın anlatısal yapısına olay örgüsü denir" (Scholes 10)..

DiYanni "olay örgüsü olayların, öyküyü oluşturacak biçimde düzenlenmesidir. Sayfaları çevirmeye devam etmemizi sağlayan şeydir." der (26). Bununla birlikte olay örgüsünün etkili olabilmesi için, özellikle geleneksel olay örgüsünde, kabul edilebilir ya da makul bir nedenle birbirine bağlanan bir takım olayların olması gerekir. Nedensellik gerçekçi romanın en temel özelliklerinden biridir. Basitçe bir şeyin bir başka şeyin sonucu olarak meydana gelmesi demektir.

Birçok olay örgüsü, birbirine karşı koyan güçler, bir çatışma ya da mücadele üzerine kurulmuştur. Çatışma ya da mücadele genellikle oyunun sonunda bir çözüme kavuşur. Tipik/geleneksel olay örgüleri olayları bir *ekspozisyon* (açıklama-giriş) ile başlar. Burada olayların geçtiği yer anlatılır, belli başlı karakterler tanıtılır. Bir seri komplikasyonun başladığı yer de bu bölümdür. Bu noktada başlayan çatışma ya da gerilim bizi krize, DiYanni'nin deyimiyle büyük gerilime götürür (27). Kriz/gerilim, sonucu büyük ölçüde belirleyen bir dönüş noktasına, (düğüm/dönüm bölümü) ulaşır. Bundan sonra olaylar yavaş yavaş çözülmeye başlar ve aksiyon yavaşlar. Bu da sonuç ya da Fransızca karşılığıyla denyuman bölümüdür. Bu durum sıklıkla

*Ekspozisyon-Komplikasyon-Kriz (Düğüm/dönüm Noktası)-Çözüme Doğru-Sonuç* biçiminde formüle edilir. Şüphesiz bu sadece bir başlangıç noktası olması açısından önem taşımaktadır. Birçok öyküde böyle bir diziliş yoktur. Dönüm noktası çoğunlukla beklendiği gibi olayın ortasında değil daha başında ya da sonunda yer alabilir. Alışıldığı üzere bir sonuç olmayabilir. Aksiyon simetrik bir yükseliş ve düşüş yerine düzensiz iniş ve çıkış biçiminde gerçekleşebilir. Gerçekçi bir romanda aksiyon, kronolojik bir sırayla anlatılmak zorunda olmayan ve birbirlerine mantıklı bir biçimde bağlı olan olaylardan oluşur. Bazı öykü/romanlarda geri dönüş (flashback) ve ileri gidiş (flashforward) teknikleri kul-

lanılır, dolayısıyla anlatım geçmiş şimdiki ve gelecek zaman arasında zikzaglar çizer.

Birçok kereler olay örgüleri sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Bazı eleştirmen karşılaşabileceğimiz olay örgüsü tiplerini kesin rakamlarla ifade etmeye çalışırken bazıları gerçekte bir tek olay örgüsünün varolduğunu ileri sürerler. Örneğin Lord Raglan' a göre bütün olay örgüleri bir tek yapıdadırlar: Evrensel olay örgüsü. Bütün kültürler tarafından paylaşılan bir temel mit vardır: Bu da bir kahramanın seyahati ve sınaması şeklindedir. Joseph Campell buna "monomit" der (Keshner 116). N. Frye esas itibariyle dört temel olay örgüsündan ve bunların her birinin mevsimlerden birine tekabul ettiğinden sözeder. Örneğin komedi İlkbahar'a, yaz romansa, sonbahar trajediye ve kış ironi ve hicive karşılıktır (Anatomy of Criticism, İlgili bölümler). Roman'ın olay örgüsü okuyucu ve eleştirmenin nerede durduğuna bağlı olarak değişik biçimlerde adlandırılabilir. Olaya bir psikologun gözüyle bakan eleştirmen kahramanın masumiyetini yitimesi olarak tanımladığı şey, bir antropolog için seyahat, sınama ve yenilenmeden oluşan mitik bir model olabilir. Bir sosyolog, marksist kuramcı, feminist eleştirmen, benzer şekilde farklı tanımlamalar getirebilirler.

İyi ya da kötü, romantik ya da gerçekçi olay örgülerinden sözedilebilir. Romancı bunlardan sadece bir tanesini kullanabildiği gibi, aynı anda iki, hatta üçünü birden de kullanabilir. Yüzeysel olarak bakıldığında romantik ama esas olay örgüsü gerçekçi bir formda olabilir.

Hem modernist (V.Woolf gibi), hem de postmodernistler (J. Heller gibi) olay örgüsünü fazla ciddiye almazlar. Laurence Perrine olay örgüsünü seyahate çıktığımızda yanımıza aldığımız haritaya benzetir ve bir romanın kalitesini ayırdetmede olayların birbirine nasıl bağlandıklarına bakmanın önemli olduğunu belirtir (43, 50, 51) Forster öykünün merak duygumuza, olay örgüsünün ise zekamıza hitap ettiğini ileri sürer (Salihoğlu 81). Forster'ın olay örgüsünü tanımlamak çok açık ve anlaşılır bir örnek veriri. Kral öldü, sonra kral öldü derseniz, bu masal olur ve burda olay örgüsü yoktur. Ama kral öldü, kederinden kraliçe de öldü derseniz bu olay örgüsü olur. Kısaca sbep-sonuç ilişkisi olay örgüsünün bir ölçütü olara ele alnır.

Ergin'e göre "karakterler, olayın geçtiği zaman ve yerin organik bir bütün olarak ele alındığı anlatım yapısı"dır. Bunu sağlamak için amaç, algılama, gerilim, çatışma, çözüm ve ironi gibi bir takım öğelere ihtiyac vardır. Stephan Crane, Norman Freidman ve Philip Stevik'e göre olay örgüleri esas itibariyle üçe ayrılır: Eylem, Karakter ve Düşünce (Ergin 7-8).

Rick Demarinis olay örgüsüz bir hikâyeyi odaları olamayan bir eve benzetir. Geleneksel hikâye yazarlarının aksine olay örgüsüz hikâyelerin "daha aydınlık ve daha ferah olduğunu, okuyucunun sürprizleri hikâyenin çatısında değil ayrıntılarında ve genel havasında" bulduğunu belirtir (90) Abrams'ın tanımı da hemen hemen aynıdır: Dramatik ya da anlatıma dayalı eserlerde bir takım duygusal ve sanatsal etkiler yaratmak amacıyla, eseri oluşturan olayların bir düzen içinde bir birine bağlanmasıdır (159). Olay örgüsünün bir aksiyon birliğine sahip olması gerktiği söylenir. Eğer okuyucu olayların tam ve düzenli bir biçimde birbirine bağlandığını, beklenen etkiye yönlendirilmiş, hiçbir malzemenin işlevsiz olamdığını hissederse başarılı bir olay örgüsü var denilebilir. Olay örgülerinin genel olarak şu başlıklar altında toplandıklerını görmek mümkündür.

**Episodik Olay Örgüleri**

Bu türün ilk örneklerinden biri yazarı belli olmayan *Lazarillo de Tormes* (1554) başlıklı bir İspanyol romanıdır. Romanda bir serseri (rog)nin başından geçenler anlatılır. Bu tür romanlara pkaresk roman denilmektedir. Episodik olay örgüsünün en ünlü eseri Cervantes'in Don Kişot'udur (1605, 1615). Romanın belirli bir olay örgüsü olmakla birlikte, okuyucu bir iki episodu okumadan geçse, sonraki episoddan itibaren fazla bir şey kaybetmeden Don Kişot'un serüvenini izlemeye devam eder. Episodik romanın biraz daha karmaşık bir yapıya sahip olan çeşidi, bir kişinin ahlâkî ve psikolojik büyümesini konu alan, *eğitim romanı* da denilen *bildungsroman*'dır. Bildungsroman kahramanın başından geçen serüvenleri değil, gelişme ve büyüme aşamalrını anlatır. Dickens, *David Copperfield*'de (1849), kahramanının çocukluk yıllarındaki sefaletle başlayan ve dünyevi başarıyla sonuçlanan yolculuğunu, gelişme ve değişmesini anlatır.

**Karmaşık Olay Örgüleri**

Birçok romanda olay örgüsü birden fazla ana karakter ve dolayısıyla birden fazla olay örgüsü içeririler. Bu tip olay örgüsünün en eski ve çok bilinen örneği Tolstoy'un Savaş ve Barış'ıdır (1865). Romanda beş ailenin 1805-1814 yılları arasındaki durumları ve Fransız Ordusunun işgaline karşı verilen savaş anlatılır. Romanda aristokratlar, köylüler, rütbeli rütbesiz askerler, diplomatlar, taşra ve kent hayatı, flörtler, partiler, avlanmalar, savaş sahneleri gerçekçi bir üslupla verilir.

Karmaşık olay örgüsü için konu sınırlaması yoktur. Savaş ve barış'ta olduğu gibi toplumun ve hayatın bütün yönlerini içine alabildiği gibi, yine aynı döneme ait bir roman olan J. Austen'un *Pride and Prejudice*'ı gibi evlilikle sınırlı bir olay örgüsü de seçilebilir

**Karaktere Dayanan Olay Örgüleri**

Birçok roman olaydan çok karakter dayanır. Pek az aksiyon vardır, ancak aksiyonun ayrıntıları ve bu ayrıntılara kahramanın gösterdiği tepki romanın esasını oluşturur. Örneğin *Madame Bovary*'de (1857) yok denecek kadar az aksiyon vardır: Romanın temelini Madam Bovary'nin yaşadığı üç ilişki (evliliği ve iki sevgilinin ihaneti) oluşturur. Romandaki çatışma Bovary'nin romantik idealizmi ile mensup olduğu orta sınıfın gerçekleri arasındadır.

**Değişik Olay Örgüleri**

Bazı romancılar olay örgülerinde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine yer vermezler. Bunun eski örneği Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'sidir (1759)'dir ve hem modern hem de postmodern romanın önemli bir kısmı bu türdendir. Tristram romanın ortalarına gelinceye kadar ortalıkta görünmez. Bu arada zaman zaman anlatma işi kesintiye uğrar ve roman yazma hakkında ileri geri konuşmalar yapılır. James Joyce olay örgüsünün akışını radikal bir biçimde değiştirir. Yazar, *Ulysses*'de (1922) kahramanlarının -Stephen Dedalus, Leopold ve Molly Bloom- akıllarından rastgele geçenleri aktarır. Sonunda kahramanlarıyla ilgili bir yığın soru bırakarak romanını bitirir. Örneğin Stephen ve Leopold'a ne olduğunu öğrenemeyiz.

Postmodern romancılardan Kurt Vonnegut *Slaughterhouse-Five*'da (1969) değişik bir olay örgüsü kullanır. Zamanla sınırlı olamayan bir adam, hayatının çeşitli anlarına rastgele, ileri geri hareket eder.

*Hypertext* romanlar tamamen farklı bir olay örgüsüne sahiptir. Bilgisayarda birbirine bağlı çeşitli dosyalar, okuyucunun bir dosyadan diğerine geçmesine imkân tanıyacak şekilde hazırlanmıştır. Okuyucu bir dosya ile başlar, daha sonra hangi dosyaya geçeceğine kendisi karar verir. Böylece okuyucu öykünün rotasını, olay örgüsünün yönünü kendisi belirlemiş olur.

**Yapı**

Bir öykünün yapısı, olay örgüsüne bakılarak incelenebilir. Eğer olay örgüsü olaylar zincirinin yavaş yavaş çözülmesi ise, yapı tamamlanmış aksiyonun dizaynı ya da biçimidir. Diğer bir deyişle olay örgüsünü incelerken nedensellikle, bir olayın hangi nedene dayalı olarak maydana geldiğiyle ilgileniriz. Yapıda ise öykünün bir bütün olarak sahip olduğu olayların dizaynına, içeriğin biçimine bakarız. Olay örgüsü bize haraeket hâlindeki öyküyü gösterir, yapı ise hareketsiz hâldeki öyküyü. Olay örgüsü ve yapı, birlikte öykünün düzenini ortaya çıkarırlar.

Romanda yapı birçok bakımdan önemlidir. Okuyucunun romandan/öyküden beklediği düzen duygusunu, olaylar arasındaki ilişkinin ölçü ve oranlarını ve bunların belirli bir ahenk içinde tutulmasını sağlar. Kurgusal eserlerde yapı dengeler, paralellikler, gerilim ve rahatlamalardaki ölçülerle gösterir kendini. Sık sık karşılaştığımız imgeler ve belirli ayrıntılar -aksiyon, dialog ve tasvirler gibi- romanın anlaşılması konusunda ipuçları sağlar.

**Tema**

Bir öykünün teması, romanın anlamının genel birkaç cümleyle ifade edilmesi ya da romanın anafikridir. Örneğin bir masalın teması onun kabaca verdiği ahlâk dersidir. Bir darbı meselde ders verici yandır. Kısa hikâyede dünya görüşüdür, hayat felsefesidir. Darbımesel ve masaldan farklı olarak kurgusal eserlerin önemli bir bölümü esas itibariyle ahlâk dersi vermek ya da okuyucuya doğruları söylemek amacı gütmez. Böylesi eserlerde tema doğrudan ve açık olmak yerine dolaylıdır. Dikkatli okuyucu bunu karakterler ve aksiyonun ayrıntılarından çıkarabilir.

Tema konusunu açıkça ortaya koymak için onu olayların birbirine bağlanması demek olan olay örgüsünden ve genel olarak hikâyenin ne hakkında olduğu anlamımnda *konu*dan ayırmak gerekir. Bir öykünün temasını açıklarken, onun konusunu kabaca belirtmekten ya da olay örgüsünü özetlemekten daha fazla bir şey yaparız. Örneğin bir öyküde sırasıyla konu savaş, tema savaşın çocuklar üzerindaki etkisi ve olay örgüsü savaşla ilgili çeşitli sahnelerin -çarpışma, hastalık, açlık, ayrılık-birbirlerine mantıksal bir bağla bağlanmasıdır. Temayı açıklamak demek savaşın çocuklar üzerinde yaptığı yapacağı etkileri olumlu ve varsa olumsuz yönleriyle ortaya koymak demektir. Tema bir bakıma bu roman ya da öykü neyi amaçlıyor ve ne anlatıyor sorularının cevabıdır (DiYanni 69).

**Kaynaklar**

1. Abrams, *M. H. A Glossary of Kiterary Terms*, Sixth Edition, HBJ
2. Aytür, Nejla. *Amerikan Romanı 1870-1900*, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara
Bakırcıoğlu, M. Ziya. *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yay. 1986, İstanbul.
4. Belge, Murat. *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul 1994
5. Butor, Michael. *Roman Üstüne Denemeler*, Mehmet ve Sema Rifat, Düzlem Yay. İstanbul 1991.
6. Demarinis, Dick. *The Art and Craft of Short Story Story Press*, Cicinnati, OH, 2000
7. DiYanni, Robert (Ed.) *Literature:Reading Fiction, Poetry, Drama, and the Essay*, Second Ed. Pace Uni. Pleasatville, McGraw-Hill Pub. Company, New York
8. Dural, Baran. *Edebiyatımızın Üvey Evladı: Tarihi Roman*, Bizim Gergef Yayınları, Istanbul, 1991 s. 11
9. Fawler, Roger (Ed.) *A Dictionary of Moedrn Critical Terms*, Routledge and Kegan Paul, London, Henley and Boston, 1976
10. Forster, E..M. *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yay. İstanbul 1985
11 Kershner, B.B. *The Twentieth-Century Novel*, An Introduction University of Florida, Boston and New York, 1997
12. Lucaks, George. *Avrupa Gerçekçiliği*, Çev. M.H. Doğan, İstanbul, 1977
13. Lucaks,, George. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, İstanbul, 1975)
14 Lucaks,George. *Roman Kuramı*, Say Yayınları, Çev. Sedat Umran, Istanbul, 1985, s. 65
Naci, Fethi. *Roman ve Yaşam*, Eleştiri Günlüğü 3, Can Yay. 1192, İstanbul).
16 Özdenören, Rasim. *Ruhun Malzemeleri*, Risale Yayınları, İstanbul, 1986
17 Özyalçıner, Adnan. *Gözleri Bağlı Adam*, Yazko, 1980 İstanbul
18 Quellet, Rene, *Roman Dünyası ve İncelesi*, Çev.Doç.Dr. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yay. No:1085, Ankara 1989
19 Perrine, Laurence. *Literature. Structure. Sound and Sense*. Southern Methodist University). Second Edition. New York 1974)
20 Salihoğlu, Hüseyin (Ed.) *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara 1995)
21 Scholes, Robert (Ed.) *Approaches to the Novel Collected and Ed. By*, Uni. Of Iowa, Chandler Publishing Company, California, 1966
22. Stevick, Philip. *Roman Teorisi*, Çev. Doç.Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üni. Yay. Ankara, 1988
Gennadiy, N. Pospelov. *Edebiyat Bilimi II*, Çev. Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, 1985, Ankara, s. 9
24 Yılmaz, Durali *Roman Sanatı ve Toplum*, Ötüken Yay. İstanbul, 1996.s. 66).
25 Waugh, Patricia. Metafiction, *The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Methuen and Co..New York, 1985, s.
26. Wellek, R ve Austin Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. Prof..Dr. A. Edip Uysal, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

HAYRETTİN ORHANOĞLU

# ANLATICILAR AÇISINDAN ROMANIN GELİŞİMİ

*romanın tarihi, düşüncenin tarihidir*

## GİRİŞ

Batı, kendini ifadelendirmede en önemli dayanak noktası olarak 'inandırıcılık'tan hareket eder. 'İnandırıcılık', bir 'gerçekleşme' bir haz alanıdır. Zorunluluk değeri, tartışma götürmez bir biçimde bütün alanlara yayıldığında 'inandırıcılık', bilimden sanata, düşünceden/eylemden sosyal ve psikolojik varsayımlara kadar genişleme imkânı bulur. En önemlisi, hazzın kullanımında göz'ün egemenliği, söylemin egemenliğini de içine alan bir yayılmacılıkla Aydınlanma çağından bu yüzyılın başlarına kadar güçlü bir ivme kazanır. İkonaklazmın bütün ağırlığına rağmen *tasvirî* anlatım ya da resimdeki arkaplanın yayılmacılığı, objeyi uzamıyla düşünmek zorunluluğunu taşıdığı Batı gerçekçiliğinde neredeyse tek çıkış noktası, akılla bitişen bütün kıyılarıyla inandırıcılığın yüzeyin ötesine geçmeyi genel geçer bir değişmezlik ülküsüyle reddedip aklın yitimiyle 19. yy'ın başlarına kadar devşirilen bir özeleştiriye tahammül edememesi dikkat çekicidir. Bu ilerleyiş, boşluğun öne çıkıp yüzeyin egemenliğini sona erdirirken bu tarihten itibaren 'bilincin gözü' için erişilmez bir zafere dönüşür.

Nesnenin ihlâl edilmiş gerçeklik alanı, inandırıcılığını oluşturan bütün kendilik değerini yitirdikten sonra sanat eserine dönüşürken modern sanatın *benzeyiş*i aradan çıkarması, iki anlamda doğallığa yol açmıştır. Bunlardan ilki doğallığın, gerçekliğin *benzeyiş*e en uzak yapısını bünyesinde taşıması iken diğeri ise hem biçimin hem de içeriğin kendi uzamlarına çekildiği ve hem yapaylık hem de sıradanlığın, bayağılığın yüceltilmesi yoluyla ifadesidir. Bir diğer deyişle doğallık, kurmaca gerçekliğin ilgi alanına girerken sanat eseri, kendi gerçekliğini, kendi *doğallığını* dayatır. Öte yandan doğallık, bayağılıkla gerçekliğin yer değiştirmesidir ki benzeyiş, bu tarafta da *ayna* metaforunu kısmen kullanmıştır. Kartezyen dünyanın ifadelendirilmesiyle benzeyişin aradan çekilmesiyle ortaya çıkan boşluk, ne benzeyenin ne benzetilenin; ne nesnenin ne de tasarım dünyasının doldurmadığı güvenilmez bir uzamı gündeme getirmiştir. Güvenilmezliği, bir yığıntı, bir boşaltma uzamı olması ile ilgilidir ki bu uzam, hiçbir şeyin ve herşeyin bir yığıntı hâlinde bırakıldığı ve yine *bu dünya*dan elde edildiği izlenimi ile dehşeti ve bulantıyı hatırlatır.[1]

Modernleşme süreci içinde Batı'nın kendini gerçekleştirme uğraşı, sanılanın aksine bir ahlâk sorunu olarak değil biçim kaygısı üzerine temellendirilmiştir. Biçimin ahlâkın önüne geçerek kendini gerçekleştirmenin bir ifadesi olması biçime yeni yollar açılmasına neden olmuştur. Biçim nesnenin de zaman ve mekânın da aradan çıkarılmasını mübah saymış; ahlâk biçimden arta kalan boşluğa ancak yerleşebilmiştir. Çoğu zaman o da kılık değiştirse de. Kimi zaman *inandırıcılık* yerine, yapaylığın doğallaştırılması bu süreci daha da hızlandırmıştır. Bireysel ve toplumsal rollerin de yönlendirmesiyle biçimin tek ege-

men hâle dönüştürülmesi, modernliğin *değişme*ye verdiği önemle daha çok ön plana çıkar. Mekân ve zamanın bu tutuma uygun hâle getirilmesi de yadırgatıcı görülmez.

Bu bağlamda sanatçı, modern anlatım tarzlarıyla ilişkili olarak referans dünyasını oluşturma çabası içindedir. Bu çabanın biricik tematik görüntüsü ise 'inandırıcılık'tır. Doğanın hakimiyetinden 'özgür'leşerek kurtulan birey, yeni bir 'doğa' tasarımı yeni bir zaman ve mekân arayışını inandırıcı kılmak uğruna yeni bir yaratım çabasına girişir. İç'te gelişen bu *sahicilik* isteği, çoğu zaman kendini gerçekleştirmeyi görünür kılsa bile aslında kendi bedeninde yitip giden bir Ben'in varlığı ortadadır. Kendi'yle konuşan, içteki varlığının farkına vararak onunla yüzleşmeyi gözardı etmeyen Diyalojik Ben'den bir sonraki merhale sayılan ötekilik, bu Ben varlığını üstlenmekten geri durmaz.

İnandırıcılık ve ben -belki de ötekilik- varlığını dışlamayan her bilincin derinliklerinde varolan ve kimi zaman ağırlıklarından yahut geçirgen olmayışlarından dolayı dışa veyahut içe atılıp çekilemeyen/soğurulamayan bulanıklıkların -ki bu bulanıklık, *Tanımlanamayan* olarak da adlandırılabilir- çözümlenebilmesi ancak yine bir tanımlanamayan yahut bulanıklıkla yüzleşmiş bir bilinç (belki de bî-linç) 'le mümkün görünüyor.

Karşılaşma kaçınılmaz olduğunda 'ben' ve 'öteki' *yansılanmış* olduklarının farkına varmak istemiyormuşcasına iki tanımlanamayan olarak varoluşlarını sürdürürler. Eğer bir tasnif gerekirse sıradışı tasavvurlarla birer tanımlanamayana dönüştürürler birbirlerini. Nietzsche ancak Nietzsche ile anlaşılabilir bir diğer deyişle. Ama yine de Tanımlanamaz bilinciyle.

Gözün egemenliğini bir tercih unsuru olarak seçen Batı'nın kendi Ben'ine ait kurgularını tasarlarken farklı bir yol izlediği muhakkaktır. Bu yol, hem bekleyenin hem beklenenin hem de bekleyişin izini sürmekten geri durmaz. Üstüste çakışan bu kimlik parçalanması, Charles Taylor'un da ifade ettiği gibi bütün benlik tanımlamalarının ötesinde bir *benlik* uzamına doğru sürüklenmektedir. Parçalı an fikri ile yola çıkarken bile yine de bütünlük kurgusunun elden bırakılmadığı bir uzamdır sözkonusu edilen. Michel Butor'un *Değişme*'de öngördüğü zamansal parçalılık, daha geniş bakıldığında "yekpare geniş bir an"a müteallikti. Zamanın romanın en önemli kahramanı olduğu *Değişme*'de zaman, dört ana çizgide ilerlerken geri planda Roma'nın gücünden ve Paris'le de modern kültür ve yaşayışının birleştiği bir herc ü merc içinde ele alınır.

Bir diğer deyişle modern zamanlara gelinceye değin tarihselliğin bir süreksizlik arzeden bir bütünlük içinde değerlendirildiği tarih kurgularından sonra modern zamanlarda bir başka biçime dönüşmesi doğal karşılanır. "Klasik biçimi içindeki tarih için süreksizlik hem verilmiş hem de düşünülmez olan idi: Dağınık olaylar -kararlar, arazlar, başlangıçlar, keşifler- türü altında verilen ve olayların sürekliliğinin görünmesi için, çözümleme yoluyla sınırlandırılması, indirgenmesi, silinmesi gereken şey. Süreksizlik, tarihçi için tarihi ortadan kaldırmak koşuluyla sahip olduğu bu zamansal dağınıklığın izi idi."[2] Michel Butor'un ise kırılmalar içinde de olsa aradığı zamansallık, sürekliliğe dönüşen bir tarih kurgusundan ibaretti. Bu kurgu, "Ben'i kendi mutlak gerçekliğine boyun eğmekten alıkoyan, yaşamsal bir öneme sahip ötekilik yanılsamasıdır. Dil de her şeyin her an bir anlam taşımamasını ve anlamın sonsuz ışımasından kaçmamızı olanaklı kılan bir şeydir."[3]

Romanın ve gerçekliğinin sorgulandığı her söylemde ortaya çıkan bütün çakış-

maların merkezinde yer alan ve çoğu zaman yazarla birlikte düşünülen anlatıcılar ya da anlatı kişileri, kendi varlıklarını borçlu oldukları çağın ve dil ile birlikte düşüncenin bir sembolü olarak bu çalışmadaki yerlerini alacaklardır.

Özellikle hikâyeler gözönünde bulundurularak yaptığımız çalışmada anlatı kişilerinin işlevsellikleri üzerinde durulurken anlatı kişilerinin beş ana damarda tasnif edilebileceğini belirtmiştik. Bunlar sırasıyla, E.M. Forster'in de *yalınkat* kişiler olarak adlandırdığı *işlevsiz* anlatı kişileri; ikinci olarak kendi kimlik kurgusunu iç'te kurma yoluna giden *içsel özne;* sonrasında son yüzyılın *öteki*si; ardından sanayi çağıyla birlikte gündeme gelen toplumsal *özne* ve nihayet son aşamada özellikle Doğu metinlerinde karşımıza çıkan aşkın *özne*ydi.[4] Ancak öte yandan bu anlatı kişileriyle okur arasındaki köprü görevini gören ve kimi zaman görünmeyen ve yazarla özdeşleştirilen biri vardır ki o da anlatıcıdır.

Kahramandan farklı olarak kahramanı da yönlendiren bir ses olarak algılayabileceğimiz Anlatıcı, Umberto Eco'da kimi zaman *anonim bir ses* kimi zaman *anlatan-ses*'tir.[5] Kimi zaman da haklı olarak yazarla karıştırılan anlatıcı yani anlatan-ses, bir düşüncenin, bir yaşayış biçiminin sesi olarak da algılanabilir. İşte bu açıdan bakılınca anlatıcıyı bir düşünceyi ya da yaşayış biçimini anlatmaya sevkeden sebeplerin belirlenmesi birçok bakımından önem taşımaktadır.

## ANLATMANIN İLK DURAĞI: ANLATICI

Bir kılıcın, önce altına, sonra külrengine
Sonra da hiçliğe dönüşerek batan
Yapayalnız bir güneşin de anısıyım ben
**J.L.Borges**

*Özne, kendilik bilinci* ve *eyleyen* kavramlarıyla ilişkili olarak metin ve okur arasında bir vasıta olarak karşımıza çıkan ve *anlatıcı ses* ya da *anonim ses* kavramlarıyla da tanınan anlatıcı, geniş bir uzamda sözlü anlatılar çağından günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Kimi zaman herhangi bir şahıs zamirini kullanmaksızın ilerlediği serüveninde anlatıcı, üç temel yolla varlığını ispat etme gayretindedir. Bu gayret *bakış açısı* kavramıyla ilişkilendirilerek açıklanabilir ki "Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan bir şey değildir." tanımında görüleceği üzere anlatıcıyla birlikte düşünülmelidir.

Buna göre anlatıcılar, bakış açılarının farklılıklarına gözönünde bulundurulduğunda ilkinde aynı zamanda anlatının kahramanıdırlar. Anlatı, anlatıcının şahit olup yaşadığı olayları biyografik karakterde anlatmasıyla ortaya çıkar. İkinci bakış açısına göre anlatı, *müşahit bakış açılı anlatıcısının* bir kamera duyarlılığıyla aktardığı olaylar neticesinde şekillenir. Son bakış açısına göre ise anlatıcı, *hakim bakış açısını* kullanır ki bu bakış açısı, tanrısal niteliktedir. Şahit olmadığı hâlde olayların öncesini ve sonrasını bilebilir, kahramanların düşüncelerini okuyabilir.[6]

Karmaşık bir yapı içerisinde yalnızca tipolojik hâlleriyle değil, içinde bulundukları uzama göre metnin çıkış noktalarındaki tutumlarına bağlı olarak incelendiğinde."Anlatıcı, hem kendi anlatı kişilerinin içindedir (çünkü onların içinde olup biten her şeyi bilir), hem de dışındadır (çünkü aralarından hiç biriyle özdeşleşmez). Daha yeni olan üçüncü görüş, (Henry James, Jean Paul Sartre), anlatıcının, anlatısını, kişilerinin gözlemleyebildikleri ya da bilebildikleriyle sınırlandırmak zorunda olduğunu ileri sürer. Her şey sanki hem anlatı kişisi, sırayla anlatının vericisi oluyormuş gibi gerçekleşir. (...) Anlatıcı ve anlatı kişileri temelde 'kağıttan varlık'lardır."[7] olarak sınırlanırken bile katı birer tanımlamaya uğrarlar.

Modernliğin başlangıcı, modern anlatıları da beraberinde getirir, yargısını verdiğimizde *Anlatıcılar çağı* ile *deneyime* yaslanan *yeniden üretim çağının* kesiştiği bu noktada anlatılar, bir ayna imgesiyle belirginleşirler. Buna göre Stendhal'ın belirttiği gibi gerçekliğin yansıtılması başlangıcın ilk adımını oluşturur. Çünkü gerçeklik, hangi uzaklıktaysa yazarın algı aynasının bakış açısı da o kadar uzakta kalır. Hele ki dayatmacı, öngörü sahibi, hiçbir kuşkuya yer bırakmayan ve inandırıcılığını kabul ettirmeye çalışan anlatıcının doğru ları tek söz sahibiyken.

Giderek içeriğinden uzaklaşan anlatıcı ile "Günümüzde, yazmak, 'anlatmak' değil, anlatıyor olduğunu söylemektir ve bütün göndergeyi ("Söylenen"i) bu söyleyiş edimine aktarmaktır; bu nedenle çağdaş yazın'ın bir bölümü artık betimleyici olmaktan çıkmış, geçişli olmuştur. Yani sözün içinde öylesine katışıksız bir şimdiki zaman gerçekleştirmeye çalışır ki, bütün söylem, kendisini veren edimle özdeşleşir."[8]

Tipolojik yaklaşımlarından öte bu bakış açılarına götüren sebeplere baktığımızda anlatıcıların metin ve okurla çok farklı ilişkilere girdikleri görülür. Okur ve metinle aynîleşen yahut okur ve metindeki sürekli değişen yapıya uyum sağlayan ve metni de okuru da kendiliğinden pay biçerek "açık yapıt"a, açık okura dönüştüren prototip anlatıcılar, diğer buyurgan anlatıcılardan farklı olarak bu yolda ilerlerler.

Balzac, İnsanlık Komedyası'nın önsözünde Bonald'dan alıntıladığı şu cümle okur ve toplum adına yargı veren anlatıcı için bir örnek sayılabilir: "Bir yazarın ahlâk bakımından da politika bakımından da kesin ve değişmez kuralları olmalı; kendisini bütün insanların öğreticisi olarak görmeli; çünkü insanların şüphe etmek için öğretmene ihtiyaçları yoktur." Balzac, bu görüşe katılmakla birlikte çoğu zaman romandaki fikirleriyle çelişik gözükmekten de, okurlarının kendisini öyle görmelerinden de şikayetçidir. Kendisiyle çelişkiye düştüğünü kabul etmeyen Balzac, okurun 'örnek yazar' la karşılaştığını belirtmeye çalışır ve bu tutumda ısrar edenleri 'iftiracı' olarak suçlar.[9]

Klasik anlatıcı tipinin daima kendinden uzaklaştırdığı metin ve okuru kapalı birer giz çözücüsü ve nesnesi olarak değerlendirme edimi, yerini sıradanlığın içinde de olsa örnek okurun herhangi bir okura dönüşmesine imkân tanımadan okur ve anlatıcıyı (belki de yazarı) aynı noktada buluşma eğilimine bırakır. Yazar ve okurun koltuklarının altında metnin farklı yüzleriyle buluşma yerlerine geldiklerinde yeni bir metin yorumuyla karşılaşacakları muhakkaktır. Her iki taraf da (kimi zaman eleştirmenin de yardımıyla) bu buluşmadan yeni bir istihsalin ortaya çıkacağından (kimi zaman habersiz) emin olarak metnin yorumunun bir yanılsamadan ibaret olduğunu

kavrarlar. Yazar ve okur, bu kez koltuklarının altında diğerinin hemen yanıbaşında farklılaştırdığı yeni metin yorumuyla buluşma yerinden ayrılırlar.

Varolma sorumluluğunu bile üzerine almaktan kaçınan ve bunu gerçekleştirirken bir 'yaralı bilinç'ten yola çıkan anlatıcı, yapay bir kurguyla gözlem gücünü, bir başka deyişle üstüste bindirilmiş tarih ve mekân kurgusundan yahut daha doğru bir deyişle palimpsest bir bakış açısından alır. Bu bakış açısı, tahmin edilebileceği gibi kronolojik olmayan bir tarih üretimidir aynı zamanda. Nesnenin, mekânın ve nihayet zamanın karşısında daima edilgin bir tavır alan anlatıcı, kendi kurgusuyla özdeşleştirdiği okurunu da kendi 'söylem düzeni'ne çekmeye çalışır.

**DİL VE ANLAM**

"Olabilir ya bir düş görüyorduysam,
o düş de beni izliyordu adım adım.
Bakışımlı bir yüceltiyi yaşıyorduk ikimiz.
Gene de kıpırtısız, düz anlar yakalıyordum ara sıra."
**Edip Cansever**

Anlatıcının 19. yy. sonrası görünümünde yer alan en önemli farklılıklarından biri de söylemsel ikiliği yahut söylemsel çoğulluğudur. Dilin de ötesine geçen ve kelimelerle kurulan dünyanın arkaplanında yazar ve okurun kendini evinde hissedeceği bir dil ormanında hem ormandaki hayatı hem de ormanın gökyüzünden göründüğü kadarıyla geniş bir bakış açısının yardımıyla kolaylıkla kavranabileceği bir anlam dünyası sezdirilmeye çalışılır.

Anlatıcı, yakalamaya çalıştığı ara-dünyayı söylemsel ikilik yahut söylemsel çoğulluğuyla okura daima bir arkaplan sunar. Anlatıcı dilin dışında yakaladığı bu çoğullukları okurun da paylaşmasını arzular. Anlatıcı için asıl olan görünen değil, dilin de ötesinde kalan görünmeyendir, satıraralarıdır. Mesajın iletiminde bu arzu yerini hazza bırakır. Söylemsel yapının bu art alanı kullanma çabası Ortaçağla başlayan ve nesnenin/objenin üç boyutluluğuna açılan mekânsal kurgularda da görüleceği üzere dile yeni imkânlar açmaktan geri durmaz. Obje, artalanın, nesne ya da doğanın egemenliğinde imgesinin de yardımıyla var'dır. Ta ki Kant'a gelinceye kadar egemenliğini sürdüren bu çaba Kant'la yeni bir yola girer. "Kant ve Kant'la birlikte imge, ideye ilişkin bir bilgiyi temsil edebileceği görüşüne veda eder."[10]

Kant'la birlikte ortaya çıkan bu kırılma noktasından itibaren giderek nesnesinden kopan imge 19. yy'ın aklı ve Tanrı düşüncesini reddeden bireyinin ortaya çıkışıyla 20.yy.ın bilinçakımı tekniğini kullanan romancılarda yeni bir ivme kazanır. İmgesinden kopan nesne-doğa, hem kendisi hem de kendisi olmayanı taşıyamaz hâle gelmişken öte yandan daha geniş bir söylemsel alanda dilin yardımıyla metinden de uzak yeni bir imge alanı açar. Metin, başlı başına içindekilerden ayrı olarak düşünsel alanın sınırlarında gezinerek temel bir imge olarak anlaşılmaya başlanmıştır. Böylelikle Suç ve Ceza'nın ötesinde asıl Suç ve Ceza; Değişim'in ötesinde asıl Değişim, kimi zaman anlamsal uzamları üstüste çakışarak okurun bilincinde yerini alır. Ne Ras-

kalnikof ne de Gregor Samsa, anlatıcıları aracılığıyla öldürerek varolmanın ve varolarak ölümün anlamsal dizgelerini okura birden fazla söylemsel çoğullukla iletmenin zorluğunu yaşarlar. "Yeraltından Notlar", "Ölü Evinden Hatıralar", "Yabancı" isimleri hem metinlerinin ismi hem de Balzac'ın "İnsanlık Komedyası" gibi insana ait büyük bir imgeyi muştularlar. Bu büyük imge aslında olumsuz bir imgedir. Niteliksiz adam'ın imgesidir. Yani çağın insanı, çekinmeden kendi komedyasını, kendi yenilgisini yazmaktan bile geri durmayan yeni bir anlatıcı.

Anlatıcı matbaanın yalnızlaştırdığı okurdan sıkıştırılmış zaman ve mekân kurgusuyla giderek içeriye gömülen okura varıncaya kadar her iki Raskalnikov ve Gregor Samsa'nın hikâyesini aktarmış olur. Raskalnikov, bir kez tefeci kadın Alyona İvanova'yı öldürmüştür. Ancak okuru aracılığıyla Raskalnikof'un toplumsal yönü hemen her okuyuşta bir kez daha karşımızdadır.

Gregor Samsa da daha kabuslarla dolu uzun bir geceden hemen sonra uyanır uyanmaz böceğe dönüşmüş olarak bulur kendini. Bu değişim bir kezliğinedir. Oysa Gregor Samsa'nın öteki yüzü içsel olarak binlerce yüzbinlerce anlatıcı bulur kendine. Bu tutum, aynı zamanda Robert Musil ve Michel Butor'da daha katmanlı bir söylemsel çoğulluğa dönüşür ki Musil, *Niteliksiz Adam*'da Ulrich'in bireysel tarihini Avusturya ve daha genelde Batı tarihiyle çoğulluğa dönüştürürken Michel Butor, bilinenin aksine beş[11] değil de altı zaman üzerine temellendirdiği Değişme'de art alanda geniş zaman kurgusunu da ekleyerek Leon Delmont'la mekân kurgusunda Roma İmparatorluğu'nu akla getirir. Roma'dan günümüze zamansal bir kurgudur baştan başa Leon Delmont. Gücün egemenlik süreci, Leon Delmont'un güçsüz ve kararsız omuzlarına daha ağır bir sorumluluk yükler: 'Batılı Olma'. Okur, bu süreci Ulrich ve Leon Delmont'un katmanlı tarih ve zaman kurgularıyla birlikte tanır. Ulrich ve Leon Delmont, bir diğer deyişle hem birey hem de tarih ve zamandırlar. Çünkü Alain Robbe Grillet'nin de dediği gibi "çağımızın roman kahramanı zamandır." Çünkü zaman, insanı oluşturmaktadır.

Her defasında kahramanlar ya da anlatıcılar, bu çoğulluklarını genel bir çıkarsamaya dönüştürerek çoğul bakış açısını okura duyurmak isterler. Hatta çoğu zaman bu çıkarsama bir haklılık göstergesine dönüşür:

"Hemen her suçlu, suç anında bir irade, bilinç kaybına uğramaktadır. İrade ile bilincin yerini bu ikisinin en çok gerekli oldukları bir anda, ender rastlanan çocuksu bir önemsemeyiş almaktadır... İrade ile bilincin zayıflaması kişiyi bir hastalık gibi sarmakta, hastalık yavaş yavaş gelişmekte, suç öncesinde ise en yüksek düzeyine çıkmaktadır. Hastalık bu biçimiyle suç anında da, (kişiye göre) suçun işlenmesinden sonra da bir zaman için vardır. Sonra her hastalık gibi geçer. Sorun şuydu: Hastalık mı suçu doğuruyor, yoksa suç mu doğasındaki birtakım özelliklerinden dolayı hastalığa benzer bir şeyi beraberinde getiriyor? Buna karar verecek güçte hissetmiyordu kendini Raskalnikov.

Bu sonuca vardıktan sonra kararını verdi. Onun işinde bu hastalık sözkonusu olmayacaktı. Çünkü tasarladığı şeyi yaparken bilinci de, iradesi de yerinde olacaktı. Bunun tek nedeni de onun tek yapacağı şeyin 'bir suç olmamasıydı'."[12] Öldürmek, bir suç değildir, yargısına değil kötü, toplum-dışı, çirkef ve sömüren insanları ortadan kaldırmak gerek, yargısına varıyor Raskalnikov. Anlatıcısının aracılığıyla çoğul

kimliğine ait öngörüleri toplumsal bir tipe dönüştürüveriyor kendini. Anlatıcısının sürekli arka çıkmasıyla. Yargıların tümden öznelleştiği bu söylemsel çoğullukta yazar yine de anlatıcısı aracılığıyla ortak bir çıkış noktası bularak Suç ve Ceza'daki suç ve ceza ilişkisinin aykırılığını benimsetebilmiştir.

## ANLATICI VE MEKÂN

Şatonun bulunduğu tepeden iz eser yoktu ortada;
sis ve zifiri karanlık tepeyi kuşatıyor,
büyük şatoyu ele veren en sönük bir ışık seçilmiyordu.
**Franz Kafka**

Sözlü anlatım çağından itibaren mekânın gitgide soğuran, içe çeken niteliğine karşı koyamayan anlatıcı, Walter Benjamin'in de belirttiği gibi matbaanın yalnızlaştırdığı okuruyla dış dünyadan, benzerlikten uzaklaşarak iç'e, içrek dünyasına çekildi. Daha dar mekânlara, eve hatta odalara kadar gerilediği serüveninde ne uzak diyarların ütopyası ne de doğanın anlamı kalmıştır. Anlatıcı, Kafka'dan hareketle Maurice Blanchot ve Max Frisch'in romanlarında da ortaya çıkan bir cezaevi metaforuna sığınır.

Bütün dünyayı bir cezaevine dönüştüren bu bilinç, içiçe geçmiş bir ötekilikle bedenini/gövdesini de bu metaforla ilişkilendirerek en büyük cezaevi olarak gövdesini seçer. Stiller, bir başka bilinçte yaşayan Bay Stiller'in gövdesinden/bedeninden de kurtulma çabasındadır Bu beden, çoğunlukla bir gövde bir beden olmaktan çok sınırları gevşetilemeyecek kadar sık dokunulmuş bir hapishanedir. Geçirgen olmayan katı bir varoluştan başka bir şey değildir ve haklı olarak Stiller, Stiller olmadığını defalarca aktarmak isteyecektir yetkililere.

Maurice Blanchot'nun Aleksandre Akim'i de *ötekiler*le birlikte haşır neşir yaşarken ortak yaşantının olmadığı bir bakımevinde istirahat edilmek zorunda bırakılır. Burada "mutsuzluğun istençdışı aracı gözetmen"inin sınırlayıcılığında anlatıcı, yersizliği ve yurtsuzluğu daha da çoğaltan bir söylemi dile getirirken "hüzünlü ev" inden kaçmaya karar verir ama başaramaz "Yüzlerinden okunacak hiçbir şey yoktu; sadece başımı çevirmeme neden olan boş bir hava. Evet, bu sessizliği açıklayan bir hava, tasalı ve bulanık, mutsuzluğa kayıtsız, hiçkimse için sertlik taşımayan bir hava. Orada kalamayacağımı hissettim. Kımıldadım ve adam bana bakarak şunları söyledi: 'Evet evet geliyorum.'"[13] Akim, yanına bir yandaş bulur. Kaçmak için daima bir fırsat vardır ama gariptir ki hiç kimse buradan kaçmayı düşünmemiştir bile. Akim çok yalın, çok sıradan bir mutluluk gösterisi içindeki adamın "evet" deyişine tuhaf tuhaf bakar. Daha fazlasını beklerken sıradan bir "evet" cevabı alması şaşırtmıştır. Anlatıcının aradığı da budur. Tuhaf bir mutluluk ya da "sözsüz gerçek bir mutluluk"tur adamın sevinci. Modernliğin azalta azalta yaşamayı alışkanlığa dönüştürdüğü bireyin mutluluğu da bundan farklı değildir. Anlatıcı, adamın mutluluğunu okurun sesine katar ve çoğul bir kimlik yansıması elde edilmiş olur.

Thomas Bernard'ın *Odun Kesmek* romanında anlatıcı daha dar bir *uzam*a bir berjer koltuğa gömülüp kalır roman boyunca: "Gents Sokağı'ndaymışım ve dolayısıyla onların evindeymişim gibi rol kesiyorum, dedim kendi kendime. Onlara sürekli her şeyi oynadım,

dedim kendi kendime. Herkese her şeyi oynadım hep; tüm yaşamım boyunca, yalnız oynadım ve *aldattım*, dedim kendi kendime berjer koltukta, gerçek, asıl bir biçimde yaşamıyorum, yalnız *tasarlanmış olarak* yaşıyor ve varlığımı sürdürüyorum, her zaman *yalnız tasarlanmış bir yaşamım* oldu, hiçbir zaman asıl, gerçek bir yaşamım olmadı, dedim kendi kendime ve bu tasarımı o kadar ileriye götürdüm ki sonunda bu tasarıma *inandım*"[14]

Anlatıcı dış dünyadan hem kopuk hem de bu dünyaya sıkı sıkıya bağlı yaşamında iç-ses'inin de yardımıyla kendisiyle aynı yolda ilerleyen okuruna seslenirken zorlanmaz. Okur, anlatışının peşinden giderek daha metnin ilk sayfalarından itibaren Robert Musil'in *Niteliksiz Adam*'ı Ulrich gibi, bütün güçlü taraflarına rağmen yine de güçsüz ve niteliksiz biridir ve o da zaman ve mekânın dönüştürdüğü cezaevinin sınırları içinde sıkışıp kalmıştır.

"Dış dünyada her insanı kendi beni üzerinde odaklaşmaktan kaynaklanan saldırganlığıyla öteki bedenlerin arasında güç bela barınmaya iten bu derleyip toparlayıcı güç, herkesin beklemekle ayakta kalabildiği ve insanlar arasındaki canlı ilişkinin de, kaba saba ve şiddetli olsa bile, gerçekte bir gerçekdışılık gölgesince kemirildiği cezaevinin çatısı altında, tüm disipline karşın biraz gevşekti."[15] Hayatın sanki olduğu gibi olmak zorundaymış izlenimi veren yüzeyinde sonsuz bir sınırlılığı akla getiren varlığıyla beden, asıl olup bitenleri yüzeyinin altında, görünmeyende gizler.

Modern anlatıcı, kimi zaman iç monolog ve dialoglara başvurur. Bu iç monolog ve dialoglar kimi zaman bilinçte oluşturulan ikinci ben'le yahut ikinci bir kişilikle gerçekleşir ki bu çift eyleyenlikle anlatıcı-ses, çatışmaları hem içte hem de Ahmet Hamdi Tanpınar'da olduğu gibi bir başka kahramanda gerçekleştirir. Bu çift eyleyenlik konumunu Huzur'un Mümtaz'ında görebileceğimiz gibi Mahur Beste'de aynı ses'in çatallanmasını ve bir başka kahramana aktarılmasını görebiliriz. "Herşey herkeste olduğu gibiydi. Tecrübenin yeni ve ilk olmaması onun ruhundaki şevki eksiltmiyordu. Kendisinde mademki ilk defa oluyordu; mademki ilk defa teni ve ruhu beraberce harekete gelmişler, tam bir terkip, bir anlaşma içinde mesuttular. O hâlde yeniydi. Fakat o da böyle mi düşünüyordu: o da mesut muydu? İstiyor muydu? Yoksa sadece tahammül mü ediyordu? Bu korku, bu şüphe, Mümtaz'ı bedbaht etti. Niçin konuşmuyordu? Birbiri peşinden gelen bu sualler, karanlıkta gerilmiş bir ipe ayağı dolanmış insan gibi, yolunda rahat yürümesine mâni oluyordu. Ah bir şey söyleseydi!.."[16]

İsmail Molla ve Sabri Hoca ise "Şark" meselesi üzerine konuşmaları Mümtaz'ın gerçek ve hayal arasındaki sarkaca tutunarak oluşturduğu çatışmalar gibi birer birey olarak kendi aralarında ayrı ayrı gerçekleştirirler. İşin garip tarafı her iki tarafın görüşleri, birbirinin zıddı gibi görünmesine karşın aynı sesin kendi içindeki çatışmasını ortaya koyar. Aynı bilinç aralığından yola çıkılarak oluşturulan çift eyleyenlik, hem Mümtaz'da hem de Sabri Hoca ve İsmail Molla'da bir farklılığa yol açmaz.[17]

"İçeriksizliğin kristalleşmesi nesneler dünyasının değerini yitirdiği yerde ortaya çıkar."[18] yargısının güçlendirdiği modern anlatıların başlangıcında "Antik dünyanın insanı için real varlık kendi başına varlıktır ve onun varlığı başka hiçbir nedene bağlı değildir. Bu bakımdan o, zorunlu varlıktır. Oysa modern dünyanın insanı için onun karşısında duran varlık (real varlık) kendi başına varlık değil, tersine "görünüş" varlığıdır. (..) Antik dünya-

da bir asıl varlık-görünüş varlığı ayrımı olmadığı hâlde bu ayrım modern dünyada kendini gösterir."[19] Herkes kendi görünüş varlığının yanılsamasına bakarken bilinç aralıklarında daima bir dialoğun ya da daha doğrusu bir çatışmanın barındığının farkındadır.

Mekânın içeriksizliği yüceltişte oynadığı rol, bireyin kötülüğü adeta yücelttiği hayatında önemli bir kırılmaya dönüşür. Anlatıcı, mekân ve zamanla bunu okura aktarırken kahramanın da okurun da aynı gemide olduğuna dair bir "hikâye" ya da "masal" anlattığını hissettirir. İşte burada yeni bir eşik okuru bekler ki anlatıcı, içiçe oyunlarla örülü bir anlatıyı sunar muhatabına.

## BİR OYUN UZAMI OLARAK ANLATI

Her yerde varolanın Varlığı,
kendini-kendi -gözünün-önüne-getirmeye,
böylece de kendini kurmaya dayanır.
İnsan varolanın öznelliğinde yükselir.
**Martin Heidegger**

Yazının bir iktidar ama aynı zamanda bir sığınma mekânı olduğu modern ve özellikle postmodern anlatı dönemlerinde giderek içkinleşen anlatı kahramanlarına rağmen öne çıkan temel tutum, anlatının bir *eğlence* olarak düşünülüşüdür ki anlatıcı, okuru da kendi serüvenine ortak etmek ister. Bu ortaklık bir düşünüş ortaklığıyla birlikte bir oyuna dönüşür.

Anlatıcı içiçe anlatılar ya da Umberto Eco'nun ifadesiyle "örnek yazar" ın (Cervantes, Ahmet Mithat ve Oğuz Atay vb. gibi) aracılığıyla okura adeta yol gösterirler. Bu yol göstericilik, okuru kimi zaman Ahmet Mithat'ta olduğu gibi bir abartıya; Orhan Pamuk'ta olduğu gibi gerçeklik ve yanılsama çelişkisine ve nihayet Cervantes'te olduğu gibi bir anlatıcılar labirentine düşürür ki okur, karşılıklı aynaların arasında kaldığı süre içerisinde yani metinle karşı karşıya kaldığı sürece bir yanılsamanın ancak eğlenceli bir yanılsamanın ortasında olduğunu kavrarlar.

Metin, bir başka metinle içiçeliğini korurken okur anlatıcı vasıtasıyla iki metni hatta yazılması henüz gerçekleşmemiş metne ikinci metin üzerinden gider ki "Kayıp metin, okurla yazarın özdeşleştiği yerdir, çünkü anlatılan öykünün alternatifi, yazılmamışı, yazılabilecek olanıdır. Okuma kontratının da kesintiye uğradığı, hatta bir süre için yoklandığı ve yeni maddelere açıldığı andır. Kayıp metinler, birer anlatı metonimisi olarak, yazar ve okur arasındaki kontratın her an değişebileceğini haber veren noktalar, hayale dayalı kontratların bağlayıcı olamayacağının teslim edildiği boşluklardır. Okura şunu hatırlatırlar: Elindeki yalnız bir anlatıdır; bu yazarın yazmış olduğu bir anlatı. Ama bundan başka yazılmış ve yazılacak sayısız anlatı vardır. Ve elinde tuttuğun bu kitap, geçmişteki ve gelecekteki bütün anlatıların her birinin üzerine vuracak gölgesiyle, değişmeye gebe bir kitaptır. Bu kitap, son kitap olmadığı gibi hiçbir okuma da son okuma değildir."[20]

Metnin anlatıcının okurla buluştuğu noktada üstüste yazılmış bir başka metin yazarın "önsöz"de belirttiği gibi önceden okura haber verilir: "Aylak okur: Bu kitabın, zihnin, düşünülebilecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin. Ancak, tabiat kanununa karşı çıkamadım; tabiatta her şey, benzerini do-

gurur. Benim kısır, gelişmemiş deham da, her türlü rahatsızlığın hakim olduğu, her türlü hazin sesin duyulduğu bir hapisanede doğmuşcasına kuru, karışık, maymun iştahlı ve çok çeşitli, kimsenin aklına gelmeyecek düşüncelere boğulmuş bir evlattan başka ne doğurabilir? (...) Don Quijotte'nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, âdetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi, neredeyse gözlerimde yaşlarla, oğlumda göreceğim kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvarmayacağım, sevgili okur."[21]

Yazar okurla olan bu söyleşisini daha da ilerletir ki daha ileriki sayfalarda örnek yazar, okuru adına kahramanıyla bir kimlik yanılsamasını düzeltme yoluna gider. İçice hikâyeler, okura romanı okumanın eğlenceye dönüştürülmesi konusunda bir anlaşma sunar. Bölümlerin başlangıçlarında yer alan başlıklar kimi zaman Nizamî'nin, Sadi'nin manzum metinleri gibi mesnevilerinde de görülebilecek bir yaklaşımla "Sevgili şövalyemiz La Mancha'lı Don Quijote'nin ikinci defa yola çıkışına dair" ya da "Cesur Vizcaya'lı ile yiğit La Mancha'lı arasındaki muhteşem çarpışma noktalanır" şeklindeki bölüm başlıkları Nizamî'nin Hüsrev ü Şîrîn'indeki "Mehinbânu'nun Şîrîn'e Nasihat Vermesi ve Yemin Ettirmesi" ya da "Bahar'ın Tasvifi, Hüsrev'le Şîrîn'in Şarap İçmeleri" gibi başlıklarla benzerlikleri şaşırtıcıdır elbette. Hatta daha ileriye gidilirse Nizâmî'nin "sebeb-i telif" bölümünde bu eseri yazmaya götüren sebepleri açıklarken Cervantes'in anlatıcısının sesine ne kadar yakın durduğunu belirtmek yerinde olur: "Bir gece uykusuzluktan baygın düşmüş kalmıştım. Elimde kılıç gibi bir kalem duruyordu. 'Bu gönül ile acaba hangi kapıdan içeri girsem, hangi hazinenin kapısını açsam' diye düşünüyordum. (...) O sırada bir saray adamı, güler yüzle kapıdan içeri girdi ve yüzüme sayısız buseler kondurduktan sonra:

"Haydi! dedi, çıkmazda kalan işin artık yoluna girdi, artık senin için demir kapılar açıldı."[22] Nizamî'nin de kimi zaman bir örnek yazar olarak araya girmesi her ne kadar mesnevi türünün manzum biçimini sürekli gündemde olduğunu hatırlatıyorsa da kimi benzerlikler yok da değildir. Yine Cervantes'e dönersek, "örnek yazar" yine araya girerek kendi anlatısını sürdürür: "Bu öykünün birinci bölümünde, korkusuz Vizcaya'lıyla ünlü Don Quijote'yi kılıçları havada, öfkeyle inmeye hazır bir hâlde bırakmıştık; öyle ki var güçleriyle karşılaşacak olsalar, baştan aşağı iki parçaya ayırıp bir nar gibi yaracaklardı birbirlerini. O ilginç öykü, böylesine tedirgin edici bir anda kesilmiş, yarım kalmıştı; üstelik öykünün yazarı, devamını nerede bulacağımız da haber vermemişti."[23]

Ahmet Mithat ise hem Tanzimat döneminin hem de günümüze kadar geçen süreç içerisinde en üretken yazar olmakla birlikte her türlü konuda getirdiği yenilikler ona kimi zaman çağının da öncüsü olma niteliğini kazandırkla birlikte özellikle anlatıcı tekniğini kullanmada çoğu romana öncülük etmiştir. Ahmet Mithat, bir roman kahramanı olarak kimi zaman kendi sesini bile kullanmaktan çekinmez. "Merhaba ey karî! Şu varakpâreyi 'bir kitap alıyorum' diye aldın. Öyle değil mi? Öyle ise şu ilk sahifesini açıp baktığın zaman gözlerinin aradığı şeyi biliyorum. Mukaddime aramadın mı? Ama inkâr etme! Mutlaka aradıkları şey mukaddimedir. Sen ise gözlerinin aradıkları şeyin yalnız serlevhasını değil, hatta mealini bile zihninde bulmaya başladın."[24]

Anlatı, bu aynalar labirentinde kimi zaman okurun kendi kendisiyle yüzleşmesini de zorunlu kılar ki Oğuz Atay örneğinde olduğu gibi, çoğu zaman okurun özel ta-

rihinin romanın tarihine yani yazma sürecine dahil edildiğinde herhengi bir aksaklığın olmayacağına kadar götürülür. Sokağın tarihi, sıradan insanın "Diskonnektus Erektus" yani bir "Tutunamayanlar Ansiklopedisi"yle gündeme gelir ki okur, kendi tarihini eklememek için adeta direnir gibidir bu romanda. Bu romanda anlatıcılar sırasıyla yayın editörü, yayımcı ve nihayet Düzgen Silik gibi "...kumral, uzun boylu, sıskaca, içedönük, kadınlarla ilişkisi yok, düşüncelerini kendine saklamasını iyi bildiği için, bugüne değin kovuşturmadan kaçabilmiş. Gökçeyazını sever...; ağırbaşlı bir görüntüsü" olan ve anlatıcı payı küçük olan anlatıcılarla birlikte çoğul bir bakış açısını bulabiliriz. Bütün anlatıcılar, içiçe geçmiş anlatılarının temelini okur üzerine temellendirirler ki gerçek ve örnek okurun buna cevabı olumludur. O da oyuna katılarak kendi "Tutunamayanlar Ansiklopedisini" hazırlama yoluna gider. Turgut Özben adıyla anlatıcı romanın sonuna eklenen mektupta şöyle der:

"Her zaman böyle değiliz. İlerisi için planlar kuruyoruz. Tutunamayanlar Ansiklopedisine yeni bölümler yazmayı düşünüyoruz. Benim de girmem ihtimali kuvvetle belirdi. Olric öyle söylüyor. Ben de kendime göre hazırlıklar yapıyorum. Olric'in temasları bitince yeniden müracaat edeceğim. Elimde kuvvetli deliller var bu sefer. Bu sefer öyle kolay atlatamazlar. Olric bana cesaret veriyor. Bir celse de bitiririz bu sefer, diyor. Ben biraz kuruntuluyum... Ben de yavaş yavaş kendi bölümümü yazıyorum; bazı küçük değişiklik yapmama izin verileceğini söylüyor Olric. İyi olur; yoksa bir celsede verilecek kararın bir anlamı kalmazdı.

Sonra, Olric'le birlikte istediğimizi yapacağız. Romanlar yazacağız: bitip tükenmeyen romanlar. 'Tutunamayanların Sonu', 'Tutunamayanların Dönüşü' gibi. Tutunamayanların romanı biter mi?"[25]

Artık her örnek okurun da kendine göre bir Tutunamayanlar Ansiklopedisi olacaktır ki Turgut Özben hem anlatıcı hem kahraman hem de okurun örnek bir temsilcisi gibi kendi adına hazırlıklara başlayacaktır. Anlatıcının yazının sınırları içinde bir oyun mekânı olarak kurguladığı anlatıyı okurla paylaşması, onunla birlikte okuması böylelikle gerçekleşmiş olacaktır.

Orhan Pamuk gerek *Benim Adım Kırmızı* ve gerekse *Kar*'da Orhan Pamuk ismiyle kimi zaman bir anlatıcı kimi zaman da bir kahraman olarak olarak romandaki yerini alır. Anlatıcı vasfı, onu tıpkı Cervantes ya da Ahmet Mithat gibi araya girmelerle ancak abartısız bir anlatıcı konumuna itmiştir. "Şair arkadaşımın düşüşünden ben 'katip yazar' gizli, çok gizli bir zevk alıyorum diye kendime kızıp bu konuları düşünmemeye çalıştım." yahut" "'Orhan Bey' dedi İpek. 'Muhtar'ı sevmeyi çok istedim, olmadı; Lacivert'i çok sevdim, olmadı; Ka'yı sevebileceğime inandım, olmadı; bir çocuğum olsun istedim, olmadı. Bundan sonra kimseyi aşkla sevebileceğimi sanmıyorum... Teşekkür ederim, ama siz de ciddi değilsiniz."[26] örneklerinde görüleceği üzere yazarın tasarrufu bir başka romanında özellikle *Benim Adım Kırmızı*'da bir anlatıcılar korosu ile okurun karşısına çıkar. Geleneksel Türk anlatısı içinde yer alan meddah tarzı anlatımı modern anlatı biçimleriyle kaynaştıran başarılı bir örnek sunulur okura. Romanda bir ölü olarak Zarif Efendi, "Beni Bir Ağacım", "Ben Para", "Benim Adım Ölüm","Ben Şeytan" ve nihayet romana adını veren bir renk olarak kırmızı, ro-

manın diğer kişilerinin yanında kendi ağızlarından hikâyelerini aktarırlar okuyucuya. "Ben bir ağacım, çok yalnızım. Yağmur yağdıkça ağlıyorum. Allah rızası için kulak verin şu anlatacaklarıma. Kahvelerinizi için, uykunuz kaçsın, gözleriniz açılsın, bana cin gibi bakın da size niye bu kadar yalnız olduğumu anlatayım.(...) Yalnızlığımın asıl sebebi ise hangi hikâyenn parçası olduğumu benim de bilmemem. Bir hikâyenin parçası olacaktım, ama bir yaprak gibi düştüm oradan. Onu anlatayım..."[27]

## ANLATICI VE ZAMAN

"Geçmiş yazılmıştır, gelecek okunacaktır...
Geçmişte yazılmış olan gelecekte okunacak,
ama yazı ile okuma *arasında*
hiçbir şimdi varoluş ilişkisi kurulamayacaktır."
**Maurice Blanchot**

Klasik anlatı geleneği içerisinde zamanın işlevselliği içerisinde "vaka zamanı", "anlatma zamanı" ve "okuma zamanı" bölümlemesi dışında düzçizgisel bir ilerleyişle Alain Robbe Grillet'nin de dediği gibi "zaman insanı oluşturuyordu". Robbe Grillet'e göre zaman insanın "...alınyazısının hem nedeni, hem de ölçüsü idi. Bir yükselme ya da düşme sözkonusu olunca, zaman, bir oluşu gerçekleştiriyor; dünyanın ele geçirilmesinde bir toplumun zaferiyle birlikte bir doğanın yazgısını insanoğlunun olumlu durumunu ortaya koyuyordu. Olaylar gibi tutkular da ancak zamana bağlı bir gelişme içinde ele alınıyordu. Doğma, büyüme, duraklama, gerileme ve çökme..."[28]

Oysa modern anlatılarda durum farklıdır. Yine Robbe Grillet'den yola çıkılırsa özellikle Yeni Roman'da artık zaman kendi geçiciliğinden sıyrılmış, akışkanlığıyla tanınmamaya başlamıştır. Kendi başına hiçbir şeyi gerçekleştiremeyecek olması bir yana zaman, 'bitmiş' süresi 'dolmuş' yahut kapanmış bir dünyayı yansıttığı için sanat eserinin oluşumuna ancak her an yenilenen 'şimdiki zaman' boyutuyla bir cevap verir. İmgesini yitirmiş nesnenin yalnızca kendisini ifade etmesi gibi zaman da yalnızca kendisini gösterme peşindedir Yeni Roman'da.

Dostoyevski, romanlarında zamanın ağırlığı hissedildikçe anlatıcısının bu ağırlıktan kurtulmak istercesine kimi zaman geriye dönüşler ve diğer teknik ara yollarla zamanı yine de imgeselliğiyle birlikte düşünür. Zaman, anlatıcının altemeyeceğini bildiği en önemli imgedir. Her ne kadar zamana karşı gelmenin bedeli trajedinin kapısını bir kez daha aralamak gibi ise de Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf gibi romancıların elinde zaman neredeyse imgesinden sıyrılmasının da ötesinde duyusal alanın aracına dönüşmüştür.

Her ne kadar zaman algısı, her yazarda farklı biçimlere dönüşüyorsa da anlatıcıda trajik olan'dan sıyrılabilmek için yegane çıkış yolu olarak gözükür. Bu bağlamda modern anlatılar ve anlatıcıların açısından zamanın çemberinden sıyrılabilmek, ancak dilde ya da yazının sınırları içinde kalarak mümkündür. Ulysses, bu açıdan düşünüldüğünde tersinden de okunduğunda sonsuz an'ların bileşimi gibi okunabilir. Bir gün boyunca süren sonsuz an parçacıkları. Herhangi bir parçası alındığında

'gün'den eksilmeyecek ancak yeniden yeniden üretilebilecek bir zaman algısıdır anlatıcılar için. Yazı'nın içinden çıkmadan 'ikinci bir zaman' oluşturmak. Albert Camus'nun "Dünyanın Karşısındaki Ev" imgesinden hareketle anlatıcı, bu zamanda kalabilmek için söylemin egemenliğine kendi yenilgisi uğruna boyun eğer.

"Son kırk yıl içerisinde yayımlanan romanlarda, sürenin uzun zamanlı olmasından ziyade, bir "an"lık süreler üzerine dikkat yoğunlaşmıştır; roman dünyasında zaman, ne akıp giden bir unsur ne de efsanevî bir dairedir; zaman binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskobik parçacıklardır: V Woolf'un eserlerindeki 'sonsuz intibalar' veya N.Saraute'un eserlerindeki 'son derece genişletilip büyütülen 'şimdiki zaman' sistemi ile Proust'un eserlerindeki 'zamansızlık' veya Thomas Mann'ın eserlerindeki 'efsane zaman' sistemi arasında ortak hiçbir husus yoktur."[29]

Artık kimi roman kahramanlarında kahraman, kahraman olma fonksiyonunu zamana bırakmıştır. Alain Robbe Grillet'nin de belirttiği gibi "çağdaş romanın ana kişisi 'zaman'dır".

Kesin yargılar içerisinde anlatıcı, zamanın peşini bırakmaz. "...Modern anlatıda, zamanın kendi geçiciliğinden sıyrıldığı anlaşılıyor. Zaman artık akmıyor. Hiçbir şeyi oluşturup gerçekleştirmiyor. Günümüzün bir kitabını okuduktan ya da bir filmini gördükten sonra bazı kimselerin uğradığı hayal kırıklığı bundan ileri gelmektedir. Geçmişin eserlerinde yer alan "alınyazısı"nda, hatta trajedide insanı avutan bir yan bulunurdu. Buna karşılık, çağdaş eserlerin en güzelleri bile sarsıyor bizi, boşluğa itiyorlar, okuma ya da seyretme gerçeğinin dışında hiç bir gerçeğe aldırmıyorlar, üstelik, kendilerini kurduklarını ölçüde kendilerinden kuşkuya düşüyormuş, kendilerine karşı geliyormuş gibi görünüyorlar. Burada uzay, zamanı yıkıyor ve zaman uzayı baltalıyor. Tasvir tepiniyor, tökezliyor, olduğu yerde dönüp duruyor. An sürekiliğini itiyor, inkâr ediyor. Hareketin tasvir edilmiş eşyaya olan güveni silip süpürdüğü bu tasvirler, birbirine benzemediği gibi doğal da görünmeyen bu kişiler, yazarken durmaksızın yaratılan ve bir 'geçmiş' yani geleneksel anlamıyla bir 'hikâye' meydana getirmeksizin tekrarlanan, çoğalan, değişen, çelişen bu varoluş, evet bütün bunlar, ancak bunlar okuru (ya da seyirciyi) alışmadığı bir türde katılmaya çağırabilirler. Okur, çağının eserlerini yani kendisine doğrudan doğruya seslenen eserleri arasıra mahkum etmeye yöneliyorsa,yazarlarca arasıra hor görülmüş, kenara itilmiş, yüzüstü bırakılmaktan yakınıyorsa, bunun biricik nedeni, öteden beri önüne sürülenden ayrı bir iletişim çeşidini aramakta direnmesidir."[30]

**SONUÇ YERİNE**

Sanatçı bütün çağlar boyunca anlatım tarzlarıyla ilişkili olarak daima kendi referans dünyasını oluşturma çabası içindedir. Modern anlatılara gelinceye kadar anlatının sınırlarında varlığını sürdüren anlatıcı ya da anlatıcı-ses giderek içkinleşen ve yalnızca 'ses'e dönüşen giderek 'yazınsallaşan' bir metafora neredeyse bir imgeye dönüşmüştür. Kendi bedenini kahramanlarıyla birlikte tedhiş düşüncesiyle yok ederken okurunu bu tedhişten korumak yerine onu da ya acıya ortak etmek ya da oyun düşüncesiyle bir yandan olay mahallinden uzaklaştırırken arkasına bakmasını salık verir. Oysa bilir ki yazarı da kendisi ve nihayet okuru da aynı geminin içinde giderek daha da derinleşen

bir boşluğa zamanın ve mekânın da silindiği geniş bir boşluğa düşmektedirler. Tutunulabilecek tek kurtuluş dalı yazının kendisidir. 'Yazarın ölümü' pahasına olsa da...

---

[1] Geleceğin sanatının bu bağlamda "körün parmak uçları"nın bile duyarsızlaştığı bir çağı anlatacak olması şaşırtıcı gelmiyor. Nesnelerin hatta kavramların bile eşiğin öte yanında kaldığı bu çağın imgesi yine kendiliğinden yola çıkarak imgeyi yüceltme yolunu seçmiştir.

[2] Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, (Çev. Veli Urhan) Birey Yay., İst., 1999, s. 20

[3] Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, Ayrıntı Yay., İst., 1998 s. 68

[4] Hayrettin Orhanoğlu, "Anlatı Kişilerinde 'Özne' Tavrının İşlevsellikleri Yahut Ben'in Hâlleri", *Hece Dergisi*, Ekim 2000, Sayı 46-47.

[5] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev. Kemal Atakay) Can Yay., s.21 vd

[6] Prof. Dr. Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ank., 1991 s. 79-114

[7] Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev Mehmet - Sema Rıfat) YKY, İst., 1997 s. 108.

[8] Barthes, *a.g.e.*, s. 110

[9] Honoré de Balzac, "İnsanlık Komedyası'na Önsöz", *Türk Romanı Özel Sayısı I*, Sayı 154-Temmuz 1964 s. 681

[10] Zeynep Sayın, *Noli Ma Tangere: Beden Yazısı II*, Kaknüs Yay., İst., 2000, s. 37

[11] Mehmet Rıfat Güzelşen, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, İst. Ünv. Yay., İst., 1978 s. 50 vd. Mehmet Rıfat, Değişme'nin zamansal dizgesini şu şekilde tasarlar: Şimdiki zaman, gelecek zaman, yakın gelecek zaman, Cécile'le uzak geçmiş zaman ve Henriette'le uzak geçmiş zaman. Oysa burada ayrıntılara girmemek kaydıyla belirtmek gerekir ki Michel Butor, mekânsal kurgusunu modern Paris ve Kadim Roma arasında kurduğu romanında geniş zamanı özellikle gizlemiş, Batı'yı oluşturan temel varsayımlarını mekân imgelerinden yararlanarak anlatıcı-kahraman aracılığıyla iletme yolunu seçmiştir. Okurun anlatıcıyla buluştuğu noktada, kendisini Batılı düşünmekten alıkoyamayan her birey aslında yenilgilerle ve karmaşayla dolu bir tarih ve zamanın eşiğinden geçtiği anlaşılır.

[12] Fyedor Mihailoviç Dostoyevski, *Suç ve Ceza* (Çev. Engin Altay) İletişim Yay., İst., 2001, s. 89

[13] Maurice Balnchot, *Sonradan-Sonsuz Yineleme*, (Çev. Serdar Rıfat KIrkoğlu) Kabalcı Yay., İst., 1999

[14] Thomas Bernard, *Odun Kesmek* (Çev. Sezer Duru) YKY İst., 1999 s. 51

[15] Robert Musil, *Niteliksiz Adam* (Çev., Ahmet Cemal) YKY., İst., 1999 s. 395

[16] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İst., Tarihsiz, s. 102

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yay., İst., 1995 s. 85-119

[18] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İst., 1996, s. 183

[19] Ömer Naci Soykan, *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat - Schelling Felsefesinde Bir Araştırma*, Kabalcı Yay., İst 1995 s.139

[20] Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İst., 2000, s. 62

[21] Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, (Çev.,Roza Hakmen) YKY, İst., 1996,s. 37

[22] Nizamî, *Hüsrev ve Şirin* (Çev., Sabri Sevsevil) MEB. Yay., İst., 1994, s. 15

[23] Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, (Çev.,Roza Hakmen) YKY, İst., 1996,s. 91

[24] Alıntı, Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İst., 2000, s. 77-78

[25] Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yay., İst., 1992 s. 732

[26] Orhan Pamuk, *Kar*, İletişim Yay., İst., 2002, s. 421 ve 423

[27] Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yay., İst., 1998, s. 59

[28] Alain Robbe *Grillet Alain Robbe ve Yeni Roman* (Çev., Asım Bezirci) Ara Yay., İst., 1989 s.97

[29] Roland Bourneur- Réal Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi* (Haz.Hüseyin Gümüş) Kültür Bak. Yay Ankara 1989.s.126

[30] Alain Robbe *Grillet Alain Robbe ve Yeni Roman* (Çev., Asım Bezirci) Ara Yay., İst., 1989 s. 98

**DURSUN ALİ TÖKEL**

# *NİYET* BOYUTUNDAN KURMACAYI OKUMAK: YAZARIN NİYETİ ROMANIN OLUŞUMU

*Nihil est sine ratione**
*Leibniz*

Arap edebiyatının en büyük şâirlerinden olan Hansa, bir şiir yarışmasında ikinci seçilmiştir. Bir kadının onca erkek arasında ikincilik derecesine yükselmesi pek çok şâiri rahatsız eder ve bunu da jüri heyetine iletmekten çekinmezler. Sonuca karşı çıkanlardan biri, kendisi de büyük bir şâir olan Hassan'dır. İtiraz üzerine Hansa, Hassan'dan en beğendiği şiiri okumasını ister. Bunun üzerine Hassan, kahramanlık üzerine yazdığı bir kasidesini okumaya başlar. Şiiri baştan sona kadar sabırla dinleyen Hansa, ardından değerlendirmeye geçer ve Hassan'a hitaben, "daha ilk beyitte (matla beytinde) yedi yerde hata ettiğini" söyler. Arap şâirlerinin kahramanlık ve cömertlikleriyle övündüğü malumdur. Hansa, bu noktadan şiire yaklaşır ve güya bu hasletlerle övündüğünü söyleyen şâirin aslında övünmenin tam tersine kendisini küçülttüğünü söyler. Tabiî ki şâir kendisini küçültmek istememektedir, fakat kurduğu metin –Hansa'ya göre– *niyeti gerçekleştirmekten* tamamen uzaktır. Hassan, cömertlik ve kahramanlığını anlatmak için pek çok değişik imgeler bulmuştur, ancak ehil bir şâirin eleştiri dünyasına açılan metin, kurgusal açı ve niyeti gerçekleştirmek bakımından pek çok kusurlar içermektedir:

Şiirin ilk beyti, "Bizim sabahleyin parıl parıl parlayan tencerelerimiz var, kılıçlarımız kahramanlığımızdan kan damlalarına oluk oluyor" mealindedir. Hansa, şiirin mânâsıyla, bu mânâyı taşıyan *kurgusal dil* arasındaki tutarsızlıklardan yola çıkarak eleştirisine geçer. Şâir, cömertliklerini anlatmak için *cefnâtü'l-gurru (beyaz tencereler)* demektedir. Hansa buna itirazla, cefnât kelimesinin birden üçe kadar çokluk gösterdiğini söyler ve Hassan'a "sen cömertliğini üç kapla mı anlatmak istiyorsun?" diye sorar. Bunun yerine sayısız tencere demesi için *cifân* demelidir. *Tencerelerin parlamasını* ifade eden yelma'neye de takılan Hansa, "bu kelimenin zaman zaman parıldamak mânâsına geldiğini, bunun yerine *alabildiğine parlamak* mânâsına *yüşrikne*'yi kullanmalıydın" der. Hassan'ın, kılıçlarının çokluğunu ifade için kullandığı *esyâfenâ* kelimesinin de *niyeti* karşılamadığını söyleyen Hansa, bu kelimenin üçe kadar çokluk belirttiğini, bunun yerine *sayısız kılıçlar* anlamına gelen *süyûf* kelimesinin kullanımının daha doğru olacağını, "kılıçlarımızdan kan damlıyor" ibaresinin *damlamak* sözüyle azlığı işaret ettiğini, oysa çokluğu ifade etmek isteyen bir insanın *damlamak* anlamına gelen *yakturne* yerine, *sel gibi akıyor* mânâsına *yesilne* fiilini tercih etmesi gerektiğini söyler.[1]

Sonunda Hassan'ın çaresiz ve mahcup bir eda ile oradan uzaklaşmasına sebep olan bu eleştiriler devam edip gider. Amacımız bu metni olduğu gibi aktarmak değil. Bu örnekle biz şunu kastetmek istiyoruz: Bir metni, *niyeti doğrultusunda kurmak* is-

seven sanatkârın kullandığı objelerle, niyeti örtüşmelidir. Eğer anlamı ve niyeti taşıyacak olan nesneler, bu taşıma işinin hakkını vermezse, o zaman sanatkârın yaratma ve kurgu gücünün eksikliğinden bahsedeceğiz demektir. Bu yazı, genelde bir anlatı metninde, özelde ise *roman*da yazarın bir metni kurmadaki niyeti ve niyetin kullanılan dış objelerle örtüşülürlüğünün boyutları tespiti amacıyla kaleme alınmıştır. Zira buna göre, bir okur (veya bir araştırmacı) eğer bu önemli ayrıntı üzerinde yeterince durmazsa, hem metni tam olarak anlayamayacak, hem de sanatkârın yaratma dehasındaki, ne ıstırabı sezecek ne de eserin mükemmelliğini sağlayan unsurları fark edebilecektir. Bu araştırma sonucunda ulaşılması istenen hedeflerden biri de şudur: Eserin mükemmelliğine, yazarın niyetini oluşturmada kullandığı objelerin katkısı, niyet boyutundan nasıl incelenmeli ve nelere dikkat edilmelidir?

İster bilimsel, isterse sıradan okuyucuların ortak kanaatleri çerçevesinde, kendisinin sanatsal bir metin olduğunda kuşku duyulmayan bir eser ortaya koyan kişilere "Niçin yazıyorsunuz?" şeklindeki sorulara verilen cevapların çokluğu, farklılığı ve zenginliği hangi türde olursa olsun *yazma*yı son derece girift ve gizemli bir faaliyet alanı olarak görmemize neden olmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca ortaya konulan sayısız sanat eseriyle karşı karşıya kalan bir okuyucu, bütün olmazları bir yana bırakarak bunları inceleme fırsatını yakalamış olsa nihayette bulacağı, *kendisinden* başka bir şey olamayacaktır. Bütün anlatılar insanı anlatmaktadır. Yazılan ve söylenilen her şey onun hayatının bir aksinden ve evren içindeki macerasından ibarettir. "Romanın varolma nedeni 'yaşamın dünyası'nı sürekli bir ışık altında tutmak ve bizi 'varlığın unutulmasına karşı korumak"tır; "Roman, bir tuzağa dönüşmüş dünyada insan yaşamının araştırılmasıdır; Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir."[2] Roman, fert ruhunun olduğu kadar cemiyetin de aynasıdır."[3] Bir diğer araştırmacı *öykünün yaptığına* eğiliyor: "Öykünün yaptığı şey, zaman içinde geçen yaşamı anlatmaktır. Romanın bütününün yaptığı ise, eğer iyi bir romansa değerlere göre sürülen yaşamı da kapsamına almaktır."[4] Romanın insanın hikâyesi olduğuna Aytmatov da katılıyor: "Çünkü Roman insanoğlunun hayatının çok yönlü göstergesidir." Aytmatov şöyle diyor bir başka yerde: "İnsanın her gün binlerce sorunu olabiliyor; onlardan bir veya birkaçını yakalamak gerekiyor."[5] Kavrayışlar, insanî hakikate yaklaşımlar, varlıktan göze ve gönle yansıyanı algılayışlar, içe ve dışa yönelen derinliği ele alışlar değişmekte, başkalaşmaktadır ama nihaî süreç hep insana ve onun macerasına yönelen bakışların ortaya koymaya çalıştıklarından ibaret kalmaktadır.

**Romanın İncelenmesi**

Bir roman üzerine inceleme ne kadar derine inerse insin "... Gerçekten de bir romanın söylemediği şeyler gerçekten söylediği şeylerden elbette daha çoktur ve bize yazılı olmayanları da okuma şansını veren şey ancak yazılı olanın çevresindeki haledir."[6] İnsanın yazma konusundaki belirsizliğinin bir örneği aslında okuma eyleminde de kendini göstermektedir. İnsanlar bir anlatı metnini niçin okurlar ve ondan ne gibi bir *fayda* görürler; bilgi almak mı, haz almak mı, bilinmeyeni bilme ve merakı

tatmin içgüdüsü mü, yoksa sadece bir eğlence mi bizi okumaya iten? Bunların ötesinde daha derin, aşkın, içsel kaygılar yok mu? "Her ne olursa olsun, kurmaca yapıtlar okumaktan vazgeçmeyeceğiz, çünkü onlarda yaşamımıza bir anlam verecek formülü aramaktayız. Sonuçta, yaşamımız süresince, bize neden dünyaya geldiğimizi ve yaşadığımızı söyleyecek bir ilk öykünün arayışı içindeyiz. Kimi zaman kozmik bir öykü arıyoruz, evrenin öyküsünü, kimi zaman kendi bireysel öykümüzü. Kimi zaman kendi bireysel öykümüzü evrenin öyküsüyle çakıştırmayı umuyoruz."[7] Okumanın sayısız ve sonsuz sebepleri var belki ama, bizi bir anlatı metninin büyüsüne kaptıran nedir? Eserin çekiciliği nereden gelmektedir? "... Kurmaca anlatıların bizi neden bu kadar büyülediğini anlamak kolaydır. Gerek dünyayı algılamak, gerek geçmişi yeniden kurmak için yararlandığımız o sınırsız yeteneği kullanma olanağını sunmaktadır bize. Daha önce de belirttiğim gibi, çocuk oyun oynayarak yaşamayı öğrenir, çünkü yetişkin bir insan olarak içinde bulunacağı durumları taklit etmektedir. Biz yetişkinler de kurmaca anlatılar aracılığıyla gerek şimdinin gerek geçmişin deneyimine biçim verme yeteneğimizi geliştiriyoruz."[8] Bir eserin *ne olduğu* ve *neyi anlatmaya çalıştığı* hususunda şüphesiz sanatkârın da bir söz hakkı vardır. Ancak çoğu zaman, *yazarın anlatmak istediğinin ne olduğuyla okuyucunun neyi anladığı* hususlarında tartışmalar ortaya çıkar. Yazarın eseriyle ilgili olarak diyeceklerinin sınırı ne olmalıdır: "'Ben bu elinizdeki romanı yazarken şunu istemiştim' diyen yazar, aslında 'kendi yapıtımı ben böyle yorumluyorum' demektedir."[9] "Yazarın *yazar olarak* yorumlarında bir önceliği, bir ayrıcalığı, bir bakıma değerce bir üstünlüğü olduğu yadsınamaz. Ne var ki, belli bir yapıtın yazarı olmak, o yapıtı yorumlama işleminde bir eşsizlik, biriciklik sağlayamaz kimseye. Yazarlık başka şey, yorumculuk başka şeydir; ayrı ayrı eylemlerdir bunlar; bu iki eylemin hep aynı kişide toplanması zorunluluğu, gerekçesiz bir sav olmaktan öteye geçemez."[10] Robert Browning'in, eseri yayınlanmış bir sanatkârın, bu eser karşısındaki yarı ironik, yarı traji-komik durumunu anlatmaya çalıştığına inandığımız şu sözleri bu anlamda çok mânidardır: "Onu yazdığımda anlamını bir Tanrı, bir ben biliyordum. Şimdiyse yalnız Tanrı biliyor."[11]

Mikhail Bakhtin, "Epik ve Roman; Bir Roman İncelemesi Metodolojisine Doğru" adlı makalesine "Romanın bir tür olarak incelenmesinin kendine özgü güçlükleri vardır." cümlesiyle başlamakta ve diğer bütün türlerin aksine romanın, henüz daha gelişimini tamamlamamış olduğunu söylemektedir. Bu tamamlanmamışlık romana pek çok ayrıcalıklar tanımaktadır: "Roman, öbür türler arasında yer alan bir tür değildir yalnızca. Gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun bir süre geçmiş ve kısmen zaten ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek türdür roman. Dünya tarihinin yeni bir çağında doğup serpilen ve dolayısıyla bu çağla derinden derine bağlantılı olan tek türdür... Bu türlerle kıyaslandığında roman, yabancı bir canlı türüne ait bir yaratık gibi görünür. Öbür türlerle kötü geçinir. Edebiyatta kendi hegemonyasını kurmak için mücadele eder; zafer kazandığı her yerde, eski türler çökmeye başlar..."[12] Dikkatli bir okuyucunun da yakından bildiği gibi, pek çok değişik açıdan metin inceleme teknikleri vardır. Her teknik kendince bir metnin anlaşılmasında baş vurulacak yolları gösterir. Klâsik şerh yöntemi, yapısal, arşitipal, hermonetik vs. ad-

ları verilen bu yorumlayıcı bakış açıları, bilhassa son zamanlarda bunlara başkaları da eklenerek okuyucuların önünde, karşı karşıya konulmuş aynalar gibi sonsuz anlama yolları açmış bulunmaktadır. Okuyucu adı verilen insan *kendisini*, özel bir dil kullanarak anlatan başka bir *insanı* anlamaya çalışmaktadır. Fakat şu bir gerçek olarak kabul edilir ki, her okuyucu, okuma derecesindeki maharet kadar, anlama derecesinde aynı beceriyi gösterememektedir. Yazarın *gizli niyeti*ni anlayacak kadar gelişmiş bir okur olmak (ideal okur) zordur. Çoğu okuyucu metinle gerçeklik arasında birebir denklik arayan sıradan okur (ampirik okur) seviyesinden öte gidememektedir. Bugün Batı'da *narratoloji* adı verilen *anlatı bilim*'i dalı yıllardan beri bu konularda kafa patlatan pek çok uzmanın çalışma alanını oluşturmaktadır. Bizde daha henüz sağlıklı bir şekilde eleştiri felsefesi bile oluştuğu tam olarak söylenemez. Bu açıdan ülkemizde Narratolojik açıdan bilimsel, objektif kriterler üzerine oturtulmuş metin inceleme çalışmaları çok yetersiz seviyededir. Bu çalışma, olabildiğince objektif kriterleri kullanarak ve bu sahada söz sahibi uzmanların görüşlerine baş vurarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Şunu da açıkça söylemekten çekinmiyoruz: Eleştiri seviyesi (belki de seviyesizliği) bizim gibi çok sığ vadilerde seyreden ülkelerde bu tür çalışmalar yapmanın pek çok zorluğu vardır. Zira eleştirel bir bakış, objektifliği ve *insanın gerekçeleri haklı temellere dayandırmak şartıyla* söyleme ve eyleme hürriyetini kabulü ve felsefik kaynaklardan güç alması gereken çok geniş bir bakış açısı gerektirir. Bu şartların bugünkü hâliyle mevcudiyetini iddia etmenin ne kadar mânâlı olacağı da tartışmalıdır. Batılı toplumun, romanesk çağdan, roman çağına, buradan da bugün yaşadığımız ultra modern çağa (hatta yapıbozumun esas olduğu postmodernin hakim olduğu çağa) yaptığı yolculuğun hikâyesi bilinmeden bizde roman tartışmaları yapmanın ne kadar isabetli olacağı tartışma götürmektedir.

Roman çağını yaşayan Batılı insanın boşuna harcayacak zamanı yoktur. Saati saniyelere bölmüş, öyle kullanmaktadır. Randevusunu saniyeli vakitlere göre ayarlar, 3.15 gibi zaman parçacıklarına buluşma saati verir. Çalışmanın ve bunun sonucunda gelmesi beklenen zenginliğin, parasal gücün ve bu güçle kavuşulması beklenen müreffeh bir hayat düşüncesinin ortaya çıkarttığı korkunç kargaşada insani değerler yok olmaktadır. Çünkü kazanmanın yegâne gayesi, şimdiye kadar hiç kimsenin başaramadığını yapmaya yöneliktir: Bütün olumsuzlukların dışlandığı, bakışın sadece *kendine* çevrildiği içselliğin tamamen kovulduğu, tenselliğin bütün doygunluklarına ulaşmak ve bunun için de her yolu meşru kabul etmek. Böylesi bir hayat tarzı, *ben* duygusunu zirveleştirmekte, bütün öteki zamirlerle ifade edilen benlikleri dışlamaktadır. Bunun insan dilindeki yegâne karşılığı *yalnızlıktır; ötelenen, dışlanan, dışarıdan bakıldığında iğrençlik duygusu veren bir yalnızlık*. Sadece kazanmaya ve zenginliğe adanmış bir hayatın, aile bağlarını koparan bir insanın, hazza ve keyfe odaklanmış bir yaşamın kendisine, içselliğe ayıracak vakti yoktur. Arzuların galip geldiği yerde, ruhlar, gırtlağına kadar çamura batmış demektir. Ama bütün bunlara rağmen, insanın kendi doğurduğu vahşetten tamamen bağımsız şekilde var olan bir *insânîlik* duygusu vardır ve bu duygu insanı kendisine çağırmaktadır. Bu durumun zıttı bir eylem zinciriyle boğuşan insanın hâlini anlatan en iyi kelime belki de *trajedi* olacaktır. Bu insanda değerler kargaşası, zihnî anafor, benlik par-

çalanması olmaması mümkün değildir. Roman, geçmişte o günün insanını anlatıyordu. Romanın klâsik şekli, bu *parçalanmış* insanı anlatmaktan uzaktır. Postmodern romanlar bu parça-bölük zihin mağdurlarına eğilmektedir. Randevusunu bile "öğleden sonra buluşuruz", "3'le 5 arası görüşürüz" gibi belirsiz bir zaman dilimine kodlayan ve hâla zamanı hovardaca kullanmaya ısrarla devam eden Doğulu insan için postmodern'in bir anlamı yoktur. Zira daha moderni bile yaşamamış[13]; henüz ziraat toplumundan sanayii toplumuna bile geçememiştir. Postmodern'in anlattığı insan, modernin imkânlarını tüketmiş, sanayii devrimini çoktan devirmiş, mikroçiplerin esrarengiz dünyasında kendisiyle sanal benlikler katmanında bir başka boyutun sırlarına yelken açmış, hayatı postmodern bir akışta yaşamaktadır. Bizde bu durum "Cazibe Hanımın gündüz düşleri"nden öteye gidemeyecektir. "Yeni bir şeyler yapalım" hevesiyle roman ortaya çıkmamıştır: aksine insanoğlunun hayatında *yeni şeyler* olduğu için roman, bir zorunluluğun ifadesi olarak doğmuştur. Sonraları da, büyük romancılar, "eskiler bayatladı, artık yeni bir teknik bulalım" basitliğiyle yazmamışlardır. "Proust da, Kafka da roman tekniğine yenilikler getiren büyük romancılardı. Ama onlar, yeni bir tekniği denemek için roman yazmamışlar, tersine, yazdıkları ile yeni bir roman anlayışını ortaya koymuşlardır."[14] İşler –bizde olduğu gibi– "Postmodern roman anlayışı çıkmış. Ben de bir postmodern roman yazayım, bir de bilinçaltı yazdık mı tamam!" kopyacılığıyla yürümemektedir.

Roman, başlangıçtan beri Batı'da *hâl*in tercümanıdır. İnsana, topluma, yerleşik olana, dayatmalara ironik bir eleştiridir. İnsanın kendisiyle, çevresiyle, doğasıyla yarattığı canavarlarla boğuşmasının; kurulu dünyaya ve bütün sistem renklerine bir eleştiri, kurulacak ve yaşanılacak ideal düzlemlerin öyküsü, feodal düzenden çıkıp insanın *birey olma* savaşımını anlatan trajik macera, varoluşu ve gerçekliği sorgulayan felsefik arka planını kurmuş bir sistem ve bireyden mahalli olana, oradan da evrensel kriterlere göndermelerde bulunan her zaman *karşıt-eyleyen*ken, bizde tercüme bir hayatı anlatmanın ötesine gidememektedir. Batılı bir okur romanda tam da kendisini bulurken, bizde kendisinden ziyade *ötekilerin hikâye*si okunmaktadır. Minyeli Abdullah'a *öteki* diyen yığınlar vardır. Mümtaz, çoğu insanın çok çok ötesinde durmaktadır. Kuyucaklı Yusuf, İnce Memed pek çok insana fevkalade yabancı ve *öte* gelmektedir. İnce Memed'i kendisi gören insandan ziyade, öteki görenler daha fazladır.[15]

Bizde yazarlar kendinden olanı yüceltirken *ötekini* dışlamakta, horlamaktadır. Bazılarının gözünde *öteki* kâfirdir, eyyamcıdır, süflî emellerle iştigal içinde bocalayıp durmakta ve gırtlağına kadar günaha batmış bir hâlde yaşamaktadır; çarçabuk hidayete erdirilmelidir. Bir kısım, bunu kendisine diyenlere baktığında onları gericiler, yobazlar ve çağdışı mahluklar olarak görür, bu insanlar yaşamın gerçeklerinden kopuk, ortaçağın karanlığında yaşamaktadırlar. Cumhuriyet devri Türk romancılığında önemli bir kalem olarak kabul edilen Peyami Safa için, onu önemli bir romancı olarak görenlerin rahatlıkla *öteki* kabul edeceği M. H. Doğan'ın verdiği şu hüküm bu iddiaları destekler mahiyettedir: "Hemen bütün romanları, sınırları bir gericinin kafa yapısının kavrama gücünün ölçülerini aşmayan bir tezin kanıtlanması amacıyla yazılmıştır."[16] Edebiyata ve sanata hatta bununla ilgili olan diğer pek çok yan alana büyük bir vukûfu olan ve bu işlere bir ömrü adamış onca eser sahibi bir insanı bu ka-

dar basit, bu kadar sığ bir değerlendirmeyle karalayacak kadar gözü *ötekine* kapanmış bir bakış kimden ne kadar saygı duyabilir? Onun karaladığını aklayacak o kadar insan var ki, onlar da bu karalamaları yapanları karalamakta ve bizim eleştiriler edebiyatımız bir karalamacalar yığınından başka bir şey ifade etmemektedir. Birine göre *öteki* olan bir şahıs bir antoloji hazırlamakta ve *kendinden* bildiğine elli sayfa ayırırken; ona göre öteki olan da aynı şeyi kendi sevdikleri için yapmaktadır. Oysa biz, bu yazımız boyunca eleştiri seviyemizi *diyenler ve dedikleri üzerine* değil, denilenlerin *nasıl* ve *ne şekilde* denildiği ve *denilenlerin niyetle ne derece örtüştüğü, niyeti taşıyıp taşımadığı* üzerine odaklamak istiyoruz.

Biz şunu bir amaç olarak ortaya koymak ve tartışmak istiyoruz: Adına sanatçı denilen –ona bu sıfatın verilmesinin pek çok sebebi vardır ve burada tartışılmayacak kadar uzundur– bir kişi gerekçeleri tam olarak kestirilemeyen bir nedenle; kaleme, çekiç-murca, fırçaya, notaya, kameraya sarılmakta ve bir niyet doğrultusunda, tamamen kendisinin seçtiği varlıkları kullanarak sanal bir âlem yaratmaktadır. Burada tartışılacak olan şudur: *Sanatçı neden bir şeyler anlatmak istemektedir, anlatacağı şeyi nasıl seçmektedir, sanatçı anlatacağı mevzuyu hangi varlıkları seçerek görünürler dünyasına getirir, daha da önemlisi sanatçı, anlatacağı konuyu ifade etmeye çalışırken aracı olarak seçtiği varlıklarla* ***niyetini*** *birbiriyle nasıl örtüştürmektedir –zira seçilen aracılar eğer niyetin ortaya çıkmasında tam olarak denklik sağlayamazsa o zaman rahatlıkla eserin kurgu zaafından bahsedilecek-tir– (zira "her unsur diğer bir unsura bağlıdır, hikâye böyle bir uyum içinde gelişir ve her unsur, öteki unsurlarla uyumu ölçüsünde geçerlidir")*[17] *bir eseri incelemede niyeti görünür kılmaya yarayan araçların niyetle örtüşülürlüğü nasıl tespit edilmelidir ve bunun kurgunun mükemmelliğinde oynayacağı rol nedir?*

Bu yazının konusu gereği seçtiğimiz sanat dalı edebiyat ve onun bir alt şubesi olan roman olacaktır. Daha da nokta bir hedef tayini gerekirse asıl amacımız, *yazarın niyetiyle bu niyeti ortaya koyarken kullandığı dış aleme ait unsurların niyetle örtüşme derecesi* olacaktır. Zira bize göre, niyetini taşıyacak yeterli, güçlü, kapsamlı *yokken olabiliri mümkün kılan* gerekli araçları temin edemeyen bir yazar daha işin başında kurgusal bir tökezleme içine düşmekten kendisini kurtaramayacaktır. Amacımız *niyet* ve onu görünür kılacak olan *araçların yeterliliği* olmakla beraber romanla ilgili diğer kavramlara da kısaca değinilecektir.

**Niyetten Kurguya Doğru**

Aslında bütün anlatı eserleri nihayette bir kurguya dayanmaktadır. Yazar adını verdiğimiz kişi belli bir niyet doğrultusunda bir konu seçmekte ve kendi sanatsal dehasını kullanarak seçtiği konuyu çeşitli aracılar vasıtasıyla okuyucunun gözünde görünür kılmaktadır. Bunun ötesinde olan şey; metnin uzunluğu kısalığı, biçim ve üslup farklılığı ve kullanılan elamanların metindeki fonksiyonlarıyla ilgilidir. Biz romanı bir anlatı metni olarak ele alacak ve ona yukarıda sorduğumuz sorular çerçevesinde yaklaşacağız. İlk sorumuz şu olacaktır: *Adına romancı dediğimiz insanla eseri olan roman arasında nasıl bir ilişki vardır?* Bu ilişki derecesinin en yalın cevabı şüphesiz eseri ortaya koyanın, yazarın kendisi olduğudur. Yazar, bir eserin varlık şartının olmazsa olmazıdır. Ki-

şileri, olayları, zamanı, mekânları, tasvir ve tahlilleri, sayısız alt derecede obje ve nesneleriyle kocaman bir dünya görüntüsü veren bir roman tümüyle bir yazarın zihinsel işlevinin bir dışavurumundan ibarettir. Bu dışavurumu –yazar boyutunda– etkileyen en önemli faktörlerden biri *bakış açısı*dır: "Roman yazarının roman için seçeceği bakış açısı, o romanın tüm yapısını, kahramanları arasındaki dolaylı ve dolaysız ilişkileri, kurgusunu ve en önemlisi varolmak zorunda olan dünya görüşünü etkileyecek önemde bir kavramdır."[18] Sonuçta, soyut-somut bütün bu varlık katmanlarını ortaya koyan, yöneten, bir hayat biçen sonuçlandıran hep yazardır. "İnsanoğlunu yoğurup ona biçim veren belli başlı üç güç vardır: Kalıtım, çevre ve bilinmeyen 'x' faktörü. Bunlardan ikincisi yani 'çevre' en önemsiz olanı, 'x' faktörü ise en etkin olanıdır. Kitaplarda yaşayan kahramanlar söz konusu olduğunda bu üç gücü de denetleyen, yöneten ve uygulayan elbette ki yazardır. Madame Bovary'nin içinde yaşadığı toplumsal çevre, tıpkı Madame Bovary'nin kendisi gibi, Flaubert tarafından yaratılmıştır... kitapta olup bitenler yalnızca Flaubert'in zihninde olup bitmektedir."[19] Bir metinde yazarın bu *tartışılmaz varlığı* şüphesiz, olanı olduğu gibi anlatan bir tarihçi veya gazetecinin anlattıklarındaki kesinliklerle örtüştürülemez. İkinciler, olandan bağımsız bir duruşla sadece nakledici durumdayken, sanatçı anlatılandan bağımsız bir durumda değildir, aksine anlatılan zaten onun var ettiği bir varlık alanıdır. Fakat sanatçı anlattıkları içerisinde kendisini öylesine gizler ki, okuyucu onun varlığını hiç hissetmez –iyi bir anlatıda asla hissetmemelidir–. Peki yazar kendisini nasıl gizlemektedir? Bunu mümkün kılmanın yegâne yolu, yarattığı tip ve olayları iğreti bir durumda var olmaktan öte, onlara okuyucunun gözünde *gerçek imişler* gibi bir karakter verebilmekle mümkündür. Kendini eserinden en bağımsız kılabilen yazar, büyük romancılar tarafından her zaman takdirle anılmıştır. Biz bir metni okurken, eğer anlatıcıları değil de yazarı takip ediyorsak burada edebîlikten değil, ancak bir vaaz veya tebliğden bahsediyoruz demektir. Romanda elbette vaaz ve vaiz de olur, ama şöyle olmak şartıyla: "Çok kişi açıklayamadığı duygularla yaklaşır Tolstoy'a. Ondaki sanatçıyı sever, vaizden ise son derece sıkılır; ama aynı zamanda, vaiz Tolstoy'u sanatçı Tolstoy'dan ayırmak da son derece zordur– aynı kalın, acelesiz ses, bir düşlem bulutunu ya da bir düşünceler dengini sırtlayan aynı güçlü omuz."[20] Yani yazar, olabilirlik ihtimalini en yüksek seviyede tutmalı ve metin dışında olmasa bile metin içindeki gerçekliğe riayet etmelidir. Yarattığı kahraman yazarın ağzıyla değil, kendi gerçekliğine uygun bir dille konuşmalıdır. Yazarın eserinde kendisini tamamen gizlemesi, biraz sonra da görüleceği gibi, klâsik romancıların üzerinde fazla durduğu bir konuydu. Ancak bugün romanın, klâsik romanların bütün kalıplarını alt üst eden postmodern yapısı, klâsik romanla ilgili pek çok konuyu tartışılır hâle getirdiği de bir gerçektir. Fakat bu tür bir roman yapısının ne derecede bilinen roman yapısıyla alakalı olduğu da ayrıca tartışılması gereken bir konudur. Mikhail Bakhtin'in "romanın en yeni anlatı türü olduğu ve hâla gelişme sürecini devam ettirdiği" veya Klaber Haedens'in "roman değişmez şekilli bir edebi nevi değildir ve bir romancıya söylemek lüzumunu kesin olarak duymadığı bir şeyi söylemeye zorlayacak hiçbir mutlak kanun yoktur... "Roman daha çocukluk çağından kurtulmuş değildir, yarın bunları icat edecek dahi yazarlar çıkacak olursa daha bin bir roman şekli ortaya atılabilir."[21] görüşleri merkeze alınır-

sa, bugünkü romanı bu gelişmenin bir devamı olarak ele almak ve henüz oluşumunu tekâmüle erdirememiş bir varlık hakkında kesin yargılara varmamak durumunu korumak zorundayız. Kundera, bugün kimi romancıların, klâsik romanların kalıplarını tamamen yıktığını, bunun da olağan karşılanması gerektiğini söylüyor: "Musil, Broch, Gombrowicz, üçü de romanlarında düşünceleriyle varlıklarını duyurmaktan çekinmemişlerdir."[22] Bu sözüyle Kundera'nın bu hâli onaylayıp onaylamadığı muallakta kalmaktadır. Başka bir yerde de, romancının, hiç kimsenin sözcüsü olmadığını, hatta kendisinin bile sözcüsü olmadığını söylemekte ve Flaubert'in romancının, romanın dışında kalması gerektiğine hak vermektedir. Kendisine "sizin romanlarınızda öyle bölümler var ki konuşan doğrudan sizsiniz" sözüne şöyle cevap veriyor: "Konuşan ben olsam bile düşüncem bir kahramana bağlanmıştır. Onun yerine davranmak, onun yerine olayları görmek istiyorum... Evet konuşan yazardır ama, söylediklerinin tümü bir kahramanın manyetik alanı içinde değer kazanır ancak"[23] Yani yazar kendisini romanda gösterse bile, *kendisi* olarak değil, *romandan bir varlık* olarak var olmaktadır. "Hiç bir gerçek yazar, 'ben' dese bile, anlatıcı ya da baş kahraman değildir. Hatta, günlüğümüzdeki, kimi zaman mektubumuzdaki 'ben' biz değilizdir."[24] Biz direkt olarak bu tartışmanın dışında romanın niyetten kurguya doğru olan seyrine devam etmek istiyoruz.

"Bir romancı, kahramanları düşündürür, konuşturur veya onların bakışıyla hadiseleri süzerken, kendisinin değil, onların kelimelerini kullanmak zorundadır."[25] Yarattığı bu kişiliğe, kişiliğin kendi varlık gerçekliğine uygun bir şahsiyet giydirmek, gerçekliği okuyucunun zihninde hiçbir kuşkuya yer bırakmadan biçimlendirebilmekle mümkündür, ancak o zaman gerçek bir yaratmadan bahsedilebilir. Aslında romandaki bütün kişiler nihayette yazarın –yaratma itibariyle– kendisi olduğu kişilerdir, "fakat romancı onlara realitenin maskesini yakından iğretiliği belli olmayacak kadar hünerle taktığı ve onları en gerçek hayat cepheleriyle dolu imişler gibi yaşattığı derecede tam bir yaratmaya doğru gitmiştir."[26] Roman kişisi, yokluktan varlık düzlemine çıktığında, bütünüyle yazarın kendisine tanıdığı imkânlar çerçevesinde konuşmaktadır. Yazar, bütün benliğiyle, yarattığı şahsiyetin kendisine biçtiği gerçekliğe uygun bir konuşma seviyesi ayarlamaktadır. Konuşmalar, davranışlar, tepkiler, hayata ve evrene bakışlar tamamen yazarın düşünce ve imgeler dünyasında cereyan etmekte ama yazar da bütün bu kurguları gerçekleştirirken, kendi şuuraltını, birikimlerini, düşünsel serüvenini konuşturmaktadır; bir gözlemci olarak, tarihe, mitolojiye, insanın sosyal hayatına, iç benliğe, bilim kurguya yönelmektedir; onun kurgusu için bütün bir varlık evreni bir *gereç* durumundadır "Uygarlığın, ekinin ve siyasanın tüm verileri genellikle roman için gereç oluşturur. Romanın eğilimi, tüm bütünlüğü içinde insanın betimini ortaya koymak amacıyla, mitos ile tarihi bileştirmektir."[27] Mitos ile tarihi birleştirmek, bir devri anlatmak, insanın bir varlık olarak tahlilini yapmak, bireysel bir maceray, evrensel bir trajedinin örneği olarak okumak/okutmak gibi *büyük işlere* kalkışan romancının, bunları yaparken, dehası ve eğilimleri doğrultusunda bir seçme/ayıklama işlemine girmesi normaldir. Ortaya çıkan eser bütün bu girift serüven ve anlayışın bir sonucudur: "Bir romancının kafasında birçok zamanlar ve hatıralar karışmış ve romanın şahsiyeti de bütün bunların bir halitası olmuştur."[28] Eserin ruhuna ve romancının

yazma sürecine derinden işleyen en önemli etkenlerden biri de yazarın dünya görüşüdür. Bu görüş açısının ortaya koyduğu değerler sistemi eserin anlaşılmasını etkileyen en önemli etmenlerden biridir. "Her romancının bir dünya görüşü var ve olmalıdır... Büyük romancıların dünyaya bir bakışları var. .... Hıristiyanî dünya görüşü, Musevî dünya görüşü ve İslamî dünya görüşü.. bu, büyük roman için şarttır."[29]

Ortaya çıkan ürün, bu kadar farklı kaynaklardan gelen birikimler; yazar tarafından titiz bir eleme, ayıklama, bakış açısı ve dünya görüşü süzgecinden geçtikten sonra yazarın objektifliğinden bahsetmek mümkün olamamaktadır. Şekilleri birbirine hiç benzememekle beraber suda da, buzda da, buharda da asıl varolan H2O'dur. Fakat dışarıdan bakanlar bunları farklı varlıklarmış gibi algılar. Bu element suyun, buharın, buzun neresindeyse, yazar da bütün bir anlatı metninin orasındadır. Bir metinde onlarca, hatta yüzlerce farklı kişilik görülebilir, ama nihayette bütün bunlar yazarın bağımsız kişiliğinin bağımlı varlıklarıdır "çünkü roman kişilerini yaratan da, anlatan da aynı kimsedir"[30], "Romancı eserlerinde ne kadar objektif olursa olsun bütün kahramanlar, yine kendisidir."[31] "Bence her roman entern'dir... içten gelme bir şeydir. Her romancı kendi hatıralarını anlatan bir romancıdır. Hiç objektif roman bilmiyorum. Zola, ki bu usulü en çok tecrübe eden adamdır, ki bir roman yazmak için kömür amelesiyle beraber günlerce yaşamıştır, o da bir taraflı bir muharrirdir. Zola bir sosyalistti, bütün romanlarına kendi idealini, kendi ihtiraslarını koymuştur."[32] Flaubert, romancının kendi eserindeki tartışılmaz varlık alanını daha da genişletir. Sadece anlatıdaki kişiler romancının kendisi değildir, Flaubert romandaki bütün varlıkları kendisi olarak yorumlar: Romanda ne varsa her şey o'nun ta kendisidir: İkinci kitabın 9. bölümünde Rodolph'un Emma'yı baştan çıkardığı bölüm hakkında şunları yazar: "Bugün... hem erkek hem kadın, aynı bedende hem âşık hem metres (düşüncede) bir sonbahar öğleden sonrası at sırtında ormanda sarı yapraklar arsında gezindim, hem at, hem yaprak, hem rüzgar, söylenen sözler, kızıl güneş... romanımdaki iki sevgili, hepsi bendim."[33] Tabiî bu durumun aksini iddia edip, roman kişilerinin tamamiyle romancı tarafından yaratılmadığını söyleyenler de var. Bunlara göre roman kişileri zaten vardırlar, romancı sadece bunları bulup ortaya çıkarır: "Elizabeth Bowen'a göre, karakterleri yaratan romancı değildir. Onlar, bulunarak ortaya çıkarılır onun şuurunda daha önceden mevcutturlar ve 'loş bir tren kompartımanında karşı karşıya oturan yolcular gibi' yazmaya başladığı zaman kendilerini onun sezgisine açarlar."[34] Kendilerine ait bir şahsiyetleri olduğundan elbette roman kişileri, insan evreni içinde yaşayan varlıklardır. Nihayette romancı da kendi türünde bir insandan bahsetmektedir. Bu manâda kişiler romancıdan bağımsız olarak vardırlar. Ama bu milyonlarca *insan tipi* içinden kimin seçilip de bir roman kahramanı yapılacağına ve bu kişi üzerinde bir sanat eseri inşâ edileceğine karar veren romancının kendisidir. O, korkunç bir azap içinde *elemeler* yapmakta ve seçeceği bir insan tipine neredeyse sonsuz genişlikte bir hayat bahşetmektedir. Peki bu seçim nasıl yapılmakta ve sanatçıya nasıl bir ıstırap vermektedir. Bunu, Tolstoy'un şu cümlesinden anlayabiliyoruz: "Büyük bir eserin, henüz dışında bulunan kişileriyle ilgili olabilecek olayların hepsini gözetmek ve sonunda ancak içlerinden milyonda birini seçmek üzere, mümkün olan milyonla bağlantı-

sının hepsini düşünmek, korkunç zor bir şey."[35] Bu cümleden sonra, roman kişilerinin romancının dışında zaten olduğunu ve bu kişileri romancının yaratmadığını söylemek ve Bowen'a hak vermek pek mümkün olmamaktadır.

Bütün bu aynîleştirmelere rağmen yazarın romandaki varlığı hissedildiği oranda sanatsal düzey düşmekte; yazar kendisini gizleyebildiği ve okuru, yarattığı dünyanın gerçekliği ile baş başa bırakabildiği anda düzey yükselmektedir. Flaubert, yazarın kendisini eserinde gizlemesini ve kendisini orada asla belli etmemesini söylüyor: "Eşhâs-ı vekâyı (eserdeki şahıslar)... hepsi benden hariçtir. sâr-ı sanat kendimiz için değil başkaları içindir, sanatı sanatkâr işle karıştırmamalıdır. Sanatkâr, ahlâfa kendisinin yaşadığını hissettirmeyecek surette idare-i lisan etmelidir."[36] Flaubert'e göre, hakiki sanatkâr kağıt üzerinde kendi kalbini koymaktan muhakkak surette kaçınmalıdır. Flaubert devam ediyor: "Sanatçı kendini yazmamalıdır... Tanrının yaratışlarında olduğu gibi, her yerde duyulmalı, ama hiçbir yerde görülmemeli."[37] Romancının hikâye esnasında müdahale ederek kendi hissiyat ve duygularını söylemek suretiyle okuyucuyu etkilemesini Flaubert kabul etmiyor, ki bizce de doğru olan budur. Ancak bu suretle biz yazarın bizi yönlendirmesinden ve bakış açımızı belirleme tehlikesinden kurtulmuş olabiliriz.[38] Yazarın kendisini gizlemesi, eserin akışının anlatıcılara bırakmasıyla mümkündür. İğreti olmayan, okuyucuya yabancı ve tuhaf gelmeyen *inandırıcı* anlatıcılar, eserde yazarı önemli bir oranda gizlemeyi başarmaktadır. Tabiî Hemingway gibi, eserini (The Killers) tamamen diyaloglardan kurarak, neredeyse anlatıcıyı bütünüyle yok etmek de bu konuda başvurulacak yollardan biridir.[39] (Tekrar etmek istiyoruz, romanın bugünkü seyrinde bütün bu konular yetiden tartışma alanlarına açılmaktadır.)

Pek çok romancıdan, roman kahramanlarının kendilerini dinlemediği, kendi başlarına buyruk yaşadıkları şeklinde sözler okumuşuzdur. Çoğu zaman bir roman kişisi, yazarın ona vermek istediği biçimi aşmakta ve değişik bir kimliğe bürünebilmektedir. Fakat bütün bunlara rağmen yine de onlar sanatkârın kaleminin mahsulüdür. Böyle bile olsa bir insanın kendi duygularından tamamen bağımsız bir metni nasıl ortaya koyabileceği de ayrıca tartışılmalıdır. Sanatı, kendi fikrini insanın yegâne kurtuluşu veya bir problemi çözmenin tek yolunun kendi inancı olduğu iddiasını empoze etmek gayesiyle kullanan bir sanatkârın insanlık üzerinde oynayacağı olumsuz rol de kanaatimizce ancak bu surette ortadan kaldırılabilir. Burada bu bölümle ilgili son olarak şunu söyleyebiliriz: *Bir romanda roman kişileri –hatta bütün bir roman evreni– yazarın sözcüleri olarak işlev görmemeli, aksine yazar, kendisi roman kişilerinin bir sözcüsü imiş gibi davranmalıdır –gerçek böyle olmamasına rağmen–.* Böylesi bir durumda romanın inandırıcılık seviyesi olağanüstü artmakta ve okuyucu eser ile bütünleşmektedir.[40] Aksi bir durum okuyucuyu, tuzağa düşürülmüş bir av gibi kullanmakta ve onu vaaz ve irşada muhtaç bir cahil yerine koymaktadır. Bir çok romancı, belki de bu nedenden olacak, daha eserin başında romanına, adeta bir giriş mahiyetinde bir bölüm eklemekte ve olaylar zincirini gerçeklikten alınmış bir hikâye olarak sunmaktadır (Eco, buna *sahte bir doğruluk işareti* demektedir).[41] Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı, Reşat Nuri'nin *Bir Kadın Düşmanı*, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si bu tür romanlara örnek verilebilir. Ancak, bizce bu tutum, biraz da işin kolayına kaçmaktır. Bize göre böylesi bir hareketle, okuyucuyu da-

ha başlangıçta şartlandırmakta ve onun kurguya katılma haklarına ket vurulmaktadır. Biraz da eserin ortaya çıkaracağı çeşitli sorunlardan kendisini daha baştan soyutlayan yazar, bu tutumla bir nevi *söyleyerek* sonucu göğüslemek yerine, *söyleterek* kendisini kurtarma yolunu tercih etmiş görünmektedir. Gerçi Dostoyevski de, *Ölüler Evinden Anılar*'da bu tekniği uygulamıştı. Aslında, bilindiği gibi bu romandaki olaylar zinciri Dostoyevski'nin bizzat yaşadığı sürgün ve hapis yıllarının bir neticesinde kaleme alınmıştır. Ama Suut Kemal'in de dediği gibi, romanı basit bir hatıra ve sergüzeşt silsilesinden çıkarıp insanlığın evrensel dramlarından birini kaleme alan bir tür şeklinde algılayan Dostoyevski için bu teknik, adeta bir zorunluluğun sonucuydu.[42]

**Niçin Yazıyorlar?**

Yazarla eseri arasındaki ilişkiden sonra –yazımızın konusu gereği– sorulması gereken diğer bir soru, *yazar denilen insanlar neden yazmaktadırlar; onları kurmaca bir metin yazmaya iten nedir; hangi gerekçeler insanı böylesine zor ve zahmetli bir işle uğraşmaya, çoğu zaman sonucu derin bir hayal kırıklığı olan bir eyleme itmektedir?* İşin doğrusunu söylemek gerekirse bu soruların cevabı henüz tam olarak anlaşılamamıştır. Dünya çapında eser vermiş ve sanatkâr olarak büyüklüğü kabul edilmiş pek çok yazarın bu soruya verdiği cevaplardan tatmin edici bir sonuç çıkarmak da mümkün olmamaktadır. Aytmatov'a roman konusunu nerden aldığı ve ilham kaynaklarının ne olduğu soruluyor. Verdiği cevap bütün büyük yazarların cevabıyla örtüşüyor: "Bunu anlatmak çok zor. Her insanın içinden gelen bir şeyleri vardır. Biri tablo yapıyor, biri müziği yapıyor, biri kitap yazıyor. Bu, insanın iç dünyasına bağlı bir durumdur. Konular ise değişken olabiliyor. Bazen uzun uzun düşünüyorsunuz bir konuyu; fakat bazen bir anlık bir olay da roman konusu olabiliyor."[43] Şâir Paul Claudel'in Jacques Riviere'e yazdığı bir mektup, sanatçının niçin yarattığı sorusuna "yükten kurtulmak" şeklinde bir cevabı var: "Shakespeare'in ya da Dostoyevski'nin, Rubens'in ya da Tiziano'nun ve Wagner'in sanat için mi çalıştıklarını sanıyorsun? Hayır! Onlar her ne pahasına olursa olsun, yüklerinden kurtulmak, canlı varlıkların ağırlığını dışarıya atmak için çalışıyorlardır."[44] Suut Kemal Yetkin, bu cümlelere şu şekilde katkıda bulunuyor: "Genel olarak iç baskı büyük eserlerle sonuçlanır. Dış baskı ise ölü eserler vermekten başka bir şeye yaramaz."[45] Bir diğer romancı, sanatçının yazma gerekçelerini *fıtrî* bir ihtiyaca bağlamaktadır: "Sanat, aslında, sanatkârların eserlerini yaratmak için duydukları fıtrî bir ihtiyacın mahsulüdür."[46]

Bir sanatkâr niçin yazmaktadır:"Yaratmaya iteleyen bir şey sarmış yazarın benliğini, öyle bir şey ki, salt yazarın kendisinden kaynayıp fışkırıyor, yazar da bırakıyor kendisini bu içgüdüsel baskıya. Bilinçaltı güçler, gizli kımıltılar, kişinin derinliklerindeki denge fazlalıkları, örtük birikimler, nerden geldiği kolayca kestirilemeyen gereksinimler işe karıştırılmadan kavranamayan şeyler bütün bunlar.... Yazarın kendisinden bağımsız bir istek mi var? Kişilik psikologları, derinlik araştırmacıları, yaratma uzmanları birbirini tutmayan öyle çok şeyler söylüyorlar ki bu konuda. Arada bir ne dendiği anlaşılıyorsa da karanlık kavramlardan geçilmiyor, denetlenemeyen savlarla örtülü her yan. Nasıl şey bu içten gelen yazma isteği, henüz bilmiyoruz bunu."[47] Pek çok büyük romancı-

nın yazma esnasında geçirmiş olduğu sıkıntılar, bunalımlar, korkunç buhranlar, bayılma derecesine varan fiziksel ve ruhsal çöküntüler, yazmanın ne derece zor ve çetrefil bir iş olduğunu ortaya koymaktadır. Bilindiği gibi Madam Bovary, eserin sonunda arsenik içerek intihar eder. Bu sahnenin gerçekçi olabilmesi için Flaubert'in nasıl bir yol takip ettiği şöyle anlatılmaktadır: "Flaubert'in, bu manzarayı anlatmak için kendisini arseniğin tadına bakacak kadar yoğun bir çalışmaya verdiği ve bu yüzden hasta olduğu söylenir."[48] Klâsik nâmını hak etmenin ve gelecekte de, ilk zamanlarda olduğu gibi hâlâ büyük bir merak ve tecessüsle okunmanın ve her okundukça yeni bir dünyanın kapısının aralanmasının hiç de kolay bir şey olmadığını şu satırları okudukça daha iyi anlıyoruz: "Flaubert, bir virgülün yerini mükemmelen tayin için saatlerce düşünür, tahayyül ettiği gibi bir sahifeyi vücuda getirmek için bir çok günlerini feda ederdi... Bir kelimeyi otuz kırk satır geçmeden bir daha kullanmazdı."[49] Yazdığı bir yazıyı, gecenin bir yarısında değiştirme fikriyle kendisine uykuyu haram eden yazarın Flaubert'in hâli aynı ibret verici trajediye bir örnek olarak gösterilebilir.[50] Sevgilisine yazdığı bir mektupta, yazmanın insan doğasında yarattığı korkunç yıkımı "Olmuyor, olmuyor! Sırtında sanki dağları taşımış bir adamdan daha yorgunum. Kimi zaman ağlamak istiyorum. İnsanüstü bir güç gerek, oysa ben sadece bir insanım... Sıkıntıdan, bezginlikten, yorgunluktan başım dönüyor. Bir cümle bile kuramadan dört saat geçirdim. Bugün tek bir satır yazmadım; daha doğrusu yüz satır yazıp bozdum."[51] diye anlatan, yazdığı romanın basımı esnasında bile işe karışarak, metnin basılacağı kağıda, kağıdın düzeninden, eseri kapağına kadar hemen her işle akıl almaz bir ciddiyetle uğraşan bu romancının bugün bilinen kadri o gün de acaba bilinmiş miydi? Burada âmiyâne bir tabirle şu cümle kurulabilir: Ne gezer! Flaubert, bilhassa Madam Bovary sebebiyle, tahkikata, soruşturmalara uğradı, eseri mahkemelik oldu, kendisi yapayalnız kaldı, akibet: "Flaubert'in daha sonraki yılları acı içinde geçti... Ailesinin mâli durumu kötüleşti ve sıhhati de gittikçe bozuluyordu. Hastalık ve melankoliye rağmen, çalışmalarını sürdürdü, 1880'de felce yakalandı ve öldü." Buradaki amacımız Flaubert'i anlatmak değil elbet. Üreteceği eser üzerine bir evlat yetiştirme hassasiyetiyle eğilen bütün sanatkârların ortak akıbeti bu olmuştur. Kendi hassasiyetlerinin binde birini olsun muhatabında göremeyen, aksine genellikle hep dışlanan bu insanları hâlâ yazmaya, üretmeye iten sebepleri tartışıyoruz burada. Tolstoy "Borodilo Savaşı'nın geçtiği bütün alanı elinde genel kurmay haritası, at üstünde günlerce incelemiş, savaş tanıklarını dinlemiş, bu savaş üzerine yazılmış bütün tarih kitaplarını gözden geçirerek Savaş ve Barış'ı tam beş yılda tamamlamıştır."[52] Bu insanların pek azı, olumsuzluklardan yılıp bir kenara çekilmiş, ama pek çoğu her şeye rağmen eser vermeye devam etmiştir. Onların bu durumunu belki de en güzel şu sözler anlaşılır –belki de anlaşılmaz– hâle getiriyor: "Her biri kendi sanatlarını, duyduğu bir aşkla meydana getirir...Hakiki sanatkârlar, kendilerini sürükleyen bu aşkları için yaşar ve bin bir azap, ıstırap ve hesap ile, bütün ömürlerini sanatları için harcarlar."[53]

Bütün bunlardan sonra, *"Neden yazıyorlar"* şeklindeki bir sorunun cevabını tam olarak vermenin mümkün olmadığı görülmektedir. Burada anlaşılan şey, bu meselenin tam olarak anlaşılamadığıdır.

Yazarın yazma süreci pek çok karmaşık unsurun iç içe girdiği, bir labirent istiaresin-

deki sonsuz yolculuk serüvenin çağrışımlarının içine davet edildiği bir olaylar zinciridir. Bir metni ortaya koyanın, daha sonra o metne dönüp baktığında her şeyi yerli yerinde izah edemediği pek çok olaya şahit olunmuştur. Umberto Eco'nun, kendi eserlerini okuyucuların yapmış olduğu yorumlar çerçevesinde ele aldığı çeşitli yazılarda bunların örneklerine rastlanmaktadır. Eco, kadın roman kahramanlarından birine Amparo adını vermiştir. Bir arkadaşı neden böyle bir *dağ* adını bir kıza verdiğini sorduğunda, Eco şaşırır kalır ve arkadaşının içinde Amparo kelimesi geçen bir şarkıyı hatırlatması üzerine birden gençliğine döner ve neden roman kahramanının adının Amparo olduğunu bulur. Eco bu şarkıyı gençliğinde sevdiği kızdan dinlemiş ve etkilenmiştir: yıllar sonra roman yazarken bir kız karaktere gayri ihtiyârî bu adı seçmiştir: "O şarkıyı düşünmüştüm ve bir biçimde Amparo adı (tamamen unuttuğum) bilinçdışımdan sayfaya geçmişti"[54] Romanda, yazarın bizzat kendi müdahalesinin dışında, bütün bu bilinçli eylemlere karşın, hariçten giren varlıklar da vardır. Yukarıda Eco'nun örneğinde olduğu gibi, daha pek çok romancı bu *garip* misafirler üzerinde durmuşlardır. Milan Kundera da, kendi eserine zaman zaman müdahele edemediğini, anlamını veremediği bazı durumların kaçınılmaz olduğunu söylüyor: "Derinlerden, bilinçdışından gelen bir buyruk, kaçamadığım bir biçim örneği"[55] diyor bu duruma. Kundera'nın "eserlerinin matematiksel açıdan enteresan denklikler içerdiği, bunun bilinçli bir şekilde mi yapıldığı" şeklindeki soruya verdiği cevap, yaptığı işten tam olarak kendisinin de haberi olmayan bir insanın hayret ifadesini içermektedir: "Hayır, bütün bunları Prag'da *Şaka*'nın yayınlanmasından sonra bir Çek edebiyat eleştirmeninin sayesinde öğrendim. *'Şaka'nın Geometrisi'* adlı yazısı çok aydınlatıcı olmuştur benim için."[56] Öyleyse bir metin, yazarının bile mutlak manâda tasarruf edemeyeceği kadar girift bir kurgusal örgüdür, nerde kaldı ki, narratologlar bu yapıyı mutlak mânâda deşifre edebilsin.[57]

Eco'nun kendi romanı Gülün Adı'nın Rusça'ya çevrilmesiyle beraber, eseri Rusça'ya çevirenin bir yorumundaki benzetmelerden dolayı ortaya çıkan bir problem aslında yazarların ne kadar zor bir durumda olduğunu göstermektedir. Gülün Adı'nı Rusçaya çeviren Kostyukoviç, yorumunda Emile Henroit adlı bir yazarın *La Rose de Bratislava* adlı bir romanından bahseder. Bu romanda da tıpkı Eco'nun romanında olduğu gibi gizemli bir elyazmasının aranmasından bahsedilmektedir ve kitabın sonunda bir kütüphane yangını yer alır. Öykü Prag'da geçmektedir, Eco da romanının başında Prag'dan bahseder, Eco'nun kitabındaki kütüphanecinin adı Berengar'dır, diğer öyküdeki kütüphanecinin adı da Berngard'dır. Eco, bütün bu benzerliklere şaşırmıştır elbet. Bu yorum üzerine şunları söylüyor: "Ampirik bir yazar olarak Henroit'in romanını asla okumadığımı ve böyle bir romanın varolduğunu bilmediğimi söylemenin hiç bir yararı yok."[58] Bu örnekler, *yazarın kendisinin bile tam olarak farkında olmadığı bir gizil paradoks içinde bulunduğunu göstermektedir.* O hâlde şu hakikatin ifadesi burada zorunlu hâle gelmektedir: Yazmak, sanatkârın mutlak anlamda hakim olduğu bir eylemden ziyade, çoğunlukla mahkum olduğu bir zorunluluk alanıdır. "Hakiki romancı kendi kendinin bile idare edemediği, içinden gelen kuvvetlere uyarak yazmağa mahkum olduğunu duyar ve böyle yazar."[59] Yazmanın güçlüğü üzerine açtığımız bu kısa bölümden sonra, şimdi bir başka soruya geçiyoruz:

**Bir Anlatı Neyi, Nasıl Anlatmaktadır**

"Bir anlatı yapıtı belli eylemlerde bulunan insanları anlatır"[60] diyor, Eco. Yazar adını verdiğimiz bir insan kendince bulmuş olduğu bir gerekçeyle kaleme sarılır ve bir olayı anlatmak ister. Bu istekte hakim olan iç güdünün tam olarak ne olduğun anlaşılamadığına yukarıda değinmiştik. Fakat ne olursa olsun yazar, muhakkak surette bir gerekçeyle, yazmak gibi zor bir işe soyunmaktadır. Yazmakta öncelik şüphesiz; düşünme, planlama, araştırma ve *niyeti ortaya çıkaracak araçları* bulma eylemlerinde olmaktadır. Flaubert örneğinden anlaşılacağı gibi, bir romanı yazmadan önce haftalarca, kütüphane, özel arşivler, ciltler dolusu kitaplar arasında dolaşıp malzeme arayanlar olduğu gibi, bir olay zincirinden hareketle metnini kuranlar da vardır. Ancak bütün yazarların, *demek istediğini tam olarak diyebilmesine yarayan araçları bulma ve onlar vasıtasıyla meramını hakkıyla anlatabilme kaygısını çektiği* rahatlıkla söylenebilir. Yani yazar, bir şeyler diyecektir; bunun için bir *olaylar zinciri, bu olayları yaşayacak insanlar, bu insanların yaşayacağı ve eylemlerini gerçekleştireceği zamanlar ve bu zamanların kendisinde geçtiği mekânlar bulmalıdır.* Aslında bütün anlatılar ne kadar karışık olursa olsun temelde şu cümleyle ifade edilecek kadar basittir: *Biri, bir yerde, bir zaman dilimi içinde, birileriyle mücadele ederek bir şeye ulaşmaya çalışmaktadır.* Bu kadar sade bir dille ifade edilebilecek olan bir anlatının uzunluğu, yukarıda verdiğimiz cümlenin her bir öğesinin geliştirilmesinden ibarettir. Eğer bu anlatı bir masalsa: Keloğlan, cadılar, devler, cinler vs. boğuşarak, gece veya gündüz, gizemli dağlar veya ıssız, tehlike dolu yerlerde sihirli yüzüğü aramaktadır veya bir sarayda kötü veziri bir hile ile mağlup ederek padişahın güvenini sağlamaktadır. Bütün anlatılar bir masalda olduğu gibidir. Yazar bir şeyleri arayan birini anlatmaktadır. Hamlet, babasını öldürenlerden intikam almayı aramaktadır. Madam Bovary ve Anna Karanina, meşru zeminlerde bulamadıkları saadet ve histeri derecesine vardırdıkları arzularının tatminini aramaktadır. İstanbullu Hoca (Küçük Ağa), tarafların haklılığı hususunda korkunç bir ikileme düşmüş bir hâlde ait olacağı safı aramaktadır. Tek bir eserin neyi anlattığı bir tarafa, bazı araştırmacılar, bir yazarın bütün bir külliyatının *neyin peşinde* olduğunu tespit edecek kadar derin çözümlemelere girişmişlerdir. Tanpınar'ın *mit personel* dediği, her yazarın karşı konulmaz bir arzu içinde peşinde olduğu bir ezeli problemi vardır ve o yazarın bütün eserleri bu problemi çözmenin ortaya koyduğu yansımalardan ibarettir: Yazarın roman aracılığıyla sorguladığı değerleri Kundera'da izliyoruz: "(Roman) Cervantes'in çağdaşlarıyla serüvenin ne olup olmadığını sorguladı; Samuel Richardson'la 'insanın iç dünyasında olup bitenleri' irdelemeye, duyguların gizli dünyasını açığa çıkarmaya başladı; Balzac'la insanın tarihle olan derin bağlarını keşfetti; Flaubert'le günlük yaşamın o döneme kadar bilinmeyen yanlarını araştırdı; Tolstoy'la insanın karar ve davranışlarında akıldışının işe karışması sorununa eğildi. (Roman) zamanı inceledi; Marcel Proust'la yakalanamayan geçmiş anı; James Joyce'la yakalanamayan şimdiki anı; Thomas Mann'la uzak çağlardan gelip adımlarımızı yönlendiren mitlerin rolünü sorguladı..."[61] Kanaatimize göre, bu aramanın en eski ve orijini ifade eden hâlini, cennetten kovulan insanın, bu ıstıraplar ülkesinden kaçıp, yine o zıtlıkların, acı-

ların olmadığı cennete dönme isteğinde aramalıyız. Zira biz, ta o ilk çağdan beri, kovulduğumuz cennetin özlemiyle yanmış bir hâlde aranıp durmaktayız. Bu aramaya kimileri *ana rahmine dönüş* motifi dediler, kimi *adayı (cennet ada)arama serüveni* dediler. Cennet, ana rahminden daha önceliği olan bir aramaya imlediği için, biz de önceliği kovulunan cenneti arama'ya vermek istiyoruz.

Doğasının bütün giriftliğiyle gizemli, rengarenk, korku ve ürperti dolu, birbiriyle kesişen, kaybolan patikalarla karışmış yolların arasındaki tedirgin edici ürpertilerin dolaştığı, esrarengiz ve vahşi yaratıkların kol gezdiği, öylesine görkemli ve haşmetli bir ormanı[62] andıran bir anlatı için basitleyici ifadeleri kullanmakla, elbette o metnin basit olduğunu anlatmaya çalışmıyoruz. *Fakat bir metin, izah edilebilecek en alt seviyede, yukarıda işaret ettiğimiz cümleyle özetlenebilecek kadar kısa bir hâle dönüştürülebilir.* Onlarca değişik kişilik ve tipte insanlar, en üst anlatıyı beslemeye yarayan belki yüzlerce alt anlatı, çok değişik mekân ve zaman dilimleri, içinde felsefi tartışmaların ve bir hayat görüşünün olduğu sayısız diyalog ve monologlar, tasvir ve tahliller, metinler arası sayısız yolculukla bir anlatı metni, kendi çapında devasa bir dünya görüntüsü vermektedir. Bu dünyada, insanlar arası ilişkiler, devrin sosyal, ekonomik, kültürel yapısı, adet ve gelenekler, çağın insan ve toplum üzerindeki etkileri, siyasal rejimler, birey-toplum, toplum-karşıt toplum arası çatışmalar, dil ve din vs. pek çok değişik ve alt unsur kol gezmektedir. Ama bu ayrıntıların tamamı nihayette yazarın niyetini gerçekleştirmek için kullandığı destek figürlerdir.

Bütün bunların öncesinde asıl olan *yazarın niyeti*dir. Yazar bir şeyleri söylemek istemektedir. Bunun için önce bir kişi/figür/varlık[63] yaratmalıdır. Bu varlık; *onun söylemek istediğini söyleyebilmeyi mümkün kılan, yani yazarın niyetini görünürlüğe getirebilen bir karakter taşımalıdır.* Flaubert, muhteris, doyumsuz, arzularına bir sınır koyamayan, anı yaşayıp yarını hiç düşünmeyen ve sonuçta kendisini olduğu kadar çevresini de felakete sürükleyen bir insanı anlatmak için yola çıktıysa, eserinin kahramanı Emma Bovary gibi bir karakter taşımalıydı. Tabiî sadece bir karakter bütün bu niyeti anlatmak için yeterli olmamaktadır. "Bir tek kahraman oluşturmak için bir çok yaşam gerekir."[64] Roman içinde öyle tipler vardır ki çoğu okuyucuya "bunun burada ne işi var?" dedirtebilir. Fakat *başkişinin* varlık alanına çıkıp bir hayat yaşaması için pek çok unsurun yanında, öyle veya böyle rol alacak başka kişilere de ihtiyaç vardır. Yılmaz Karakoyunlu'nun, *'Salkım Hanımın Taneleri* romanındaki *Durmuş* tipinin zayıf ve silik kaldığı' şeklindeki bir soruya, o şahsiyetin bilerek öyle bırakıldığını söylemesi buna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Yazar, romandaki Bekir tipinin sadece İclal'in ortaya çıkması için bir araç olduğunu ifade ediyor. "Bekir olsun, Haluk Recai olsun İclal'in ortaya çıkması içindir. Durmuş, Nimet'in ortaya çıkması için önemlidir. Dolayısıyla Durmuş şahsiyetsiz kaldı. Bu, amaçlıydı. Durmuş, o kadar fokusa getirilecek adam değildi."[65]

Kişilerin yalnız kalması durumunda olayı trajikleştirmek ve çatışmayı bir bireyin değil insanın ortak kaderi hâline dönüştürmek, mümkün olamazdı. Zira hiç bir sonuç tekil olarak bir tek sebebin ortaya çıkardığı görüntüden ibaret değildir. Sonuçların tezâhüründe olaylar silsilesi rol oynar. Yazar da bunun farkında olduğu için, niyetini pek çok karmaşık örgüler içerisinde sunmaktadır. Romanda, niyetin *sezdirildiği* pek çok alt yapı unsurları vardır ve

bu unsurlardan yola çıkarak niyet sezilmeye çalışılmalıdır. Genellikle *belirti* adı verilen ip uçlarından yola çıkılarak takip edilecek yol, bize niyetin anahtarlarını da verecektir.[66]

Emma, Flaubert'in niyetini taşıyan bir karakterdir. Niyetin tezahürü için bir kişinin yetmediğini söylemiştik. Yazar, eserine daha pek çok kişiyi katarak bu niyetin tecellisi için baş kişiyle buluşturmakta ve onları da bu tecelli amacıyla kullanmaktadır. Bütün bu kişiler de tıpkı Emma gibi niyetin gerçekleşmesine uygun kişiler olmalıdır.[67] Bu kişiler, yazarın niyetini gerçekleştirmek için oluşturduğu *baş kişi*nin ya yardımcıları, ya karşıtlarıdır. Bütün bu kişiler, *niyetin* ve *baş kişi*nin hayat serüveninin, yazarın niyeti doğrultusunda gerçekleştirilmesinde rol alırlar ve muhakkak *baş kişi* ile bağlantılıdırlar. Örneğin Emma'nın kocası olan Charles, eğer aşırı derecede kıskanç, hesabını kitabını en incesine kadar tutan, eşinin ruhsal dönüşümlerini takiple onu sevgi hâlesiyle kuşatabilen, Emma'nın hırslarından dolayı ortaya çıkan o korkunç enerjiyi kendine kanalize etmeyi becerebilen, düşmanı ve dostunu tanımakta mahir biri (karısının gayr-ı meşru aşklarını herkesin bilmesine rağmen Charles bunlardan tamamen habersizdir) olsaydı acaba romanın sonucu böyle olabilir miydi? Şüphesiz hayır. Flaubert, tam da niyetine uygun bir şekilde Emma'nın bu korkunç sonuca gitmesine adeta yardımcı olan bir koca tipi yaratmıştır. Daima iyi niyetli, sessiz, "yaratılışından halim selim olan"[68], hiç bir ihtirası olmayan "Ama Charles'in öyle yukarılarda gözü yoktu ki!"[69], en yakını olan karısının yaptıklarından bile habersiz olacak kadar hayata ve çevreye bigane, silik bir tip. Emma ile Charles arasındaki tezat metnin hemen her tarafında kendini göstermektedir. Emma sıra dışı bir kişiliktir[70], süse ve lükse bayılır. Charles bunlara hiç önem vermez; Emma delicesine dans ve bola tutkunudur, iyi dans edenlere imrenir. Emma, baloyla ilk tanıştığı gecede mükemmel dans eden erkekleri gördüğünden onlara karşı olan hayranlığını gizleyemez, kocasını ise küçümser, hatta hakir görür, onu yanından kovalar. Charles'in mütevazı tavrı onu çileden çıkarır, kocasından nefret etmeye başlamaktadır: "Charles'i döveceği geliyordu; sofaya çıkıp pencereyi açtı, sükun bulmak için havayı derin derin içine çekti, dudaklarını ısırarak içinden: -Ne zavallı adam, ne zavallı adam' diyordu. Zaten ona gitgide sinirleniyordu."[71] Bu cümlelerle Flaubert, tam da niyetine uygun bir koca tipini yaratmaktadır. Eğer bu koca böylesine karısının ihtiraslarından habersiz ve "zaten Charles, meselelerin derinliğine inen insanlardan değildi"[72] cümlesiyle nitelenen birisi olmasaydı, Flaubert, kadına mutluluğu dışarıda nasıl aratacaktı? Hatta Flaubert, niyetini gerçekleştirmek amacıyla Charles'e o kadar acımasız davranmıştır ki, Emma'yı felakete sürükleyen bütün erkeklerle karısını tanıştıran Charles'in kendisi olmuştur.[73] (Okuyucu, kendi karısını, sonunda onu acımasızca kullanacak aşıklarıyla tanıştıran bir erkeği düşünsün!) ve yine Charles sonunda, karısıyla aşığı Rodolphe'nin seviştikleri çardakta ölmüştür.[74] Ölümden bir müddet sonra Charles, karısını mahveden Rodolphe'yle görüşür ve ona: "Hayır, artık size düşmanlık beslemiyorum" der. Flaubert, öylesine silik bir şahsiyet çizmiştir ki –Emma gibi bir karakterin felaketini anlatabilmek için zaten böyle olmalıydı– karısının felaketine sebep olan adama verdiği cevap tam da böylesi bir tipe yakışır mahiyettedir: "Kabahat mukadderatta!"[75] Charles'in bu cümlesinin hemen peşinden Flaubert, adeta Charles'le alay edercesine Rodolp-

he'yi şöyle düşündürür: "O mukadderatı eliyle yöneltmiş olan Rodolphe, bu sözü, onun vaziyetinde bulunan bir adam için fazla babacanca, hatta komik, biraz da bayağı buldu."[76] Aslında Flaubert, Charles'in bu *traji-komik* kaderini romanın daha dördüncü sayfasının hemen başında göstermektedir. Flaubert, çok usta ve ayrıntılarla bir kader çizme yeteneğini bu buluşuyla mükemmel bir şekilde ortaya koyuyor. Flaubert, bir *ceza verme örneğini* bile niyeti doğrultusunda kullanmaktadır: Öğretmen Charles'e ceza vermiştir. *Ridiculus sum* fiilini yirmi defa yazacaktır. Bu fiilin manası roman boyunca Charles'in hayatının adeta bir özetidir: *"Ben gülüncüm."*[77]

Yazarın niyeti etrafında kurduğu bir anlatıda, niyetin tecellisi için kullandığı bütün *olabilirliği mümkün* evreni, anlatının *baş kişisi* etrafında yorumlamak gerekmektedir kanaatini taşımaktayız. Bu *baş kişi* yazarın olumladığı ve olumsuzladığı bir kişi olabilir. Biz, *baş kişi*nin mutlaka yazarın inancını taşıyan veya idealize ettiği karakteri oynayan kişi olarak düşünmüyoruz. Örneğin Anna Karanin'de Tolstoy, eşine ihanet eden ve bunun sonucunda toplumdan dışlanan, kendisini ve etrafını felakete sürükleyen bir karakteri baş kişi yapmıştır. Tolstoy'un bu eserinde, *Anna*, yazarın yanında olmadığı kişidir. Fakat Nabokov'un da tespitiyle bu romanda bir alt karakter olan Kitty, yazarın idealini kurduğu bir hayatın temsilcisi olan kadındır. Bu durumda şu söylenebilir: *Baş kişi, yazarın inançlarını taşıyan kişi ise bu olumlanandır, onun yaşam serüveninin kabulü okuyucuyu ikna etmeye çalışan bir dille sunulur; yok eğer (Emma ve Anna'da olduğu gibi) baş kişi eğer yazarın eleştirdiği biriyse, bu kişinin olamadığı kişiliği yazar idealize etmeye çalışmaktadır.* Buna bir örnek olarak Anna Karanin'i vermek istiyoruz: Bilindiği gibi romanın sonunda Anna intihar eder. Bilinenin aksine yazar Anna'yı kocasına ihanet ettiği gerekçesiyle cezalandırmaz; Tolstoy, Anna'yı aşkı tenselliğin ve cinsel hazların ötesine çıkaramadığı için cezalandırmıştır: "Tolstoy'u ilgilendiren ahlakın ebedi isterleridir. Ve vurgulamak istediği gerçek ahlaki ders de şudur; aşk yalnızca cinsel olamaz, çünkü o zaman bencilcedir ve bencilce olduğu için de yaratmaz, yıkar, böylelikle de günahı içerir."[78] Nabokov'a göre Tolstoy bu sanatsal dersi vermek amacıyla "olağanüstü bir imgeler akışı içinde, birbirine taban tabana zıt iki aşkı yan yana getirir"[79] Tolstoy'un asla tasvip etmediği ve sonunda, aşklarını cinsel hazların ötesine geçiremedikleri için cezalandırdığı Vronski-Anna çiftiyle; Tolstoy'un "Hıristiyanca sevgi, duyumsallığın zenginliğinden yoksun olmayan ama sorumluluğun, sevecenliğin, gerçeğin ve aile sevinçlerinin katışıksız atmosferinde denge ve uyum bulan Levin-Kitty çiftini aşkları."[80] Buradan da anlaşılmaktadır ki baş kişi yazarın niyetini tecellisi için kendisine verilen rolü oynamakta ve onun macerasının akabinde de *niyet* ortaya çıkmaktadır. Zira bize göre baş kişi, yazarın niyetinin tecellisi için bir araç, anlatıdaki bütün diğer figürler de baş kişinin niyetinin tecellisi için alt araçlar durumundadır. Bu diğer figürlere, zaman, mekân, diğer şahıslar, eserdeki objeler, renkler, sayılar, eserin şekilsel özellikleri de dahildir. Bir romanda, mümkün olan bütün varlıklar bir niyetin tecellisi için el ele vermiş hâlde bir bütünlük ve ahenk içinde olmalıdırlar. Niyeti taşıma yetisinden yoksun bir obje bize göre eserin kusur hanesine düşülen bir kayıt olmaktadır. Böylesi bir durumun romancıyı ne korkunç bir badire içine attığı rahatlıkla tahmin edilecektir. Ede-

biyat tarihinin, ayrıntıları trajik vehim ve kabuslarla dolu sayfalarına bir göz attığımızda bir eser yaratma sürecinde sanatkârın düştüğü bunalımları daha iyi anlıyoruz.

Örneklerini verdiğimiz Madam Bovary'nin yazımı anındaki sıkıntılardan bir sahne: Flaubert, sevgilisi Louise Colet'e mektup yazıyor: "Şu Bovary denen adam da ne baş belası... Han sahnesi üç ayımı alacak gibi görünüyor. Zaman zaman ağlama raddelerine geliyorum: çaresizliğim o kadar büyük ama o sahneyi atlamaktansa kafa patlatmaya razıyım.... keşke yetecek kadar yerim olsaydı. Sahne hem hızlı geçmeli, hem de kuru olmamalı, hem oturaklı olmalı hem de lök gibi olmamalı"[81] Abdülhak Şinasi Hisar, romanın gerçeklikle olan bağlantısına değinirken, bir roman kişisi meydana getirmenin sanatkâra verdiği sıkıntıyı şöyle dile getiriyor:"Zavallı bir romancının halk etmek istediği bir şahsiyet yerine hayattaki muayyen bir adamın hikâyesini anlatmak bir çocuk oyuncağı gibi kalırdı."[82] Aytmatov'un böylesi bir soru karşısında verdiği cevap da aynı trajiğe işaret ediyor: "Evet gözlem var. Romanın sonunu önceden kestiriyorum. Fakat başlamak zor. Sona uygun bir başlangıç yapmayı amaçlarım. Bu da beni çok uğraştırır. Romana girerken tekrar tekrar yazdığım ve beğenmediğim girişler olmuştur on defa, yüz defa yazdıklarım olmuş, beğenmemişimdir..."[83] Eserin oluşturulması aşamasındaki güçlüklerle ilgili bir örnek de Eco'dan: "Bu bölümü yazmak için, gördüklerimi ve izlenimlerimi kaydetmek üzere bir kayıt cihazıyla birkaç gece aynı yolu kat ettiğimi belirtmeliyim."[84]

Tolstoy da yazarın yazım aşamasında sanatkârın içinde bulunduğu o korkunç açmaz ve çıkmazlara işaret etmektedir. Yazarın milyonca mümkün arasından, niyetin tezâhürüne en uygun olanı seçme anındaki bunalımlarına değiniyor: "Büyük bir eserin, henüz dışında bulunan kişileriyle ilgili olabilecek olayların hepsini gözetmek ve sonunda ancak içlerinden milyonda birini seçmek üzere, mümkün olan milyonla bağlantısının hepsini düşünmek, korkunç zor bir şey" bunu Pospelov şöyle yorumluyor: "Tolstoy'un bu açıklamasından anlaşılıyor ki, yazar hemen sanatsal metnin yaratılışına ve onun dilsel kuruluşuna koyulmamış; oluşacak romanın kahramanları, yazarı çok önceden meşgul etmiş, öyle ki, yazar, sonunda çok sayıda olabilirlik içinden, karakterlerin düşünsel heyecansal değerlenişi için öncelikle söz konusu olacak en iyilerini seçmek üzere, tasarımda o kahramanları çeşitli ilişkiler içine getirmiş, yaşamların yeni yeni ayrıntılarını sınamış. Ne zaman ki Tolstoy'a bu sorunlar az çok çözülmüş olarak görünmüş, yani yazar, ne üstüne yazacağını bilir olmuş, ancak o zaman kaleme sarılıp eserinin dil olarak yapılışına geçmiş ve bunu yaparken, gösterime sunduğu gerçekliğin ayrıntılarını daha da ince işlemiş, sanatsal söylemin ayrıntılarını sürekli yeniden düşünüp oluşturmuş."[85] Bu konuda son olarak yine Tolstoy'dan bir alıntı yapmak istiyoruz. Tolstoy'un bu cümlesi aslında, bir sanatkârın hangi şartlarda çalıştığını/çalışması gerektiğini çok açık bir dille insan beynine nakşetmekte, klasiğin, kalıcılığın, her devir ve çağda yeniden okunurluğun, ebediyete "bâkî kalan bir hoş sadâ" bırakmanın nasıl mümkün olduğuna kesin bir çözüm önermektedir: "Bir kimse, kalemi mürekkep hokkasına batırdığı zaman, kendi vücûdundan bir parçasını hokkada bırakmadıkça yazmamalıdır."[86]

Eserlerin yazılma aşamasında yaşanılan bu güçlük ve mükemmellik duygusu sadece yazım öncesinde yaşanmamakta ve Abdulhak Şinasi Hisar'ın "yıllar geçtikçe hikâye ve romanlarında pek çok değişikler yaptığını eserin bu hâllerinin onu bir türlü

tatmin etmediğini"[87] söylemesinde olduğu gibi eserin intişarından sonra da devam etmektedir. Yazarın bu trajik meşgalesi, *demek isteyeceğini nasıl en mükemmel şekilde diyeceği, demek istediklerini görünür kılmak için hangi figürleri nasıl, ne amaçla kullanacağı, kuracağı dünyanın inandırıcılığını nasıl temin edeceği ve niyet ile kullanılan araçlar arasındaki örtülüşürlüğün mükemmel bir suretle kaynaşması endişelerinden kaynaklanmaktadır.* Zira, eğer başvurulan araçlarla niyet arasında bir ilgi ve *doğrudan bağıntı* eksikliği olursa niyet arzulanan oranda tecelli etmemiş, amaç hasıl olmamış demektir. Şimdi bu açılardan bir anlatı eserine bakmak istiyoruz:

**Objelerin Kullanımının Niyetle Uyumu**

Yazar, anlatısında bütün diğer elemanlarda olduğu gibi, nesneleri de niyeti doğrultusunda, bir amaca yönelik kullanır. Bizim nesne ile kastettiğimiz, insan figürü dışında bütün diğer varlıklardır. Binalar, özel veya genel eşyalar, renk ve sayılar vs. bütün bu grup elemanları metin içerisinde; bazen tekrar, bazen özel bir vurgu, bazen sezgi, bazen ima, bazen de metin içi bütünlük vasıtasıyla bir *işlevsel* rol oynarlar. Bu rol, bağımsız bir rol değildir. Temelde yazarın niyetine, özelde anlatı kişilerinin amaç ve niyetlerine uygun bir roldür. Bir araştırmacının bu nesnelerin işlevsel rolleri tespiti, metnin sağlıklı anlaşılmasında çok önemli bir görev alanı oluşturmaktadır. Fakat bunun için, izlerin çok iyi takip edilmesi, metnin büyük bir uyanıklık içinde okunması, nesnelerin fonksiyonlarının yazarın ve anlatı kişilerinin niyetleriyle ilgi derecesinin alanları bir hafiye titizliğiyle gözlenmesi gerekmektedir. Zira nesnelerin anlatıda bir anlamda *sihirli* bir rolü vardır: "Bir nesnenin simgeselliği daha az ya da daha belirgin olabilir, ancak her zaman vardır. Bir anlatıdaki nesnenin her zaman sihirli bir nesne olduğunu söyleyebiliriz."[88] Bu konuda dikkat çekici bir kaç örnek vermek istiyoruz:

Emma, Eczacı Homais'in yanına gider. Charles'in babası ölmüştür ve Charles, Homais'den bu acı haberi Emma'ya vermesini ister. Emma bu ölüm haberini kayıtsızca karşılar. Bu arada eczacı çırağından kendisine kap getirmesini ister. Çırak da, bu kabı içinde arsenik bulunan mavi bir şişenin yanından alır. Bu satırlarda adları zikredilen, *mavi şişe, anahtar* gibi nesnelerin romanın sonundaki sahne için niyetle bağlantılı olarak işlevsel rolleri vardır. "Bu nefis sahnenin incelikli yanı, Emma'ya verilen, Emma'nın zihninde kazılan asıl mesajın, asıl bilginin zehir şişesinin varlığı, nerede durduğu, yüklüğün anahtarının Justin'de bulunduğu olmasıdır."[89] Zira romanın sonlarında Emma, işte bu sahnede aklının derinliklerinde bulunan bu bilgileri kullanacak ve Justin'e (eczacı çırağı) ondan anahtarı kaparak, yerini çok iyi bildiği zehir şişesini alacaktır. Çoğu kişiye gereksiz bir ayrıntı gibi gelen bu sahnede, bütün unsurları Flaubert, niyet etrafında kullanmaktadır. Zehir şişesinin yeri, anahtarın çırakta olduğu Emma'nın beynine nakşedilmektedir, okuyucuya bir takım işaretlerle romanın sonundaki sahnenin ayrıntıları sunulmaktadır. Enteresan olan diğer bir husus bu olayların Emma'nın kayınpederinin ölüm haberinin verildiği anda olmasıdır. Zira aynı sahnede Flaubert, (hiç bir işaret yokmuş gibi görünmesine rağmen) Emma'nın ölümünün alt yapısını oluşturmaktadır.

Nerval'in *Sylvie* adlı eserinde, metin kişisi saatin kaç olduğunu merak eder, ancak saati yoktur. Eco bununla ilgili olarak şöyle bir soru soruyor: "Zengin, eğitimli, tiyatro

tutkunu bir gencin evinde bir saatin bulunmaması mümkün müdür?"[90] Aslında gencin saati vardır, fakat bozuktur. Nerval bu bozuk saatin tasvirine bir sayfa ayırır. Eco, bunu şuna bağlıyor: "İşte işlevi, okuru tutkulu çıkarımsal gezintilere itmek üzere eylemi yavaşlatmak değil, zamanın normal ölçüsünün çok az önemli olduğunu, saatlerin Dali'nin bir resmindeki gibi kırılmış ya da akmış olduğu bir dünyaya girmeye hazırlanmamız gerektiğini söylemek olan bir oyalanma örneği." Saatin yokluğu veya bozuk oluşu, yazarın niyetiyle ilgilidir. Yazar burada, anlatı kişisi için zamanın normal ölçüsünün önemsizliğine dikkat çekmekte ve bu niyetini *bozuk bir saat* imgesiyle vermektedir.

Eco'nun, Silvie adlı eserdeki nesnelerin rolü ile ilgili tespitine devam ediyoruz: "'Sis' sözcüğü gerçekten çok önemlidir. Gerçekten de *Slyvie*'nin etkisi, nesnelerin hatlarını kesin olarak ayırt etmeksizin, yarı kapalı gözlerle bir manzaraya bakıyormuşuz gibi, okurun üzerinde bir 'sis etkisi' yaratmak üzere tasarlanmış gibidir. Ancak nesneler ayırt edilmiyor değildir, aksine *Sylvie*'deki manzara ve kişi betimlemeleri net, kesin ve neoklâsik bir açıklıktadır. Aslında, okurun anlayamadığı hangi zaman anında bulunduğudur. Georges Poulet'in yazdığı gibi, 'Nerval'in geçmişi, onun çevresinde bir çocukluk halayı gibi dönmektedir."[91] Bu metindeki, *zamanın belirsizliği*, imgesel bir sunum içinde, *kendisinin olduğu yerde varlığın belirginsizleştiği sis* imgesiyle hissettirilmeye çalışılmaktadır.

Nabokov'un, Kafka'nın *Değişim* adlı eseri üzerinde yapdığı çalışmalarda, *niyet-nesne kullanımı* üzerinde güzel örneklere rastlanmaktadır: Nabokov'un ilk dikkati Gregor'un yaşamış olduğu apartman katına yönelik: "Charlotte Sokağındaki bu apartman katı, kendisi de parça parça bölünecek olan Gregor gibi bölüm bölüm ayrılmıştır."[92]

Bir anlatı metnindeki sayıların niyetle alâkasına pek çok araştırmacı değinmiştir. *Aşırı yorum* ve *gizemciliğin* esrarlı labirentlerinde kaybolup metni *bir anlaşılmazlar yekûnu* hâline getirmeden sayıların niyetle ilgisini araştırmak her zaman farklı kapıların açılmasına sebep olabilmektedir. Milan Kundera bizzat kendi eserlerinin sayısal açıdan değeri üzerinde durmaktadır: "Romanlarım yedi sayısı üzerine kurulmuş aynı yapının değişkeleridir." Kafka'nın *Değişim*'indeki sayılar üzerinde duran Nabokov, *sayıların niyet açısından işlevselliğiyle* ilgili olarak şu tespitleri yapmaktadır: "Üç sayısı öyküde önemli bir yer tutmaktadır. Öykü üç bölümdür." Gregor'un odasına açılan üç kapı vardır. Aile üç kişidir. Üç hizmetli vardır. Üç kiracı, üçü de sakallıdır. Samsa'ların üçü de mektup yazar."[93] Bu dikkatli okuyuşuna bir kaygıyı da eklemektedir Nabokov: "Simgelerin önemini abartmamaya büyük önem gösteriyorum, çünkü simgeyi bir kitabın sanatsal çekirdeğinden çekip gösterdiniz mi, kitabın tadına varmak imkânı ortadan kalkar. Bunun nedeni sanatsal imgeler olduğu kadar bayat, sahte, hatta budalaca simgeler de olmasındandır."[94] Bu üç sayısının sanatsal biçimselliği ve önemi için buraya bakılabilir. Nabokov'un bu eserle ilgili diğer bir enteresan tespiti de kapılarla ilgilidir: "Başka bir izleksel çizgi de kapılardır, bütün öykü boyunca uzanıp giden kapıların açılıp kapanması izleği."[95]

Flaubert'in nesneleri niyet boyutu çerçevesinde kullanışı gerçekten olması gereken bir roman (daha geniş deyimiyle *anlatı*) estetiğinin bütün sınırları zorlayan, kurgusal inceliği kendisinden ötelere taşıyıp evrensel çizgilere oturtan bir dikkat ve ol-

gunluktadır. Romanda insan dışında var edilen bütün nesneler niyeti her anlamda gerçekleştirecek bir hassasiyetle kullanılmış ve dikkatli bir okurun (ideal okur) sadece bu ayrıntıları takip etmesiyle bile niyetin deşifresi mümkün kılınmıştır. Biz bu konuda birkaç örnek vermek istiyoruz. Romanın birinci kısmının sonunda Emma sinir hastalığına yakalanmıştır. İyileşebilmesi için kendisine tebdili mekân tavsiyesinde bulunulur. Bunun üzerine Charles, oturdukları Tostes kasabasından ayrılarak, daha büyük bir kasaba olan Yonville'ye taşınma kararı alır. Okuyucunun da bildiği gibi bu kasaba, romanın asıl olaylarının geçtiği ve bütün felaketlerin gerçekleştiği yerdir. Emma, yeni bir şehre, daha doğrusu yeni bir hayata gitmektedir. Bu yeni hayat artık eski Emma'yı da tarihe gömecektir. Orada bambaşka bir insan olacak, yeni insanlarla tanışacak, kocasına olan nefret ve kini artacak, var olduğunu zannettiği o sahte mutlulukları burada yaşayacak, onu felakete götürecek o trajik olaylar zinciri burada başlayacaktır. Birinci bölümle eski Emma biter ve yeni Emma ikinci bölümle başlar. İşte Flaubert'in, yeni bir hayata başlayacak, artık evliliğinden hiçbir haz almayan yeni hazlar peşinde koşan eski Emma'yı bitirdiği sahne. Bu sahnede Emma evdeki eşyaları toplamaktadır. Bu arada eline bir şey batar. Batan Emma'nın düğün buketinin teli imiş. Buketteki "limon çiçekleri tozdan sararmış, sırma zırhlı saten kurdeleler kenarlarından iplik iplik akmaya başlamıştı. Emma (bu buketi) kaldırıp ateşe attı."[96] Dikkatli bir okuyucu buradaki objelerin simgesel değerlerini ayrıntılı bir şekilde okuduğunda görecektir ki, aslında ateşe atılan düğün buketi değil, Emma'nın artık eskimiş hayatıdır. Bu buketin ateşe atılmasıyla beraber, Emma'nın evliliği de, eski günleri de, saflık ve masumiyeti (eş sadakati olarak) de ateşe atılmaktadır. Flaubert'in eski Emma'yı bitirip yeni Emma'yı başlattığı bu birinci bölüm sonundaki 'buketin ateşe atılması' imgesi okuyucunun zihninde pek çok çağrışım uyandırmaktadır. "Buket bir saman parçasından daha çabuk tutuştu. Sonra küllerin üzerinde yavaş yavaş yanıp eriyen kıpkırmızı, çalıya benzeyen bir şey gözüktü. Küçük mukavva yemiş taneleri patlıyor, pirinç teller kıvrılıyor, kaytan eriyordu; büzülüp katılaşmış kâğıt yapraklar, sobanın tepesi boyunca birer kara kelebek gibi uçuştu, sonra boruya girip kayboldu."[97] Bir başka okumayla, aslında bu sahnelerde anlatılan buket değil; yanmakta, eriyip gitmekte, kıvrılıp patlamakta, büzülüp katılaşmakta olan Emma'nın ta kendisidir. Zira biraz sonra aynı eylemler Emma'nın trajik hayatı için kullanılmaya başlanacaktır. Bu sahnedeki, bir kara kelebek gibi uçup gitmekte olan ise kanaatimizce, Emma'nın evlilik hayalleri, eş masumiyeti, sadakat inançlarıdır. İşin daha da trajik yanı var. Emma Charles'le evlenip de evlerine geldiği ilk günde, yatak odasını gezmektedir. Burada gözüne Charles'ın ilk karısının *gelin buketi* ilişir; bunu fark eden Charles hemen bu buketi alarak tavan arasına atar. Atılan bu *obje* Emma'da değişik duygular uyandırır: "Emma, eşyaları açıp yerleştirirken bir koltuğa oturmuş, bir mukavva kutuya koyduğu kendi gelinlik buketi aklına gelmiş: 'Ya ben de ölüverirsem acaba onu ne yaparlar?' diye düşünüyordu."[98] Flaubert, bu sorunun cevabını yine Emma'ya verdirir. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi bu *buketi* yakan bizzat Emma'nın kendisi olmuştur.

Madam Bovary'de üzerinde hassasiyetle durulması gereken –bir sistem çerçevesinde takibi gereken pek çok imgesel değeri çağrıştırıcı fonksiyonel nesneler bulun-

maktadır. Bunlardan biri, Nabokov'un dikkat çektiği renk itibariyle *yeşil* imgesidir. Nabokov incelemesinde, Madam Bovary'deki yeşil rengin önemiyle ilgili bir tespitte bulunmaktadır. Romanın ilk kısımlarında Emma yeşil kadife redingot giymiş bir adam görür: "O sırada, yeşil kadifeden redingot giyinmiş bir bey gördü."[99] Romanın sonunda Emma'nın tabutu da yeşil bir kadife örtüyle örtülecektir.[100] Charles, Emma'nın tabutunun hazırlanmasıyla ilgili bir not yazıyor, ayrıntılardan sonra şunu söylüyor: "Hepsinin (iç içe girmiş üç tabut) üstüne büyük bir yeşil kadife serilsin."[101] Bu şu mânâya gelmektedir: Emma, daha o yeşil redingot giymiş adamı gördüğünde tabutunu hazırlamış demekti. Flaubert, yüzlerce sayfa sonra belirleyeceği bir hayat sonunu bu renk imgesiyle okuyucuya ihsas ettirmiş olmaktadır. Zira bu yeşil redingotlu adam, Emma'nın felaketinde çok önemli bir rol oynayan Rodolphe'dir.

Nabokov'un bu dikkatinden yola çıkarak tekrar okuduğumuz Madam Bovary romanında *yeşil* renginin niyet aşamasında görmüş olduğu işlevsel boyutla ilgili daha değişik örneklere de rastladık. Bu örnekler, yazarın *yeşil* üzerinde bilinçli bir tasarrufla durduğunu göstermektedir. Romanda *yeşil renkli* herhangi bir nesne, önceleri Emma'nın mutluluğuna katkısı olan bir varlık gibi gösterilmekteyse de, akabinde aslında bu nesnelerin daha sonra Emma'nın felaketini hazırlayan objeler olduğu anlaşılmaktadır. Tabiî bu *yeşil* nesneler aynı zamanda Charles'in de felaketidir., Charles'in okula gelişinin anlatıldığı romanın daha ilk sayfasında kıyafetinden bahsedilmektedir. Charles'in üzerinde *yeşil çuha bir giysi* vardır ve bu giysi Charles'e *dar gelmektedir* "Omuzları öyle geniş değildi ama siyah düğmeli, *yeşil çuha setr*enin koltuk altlarına *dar geldiği* belli idi. (Vurgular bize ait DAT)"[102]

Romanın ilerleyen sayfalarında bu *yeşil renk* motifi tekrar ortaya çıkar. Charles'la Emma balodan dönmektedirler. Charles, arabaya bineceği esnada atların ayakları arasında "*kenarı yeşil ipekli*, ortası bir konak arabası gibi armalı bir (tütün) tabakası"[103] bulur. Tabakada iki tane puro vardır. Bu tabakayı Charles yanına alır ve Emma'nın "ne yapacaksın?" sorusuna "sigarayı içeceğim" cevabını verir. Charles evde sigarayı içer ve fakat boğulacak gibi olur ve hemen kutuyu fırlatıp atar. Emma hemen bu tabakayı alır ve dolabın dibine atar. Bu *yeşil ipekli tabaka* Charles'ı nerdeyse boğacaktır, ama bir müddet sonra bu *nesne* Emma'nın doyumsuz hayaller kurmasına aracılık eder. Zira bu tabaka, baloda Emma'nın hayran olduğu *zengin* ve *yakışıklı* Viconte'ye aittir (Emma böyle bir hayal kurmaktadır.) Görüldüğü gibi buradaki *yeşil nesne* yine her iki karaktere de felaket getiren bir rol oynamaktadır. Neredeyse Charles'ın boğulmasına sebep olacaktır; Emma'nın ise kendisini baştan çıkarıcı hayaller kurmasına neden olur. Buradaki *tütün tabakası* nesnesine dikkat etmek gerekmektedir. Aslında tütün tabakası, gerçek yaşamda, içinde sigara bulunan bir nesneden ibarettir ve işlevi de tiryakinin sigarasını alacağı bir alanı oluşturmaktadır. Fakat sanatçı için bir nesne, gerçek varlık alanının dışında, kendisine sanatçı tarafından *yüklenen eklemeli fonksiyonları* icra için başka bir anlam alanı katmanında işlev görebilir. Burada, tabaka sadece içinde sigara olan bir kutu değildir. Roman kişilerinin kaderlerini ima için çeşitli işlevler yüklenmektedir. Bu örnekte olduğu gibi, nesneler (objeler) çoğunlukla *alışılmış olunan düzenin dışında bir görevle* sanat metninde yer

alırlar. Eğer sanatçı ona yeni bir işlev katmıyor ve başkalaştırmıyorsa, sanatsal kurguda bu varlığın ne işlevi olacaktır? "Bir nesneyi sanatsal bir olguya dönüştürebilmek için, onu yaşam olguları dizisinden çıkarıp almak gerekir"[104]

Bir anlatı eserinde nesnelerin yanı sıra hayvan figürleri de yazarın niyeti doğrultusunda çeşitli işlevler yüklenmektedir. Bunların niyet ile olan alâkası bir araştırmacı tarafından muhakkak surette irdelenmelidir. Biz bu amaçla Madam Bovary'den biriki örnek vermek istiyoruz. Flaubert, eserinde bilhassa at imgesiyle çeşitli çağrışımlar uyandırmakta ve romanda *ürken at* motifi, yazarın niyeti doğrultusunda işlevler görmektedir. Nabokov, Charles'ın Emma'nın babasını daha ilk görmeye gittiğinde çiftlik yakınında atının ürktüğünü ("Bertaux çiftliğine girince Charles'in hayvanı ürküp şaha kalktı")[105] söylemekte ve bunu Charles'in trajik hayatı-nın başlangıcına bir işaret saymaktadır: "(Charles, Emma'nın hasta babasını iyileştirmek için yoldadır.) "Çiftliğe yaklaşırken, Charles'in uysal atı ansızın şöyle bir ürker, sanki genç adamın sakin yaşamının tuzla buz olacağını sezmiş gibidir."[106] Aslında bu sahneden hemen önce de *at imgesi* bir *felaket habercisi* olarak niyet doğrultusunda bir işlev görmektedir. Charles, gece on bir sularında evinde derin bir uykuda yatmaktadır. Tam bu sırada evlerinin önünde bir *at gürültüsüyle* uyanırlar: "Bir gece saat on bir sularında, tam kapılarının önünde duran bir at gürültüsü ile uyandılar."[107] Telaşlı bir adam, Charles'i Emma'nın hasta babasına götürmek için gelmiştir. Bu olaydan sonra Charles, hastasını bakmaya gidecek, Emma'yla tanışacak ve o trajik hayatı başlayacaktır. Buradaki *at gürültüsü* ve bu *gürültüyle uyanış* adeta bu trajik başlangıca işaret etmektedir. Romanda *atların* işlevselliği tabiî bununla da sınırlı değildir. Nabokov'un şu tespiti bu *işlevin* önemine işaret ediyor: "Romanda at izleğiyle karşılaştığımız yerleri bulup çıkarmak bütün *Madame Bovary*'nin bir özetini vermek demektir."[108]

Daha da artırılabilir olan bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, romandaki hiçbir nesne, gelişigüzel bir şekilde var edilmemektedir. "Andre Gide sanatın ilk koşulunun gereksiz bir şey taşımaması olduğunu söylemiştir. Çehov da "ilk sahnede bir tüfek gösterirseniz, üçüncü sahnede mutlaka patlamalıdır" dediği zaman aynı şeyi düşünüyordu. Romanda hiç bir şey rastlantıyla olmuş değildir. Sizin yarattığınız dünya kendi dünyanızdan daha düzenli ve yapısal olarak daha sağlamdır."[109] Bütün bu nesneler, *işlevsel açıdan* bir kişinin macerasında, bu maceradan hareketle bağlantılı olduğu baş kişinin hayat serüveni çizgisinde, dolayısıyla yazarın niyeti doğrultusunda önemli roller oynamaktadır.

**Tasvir'in Niyetle Uyumu**

Bir anlatı metninde bütün diğer unsurlarda olduğu gibi, tasvirler de yazarın niyetini ortaya çıkarmak için kullandığı ana araçların başında gelmektedir. Bize göre niyeti tam anlamıyla yansıtacak ve okuyucuda inanılırlık düzeyini en üst düzeyde tutacak bir tasvir, yazarın metin içi gerçekliği mümkün kılan kişileri devre dışı bırakarak yaptığı tasvir değil, aksine kurgudaki kişilerin gözü aracılığıyla okuyucunun zihin ve görüşüne sunulan tasvirdir. Tasvir de diğer bütün elemanlarda olduğu gibi yazarın niyetiyle örtüşmelidir. Mekân ve objelerin sunumunda yazar, kendi bakış açısıyla değil, anlatı

kişisinin bakış açısıyla konuşmalıdır. Zira aynı varlığa bakmakla beraber, farklı kişiler o varlık alanından farklı izlenimlerle ayrılırlar. Bize göre iyi bir anlatı incelemesinde araştırmacı bütün bu tasvir sunumlarında yazarın niyet boyutuna dikkat etmeli, tasvirin yaratılan kişi ile olan niyet uyuşumunu kontrol etmelidir. İlk romanlarımızda tasvirin bu hususiyetinden bahsetmek çok zordu. Bilhassa Namık Kemal'in İntibah'ında romanın başındaki Çamlıca tasvirinin, metnin bütünlüğü ve yazarın niyetinin romanın bütün dokularına sirayet etmesi gereken kurgusal ahenkle hiç ilgisinin bulunmadığına pek çok araştırmacı dikkat çekmiştir. Tanpınar bunu geleneğin baskısına bağlar ve bu hâli kasidelerin nesib kısmına benzetir: "Nitekim başındaki bahar ve Çamlıca tasviri adeta büyük mesnevilerin başındaki kasidelerin 'nesib'ine benzer, hatta bizzat muharrir burada 'girizgah' kelimesini bile kullanır. Hiç bir derin ve şahsi imajın bulunmadığı bu tasvir sadece eski şiir tabiatının bir vulgarisation'unun andırır."[110]

Büyük romanlarda bu uyuma çok dikkat edildiğini görmekteyiz. Madam Bovary' de Emma, süse, şaşaaya, zenginlik ve pahalı cins eşyaya son derece tutkundur. Onun bu özelliğini Flaubert bizlere çeşitli vesilelerde duyurmakla beraber, Emma'nın bir varlık alanına bakış anını tasvir ederken, tasviri –niyetine uygun bir şekilde– tam da bu özelliğine uygun bir şekilde kullanmaktadır. Birinci Kısmın, sekizinci bölümünde Emma ve kocası Charles, büyük bir şatoya misafir olarak davet edilirler. O akşam orada muhteşem bir balo da düzenlenecektir. Mütevazı ve küçük bir evden çıkıp böylesine muhteşem ve zengin bir şatoya giren Emma şaşkın bir hâldedir. Şatonun ihtişamı Emma'nın gözüyle tasvir edilmektedir. Flaubert'in Emma'ya gösterdiği –veya Emma'nın gördüğü– her şey tam da onun kişiliği yansıtacak tarzdadır. "Şamdandaki mumlar", "gümüş yemiş kaseleri" "kesme billur kadehlerin pırıltıları", "ajurlu sepetlerde iri iri yemişler", "ipek çoraplı, kısa külotlu, beyaz boyun bağlı, gömleği işlemeli, bir hâkim gibi vakarlı hizmetçiler" vs. Emma'nın bütün bu kalabalık insan topluluğu içinde "gözlerini üzerine dikmekten bir türlü kendisini alamadığı, kendisine adeta kutsî, harikulade bir şeymiş gibi baktığı" bir ihtiyar dikkatini çeker. Flaubert, Emma'nın bu kadar dikkatini çeken adamın özelliklerini de söylüyor: "O, sarayda yaşamış, kraliçelerin koynuna girmişti!" Eğer Flaubert, bu kişiye başka bir özellik verseydi niyetiyle çelişkiye düşerdi. Emma'nın o kadar insan içinde, kendisine kutsallık atfettiği kişi tabiî ki bir salon adamı, bir saray mensubu, bir burjuva temsilcisi olacaktı; bilgin veya sanatçı olacak değildi ya![111]

Madam Bovary'de, bilhassa Emma'nın gözüyle yapılan tasvirlerde, iki önemli ayrıntı ortaya çıkar. Birincisi, mekân ve zaman tasvirleri, Emma'nın isterik ruh hâlini artırıcı, yaşamayı özlediği hayat biçimini gözler önüne seren ayrıntılarla doludur. Oysa bu hâl, sıradan okuyucu için sıkıcıymış gibi gelebilir. Her tasvir muhakkak bu kadar da niyetle birebir örtüşmeyebilir, ama kısaltılmış bir tasvir, niyetin tezâhürünü önemli ölçüde etkileyecektir: "Madam Bovary'den her hangi bir parçayı, söz gelimi Yonville'e, Normandiya'nın bu küçük kasabasına ait o sonsuz gibi görünen tasvirleri atınız, Emma'nın bir bahar gezintisinde Rudolfe'nin kolları arasına niçin düştüğünü anlayamazsınız."[112] İkinci önemli ayrıntı, mekânı, süssüz ve nispeten az eşya varlığıyla tasvirdir ki bu tasvirler, yazarın direkt niyetiyle orantılı bir şekilde vücut bulmaktadır. Madam Bovary'de, ikinci bölüm, Yonville kasabasının tasviriyle başlar.

Bilindiği gibi burası romanın baş mekânıdır. Flaubert, burayı tasvire üç sayfa ayırır ve bu tasvir detaylarını şu sözleriyle bitirir: "Yonville'de görülecek başka bir şey yoktur." Tasvirin kısalığı ve böylesi basitleyici bir ifadeyle bitirilişi bizi niyetle ilgili bir çağrışıma götürmektedir: Flaubert, azlığı ve yetersizliği belirttiği bu kısa tasvirle, Emma'nın –Romanın ilerleyen bölümlerinde sık sık gündeme gelecek– can sıkıntılarına tasvir boyutundan bir izah getirmeye çalışmaktadır. Dikkatli bir okuyucu burada rahatlıkla şu kestirimde bulunabilecektir: Bu yerde Emma'nın çok canı sıkılacak! – zaten öyle olduğu için de bundan sonraki bölümlerde hakikaten Emma, Yonville'de sıkıntıdan patlayacak ve mutluluğu hep başka bir yerde arayacaktır. Burada tasvirin derece ve niteliğinin yazarın niyetiyle alâkası hakkında şu söylenebilir (aslında bu bütün roman birimlerinin niyetle alâkası için de ifade edilebilir): Birinci olarak, Yonville'nin bu kısa ve öz tasviri Yonville'nin böyle basit bir şehir olduğundandır. İkinci olarak, Emma gibi zevk ve hazlara düşkün bir insan için böylesi bir mekân muhakkak can sıkıntısı verecektir; üçüncüsü, Emma burada sıkılıp bunalacağı için başka yerlerde –kocasıyla gidemeyeceğine göre– başka insanların himayesiyle mutluluk arayacaktır: dördüncü olarak, Emma bu mutluluğu –evrensel değerlerin çizdiği meşru dairenin dışına çıktığı içinbulamayacaktır; beşinci ve son olarak zaten yazar mutluluğu gayrımeşru zeminde, histerik bir doyumsuzlukla arayan bir kişiyi anlatmak istemektedir ve bu örnekte bunu *tasvir boyutuyla* yapmıştır. Görüldüğü gibi, kısa ve öz bir mekân tasvirinden yazarın niyetine rahatlıkla ulaşılabilmektedir. Aslında her bir unsur için bu düzenek kurulabilir ve metin böylesi bir derecelendirmeyle okunabilir. Nereden ve hangi elemandan çıkarsanız çıkın sonuçta varacağınız yer, yazarın niyeti olacaktır. Eğer Flaubert burada çok ayrıntılı ve süslü püslü, insanın içini açan bir tasvir yapmış olsaydı, Emma'nın canını sıktıramaz ve onu dışarılara atamazdı. Demek ki yazar, tasvirleri de niyeti doğrultusunda kullanır/ kullanmak zorundadır.

Yine aynı iç-mekân tasvirinde Flaubert, Emma'nın -çoğu okuyucu için gereksiz bir süslü ifade sayılabilir– görüş açısıyla alan ve obje sunumları da yapmaktadır. Emma "bakır çemberli bir çini sobanın üzerinde, çenesine kadar tüllere bürünmüş bir kadın heykeli" görür. Bu cümlede ana ifade *heykel* üzerindedir. Peki Flaubert, çini sobayı neden zikretmektedir? Nedeni Flaubert'te değil Emma'da aramalıyız. Bu bakış açısı, bir yazar için mükemmel bir *niyet doğrultusunda anlatım* özelliği göstermektedir. Bu cümle aslında tam da Emma'nın kişiliğini yansıtmaktadır. Zira böyle bir kişilik, her şeyine hayran olduğu böylesi bir yerde, hemen her şeye *yiyecekmiş* gibi bakardı. Emma, –tam da kişiliğine uygun bir şekilde– öylesine hırslı ve öylesine imrentiyle bakmaktadır ki aynı anda bir şeyi değil hemen her şeyi görmekte, süzmekte ve izlemektedir. Yani bu cümlede *çini soba* laf olsun diye yer almaz; Emma'nın gözü tabloyla beraber hemen onu da algılamaktadır. Niyetle, bakış açısı ancak bu kadar uygunluk gösterir!

Fatih-Harbiye'de, eser kişisi (Şinasi) daha romanın ilk sayfasında kolunun altındaki kemençeyle birlikte tanıtılır. "Nihayet bu yorgunluk, sesinden bütün vücuduna ve şuuruna geçti: Kolunun altına sıkıştırdığı kemençe ağır geliyordu..."[113] Bu müzik aleti, şüphesiz sadece bir tasvir amacıyla metinde yer almaz. Bu nesne, yazarın temel niyetinin tecellisine uygun bir rol için buradadır. "Eserin tamamında bu kemençenin yüklendiği

fonksiyon, sözü edilen musiki aletini benzerlerinden ayırır. O, bir musiki aleti olmaktan ziyade bir anlayışı, bir yaşayış tarzını ifade eden bir semboldür."[114] Kolunun altında kemençeyle tanıtılan Şinasi'nin, romancı tarafından yapılan tasviri bizi, bir başka okumayla değişik bir imgesel çağrışıma götürmektedir. Roman boyunca Doğunun bir sembolü olarak çizilen Şinasi'yle ilgili şu kişi tasviri, Şinasi'nin tasviri olarak okunacağı gibi, aslında bitmiş ve tükenmiş, kadim, yaşlı, perişan *Doğu*'nun tasviri olarak da okunabilir:

...Hafif uzamış tıraşı, aynaya bakılmadan bağlanmış boyunbağı, kemençe sürtünüşleriyle sağ dizi ütü tutmaz bir hâle gelen pantolonu, tozlu potinleri, Şinasi için ayrı bir mesele oldular, kendilerine dikkat ettirmeye başladılar ve ağırlaştılar."[115]

Romandaki tasvirlere; metni zenginleştirici, yazarın gözlem gücüne atıfta bulunan bir kudret şovu, süslü ifadelerle sanat gösterisi gözüyle bakılmamalı (yazar da bu niyetle tasvir yapmamalı), aksine bütün bu tasviri *niyeti gerçekleştirmeyi mümkün kılmanın yollarından biri* olarak ele almalıyız. Zira sanatçının asıl kudreti onun bu yönünü tespitle ortaya çıkar.

**Zaman Kullanımının Niyetle Uyumu**

Bir anlatı metninin olmazsa olmaz şartlarından biri de, olayların herhangi bir zaman diliminde ve bir mekânda geçiyor olmasıdır. "Romanını dokurken roman yazarının zamanı yok sayması diye bir şey olamaz... Romanın temeli öyküdür ve öykü olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır."[116] Bir metinde zamandan bahsediyorken, *yazma zamanı*; *üst anlatının çerçevesini oluşturan metin zamanı*, *alt anlatıların kırılmalarla oluşturulan zaman dilimleri* (ileri-geri kırılmalarla), *metin dilinin vazgeçilmez unsurları olan gramatikal zaman kipleri*, *okuma zamanı* vs. çok çeşitli alt başlıklara ayrılacak farklı inceleme unsurlarından bahsediyoruz demektir. Romanda, yazarın zamanı kullanımı, onun anlatıdaki niyetiyle değerlendirilmelidir. Bazen bir günlük olayın anlatımı sayfalarca sürer, bazen de birkaç yıl bir iki cümleyle geçiştirilir. Zamanda ileri-geri kırılmalarla oluşturulan akış, tamamen yazarın niyeti doğrultusunda hareket eder. "Bir hikâyede gerilim yaratmada geridönüş gibi yararlı bir şey yoktur."[117] Bazen bir romanda bir kişinin bütün bir hayat serüveni anlatılır, bazen de Tanpınar'ın Huzur'un da olduğu gibi romandaki zaman süresi toplam yirmi dört saat olur. O hâlde bir anlatıda önemli olan zamanın süresi değil, zamanın niyetle örtüşülürlüğünün ne derecede olduğudur. Bizim amacımız bu konular üzerinde durmak değil, zamanın, yazar tarafından niyet boyutunda nasıl kullanıldığıyla ilgili olacaktır.

Şüphesiz zaman da bir anlatının, işlevsel özelliğe sahip en önemli öğelerinden biridir. "Sanatsal edebiyat, her şeyden önce **zaman içinde** geçen, akan, yaşam görüngülerini, yani, yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktadır."[118] Yazar, niyeti doğrultusunda zaman kavramının, ister algısı, isterse uzunluk-kısalık gibi niceliksel yönü üzerinde oynamakta ve zamanın kullanımını niyetinin tecellisi doğrultusunda şekillendirmektedir. "Yazarlar, gösterdikleri olay ve eylemin süresini 'yayarlar veya 'yoğunlaştırırlar'. Bu anlamda, bir sanatsal zaman'dan söz edilebilir."[119] Dış gerçekliğin ötesinde, daha girift bir kavramı kesitleyen sanatsal zaman dolayısıyla bir okur (araştırmacı) karşı karşıya kaldığı bir anlatıda,

zamanın, yazarın niyetiyle nasıl örtüştüğüne dikkat etmelidir. Zira zamanın, bir metin içinde oynadığı işlevsel rol, bir metnin bütün yapısını temelden etkileyen ana faktörlerden biri olabilmektedir. "Romanı zamanın buyruğundan tam olarak kurtardınız mı, artık hiç bir şey dile getirilemez olur"[120] Bir romanda, karmakarışık bir zaman örgüsü, o romanın en temel niyetinin işlevsel bir yanına işaret ediyor demektir: "Olayların kronolojik sıraya dizilip dizilmemesi, izlenen amaçla da ilgili olabilir. Toplumsal bir dengesizliği, kargaşayı yansıtmak isteyen yazar, zaman konusunda da bir karışıklığa gidebilir."[121] Lukacs da, zamanın konu ve dolayısıyla niyetle olan irtibatına değiniyor: "Konusu, özü arama gerekimi ve bu özü bulamayış olan romanda zaman, biçimle birlikte ortaya konmuştur: Zaman, salt dirilik gösteren varlığın şimdi yaşananın anlamına karşı direnişidir, yaşamın büsbütün kapalı içkinliğinde, dirilterek kalmak isteyişidir."[122]

Zaman konusu, anlatının en temel işlevlerinden biri olduğu için üzerinde en çok durulan ayrıntılardandır. Biz yazımız çerçevesinde bir kaç örnekle konunun önemine işaret edeceğiz.

Tolstoy'un eserlerinde zamanı kullanış biçimine değinen Nabokov, Tolstoy'un bir *sanatsal zaman* anlayışının olduğunu söylüyor ve buna bir örnek veriyor: "Tolstoy *zaman*'ı sanatsal bir araç olarak değişik biçimlerde ve çeşitli amaçlarla kullanır Oblonski'nin *zamanının* ilk beş bölüm boyunca süregiden düzenli seyri, onun kendine hafta içindeki çalışma günlerinde uyguladığı telaşsız, gündelik rutini vurgulamaya yarar."[123]

Romanda zaman konusunda üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulması gereken noktalardan biri de, yazarın dildeki zaman kiplerini kullanış biçimidir. *Gramatikal zaman* diyebileceğimiz bu ayrıntı da yazarın metin kurmadaki niyetiyle ilgili önemli işlevselliği işaret etmektedir. Zaman kipleri, kişiler ve olayların kurmaca gerçeklikteki eylemlerine, anlayışlarına, düşünce biçimlerine, kişilik özelliklerine, temelde yazarın niyetiyle örtüşen nihaî mesaja ilişkin önemli göndermelerde bulunmaktadır. Flaubert'in biçemini çözümlerken, Nabokov'un üzerinde durduğu önemli ayrıntılardan biri de bu *gramatical zaman* meselesi olmuştur. Flaubert, süreklilik gösteren, alışkanlık hâline gelmiş bir eylem ya da durumun anlatımı olan, Fransızca'daki geçmiş zamanın *imparfait* (hikâyesi) biçiminin kullanmaktadır. Nabokov'a göre böylesi bir zaman kipi, İngilizce'ye ya *would (yapardı, ederdi)* veya *used to (yapmak, etmek alışkanlığındaydı)* kipleriyle çevrilmekte, bu da Flaubert'in *niyetiyle* örtüşmemektedir. Proust'a göre, Flaubert'in *imparfait* kipini kullanması ona "zamanın sürekliliğini ve birliğini, bütünlüğünü dile getirme imkânı verir."[124] İngilizce'de bu zaman kipi olmadığı için, metnin İngilizce çevirisi yazarın gramatikal açıdan niyetini hissettirmekten uzak kalmaktadır.

Metnin dilinin gramatikal yönü ile anlamı (daha doğrusu yazarın niyeti) arasındaki ince nüansa Eco da değinmektedir. Gérard de Nerval'in *Sylvie* adlı anlatısında kullanılan *hikâye bileşik zaman kipi*nin metnin anlam örgüsüne katkısıyla ilgili olarak Eco'nun yorumuna bakılabilir. Eco, İngilizce'de hikâye bileşik zaman kipinin olmadığını, dolayısıyla bu metnin İngilizce'sinde büyünün bozulduğunu söylemektedir. "İngilizce, Fransızca 'paraissais'in yineleme özelliğini ya metindeki 'every evening' göstergesiyle yetinerek ya da 'I used to' aracılığıyla yinelemenin altını çizerek dile getirebilir. Slyvie'nin

büyüsünün büyük bir bölümünün hikâye bileşik zamanı ile mişli geçmiş zaman arasında inceden inceye düşünülmüş gidip gelmelere dayanması azımsanacak bir olgu değildir; ayrıca hikâye bileşik zamanının yoğun olarak kullanılması, tüm olaya bir rüya tonu verir, sanki bir şeyi yarı kapalı gözlerle izliyormuşcasına."[125] Bu tespitlerden de anlaşılacağı gibi, zamanın gramatikal kullanımı, yazarın niyetini taşımaktadır. Geçmişle şimdi arasında gidip gelmelerle zamanın parçalanmış dilimlerinden yaşayan bir roman kişisini yazar onun bu hâline uygun bir dille anlatmaktadır.

Hikâye bileşik zaman kipinin bir anlatı metnindeki işlevselliğiyle ilgili pek çok tespit bulunmaktadır. Suut Kemal Yetkin Goncourt'ların romanlarında bu zaman kipinin sıklıkla kullanıldığını bunun da eserin niyet kısmıyla ilgili olduğunu söylüyor: "Niçin Goncourt'lar romanlarında hikâye bileşik zamanını kullanırlar? Çünkü onlar töre romancılarıdır. Romanları ayrıksı kişileri, pek seyrek görülen olayları barındırmaz. Kişilerin hayatı, günlük olayların renksizliğiyle örülmüştür. Günleri, aynı biçimde, bitmeyecekmiş gibi sürüp gider."[126]

**Sonuç**

Her şeyin ötesinde roman da diğer edebiyat türleri gibi bir *anlatı* eseridir. Bir yazar tarafından, pek çok değişik malzemeler kullanılarak, belli bir niyet doğrultusunda, bir okuyucu kitlesine hitap etmek için yazılır. Sanatsal özelliği bulunan bir metnin hangi yol ve yöntemler kullanılarak sağlıklı bir şekilde anlaşılacağı meselesi her zaman tartışılan konulardan biri olmuştur. Aslında yazmak kadar, anlamanın da yolları vardır. Fakat nihayette, yazar dediğimiz insan anlatmak için belli yöntemler seçer ve bu yöntemleri niyeti doğrultusunda kullanır. Bir metinde niyet nerededir ve nasıl bulunabilir? Eco "yazarın erişilmez niyeti ile okurun tartışmaya açık niyeti arasında, asılsız bir yorumu boşa çıkaran metnin saydam niyeti vardır.."[127] sözleriyle, bir anlatı metninde; yazarın, okuyucunun ve metnin olmak üzere üç temel niyetin olduğunu söylemektedir.[128] Aslında, diğer bütün niyetler sonuçta yazarın niyetinin bir sonucudur. Eğer yazar bir metni kaleme almasaydı, diğer niyetler zaten olmayacaktı. Yazarın niyetiyle –veya bu niyetin tecellisiyle- okuyucunun niyetinin her zaman örtüşmediği, bilinen bir gerçektir. Çoğu araştırmacı yazarın kendi eserini ortaya koyma niyetini açıklamasını ve bunun da eserin nihaî gayesi olduğu inancını kabul etmemektedir: "Bir yazarın niyetleri hakkında söylediği sözlere güvenmek imkânsızdır, çünkü bunlar yazarın niyetleri hakkında geçerli bir yorum olamazlar; bunlar olsa olsa sadece yorum mahiyetindedirler" diyen Wellek/Warren, buna Gogol'dan bir örnek vermektedir: "Gogol kendini sosyal bir reformcu ve Rusya'nın 'coğrafyası' saydığı hâlde gerçekte acaip hayali mahluklarla dolu romanlar yazmıştı."[129] Araştırmacıların bu hususta ki ortak görüşü, yazarın, kendi metni karşısındaki durumunun herhangi bir okurdan farklı olmaması gerektiği şeklindedir. Yazarın kendi eserini yorumu, yorumlardan bir yorumdur sadece.

Tanpınar Huzur'da Suat'ı intihar ettirir. Romanda, Suat'ın intiharıyla ilgili olarak Mümtaz'a bir mektup yazacağı ifadesi yer almaktadır. Fakat Huzur'da bu mektup yoktur. Daha sonraları Tanpınar'a bu mektubu niçin yazmadığı sorulur, Tanpınar bu soruları hep "daha sonra müstakilen yayınlayacağım" diye geçiştirir. Fakat bir türlü yayın-

lamaz. Okuyucunun kafasında Suat'ın niçin intihar ettiğine ilişkin pek çok muğlak soru vardır. Tanpınar bir gün "Suat niçin intihar etti?" sorusuna nihayet şu cevabı verir: "Allah'ı bulamadığı için. Suat benim tasavvurumda bugünkü insanlıktır. Hareketlerini gerektiği gibi kontrol edemediği için bedbahttır."[130] Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi yazarın roman kişisini öldürmesindeki *niyet* gayet açıktır: O, Allah'ı bulamadığı için intihar etmiştir. Okuyucu Nilüfer Kuyaş'a bu *açık niyet* pek de inandırıcı gelmez: "Yeterince aydınlatıcı bir yanıt değil bu." Kuyaş, Nurdan Gürbilek'den de yapmış olduğu çeşitli alıntılarla, Suat'ın intiharı üzerine çok değişik değerlendirmeler ve saptamalarda bulunuyor. Bu sonuçların Tanpınar'ın *niyetiyle* ne kadar örtüştüğü tartışma götürür.[131] Fakat başa dönerek şunu söylüyoruz: Yazarın eser ve eser içi değerlendirmeleri oluşturmaktaki niyetiyle, okuyucunun metin okuma sonrasındaki değerlendirme ve anlama niyeti bazen çelişmektedir. Zeminin bu kadar kayganlaştığı ortamda, hangi tekniği kullanırsanız kullanın, her zaman sağlıklı sonuçlara varmak mümkün olmamaktadır.

Belli bir zaman diliminde, belli bir amaç doğrultusunda yapılan eser eleştirilerinin, bir müddet sonra hiç bir kıymeti harbiyesinin kalmadığı da aşikardır. "Edebiyat tarihi, zaman içinde tasfiyesini gerçekleştiriyor. Yayınlandığında, büyük yankılar yapan bir kitap bugün okunmuyor. (Buna) Nizamettin Nazif'in. **Kara Davut**'u örnek gösterilebilir. Bakın o zaman Nazım nasıl övüyor bu kitabı: "Kara Davut halkın, köylünün, emekçinin kitlevi hareketiyle emperyalist ordularını denize döktüğü Türkiye'de nara atarak sokağa fırladı." Romanın başarısının gerekçesi edebi değildir, bir kesimin sesi olmasıdır. O yıllarda tefrikalarıyla büyük ilgi uyandıran, çok satan bir yazardı Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu. Bugün kitaplarının tekini bile bulamazsınız, çünkü kitapları, konusu, kahramanları eskimiştir. Zaten edebiyat tarihinde de hiç bir zaman yer almamıştır."[132] Bu durumda eser eleştirilerinin, ideolojik, özçıkarcı amaçlardan uzak, metni kuranın niyetine ve eserin kurgusunun bu niyeti taşıyıp taşımadığına bakılarak yapılmasının önemi ortaya çıkmaktadır.

Yılmaz Karakoyunlu çok tartışılan romanının konusunun sermayenin sınıf değiştirirken getirdiği sıkıntılar olduğunu söylüyor. Karakoyunlu'ya göre Varlık Vergisi, sermayeye sınıf değiştirme işlemidir.[133] Bu romanla ilgili bütün tartışmalar, roman kurgusunun ideolojik kimliği üzerine oturtuldu. Oysa yapılması gereken, yazarın bu niyetini, gerekli malzemeyi kullanarak ortaya koyup koyamadığıyla ilgili olmalıydı. Yani roman kişileri, romandaki olaylar silsilesi, zaman ve mekân kurgusu, bütün bir eser boyunca her köşe bucağa yayılan objeler, soyut-somut varlıklar, bakış açısının yönlenimi, eserin yapısal özellikleri, dilin kullanımı acaba niyet olan "sermayenin sınıf değiştirme" işlevini anlatmak için sanatsal bir kaygıyla örtüşmekte midir, yoksa bu işlevi gerçekleştirmekten uzak mıdır? İşin tuhaf ve belki de trajik bir yanı da şudur ki, kendilerini insanlığın kurtarıcısı ve ahlaki hamisi gören pek çok eleştirmen tarihin derin karanlıklarında kaybolup gitmiş, ama yazılmasındaki kaygının onda birini bile taşımayan sığ, yavan eleştirilere uğramış eserler daima var olmaya devam etmişlerdir.

Bu yüzden bizler, eleştiriyi ve metin incelemeyi, sanatçının bizzat yaratma sürecini tersine çevirme işlemiyle işlevsel hâle getirmek istiyoruz. Sanatçı, hangi niyetle işe soyunmuştur, onun bu niyetini hakkıyla ortaya serebilecek malzemeye sahip midir, bu

malzeme niyete uygun bir şekilde ve işlevde kullanılmış mıdır, bütün bu –yazardan bağımsız bir hâlde var olan– malzemeler niyet doğrultusunda bir sanatsal bütünlük göstermekte midir, yazar eseriyle sıradan bir konuyu, kişisel bir macera ve ideolojik bir kısır döngüden çıkararak, insanın zamanla bağımlı olmayan evrensel arayış gerçekliğine dönüştürebilmiş midir? Victor Hugo, Sefiller'in İtalyanca'ya çevirisi üzerine, mütercime yazdığı bir mektupta, büyük bir romanın, mahalli bir olaylar zincirinden çıkarak, nasıl bütün insanlığın ezeli dertlerine parmak basan evrensel bir niteliği yakaladığını pek güzel bir dille anlatıyor. Hugo'ya göre sefiller, yalnız kendi halkı için değil, bütün insanlık için yazılmıştır. Kendi ulusu olduğu kadar, diğer dünya ulusları da onu meşgul etmektedir. O, yazmakla bütün insanlığın bir kardeşi olduğunu düşünmektedir: "Bana gelince: Bu kitabı memleketime karşı bir muhabbet-i amika ile mütehassıs olmakla beraber, herkes için yazdım. Fakat yazarken Fransa zihnimi memalik-i saireden ziyade işgal etmedi. Ben tarik-i hayatta katı mesafat ettikçe daha sadeleşiyor, git gide adeta bütün insanlıkla vatandaş oluyorum."[134] Goethe'nin *gerçeklik algısını* kendi çağının *oluşlarına* bir tepki olarak değil de, *varoluşun* evrensel giriftliğine bir tavır olarak sunması da bu duruma verilecek örneklerdendir: "(Goethe) gerçeği, salt kendi çağına tepki olarak, kuru bir öğreti biçiminde sunmak yerine, estetik etkinliğe, yani insanın gerçeklik üzerinde etkin oluşuna önem vermiştir."[135] Milan Kundera, "Modern çağın kurucusu yalnız Descardes değil, Cervantes'tir aynı zamanda"[136] diyerek bir romanın *ne kadar* işlevsel olabileceğini göstermektedir. Bu romanla, şövalye ruhunu taşıyan *duygusal Batı*, tarihe gömülmüş, *idealist ve realist* Batının imgeleri belirmeye başlamıştı. Tanpınar'ın Faust üzerine söyledikleri de bu evrensel... mânâsında manidardır: "Goethe, bu esere sade kendi hayatının değil, âdetâ insanlığın bütün tecrübesini koymuştur."[137] Flaubert, Emma Bovary adını verdiği bir tip yaratmış, bu tipin sanatsal deha ve kurgusal mükemmellikle işlenen dokusu o kadar inandırıcı hâle gelmişti ki, Fransa'nın filanca kasabasındaki bir anlatı kahramanı daha sonraları, **Bovarizm** adını alacak bir *evrensel kavrama* dönüşmüştü.[138]

Romandaki bütün varlıklar bir şekilde yazarın niyeti doğrultusunda işlevsel bir görev görmektedir. "Bir anlatı her zaman için yalnızca işlevlerden oluşmuştur: onda her şey değişik derecelerde anlam taşır... her şeyin anlamı vardır, ya da hiç bir şeyin anlamı yoktur... sanat katışıksız bir dizgedir; onda hiç bir zaman yitirilmiş bir birim yoktur; kendisiyle öykünün düzeylerinden biriyle birleştiren bağ ne kadar uzun, ne kadar gevşek, ne kadar ince olursa olsun durum değişmez."[139] Roman incelemelerinde, yazarın niyeti doğrultusunda alt elemanları tam mânâsıyla bulunmamış roman sözcüleri, kanaatimizce bütünlüğü ve sanatsal kurguyu ortaya çıkarmaktan uzaktır. "Filancanın romanında, şahıslar kadrosu, zaman, mekân" cinsinden bir başlık taşıyan yazılar veya çalışmalar, eğer niyet doğrultusunda estetik bir paradoks içerisinde birbirine bağlanmamışsa, sadece romanın alt alta sıralanmış elemanlarını vermekten başka bir şeye yaramayacaktır. Bu da meşhur tabirle unu, yağı, şekeri zikredip bir türlü helvayı yapmama işine benzemektedir. Örneklemelerin çoğunu kendisinden seçtiğimiz Madame Bovary romanında, Flaubert, öncelikle niyetini kendisinde tecelli ettireceği bir karakter yaratmıştır. Roman boyunca kullanılan zaman dilimlerinin, mekân tasvirlerinin, adı geçen objelerin hemen ta-

mamının, Flaubert'in bu romanı ortaya koymaktaki niyetiyle sıkı bir alâkası vardır. İşte araştırmacı, bütün bu alt birimleri niyet doğrultusunda bir başka düzeyle okumak ve roman içinde niyeti doğrulayıcı figürle bulmak ve bunların fonksiyonlarıyla niyetin ilgi derecesini göstermek zorundadır. Bir romanda her bir varlık, niyetin tecellisi için el ele vermiş durumdadır. Dolayısıyla araştırmacı, tek tek unsurları bulup da bırakmak yerine bu elemanların, niyet doğrultusundaki işlevselliğini ortaya çıkarmalıdır. Bu tür bir inceleme, yazarın çektiği kadar olmasa bile hakkı teslim edecek çileli bir işe soyunmakla mümkündür. Bir edebî eseri, *iyi-kötü, güzel-çirkin, faydalı-zararlı, doğru-yanlış* gibi çeşitli estetik kategorilerle ifade etmek için metnin dünyasına dayalı delilleri bulmak gerekmektedir. Sanatsal bir hedef taşımayan eserlerde bu tür delilleri bulmanın kolay olmasına karşın, estetik kaygıları önceleyen bir eser için aynı kolaylıktan bahsedilemez. Bu yazı, her zaman karışık ve çoğul katmanlı olan estetik romanların niyet boyutundan anlaşılabilirliğinin mümkün olması için, metinde olduğu gibi *çoğul katmanlı bir dikkat ve okuma* önermektedir. Şu sözdeki ciddiyet, yazarı olduğu kadar, araştırmacı ve okuyucuyu da bağlamalıdır: "Anlatı, bizi bir dünyanın sınırları içine kapatır ve bir biçimde bizi onu ciddiye almaya yöneltir."[140]

Bir şey hakkında söylenilmeyenlerin söylenilenlerden çok daha fazla olduğu inkârı zor bir gerçektir. Bu gerçek, roman hakkında yazılanların mevcudiyeti için de doğrudur. Fakat buna rağmen romanla ilgili o kadar çok araştırma var ki, bu konuda bir şeyler yazmak isteyen, eğer kendisinden evvel yazılanlara bakacak olsa karşı konulmaz bir hürmet hissiyle boynunu eğmelidir. Hiç kimse daha önce *asla* söylenilmemiş bir şeyi söylememektedir. Bu konuda ifade edilenlerin, *yeniliğinden* ziyade, olsa olsa *farklılığından* ve belki de *bakış açısının değişikliğinden* bahsedilebilir. Hiç kimse kendisinin söylediği şeyi, kendisinden evvel hiç kimsenin söylemediğini iddia edemez; zira bunu yalanlamak için tarihin hangi köşesinde, kimin pusuda yattığını kestirmek hiç de kolay değildir. Bizim bu yazımız da yukarıdan söylediğimiz sözler çerçevesinde ele alınmalıdır. Zira söylediği sözün kendisinden evvel başka bir insan tarafından söylenmediğini bilen tek bir insan vardı; Âdem.[141]

---

* "Hiç bir şey nedensiz değildir."

[1] Mehmet Akif, *"El-Hansa"*, (Yay. A. Abdulkadiroğlu-N. Abdulkadiroğlu), *Mehmet Akif Ersoy'un Makaleleri*, Kültür Bak. Yay., Ankara 1990, s. 122-125. Bu metindeki Arapça kelimelerin okunuş ve anlamlarını araştırarak bize iletme zahmetine katlanan, İlahiyat Fakültesi Öğrt. Gör. Sayın Dursun Ali Türkmen'e teşekkür ediyorum.

[2] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (Çev: İsmail Yerguz) Afa Deneme, İst. 1989, s. 25-26, 35.

[3] Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yay., İstanbul 1999, s. 32.

[4] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev: Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1985, s. 67

[5] İsmail Parlatır, "Cengiz Aytmatov İle Dil Ve Edebiyat Üzerine Söyleşi", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK. Yay., Ankara 1997, s. 331.

[6] İtalo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, (Çev: Ülker İnce), Can Yay., İst. 1997, s. 209.

[7] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, s.158.

[8] Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 149

[9] Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 47.

[10] Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, s. 56.

[11] Alaaddin Özdeneren, *Şiirin Geçitleri*, Sanat Yay., Konya 1997, s. 15. Özdeneren bu sözün İngilizcesini de vermiş. "When I wrote it God and I knew what it meant. Now only God knows!

[12] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, (Der: Sibel Irzık), Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s. 164-166.

[13] "Bana kalırsa, bizde gerçek anlamıyla bir modernizm olmadı. Biz genel olarak 'modern' kelimesini 'babadan kalma olmayan', 'geleneksel olmayan' anlamında kullandık... Yeni, ilginç temalar, konular, yöntemler zaman zaman edebiyat eserlerinde ele alındığında eserin modern olduğu söyleniyor. Belki bu büyük bir yanlışlık değil. Ama modernizm bambaşka bir şey. Edebiyatta modernizm yalnızca geleneksel olana karşı çıkışı değil, genel olarak toplumun ruhundan, cemaat havasından uzaklaşmayı anlıyorum. Modernist edebiyat geleneksel edebiyatın en güçlü yanı olan 'teslimiyet' ilişkisini kopardı." Orhan Pamuk, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", *Bir Gül Bu Karanlıklarda. Tanpınar Üzerine Yazılar*, (Haz: A. -H. İnci), Kitabevi, İstanbul 2002, s. 447.

[14] Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, İş Bankası Yay., Ankara 1978,s. 186.

[15] Tanpınar, "Bizde Roman" adlı yazısına, "Bir Türk romanı niçin yoktur?" sorusuyla başlar. Bu başlangıçla, Tanpınar'ın Türkçede romanın varlığını kabul etmediği anlaşılmaktadır. Aslında Tanpınar bir Türk romanının varlığını kabul eder fakat "... az çok fikir sahibi olan okur-yazarlarımızın büyük bir zevkle tattığı bir roman(ımız) yoktur." Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz: Z. Kerman), Dergah Yay., İstanbul 1977, s. 45.

[16] Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yay., İstanbul 1999, s. 26.

[17] Norman Freidman, "Romanda Yapı Şekilleri", Philip Stevick, *Roman Teorisi*, (Çev: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Ünv. Yay., Ankara 1998, s. 138.

[18] A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yay., İstanbul 1983, s. 28.

[19] Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Ada Yay., İstanbul 1988, s. 12-13.

[20] Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 76. Forster, romancının eserinde bir vaiz edası takınmasına yazarın din dersi vermesi, bilge bir tavırla okuyucuda hayranlık uyandırmasına ise ermişlik adını vermektedir Bu iki kavramın derin farklılıkları ve sanat eserinin kurgusal açıdan önemi için Forster'in Roman Sanatı adlı eserine bakılmalıdır: E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev: Ünal Aytür), Adam Yay İstanbul 1985, s. 179 vd.

[21] Kleber Haedens, *Roman Sanatı*, (Çev: Yaşar Nabi), Varlık Yay., İstanbul 1961, s. 25.

[22] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (Çev: İsmail Yerguz) Afa Deneme, İst. 1989, s. 43.

[23] Kundera, *Roman Sanatı*, s. 93.

[24] Zeynel Kıran- Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yay. Ankara 2000, s. 34.

[25] Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yay., İstanbul 1999, s. 49.

[26] Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, s. 49.

[27] Michel Zeraffa, *"Kurmaca Metinlerin Okunması"*, (Çev: Oya Berk), Yazko Çeviri, Ocak-Şubat 1982, S.4, s. 146

[28] Kenan Harun, Eski İstanbul'u Konuşturan Adam (Abdulhak Şinasi Hisar), *Güzel Yazılar, Röportajlar*. TDK. Yay., Ankara 1997, s. 129.

[29] Bingöl, "Tarık Buğra ile Sanatı ve Sanat Dünyası Üzerine Sohbet", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK. Yay., Ankara 1997, s. 286. Bu sözlerin devamı Tarık Buğra'nın önemli bir tespitini içermektedir. "Ve, İslamî dünya görüşünün bir Türk yazarı için ayrı bir önemi vardır. İslamî dünya görüşü, kendi insanımızı anlamak çabası demektir. Bu memleketin yüzde doksan dokusu müslüman diyoruz. Demek ki, bu memkeketin romanını yazmak için islami yapının ne olduğunu anlamak lazımdır. Bunu anlamak için de islami dünya görüşü şarttır. Sadece gözlemle olmaz, öbürü daha büyük bir yardımcıdır. Evet, müslüman toplum ve insanı anlamak, onu yozlaşmış, bozulmuş ve güzel taraflarıyla kavramak için şarttır... Ve, esefle söylüyorum, bu ihtiyaç bizde duyulmadı. Duyulsaydı çabamız daha fazla olurdu, daha sağlamlaşırdı görüşümüz."

[30] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev: Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1985, s. 96.

[31] Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yay., İstanbul 1999, s. 49.

[32] Yaşar Nabi, "Yakup Kadri'yle Mülakat", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK. Yay., Ankara 1997, s. 16.

[33] Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Ada Yay., İstanbul 1988, s. 50.

[34] Abraham H. Lass, *100 Büyük Roman*, MEB. Yay., İstanbul 1988, s. 13.

[35] Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (Çev: Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1995, s.78-79.

[36] Ahmet Şuayb, *Hayat ve Kitaplar*, (Nakleden: Ruhi İnan), Ahmet Şuayb'ın Tenkitçiliği, Yayınlanmamış Lüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Ünv., Samsun 1998, s. 110.

[37] Aktaran Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılap ve Aka, İstanbul 1979, s. 12.

[38] Milan Kundera, Flaubert'in "romancı yapıtının arkasında kaybolmak isteyendir" sözünü aktararak "romancının hiç kimsenin sözcüsü olmadığını, hatta kendi düşüncelerinin bile sözcüsü olmadığını" ifade ediyor. Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (Çev: İsmail Yerguz) Afa Deneme, İst. 1989, s. 180.

[39] "Mesela herhangi bir kurgulu anlatı diyaloglarla sınırlı ise, diyebiliriz ki burada en üst düzeyde anlatıcının yokluğundan söz edilebilir." Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yay., Ankara 1995, s. 80.

[40] İnandırıcılığı insanoğluna olağanüstü bir kurguyla sunulan roman kişileri bugün dünyanın her yerinde, dip diri, cap canlı yaşamaktadır. Cervantes'i belki çoğu insan tanımaz, ama Don Kişot, hâlâ aramızda dolaşmaktadır. "Hamlet hâlâ yaşıyor... Oysa Shakespeare'nin yaşayıp yaşamadığı bile bugün tartışma konusu." Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, İş Bankası Yay., Ankara 1978,s. 190.

[41] Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 139.

[42] Gerçi eski mesnevilerde de bu durum görülürdü. Şâir, mesnevisinin konusunu kendisinin icat etmediğini ısrarla söyler ve bunu geçmiş üstatların eserlerinden aldığını belirtirdi. Fuzûlî Leyla ile Mecnun'un girişinde bunu açıkça belirtir. Klâsik edebiyatımızda en orijinal mesnevî sayılabilecek olan Hüsnm ü Aşk'ta bile Şeyh Galip, eserinin esrarını Mevlana'nın Mesnevî'sinden aldığını özellikle vurgular. Fakat kanaatimizce buradaki durum biraz farklıdır. Bu eserleri ortaya koyan şâirlerin de bir nevi ortaya çıkabilecek sakıncaları üstatlara hamletmek isteyeceği düşünülebilir; hatta bu bir saygı nişânesi olarak da alınabilir. Fakat –kimi araştırmacıların da belirttiği gibi- buradaki asıl mesele, eski insan tipinin yaratma faaliyetine karşı olan tutumunda yatmaktadır. Şâir yaratmayı bir nevi ilahlaşma olarak görmekte ve bundan kesinlikle kaçınmaktadır. "Esasen İslam sanatlarının estetiğinde başından beri 'yaratma diye bir problem yoktur; çünkü yaratmak ancak Allah'a mahsustur." (Beşir Ayvazoğlu, Aşk Estetiği, Ötüken Yay., İstanbul 1997, s. 40.) O kendisini bir nâkil olarak ileriye sürer ve fazla olarak yaptığı şeyin biraz daha süsleme ve yeni bir dille arz etme olduğunu ifade eder.

Aslında, yeni bir şey yaratmanın olumsuzlanışı sadece bize mahsus bir durum değil. Haedens, bu durumun Ortaçağ sanatkarının genel bir tavrı olduğunu söylemektedir: "Klâsik yazarlar vakalarını mitologya'dan, tarihten, ilkçağ yazarlarından veya çağdaşlarından almaktan hiç çekinmezlerdi, çünkü bir vaka icadetmek keyfiyeti onlara değersiz ve boş bir şey görünürdü." Kleber Haedens'in Roman Sanatı, (Çev: Yaşar Nabi), Varlık Yay., İstanbul 1961, s. 30. Bu konu, tarafımızdan hazırlanmakta olan Ortaçağın İmgeleriyle Divan Şiirini Okumak başlıklı yazımızda daha etraflı bir şekilde ele alınacaktır.

[43] İsmail Parlatır, "Cengiz Aytmatov ile Dil ve Edebiyat Üzerine Söyleşi", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK. Yay., Ankara 1997, s. 327.

[44] Aktaran Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılap ve Aka, İstanbul 1979, s. 14.

[45] Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, s. 14.

[46] Abdülhak Şinasi Hisar, *Kleber Haedens'in Roman Sanatı*, adlı esere yazdığı önsözden. (Çev: Yaşar Nabi), Varlık yay., İstanbul 1961, s. 5.

[47] Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 43-44.

[48] Abraham H. Lass, *100 Büyük Roman*, MEB. Yay., İstanbul 1988, s. 279.

[49] Ahmet Şuayb, *Hayat ve Kitaplar*, (Nakleden: Ruhi İnan), Ahmet Şuayb'ın Tenkitçiliği, Yayınlanmamış Lüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Ünv., Samsun 1998, s. 119.

[50] Ahmet Şuayb, *Hayat ve Kitaplar*, s. 121.

[51] Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılap ve Aka, İstanbul 1979, s. 27.

[52] Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, s. 13.

[53] Abdülhak Şinasi Hisar, *Kleber Haedens'in Roman Sanatı*, adlı esere yazdığı önsözden. (Çev: Yaşar Nabi), Varlık yay., İstanbul 1961, s. 5.

[54] Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, s. 96.

[55] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (Çev: İsmail Yerguz) Afa Deneme, İst. 1989, s. 100.

[56] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, s. 101.

[57] Milan Kundera, büyük romancıların, kendisinin "romanın bilgeliği "adını verdiği, kişilik üstü bilgeliği dinlediğini, dolayısıyla büyük romanların her zaman yazarlarından daha akıllı olduğunu söyleyerek, romancı olmanın güçlüğüne ilişkin şu entersan cümleyi kuruyor: "Yapıtlarından daha akıllı

olan romancılar meslek değiştirmek zorundadırlar." Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (Çev: İsmail Yerguz) Afa Deneme, İst. 1989, s. 180.

[58] Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, s. 85.

[59] Abdülhak Şinasi Hisar, Kleber Haedens'in *Roman Sanatı*, adlı esere yazdığı önsözden. (Çev: Yaşar Nabi), Varlık yay., İstanbul 1961, s. 12.

[60] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, s. 59.

[61] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (Çev: İsmail Yerguz) Afa Deneme, İst. 1989, s. 13.

[62] Anlatı metni için orman imgesini kullanmayı Umberto Eco'dan seçtik. Bknz: Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996.

[63] Roman başkişisinin her zaman bir insan olmadığı ortadadır.

[64] Carlos Fuentes'ten alıntılayan Milan Kundera, *Roman Sanatı*, s. 68.

[65] Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1997, s. 431.

[66] Sanatsal bir metnin belirti kavramı çerçevesinde incelenmesine örnek olarak Cüneyt Issı'nın bu konudaki ayrıntılı makalesine bakılabilir. "'Belirti' Kavramı ve Fehmi K.'nın Acaib Serüvenleri'ne Belirtiler Açısından Bir Yaklaşım Denemesi", *Yedi İklim*, 1998, S.102, s. 36-46; S. 103, s. 56-60. Bu makalede, metindeki işlevsel unsurlar, çeşitli ve bol örneklerle belirti kavramı çerçevesinde ele alınmakta: işlevsellik asal ve bütünleşme işlevler alt başlıklarıyla metin içindeki rolleri açısından, Hilmi Yavuz'un adı geçen eseri örneğinde incelenmektedir.

[67] Yazarın niyetinin, romanın baş kişisinin hayat serüvenini takiple bulunabileceği ve o bu niyetin o macerada gizli olduğu varsayımı, kuşkusuz eserin tekniğindeki mükemmellikle de ilgilidir. Baş kişinin yaşam serüveni karşısında yazarın bizi götürdüğü nokta, bizce eserin, yazarın ulaşmak istediği, tema'sıyla da alakalıdır. Fakat burada, bu temanın teknik olarak roman diliyle uyuşması da gerekecektir. Aşk-ı Memnû'nun pek çok araştırmacı tarafından, farklı bir tema algısıyla yorumlanmasını Berna Moran biraz da romanın kendisinde olan kararsızlığına bağlıyor: "... Ama eleştirmenler yapıtın konusu, hangi temanın vurgulandığı üzerinde bile uyuşamıyorlar. Kabahat biraz da Uşaklıgil'in... Romanın kendinde var olan bir kararsızlık, temayı bulandıran bir bölünme, romanın neyi anlattığı konusundaki anlaşmazlığın nedenini biraz açıklar belki." Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yay., İstanbul 1983, C1, s. 74.

[68] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (Çev: Nurullah Ataç-S.Esat Siyavuşgil), Remzi Kitabevi), İstanbul 1967, s., 18.

[69] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 79.

[70] Emma'nın tabiatındaki aşırılık, Flaubert'in onu tasvirindeki sıra dışılıkta da görülmektedir. Emma, normal bir kır manzarasını sevmezdi, "bilakis, değişikli, arızalı manzaralar peşinde idi." Herkesin sevdiği durgun deniz ve yeşil tabiattan hoşlanmazdı: "Denizi ancak fırtınaları için sever, yeşillikten ancak harabeler arasına taraf taraf serpilmiş olursa hoşlanırdı." Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 50.

[71] Gustave Flaubert, Madame Bovary, s. 80. Emma evli olmasına rağmen hâlâ öbür kocanın hayallerini kurmaktadır: "Bütün erkekler Charles gibi olmaz ya! Öbür koca, önüne çıkamayan o kısmet, güzel, sohbeti hoş, kibar, cazibeli bir adam olabilirdi..." Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 60.

[72] Gustave Flaubert, Madame Bovary, s. 413.

[73] Bu olağanüstü dikkat Nabokov'a aittir. "Dikkat ederseniz, Emma'ya aşıklarını tanıştırmakta ya da onlarla görüşmekte sürekli yardımcı olan Charles'den başkası değildir- kaderin cilvesi." Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Ada Yay., İstanbul 1988, s. 43.

[74] Bu dikkati de Nabokov'a borçluyuz, *Edebiyat Dersleri*, s. 29.

[75] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (Çev: Nurullah Ataç-S.Esat Siyavuşgil), Remzi Kitabevi), İstanbul 1967, s. 421.

[76] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 421. Rodolphe'nin Emma'yı daha ilk tanıdığı anda, onun kocasının (Charles'in) kişiliğiyle ilgili olarak yürüttüğü tahmin, tahminin de ötesinde tam bir isabet göstermektedir. Yani daha romanın başlarında Flaubert, Rodolphe'ye Charles'i deşifre ettirmekte ve onu karısını kullanabileceği bir adam olarak portreleştirmektedir. Bu da niyetin kurgudaki bir yansımasıdır.Eğer, ilk tanışmada Flaubert Rodolphe'ye, Charles'le ilgili şu kanaatleri söyletmeseydi, biz Emma'nın bu adam tarafından kullanılabileceğine inanır mıydık: "Herif çok budalaya benziyor. Kadın hiç şüphesiz ondan bıkmıştır. Herifin tırnakları pis, sakalı da en aşağı üç günlük. O, hastadan hastaya dolaşırken karısı da evde oturup çoraplarına yama vurur. Elbette içi sıkılır! Şehirde yaşamak, her akşam dansetmek ister!" Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 161.

[77] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 16.
[78] Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 86.
[79] Nabokov, s. 86.
[80] Nabokov, s. 86.
[81] Nabokov, s. 34.
[82] Kenan Harun, "Eski İstanbul'u Konuşturan Adam", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK. Yay., Ankara 1997, s. 130.
[83] İsmail Parlatır, "Cengiz Aytmatov İle Dil Ve Edebiyat Üzerine Söyleşi", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK. Yay., Ankara 1997, s. 331.
[84] Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 88.
[85] Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (Çev: Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1995, s.78-79.
[86] Abraham H. Lass, *100 Büyük Roman*, MEB. Yay., İstanbul 1988, s. 22.
[87] Kenan Harun, "Eski İstanbul'u Konuşturan Adam", *Güzel Yazılar, Röportajlar*, TDK. Yay., Ankara 1997, s. 130-131.
[88] İtalo Calvino, *Amerika Dersleri* –Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri-,(Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1994, s. 51.
[89] Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 58.
[90] Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 81.
[91] Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, s. 38.
[92] Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 127.
[93] Nabokov, s. 161.
[94] Nabokov, s. 161.
[95] Nabokov, s. 162.
[96] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (Çev: Nurullah Ataç-S.Esat Siyavuşgil), Remzi Kıtb., İstanbul 1967, s. 87.
[97] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s.87.
[98] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 46.
[99] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 157.
[100] Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 43.
[101] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 397.
[102] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 13.
[103] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 72.
[104] Viktor Şklovski, "Öykünün ve Romanın Kuruluşu", *Yazın Kuramı*, Derleyen: Tzvetan Todorov, (Çev: M.Rifat-S.Rifat), YKY İstanbul 1995 s.159.
[105] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 26.
[106] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 20.
[107] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 24.
[108] Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 69.
[109] Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı*, (Çev: Mehmet Harmancı), Say Yay. İstanbul 1996. s. 35-36.
[110] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitb., İstanbul 1982, s. 405.
[111] Emma'nın hayalindeki koca tipinin tasvir edildiği şu satırlar, onun koca tipindeki öncelikleri hakkında yeterli bilgi vermektedir: "İsviçre şelalelerinin balkonlarına dirseklerini dayamak;; yahut melâlini İskoçya'da bir küçük kır evi içinde gizlemek; yanında da arkasına uzun yırtmaçlı siyah kadife ceket, ayaklarına yumuşak çizmeler, başına sivri bir şapka giymiş, kolluklar takmış bir koca... Bunlar niçin, niçin ona da nasip olmuyordu?" Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 55.
[112] Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, İş Bankası Yay., Ankara 1978,s. 24.
[113] Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, Ötüken Yay., İstanbul 1995, 15. basım, s. 7.
[114] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 1998, 3. Baskı, s. 40.
[115] Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, s. 7.
[116] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev: Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1985, 67,68.
[117] Susan Thaler, *Öykü Sanatı*, (Haz. ve Çev: Hasan Çakır), Çizgi Yay., Konya 2000, s. 214.
[118] Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 93.

[119] Pospelov, s. 93-94.
[120] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev: Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1985, 81.
[121] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul 2001, s. 120.
[122] Lukacs, *Roman Kuramı*, (Çev: Sedat Ümran), Say Yay., İstanbul 1985, s. 120. Lukacs, ilerleyen sayfalarda Flaubert'in Duygusallığın Eğitimi adlı romanını, kendi zaman kuramı çerçevesinde yorumlamakta ve zamanın anlatıdaki işlevselliğine değişik boyutlar getirmektedir.
[123] Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, s. 98.
[124] Nabokov, s. 66.
[125] Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, s. 20-21.
[126] Suut Kemal Yetkin, Edebiyat Üzerine Denemeler, İş Bankası Yay., Ankara 1978,s. 26-27. Romanda, zaman, mekân ve tasvirin işlevselliğinin ayrıntıları için, bu dergide yer alan Şaban Sağlık'ın "Kurmaca Dünyanın Kurmaca Sözcülerinden: Romanda Zaman, Mekân, Tasvir" başlıklı yazısına bakılabilir. Yazarın anlatım tekniğinin, bakış açısının, eserin ve metnin biçimsel özelliklerinin, metin bölümleme ve numaralandırmanın ve daha pek çok değişik eserle ilgili figüratif unsurların yazarın niyetiyle olan ilgisinin, yukarıda örneklerini verdiğimiz şekilde araştırılması mümkündür. Ancak metnin daha da uzayacak olması bizi, bu tür bir girişime kalkışmaktan engellemiştir.
[127] Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev: Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, s. 89., ayrıca bknz: s. 74,75.
[128] Biz buna bir de dördüncü bir niyet eklemek istiyoruz. Eski çağlar için geçerli değildi belki ama, bugün, yayıncının eserle ilgili niyetini bir tarafa bırakamıyoruz. Genellikle, eğer çok ünlü birinin değilse, eser, yayıncının böyle istediği bir şekilde yayınlanabiliyor. Bol satış, çok kazanç ve rakibe fark atma eylemlerinin etkili olduğu bu niyet, eserin okuyucuyla buluşabilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.
[129] R.Wellek-A.Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev: A.E.Uysal), Kültür ve Turz. Bak. Yay., Ankara 1983, s. 197
[130] Nilüfer Kuyaş, "Huzursuz Miras: Suat'ın Mektubu", *Edebiyat E*, Şubat 2002, S.35, s. 33.
[131] Titiz bir dikkat, kapsamlı bir okuma uğraşı ve tatmin olmayan işlek bir zekayı gerektiren böylesi bir yazı için Nilüfer Kuyaş'a teşekkür etmek istiyorum. Şahsi kanaatime göre bu yazı Yeni Edebiyat sahasında çalışanların da katkılarıyla nitelikli bir tartışma başlatmalıydı (ama maalesef olmadı). Zira Nurdan Gürbilek ve Nilüfer Kuyaş, yazılarında bildiğimizin dışında değişik ve çoğu kişiye nahoş gelecek bir Tanpınar tanımlaması yapmaktadır.
[132] Doğan Hızlan, "Nâzım Hikmet'in Düzyazılarında Şiire ve Edebiyatçılara Bakışı", *Hürriyet Gösteri*, Şubat-Mart 2002, S. 235, s. 20.
[133] Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1997, s. 431.
[134] Hugo'nun bu mektubunu Süleyman Nazif 1908'de tercüme etmiş. Mektubun tamamı için bakınız: İbrahim Alâettin, Victor Hugo, *Maarif Vekaleti*, İstanbul 1931, s. 105.
[135] A. Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yay., İstanbul 1983, s. 19.
[136] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (Çev: İsmail Yerguz) Afa Deneme, İst. 1989, s. 12.
[137] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz: Z. Kerman), Dergah Yay., İstanbul 1977, s. 474.
[138] Bovarizm kavramını geliştiren Filozof Jules de Gaultier'dir. Bu kavram şöyle tanımlanıyor: "kendisini gerçekte olduğundan başka türlü tasavvur eden, kaderin çizdiği hayattan tamamiyle farklı bir hayat süreceğine inanan bir kimsenin ruh halidir. Madam Bovary böyle bir ruh hastasıdır." Suut Kemal Yetkin, Edebiyat Konuşmaları, Remzi Ktb., s. 50. Burada, Oblomovimiz olarak bilinen insanın uyuşukluğu ve tembelliğini anlatan kavramı dünya kavram alanına hediye eden İvan Alexandrovich Goncharov'un Oblomov adlı romanını da hatırlatmak gerekir.
[139] Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev: M.Rifat-S. Rifat), YKY.İstanbul 1993, s. 89.
[140] Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 90.
[141] Son cümleyi Mark Twain'den aldığımız bir ilhamla kurduk: "İyi bir şey söylediği zaman bunu kendisinden önce söyleyenin olmadığını bilen tek insan Adem'di." Bu sözü aktaran Tobias'a teşekkür bir görev oldu. Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı*, (Çev: Mehmet Harmancı), Say Yay. İstanbul 1996, s. 71

RASİM ÖZDENÖREN

# YAZAR NE KADAR KAHRAMANDIR

Yazarla onun ibda ettiği kahramanı arasında benzerlikler, dahası özdeşlikler kurma hevesi yeni değil. Özellikle psikanalistler böyle bağlantılar kurma hususunda önde gider. Çünkü onlara göre sanat eseri (yalnız resim ve plâstik sanatlar değil, edebî ürünler de) sanatçının iç yaşantısını dışa vurmanın, dışa vururken de yüceltmenin aracı olarak kullanılır. Kuşkusuz sanat eserinin bir türünün bu görüşe uygun bir ortam açması mümkündür. Ama bütün sanat eserlerini böyle bir görüşe indirgemek doğru olmaz.

Ben burada, özellikle roman kahramanı ile roman yazarı arasındaki bağlantıya değinmek istiyorum. Acaba roman kahramanından hareket ederek romancının kişiliğine ulaşma çabası ne kadar başarılı olabilir? Böyle bir denemeyi bir psikanalist bile yapsa ne kadar doğru ve uygun sonuçlara ulaşabilir? Eğer eldeki roman "gizli" bir otobiyografi niteliğini taşımıyorsa, sanırım doğru ve uygun sonuçlara ulaşmak olağanüstü zor ve belki de imkânsızdır. Kaldı ki, eldeki romanın doğrudan bir otobiyografi olduğu kabulünden yola çıksak bile tam sağlıklı sonuçlara ulaşılabileceği kanısında değilim. Bu kanımın nedenini açıklayabilirim:

Bir kere, romancı ile roman kahramanı arasında benzerlik veya özdeşlik kurma hevesi, her romancının, romanında resmettiği her kahramana kendi kişiliğinden bir özellik, bir nitelik verdiğine ilişkin önyargıdan ileri geliyor. Böyle düşünenler, Flaubert'in "Madam Bovary benim" sözünü kendilerine çıkış noktası alıyor. Flaubert'in o sözünün ne ölçüde doğru olduğu sorgulamaya değer. Bu söz bir gerçekliği tam olarak yansıtıyor diye farzedilse bile, bu sözü genellemek ne kadar doğru olur?

Kaldı ki, bize göre, mesele çok farklı bir düzlemin konusudur. Romancının, eserine konu aldığı kahramanı tanıması ayrı bir olaydır, kendini romanında sergilemeye teşebbüs etmesi ayrı bir olaydır. Biz, romancının her kahramanında kendi kişiliğinden bir iz varbulunduğu varsayımından yola çıkarsak bütün romancıların şizofren olduğunu (kişilik bölünmesine uğradıklarını) da kabul etmek zorunda kalırız. Çünkü romancı yalnız farklı romanlarında değil, aynı romanında bile farklı karakterleri resmedebildiğine göre, o, acaba bunlardan hangisidir? Değinmeye çalıştığım gibi, romancının o kişilikleri tanıması, tanılaması, tanımlayabilmesi, onları kendi kişiliğinde yaşatmasından, daha doğrusu o kahramanların her birinin bir biçimde temsil etmesi durumundan ilgisiz ölçüde farklı bir olaydır.

Romancı o kişileri ancak tanıyabildiği ölçüde yansıtmaya güç yetirebilir. Cahil, tıynetsiz birini veya bir hırsızı, katili veya yüce bir savaş kahramanını tanıyıp resmedebilmek, o kişilerle aynı karakterde olmak anlamını taşımaz. Allah'tan sonra en çok karakter yaratmış olduğu söylenen Shakespeare acaba kahramanlarından hangisiydi?

Onu Hamlet'le mi, Yoksa Otello'yla mı, yoksa Kral Lear'la mı, Bay ve Bayan Macbeth'lerden biriyle mi yahut da Venedik Taciri'yle mi özdeşleştirelim? Kuşkusuz, Shakespeare bunlardan hiçbiriyle özdeşleştirilemez. Fakat o, resmettiği bütün bu kahramanlarını içerden tanıma yeteneğine (dehasına) sahip bir yazardır. Kahramanlarının ruh durumlarını açığa vururken veya onların tutumlarını resmederken "ben olsaydım nasıl davranırdım' mülâhazası ile değil, fakat bu kahraman "kendisi olarak nasıl davranırdı" mülâhazasından hareketle yola çıkıyor. Hamlet, Otello, Macbeth farklı katil tipleridir. Bunların herhangi birinin ötekilerle bir tutum ve davranış özdeşliği yoktur. Shakespeare'in dehası da bu noktada ortaya çıkıyor: O, farklı karakterlerin tutumunu, davranışını birbirine karıştırmadan belirleyebiliyor ve burada hiç yanlışlığa düşmeden onları resmedebilmeyi başarıyor. Yumuşak kalpli bir yazarın nasıl olup da sert karakterleri anlatabildiğine bu yüzden şaşmamamız gerekiyor. Kahramanının davranışını "ben olsaydım böyle yapardım" mülâhazası ile anlatan bir romancı ya da piyes yazarı, işte tam da bu noktada başarısızlığa uğrar.

Anlaşılıyor ki, yazarı, resmettiği kahramanların her birinden bir iz taşıyormuş gibi görmek de yanlıştır. Şuraya ulaşıyoruz: Kahramanlarına bakarak yazarının kişiliği üzerine bir şey söylememiz mümkün görünmüyor, onun başarısı dışında.. Fakat yazarın kişiliğini tanıdıktan sonra onun eğilimlerinin ve dehasının niçin bu tip karakterler üzerinde yoğunlaşmış olduğunu araştırmak anlam taşıyor. Hekimin durumu, burada, daha da açıklayıcı olur: Hekim, kendisi o hastalığa yakalanmadan çeşit çeşit hastalığı tanır; hekim gözüyle tanısını da koyar ve o hastalığın arazlarını başkalarına da tanıtır. Hekimden, o hastalığa yakalanmadan bize o hastalık hakkında bilgi veremeyeceğini sanmak ne kadar yanlışsa; romancının da resmettiği kahramanlarıyla özdeşleştiğini sanmak o kadar yanlıştır.

NECİP TOSUN

# ÖYKÜ VE ROMAN FARKLILAŞMASI ÜZERİNE NOTLAR

Türler arası ilişkiler edebiyat dünyasının her zaman en çetrefilli konularından biri olmuştur. Türlerin kendi doğaları, sınırları ve diğer türlerle olan yakınlıkları, farklılıkları, benzerlikleri bu tartışmaların odağını oluşturmuştur. Varılan sonuçların bir ucu ise yeni bir tartışmaya kapı aralamıştır. Doğrusu bunda şaşılacak bir şey de yoktur. Çünkü malzemesi dil olan edebiyatın türleri arasında her zaman bir geçişkenlik sözkonusudur. Özellikle günümüzde her edebî tür kendi özgünlüğünü korumakla birlikte, biçimsel denemelerle yeni arayışlar içerisine girmekte, bu da türler arası ilişkiyi yoğunlaştırmaktadır. Bu nedenle türlerin olmazsa olmaz gereklerini tespit edip kuramsal çerçevelerine ilişkin kesinlik taşıyan yargılarda bulunmak mümkün olmamaktadır.

Öykü-roman ilişkileri ise bu tartışmalarda oldukça "nazik bir zeminde" seyretmiştir. Bu kuram/eleştiri yazılarında diğer yazılardan farklı olarak öykünün bağımsız, özgün bir tür olduğu vurgusu öne çıkarılarak bir "öykü savunusu" gözlenir. Öykünün kendi kendisine yeterli, bağımsız bir tür olduğu özellikle "roman"la karşılaştırılarak yapılır. Bunun elbette anlaşılabilir bir nedeni vardır. Çünkü öykü yıllarca roman için bir sıçrama tahtası, bir geçiş süreci, hazırlık dönemi olarak görüldüğü için, öykü roman farklılaşmasını derinleştirmek neredeyse öykünün onurunun korunması ve özgünlüğünün sağlamlaştırılmasıyla eş anlamlı bir hâle gelmiştir. Bundan dolayı yazarlar, her öykü yazısında şöyle ya da böyle onun romandan farklı bir yanını vurgulama ihtiyacı hissetmişlerdir.

Peki roman ve öykü ilişkileri ülkemizde nasıl bir serüven yaşamıştır? Bilindiği gibi Türk edebiyatında "hikâye" çok geniş anlamlar içeren bir kavramdır. Neredeyse her türlü "anlatıma" hikâye denilmiştir. İlk dönemlerde roman için bile "hikâye" terimi kullanılmıştır. Örneğin Halit Ziya'nın "roman" üzerine yazdığı kuramsal kitabının ismi "Hikâye"dir. Halit Ziya kitabının girişinde romana roman demeyip niçin "hikâye" dediğini şöyle açıklar: "Osmanlı edebiyatında layık olduğu önemli yere ulaşamayan türlerden biri de yabancı bir kelime ile ifade etmektense Osmanlı diline duyduğumuz saygı gereği "hikâye" ismini vereceğimiz edebî türdür." Daha sonra roman terimi kullanılsa bile aynı anlamda hikâye teriminden de vazgeçilmemiştir. Namık Kemal; "Avrupalılar roman yolunu o derece ileri götürmüşlerdir ki, bu gün her mütemeddin milletin lisanında ahlakça ve hatta maarifçe istifade olunacak binlerce hikâye bulunabilir," derken roman ve hikâyeyi aynı anlamda kullanır. Ne var ki bu karışıklık edebî tür olarak "hikâye"nin gölgede kalması sonucunu doğurmuştur. O güne değin birbirlerinin yerine kullanılan hikâye-roman farkına ilk dikkat çekenlerden biri Nabizâde Nâzım olmuştur: "Hikâye, vak'anın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir. Tafsilata tahammülü yoktur. deta hikâye bir romanın hulâsası demektir. İnfiâlât-ı şedideye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söyle-

yip bitirilivermelidir. Fakat her hulasada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihabdadır." Recaizâde Ekrem de durumun farkına varmıştır. O roman yerine "büyük hikâye", hikâye yerine de "küçük hikâye" demeyi uygun görmüştür. Ama ilerleyen zamanla birlikte edebiyat dünyamızda "roman" ve "hikâye" kelimeleri gerçek anlamlarında kullanılmaya başlanmıştır.

Son dönemlerde ise hikâye yerine öykü terimi yaygınlık kazanır. Dil tartışmalarına girmeden söylersek, hikâye yerine öykü kelimesinin benimsenmesi bir anlamda yerinde olmuştur. Çünkü daha çok anlatılan şey, konu, olayı kapsayan bir terim olan hikâye, öyküyü içermekle birlikte, geniş bir anlam alanı olduğu için yanlış anlaşılmalara neden olmaktaydı. Oysa modern bir form olan öykü, hikâyenin belli bir disiplinle anlatılmasıydı. Öykü kelimesiyle birlikte yeni form öykü de böylece yeni ismine kavuşmuş oluyordu. Artık roman öykü değil, hikâye anlatıyor, bir roman, öykülerden değil, hikâyelerden oluşuyordu.

Öykü bir terim olarak romandan bağımsızlaşsa da romanın tasallutundan tam olarak kurtulması için henüz zamana ihtiyacı vardır. Çünkü bu seferde, öykü roman için bir ısınma çalışması olarak görülmektedir. Bu anlayışa göre öykü acemilik, çıraklık işi, roman ise ustalık işidir. Çünkü "ufak hikâyeler yazmak büyüklerini tanzime muktedir olmayan ashâb-acze münhasır"dır. Bir yazar için öykü yazmaya devam etmek (orada kalmak) gelişimi tamamlayamamaktır. Eleştirmenler iyi öyküler yazan öykü yazarlarına, "artık zamanı geldi, bundan sonra kendisinden roman bekleyebiliriz," gözüyle bakmışlardır. Çünkü bu yazarlar için antrenman, hazırlık safhası(öykü) bitmiş maça (roman) çıkma zamanları gelmiştir.

Bütün bu karmaşanın yaşandığı bu dönemde ne yazık ki öykü, kuramsal temellere oturtulamamış, eleştirmen ve kuramcılardan yeterli ilgiyi görememiştir. Tuhaftır, öykü adına iz bırakan kalıcı görüşler, kuramcılar/eleştirmenler tarafından değil bizzat öykücülerin kaleminden çıkmıştır. Ülkemizde bağımsız öykü kuramcılarının azlığı/yetersizliği nedeniyle öykücüler kendi yaptıkları iş hakkında konuşmak zorunda kalmışlardır. (Öykü kuramları üzerine en zengin kaynağın halen öykücülerle yapılan söyleşiler olması oldukça düşündürücüdür.) Kuşkusuz son dönemlerde Sevinç Özer, Semih Gümüş, Feridun Andaç Hilmi Uçan gibi nitelikli öykü eleştirmenlerinin katkısı bu alanı zenginleştirmekle birlikte öykücülüğümüzün gelişmesi karşısında (en azından sayısal olarak) bu boşluk tam olarak doldurulamamıştır. Öyküyle ilgilenen kimi eleştirmenler ise işin sanatsal boyutunu kaçırıp şahsi ve narsist bakışlarla öykü sanatını teğet geçmişlerdir. Eleştirmenliği, iyi öykücüler, kötü öykücüler gibi yaklaşımlarla zar atmak zannetmişler, sonuçta öyküye hiçbir katkıları olmadığı gibi onu kendi amaçları için kullanmışlardır.

Öykü ülkemizde bu serüveni yaşarken dünyada da benzer bir serüven yaşamıştır. (Sevinç Özer: Amerika'da doğduğu ülkede bile, kısa öyküye uzun yıllar kaşlar çatılarak bakılmış, küçümsenmiş, roman materyalinin kısa öykü yazarak harcanmaması, ulusal edebiyatın kaynaklarının yazarlık kariyerinin yeniyetme döneminde çarçur edilip, ayaklar altına alınmaması konusunda yazarlar eleştirmenler tarafından sık sık uyarılmışlardır.) Kuramsal yazılarda güçlü bir geleneğe sahip olan Fransa ve İngiltere'de de öykü kuramları yaygınlaşamamıştır. Bütün bunlara rağmen öykü, geçtiğimiz yüz-

yılda Çehov, E.A. Poe, Mansfield, Hemingway, Faulkner, Borges gibi büyük yazarlar tarafından en yetkin örnekleri verilerek edebiyat dünyasında ağırlığını, etkinliğini iyice hissettirmiştir. Ama bu bile beraberinde öykünün kuram ve poetikasının oluşturulmasını sağlayamamıştır. İlginçtir öykü formunun kuramsal temellerinin oluşumu da yine bir öykücü tarafından gerçekleştirilmiştir: Edgar Allan Poe. Poe'nun yıllar önce geliştirdiği fikirler halen tüm öykü kuramcılarının en temel başvuru kaynağıdır.

Başta da belirttiğimiz gibi öykünün özgünlüğü tartışılırken hep yumuşak karnı romanla olan farklılığı yazarların temel vurgusu olmuştur. Öykü roman farklılaşmasında, pek çok yazar çeşitli görüşler ileri sürmüştür. Biz burada öykünün doğduğu an, hikâye, dil, uzunluk-kısalık, anlatıcı/okur ilişkisi, bir etki yaratmak, okur profili ve muhteva başlıklarıyla bu farklılığı anlamaya çalışacağız.

**Öykünün Doğduğu An**

Öykü ile roman arasındaki temel farklılaşmalardan biri öykü ile romanın sanatçıda doğduğu an ve yazılış sürecidir. Çünkü öyküyü doğuran şey ile romanı doğuran şey çoğunlukla farklıdır. Bir kere romancı ile öykücünün dünyaya, eşyaya bakış açıları farklıdır. Bir olaydan, durumdan, çatışmadan öykücü ve romancı ayrı ayrı etkilendiği için çıkış noktaları farklı olur. (Oturdum, yazarken öykü olamayacağını anladım, romana çevirdim. Bu kelimenin tam anlamıyla kafa karışıklığıdır.) Öykücü, birikimi ve öykücü kimliğiyle, öykü formuyla öykülemeye değer olanı arar onu keşfeder. Romancı ise kendi birikimi ve zihnindeki formatla bakar etrafına. Burada seçme gündeme gelir ve her biri etrafında öyküye ya da romana değer olanı arar. Çünkü zihnindeki format bunu gerektirir. Romancı, öykücü bir olaydan, izlenimden, kanaatten öykü/roman çıkıp çıkmayacağını zihni formatına teyit ettirir. Dolayısıyla öykünün ve romanın doğduğu an farklılaşır. Örnek vermek gerekirse, Sait Faik'in o güzelim "Hişt! Hişt" adlı öyküsü ancak bir öykücü algısı ile yakalanabilirdi. Sonuca bakarak bu etkilenmeden bir romanın çıkamayacağını düşünebiliriz.

Öykü ile romanın sanatçıda doğuşu yanında ortaya çıkışı (yazılışı) da iki tür arasında bir başka farklılığı oluşturur. Roman daha çok malûmatlarla, bilgilerle ve notlarla yazıldığı ve yazılışı da uzun bir süre aldığı için o ilk duygudan (romanın doğduğu an) uzak bir oluşum serüveni yaşar. Romancı bu uzun yaratma sürecinde romanın doğuşunu besleyen duygulanımları/etkilenimleri aynı tonda sürdüremez. Bu da onun romanın doğuş anına yabancılaşması sonucunu doğurur. Öykü ise çoğunlukla yazardan böyle bir zaman talep etmez. Ve kısalığından kaynaklanan bir özellikle, ilk duyguyla, ilk izlenimle yazıldığından ilk doğuşa ve duyguya sadık kalır. Bu yüzden romana göre hem gerçekliği hem de sanatsal oluşumu tam olarak yansıtır. (Reciazâde Ekrem: Roman bir tablodur. Yazar önce şekilleri belirler. Sonra boyalarını karıştırır ve fırçasını dilediği şekilde kullanarak taslağı ortaya koyar. Bundan sonra taslağı boyayarak şekillendirmeye başlar. Öykü ise bir minyatürdür. Bunun roman gibi taslağı olmaz. Üzerinde fazla oynanmaya gelmez. Anlatılmak istenen bir çırpıda yazılmalıdır.) Bu boyama sürecinde romanın ilk doğuşunda beliren renkler değişebilir, şekiller bir başka şeye dönüşebilir. Ama öyküde süreç ne kadar uzun olursa olsun (yazılış süreci) etki/odak aynı olduğundan doğuş anına göre bir yabancılaşma gerçekleşmez.

**Hikâye**

Öykü roman farklılaşmasında diğer bir unsur da hikâye/anlatılan şey/konudur. Oysa öykü roman arasında kurulan en önemli benzerlik ikisinin de hikâye anlatan tür olmasından kaynaklanıyordu. Ne var ki "hikâye", öykü roman türlerinin benzerliğine değil farklılığına işaret eden bir öğedir. Çünkü her ikisi de "hikâye" anlatmasına rağmen "aynı hikâyeyi" anlatmazlar. Öykü ve roman kendi doğalarına/yapılarına uygun hikâyelere ihtiyaç duyarlar. Bir adım daha ileri giderek şunu söyleyebiliriz: kimi hikâyeler vardır ki ancak öyküleştirilir kimi hikâyeler vardır ki ancak romanlaştırılabilir. Öykülük bir hikâye "uzatılarak" romanlaştırılamaz. Ya da romanlık bir hikâye özetlenerek öyküleştirilemez. Başarısız öykü ve romanlarda bu yaklaşımların izini görmek mümkündür. Bu anlamda öyküler bir araya getirilerek (seriyal/dizi) roman oluşturulamaz. Ve söylemeye bile gerek yoktur ki, öyküler romandan bir bölüm değildir. Her biri apayrı bir gerçekliği temsil ederler.

Peki roman ve öykü, aynı hikâyeyi anlatamaz mı? Elbette anlatabilir. Ama hikâyeye bakış açıları, ele alışları, yapıları gereği birbirinden farklı olur. Romancı hikâyesini, konusunu enine boyuna anlatır, ilgili ilgisiz pek çok şeyi kullanır, çünkü önünde sonsuz bir yazı alanı vardır. Onun hacim sıkıntısı yoktur ve neredeyse istediği her şeyi anlatıma boca edebilir: Jeoloji, astronomi, quantum fiziği vb. (Atlayarak okuduğumuz romanları hatırlayalım.) Hem roman bunu kaldırır hem de okur, beklentisi icabı, bunu anlayışla karşılar. Ve çoğunlukla da romancının bir seçme yapması gerekmez. Öykü ise bütün bir hayatı temsil eden, simgeleyen, işaret eden bir anı, bir görüntüyü, bir enstantaneyi bulur ve onu anlatır. Yani seçme yapar. Yapısı gereği böyle yapmak zorundadır. Çünkü roman kadar önünde uzun bir serüven yoktur. Ama seçme yaparken hayatı atlamaz, es geçmez onu temsil eden işareti tespit eder ve aktarır. Bu yüzden roman ve öykü farklı hikâyelere ihtiyaç duyar. Örneğin öykü baloda bir enstantane üzerinde yoğunlaşır ve onun hikâyesini anlatır. Ama romancı o balodaki pek çok insan üzerine hikâyeler uydurmak zorundadır.

**Dil**

Öykü dilinin roman diline göre farklı olduğunu söyleyebiliriz. Bir hikâyeyi roman, gevşek, konuşma diline bağlı bir şekilde anlatırken, öykü, hikâyesini, yoğunlaşmış, damıtılmış, simgeleşmiş bir dille anlatır. Bazen de soyutlama ve sembollere başvurur. Çünkü öykücü söyleyeceği şeyleri en kısa ama en net ve vurucu şekilde söylemek/anlatmak durumundadır. Öykü, gereksiz kelimeleri, gevezeliği kaldırmaz. Fazladan, gereksiz tek bir kelime bile öykünün kurduğu dünyayı bozmaya yeter. Bu da yoğun anlatımın gerektirdiği tempolu ve iç ritimli anlatımdır. Yapısı gereği öykü günlük konuşma diline mesafelidir. Bu gerçeklikten dolayı öykü günümüzde artık geleneksel formunu terk ederek imgesel, simgesel anlatımın peşine düşmüştür. Bu da onu romanın doğasından uzaklaştırıp şiirin doğasına yaklaştırmıştır. Modern öykü artık kelimenin gücünden ve çağrışımından yararlanırken konuşma diline uzak durarak vurucu ve net bir anlatımı arıyor. Ses'e yönelik ritim çabaları ile, akışkanlık ve sözdizimi titizlikleriyle, kelime dokusunu gözeten işçilikle şiirselliğe ulaşıyor. Öykü özellikle 'durum öyküleri'nde ya da 'atmosfer öyküleri'nde düzyazının sınırlarını aşıyor.

Romanın ise dil anlamında böyle bir kaygısı yoktur. Bu yüzden o dili germez, ora-

da bir arayış içerisine girmez. Diyaloglar ve konuşma dili ile anlatır, anlatır. Zaten o uzunlukta şiirselliği, yoğunluk, gerilim ve ritmi tutturamayacağı için düzyazıya ve onun sınırlarına mahkûmdur. (Kuşkusuz bütün bunlar bir genellemedir. Değilse bir Wirginia Woolf romanındaki şiirsellik, ritim, yoğunluk pek çok klasik öykücüde yoktur.)

**Uzunluk/kısalık**

Öykü roman farklılaşmasında belki de en güçlü sınır çizgisini uzunluk-kısalık yaklaşımıyla çekebiliriz. Çünkü yazınsal metin olarak öykü kısa, roman uzundur. Peki bunun ölçüsünü bulmak mümkün müdür? Özellikle Amerikan öykü kuramcıları, farklılaşmayı sözcük sayımına yaslamayı tercih etmişlerdir. Ama rakamlarda tam bir anlaşma sağlanamamıştır. İkibin ile otuzbin sözcüğü kapsayan öykülere "kısa öykü", ikibin sözcükten daha az olanlara "kısa kısa öykü" denmiştir. Kimileri de beşyüz sözcük yaklaşımıyla bir tanımlama yoluna gitmiştir. Kısalığı sözcük yanında sayfalarla ilişkilendirenler çıkmıştır: "beş on sayfalık düzyazı türü." Bunu elli ile yetmişbeş sayfaya kadar çıkaranlar vardır. Forma sayısı bile bu arayışta bir öğe olarak yerini almıştır. Poe ise, kısalığa, hacim belirleme çabalarına çok daha farklı belki de en sağlıklı yaklaşımı getirmiştir: "Öykü bir oturuşta okunacak kadar kısa olmalıdır" Roman için ise hiçbir hacim belirlemesi yoktur. O istediği kadar uzun olabilir. Ama bu uzunluk kısalık mevzuunu uzatmanın bir anlamı yok. Açıktır ki, öykü romana göre daha az sözcükle yazılır.

**Anlatıcı/Okur İlişkisi**

Öykü okuru, bir oturuşta öyküyü bitirmeyi düşünür. Kendini ona göre hazırlar. Romanda ise onun parçalı dünyasını ve aralıklarla okumayı kabullenir. Bu nedenle öyküde anlatıcı okur ilişkisi daha etkin ve erken kurulur. Romanda etki parçalandığı için bu ilişki daha geç ve zamana yayılır. Romana kaldığı yerden devam eden okur için okuduğu sayfaların anlamı ve etkisi azalmıştır. On, onbeş güne yayılan roman okuma zamanı okurda etkinin dağılmasına neden olur. Okur romana her oturuşta yeni baştan bir okumaya girişemeyeceğine göre, (yazar da her bölüm başına özet yerleştiremeyeceğine göre) yazarın gözettiği bütünlük/devamlılık/etki okurda tam olarak gerçekleşemez. İşte tam da burada romanın bu açığını, zaafını gidermek için "tedbirleri" devreye girer. Roman bu etki azalmasını, muhteva zayıflığı ve popüler olana ilgisi ile gidermeye çalışır. Beşyüz sayfalık metnini okutabilmek için, okuru sıkmamadan onun zihnindeki belli kalıpları kullanmaya başlar ve bu da okura teslim olması sonucunu doğurur. Bu yüzden romancı dilsel ve biçimsel denemelere giremez. Öyküde üç-beş sayfalık denemelere belki okur katlanır ama beşyüz sayfalık dilsel, biçimsel denemelere dayanabilecek okur az bulunur. Okursuz roman da romanın doğasına aykırıdır.

**Bir Etki Yaratmak**

Poe, öykü roman farklılaşmasını izah ederken, öykünün romandan farklı olarak tek bir etki yaratmak ve etki/izlenim bütünlüğü peşinde (unitiy of effect or impression) olduğunu belirtir. Öyküde Poe'nin sözünü ettiği bir etkiyi yaratmak için de karakter/mekân azlığı, anlatımın bir olay etrafında örülüşü, bütünlük/çarpıcılık gibi öğelerin gerçek-

leşmesi gerekir. Bütün bunlar için gerekli olan şey odaklaşmadır. Peki öyküde odaklaşma nasıl gerçekleştirilir? Odaklaşma hem karakter hem de olay üstünde olmaktadır. Anlatım vurgusu, yan karakterlere kayar ya da baş karaktere nazaran yan karakterlere ağırlık verilirse, anlatım bütünlüğü sarsılır. Birden fazla kahramanın öyküde sivrilmesi öykücü için bir başka öykünün kapısının açıldığını gösterir. Öykücü o vakit kahramanı bir başka öyküye taşır. Karakter yanında olayda da bir odaklaşma gözlenir. Bir öyküde sayısız olaya gönderme etkiyi bozar. Etki ancak tek bir olayla derinleştirilebilir.

Öykücü tek bir "merkezi nokta" tespit eder ve öyküsünü ona göre kurar. Artık öyküye giren her şey o merkezi noktayı sağlamlaştırmak, güçlendirmek ve izah etmek için kullanılır. Her şey bu merkezi nokta etrafında gelişir. Konuda odaklaşma, karakterde odaklaşma gerçekleşmez, dağılırsa, öyküde bütünlük sağlanamaz ve o tek etki gerçekleşemez. Öyküde mekân, eşya, olay, durumda odaklaşma, tek bir etki için elzemdir. Amaç bütünlüktür çünkü.

Sadece anlatacağı şeyi güçlendirecek ayrıntılar öyküye girer. Tek bir etkide yoğunlaştığı ve bir bütünlük gözettiği için eğer "öyküde bir tüfek gözükmüşse o mutlaka patlamalıdır". Öyküye hiçbir nesne/durum "öylesine" girmez. Okur üzerinde tekil bir etki yaratabilmek için bunlar kaçınılmazdır. Elbette öyküyü bütünlüğe ulaştırmanın yolu, öyküye giren her şeyin kendi içinde anlamlı bir bağlantı kurulmasıyla mümkündür. Sararan yapraklar öyküye girmişse, bu kahramanın ruh durumundaki bozukluğu izah etmelidir. Güneşin doğuşu, kuş sesleri, cıvıl cıvıl bir tabiat eğer öyküye girmişse bir fonksiyonu olmalıdır. Bu anlamda tasvir, etki yaratmada, atmosfer yaratmada önemli bir öğe olarak kullanılır.

Oysa öykünün aksine romanın tek bir etki yaratmak gibi bir amacı yoktur. O ne kahramanda, ne mekânda, ne de olayda bir odaklaşma peşindedir. Romancı tıpkı bir gezginci gibidir. Tarihler, mekânlar, insanlar arasında dolaşır durur. Elinde soy kütüğü, albümlere bakar, modalar, iktidarlar üzerine yorumlar yapar, eleştiriler getirir. Bir de aynası vardır. Aynada ne görürse onu yazıya geçirir. Sorgulamalar, çözümlemeler, malûmatlar sıralanır. Zamanlar akıp gider. İnsanlar, doğarlar, büyürler, ölürler. Dönemler açılır, dönemler kapanır. Okurun mekânlar ve zamanlar arasında dolaşmaktan âdeta kafası döner.

Öykücü karakterlerin bütün özelliklerini tanıyabileceğimiz bir enstantaneyi/durumu anlatır. Bu seçiş uygun ve yerinde olursa okur "niye, niçin" sorularını sormaz. Okura karakter bu temel özellikle tanıtıldıktan sonra, gerisi onun muhayyilesine bırakılır. Bu sezdirme ve anıştırma ile okurun zihni çağrışımlarına başvurulur. Romancı ise bir karakteri tanıtmak için sayısız olaya/duruma/enstantaneye başvurur. Elbette romanın sivrilen bir kahramanı vardır. Ama roman onunla sınırlı kalmaz. Okura bir karakter galerisi sunar. Pek çok insan romana girer çıkar. Romancı kimi karakteri de kahramanı izah için kullanır.

**Okur Profili ve Muhteva**

Özellikle günümüz modern öyküsü düşünüldüğünde, gerek okur profili gerekse muhteva açısından bir öykü roman farklılaşmasından sözetmek mümkündür. Çıkış döneminde burjuvazinin hoşça vakit geçirmesini sağlayan roman daha sonraları kültürel seviyesi düşük sosyal çevrelerin eğlence ihtiyaçlarına ve boş zamanlarına seslenmiştir. Özellikle sinemanın ve televizyonun olmadığı dönemlerde bu boşluğu roman doldurmuştur. Geniş halk kitlelerine hitap eden roman, bu insanları memnun etmek için de arz talep dengesi

içinde hareket etmiştir. Bir dönem oldukça nitelikli çalışmalarla (Woolf, Joyce, Faulkner, Kafka, Oğuz Atay) bu özelliğinden büsbütün sıyrılan roman, günümüzde yeniden aslına dönmüştür. Artık roman modern insanın tipik bir tüketim aracıdır. Çok satanlar listesinde ağırlıklı olarak roman yer almaktadır. Popülerleştikçe de metalaşır. Şu günlerde yaşadığımız fantastik roman furyası ve satışı yüzbinlere varan roman kampanyaları bu anlamda boşuna değildir. Burada tam anlamıyla yazar/reklâm/müşteri üçgeninde ticarî hayatın şartları geçerlidir. (Enis Batur: XX. Yüzyılda yazın dünyasını endüstrileştirme, okuru tüketicileştirme süreci "roman" üzerinden başlatılıp genişletilmiştir. Günümüz romanlarının pek çoğu Warner Bros filmleriyle aynı mayaya sahip, aynı işlevi görüyor.) Roman da en az sinema kadar, televizyon dizisi kadar piyasayla, tüketicisiyle ilişkilidir. Çünkü o da piyasanın bir ürünüdür. "Yüzüklerin Efendisi" romanını okuyanlar ile filmine gidenler aynı kişilerdir. Oysa tüketime en fazla açık sanatlardan biri olan sinemaya karşı çıkanların itirazları iki noktada odaklaşıyordu. Onlara göre sinema öncelikle bir sanat değil teknolojik imkândı. İkinci olarak da tüketime ve sermayeye bağımlığı nedeniyle seyirci beklentilerine mahkûmdu. Günümüzde roman için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. O da tüketime açıktır ve okur beklentilerini karşılamak durumundadır.

Bütün bunlardan dolayı romanın öyküye göre daha geniş bir okur kitlesi vardır. Çünkü roman genellikle okurdan bir çaba istemez. Okur kitlesinin ihtiyaçlarına göre dizayn edildiği için çerçevesi çizilmiş bir hayat sunar onlara. Gündelik hayatta en fazla tüketilen durumları, olayları sayfalarına taşır. Sürükleyici maceralar, yakışıklı erkekler, güzel kızlar, inanılmaz kahramanlıklar, aşk, acı, ihtiras... Tüm bunlar okurun sinemada, televizyonda gördüğü, bildiği şeylerdir. Okur yakalanmak için ayrıca uygun yerlere, görüşler, yorumlar, malûmatlar da eklenir. Onun gördükleri, uzun bir yolda dolaştırılan bir aynadan yansımalar gibidir. Muhteva yanında biçim olarak da okura "kolaylık" sağlanır. Bundan dolayı romanın gevşek örgüsü ve diyalog bolluğu sıradan okura cazip gelir. Bu özellikleriyle de roman okurdan hiçbir çaba istemez. Okur hemen olayın içine girer. Hatta öyle ki yazılsa aslında "onun hayatı da romandır." Çünkü o sokakta kendisi de vardır. O niçin aynada gözükmesin? Bu yüzden roman her zaman popülerdir ve metalaşmaya hazır bir yapısı vardır.

Ama modern öykünün daha rafine bir okuru olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü öykü okurdan çaba ister. Onun düşgücünü harekete geçirmesini bekler. Anlatımında her şeyi tamamlamaz. Bir kısmını sezdirir, duyumsatır ve bazen anlattığından çok anlatmadığı ile önemlidir. Anlatmadığı anları, boşlukları okurdan doldurmasını bekler. Romanın/sinemanın o kurduğu dünyaya alışmış okur, eğer gerekli dikkati göstermezse öykü bittiğinde hayal kırıklığına uğrayabilir. Öykünün yoğun, sıkı örülmüş yapısı sıradan okuru sıkar. Bu nedenle hiçbir zaman popüler olamaz ve metalaşamaz.

Görüldüğü gibi bu yazı da öykü roman farklılığıyla başlayıp sonunda bir öykü övgüsüne/yüceltilmesine dönüştü. Hem de dolu dolu roman yazılarının yer aldığı bir roman özel sayısında. Elbette edebî türleri çarpıştırıp birinin diğerine üstünlüğünü tayin etme girişimi anlamsız, nafile bir çaba. Ama romandan "çektiklerini" düşününce öyküyle ilgilenenlerin bu yazıları mazur görülmeli. Galiba öykücüler romanın baskısından ve gölgesinden kurtulmanın keyfini bir süre daha sürecekler. Özellikle şu tartışılmaz gerçeğe yaslanarak: "Hayat Kısa, Proust Uzun"

**BETÜL PARLAK**

# ÖZNEL VE TOPLUMSAL ANLAMLANDIRMA ARACI OLARAK ROMAN

Yaşamak anlamlandırmaktır. Okumak da bu anlamlandırma sürecinin en etkin aracıdır. Bir düzgü çözümü[1] etkinliği olarak okumak bilindiği gibi sadece yazı dizgeleri ile sınırlı değildir. İnsanlar, yaşamlarına yön verebilmek, onu anlamlı kılabilmek için gördükleri ve duydukları her şeyi sürekli anlamlandırırlar. Bu anlamlandırma etkinliğinde yazınsal[2] dizge tarihsel bağlamda önemli bir yer tutar, romanın bu dizgedeki konumu ise, kapalı ve tutarlı bir anlatı evreni sunduğu için anlamlandırma etkinliği açısından diğer yazın türlerine göre daha ayrıcalıklıdır.

Yazın kuramı, eleştirisi ve kurumu sahip oldukları kurumsal ve kuramsal temeller nedeniyle tarihsel bağlamda etkin anlamlandırma paradigmaları üretmiş olmalarına rağmen, günümüzde bu kurumsal uğraş gerçeklikle ilişkisini yitirmiş kapalı (çoğu kez akademik) bir evren içinde devinir. Bu devinimin göz alıcı sonuçları yok değildir. 20.yy. başından günümüze gelişen edebiyat kuramları değişik yöntemlerle harekete geçen birbirinden farklı anlamlandırma düzgüleri sunmuşlardır. Bunların arasında seçim yapmak artık okur ve eleştirmenin öznel eğilimlerine bağlıdır, nesnel bir ölçütten söz edilemez.

Yazın kuramı ve yazın eleştiri açısından yaşanan gelişmeler bizlere okuma ediminin öznelliği kanıtlamıştır. Ayrıca bu iki alandaki gelişme yazın kurumunun kendi içinde devinen kapalı bir dizge konumuna geldiğini de göstermektedir. Bunun nedeni kurumun kuram ve eleştiri konusunda yaşanan gelişmeler nedeniyle tıkanmasından çok medya çağı gelişmeleridir. Yazın kurumu, onun yerini alan popüler kültür ürünleriyle toplumsal bir işlev taşımaktan uzaklaşmıştır.

Bu yazının amacı yazın kuramları ve yazın eleştirisi bağlamında yaşanan gelişmeler ve yenilikler söz etmek değildir. Ülkemizde bu konuda akademik anlamda çok ciddi bir bilgi birikimi bulunmaktadır. Yazınsal ürünlerimizden daha fazla ve daha özenli bir yazınsal eleştiri kurumu olduğunu konuyla ilgilenen herkes kolaylıkla ayrımsayacaktır. Çeşitli kuramlara ait yöntemlerle okuma etkinliklerini geliştiren ve yazınsal ürünün derin yapısını anlamlandırmaya çalışan eleştirmenlerimizin sayısı azımsanamaz.

Bizi ilgilendiren/ilgilendirmesi gereken bütün bu kuramsal bilgi birikimine rağmen yetkin eleştirmenlerimizin bile izledikleri kuram/yöntem ne olursa olsun öznel bakış açılarını, dünya görüşlerini eleştiri metinlerine yansıtmalarıdır. Bu şaşılası bir durum değildir. Çünkü okuma biçimimizi yönlendiren art alan içinde öncelikli yeri öznel bakış açımız ve dünya görüşümüz alır. En katı bilimsel yöntem ya da nesnellik çabası dahi bu iki etkenden kolay kurtulamaz. Bu doğal süreci görmek, olduğu gibi kabullenmek gerekir. Her yazınsal metni ve eleştiri metnini de bu bilginin ışığında okumak gerekir. Okurken yazarın seçimleri üzerine düşünerek onu yönlendiren, temellendirmesinde etkin rol oynayan okuma anahtarlarını saptayabiliriz. Bu nedenle yazınsal üretimin yorumlanmasında bizi ilgilendiren, *yapıtın nasıl okunduğu* değil, *niçin* öyle okunduğu olmalıdır.

Durumu gözlemlemek ve somutlaştırmak için çeşitli eleştirmenlerin metinlerine göz atmak yeterlidir. Murat Belge, Ahmet Oktay, Mehmet Kaplan ve Hüseyin Cöntürk gibi birbirinden farklı yönelimlere ve okuma anahtarlarına sahip olmakla birlikte, eleştiri kurumumuza oldukça önemli katkılarda bulunmuş yetkin ve saygın eleştirmenlerimizin eleştiri anlayışlarının konu alındığı yazılarda[3] bile katı bir nesnellik anlayışından söz edilemez. Üstelik bu anlayış ne dosya konusuna katkıda bulunan yazarlar da ne de konu edilen eleştiri yazarlarında rastlanan bir olgudur. Bu olumsuz bir durum da değildir. Doğal bir süreçtir. Okuma etkinliğinde vazgeçilmezdir, okuma etkinliğinin öznelliğinin ve metnin çoğul anlamlandırma düzeneğinin göstergesidir.

Okur merkezli kuramlar her metinde birden çok okuma anahtarı bulunabileceğini, bu okuma anahtarlarının okurun seçimleri bağlamında harekete geçip anlamlandırma etkinliğini yönlendirebileceğini göstermişler ve okuma ediminin öznelliğine dikkat çekmişlerdir. Okumak böylesi öznel bir edimken, roman yansıtma kuramlarının ve ideolojik yaklaşımların ona yüklediği "gerçeği değiştirme", "topluma örnek olma" gibi iddialı işlevleri nasıl taşıyabilir? Romana böylesi işlevler yüklemek eleştiri kurumunun belli tarihsel dönemlerde seçtiği okuma anahtarların sonucudur ve doğal olarak tarihsel bağlamın ürünüdür. Söz konusu tarihsel bağlamda yazın, özellikle roman, yazınsal niteliği dışında, kitleleri etkileyecek bir popüler kültür ürünü olma işlevi de taşımıştır. Günümüzde, özellikle bizim kültürümüzde sınırlı bir yazınsal üretim ve tüketim söz konusu iken, böylesi bir işlevi taşımayı sürdürdüğü/sürdürebileceği öne sürülebilir mi? Romanın artık kitleleri etkileyecek, onlara ulaşabilecek (talepleri olmadığından), "gerçeği" değiştirebilecek ya da olduğu gibi "yansıtabilecek" bir işlev taşıdığı söylenemez.

Üstelik artık yazın kuramlarıyla uğraşanlar, her metnin sunduğu okuma anahtarlarına göre anlamlandırma düzleminde çeşitli yapılar (söylemsel, anlatısal, eyleyensel, ideolojik) sunduğunu, yine de bu yapıların dışında anlamlandırma yapabilecek okurların ortaya çıkabileceği bilmektedir. Metnin sunduğu anlamlandırma düzeneğine yabancı, tamamen farklı bir birikim, kültür ve anlamlandırma dizgesiyle hareket eden herhangi bir okur metnin aslında söylemek istemediği, ima bile etmediği herhangi bir anlamın metinde bulduğunu iddia edebilir.[4]

Medya çağı ile okur sayısını hızla yitiren yazın kurumunun tarihsel bağlamda kendisine yüklenen işlev yansıtma kuramlarından günümüze geçerliliğini ve etkinliğini yitirmiş görünmektedir. Romanın gerçeği yansıtmak, model olmak ve toplumsal gerçekliği değiştirmek gibi iddialı bir işlev taşıdığını söylemek günümüz "toplumsal gerçeklerinden" uzak bir yaklaşımdır. Çünkü yazmak da okumak kadar öznel bir etkinliktir. Yansıtılan yazarın "gerçeği"dir, onun "modeli"dir, onun "değişim önerisi"dir. Burada söylenmek istenen romanın böylesi bir işlevi asla taşımadığı ya da taşımayacağı değildir. Tarihsel bağlamda roman egemen ideolojiyi yansıtmak, toplumsal düzenin devamını sağlamak ya da düzene muhalefet sağlamak için de kullanılmıştır. Böyleyken bile her yazar kendi toplumsal "gerçeğini", kendi "model önerisini", "muhalefet biçimini" yansıtmıştır. Ayrıca roman ve öykü gibi anlatı evrenlerinin okurun duygusal dünyasında yarattığı etkiyle bilişsel düzeyde bir değişiklik yaratma olasılığı yadsınamaz. Ama bu değişim de özneldir, yazın kurumun etkinlik alanının darlığı nedeniyle de günümüzde toplumsal olarak paylaşılan bir okuma deneyiminden söz edilemeyeceğinden, toplumsal bir etkinin yazınla yaratılabilmesi günümüzde olası görünmemektedir.

Yazınsal ürünlerin klasik anlatı şemalarını kullanan televizyon dizileri ve popüler

kültür ürünleri kitlelere daha çabuk ulaşmakta, kolayca alıcı bulmakta ve tüketilmektedir. Yazının ve özellikle romanın toplumsal gereksinim olarak yerini bu tür popüler kültür ürünlerinin aldığı günümüzde yazın eleştirisi, yazın kuramlarının da etkisiyle "kendi kendine" ve "kendi için" bir söylem olarak kalmaktadır. Somut durum yazın kurumu içinde böyleyken, dışarıda herkes her istediği biçimde herhangi bir yazın yapıtı hakkında dilediği biçimde konuşabilmekte, onu yargılayabilmekte, yok sayabilmekte ve en kötüsü mahkum edebilmektedir. Bu sıradan değerlendirmelere göre daha seçkin bir söylem yaratan yazın eleştirisi ise ya susmakta ya da söylediğini kimse dikkate almamaktadır. Bu durum yazın eleştirisinin nitelikli bir söylem olarak toplumsal alanda, özellikle gündelik sözel kalıplarla sanatsal ürünleri değerlendirme eğilimde olan medya söyleminde yok sayıldığının kanıtıdır. Medya söylemi yazın eleştirisi yok sayarken kendi söylemini ve bakış açısını güçlendirmekte yeni bir söylem ve etkileşim alanı yaratmaktadır. Bu noktada eleştiriye düşen *nasıl bir söylem* yaratıldığını, hangi düzgülerle bu söylemin kullanıldığını ve bu *söylem ile neyin amaçlandığını* bulmak olabilir.

Son yıllarda üzerinde konuşulan romanlarımıza bakıldığında bunların eleştirmen değerlendirmelerinden uzak, kişisel yorumlarla gündeme geldikleri ve anlatı kurgusu, derin yapı, metnin sunduğu okuma anahtarları dikkate alınmadan yüzeysel gözlemlerle değerlendirilip mahkum edildikleri kolayca gözlemlenebilir. Gündemi hatırlarsak, her şeyden önce ve her zaman merkezde Orhan Pamuk'un bulunduğu, söylenenlerin ve yazılanların ise büyük bir bölümünde dikkatli bir okuma etkinliğinin gerçekleşmediği gözlemlenebilir. Söylemin merkezinde yazarın yapıtından çok daha farklı öğeler yer almıştır: Reklam yaptığı, çok satanın çok okunmadığı, ideolojik tercihleri olduğu, ona buna çamur attığı vb. gerekçelerle eleştirilmiştir. Eleştirilen bir başka romanda Vedat Türkali'nin iki ciltlik romanı *Güven* olmuştur. Eleştiri nedeni, anlattığı sol çevrenin gerçekçi bir biçimde yansıtılmadığı, saygın kurumlardan kötü söz ettiği vb. nedenlerdir. *Salkım Hanımın Taneleri* ise daha dramatik eleştirilerin hedefi olmuştur. Kitabın yazarı Yılmaz Karakoyunlu, aynı adlı romandan çekilen filmin senaristi Etyen Mahçupyan ve yönetmeni Tomris Giritlioğlu vatan hainliği ile suçlanabilmiştir. Bedri Baykam'ın *Kemik* ve Ahmet Altan'ın *Sudaki İz* başlıklı romanları müstehcenlik, Ahmet Karcılılar'ın *Gülden Kale Düştü* başlıklı romanı Türk aile yapısına aykırılık nedeniyle gündeme gelmiş, ilk ikisi mahkumiyet almış, sonuncusu dava konusu olmuştur. Mehmet Uzun bir romancı olarak gündeme gelmeden önce, bölücülük suçlamasıyla medyanın gündemine yerleşmiştir.

Bu yazınsal yapıtların yazınsal dizgede taşıdıkları/taşıyabilecekleri yer, yazınsal yetkinlikleri ve özgünlükleri başka yazıların konusu olabilir. Bu noktada göze çarpan eleştiri nedenleridir. Nedenleri sınıflamaya çalışırsak, "saygın kurumları" kötü göstermek, "müstehcenlik", "Türk örf ve adetlerine, aile yapısına aykırılık", "tarihsel gerçekleri çarpıtmak" ve "siyasi propaganda" en sık kullanılan yazınsal değerin önüne geçen, yazınsal yapıta verilen emeği ve anlatı evreninin bütünlüğünü yok sayan "değer/sizleştirme" tanımlamaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu gerekçelere ek olarak yazar/sanatçının (etnik/dini/siyasi) kimliği, eğitimi, geçmişi gündeme getirilir. Metin bağlamından tamamen uzaklaştırılarak belli tümceler ya da sahneler üzerinde yoğunlaşılır. Tüm metin mahkum edilirken, sanatçı da günah keçisine dönüşür. Yazın kuramları ve eleştiri yöntemleri konusunda bilgi sahibi olanların görüşlerine başvurulmaz. Medya dikkat çekilen eleştiri nedenlerini üzerinde yoğunlaşırken bu konuda polemik içeren görüşleri gündeme taşır. Okur şaşkına döner,

metinle baş başa kalma fırsatını yitirir. Çünkü medyanın ona sağladığı ön bilgi, belli bir okuma anahtarı vermektedir. Okur ve yazar açısından bu tür sakıncalar içermesinin dışında, yasal bir yaptırımla yazarın ve yayıncıların mahkumiyetinin de söz konusu olabileceğini eklemek gerekir. Belli bir metnin sürekli tekrarladığımız gibi sonsuz okuma anahtarları sunabileceğini bilirken böylesi değerlendirmeler ve bunlardan yola çıkarak yapılan yasal uygulamaların vicdan sorununa dönüştürülmesi gerekir.

Asıl ilginç araştırma alana ise şu olabilir: Neden "Toplumsal örf ve adetlerimize" aykırılık anahtarında okumak gibi bir yöntem seçilmektedir. Nedir bu örf ve adetler, toplumsal değişimden hiç mi etkilenmezler? Ya da "kurumsal kimlikleri saygın" grupları kötü göstermek nasıl bir suçtur? Belli bir kurumsal kimlik soyut bağlamda saygın olabilir ama bu kurumsal yapıda, bu yapının evrensel düzlemde benimsediği ilkelere aykırı davranan bireyler olamaz mı? Bu bireylerle günlük hayatta hiç karşılaşamaz mıyız? Karşılaşsak bile kurumun saygınlığına göle düşürmemek için susmamız mı gerekir? Kurgusal bir evrende gerçeğin birebir yansıtılmayacağını/yansıtılamayacağını bir paradigma olarak biliyor ve geçerliliğini kabul ediyorsak "kötü gösterme, propaganda" gibi suçlama konusu olan okuma anahtarlarının kurgusal evrenin kendi gerçeklikleri olarak kabul edilmesi ve metnin iç tutarlılığında taşıdığı işleve dikkat çekmek gerekmez mi? Yoksa Eagleton'ın dediği gibi *"değer yargıların özel zevklere değil bazı toplumsal grupların diğer gruplar üzerinde iktidar sağlamak ve uygulamak için kullandıkları varsayımlara gönderme"*[5] mi yapmaktadırlar?

Sansürün gerekçelerini okumak, yazını toplumsal yapıyı anlamlandırmak için okumaktan daha önemlidir. Neden bu gerekçeler konusunda bu kadar hassas bir toplum yapısına sahibiz: Örf ve adetlere aykırılık, en basit anlamlandırma ile geçmişten gelen ve geçmişe ait olanın dışında bir yeniliği kabul etmemek olarak okunabilir. Ekonomik açıdan, değerler açısından, beğeniler açısından hızla değişen bir toplumda böylesi bir geçmişe bağlılıktan söz edilebilir mi? Cinsel tabular böylesi etkin bir okuma anahtarı oluşturuyorsa, cinsel kimlik bunalımlarının kamusal alanda tüm açıklığıyla yaşandığı bir toplumda, kadın bedeninin her gün ulusal kanalların vazgeçilmez malzemesine dönüştüğü günümüzde tabularımızı böylesine sarsılmaz kılan ve bir yazınsal yapıtı mahkum etmek için yeterli kılan güç nedir? Neden bu konuda böylesine hassas bir toplumuz, niçin bu anahtarla okuyoruz? Ya da "saygın kurumları" kötü göstermek suçlamasına bakalım. Saygın olması gereken kamu hizmeti yapan kurumların toplumumuzda kusursuz bir biçimde işledikleri söylenebilir mi? Böyle olmadığını bu toplumda kör ve sağır olmayan herkes bilir ama dilsiz sayısı çok olduğundan dillendirilmez. Her iki durum da hastalıklı bir anlayışın göstergesidir. Bu okuma anahtarları toplumsal yapımızdaki garipliklerin göstergesi olarak kabul edilmeli ve yazın yapıtlarında bulunduğu öne sürülen ideolojik yapılar değil, *yazınsal metinleri okuma biçimlerimizdeki ideolojiler* sorgulanmalıdır.

Türk milletinin onuru ve haysiyeti açısından kullanılan okuma anahtarlarına baktığımızda kusursuz bir tarihsel geçmiş, kusursuz model atalar, iyi, doğru, çalışkan bireyler ve tiplemeler istendiği, topluma ve devlete yararlı, devletin daimliği için çalışan vatanı ve milleti için can vermeye hazır, cinsel problemleri olmayan, "ahlâklı" karakterler istendiğini kolaylıkla gözlemlenebilir. Gerçek durum bu mudur? Yoksa, Türk milleti yarattığı kerameti kendinden menkul değerlerle oyalanmakta mıdır? Geçmişle yüzleşmekten, geçmişte atalarımızın yaptığı hataları/yapmaları muhtemel kötü eylemleri kabullenmemek, bunlardan kaçmak, olmamış gibi davranmak konusundaki hastalıklı ısrarın anlamı nedir? Yazın kurumunun işlevini yitirdiği, toplumsal değişim

sağlamak gibi bir iddia taşımasının günümüzde olası görünmediğini, yazın kurumunun kitleleri duygusal düzeyde etkileme ve oyalama işlevinin televizyon dizileri tarafından yüklenildiğini vurgulamıştık. Buna rağmen bu kurumdan böylesine korkmak, ürkmek ve onu her fırsatta mahkum etmeye çalışmak nasıl yorumlanabilir?

Her gün onlarca ulusal ve uluslar arası kanalda yayınlanan yüzlerce dizi film ve sinema filmi sansüre takılmadan, değerlerimize aykırı bulunmadan izleyici ile buluşmaktayken yazınsal ürünlerin geniş okur kitlelerine ulaşmadan kolayca mahkum edilmeleri "saygın" konumlarını en azından kuramsal açıdan koruduklarını biçiminde yorumlanabilir. "Saygın" ve "etkin" paradigmalar olabilecek bu ürünler (günümüzde hala pek çok açıdan yüksek kültüre aittirler) etkin bir biçimde okura ulaşmasalar bile egemen ideolojiyi rahatsız etmektedirler. Onların gerçeği değiştirebilecek gücü yoktur ama sanısal olarak da olsa hala "saygın" bir kurumun örtük eleştirisi egemen güçleri rahatsız etmekte, popüler kültür ürünlerinin sunduğu anlatı evrenlerindeki aksaklıklara dikkat çekilmeden yazınsal ürünler üzerinde odaklanılmaktadır.

Yazının geçmişte yaşantı ve ideoloji ile ilişkisi daha güçlüydü, bu konuda Eagleton'ın söylediklerini aynen *televizyon dizileri ve diğer görsel popüler kültür ürünleri* için de kabul edip yineleyebiliriz:

> *Edebiyatın "yaşantısal" doğasının ideolojik olarak uygun olmasında başka bir anlam daha vardır. Çünkü "yaşantı" en etkin biçimde kök saldığı ideolojinin anayurdu olmanın yanında, aynı zamanda edebi biçim içinde bir çeşit kişisel-doyumdur. Eğer Uzak Doğu'ya gidecek zamanınız ve paranız yoksa ( .) o zaman Uzak Doğu'yu Conrad ve Kipling okuyarak ikinci elden "yaşayabilirsiniz" Aslında bazı edebiyat kuramlarına göre bu Bangkok'ta başıboş dolaşmaktan daha da gerçekçidir. İnsan yığınlarının gerçekte toplumsal koşullar sonucu yoksullaşan yaşantıları edebiyatla zenginleşebilir· Bu koşulları değiştirmeye kalkışmak yerine Pride and Prejudice (Gurur ve Önyargı) romanını vererek kişinin daha dolu bir yaşam isteğini doyurabilirsiniz.*[6]

Televizyon dizilerinin ve medyanın yaptığı koşulların değişmesini talep etmeden insanların daha dolu bir yaşam istediğini öznel boyutta doyurmak gibi görünmektedir. Bu yanılgısal "anlatı" dünyaları ile oyalanan eski Türk okuru, yeni izleyici sağladığı anlık duygusal tatminlerle rahatlamaktadır. Bu işlevi yerine getiren görsel popüler kültür ürünlerin çoğu kez yazınsal dizge için sakınca teşkil eden ölçütlerle değerlendirilmediği de gözden kaçmamaktadır. Günümüzde eleştiri kurumu dikkatini yazınsal dizgeden, popüler kültür ürünlere yönlendirebilirse okuma anahtarlarımızdaki çifte standartların ayrımına varılması sağlanabilir. Toplumsal okuma biçimlerimizi yönlendiren okuma anahtarları kültürel benliğimizi anlama olanağı sunabilir. Okuma anahtarlarının seçimindeki ideolojiler kültürümüzün aksayan yönlerini görmeyi kolaylaştıracak ve kendi kendimizi daha iyi tanımamızı sağlayacaktır.

---

[1] Decodification

[2] "Edebiyat" sözcüğü yerine kullanıyorum.

[3] *Edebiyat ve Eleştiri Dergisi*'nin Temmuz-Ağustos 2000 sayısındaki dosya konusu bu açıdan oldukça ilginçtir.

[4] Okur merkezli kuramların detayları için Bkz. Eco Umberto, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

[5] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramları*, çev. Esen Tarım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1990, s.40.

[6] Dipnot 5'de *a.g.y.*, s. 59.

KÖKSAL ALVER

# ZÜPPELİĞİN SOSYOLOJİSİ: TÜRK ROMANINDA ZÜPPE TİPLER ÖRNEĞİ

**Züppelik**

Züppe ve onun 'hâli'ni ifade eden züppelik nedir? Ne zaman bir olgu olarak ortaya çıkmıştır? Ve ne gibi niteliklerle kendine özel bir mevki bulmasını bilmiştir? Hangi alanlarda rastladığımız bir olgudur züppe/lik; sadece bir hayat tarzı mıdır yoksa bir sanat ve edebiyat üslubu şeklinde de algılanabilir mi? Züppeyi diğer insanlardan, hastalıklı kişilerden ayıran nedir?

Büyük Larousse Sözlüğü'ne göre züppe "seçkin geçinen çevrelerde moda olan tutum ve görüşlere hayranlık duyan, onlara özenen, konuşması, davranışları, giyinişi yapmacık ve gülünç olan kimse"dir. Başka bir sözlük ise züppeyi "kılık-kıyafet, davranış, düşünüş vb. bakımlardan topluluktan ayrılan, aşırılığı kaçan" bir kişi olarak tanımlamaktadır.

Züppelik, yabancı dildeki iki kelimenin karşılığı olarak Türkçe'de kullanılmaktadır: *snob ve dandy*. Bu her iki kelimenin sözlüklerdeki karşılığını ayrıntılı bir şekilde ele alan İsmet Özel, bir çözümleme yapmayı denemektedir. "İngilizce sözlüğe göre snob: 1. Kendinden üstün saydıklarına göze batarcasına, yaltaklanarak öykünen ya da onlara bayağıca yoldaşlığı kollayan kimse; 2. a. Kendinden aşağı saydıklarının gösterdiği ilerlemeleri geri itmeye çalışan kimse; b. Bilgi ya da zevk meselelerinde saldırgan bir üstünlük havasına sahip kimse.

Fransızca sözlüğe göre *snob:* Hiçbir temyiz yeteneği gösteremeden ve hiçbir köklü ihtiyaca bağlı olmadan yüksek sosyetenin seçkin insanlarından ödünç aldığı tavırları, zevkleri ve modaları gösterişle dışa vurmak suretiyle onlarla kaynaşma yollarını kollayan ve kurabildiği böylesi ilişkilere sahip çıkan kişi.

İngilizce sözlüğe göre *dandy:* 1. Giyinmeye aşırı özen gösteren kimse; 2. Kendi sınıfında yetkin şey; (sıfat) 1. Züppece; 2. 19. yüzyılın sonlarında yapaylık ve özentili inceliğiyle (preciositiy) temayüz etmiş bir edebiyat ve sanat üslubu.

Fransızca sözlüğe göre *dand:* Giyiniş ve davranışlarında ileri derecede bir zerafet çabası içinde olan kimse; *dandysme:* (edebiyatta) zariflik tutumu, dandy'ye özgü incelik."[1] Türkçe'deki züppe kavramı, snob ve dandy'yi içerecek şekilde kullanılmakta ve her ikisini de karşılamaktadır.

Züppeliğin doğasına ilişkin sorgulamada karşımıza çıkan ilk gerçek, bu hâlin yalınkat bir zaafı, aşağılık durumu, alay ve komediyi içermediğidir. Bunların da yer aldığı farklı boyutları da içermektedir züppelik. Yaşam pratiği içinde adı geçen niteliklerle karşılaşma sıklığı daha fazla olmakla birlikte, özellikle sanat-edebiyat ve düşünce pratiğinde bir farklılaşmadan söz etmek mümkündür; bu alanda daha derin bir tavır-alış kendini belli eder. 'Züppeliğin sosyolojisi', züppenin ne salt bir tabaka ve sınıfa ne de salt bir alana ait figür olduğunu, aksine uygulanma alanını evrensel ve yatay/dikey ilerleme kaydettiğini, ancak somut alan itibariyle özellikle toplumun en zengin-elit ve aylak kesimlerinde sıklıkla rastlanacağını belirlememize de imkan tanı-

maktadır. Buna göre züppelik değişen doğası ile değişik alanlarda karşımıza çıkmaktadır; gerek düşünce/sanat hayatı ve gerekse toplumsal hayat pratiği içinde züppeliğin temsiliyle karşılaşmaktayız. Dolayısıyla züppeliğin bir tür açılımlı kelime oluşundan söz etmek yerinde olacaktır: o sadece 'romantik genç' yahut 'aylak sınıf'a ait bir terim değil; kendi sınırlarını zorlayan, çeşitlenen ve tüm tabakalardan temsilci bulan bir potansiyele sahiptir. Girard'ın belirttiği gibi züppelik çok farklı meslek ve çevreleri içerir. Bu evrene bir profesör, bir hekim ve hatta bir hizmetçi dahi girebilir.[2] Züppelik söz konusu edilince ilk akla gelen isimlerden olan ve bu alanda en önemli kitaplardan biri kabul edilen *The Book of Snobs*'un yazarı William M. Thackeray'ın züppe tiplerinin evreni da hayli geniş ve çeşitlidir.[3] Çok farklı rollerde züppelere rastlanır onun anlatılarında: bir profesörden bir macerapereste, züppelikle suçun aynı kişide birleştiğini gördüğümüz bir tipe kadar birçok farklı züppelikle yüzleşiriz.

Bir anlamda züppelik, değişen, başkalaşan bir doğaya sahiptir. Değişme ve başkalaşma temel niteliklerde değil, daha çok züppenin toplumdaki yeri, toplumca algılanışı ve toplumsal işlevi gibi alanlarda kendini hissettirmektedir. Belki züppe bir 'karikatür' oluşunu sürdürmektedir ancak komedi, alay, öfke unsuru olmaktan çıktığı, buna karşın imrenilen, izlenen, önemsenen bir karikatür haline gelme 'becerisi'ni gösterebildiği de gözlenmektedir. Rattier'in 1857'de 'Paris r'existe pas' adlı ütopyasında belittiği gibi "bir zamanlar hep kaldırımlarda ve vitrinlerin önünde rastladığımız flâneaur, bu beş para etmez, önemsiz ve etrafına bakmaktan başka işi olmayan, sürekli ucuz heyecanların peşinde koşan, kaldırım taşlarından, atlı arabalardan ve sokaklardaki gaz lambalarından başka bir şey bilmeyen bu tip... şimdi çiftçi, şarap tüccarı, kumaş fabrikatörü, şeker üreticisi, demir ve çelik sanayicisi oldu."[4]

Züppelik 'aptalca bir insan zaafı' olmanın ötesinde görülmelidir; modern insana özgü bir hal ile açıklanmalıdır. Koestler'e göre züppelik, modern insanın kafa yapısının önemli bir parçasıdır; modern uygarlığın çok yaygın bir hastalığını, toplumsal ve kültürel değerlerin yerini bulamamasını gösteren bir belirtidir.[5] Onlar, "modern hayatın kahramanları"dır.[6] Bundandır ki, 'sayısız züppelik biçimleri'nin her biri 'aynı temel örnek'e; apayrı iki değerler sisteminin birbirine karıştırılmasına indirgenebilir: 'yargılarımızın dayandığını sandığımız ya da dayandığına inandığımız sistem; yani estetik ölçüler, kişisel çekilmeler, iç insan değerleri' ile 'yargımızı çarpıtan, bozucu sistem; yani fetişlere tapma, Crillon kompleksi, büyük adlar, güç' gibi. Koestler'e göre "züppelik, kaynakları ve yapıları birbirinden bütünüyle ayrı olan ama insanın kafasından ayrılamayacak ölçüde birbirine girmiş olan iki ayrı değerler sisteminin ruhbilimsel olarak karışmasının sonucunda ortaya çıkar."[7]

Sorgulamayı devam ettirdiğimizde bu kez züppeliğin/züppenin hâlleri karşımıza çıkmaktadır; onu ele veren karakteristiklere dokunuruz, hangilerin kimde görünür kılındığını izleriz. Bu hâllerden en önde geleni kuşkusuz 'öykünme-taklit'tir. Züppe kendini kendine dayanarak değil 'üstün-öteki'ne bakarak, onu izleyerek gerçekleştirme peşindedir. 'Üstün-öteki' züppe için 'aynalaştırılmış' temel bir kategoridir; ona bakarak bir biçim ve üslup kazanma amacı güder. Öykünme-taklit çizgisi züppenin 'gibi' ve 'mış gibi' bir tavrı benimsemesini doğurur.

'Tüketim kültürünün rüya alemleri' züppeleri büyüler, hep bu alemlerde dolaşırlar: kapalı çarşılar, büyük mağazalar, pasajlar, caddeler. Bütün bu yerler ise aslında "mallara birer fetişmişçesine tapınılan tapınaklar"dır.[8] Züppe tüketiminde gösterdiği titizlikle tapınma

vecdini temsil eder gibidir. Onda tüketim ve markalara düşkünlük ibadet gibidir. Tüketim arzusu öylesine yoğun ve etkilidir ki, züppe onsuz kendini gerçekleştirme imkanı elde edemeyeceğini sanır. Bu duygu züppelerde özellikle fazlasıyla baskındır. Züppeler, tüketimlerinde çok titizdirler, önlerine gelen her şeyi değil almak istediklerinin belli mağazalardan ve belli markalardan olmasına aşırı özen gösterirler. Dolayısıyla satın aldıkları ve sahip oldukları mallarla bütünleşirler, titizlikle seçtikleri mallar vasıtasıyla olmak istedikleri kişiliğe bürünürler. Züppenin tüketimi Thorstein Veblen'in 'Aylak Sınıf (Leisure Class)' kuramında belirlediği 'gösterişçi tüketim' çerçevesine sokulabilir: statüleri kamusal alanda sürekli ve göze batan biçimde gösteren bu 'gösterişçi tüketim' süreci, hava atan davranışlar ile servet ve mal israfını kapsayan hedonizmin bir biçimidir.[9]

Moda tutkusu, züppelerin tüketim arzusunun peşi sıra gelir. Onlar, giyim-kuşamlarıyla, hâl ve hareketleriyle, konuşma tonları ve üsluplarıyla, göründükleri mekan ve semtlerle hep modanın takipçisi olarak sıyrılırlar. Günün modası züppelerin temel meselesi ve varoluş alanıdır. Tüketim çarkının sürekliliğini sağlayan temel dinamiklerden biri olan moda, onların hayatlarının can suyudur, onu ellerinden aldığınızda kuru ve cansız birer iskelet halinde yığılıp kalacaklardır.

Züppelik, estetizme meyletmesiyle 'gündelik hayatın estetikleştirilmesi' çabasını destekler; ya da bir yanı 'siyasallık' da içeren bu çaba züppe figürünü uygulama alanı olarak seçer. Çünkü züppenin ölçütlerinden biri de 'estetize edilmiş bir hayat'ı öncelemesidir. Featherstone, 'gündelik hayatın estetikleştirilmesi'nin üç anlamda ele alınabileceğini, bunlardan birinin 'hayatı bir sanat eserine dönüştürme projesi' şeklinde okunabileceğini, bunun 'simge'sinin ise "bedenini, davranışını, duygularını ve tutkularını bizatihi varoluşunu bir sanat eseri kılan". "hayatlarını sanat eserlerine dönüştürmeye çalışan züppeler"[10] olduğunu belirtmektedir. Züppenin söz konusu önemli niteliği, estetizmin sadece avan-gard elitlerle sınırlı kalmayıp daha geniş alana yayılmasını sağlamakla da önemli bir işlevi yerine getirmesidir.[11]

Züppeliğin, ilk defa ortaya çıktığı tarihsel dönemi dikkate aldığımızda, modern döneme ait önemli bir tavır-alış şekliyle karşımıza çıktığını görmekteyiz. "Modernizm tarihinin en canlı figürlerinden biri ve kendini herşeyin üzerinde bireysel tasarımın estetik ilkelerine adamış bir varlık olan züppenin toplumsal kişiliği"[12] bu tavır-alışın aktörüyle buluşmasına kaynaklık etmiştir. 18. yüzyılın sonunda İngiliz Prensi Regent'in arkadaşı Beau Brummel tarafından temsil edilen züppe(lik)[13] Benjamin'e göre "dünya ticaretinde lider konumunda olan İngilizlerin yarattığı bir tip"tir.[14] Bu tipin daha sonra diğer Batılı merkezlerde örnekleri görülmüş ve her merkez bir toplumsal olgu olarak ortaya çıkan züppelerle anılır olmuştur. Dandy Londra züppesini, Flâneur Paris züppesini karşılamıştır. Batılılaşmayla birlikte İstanbul'da da züppeliğin bir olgu olarak ortaya çıktığı görülmüş; 'alafranga züppe', Batılı örneklerinden bazı yönlerden ayrılsa da tipin çoğu niteliklerini bünyesine alarak önemli bir toplumsal temsil alanı şeklinde belirginlik kazanmıştır.

**Türkiye'de Züppeler ve Züppeliğin Yurtlanma Ortamı Olarak Batılılaşma**

Türkiye'nin gerek resmi politika ve gerekse toplumsal yaşam alanında Avrupa'yı model kabul etmesinin tarihi çok eski değildir. Osmanlı'nın Avrupa'ya bakış açısının dönemlendirilmesi konuyu daha bir aydınlatabilecektir. Osmanlı Avrupa'yı kendi tarihinin son yüz yıllarında, özellikle askeri alanda aldığı yenilgilerden sonra farklı görmeye başlamıştır. Söz konusu bu 'farklı gözlem', Avrupa'yı örnek almak düşüncesine da-

yanmaktadır. Bu düşünceyi ise 'yenilgi' dayatmıştır. Sonuçta, yenilginin oluşturduğu bir fiili durum ve psikoloji, Osmanlı siyaset, kültür ve toplumsal yaşam alanlarında karşılık bulmuş, yenilgi psikolojisi düşünce ve davranışlara yön ve biçim vermiştir.

Avrupa'nın model alınma alanları askeriyeden başlamış ve diğer tüm alanlara yayılmıştır. Bu sürekliliği Tanpınar'ın belirttiği gibi 18. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasındaki tavır değişikliğinde daha net bir şekilde görebilmekteyiz. 18. yüzyıldaki reform ve batılılaşma düşüncesi "cemiyet bünyesinde herhangi bir esaslı değişmeyi hedef olarak almadan, muayyen ihtiyaç ve zaruretler karşısında bazı teknik ve bilgilerin memlekete nakledilmesi için yapılmış az çok ciddi teşebbüslerden ibaret" iken 19. yüzyılda durum değişmiş ve "bahis mevzuu olan şey ordunun bazı tekniklerini ve sınıflarını garptan gelen bilgi ve nizamla ıslah etmek değildir; belki bütün hayatın, cemiyetin bünyesi ve manevi insanı vücude getiren kıymetler manzumesinin, hepsinin birden değişmesi"[15] fikrini ortaya koymuştur. Batılılaşma sorunu, teknik alanla sınırlı görülmemiş, bilim, edebiyat, sanat, düşünce, davranış, toplumsal kurum, toplumsal ve bireysel hayat gibi bir toplumun kimliğini oluşturan alanlarla da ilişkilendirilmiştir; gündelik hayat/kültür bu politikanın etkisiyle yeni bir biçim kazanmıştır.

Batılılaşma öncelikle Saray (iktidar) tarafından temsil edilerek topluma yansıtılan, toplumun da benimsemesi istenen yeni bir yönelim halini almıştır. Osmanlı sarayının Avrupa saraylarına göre yeniden düzenlenmesi top yekun bir değişimin ilk işareti olmuştur. Yenileş(tir)me hareketi saraydan başlayıp topluma dalga dalga yayılmış, sosyal hayatın da yenileştirilmesi/batılılaştırılması mecburi görülmüştür. Avrupai adetler, mobilya, tefriş, debdebe Osmanlı sarayında yer bulmuştur. İktidarın resmi politikası olarak uygulanma imkanı bulan Batılılaşma hareketi, toplumsal hayatı da dönüştürmekte gecikmemiştir.

Toplumsal hayata Batılılaşma'nın yansıması beraberinde çeşitli tavır-alışları getirmiştir. Bu politikaya şiddetle karşı çıkanlar yanında onu hararetle destekleyenlerin varlığı Tanzimat'ın öngördüğü yenilikler paralelinde, yeni bir anlayış ve tabakanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu anlayış Batıcılık ve Batı'yı izleme, ona öykünme, onu taklit etme şeklinde temayüz etmiştir. Model alınan Batı 'aynalaştırılmış'tır; ona bakarak biçim ve tarz kazanma anlayışı oluşmuştur. Batıyı ayna kılıp ona bakarak biçimlenen en önemli katman elbette devletin kendisiydi. Bu farklı katmanlarının arasında bir de yerlilikten kopmak isteyen ve o 'ayna'da kendini yeniden biçimlendirmeye çalışan züppeler vardı. Züppelik bu anlamda 'ayna'ya bakarak ortaya konulan 'tavır-alışlar'dan biridir. Batı'yı genelde yüzeyde temsil eden, ona öykünmekle öne çıkan, kendi toplumsal katmanları ve zihniyet dünyasına uzak ve yabancılaşmış bir tip olarak ortada görülen alafranga züppe (özellikle ilk dönemler için), hakim politik sistem için eksik batılılaşmanın temsilcileri olmalarına karşın aynı zamanda kendilerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan Batılılaşma sürecine çok şey borçludur. Yani onun çocuğudur züppe; eksik de olsa, özürlü de olsa.

Türkiye'de *züppelik*in toplumsal bir katman/kategori halini alması doğrudan Batılılaşma siyasetiyle ilgilidir. "Züppe figürü, Osmanlı'nın Avrupa'yı müstakbel fetih arazisi olarak görmekten vazgeçmek zorunda kalmasıyla", yani onu taklide başlamasıyla ortaya çıkmıştır; Türkiye'de iki yüz yıllık bir geçmişe sahiptir.[16] Buradan bakınca Batılılaşmayla birlikte yeni bir biçim alan kültürel yapıda züppe hep var olagelmiştir.[17] Batılılaşma siyaseti de züppe de Batı'ya ait olanı örnek alarak ortaya çıkmış, ona benzemeyi temel yönelim bilmiştir. *Züppelik*in bu anlamda ortaya çıkışında en önemli kaynak, Türkiye'de Batı-

lılaşmanın resmi politika olması ve bu doğrultuda toplumun altüst edilerek yeniden biçimlendirilmesidir. Dolayısıyla, Türk toplumunda Tanzimat döneminde başlayıp günümüze kadar gelen, bir süreklilik kazanan ve gitgide 'marjinallik' çizgisini aşıp 'toplumsal katman'a dönüşen/evrilen *züppeliki*, Batılılaşma siyasetinin doğal bir sonucu saymak mümkündür. Bundan ötürü alafranga züppeleri, içinde yaşadıkları çağın bir ürünü ve niteliklerıyle de çağlarının yönsemelerini yansıtan bir 'kategorik evren' şeklinde görmek mümkündür.[18] Hatta züppeleri, eksik ve arızalı da olsa, söz konusu siyasetin görünür kılınma biçimlerinden biri olarak görmek gerekmektedir. Züppe, Batılılaşma siyasetinin kıyısında yer almasına karşın, bu siyasetin toplumca 'görülmesi' işlevini üstlenmiştir. Bir anlamda bu yeni 'görünüm'e toplumun alıştırılmasına katkıda bulunmuştur.

Züppeliğin çıkışı ve yaygınlaşmasına kaynak olan Batılılaşma projesi aynı zamanda züppenin kendini bulacağı uğrak yerlerin, semtlerin modalaşması; tüketim toplumunun yaratılmaya çalışılması, taklidin, Batıyı takip etmenin gerekliliğinin dillendirilmesi, toplumun yüz yıllardır temsil ettiği zihniyet ve hayat üslubundan kopuşun kaynağı da olmuştur. Züppe bu ortamda hayat bulmuş, neşet etmiştir. Çamlıca, Boğaziçi, Beyoğlu onun uğrak yerleri olmuştur. Bunda haksız değildir çünkü züppeliği ancak buralarda icra edebileceğini bilir. Bu mekanlar öykündüğü bir hayatın sürdürülmesine imkan tanır, serbest ilişki mekanlarıdır, görünürlüğü öne çıkaran yerlerdir. Beyoğlu, Avrupalî lokanta ve cafeleriyle, her türlü malı Avrupa'dan getirten lüks mağazalarıyla, gece hayatı ve eğlence yerleriyle Avrupa kentlerine özenmiştir. Modada Paris'i izleyen Beyoğlu, giyim- kuşamda, lüks tüketimde kendine belli bir yer edinir. Avrupaî terziler (Terzi Mir), manifaturacılar, mobilya dükkanları, lokanta ve cafeler (Tokatlıyan) gibi Batılılaşmış çevrelerin ve züppelerin uğrak yerleri hep Beyoğlu'ndadır. Grand Rue de Pera (İstiklal Caddesi) üst tabakaya mensup aile bireylerinin, tüketim ve özenti budalası züppelerin, Avrupalı turistlerin, gayrimüslim tebanın gezinti yeridir; tiyatrolar, dükkanlar, moda salonları gündelik hayatın önemli bir parçası olarak buradadır.[19]

**Türkiye'de Züppeler**

Züppelik, Türk yazınında ilkin alafranga terimiyle karşılanmıştır, Batı öykünmeciliğini dile getirircesine. Sözlükler, alafranga'nın anlamını hep 'Batılılaşma anlayışı ve Batılı yaşam çabası' paralelinde arar; buna göre alafranga, frenk usulüne göre, Avrupalı usulünde onların adet ve yaşam tarzına uygun hareket eden, bu anlayışı temsil etmeye çalışan tiptir. Burada temel nokta, içinde yaşanılan toplum ve dünyaya bir başkasına, ötekine benzeyerek aykırı düşmektir. Bu aykırılık ise köklü felsefi-düşünsel temellere yaslanmamakta, 'üstün-öteki'ne benzeme tutkusundan, onu aşırı bir tarzda taklit etmekten öteye geçememektedir.

Züppelik ilk dönemde düşünsel bir tavır olmaktan ziyade, gündelik yaşamda farklı olabilmenin mücadele alanıdır. Züppe, giyinişiyle (alabildiğine şık ve pahalı), konuşmasıyla (bol bol yabancı sözcükler kullanmak, yabancı dile düşkünlük), arzularıyla, özlemleri ve tutkularıyla toplumdan kopuşu simgeler. Giyim-kuşam farklılığına aşırı ilgi bu kopuşu gerçekleştiren önemli bir araçtır. Herkes gibi değil belli insanlar gibi giyinilir; Batılılaşmanın öngördüğü hayat tarzına gönüllü girenlerin tavrıyla: Şalvar, potur atılır ve pantolon giyilir; aynı şey cüppe ve cepkenin başına da gelir, onlar da setre ceketle değiştirilir. Bunları saç kesimindeki değişme, kolalı gömlek, boyunbağı takma, bıyık kesme izler. Yeni alışkanlıklar bedenin görünürlülüğünü öne çıkarma çizgisini aşarak devam eder; "tiyatroya gitmek, Beyoğlu ya-

kasında oturmak, kâgir ev yaptırmak, konuşurken ve yazarken Frenkçe sözler kullanmak, çatalla yemek yemek, sabahları jimnastik yapmak, yabancı kadınla evlenmek" gibi.[20] Bugün belki normalleşmiş bu davranışlar 19. yüzyıl Türkiye'si için hayli yeni ve cüretkardır. Toplumla kesin bir kopuşu ve başkasına ait davranışları özümsemeyi temsil etmektedir. Alafranga züppenin yatağı da orasıdır zaten; 'üstün-öteki' gibi bir hayat sürme çabası..

Alafranga züppenin en önemli vasfı kuşkusuz özenti içinde bir hayatı yeğlemesi ve dolayısıyla 'gibi' ve 'mış gibi' davranmasıdır. Züppe özentisinde hayli aşırıya kaçar. Bundandır ki, onun temel karakteristiklerinden biri de aşırılık içinde olmasıdır. Züppe her şeyini sınırlarda yaşar; sevgisinde, bağlanışında, tutkusunda, öfkesinde, küsmesinde, taklidinde, tüketiminde hep aşırıya kaçar. Aşırılığı ise bir fanatizm/radikalizm tutumu değil, sadece gündelik hayatın cilasına dalma ve kendini gösterme hevesine matuf bir tutumdur. Kendini aşırılığın yatağında savunmasız bulan züppe oradan oraya savrulur durur; bir türlü kendi asıl yatağına ulaşamaz. Hep başkası gibi davranmaya mahkum etmiştir kendisini.

Alafranga züppe, kendisini görüntüye hayli kaptırmıştır. Belki tüm hayatı görüntü üzerine kurulmuştur; kendini göstermek, belli simgelerin taşıyıcısı olmak, belli anlayışı simgelemek temel esprisidir. "Züppe görüntüden ibarettir. Hangi koşullar altında hangi içkinin içileceğini, hangi gömlekle hangi kravatın takılacağını bilmek, yabancı dilde, doğru yerde 'düşürülüveren' şık bir ifade, onu mutlu etmeye yeter. Neleri arzulaması gerektiğini büyüklerinden, yani Garptan öğrenmiştir, arzunun oluşum sürecinde geçtiği zahmetli yollara, biçimi oluşturan süreçlere bakmaz hiç. O yüzden Züppe, Garplı görüntüsünü oluşturmayı sağlasa da, Garplı biçimini alamaz bir türlü... Gördüğü, dokunduğu her şeyin görüntüsünü en ince ayrıntısına kadar taklit edebilir, hatta çevresindekileri kandırabilir de bu yolla. Ancak benzerlik yüzeydedir; ne içeriği taklit ettiği şeye uyar ne de biçimsel kuruluşu."[21]

**İlk Dönem Türk Romanında Züppeler: Batılılaşmanın Özürlü Çocukları**

İlk dönem Türk romanında temel sorunsal Batılılaşmadır. Batılılaşma bazı olgular çerçevesinde çözümlenmeye çalışılır. Alafranga züppe tipi en rağbet gören olgulardandır. Bu örnek tipten hareketle Türk toplumunun Batı karşısındaki tutumu ve Batılılaşma deneyimine dair ilk tepkiler açıklığa kavuşturulmaya çalışılır.

İlk dönem Türk romanında çok sayıda züppe tipi vardır. Burada diğerlerini de temsil eden ve birer simge olarak sıyrılan üç önemli züppeden söz etmek yeterli olacaktır. Felatun, Bihruz ve Meftun adlı bu üç züppe, tipin temel niteliklerini taşırlar. Bu tipleri bize armağan eden yazarların temel sorunları Batılılaşmanın Türk toplumundaki algılanışı ve ona karşı alınan tavırlardır. Züppe bu temel sorunun çözümlenmesi için 'araçsal' bir olgudur, çünkü o bizatihi söz konusu sorunu kendi bünyesinde yaşamakta, bu yeni yönelime eklemlenmektedir. Dolayısıyla alafranga züppe, Batılılaşma sorununun göbeğinde oturmaktadır. Yazarlar bunu keşfetmekle önemli bir ayrıntıyı yakalamışlardır. Ancak yazarlar aynı başarıyı züppe tipine yaklaşımlarında ve onu anlatışlarında gösterememişlerdir. Gerek yaklaşımları ve gerekse anlatışları birçok sorunu işaret etmektedir.

İlk önemli sorun yazarların taraf tutmalarıdır. Bunu ya züppe karşısında açıkça tavır alarak gösterirler (onların metinleri birer anti-züppe tutumuna örnektir) ya da onların karşısına benimsenen bir kahramanı çıkararak. Züppeler yazarların savaş meydanıdır, savaşın galibi baştan bellidir: yazarların kendileri yahut taraftar olduk-

ları, benimsedikleri, bizim de benimsememizi istedikleri kahramanları yahut dünya görüşleridir. Züppe bu savaştan kesin bir yenilgiyle ayrılmak zorundadır; burada (toplumda) tutunamaz, duramaz ve kaçar; Felatun İstanbul'dan uzak bir adaya gider, Meftun Paris'e kaçar, Bihruz ise içine gömülür kalır.

Diğer bir sorun ise, yazarların kendilerinin Batıya karşı değil aksine Batıcı olmaları ve Batılılaşmayı tez olarak öne sürmeleridir.[22] Örneğin Ahmed Mithat Efendi'nin "medeniyet değiştirme olayının okumamış halk yığınlarına aktarılması, onların yeni medeniyetin çeşidli yönleri üzerinde aydınlatılması ve kendilerine ilk bilgilerin verilmesi hususunda... gösterdiği çaba çok büyüktür."[23] Dolayısıyla yazarlara göre eksik-yanlış Batılılaşmanın temsilcisi olan züppenin başarısız olması yazarlar (ve resmi dünya görüşü) için bir gerekliliktir. Yazarlar, 'istenildiği gibi Batılılaşmayan' züppeye öfkelidirler, ona kan kustururlar, olmadık komiklik ve budalalıklarla onu cisimleştirirler, okuyanların gözünde düşük, bayağı, budala kılarlar züppeyi. Evet, alafranga züppe bir gösteriş budalasıdır, kötü bir mukalliddir, özenti tutkunudur, gösterişçi tüketim içinde çırpınmaktadır, kendi toplumuna yabancılaşmıştır, 'üstün- öteki'ne hayran bir taşralıdır, kendi ülkesi değil uzak ülke onun düşlerini süsler vb. Ancak asıl sorun, Batılılaşma ideali ile züppe arasındaki ilişkiyi tahlil edememektir. Türk toplumunda züppenin ortaya çıkmasının Batılılaşma süreci/siyasetinin önemli sonuçlardan biri olarak görülmemesidir, asıl sorun.

Züppe, Türk toplumuna Batılılaşmanın armağanıdır; bu süreçte doğmuş, yaygınlaşmış ve günümüze kadar gelebilmiştir. Züppe, baba nezdinde (Batıcı zihin ve siyaset) kendisinin özürlü çocuğudur. Asidir; istenilen kalıba girmemiştir, yönü doğrudur (Batılılaşma) ancak gittiği yollar başkadır, baba ile aynı yönü paylaşır ancak onunla aynı yolda yürümez. Patika yolu tercih eder, maceracıdır, heyecan ve beğenilerinin peşindedir, baba ve gürbüz çocuklar gibi ince eleyip sık dokuyan değildir, kendini pek garantiye almayı düşünmez. Evin (toplum) imarı, geliştirilmesi gibi yüce idealleri yoktur; bu gibi idealler baba ve gürbüz çocuklara aittir, züppe kendinin peşindedir; kendi zevkinin, zenginliğinin, arzularının, kaprislerinin, komplekslerinin ardından koşar. Dolayısıyla yenilgisi ve yıkımı daha çok kendi sınırlarında kalır; alır başını gider. Ancak ailenin özürlü de olsa çocuğu olduğu için külfet de olur; ailenin (toplumun) yıkımını doğurmayacak küçüklükte bir külfet. Baba, züppe çocuğuna karşı öfkelidir, kızgındır, acımasızdır; onun serüvenci ruhunun, zevk düşkünlüğünün, özenti budalalığının aileyi feraha erdirmeyeceğinin farkındadır, dolayısıyla züppe, baba için kaybolmuş emektir, çürümüş hasattır. Züppe öfke ve kızgınlığı belki hakediyordur ancak inkarı asla. O da tıpkı gürbüz çocukları gibi özbeöz kendi çocuğudur; bundandır ki baba (Batılılaşma) biraz da züppe çocuğuyla ortadadır.

**Felatun**

Felatun, Türk romanında sıkça karşımıza çıkan alafranga züppe tipinin kaynağı ve ilk örneklerden biridir. Bir anlamda diğer romancılara ilham kaynağı olmuştur. İlk Türk romanları arasında yer alan Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi*[24] romanının önemli tiplerinden biridir.

Felatun, 'alaturkalıktan yine kemal derece alafrangalığa birdenbire sıçramış bir adam' olan Mustafa Meraki Efendi'nin oğludur. Kalem'lerin birisinde memur olmasına

karşın seyirlik yerleri gezmekten pek Kalem'e gelmeye zaman bulamayan Felatun, ayda yirmi bin kuruş iradı olan bir babanın tek oğlu olduğu için züppece bir hayat sürmesi için gerekli paraya sahiptir. O, bir gösteriş budalasıdır; tüm servetini 'gösterişçi tüketim' için harcar. Giyim-kuşam, eşya onu için vazgeçilmezdir, Beyoğlu onun nefes aldığı mekandır. Tüketim ekonomisinin çarklarına kendini kaptırmış bir züppe[25] olarak moda semtlerde şık giyimiyle görünür, lüks ve markalara düşkünlüğü artar. Bu zaten züppeliğin alamet-i farikalarından biridir. Gösterişçi tüketimini ve lüks marka düşkünlüğünü alafranga züppenin elinden aldığınızda, kendini gösterecek alan hayli daraldığından, kendisi de sönecektir. Felatun, kitap okumayı sevmemesine karşın evinde küçük de olsa bir kütüphane kurar; cildi güzel olan kitapları kütüphanesine koymaya özen gösterir. Tıpkı giysileri, ayakkabıları, dış görünümü gibi kitaplar da gösteriş içindir.

Felatun, yabancı hayranıdır; batılı bir yaşam onu büyülemiştir. Caka satacak kadar Fransızca'sı vardır; yarım yamalak Fransızca'sıyla konuşmalarını süslemek ona büyük bir zevk vermeli ki, bıkıp usanmadan bu gösteriyi sürdürür. Sosyetenin içinde yer alır, sosyeteyle birliktedir; halk onun çok uzağındadır, tıpkı içinde yaşadığı toplum ve değerleri gibi. Aşık olduğu kadın da bir Fransız'dır, belki de bir Türk kızına aşık olmayı kendisine layık görmemiştir. Felatun beş parasız ve çıplak bir şekilde İstanbul'un çok uzağında bir mutasarraflığı tek çare olarak görecek ve bu memuriyete bel bağlayacaktır. Bize de 'karikatür Felatun'dan bıkıp usanmadan hisseler çıkarmak, onun yolunu sürdürecek züppelerin gelişini gözlemek kalacaktır; onlar da hiç ara vermeden olanca 'şık'lıklarıyla cadde ve vitrinlerinin önünde, gezinti ve eğlence yerlerinde arzı endam edecekler.

### Bihruz

Bihruz, alafranga züppe tiplerden bir başkasıdır. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*[26] romanının baş kahramanıdır. Yirmi üç yirmi beş yaşlarındadır. Bir vezirzade olarak dadıların, uşakların, özel hocaların ellerinde büyümüştür. Giyimde günün modasını takip etmekte, moda semtlerde gezinmekte, lüks mağazalardan giyinmektedir. Terzi Mir markalı pardösüsü herkesin dikkatini çekmektedir. Potinleri gene dönemin ünlü markalarından Heral işidir. Elinde gümüş markalı bastonu, beyaz yeleğinin cebinde her beş dakikada bir çıkarıp baktığı uçları altınlı bir siyah ipek şeride bağlı mineli saati vardır.

Bihruz da diğer züppeler gibi marka düşkünüdür, ünlü markalardan giyinmekle kalmaz bunu aşırıya vardırır; her defasında çiftlerce ayakkabı, çizme, düzinelerce gömlek, çorap, mendil, kravat, eldiven satın alır. Arabaya düşkünlüğü ise onun maddiyata ne kadar önem verdiğine işarettir. Hayranı olduğu Batı'nın maddi özelliklerine aşırı bir tutkunluğu vardır, Batı'nın ondaki karşılığı çoğunlukla maddi yanıdır; tüketim, giyim-kuşam ve bir de yeni adetlerin gündelik hayatındaki ağır yeri. Bu bakımdan Bihruz tam bir Batıcı züppe tipini temsil eder. O bir uygarlık hastalığına yakalanmıştır; ait olduğu dünyaya yabancılaşmış ve hayran olduğu üstün bir uygarlığı taklide kalkışmıştır. Yabancı dile aşırı düşkünlüğü, onun kök ve kimlik yoksunluğuna en büyük delildir. O aynı hastalığa yakalanmış başka bir tiple, Oblomov'la aynı kaderi paylaşır.[27] Gösteriş budalasıdır Bihruz. Hem kendisinin hem de sahip olduklarının piyasasını oluşturma peşindedir. Süslü ve pahalı giyimi, aşırı tüketmesi ve gösterişçi tüketimin pençesinde çırpınması buna delildir. Pek anlamasa da Fransızca bir gazete ile vapurda, orada burada gözükmesi gösteriş içindir. Fransız romancıları ise onun başvuru kaynağıdır.

Bir paşanın oğlu olan Bihruz, ailenin tek çocuğudur, düzenli bir eğitim almamasına karşın özel hocası (Mösyö Piyer) gözetiminde eğitimine devam eder. Fransızca başta olmak üzere Arapça ve Farsça öğrenir. Öğrendiği az Fransızca'sıyla caka satmaya ve alafranga gençlerin özelliklerini göstermeye başlar. 'Kalem'de işe başlamasına karşın pek fazla işe gitmez, "gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvap ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu'nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları, pazarları da sabahleyin hocalarıyle yarımşar saat ders müzakeresinden sonra hanesinden çıkar, akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşır" (s. 17).

Bihruz'un üç merakı vardır: araba kullanmak, alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek ve Fransızca konuşmak. Bihruz'un en önde meraklarından olan araba, önemli bir statü göstergesidir aslında; onun bu aşırı tutku ve merakı boşuna değildir. Araba zenginliğin, asilliğin işaretidir. Bihruz'un güzel bir arabada gördüğü Periveş'e tutulması bundandır; o kesinlikle soylu bir ailenin kızı olmalıdır. Bihruz arabasıyla moda semtlerde gezintiye çıkma, gününü gün etme sevdasındadır. İyi bir arabaya sahip olduğu için arabası olan bir bayan onun ilgisini daha bir çeker; ne ki onunla eğlenmeyi düşünen yazar, onu gülünç duruma düşürecektir. Bir arabada görüp soylu bir aileye mensup zannedip vurulduğu Periveş bir aşifte, yosma çıkacaktır; arabası ise kiralıktır. Yabancı dili mükemmel bir şekilde olmasa da caka satacak kadar bilmek diğer züppeler gibi Bihruz'un da temel vasıflarından biridir. Türkçe'nin iyi şiir ve dolayısıyla iyi şair'e engel olduğu fikrine sahiptir. Fransızca dışındaki kitaplara iltifat etmez, el sürmez. İçtiği sigara bile frenk sigarasıdır. Bütün bu özellikleriyle Bihruz, "kendine ait bir iç dünyası olmayan, tümüyle taklit bir hülyanın, yabancı bir eşyanın peşine düşmüş, ödünç alınmış jest ve mimiklerden ibaret bir züppedir; içi olmayan bir kabuk adam" ve "Geleneksel Osmanlı değerlerine yabancılaşmışlığı, Batı kültürüne olan koşulsuz hayranlığı modernleşmenin getirdiği tüketim düzenine kapılmışlığı, kaba bulduğu halk kültürüne tahammül bile edemeyişi, yarımyamalak Fransızca'sı ve Türkçe'yi küçümseyişiyle tipik bir Batılılaşmış züppedir."[28] Tüm bu yanlarıyla Bihruz'un toplumda tutunması zordur. Ağır bir tokat yiyen Bihruz (aşık olduğu kadının 'nobl' değil basit bir aşifte olduğunu anlamıştır) eski canlılığını, hevesini, arzularını yitirip içine gömülür.

### Meftun

İlk dönem Türk romanında züppe tipinin bir diğer örneği ise Meftun'dur. Meftun, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi*[29] romanının kahramanıdır. Öğrenimini tamamlaması için Paris'e gönderilen Meftun orada ne askerlik, ne tıp, ne hukuk, ne ticaret ne de sanayi alanında bir eğitim alır. Kolay bir şekilde elde edeceği bir mesleğin peşindedir. Paris'in eğlence dünyasına dalar çıkar, altını üstüne getirir, gününü gün eder. Amcası ölünce İstanbul'a bir bilgin değil alafranga züppe olarak döner.

Meftun için alafranga züppelik asıl olmaktan çok araçsaldır; onun temel derdi para elde etmek ve dilediği gibi (züppece) bir hayat sürmektir. O da diğer züppeler gibi gösterişe, görüntüye aşırı önem verir. Kendi hayatını alafrangalaştırmakla yetinmez, ailesi ve küçük çevresine de aynı şeyi dayatır. Meftun, akıl hocası Fransız Mösyö Mc Ferlan'la birlikte 'Şark Akademyası' adında bir dernek de kurar. Derneğin amacı, alafrangalığı yaygınlaştırarak halkı aydınlatmaktır. Doğunun kabalıklarını batının bilgi ve incelik süzgecinden geçirerek beyinleri inceltmek ve Asyalılık pürüz-

lerinden kurtarmak gibi bir misyonla kurulmuştur demek. Alafranga züppe tipler arasında bu 'misyon' ve 'dayatma'sıyla Meftun, en gönüllüsüdür; kendine kapanmaz, ulaştığı 'seviye'ye ailesinin de ulaşması için olmadık çabalar harcar. Onun anladığı alafrangalık, giyim-kuşam, yeme-içme ve gösteriş konusu yapılabilecek türden bir alafrangalıktır: bir tür "alafranga budalası"dır. Paris'ten getirttiği elbisesi, zarif 'gant'ları, tepesi altın toplu bastonu, ipek çorapları, rugan iskarpinleri, tek gözlüğüyle, tüketim çarkının vefakar müşterisidir. Yaşantısının bir batılı gibi olmasına özen gösterir; Paris'teki alışkanlıklarını İstanbul'da da sürdürmeye çalışır. Bunun için çok paraya ihtiyaç duymaktadır; bundan sonra Meftun'un saf bir alafranga züppe değil bir hokkabaz olduğuna da tanık oluruz. Para için kız kardeşini zengin bir ailenin oğluna verir, o ailenin kızıyla (kız tamamıyla alaturka adetlere sahip olsa da) da kendisi evlenir. Meftun, züppeliğinin gereği olan hayatı sürmesi için bütün değer ve ilişkileri kullanmaktadır; bu davranış ona meşru gözükmektedir. Gösterişçiliği, alafrangalığı iki ailenin de felaketi olmasına karşın o fazlasıyla pişkindir, Paris'e kaçar.

**Yeni Dönemler ve Yeni Züppe Tipler**

Züppelik, değişen, başkalaşan bir doğaya sahiptir. Temel nitelikleri süreklilik arzetse de (hep karikatür olsa da), toplumdaki yeri ve toplumca algılanışı, işlevleri ve duruşu zamanla değişmektedir. Türk romanı bu anlamda önemli bir kaynak teşkil eder. Söz konusu dönüşüm/değişim birkaç alanda izlenebilir.

Dönüşüm öncelikle kendisini 'züppeliğin marjinalliği'nden 'züppeliğin katmanlaşması' haline dönüşmesinde belli eder. Tanzimat döneminde 'marjinal' olan züppelikle karşılaşılır. Bu dönemde züppeler (Felatun, Bihruz, Meftun vb.) Batılı yaşama özenen, Batı'yı iliklerine kadar temsil etmekten/yaşamaktan uzak, topluma yabancılaşmış tiplerdir. Ait oldukları toplum/çevre onları dışlar, zaten onlar da orada nefes alamazlar, tutunamazlar. Toplumun genel resmi içinde aykırıdırlar; tutum ve davranışları ile, yönelim ve heyecanları ile. Hem tüm toplumca kabullenilmeme (tam-Batıcı olmadı diye değil elbette) anlamında 'aykırı'dırlar hem de kendilerinden hareketle topluma bakışın ortaya konması anlamında. Oysa yeni dönemlerde züppenin toplumdaki yeri değişmiştir; değişen sosyo-ekonomik ve kültürel doku züppenin doğasında da bir değişimi zorunlu kılmıştır. Yeni dönemleri anlatan romanlarda "züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu bir adam değil, Batılılaşmış bir zümredir."[30] Züppe, yeni dönemlerde marjinal kimliğini her yerde geçer akçe olacak şekilde değiştirmiştir; 'karikatür'e artık gülmek için değil imrenme ve gıpta ile bakılacaktır.

Yeni dönemlerde züppenin doğasında gerçekleşen dönüşüm alanlarından bir de onun "çıkarcı ve sömürücü burjuva sınıfıyla özdeşleşiyor"[31] olmasıdır. Siyasal ve ekonomik değişimlerin sonucunda yeni bir alafranga züppe tipinin oluşumu ve yaygınlaşması gerçekleşir. İttihat ve Terakki iktidarının 'milli burjuvazi' oluşturma çabası, para, vurgunculuk, vagon ticareti ve çıkar kavramlarının toplumsal ilişkilere yansımasını beraberinde getirmiştir. Başlangıçtan itibaren bir 'devlet siyaseti' şeklinde uygulamaya sokulan Batılılaşma, kendi zümresini de oluşturmuş durumdadır; dolayısıyla 'iktidarın nimetleri'nden en önce bu zümre faydalanmaktadır. Züppe, içinde nefes aldığı ortamın getirilerini farkeder ve dönemin özelliklerini temsil etmeye

başlar. Tanzimat dönemini hemen çok gerilerde bırakır, birer 'budala' olmayacaktır; çıkarcı, zeki ve kurnaz tiplere dönüşüverecek ve züppeliğini (içindeki çevrenin arzularıyla örtüştürdüğünden) ekonomik ve sosyal üstünlük kurma için kullanacaktır.

Züppeliğin doğasında izlenen dönüşümlere karşın 'aynı kalan' bir çok nitelik de vardır; her dönem züppesinin alamet-i farikası olan nitelikler: onlar kendi ülkelerinde huzuru bulamazlar; Batı özlemi/hayranlığı onları iğneler durur, gözleri değil sadece gönülleri de beyinleri de dışarıdadır. Lüks merakları vardır, tüketim çarklarının en samimi, en vefalı sakinleridir. Elit ve zengin çevrelerde rastlarız onlara, 'sıradan' değillerdir çünkü. Çamlıca, Kağıthane, Beyoğlu ve Şişli'de görünürler. 'Memleket meselelerine' fazlasıyla duyarsızdırlar, hiç 'ne olacak bu memleketin hali' diye sormazlar, 'kendi işleri'ne bakarlar. İflah olmaz birer 'depolitize' olmuş fertlerdir; iktidarla da iyi geçinmesini bilirler.

Yeni dönemlere ait birçok züppe tipinden yine sadece üç örnekle çözümlemeyi sınırlandırmaktayız. Her biri kendi dönemlerine ait tüm züppelerin ortak niteliklerini bünyelerinde taşıma özelliğine sahipler. Züppeliğin doğasındaki değişimi de bu özelliklerini izleyerek görmemiz mümkündür.

**Behiç**

Behiç, Peyami Safa'nın İstanbul'un işgalı, Milli Mücadele ve büyük taarruz döneminde İstanbul'da bir çevreyi ve ilişkilerini anlattığı *Sözde Kızlar*[32] romanının önde gelen tiplerinden biridir. Behiç'in içinde bulunduğu toplumsal tabaka ve çevre, milli ananelerinden kopmuş, Batıcı, memleket meselelerinden uzak, zevk, eğlence ve tüketimle çevrili bir gündelik hayatı sürdüren ve bunu yaparken çevreye ve hatta şehre (İstanbul) nam salan bir özellik gösterir. Behiç, Osmanlı bürokrasisinin üst kademelerinde bir müsteşarın, Viyana Sefareti müsteşarlarından merhum Nafi Bey'in oğlu olması hasebiyle varlıklı bir ailenin, şımarık, kadınlara kur yapmayı en büyük meziyet sayan, çekiciliği ile etrafındaki kızları ayartan çocuğudur. Belirli bir işi ve uğraşı yoktur Behiç'in; yalnız sürekli bulunduğu kulübün meclis-i idare reisliğini işgal etmektedir.

Behiç'in ilk dönem züppelerinden ayrılan çok önemli yanları vardır; yeni dönemlerdeki züppe tipinin temel karakteristiklerini kendi üzerinde taşırcasına. Kendi dönemindeki diğer züppeler gibi Behiç de ne budaladır ne de gülünç. Hırslı, atılgan, iradeli, tuttuğunu koparan adam(lar)dır, ama aynı zamanda bencil, çıkarcı, yalancı ve sahtedir(ler).[33] Bu ayrımı yazar, Mebrure'nin dilinden satırlara döker. "Behiç'i düşündü: Gazetelerde karikatürü yapılan asrî genç bu muydu? Hayır, gerçi kıyafeti o kıyafet, tuvaleti o tuvaletti; gerçi söz söyleyişi, yürüyüşü, bakışı, bu tür halleri o hallerdi; fakat züppe ismi verilen gülünç Türk genci bu değildi; çünkü Behiç, ne yaptığını bilmeyen, budala tecrübesiz bir insan olmak şöyle dursun, etrafında herkesin zaaflarını çok iyi anlamış, herkesi gülünç ve manasız görebilmiş, kendi arzularına göre yaşamanın sırrını keşfetmiş bir mahluktu. Kendi aklına göre yaşamasını, iyi yaşamasını biliyor, harikulade zeki. Bu genç adam, bu karikatür, gülünç bir insan değil, belki şaşkın ve tehlikeli zekasiyle korkunç ve zararlı bir mahluktu" (s. 63). Yeni züppe tipi olarak Behiç, artık komedi nesnesi 'karikatür'lükten sıyrılmış, kendini daha sağlam, güçlü ve zeki görmektedir. Sadece kendi olmak istemekte, bunun için de meşrulaştıramayacağı bir durum görmemektedir. Kendi çıkarı ve 'öldüren arzu'su için bazen 'yalan ve sahte' bir çizgiye de yöneldiği gö-

rülür. Behiç, öncekilerden farklılaşmakta ve git git bir hayat anlayışı, dünya görüşü oluşturma çizgisini zorlamaktadır. Bir anlamda tek 'tip olmaktan zümre/tabaka'ya geçiş söz konusudur. Bu çizginin belirginleşerek toplumsal hayatta kabullenilmesi için azami gayret göstermekte; elinden gelen katkıyı ortaya dökmektedir. Yeni dönemler, züppeliğin artık toplumsal bir katman olarak kendini kabul ettirmesine tanık olacaktır.

Batıcı, batı hayranı bir çevrenin içinde birisi olarak Behiç'in batı'ya bigane kalması düşünülemez elbette. O da kendi yaşadığı şehre ve ülkeye 'yabancı'dır; yaşadığı şehirden ziyade Avrupa şehirlerini daha iyi bilir. Cerrahpaşa semti neresidir bilmezken, Viyana'nın en çetrefil sokaklarını dahi ezberlemiştir. Onun da gözü dışarıdadır; Avrupa, düşlerinin temel nesnesidir. Behiç, 'son' itibariyle diğer züppelerin kaderini paylaşır; çok çaba harcasa da kurnazlığı, zekiliği, yalan ve sahteciliği onu toplumda tutmaya yetmemiştir, 'tutunamamış' ve gayrimeşru çocuğunu kendi elleriyle öldürüp toprağa gömme suçundan tutuklanmış ve hapsi boylamıştır. Toplum onu da kusmuştur.

**Seniha**

Türk romanında ele alınan züppe tipler genelde erkektirler nedense. Yalnızca Türk romanı ile sınırlı değildir bu husus; Batı toplumu için de bu geçerlidir, hep erkek züppelerle yüz yüze kalırız. Ancak Batı'da züppeliğin popularitesinin artması ile cinsiyet farklılığında gözlediğimiz erkeklerden yana ayrıcalık sürgit devam etmemiş ve 'toplumsal mekanları kullanmakla ilgili daha ortak bir yaklaşım'ın baskınlığına paralel olarak kadın züppeler de kendini göstermiştir.[34] Türkiye'de ise Tanzimat sonrası dönemlerde Batılılaşmanın temsilinde yatay bir genişleme olduğundan Batılılaşmaya eklemlenerek oluşan züppeliğin temsilinde de bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Artık sadece erkeklere değil kadın züppelere de tanık ve sonra da aşina oluruz; ve bununla birlikte züppeliğin nitelik değiştirmesine.

Züppeliğin, git gide bir çevreye dönüşerek nitelik değiştirdiği, 'budala' olmaktan işbilirliğe, çıkarcılığa evrildiği dönemi temsil eden söz konusu bu kadın züppelerden birisi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, birinci dünya savaşı yılları, Çanakkale müdafaası dönemi gibi çetin bir zaman dilimini yaşayan ülkede, elit ve zenginleşmek isteyen bir çevrenin kokuşmuşluğu, işbirlikçiliği, çıkarcılığı ve bu eylemlerini züppece yapmalarını anlattığı *Kiralık Konak*[35] romanının baş kahramanı olan Seniha'dır. Seniha, II. Abdülhamid döneminin devlet adamlarından Şurayı Devlet azası, eski Rusumat Müdürü Naim Efendinin torunudur. Babası ise Düyunu Umumiye müfettişlerinden 'coşkunca alafrangalığa düşkün', Servet Bey'dir. Aile, Cihangir'de bir konakta yaşamaktadır. Üç kuşak bir aradadır. Konağın tüm giderleri Naim Efendi tarafından karşılansa da bu emekli ihtiyar her şeye hakim değildir. Var olan zenginlik, alafranga damat ve torunun savurganlığı, tüketim merakı, lüks ve eğlence düşkünlüğüne dayanamayacak, sonunda tükenecektir. Alafranga bir hayata alışmış olan Servet Bey ve Seniha ise başka usuller bularak para elde etmenin yolunu aramanın peşinde olacaklardır. Bu usuller arasında savaş vurgunculuğu yapmak, savaş yıllarında zengin olmanın bir yolu olarak bilinen vagon ticareti yapmak sayılabilir. Servet Bey, ilişkilerini de kullanarak ülkenin durumundan kendi zenginliğe gidecek yolu bulmakta gecikmeyecektir. Seniha'nın bulduğu usul ise bir parazit gibi yaşamak, 'dost hayatı' sayesinde geçimini yabancı subaylar ve yerli zenginlerden sağlamak şeklindedir.

Naim Efendi'nin ikaz, tavsiye ve engellemelerine karşın babası ve kendi küçük çevresinden ve tabii ki bitmek bilmeyen arzu, hülya ve ihtiraslarından daha çok etkilenen Seniha, alafrangalıkla bütünleştirdiği züppelik tutumunu her geçen gün daha üst boyutta sergileyecek ve babasının bazı hallerini dahi 'iptidai' bulacaktır. 'Asır sonu' yahut 'zamane' kızlarından olan Seniha, "daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine" benzeyecektir (s. 27).

Seniha'nın züppeliğe yönelmesine imkan tanıyan, toplumda kendine bir karşılık bulmasını sağlayan yapısal/köklü toplumsal dönüşümler yaşanmaktadır. Bu dönüşümü, hayat üslubu, giyim-kuşam ve örf-ananeleri kriter kabul ederek 'anlatıcı' şöyle betimler: İstanbul iki devir yaşamıştır; biri 'İstanbulin devri', diğeri ise 'Redingot devri' İlk devir zarafetin, kibarlığın, Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hülasası şeklindedir. Sonradan gelen 'redingot devri' ise, bozuluşu ve ağırbaşlılığın kaybolusunu temsil eder. Bu dönemde ne yaşantıda, ne düşünüşte ne de giyinişte bir üslup kalmıştır; "herşey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve soysuz bir Arnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlakımız, terbiyemiz de rokokolaştı" (s. 22); yani batılılaştı; özünü kaybetti, taklit ve arzunun peşine takılarak züppeleşti. İşte Seniha ve onun gibi züppelerin toplumda çoğalmasının, git gide toplumda bir yer edinmesinin ardındaki sosyo-kültürel altyapı bu değişimlerdir.

Seniha, batılı bir mürebbiyenin elinde terbiye görür. Piyano çalmasını dahi bilen bu mürebbiyenin girişimleri sonucunda Beyoğlu'ndaki hayatı keşfeder. Burada madam ve matmazellerle tanışır, onlarla 'çay günleri' tertip ederek özlemini çektiği hayatı yavaş yavaş yudumlamaya başlar. Seniha, ülkesinde bir 'sıkılgan'dır; memleketi ve konak ona dar, az ve adi görünür. İhtişamlı ev ister; Avrupa'daki yüksek hayat, şato eğlenceleri ilgisini çeker, onlara 'imrenir', oralara gitmek ister (s. 40). En çok hoşlandığı uğrak yerleri Beyoğlu'ndadır; Labon, Tokatlıyan, Mulatye.. Bu yerler belki de bir 'Avrupa modeli' olduğu için onu çeker. Çünkü "çölde yürüyene serap neyse, Seniha'ya Avrupa oydu. Ne yapsa, ne işlese hep oraya gitmek içindi; bulunduğu yerin hiçbir şeyinde gözü yoktu" (s. 55). Avrupa'ya sonunda gider, kaçarak da olsa. Viyana ve Paris'te bir yıl kaldıktan sonra tekrar İstanbul'a döner, ama artık konağa gitmez. Babasının, alafranga zevkleri için taşındığı Şişli'deki apartman dairesine yerleşir. Avrupa başını döndürmüştür, çoğu Avrupa hayranı gibi Seniha da oradan 'başında bir acayip sarhoşluk ve gözlerinde safiyane bir hayretle' döner. Şişli'de başka bir Batılı çevre içindedir Seniha ve Alman, Avusturya'lı zabitler başta olmak üzere bir çok erkekle dost hayatı yaşamaya başlar. Masraflarını bu 'dostlar'ı karşılamaktadır; tıpkı Paris'te dost hayatı yaşadığı Faik'in yaptığı gibi.

Tüketimin pençesindedir o da. Maymun iştahlıdır, hevesi çabuk geçer, moda onun hayat tarzıdır; dolabında hiç giyilmemiş ve modası geçmiş elbise, ayakkabı doludur, her istediği alınmasına rağmen o daha da ister (s. 41). Bütün günü hovardalık, dans, piyano, eğlence ve alışveriş yapma ile geçer. Bir parazit gibi yaşar; ne üretimi vardır ne bir katkısı. Seniha'da züppelik entelektüel bir tavırdan çok gündelik hayata dönük, gündelik hayatın çeperlerine sıkışmış, 'taklit ve arzu'nun canlandırdığı, geliştirdiği bir tavırdır. Ayrıksılığı yalnızlaşma isteğiyle bütünleşmez; 'yeri'ni beğenmeme, 'başkası'na hayran olma ve kendini ancak 'başkası' ile gerçekleştirme bakımından 'huzursuz'dur.

**Ömer**

Züppeliğin artık tamamıyla 'budala, gülünç, karikatür' vb. eğlence/mizah öğesi sayılabilecek özelliklerinden sıyrılıp, bir toplumsal tabakaya, toplumsal katmana dönüştüğü; gene de toplumun zengin, elit ve Batılılaşmış değil ama özellikle alt-tabakasının öfkesini üstüne çekmeye devam eden bir 'durum'a geldiğini gördüğümüz Cumhuriyet dönemi ise daha farklı bir züppelik tarzına sahne olur. Bu dönemi temsil ettiğine inandığımız bir 'züppe' tipine Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*[36] romanında rastlamaktayız. Bu romanda züppe tavırlarıyla dikkatleri üzerine çeken, züppece bir hayat süren kişi Ömer'dir. Ömer ile ilgili bölüm 1936'da başlar ve devam eder. Dönem Cumhuriyet'in kurumsallaştırıldığı, tüm toplumu biçimlendirdiği ve tek egemen tarz olduğu bir zamandır. Ömer (çok fazla siyasete bulaşmasa da) ve çevresi Cumhuriyet'in getirdiklerini içselleştirmeye çalışan, yeni sistemin savunusunu yapan bir çizgi takip eder.

Ömer, İstanbul'da Mühendis Mektebi'ni bitirmiştir. Öğrencilik yıllarında 'züppe' tavırları ile tanınmış; aykırı giyimi ve özelde alaycı oluşu onu ele veren iki önemli nitelik olmuştur. Beyoğlu, onun uğrak mekanıdır, eğlence yerlerinin yılmaz müdavimidir; bol bol eğlenir ve içer. Hali vakti yerinde olan ve kendisine azımsanmayacak büyüklükte miras bırakan bir ailenin çocuğu olması ruh haline de yansımış, iki arkadaşı ile oluşturduğu gurubu 'ukala takımı' olarak nitelendirilmiştir. İçlerinde züppece tavır sergileyen ise Ömer olmuştur; okula her gün en şık kravatla gelmeye özen gösterir, pipo içer, küçümseme bir kişilik özelliği şeklinde belirginleşir (s. 353).

Ömer, Avrupa'ya, Londra'ya doktora yapmaya gitmiş ancak yüksek mühendis diplomasıyla yetinmiştir. Çünkü, eğitim-öğretimden çok gezmiş, tozmuş, ailesinden kendisine kalanları yemiş, yaşamış ve dört yıl sonra, 1936'da 26 yaşında iken memleketine dönmüştür (s. 93). Ömer, Türkiye'ye bir 'fatih olmak' için, 'başka şeyler yapmak' için gelmiştir. Her şeyin ötesine geçecek, her şeyi aşacak, sarsarak, kırıp dökerek ele geçirecektir (s. 93). Bitmez tükenmez bir hırsa sahip olması, çok para kazanıp her şeye hükmetmek istemesi 'uyuz bir Türk değil' (s. 131) bir Avrupalı gibi hayatı zenginleştirmek, capcanlı yaşamak istemesindendir. Avrupa'ya öykünen, onu taklit eden ve kendi memleketini küçümseyen bir niteliğe sahiptir; tıpkı ilk dönem züppeleri gibi.

Ona göre Türkiye'de her şey sahte, taklit, yalan ve kandırmaca ile doludur (s. 333). Türkiye aslında ona göre değildir, buraya dönüşü de 'farklı bir Türk' olmak içindir; her şeye hükmedecek güç ve zenginliğe ulaşmak... Ne ki bunda başarılı olamayacak, ömrü boyunca sadece kendi kibri, kaprisleri, züppelikleri ile başbaşa kalacak ve sadece kendine hükmü geçecektir. O başkalarını önemsemeyecek, onları küçük görecek, başkaları da onu fazla takmayacak. Aşırı denecek ölçüde kendine dönüktür, bencilliği had safhadadır, tüm dünyanın kendi yörüngesi etrafında dönmesini istemekte, kendini her şeyin ve herkesin üstünde görmektedir. "Ben talihliyim, yakışıklıyım, zenginim" (s. 473) sözleri onun ruh halini özetler gibidir.

Sosyal ve siyasal meselelere fazlasıyla duyarsızdır, toplumun boğuşması onu alakadar etmez, Cumhuriyet inkılaplarına inanmaz (karşı da çıkmaz, depolitize bir çizgisi vardır), onlarla bir şeyin olmayacağını ileri sürer ve sadece "kendi yapacağım şeylere inanırım" der (s. 332). Ömer, züppeliğin Cumhuriyet kuşağındaki görünümüne bir örnektir. Batılılaşma siyasetinin en radikal yorumunu temsil eden Cumhuri-

yet'in oluşturduğu ortamda züppeliğin nitelik değiştirmesine de tanık oluruz. Züppe artık 'alay konusu olan karikatür' olmaktan çıkmış ancak taklit, kibir, depolitize oluş (Ömer'in en yakın arkadaşları Refik ve Muhittin'in politik çizgileri vardır), bencillik gibi nitelikleriyle karikatür olmayı sürdürmüştür.

---

[1] İsmet Özel, "Züppelik ve Kültür", *Yazko Edebiyat*, Cilt 2, Sayı 12, Ekim 1981, s. 95-96.

[2] Renè Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. A. E. İldem, Metis, İstanbul, 2001, s. 181.

[3] Margaret M. Goodell, *The Snob in Literature: Three Satirists of Snobberry: Thackeray, Meredith, Proust*, The Folcroft Press, 1969, s. 57.

[4] Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. A. Cemal, YKY, İstanbul, 1995, s. 130.

[5] Arthur Koestler, "Züppeliğin Çözümlenmesi", *Yeni Dergi*, Sayı 40, Ocak 1968, s. 36.

[6] Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. M. Küçük, Ayrıntı, İstanbul, 1996, s. 127.

[7] Arthur Koestler, *a.g.y.*, s. 48.

[8] Mike Featherstone, *a.g.e.*, s. 127.

[9] Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat, Ankara, 1999, s. 49.

[10] Mike Featherstone, *a.g.e.*, s. 118, 127.

[11] David Chaney, *Yaşam Tarzları*, Çev. İ. Kutluk, Dost, Ankara, 1999, s. 80.

[12] David Chaney, *a.g.e.*, s. 162.

[13] David Chaney, *a.g.e.*, s. 162; Mike Featherstone, *a.g.e.*, s. 118.

[14] Walter Benjamin, *a.g.e.*, s. 166.

[15] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988, s. 64.

[16] Bülent Somay, "Bir Garp Mukallidi Züppenin İtirafları", *Defter*, Sayı 43, Bahar 2001, s. 45, 53.

[17] İsmet Özel, a. g. y., s. 97.

[18] Robert P. Finn, *Türk Romanı*, Çev. T. Uyar, Bilgi, Ankara, 1984, s. 91.

[19] Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, Çev. E. Kılıç, Tarih Vakfı Yurt yay., İstanbul, 1997, s. 276.

[20] Cevdet Kudret, "Alafranga Dedikleri", *Tarih ve Toplum*, Sayı 4, Nisan 1984, s. 27-31.

[21] Bülent Somay, *a.g.y.*, s. 51.

[22] Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsevdi*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 11; Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa, İstanbul, 1991, s. 38; Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, İletişim, İstanbul, 1991, s. 202.

[23] Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatını Ana Çizgileri*, AÜ DTCF, Ankara, 1979, s. 49.

[24] Ahmet Mithad Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, Akçağ, Ankara, 1997, (İlk baskı: 1876).

[25] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim, İstanbul, 1991, s. 45.

[26] Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, Inkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, (İlk baskı: 1896).

[27] Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim, İstanbul, 1991, s. 40.

[28] Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ruhu", *Defter*, Sayı 43, Bahar 2001, s. 67.

[29] Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şıpsevdi, *Atlas Kitabevi*, İstanbul, 1990, (İlk baskı: 1900).

[30] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 197.

[31] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 199.

[32] Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, Ötüken yay., İstanbul, 1999 (İlk baskı: 1923; Tefrika:1922).

[33] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 169.

[34] David Chaney, *a.g.e.*, s. 164.

[35] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, İletişim yay., İstanbul, 2000 (İlk baskı: 1922).

[36] Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, İletişim yay., İstanbul, 1999.

AHMET OKTAY

# SİYASAL ROMAN ÜZERİNE

Son yıllarda postmodernist özellikler yansıtan Türk romanının fark edilir bir dönüşüm gösterdiği, toplumsal sorunlara karşı belirgin biçimde ilgisizleştiği ve siyasal vurgulamalarının zayıfladığı birçok kez belirtildi. Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarası*, *İsyan Günlerinde Aşk*, Orhan pamuk'un *Kar* adlı kitaplarıyla bu uyarılara dolaylı bir yanıt getirmeyi öngöndürkleri düşünülebilir. Ama bu yanıt *efektine* rağmen şunu söylemek mümkün görünüyor: 1980 sonrası romanı, büyük ölçüde depolitize olmuştur ve yazınsal eleştiri de siyaseti bir tür hastalık olarak görmeyi/göstermeyi tercih etmiştir. Bu durumun açıklanabilir somut nedenleri vardır ve bu nedenlerin 12 Eylül darbesinin faşizan ortamında aranması gerektiği de açıktır.

Romanın, daha genelinde sanatın siyasetle ilişkisi her zaman *gerilimli* olmuş, indirgemeci tavır alışlar, romanın siyasal soruna yönelik ilgisinin propaganda sorununa eklemlendirilerek konumlandırılmasına yol açmıştır. Oysa Lukacs'ın ve izleyicisi Goldmann'ın romanı, *bozulmuş* bir toplumda gerçeğin ve mutluluğun araştırılması sayan yaklaşımını benimsersek, bağımlılık ve sömürü ilişkilerinin egemen olduğu her toplumda, bir anlatı türü olarak romanın şu ya da bu kertede ve düzeyde siyasal göndermelerden kaçınamayacağını söylemek gerekir. Siyaset çüntü, ister antik dünyanın polis'inde olsun ister günümüz kentinde ve metropolünde olsun; gündelik yaşamın en sıradan olaylarına içselleşmiştir. Çarşı-pazar ve işyeri siyasetin bütünüyle geçersizleşmiş gibi görünerek en yoğun biçimde gerçekleştirildiği kamusal alanlardır. "Bu pahalı", "Belediye çalışmıyor", "Yolsuzluk aldı yürüdü" türünden en masum şikayetler ve yakınmalar, doğrudan ve kendiliğinden *siyasal önermelerdir*. Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt*'inde Dilber'in kişisel acılarına ve yıkımlarına tanık oluruz elbet, ama aynı zamanda Dilber'in öyküsünde ve intiharında romancının özgürlük arzusunu ve kölelik düzenine yöneltilmiş isyanını da buluruz.

Sorunu olaylar ve olgular düzeyinden *ideolojik* dizeye çektiğimizde, en bireysel ve sıradan davranışların anlam alanının ve gönderme düzeneğinin genişlediğini kavrar, farklı bakış açılarına ve yorumlara ulaşabileceğimizi anlarız. *9'ncu Hariciye Koğuşu*, kuşkusuz, hasta bir gencin ruhsal bunalımlarını, beklentilerini, geçirdiği ameliyatları anlattığı bir romandır elbet; ama Nâzım Hikmet, "*9'ncu Hariciye Koğuşu*'nun bir tek kahramanı var: *9'ncu Hariciye Koğuşu*. Bu kitap, bütün o fakir çocuklar hastahanesinin romanıdır. Burjuvanın çocuğu *9'ncu Hariciye Koğuşu*'nda yatmadı, o ve onun anası, babası, o beyaz duvarların kâbusunu duyamaz." diye yazdığında, bütün anlamsal matris değişime uğrar ve farklı bir yorum alanı açılır. Peyami Safa'dan bir başka örnek verelim: *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. Siyasetin doğrudan hemen hemen hiç sözü geçmez bu romanda. Bir inanç

bunalımını anlatır ve kimi psişik olaylar üzerinden felsefî düşüncelere yer verilir burada. Ama romanın gösterge ve gönderme düzeneği ayrıştırıldığında, bilimsel düşüncenin gözden düşürülmeye çalışıldığı, materyalizme karşı çıkıldığı gözlemlenir. Romanda kullanılar argümanlar, son kertede *sağcı* dünya görüşüne aittir. Burada sağ/sol çekişmesine girmeyi amaçlamıyorum elbette ki, sadece romancının son kertede siyasal/felsefî bir aidiyet gösterdiğine işaret ediyorum. İçinde yaşadığı toplumda, resmî ideoloji ile *ihtilafa* düşen her romancı, ister istemez, siyasal olanla karşılaşır, siyasal düzeye ve görüşlere *anıştırmada* bulunur. Çünkü başka bir dünya gönermek, *son kertede*, başka bir *siyaset* önermektir. Bunun, bilinçli bir öneri olması gerekmez her zaman. Çok bilinen bir örneği anımsatacağım: Engels, bir Kralcı olan Balzac'ın *ilerici* bir içerik yansıttığını göstermişti.

Cumhuriyet dönemi romanında bu durumun yetkin bir örneği Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara*'sıdır (1934). Yakup Kadri'nin de Falih Rıfkı gibi saf kan *Kemalist* olduğu, 1950 demokrasisine sıcak bakmadığı biliniyor. *Ankara* öne sürdüğü ütopya ile Cumhuriyete ve rejime bir övgüdür. Ama romancı, Ankara Palas'taki balo sahnesinde, halk kesimleriyle yönetici kadrolar arasındaki *karşıtlığı* vurgularken alabildiğine *eleştireldir* Yakup Kadri, aynı izleğe çok yıllar sonra *Panorama*'da da (1953-1954) döner. Ankara'nın "inkılapçı" Neşet Sabit'i DP'nin milletvekilidir artık ve "ilk inkılap ekibinin en hamleli unsurları arsa spekülasyonları içinde yıpranıp gitmiş", "iki üç maddelik kanunlar, valiye, polise, jandarmaya birer emirle inkılap yerleştirilememiştir". Yakup Kadri Panorama'da din konusunda da alabildiğine *siyasaldır*. Olguyu kavrayışında yeterli olup olmadığı tartışılabilir elbet, ama romanın sonundaki ayin sırasında Fuat'ın ve Ahmet Nazmi'nin öldürülüşünde, romancının marazî denebilecek din takıntısının yol açtığı günümüzün Hizbullah eylemlerini çağrıştıran bir öngörü yattığını da söylemek gerekir.

Cumhuriyet dönemi romanının 1960'lara kadar siyasal, dolayısıyla *sınıfsal* soruna özel bir önem verdiği söylenebilir. Türkiye'de gelişkin bir işçi sınıfı ancak bu tarihten sonra oluşmaya, sanayi işçisi kentlerde ancak bu tarihten sonra yoğunlaşmaya başlayabildiği için, romancılar dikkatlerini sınıf antagonizmalarının daha kolay görülebildiği kırsal alana çevirmiş, mülkiyet ve bağımlılık ilişkilerinin sonuçlarını köy ve kasaba ortamında izlemeye çalışmışlardır. Anımsanacak ilk iki yapıt *Kuyucaklı Yusuf* (1937) ve *Toprak Kokusu*'dur (1944). Gerek Sabahattin Ali, gerek Reşat Enis, bir köylü ayaklanmasını kurgulamak cesaretini bile gösterir. Kuşkusuz, Çukurova'da feodalizmden kapitalizme geçiş sürecini destansı bir hava içinde betimleyen Yaşar Kemal'in yapıtlarını bu bağlamda özellikle anmak gerekir ama bu yazıdaki amacım, böyle kapsamlı bir sergilemeye izin vermeyecek kadar sınırlı. Burada sadece bazı vurgular yapmayı öngörüyorum. Dizgesel bir çalışma değil bu yazı.

Ben Semiha Ayverdi'nin nostaljik *İbrahim Efendi Konağı* adlı romanın da hayli fark edilebilir bir siyasal faya sahip olduğunu düşünüyorum. Konak düzeninin çözülüş sürevini yansıtan bir ağıt olarak okunabilecek bu romanda Ayverdi, Osmanlı toplum düzeninin cemaatçi öğelerini vurgulamakta, cemaat yaşamının yozlaşmasının yol açtığı törel bozulmayı eleştirmektedir. Ama bu eleştirinin siyasal düzlemde hay-

li *regressiv* olduğunu, Cumhuriyet düzenine bir tepki biçiminde dillendirildiğini söylemek gerekir. Toplumsal ilişkilerde *otorite* tutkusunu gizlemeyen romancı (imam, muhtar, bekçi toplumsal ilişkilerin ve hiyerarşilerin düzenleyicisi, yerleştiricisi ve koruyucusudur), modernleşme çabalarının köklerin yitirilişine yol açtığını belirtir. Okur, Abdülhak şinasi Hisar'ın nostaljik anımsamaları ile Ayverdi'nin anımsamaları arasındaki siyasal farklılığı kolaylıkla saptayabilir. Hisar'ın anımsama süreci de ister istemez eleştirel bir boyut içerir ama Hisar, genellikle öneride bulunmaz, tümüyle estetik boyutu öne çıkarır. Ayverdi ise sorunu sadece kültürel ve estetik bağlamda görmediğini, toplumsal/siyasal boyuta da sahip olduğunu çağrıştırır sürekli biçimde.

Burada bir noktayı vurgulamak istiyorum: *Geçmiş* ya da *tarih* ilgisi, Cumhuriyet dönemi romanında belirgin bir *siyasal* nitelik kazanmış görünüyor bana. Anımsama ya da tarihsel olaylara dönme, son kertede verili, somut zamanın eleştirilmesi, hayırlanması için bir vesile oluyor. Romancı üzerinde baskı ve yasaklama hissettiğinde ve muhalefetini güncel olgular bağlamında dillendiremediğinde, kuşkusuz, *yazınsal/sanatsal* kaygılar da taşıyarak tarihsel döneme yöneliyor. Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'unun (1938), Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken*'inin (1947) Türkiye'nin sorunlu dönemlerinde yayımlanmış olması (birincinin Atatürk'ün, iktidar çekişmelerinin son yıllarında, ötekinin CHP'nin son yıllarında) manidar görülebilir. Sanki İkinci Meşrutiyet döneminin olayları yaşanan zamanın olaylarına ışık düşürmektedir. Geçmişin iktidar uygulamalarına ve liderlerine yönelik eleştiriler, yankısını şimdinin olaylarında ve kişilerinde bulmaktadır.

Kemal Tahir'in Esir Şehrin İnsanları'nın (1956) da Türkiye'nin baskının ivme kazandığı yıllarda siyasal iktidara karşı koyma, aydının direnci, sınıfsal aidiyet (Kamil Bey'in karısı Nermin'in durumunu değerlendirişini anımsayalım) gibi sorunları gündeme getirmesi, bu bağlamda tartışılabilir görünen bir durumdur. Romancının kitabın başına oturttuğu "Esir düşmek başka şey/Teslim olmak başka/Seni sevmek başka bir şey hürriyet/Uğrunda dövüşmek başka" dizelerinin bu bağlamda ilgi çekici olduğunu söylemek gerekir. Yazımın başında andığım Ahmet Altan'ın iki romanının İkinci meşrutiyet dönemini seçmesi de bu bağlamda görülebilir gibime geliyor. *İsyan Günlerinde Aşk*, bizzat romancının vurguladığı üzere siyasaldır ve göründüğü kadarıyla demokrasi, laiklik ve ordu kavramlarının tartışılmasını kışkırtmaktadır.

*Kurtlar Sofrası*'ndan (1963-1964) itibaren siyasal yönsemelerini gizleme gereği duymayan romanlar yazan Attila İlhan, komprador burjuvazinin olduğu kadar Türkiye komünist hareketinin eleştirisine de özel bir ağırlık vermiştir. A. İlhan, *Bıçağın Ucu* (1973), *Sırtlan Payı* (1974), *Yaraya Tuz Basmak* (1978) gibi romanlarında, ordunun Kemalist düzenden yana olan kesimlerine arka çıkmıştır. Yeri gelmişken, 27 Mayıs darbesiyle gündeme gelen *ordu* konusu, 12 Mart darbesinden itibaren daha eleştirel gözle tartışılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* (1979) adlı romanı özellikle anılmalıdır. Ağaoğlu, bu romanda sadece darbecilerin değil eylemcilerin tutumlarını da irdeliyor, olan biteni gerçekçi bir göz-

le yansıtmaya çalışıyor. Bu dönemi anlatmayı isteyen ilk roman Çetin Altan'a aittir: *Büyük Gözaltı*. Ama Altan, daha çok kişisinin geçmişine geriye dönüşlerle cinsel boyutu agrandize edişiyle dikkati çeker burada. Türkiye'de darbeler döneminin ve eylemciliğin eleştirilmesinin ilginç örneklerini Oya Baydar'ın *Hiçbir Yere Dönüş* (1988) ve *Sıcak Külleri Kaldı* (2000) adlı romanlarında da görebiliriz. Bu darbe dönemleri romanlarının dikkat çekici bir özelliği, kendilerini de devrimci diye niteleyen kişilerin eleştirisine ağırlık vermesidir. Söylemek gerekir: Yakın siyasal olayları anlatmak da, eyleyenleri yargılamak da sanıldığı kadar kolay olmuyor. Örneğin Latife Tekin'in *Gece Dersleri*'nde (1986) tartışılabilir eleştirelliği, Ahmet Altan'ın *Sudaki İz*'inde (1985) düşmanca ve horlayıcı bir tutuma dönüşmüştür.

1980'lerden sonra siyaseti sadece darbe dönemleri bağlamında anlatmaktan kaçınarak *tarihsel* boyutta betimlemeye yönelem Selim İleri'nin romanlarını da anmak gerekir. *Cehennem Kraliçesi* (1980), *Yaşarken ve Ölürken* (1981), *Saz Caz Düğün Varyete* (1985), *Kafes* (1987), *Aynalı Dolaba İki El Revolver* (1997) vd. gibi romanlarında Selim İleri, kişisel/bireysel yakınlarımızın ardında baskıcı yönetimler aracılığıyla toplumsa içselleşen hoşgörü yoksunluğunun yattığını göstermeyi seçer. Özgürlük bir türlü *gelmez* Türkiye'ye. Siyasal boyutun, gündelik yapıp etmelerimize, çarşı-pazara bile içselleştiğini anımsattım yazımın başında. Buradan baktığımızda, Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Mektup Aşkları* (1998) gibi romanlarının siyasal gönderme düzeneğinin de dikkat çekici olduğunu söylemek gerekir. Erbil'in son anlatısı *Cüce*'nin de gözden kaçmayacak biçimde siyasal göndermeler yaptığını söylemek gerekir.

Adı anılması gereken birçok roman var elbet. Ama ben burada, yukarıda belirttiğim gibi, sadece birkaç vurgu yapmayı amaçlıyorum. Şunu da eklemek istiyorum bağlarken: Bu yazınsal açıdan da önemli olan bu birikime ve Orhan Pamuk gibi postmodernist sayılan bir romancının bile *Kar*'la siyasal düzeye dikkat çekmesine rağmen, 1980 sonrası Türk romanının büyük ölçüde sorunsuzlaştığını söylemek mümkün. Bu yönelime *emperyal yazın kanonunun* yol açtığını belirttim başka yazılarımda. Ama dünya konjonktüründe belirmeye başlayan yeni olgular kadar iç sorunlarımızdaki gelişmeler de, önümüzdeki günlerde bu kanonu daha da tartışılabilir duruma getireceğe benziyor. En azından şunu söylemek olası: Roman, tek kanonu ve üslûp bağlamında ele alınamayacak biçimde *içeriksel* bir genişlemeye de uğrayacak. Alt kültürün ürediği ve üretildiği toplumsal katmanların üyelerinin yaşam biçimleri, kaygıları, beklentileri devreye girecek. Ekonomik krizin derinleştiği bu dönem, ister istemez, yazarın sorumluluk duygusunu kışkırtacak ve romancı, içine yuvarlandığı tecimsel kaygılardan ve egemen sınıfların hedonist izleklerinden kopmak arzusunu daha çok hisseder hâle gelecek. Kuşkusuz 19. yüzyılın yazar imgesine, Flaubert'ın yazar anlayışına bir dönüşü kastetmiyorum burada. Aç bilaç yaşayan, ikide bir hapishanelere düşen yazar dönemi kapandı elbet. Ama bu kapanış, yazarı hiçbir zaman egemen sınıfların soytarısı hâline getiremeyecek. Yazar, her zaman tehlikeli düşler gören ve gösteren biri; her zaman iktidarın korkulu rüyası, heyulası olarak kalacak.

Belki de roman siyasetsiz yaşayamıyordur.

KÂZIM YETİŞ

# TÜRK ROMANINDA AİLE

Böyle bir başlık bir değil, en az beş doktora konusudur. Bu bakımdan burada bizim söyleyeceklerimiz çok genel bir değerlendirme olacak ve Türk romanında kuş bakışı bir gezinti yapmaya çalışılacaktır. Yalnız önce roman ve aile kavramına kısaca göz atalım. Bilindiği gibi roman, edebî türlerin en yenilerindendir. Hele bize gelişi XIX. yüzyılın son çeyreğinde ilk ibtidâ örnekleriyledir.

Romanın hayata tutulmuş bir aynı olduğu çok yaygındır. Bu, hayatın romanda anlatılması demektir. Anlatma dil ile olur. Elbette konuşma dilindeki anlatma ile yazı dilindeki anlatma çok farklıdır. Romanın bir gereği de ayrıntıdır. Hayatın ayrıntılı bir şekilde verilmesidir. Bu da elbette dil ile olur. Hayatı, ayrıntıları anlatacak bir dile ihtiyaç vardır. Maalesef ilk roman örneklerinin verildiği devrede Türkçe, bu ihtiyacı karşılayacak durumda değildir. Klâsik devrenin hem şiir hem de nesir dili hayata uymayan kalıplaşmış ifadelerle dolu idi. Bunun için de ilk romanlarımızın dili, en az tekniği kadar ibtidaî idi. Dolayısıyla da toplum hayatının en küçük ocağı, nüvesi olan aileyi, aile fertleri arasındaki ilişkiyi anlatacak bir dilimiz maalesef yoktu. Öte yandan kapalı bir toplum olan Türk toplumunda aile yapısına büyük bir mahremiyet hâkimdi. Sevgi, aşk, ihanet, kıskançlık, kavga, sürtüşme her toplumunu ailesinde olduğu gibi Türk ailesinde de vardı. Ama bunun yayılması ve dışarıya aksetmesi ya hiç yoktu ya çok nadirdi. Hele bunun yazıya geçirilmesi ayıp telâkki edilirdi. Bu durum daha sonra meselâ Servet-i Fünûn döneminde değişecektir. Fakat başlangıçta böyleydi. Nitekim Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat*, Namık Kemal'in *İntibah*, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* hatta Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanlarında hep sun'î aileler vardır. Yanı esasta anlatılan olayın kahramanları normal bir ailenin değil sun'î, yazarın kafasında tamamen sun'î olarak kurguladığı ailelerin fertleridir. Bu sun'îlik *Araba Sevdası*'da âdeta zirveye ulaşır. "Batılılaşma" maceramızda en son değişen ve bu konuda fikir beyan edenlerin ifadesiyle "bozulan" ailedir. Fakat romancılarımız gerçek aileler yerine sun'î, kurmaca demiyorum, aileler yarattıkları için bizi daima bozuk ve sağlıklı olmayan ailelerle karşı karşıya getirirler. Dolayısıyla gerçek Türk ailesinin bu ilk romanlarımızda ele alındığını göremiyoruz. Ancak Felâtun Bey gibi, Ali Bey gibi, Bihruz Bey gibi aileden kopuk tiplerle karşılaşırız. Hatta Rakım Efendi bile her hâliyle sun'îdir. *Mansur Bey*'de veya *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*'da bile bir aile yoktur. Bu devredeki bütün romanlarımızda bu zaaf kendini gösterir. Kendisi de köklü bir ailenin çocuğu olan Samipaşazade Sezayî'nin *Sergüzeşt* romanı da aristokrasinin kendi kültürüne yabancılaşmasının yanında. Osmanlıda örneğine az rastladığımız- bilindiği gibi Osmanlı ailesinde pek çok bü-

yük şahsiyetin annesi, çok defa annesi kadar bağlı olduğu dadısı cariyedir- narsizm, batı edebiyatında gördüğümüz köleliğe karşı olma akımının bir uzantısı olarak yer alır. Bu dönem romanlarında şu veya bu şekilde devamlı bir şekilde bozulan, dağılan, harap olan veya en azından zarar gören aileler vardır. Bu bir tespit midir, bir savunma psikolojisi midir anlaşılmaz. Meselâ bir *Vah* da yıkılan bir ailenin enkazı üzerine yeni bir aile kurulma işareti verilir. *Jön Türk*'de yıkılan ailenin karşısına bir aile kurulmak istenir ama bu aile tıpkı yıkılan aile gibi var mıdır yok mudur bilinmez. Dünya'ya *İkinci Geliş*, dağılan ailenin, ba'sü bade'l-mevt misali yeniden neşv ü nema bulduğunu görürüz; fakat bu yeni aile o kadar sun'îdir ki böyle bir macera veya böyle bir aile olabilir mi sorusu bile fazla geliyor. Örnekleri çoğaltmaya her hâlde gerek yok. Servet-i Fünûn edebiyatında Halit Ziya'nın ilk romancımız olduğunu söylemek yanlış olmaz. O büyük romancımız, köklü bir aileden gelen Halit Ziya, Türk ailesinin değil, devrinin hastalanmış insanını dolayısıyla ailesini karşımıza çıkarır. Onun mensubu bulunduğu edebiyatın da en önemli eseri olan *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*'da değil aile, aileden kaçış verilir. *Mai ve Siyah*'ın kahramanı ve Servet-i Fünûn'un prototipi Ahmet Cemil, hayalleri için ailesinin mahvolmasına sadece seyirci kalır. Esasen o hiçbir şeyde aktif değildir. Dinamizmi tükenmiş insanı temsil eder. *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* ailenin yıkılışının, tükenişinin, belgeleridir.

Tabiî burada tekrar da olsa şunu sormak mecburiyetindeyiz. Bu romanlardaki aile o günün toplumunda yok muydu? Her hâlde vardı. Yalnız yazar düşünseydi veya isteseydi buradaki ailelerin karşısına sağlıklı aileler çıkarır, Türk ailesindeki bozulmayı daha iyi gösterir, sebeplerini tartışır, düzelme yollarını teklif ederdi. Ama ondan veya o okuldan böyle bir anlayış ve uygulama beklememeliyiz. Çünkü onlar, toplumla değil, batılı anlayışlarla bulanmış kendi dünyalarıyla meşguldüler. Hele Mehmet Rauf'un *Eylül* romanı bu ruhun kendi içinde en dikkat çekici örneklerinden birini teşkil eder. Aile birbiriyle sadece bazı maddî bağlarlara ilintilidir. Süreyya'nın beraber oturduğu baba evi, eniştesi ile ilişkiler pamuk ipliğine bağlıdır. Suad ve Süreyya çok cılız bir aşkla birbirine bağlı gibi görünürler; o da birtakım heveslerin rüzgârı önünde uçar gider. Ne Halit Ziya ne Mehmet Rauf'un verdikleri aileler ne eski, köklü, birtakım dayanakları olan aileyi, ne yeniyi temsil ederler. Hatta aile bile değildirler. Dolayısıyla da sun'îdirler.

Romanlarının vak'ası daha çok kenar mahallelerde geçen, kahramanlarının çoğu bu semtlerin insanları olan Hüseyin Rahmi'de Türk ailesini bulmak mümkün mü, bilemiyorum. Yalnız dönemin Türk ailesinin en önemli meselelerinden biri olan, daha sonraki nesillerin kendi benlik ve kültürlerinden kopmasında büyük payı olan mürebbiye Hüseyin Rahmi'nin bir romanının konusu ve ismi olur. Bugünkü yabancı dilde öğretimin ilk şekli olan çocuklara yabancı dil öğretmek için yabancı mürebbiye bulmak çok yaygın bir uygulama idi. Bu pek çok romanımızda şu veya bu şekilde söz konusu edilir. Hüseyin Rahmi bunu bir romanının konusu yapar. *Mürebbiye* romanında da görüldüğü gibi bu mürebbiyelerin çoğu batıda bir kesere kulp olamamış, hatta kötü yola düş-

müş maceraperest kimselerdi. Değerli mütefekkirimiz Samiha Ayverdi'nin isabetle belirttiği gibi, mürebbiyeye teslim edilen çocuk, "ezan okunuyor", tabirini dahi bilmeyecek "imam bağırıyor" diyecektir. Tabiatıyla dedenin beş vakit namaz kıldığı, babanın en azından cuma namazlarını geçirmediği ailenin çocuğu mürebbiyenin elinde " imam bağırıyor" diyecektir. İşte böyle bir yıkımı Hüseyin Rahmi romanlaştırır.

Halide Edip Adıvar, bir hanım olmasına ve kadın, anne olmayı hemen bütün eserlerinde ön plâna getirmesine rağmen ne Yeni Turan'da, ne Zeyno'nun Oğlu'nda ne Sinekli Bakkal'da aile vardır. İdeolojik bir roman olan Yeni Turan'da kadını pek çok görev yüklenirken kadının yaratılışının en önemli sebeplerinden olan aile göz ardı edilir. Belki de yazar eski ailenin yeni ve biraz da ideolojik insanı yetiştiremeyeceğini düşünür. *Sinekli Bakkal*'da Selim Paşa'nın konağı siyasî çatışmaya feda edilir. Halide Edip, düşünmüş olmasa da –çünkü bunu söylemek biraz ağır bir hüküm olur- doğu ile batıya izdivaç ettirir; Rabia'yı Müslüman olan Peregrini ile evlendirir, yeni bir aile anlayışı ortaya koyar. Kültürde değişme ile yetinmez, daha ilerde izdivaçlar düşünür. Belki de geri kalmış bir ırkı ilerletmek için aşılama, aşı yapma tartışmalarını hatırlatır. Bununla beraber Halide Edip, bir tarafıyla konak, Osmanlı devri aile yapısını Selim Paşa'nın konağı ile verir. Ama bu ailenin babası ile oğlu toplumun bir nüvesi olarak kopuktur, çatışma içindedir. Esasen toplum da öyledir. Bu kaçınılmaz. Burada Selim Paşa konağının Türk ailesini veren en dikkat çekici tarafı, konağın Rabia'yı hemaye etmesi, gelişmesini sağlamasıdır. Eski Türk konaklarında pek çok Anadolu insanı böyle himaye görmüş, babanın aşçı, bahçıvan olarak girdiği konakta oğul veya yeğenler konağın himayesinde paşa veya okuyup belirli bir mevkie gelmişlerdir. Benzer bir durumu biz Sâmiha Ayverdi'nin *İnsan ve Şeytan* romanında da görürüz. Romanın en dikkat çekici kahramanı olan Vehbi Dede'nin romanda bir ailesi olmalıydı diye düşünüyor insan. O zaman gerçekten toplum birkaç tip ailesi ile romana girerdi. Tabiatıyla bu bir romandır, belki kesitler ancak yer alabilir. Yalnız bütünüyle düşünecek olursak Halide Edip de bize Türk ailesini tam olarak vermez. Belki parça parça bazı unsurlar yakalanabilir. O zaman da bir aile olmaz.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* romanı adıyla bize bir konak, belki de aile hayatını verecekmiş intibaını verirse de, bu aile, artık dağılan maddeten ve manen tükenen, yozlaşıp biten bir ailedir. Naim Efendi kızı ve damadı ile kopuk olmasının yanında torunlarıyla bütün çabasına rağmen bir bağ kuramaz. *Kiralık Konak*'ta yıkılan aile mi devlet mi belirmez. Bu tükeniş gerçek olsaydı Türkiye Cumhuriyeti kurulamazdı. Hakkı Celis, bu kuruluşta bir nebzecik görev alır. Ama, Seniha'dan yüz ve karşılık bulabilseydi onun da bir payı olmayacaktı yeniden kuruluşta. Yakup Kadri kendisinin de mensubu bulunduğu köklü aristokrat ailenin bitişini verirken, kurtuluşu kimin sağladığını söylemese de bu anlaşılır ki halktır. Ama halkın da çekirdeği olan ailesini onlar da tanımaz. Nitekim bunu yani halkı tanımaya *Yaban*'da çalışacak fakat ancak ondan ne kadar kopuk olduğunu gösterebilecektir.

Büyük romancımız Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu*'nda aile aramak beyhude

olur. *Yaprak Dökümü*'nde ise konu bir ailenin çöküşüdür. Ali Rıza Bey, boş yere bir müddet direnir sonra teslim olur.

Peyami Safa'nın Sözde Kızlar, Mahşer'i ailedeki çöküşün başka örnekleri ile dolu.

Cumhuriyet döneminde yazılmış romanlarda artık ne eski aileyi, ne yeni tip aileyi ne de yönelinilen Anadolu'daki aileyi bulabiliriz. Tabiatıyla bu çok umumî verilmiş bir hükümdür. Mutlaka parça parça güzellikler yakalanabilir. Yalnız bunun için önce sosyolojik bir araştırmanın sonucu olarak Türk ailesinin ne olduğunun ortaya konulması ve buna göre o güzelliklerin birleştirilmesi gerekir. Ancak o zaman sağlıklı bir sonuca varılabilir.

Şu hâlde sonuç olarak söylemek gerekirse bize roman, XIX. yüzyılın son çeyreğinde yani değişmeyi, hatta başkalaşmayı yaşadığımız bir dönemde gelmiş; bu değişme, yozlaşma, başkalaşma olduğu gibi romanımıza aksetmiştir. Elbette toplumda bu başkalaşmaya karşı direnç noktaları, direnen unsurlar vardı. Belki de genel olarak bakıldığında bu noktalardan biri de aile idi. Yalnız roman yazarlarımızın hemen tamamı bu değişmeyi çok isteyen, toplumu edebiyat yolu ile değiştirmeyi düşünen veya değişmeyi bizzat yaşayan insanlar olduğu için bu direnç noktalarını ya görmediler ya da görmek istemediler. Bunun için romanımızda dağılan, bozulan, bozuk, hasta, hastalığa yakalanma süreci yaşayan aileler arzı endam ederler. Böylece romancılarımız hem düşündüklerini, arzu ettiklerini romanlarında bir hayat olarak sunmuş olurlar hem de toplumu değiştirme yolunda gayret sarfederler; bunu da başarırlar. Bunun için de yaratılan ailelerin çoğu sun'îdir, toplumu, bizi, bizim insanımızı ve ailemizi aksettirmez. Bu öyle bir hâl alır ki sosyal gerçeklik veya köy romanı anlayışında bu sefer farklı bir değişme süreci başlatılmak istenir. Burada şunu da söylemek gerekir ki bizde romancıların pek çoğu, insanı ve hayatı değiştirmek için bir kurgu kurmuşlar, yeni bir hayat düzenlemişler, romanın yapısında olan kurmaca yapıyı zihinlerindeki kafalarındaki ideoloji veya saplantıya göre oluşturmuşlardır. Var olanı, temel olanı, cemiyeti ve insanı tanıma yoluna pek gitmemişlerdir.

**RAMAZAN KAPLAN**

# KÖY ROMANI

Köy romanı, Türkiye'de daha geniş kapsamlı anlam çerçevesine sahip "köy edebiyatı"nın, romana özgü kullanımını içerir. Edebiyatın malzemesinin insan ve onunla ilgili durumlar olduğu kabul edilirse, insanî gerçekliği coğrafî bir kimlikle ifade etmenin, bunu bir edebî tarz hâline getirmenin, edebiyatın özüne aykırı düştüğü söylenebilir. Dahası, romanın konusu yapılan her nesne ve duruma göre romanı adlandırmaya çalışmak da pratik olmadığı kadar, doğru da değildir. Ancak, Türk edebiyatında köyü ve köylüyü, kendine özgü sorunları ve yaşayış biçimleriyle anlatmaya çalışan romanlar "köy romanı" olarak tanınmış, bu yönleriyle de edebiyat araştırmalarının konularından biri olmuşlardır. Gelinen noktada, "köy edebiyatı" gibi, "köy romanı" nitelemesinin de, doğru olup olmadığı tartışmasını yapmanın kuramsal ve uygulamaya dönük yönüyle, pek fazla bir anlamı kalmamıştır.

Köy edebiyatı ve romancılığının, köy enstitülü yazarlarca özdeşleştiği muhakkaktır. Fakat sosyal hayatı daha geniş çerçevede algılama ve ifade etme biçiminde kendini gösteren ve Tanzimat'tan beri süregelen çabaların da, köy romancılığına uygun bir zemin hazırladığını belirtmek gerekir. Köy romanı ve romancılığı, "köy" gibi bir coğrafî birimin sorunlarıyla sınırlı kalmakla birlikte, romana köyün ve köylünün sorunlarını taşımada güçlü bir işlev görmüştür.

Türk romancılığında, köyü ve köylüyü konu edinen ilk örnekler Tanzimat döneminde görülür. Ancak bunlarda köyün işlenişi, çok dar çerçeveli ve oldukça ilkel denebilecek basit konuların ele alınışı biçimindedir. Türk edebiyatında, "köy romanı ve romancılığı" anlayışı çevresinde tanınan eserler, köy enstitülü yazarların edebî hayatta varlıklarını göstermelerinden sonradır. Onlara gelinceye kadar kişisel ilgi ve tercihler dolayısıyla roman ve hikâyede işlenen köy ve köylü, artık bundan sonra toplu edebî bir hareketin konusu olmaya başlamıştır. Fakat her şeye rağmen köy edebiyatı ve romanını, organik birlikteliğin eseri görmek de mümkün değildir. Köy enstitülü yazarların, içinden çıkıp en çok tanıdıkları köy çevrelerini başlı başına bir konu yapmaları, edebiyat ve romanda sanki ortaklaşa çabanın ürünü gibi görülebilecek toplu bir hareketi ortaya çıkarmıştır. Oysa "köy romanı" konusunda ortaya konulan görüşler dikkate alınacak olursa, köy romanı yazanlar arasında bile farklı tutumların olduğu sonucuna varılır. Köy romancısı olarak tanınan yazarlar da, kendilerinin yalnızca bu yönleriyle anılmalarının doğru olmadığını düşünürler. Köy-şehir edebiyatı biçimindeki bir ayırıma bu yazarların da çoğu karşıdır. Onlara göre kendileri, yakından tanıdıkları ve sorunlarıyla edebî alana taşımak istedikleri köyün ve köylünün romanını yazmaktadırlar.

Köy romanları, sosyal roman çeşidinin içinde yer alırlar. Bilindiği üzere, "sosyal roman" olarak adlandırılan romanlarda, toplumsal hayatın farklı kesimlerinin değişik sorunları işlenir. Bu yönüyle "sosyal roman"lar, sosyolojik ilgi, dikkat ve karakterle-

ri yoğun olan romanlardır. Sınırların iyi belirlenmediği, toplumsal hayatın öncelendiği ve roman sanatının gereklerine özen gösterilmediği durumlarda, bu roman çeşidinin, sosyolojik bir tutanak hâline gelmesi gibi bir sonuçla karşılaşılabilir. Ancak, yetenekli yazarlarda böyle bir sakıncanın varlığından söz etmek bir yana; sosyal hayat, yazarı ve eseri besleyen olgular olarak eserde yer alırlar. Çünkü, "sosyal roman"lar, toplumu en geniş çerçevede algılama ve ifade etme iddiası taşıyan romanlardır. Onların bu özelliği, romanın sanat olarak ihtiyaç duyduğu doğrultuda kullanılırsa, romanın en mükemmel örnekleriyle karşılaşmak da mümkündür. Nedenine gelince, bu tür romanlarda birey, toplumsal konumundan soyutlanmadan ve birey olarak varlığı ihmal edilmeden anlatılmış olacaktır. Dünya romancılığında, toplumsal yapı ile bireyin ilişkilerinden ortaya çıkan bileşimi, romancı dikkati ile anlatmayı başaran eserlerin, değerli romanlar oldukları kolaylıkla söylenebilir. Kabul etmek gerekir ki, "köy romanı", bu açıdan ve örneklerinin bütünü göz önüne alındığında, romandaki etki ve konumuna uygun bir başarı gösterememiştir. Herhalde bunda, herhangi bir gerçeklik gibi, "köy gerçekliği"nin de, romana aktarılmasında, "roman gerçekliği"nin daha az dikkate alınıp, önceliğin ideolojik nitelikli konulara verilmesinin payını küçümsememek gerekir. Elbette her edebî eser farklı bir düşünce dünyası ile varlık bulur. Bir edebî eser en ileri ölçülerde ideolojik yönelimlerin kaynağı da olabilir. Ancak, romanın ve romancının sahip olması gereken en önemli nitelik, insanın bir biçimde iç içe olduğu çok çeşitli problemleri edebiyatın özüne uygun olarak bir dönüşüme uğratma konusunda, duyarlı olmaktır.

Köy romancılığı kapsamındaki ilk uygulamaların Tanzimat döneminde görülmeye başlandığı söylenmişti. Ahmet Mithat (1844-1913)'ın, konuyla ilgili ilk örnekler olması dışında pek fazla bir değer taşımayan *Bir Gerçek Hikâye* (1876) ile *Bahtiyarlık* (1885) adlı hikâye boyutunu aşan geniş hacimli eserleri, köy romanı ve hikâyesinin olduğu kadar, köy edebiyatının da öncü eserleri konumundadır. Cumhuriyet dönemindeki örneklerine gelinceye kadar, bu dönemin en karakteristik örneği *Karabibik* (1890)'tir. Nâbizâde Nâzım (1862-1893)'ın eseri, edebî değerinden ziyade, doğrudan doğruya köy ve köylü konusunu, roman / hikâye türündeki bir eserin başlıca konusu yapmasıyla önemlidir. Yine bu dönemde özellikle kendisinden söz edilmesi gereken bir başka eser de *Memleket Hikâyeleri* (1919)'dir. Refik Halit Karay(1888-1965)'ın güçlü gözlemciliğinin, anlatmadaki ustalığının belgesi sayılması gereken bu kitaptaki hikâyeler; köy ve kasaba çevrelerinin hayatlarını başarıyla anlatması kadar, yer yer hicivli üslûbuyla da Türk hikâyeciliğinin en dikkate değer örneklerinden biri olmuştur.

Millî Mücadele ile birlikte, siyasî, sosyal ve ekonomik politikaların ilgi odağı olan köy ve köylü meselesi, edebî eserlerde de kendine yer bulan konulardan bire hâline gelmeye başlamıştır. Ancak bu dönemdeki eserlerin hem sayıca azlığı hem de köy ve köylüyü, hâlâ aydın bakış açısının güdümünde görme geleneğinden kurtulamamış oldukları göz önüne alınırsa, karakteristik köy romanının henüz ürünlerini vermediği anlaşılır. Bu bakımdan, köy ve köylü sorununun edebî eserlerde ve özellikle romanda yeni bir dönüşüme uğramış olarak konu edilmesi, enstitülü yazarlarca gerçekleştirilir. Roman olmamakla birlikte, bu dönüşümün gerçekleşmesinde öncü

bir eser oluşuyla Mahmut Makal (1933)'ın *Bizim Köy* (1950) adlı eserinin özel bir yeri vardır. Bu eserden sonra köy gözlemlerine dayanan yeni bir anlatı türü yaygınlık kazanırken; köy ve köylü, bu yıllara gelinceye kadar yapılmadığı biçimde ve kimi zaman abartılmış olarak anlatıldığı düşüncesine yol açan bir tarzda romanın başlıca konusu olmuştur. Romanla birlikte, edebiyatın öteki türlerinde de büyük rağbet görmeye başlayan köy konusu, bunu biraz da dönemin sosyal şartlarına borçludur. Demokrat Parti'nin tek parti anlayış ve uygulamalarına karşı başlattığı muhalefet sonucu, köy ve köylü, politik ortamın temel objelerinden biridir artık. Köye yönelik politik gelişmelere paralel olarak, edebî plânda köy ve köylü konusunu işleyen yazarların da köy kökenli olmaları, köy romancılığının güncel ve özel bir edebî olgu hâline gelmesini kolaylaştırmıştır. Bu durumda, edebî değeri ayrı bir konudur ama, artık köy konusu romanda, köy gerçekliğinin içinden çıkıp gelen insanların gözlemleri ve duyarlığı ile biçimlenmeye başlamıştır. Gerçeği, edebî bir kimlikle ifade etmek için, gerçeğe tanıklık etmenin, onunla iç içe olmanın gerekli fakat yeterli bir şart olmadığı bilinen bir hususdur. Ancak, edebî plândaki başarıları ne olursa olsun, köy ve köylü ile ilgili konularda kimi zaman gerçek adına gerçeği zorlayan hususlar romanlarında yer almış da olsa; köy enstitülü yazarlardan sonra romantik köy edebiyatının sona erdiği bir gerçektir. Edebiyatı, toplumu değiştirmede bir tür araç gören bir anlayış için, böyle bir kazancın elde edilmesi asla küçümsenemez. Köy romanı, köy ve köylüyü içinde bulunduğu şartların ağırlığı, acımasızlığı ile anlatmakla; sosyolojik bir olgunun varlığına dikkatleri çevirmiştir.

Burada ayrıntılı olarak tekrar edilmelerine gerek duyulmayan konuları ve yazarlar kadrosu ile* köy romanı 1970'li yıllara kadar gücünü korur ve en tipik örneklerini verir. Edebî ve sosyal alanda kendisinin çıkışını hazırlayan şartların değişmesi ve zayıflamasına paralel olarak, köy romancılığına da ilgi azalır.

Köy romanları kapsamında düşünülebilecek eserlerde, adından da anlaşıldığı üzere köy ve köylü ile ilgili sorunlar, romanın en temel problemidir. Ekonomik hayattan gelen güçlükler, işsizlik, köylünün topraksız oluşu ve bu yüzden çıkan kavgalar, toprağın bir mücadele aracı hâline getirilmesi, susuzluk, tefecilik, sağlık sorunları, eğitimin yetersizliği ve ilkel şartlarda sürdürülmesi, bilgisizlik ve neden olduğu her türlü olumsuzluk, köylünün sosyal yapı ya da nüfuz çevreleri karşısında güçsüz oluşu, ezilmesi ve kan gütme vb. sorunlar; aşağı yukarı bütün evrelerinde köy romanlarının başlıca konuları olmuşlardır. Başlangıcından itibaren en olgun örneklerine gelinceye kadar, bu problemlerin sınırlı sayıdaki olgular etrafında odaklandığı görülür. Bunların bir başka özellikleri, hep maddî kaynaklı oluşlarıdır. Bu bakımdan denebilir ki, Türk köylüsü, şu ya da bu ölçüde maddî hayatıyla romana girmiştir. Ancak, kendi özel dünyasındaki Türk köylüsünü, köy romanlarının pek çoğunda bulmak mümkün değildir. Köy romanlarının büyük bir kısmında, neredeyse aynı biçimde duyan, düşünen ve hareket eden varlıklardır köylüler. Köy romanı, köylü de olsa, onun başlı başına özel bir dünya olduğu, olması gerektiği gerçeğini göz ardı etmiştir. Hangi türden olursa olsun, romanda sözü edilen her şey yalnızca insan içindir. İnsanın evrensel çaptaki kimliğini anlatmak için vardır roman. Fakat köy romanlarının genele yakın bölümünde bu-

nun tersi yapılmıştır. Köy ve köylünün, olabildiği ölçülerde ve kimi zaman abartılmış olarak, kendisini sarmalamış problemlerinin ortaya konup sergilenmesi, roman adına yeterli görülmüştür. Oysa romanı ve en geniş anlamda bütün edebiyat ürünlerini evrensel alana taşıyan şey, sorunun kendisi değil, o sorun ya da toplumsal yapı içinde insanın kazandığı edebî değerdir. Öncelik tanımakta tercih hakkı elbette yazarındır ama, sanatın gücü konusunda asla ihmal edilemeyecek asıl husus, insanla ilgili her türlü olgunun insanı anlatmada yalnızca bir malzemeden ibaret olduğu gerçeğidir. Köy romancısı olarak anılmak istemeseler de, köy romanı yazanlar arasında, az sayıda da olsa, bu gerçeğin bilincinde olan yazarlar vardır. Kemal Tahir (1910-1973), Yaşar Kemal (1923) ve Fakir Baykurt (1929-1999)'un köyü ve köylüyü anlatan kimi romanları bu çerçevede düşünülebilecek romanlardır. Bu romancıların romanlarında da, dönemin yaşayışıyla ilgili ve hatta kimi zaman politik bir yaklaşımın ürünü olan sorunlar ele alınır. Ancak, sorun kendi başına sığ bir gerçeklik olarak romanda bulunmaz. Bu sorunlar, roman kişisinin evrensel bir yanıyla özdeşleşmiş olarak romana aktarılır. Bu nedenledir ki, bu ve benzer yapıdaki romanlarda, roman kişileri, köy romanlarının birçoğunda olduğu gibi kalabalıkta yitip gitmezler. Kendilerini karakterize eden çeşitli ve tipik özellikleriyle canlı birer roman kişisi olarak yaşamaya devam ederler. Burada elbette ifade edilen görüş, romanda sosyal olguların yer almış olmasına hiçbir biçimde karşı çıkmak değildir. Tam tersine, bunun roman muhtevası için bir zenginlik getireceği, fakat yalnızca ne türden olursa olsun birtakım problemleri sayıp dökmenin romanı, roman yapmaya yetmeyeceği gerçeğine dikkati çekmektir. Kaldı ki, bu durum, köy romancılığının popüler olduğu yıllar geride kaldıktan sonra, doğrudan doğruya bu anlayışla roman yazmış romancılar tarafından da dile getirilmiş, bu yazarlardan bir kısmı, köy romanlarında insan ögesinin ihmal edildiğini ifade etmişlerdir.

Türk romanında oldukça uzun sayılabilecek bir süre kendinden söz ettiren, uygulamaları ile pek çok tepkilere neden olan köy romanına yöneltilen eleştirileri tek bir noktada toplamak mümkündür. O da, romanda ele alınan konular, kişiler ve bunlarla ilgili düşünce ve görüşlerde, neredeyse kimi zaman aynı, kimi zaman da birbirine benzer şeylerin anlatıldığıdır. Yukarıda bunların roman kişisiyle ilgili olanlarına değinilmiştir. Köy romanları ve romancılığı, işlediği konular ve bunlar içinde yer alan kişi kadrosu kadar, roman tekniği açısından da sorgulamaya açık bir romancılık anlayışıdır. Elbette her biri başlıbaşına bir edebî şahsiyet olan yazarları, her konuda organik bir anlayış ve uygulama içinde görmek doğru olamaz. Ancak, roman türünde ortaya konan edebî ürünlerin birbirine benzer ve kimi noktalardaki ortak yönlerinden hareket edilerek, köy romancılığının karakteristik özellikleri tespit edilebilir.

Bu konuda dikkati çeken en önemli husus, köy romanı yazanların, köy gerçekliğini hep aynı açıdan görmüş ve yansıtmış olmalarıdır. Aslında köy sorununun, ortak bir malzeme sayılıp her bir yazar tarafından işlenmesi de bir noktaya kadar bir sakınca göstermez. Aynı konunun ele alınmış olması bakımından, köy romancılığı tek örnek de değildir. Bütün dünya edebiyatlarında öteden beri işlene gelen ve işlenmeye de devam edilen konular vardır. Bunların kimi dinî, tarihî ve kültürel nitelikli, kimi de toplumsal yapıda karşılaşılan durumlarla ilgilidir. Daha önce işlenen ya da işlenmekte

olan bir konunun, başkalarınca ele alınmaması gibi bir sınırlama da mümkün olamaz. Ancak, aynı ya da benzer nitelikli bir konunun işlenmek üzere seçilmesi, romancıyı yeni bir üretim yapma zorunluluğu ile yükümlü kılar. Çünkü sanatın, çoğaltıla çoğaltıla eskitilmiş ve yeniden çoğaltılması hiçbir değer ifade etmeyen ürünlere tahammülü yoktur. Roman da bu olgunun dışında düşünülemez. Öyleyse, çağdaşlarınca işlenen bir konu durumunda da olsa, romancının görevi, bu ortak malzemeden özgün bir yapı oluşturmayı başarabilmek olmalıdır. Bu ise, hangi amaçla tercih edilmiş olunursa olunsun, problemle sınırlı kalmayıp edebî değerin ancak yeniden üretimle sağlanabileceği gerçeğinin bilincinde olmayı gerektirir. Ne var ki, köy romanlarının sayıca büyük bir kısmı, yeniden üretilen değil, çoğaltılan eserler konumundadır. Birçoğu, aynı biçimde kurgulanmışlardır. İnsanın, sonuçta bir "birey" olduğu hesaba katılmadan, romanlarda adları değişen fakat işlevleri hep aynı kalan varlıklar olarak tasarlanması olgusunun dışında kalınamamıştır. Bu bakımdan, köy romanlarının birçoğunda, aynı bakış açısının eseri olan bir kurgulama tekniği vardır. Roman, çatışan taraflar üzerine kurulur. Birbiriyle çatışma hâlindeki tarafların güçleri genellikle dengesizlik gösterir. Yani bir taraf güçlü, onun karşısında yer alanlar güçsüzdür. Çoğunlukla maddî ve çıkar amaçlı konular, çatışmanın esasını oluşturur. Gerçekte, taraflar arasında güç bakımından dengesizliğin bulunduğu romanlarda, çatışmadan çok, ezen ve ezilen taraflardan söz edilebilir. "Gücün" ortaya çıkışı ile yalnızca güçler arasındaki denge bozulmakla kalmaz, aynı zamanda karşı tarafta yer alan roman kişilerin günlük hayatları da altüst olur. Gücü elinde bulunduranlar, köylünün kendi arasında olabileceği gibi, örgütleşmiş bir güç ya da yetkili olarak da romanda bulunabilir. Eşkıya romanlarının kimi örnekleri dışında, roman, güçlünün zaferi ya da başarısı ile sonuçlanır. Toplumsal yapıyı sınıf farklılığı açısından yorumlama amacı taşısa, sosyal yapıda örnekleri bulunsa bile, bu durumun bir roman gerçeği olarak sunulmasının, romana özgü çok özel bir dikkat gerektireceği bilinmesi gereken bir husustur. Bu demektir ki, toplumsal hayatta karşılaşılan ve yaşanan bir durum, roman gerçekliği olarak romana çok daha özel şartlarda taşınmış olmalıdır. Aksi hâlde, başında anlattıklarından sonu belli olan romanlar ortaya çıkar ki, bu yüzeysellikle, çok daha karmaşık bir dünyayı içinde barındıran insanın zenginliğinin birbiriyle uyum hâlinde olması beklenemez.

Sosyal roman çeşidi içinde yer alan köy romanları, genellikle tezli romanlardır. Bilindiği üzere, tezli romanlar, yazarının düşünce dünyası etrafında biçimlenen romanlardır. Bu romanlarda yazar, roman ve roman kişilerinin dünyasını, kendi düşünce dünyasına göre kurgular. Belki bu tespit ilk anda, şaşırtıcı bulunabilir ve bunun tabii bir şey olduğu da söylenebilir. Ancak burada kastedilen husus, romancıyı özel düşünce dünyasından soyutlamak değil, bu özel dünyanın, evrensel insan gerçeğini gölgeleyecek boyutlara ulaşmaması gerektiğine dikkat çekmektir. Romanın bildirisinde, yazarın kendi tercihlerinin, adeta bir dayatma biçiminde ifade edilmesi, okuru dikkate almamak demek olacağı kadar, daha ileri çerçevede roman için bir kusurdur. Kaldı ki, okurun "doğru"su ile yazarın "doğru bildikleri"nin de hele roman söz konusu olduğunda, mutlaka örtüşmesi gerekmez. Yazar, anlatmakla yükümlü olacak, okur ise, anlatılanlardan yola çıkarak kendince bir sonuca ulaşacaktır.

Fakat, köy romanlarının birçoğu okura böyle bir hak tanımaz. Ulaşılan sonuçta, yazar okurun kendisiyle birlikte olmasını adeta bir zorunluluk olarak görür. Kendisi gibi düşünülmesini, romanda ortaya konan yapı karşısında taraf olunmasını ister. Kimi durumlarda ölçü iyice kaçırıldığı için, romanın tezi okuru rahatsız eden boyutlara ulaşır. Bütün bunlar, köy romanı yazan yazarların önemli bir kısmının, tarafsız bir bakış açısı ve anlatım tutumu içinde olamadıklarını gösterir. Oysa özellikle anlatı türündeki eserlerde, yazarın tarafsızlığını koruyabilmesi, eserin inandırıcılığını güçlendirdiği kadar, onu değerli kılan bir tutumdur da. Böyle olduğu zaman roman; ezen-ezilen, güçlü-zayıf, yöneten-yönetilen, zengin-yoksul karşıtlığı üzerine kurulan klişe yapıdan da kurtulacak, dahası romanın dünyasına uygun bir yol tutulmuş olacaktır. Kaldı ki, anlatı türündeki bir eserin, didaktik olması, bilgilendirmeyi öncelemesi, romandan daha çok masala özgüdür. Ancak masallarda, kişilerin statik bir yapıda ve benzer olaylardan sonra aynı sonuçlara ulaşmaları mümkündür. Masallarda kişileri iyi kötü biçiminde ayırıp, bunlara göre olaylar ve hayatlar ortaya koymak masalın dünyası ile çelişmez. Ama, roman gibi, insanı ve toplumu daha geniş ve karmaşık dünyası içinde kavrama ve anlatma iddiasındaki bir tür için, böylesi statik düşünce ve sonuçlar hiç de hoş karşılanamaz. Bu açılardan bakıldığında, köy romanlarında gerçekleşmesi beklenen tezin, adeta romancıyı esir alıp, romancıyı roman dünyasının dışına sürüklediği sonucuna varılabilir.

Bu çerçevedeki görüşler, modern roman ve romancılık açısından değer taşıdığı için, köy romanı yazarları kendi dönemleri bakımından bir dereceye kadar görevlerini yerine getirmiş romancılar olarak kabul edilebilirler. Çünkü, bu yazarlarda romanın estetik yönleri yerine, muhtevasında anlatılacak olgular önem kazanmıştır. Bu da bir tercihtir. Ancak, sosyal yapıyı anlatma konusunda roman seçildiğine göre, herhangi bir yazar, romanın estetik dünyasını görmezlikten gelemez. Onu önemsememiş olamaz. Dış dünyayı kurmaca bir yapı içinde anlatmak durumunda olan roman, öncelikle bu kurmaca dünyanın biçimlenişinde romancının gösterdiği başarıyla değer kazanıyor. Ayrıca, köy romancılığının popüler olduğu döneme gelinceye kadar, Türk romanının modernleşme sürecinde epeyce yol alınmış, bununla ilgili kuramsal pek çok görüş ortaya konmuş ve uygulamada bunların ürünü olan yetkin örnekler verilmiştir.

Bütün özellikleri ve şartları ile edebiyat tarihinin belirli evrelerinden birini oluşturan köy romanı ve köy romancılığından da; romanı edebî eser yapan özel şartlar çevresinde meydana getirilmiş olanlar yaşamaya devam edecek, bunlar dışındakiler ise bir dönemin sosyolojik verilerini içinde barındıran roman nitelikli belgeler hükmünde kalacaklardır. Sosyal yapıya tanıklık eden bu nitelikteki romanlar bile, toplumsal hayatın ve olgunun, edebî kimlikle ifade edilişinin pek de sıradan bir çaba olmadığını, romanın bulunması gereken konumu hatırlatmış olmalarıyla da yararlı iş görmüş sayılabilirler.

* Köy romancılığının ortaya çıkış ve sonraki aşamaları ile köy romanında işlenen başlıca konular ve farklı kaynaklardan beslenip köy konusunu romanlarının temel malzemesi hâline getiren yazarlar için Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy (1997) adlı çalışmamıza bakılabilir.

YUNUS BALCI

# TÜRK ROMANINDA AYDIN SORUNU*

Değişen dünya şartlarına ve kuvvet dengelerine bağlı olarak XVIII. yüzyıldan sonra Türk aydınları, modern olmanın veya geleneğe bağlı kalmanın getirmiş olduğu ontolojik, psikolojik, sosyolojik, fikri ve estetik uyumsuzluklar göstermeye başlarlar. Batıdan alınan yeni dünya görüşünün, yeni toplum ve yeni insan arayışı içindeki Türk aydınlarına[1] mutlak bir model gibi görünmesi ve bunun elit tabaka tarafından taşınması, sosyal alanda batılılaşmanın gelenek karşısında derece derece galibiyetine yol açar.

Yeniliği halka yayma görevini yüklenen Tanzimat aydınlarının hemen tamamının edebiyat, sanat ve kültürle yakından alakalı kimseler olması, bu türden eserlerin yenileşme adına hayatımıza girmesine sebebiyet verir.[2] Bir kısmının bizim dünyamızda benzerlerinin olmadığı bu yeni kültür ve edebiyat eserleri, beraberlerinde, alındıkları uygarlığın bazı özelliklerini de taşırlar.

Gazete gibi bir iletişim aracı ve tiyatro, hikâye, roman gibi yeni edebiyat türleri, beraberlerinde kültür hayatımıza ait olmayan bir tecrübeyi de getirirler. Özellikle gazete, tiyatro ve romanın toplumu değiştirmeye yarayacak imkânlarının çok olması, bunların yaygınlaşmasına yol açar. Ancak batı kaynaklı bu yeni ürünlerin gözde duruma gelmesi, eski türlerin bunlar karşısında geriliklerini iddia etmek gibi bir antitezi de ortaya çıkarır. Nitekim çoğunluğu edebiyatçı olan Tanzimat'ın ilk aydınları[3] yeninin kurulabilmesi için eskinin ömrünü tamamladığından sık sık söz açmışlardır. Ayrıca, kendimize ait yeni bir dünya görüşünün oluşturulması için eskinin, kendilerince faydalı buldukları taraflarını devam ettirmek gerektiğini de düşünmüşlerdir. Bu noktada Şinasi'nin *"Garb'ın fikr-i bikri ile Şark'ın akl-ı piranesi"*ni birleştirmek isteyen sentez düşüncesinin, Tanzimat aydınlarının etrafında birleştikleri ortak görüş olduğu görülmekte ve bunu, romana geçildiğinde, bütün hayatı içine alacak bir uygulama şeklinde bulmak mümkün olmaktadır.

XIX. yüzyılın batılılaşma politikaları, batı edebiyatları içinde ortaya çıkan roman türünün Türk edebiyatında da yer bulmasına yol açar. Bunda, romanın sosyal bir fonksiyonunun olması, birinci derecede etkilidir. Bu durum Tanzimat'ın batılılaşma zihniyetiyle paralellik gösterir. Çünkü Tanzimat devrinin ister idareci, ister edebiyatçı olsun, düşünen insanları, uygarlaşmanın ancak halkı aydınlatmakla, batılı bir toplum oluşturmakla mümkün olacağına inanırlar. Halka ulaşmayı sağlayacak her aracı bu maksatla kullanmak isterler. Etkileyiciliğinin fazla olması dolayısıyla edebiyat eserlerini, bunlar içinde de düşüncenin rahatlıkla ifadesine meydan veren nesre dayalı türleri tercih ederler. Böylece Tanzimat'tan sonra edebiyatımıza roman, tiyatro, makale gibi yeni türler ve gazete girer.[4] Bu yeni türler içinde roman, öncelikli bir yere sahiptir. Gazete ve tiyatronun belirli sınırlar içinde kalması, romanı ön plana çıkarır. Çünkü romanda kişiyi ve toplumu ilgilendiren her şey yazılabilmekte, toplum ve fert için yeni roller belirlenebilmektedir. Zaten ilk yerli romanlarımızın çoğunlukla sosyal içerikli oluşları bunu gösterir.

Roman, batı edebiyatlarında Ortaçağ'dan beri görülegelen ve bütün hayatı kucaklayabilen bir türdür. Batılı roman kuramcılarına göre bu tür, batıda yeni bir ideoloji olarak kabul edilen liberalizmin ve yeni bir epistemoloji olarak ortaya çıkan ampirik pozitivizmin temel ilkelerini taşımaktadır[5] ve arkasında Ortaçağ'dan itibaren batının geçirmiş olduğu sosyal mücadeleler, bilim ve felsefe alanlarındaki gelişmeler yatmaktadır.[6] Bir devrin bütün psikolojik, ahlâkî, felsefî, dinî, sosyal, estetik, siyasî ve hatta ekonomik özelliklerini vermek, tanıtmak; insanı, toplumu, tarihi yargılamak; öğüt vermek, yönlendirmek gibi daha da arttırılabilecek pek çok özellikleriyle roman, Tanzimat yazarlarının dikkatini çeker.[7]

Nitekim Fenelon'un Telemak'ı ile başlayan çeviri çalışmalarını Victor Hugo'dan, Daniel Defoe'dan, Alexander Dumas Pere'den, Lesage'dan, Chateaubriand'dan, Bernardin de Saint Pierre'den yapılan diğer çeviriler takip eder. Bu romantik özellikleri ağır basan ilk çeviri romanların ardından, yine bunlara benzetilerek yazılmak istenen yerli romanlar gelir. Şemssettin Sami'nin Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat; Namık Kemal'in İntibah ve Cezmi; Ahmet Midhat Efendi'nin ise bu sahada oldukça büyük bir sayıya varan eserleriyle başlayan yerli romanlar, batıdaki örneklerine gerçek anlamda ulaşamasa bile, edebiyatımızın çehresinin değişmesinde; batılı değerlerin toplumda yer etmesinde, Tanzimat'ın özünü oluşturan yeni bir insan tipi ve yeni bir toplum anlayışının temellerinin atılmasında önemli önemli bir rol icra ederler.

Yeni bir toplum kurma isteği, beraberinde bu topluma liderlik yapacak, ona yol gösterecek, tercihler sunacak, yeni temelleri anlatacak bir kahramana olan ihtiyacı da beraberinde getirir. Tabii olarak batılılaştırılmak istenen toplumda bu rolü, batı aydınına benzeyen özellikler taşıyan aydınlar yüklenir. Bu kahraman artık, formasyonu, kültürü ve dünyaya bakış açısı bakımlarından kaynağını batıdan alır.[8] Bu noktada aydın ve roman kader birliği yapmış olur. Yazar, bir taraftan, roman vasıtasıyla toplumu bilgilendirmeye çalışırken, diğer taraftan batılılaşmış bir aydın olarak yine romanı kullanıp kendi tipinin devamlılığını da sağlamak ister. Çünkü, romanın hayatın realitesini yansıttığı kabul edilmekle beraber, kimi zaman fiktif dünyasının gerçek dünyaya yön verdiği de inkâr edilemez. Diğer bir anlamda, sokağa tutulan bu ayna, bir noktadan sonra sokak için alternatif bir model olmaya, hayatı yeniden kurmaya başlar.[9]

Edebiyat ürünleri ile toplum arasındaki birebir ilişki düşünüldüğünde, İslamiyet öncesinde de İslamiyet sonrasında da bu ürünler aracılığıyla taşıyıcı, aktarıcı ve yönlendirici rol oynayan tipler var olmuştur. İslamiyet öncesinin destanlarının alpleri, İslamiyet sonrasının ise halk hikâyeleri ve mesnevilerinde yer alan alperen, gazi ve veli tipleri, ait oldukları dünyanın özelliklerini en üst seviyede üzerlerinde taşımışlar ve ferdin, içinde bulunduğu toplumun bir üyesi hâline gelmesinde birer örnek tip görevi görmüşlerdir.

Kavim döneminin alpi de, ümmet döneminin alperen ve gazisi de dışa dönük kahramanlardı. Ancak XVIII. yüzyıldan itibaren geleneğe bağlı bu kahraman, içe kapanır; konformist ve pasif bir insan olur. Meselâ Nabi, Hayriyye isimli mesnevisinde oğluna ve devrin gençlerine öğüt verirken, kültürlü olmasına rağmen sosyal problemler karşısında kayıtsız, dış dünya ile bağlantısını koparmış, rahatını düşünen bir insan portresini örnek gösterir.[10] Fakat batılılaşmayla beraber farklı bir metin ve insan-

la yüz yüze gelinince, dışa dönük bir toplum ve insan olma ihtiyacına bağlı olarak ister istemez geleneğe bağlı olan metin ve insan, değer kaybına uğramaya başlar.

Tanzimat'ın ilk romanlarında, kurulması düşünülen yeni toplumda yer almaması gereken değerler ve insan tipleri yerilirken, onlara alternatif olanlar yüceltilir. Bu romanlarda ideal özelliklerle yer alan kişiler, yeni toplumun bir yol göstericisi olması beklenen insan tipleridirler. Gülünçlükleri, toplum içinde düştükleri kötü durumlarla işlenenler ise beklenenin dışında bir değişime uğrayan tiplerdir. İşte bu noktada karşımıza topluma yön vermesi beklenen bir kişi olarak aydın çıkar.

Edebiyatımızdaki ilk roman örneklerinden itibaren yazarlar, yeni bir hayat biçimini ve bunun taşıyıcısı durumundaki batılı aydın tipini okuyucu karşısına çıkarırlar. Bu aydın tipi, Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat romanında toplumun geleneğe bağlı değerlerini karşısına alarak hayatımıza girer. İntibah'ta yanlış eğitimin bir kurbanı olarak bize ders vermek ister. Felatun Bey ve Rakım Efendi'de yeni toplumun batılılaşmayı doğru ve yanlış kavrayan sembollerine kavuşur. Doğruyu bulmuş aydın, hem batının hem de doğunun üstün özelliklerini kendisinde bulundururken, yanlışa yönelen aydın sadece batının dış şekille ilgili özelliklerini alır ki bu aydın tipi "alafranga" adı altında romanımızda sıkça işlenmiştir.

Tanzimat'ın batılılaşma endişesi dolayısıyla bu dönem romanında zihniyet bakımından başlıca sentezci ve batıcı olmak üzere iki tip aydın görülür. Daha çok Ahmet Midhat Efendi ve Mizancı Murad'ın romanlarında gördüğümüz sentezci aydın, Şinasi'nin doğuyu ve batıyı birleştirmek isteyen sentez fikrinden hareket ederler. Batıcı aydınların birinci bölümünü ise derinliği olmayan batıcı, yani alafranga aydınlar oluşturur. Ahmet Midhat Efendi'nin, Recaizade Mahmut Ekrem'in ve Hüseyin Rahmi'nin romanlarında gördüğümüz bu alafranga aydınlar, Tanzimat'ın sentez fikrine aykırı bir şekilde sadece görünüşte batılılaşmış olan aydınlardır. Bunların alafrangalıkları, almış oldukları yanlış eğitime bağlanır ve romanlarda gülünç taraflarıyla gösterilirler.

*Sentezci* aydınlar, çoğunlukla yazarlarının medeniyet anlayışına bağlı olarak idealize edilen, Şinasi'nin ifadesiyle "Garbın bikr-i fikri ile Şarkın akl-ı piranesini" birleştirmeye, bir sentez oluşturmaya çalışan, yeni dünya görüşünün de temsilcisi durumunda bulunan aydınlardır. Bunlar, sürekli yüceltilen, tasdik edilen, beğenilen bir anlayışı temsil ederler.

*Sentezci* aydınların başında Ahmet Midhat Efendi'nin Rakım Efendi'si (**Felâtun Beyle Rakım Efendi**) gelir. Nasuh Efendi (**Paris'te Bir Türk**), Resmî Efendi (**Karnaval**), Necati Efendi (**Vah**), Subhi Bey ve Hicabi Bey (**Acaib-i Alem**), Siranuş (**Müşâhedât**), Şinasi (**Bahtiyarlık**), Vahdeti (**Para**), Mustafa Kamereddin (**Demir Bey**), Ahmet Metin (**Ahmet Metin ve Şirzad**), Rasih Efendi (**Taaffüf**), Abdullah Nahifî (**Mesail-i Muğlaka**), Nurullah Bey (**Jön Türk**) aynı tipin Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında ortaya çıkan değişik şekilleridir. Mizancı Murat'ın Mansur'u, Doktor Mehmet Efendi'si ve Zehra'sı (**Turfanda mı Turfa mı?**); Hüseyin Rahmi'nin İffet ve Latif'i (**İffet**) ile Razi Efendi'si (**Şık**) farklı yazarlarda devam eden aynı sentezci aydındırlar.

Tanzimat romanında yer tutan aydınların çoğunluğunu, yazarların teklifi mahiyetindeki bu sentezci aydınlar oluşturur. Bunlar batılılaşma hareketinin getirmek istediği dünya görüşünün paralelinde bir fonksiyon taşırlar.

Tanzimat yazarları, yeni bir sentez oluşturma noktasında eğitim ve dil meselesini önemli bir konu olarak düşünürler. Bu sebeple bu ideal sentezci aydınların hemen hepsi özellikle Fransızca'yı ve Fransız edebiyatını çok iyi bilirler; büyük bir kısmı özel yabancı hocalardan ders almışlar veya Avrupa'da eğitim görmüşler ya da ülkemizde yeni açılmış olan Avrupaî eğitim veren okullardan mezun olmuşlardır.[11]

Meselâ Felâtun Beyle Rakım Efendi'de olduğu gibi bu tip, İslâmî ilimlerin yanı sıra doğu kültürünün klâsiklerini; öte taraftan Fransızca'yı, kimya, anatomi, coğrafya, tarih, batı edebiyatı[12] gibi Avrupa kaynaklı bilgi alanlarını da kavrayan, kendi devri için ideal bir aydındır. Çalışıp para kazanmak, mesut olmak, sürekli ilerlemek arzusu, onu Avrupa insanına yaklaştırırken; ağırbaşlılığı, efendiliği, şahsiyetini muhafaza edişiyle aynı zamanda bir Osmanlıdır.[13] Avrupa'nın bilimine ve tekniğine sahip bir salon adamı olmasının yanı sıra yaşayış tarzı, örf ve adetler karşısındaki tavrıyla tamamen millîdir.[14]

Mizancı Murad'ın sentezci aydını ise millî ve dinî vasıflarından asla taviz vermezken, batıya da oldukca temkinli yaklaşır. Şüphesiz Tanzimat romanındaki sentezci aydınlar, yazarlarının yeni insan görüşüne göre idealize edilmişlerdir. Mansur'un (**Turfanda mı Turfa mı?**) romandaki fikirlerinde, Mizancı Murad'ın kendisini bulmak gayet tabiîdir.

Yukardan beri sıraladığımız sentezci aydınlar içerisinde Mansur, diğerlerinin doğu ve batı arasında bir tercih yapmamalarına karşılık, millî ve bilhassa İslamî fikirlerinin ağırlığıyla ayrı bir özellik gösterir. Mansur, sosyal şuurunun daha kuvvetli oluşu, cemiyet meselelerine çözümler sunabilmesi ve bunları tatbik etmesi, kültür ve ideoloji bakımlarından Rakım Efendi çizgisinden ayrılır.[15] Rakım Efendi grubu, belli belirsiz bir Osmanlılık fikri taşırken, Mansur, "İslâm birliği" düşüncesini, ideallerinin kuvvetli bir temeli olarak kabul eder, dış dünyaya bu anlayışla şekil vermeye çalışır.

Fakat Ahmet Midhat Efendi'nin çizdiği sentezci aydın tipi, daha sıklıkla karşımıza çıkar. Hüseyin Rahmi'nin sentezci aydınlarından İffet ve Latif (**İffet**) ile Razi Efendi (**Şık**), Rakım Efendi çizgisini takip ederler.

*Alafranga* aydınlar, devrin yazarlarının alafranga/züppe/şık/alamod gibi isimler verdikleri, batılılaşmayı sadece giyimde, kuşamda değişmek; söz arasına birkaç Fransızca kelime katmak olarak anlayan sathî aydınlardır.

Sentezci ve alafranga aydının karşılaştırmasını **Felâtun Bey ile Rakım Efendi** romanında yapan Ahmet Midhat Efendi, Felâtun Bey vasıtasıyla, moda hâlini alan alafranga düşkünlüğünün, toplumun sağlığı açısından zararlı olacağını, cemiyete yabancı tipler yetiştireceğini vurgulamak ister.[16]

Batı medeniyetinin bizim için gerekli olmayan ayrıntılarını benimseyen alafranga aydın tipi, Ahmet Midhat Efendi'nin **Felâtun Bey ile Rakım Efendi** romanının yanı sıra **Bekârlık Sultanlık mı Dedin?** (Sururi Efendi), **Paris'te Bir Türk** (Zeka Bey), **Karnaval** (Zekai Bey), **Vah** (Behçet Bey), **Bahtiyarlık** (Senai ve Mansur Beyler), **Para** (Sulhi), **Taaffüf** (Tosun Bey) romanlarında da ele alınır. Bu aydın tipinin Recizade Mahmut Ekrem (**Araba Sevdası**) ve Hüseyin Rahmi'nin (**Şık, Şıpsevdi**) eserlerinde de işlenmesi, toplumda sayılarının oldukça fazla olduğunu göstermektedir.

Batıcı aydınların ikinci grubunda ise Servet-i Fünun devri romanlarında gördüğü-

müz aydınlar yer alır. Halit Ziya'nın, Mehmet Rauf'un ve Hüseyin Cahit'in romanlarında karşımıza çıkan bu aydın tipi, batıyı gerçekten bilen ama millî özellikleri zayıflamış, yaşadıkları toplumdan uzaklaşmış aydınlardır. Bunların çoğu artık devlete bağlı değildirler; hür teşebbüse inanırlar, serbest meslek sahibidirler. Batılı sanata, edebiyata, dile eğilimleri vardır. Her ne kadar alafranga aydınlar gibi gülünç durumlarda gösterilmeseler de içinde bulundukları toplumdan ve toplumun değerlerinden uzaktırlar.

1950'ye kadar olan süreç dikkate alındığında romanımızda Meşrutiyet dönemi aydınlarının ve Cumhuriyet'in hazırlayıcı aydınlarının çoğunlukta olduğu görülür. Bu romanlarda, Meşrutiyet'in Jön Türk aydınları üzerinde iki farklı tutum gözlenmektedir. Kimi romanlarda Jön Türk aydınları, olumlu özelliklere sahip aydınlar iken, kimilerinde ise, II. Abdülhamit'in idareci aydınlarından farkları bulunmayan, Anadolu'yu bilmeyen, batıya aşırı hayranlık duyan, siyaseti kişisel çıkarlarına alet eden aydınlar olarak gösterilirler. Özellikle II. Abdülhamit idaresinin tenkit edilmek istendiği romanlarda Jön Türk aydınları, haksızlığa uğramış ama iyi niteliklere sahip birer aydın örneğidirler.

**Jön Türk** (Ahmet Midhat Efendi) romanında, gerçekte bir Jön Türk olmadığı hâlde, kendisini kıskanan serbest düşünceli bir kızın jurnali üzerine tutuklanıp Akka'ya sürgün edilen Nurullah, **Handan** (Halide Edip) romanında idealleri uğruna intihar eden Nazım ve Refik Cemal, **Yeni Turan** (Halide Edip)'daki Samiye (Kaya) ve siyasi bir cinayete kurban giden Oğuz bu tarzdaki aydınlardırlar.

Meşrutiyet'ten sonra yazılan romanlarda Jön Türk aydınlarına karşı yazarların göstermiş olduğu bu olumlu yaklaşımı, Cumhuriyet döneminde yazılan romanlarda görememekteyiz. Bu dönem romanında II. Meşrutiyet'in idareci aydınları veya doğrudan Jön Türk oldukları belirtilen ve bu özellikleri ön planda bulunan aydınların çoğu, birer örnek aydın tipinden uzak, olumsuz özelliklere sahip aydınlardır. Tabiatıyla bu durum, Cumhuriyet'in oluşturmak istediği yeni toplum ve yeni aydın tipiyle ilgilidir. Ancak çok kısa bir zaman içerisinde aydın elit karşısındaki bu tavır değişikliği, sosyal bilinçte standart bir tipin oluşmasına da engel olmuştur.

Meselâ **Sinekli Bakkal** (Halide Edip) romanındaki Hilmi, Selim Paşa'nın alafranga hayat özentisi bulunan oğludur. **Bir Sürgün** romanının başkişisi Jön Türk Doktor Hikmet de Hilmi gibi batı hayranı genç bir aydındır. Doktor Hikmet, II.Abdülhamit zamanında İzmir'de sürgünken Fransa'ya kaçar ve orada dramatik bir hayat sonunda ölür. **Üç İstanbul** (Mithat Cemal) romanının kahramanı Adnan da bir Jön Türk aydınıdır. Romanda Jön Türklerin II. Abdülhamit idaresinden farklı olmadıkları vurgulanır. Zaten Cumhuriyet dönemi romanlarında Jön Türk aydınlarının en çok tenkit edilen taraflarından birisi aşırı batı hayranı oluşları ve idari bakımdan siyasi güçlerini kötüye kullandıklarıdır. Reşat Nuri'nin **Ateş Gecesi** romanındaki Kemal Murat da tıpkı Adnan gibi Jön Türklüğün kendisine verdiği öncelikleri kötüye kullanan bir aydın örneğidir. İradesiz, olaylar karşısında çaresiz Jön Türk aydınlarına Reşat Nuri'nin **Gökyüzü** romanında da rastlamaktayız. Bu romanda Jön Türk aydınlarının aşırı batı hayranlıkları, idaredeki yetersizliklerinin yanı sıra inanç konusundaki tutumlarına da yer verilmektedir.

Fakat Cumhuriyet öncesi bu aydınlar karşısındaki kesin tavırların zamanla değiştiğini; klâsik Osmanlı aydınından, Tanzimat ve Meşrutiyet aydınlarına kadar geniş

bir manzara içinde karşımıza çıkan aydın gruplarına farklı farklı bakışların ortaya çıktığını görmekteyiz. Meselâ, **Yolcu Nereye Gidiyorsun?** (Samiha Ayverdi) ile **Tatarcık** (Halide Edip) romanlarında Jön Türk aydınları karşısında yazarların olumlu ya da olumsuz kesin bir tavırları söz konusu değildir. Özellikle 1930'lu yıllardan sonra yazılan romanlarda bu farklı bakışın varlığını görüyoruz. Bu yaklaşım değişimi, bir anlamda Cumhuriyet'in ilk dönem aydınlarına ve dolayısıyla Cumhuriyet toplumuna bir tarihi persfektif kazandırma endişesini düşündürtmektedir.

Yine Meşrutiyet yıllarının bir insanı olmalarına rağmen, Jön Türk veya II.Abdülhamit taraftarı oluşları noktasında değil de hayatın çeşitli meşgaleleri ve problemleri içerisinde ele alınan aydınlara da tesadüf etmekteyiz. Bunlar içinde batılılaşma probleminin beraberinde getirdiği inanç ve medeniyet konularında bir tereddüdü yaşayanlar çoğunluktadır.

Cumhuriyet aydınlarını iki gruba ayırmak mümkündür. Bunlardan birinci grupta Cumhuriyeti ve temel değerlerini hazırlayan, bu değerler için hayatlarını dahi ortaya koymaktan çekinmeyenler ve ikinci grupta ise Cumhuriyet kurulduktan sonra yetişen veya geçtikleri romanlarda ağırlıklı olarak Cumhuriyet sonrasını yaşayan ve aydın kimliği bakımından da Cumhuriyet sonrasının özelliklerini taşıyan aydınlar bulunmaktadır.

Birinci grupta yer alabilecek olanlar üzerinde yazarların iki farklı bakış açısının bulunduğunu görmekteyiz. Hazırlayıcı veya geçiş dönemi aydınları diyebileceğimiz bu aydınlardan bir kısmı, Anadolu'nun ve insanının kurtuluşu için, yeni Cumhuriyet değerlerinin toplumda yer edebilmesi için kendilerini feda etmişlerken, bir kısmı ise Cumhuriyet'in kurulmasında pay sahibi olmakla beraber, yeni hayat anlayışını kavrayamamışlar veya kendi çıkarları için kullanmışlardır.

Geçiş devresi aydınlarının bir kısmı sadece Cumhuriyet öncesinde kalırken, bir kısmı Cumhuriyet sonrasına da taşıp yenilikler üzerinde söz hakkına sahip olmakta, tıpkı Tanzimat sonrasında olduğu gibi Cumhuriyet sonrasında da bir problem olarak ortaya çıkan yeni toplum ve yeni insan konusunda sosyal ve politik roller oynamak, topluma yön vermek istemektedirler. Bu aydınların bazıları üzerinde yazarların olumlu birer bakışları varken, kimileri üzerinde de tıpkı Tanzimat'ın değişimlere öncülük edemeyen iradesiz aydınlarında olduğu gibi yeniliği yeterince anlayamadıkları, İnkılapları yolundan saptırdıkları düşüncesiyle olumsuz bir bakış hakimdir.

Kurtuluş Savaşı'ndan önce ve sonra Anadolu'ya akın eden aydınlar, bu dönem romanlarının temel tiplerindendirler. Meselâ; Halide Edib'in **Ateşten Gömlek** romanı, kendilerini Anadolu toprağı, Anadolu insanı ve yeni değerler için feda eden Ayşe, İhsan, Peyami, Cemal gibi aydınların romanıdır. Yine Halide Edib'in **Vurun Kahpeye** romanında da, Anadolu ve insanı için kendini feda eden aydınlardan Aliye yer almaktadır.

Anadolu'yu geri kalmış bir ülke, insanlarını yüzyıllardır ihmal edilmiş ve cehalete teslim edilmiş bir kütle olarak kabul edip kendisini onları aydınlatmaya adayan bir başka aydın **Yeşil Gece** (Reşat Nuri) romanındaki Ali Şahin'dir. **Çalıkuşu** (Reşat Nuri) romanındaki Feride, Anadolu'ya doğru başlayan ve içinde Aliye, Ali Şahin gibi genç aydınların bulunduğu İstanbullu öğretmen akınının belki de başında gelen bir aydındır. Her ne kadar onun Anadolu'ya kaçışı bir aşk ihanetine dayanmakta ise de ro-

manda Anadolu coğrafyasının ve insanının ihmal edilmişliği ana konuyu oluşturur. Üç bölümden oluşan Ankara romanının her bölümde başkişi olarak yer alan Selma Hanım, çok fazla aktif biri olmasa da İstanbul'dan Anadolu'ya doğru başlayan bu aydın akını içinde bulunan ve Kurtuluş Savaşı'ndan Cumhuriyet sonrasına kadar geçen zamanı gözleyen bir geçiş dönemi aydınıdır. Refik Halid'in **Çete** romanında da hemen hemen yukarıdaki romanlarda işlenen 'hem düşmanın, hem de cehaletin elinden kurtarmak için Anadolu'ya akın eden aydın' konusu ele alınmıştır. Kurtuluş Savaşı öncesinde veya yıllarında Anadolu'da İstanbullu aydının durumunu işleyen ve bu konusuyla edebiyatımızda çokça tartışılan **Yaban** romanında konu, yeni hayatın yeni değerlerinden çok bu değerleri Anadolu insanına taşıması düşünülen aydın insanın ondan farklı bir dil konuşuyor olmasıdır. Çünkü, batılılaşma beraberinde yeni bir aydın tipi ortaya çıkarırken, Anadolu bu yeni tipin uzağında kalmaya başlamış, daha doğrusu kendi iç dünyasına kapanmıştır. Tabiatıyla savaş gibi, bir toplumu aydın veya halk demeden etkileyen bir realite, biri diğerinden bambaşka kaynaklardan beslenerek farklılaşmış iki insan tipini bir araya getirince, bir iç çatışma da kaçınılmaz olmaktadır.

Kurtuluş Savaşı'ndan ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından bahseden bu romanlarda, yazarlar genellikle ideal bir değer olarak aydın insanın Anadolu'ya koşmasını yüceltmişlerdir. Az olmakla birlikte bu ideal tavrın dışında kalan aydınların varlığını da görmekteyiz. Meselâ **Sodom ve Gomore** romanında **Ateşten Gömlek**'in Peyami'si gibi sonradan millî bir kimliğe kavuşan Necdet'e yer verilmektedir. Peyami'nin Ayşe'ye duyduğu aşk, Anadolu aşkına dönüşürken, **Sodom ve Gomore**'deki aydın Necdet, Leyla'ya duyduğu aşk dolayısıyla, Anadolu realitesinden ve millî bir kimlikten uzak kalır.

Cumhuriyet'in hemen öncesinde bulunan veya Cumhuriyet yıllarına da taşan, Cumhuriyet'in getirmek istediği yeni değerleri yeterince anlamayan veya yolundan saptıran ya da anlamış görünüp kendi çıkarlarına kullanan aydınlar, genellikle ya medrese kökenli aydınlar ya da aşırı batı hayranı aydınlardır. Birinci grubun başında **Yeşil Gece** romanındaki Hafız Eyüp ve Müderris Zühtü Efendi gelmektedir. Bu aydınlar, Cumhuriyet öncesinde Sarıova'da idareyi, eğitimi, halkı ele geçirmiş ve dinî duygularını istismar ederek, kendi çıkarlarına kullanmaktadırlar. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından ve Cumhuriyet'in kurulmasından sonra da yine meydanda onlar vardır. Fakat bu kez sadece kılık değiştirmişlerdir.

Türk halkı ile Türk aydınının dış düşman karşısındaki mecburi beraberliğine Yakup Kadri, **Yaban**'ın yanı sıra **Ankara** romanında da temas eder. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra aydınlar, o zamana kadar uzak kaldıkları için kendilerini tenkit ettikleri halktan, tekrar kopma sürecine girerler. Yenileşmeyi, batılılaşmay_, Avrupai toplantılarda, çay partilerinde, salon köşelerinde bulabileceklerini sanırlar ve ortaklaşa kazandıkları mücadeleyi unutmuşcasına, halktan ayrı bir dünya kurarlar.

Bu dönem romanlarında yazarlar, dinî inançları istismar eden aydınlar karşısında nasıl olumsuz bir tavır takınıyorlarsa, aynı yaklaşımı, modernliği, Avrupalı oluşu istismar eden aydınlara da gösterirler. Eski Hastalık romanındaki Şevket Bey, Felatun Bey çizgisinin bir örneği olarak bu tavırdan nasibini alır.

Cumhuriyet'e geçişi hazırlayan aydınların ele alındığı romanlarda yazarlar, ide-

alist aydın yaratmalarının yanı sıra, Cumhuriyet'in getirmiş olduğu yeni değerler dünyasının yeterince anlaşılmadığı veya yanlış yorumlandığı, yolundan saptırıldığı noktalarında da birleşirler.

Cumhuriyet'ten sonra yetişen yeni nesil aydın ise klâsik Osmanlı aydınının özelliklerinden Tanzimat ve Cumhuriyet'in de eklemiş olduğu yeni bakış açılarını da kendisinde bulunduran oldukça geniş bir yelpazeye sahip, sadece içinde bulunduğu toplumu değil, daha evrensel düşünebilen, batılı veya doğulu bir tip olmaktan çok içinde bulunduğu değerler çerçevesinde çağını yakalamaya çalışan bir aydın örneğidir.

Özellikle 1930'lu yıllardan sonra yazılan romanlarda bu aydınlar, arzulanan değişmenin oluşturulamadığı endişesi taşıyan geçiş dönemi aydınlarına da bir cevap niteliğindedirler. Geçiş devresi aydınlarının eski değerler karşısındaki tutumlarını, bu ikinci nesil Cumhuriyet aydınlarında görememekteyiz. Aydın tavır ve davranışları bakımından bir çeşitliliğin dikkati çektiği bu genç aydınların bazıları, ihmal edildiği düşünülen millî ve özellikle manevî değerlere yönelirken, bazıları da dünyadaki farklı fikir ve hayat anlayışlarını Cumhuriyet'e taşımayı düşünmekte ve hatta Cumhuriyet ideolojisini de aşıp sosyalist veya anarşist fikirlere sahip olabilmekte veya II. Dünya Savaşı'na doğru gidilirken bütün dünyaya hakim olan bunalımı, tereddüdü yaşayabilmektedirler.

Millî ve manevî değerlere batılı bir zihniyet çerçevesinde yaklaşan ve onları evrensel bir seviyeye taşımak isteyen aydınların başında **Huzur** romanındaki İhsan, Mümtaz, Nuran; **Fatih Harbiye** romanındaki Şinasi ve Ferit gelmektedir.

Halide Edib'in **Tatarcık** romanında ise bu evrenselleşme romanın genç aydınlarına çok çeşitli bir biçimde yayılmıştır. Bu romanda Cumhuriyet sonrasındaki toplumun sosyal alanda temelini oluşturacak olan esaslar ve farklılaşmalar, sekiz genç aydın etrafında söz konusu edilmektedir. Burada hem Cumhuriyet'in prensipleri, modern dünyayla bir bağlantı hâline getirilmek, hem de dış dünyanın farklı görüşlerine Cumhuriyet içinde hayat hakkı tanınmak istenir.

Yeni değerler sisteminin getirmiş olduğu kargaşa içinde kendisine bir yol çizemeyen fakat çeşitli sebeplerle, bu gidiş gelişlerden kendisini kurtarabilen veya bu tereddüdü bir hayat tarzı hâline getiren aydınlar da Cumhuriyet aydınları arasında yer almaktadır.

Doğu-batı problemini temel konu olarak seçen **Fatih Harbiye**'deki Neriman, bu iki uç arasındaki gidiş gelişlerini uzun bir tereddüt devresinden sonra sonuçlandırabilir.Neriman'la benzer bir problemi, **Eski Hastalık**'ın Züleyha'sı ve **Gökyüzü**'nün Sevim'i de yaşarlar. Hâlbuki **Bir Tereddüdün Romanı**'nın aydınları, bu gidiş ve gelişleri kendilerine bir hayat tarzı hâline getiren ve bundan bir türlü kurtulamayan aydınlardır. Sabahattin Ali'nin **İçimizdeki Şeytan** romanı da Cumhuriyet'in ikinci nesil aydınlarının bohem hayatını; onların iç çelişkilerini ve toplumla olan çatışmalarını ele almaktadır.

***

1950'ye kadar yazılan romanlar göz önünde bulundurulduğunda, aydının, aydınlanan değil, daha çok toplumu aydınlatan; daha doğrusu aydınlatması beklenen biri olarak algılandığı görülür. Tanzimat düşüncesiyle zaten geleneğe bağlı olandan farklılaşmış ve yeni dünya değerleriyle eskinin karşısına çıkarılmış olan aydın, Tanzimat sonrasında si-

yasi ve sosyal oluşumların sık sık değişmesine paralel olarak roman dünyasında da aynı karmaşaya maruz kalır. Sosyal hayatın değişkenliği, modernleşmeyi bir an evvel gerçekleştirme isteğine bağlanabilir. Bu konudaki acelecilik ve sürekli değişkenlik, toplum ve fert çerçevesinde başlatılan herhangi bir yeniliğin tam olgunlaşmasına fırsat vermediğinden, bir sonraki oluşuma göre bir önceki hep zayıf görülmüştür. Nitekim bu sosyal realite, modernleşmeden çok batılılaşma diyebileceğimiz hareketin taşıyıcı metinlerinden roman ve aktarıcı tiplerinden yeni aydın bağlamında da böyledir.

Tanzimat romanında doğu ve batı arasında dengeli bir sentez kurması beklenen aydın, Servet-i Fünun romanında iç dünyasına çekilir; ferdi problemleriyle uğraşan, ama aynı zamanda batılı bir estetik zevke ve düşünceye de sahip olan bir insana dönüşür. Meşrutiyet romanı ise karşımıza millî, dinî ya da sosyalist ilgileri ağır basan aydınlar çıkarır. Cumhuriyet döneminde yazılan romanlardaki aydınların durumu, Tanzimat romanında tek ideal tiple başlayıp Meşrutiyet romanında çeşitliliğe kavuşan aydının değişim çizgisine benzemektedir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan romanlardaki aydınlar hemen hemen aynı ortak özellikler etrafında birleşirler. Hangi meslekten ve formasyondan gelirlerse gelsinler, bu idealist aydınlar, yüzyıllardır ihmal edildiğini düşündükleri Anadolu coğrafyasında yeni bir toplum ve insan oluşturmanın kaynağı gördükleri millî kıymetler uğruna kendi varlıklarını feda etmeyi ve milletin devamlılığı için ferdin ihmali gerekliliğini yüce bir değer olarak algılarlar. Bu anlayışın dışına çıkan aydınlar ise, tıpkı Tanzimat'ın alafranga aydınları gibi reddedilir, zayıf görülür. !930'lu yılların ortalarından itibaren ve ağırlıklı olarak 1940-50 arası romanlarında Osmanlıya batılı bir gözle tekrar dönüş yapan sentezci, inanca bağlı değerleri ön plana çıkaran maneviyatçı ya da sosyalist ilgileri bulunan aydınlar ortaya çıkar.

Aydınlar açısından romandaki bu değişim çizgisi bize, sosyal hayattaki her yeni oluşumun başlangıçta romana tek tipte bir ideal aydın yansıttığını, bunun daha sonra çeşitlendiğini veya bir dağılmaya uğradığını göstermektedir.

Diğer bir problem de yazarların, kendilerinden önceki dönemlere mensup aydınlara bakışlarındaki değişkenlikte yatmaktadır. Meselâ Tanzimat romanında ideal olarak gösterilen sentezci aydın, Meşrutiyet romanında batıyı gerçek anlamda kavrayamamış, değişimlere öncülük edememiş zayıf karakterli gösterilmişlerdir. Bunlara karşılık, daha çok Türkçülük etrafında olmak üzere, yazarın benimsediği ideolojiyi ideal anlamda temsil eden aydınlar yüceltilmişlerdir. Cumhuriyet'in ilk dönem romanlarında ise kurucu, inkılapçı aydınlar idealize edilirken, hem Tanzimat ve hem de Meşrutiyet aydınları yetersiz görülür. Bu dönem roman yazarları için Tanzimat aydınları doğu ve batı arasında kalmış garip bir mahluk, Meşrutiyet aydınları ise politik oyunlar içinde kendini kaybetmiş, vatan ve millet çıkarlarını unutmuş aydınlardır. Cumhuriyet döneminin bazı romanlarında bu tenkidin, inkılapları yeterince anlayamadıkları veya yolundan saptırdıkları düşüncesiyle Cumhuriyet'in kurucu aydınlarına da yöneltildiğini görürüz. Cumhuriyet'i hazırlayan inkılapçı pozitivist aydınların karşısına özellikle 1940 ve 1950 arası romanlarda geleneğe yönelen ama batıyı da inkâr etmeyen aydınlar çıkarılır. Bir anlamda romanda Cumhuriyet'in hazırlayıcı aydınları, Tan-

zimat'ın kurucu aydınlarına; 1940-50 arası aydınlar da tek tipliliği red eden özellikleriyle Meşrutiyet aydınlarına benzemektedir. Romanda sürekli bir toplanma ve dağılma biçiminde görülen bu hareketlilik, istikrarlı bir gidiş ve olgunlaşmadan mahrum kaldığı için, varlığını bir öncekinin tecrübelerine değil de sürekli olarak onun yetersizliği ve yanlışlığı tezi üzerine kuran bir aydın anlayışını bize göstermektedir.

Batılılaşma arzusu, beraberinde getirmiş olduğu taşıyıcı, aktarıcı, yönlendirici aydın tipini de Cumhuriyet sonrasına kadar gelen dönem içinde kendisiyle beraber çeşitli şekillere sokmuştur. Bu sebeple Türk romanındaki Türk aydınının özelliklerini belirlerken bunu, modernleşme anlayışıyla beraber düşünmek gerekmektedir. Bundan dolayı, seçtiğimiz romanlarda karşımıza çıkan aydınların, son yıllarda aydının kazanmış olduğu "hiçbir sistemin, ideolojinin adamı olmayan tenkitçi zihniyete sahip, düşünen, kendisini sürekli aydınlatan insan" tanımına pek yaklaşamadıkları görülür.. Genellikle bir inancın, bir sistemin, bir ideolojinin adamı durumundadırlar. Biraz daha açmak gerekirse, bu kişiler, ya Tanzimat öncesi klâsik aydınlarımızı temsil etmektedirler. ya Tanzimat sonrasında başlayan bir değişmenin öncüsü durumundadırlar, ya da yazarların. yanlışlıklarını göstermek maksadıyla eserlerine almış oldukları henüz tam gelişmemiş veya yanlış gelişmiş bir aydın örneği olabilmektedirler. Ancak bunların şekillendirilmesinde yazarların bakış açılarına dikkat etmek gerekmektedir. Meselâ Tanzimat aydınlarının genellikle yanlış batılılaşmış veya değişme karşısında iradesiz kimseler veya Jön Türk aydınlarının aşırı batı hayranı, Anadolu'ya yabancılaşmış olarak gösterilmeleri, Cumhuriyet sonrası yazarlarının yeni bir aydın tipi oluşturabilmek için eskinin reddedilmesi gerektiği şeklindeki düşüncelerinden kaynaklanır.

Aydınların büyük bir bölümünün, gelenekle savaşmayı, toplumu yeniden değerlendirip ona şekil vermeyi, yeni düşünceleri uygulamayı, sosyal ve politik roller oynamayı, topluma klavuzluk etmeyi kendilerine görev saydıklarını söyleyebiliriz. Bu özellikler içinde sosyal değişmelere yön verme isteğinin ağırlıkta olduğu görülmektedir.

Romanda aydınların bir diğer ortak özelliği, toplumda değiştirici bir rol üstlenmektir. Bu özellik, daha çok Cumhuriyeti hazırlayan aydınlarda görülür. Handan (Handan), Gökyüzü romanında Anlatıcı Doktor, Ateşten Gömlek'te Ayşe, Cemal, İhsan; Vurun Kahpeye'de Tosun ve Aliye, Acımak'ta Zehra, Yeşil Gece'de Ali Şahin ve Mimar Necip, Yaban'da Ahmet Celal, Ankara'da Selma Hanım, Hakkı Bey ve Neşet Sabit, Eski Hastalık'ta Şevket Bey, Tatarcık'ta Lale, Recep, Safa, içinde yaşadıkları toplum adına düşünen, ona yeni bir yön çizen ve şekil vermek isteyen aydınlardır.

Bu aydınlar geçtikleri romanlarda genellikle aksiyon hâlinde gösterilmişlerdir. Bunların yanı sıra, soyut düşünebilen, fert ve toplumun çeşitli durumlarını yorumlayan, değerlendiren aydın sayısı da pek az değildir. Bu grupta Handan'da Handan; Sinekli Bakkal'da Vehbi Dede ve Osman; Batmayan Gün'de Doktor Kerim Bey ve Aliye; Yolcu Nereye Gidiyorsun'da Cem Bey, Hatemi Bey ve Adli, Mahşer'de Kerim Bey; Hüküm Gecesi'nde Gazeteci Ahmet Kerim; Fatih Harbiye'de Faiz Bey, Müderris Şeref Bey; Bir Tereddüdün Romanı'nda Anlatıcı Muharrir; İçimizdeki Şeytan'da Ömer ve Bedri; Huzur'da İhsan, Mümtaz, Nuran ve Suad sayılabilir. Ancak bu, birinci grupta saydıklarımızın soyut düşünceden mahrum oldukları anlamına

gelmemeli. Onlar da kimi zaman çeşitli konulardaki görüşlerini dile getirirler, fakat birer hareket adamı olmaları daha belirgin özellikleridir. Bu ikinciler ise, geçtikleri romanlarda ruh ve düşünce dünyalarının derinliği ile yer alırlar.

Tabiiki bu özelliklerin Türk aydınındaki temel kaynağı batılılaşma olgusudur. Bir mecburiyet gibi toplumda yer eden değişme arzusu, toplum adına düşünen insan tipini, bu değişmeyi sağlayacak verilere sahip olduğu düşünülen bir programla ortaya çıkarır. Batıya dönük bir toplumun ve insanın gerekliliği şeklinde beliren bu durum, nüansları bir tarafa bırakılırsa, aydın zümre arasında genel bir kabul hâlindedir.[17] Tanzimat aydınından Cumhuriyet sonrası aydınına gelinceye kadar, incelediğimiz romanların çoğunda, yeni hayat ve yeni insan için temel olabilecek prensipleri belirlemeye, bunları uygulamaya çalışan aydınlar vardır. Bu ortak özellik, sadece tarihi seyir içindeki sosyal ve siyasi farklılaşmalara bağlı olarak nitelik değiştirir. Tarihi seyrin bu özelliğe katmış olduğu nüansları, Meşrutiyet döneminin bir romanı olan **Yeni Turan,** Cumhuriyet döneminin bir eseri olan **Ankara** ve Cumhuriyet sonrasında yazılan **Huzur** romanlarında açıkca görmek mümkündür. Birinci örneğin tamamen ütopik, ikinci örneğin benimsenmeyen realite üzerine kurulu kısmen ütopik ve üçüncü örneğin toplumun tarihi ve kültürel hayatı üzerine dayanıyor olması, yazıldıkları dönemin sosyal ve siyasi tutumlarıyla yakından alakalıdır. **Yeni Turan**'da Oğuz ve Kaya, örneği gerçek zamanda bulunmayan, yaşanan andan yıllar sonrasına ait muhayyel bir hayatı yaşarken, **Ankara** romanı, beklentilerin realiteye dönüşmemesi üzerine, aydının yeni hayat ve yeni insan namına tekrar ütopyaya sığınışını anlatır. **Huzur** ise, yeni hayat ve yeni insan adına, aydının ileriye dönük ütopyasını kaybetmeden, toplumun tarihi arka planına dönüşünü ifade eder. Yani sadece üç eserden hareketle anlatmaya çalıştığımız yeni insan ve toplum için değerlerin ayrıştırılması ve seçilmesi konusu, birinci örnekte ütopik millilik, ikinci eserde reel millilik ve üçüncü eserde evrenselliği yakalama endişesi etrafında oluşturulur.

Özellikle Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in hazırlayıcı aydınlarında bir genel tavır olarak pozitif bilimin kesin, şaşmaz bir yol gösterici olduğu anlayışı hakimdir.

Bir Sürgün'de Doktor Hikmet, Gökyüzü'nde Anlatıcı Doktor, Vurun Kahpeye'de Aliye ve Tosun, Yeşil Gece'de Ali Şahin ve Mimar Necip, Acımak'ta Zehra böyle bir tavırla hareket ederler. İslamiyet'in şekillendirdiğini düşündükleri doğu tarzı bir kültür yapısına sahip olan Türk milletinin ilerlemesini, bilimi kendisine kılavuz edinen bir topluma dönüşmesinde bulurlar. Bu durumda adı geçen aydınlar toplumun dinî inançlarının yerine seküler bir bilim anlayışını koymaya çalışırlar.

Meselâ Acımak'da öğretmen Zehra, hurafe ve hayal ile durmadan savaşan; öğrencilerine sadece bilimin en müspet gerçeklerini öğretmeye çalışan biri olarak tanıtılır.

Gökyüzü'nde Anlatıcı Doktor, Allah, din, ruh, cenet, cehennem gibi konuları kendisi için uğraşılması gereken konular olarak kabul eder. Ona göre bunlar, zihinleri karıştırmakta; insanları ümit, tereddüt, korku gibi yıpratıcı duygular içinde kıvrandırmakta, milletleri, kıtaları da birbirine düşürmektedir.

Ali Şahin (Yeşil Gece), kendisi için savaş meydanı olarak düşündüğü Sarıova'ya bir öğretmen olarak geldiğinde Anlatıcı Doktorla aynı düşüncededir: Çocuklara sa-

dece iyi ve faydalı şeyler öğretecek, dinî bilgileri derine inmeden ve zararsız bir şekilde geçecek, boş inançlarla mümkün olduğu kadar mücadele edecektir.

Tabiatıyla bu pozitif bilim anlayışına sahip aydın, inanca ve geleneğe dayalı değerler çerçevesinde şekillenmiş bir toplum yapısıyla yüz yüze gelince bir çatışma yaşamakta ve yabancılaştığını farketmektedir.[18] Yazarlar, aydınların yabancılaşmasında, almış oldukları eğitimi birinci sebep gösterirler. Meselâ Jön Türk'de Ceylan, böyle yanlış bir eğitim sonucu millî, dinî ve ahlâkî temellerini kaybeder. Doktor Hikmet (Bir Sürgün)'in kültür dünyasını oluşturan Voltaire, Jean Jacques Rousseau, Hugo, Zola, Chateaubriand, Flaubert, Maupassant, Baudelaire, Verlaine, Alphonse Karr, Aleksander Dumas, Mm. de Stael, Maurice Barres, Lamartine, Teophile Gautiere, Sully Prudhomma, Mistral, Comtesse de Noailles, Henri de Regnier, Rostand, Bourget, Balzac, Piyer Loti gibi isimler, batılı ve özellikle de Fransızdırlar.

Yabancılaşmayı daha derinden yaşayan aydın, Yaban'daki Ahmet Celal'dir. O, geldiği Anadolu köyüne Avrupalı bir seyyah gözüyle bakar. Ahmet Celal'in bu yaklaşımını batılı yazar ve eserlerin şekillendirdiği, yazar tarafından kuvvetle işlenir.

Batılılaşma'nın başarılması gereken mutlak bir sosyal hareket şeklinde algılanması, klâsik Osmanlı aydınını romanda başkişi olmaktan uzak bırakmıştır. Yazarların Osmanlı aydınlarına bu yaklaşımları, artık onların Tanzimat'la kesinlik kazanan yeni bir devrin insanı olamayacakları fikrinden kaynaklanır. Diğer taraftan Osmanlı devlet yapısı içerisinde bizzat yer alan medrese mensuplarının olumsuz tipler olarak gösterilmesi, aynı bakışın bir sonucu olarak yeni idare anlayışında bu tip insana yer olmadığı, zira bu tipin içinde bulunduğu devlet sisteminin batı karşısında geriliğin temel sebebi olduğu görüşünden gelmektedir. Diğer bir sebep de bunların dinî kaynaklı bir formasyona sahip olmalarıdır. Ancak yazarlar, resmi din anlayışının dışında bir din adamı kimliği taşıyan mutasavvıf aydınlara karşı aynı olumsuz bakışı göstermezler; bilakis, medrese mensuplarının karşısına özellikle mevlevi olan tekke mensuplarının yeniliğe açık, müsamahakâr, hoşgörüyü öne çıkaran din anlayışını koyarlar.

Modernleşmeyle başlayan zihniyet kırılmasının batılı aydınlardan farklı bir aydın çizgisini bize taşıdığı aşikardır. Bu sebeple romanımızda da bunun bir yansıması olarak bir çizgi üzerinde gelişen 'aydın' anlayışından ziyade sürekli dağılmaya uğrayan veya bir sonraki tarafından yanlışlanan bir 'aydın' anlayışı kendisini gösterir. Bir başka nokta da yazarların bir toplum mühendisi tavrıyla kaynağını hayattan alan aydınlar yerine, hayatı sürekli yeniden kurmak isteyen aydınları ön plana çıkardıklarıdır. Dolayısıyla bir aydın tipinin temellendirilmesi sağlanmadan bir başkası devreye girdiğinden, sürekli prototip seviyesinde kalan aydınlar ortaya çıkar.

---

* Başlangıcından 1950'ye kadar olan süreç dikkate alınmıştır.

[1] Osmanlı aydınlarının çoğu medrese, enderun gibi eğitim kurumlarının yanı sıra, tekke ve dergâhlarda veya bir gelenek içerisinde usta-çırak münasebeti çerçevesinde yetişmişlerdir. Bunların bir kısmı devlet mekanizması içinde yer alan *ilmiye, seyfiye* ve *kalemiye*de görev almışlardır. Fakat XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan batılılaşma isteği ister istemez bu aydınları da değişmeye zorla-

mıştır. Tanzimat'la, batılılaşma resmi devlet politikası hâline getirilince bu aydınların yerini batıdaki aydınlara az çok benzeyen yeni bir tip aydın işgal etmeye başlar. Bunlar, ya bizzat Avrupa'ya giderek, ya da yeni açılan batı tarzı okullarda kendilerini yetiştirmişlerdir. Siyasi ve sosyal şartlar, bu yeni tip aydınları ön plana çıkarırken, öncekileri kurumlarıyla beraber toplum dışına iter. Bu yeni tip aydınlar, batı bilimini, tekniğini ve önemli kurumlarını Türkiye'ye getirmek; hem toplumu, hem de siyasi yapıyı batıya benzetmek isterler. Bu anlamda çoğunlukla nakilci ve tekrarlayıcı olurlar.

[2] Tanzimat'ın bu ilk edebiyatçı aydınları, sadece birer edebiyatçı olmaktan öte, aynı zamanda birer gazeteci, politikacı, fikir adamı ve hatta ihtilalci portresi çizerler. Dolayısıyla meydana getirdikleri edebiyatın sosyal ve politik yönü oldukça kuvvetlidir. (Birol Emil, *Türk Kültür ve Edebiyatından 1-Meseleler-*, Ankara 1997, s. 137.)

[3] Türk aydınlarının tip ve fonksiyon itibariyle günümüze kadar geçirmiş oldukları safhaları, batı toplum tarihi içindeki aydının seyri gibi değildir. Tek bir çizgi üzerinde devam ve değişme yerine, Tanzimat sonrasında bir dönüşmeye uğramışlardır.

[4] Robert P. Finn. *Türk Romanı* (İlk Dönem 1872-1900) (Çev. Tomris Uyar), İstanbul 1984, s. 9-10.

[5] Jale Parla, *Babalar ve Oğullar- Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri-*, İstanbul 1990.

[6] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1992, s. 57.

[7] Gerçi Halk Edebiyatı'nda ve Divan Edebiyatı'nda buna benzer nesir ve şiir türleri vardı ama bunlar klâsikleşmiş yapıları içerisinde gerçek insanı ve toplumu ifade etmekten uzak oldukları gibi, ilahi aşk veya romantik aşk, ahlâkî öğüt vermek gibi klişeleşmiş konuların dışına da çıkamıyorlardı. Belirsiz zaman ve mekânlarıyla, psikolojik derinliği ve canlılığı olmayan kişileriyle, mazmun ve secilerle yüklü dilleriyle yüzyıllardır kendini tekrar eden bir manzara gösteriyorlardı.

[8] Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-III -Tip Tahlilleri-*, İstanbul-1985, s. 6-7.

[9] M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, İstanbul 1999, s. 11-15.

[10] Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-I*, İstanbul 1995, s. 214-215.

[11] Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, İstanbul-1989, s. 300-301, 327; Necat Birinci, "Ahmet Mithat Efendi'nin Önemli Bir Romanı: Müşâhedât", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 9 , nr.2, s. 57.

[12] Mehmet Kaplan, "Felâtun Beyle Rakım Efendi", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, İstanbul-1987, s. 100; Berna Moran, "Felâtun Bey ile Rakım Efendi", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, 4.Baskı, İstanbul-1991, s. 40.

[13] Mehmet Kaplan, *a.g..m.*, s. 100.

[14] Mehmet Kaplan, *a.g..m.*, s. 118; Necat Birinci, a.g.m., s. 58; Orhan Okay, a.g.e., s. 395.

[15] Birol Emil, *Mizancı Murad Bey-Hayatı ve Eserleri-*, İstanbul-1979, s. 507.

[16] Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Ankara 1985, s. 20.

[17] Romana yansıyan bu durumun, sosyal hayatın bir yansıması olduğu tartışılmazdır. Nitekim Türkiye'nin son yüzyıllardaki en temel ve birinci derecedeki problemi, kurum, fikir ve edebiyat cephelerinde kendisini kuvvetle gösteren modern bir devlet ve toplum hâline gelebilme endişesi olmuştur. (Birol Emil, *Türk Kültür ve Edebiyatından 1-Meseleler-*, Ankara 1997, s. 130-132.) Sosyal değişmeler konusundaki görüşlerden birisi, modernleşme arzusu bütün toplum katlarına yayılmadan önce, bu bilinci, aydınlar ve bürokratların oluşturduğu elit kesimin taşıdığını söylemektedir. (Anthony D. Smith, *Toplumsal Değişme Anlayışı*, (Çev.Ülgen Oskay) İzmir 1988, s. 90-93.) Elit ve toplum arasındaki ilişkiyi ise zihni anlamda edebî metin sağlamaktadır.

[18] Çünkü modernleşme ihtiyacının beraberinde getirdiği semboller, değerler, tutumlar ve davranışlar, geleneğe bağlı toplumun aynı türdeki temelleriyle uyuşmayacaktır. Dolayısıyla bu da modernleşmenin taşıyıcısı durumundaki elit insan için bir yabancılaşmaya, içinde bulunduğu toplum ile de bir çatışmaya dönüşecektir. (Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *Modernleşme ve Bilinç*, (Çev.Cevdet Cerit), İstanbul 1985, s. 153.; Raymond Aron, *Aydınların Afyonu*, (Çev. İzzet Tanju), yer ve tarih yok, 256-295; Özcan Yeniçeri, *Yozlaşma ve Yabancılaşmaya Karşı İtirazlar*, Ankara 1997, s. 54-65.)

ŞAHMURAT ARIK

# CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK ROMANINDA DEĞERLER ÇATIŞMASI

"Modern Türk edebiyatı, bir medeniyet kriziyle başlar.", diyen Tanpınar, söz konusu buhranın merhalelerini, "1826'da, yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla başlayan ve 1839'da Tanzimat Fermanı'yla devlet müesseselerinin ve cemiyet bünyesinin yavaş yavaş Avrupalılaşmasına varan ve sırasıyla 1876'da Birinci Meşrutiyet, 1908'de İkinci Meşrutiyet devrelerini idrak eden bu medeniyet krizi, 1923'te Cumhuriyet'in ilânı, Ankara'nın başkent oluşu, Atatürk inkılâpları gibi kesin manzaralı safhalarla Türk cemiyetinin bugünkü durumuna kadar gelir."[1], cümlesiyle özetler. Tanpınar'ın bu ifadelerinden anlaşılacağı üzere, Türk edebiyatına yeni türlerin girmesi, medeniyet değişmesinin neticesi olarak görülmektedir. Bu sebeple, diğer edebî türler yanında roman nev'inin de yerli yerince anlaşılabilmesi, ancak onu hazırlayan çalkantıların ele alınmasıyla sağlıklı neticeler verecektir. Bu sayede bu türü doğuran sosyal şartlar daha iyi anlaşılacak; Türk romanının nelere tanıklık ettiği ve hangi şartlar altında şekillendiği daha rahat bir şekilde anlaşılabilecektir. Bütün bunların hakkıyla idrak edilebilmesi ise, insanlar üzerinde önemli tesirler uyandırarak sosyal yapıyı tesis eden ve toplum hayatına yön veren değerler sisteminin ele alınmasıyla mümkün olabilecektir.

Öncelikle, değer ve çatışma konuları üzerinde kısaca duralım. İşe, "Değer Nedir?" ve "Çatışma neye denmektedir?"suallerini cevaplamakla başlayalım. Bir kimsenin; çeşitli insanları, insanlara ait nitelikleri, istek, niyet ve davranışları anlayıp, muhakeme etmeye çalışırken başvurduğu kriterler bütününe "değer" denmektedir.[2] Bu tarife bakıldığında değerin insan hayatında ve kişiler arası ilişkilerde ne kadar mühim bir yere sahip olduğu açıkça görülmektedir. İnsan davranışlarının temelinde önemli bir hareket noktası oluşturan değerler, değişik bakış açılarına göre farklı adlandırmalara tâbi tutulmuşlardır. Bunlar; ahlâkî, dinî, estetik, iktisadî, ilmî, siyasî ve sosyal değerler olmak üzere guruplara ayrılmışlarsa da aynı bütünün parçaları şeklinde birbirleriyle sürekli bir ilişki içerisinde olmuşlardır.[3] Sosyal hayatın mihverini teşkil eden değerler bütününe bu açıdan bakıldığında, Türk toplumunda meydana gelen kültürel değişimin, toplumu kuşatan tüm değerleri etkilediği, bunun da çeşitli problemleri beraberinde getirdiği görülecektir.

Türk toplumunun yüzyıllardan beri geçirdiği Batılılaşma evrelerinin toplumsal değişimi doğurması; Türk insanının bakış açısının farklılaşması ve sosyal huzuru tesis eden insan ilişkilerinin değişmesiyle kendini hissettirmiştir. Böylece Osmanlı toplumuna giren yenilikler, toplum ve topluma ait kurumların değişmesiyle insanların birbirlerine olan tutumlarını etkilemiş ve bunun nihayetinde de kutuplaşmalara yol açmıştır. Değer yargılarının farklılaşmasıyla meydana gelen ayrılıklar, Türk insanının davranışlarında, sosyal çevreleri ile olan münasebetlerinde davranış kalıplarının bozulmasına ve kişile-

rin kendi içlerinde veya çevredeki diğer kişi ya da kişilerle uyuşmazlığa girmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum ise, "toplumdaki birey ve grupların bilinçli olarak birbirlerinin amaçlarını engelleyip, çıkarlarının gerçekleşmesini önlemeye çalışmalarına", daha kestirme bir ifadeyle de "çatışma"lara yol açmıştır.[4] Böylece yüzyıllarca aynı coğrafyada, aynı kaderi paylaşan Türk insanı, Batı'nın örnek alınmaya başlanmasıyla köklü değer sistemini bir kenara bırakmış ve kendi arasında mücadele etmeye başlamıştır.

Lâle devrinden Cumhuriyet'in ilânına kadar devam eden söz konusu çatışmalar, ister istemez güzel sanatları da etkilemiş; özellikle Türk edebiyatına yeni türlerin girmesini sağlamıştır. Roman türünü bu noktadan değerlendirdiğimizde bu nev'in, Tanzimat sonrası meydana gelen sosyal yapının bir uzantısı olarak oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede, edebî eserlerin sosyal bir belge olması, bu eserlerden hareketle sosyal tarihin ana hatlarının ortaya çıkarılması kolaylıkla sağlanabilmektedir.[5] Nitekim Tanzimat döneminde yazılmaya başlanan romanlarda, bu durum açıkça görülmektedir. Bu devirde yazarlar; içinde bulunulan sosyal buhranın farkına varmışlar ve ele aldıkları temalarla toplumsal değişmenin temel sorunlarını dile getirmeye çalışmışlardır. Bu yönüyle Türk romanı, Osmanlı toplum hayatında hemen her alanda görülen değişimin bir ifadesi olarak kaleme alınmış ve Türk insanının edebî eserlere yansıyan bir görüntüsü olarak teşekkül etmiştir.[6] Şerif Mardin de Robert P.Finn'e paralel görüşler belirtmiş ve "Türk Modernleşmesi" adlı eserinde, "Osmanlı romanı, Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynaktır, oysa birçok roman yazıldıkları zamana ait İstanbul seçkin çevrelerinin durumu hakkında bize önemli bilgiler verir. Bu kaynaklar, ayrıca, Osmanlı aydınlarının sosyal değişmenin getirdiği sorunlara nasıl yaklaştıklarını da belgeler. İlk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu toplumsal ve siyasal değişmenin yarattığı sorunları inceleyen tezli romanlardır." diyerek sosyal değişimin tespitinde, roman türünün ehemmiyetini dile getirmiştir.[7] Bu zaviyeden bakıldığında, roman türünün hem toplumsal olaylardan etkilendiği; hem de toplum hayatını yönlendirmede büyük bir etkiye sahip olduğu görülmektedir.

Buraya kadar ifade etmeye çalıştığımız parçaları birleştirdiğimizde değerler sisteminin karma karışık olduğu ve çatışmaların sıkça yaşandığı bir devirde Türk edebiyatına dahil olan roman nev'ini, hem toplumsal değişimin bir yorumlayıcısı; hem de söz konusu değişimin bir vasıtası olarak görmek mümkündür. Bu sebeple, incelemeye çalıştığımız romanlara, Türk insanın yaşadığı toplumsal değişimi ve bu değişimle doğan değer çatışmalarının insanlar üzerindeki tesirini resmeden sanat eserleridir, diyebiliriz.

İncelememize; çalışma konumuzun özünü teşkil eden değerler bütününe işaret edip, bu bütünü meydana getiren ahlâkî, sosyal, siyasî, dinî, estetik, iktisadî ve ilmî değerleri kısaca açıklayarak devam edelim.

Yukarıda da izahına çalıştığımız gibi, insan hayatını ve toplumun kendi varlığını, birlik, işleyiş ve devamını sağlamak için üyelerinin çoğunluğu tarafından benimsenen, diğer insanları, tabiatı ve beş duyu dışında kalan unsurları anlamak ve hüküm vermek için ölçü olarak kabul edilen; bireylerin ortak duygu, düşünce, amaç ve menfaatlerini yönlendirip yansıtan temel ilkelere değer denmektedir. Yüzyıllarca süren bir birikim sonucunda günümüze kadar ulaşan değerler bütünü, insan ve toplum hayatını düzenleyip

şekillendirmede vazgeçilmez bir hususiyete sahiptir. İnsanın içinde yaşadığı toplumda bu derece ağırlığa sahip olan değerler, değişik bakış açılarına göre ahlâkî, dinî, estetik, iktisadî, ilmî, siyasî ve sosyal olmak üzere gruplara ayrılıp farklı adlandırmalara tâbi tutulmuşlardır. Bu adlandırmalara bakıldığında değerlerin insan hayatını her yönüyle kuşattığı açıkça görülmektedir. Hemen her değerin ahlâkî unsurlar taşıması düşünüldüğünde ahlâkî değerlerin sosyal hayatta biraz daha ağırlık kazanacağı kolaylıkla anlaşılabilmektedir. Meselâ; doğru söylemek gibi ahlâkî bir değer, şahısların içinde bulunduğu durumlara ve yapılan vurgulamaya göre siyasî, ilmî, iktisadî, sosyal ya da dinî bir değer olarak karşımıza çıkabilecektir. Bu sebeple ahlâkî değerler toplum hayatının, dolayısıyla da millet hayatının devamında büyük bir role sahiptir. Bu değerler, insanların yükümlülükleri, hak ve ödevlerini, insanların içinde yaşadığı hukuk düzeniyle birlikte tesis etme gücüne sahiptirler. Ancak hukukî yükümlülük ve haklar; topluma, kanun yapıp bunları yürüten mercilerce kabul ettirildiği yahut kabul ettirilmeye çalışıldığı hâlde; ahlâkî değerler, esas bakımından şahısların sorumlu olduğu toplum tarafından oluşturulmuş ve fertlerin benimseyip desteklemesiyle de kabul edilmişlerdir. Bunlardan birkaçını belirtmek gerekirse, doğruluk, sadakat, saygı, iffet, nezaket, alçak gönüllülük, mertlik ve meşru aile hayatı, hemen ilk akla gelenler arasında yer alır.

Her toplum, gelişim sürecinde kendine özgü değerler geliştirir ve bunların toplum üyelerince kabul edilmesini ister. Kişiler ise, toplum içinde yaşarken bazen bu değerlere aykırı hareket eder veya farklı bir topluma girdiklerinde iki toplum arasındaki değer farklılıklarından olumsuz yönde etkilenebilirler. Bu sebeple, insan hayatını şekillendirip yönlendiren sosyal değerler, toplumun birlik ve beraberliğini sağlayarak millet hayatının sürekliliğinde önemli bir paya sahip olmaktadır. Evlilikte ekonomik açıdan, yaş, asalet, din ve milliyet yönünden aranan denklik, başka milletlerin hayat tarzını taklit etmemek, giyim kuşam tarzında topluma göre tercihte bulunmak ve eğitim öğretim anlayışı gibi sosyal hayatta önemli işlevleri olan bazı değerler yanında örf, âdet ve gelenekler de toplum düzeninin devamını sağlayan sosyal değerler arasında yer alırlar.

İnsanoğlu çeşitli zorlama ve değişimlere rağmen genel olarak direnen bir yapıya sahiptir. Ayakta kalabilmek ve hayatın devamı için yapılan çabalar, ister istemez insanların örgütlenmesini doğurmuştur. Bu durum, insanları birbirine yaklaştırıp ortak hareket etmeye zorladığı gibi toplum hayatında bölünme ve kırılma noktalarının da oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu sebeple de insanlar arasında rekabet ve mücadele ortamı meydana gelmiştir. İşte siyasî değerlerin meydana gelmesi bu hazırlık dönemiyle kendini göstermeye başlar. Siyasî değerler, bazı insanların belirli bir güç elde ederek bu gücü, toplum hayatını korumak ve sosyal kurumların devamlılığını sağlamak maksadıyla kullanmaları neticesinde oluşan değerlerdir. Eşitlik, hürriyet, halkın refah ve huzuru için çalışmak, millet menfaatini gözetmek, hoşgörü, devletin bekasına hizmet etmek, düzen ve asayişi sağlamak, siyasî güç ve iktidarı devlet ve millet için kullanıp şahsî çıkarlara alet etmemek vb. bazı siyasî değerlerdir.

Din, en basit tarifiyle, inançtan sonra insanların belli kurallar çerçevesinde uyum ve düzen içerisinde yaşamasını sağlayan manevî kurallar bütünüdür. Bilindiği gibi dinler sadece bu dünyanın dışında cereyan eden hadiseleri açıklamaya çalışan sis-

temler değillerdir. Bu cihetten dinler sadece inanç sistemi olmakla kalmaz, koyduğu kurallar bütünüyle de toplum hayatının yapılanmasında vazgeçilmez görevler üstlenirler. Dinin sosyal hayattaki bu gücü, dinî değerlerin yalnız metafizik âlemdeki cereyanlarla sınırlı kalmayıp içinde yaşanılan dünyayı da kucaklamasından kaynaklanmaktadır. Bu cihetle sevgi, hayâ, adalet, doğruluk ve ibadet gibi mükellefiyetler dinî değerler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Estetik değerler, insanların tüm davranış ve duygularını ölçü, ahenk, uyum, zevk ve biçim gibi kıstaslarla değerlendiren bir sisteme sahiptir. Bu sebeple aynı kıstaslar, değer olarak da kabul edilmektedir. Estetik değerlerin temelini biçim ve uyum kavramları oluşturur. Bu yönüyle söz konusu değerler, insanın his, zevk ve beğenisine hitap eden ve her alanda güzelliği esas alan değerlerdir. Zevk, güzellik ve hayal gücü de estetik değerler için vazgeçilmez özelliklerdir. Bütün bu hususlar göz önüne alındığında ölçü, ahenk, zevk ve hayal gücünü estetik değerler arasında sayabileceğimiz gibi bunlara, aynı zamanda ahlâkî değer olarak da kabul edilen iyi, güzel ve doğru'yu da ekleyebiliriz.

İktisadî faaliyetler, insanların hayatlarını sürdürebilmeleri için yapmak zorunda kaldıkları bazı fiillerle ortaya çıkmaktadır. Bilindiği gibi topluluk hâlinde yaşayan insanlar için alışveriş yapmak ve ortak çalışmada bulunmak kaçınılmazdır. Her insan başta beslenmek, giyinmek ve barınmak olmak üzere birçok ihtiyaçlara sahiptir. Bu gibi temel ihtiyaçların karşılanmasında arz talep kanunu işler ve insanlar arasındaki bu ilişkiler, öncelikle iktisadî hayatın teşekkülünü, sonra da iktisadî değerlerin oluşmasını sağlar. Yani iktisadî değerler, iktisadî davranışların arkasındaki temel unsurlardır. Değerlerin, toplumun geneli tarafından benimsenmiş, insanların tavırlarını belirleyip, duygu ve düşüncelerini yönlendiren temel ilkeler olması düşünüldüğünde, iktisadî değerlerin, insan hayatı için neyi ifade ettiği daha iyi anlaşılacaktır. Zira insanoğlunun hâl ve davranışlarında iktisadî şartların mühim izleri bulunmaktadır. İktisadî değerler arasında emek, hak, rekabet, doğruluk, kâr, kanaat, sermaye ve hizmeti sayabiliriz.

Bilgi, kâinat içerisinde meydana gelen olayların deneme ve gözlemlerle anlaşılmaya çalışılması sonucunda oluşur. Bilgiyle elde edilen sebep ve sonuçların tahsil ve tecrübesiyle de ilim meydana gelir. Bugün, devletler arası arenalarda tüm güç gösterilerinin, anlaşma ya da savaşların teknolojik gelişme ve buluşlar doğrultusunda şekillendiği son derece açıktır. Bu sebeple, insanoğlunu diğer varlıklardan ayıran ilim sahibi olma vasfı, onun bu ilmi, nerede ve nasıl kazanıp, ne şekilde kullanması gerektiği noktasında ilmî değerlerle karşı karşıya getirmektedir. İlmî birikimin toplum ve devletin inşasında oynadığı rol göz önüne alındığında, ilmî değerlere sıkı sıkıya bağlı kalmanın kaçınılmaz bir yol olduğu, bütün açıklığıyla görülmektedir. Bu çerçevede; ilmi, insanlık âlemi için faydalı bir şekilde kullanmak, deney, gözlem ve araştırma yapmak ve gerçekleri saptırmamak pratikte akla gelen ilk ilmî değerler arasında sayılabilir.

Değer çeşitleri hakkında verdiğimiz bu bilgilerden sonra değer çatışmalarının romanımızdaki tezahürlerine geçebiliriz, zannederim. Başlangıcından Cumhuriyet'e kadar yazılmış romanlarımızı incelediğimizde, romanlarda yer alan değer çatışmalarında, ahlâkî değer çatışmalarının ilk sırayı aldığı görülmektedir. İncelediğimiz dönem itibariyle, yaklaşık 200 romandan 160'ında 771 değer çatışması tespit edilmiş-

tir. 160 romandan 133'ünde ahlâkî değer çatışmasının yer alması ve 771 değer çatışmasından 451'inin ahlâkî değerlere ait olması dikkat çekmektedir. Ahlâkî değer çatışmalarının geneline baktığımızda çatışmaların büyük çoğunluğunun Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi ve Mehmet Celâl gibi bazı yazarlar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu yazarların incelenen roman sayısının fazla olmasının söz konusu yığılmada büyük tesiri vardır. 37 yazara ait 133 romanda, eser adedine göre çatışma ortalamasını aldığımızda, ahlâkî değer çatışmasına en fazla yer veren romancının Mizancı Mehmet Murat olduğu görülmektedir. Bu yazarı Peyami Safa, Sami Paşazâde Sezai ve Fatma Aliye gibi yazarlar takip etmektedir. Bulduğumuz 451 ahlâkî çatışmadan 32 tanesi iç çatışma, 52'si de yazarların kahramanlarla yaşadığı çatışmalardır. Geriye kalanlar ise, roman kahramanları arasında ortaya çıkmıştır. İç çatışmalara en çok Mehmet Rauf'un romanlarında rastlanmaktadır. Yazarların kahramanlara müdahale etmesiyle, yazarla kahramanlar arasında yaşanan çatışmalarda ise, Namık Kemal, Fazlı Necip ve Peyami Safa başta gelen romancılarımızdandır.

Cumhuriyet devrine kadar ele aldığımız romanların 70 tanesinde toplam 128 sosyal değer çatışması bulunmaktadır. Çatışmaların büyük bir kısmı Ahmet Midhat Efendi ve Hüseyin Rahmi'de yığılma göstermiştir. Ancak çatışmaları roman sayısına göre değerlendirip ortalamasını aldığımızda İzzet Melih ile Yakup Kadri'nin ilk sırada olduğunu görmekteyiz. Bunları, Sami Paşazâde Sezai, Fazlı Necip ve Halit Ziya takip etmektedir. Bu çatışmalar arasında Ahmet Midhat Efendi, Halit Ziya, Hüseyin Cahit, Mehmet Celâl, Mustafa Reşit, Mehmet Rauf, Cemil Süleyman ve İzzet Melih'in eserlerinde tespit edilen 17 iç çatışma bulunmaktadır.

Cumhuriyet öncesi Türk romanında görülen siyasî değer çatışmaların ekseriyeti, Nizam-ı Cedit ve yeniçeriler arasındaki mücadelelerle II. Abdülhamit yönetimi etrafında teşekkül eden çatışmalardır. İncelediğimiz dönem itibariyle, 16 yazarın 27 romanında 93 siyasî değer çatışması tespit edilmiştir. Çatışmaların geneli dikkate alındığında Meşrutiyet dönemi yazarlarının siyasî değer çatışmalarına daha fazla ağırlık verdiği görülmektedir. Yine bu devir romancılarının, kahramanlara fazla müdahale ederek onlarla 20'yi bulan siyasî değer çatışmasına girdikleri belirlenmiştir. Bu tür çatışmalarda Fazlı Necip ve Vassaf Kadri özellikle dikkat çekmektedir.

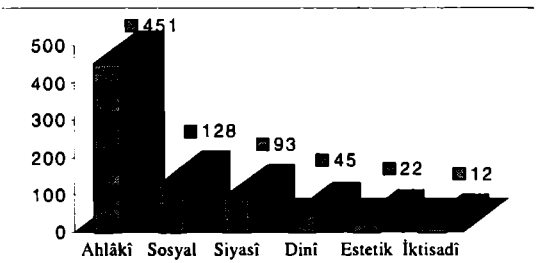
Romanlarda tespit ettiğimiz dinî değer çatışmalarına gelince, 14 yazarın 32 romanında 45 dinî değer çatışması yer almaktadır. Söz konusu çatışmalardan 2'si iç çatışma, 2 tanesi de bizzat yazarın girdiği çatışmadır. Dinî değer çatışmaları, incelenen eser adedine göre ortalaması alındığında, diğer yazarlara nazaran Yakup Kadri ile Reşat Nuri'de daha fazladır. Ele aldığımız eserlerde tespit ettiğimiz dinî değer çatışmalarının geneli, farklı dinlere mensup şahısların evlenme istekleri etrafında cereyan etmiştir.

İncelediğimiz romanların 17 tanesinde, 22 estetik değer çatışması görülmektedir. Bu çatışmalardan bir tanesi yazarın roman kahramanıyla girdiği estetik değer çatışması; diğerleri ise, roman kahramanları arasında cereyan eden çatışmalardır. Genel dağılımda Hüseyin Rahmi ile Yakup Kadri'nin romanlarında estetik değer çatışmaları, diğerlerine göre az da olsa sayıca farklılık arz etmektedir. Eserlerdeki estetik değer çatışmaları, genellikle güzel sanatlar üzerine ortaya çıkmıştır.

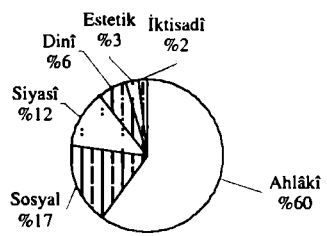
İktisadî değer çatışmaları, diğer değer çatışmalara göre romanımızda en az rastlanan çatışmadır. iktisadî değer çatışmaları 12 eserden tespit edilmiştir. Romanlarında bu değerlere yer veren yazarlarımız Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi ve Müfide Ferit'tir. Eser ve çatışma sayısına göre çatışma ortalaması üç yazarda da aynıdır. Çatışmaların toplamı 12'dir ve bunlardan 10 tanesi kahramanlar arasında vukua gelmiştir. Geriye kalanlardan biri yazarın çatışması, diğeri de iç çatışmadır.

Yukarıda saydığımız altı değer çatışmasından sonra sıra, ilmî değer çatışmalarına geldiğinde şaşkınlık veren bir manzarayla karşılaşmaktan kurtulamıyoruz. Zira Cumhuriyet'e kadarki Türk romanında ilmî değer çatışması bulunmamaktadır. Bununla birlikte özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin bazı romanlarında bir kısım ilmî değerlere rastlanılmaktadır. Ancak bu değerlerin malûmat kabilinden takrir edilmesi, çatışma hüviyetini ortadan kaldırmakta ve söz konusu ilmî değerleri, mevzuumuzun dışına çıkarmaktadır. Ahmet Midhat'ın dile getirdiği bu değerler de bir kenara bırakılacak olursa, bu durum, belirtilen tarihler arasında ilmî değerlerin toplum hayatındaki yeri; yahut da yazarların bu değerlere ilgisi(zliği) konusunda ipuçları verecek mahiyettedir.

Şimdi, yukarıda ayrı ayrı ele aldığımız değer çatışmalarını, topluca değerlendirelim. Ancak hemen belirtelim ki, tüm değer çatışmalarını, yazar ve romanlara göre tasnif edip burada göstermek, bize sunulan sınırları fazlasıyla zorlayacağından kısaca özetlemekle yetineceğiz. İlk romanımızdan Cumhuriyet'e kadarki dönemde, 40 farklı yazarın 160 romanında, toplam 751 değer çatışması mevcuttur. Bunlardan 451 tanesi ahlâkî, 128'i sosyal, 93'ü siyasî, 45'i dinî, 22'si estetik, 12'si de iktisadî değer çatışmasıdır. Tespit ettiğimiz bu çatışmaların mukayesesini gösteren grafikler aşağıda verilmiştir.




Şekil 1




Şekil 2

Şekillerde de görüldüğü üzere ahlâkî değer çatışmaları diğer çatışmalara göre çok büyük bir yüzdeliğe sahiptir: %60. Bu değerlerin halkın her kesimini doğrudan ilgilendirmesi ortaya çıkan bu sonuçta büyük bir etkiye sahip olmuştur, diyebiliriz. Yeni açıldığımız dış dünya ile aramızdaki farklardan kaynaklanan ahlâkî değer çatışmaları, değişmeye başlayan halkın ikilemleriyle su yüzüne çıkmış ve romanların kurgusunda da büyük bir paya sahip olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Türk romanının ahlâkî değer çatışmaları üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. Romancılarımız arasında ahlâkî değer çatışmaları üzerinde en fazla duran yazar, Mizancı Mehmet Murat Bey'dir. Bu yazarı Peyami Safa, Sami Paşazâde Sezai ve Fatma Aliye Hanım takip etmektedir. Ele aldığımız romanlarda tespit ettiğimiz bazı ahlâkî değer çatışmalarının konularını şöyle özetleyebiliriz: Gayrimeşru ilişki kurma isteği, eşler arasındaki sadakatsizlik, sefahate kapılma, namuslu insanları yoldan çıkarmaya çalışma, namus kirletme, sarkıntılık yapma, laf atma, karşı cinse zorla sahip olma isteği, gayrimeşru eğlencelere karşı olma ve gayrimeşru fiillerin işlendiği mekân ve buna vesile olan kişiler aleyhinde bulunma.

Sosyal değer çatışmaları da ahlâkî değer çatışmaları gibi tesir sahasının genişliği ile romanlarda geniş bir yer tutmuş ve tüm çatışmaların %17'sini oluşturmuştur. 24 roman yazarının 70 eserinde, 128 sosyal değer çatışması bulunmaktadır. Bu çatışmaların eser adedine göre ortalama sayıları bulunduğunda İzzet Melih, Şemsettin Sami ve Sami Paşazâde Sezai'nin diğer yazarlara oranla daha fazla sosyal değer çatışmasına yer verdiği görülmektedir. Bu çatışmaların büyük çoğunluğu evlilik öncesinde eşler arasında aranan denklikle ilgilidir. Karı koca adayları arasındaki ekonomik farklılıklar, yaş, asalet, milliyet ve din uyuşmazlıkları, gerek şahısların kendi âlemlerinde; gerekse aile çevrelerinde çatışmaların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu konunun dışında, örf ve âdetlere muhalefet, başka milletlerin hayat tarzını taklit etmek, giyim kuşam tarzında toplumu dikkate almamak, evlilik öncesinde evlenecek kişilerin fikirlerine müracaat etmemek, kadın erkek eşitliğini savunmak ve eğitimde anlayış farklılığı gibi konularda da sosyal değer çatışmaları meydana gelmiştir.

Siyasî değer çatışmaları özellikle Meşrutiyet döneminde diğer değer çatışmalarını geride bırakmıştır. Cumhuriyet devrine kadar 16 yazarın 27 romanında toplam 93 siyasî değer çatışması tespit edilmiştir. Bu rakamlara göre siyasî değer çatışmaları %12'lik bir payla değer çatışmaları arasında üçüncü sırayı almaktadır. Bu çatışmalara yer veren Fazlı Necip, Vassaf Kadri ve Bekir Fahri, diğer yazarlardan açık farkla öndedirler. Yeniçerilerin nizam altına girmek istemeyip padişaha isyan etmeleri, Abdülhamit'in yönetim şeklinin halkı sıkması ve zararlı faaliyetlerde bulunanlar için hafiye teşkilatını istimal etmesi, romanlardaki siyasî çatışma konularının ekseriyetini oluşturmaktadır.

Dinî değer çatışmaları; ahlâkî, sosyal ve siyasî değer çatışmalarına göre oldukça azdır. Yüzdelik dilimde ancak % 6 gibi bir yer edinebilmiştir. 15 yazar, 32 romanında, 45 dinî değer çatışmasına yer vermiştir. Değer çatışmalarının eser sayısına göre ortalamalarına bakıldığında Yakup Kadri ile Reşat Nuri'nin diğer yazarlara oranla daha önde olduğu görülmektedir. İncelediğimiz eserlerde, dinî değer çatışmalarının geneli, farklı dinlere mensup şahısların evlenme istekleri ve bunun dine aykırı görülmesiyle cereyan eden çatışmalardır. Bu çatışmanın dışında ruhbanlığa karşı olmak, batıl inançları savunmak, batıl inançlarla insanların itikadını bozmak, şer'î dayanağı olmadan insanları namussuzluk-

la itham etmek, namahremlerden kaçmak ya da kaçmamak, namahreme alıcı gözle bakmak, halifeye isyan etmek, nikâhsız ilişki kurma isteği, gebe bir kadının düşük yapması için çalışmak, İslam'a uymayan hâl ve davranışlarda bulunmak, tesettüre riayet etmemek, yeni yetişen nesillerin dinî bilgilerden yoksun olması, din adamlarının dinî kisvelerine aykırı davranmaları, Müslüman birinin yaratıcı hakkında şüpheye düşmesi, din ve mukaddesat uğruna cihat etmek, heykeltıraşlık sanatının zemmedilmesi, ölülerin arkasından konuşulması, determinizmin savunulması, boşanmanın İslamiyet'te hoş görülmemesi ve tarikat adabına riayet etmemek gibi konularda da dinî değer çatışmaları olmuştur.

Cumhuriyete dönemine kadar incelediğimiz romanların 17 tanesinde 22 estetik değer çatışması yer almaktadır. Toplam 11 yazar bu çatışmalara yer vermiştir. Tüm değer çatışmalarına göre estetik değer çatışmalarının yüzdesi: %3'tür. Bu çatışmaların yazarlara göre dağılımına bakıldığında Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri ve Ahmet Midhat Efendi üst sıralarda yer almaktadırlar. Estetik değer çatışmaları, genellikle güzel sanatlar üzerine meydana gelmiştir. Batı müziğini Türk müziğine tercih etmek, şiiri başka maksatlara alet etmek, roman ve şiirin gereksiz, hatta muzır olduğunu iddia etmek, yeni tarz şiirleri kabul etmemek, tiyatroda oyunun icrasından ziyade oyuncu kadınların güzelliğini dikkate almak ve başarılı bir romanın yazılabilmesi için Realist bir üslûpla kaleme alınması gerektiğini savunmak, bahsi geçen çatışmaların doğmasına sebep olmuştur. Bu konuların dışında, İngiliz modasının Fransız modasına tercih edilmesi, dikkat çekmek için uygun olmayan renk teklifinde bulunulması, eğlence anlayışında şahıslara göre farklılıklar bulunması gibi meseleler de diğer estetik değer çatışmalarının vücuduna sebep olmuştur.

İktisadî değer çatışmalarına 3 yazarın 12 romanında rastlanabilmiştir. Toplam 12 olan iktisadî değer çatışmaları, tüm çatışmalar arasında %2'lik bir paya sahiptir. Bu çatışmalar Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi ve Müfide Ferit'in romanlarından tespit edilmiştir. Bu çatışmalar, üç yazarda da aynı yoğunluğa sahiptir. İncelediğimiz romanların neşredilme dönemlerinde İmparatorluğun yıkılma aşamasında olduğu ve milletin büyük maddî sıkıntılar yaşadığı göz önüne alınırsa, iktisadî değer çatışmalarının bu derece az olması oldukça düşündürücüdür. Romanlardaki iktisadî çatışmalar, istikbal için yatırım yapmak, çalışanın hakkını vermek, alınan ücreti hak etmek, parayı bankaya yatırarak faizle kazanç sağlamak, sebep olunan zararı tazmin etmek, paranın sarfiyatında gelir gider dengesini muhafaza etmek, ticarette müşteriyi aldatmamak, çalışanların hakkını alabilmesi ve bunu koruyabilmesi için sendika kurmak konuları etrafında meydana gelmiştir. Devlet ve milletin yokluklar içerisinde kıvrandığı bir zamanda iktisadî değer çatışmalarının bu derece az olması, iktisadî değerlerin toplum ve yazarlar nezdindeki kıymetini göstermesi açısından doğrusu hayret vericidir.

Romanlarda yer alan değer çatışmaları, gerek kahramanların kendi iç âlemlerinde, gerek yazarların konuyu veriş biçimlerinde, gerekse de roman kahramanları arasında büyük etkilere sahip olmuştur. Zira hem anlam itibariyle; hem de şekil yönüyle neredeyse romanın tüm yükü bu çatışmalar üzerine bina edilmiştir. Roman kompozisyonunu birbirinden kopuk; ama birbirini bütünleyici bölümlerin birleştirilmesi olarak kabul ettiğimizde, bölümler arasındaki bağlantıların büyük oranda çatışmalarla sağlandığını söyleyebiliriz.[8] En az bunun kadar önemli olan bir diğer husus da bahsi geçen çatışmaların, romanların tema-

sını oluşturmasıdır. Romanın teması, esas karakterin kendisini gerçekleştirmesi olduğuna göre, esas karakter ve onun çevresinde cereyan eden çatışmaları, romanın temasını şekillendiren unsurlar olarak görmek mümkündür.[9] Temanın oluşmasında önemli bir görev ifa eden değer çatışmaları, bu vazifelerini genellikle çatışma sonunda ortaya çıkan neticeyle yerine getirirler. Yani roman boyunca ortaya çıkan çatışmalar, neticeleriyle birlikte eserin temasını fısıldamaktadır. Kahramanlar arasında yahut da şahısların kendi iç dünyalarında yaşanılan bu çatışmalar, çoğunlukla olumsuz neticeler doğurmuştur. Bunların sıkça rastlanılanları: Evli kimselerin ihanete uğramasıyla intikama kalkışmaları; ailelerin dağılması, duyulan büyük bir aşk neticesinde karşılık görememekten mütevellit intikam hissi; insanlardan ve mekândan kaçış, uzlete çekilme, çocukluk günlerine veya tabiata sığınıp teselliyi oralarda arama; çözümü olmayan aşk maceraları, terk edilmişlik, aldatmak-aldatılmak ya da aşkına karşılık görememek gibi hadiseler sonucunda yaşama arzusunu kaybedip intihar etmek; işret ve sefahate dalmak; sürgün cezası, karşılıksız aşk, çözümsüz aşk, yoksulluk, namus kirlenmesi, tek yanlı aşk gibi konularda çıkan çatışmalar neticesinde vereme yakalanmak; özellikle siyasî neticeler sonunda sürgün, hapis, zindan, işkence ve ölüm gibi cezalara çarptırılmak gibi sonuçlardır. Çatışmalar böyle menfi neticeler yanında müspet sonuçlar da vermiştir. Ayrılan eşlerin tekrar bir araya gelmesi, bol kazanç temini, suçluların yaptıklarının karşılığını bulması, karı ya da kocasına ihanet eden eşin hatasını anlayıp tekrar ailesine dönmesi, namusun kirletilmeyip muhafaza edilmesi ve masum insanların korunması gibi olumlu sonuçlar da bahsi geçen çatışmalarla hasıl olmuştur.

Netice olarak, değerler sisteminin karma karışık olduğu ve çatışmaların sıkça yaşandığı bir devirde Türk edebiyatına dahil olan roman nev'ini, hem toplumsal değişimin bir yorumlayıcısı; hem de söz konusu değişimin bir vasıtası olarak görmek mümkündür. Bu sebeple, incelemiş olduğumuz romanlar, farklı ilim dallarının edebiyatla olan ilişkisini ortaya koyması, Türk insanın yaşadığı toplumsal değişim ve bu değişimle doğan değer çatışmalarının insanlar üzerindeki tesiri gibi noktalardan oldukça mühimdir. Dolayısıyla çalışmamızda ele aldığımız değer çatışmaları, teşekküllerinden neticelerine kadar bütün göstergeleriyle Türk insanının, belli bir dönem için de olsa, değer haritasını göstermesi, sosyal hayatı yansıtması ve yazarından başlayarak Türk romanının çözümlenmesi açısından fevkalade bir öneme sahiptir.

---

[1] Ahmet Hamdi TANPINAR, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1992, s. 101

[2] Erol GÜNGÖR, *Değerler Psikolojisi*. Hollanda Türk Akademisyenler Birliği, Amsterdam, 1993, s. 19

[3] Stephen P. ROBBINS, *Essentials of Organizational Behavior*, Second Edition, USA, 1989, 119.

[4] Feriha BAYMUR, *Genel Psikoloji*, İnkılap Kitabevi, 8.Baskı, İstanbul, 1989, s. 88

[5] R.WELLEK-A.WARREN, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. Ahmet Edip UYSAL), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s. 136

[6] Robert P FİNN, *Türk Romanı*, (Çev. Tomris UYAR), Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 12

[7] Şerif MARDİN, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 1992, s. 30

[8] Georg LUKACS, *Roman Kuramı*, (Çev. Sedan ÜMRAN), Say Yayınları, İstanbul, 1985, s. 81

[9] Philip STEVİCK, *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim KANTARCIOĞLU), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s. 16

**RAMAZAN GÜLENDAM**

# TÜRK ROMANINDA DİNE VE DİN ADAMINA BAKIŞ

İnsanın ihtiyaçlarından biri olan din ve bunun temsilcileri, birçok romanımızda az veya çok işlenmiş ve yer almıştır. Bu romanların hepsini bu incelemede ele alıp değerlendirmek tabii ki imkânsız. Biz de bu yüzden, konumuzla ilgili genel anlamda bir gruplama yapıp bu gruba giren romanlardan bir veya birkaçı üzerinde duracağız. Burada, öncelikle edebî değer arz eden veya edebî değer yönünden arızaları bulunsa da tanınmış ve söz sahibi edebiyatçılarımıza ait olup da Türk okuruna bu konuda etki ederek onları yönlendiren eserlere yer vereceğiz. Sözgelimi incelememizde, edebî değerleri tartışılan ve bu konuda izledikleri yol zaten baştan belli olan popüler İslamî romanların, dini ve din adamlarını ele alış tarzları üzerinde durulmayacaktır.

Türk romanında dine ve din adamına (veya dindar insanlara) bakışı, genel anlamda, üç gruba ayırabiliriz:

a) Dini ve din adamını tamamen olumsuz ele alanlar (Reşat Nuri: *Yeşil Gece;* köy romanları)

b) Hem olumlu hem olumsuz din adamı tipine yer verenler

-Olumsuz tipin ön planda olduğu romanlar (Halide Edip: *Vurun Kahpeye*)

-Olumlu tipin ağırlıkta olduğu romanlar (Ahmet Altan: Kılıç Yarası Gibi, İsyan Günlerinde Aşk)

c) Dine ve din adamına olumlu yaklaşanlar (Tarık Buğra: *Küçük Ağa*)

Türk toplumunda sosyal hayatı düzenleyici role sahip olan unsurlardan biri olan 'din'in ve onun temsilcilerinin (din adamlarının) veya yaşantısını ona göre düzenlemeye çalışan dindar insanların, Türk romanında çoğunlukla gerçek veya gerçeğe yakın yönleriyle ele alınıp işlendiği söylenemez. Özellikle köy romanları ve Millî Mücadele'yi konu edinen romanlar düşünülünce, bu hükmün doğruluğu daha da iyi anlaşılır. Köy romanlarında ve birkaç istisna dışında Kurtuluş savaşı yıllarını anlatan romanlarda, dine, din adamına veya dindar insana ve dinî değerlere saldırma, onları aşağılayıp kötüleme ortak bir tutum şeklinde karşımıza çıkar. Genel olarak, köy romanlarında haksızlığa ve zulme uğrayan kişiler dine önem vermeyen kişiler iken; sömürü, zulüm ve haksızlığı yapanlar daima dindar kimselerdir.[1] Bu kimseler, dini kendi çıkarlarına alet eden şahıslar olsalar bile, işin bu yönü, köy romanlarında hiç vurgulanmaz ve "insanı insan olarak değil, birtakım kalıplara göre" ele alan sözde 'gerçekçi' bu tip romanların çoğu, "parçayı bütün yerine koyma veya 'özel'i genelleştirme hatasından kurtulamazlar."[2] Hele bir de meseleye ideolojik yaklaşımaları vardır ki o, hiç değişmez: Marx'ın 'halkın afyonu' olarak nitelediği din[3] ile Reşat Enis'in *Despot* adlı romanında Fikret'in ağzından: "Kahramanlıklara, cür'etlere sevkeden din, insanların damarlarına enjekte edilmiş, coşturan, taşıran bir kimyevî for-

müldür."[4] şeklinde tanımlanan din arasında veya dinlerin 'kitlelerin dinsel ihtiyaçlarını' kavrayan insanlarca uydurulduğunu savunan Engels'in "insanların günlük varlığına egemen olan dış güçlerin, dünya üstü güçler biçimine büründüğü düşsel bir yansıma"[5] olarak tanımladığı din ile Kemal Tahir'in *Sağırdere*'sindeki Murat'ın "öte dünya Reşat Hoca'nın uydurması"[6] şeklindeki görüşü arasında hiçbir fark yoktur.

Kurtuluş savaşı yıllarını anlatan romanlarda da, *Küçük Ağa* gibi birkaç küçük istisnası olsa da, din adamları veya dindarlar, gelen düşmanla işbirliği yapan ve kurtuluş mücadelesinin önüne taş koymaya çalışan tipler olarak çizilmişler ve böylelikle, "özel'i genelleştirme" yanlışına bu romanlarda da düşülmüştür.[7]

Bu romanlardan biri olan Halide Edip'in, 1923'te Akşam gazetesinde tefrika edilip 1926'da kitaplaşan *Vurun Kahpeye* adlı romanındaki dindar görünümlü, çıkarcı ve yobaz tip Hacı Fettah Efendi, yazar tarafından öyle çizilir ki, romanı okuyan kimse, ondan daha aşağılık, daha çıkarcı ve daha din simsarı bir insan olamayacağı yargısına varır. Bu kimse, çıkarcılığının ve dini kullanmasının yanında, Millî Mücadele'ye ve Kuva-yı Millîye'ye karşıdır ve düşmanla (Yunanlılarla) işbirliği yapar. Aynı zamanda, düşmanın gözüne girebilmek için kasabadaki fahişeleri kullanır ve onları düşmana peşkeş çeker. Bu sırada da şöyle düşünür: " önce bu günahkâr kadınların güzellerini düşmanlara teslim ederek, düşmanların yanında kendi itibarını arttıracak, sonra bu kanları şeriatın emrettiği cezayı millete taşlattırarak yaptıracak ve böylece Allah'ın rızasını kendi üzerine çekecekti. Kim bilir, düşmanlar yerleştikten sonra, bir daha Hacc'a da gidecekti."[8]

Halide Edip'in *Vurun Kahpeye*'de çizdiği bu aşağılık, entrikacı, hain, çıkarcı ama aynı zamanda halkın yanında görünen sahte dindar tipi, "kendisinden sonra gelen ve köy romanı geleneğinde yer alan olumsuz din adamı tipinin başlangıcı olmuş ve hepsini de etkilemiştir."[9] Bu tipin aynısını Reşat Nuri, Mart-Eylül 1926'da kaleme alıp 1928'de yayınladığı *Yeşil Gece*'de çizer. Dindar ve vatansever görünümünün tersine hiçbir kutsal değer tanımayıp çıkarını ön planda tutan Hâfız Eyüp, *Vurun Kahpeye*'deki Hacı Fettah Efendi'nin bir benzeridir ve bu tiplerle verilmek istenen mesaj aynıdır. Hâfız Eyüp de, düşmanla işbirliği eden, kişisel çıkarları için her şeyi yapabilecek bir anlayışta olan, yobaz, makam düşkünü ve vatan haini bir tiptir. Her iki yazarın da, en olumsuz vasıflarla çizdikleri bu iki tip ile yapmak istedikleri, Türk milletinin kurtuluş mücadelesine karşı çıkan çıkarcı din adamlarını eleştirmektir. Ancak yazarlarımız bunu yaparken öyle bir yönteme başvurmuşlardır ki, bu romanları okuyan herkes zanneder ki, kurtuluş mücadelesinde din adamları ve dindarlar hep olumsuz rol oynamışlar, hep kendi çıkarlarını düşünerek vatana ihanet etmişlerdir. Hatta daha da ötesi, *Yeşil Gece*'yi okuyanların ulaşacağı son nokta, şu basmakalıp hükümdür: "En eski tarihlerden beri din, daima ordunun geçtiği yerlerde ebedî bir yeşil gece hüküm sürmüştür. ... Evet, zavallı memleket, asırlardan beri yeşil bir gece içinde yaşıyordu. Halk, dünyayı hep bu karanlığın arasından görüyordu. Anadolu'da fikirlerin geri, insanların sefil kalması, işlerin fena gitmesi hep bu yüzdendi."[10] Kısacası din, "tarih boyunca herşeyi yakıp yıkan, bütün gerilik ve faciaları doğuran tek kuvvettir."[11]

Burada yapılan yanlış şudur ki, insan olan ve sevme, nefret etme, hırs, kin, öç alma, makam ve mal sevgisi... gibi her insanda bulunması gayet normal olan duygu-

ları taşıyan herkes, doğal olarak hata veya kötülük yapabilir. Bunlar arasında dindarlar da vardır ve olacaktır ama gerek köy romancılarının gerekse Reşat Nuri ve Halide Edip gibi romancılarımızın din adamlarına karşı tutumları gerçekçi değildir. Nasıl ki köy romancılarının sadece dindarları ırz düşmanı, tefeci, zalim ve çıkarcı göstermeleri yanlışsa; Millî Mücadele'yi romanlarında Halide Edip ve Reşat Nuri gibi ele alan romancıların da, çizdikleri olumsuz tipler aracılığıyla -bir genelleme yaparak- tüm din adamlarını ve dindarları, kurtuluş mücadelesinin aleyhinde, çıkarcı ve yobaz olarak göstermeleri de büyük bir hatadır. Burada şunu da hemen belirtelim ki, her ne kadar Halide Edip *Vurun Kahpeye*'de, hem olumlu din adamı tipine örnek vermek için hem de din düşmanı olmadığını ve dinin insana manevî bir kuvvet verdiğini vurgulamak için bir mevlid sahnesine ve nur yüzlü bir mevlidhâna yer vermişse de, okurun kafasında yer eden din adamı tipi, kesinlikle Hacı Fettah Efendi'dir.

Gerçek şu ki, nasıl ki köyde dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kimselerin yanında gerçekten dini yaşamaya çalışan temiz insanlar varsa, tarihî belgeler de gösteriyor ki, Millî Mücadele'de Hacı Fettah Efendi veya Hâfız Eyüp tipindeki insanların (Şeyhülislam Dürrîzade Mehmet Efendi ve Bayburtlu Şeyh Eşref gibiler) yanında ve onlardan sayıca çok daha fazla olup halk üzerinde de kurtuluş mücadelesinde olumlu etki yapmış din adamları ve dindarlar (Denizli Müftüsü Ahmet Hulusi Efendi, Ankara Müftüsü Rıfat [Börekçi] Efendi, Hafız İbrahim Efendi, Müderris İsmail Şükrü Efendi, Erzurum Kadısı Hurşit Efendi ve Maraş Ulu Camii'nin imamı Rıdvan Hoca gibi adlarını burada sayamayacağımız birçok insan) vardır ve din adamlarının halk üzerindeki bu olumlu etkisi yabancılar tarafından da tasdik edilmiştir.[12] Durum böyle iken, Halide Edip ve Reşat Nuri'nin olaylara art niyetle ve subjektif yaklaştıkları ortadadır.

Fethi Naci, Reşat Nuri'nin başka romanlarında görülmeyen *Yeşil Gece*'deki bu toptancı ve olumsuz tutumuna sebep olarak romanın yazıldığı ortamı gösterir ki bu tespit, Millî Mücadele sonrasında "müthiş bir softa düşmanı olan"[13] Halide Edip'in *Vurun Kahpeye*'si için de geçerli sayılabilir. Ünlü eleştirmen önce, Mustafa Kemal'in 16 Mart 1923'te Adana esnafına yaptığı konuşmayı hatırlatır: "Tarihimizi okuyunuz, dinleyiniz, görürsünüz ki, milleti mahveden, esir eden, harab eden fenalıklar hep din kisvesi altındaki küfür ve alçaklıktan gelmiştir." Fethi Naci, ardından Mart 1924'te Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun çıkarılıp eğitimin laikleştirildiğini vurgular ve Mustafa Kemal'in 30 Ağustos 1925 tarihli Kastamonu konuşmasına dikkat çeker: "Ölülerden yardım istemek, medenî bir sosyal topluluk için lekedir." Bunlara ek olarak da, 2 Eylül 1925'te Bakanlar Kurulu'nun, tekke ve zaviyeleri kapattığını belirtir. İşte, özellikle *Yeşil Gece* böyle bir ortamda doğmuş ve yayınlanmıştır. "Cumhuriyet idaresi, daha başlangıçta Osmanlı'nın 'din'le birlikte sürdürdüğü Batılılaşma irade ve projesinden kopmanın gerekliliğine inanmıştır. 'Geleneksel din'e yapılan atıflarla (...) yerleşik din, sınırlandırılmaya ve çoğu kereler de fonksiyonelliğinden koparılmaya çalışılmıştır. Çünkü söz konusu 'din', yeni Cumhuriyet'in amaçlarının gerçekleşmesinde ve oluşturmaya çalıştığı seküler vurgunun toplumsallaşmasında güçlü bir direnç kaynağı olarak problem üretmeye her zaman için elverişli görülmüştür. Ancak, bu dönem aydınlarının, *geleneksel irfanı* yeniden canlandırmaktansa, asla dolaylı olmaksı-

zın bizzat Aydınlanmaya müracaat etmeleri ve Aydınlanmanın 'Batılı din'e karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşımlardan medet umarak, İslam'a karşı muhalefet etmeleri düşünce tarihimizin akışkanlığı açısından talihsiz bir süreç başlatmıştır."[14] Görüldüğü gibi, dönemin politikası (ideolojisi) ile 'politik'[15] ve 'ideolojik bir polemik' roman olan *Yeşil Gece*'nin mesajları arasında büyük bir uyum vardır. Romanın, Atatürk'ün etkisi/emri/telkini ile yazıldığı ve dönemin aktüel siyasî gelişmelerinin etkisinde kaldığı konusunda eleştirmen ve araştırmacılar hemfikirdir.[16] Sözgelimi, bu konuda Fethi Naci şunları söyler: "Reşat Nuri, romanında sadece Atatürk'ün düşüncelerini yaymakla yetinmiş, Türk insanının iç dünyasına, bu iç dünyaya biçim veren tarihî, ekonomik, toplumsal oluşuma yaklaşmak çabasını göstermemiştir, ya da gösterememiştir."[17] Fethi Naci, 'gösterememek' ifadesinin daha uygun olduğunu söyleyerek o dönemde Reşat Nuri'den böyle bir yaklaşım veya değerlendirmeyi beklemenin imkânsız olduğunu, çünkü din ile ekonomik ve toplumsal oluşumlar arasındaki ilişki üzerinde bugün bile yeterince kafa yorulmadığını ve böyle bir girişimin bizde ilk kez İdris Küçükömer tarafından yapıldığını belirterek Küçükömer'in *Düzenin Yabancılaşması* adlı eserinden şu önemli alıntıyı yapıyor: "Tabandaki büyük halk kitlelerinin tarihî gelişimi iyi bilinmedikçe, onlara yobaz, karşı devrimci demek kolay, fakat oldukça yanlış bir tutumdur."[18] Hem Reşat Nuri, *Yeşil Gece*'de; hem de Halide Edip Adıvar, *Vurun Kahpeye*'de bu yanlışı yapıyorlar. Reşat Nuri'nin kendisi de ileriki yıllarda bu yanlışını kabul eder ve bu yanlışına sebeb olarak da Fethi Naci'nin ileri sürdüğü gerekçenin aynısını gösterir. Mustafa Baydar ile ölümünden kısa bir süre önce yaptığı söyleşide Reşat Nuri, *Yeşil Gece*'nin devamını *Gecenin Ötesi* adı altında yazmak istediğini ve yazacağı bu yeni romanda, yaşlanmış Şahin Efendi'nin yazara (Reşat Nuri'ye) hitaben, "Ben yine oyum, ikimiz de o zaman gençtik, toyduk, birçok şeyleri yanlış gördük." diyeceğini ifade eder.[19] Ben, Reşat Nuri'nin bu yanlışı yapma sebebi konusunda Fethi Naci'nin gerekçesini *iyi niyetli*, Reşat Nuri'nin itirafını da *samimiyetsiz* buluyorum. Bu yargıya ulaşmamdaki sebep de şu: Reşat Nuri, Anadolu insanına yaklaşımında neden *Yeşil Gece*'den önceki romanlarında veya *Anadolu Notları*'nda –*Yeşil Gece*'den sonra yayınlanmış da olsa (ilk cildi 1936'da, ikinci cildi 1966'da yayınlanır)- aynı yanlışı yapmıyor? Veya yaptığının yanlış olduğunu ölümünden az önce mi anladı ki hayatının son demlerinde böyle bir itirafı gerçekleştiriyor? Yaptığının yanlış olduğunu veya *Yeşil Gece*'de yazdıklarının gerçekleri yansıtmadığını aslında o, *Anadolu Notları*'nı yazarken yani 1930'lu yıllarda da (hatta daha evvel de) biliyordu. Peki niçin Reşat Nuri bu romanında, diğer eserlerinde gördüğümüz 'edebiyatçı duruşu'nu 'memur duruşu'na[20] feda etmiştir? Çünkü, eğer o böyle davranmayıp yani din adamlarının 'hepsi(ni) jurnalci, çıkarcı, kendi çıkarı için başkasının gözünü oymaya hazır' tipler olarak göstermeyip 'Türk insanının iç dünyasına, bu iç dünyaya biçim veren tarihî, ekonomik, toplumsal oluşuma' doğru yaklaşsa ve Anadolu insanına ve onun yaşantısına dair hükümlerini ona göre verseydi bu durum, Osmanlı üstyapısını tasfiyeye kararlı, eski'ye ait ne varsa yok etmeyi hedefleyen radikal bir kültür devrimine girişmiş, kendisine destekçi olarak da halktan önce bürokrat ve aydınları yanında bulmuş Cumhuriyet hareketine uymaz ve yazarımız, bu

hareketin sahipleri tarafından dışlanırdı. İşte bu sebepten Reşat Nuri, *Yeşil Gece*'de insanlara bir 'romancı/edebiyatçı' duruşuyla değil de, bir 'memur' duruşuyla bakmış ve onları 'Cumhuriyet'in referanslarıyla anlatmış'tır. Onun için de bu roman, haklı olarak, bir 'memur romanı' olarak vasıflandırılmıştır.[21]

Din adamlarının ve dindar insanların Millî Mücadele'deki gerçek fonksiyonlarının romana yansımasını görebilmek için Tarık Buğra'ya kadar beklemek gerekmiştir. Buğra, bu romanında bir din adamının samimi duygularla nasıl önceden Kuva-yı Millîye'ye karşıyken sonradan geçirdiği değişim sonucu gerçekleri görerek bu hareketi destekleyip bizzat mücadelenin içine katıldığını ve çevresindekileri de bu mücadelede yer almaları için teşvik ettiğini, gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde romanlaştırmıştır. Romanda baskın olan bu olumlu tipin yanına, yine samimi duygularla Millî Mücadele'ye karşı çıkan ve bu hareketine karşı asılan Müftü Mustafa'yı da katarak o dönemdeki din adamlarının durumlarını gerçekçi bir şekilde yansıtmayı başaran Buğra, din adamlarının halk üzerindeki olumlu etkisini ve halk arasındaki saygınlığını da vermeyi ihmal etmemiştir. Sözgelimi Müftü, Kuva-yı Millîyeciler tarafından yakalandığında, diğer isyancıları (Elmas Pehlivan ve Kara Ali) yuhalayıp döven halk, ona hiçbir kötü söz söylemiyor veya incitici hareket yapmıyor.[22] O da asılırken, diğer isyancıların aksine, herkese hakkını helal edip sakin ve vakûr bir şekilde ölüme gidiyor.[23] Buğra, burada kurtuluş mücadelesinin aleyhinde bir din adamı tipi çizerken bile o insanı, içinde bulunduğu ve yetiştiği şartlara göre değerlendirmeyi ve yansıtmayı başarıyor. Önemli olan ise, din adamlarını ve dini kötülemeden bu işin yapılabileceğini gösteriyor.

Kurtuluş mücadelesi hakkında Buğra'ya kadar yazılan romanlar, bu olaya resmî görüş nasıl bakılmasını istiyorsa öyle yaklaşmışlardır. Zaferin toplumu meydana getiren tüm kesimlerin işbirliğiyle kazanıldığı gerçeği, olay bittikten sonra diğer eşrafla beraber din adamlarını ve dindarları çıkarcı, geri kafalı, düşmanla hiç çekinmeden işbirliği yapabilen vatan haini insanlar olarak gösterilmek suretiyle unutulmuş ve unutturulmaya çalışılmıştır. Tarık Buğra, 1963'te, "solun resmî ideolojiyi payanda olarak kullanmak suretiyle elde ettiği kültürel iktidarın iyiden iyiye güçlendiği"[24] ve din adamlarının zor durumlara düştüğü bir zamanda *Küçük Ağa*'yı yazıp o dönem insanının, içinde yaşadığı sosyal ve psikolojik gerçekler düşünülmeden peşinen suçlanmaması gerekliliğini vurgulayarak resmî tarihi ve o güne kadar Türk milletinin kurtuluş mücadelesiyle ilgili yazılmış romanları sorgulama cesaretini göstermiştir. Hem bir din adamı hem de bir Kuva-yı Millîye muhalifi olan ve o günün şartlarında asılması gereken (ki tam da Halide Edip ve Reşat Nuri'nin romanlarında eleştireceği konumda bir din adamı tipi olan) 'İstanbullu Hoca' Mehmet Reşit Efendi'nin yaşayacağı büyük değişimi gerçekçi bir yolla yansıtmak için yazar, onu aynı zamanda bir eş ve baba olarak da (kurtuluş mücadelesini işleyen diğer romancıların ele aldıkları din adamı tiplerinde göremediğimiz insanî vasıflarıyla) işlemeye çalışmış ve onun bu şuurlu değişimini böylece daha da inandırıcı kılmıştır. O böylece, Reşat Nuri ve Halide Edip gibilerin aksine, "'ideolojinin tarif ettiği insan'ın değil, somut insanın (...) romanını"[25] yazmıştır. Belirli çevrelerce, kurtuluş mücadelesinde dinin ve din adamının rolünün abartıldığı suçlamasına maruz kalsa da...[26]

Son dönemin, üzerinde en çok söz söylenen ve okunan romancılarından biri olan

Ahmet Altan da, *Kılıç Yarası Gibi* (1998) ve *İsyan Günlerinde Aşk* (2001) adlı nehir romanlarında, iki tip din adamına yer vermiştir. 31 Mart vak'asına adı karışan ve din adına hareket ettiğini söyleyen ama aslında din ile hiçbir ilgisi olmayan 'meczup' Derviş Vahdeti ile bu tip hareketleri ve kimseleri tasvip etmeyen bir şeyh: Şeyh Yusuf Efendi. Bu iki romanda, asıl ağırlığı hissedilen ve dinin özünü yansıtıp yaşayan gerçek din adamına örnek olarak gösterilen Şeyh Yusuf Efendi'dir. Aslında bu iki romanda, bu zamana kadar bildiğim kadarıyla hiçbir romanda ele alınmadığı üzere, bir din adamı beşerî halleri, duyguları, zaafları ve üstünlükleriyle başarılı bir şekilde ele alınmıştır. Daha önce *Küçük Ağa*'da, bir din adamının insanî yönleri (bir baba olarak veya bir eş olarak) verilmeye çalışılmışsa bile Ahmet Altan'ın yaklaşımı daha başarılı ve farklıdır. Bu konu yani bir din adamının (bir tarikat şeyhinin) insanî vasıflarla ele alınışı, daha başka ve belki de daha önemli bir yazının konusudur ve bunun mutlaka incelenmesi gerekir.

Ahmet Altan'ın bu iki romanında ele aldığı din adamı (Şeyh Yusuf Efendi), Halide Edip ve Reşat Nuri gibilerin eserlerindekilerin aksine, bir 'taraf' değildir. Yazarın sevgi, hoşgörü, derinlik ve bilgelik gibi değerleri şahsında topladığı bu insan, insanlara güven veren, onları halleriyle ve sözleriyle etkileyerek huzura sevkeden, zorda kalanlara yardım eden, insanların onun yanında kendilerini güvende hissettikleri, dostluğa ve dostlara değer veren, hoşgörülü bir din adamıdır. Onun, herkesin 'fahişe ve gavur' diye nitelediği Mihrişah Sultan gibi maddî zevkleri için yaşayan bir kadına karşı tavrı, *Vurun Kahpeye*'deki Hacı Fettah Efendi'den çok farklıdır: "Kimsenin başkasının günahı ya da sevabı hakkında fikir beyan etmesi caiz değildir, bu Cenab-ı Allaha şirk koşmak olur; Yüce Rabbim herkesin kalbini, itikadını görür; onun karşısında hepimiz çıplağız zaten ama esvaplarımız Rabbimizin yarattığı kullara karşı saygımızı ifade eder. (...) Günahı tartmak bizim haddimiz değil, kalbi ibadet, şekli ibadetten her zaman önemlidir, her şey insanın kalbinde başlar çünkü; itikadınız olduğu sürece ibadetiniz sizinle Rabbimiz arasında kalır..." [27] Şeyh Efendi'nin Mihrişah Sultan'a gösterdiği hoşgörüye karşı Hacı Fettah Efendi, Yunan komutan Damyanos'un, babasının (Ömer Efendi) serbest bırakılmasına karşılık kendisiyle evlenmesi teklifi karşısında zor duruma düşen ve bu durumdan kendisini kurtarması için yardım istemeye gelen Aliye'ye yardım etmez ve babasının üç güne kadar asılacağını, "Aliye'nin bu felaketten mütenebbih olmasını, tevbe ve istiğfar etmesini, yüzünü müslüman kadınları gibi örtüp, artık erkekleri günaha sevkeden gençliğini, güzelliğini kapamasını tavsiye" eder.[28] Hacı Fettah Efendi'deki " bütün insaniyette hatta dinde melce ve istinat aramanın boş bir hayal olduğunu gösteren" bu "hain ve müstehzi gadr", Aliye'de, Hacı Fettah Efendi'nin temsil ettiği her şeye lanet etmek arzusu uyandırır. Fakat daha sonra mevlid akşamını hatırlayıp, o geceki 'derin yüzlü ve güzel sesli' mevlidhan (İstanbullu Mevlevî bir dede) ile Hacı Fettah arasında bir karşılaştırma yaparak şu sonuca ulaşır: "Hayır din bu değildi, bu çirkin ve galiz Hacı Fettah Efendi'nin temsil ettiği şey değildi. Din nurlar içinde nihayetsiz bir rahmetin, şefaatin tecellisiydi. Kundakta ümmet için şefaat talep eden Peygamber'in, âsi ümmetine melce olan büyük Muhammed'in diniydi. Hacı Fettah Efendi din perdesine bürünmüş, dünya yüzünde şeytanın insanları ta'zip için gönderdiği bir mümessildi."[29]

Romancılarımızın din adamlarına ve dolayısıyla dine bakışlarını, onların romanlarındaki din adamı tasvirlerinden de çıkarabiliriz. Din adamına olumlu bir misyon yükleyen romancılar onların fizikî yapılarını, etkileyici ve çekici bir biçimde çizerken, din adamlarına olumsuz yaklaşan yazarlarda bu durumun tam tersi söz konusudur. Diğer bir deyişle, "İyi kahramanlar fizik olarak da iyidirler. Kötülerin ise ruh dünyaları suratlarına ve fizik yapılarına aksetmiştir. Âdeta kriminal tipler olan bu kahramanların daha tanıtımından fena işler yapacakları bellidir."[30] Sözgelimi, Ahmet Altan'ın Şeyh Efendi'si "içindeki gizli bir ziyayla aydınlanmış gibi görünen şeffaflaşmış, beyaz (bir) yüze"[31] ve "bu beyaz ve yakışıklı yüz"ün yanında "usul bir ses"e[32] sahipken; Halide Edip'teki Hacı Fettah Efendi, "çirkin ve galiz"[33] dir. *Yeşil Gece*'de, "kuru ve kılıksız"[34] bir softa olan Hâfız Eyüp, Şahin Efendi'nin gözünden şöyle tanıtılır: "Arkasından birisinin, kelebekli keçilerin öksürmesine benzeyen bir sesle kesik kesik güldüğünü işitti. Başını çevirdi. Köşedeki kocaman koltuğun içinde kaybolmuş minimini bir hoca gördü. Kıvırcık köse bir sakalı, renksiz bir yüzü vardı. O kadar renksiz bir yüz ki, gözleri zaman zaman parlak bir ateşle yanıp sönmese insan, onu ölüm hâlinde bir hasta sanırdı."[35] *Yeşil Gece*'deki, "Yumurta kabuğu içinde fotoğrafı çıkarılan yeni doğmuş çocuklar vaziyetinde kollarını kısarak, yere değmeyen tabanlarını havaya kaldırarak hemen hemen sırt üstü kocaman koltuğa kurul(an)"[36] bu kılıksız hocaya karşılık, Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*'sındaki hoca, "gür ve siyah sakalına rağmen insanı şaşırtacak kadar gençti. (...) Gözleri bir tuhaftı, karşısında daima göz arıyordu. Renkleri yeşile çalan açık elâ idi ve simsiyah sakalı ile şaşırtıcı bir tesir yapıyordu. Bakışlarındaki mânâ şefkat, tevazu ve hüzün ile didikleyici, meydan okuyucu, sorguya çeken, hüküm veren ışıltılar arasında dalgalanıyor, sesinin buna muvazi tonu ile birleşince de bu genç adamı 'hüküm verilemez, hükme bağlanamaz, uyulur' bir şahsiyet yapıp çıkıyordu. Boylu posluydu. Pehlivan yapısını hafifçe öne eğik duruşu ve hareketlerindeki yumuşaklık gizliyordu."[37]

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, kasaba halkına, "bir saray yosması kadar makyaj yapan, sigara içen, kasabanın maarif müdürü ile aralarında ilişki bulunan Hatice Öğretmen"e[38] bir şey yaptırmazken, köylü kadınlarla mevlitlere katılıp dua eden, halkın nefretini çekecek hiçbir şey yapmayan Aliye Öğretmen'i taşlattırarak öldürtecek kadar *"sosyolojik kafadan mahrum"*[39] bir yazarın eseri, *Vurun Kahpeye*, ile sipariş üzerine yazılan ve bu sebeple bir sanatçı titizliğinden çok, mesajlara ağırlık verdiği için benzer yanılgılara düşen *"sosyolojik kafadan mahrum"* bir başka yazarın 'polemik romanı' *Yeşil Gece*, bazı zümreleri mahkûm etmek için sürekli olarak kullanılmış ve kullanılmaktadır. Oysa, bahsettiğimiz gibi, bu romanlarda İslam'ı savunduğu söylenen kimseler Müslüman değil, Müslümanlığı çıkarları için kullanan yobazlardır. Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'ndaki, kusurları ile bile güzel ve sevimli, manevî bağlardan kopmamış, temelinde inanca dayalı belli bir kültüre sahip Anadolu insanı, ne *Yeşil Gece*'de, ne Ömer Efendi ve Gülsüm Hala gibi birkaç istisna dışında *Vurun Kahpeye*'de ne de yine birkaç küçük istisna dışında kendilerini 'gerçekçi' olarak gören köy romancılarının eserlerinde yoktur. Bu romanlarda, Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'nda anlattığı o güzel insanlar sahneden çekilmiş veya sanki

Anadolu'yu terk edip gitmişlerdir. Diğer bir deyişle bu romanlar, Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'nda anlattığı Anadolu'yu değil de başka bir ülkeyi anlatır gibidir. Genel anlamda Anadolu insanı, özelde de din adamları, kendilerinin hakkıyla anlatıldığı eseri görebilmek için Tarık Buğra'yı beklemişlerdir.

---

[1] Köy romanlarında dine ve dindara nasıl yaklaşıldığı konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız: Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, 3. baskı, Ankara: 1997, ss. 252-255, 544-547

[2] Ramazan Kaplan, *a.g.e.*, s. 254. Kaplan'ın da vurguladığı gibi, çok az da olsa, bu sığ anlayışın dışında kalan örneklere rastlamak mümkündür. Sözgelimi, Yaşar Kemal'in İnce Memed II'inde köylüyü zulme karşı mücadeleye çağıran Ferhat Hoca; yine Yaşar Kemal'in Ölmez Otu'nda, olumlu bir dinî yaşantıyla diğer köylülerden ayrılan Ökkeş Dağkurdu; ve Abbas Sayar'ın Dik Bayır adlı romanındaki köy imamı, olumlu dindar tipi örneklerindendir (Kaplan, *a.g.e.*, s. 547).

[3] Marx'ın din anlayışı için bakınız: Karl Marx, *Din Üstüne*, Çev. Murat Belge, Gerçek Yayınevi, İstanbul: 1974.

[4] Reşat Enis (Aygen), *Despot*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1957, s. 21.

[5] Necdet Subaşı, *Türk Aydınının Din Anlayışı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1996, s. 114.

[6] Kemal Tahir, *Sağırdere*, Bilgi Yayınevi, Ankara: 1974, s. 95.

[7] Millî Mücadele dönemini konu edinen bazı romanlarda dine ve dindara bakış konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız: Ahmet Kıymaz, *Romanda Millî Mücadele* (1918-1928 Arası), Akçağ Yayınları, Ankara: 1991, ss. 75-105.

[8] Halide Edip Adıvar, *Vurun Kahpeye*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1984, ss. 56-57.

[9] Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınları, 2. Baskı, Ankara: 1992, s. 128.

[10] Reşat Nuri Güntekin, *Yeşil Gece*, İnkılap Kitabevi, İstanbul: 1995, ss. 29, 38.

[11] Birol Emil, *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu I*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul: 1984, ss. 330-331.

[12] Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Fahri Belen, *Türk Kurtuluş Savaşı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1983; Cemal Kutay, *Kurtuluşun ve Cumhuriyet'in Manevî Mimarları*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara: 1973, Mazhar Müfit Kansu, *Erzurum'dan Ölümüne Kadar Atatürk'le Beraber I-II*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 3. baskı, Ankara: 1988; Sabahattin Selek, *Anadolu İhtilali I*, İstanbul: 1963, ss. 62-63; Ahmet Kıymaz, *a.g.e.*, ss. 83-105.

[13] Yahya Kemal (Beyatlı), *Siyasî ve Edebî Portreler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul: 1968, s. 39.

[14] Necdet Subaşı, *Türk Aydınının Din Anlayışı*, s. 311.

[15] Romanla ilgili yazı kaleme alan tüm eleştirmen ve araştırmacıların üzerinde birleştikleri nokta, bu romanın bir 'politik roman' olduğudur. Yeşil Gece'nin politik bir roman olduğuna ve belli bir ideolojiyi empoze etme amacıyla yazıldığına dair en güzel kanıtlardan biri de, Nazım Hikmet'in bu romanın 1963'teki Rusça çevirisine yazdığı önsözdeki şu cümleleridir: "Yeşil Gece romanının yayımlanmasından otuz beş sene geçmiştir, fakat kitap evvelkisi gibi asridir ve hatta günün hadisesidir. Bu eserin merkezini teşkil eden

problem bugünkü Türkiye için hâlâ daha aktüeldir. Bu problem Doğu'nun birçok memleketleri için önemlidir: Pakistan, Afganistan, İran, bir sıra Arap memleketleri için. Ben *bu romanın, eski inanış kalıntılarının, müslüman ayin ve adetlerinin, yeni hayatın kuruluşuna engel olduğu yerlerde, ateistik propoganda yürütülmesinde pek faydalı olacağı kanaatindeyim.*" (Vurgulamalar benim. Aktaran: İbrahim Tatarlı ve R. Mollov, *Marksist Açıdan Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul: 1969, ss. 45-46.) Bilinen bir gerçektir ki, bir (politik) romanın kalitesi, propagandada faydalı olup olmamasıyla, bir sosyolojik veya tarihî eserin yerine geçmesini sağlayacak toplumsal veya tarihî bilgi zenginliği ile değil, "toplumsal'la bireysel'in 'politika'da buluşarak edindiği doyurucu bileşim" ile sağlanır/ölçülür (Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1994, s. 67). *Yeşil Gece*'de Şahin Efendi'nin yaşadığı değişim, olaylara bağlı olarak değil de önceden benimsenmiş bir bakışa ve sıraya uygun olarak verildiğinden 'toplumsal'la bireysel'in buluşması' sağlanamamıştır. *Yeşil Gece*'nin girişi sayılabilecek ve romanın beşte birini teşkil eden kısım (Şahin Efendi'nin Sarıova öncesindeki hayatı), kahramandaki değişimi vermek için kullanılıyor ama okuru tatmin edemediği gibi kahramanın Sarıova bağlantısını da yeterince veremiyor okura ve yazar, Sarıova için ayrı bir giriş yapmak zorunda kalıyor (s. 41-57). Nasıl ki kahramanın Sarıova'dan önceki hayatını vermeye yönelik ilk giriş, bireysel olan ile toplumsalı buluşturamamışsa; Sarıova için yaptığı ikinci girişte de toplumsal olan, bireysel olan ile buluşturulamamıştır. Sarıova halkı sarıklıdır, türbelerden güç almakta ve dinî eğitimi ön planda tutmaktadır. Kısacası halk, dini kendince yaşamaya çalışmaktadır. *Anadolu Notları*'nı yazan bir yazara düşen, bu hayatı toptan reddetmek ve kötülemek değil, bu hayatı bir bütünlük içerisinde ele alıp dini kendi çıkarları için kullanan Hâfız Eyüp, Müderris Zühtü Efendi, Cabir Bey ve Dolmacı Hoca gibileri kendi ekonomik ve sosyal şartları içinde ayrıca vermekti. Oysa yeni yapılan değişikliklere ve laik eğitime destek vermek amacındaki Reşat Nuri, tıpkı roman kahramanı Şahin Efendi gibi, biraz da duygusal olarak eski'ye karşı veryansın ediyor. Fakat anlattıkları da eski'nin aslı ve özü değil, o değerleri kendi çıkarları için kullananlardır. Bunlardan hareketle o değerleri tamamen kötülemek ve sözgelimi, şahısların hatalarından hareketle dine insafsızca saldırmak ne kadar inandırıcı ve insafa sığan bir davranış olur? Fethi Naci de aynı noktaya işaret ederek şu tespiti yapıyor: "Koca romanda bir tane olsun merhametli, insan sever din adamı yok. Hepsi jurnalci, çıkarcı, kendi çıkarı için başkasının gözünü oymaya hazır!" (Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Oğlak Yayınları, İstanbul: 1995, s. 136.)

[16] Bu romanın ismarlama bir roman olduğunu ilk olarak Oktay Akbal iddia eder. Bu konuda bakınız: Birol Emil, *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Kadrosu I*, ss. 313-314 ; Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, s. 120.

[17] Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, s. 135.

[18] Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, s. 135.

[19] Mustafa Baydar'ın *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?* adlı eserinden aktaran Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, s. 286.

[20] Necati Mert, "Anadolu'ya Reşat Nuri Gibi Bakmak ve Bakmamak", *Düşler/Öyküler* 3, Ocak-1997, ss. 151-152.

[21] Necati Mert, *a.g.m.*, s. 152.

[22] Tarık Buğra, *Küçük Ağa*, MEB Yayınları, İstanbul: 1992, s. 350.

[23] Tarık Buğra, *Küçük Ağa*, s. 361.

[24] Beşir Ayvazoğlu, "Tarık Buğra'nın Farklılığı", *Türk Edebiyatı*, Mart 1993, s. 42.

[25] Taha Akyol, "Tarık Buğra", *Milliyet Gazetesi*, 1 Mart 1994.

[26] Yakın tarih konusunda resmî tezleri tekrarlamaktan öteye gidemeyip kendi ölçülerine uymadığı için bu romanı suçlamaya çalışanlardan biri olan Mehmet H. Doğan, bu konuda şunları yazar: "Küçük Ağa'nın dışında bütün romanlar, din adamlarının bu olumlu ve olumsuz etkisini tarihsel gerçeklere uygun ağırlıkta verir. Yalnız Tarık Buğra, Küçük Ağa ve Küçük Ağa Ankara'da ikilisinde, İstanbullu Hoca Mehmet Reşit Efendi'nin kişiliğinde, gerek Kurtuluş Savaşının kazanılmasında gerekse kurtuluştan sonra gelen kuruluş yıllarında dinin ve din adamlarının pay ve etkilerini gerçekçiliğe aykırı bir biçimde büyütür. Kurtuluş Savaşına yalnızca din gözlüğüyle bakan, padişahsız ve halifesiz kurulacak yeni devlete bir türlü ısınamayan, bugün hâlâ sürdüğünü gördüğümüz dinci görüştür bu." (Mehmet H. Doğan, "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", *Türk Dili* 298, Türk Romanında Kurtuluş

Savaşı Özel Sayısı, Temmuz 1976, s. 34) Bu suçlamaya cevap Fethi Naci'den gelir: "Tarık Buğra'nın anlattığı dönem, çeteler dönemidir; düzenli ordu henüz tarihsel görevlerini yapmaya başlamamıştır; dolayısıyla düzenli ordudan kişilerin romanda fazla yer tutması olanağı yoktur. Bütün bunlar anımsanınca, Küçük Ağa'ya, içeriğinden ötürü dinci, hilafetçi diye saldırmanın pek öyle geçerli olabileceğini sanmıyorum." (Fethi Naci, *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak Yayınları, İstanbul: 1994, s. 187)

[27] Ahmet Altan, *Kılıç Yarası Gibi*, Can Yayınları, 3. Baskı, İstanbul: 1998, ss. 205-206.

[28] Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, s. 116.

[29] Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, s. 116-117. İnci Enginün, bu romanda, "yeniye karşı çıkan ve vatan ihanetine kadar varan, dinî taassup, menfaat ve kötülüklere âlet eden bir din anlayışı"nın hâkim olduğunu fakat "Mevlid'de timsalini bulan, müsbet ve müsamahalı din anlayışı"nın romanı baştan sona sardığını iddia ederek bu romanda Halide Edip'in, din ve din adamı düşmanlığı yapmadığını ve Hacı Fettah Efendi'yi din adamı olduğu için değil, yaratılıştan kötü bir insan olduğu için eleştirdiğini söyler (İnci Enginün, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*, MEB Yayınları, İstanbul: 1995, s. 249). Ancak romanın bütününe bakıldığında ve okurda (ayrıca filme uyarlanmış hâlini seyreden kimselerde) bıraktığı son izlenim esas alındığında, romandan sonuç olarak hiç de 'Mevlid'de timsalini bulan müsbet ve müsamahalı bir din anlayışı'nın çıktığına inanmıyorum.

[30] Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, s. 126.

[31] Ahmet Altan, *Kılıç Yarası Gibi*, s. 205.

[32] Ahmet Altan, *Kılıç Yarası Gibi*, s. 206.

[33] Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, s. 116.

[34] Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, s. 64.

[35] Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, ss. 47-48.

[36] Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, s. 48.

[37] Tarık Buğra, *Küçük Ağa*, s. 69.

[38] Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, s. 125.

[39] Cemil Meriç, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yayınları, İstanbul: 1993, s. 194.

HİMMET UÇ

# TÜRKİYE'DE ROMAN ELEŞTİRİSİNİN DÜNÜ BUGÜNÜ VE SORUNLARI

**a. Nisbi Bir Periyodik Seyirle Roman Eleştirisi Üzerine Çalışmalar**

Roman eleştirisi, Gustave Lanson'un başlattığı söylenen türlerin gelişimi alanına giren bir edebî faaliyettir. Türkiyede romanın gelişmesi bir mesele, roman eleştirisi bir başka meseledir. Türçede romanın gelişmesi etraflı bir konudur. Bizde her romancının bir öncekilerden aldığı bir sonrakine katkısı, biçime katkısı, gelişme çizgisinin ana hatları, yani roman tarihimizi oluşturan romanlar ve romancılar zincirinin halkalarının birbiri ile bağlantılı yorumu yapılmıştır denemez, zor ve yorucu bir iştir.

Bu makalede yaptığımız roman eleştirisinin edebiyat tarihine muvazi bir çizgide takip edilmesidir. Neler yapılmalıdırdan çok neler yapılmıştıra dayanan bir panoramik bakıştır. Türkiyede edebî eleştiri üzerine çok yazı yazılmıştır. Bu yazılar sadece onun varlığı yokluğu, konularına hasredilmiştir T. Stearn Eliot'un eleştiri konularında eleştirinin araçları, amaçları, muhiti çizilmiştir, sosyal bilimlerle münasebetleri anlatılmıştır. Wellek'in kitabı da bu anlamda genel eleştirinin kuramsal yönünü verir. Türkiyedeki eleştiri yazılarının büyük bır kısmı metinlerle beslenmeyen, metne nüfuz etmeyen yazılardır. Tür eleştirisinde de ağırlık daha çok roman ve tiyatro üzerindedir.

Tahkiye etmek insanın insani işlevinin ayrılmaz parçalarından biridir ve evrenseldir. İlkel olsun medeni olsun bütün insanlar yaptıklarını bir başkasına anlatmışlar veya bir başkasından olaylar dinlemişlerdir. İnsanlar evrenin aslını ve insanın ne olduğunu sorgulamış, dinler, felsefe, destanlar bu sorulara cevap vermiştir. İlk hermeneutik metinler nereye sorusuna cevaptır "Ontoloji olarak Dasein hermeneutiği, Dasein'in varlık tarzını varlığın nasıllığını veya varlığın anlamını sorar. Yani o insanın yaşama gerçekliğinin anlamı sorusunun karşısına, platonik ve fenomenolojik olarak ousia nın anlamı sorusunu koyar. Ousia bir adı olan ve ad sayesinde fenotipik bir kalıp içinde kendisinden birlikli bir şey olarak söz edilenin karşısında yer alır." *(George Misch, Yöntem Problemi Hermeneutik ve ontoloji, Hermeneutik s. 191)* Anlatılmasını isteneni düşünme ve ona cevap veren özneler. Ortaya çıkan konuşma ve ondan çıkan yorumlar.

Modern edebiyat Tanzimat'ın ilânı ile başlar.. Namık Kemal ilk romanımızı yayınlarken önsözünde de romana karşı tutumu eleştirerek romanla birlikte roman eleştirisine de başlatmıştır. "Hatta Hind'den garba geçmiş bir hikâyedir ki Hakikat bir kız imiş fakat çıplak gezermiş, nereye gitse kabul etmemişler, nihayet bir kuyuda saklanmağa mecbur olmuş. Hikâye ise dişleri dökülmüş, suratı buruşmuş, elleri çolak, ayakları paytak, beli kambur, ağzı kokar, burnu akar, bir koca karı imiş. lakin yüzünü düzgünler, eğreti dişler, vücudunu gayet zinetli libaslarla tezyin ettiğinden daima görenlerin makbülü olurmuş. Akibet hakikate bir gün kuyuda rast gelmiş kendi elbise vesaire tezyinatını vermiş. Ondan sonra hakikat de gittiği yerde kabul olunmağa başlamış" *(Kazım Yetiş, Namık Kemal'in Türk dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, s. 108)*

Namık Kemal'in İntibah'ı ilk romanımız olarak kabul edilir. Eser akademik ve diğer çevrelerden eleştiriler almıştır. En kapsamlı ve karşılaştırmalı çalışma Güzin Dino'nun Türk Romanının Doğuşu isimli 1978 de basılan eserdir. Tanpınar'a ithaf edilmiştir. Dört bölümlük eleştirinin bölüm başlıkları da, konuların ele alınışı da dikkat çekici ve objektiftir. Eylem ve Kurgu, Kişilerin Yeni Boyutu, İşlenen Temalar, Üslub, Uzayın Yeni Boyutu. Bu çalışmada eserin Hançerli Hanım Hikâyesi ile birlikte batılı roman örnekleri ile de karşılaştırması yapılmıştır. Bunlar Kamelyalı Kadın, Abbe Prevost'un Manon Lesko'su'dur. Hugu'nun Sefiller romanı ile de tipler açısından benzerlikler kurulmuştur.

Tanzimat romancıları için romancı demek mümkün değil, çünkü Mithat Efendi dışında diğerleri birer roman ile bu türe örnek vermişlerdir. Tek roman bir romancının romancılık gelişim seyrini ortaya çıkarmaz. Epik yaratılışlı ve epik anlatımlı bu şahıslardan da hayatı sürekli gözleyen ve fiktifize eden bir romancı hayatı beklemek doğru olmaz, onlar başka yolun insanlarıdırlar. Tanpınar da bu ilk romancılarımızın romancı muhayyilesinin olmadığını söyler. Orhan Okay bu kitab üzerine bir yazı yazmıştır. İntibah ve Türk Romanının Doğuşu Adlı İnceleme Üzerine *(Kültür ve Edebiyatımızdan, s. 87)* Yine Hocam'ın İntibah Romanı etrafında yazısı, eleştirilerin eleştirisi ve kendi yorumunu belirtmesi ile önemlidir. *(Aynı eser, s. 93)* Önder Göçkün Namık Kemal isimli eserinin 51-59'uncu sahifelerinde romanları panoramik olarak eleştirir.

Hikâye kılığı veya yalancı dünyalar, diğer adı ile fiktif metinlerle hakikatler daha anlaşılır hâle gelir ve tecrübe yansımış olur. Namık Kemal halk hikâyeleri ve masallarımız ile mesnevilerimizde de hakikatlerin hikâye kılığı giydiğini biliyordu, ama neden görmemezlikten gelmiştir hikmeti bilinmez. O geleneği bir sentezin süzgecinden geçiren yeni değil, onu görmemezlikten gelen, hatta inkar eden yenidir.

İlk romanlarımız ile ilgili Mizancı Murat Bey'in eleştirilerine rastlıyoruz. O. Samipaşazade'nin Sergüzeştini tenkid eder. Eseri, teorisi mükemmel pratiği noksan bir eser olarak yorumlar. Romanı bir binaya benzetir. Bu görüşü modern roman eleştirisidir. Birol Emil, "Sergüzeşt'in muayyen bir edebiyat ve tenkid prensibine göre değerlendirildiğini söyler." *(Mizancı Murat, s. 472)* Samipaşa ve Sergüzeşt üzerine, Zeynep Kerman da çalışmalar yapmıştır. Tanzimat Romanında Esaret Temi ve Sergüzeşt, Sergüzeşt Romanında Mekân, Samipaşazade Sezai'de Köy ve Köylü, Sami Paşazade Sezai'nin Roman ve Hikâyelerinde Kuş Motifi onun ayrıntılı makaleleridir. *(Samipaşazade Sezai, s. 32)*

Mizancı Murat'ın bu farklılığını ve öncekilerin neden eleştiri konusunda geri olduğunu bir mülakatta Üstat Mustafa Nihat Özön anlatır. "İlk eleştiri çabalarına rastlamak için gazeteciliğin özellikle dergiciliğin başlamasını, gelişmesini beklemek gerekiyordu. Ama o zaman bile gerçek bir eleştiri çabasının başladığı öne sürülemez. Bu dergileri çıkaranların bunlarda yazanların çoğu o zamanın yaygın yabancı dili olan Fransızca'yı bilen kimselerde. Ama bu dili öğrendikleri okullar, papazların yönettiği okullardı. –Papazlar edebî eserlere ve şahıslara karşıdır. Yakup Kadri'nin Bir Sürgün romanında Dr. Hikmet gemisi Paris'e yanaşırken Monte Kristo adasını görünce heyecanlanır. Bir papaz onun bu heyecanını görür ve ona kızar. Doktor Hikmet bunu anlayamaz- Buralarda öğretilen edebiyat, Batı edebiyatı ve edebiyet bilgeleriyse en tutucu, yazının gelişmesini en geriden izleyen bir anlayışla ele alınmaktaydı. Bundan

dolayı bu gençlerde ne bir eleştiri görüşü gelişmişti, ne de ortaya koydukları örnekler gerçek bir eleştiriydi. Batılı yazarların örnekleri hiçbir ders alınmaksızın salt çeviri olarak veriliyor, batılı yazarlar kuşkusuz hiç de bilinçli olmayan kısa övgü yazılarıyla tanıtılmaya çalışıyordu. Dikkate değer bir noktadır, 1870 lerdeki eleştiri çabaları içinde bir Mizancı Murat Bey öbürlerinden her yönden üstün niteliklerle ayrılır. Bunun nedeni, Murat Bey'in eleştiri türüne yatkınlığı kadar öbürlerinden ayrı olarak, Rus okullarında öğrenim görmüş olmasıdır. (1870'li yılların). O eleştirinin yöntemini biliyordu." *(Hikmet Altınkaynak, Yeni Bin Yılın Edebiyatçıları, s. 198)* Birol Emil Hocamızın Mizancı Murat'ın Turfanda mı Yoksa Turfa mı romanını eleştirirken kullandığı metod da roman eleştirisinde önemli bir teorik yönlendirmedir.

Sadece roman yazmayan, romanı toplumun gündemine getiren, evlere sokan, hemen hemen birçok roman biçimini şuurlu olarak romanlarında deneyen Mithat Efendi edebiyatımızda tüm zamanların en büyük roman yazarı ve roman eleştirmenidir. Romanlarının teknik düzeni daha ayrıntılı olarak yorumlanırsa onun teknik konularda ayrıntılı bir şekilde düşündüğünü gösterir. Hocam Orhan Okay onun romanlarını muhteva yönünden Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi isimli eserinde ortaya koymuştur. Bu kitap romanı bir sosyal belge durumuna getirir, Cahit Kavcar'ın kitabı ile bu eser alanlarında yazılmış nadir kitaplardandır. Her ikisi de sosyal değişmenin vesikaları durumundadır. Orhan Okay'ın kitabının yedinci bölümü doğrudan bir roman eleştirisi olmuş ve tipleri değerlendirmiştir. Mithat Efendi aşırma tipler değil gözlemlerinin sonucu elde ettiği gerçek tipleri anlatmıştır. Orhan Okay onun tiplerini yorumlar "Sayısı altmışı geçen romanlarındaki tipler kadrosu zengin bir görünüştedir. Çok defa uzun macera romanları karakterinde olan Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Süleyman Musli gbi romanlarındaki kahramanlar ve bütün tipler de nazar-ı itibara alınırsa bu kodro yüzleri geçer." *(Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi, s. 379)* Orhan Okay, yönettiği bilimsel tezlerde de roman eleştirisinin çeşitli meselelerine yeni yaklaşımları teşvik etmiş, özendirmiş ve değişik nitelikte analiz ve tahlil eserlerinin ortaya çıkmasına sebeb olmuştur. Ayrıca yazılarında romancılarımızın eserlerinin teknik ve muhteva yönlerine de dikkat çekmiştir.

Mithat Efendi edebiyatımızda ilk defa batılı bir romanı eleştirir. Zola'nın Lord romanını Tercüman-ı Hakikat'e yazdığı ona yakın yazıda ayrıntılı analiz eder. Natüralizmi Beşir Fuat ve Nabizade'den farklı biçimde ulusal-eleştirel gerçekçilik penceresinden yorumlamıştır. *(Himmet Uç, Ahmet Mithat Sanat ve Edebiyatı, s. 77-84)*

Jale Parla Mithat Efendi'yi ileri bir yorumla değerlendirir. "Ahmet Mithat Efendi'nin belki de en kayda değer başarısı tipik bir Tanzimat yazarı gibi önerdiği Doğu Batı sentezini son derece atipik ve yaratıcı bileşimlere taşımış olmasıdır. Meddah ve Orta Oyunu'nda kullanılan taklid, yabancılaşma, dinleyiciyle diyalog, doğaçlama, öyküyü kesme, anlatıcının olay örgüsünde bizzat yer alması gibi geleneksel özellikler, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatı tarzında önemli yer tutar çünkü bu geleneksel türleri kah yadsıyarak, kah uyarlayarak romanlarında kullanır. Müdahil eğitici yazar olarak kendi sesini anlatıya egemen kılarken hayali okur müdalelelerini seslendirirken kıssadan çıkacak hisseyi ihç ikinci plâna itmeden anlatı tekniğinde yaratıcılıktan vazgeçmez Müşahedat,

John Fowles, İtolo Calvino, ve Pirandello'nun tekniklerinin tümünü içeren ilginç bir roman." *(Jale Parla, "Karnaval Başlıyor", Tarih ve Toplum, Sayı: 203, Kasım 2000)* Son Kitabı Don Kişottan Günümüze Roman kitabında mesele daha etraflı ele alınır. Sema Uğurcan, Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu yazısında daha değişik bir yönüne ilgi çeker *(Türk Edebiyatı, Temmuz-Ağustos 1984)*

Dönemin bir romancısı da Nabizade Nazım'dır. Nabizade Tercüman-ı Hakikat'e yazdığı Ravi mahlaslı yazılarında Zola'nın birçok eserini okuduğunu belirtir ve onu ve eserlerini nesnel olarak eleştirir. Zehra romanı ve Karabibik isimli eserleri de natüralizmin iddiaları doğrultusunda kaleme alınmışlardır. Nabizade aynı zamanda edebiyatımızın ilk grup hâlinde yapılmış roman münakaşasını da başlatmıştır. Manakaşaya Nabizade Nazım, Ahmet Mithat, katılmışlardır. Nabizade alay edilen ve gerekli ilgiyi görmeyen roman ve romancıyı çok önemli bir sanatcı durumuna getirir. O, Bizde Zola'nın Le roman Ekperimental ve Le romansiye Natüralist isimli eserlerini ilk okuyan adamdır Mithat Efendi de onun romancıya kazandırdığı bu payeyi alkışlamıştır. *(Himmet Uç, Nabizade Nazım, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum 1982)* Mithat Efendi Nabizade ile olan roman münakaşasından sonra konuyu Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar adı altında yayınlamıştır. Bu küçük eser edebiyatımızın ilk etraflı roman münakaşasıdır. Mithat Efendi Zola vadisinde Müşahedat'ı yazmıştır. Eserin önsözünde romanı yazmaya kendini iten sebebin Nabizade olduğunu da belirtir. Bu eser tekniği ile bizde değil batıda bile rastlanmayan bir biçimde kaleme alınmıştır. Bu tesbit Berna Moran'a aittir.

Şemsettin Sami'nin romanı Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat'dır. Eseri Sedit Yüksel yayınlamıştır.. Agah Sırrı Levent Şemsettin Sami ile ilgili eserinde romanın ilk romanımız olduğuna dikkat çeker ve özetini verir. Mehmet Kaplan, eseri önemli bulur "Vakası itibariyle ikna edici olmamasına devrin örf ve adetlerine uymamasına rağmen Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat, dili, konuyu ele alış ve hayata bakış tarzı açısından mesnevi ve halk hikâyelerinden çok ayrı hususiyetleri ihtiva eder. Romanda yazar okuyucuda bir gerçeklik intibaı uyandırmaya çalışır. Dili, Divan şairlerinde olduğu gibi edebî sanat yapmak için değil bir eşya, duygu ve düşünceyi anlatmak için kullanır." *(Araştırmalar, s. 75)*

Recaizade'nin romanı Araba Sevdası'nı Güzin Dino, bizde realizmin ilk ciddi temsilcisi olarak kabul eder. İsmail Parlatır bu yoruma itiraz eder "Bütünüyle burada Ekrem Realizmi uyguladı demek pek yerinde olmasa gerek. Romanın çoğu yerinde romantizmin o coşkulu havasını buluyoruz." *(Recaizade Mahmut Ekrem, s. 106)* Ekrem Bey'in hikâyeleri üzerinde üç eleştiri de Mithat Efendi Tercüman-ı Hakikat'te neşreder. *(Himmet Uç, Ahmet Mithat Sanat ve Edebiyatı, s. 61)* Ama bunlar eleştiriden çok medhiyedir. Olcay Önertoy Edebiyatımızda Eleştiri kitabında Yusuf Kamil Paşa, Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Mizancı Murat gibi şahısların eserlerinin eleştirilerini nakleder. *(Edebiyatımızda Eleştiri, s. 94-99)* Servet-i Fünun döneminde grubun eleştirmenleri edebiyatımızın roman yönünden zayıf olduğunu belirtirler. Roman hakkında ilk ciddi eleştiriler Mehmet Rauf tarafından yapılır. Mehmet Celal ile Hüseyin Cahit arasındaki roman hikâye münakaşasını da ilave edelim. *(Edebiyatımızda Eleştiri, s. 153-164).*

Mutavassitin Servet-i Fünun dergisinin faaliyet icra ettiği yıllarda Malumat ve onun etrafında yer alan on civarındaki dergide edebî faaliyet yapan gruptur. Ahmet Rasim,

Halil Edip, Mehmet Celal, Ali Kemal, Halit Eyup, Mehmet Refet, Ekrem Reşat, Fatma Aliye, Ayşe Seniye Mehmet Asaf, bunların hem romancıları hem roman eleştirmenleridir. Ekrem Reşat bir romanı söz konusu ederek romanın teknik sorunlarını irdeler. Romana o günlerdeki bakış açısını anlatır. "Avrupanın Araplardan tevsi ede ede bugünkü hâle getirdiği roman hazinelerinden romanımıza gelişigüzel naklettiler. Halk bunlara evvelemirde büyük bir iptila gösterdi. Her hafta müvezilerin koltuğunda demet demet muhtelif romanlar bulunuyor ve bunlar satılıyordu da. Fakat matbaacılarımız romancılıkta yalnız ticareti nazar-ı dikkate aldıklarından, ahlâka hizmet edemeyecek birçok romanlar da bu esnada ötekilerin arasına karışarak, halk nazarında pek fena telakki olundu. Âdeta romanlar yalnız aşktan bahseder denildi" *(Himmet Uç, Ilımlılar ve-Edebî Tenkid, s. 111)* Mehmet Ziver de dönemin romanının millî ve ahlâkî olmadığını söyler: "Denebilir ki eşhasın isimlerine nazaran bir hikâyenin millî olup olmaması iktiza ediyor. Mevzu-ı vaka muhakeme edilerek milliyet nazar-ı dikkate alınmıyor. ahlâkımıza muvafık mı değil mi düşünül müyor?" *(aynı eser, s. 112)* Mehmet Celal romanları ahlâk noktasından sınıflandırır. Ekrem Reşat Binbir Gece Masallarının romanın atası olduğunu söyler. Mehmet Refet realist ve natüralist romanı tahlil eder. Ekrem Reşat hatta romanın teknik konularına temas eder. Romanın teknik özelliklerini yorumlar. "Vukuatı yekdiğerine münasib ve âdeta bir silsile gibi merbut bulundurmalı" "Hakikiyyun hikâyeleri silsile-i garaib-i vukuattan ibaret değildir. Bu eserlerdeki kari, garabet değil tabiiliği, sadeliği görür." *(aynı eser, s. 118, 119)* Mutavassitin'den Halil Edip, romantik muharrirlerden romanlar çevirir. Romantik yazarlardan tercüme yaptığı için tenkid edilir, o da onları daha ahlâkî bulduğunu belirtir.

Mehmet Celal'in yüze yakın küçük hikâyesinin kırk kadarını Himmet Uç, çalışmasında tahlil eder. Mehmet Celal edebiyatımızın en velud küçük hikâyecisidir. Konuları da bizim hayatımızdır. Yazar onu aşkın roman ve ona yakın da büyük hikâye yazmış, orta sınıfın romancılığını yapmıştır. Tipler ve problemler çok ve çeşitli ama, romancının teknik kudreti ve yansıtma kuramı zayıf olduğundan dönem çok canlı yansıtılabilme imkânıdan mahrum kalmıştır. En önemli romanı Bir Kadının Hayatı ismini taşır. *(Bkz. Himmet Uç, Mehmet Celal Hikâye ve Romanları, Ankara 2000)* Mehmet Celal düşmüş bir kadın tipini geleneksel ölçülerimiz içinde düzlüğe çıkartır, işleyiş edebiyatımızın en çarpıcı tarzıdır. Edebiyatımız düşmüş kadınlara karşı, özellikle romanımız insafsızdır. Halide Edip Yakup Kadri'yi kadın kahramanlarına karşı insafsız olduğundan eleştirir.. Hüseyin Cahit eleştiri insafından mahrum bir mantıkla Mehmet Celal ile alay etmiştir. Hâlbuki Mehmet Celal çok okunmuştur, Yakup Kadri Yaşar Nabi ile bir mülakatında onlara "dadandığını "söyler.

Şerif Aktaş, Ahmet Rasim'in hikâye ve romanlarının özellikleri üzerinde durur. "Kaleme aldığı hikâye ve romanlarında kurgunun sağlamlığı dikkati çeker." der. Fatma Aliye Hanım ve romanına İnci Enginün yazılarında temas eder. Mithat Efendi Fatma Aliye Hanım'la Hayal ve Hakikat isimli bir tezli roman yayınlar. Bizde başladığında yadırganan feminist edebiyat bugünlerde batıda çok gündemdedir. Bütün sosyal meselelerin kadınlar kalemiyle değişik bir yapıya büründüğü, bir de bu olaylara kadınlar yönünden bakılması zorumluğu böyle bir edebiyatı haklı olarak doğur-

muştur. *(Bak. Terry Lovell, Feminism and Form in the Literary Adaptation, Criticism and Critical Theory, s. 113, Great Britain 1984)*

En güçlü romancımız Halit Ziya ile ilgili ilk çalışma Olcay Önertoy'un eseridir. İkinci eser, Ömer Faruk Huyugüzel'indir. Son olarak İsmail Çetişli Halit Ziya ile ilgili bir kitap yayınlamıştır. Eserin otuz yedi ile 134 üncü sahifeleri arasında ünlü romancının hikâye ve romanları değerlendirilmiştir. Romanların özetleri verilmiş, edebiyat tarihi bilgileri ile iç içe bir eleştiri tarzı takib edilmiştir.

Halit Ziya'nın Hikâye isimli eseri edebiyatımızda ilk derli toplu hikâye ve roman değerlendirmesidir.. Ağırlıklı olarak natüralizm ve realizm bu küçük tedkike hakimdir. Halit Ziya ile ilgili olarakTürk Dili dergisi Ocak 1996'da bir özel sayı neşretmiştir. İsmail Parlatır'ın sunuş yazısını yazdığı bu özel bölümde İnci Enginün Türk Romanını Besleyen Halit Ziya, Sadık Kemal Tural, Kısa Hikâyeciliğimiz Açısından Halit Ziya Uşaklıgıl, Zeynep Kerman'ın yazısı Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usülü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış isimlidir. Makale mutad eleştirilerin dışına çıkan özel bir yorumdur. Bilgi Ercilasun Servet-i Fünun, Diyorlar ki ve Halit Ziya yazısını yazmıştır. Önder Göçkün, Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah Romanının Tipolojik Tasnif Açısından Değerlendirilmesi ad ı altında özel ve derinliği olan bir yazı yazar. Ömer Faruk Huyugüzel ise Halit Ziya ve Roman Sanatı isimli yazısı ile külli vukufunu ortaya koymuştur. Halit Ziya Bibliyografyasını ise Zeynep Kerman ve Ömer Faruk Huyugüzel kaleme almışlardır. Mehmet Kaplan, bunlardan önce Mai ve Siyah romanının üslubu hakkında bir yazı yazmıştır. *(Türk Edebiyatı Araştırmaları I, s. 437)* Çalışma roman üslubları konusunda önemli bir yazıdır.

Mehmet Rauf üzerine ilk çalışma Mustafa Özbalcı'nındır. Mehmet Rauf'un romanlarında şahıs kadrosu incelenmiştir. Onbir romanın önce kimlikleri ve konusu, daha sonra özeti verilmiş, devamla şahıslar tahlil edilmiştir. İkinci çalışma Mehmet Törenek'indir, üç bölümden oluşur. Mehmet Rauf konusunda Rahim Tarım yayınladığı kitapta yazarın hikâyelerini incelemiştir.

Hüseyin Cahit'in eserleri hakkında Ömer Faruk Huyugüzel çalışmıştır. Hikâye ve romanlar kişiler, kişileştirme, mekân ve zaman plânında değerlendirilmişlerdir. Eser de tahlil ile birlikte teorik bilgiler de verilir. "Bazı hikâyelerde kişilerin tanıtılışı iki bakış açısından yani hikâyedeki iki kişinin gözünden yapılmıştır. Bu iki bakış açısı genellikle birbirini tamamlamaktadır. "...değişik bir kişileştirme tekniği de Kör Dilenci'de karşımıza çıkmaktadır. Burada Pervin dilencinin kulağına akseden sesler vasıtası ile tanıtılır." *(Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma, s. 93)* Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı isimli Cahit Kavcar'ın araştırmasındaki yorum tarzı edebiyatımızda bir döneme panoramik bakış getiren nadir eserlerdendir. Dönemin ne oranda batılı bir edebiyat yansıttığını vurgular.

Önder Göçkün'ün Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu isimli eseri, roman incelemeleri ve eleştirisi alanında en kapsamlı ve hacimli nadir kitaplardandır. Yazar ünlü romancının kırk bir romanını incelemiştir. Önce, romanlar hakkında edebiyat tarihi bilgisi, arkasından özetleri verilmiş, şahısları tanıtılmış ve romandaki rolleri takip edilmiş, şahıslar etrafındaki mekân unsurları irdelenmiştir. Eser, teknik

olarak bir usûlü eleştirmenlere salık verecek olgunluktadır. Eserler hakkındaki eleştirileri de tashih ve takviye eden araştırma roman eleştirimizde özel bir yere haizdir.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemimizin en önemli manzum romanı Mehmet Âkif'in Safahat isimli kitabıdır. Eserin roman olduğu konusunu Mehmet Kaplan işlediği gibi, İnci Enginün de bir yazısını b u isimle yayınlar *(Araştırmalar ve Belgeler, s. 179)* Eser, tıpkı bir roman gibi şahıslar, vakalar ve çözümler panayırıdır. Kitabın üçte biri fiktif nitelikli manzum hikâyelerden oluşur. Muhayyilenin ürettiği şahıslarla, gerçek şahıslar bu hikâyelerde buluşur ve toplumsal rollerini sahnelerler. Mehmet Âkif bu tiplerin karşısında üç değişik mesafe kullanır. Tarihi konularda epik anlatım modeli ile nisbeten uzaktadır, müdahale etmez. Yaşadığı dönemin sosyal arızalarını anlattıklarında olaylarının içindeki şahıslardan biridir. İçinde bulunmak istemediği olaylarda sadece seyircidir. Âkif, modern anlatım tekniklerini, dramatizasyon usüllerini ustalıkla gösterir. Ayrıca vaka şahıslarından biri olarak da postmodern anlatımlar yapar. Küçük hikâyenin bütün niteliklerini hikâye plotlarında başarı ile kullanır. Ustaları Zola, A Duma, Tolstoy, Hugo gibi realist ve natüralist mektebe mensuptur. Âkif edebî yazılarında hikâyelerimizde ve mesnevilerimizdeki teknik zaafları anlatarak roman eleştirisi de yapar. Bu manzum hikâyeler üzerinde birçok eleştirmen yazılar yazmışlardır. Konu son defa Himmet Uç tarafından kitap düzeyinde teyid edilmiştir. *(Bkz. Himmet Uç, Mehmet Âkif ve Hikâye Sanatı, Ankara 2000)*

Şerif Aktaş Refik Halit Karay'ın hikâye ve romanlarını da eleştirir. Onları kronolojik sıraya göre tahlil eder. *(Refik Halit Karay, s. 49-119)*

İnci Enginün, edebiyatımızın romancı ünvanına layık ikinci romancısı olan Halide Edip'in eserleri üzerine yayınladığı araştırmasında, konuyu ünlü yazarın Doğu Batı meselesi olarak şekillendirir. Çalışmanın ikinci bölümü bir roman eleştirisidir. "Bu bölümde her roman kendi içinde tahlil edilmiş, şahısları, meseleleri ve temleri kendinden öncekiler ve sonrakilerle mukayese edilmiştir." *(Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu Batı Meselesi, s. VI)* Eserde geleneksel ve modern Türk toplumunun sosyal değişmesini irdeleyen yüze yakın mesele hakkında Halide Edib'in fikirleri yorumlanır. Ahmet Mithat gibi topluma yönelik fikirlerini fiktif modellerle yansıtan Halide Edip muhafazakar-modernist bir kimliği romanları boyunca savunur. Eser zaman zaman bir roman eleştirisinin muhteva ve teknik düzeyde ipuçlarını da verir.

Reşat Nuri'nin romanları ile ilgili ilk eser Birol Emil'indir. Çalışmada on iki roman eleştirel analize tabi tutulmuştur Yazar eleştiride takip ettiği metodu anlatır "Tahliller 1) Her romanda ortaya konulan ana fikrî izah edici umumi bir değerlendirme. 2) Romanın bir bütün olarak özeti, 3) Romanın şahıs kadrosuna toplu bir bakış 4) Şahıslar olmak üzere, ilk üçü giriş mahiyetinde, dört kısımdan ibarettir. Geniş olarak tahlil edilen şahıslar kısmında önce asli şahıs ele alınmıştır. Bir romanda asli şahıs, eserin duygu, düşünce ve yapı bütünlüğünü kurar, romanın dünyası onun etrafında merkezileşir. Romancının hayat, insan, cemiyet görüşünü o temsil eder. Bu itibarla araştırmamızda asli şahıslar, roman boyunca görünen bütün cepheleriyle teferruatlı olarak incelenmiş, onların hiçbir hususiyeti ihmal edilmemiştir. Daha ziyade asli şahsın dolayısiyle romanın dünyasını zenginleştiren, bazan onun üzerinde doğrudan

doğruya müessir olan ikinci derecedeki yahut çok arka plânda kalan şahıslar da kendilerine has özellikleriyle meydana konulmuşlardır." *(Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası, s. VII)* Eser müstakil bir tahlil teorisi ortaya koyacak kadar değerlidir. Özel bir yayınevinde basılsa daha verimli olacakken ancak sınırlı sayıda insana ulaşabilmiş olduğunu zannediyorum. Aynı kitabın Kültür Bakanlığından basılan versiyonu ise küçük hacimli bir el kitabıdır. Birol Emil burada da özel konular işler. "Reşat Nuri'nin Şahıs Yaratma Tekniği ve Metodu" gibi..

İkinci kitap Olcay Önertoy'a aittir. Eserin yirmi sahifesi 11-32 romancının roman ve hikâyeleri ile ilgilidir.. Üçüncü kitap Fethi Naci'nindir. Reşat Nuri'yi Lukacs'ın somutlaştırdığı Eleştirel Gerçekçilik'in Türk romanındaki temsilcisi olarak kabul eden Fethi Naci yazarın bütün romanlarını yorumlamıştır. Ünlü eleştirmenin bu hükmü münakaşa konusu olabilir. Veya bazı romanları için doğru bir yorumdur, bazılarının dayatma gerçekçilik olduğunu Birol Emil öne sürer. Eleştiri seviyeli ve nesnel bir çalışmadır.

Peyami Safa, insan anlayışı, batı medeniyetinin insanımıza yansımasını içsel olarak algılaması ile romanımızda tek adamdır. Hakkında Mehmet Tekin bir kitap neşretmiştir. Diğeri ise Beşir Ayvazoğlu'nun Peyami isimli kitabıdır, romancının dünyasını yansıtır. Yazarın, Ufuk Kitapları'ndan çıkan Peyami'si ise Ötüken'den çıkanın kısmen özetidir. Orhan Okay, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu isimli romanı yorumlar *(Sanat ve Edebiyat Yazıları, s. 227)* Peyami Safa hakkında bir kitap yazmış olan Ergun Göze, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Yalnızız ve Matmazel Noralya'nın koltuğu gibi eserleri eleştirmez, onlardan hayranlıkla bahseder.

Yaşar Kemal üzerine Ramazan Çiflikçi bir kitap neşretmiştir. Hikâyeleri tema, olay örgüsü, zaman, mekân, bakış açısı ve kişiler yönünden yorumlar. Romanları ise tek tek değerlendirir. Nedim Gürsel'in Yaşar Kemal ile ilgili eseri formel değil mukayeseli bir yorumdur. Fethi Naci'nin eserini de bunlara ilave edelim.

Abdülhak Şinasi Hisar üzerine ilk kitabı yazan Sermet Sami Uysal, yazarın romanları üzerine zor tesbit edilecek bir plânla yorumlar yapılmıştır. İkinci eseri, Necmettin Türinay'ındır. Çalışmanın dördüncü bölümünde yazarın romanları üzerinde durulur. Vaka, bakış açısı, mekân ve zaman unsurlarından bahsedilir.

Yakup Kadri'nin romanı üzerine yapılan çalışmalardan biri Himmet Uç tarafından 1990 da Erzurum'da yayınlanmıştır. Çalışmada yazarın her romanı, şahıs tanıtımları, fonksiyonları, romandaki değişim süreçleri, diğer kişilerle münasebetleri, konuşmaları, ve haklarında çıkan eleştiriler göz önünde bulundurularak eleştirilmiştir. Çalışmanın adı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Şahıslar'dır. Hükümler yoğun alıntılarla desteklenmiştir. Eser daha sonra yeniden gözden geçirilmiş ve bütünüyle Yakup Kadri'nin romancılığı işlenmiştir, ama bu çalışma henüz yayınlanmamıştır. Yakup Kadri hakkında İnci Enginün'ün himmetiyle Marmara Üniversitesi de bir anma kitabı çıkarmıştır. Çalışmadaki ondört makale ünlü romancının çeşitli yönlerini değerlendirmiştir. Ciddi bir çalışmadır. Yakup Kadri'nin yazarlığını genel anlamda yorumlarken, romancılığından da bahseden Niyazi Akı'dır. Kültür Bakanlığından çıkan Yakup Kadri Karaosmanoğlu isimli eserde Şerif Aktaş panoramik tarzda yazarın romanlarını yorumlar. *(Yakup Kadri, s. 57-100)*

Cengiz Dağcı'nın dört romanını İsa Kocakaplan eleştirmiştir. Aynı yazarın romanlarında vatan duygusunu İnci Enginün bir makalesinde işler *(Araştırmalar ve Belgeler, s. 345)* Umumiyetle tarihi ve kimlik arayış romanları yazan Yavuz Bahadıroğlu'nun hayatı ve eserleri üzerine İsmail Fatih Ceylan 2000 yılında bir kitap neşretmiştir. Halide Nusret Zorlutuna hakkında Zeki Gürel yayınladığı eserinde romanları da yorumlamıştır. İsmail Çetişli Memhud Şevket Esendal isimli kitabının, 61 ile 144 üncü sahifeleri arasında yazarın hikâye ve romanlarını değerlendirmiştir.

Tanpınar'ın romanları üzerine müstakil bir çalışma yayınlanmamış, fakat çok yazı yazılmıştır. Romanlarının şahıs kadrosu ile ilgili bir bitirme tezi yönetmiştim. Tanpınar ile ilgili çalışmaları burada nakletmek imkânsız. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün sonundaki yazılar bu konudaki ciddi eleştirel analizlerdir. Genel anlamda Tanpınar'ı yorumlayın iki kitap son zamanlarda yayınlanmıştır. Bunlardan biri Orhan Okay, diğeri Sosyolog Ümit Meriç'in eserleridir. Bunlara Hece Dergi'sinin 2001 Ocak'ında çıkan Tanpınar Özel Sayısını da ilave edelim. Tanpınar'ı bir özel sayı ile ele almak önemli bir eleştirel gelişmedir.

Mehmet Kaplan Tanpınar'ın Huzur isimli romanı üzerine yazdığı yazı ile bizde bütünlüğe kavuşmuş ilk roman analizidir. Roman eleştirisi biraz da hacim ve boyut meselesidir. Belli bir limitin altına düşen yazı analiz olmaktan çıkar

Huzur'un analizi edebiyatımızdaki ilk geniş boyutlu, uzun nefesli roman eleştirisidir. 65 sahifelik bu tahlil ideal boyutta bir roman eleştirisidir. Her romanda en azından yüze yakın teknik mesele vardır. Bunları arka arkaya sıralamak bile birkaç sahife eder. Türkiyede roman tahlilleri dergi sayfalarına göre ayarlandığı için konunun efradını ve ağyarını içine alacak boyuttan çok defa uzaktırlar.

Tahlil, Şiir ve roman, Zaman ve Mekân, Şahısların özellikleri ve birbirleriyle münasebetleri, ön plânda gelen şahıslar, Mümtaz, Nuran İkinci plânda gelen şahıslar, Mümtaz ve çevresindekiler, Nuran ve çevresindekiler, Suat ve çevresi, Üçüncü plânda gelen şahıslar, kompozisyon başlıklarından oluşur. 1962 li yıllarda birçok romancı yaşamaktaydı, bu perspektife sahip bir eleştirmenin o insanların etrafına bir sorgu halesi oluşturması mümkündü. Kaplan Bey'in Edebiyatımızın İçinden isimli eserinde de roman eleştirileri vardır. Küçük hacimlerine rağmen büyük dikkatle yazılmışlardır. Bunlar, Hüseyin Rahmi, Halide Edip, Tanpınar, Fahim Bey ve Biz, Küçük Ağa, Kilit ve Konak üzerinde yazılardır. İnci Enginün, Tanpınar da Semboller isimli makalesinde ağırlık şiirde olmakla birlikte hikâyelerinin de sembollerini anlatır. *(Araştırmalar Belgeler, s. 393)* Mehmet Kaplan'ın Edebiyat Üzerine Araştırmalar I kitabında roman ile ilgili yazı çok azdır.

Hikâyemizin devlerinden birkaç da roman yazmış Sait Faik ile ilgili gördüğüm iki kitaptır, biri Fahri Taş'ın, diğeri ise Muzaffer Uyguner'indir. İki kitap ta edebiyat tarihi açısından Sait Faik'e yaklaşırlar, roman eleştirisi açısından değil. Bu konudaki İbrahim Kavaz'ın eseri en akademik olanıdır. Ebubekir Hazım Tepeyran'ın Abdülkadir Hayber tarafından incelenmiştir. Tarık Buğra'nın Hüseyin Tuncer tarafından yazılan kitabında da önceki gibi bakış panoramiktir. Asım Bezirci'nin Sebahattin Ali isimli tedkikinde biçim sorunları ve şahıslara mantıklı yaklaşımlar sergiler. Ramazan Korkmaz'in Sebahattin Ali isimli eseri romancıyı etraflı ve şumüllü olarak değerlendirir. Mustafa Kutlu'nun

Sabahattin Ali'si postmodern eleştiri tarzına benzer bir eserdir. Eserde hikâye ve romanlar. yapı, tema, zaman, mekân şahıs kadrosu, karakter teşkili gibi ana başlıklar görülür.

**b. Roman Eleştiri Tarihi Üzerine Genel Çalışmalar**

Türkçede romanla ilgili ilk eser Ahmet Mithat'ın Ahbar-ı Asara Tamim'i Enzar isimli etüdüdür. Mustafa Nihat Özön tarafından Türkçede Roman adıyla yayınlanan kitap ondan sonra gelir. Sayın yazar romanımız olmadığı konusundaki münkirane tavırlara karşı tarihimizin derinlerine giderek romanımızın olduğunu vurgular. Eserin plânı yazarın perspektifini ve iddialarını gösterir. "Avrupada Roman, Eski Edebiyatımızda Hikâye, Okuyucu Grupları-Dünden Bugüne Kadar- İlk Tercümeler-Ahmet Mithat Efendi:Hayatı, Hikâyeleri, Romanları, Tercümeleri, San'ati" edebî esere, edebiyat tarihine, türlere, ve daha birçok edebiyat meselesine uzmanca dikkat çeken bu muhterem adamın eseri çok ciddi bir sentezin çekirdeklerini gösterir. Kitabın yarısının Ahmet Mithat Efendi'ye ayrılması da eleştirmenimizin belirlediği hacimle edebî kıymet arasında bir parelellik kurduğunu gösterir.

Mustafa Nihat Özön'ün 1934 yılında neşrettiği Muasır Türk Edebiyatı Tarihi isimli eseri türlerden hareketle kaleme alınmıştır. Yazar bir mülakatında tarzı şuurlu olarak takib ettiğini söyler. "Sanıyoruz eleştiriye ilk kez tür gözüyle bakış sizden geliyor. Gerekçeleri vardır kuşkusuz. Açıklar mısınız ? –Gerekçesi çok basit: "Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi'nde Tanzimat sonrası yazınını ele almıştım. Bu dönem bilindiği gibi, Batı'daki değişik yazın türlerinin yazınımızda baş gösterdiği dönemdir. Ya bizde hiç bulunmayan türler ilk kez ortaya çıkmıştır ya da Batıdaki türlerin uzak yakın benzerleri bir nitelik değişmesine uyğrayarak gelişmeye başlamıştır. Bundan dolayı Tanzimat sonrasi yazınımızı ele alan kitabımı, o zamana değin yapıldığı gibi kişiler, okullar ya da belirli tarihler eksenine göre değil, türler eksenine göre düzenlemeyi konuya en elverişli yaklaşım olarak gördüm. Dolayısiyle eleştiri de bir tür olarak başlı başına ele alındı. Kısacası bu bir yöntem sorunu, yöntem sonucuydu" *(Hikmet Altınkaynak, Yeni Bin Yılın Edebiyatçıları, s. 198)* Roman eleştirisi de, türün tarihinin bir üst alanıdır. Bu kıymeti daimi eserde yüz yirmi sahifelik bir kısım romana ayrılmış Ahmet Mithat'tan Cumhuriyetin ilk romancılarına kadar romanlarla ilgili ciddi yayın tarihleri verilmiş, romanlar eleştirilmiş, romanlardan örnek parçalar alınmıştır. Zannedersem Türkiyede Cumhuriyetin roman eleştirisini başlatan bu bölümdür. Her romancının hakkında biyografik bilgiler verilmiş, önemli eserlerinin özetleri yapılmış, teknik ve muhteva açısından yorumlanmıştır. Bu yorumların birçoğu aşılmamış niteliktedir.

Roman eleştirisi konusunda Tahir Alangu Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman. İsimli üç ciltlik eseri ülkemizde henüz roman eleştirisinin yaygın olmadığı bir dönemde, saygıdeğer bir yorumun ve gayretin mahsülüdür. Kitabın hikâyesi anlatılır "Bu işe başladığım sıralar hikâyeciliğimizin güçlü hamle yılları idi. İki büyük sanatçı, Memduh Şevket Esendal'la, Sait Faik Abasıyanık henüz hayatta idiler, yazıyorlar, peşlerinden oldukça geniş bir yazar kalabalığını sürükleyip götürüyorlardı. Öncü sanat ve edebiyat dergilerinin birbiri peşine çıktığı yeni imzaların umut verici yeni eserlerin dolup taştığı yıllardı. Her yeni isim daha ilk eserleri ile bu alana bir yenilik geti-

riyor, yatağını bulmağa çalışan akımlar gittikçe güçleniyor, genişliyor, hikâyeciliğimiz yeni anlayışlarla gitgide gürbüzleşiyordu. Öncü dergilerin peşinden günlük gazeteler de bu gidişi destekliyorlar, yeni hikâyecileri ve eserlerini sanat dünyasının dar çerçevesinden daha geniş çevrelere ulaştırıyorlardı." *(Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, c. I, s. 4)* Eserde, romanımızın cıvıl cıvıl yıllarını yansıtan güçlü mülakatlar yoktur. Üniversite henüz romanın farkında değildir, dışardaki çevrelerde ise ilgilenen bir veya iki kişidir. Bu yüzden Tahir Alangu'nun gayreti önemli bir gayrettir. Eserin birinci cildinde F Celalettin, Selahattin Enis, Sadri Ertem, Osman Cemal Kaygılı, M Ş Esendal, Sabahattin Ali, Kenan Hulusi, Nahit Sırrı Örik, Bekir Sıtkı Kunt, Reşat Enis Aygen anlatılmıştır. Yazarın, eleştiri plânı, hayatı, edebî hayatı, eserleri, eserleri üzerine düşünceler ve örnek metinlerden oluşur. Tahir Alangu'nun olgun objektif ve teknik bir eleştiri dili olduğunu belirtelim. "İçimizdeki Şeytan romanında çok sevdiği üstün ve sivrilmiş kişilerin psikolojilerini tasvir ediyor. İstanbul Üniversitesi çevrelerine ait bazı otantik parçaları yüzünden çıkan tartışmalar, bir sosyal satir eseri olarak adını yaydıysa da bu eser, içimdeki bütün kişilerin canlı varlıklarına rağmen, diğer iki eserindeki aşklı, duygulu romantik macera romanı yapısından uzaklaşamamış, Ömer'in kişiliğinde muvazenesiz, taşkın, zeki, ruh hastası, o eski ve bir türlü terkedemediği kişisini yeniden ele almıştır." *(Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, c. 1, s. 179)* Eserin ikinci ve Üçüncü cildinde de eleştiriler aynı minval üzere devam eder.

Rauf Mutluay Elli Yılın Türk Edebiyatı isimli eserinde 405-649 uncu sahifeler arasını Türk hikâye ve romanına ayırmıştır. Hikâye konusunu ayrı işlemesiyle farklı bir eleştiri tarzı takip etmiştir. Roman konusunda küçük tepelerle birlikte zirveleri de anlatır. Sinekli Bakkal, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Üç Istanbul, Hüseyin Rahmi, Fahim Bey ve Biz, Huzur, Yediçınar Yaylası ve Kemal Tahir, Köy Edebiyatı, Toplum gerçekleri onun bakışının odaklandığı kişiler ve romanlardır. Eleştirmenin, sağlıklı bir yorumu olduğu görülür.

Edebiyatımızda edebî eleştiri konusunda Betül Özçelebi ile Hüseyin Özçelebi'nin iki ciltlik eserini görmekteyiz. Birinci cilt 1923-1938, diğeri 1939-1950 arasını anlatır. Kitabın genel perspektifi içinde roman ve hikâye konusundaki eleştirilere de temas edilir. Bu değerli çalışmalardan bazı noktaları alalım. Peyami Safa, Ahmet Ağaoğlu'nun romancılarımızın bir Goriot Baba değerinde tip yaratamadıkları için sitem etmesi üzerine, kendisine tip konusundaki görüşlerini bildirir. Yazara göre artık roman kişisi on dokuzuncu yüzyılda Goriot Baba da olduğu gibi değişmez bir özle belirlenemez. Peyami Safa'ya göre yazardan beklenen karmaşık yapılı roman kişisi yansıtmaktır. Tanpınar, Türk romanının genel görünümüne ve sorunlarına temas eder. "Romanımız ne vakit tasvir ettiği renksiz, temeli, iştiyakı olmayan küçük çaptaki insanların hikâyesinden kurtularak kendini dinleyerek, belli bir iklimin, belli bir milletin içinde, etten ve kemikten kendisini bize zorla kabul ettiren yeni Türk adamını, tarif, tasvir ve tahlil edecek? *(Edebî Eleştiri, s. 161)* Tanpınar tezli roman furyasını eleştirmiş ve kendi kahramanını anlatmıştır. Sadri Ertem olayı sınıfsal açıdan görür. Suut Kemal, romancının Yahya Kemal gibi evine dönmesi gerektiğini söyler. Nahit Sırrı'nın Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi makalesi önemlidir. Nurullah Ataç, romanların tezi olduğunu savunur. Yakup Kadri tezin romana sindirilmesi gerektiğin söyler. Yahya Kemal tez düşüncesi-

nin yabancı kaynaklı olduğunu belirtir. Sinekli Bakkal, Yaban Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Kuyucaklı Yusuf, Gökyüzü, Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri ve Hikâyeciliği, Semaver eleştirilen şahıslar ve eserlerdir. *(Edebî Eleştiri, s. 155-192)* İkinci çalışmada, hikâye ve romanın işlevi, millî roman, Yaban, Sinekli Bakkal ve Tatarcık, Fahim Bey ve Biz, İçimizdeki Şeytan, Matmazel Noralyanın Koltuğu, Miskinler Tekkesi ve Diğerleri, Yeni Dünya, Sait Faik'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği, Hikâyeler, Genç Romancılar ve Hikâyeciler konuları üzerinde durulur. *(Edebî Eleştiri, c. 2, s. 151-210)*

Cemil Meriç'tir. Kırk Anbar isimli eserinde batıda romanın romanını yazar. Postmodern bir anlatım tarzı kullanır, küçük bir bölümde ise bizde romanı anlatır. Umumiyetle Tanzimat ta kalır. Balzac hayranı ama Zola perestişkarı değildir. Halide Edip'i Zola perestişkarı göstermesi yadırganacak bir hükümdür. Paris'in iğrenç yanlarını gören Zola ile hayatımızın genelini gören Halide Edip nasıl aynı kategoriye konur. Cevdet Kudret'in üç ciltlik Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman isimli eserlerinin ilk cilldinde başlangıçtan Meşrutiyete, ikincisinde Meşrutiyetten Cumhuriyete, üçüncü ciltte ise Cumhuriyet dönemi anlatılır Olcay Önertoy mücmel bir kitapla, Cumhuriyet Dönemi Roman ve Öyküsü'nü anlatır. 1923 ile 1983 yılı arasındaki altmış yıllık sürenin romanları eserde geçit resmi yapar. Eserin yarısında roman, diğer yarısında hikâye beş zaman dilimine bölünerek anlatılmıştır. Cumhuriyet Dönemi hikâye ve romanı ile ilgili toplu yorumlar konusunda en son kitap İnci Eninün'un Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı isimli kitaptır. Mükemmel ve mücmel bir eser olan çalışma, tasnifi ile dikkati çeker. 140 sahifesi hikâye ve romana ayrılmıştır. Enis Batur'un Yazının Ucu isimli deneme kitabı dönemin birçok romanını deneme imkânları ile eleştirir. Tanpınar için üç deneme Orhan Pamuk, Melih Cevdet, Yusuf Atılgan için yazılanlar değişik ve çarpıcı bir yorumla kitapta yerlerini alırlar.

Fethi Naci'nin roman eleştiri konusundaki ilk eserlerinden biri olan Edebiyat Yazıları 100 soruda toplumsal değişmenin çekirdeklerini taşır. 100 Soruda Türkiyede Roman ve Toplumsal Değişme isimli kitap 1981 yılında intişar eder. On bir değişik konu etrafında sorulara verilen cevaplardan oluşan bu çalışma ülkemizde bu tasnifi ile klâsik eser hüviyetinde bir eserdir. Eleştirmenin perspektifi konu üzerinde odaklaşmıştır. Bunun dışında çalışmanın bir roman estetiği oluşturma hedefinin olduğunu da belirtelim. Türkiyede romanı ideolojiler panayırına çevirmeye, onu bir slogan, bir beyanname durumuna indirgemeye çalışan ham romancıları bu kitap cesaretle eleştirir, ve onlara fikir ve sanat dengesini öğretir ve örgütler. Meselâ Mehmet Seyda'nın Yanartaş romanını yargılarken eserin roman kimliğini arar. "Yanartaş adı yanıltıyor insanı; Mehmet Seyda roman boyunca maden işçilerini anlatacak sanıyorsunuz; oysa Yanartaş'a ve maden işçilerine ayrılan sayfalar pek az yer tutuyor romanda. Roman iki cilt toplam 695 sayfa. Arka kapakta "Araya bilerek sokulan resmi bildiriler, demeçler, yasalar ve belgeler deniyor; ne var ki araya bilerek sokulanlar tam 164 sahife tutuyor; romanın aşağı yukarı dörtte biri. Sözgelimi 652-666 sayfalar tam 15 sayfa. W L Shirer'in Nazi İmparatorluğu adlı kitabından alınmış. Şükrü Saracoğlu'nun 11 Kasım 1942 de BMM de yapmış olduğu konuşma tam 12 sayfa olarak veriliyor. Mehmet Seyda, böylece gerçekçi, tarihsel ve belgesel roman yazdığını sanıyorsa yanılıyor, çünkü Yanartaş roman

değil. (Mehmet Seyda "Ben yaptım oldu diyebilir) roman değilse ne ? 164 sayfalık bilgi ve belge toplamı+ Mehmet Seyda'nın anıları ya da 1937 –1943 yıllarındaki özyaşam öyküsü." *(100 Soruda Toplumsal Değişme ve Türk Romanı, s. 339)*

Eserde tematik incelemenin içinde çeşitli roman unsurları üzerinde yorumlar yapılır. Olayların Şematikliği, 275, Olay ve kişiler 278, İnsan ve Roman 278, Muhavere ve İnsan 280, Kişiler ve Gelişme, 282, Ruhsal Çözümleme, 282, Araç, Amaç, 301, İçdünya ve Ayıntı, 302, Kişiler, 316, Roman ve Ayrıntı, 317-18, Olay Örgüsü, 319, Gerçekçilik ve Roman Kişileri, 319, Bireysel ve Sınıfsal, 336, Yeni Teknik, 369, Fikirler ve Kişiler, 375, Doğrular ve Veriliş Şekli, 380, Edebî Anlatım, Roman Anlatımı, Bilimsel Anlatım 385, Geriye Dönüş, 381, Kurgu, 392, Nesnel Gerçekçilik, 392, Bilinçlenme Süreci, 429, Tip ve Kişi, 433, Başarılı Roman Öğeleri, 444, Kişi ve Roman 469, Roman Gereği ve Gerçek, 470, İmge veRoman, 487, Romanın Gayesi, 504-5 Fethi Naci'nin Ocak 94 de basılan çalışması ise 40 yılda 40 Roman isimlidir. Yirmi romancıdan birer roman, Kemal Tahir, Tarık Buğra'dan dört roman, Yakup Kadri, Yaşar Kemal'den üç roman, Attila İlhan ve Adalet Ağaoğlu ve Orhan Pamuk'tan ikişer roman eleştiri vizyonuna sokulmuştur..

Fethi Naci Eleştiri Günlük'lerinde zaman zaman yeni romanları eleştirir. "Ayla Kutlu'nun yeni romanının adı Hoşça Kal Umut Bilgi Yayınevi 1987, "Algüz için öldü dediler. Bu hiçbir umudun kalmadığını gösteriyordu." Romanın kahramanı Oruç'un düşüncesi bu; romanın bitmesine üç sayfa kala böyle düşünüyor. Romanın son sayfasında ise şöyle "Korkuyorum. Çıktım çıkalı hep korktum zaten. Çok uzaklaşmıştı dünya. Bana uyum şansını vermedi. Korkuyorum evet..." *(Eleştiri Günlüğü 2, s. 144)* Eleştiri Günlüğü 3, 1992 de çıkar. Fathi Naci 40 romandan sonra 60 romanı yazar. 100 soruda Toplumsal Değişme ile bu kitaplar arasında tematik şekillendirme ve estetik açıdan uyum azdır.

Fethi Naci'nin roman eleştirisi konusundaki son eseri Yüzyılın Yüz Türk Romanı isimli dir. Yediyüz sahifelik eser eleştirmenin gittikçe kapsam ve boyut olarak çalışmalarının geliştiğini gösterir. On romandan kırka, kırktan altmışa, altmıştan yüze çıkar. Eserin ilk kırk sayfası yirmi beşe yakın, romanla ilgili soruya cevap vererek romanımızın tarihini, sorunlarını irdeler. Geri kalan kısımda her roman tek tek incelenmiştir. 640 sahifede yüz romancı, ortalama her romana altı yedi sahife tahlil mekânı ayrılmıştır. Eleştirmenin, son dönem kitaplarının kısa aralıklarla, değişik seçkilerle ortaya çıkması roman eleştirisinin Türkiyede okunduğunu gösterir. Yazar da bunun farkındadır. Marmara Üniversitesi'nin düzenlediği roman kongresinde de Fethi Naci'nin roman eleştirmenliği ödüllendirilmiştir.

Hilmi Yavuz 1977 de Roman Kavramı ve Türk Romanı isimli eserini neşreder. Günümüzdeki yazılarında roman eleştirileri azalan yazarın bu kitabı, romanın teknik konuları ve edebiyatımızın bazı romancılarına getirdiği dikkatlerle değerlidir. Sait Faik, Kemal Tahir, Nahit Sırrı, ve daha birkaç romancının eserlerine panoramik bir bakış açısı ile yaklaşılır. Tip, kompozisyon, nesnel ve tarihsel zaman, doğa gerçekçiliği ve nesnel gerçekçilik gibi teknik ve perspektif konuları üzerinde yorumlar yapar. Eser teorik konulardaki ciddi yorumlardan oluşur.

Tanpınar Ondokuzuncu Yüzyıl Edebiyat Tarihi'nde Nevilerin Gelişmesi bahsinde romanın bize girişini anlatır. Özön, Hilmi Ziya Ülken ve Güzin Dino, gibi o da

tercümelerden bahseder. Çünkü bizim ilk romanlarımızın ilham kaynakları bu romanlardır. Halk hikâyesinden romana geçiş, insan taliinin geleneksel yormundan moderne geçiş, Müsameretname üzerinde durulur. Esaret konusu, aşk ve elem, realizm ve natüralizm tecrübeleri, tarif ve tasvir konuları uzmanca yorumlanır. Namık Kemal'in İntibah ve Cezmi romanları ve roman anlayışı bölümünde ele alınırlar. Recaizade Mahmut Ekrem Bey'in roman ve hikâyelerinin eleştirisi yapılır. Tanpınar onun şiirinde ve tahkiyevi eserlerinde matem elbiseleri içinde ağlamaklı bir insan olduğuna kanidir. *(19 yy. Edebiyat Tarihi, s. 483)* Araba Sevdası romanındaki realizme bu romantik adamın nasıl vardığına hayret eder *(aynı eser, s. 484)* Araba, sevda ve yalan kelimelerden hareketle çarpıcı bir deneme mantığı ile eseri yorumlar. O hep orjinali görür, kapıyı kendi açar kendi kapar. Metodu hiçbir zaman düz bir hat üzerinde gidip gelmez, bu yönü ile Tanpınar her zaman çarpıcı ve orijinal kalacaktır. Edebiyat tarihçisi Tanpınar aşılsa da yorumcu Tanpınar aşılmaz.

Türkiyede akademik roman eleştiri fikrini başlatan Mehmet Kaplan'dır. Türkiyede edebî esere nasıl yaklaşılacağı ve yorumlanacağı kunusunda muayyen bir teoriyi de pratik içinde özümsettiren çalışmaları çok değerlidir. Türkiyede roman eleştirisini muayyen bir zümrenin fildişi kule sohbeti hâlinden çıkarıp her çevrenin ilgisi çeken duruma getiren odur. Önder Göçkün, İnci Enginün, Orhan Okay, Cahit Kavcar, Birol Emil'in yapmış oldukları roman çalışmaları onun ciddi perspektifinin yansımasıdır. Türkiyede roman eleştirisi Fransız, Alman, İngiliz ve Amerikan ekolünün tekniklerine atfen yapılmaktadır. Tip, olay, yapı, bakış açısı, kurgu ve daha başka romanın onsuz olmazları konusunda bağlayıcı hükümler bu ekollerin teorik tesbitlerine kıyasen yapılmaktadır. Ulusal roman teorizim yoktur. Mehmet Kaplan'ın Tip Tahlilleri isimli kitabı yüzyılların kültür ve sosyal kurumlarımızın ortaya çıkardığı tipleri bir tasnif içine sokan ve kendi gerçeklerimiz ve normlarımız doğrultusunda yorumlar ortaya koyan bize göre bir roman teorisi örneğidir. Belirlenen tipler Tanzimattan sonra doğan ayağının nereye bastığı belli olmayan, kimliği müphem tipler değil, ondan önceki döneme ait asırlarca halkın içinde onları derleyip toparlamış,roman kahramanı terimine gerçekten mutabık, hayatımızın da öznesi kişilerin klişeleridir.

Tip tahlillerinin önsözü, hiçbir batılı klişe tasnife bağlı olmaksızın tip oluşturmaya çalışan eleştirmenin kendi sosyal, tarihi ve duygusal hayatımızın tahkikini anlatır. "Temsil ettikleri sosyal değerler dolayısıyla, tipler öteden beri benim dikkatimi çekiyordu. Onları daha yakından inceleyince tiplerle içinde doğdukları toplum arasındaki münasebeti daha yakından gördüm. Edebî eserlerdeki hemen her şey ona bağlanıyor ve âdeta onu izah ediyordu. Hayvancı toplumun ideal kahramanı olan alp tipi ile ekincilikle uğraşan toplumun yarattığı veli tipi arasında her bakımdan büyük fark vardır. Alp tipinin şahsiyetine hareket, veli tipinin şahsiyetine ise manevî güç hakimdir. Bunlardan birincisi dışa dönük, ikincisi ise içe dönüktür... Gazi tipi esas itibariyle alp tipinin bir devamı gibi görünmekle beraber din unsuru, bu tipi tasvir eden edebî eserlerin yapısı ile beraber, üslubuna da tesir etmiş ve her yönüyle yeni bir dünya vücuda getirmiştir. Temsil ettikleri sosyal değerler dışında, beni tipler üzerinde durmaya sevkeden başka bir amil, onların edebî eserleri bir bütün olarak görmeme imkân ver-

meleri oldu. Tipler vasıtasiyle içinde vücuda geldikleri toplumun sosyal şartlarını zihniyet, örf ve adetlerini anlamak da kolay olmuyordu." *(Tip Tahlilleri, s. 6)*

Kitabın önemini İnci Enginün anlatır. "Tip tahlilleri 1964 de hazır durumdaydı. Nitekim derslerde bunları işlemiş ve hepimizin dikkatini uyandırmıştı. Fakat Tip Tahlillerini yayınlamakta gecikti. Artık olgunlaşmış olan fikirlerini herkese dağıttığı için bu fikirler başkaları tarafından benimsenmiş ve kullanılmaya başlanmıştı. Bu fikirlerini kaynağını açıklama lüzumu hissetmeksizin talan edenlere karşı duyduğum öfke ile bu kitabın bir an önce yayımlanması hususunda çok ısrar ettim, hatta müsamahasına sığınarak onu tehdid bile ettiğimi söyleyebilirim. "Elinizdeki notlarınızı tamamlar ve bunu sizin adınıza yayımlarım" dediğimde bana şu cevabı verdi. "Bu kitap için acele etmeyelim, o benimk eserim olacak". Nihayet yayımlandı." *(İnci Enginün, "Hocamız Mehmet Kaplan'a Dair", Türk Edebiyatı, Mart 1987)*

Gürsel Aytaç günümüz roman eleştirisinin yönlendirici ve özendirici duayenlerindendir. Gündoğan serisinden çıkan Edebiyat Yazıları dizisinde yakın dönem roman ve romancılarını eleştirir. Dengeli ve düzeyli yazılardır. Yazıların arasına teknik bilgiler öğretici bir mantıkla serpiştirilmiştir. Tahliller, hem Alman, hem de Türk edebiyatı yolundadır. Bazan romanımızın önceki dönemlerine de gidilir. Namık Kemal, Mehmet Âkif gibi. Orhan Pamuk'un Öteki Renkler'i romanla ilgili önemli eleştirel konuları ve romancının roman dünyasının oluşumunu belirleyen bilgileri ile önemlidir.

1983 yılında Berna Moran'ın Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış isimli eserini görürüz. Bu kitap Türk roman eleştiri tarihinde çok özel bir yere sahiptir. Lukacs'ın eleştirel gerçekçilik perspektifinden Türk romanına ve toplumsal gerçeklerine bakan Berna Moran eleştiride dayatmanın, eleştiriye zıt bir tenkid anlayışı olduğunu vurgular. Çünkü eleştirilmeyen bir şey ne olursa olsun dayatmadır. Bir edebî eser eleştirmenin eli ile edebiyat kitaplığında yerini alır. Bunun dışında yerinde iğreti durur. Ülkemizde insanlar ve eserler yerlerine çıkmazlar. Onların yerini eleştirmenin niyeti belirler.

Berna Moran roman eleştirisinin ciddiyetine uygun bir hacim getirmiştir bu alana. Ayrıca alıntısız, romanın uzağında yorumlar ile romanı yargılayan anlayışa karşı, dikkati çeker sayıda ve boyutta alıntılar ile hükümlerini destekler. Üçüncü olarak romanın sadece tema değil, teknik başarı ile yazılabileceği kanaatini vurgular ". Halk için yazayım derken romanın sanat yönüne tekniğine hiç özen göstermemesi Gürpınar'ın usta bir yazar olmasını engellemiş, tek kelimeyle onu basitliğe sürüklemiştir. Bu yüzden bazı eleştirmenlerce küçümsenmiş ve hor görülmüştür. Ama butun kusurlarına karşın Tanpınar''n dediği gibi "Türk romanında hakiki konuşma Hüseyin Rahmi ile başlar" "Edebiyatımıza sokak onunla girmiştir." Gerçekten de Türk romanına İstanbul'daki günlük yaşamın canlılığı ve sıcaklığını ilk getiren odur." *(Türk Romanına Eleştirel Bakış, c. I, s. 128)* Birinci cildin kapağında Tanpınar ile Ahmet Mithat Efendi'nin resimleri yan yana alınmıştır. Bu resimlerin yanyana konması da anlamlıdır. Bu seviyeli roman eleştirmeninin ölümünün dördüncü yılında kendisine bir armağan kitap da sunulmuştur. 1997 de çıkan kitapta ülkemizin ünlü romancı ve eleştirmenleri ağırlık romanda olmak üzere değişik eleştirel konulara temas ederler. Berna Moran'ın aynı isimli üçüncü kitabı, Fethi Naci'nin işlediği 12 Mart romanlarını söz konusu

eder, Adalet Ağaoğlu'nun Bir Düğün Gecesi, Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölümü'nü, Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ını, Bilge Karasu'nun Kılavuz'unu eleştirir.

Sebahattin Ali, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Oğuz Atay, Attila İlhan Berna Moran'ın Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış isimli eserin ikinci cildinin analiz edilen romanlarının sahipleridirler. Baudelaire'nin Yaratıcı eleştiri dediği türden roman eleştirileridir bunlar. Hiçbir klişe teoriye göre değil, her biri kendi içinde özgün kalıplarla kaleme alınmışlardır. Yazarın çarpıcılığı, orjinalitesi de buradadır.

Murat Belge, Edebiyat Üzerine Yazılar kitabında romancılarımız ve eserleri üzerine eleştiriler yazmıştır. Şimdi roman eleştiri vadisine az uğrayan yazarın bu eleştirileri aydınlatıcı yazılardır. Tip, Roman kişisi, Birey ve roman, Roman Sanatında Yapısal Sarsıntılar, Politik roman, 27 Mayıs Romanları, 12 Mart romanları, Kemal Tahir, Devlet Ana, Osmanıcık, Kemal Tahir ve Tarık Buğra'da Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu,, Cemo ve Memo ve Gelenekten Yararlanma, Tutunamayanlar, Şafak üstüne, Yaşar Kemal'in üçlüsü üzerine, Sevgili Arsız ölüm, Ömer Seyfettin, Halikarnas Balıkçısı ve Mavi Anadolu. Mai ve Siyah, Eylül, Fahim Bey ve Biz, romanla ilgili konu başlıklarıdır.

Şükran Kurdakul iki ciltlik edebiyat tarihinin ikinci cildinde 250 sahifelik bölümde Cumhuriyet dönemi romanımızdan bahseder. Eserde edebiyat tarihinin mücmel ve formel yorum tarzını aşan yorumlar vardır. Romanların özetlerini vermesi, yer darlığına rağmen alıntılarda bulunması, yorumlarını alıntılarla desteklemesi, kişisel yorumlardan kaçınıp nesnel olmaya çalışması yazarı edebiyat tarihçisinin bakış açısından roman eleştirmeninin bakış açısına yükseltir. İfadeler mücmel ve etraflıdır. Meselâ Tanpınar'ın romanlarından Sahnenin Dışındakiler ve Huzur'u anlattıktan sonra Tanpınar'ın romanının genel özelliklerini anlatır "Ahmet Hamdi'nin romanlarında yaşamı eski ve değişmenin doğal sürecine girmiş olan İstanbul insanları İstanbullular temsil eder. Mahur Beste de büyük kent Abdülhak Şinasi'nin yapıtlarındaki gibi köşk, yalı ve konak demektir. Eski yapıtlarda çökmekte olan İmparatorluğun soyluları ve yönetici katların bireyleriyle karşılaşırız. Bu romanın başkişilerinden biri olan Ata Molla Bey Süleyman devrinden beri üstüste birkaç şeyhülislam yetiştirmiş bir ailenin (*Mahur Beste*, s. 53) çocuğudur *(Çağdaş Türk Edebiyatı, Cumhuriyet Dönemi, s. 457)* 250 sahifede dönemin 20 hikâye ve romancısını anlatır.

Semih Gümüş, günümüz roman eleştirmenlerindendir. Roman Kitabı, eserinde Tip, Tarihsellik, Yazınsal gerçeklik, Biçem, Bilgi, Bilinç Akışı, Dışsal Edim, Eleştirel Okuma, Görüngü, İçeylem, İçkinlik, İçsel, İmge, İyi roman, İzlek, Kategori, Kitsch Roman, Konu, Organik Roman, Retorik, Teknik; Yanılsama, Zaman. Konu başlıklarıdır. Yazının ve Tarihin Bilinci isimli kitabında Adalet Ağaoğlu'nun Romantik, Bir Viyana Yazı isimli eserini eleştirir. Konu başlıkları normatif bir tasnifle oluşturulmamıştır. Kara Anlatı Yazarı isimli eserinde Vüsat O Bener'in romanlarının taranması ile romancılığının yorumlanmasını görürüz. 1993 de Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkmıştır. Eleştirmenin 1994 de Adam'dan çıkan eseri ise Karşılıksız Yazılar'dır. Berna Moran, Asım Bezirci, Kemal Tahir, Memduh Şevket, Sebahattin Ali, Sait Faik, yazıların ana kişileridir. Fethi Naci'nin teori pratik karışımı nesnel dilini Semih Gümüş'te bulmak zordur. Eleştirmenin bir eseri de Başkaldırı ve Roman adı-

nı taşır, eser, Adalet Ağaoğlu'nun Hayır romanının çözümlemesidir. Ondan daha baskın çıkan tarafı intihar fikrinin çok yönlü yorumudur.

Taner Timur'un eseri Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik adını taşır. Başlıklar, Osmanlı değişimi ve Roman, Kurtuluş savaşı Kemalist dönem ve Türk romanı, Savaş Yılları, Çok Partili Hayata Geçiş ve Türk Romanı'dır. Roman eleştirileri içinde değişik bir perspektiften yapılan yorumlar roman eleştirmenleri için gereklidir.

Robert P. Finn Türk Romanı adı altında bir eser neşreder. Türkiyede kaldığı on yıl zarfında kaynaklara indiğini ve bütün eserlerle buluştuğunu söyler. Princenton Üniversitesinde yaptığı bir doktora olan eser, bir yabancı gözü ile romanımıza tutulmuş dikkatli bir etüddür. Eserde Mithat Efendi, Emin Nihat, Samipaşazade Sezai, Mizancı Murat, Recaizade Mahmut Ekrem Bey, Nabizade Nazım, Halit Ziya üzerinde durulur. Ağırlıklı olarak Halit Ziya yorumlanır. Yaklaşık elli sahife. Yabancı teorik kaynakların çokluğu yazarı farklı konuşturmuştur. "Yine de Araba Sevdası'nın en önemli gerçekçi öğesini romandaki betimlemeler sağlar. Kayıkçılar gibi birtakım ikincil kişilerin betimlemeleri, ana görgünün dışında kalan roman kişileri aracılığıyla öyküye renk ve ayrıntı katma amacıyla kullanılır. Romanda yer alan iki Çamlıca betimlemesinde, Recaizade bir görgü tanığının betimlemelerini kullanır. Bu betimlemeleri Namık Kemal'in İntibah'ın başlangıcındaki betimlemesiyle karşılaştırınca Araba Sevdası'nın Türk romanında başlattığı köktenci değişikliğin anlamı daha iyi kavranabilir." *(Türk Romanı, s. 96)*

Mustafa Miyasoğlu'nun Roman Düşüncesi ve Türk Romanı, Roman tarihimizdeki çarpıcı vaka ve romanlar üzerine romantik bir mantıkla seçilmiş çarpıcı yorum ve bilgilerin bir emmüzeci niteliğindedir. Feridun Andaç, Yazınsal Gerçekliğin Boyutları isimli kitabında Yaşar Kemal, Yakup Kadri, Yusuf Atılgan, Sait Faik gibi romancıların eserleri üzerine yurumlar yapar. Atilla Özkırımlı, Romanların Dünyası isimli eserinde on dokuz romancıdan bahseder. Ağırlık Sebahattin Ali ve Yakup Kadri'dedir. Baha Roman Anlayışı isimli beş bölümlük kitabında romancılarımızın roman hakkındaki düşüncelerini yayınlar. En önemli kısmı Roman Üzerine Kitaplar bülümüdür.

### c. Romanımızda Göstergebilimsel Eleştiri, Yapısalcılık ve Mukayeseli Edebiyat Çalışmaları

Romana ve hikâyeye göstergebilimsel bakış konusunda Türkiye'de çalışmalar yok denecek kadardır. Bu konuda teorik kitaplardan birisi Roland Barthes'in L'aventure Semiologigue isimli eseridir. Eser Mehmet Rifat ve Sema Rıfat tarafından çevrilmiştir; göstergebilimin ilkelerini, anlatıların ve anlatının yapısal çözümlemesini, eylem dizilerini, metinsel çözümlemeleri ayrıntılı olarak anlatır. Ünlü göstergebilimci Saussure'nin gösterge sisteminde örneklemenin önemine temas eder. Gösterge listeleri neşreder. Türkiye'de alanında tek olan kitaplardandır.

Mehmet Rıfat, Gösterge Eleştirise adlı eserinin. Kuramsal Tartışmalar isimli bölümünde göstergebilimin teorik meselelerini irdeler. Çözümlemeler bahsinde iki masal, iki şiir ve Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanını göstergebilim kuralları ile yorumlar. Alanında önemli bir çalışmadır. Bir eser de Martin Eslin'in Dram Sanatı'nın Alanı'dır. Özdemir Nutku çevirmiştir. Gösterge tasnifleri roman için de geçerli olabi-

lelecek özelliktedir. Yazar ikona, simge, gösterge, çerçeve, oyuncu, görsellik ve tasarım. sözcükler. müzik ve ses, sahne ve perde, yapı, uygulayıcı ve seyirciler, toplumsal töreler, kişisel anlamlar, anlam hiyerarşisi gibi gösterge unsurlarını tek tek yorumlar, göstergebilim içindeki yerlerini tahkik eder. Çok önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

Mehmet Rıfat'ın eserinin adı XX Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları'dır. Saussure ve Cenevre Dilbilim Okulu ve Antoine Meillet, Prag Dilbilim Çevresi, Roman Jakobson, Kopenhag Dilbilim Çevresi, Amerikan Yapısalcılığı, Andre Martinet ve İşlevsel Dilbilim, Noam Chomsky ve Üretici Dönüşümsel Dilbilgisi, Dilbilim Dalları ve Uygulama Alanları, Göstergebilim Kuramları ve Kuramcıları, 1960'lı yıllardan Günümüze Göstergebilimsel Yaklaşımlar (Fransa, Amerika, Rusya, İtalya, Almanya'da) Rus Biçimcileri ve Vladimir Propp, Fransızlar Roland Barthes, Jülien Greimas ve Paris Göstergebilimsel Okulu, konuların ana başlıklarıdır. Kitabın ikinci cildi daha kapsamlıdır. Dilbilim ve Göstergebilim kuramları ve kuramcıları hakkında Türkiyede'ki tek kitap olduğu kanaatindeyim. Her araştırmacı, yorumcunun roman eleştirmeninin edebiyat tarihçisinin muhakkak görmesi ve tedkik etmesi gereken bir eserdir.

Mehmet Rıfat, Gösterge Avcıları kitabında Salah Birsel, Cemal Süreyya, Behcet Necatigil. Oktay Rıfat. Melih Cevdet Anday'ın eserleri üzerinde göstergebilimsel pratikler yapar. Mehmet Rıfat, Balzac Kitabı isimli bir kitap da çıkarır. Balzac, özellikle Yakup Kadri ve Cemil Meriç'in hayran oldukları bir ediptir Mithat Efendi'den beri Türk romancısının gündemindedir. Mehmet Rifat özellikle batılı roman eleştirmenlerinden alınmış yazıları toplamıştır bu eleştiri antolojisine. Bizden sadece Cemil Meriç merhumun Kırk Anbar'ından alınmış bir yazı vardır.

Pierre Guiraud'un Göstergebilim isimli kitabı Mehmet Yalçın tarafından çevrilir. Eser ciddi tasnif e sahiptir ve teorik bilgiler ihtiva eder. Gösterge unsurlarının zenginliği romanın da zenginliğidir. Meselâ, romanda eşyalar, tabiat, insanlar, mekân, oda, giysi, anlatıya ne oranda yansırsa, romancının da gözlemi, gösterge alanı zengindir. Sadece vaka ve insanlar, vakaya tepkiler anlatmanın gayesi olursa o romancı mahdud gösterge unsurları kullandığı için zayıf bir romancıdır. Edebiyatımız göstergebilimsel roman incelemelerine cevap verebilecek zenginliktedir.

İnci Enginün, Mukayeseli Edebiyat isimli kitabında Halide Edip, Yakup Kadri ve romanlarımızdaki bazı tipler hakkında mukayeseli makaleler yayınlar.. Yazılar roman eleştirisinin bir üst alanını teşkil eder. Mahur Beste ile Yakup Kadri'nin Hep O Şarkı romanı arasındaki benzerlikleri bir karşılaştırmalı yorum tarzında denemiştim.

Mustafa Kınış, Peyami Safa'nın Matmazel Noralyanın Koltuğu romanı ile Hermann Hesse'nin Step Kurdu romanını, arayış ve insanın kendini gerçekleştirme sorunu noktasından mukayese eder. Mukayese edişi ve bir temayı derinliğine incelemesiyle eleştirimize yeni bir perspektif getirmiştir.

Romanımızın tarihini batı romanı ile mukayeseli olarak Jale Parla Don Kişot'tan Bugüne Roman isimli kitabında anlatır. Eser periyodik bir roman tarihi değil, postmodern bir yorumdur. Farklı perspektiflerden bakınca değişik ihtiyaçlara cevap verir. Tekniği üzerinde çok düşünülmüş ve gerçekten dikkat çekici bir yapı ile ortaya konmuştur. Compleks bir roman kurgusu kadar etkileyicidir. İki tarihi birlikte götürür-

ken, romanın teorik ve teknik gelişmesini de örgüyü bozmayacak bir ustalıkla verir. Bunun yanında bir eleştiri terminolojini çalışmanın geneline serpiştirir. İroni, 164, edebî metin ve tür 28, dialog, 26, gönderme 26, analitik yaklaşım, 27, metin ve tür 27-29, metin ve zaman 28, metin ve zevk 28, yorum 28, deha ve kural 32, postmodern yazınsal tür, 23, 48, tür ve roman, 33, nesneler 39, postmodern anlatı biçimleri 40, sanat, edebiyat ve ideoloji, 42, kurgu ve konu 48, söylemler curcunası 49, Mithat Efendi, 75, 76, 89 Beylizm ve Bovarizm, 165, Stendhal ironisi, 165, polifoni 166, heteroglasia, 166, Epik, klâsik roman 172, Bilinç akışı, 258, soyutluk, ambiguity 178, Bildungsroman 257. 259, 260, Büyük metin (evren) 256, Ayrışım 257, Orlando 265, Talih ve Tanpınar, 296, Orhan Pakum ve Doğu Batı yazını 357, Zamansallık, 363) gibi roman terimleri, çarpıcı isimlendirmeler de eserde görülür. Bence isimlerden çok bu terimlerin, isimlendirmelerin indeksi yapılsa idi daha etkili olurdu.

Yazarın, Özellikle roman teknikleri konusundaki derinliği dolayısiyle, Mithat Efendi hakkındaki kanaatleri dikkat çekicidir" Romanları ise uyguladığı bütün bu diğer yazma biçimlerini de içeren, özetli, sohbetli, bilgilendirici, öğüt veren, haberdar eden, insan doğası ve toplumsal kurumları üzerinde fikirler yürüten, Doğu-Batı karşılaştırmaları yapan, dil ve söylem mozaikleridir. Biçimsel olarak bu romanlar meddah ve orta oyunu, aşık hikâyeleri, popüler Fransız romanları geleneklerinden yararlanan karma anlatılardır. Bütün bu özellikleriyle her ne kadar çağdaşı Namık Kemal'e kıyasla Ahmet Mithat Efendi estetik bütünlüğe aldırmamış, dolayısiyle roman sanatını yeterince ciddiyetle uygulamamış bir romancı olarak değerlendirilegeldiyse de bana göre, tam da yapıtlarının bu dil ve söylem çeşitliliği yüzünden ayrıca anlatıya kendi kattığı yenilikler yüzünden Türk Edebiyatında romanın kurucusu sayılmalıdır. *(Jale Parla, Don Kişot'tan bugüne Roman, s. 77)* Mithat Efendi batıyı çok iyi takib eder. Hatta Paris'te liselerde okutulan bir fizik kitabının yeni baskılarını getirtir, gelişmelerini takib eder. *(Bakınız, Himmet Uç, Ahmet Mithat Sanatı ve Edebiyatı)* Fizik kitabını bu kadar takib eden bir insan, batı romanını takib etmemesi imkânsızdır. Ama o sanatının kaynaklarını ifşa etmez.

Tahsin Yücel'in Yapısalcılık isimli kitabı önemlidir Konu başlıkları Dilbilim, Budunbilim, Göstergebilim'dir. Alıntılar isimli eserinde de roman eleştirileri vardır. Tahsin Yücel'in Anlatı Yerlemleri, bir anlatı metninde kişi, süre ve uzam üzerinde durur. Çok derin ve spesifik bir eserdir. Önsözünde muhitini belirler. "Anlatı Yerlemlerini yazmaya giriştiğim zaman, Balzac'ın kişileri üzerine bir araştırma olan Figures et Messages dans la Comedie Hamanie'in yayımlanmasının üzerinden beş altı yıl geçmiş olmasına karşın, İnsanlık Güldürüsü'nün kişileri, oluntuları ve yapıları günlük yaşamının ögeleriymiş gibi canlıydı benim için; böylece, neredeyse fişlerime başvurmam gerekmeden, Pleiade dizisinin on bir cildi içinde her ayrıntıyı elimle koymuş gibi buluyordum. Geçmiş Zamanın Ardında konusunda da aynı oranda rahattım gelirdi" *(Anlatı Yerlemleri, s. 10)*

De Yayınları'ndan 1985 de yayınlanmış olan Yapısalcılık isimli kitap da bu konuda faydalı bir eserdir. Fransız yapısalcılığı, yapısalcılık ve tarih biliminde yapısal-nicel yöntemler, dil, dizgisel çözümleme, estetiksel imin özü, inbilimsel yapısal çö-

zümleme, batı dünyasında felsefesel-estetiksel bilinçteki bunalımın kaynakları, konuların başlıklarıdır. Spesifik bir bakış göstergesidir bu başlıklar.

**d. Roman Eleştirisi ve Teorisi Üzerine Yerli ve Yabancı Kitaplar**

Roman sanatı üzerine ilk kitabı Şerif Aktaş yazar. Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş teknik düzeyde tahlilcilere, analizcilere yardımcı olmuştur. Eser Giriş ile birlikte beş bölümden oluşmaktadır. Giriş itibari metin, veya her romancının kendine göre inşa etmiş olduğu anlatı metninin teorik meselelerini irdeler. Çok özel bir bahistir. Daha sonra vaka, bakış açısı, zaman mekân ve şahıs kadrosu gibi beylik teorik konular üzerinde yazar teorik bilgiler, zaman zaman da örnekler verir.

Ondan sonra Mehmet Tekin romanın teknik öğeleri üzerine bir kitap yayınlamıştır. Kitap daha da geliştirilerek 2000 de tekrar piyasaya çıkmıştır. Roman sanatı isimli kitap bir müracaat eseri özelliğine haizdir. Mehmet Tekin, Orhan Pamuk ve Peyami Safa'nın romanları üzerine stilistik yorumlar getirmiştir. Üç bölümlük kitapta birinci bölümde Peyami Safa'nın Roman sanatı, İkinci bölümde, romanlarının incelemeleri. Üçüncü bölümde ise yapı ve anlatım özellikleri yorumlanmıştır.

Dr. Hasan Boynukara Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış isimli eserinde, Şerif Aktaş, Hasan Boynukara, Seçkin Ergin, Ünal Aytür, Hüseyin Gümüş'ün bakış açısı ile ilgili görüşlerini yorumlamıştır. Roman sanatı üzerine tercüme eserlerden ilki Kleber Headens'in, Yaşar Nabi tarafından çevirilen Roman Sanatı isimli eseridir. 1961 de intişar eden bu kitabın önsözünü Abdülhak Şinasi Hisar yazmıştır. Muayyen bir plânı olmayan eser tarih, teknik ve muhtevayı aynı düzen içinde verir.

Roman düşüncemize bir katkı Lukacs'in Roman Kuramı isimli eserinin tercümesidir. Dünya standartlarındaki bu eleştirmen bir edebî esere özellikle romana tarihsel, sosyolojik ve estetik bir perspektiften bakar. Roman Kuramı okunması, anlaşılması ve istifade edilmesi müşkül olan çok özel kitaplardandır. Batının sanat ve sosyal eleştirisinin iki önemli şahsı Kant ve Hegel'dir. Bu iki filozof insanın değerlendirme ünitelerini eğitmeyi örgütlemişlerdir. Bizim eleştiri felsefemizin olmayışı böyle büyük dehaların edebiyat ve sanatımızın arkasında olmayışındandır. Olanları da çeşitli mülahazalarla uzak tutmuşuzdur. Lukacs'ın kitabını çeviren eser için şöyle der. "Roman Kuramı bu Macar filozofunun Kant'tan Hegel'e geçişini belirtmektedir. Onda Bloch, Simmel, Dilthey, Kasaner, M Weber gibi filozofların etkilerinin izleri sezilmektedir. Max Dvorax bu kitabı bütün tin bilimleri akımlarının en önemli yapıtı saymaktadır" *(Roman Kuramı, s. 9)* Eleştirmenin kitabı iki bölümden meydana gelir. Romana alışılmış plânların dışında, kendi vardığı olgunluk noktasından, yine ona has bir plânla yaklaşır. Verdiği örnekler Tolstoy, Dosyoyevski, Goethe, Flaubert, Cervantes ve daha başka büyük romancılardandır. Tipoloji denemesini bu şahısların romanlarından çıkarır. Eserin ilk bölümü ise roman biçiminin tarihsel bir perspektifle irdelenmesidir. Lukacs'ın dört ciltlik Estetik kitabı da roman eleştirisine kaynak olacak yönleri olan kitaplardır.

Lukacs'in roman eleştirisi konusunda önemli çalışmalarından biri de Avrupa Gerçekçiliği isimli eseridir. Balzac, Zola ve Tolstoy'un bazı eserlerini eleştiren Lukacs onları anlatırken Fransız, Rus. romancıları ve filozoflarına da göndermelerde

bulunur ve onlardan istifade eder. Kitap Türkiye'de roman eleştirisine güç ve perspektif kazandıran eserler sınıfındadır. Romanın muhtevasını anlatırken, sürekli teknik konularda da yol açıcı cümleler kullanır. "Balzac, kurgularını kendinden önce ya da sonraki bütün yazarlardan daha geniş temeller üzerinde kurar, fakat yine de hikâyeyle ilgisi olmayan hiçbir şey bulunmaz bunların içinde." *(Avrupa Gerçekçiliği, s. 82)* Aynı yazarın Haziran 1969 da yayınlanan Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı isimli eseri Payel'den çıkmıştır. Kitap inadına karanlık Kafka ile, ona göre çok sarih bir anlatımın romancısı olan Thomas Mann'ı karşılaştırır. Karşılaştırmalı edebiyat örneği olacak bir yazıdır. Diğer konu Eleştirel Gerçeklik ile Toplumcu Gerçekçilik'in karşılaştırılmasıdır. Lukacs idelolojik bakış ile nesnel eleştirinin kurallarına göre yapılan eleştiriyi karşılaştırır ve romanlardan örnekler verir, Bu başlıkların dışında çalışmada değişik unsurlara dikkat çekilir. Ayrıntı, 48, 60, 61, Tipoloji, 34, 35, 36, 59, 64, 65 Geleneksel ve gereklilik, 35, perspektif, 37, 40, Yapı, 40, Bütünlük, 40, İç dialog, 20, Bilinç akışı, 20, Epik düzen, 20, Roman dünyası ve kişilerin konumu, 10, 20, Eserin temelindeki dünya görüşü, 21, Toplumsal ve Tarihsel çevre, 22, 24, yaşantının sınırlarına hapsedilen kahraman, 23, alegori, 44, 45, 46, kahraman anlatıcı, 51, Tasvir, 54, 55, Gerilim, 55, Kişileri gerçek hayattan alanıp kimlikleri gizlenerek verilmiş roman, 55, şematik, 57, Zaman 58, Ayrıntı, 58-61, Öznel amaç, 61, Nesnel sonuç, 63, Perspektif 62-72, Tipler, 64, 65, Ütopya 69 Lucas'ın görüşleri bizim gözde roman eleştirmenlerinizi etkilemiştir. Fethi Naci, Berna Moran, Semih Gümüş ondan istifade etmişlerdir. Asım Bezirci de ondan etkilenmiştir.

Yeni Roman Alain Robbe Grillet'in eseridir. Kitapta eserin Maurice Nadeau, E Lop, A Sauvage tarafından değerlendirmesi yapılır. Yazılarının adları, Yeni Roman ve Alain Robbe Grillet, Küçük Burjuva Aydını ve Yeni Roman isimlidir. Konu başlıklarını da önemli sorunlardır. Kuramlar Neye Yarar?, Gemleceğin Romanına Giden Yol, Yeni Roman Yeni İnsan, Gününü Doldurmuş Birkaç Kavram, Bugünün Anlatısında Zaman ve Tasvir, Doğa, İnsancıllık ve Trajedi, Gerçeklikten Gerçekliğe. Roman biz demesek de önemli bir kitaptır.

Sevim Kantarcıoğlu, batı standartlarında roman eleştirileri yapan bir roman eleştirmenimizdir. Türk romanı üzerine de eleştiriler yapan yazarın Philip Stevick'in Roman Teorisi isimli çeviri eseri roman çözümleme ve analizlerine yeni bir hız kazandırmıştır. Eserde dokuz değişik roman unsuru farklı kişilerin kaleminden anlatılmıştır. Kitap bu hâliyle Türkiye'de yayınlanan en kapsamlı roman eleştiri teorisi kitabı ünvanını hâlen korumaktadır. Eleştirmenimiz Türk veDünya Romanlarında Modernizm isimli kitabında da dünya romanının devlerinin eserleri ile, bizim romanımızın kilometre taşı durumundaki eserleri modernizm açısından yorumlar. Eser yedi bölümden oluşmuştur. Dokuz ile otuz beşinci sahifeler arasında Modernizm, ve Roman, Geleneksel Romandan Modern Romana, Modern Türk Romanı bahisleri yer alır. Nadir bilgiler ihtiva eder. İkinci bölüm dokuz Türk romanını, üçüncü bölüm altı Fransız romanını, dördüncü bölüm üç Rus romanını, beşinci bölüm beş Amerikan romanını, altıncı bölüm dört İngiliz romanını, yedinci bölüm ise bir Alman romanını değerlendirir.

Yüzyılımızın en önemli eştirmenlerinden biri Terry Eagleton'dur. Criticism and

İdeology olan kitabı Eleştiri ve İdeoloji adı altında çevrilmiştir. Maddeci Eleştirinin Kategorileri isimli bölümde, genel kavramlar üzerinde durur yazar. Gerek roman gerek diğer türlerin eleştirisini yapacak kişiler için temel bilgiler niteliğindedir. Eleştiri metodolojisini anlatır. Önsöz'ünü Murat Belge'nin yazdığı eserin ikinci bölümü ideoloji ve edebî biçimdir. Burada ağırlık romancılar üzerindedir. George Eliot, Charles Dickens, Josep Conrad, Henry James, James Joyce, D. H. Lawverce üzerinde durulur. Bizim romanımız yüz yılı aşkın tarihinde toplumsal yönlendirme, ve ulusal karakterler üretme mantığından yoksundur. Ama yurakıdaki romancılar Eagleton'un izahları doğrultusunda bakarsak İngiliz toplumunun ruhi ve fikrî terakkisinin ve dolayısıyla gelişmesinin zenberekleri olmuşlardır. Sosyal tarafı bir yana kitap Murat Belge'nin deyişi ile "teorik ve yöntemsel sorunları gündeme getirmeye yardımcı olabilir" *(Önsöz)*

Hüseyin Gümüş'ün tercümesinin adı Roman Dünyası ve İncelemesidir. Girişle birlikte yedi bölümden oluşan eser, romanın ana unsurlarının tahlil etme becerisini vermeyi hedeflemiştir. Stevick'in eserinden sonra eleştiri düşüncemize kuvvet veren önemli bir tercümedir. Genel tasnifin dışında bir iç sıralama yapılırsa çok önemli meselelerin ipuçları eserde gizlidir. Hiciv, mit, illizyon, mitik roman, aksiyon, entirika, ritim, tema, motif, imaj, gotik, romanesk, gerilim, mimesis, bütünlük, yapı, dramatik unsur, simetri, bunlardan birkaçıdır.

Franz K Stanzel'in eserinin özgün adı. Typische Formen des Romans'dır. Fatih Tepebaşılı Roman Biçimleri adını vermiştir çevirisinin adına.. Eserde işlenen konular bir eleştiri teorisi verecek kadar derinlikli olarak anlatılmıştır. "Roman Teorisi ve Roman Tipolojisi, Anlatım Konumu Tipleri, Tip Taslağı, Yapı Tipleri, Öz Tipleri.

Roman eleştirimizin gelişmesi için batıdan eserler çevrilmeye devam etmektedir. 2001 de Metis Eleştiri'den yayınlanan, Rene Girard'ın Romantik Yalan ve Romansal Hakikat isimli eseri bunlardan biridir. Stendhal, Cervantes, Flaubert, Proust, Dostoyevski'nin romanları üzerine yapılan ayrıntılı tahlil örnekleri yönlendirici niteliktedir. Kitabın önemi için Lucien Goldmann, Girard'ın yapıtı, Lukacs'ın Roman Kuramı ile birlikte çağdaş roman üzerinde yapılmış en sistemli çalışmalardan biridir" Çeviriyi yapan Orhan Koçak "Bütün bir dönem boyunca en çok yankı uyandıran ve tepki çeken eleştiri yapıtlarından biri olmuştur" der. *(Romantik Yalan ve Romansal Hakikat, s. 9)* "En küçük bir kuramsal hırsım olmadığını ve bu kitabın bir uygulamacının açıklamalarından başka bir şey olmadığını söylemeye bilmem gerek var mı ? Her romancının yapıtı roman tarihine ilişkin bir örtük görüş, romanla ilgili bir fikir içerir, konuşturmak istediğim romanlarımın içindeki bu roman fikridir" Bu cümleler Milan Kundera'nın Roman Sanatı isimli kitabının önsözünden alınmıştır. Romancı ve kuramcı kitabının maksadını bu cümlelerle izah eder. Cemil Meriç Kırk Anbar isimli eserinde, Kundera ve daha sonra Jale Parla Don Kişot'un Avrupa ve Amerikan ve Türk romanına tesirini irdelerler. Mithat Efendi ve Ömer Seyfettin bu tipin örneklerine uygun tipler ortaya koymuşlardır. 1989 da İstanbul'da yayınlanmış olan bu ritmik ve geometrik plânı olmayan serazad roman teorisi kitabı roman eleştirmenleri için görülmesi gerekli bir kitaptır. Yazarın sözleri de uç sözlerdir "Romancı ne tarihçidir, ne de peygamber. Varoloşun araştırıcısıdır." *(Roman Sanatı, s. 55)* (Roman bütünüyle uzun bir sorgulamadan

başka bir şey değildir, s. 40) (Roman bilinçdışını Freud'dan önce, sınıf mücadelesini Marx'tan önce tanımıştır. Fenomenoloji insan durumlarının özünün araştırılması. Hiçbir fenomenologla tanışmamış olan Proust'ta ne kadar görkemli fenomenolojik betimlemeler vardır. (s. 41) (Kafkaesk dünyada dosya Platoncu bir ideaya benzer" s. 120) (Romanın biçimi neredeyse sınırsız bir özgürlüktür s. 97) (Romanın tek varoluş nedeni yalnızca romanın söyleyebileceği şeyi söylemesidir. S. 46) (Roman yazarın itirafları değildir. Bir tuzağa dönüşmüş dünyada insan yaşamının araştırılmasıdır" (s. 35) Böyle çok çarpıcı ama derinliği olan romancı sözleri vardır kitapta.

Ünal Aytür, E. M. Forster'in Roman Sanatı isimli eserini çevirir. Eserin girişinde çevirenin otuz sayfalık giriş kısmındaki Forster ve Roman Sanatı hakkındaki görüşleri kitap kadar önemlidir. Ülkemizde en çok müracaat edilen bir roman teorisi kitabı olan bu çalışmada romanın asli unsurları üzerinde bir deneme lisanı ile değerlendirmelerde bulunulur. Öykü, Kişiler, Olay örgüsü, Düşsellik, Ermişlik, Biçim ve Ritim. Necla Aytür de Amerikan Romanında Gerçekçilik isimli kitabında Yazıldığı yıllarda yöntem ve tasnifi ile eleştiri örneklerinin çok az olduğu ülkemizde yorumcu ve eleştirmenlere yardımcı olmuştur.

Propp'un Masalların Yapısı ve İncelemesi isimli eseri, Hüseyin Gümüş tarafından çevrilmiştir. Konular ayrıntılı olarak incelenirse modern hikâye ve romanın kurgu ve aksiyon kısımlarının pirimitif şekilde isimlendirildiği görülür. Meselâ Hasım ve kahraman, birinci şahıs ikinci sahış şeklinde modern hikâyede sınıflandırılır. Kahramanın ihanete uğraması ve çaresizlik ise gerilim şeklinde ifade edilir. Calvino, postmodern edebiyatın önemli temsilcilerinden biridir. Amerika dersleri isimli kitabı bir edebî metnin değişik bir gözden özelliklerini anlatır. Bunlar, hafiflik, hızlılık, kesinlik, görünürlük, çokluktur. Eserde bu ana başlıklar altında zaman, masal ve anlatım, anlatımsal zaman, öykü içinde öykü, üslub, öykü ve haz, oyalama ve daha birçok teknik konuya dolaylı temas edilir. Kitap roman eleştirisinde değişik bir bakışın eseridir. Calvino'nin Kozmokomik Öyküler, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu, Palomor ve Savaşa Giriş kitaplarını da buraya ilave edelim. Umberto Eco da postmodern edebiyatın ve gestergebilimin öncülerindendir. Onun Açık Yapıt, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, Yanlış Okumalar isimli kitapları roman eleştirisi konusunda düşünceye haz ve hız veren eserlerdir.

**e. Teorisi ve pratiğinden İstifade Edilebilecek Roman Eleştirisi Kitapları**

D. H. Lawrence'ın. Klâsik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler'ini yine aynı adla Nebile Dikeçligil neşretmiştir. On iki yazı önemli eserler üzerine yazılmıştır. Bu şahısların birçoğunun eserleri ülkemizde de neşredilmiştir. Eserin önemi bir İngiliz yazarın roman eleştiri tekniğini somutlaştırması ve bu alanda çalışanlara ufuk açıcı olabileceğidir. Sevim Akten, Fransız romancısı Marguerite Duras'ın romancılık yönünü eserlerinden hareketle eleştirir. Romancı felsefî romancıdır, böyle bir eserin roman eleştiri kütüphanemize kazandırılması faydalıdır.

Alman romancısı Thomas Mann, hakkında Klaus Schröter yazdığı kitap Özden Saatçi tarafından çevrilmiştir. Romancıların hayatları da eserleri kadar önemlidir. Gürsel Aytaç da aynı romancının Der Zauberberg ile Lotte in Weimar romanlarını

analiz eder. Eleştiri tekniği eleştirmenin kendine has bir kanevasıyla ortaya çıkmıştır. Kıymetli bir eserdir. Stefan Zweig Üç Büyük Usta adıyla Balzac, Dickens ve Dostoyevski'nin romancılığı ve kişilikleri hakkında eleştiriler yapar.

Romain Rolland'ın Tolsoy'un Yaşamı isimli kitabın dilimize çevrilmiştir. Thomas Mann Tolstoy'u görmek için o dönemde Rusya'ya gitmiştir. Onun ayrıntıları ünlü yazarın dikkatini çekmiştir. Tolstoy Harb ve Sulh da 500 şahsı birbirine müdahale etmeden işlemiştir. Deha olduğu kesindir, Mehmet Âkif onun ile ilgili bir tanıtıcı yazıyı matbuatta görünce sevinmiştir. Türkiyede roman üzerine çalışanların en çok ilgisini çeken bir romancıdır Tolstoy.

Sema Rıfat ve Mehmet Rıfat Michel Butor'un roman üstüne denemelerini yayınlarlar. Denemeler roman teorisi üzerinde çalışanların görmekten vazgeçemeyeceği niteliktedir. Araştırma olarak roman, Roman ve romancı, Roman ve şiir, Romanın uzamı, Romanda eşyaların düzenleniş felsefesi, Romanda kişi adlarının kullanılışı, Romanda birey ve topluluk, Roman tekniği üzerine araştırmalar. Butor hakkında çalışan bir şahıs da Mehmet Rifat Güzelşen'dir. Çalışmanın adı Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme'dir.

John Lehmann Kendine Ait Bir Kadın isimli kitabında Virginia Woolf'u anlatır. Eser, modern romanın bile sınırlarını zorlayan bu kadın romancı hakkında Mina Urgan'ın kitabından sonra gelir. Romancının Orlando romanı ile ilgili bir analiz yaptığım için bu enteresan roman hakkında eleştirmenin fikirlerini naklediyorum. "Orlando'nun diğer çarpıcı bir yanı da çift cinsiyetlilik androjeni konusunu ele alış tarzıdır. Virginia'nın esin kaynağı daha çok Vita'nın bir erkek, bir kadın giysilerine bürünmesine yol açan gösteriş dürtüsü olmuştur" *(Kendine Ait Bir Kadın, s. 60)* Woolf hakkındaki birinci kitap Mina Urgan'ın kitabıdır demiştik. Eser romancının biyografik bilgilerini verdikten sonra, eleştirmenliği, daha da önemlisi roman türünde yapmak istediği değişimi anlatır.

Henry James ve Roman Sanatı. Isimli kitap bakış açısına göre roman eleştirisini yönlendiren bir çalışmadır. Heinrich Böll Alman romanının önemli simalarındandır. Gürsel Aytaç 1975 de bu romancı hakkında DTCD yayınlarından bir eser neşreder. Romancının fikirleri, romanlarının ana sorunları, ana tipleri, ana motifleri, genel konuları, üslup ve yapı özelliklerini anlatır. Kitap değerli bir eleştirel örnektir.

Freud, psikinalitik eleştirinin kuramcı ve uygulamacısıdır. Kamuran Şipal onun sanat ve sanatçılar üzerine denemelerini neşreder. Eserin bir bölümü psikanalitik açıdan birkaç karakter tipini eleştirir. Dostoyevski'nin baba katilliği meselesini psikanalitik açıdan yorumlayan Freud, W Jensen'in Gradiva isimli eserini aynı yolla eleştirir. Psikanalitik roman eleştirisi için kaynak bir yorumdur.

Roger Garaudy'ı Kafka'yı deneme lisanıyla analiz eder. 65 sayfalık bu etüd çok değerli bir eleştiridir. Roman dünyaları üzerine düşünmesi gereken bir eleştirmen için değerlidir, hatta vazgeçilmezdir. Pierre Bourdieu'nun Sanatın Kuralları isimli kitabı büyük oranda Flaubert'in roman sanatı üzerine ayrıntılı bir etüddür. Ünlü romancının yöntemi, bakış açısı, gerçekçiliği, estetik tavrı üzerinde çarpıcı yorumlar ihtiva eder.

Ronald B. Tobias, Roman Yazma Sanatı isimli kitabında romanın unsurlarını değişik

bir biçimde anlatır. Konular ciddi bir araştırmanın bilgileri ile donatılmıştır. Yirmi bölümlük kitap her roman eleştirmeni için onsuz olmaz bilgileri ihtiva eder. Adlarını sıralamak bunu isbat eder zannındayım. Görünmeyen hayaller, Ortak kurgu paydaları, Güçlü kuvvet, Derin yapı, üçgenler, giriş, araştırma, serüven, kovalamaca, Kurtarma, Kaçış, İntikam, Bilmece, Rekabet, Haksızlığa uğrayan kişi, Ayartma, metamorfoz, Değişim, Olgunlaşma, Aşk, Araştırma, Fedakarlık, Keşif, Gereksiz aşırılıklar, Yükselme ve düşme.

**f. Sorunlar, Çözümler, Tipler**

Sorunlardan biri, roman eleştirisinin maksadı nedir. Romanı açıklamak mı, romancıyı onaylamak mı, eserin bir metod dahilinde çözümlemesi mi?Bu konuda net bir cevap imkânı da yoktur. Veya roman eleştirisi okuyucu ile yazar arasında bir aracı iletişim köprüsü kurmak mıdır, metni yeniden inşaederek okuyucunun yorumuna bir hazırlık zemini temin etmek midir. Roman eleştirmeni romancının teknik ve içerik açısından başarısını tesbit etmekle mi görevlidir. Veya yansıtma başarısı ne orandadır, bunları belirtmek için mi roman eleştirmeni çalışır. Bunların hepsine değişik cevaplar verilebilir. Henüz kültür toplumu olamayan toplumumuzda insanların ilgileri ilim daşındaki öğelere dönüktür. Üniversiteler de bile bilim bir düzey belirleme aracıdır, yoksa ilimin hazzını duyarak çalışmak, o hazzın peşinden koşmak için koşuşturmak çok nadir insanlarda vardır. Böyle bir kültürel düzeyi olan toplumda roman eleştirmeninin görevi, metni yeniden inşa ederek onu anlaşılır hâle getirmek, roman kuramına göre çözümlemek, okuyucu ile romancı arasında ikinci bir dil oluşturmaktır. Kültürel açıdan ilerledikçe daha ideal roman okuyucusu oluşur, onlar da kendilerine göre eleştiriler talep edebilirler.

Bir sorun da romancı ve eleştirmen arasındaki münasebettir. Romcncılar eleştirmenleri nasıl görürler, gerekli mi, gereksiz mi ? Eleştirmene tahammül eden romancılar ne düşünür, veya ne düşünmez ?Eleştirmenleri nazarı itibara alan romancılar var mıdır, veya eserlerinin doğuş öncesinde eleştirmenleri hesaba katarlar mı ? Eleştirmenlerin romanlara katkısı nedir? Bunlar da romancılara sorulması gerekli sorulardır. Türkiyede romancılar kendilerini mitik insanlar gibi görüyorlar demek mübalağa olmaz. Romancı kendine medhiye sunan bir eleştirmen istiyorsa, burada eleştirmen bir kaside şairine benzer. Şairin kalemini arş ile dünya arasına dikilmiş bir anıt gibi gören kaside şairi ile, romancının eserini yüzyılın romanı gören roman eleştirmeni aynıdır. Doğru söyleyenin dokuz köyden kovulduğu bir toplumda eleştirel doğrular ancak onuncu köyde oturabilir, o da köy muhtarı müsaade ederse. Bu yüzden onuncu köy roman eleştirisinin gelişmediği toplumlarda sakinsizdir. Eleştirmen romancının yanında ona sorular sorarken düzey eşitliği yoktur, romancının bir bölü dördü gibi duran bir eleştirmen ancak medhiyeler düzmekle dört de birlik bir katkı ile masadan kalkar. Eğer böyle dalkavuk bir tavır almazsa masaya oturduğundaki değerini de kaybedebilir. Türkiyede doğrular objektif kriterlerin elinde değil grupların felsefesine göre tesbit edildiği için eleştirmen yetişmez, toplumun sosyal, kültürel ve siyasi mizacı her şeye rağmen doğruyu söyleyen eleştirmenlere tahammül edemez. Eskilerin bir sözü vardır hakkın hatırı alidir, hiçbir hatıra feda adilmez, bu eleştiri için en büyük kıstastır. Hakkın hatırını, yani doğruları tesbit etmenin hatırını diğer bir sürü gereksiz ha-

tırlar gasbedince eleştirmen nerede durabilir bu da ayrı bir konu. Tarihte büyük medeniyetlerin gelişmesi ile eleştiri arasında büyük bağıntı vardır. Ruso, Monteskiyo, Luther, Goethe, Descartes, Kant, Hegel, Volter, Zenbilli Ali Cemali Efendi, Molla Fenari, Gazali gibi dehalar büyük medeniyetleri korkusuz eleştirileri sayesinde hazırlamışlardır. Ne zaman krallar ve padişahlar eleştiriyi susturmuşlarsa tarih bir karanlığa gömülmüştür. Eleştiri dalkavukluk çadırında uyuyunca gelişme de durmuştur. Bunlar tarihi örneklerle desteklenebilir, ama konumuzu aşar.

Türkiye'de roman eleştiri ile ilgili yazımız bir denemedir. Daha mufassal ve muhtevası geniş yazıların başlangıcı veya teşvikcisi olmaktan başka bir iddiası yoktur. Mümkün mertebe konu icmali tutulmuştur. Sevgiyi temel alarak bu konuda yapılan çalışmaların görebildiklerimi faydalı olur, düşüncesiyle yorumladım. Adalet mülkün temeli olduğu kadar eleştirinin de temelidir. İnsanların kusurları varsa başarıları da vardır, bir şahsın kusuru başarısından iki puan altta ise o kişi başarılıdır. Bir eserin, bir kitabın bir eleştirmenin artısı da vardır eksisi de, ikisini nazara almak gerekir. Kalem dalkavukluk merdiveni değildir. Dünyanın en soylu aletidir. Onun haysiyeti bozulunca toplumun da haysiyeti bozulur.

Türkiyede roman eleştirisi, diğer alanlardaki eleştiri ile bağlantılıdır. Siyasi eleştiri, dinî eleştiri, sosyal ve toplumsal eleştiri, tarih eleştirisi roman eleştirisi ile zaman zaman bağlantılar kurmak zorundadır. Meselâ İsyan Günlerinde Aşk, Benim Adım Kırmızı, Kara Kitap, Kılıç Yarası Gibi, Son Yeniçeri, Sevdalinka gibi romanlar da hem ferdi konular, aşk ihanet, hem sosyal konular işgal, ihtilal, savaş, hem din, hem sanat, daha başka onlarca konu vardır. Bir roman eleştirmeninin bu romanların konulara getirdiği yeni bakış açılarını veya mevcut bakış açılarını tekrar ettiğini bilmesi gerekir. Yakup Kadri'nin Hüküm Gecesi romanında idare ile İsyan Günlerinde Aşk romanında idarenin tavrı, olaylar karşısındaki tutumu farklıdır. Yakup Kadri'nin Yaban romanındaki şeyh ile İsyan Günlerinde Aşk romanındaki şeyh çok farklı yönden yorumlanmışlardır.. Yakup Kadri'nin Yaban romanındaki aşk ile İsyan Günlerinde Aşk romanındaki aşk farklıdır. Yaban'daki kız bir fakir köylü kızıdır, İsyan Günlerinde Aşk romanında kadınlar aristokrat, belirleyici tiplerdir. Aşkları da o düzeydedir. Son Yeniçeri romanında aşk yok, bir mütevazi evlilik vardır. Günümüzde hiçbir dönemde olmadığı kadar zengin roman örnekleri neşredilmektedir. Siyasi, ve iktisadi çalkantılara rağmen güne damgasını vuran, toplumun nabzını tutan eserler ortaya çıkmaktadır.

Romanımız doksanlı yıllardan sonra değişik konulara yönelmiştir. Dönemin çok okunan romancılarından Ayşe Kulin bir mülakatta anlatır. Fikir Doğan Hızlan'ındır, AyşeKulin onu destekler mahiyette konuşur. "Sevgili Doğan Hızlan geçenlerde her kuşağın kendi yazarını belki de yazarların da kuşaklarını aradıklarını yazmıştı. Yetmişlerin edebiyatında patlayan siyasi fikirlerden çok uzaktayız artık. Bu yıllarda gençlik edebiyatta sanırım kendini, kişiliğini oluşturan birikimleri aramaya başladı. Atilla Dorsay'ın tanımlamasıyla bizimki gibi derin değişimler ve dönüşümler yaşayan toplumda, özel ve ayrıksı yaşamlar çok büyük anlamlar içeriyor. Bu nedenle olsa gerek son zamanlarda biyografi ve belgesel nitelikli kitaplar ilgi görmeye başladı. İnsanlar kendi yaşamadıkları yakın dönemleri, o dönemlerin renklerini biçimlerini, kişilerini,

toplumsal olaylarını yakından tanımak istiyorlar ki, bugün içinde bulundukları oluşumları tahlil edebilsinler." *(Hikmet Altınkaynak, İkinci Bin Yılın Edebiyatçıları, s. 160)* Bunu teyid anlamında diyebiliriz ki, meselâ Orhan Pamuk ilk zamanlar soğuk savaşın sağ sol kavgasını anlatırken, bugün ise eski dönemlerin kültürüne tarihine ve sanatına döndü. Reha Çamuroğlu tamamen tarihimizin önemli anlarını anlatır.

Türk edebiyatında eleştiri genel çatısının altında tür eleştirileri gelir. Ne kadar edebî tür var ise o kadar da eleştiri var demektir. Şiir eleştirisi, hikâye eleştirisi, küçük hikâye eleştirisi, roman eleştirisi, tiyatro eleştirisi, gazete eleştirisi, günlük eleştirisi, kronik eleştirisi ve daha birçok şey. Bir de türlerin eleştirisinin içince özel konular, spesifik alanlar, terimler, kavramlar eleştirisi var. Meselâ anlatılan ile anlatıcı arasındaki mesafe konusu, batılı adı ile distans. Türk romanında romancı ile anlattığı arasındaki mesafe sorunu diye bir eleştiri yazısı zannedersem yok. Wayne Booth'un bu konuda bir yazısı var, konuyu çok ayrıntılı incelemiş. *(Distance and Point of View Essencial of Theory of Fiction, s. 116)* Anglo Amerikan roman eleştirisinin gelişmesi ayrıntıya indiklerinden dolayıdır. Meselâ bizim mesnevilerimizde distans ilkesinin irdelememiz olsaydı, bugün Türk romanı başka bir roman olurdu. Hamdullah Hamdi Don Kişot'tan yüz yıl önce 1500'lü yıllarda yazdığı Yusuf u Züleyha da batı romanından yüz yıl önce bütün roman unsurlarını ve teknik yönlerini dener. O kadar farkı anlatımları dener ki şu anki postmodern anlatımlar, o renkliliğe şaşırır, Eco, Calvino hayran olur o farklı anlatımlara. Edebiyatı geliştirecek olan ayrıntının eleştirisidir. Biz henüz edebiyat tarihinin genel ve kuşbakışı normlarından kurtulamadık, veya fikri bize hoş gelmeyen insanların sanatını olumsuz yerlere koyduk. Meselâ Cevdet Kudret neden Tanpınar'ı Türk Edebiyatında Hikâye Roman kitabına almadığını anlatır. Tam bir cerbeze ve mugalata örneğidir. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı fazla şişirdiler gibi gelir bana. Benim anlayışıma göre, hikâye ve romanın şairanelikten uzak olması gerekirOysa Ahmet Hamdi Tanpınar gerek nesirlerinde, gerek romanlarında şöyle düz bir anlatımla anlatmaz. Hep şairane sözler etmeye çalışır, şairane cümlelere bayılır. Şiirle nesri birbirinden ayırt etmez. Şair Ahmet Hamdi şiirlerinde nasıl mecaz yüklü bir anlatım kullanıyorsa, nesirlerinde de aynı şeyi kullanmaya hevesetmiştir. Beni bu rahatsız eylediği için hiç değinmemeyi yeğledim" *(Kültürümüzden İnsan Adaları, s. 56)* Tanpınar, yazara göre sanki Sebk-i Hindi üslubu kullanmış, Hint Şairi Örfi veya bizim Naiili-i Kadim. Hayret doğrusu. Berna Moran ne der. "Kimi romancılara yöneltilen eleştirilerden söz ederek, Berna Moran'ın görüşlerini öğrenmek istiyorum. Ona göre en başarılı romancılarımızdan biri, Ahmet Hamdi Tanpınar İlk üç içine girer. Eğer birinci, ikinci değilse. Romanının biçim yönüne, inceliklerine son derece önem vermiş bir yazar. Romanlarının elbetteki bir tezi var, ama Tanpınar için bir tez romancısı diyemeyiz, o bir sorunu olan romancı" *(Kültürümüzden İnsan Adaları, s. 248)* Jale Parla incelediği beş altı romancının içine Ahmet Hamdi Tanpınar'ı koyar, Güzin Dino ünlü İncelemesi Türk Romanının Doğuşu İntibah isimli eserini Tanpınar'a ithaf eder. Bu ithaf önemlidir. Biri Türk romanının ilki, (bazıları T. T. ve Fıtnat da der) diğeri ise Tanpınar. Buradan herkes bir mesaj çıkarabilir. Yine Berna Moran Türk Romanına Eleştirel Bakışın kapağına iki Ahmet'in resmini koyar Biri

Ahmet Hamdi Tanpınar, diğeri Ahmet Mithat Efendi. Fethi Naci de Tanpınar'ın Huzur'unu on büyük Türk romanının içine dahil eder. Adalet Ağaoğlu Tanpınar romanını daha değişik ve çarpıcı yorumlar "Tanpınar romanı gerçekten kendi felsefî boyutu olduğu için kendi tekniğini de yaratabilmiş bir roman" *("Türk Ramınının Bugünü ve Geleceği" Varlık, Aralık 1993)* Bu örnekler yirmiye kadar gider. Öğrencileri de hayranlık objektiflik karışımı bir dil ile onun yerini belirlerler.

Cumhuriyetle birlikte köylü, işçi öğretmen, memur en belirgin tipler olarak ortaya çıkmış. O dönem romanları bunları insana gına getirir bir yavanlıkla anlatırlar. Onlar görmek istedikleri köylüyü anlatırlar, görünen köylüyü değil. (İsmail Habib Yaban'da Yakup Kadri'nin gördüğü köyü köylüye yapılmış zulüm olarak yorumlar) Daha sonra bir sağcı, solcu, faşist, kominist romanı başlar. Minareyi gören sağcı olur, fabrikanın dağılışını gören solcu. O dönemde farklı düşünenlerden biri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. O yarının romanını yazmıştır. Türk romanı şu anda Huzur'da sergilenen kültür ve medeniyet terkibinin bir ikisi üzerinde durur. Meselâ şu anda en yaygın olan tarihi yeniden sorgulamak gibi. Orhan Pamuk minyatürleri, nakkaşları anlatır. Birisi çıkıp aynı boyutta mimarimizin serüvenini romanlaştırırsa, o da Tanpınar''n üzerinde düşündüğü bir öğeyi yansıtmış olur. Dolayısiyle Tanpınar şişirilmiş değil, eleştirmenlerimiz doğruyu görmüştür. Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında Tanpınar ambiotik bir üslub kullanır, hiçbir yazı oradaki anlam çokluğunun sonunu yıllar geçse de alamaz. Jean Claude Vereille, "Le temps du sens unique a vecu (tek anlam devri geçti) der. Modern romanı başlatan üç romandan biri olan Ulysess bütün zamanların en çok eleştirilen kitabıdır. Tanpınar'ın bu eseri aynı nitelikle çok eleştirilecek, çok anlamlı bir kitaptır.

Türkiye'de roman eleştirisinin gelişmesine engel olan bir konu da roman analizi mecmualarının olmayışıdır. Roman eleştirisinde idael boyutlar, Tanpınar'ın Huzur'u ile Berna Moran'ın ve akademik çevrelerin yazılarıdır.. Fethi Naci'nin de bu boyutu bulduğu söylenemez.

Batıda roman eleştirisinde veya nesir eleştirisinde bir mesele var; ona metnin yeniden inşası diyorlar Attila İlhan'ın O Karanlıkta Biz'i ilk etapta çözülmesi çok zor bir roman. Âdeta yıkılmış kuyumcu dükkânına benziyor. Burada metnin, okuyucunun anlayacağı bir hâle getirilmesi için bir ön hazırlık, veya okuyucuya göre metnin yeniden inşası gerekir. Çünkü ilk anda romanın klâsik vegeleneksel romandaki gibi bir şahıs dizilişi yoktur. Yakup Kadri'nin Kiralık Konağı'ndaki bütün oyuncular ilk bölümde tanıtılır. Yani yazar bakın benim şahıslarım bunlar, bunlarla size bir roman anlatacağım der gibidir. O Karanlıkta Biz de ise böyle bir durum yok. Romanın üçte birinde kafanızda bazı şahıslar belirir. Böyle bir anlatımı eleştirel analiz ile ortaya çıkarmak, gerekir.

Roman eleştirisinin gelişmesi konusunda bir eksik de okuyucunun bilinçlenmesidir. İnsanlar artık epik anlatımlardaki gibi kendilerine nasihat edilmesinden hoşlanmıyor. Roman olayları göstererek birşeyler demeli. Flaubert Madam Bovary i de hiç yorum yapmaz. Romanın sonunda Emma yüzünden bir aile silinir. Koca inme geçirir, kız yetimhaneye düşer, anne intihar eder. Bu sahneden okuyucu bir şey anlarsa anlar. Yazar sahnenin arkasındadır.

Okuyucunun romanın nasıl okunacağına dair bilgisinin olması gerekir, birine ro-

manı nasıl buldunuz diye sorarsanız, güzel bir roman veya kötü bir roman sözünden başka bir şey duymayız. Kötü bir şeyin ahlâkî anlamda mı, yoksa estetik ve biçimsel anlamda mı olduğunu anlatacak durumda değildir, İçtiği çorbanın tuzunun eksik olduğunu görür, ama okuduğu romanda eksik ve fazlanın ne olduğunu bilemez. Biz güzeli anlatma kültürü eksik bir toplumuz, sanat bilinci olmadan, estetik eğitim almadan güzelin ve çirkinin izahına koşarız. İnsanları bir kelime ile eserleri bir cümle ile eleştiririz. Yani derinlik kültürü yok. Romanların başına ve sonuna bir roman nasıl okunur, nelere dikkat edilir türünden bölümler konursa, okuyucu daha bilinçli olur, ve okuduğu romanı teknik düzeyde eleştirir, bu da toplumu roman kültürüne, roman yazma kültürüne alıştırır. Okuyucu üzerine batılı eleştiri mecmualarında birçok yorumlar vardır. Okuma üzerine daha çok. Yakın okuma, analiz etme, şuurlu okuyucu gibi.

Genel anlamda eleştirinin, türler eleştirisinin buna bağlı olarak roman eleştirisinin gelişmesine bir engel de bütün eleştirel hükümlerin grup felsefelerine göre verilmesidir. Bir grup bir esere nasıl bakıyorsa herkes öyle bakmak zorundadır, grubu karşısına alacak bir mantık yoktur. O diyorsa doğrudur gibi mutlakçı yargılarından kurtulamayan toplumda eleştiri gelişmez. Daha açıkcası eleştiri çıkarlarımızla çelişirse çıkarlarımızı tercih ederiz. Bu da roman eleştirisini geliştirmez.

Bir engel de bizden önce verilmiş hükümlerin değişmezliğine inandırılmamızdır. Ahmet Altan, İsyan Günlerinde Aşk romanında bazı olgu ve olayları yeniden eleştirel bir gerçeklikle yorumladı. Bazı yanlışların üzerine oturduğumuzu anlatmaya çalıştı. Son Yeniçeri de Reha Çamuroğlu ocağı yeniden yorumladı, Orhan Pamuk sanatın olmadığı iddiasına eski sanatımızdan örnekler, nakkaşların hayatına ışık tutarak cevap verdi. Batı eleştirisinde kullanılar bir kelime reviev dir, kelime anlamı yeniden görmektir. Bu enteresan bir terimdir, yani alıştığımız şeye yeniden bakmak. Ahmet Mithat Efendi'yi, hayatı çalışmak ve amel etmek olarak gören bu büyük adamı popülist bir romancıdır diyerek anlatmak da buna dahildir. Birileri gerçeklerin ortaya çıkmasından rahatsız oluyorsa, o toplumda bütün eleştiri türleri, ve roman eleştirisi de gelişmez. Hâlbuki atalarımız hiçbir hakikat alemde nihan kalmasın demişler.

Genel edebiyat eleştirisini olumsuz etkileyen bütün sebepler, roman eleştirisini de etkiler. Türk edebiyatında denetleyici, objektif, insaflı, hakim nazarlı, müsamahalı ama yozlaşmayı gören ve tenkid eden Mithat Efendi gibi bir yöneten yönlendiren eleştirmen yoktur. Şimdi birilerinin bir cümle ile yorumladığı Mithat Efendi herkes tarafından muhit nazarı ve ilmi kabul edilmiş bir insandır. Her konuda eleştiri yapacak düzeyde bilgisi vardır. Meselâ musiki konusunda olduğu gibi, diğer alanlarda da. Bir neden de toplu çalışma ve uzlaşma kültürünün olmayışıdır. Herkes tahta kılıcı ile kaleyi kendi adına zaptetmek için çıkmış, bir kale de bir kişi ile zaptedilmez. Yirmi yıl önce ortaya çıkmış birçok edebiyat tarihi bilgileri vardır. Bugün ortaya çıkan bir eser aynı yanlışı tekrar edip durur. Birbirine muhtaç, birbirinden istifade etmek gibi geleneksel anlayışın yerini doğru da olsa başkasına indirmemek fikri almış. Bir neden de Türkiyedeki fikir gruplarının bilime asgari düzeyde inanmalarıdır. Birçoğu bilimi belli bir ideolojik kimlik ile bir yeri doldurmak için gerekli olduğu kadar gerekli görmektedir. İlerisi gereksizdir. Bilim fikir grupları için -siyasi dini her ne ise –bir vasıtadır, gaye değil. Bu mantık yüzünden ilimde entelektüel ve evren-

sel boyutta başarı gösterememiştir Türk sosyal bilimcileri. Türkiyede her zeminde güç paranın ve çıkar gruplarının elindedir. Kâğıt üstünde bilim ve kültür toplumu görünen, ama bilimin yadırgandığı ve kösteklendiği bir mantık hakimdir insanlara. Kütüphane sadece müptedilerin, doktora ve yüksek lisans yapanların zaman zaman uğradığı mekândır, Elli yıllık bir gazeteyi doktora yapmakta olan birisi tararsa görebileceği şey farklıdır, ama bir profesör tararsa farklıdır. Bu yüzden doktora döneminde taranan birçok gazete ve dergide görülmeyen yüzlerce yazı ve mesele vardır. Çünkü o dönemde o kadar görülebilir.

Hepimiz milletimizin edebiyatını araştırmak gibi mukaddes bir yükün hamallarıyız. Türkiyede eleştiri, roman eleştirisi de belli şahıslara yöneliktir. Bilimsel yeterlilik ve yetersizlik dışında nedenlere dayanır. Bilimsel anlamda yetersiz birçok çalışma mensuplarının siyasi veya başka nitelikli bir gücü yüzünden büyük eser gibi görülmektedir. Bu kadar kötü ve eleştirinin gelişmesine engel etmenler varken ne genel anlamda edebiyat eleştirisi gelişir, ne de roman eleştirisi. Dostluk başka alışveriş başka dendiği gibi, dostluk başka eleştiri başkadır.

Batı dünyasında eleştiri teorisi çokluğundan eleştiri bir kaosa doğru gitmektedir. Bazı eleştirmenler bunun sinyallerini vermektedir. *(Bak. I. A. Richards. Principles of Literary Criticism, The chaos of critical Theories. s. 2-5. London 1964)* Biz de tam tersi eleştiri teorisi azlığından mutad bakış açıları, yüzeysel bir formalizm eleştiriye hakim olmuştur. Bu konuyu Orhan Okay, Şerif Aktaş ve Mustafa İsen bir açık oturumda ele almışlardır. Modern ve postmodern eleştiri örnekleri yoktur. Eleştiri teorisi başka milletlerin eleştiri teorilerinin tercüme değil, bizim kendi fiktif metinlerimizi okumak sûretiyle elde edeceğimiz teori kitaplarıdır. Kaplan'ın Tip tahlilleri tarihi vesosyal etüdler sonucu elde edilmiştir. Pospelov ile Wellek'in teori kitaplarında yüzlerce eser adı geçer. Bunlar teori, araştırma, roman- hikâye, tiyatro ve diğer türler. Teori kitabı yazacak birinin bini aşkın eser üzerinde etüdü gerekmektedir. Bir rahmetli hocanın tezkireleri tarayarak bir dönem eleştirisinin teorisini ortaya çıkardığı gibi. Halk hikâyelerimizi bir grup insan, mesnevilerimizi bir grup insan, romanımızı da bir grup insan tarayarak bir teorik temele gidebilirler ve ortaya bizim fiktif teorimiz çıkar. Bunlar grup çalışmaları ile olacak şeylerdir, başka türlü olmaz..

Türk insanı ve aydınının fikrî ve felsefî plânda gelişmeyişi, onun eleştirisi de etkilemiştir. Tezli romanlar yapıları kurguları itibariyle birbirini tekrar ederler. Bir insan, bir takım problemlerle karşılaşır, bir kötü adam ortaya çıkar, kişi onu aşar ve mutlu sona ulaşır. Tek hatlı basit roman kurguları. Kurtarıcı olarak ortaya çıkan kişiler kendi psikolojilerini bile kurtaramayacak kadar zavallıdırlar. Bovaristtirler, iradelerine hakimiyetleri yoktur. Büyük iddiaları var gibi görünür, ama küçük meselelerde boğulurlar. Tanzimat, Servet-i Fünun romanları hep duygusal bir eksende cereyan ederler. İntibah'ınAli Bey'i, T. T. ve Fıtnat'ın Talat'ı, Zehra'nın Suphi'si, Araba Sevdası'nın Bihrüz'ü, Sergüzeşt'in Dilber'i ve daha birçok romanda yeni neslin hayat anlayışının karikatürü vardır. Felatun Bey ile Rakım Efendi de bu karikatürün mukayesesi yapılır, en azından ideali mukayese ile veren bir mantık söz konusudur. Ondan önceki romanlarda mukayese imkânı verecek mukabil tipler yoktur. Turfanda mı Yoksa Turfa mı romanında ideal, ayağı yere basan, kökleri ve hayat felsefesi olan bir tip sergilenir.

Halit Ziya'nın romanlarındaki kişiler ve Servet-i Fünun romanlarındaki kişiler Monteskiyo, Volter, J. J. Ruso, Kant, Hegel, Herder, Schilegel, Niche gibi batı sanatını ve felsefesini mayalayan insanlardan etkilenmemişlerdir. Romanlar nisbi bir refahı saadet göstermeye çalışan ve bugünlere kadar da değişmeyen aydın felsefesini anlatırlar. Yemen'e çalışmaya giden Ahmet Cemil mutsuz, İstanbul'da Lamia ile evlenen şahıs mutludur. Aslında vatanın bir parçasına çalışmaya giden daha ideal olan daha mutlu olandır. Dickens'in Büyük Umutlar romanında Pip Londra'da aylak aylak dolaşır, bazı kulüplere üye olur, ama bir türlü işi başa çıkaramaz. Sonunda Mısır tarafına çalışmak için gitmeye karar verir. Dönünce mutludur, çünkü çalışmaya karar vermiş ve sonuca varmıştır. Dickens'in bu tipi Elizabeth'in çalışma felsefesini ferdi plânda vurgulamak için seçtiği söylenir. Çalıkuşu'nda aşkında baraşarısız olan idealdir, Anadolu'ya gider. Mai ve Siyah da başarısız olan Yemen'e gider. Bu Cumhuriyetin ilk aydın neslinin yine de bir temeli olduğunu, gösterir. Cumhuriyet bir ideal vermiştir aydınımıza, veya İstanbul'da belli sınıfa yayılmış aydın olma özgürlüğünü Anadolu'ya halka indirmiştir Cumhuriyet.. S. Fünun da bu temel yoktur. Namık Kemal "Hugo olmasaydı ben olmazdım" der. İntibah romanında Ali Bey ile Hugo'nun J. V. Jan arasında hiçbir bağlantı yoktur. En ideal anlamda tahsil gören Ali Bey sefil işlerde kaybolur gider. Ali Bey bizde yalılarda dadılarla, büyük iştiyakla okutulan yabancı dillere, Avrupa gezilerine rağmen ortaya çıkan kültürlü insanların idealleri yokluğu yüzünden heba oluşunu anlatır. Bir Sürgün'ün Hikmet'i, Sergüzeşt'in Celal Bey'i dağları aşar, bir küçük suda boğulurlar. İnsanına aydınına hedef, veya felsefe gösteremeyen toplumun romanı da basit hazlarla dünyanın en harika mutluluklarını bulmuş havasını verir. Yaban da Ahmet Celal, Hüküm Gecesinde Ahmet Kerim, Sodom ve Gomore'de Cemil, Panorama da üç birinci şahıs, Kiralık Konak da Hakkı Celis, hep mağlupturlar. Veya aşklarının arkasından koşan aylak entellektüellerdir. Türk romanında roman kahramanları yüz yılı aşkındır aylaktırlar, Aylak Adama gelinceye kadar değil. Hem dünyaya hem de kendilerine bir şey veremeden mutsuz olurlar. Halide Edip de bir felsefe bir değişim isteyen insan ortaya çıkar. Gerek kadınlar, gerek erkek kahramanlar az da olsa yaşamın anlamının farkındadırlar. İradeleri vardır. Idealleri vardır. Kültürleri, karşısında oldukları şeyler vardır. Kendilerini de toplumu da değiştirmenin aydın sorumluluğu olduğuna inanırlar. Hazlarını bile iradelerini heba etmeden savunurlar. Onları tutan bir nokta vardır. Mutluluğun evrenine sosyal ve toplumsal hazlar Halide Edip'le girer.

Reşat Nuri'nin kahramanları Halide Edip kadar canlı ve iddialı değildir, Reşat Nuri'nin kurguları ve kahramanlarının mukabilleri düşünülürse bir takım tezlere ve sosyal gerçeklere varılabilir. Romanların kapanışları closingleri karşılaştırılırsa Halide Edip'in daha canlı mesajlar verdiği görülür. O olumsuz örneklerden çok, olumlu örnekleri anlatır. Reşat Nuri ise başarısızdan başarılıyı ihsas ettirir. Kemal Tahir sosyal ve toplumsal değişmeyi yine aydın penceresinden görür. Kişileri mücadele eder, direnir, bir sonuca giderler, en önemlisi aydın mensub olduğu toplumun tarihsel sürecinin neresinde olduğunu bilir. Reşat Nuri ve Halide Edip'de bu tarihsel süreç yoktur. Romanımız ve tiplerimiz bu kimya ile daha da zenginlenir. Tanpınar da tiplerin hafızası zenginleşir, ağırlık kazanır. Kültür ve sanatın insanın içindeki müca-

delesi başlar. Kişiler tiplikten karakterliğe değişmişlerdir. Nuran da Mümtaz da kendinden öncek bütün kadın ve erkek tiplerinin en ideal örnekleridirler. Sosyal tiplerin somut iddialar önünde sürüklenmesi gibi bir canlılık onlarda yoktur. Ama toplum yeni bir toplumdur, bu yeni toplum kendi tiplerini ortaya çıkaracaktır. Tanpınar'ın suçu tiplerin ağırlıklı işlendiği bir dönemde karakterleri savunmaktır. Orda bir okul var, orda bir köy, orda bir fabrika dendiği dönemde Tapnınar orda bir insan, bir kültür bir medeniyet bir İstanbul var demektedir. Tanpınar'ın vardığı tipler doksanlı yıllarından sonunda aranmaya başlamıştır Türk romanında.

Tutunamayanlar ve Aylak Adam da birinci kişiler Mümtaz gibi Rabia gibi bir yere tutunarak mücadele eden kişiler değillerdir. Aylak Adam ve Tutunamayanlar'da kişilerin yaptıkları ile romanların ismi arasında uyum mükemmeldir. İkisi de ne yapacağını bilemezler, ne ferdi ne de sosyal anlamda. Burada sosyal bir sorumluluk değil, hayata tutunabilmek sorundur Peyami Safa da medeniyet ve kültürün insanın iç dünyasına yansıyan yönü gündeme gelir. Psikoloji, felsefe, metafizik ve bunlar tarafından kuşatılmış aşk da bunlara dahildir. Burada da sorun, ne yapalım, ne yapmalıyım, nasıl yaşamalıyım, nasıl bir terkibe varmalıyım sorusuna verilecek cevaplardır. Bir Tereddüdün Romanı, Fatih Harbiye, Matmazel Noralyanın Koltuğu, Biz İnsanlar, Yalnızız ve diğerleri Tutunamayanlar'ın ve Aylak Adam'ın kişilerinin daha zengin bir pisikolojik ve toplumsal, kültürel ortamda devamıdırlar.

Günümüz romanında Ayşe Kulin'in roportajdan, portre romanlarına, oradan sorunlara doğru bir gidişle kendini geliştirir. Son romanı Köprü onun portre ve Sevdalinka türü romanlardan Anadolu'ya indiği romanıdır. Yeni bir vadiye gidiştir. Bir Tatlı Huzur. Füreya, Adı Aylin de teknik sona doğru olgunlaşır. Sevinç Çokum tiplerini tarihsel toplumsal, kültürel ve millî bir ortamın içinde sergiler. Hilal Görünüce'de Nizam Dede ve Arslan Bey toplunun yükünü omuzlarında götüren karakter ağırlıklı tiplerdir. Yılmaz Karakoyunlu Anadolu insanının terkibini teorilere göre değil yaşananlara göre tesbit etmeye gayret eder. Çiçekli Mumlar Sokağı romanında Batum da başlayan ana vatana avdet eden insanların kendilerini Millî Mücadelenin sorunları içinde bulmasıyla yeni bir boyut kazanır. Cümleleri kuyumcu tezgahında hazırlanmış gibi konuşur Yılmaz Karakoyunlu. Ancak bizde siyaset içinde kültür mücadelesi zor bir iştir. Yılmaz Karakoyunlu tiplerini Ahmet Yesevi, Mevlâna, tarih; kültür, hasret, aşk ve sevgi ortamında yeni bir terkiple anlatır. Anadolu insanının hamurunu Ahmet Yesevi ve Mevlâna'nın teknesinde yoğurarak terkibe kavuştuğunu vurgular. Halide Edip, Tanpınar ve Yılmaz Karakoyunlu romanları arasında ciddi ortam ve tip üretme zeminleri ve benzerlikler vardır.

Buket Uzuner, İki Yeşil Su Samuru'nda altı yedi defa sevgili değiştiren bir genç kız tipini anlatır. Genç kız hep aldatıldığını farkedince, arkadaşlarını değiştirir, biraz sadakatın gerektiğini düşünür. Türk romanı Zola sını nihayet bulmuştur. Zola nasıl eski yolunu terkeder Lord romanını yazarsa, Buket Uzuner de tarihe döner ve Gelibolu'yu yazar. Reha Çamuroğlu, canlı tipler ile tarihi dönemleri kişileri ve kurumları yeniden keşfeder. İsmail de bugüne kadar hep bir perspektiften gördüğümüz bir şahsı objektif bir noktadan gösterir. Son Yenişçeri de ocağın nasıl dejenere olduğunu ve kapatılmayı hakettiğini harika şekilde dramatize eder. Bunun yanında Türk toleransının boyutlarını ortaya koyar. Gerçek

Yeniçeri ruhunu da dejenere ortamda korumayı vicdani bir sorumluluk bilir. Romanın kahraman ailesi her hâlde soyluluğunu ve ocağın haysiyetini korur. Roman tek düze olmayan kurgusu ve şahısları harmanlaması, tezi ustaca yayması ile harika bir eserdir.

Orhan Pamuk, Kara Kitap'a Postmodernizmin herşeyi belirsizlik içinde gösteren tarzını uygular, romanın bütün teknik yapısı ve şahısları buzlu camın arkasından seyredilen silüeti görünen insanlara benzerler. Kara Kitap ta ansikolopedik bilgiler ile vaka kurgusu iki ayrı yolda gider. Onları birbiri içinde eritmek elbetteki zor olurdu. Son romanı Benim Adım Kırmızı'da ise artık karanın yerini kırmızı almıştır, ama yine postmodernizmin modernizm öncesini yeni yorumlara açan yorumu ile olaylara yaklaşılmıştır. Çok çalışılmış bir romandır. Flaubert Madam Bovary'e beş yıl çalışmış o da ona yakın. Gayretine saygı duyulur. Meselâ Topkapı'ya girişi nasıl yazdığını anlatır. Bizde böyle romancı var, sevinmeyelim mi "Benim adım kırmızı da Topkapı Sarayı'na giriş kısmını oldukça enteresan ve etkileyici - Çok çalıştığımı söyleyebilirim. O girişi yapabilmek benim iki buçuk ayımı aldı. Tarihi romanın en zor yanı budur işte. hiçbir kimse Topkapı sarayına benim kahramanım gibi girmiş ve hatıratını yazmış değildir. Batılılar elçilik heyetiyle, törenle girerler. Türkler, Osmanlılar girerler ama onların hiçbiri yazmaz. Çünkü onlar için Topkapı Saray'ı'na girmek sıradan bir olaydır. O hâlde benim yapmam gereken şey bütün kitapları okuyup nasıl olabileceğini varsayıp yazmaktır. Bu çok zordur ama aynı zamanda yaratıcılık isteyen bir şeydir." *(Orhan Pamuk, "Tarihi Roman İçin Ne Dediler", Yağmur Dergisi, Sayı 7, Haziran 2000)* Fakat romancı Benim Adım Kırmızı da. Kara Kitapta ki gibi pesimist değil, aydınlık ve kırmızı canlılığında bir romancıdır. Kültür, sanat, tarih, seks ile aşk arasında sevişmeler, din, halk edebiyatı, felsefe, tarih, kitaplar, nakkaşlık, hattatlık, meddahlık birçok mesele "eski kültürü dolaşıma sokmak isteyen" saygıdeğer amaçlı yazarı konuşturur. Romanımızın üstün eserlerindendir Benim Adım Kırmızı. Biraz da yazarı medihten değil eleştireden hoşlansa dahi iyi olur.. Nüket Esen romancının anlatım çeşitliliğine dikkat çeker, *(Varlık, Nisan 2001)*

Ahmet Altan, Kılıç Yarası Gibi'den başlayan tarihsel zemin içine oturtulmuş ilişkiler trafiğini İsyan Günlerinde Aşk'da devam ettirir. Roman kişilerin değil isyan günlerinin romanıdır. Çünkü romanı sürükleyen bir kişi yoktur. Kaynayan bir havuzu yanından yöresinden seyreden insanlardır romanın kişileri. Seyrederken bazen de sevişirler. Suyun içinde sanki de kimse yoktur. Romanın en kalıcı kişileri hükümdar, şeyh efendi, doktor, kızı ve sevgilisi, ana ve gariban Hediye'dir. Aşkın envai bu romanda sahnelenir, romancı gençleri aşkın itici gücüyle romanına rapteder, ne yapalım bir şeyin her vesilesi mantıklı olmayabilir. Roman Türk romanının yüz yılında yirmiye yakın romanın değişik biçimlerde işlediği kişileri ve temaları anlatır. Onlarla mukayese edilirse Ahmet Altan bazı şeyleri tekrar etmiş görünürse de, birçoğunda da yeni bir yorumla ortadadır. Bu yorumlar, yoz değil çarpıcıdır cesaretin sonucudur. Roman artık kişisel ilişkilerin ekseninden çıkmıştır. Ahmet Altan tarihçilere kızar ve gerçekleri bizden sakladıklarını söyler. "Tarihçiler benim bildiğimin en aşağı yüz katını biliyor. Ama ben minicik bilgimle burada bir yalanı var görüyorsam, okuyucum da bunu görüyorsa, tarihçiler bizden bir şey sakladı." *(Ahmet Altan, "Tek Yalan 31 Mart Olsa neyse", Milliyet Sanat, Haziran 2001)* Başka bir yazısında romancı "Gerçeği yazmazsam kendimi

ve hayatımı saklamış olurum" der. *(Feridun Andaç, "Ahmet Altan", Gösteri, sayı: 231. Eylül 2001)* Onu özellikle romanını İnsafsız eleştirilerenler de vardır" *(Celal Aydın, Zavallı Ahmet Altan, Globalizmin Edebiyattaki Yansıması: Fast food Romanlar, Papirüs, Sayı 52, Haziran 2001).* Dili, anlatışı, kişiler olaylar kadınlar, kukla ve karton kişiler, tarikat övgüsü, Abdülhamit'i aklama çabası gibi konularda eleştirmen içinde ne kadar kara varsa Ahmet Altan'ın üstüne boca etmiş. Eleştiri değil ziftleme, badana. Üstüne üstlük bir de romancıyı zavallı ilân etmiş. Bir romancı herşeyiyle kötü olmaz.

Attilla İlhan değişik bir tip ortaya koyar. Onun tipleri nereden geldiği, ne yapmak istediği, başarısı başarısızlığı çok nesnel olarak anlatılan kişilerdir. "Attila İlhan'ın dumanlı aynasında Türkiye'nin yakın geçmişinde aşağı yukarı bütün toplumsal grupların temsilcileri görünür. Bu temsilcilerin hemen hepsi kurmaca figürlerdir. Önemli tarihsel kişilikler doğrudan olay örgüsünde yer almazlar. (yani o Tarihi romanların yaşamış kişilerini arka plânda tutar, Stendhal da Napolyon'un arkada görünmesi gibi) Georgy Lukacs'ın tarihsel roman kişilerinin oluşturulmasında çok önemsediği bu ölçüte dizinin neredeyse bütün romanlarında rastlanabilir. Yazarın roman kişilerini oluştururken seçkici davranması dikkat çekicidir. Özellikle roman başkişileri üyesi bulundukları toplumsal kesimin önde gelenleri arasında yer alırlar. İlhan'ın roman kişileri Walter Scott çizgisindeki tarihsel roman ölçütlerinden zaman zaman sapma gösterir. Scott'un sıradan ve uzlaşmacı roman kişilerine karşın İlhan'ın kişileri çoğunlukla içinde bulundukları toplumla uyum sorunu yaşarlar. Kahramanlarının toplumla uyum içinde olmak gibi bir sorunları yoktur. Onlar bireyselliklerini doya doya yaşamaktan çekinmezler." *(Turgut Göğebakan, Attila İlhan'ın Dumanlı aynasından Yansıyan Manzaralar, Gösteri, sayı 228, Haziran 2001)*

O Karanlıkta Biz isimli romanında Avrupa ve Asya solu ile irtibatlı Türk solunun hayat ve mücadelesini anlatır.. Ayrıntıya girince biz dediği insanların, ne hâlde olduğunu, kültür ve ideoloji ve tadına varılan bir yaşam biçimi içinde toplumsal sorunlara çözüm getiremediklerini olaylar ve kişilerinin dili ile anlatır. Örgüye karışmadan bir otokiritik ve iç eleştiri yapar. Romanın tasvirleri Türk edebiyatının en ciddi tasvirleridirler. Türk entellektüelininin birinci sınıf otel ve gazinolardaki yaşam biçimi, eşyanın ve nesnelerin tavırların, kostümlerin, nasıl ustaca anlatıldığına insan hayret eder. Bu sanatçının ayrıntılı dikkatini gösterir. Romanın başındaki tren garındaki odaların tasviri örneği olmayan bir tasvirdir. Biraz Mehmet Âkif'in ironik şimendifer ve istasyon görevlilerin anlatışına benzer. Attila İlhan da çözümlenmesi zor ve analiz edilmesi müşkül bir romancıdır. *(Bkz. Himmet Uç, Yaşayan Romanlardan Roman Analizleri, Diyarbakır 2000)* Kurtlar Sofrası ve Bıçağın Ucu'nda kendi dışındaki olayları eleştirirken mesafe ilkesini sıfırlar, eleştirinin bütün iğneleyici cümlelerini kullanır. O Karanlıkta Biz de ise pek de iğneli laflar sarfetmez.

Yaşayan romancılardan biri de Mustafa Necati Sepetçioğlu'dur. Onun Darağacı romanı Yıldırım Bayezıt dönemini anlatır. Şeyh Bedrettin, Timur romanın önemli diğer şahıslarıdır. Bedrettin asılmıştır, Yıldırım intihar etmiş, Timur ise onlardan beter olmuştur. Plânsız programsız bir maceraperest Anadolu'ya gelmekle yanlış yaptığını anlamış, rotayı değiştirip Çin'e yönelmiş se de oralarda ölmüştür.

Selim İleri bir başka tipi sergiler, Her Gece Bodrum'da tabiat ve ten sevgisi ile ideolojik perspektifleri arasında sıkışmış, birkaç arkadaşın Bodrum gezisi, neredey-

se bilinçaltı anlatımı gibi kuralsız, iç içe girmiş, Türk edebiyatında örneği olmayan bir anlatı ile sunulur. Kitabı bir haftada zor okudum, eleştirmek için kitabın yeniden inşası gerekir. Enteresan bir biçim denemesi, romancıya hayret etmemek imkânsız, o bulanık anlatımda kişileri takip etmesi harika. Tarpınar sanatı ve toplumsal ahengi bozan değişimden rahatsız olur. Selim ileri işi sanatsal ağlaşmaya kadar götürür, hep kaybettiklerimize üzülür, yeniden inşa konusunda teklif getirmez.

Roman eleştirimizin gelişmesi için sanat felsefesi estetik, ve eleştiri kültürü gerekmektedir. Sanat eseri, sanatın objesi, edebî obje soğuk savaş döneminin hararet artırıcı bir metaı değildir. Bir edebî eser daima dünya görüşü, siyasi ve sosyal konuları bıktırıcı bir şekilde anlatmaz. Önemli olan eserde, sanatçının, insan, olaylar, tabiat, eşya, kendi iç dünyası karşısındaki estetik duruşudur. Mesajın söyleniş tarzıdır. Namık Kemal'in İntibah daki ironisinde hiçbir estetik incelik yoktur. Romancımız direk kişilerini yargılar. Mehpeykere, Ali Bey'e diğer kişelere kızar, nasıl olması lazım geldiklerini söyler. Elindeki oyuncak uçakla eyvah uçak düşecek, düştük düşeceğiz, diye bağıran çocuğa, anne ve baba bir şey söylemez, küçük kardeş ise kediyi göstererek "Tekir insanlar da sanar ki hep kediler aptal" der. Buradaki ironi seviyesidir söyleneni etkileyici kılan. İroni seviyeleri açısından bakılırsa en güzel romanımız Aşk-ı Memnu'nun anlatım seviyesidir. Türk romanı eşyanın, olayların, bedenin, ve daha birçok şeyin dilini o romandaki estetik olgunlukta anlatan bir başka roman çıkarmamıştır Goethe" ironi yemeğin tuzu biberidir" der, bu anlatım seviyesinden romanları. anlatı türüne giren eserleri yorumlamamız gerektiğini zannederim. Bu da sanat ve eleştiri kuramlarını yüzeysel de olsa bilmeyi gerektirir. Bodler "sanat bilinci sanattan öncedir" dediği gibi, eleştiri bilinci eleştiriden öncedir. Ameliyat öğrenmeden ameliyat eden ne ise, eleştirel beceriyi elde etmeden eleştiren de odur.

Romanımızın eleştiri tarihini, roman eleştirisi üzerine faydalı olabilecek teorik ve uygulamalı kitapları, görebildiğimiz kadarıyla roman eleştirisinin problemlerini göstermeye çalıştık Çalışma çok büyük bir nesnel araştırmayı, kılı kırk yaran bir yorum mantığını gerektirir. Türkiyedeki roman çalışmaları bir iki kitabı dolduracak kadardır. Biz bir pencere açmanın ötesinde bir tutum sergilemedik. Mümkün olduğu kadar yorumlarımızı nesnel ve tarafsız yapmaya çalıştık, herkese hakkını vermeğe çalışmak güçtür. Daha güzel çalışmaların plânı bu pencereden izlenebilir. Romanımız gün geçtikçe daha derin bir vadi oluşturmakta ve gürül gürül akmaktadır.

**BİBLİYOGRAFYA**

(Belli bir düzeyin üstüne çıkmış kitaplaşmış eleştiriler alınmıştır, eleştirel deneme diyebileceğimiz yazılardan önemli bulduklarımıza göz atılmıştır. Romanın edebiyat tarihini ilgilendiren tarafı üzerinde durulmamıştır. Edebiyat tarihinin mükemmel yorumlarına itibar edilmemiştir.)


Aktaş, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1987

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay., Ankara 1984

Aktaş, Şerif, *Refik Halit Karay*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1986

Aktaş, Şerif, *Ahmet Rasim*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1987

Akten, Sevim, *Romancı Yönüyle Marguerite Duras*, Doruk Yay., İstanbul 1996

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., 1999 İstanbul

Alangu, Tahir, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, I-II-III cilt, İstanbul 1968

Altan, Ahmet, Tek Yalan 31 Mart Olsa Neyse, *Milliyet Sanat*, Haziran 2001

Altınkaynak, Hikmet, *Yeni Bin Yılın Edebiyatçıları*, Can Yay., İstanbul 2000

Andaç, Feridun, *Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları*, Ümit Yay., İstanbul 1995

Aytaç, Gürsel, *Thomass Mann'ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebî Kişiliği*, Ankara 1972

Aytaç, Gürsel, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, Ankara 1975

Aytaç, Gürsel, *Edebiyat Yazıları I*, Gündoğan Yay., Ankara 1990

Aytaç, Gürsel, *Edebiyat Yazıları II*, Gündoğan Yay., Ankara 1991

Aytür, Necla, *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, DTCF, Ankara 1974

Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF, Ankara 1977

Ayvazoğlu, Beşir, *Peyami*, Ötüken Yay., İstanbul 1998

Ayvazoğlu, Beşir, *Doğu Batı Arasında Peyami Safa*, İstanbul 2000

Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993

Batur, enis, *Yazının Ucu*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993

Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1994

Berna Moran'a Armağan, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim İstanbul 1997

Bezirci, Asım, *Sabahattin Ali*, Amaç Yay., İstanbul 1987

Blanchot, Maurice, *Yazınsal Uzam*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993

Bourdieu, Pierre, *Sanatın Kuralları*, Yapı Kredi Yay., (Çeviren Necmettin Kamil Sevi) İstanbul 1999

Boynukara, Hasan, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*, Boğaziçi Yay., İstanbul 1997

Calvino, İtalo, *Varolmayan Şövalye*, Can Yay., İstanbul 1997

Calvino, İtalo, *Amerika Dersleri*, Can Yay., İstanbul 1991

Calvino, İtalo, *Savaşa Giriş*, Can Yay., 1998

Calvino, İtalo, *Palomar*, Can Yay., 1991

Calvino, İtalo, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Can Yay., İstanbul 1990

Calvino, İtalo, *Kozmokomik Öyküler*, Can Yay., İstanbul 1995

Çamuroğlu, Reha, *Son Yeniçeri*, Doğan Kitap, İstanbul 2000

Ceylan, İsmail Fatih, *Romancının Romanı*, Yavuz Bahadıroğlu, Nesil Yay., İstanbul 2000

Çetişli, İsmail, *Memduh Şevket Esendal*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1991

Çetişli, İsmail, *Halit Ziya Uşaklıgil*, Şule Yay., İstanbul 2000

Çiflikçi, Ramazan, *Yaşar Kemal, Yazar, Eser, Üslub*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1997

Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yay., İstanbul 1978

*Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Ü. Yay., İstanbul 1984

*Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992

*Doğumumun 100 Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Marmara Ü. Yay., İstanbul 1989

Dürder, Baha, *Roman Anlayışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971

Eagleton Terry, *Eleştirinin Görevi*, Ark Yay., Ankara 1998

Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yay., İstanbul 1985

Eco, Umberto, *Anlatı ormanında Altı Gezinti*, Can Yay., İstanbul 1995

Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, Can Yay., İstanbul 2000

Eco, *Yanlış Okumalar*, Can Yay., Ankara 1996

Eliot, T. S, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren Sevim Kantarcıoğlu) Kültür Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1983
Emil, Birol, *Mizancı Mutat Bey*, Edebiyat FMK, İstanbul 1979
Emil, Birol, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İstanbul 1984
Emil Birol, *Reşat Nuri Güntekin*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989
Enginün, Birol, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Ed. F. Matbaası, İstanbul 1978
Enginün, İnci, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yay., İstanbul 1992
Enginün, İnci, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh, İstanbul 2000
Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul 2001
Enginün, İnci, *Hocamız Mehmet Kaplan'a Dair*, Türk Edebiyatı, Mart 1987.
Erişirgil, M. Emin, *Kant ve Felsefesi*, İnsan Yay., İstanbul 1997
Esen, Nüket, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Anlatım Çeşitliliği*, Varlık, Nisan 2001,
Eslin, Martin, *Dram Sanatının Alanı*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996
Forster, E. M, *Roman Sanatı* (Çeviren Ünal Aytür) Adam Yay., İstanbul 1982
Fowler, Roger, *Linguistic Criticism*, Oxford Üniversity Press, 1996
Freud, Simund, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Penguin Books, New York 1957
Garaudy, Roger, *Picasso, S. J. Perse, Kafka*, Payel Yay., İstanbul 1991
Girard, Rene, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat, Edebî Yapıda Ben ve Öteki*, Metis Eleştiri, İstanbul 2001
Göçkün, Önder, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul 1987
Göçkün, Önder, *Namık Kemal*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1987
Göze, Ergun, *Peyami Safa*, Kültür Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1987
Guiraud, Pierre, *Göstergebilim*, (Çeviren MehmetYalçın) İmge Yay., İstanbul 1984
Gümüş, Hüseyin, *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989
Gümüş, Semih, *Roman Kitabı*. Adam Yay., İstanbul 1991
Günüş, Semih, *Karşılıksız Yazılar*. Adam Yay., İstanbul 1994
Gümüş, Semih, *Kara anlatı Yazarı*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993
Gümüş, Semih, *Yazının ve Tarihin Bilinci*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1994
Gümüş, Semih, *Başkaldırı ve Roman*, Oğlak Yay., İstanbul 1996
Gürel, Zeki, *Halide Nusret Zorlutuna*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1988
Gürsel, Nedim, *Bir Geçiş Dönemi Romancısı*, Everest Yay., İstanbul 2000
Güzelşen, Mehmet Rıfat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*. Michel Butor'un Değişim'i, İstanbul 1978
Hayber, Abdülkadir, *Ebubekir Hazım Tepeyran*, Kültür Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1988
Hawthorn, Jeremy, *Criticism and Critical Theory*, Great Britain 1984
Headens, Kleber, *Roman Sanatı*, Çeviren Yaşar Nabi, Varlık, İstanbul 1961
Huyugüzel, Ömer Faruk, *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1982
James, Henry, *Yürek Burgusu* (Çeviren Necla Aytür) Adam Yay., İstanbul 1988
J, Michael, *Hoffman and Patrick D. Murrphy, Essentials of The Theory of Fiction*. London 1996
İleri, Selim, *Her Gece Bodrum*, Can Yay., İstanbul 1991
İlhan, Attila, *O Karanlıkta Biz*, Bilgi Yay., İstanbul 1988
Joyce, James, *Ulysses*, Söz Yay., İstanbul 1994
Kantarcıoğlu, Sevim, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1988
Kaplan, Mehmet, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yay., İstanbul 1978
Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*, Dergâh Yay., İstanbul 1976
Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul 1979
Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, 2, Dergâh Yay., İstanbul 1987
Kaplan, Mehmet, *Tip Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul 1985
Karakoyunlu, Yılmaz, *Çiçekli Mumlar Sokağı*, Doğan Kitap, İstanbul 2000
Kavcar, Cahit, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1985
Kerman, Zeynep, *Samipaşazade Sezai*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1986

Kerman, Zeynep, *Sergüzeşt*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1984
Kınış, Mustafa, *Arayış ve Kendini Gerçekleştirme Sorunu*, İnsan Yay., İstanbul 2000
Kocakaplan, İsa, *Cengiz Dağcı'nın Dört Romanı*, M.E.B. Yay., İstanbul 1999
Korkmaz, Ramazan, *Sabahattin Ali*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1997
Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 2, İnkılap Yay., İstanbul 1987
Kulin, Ayşe, *Sevdalinka*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999
Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, Afa Yay., İstanbul 1989
Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi*, Broy Yay., İstanbul 1987
Kutlu, Mustafa, *Sabahattin Ali*, Dergâh Yay., İstanbul 1972
Lawrance, D. H., *Klâsik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996
Lehmannn, John, *Kendine Ait Bir Kadın, Virginia Woolf*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995
Levent, Agah Sırrı, *Şemsettin Sami*, TDK Yay., Ankara 1969
Lukacs, György, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel Yay., İstanbul 1975
Lukacs, György, *Avrupa Gerçekçiliği*, Payel Yay., İstanbul 1977
Lukacs, György, *Roman Kuramı*, Say Yay., İstanbul 1985
Lukacs, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Belge Yay., İstanbul 1998
Meriç, Cemil, *Kırk Ambar*, Ötüken Yay., İstanbul 1980
Miskioğlu, Ahmet, *Sait Faik*, Altın Kitaplar, İstanbul 1991
Miyassoğlu, Mustafa, *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yay., İstanbul 1998
Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 1*, İletişim Yay., 1983
Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 2*, İletişim Yay., İstanbul 1990
Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yay., İstanbul 1994
Mutluay, Rauf, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İş Bankası Yay., İstanbul 1973
Naci, Fethi, *100 Soruda Türkiyede Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yay., İstanbul 1981
Naci, Fethi, *Edebiyat Yazıları*, Gerçek Yay., İstanbul 1976
Naci, Fethi, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yay., İstanbul 1986
Naci, Fethi, *Roman ve Yaşam*, Can Yay., İstanbul 1992
Naci, Fethi, *Gücünü Yitiren edebiyat*, Eleştiri Günlüğü 3, Gerçek Yay., Ekim 1990
Naci, Fethi, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Oğlak Yay., İstanbul 1995
Naci, Fethi, *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak Yay., İstanbul 1994
Naci, Fethi, *Yüz Yılın 100 Romanı*, Adam Yay., İstanbul 2000
Sevük, İsmail Habib, *Edebî Yeniliğimiz 2*, MV, İstanbul 1930
Okay, Orhan, *Kültür ve Edebiyatımızdan*, Akçağ Yay., Ankara 1991
Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat*, Ankara 1985
Okay, Orhan, *Sanat Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yay., 1990
Okay, Orhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yay., İstanbul 2001
Önertoy, Olcay, *Reşat Nuri güntekin*, TDK Yay., Ankara
Önertoy, Olcay, *Edebiyatımızda Eleştiri*, Ankara 1975
Önertoy, Olcay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, İş Bankası Yay., Ankara 1984
Özbalcı, Mustafa, *Mehmet Rauf un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, MEB Yay., İstanbul 1997
Özçelebi, Betül, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, 1923-1938, Ankara 1998
Özçelebi, Hüseyin, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, 1939-1950, Ankara 1998
Özdemir, Emin, *Mustafa Nihat Özön*, TDK Yay., Ankara 1982
Özlem, Doğan, *Hermeneutik Üzerine Yazılar*, Ark Yay., İstanbul 1995
Özügül, Oğuz, *Yapısalcılık Üzerine Eleştirel Bir Yaklaşım*, De Yay., İstanbul 1985
Özkırımlı, Atilla, *Romanların Dünyasında*, Ümit Yay., Ankara 1994
Özön, Mustafa Nihat, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Devlet M., İstanbul 1934
Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, Remzi Kitabevi, İstanbul
Pamuk, Orhan, Kara Kitap, Can Yay., İstanbul 1991
Pamuk, Orhan, *Öteki Renkler*, İletişim Yay., İstanbul 1999
Pamuk, Orhan, Tarihi Roman İçin Ne Dediler, *Yağmur Dergisi*, Haziran 2000.
Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul 2000

Parlatır, İsmail, *Recaizade Mahmut Ekrem*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1986
P, Finn, Robert, *Türk Romanı*, Bilgi Yay., İstanbul 1984
Propp, V. Ja, *Masalların Yapısı ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yay., (Tercüme Hüseyin Gümüş) Ankara 1987
Richards, I. A, *Principles of Criticism*, London 1983
Rice, Philip, Patricia Wauht, *Modern Literary Theory*, England 1989
Rifat, Mehmet, Sema Rıfat, *Michel Butor Roman Üstüne Denemeler*, Düzlem Yay., İstanbul 1991
Rifat, Mehmet, *Gösterge Eleştirisi*, Kaf Yay., İstanbul 1999
Rifat, Mehmet, *XX Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998 cilt 1-2
Rifat, Mehmet, *Gösterge Avcıları*, Kuram Yay., İstanbul 2000
Rifat, Mehmet, *Balzac Kitabı*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1994
Rolland, Romain, *Tolstoy'un Yaşamı*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995
Rylance, Rick, *Debating Texts, E. A. Reader in Twentieth Century Literary Theory and Method*, İngiltere 1987
Sepetçioğlu, Mustafa Necati, *Darağacı*, Veli Yay., İstanbul 1992
Schrötr, Klaus, *Thomas Mann*, Kavram Yay., İstanbul 1999
Stanzel, Frank K., *Roman Biçimleri* (Çeviren Fatih Tepebaşılı) Çizgi Kitabevi, Konya 1997
Stevick, Philip, *Roman Teorisi* (Çeviren Sevim Kantarcıoğlu) Ankara 1988
Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1967
Tanrıkulu. Abdullah Gülçin, *H. Rahmi Gürpınar'ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*, Özgür Yay., İstanbul 1998
Tarım, Rahim, *Mehmet Rauf, Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Akçağ Yay., Ankara 2000
Taş, Fahri, *Sait Faik Abasıyanık*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1988
Tekin, Mehmet, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yay., İstanbul 1999
Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul 2000
Timur, Taner, *Osmanlı-Türk Toplumunda Tarih Toplum ve Kimlik*, Afa Yay., İstanbul 1991
Timur, Taner, *Osmanlı Çalışmaları*, İmge Yay., İstanbul 1996
Tobias, B. Ronald, *Roman Yazma Sanatı*, Say Yay., İstanbul 1996
Törenek, Mehmet, *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, Kitabevi Yay., İstanbul 1999
Tuncer, Hüseyin, *Tarık Buğra*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1988
Türinay, Necmettin, *Abdülhak Şinasi Hisar*, MEB Yay., İstanbul 1988
*Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 529, 1996
Uç, Himmet, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Şahıslar*, Erzurum 1990
Uç, Himmet, *Ilımlılar ve Edebî Tenkid*, Erzurum 1990
Uç, Himmet, *Mehmet Celal'in Hikâye ve Romanları*, Ankara 2000
Uç, Himmet, *Mehmet Âkif ve Hikâye Sanatı*, Ankara 2000
Uç, Himmet, *Ahmet Mithat Sanatı ve Edebiyatı*, Ankara 2000
Uç, Himmet, *Yaşayan Romanlarımızdan Roman Analizleri*, Ders Notları, Diyarbakır 2000, 134 s.
Uğurcan, Sema, A. Mithat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu, *Türk Edebiyatı*, Temmuz –Ağustos, 1984
Uyguner, Muzaffer, *Sait Faik Abasıyanık*, TDK Yay., Ankara 1983
Urgan, Mina, *Virginia Woolf*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995
Urgan, Mina, *D. H. Lawrence*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995
Uysal, Sermet Sami, *Abdülhak Şinasi Hisar*, Sermet Matbaası, İstanbul, 1961
Yavuz, Hilmi, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yay., İstanbul 1977
Yazan, Ümit Meriç, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ufuk Yay., Mayıs 2000
Yetiş, Kazım, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Alfa Yay., İstanbul 1996
Yücel, Tahsin, *Yapısalcılık*, Ada Yay., İstanbul
Yücel, Tahsin, *Alıntılar*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1997
Yücel, Tahsin, *Tartışmalar*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993
Yüksel, Sedit, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, DTCF Yay., Ankara 1979
Woolf, Virginia, *Bir Yazarın Güncesi*, Oğlak Yay., İstanbul 1995
Zweig, Stefan, *Üç Büyük Usta, Balzac, Dickens, Dostoyevski*, (Çeviren Ayda Yörükhan) İş Bankası Yay., İstanbul 1995.

ERTUĞRUL AYDIN

# ROMAN VE İNSAN

*"Romancı kendini anlatmayı denediği an gerçek ortaya çıkacaktır."*
*Kléber Haedens*

İnsan tabiatının ana unsurları ve buna bağlı olarak eylemlerinin ve bilincinin karakteristik özellikleri öteden beri tartışıla gelmiştir. Felsefe, fizik, metafizik gibi pek çok bilim dalının inceleme ve araştırma konusu olan insan, edebiyatın da vazgeçilmez anlatım malzemesi olmuştur. Bu noktada, birçok edebiyat türü gibi roman da insanı ele almada, işlemede geri kalmamıştır.

Her çağın ve kültür çevresinin birbirinden farklı insan görüşü vardır. Felsefenin soyut olarak insanı ele almasına karşılık, sosyoloji devir ve kültürlerin insan görüşünü ele alır. Antropocentrisme (insan-merkezliği), dünyanın yerine insanı koyar ve tabiat olgularını insana göre algılar. Roman da, insanı, kendi kıstas ve kuralları içinde, değişik süzgeçlerden geçirerek dil, metot ve kelimelerin dünyasıyla anlama ve anlatma yoluna gider.

Ortaçağda iki değişik anlamıyla kullanılan roman kelimesinin sıfat olarak karşılığı Latince'den türemiş diğer diller olarak yer alır. İsim olarak da aristokrat ve bilginlerin kullandığı dilin dışında kalan mahalli diller, sonraları, halkın konuştuğu bölge dili ve halk için yazılmış her türlü eser yerine kullanılır. Buna karşılık, İngilizce'de, romana (novel), hem sıfat hem de isim olarak "yeni yeni çıkmış; tuhaf, garip, alışılmışın dışında"[1] karşılıklarının verildiğini görmekteyiz.

Roman türü, hayal dünyasının ortaya konulmasıyla, gerçek olanın araştırılması arasında ikiye bölünmesi ve belirli kalıplar yaparak mümkün olanı sürdürmesi bakımından daima gelişen ve genişleyen bir imaja sahiptir.

Ortaçağın sonunda, batıda, burjuvanın değerleri doğrultusunda ortaya çıkmış bir edebî tür olan roman, *Decameran*, *Don Quijoté*, *Telemaque* ve *Robinson Crusse* gibi ilk örneklerinde yer alan mevzuları açısından insan ve insanlığın birkaç problemine dikkat çeker. Giovanni Baccacio'nun *Decameran (10 Gece)* eseri batı edebiyatının ana eğilimlerinden birini oluşturan cinsellik öğesiyle, *Don Quijoté*, kendinden sonra şövalye romanları çığırı açma ve siyaset-kilise gündeminin dışında kalan hayatın varlığını öne alma, *Telemaque*, ahlâkî normların esas tutulması ve insanî önceliğin de okuyucuya verilme, bir ıssız ada romanı olan *Robinson Crusse*, batı dünyasının temel amacı olan emperyalizm, adayı kendine mülk görme ve o yüzyıl İngiliz toplumunun bireyciliğini anlatma bakımından önemli işlev görürler. Bunların yanında, XVI. yüzyılda ortaya çıkan çoban hikâyeleri ise, picaresque türünü hazırlar. Bu hikâyelerdeki kahramanlarının sıra dışı, deli, isyankâr, ölçüsüz, toplumdaki ahlâkî kuralları hiçe sayma gibi anormal özelliklere sahip olmaları dikkatlerden kaçmaz. Şehir hayatıyla zıtlaşan ve bulundukları konumdan toplumun alışılageldik kıstasları-

nı eleştiren bu kahramanlar, romanın işlevini, insanları yönlendirme ve düşündürtme özellikleriyle kendine sağlam bir yer edinir.

XIX. yüzyılda yazılan romanların, fertlerin kaderleriyle bütün bir devri ortaya koyan ve insan biyografisini hayat felsefesi hâline dönüştüren gerçek bir dünya meydan getirdiği görülür. Bu yüzyılda, romanın, gerçeğin tam bir tablosu olduğuna inanılır.

Romanda olayın ağırlıklı ve öncelikli olması macera romanı türünün ortaya çıkmasını sağlar. Aşk temasını işleyen romanların yazılma isteği ise aşk türü romanın varlığını belirler. Bundan sonra, millileşmeyi hedef alma ve romantizm tarihî roman türünü, hissilik ve ferdiyetçiliğin romanda gizlenmeye çalışılma eylemi belgesel roman anlayışını gündeme getirir. Bu roman türlerinin yanı sıra, polisiye (dedektif, cinaî), seyahat, bilim-kurgu, ütopik, fantastik, mizahî, sosyal anahtar, ideolojik, deneysel ve köy romanları gibi daha pek çok tür romanın çehre ve çerçevesinde özel amaç ve arayışlarının sonucu olarak gelişerek insanı daha ayrıntılı, gözden kaçan ve öncelikli yanlarıyla anlatmayı başarır. Bu demektir ki, roman, insanın varlığıyla genişleyip biçimlenerek yeni işlev ve roller alır.

Roman, Türk toplumu için kabullenilmesi zor bir tür olmuştur. Çünkü, farklı kültür ve medeniyetin aracı durumunda yazım ve üretime geçilen roman, bunun yanında, insanın hayatının trajediye açılan noktasında asıl anlam ve amacını kazanır. Yani, insan hayatı ne zaman trajik bir durum yaşarsa o zaman romana konu olma özelliği taşır. Bu noktada, romanımızda geçen, İstanbul, İzmir ve Selanik gibi ilk mekânlar ile Göksu, Kâğıthane ve Çamlıca gibi eğlence mekânlarının seçiminin ne kadar isabetli olduğunu düşünebiliriz.

Batı medeniyetinde bir yaklaşım tarzı olan bireycilik, batı insanı için, bütün problemlerini kendi hâlletmeye çalışma stratejisini ortaya çıkarmıştır. Tarihini Aristo'ya kadar indirmenin mümkün olduğu roman türü, Ortaçağ Fransa'sında genişleyen anlamıyla, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle de, XIX. yüzyılda Balzac, Stendhal, Flaubert ile büyük ve önemli yazarlar arasındaki yerini alır.

XVII ve XVIII. yüzyılda hızla yükselen ve iktidara ağırlığını koyan burjuva sınıfı romana sahiplenerek onu kendini anlatma aracı olarak görür. Ünlü edebiyat sosyoloğu Lucien Goldmann, insan-mal ilişkisinden hareket ederek; modern romanın yapı ve gelişimini sanayileşmiş toplumlarda burjuva sınıfını dünya görüşü ve tarihi arasındaki benzeyen bir ilişki görür. Ayrıca, klâsik romandaki yapıyı fiyatların düzenlediği pazar ekonomisiyle izah eder. Ona göre, sanayileşmiş toplumlarda, ferdiyet, aşk, haysiyet, yardımseverlik, iyilikseverlik gibi niteliğe dayalı feodal değerler, yerini para, erotizm, iktidar ve iktidar hırsı gibi niceliğe dayalı değerlere bırakmıştır. Burjuvazi, romanın oluşumuna yön vermiştir. Bu noktada, romancı, problemleri gören ve onların şuurunda olan fakat çözemeyen kişi konumundadır. O, yaptığı gerçek değerleri arama peşindedir. Zaten, roman değerlerin çatıştırıldığı bir savaş alanıdır ve yürürlülükteki değerlerin tartışılmasına en müsait bir türdür.

XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransız romanı, özelikle Balzac, Stendhal, Flaubert gibi yazarlar, ferdin hayat ve psikolojisini anlatırlar. Bu dönemde, burjuvazinin "bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" şeklinde ifade edilen rekabete dayalı liberal ekonomik görüşüne uygun olarak fert, en yüksek değerdir. Ferdin üzerinde başka bir değer yoktur. Bu yüzden, roman, ferdin psikolojisi ve hayat hikâyesi anlatılmaya değer olarak görülür.

XIX. yüzyıl burjuva düşüncesine göre fert, toplumu meydana getiren gerçek atom

durumundayken; toplum soyut bir kavramdır. Bu nedenle, bu dönem romanlarında açık bir şekilde fert-toplum çatışması görülmez. Böylece, roman feodal değerlerle modern değerlerin çatıştığı bir yer hâline gelir. Fakat, kazanan hep burjuva değerleri olur.

XVII ve XVIII. yüzyıllarda, hürriyet, eşitlik, kardeşlik, hoşgörü gibi günümüzde de geçerliliğini sürdüren zihnî kategorilerin çoğu burjuvazinin insanlığa armağanı olarak telakki edilir. Burjuvazinin "devrimci" olduğu döneme (XVII-XVIII. yüzyıl; "Roma İmparatorluğunun altın çağı") rastlayan klâsik romanın kahramanları güçlü, ve her şartta başarılıdır.

Burjuvazi iktidara gelince tutumu birdenbire belirsizleşir. Çünkü, bir yandan devrimci tavrını sürdürmek ister, öte yanda da iktidarını devam ettirmek için muhafazakâr davranmak durumunda kalır. Nitekim, bu durum, 1830-40'lardan başlayarak; doğrudan doğruya romancının tavır ve duruşunu da etkiler.

Roman, burjuvazinin devrimci tarafını desteklerken; muhafazakâr yönünün karşısına dikilir. Bu arada, burjuvazinin tavrına paralel olarak; romanın belisizleştiği görülür. Yani, roman, o dönem için ne çok anlamlıdır ne de anlamsızdır. Romanda yer verilen kahramanlar ise, her zaman başarılı değildir. Mücadeleleri pek çok zaman sonuçsuz kalmaktadır. *Madame Bovary*'deki sıradan, yeteneksiz, değersiz kahramanlar, *Bir Delikanlının Romanı*'nda bir kuşağın hayallerinin yıkılışı ve Zola'nın olaylara yön veren değil de olayların seline kapılarak sürüklenen kahramanlarında olduğu gibi.

Ekonomi rekabete dayalı liberalizmden uzaklaşınca karteller ve tekeller güç kazanır. Ferdî girişimlerin sonuç vermemesiyle birlikte ekonomik ihtiyaçlar insanî ihtiyaçların önüne geçmektedir. Meselâ, Zola'nın *Germinal* romanında genel müdür Mösyö Hennebeau'nun karanlıkları göstererek; *"-Bu maden mi?"* diye soran delikanlıya *Yok canım bizim gibi aylıkla çalışır"* demesi bu durumun en açık belirtisidir.

XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında, ekonomideki kartel ve tekellerin serbest rekabet ve ferdî teşebbüsün yerine geçmesiyle ferdiyetçilik ortadan kaybolur. Bu durum, romanın genel yapısını da etkiler. Çünkü, artık, her tuttuğunu koparan Balzac kahramanı gitmiş, yerine, parçalanmış kahramanlar gelmiştir. Kafka, Joyce gibi iki dünya savaşı arası dönemde yaşayan romancılar ile Sartre, Albert Camus gibi varoluşçular romanlarında tipik kahramanlardan vazgeçerek sıradan insanları ele almaya başlarlar.

Kapitalizm, I. Dünya Savaşı, 1929 Bunalımı ve II. Dünya Savaşı'ndan ders aldıktan sonra para ve faiz gibi ekonomiyi düzenleme araçları kullanarak kendisini yeniden düzenler. Burjuvazi ise, tutucu tavrının iyice radikal bir kimliğe dönüştürür. Böylelikle, romanda, kahramanlar arka plâna itilerek; nesneler ön plâna çıkar. Silikleşen ve gereksiz hâle gelen roman kahramanının ailesi, geçmişi ve kendisi tanıtılmaz. Hatta, bazılarının adı ve soyadı da yoktur. Bazılarının adları ise L, D ve O gibi sadece birer harften ibarettir. Böylece, roman, konusuzlaşma, kahramansızlaşma durumuna girer. Buna paralel olarak, romanda, zaman ve mekân da belirsizleşir.

Romanı, alçalmış dünyada gerçek değerlerin aranması olarak tanımlayan George Lukacs'a göre işlev bakımından üç tür roman vardır. Soyut idealizm, psikolojik ve eğitici roman olmak üzere şekillenen bu türlerde, *Don Kişot*, *Kırmızı ve Siyah* örneklerinde olduğu gibi dış dünyanın karmaşık yapısı karşısında kahramanın daralan bilincinin belirlediği roman, *Oblomov*, *Bir Delikanlının Romanı* gibi iç dünyayı ortaya

koyan ve romanı şekillendiren kahramanın hayat karşısında daha geniş bir biçimde yer alması ve *Wilhelm Meister* örneğinde olduğu gibi gerçek değerleri aramaktan vazgeçen kahramanın kendi bilincini sınırlaması söz konusudur.[2]

Fransa'da gelişen Yeni Roman'da işlenen temel kavramlardan biri olan "şeyleşme" gelişmiş kapitalist toplumda insanın durumunu ortaya koyar. Bu romanlarda, gittikçe toplum hayatına ayak uyduramayan, silikleşen insan ele alınır. Yeni Roman'da kişinin siyasî yönünü (dépolitisation), saygınlığını *kaybetmesi* (désacralisation), insanlığını kaybetmesi (déshumanisation) sonucu şeye dönüştüğünü savunur. Yeni Roman'a göre modern insan kendisine ve yaşadığı topluma giderek yabancılaşır. Daha sonra, insanî değerlerini ve topluma ait olma özelliklerini kaybederek "şey"leşir. Bu romandaki kahramanlarda da aynıdır. Kahramanlar silikleşince yerlerini nesnelere bırakır. Böylece, toplumsal şuur da yok olmuş olur. Goldman'a göre Yeni Roman, XX. yüzyılın durumunun en iyi analiz eden bir gösterge durumunda olduğu için en insanî roman türü durumundadır.[3]

XIX. yüzyılın bir mirası olan roman türüne gerçek hayatta idrak edilmesi imkânsız bir gerçeklik ve bütünlük izlenimi katar. Romancı, okuyucuyu, "angaje" etmek yoluyla günün problemleri hakkında bilinçlendirir. Dolayısıyla, romancı, "kişi" ve "tarih" kavramlarına kendi arzu ettiği şekilde anlamlar verir. Bu nedenle, "geleneksel" roman türünde her şey bir aldatmacadır. Çünkü, romancı görselleştirmek istediği gerçeği kurgulayarak ortay koyar. Burada, okuyucuyu ikna ve kendine tutsak etme durumu söz konusudur.

W. Wololf ve J. Joyce'a göre roman, psikolojik hayatımızın araştırılmasına fiilen iştirak eder. Malraux ise, romanın ferdî ve kolektif mücadelelerle ilgili bir tutanak olduğunu savunur. Malraux'ya göre roman, acıya, iktisadî belaya, siyasi köleliğe, ölüme karşı haysiyetli olmayı, yaşama hakkını ve düşünce hürriyetini savunan bir sözcüdür.

Roman, bizim toplumumuz için bir bakıma değişme, ve başka hayatların farkına varmanın işaretidir. Tanzimat sonrası Türk edebiyatı ve Servet-i Fünûn'da bu türün şiirin bile önüne geçmesi manidar bir durum olarak karşımıza çıkar.

Topluma ait ve ortaklaşa bir eylemi yansıtan romanda yazar, birden fazla kişiyi çağrıştıran "biz", "onlar" gibi şahıs zamirlerinin yanı sıra "herkes", "insanlar" anlamına ifadeleri kullanarak romanın toplumsallığı tezini güçlendirir. Meselâ, Albert Camus, *Veba* romanında, *"hepimiz vebayı içimizde taşırız"* diyerek biraz kötülüğe bulaştığını ve insanların felakete uğrayanların yanında olması gerektiğini belirtir. Böylece, İstanbul, Atina, Mısır, Çin gibi eski büyük veba salgınlarını araştıran yazar, II. Dünya Savaşı'nın başında yazmaya başladığı ve 1947'de bitirdiği Veba romanında evrensel kötülüklere karşı savaş düşüncesini yansıtmış olur.

XIX. yüzyıldan bu yana, özellikle, bu yüzyılın son çeyreği ile XX. Yüzyılın ikinci çeyreğine kadar olan zaman diliminde roman ölçeğinde zihniyetin değişmesini etkileyen başka edebî tür görülmez. Bunun yanında, Türk edebiyatında, Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Recaizâde Mahmud Ekrem, Halid Ziya, Hüseyin Cahit gibi simalar dönemin politik hayatlarında öne çıkan romancılar olduğunu görmekteyiz. Onların politik ve ideolojik şahsiyetlerinin de romanlarına yansıması söz konusudur. Cumhuriyet'i kuran aydın kadronun içinde Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri, Falih Rıfkı gibi romancıların yer alması Cumhuriyet ideolojisinin yüklenicileri olduğunu göstermesi bakımından anlamlıdır.[4]

Modern Türk romanının başlatıcısı sayılan Halid Ziya'ya göre, hayat romanları değil; romanlar hayatı yapmaktadır. Onunla aynı devirde yaşayan Max Nordau da "Modern insanı ortaya çıkaran romanla tiyatrodur" sözüyle bu duruma paralellik gösteren açıklama yapmış olur. Orhan Pamuk'un "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" cümlesi ile Flaubert'in "Benim zavallı Bovary'm, hiç şüphesiz ki şu anda Fransa'nın her kasabasında yaşıyor. Istırap çekiyor ve ağlıyor." açıklamaları da bu durumu açıkça yansıtır.[5]

Kafka, eserlerinde, rüyadan alınmış ve kâbusa yaklaşan, alegorilerle, anlaşılmayan yasalarla yönetilen dünya ile uzaklaşmak isteyen ruhunun kaderini ortaya koymak ister. Komik-trajik olanın yan yana durduğu Kafka imzalı eserlerde, kahramanlar, gülünç, zavallı, anlamadıkları bir dünyanın ortasında bocalayan ve sonunda da bu yük altında ezilen kişi olarak karşımıza çıkar. Kafka'nın olayları anlatış şekli gerçeğe çok yakın ve içtenlik olduğundan kurduğu fantastik dünya hiçbir şekilde yadırganamaz. Dolayısıyla, onun kahramanları hep tedirgin olarak karşımıza çıkarılır. Kafka'nın olayları anlatış şekli gerçeğe çok yakın ve içtenlikli ruhundan yansıyan ne kadar garip olursa olsun inandırıcı bir gözle bakılır. Bunlar arasında, insanı böcek kılığına sokma, ölüyü dirilerle konuşturma, Büyük İskender'in silahşörünü çağımızda yaşatma gibi anlatımlar, evrensel ve sonsuz olanı gerçekleştirme ile yazarını çağdaşlarından farklı kılar. Kafka'nın kahramanlarının yaşadığı bütün serüvenlerde sebepsiz bir arayış içinde görülen, daima absürdle karşı karşıya bulunan tip, soyut planda metafizik yaklaşımın sonucu ortaya çıkar. Kafka'yla birlikte değişerek nesneleşen roman türü, Albert Camus ve Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget gibi "yeni roman"cıların kurgusundan hareket ederek; Zhdanov gibi sonraki Marxçıların teorisiyle yakınlık gösterir.

Roman sahasında verilen örneklerde yakın tarih ve sosyal hayat ele alınır. Ancak, bizim edebiyatımızda, Cumhuriyet devrinden sonra, Ahmed Midhat Efendi'yle başlayan Sâmi Paşazâde Sezai, Nâbizâde Nâzım, Mehmet Celâl, Mizancı Mehmet Murat, Ebubekir Hâzım Tepeyren ve Reşat Nuri Güntekin'le devam eden köy hayatına yer veren roman aracı kılınarak; bir dış doktrin, yabancı bir dünya görüşü Türk fikir ve edebiyat hayatına taşınmaya çalışılır. Bu şartlara endeksli romancı da, kafasında önceden belirli bir şema taşıyarak yazacaklarını o şemaya uyarlar.

Türk okuyucusu, Halide Edip'in, *Sinekli Bakkal* romanında, kendi değerlerinin savunulduğunu görür. Romanın ana kahramanı Rabia etrafında görülen Türk ve Müslüman değerlerin edebîleşmesi okuyucuyu kendine bağlar. Böylece, okuyucu, sosyoloji kuralına uygun olarak tepeden inme değişme ve değiştirmelere karşı bir direniş göstererek kendisine uygun olanı benimser. Yine, *Çalıkuşu* romanının rağbet görmesinin altında, yeni oluşum içindeki Türk bürokrasisinin eleştirilmesi, küçük kasabaların dar ortamlarında yaşayan renkli hayat sahnelerinin tespiti, idealist ve sevimli Feride'nin kişiliğinde her okuyucunun sıcak bir ilgi ve merhamet duyduğu aydın genç kızın portresinin yer alışı yatar.[6]

Balzac'ın içinde yetiştiği XIX. yüzyıl burjuvazisinin geçerli değerlerini yansıttığı romanı *İnsanlık Komedisi*'dir. Balzac, bu eserde, çevreye göre farklılaşan insan anlayışını ele alır. Romanda çevreyle insan arasındaki bağ açıkça anlatılır. Tolstoy romanın da Batılı eleştirmenlerin ilgi odağı olması toplum kaygısı ve bir dünya görüşünün ileri bir örneği olmasıdır. Türk edebiyatında da tarihî, sosyal ve siyasî geliş-

melere karşı oluşturulan, devrin müşterek bilinç ve dünya görüşünü ortaya koyan roman vardır. Meselâ, kültür örgütlenmesi ve yeni bir yapılanmanın göstergesi sayılan Köy Enstitülerinin kurulmasıyla aktüel olan "köy romanı" ile Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı çarpıcı örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni bir dünya görüşü ve yeni bir yaşama biçimi ortaya koyan bu romanlar dönemin yapısını da ortaya koyarlar.

Max Nordau, orta tabakanın yaşayışının roman ve tiyatro aracılıyla değiştiği görüşündedir. Ona göre, orta tabakanın yaşayış tarzı ferdin küçücük dünyasıyla sınırlıyken roman ve tiyatro onun ufkunu açmıştır.

İrreel olanın reele dönüşme hususu, Nordau'dan bir yüzyıl önce yaşayan Descartes'ın dikkatini çektiğinden *Metot Üzerine Konuşma*'da bu durumdan etkilenen tarihçilerin "roman kahramanlarının acayipliklerine düşmek ve güçlerini aşan niyetler kurmaya sürükleneceklerini söyler. Böylece, Descartes, romanın hayatı ve insanları olumsuz yönde etkileyeceğinin altını çizer. Orhan Pamuk, üç asır sonra bu düşünceyi *Sessiz Ev* romanında tasdik eder. Descartes'ı destekleyen bir çarpıcı örnek de Goethe'nin *Genç Werter'in Acıları* romanında ana kahramanın intiharından etkilenen okuyucuların da intihar etmeleridir.[7]

Kemal Tahir'in *Notlar*'da geçen romanla ilgili görüşleri bu tür ile insan arasındaki bağlantının ip uçlarını verme bakımından oldukça dikkat çekicidir. Kemal Tahir'e göre. "Roman, insanoğlunun sosyo-psikolojik hayatında çıkmaza düşmesi anında başlar. Roman, ancak çıkmaza düşmüş insanın trajedisine doğru genişleyip derinleşebilir."[8] Bu yaklaşımlara göre, roman, insan hayatının bir trajediye saplandığı zamanın açıklayıcısıdır. Kötü yaşanan hayatları ele alan bir türdür. Ancak, kaosla yüz yüze gelme ya da hayatı kaoslaştırmanın oluştuğu zaman roman zenginleşir. Bu yaklaşım, romanı sıradan bir masal ya da basit bir Keloğlan hikâyesi olmaktan kurtarır. Roman, gelişebilmek için kendi muhayyel dünyasında ürettiği insan örneklerini belli bir zaman sürecinden sonra gerçek hayata yansıtır. Özellikle, teknolojinin insan hayatını tamamen kaplamadığı dönemde roman, edebiyat zevk ve sanat boyutu dışında insan hayatında "boş vakit doldurucu" ve "eğlencelik" olarak da yer almıştır. Nitekim, Ernesto Sabata, romanı, mukaddes bir topluluğun değişmeyen değerlerinin yıkılıp yok olduğunu gören bir sanatçının dramatik tanıklığı olarak görür. Yazar, idealleri bunalıma giren bir toplumu, yeni yetmelik bir döneme ulaşan, paramparça ve umutsuz çocuğa benzetir.[9]

İngiliz romanını karakterlendiren durum, bugün yaşayan insanın dışında kalan bazı sebepler olarak görülür. Alman ve Rus romanı için de geçerli olan bu durum, rejisör görevini üstlenen sosyal bünyenin ayrı ayrı adlar etrafında şekillenerek rol almasıyla oluşur.[10] XIX. yüzyılın bir mirası olan roman türüne, gerçek hayatta idrak edilmesi imkânsız bir gerçeklik ve bütünlük izlenimi vardır. Çünkü, romancı, okuyucusunu, "angaje" etmek yoluyla günün şart ve problemleri hakkında bilinçlendirir. Dolayısıyla, romancı, "kişi" ve "tarih" kavramlarına kendisinin istediği biçimde anlamlar yükler. Bu nedenle, diyebiliriz ki, "geleneksel" roman türünde her şey bir aldatmacadır. Çünkü, romancı, görselleştirmek istediği gerçekleri kafasında kurgulayarak sunar, ortaya çıkarır. Bütün bu eylem ve diyaloglarda, okuyucuyu ikna ve kendine tutsak etme meselesi söz konusudur.

Stendhal'ın "Roman bir yol boyunca geçirilen aynadır." sözünde insanı aradığımızda, roman, yol ve ayna anahtar kelimelerinin açılım ve işlevleri işimizi kolaylaştıracak-

tır. Stendhal'i haklı ve gerçekçi yapan romana taşınan malzemenin insanla olan münasebetinin birebir fakat, kurallar ve özümseme dahilinde işlenişi önem kazanır. Romandaki ilginç tipler, olayların sıraya dizimi, anlatımı çeşitlendirilmesi, insanın çevreyle olan çatışmalarını verme romanın insanla olan münasebetini ortaya koyar, şekillendirir. Töre romanı, köylü romanı, sömürge romanı, uzay romanı, kır romanı, egzotik roman, düşünce romanı, şehir romanı, psikolojik roman, geleneksel roman, mektup roman, günlük roman, itiraf romanı gibi çevre, muhteva ve teknik açılardan ayrımların yapılmasının sebeplerinden biri de insanın romana değişik yön ve yaklaşımlarla girmesindendir.

İş ve meslek hayatı, alafrangalık, kurulan fantastik dünya temayı öne çıkaran obje ve unsurlar romanda insanı temsil eder. Çok mutlu bir insanın romana taşınmamasının altında yatan, insanın durağan ve düzenli hâlinin malzeme olamayacağındandır.

Roman, fertlerin kaderleriyle bütün bir devri ortaya koyan ve insan biyografisini hayat felsefesi hâline dönüştüren gerçek bir dünya ile meydana getirmede önemli bir role sahiptir.[11]

Romanda, bir tuzak hâline gelen dünyada insanın imkânları nelerdir sorusuna cevap aranır. Roman, değerlerin yok olduğu ülkelerde, değerlerinden yoksun bir insan tipini nakletme işlevini üstlenir.

Roman, eylem ve akıl dışı eylemler üzerinde durur. Bu eylemler toplamı romanın temasını da belirler. Meselâ, romandaki temalardan biri olan varoluş problemi eylemlerin sonucu doğar. Dava romanında, ana kahramanın, kendisine yöneltilen suçlamaları bilmediğinden yapılan suçlamaları gözden geçirerek kendi suçunu aradığını görürüz. Buradan, eylem-problem-insan bağlantısına gidebiliriz.

İnsan dimağının nesneyi ifade ediş şekli, romandaki değerler sistemini belirleme önemli bir rol oynar. Romanda, insanda devam eden özelliği kurma ve şuuraltındaki yönelişleri dile getirme esası vardır. Hepimizin tabiatı idrak ediş şekli ayrı ayrıdır.

Sonuç olarak, diyebiliriz ki, roman hayatı taklittir. Romanda kurgu ile hareket eden anlayış vardır. Romanda esas olan, kelimelerle kurulan ayrı bir dünyanın ortaya çıkışıdır. Bu da, tamamen dile dayalıdır. Değişik bir öğreti olan roman türü, her şeyden önce hayatın dil ile yeniden tanzimidir. Böylece, insan, hem romandaki kahraman, hem gerçek insan, hem de okuyucu, yani, romanın dışında kalan kişiler olarak romanla ya doğrudan doğruya ya da dolayalı olarak ilişkilidir.

---

[1] Redhouse *English-Turkish Dictionary*, İstanbul 1994, s. 664.

[2] Ekrem Aksoy, "Roman Tarihine Goldmann'cı Yaklaşım", *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*, Gaziantep 1999, s. 80-84.

[3] Sevim Akten, "Yazın ve Toplum İlişkisi Üzerine Kuramsal Bir Yaklaşım: Yazın Toplumbilimi", *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*, Gaziantep 1999, s. 165-166.

[4] M. Fatih Andı, "Okumanın Masumu Yok", *Yeni Şafak*, 23 Aralık 1999.

[5] M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, İstanbul 1999, s. 11-12.

[6] Ertuğrul Aydın, "Edebiyat Sosyolojisine Bakışta Türk Edebiyatı", *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*, Gaziantep 1999, s. 5-10.

[7] M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, İstanbul 1999, s. 13-15.

[8] M. Fatih Andı, *a.g.e*, s. 28.

[9] Ernesto Sabato, "Neden Roman Yazıyoruz?", *Kitap-lık*, nr. 14, Mart-Nisan 1995, s. 3.

[10] Sadri Ertem, "Türk Romanı", *Kalem*, nr. 11, 1 Nisan 1936, s. 201.

[11] Roland Bourneur-Réal Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi* (Çev. Hüseyin Gümüş), İstanbul 1988, s. 1-2.

MUSTAFA MİYASOĞLU

# ROMAN VE ŞEHİR KÜLTÜRÜ

Tarihin ilk büyük destanı olan İlyada, Troya kenti çevresindeki savaşın hikâyesidir. Yunanlılar Kraliçe Helena'nın kaçırılması yüzünden düştükleri onursuz durumdan kurtulmak için savaşırlarken, Troya kentinde doğup büyüyenler de kendi ülkelerinin savunmaya çalışırlar. Destan, bu savaştaki kahramanları, Olimpus dağında yaşadıklarına inanılan tanrıların da karıştığı insanüstü başarılarla gösteren sahneleri anlatır. Üslup epiktir, ama anlatılanlar trajik ve dramatiktir. Çünkü büyük tutkular ve yüce duygularla savaşan, hayatlarını ortaya koyan insanlara ait büyük fedâkârlıklar ve başarılar söz konusudur. İki tarafın da kahramanlıkları ve hainlikleri Homeros tarafından objektif bir tavırla anlatılır.

İlyada destanı, yalnız Troya Savaşı'na katılan İon ve Yunan savaşçılarını değil, aynı zamanda bu insanların kültürleriyle inançlarını ve tabii onların bu zor günlerinde yardım gördükleri tanrılarını da anlatır. O yüzden Kazdağı yani Olimpus etrafında oluşturulan mitolojinin Homeros'un muhayyilesinden çıktığı söylenir. Mitolojik tanrılara inanmayan Eflatun'un Homeros gibi şairleri cumhuriyetinden kovması bu yüzden.

İlâhî mesajların suhuf veya kitap olarak gelmesi de hitap edilen toplumların kültürel seviyesine göredir. Peygamberler vasıtasıyla muhatap alınan toplumlar gelişmemişse, Tevrat ve İncil gibi kitapların onlara söyleyebileceği fazla bir şey yoktur. Hanif dinine mensup olan ve Filistin ile Hicaz'da müminlerin yerleşmesini sağlayarak sonraki Peygamberlerin babası olan Hz. İbrahim'e suhuf inmesine rağmen, onun neslinden gelen İsrail oğulları ile Araplara kitaplar gönderilmiştir. Mısır medeniyetinde yaşayan Yahudilerin soruları da sorunları da artmıştır. Onları esaretten kurtaran Hz. Musa'ya Tevrat bunun için iner ve sonraki pek çok peygamber de bu kitapla hükmeder. Hz. Davut'a inen Zebur ise, bu kitabı yücelten ve ona uymayı teşvik eden ilâhilerden ibarettir. Kitabı kendilerine göre değiştiren Yahudileri uyarmak için Hz. İsa İncil ile gönderilir. Bunlar aslıyla çok ilgisiz hâle gelince de, Allah'ın takdiri üzere Kur'an evrensel bir nitelikte indirilir.

Dünyanın en eski site devletleriyle medeniyetleri, aynı zamanda en eski kültür ve edebiyat merkezleridir. Sümerlere ait Gılgamış destanı tabletlerde bulunmuş ve yazılı edebiyatın da ilk örneklerinden sayılmıştır. Mısır, Hitit, Babil ve Asur medeniyetleri, aynı zamanda yazılı kültürleriyle de dikkati çekmiş, tarihçilerle romancıların her zaman ilgisini çekmiştir. O dönemlerden kalan tabletlere yazılmış ticarî ilişkileri veya aile münasebetlerini anlatan mektuplar, o günlerde de bugüne benzer sıkıntılar olduğunu, yaşlılara göre yeni nesillerin yozlaştığını ve kuşak çatışmaları yaşandığını ortaya koymakta, sınır ticaretiyle mal mübadelesini tam karşılamayan para birimleriyle memurların rüşvetçiliklerinden şikâyet etmektedir. Sosyal hayattaki hakhukuk konularını, suç ve ceza meseleleriyle insan münasebetlerini düzenleyen Hammurabi Kanunları da elbette sosyal ve kültürel bakımdan gelişmiş bir toplumun ihtiyacıdır. Daha sonraki yüzyıllarda Solon, Eski Yunan kanunlarını bu ihtiyaç üzerine

kaleme almıştır. Bir gezginci tarihçi olan Herodotos'un da bunların hayatlarını yerinde inceleyip yazıya geçirmesinden daha tabii bir şey olamaz.

Mitolojisini bir destandan alan ve sanatçısına böylesine bağlanan Eski Yunan, dünyada benzeri az görülen bir niteliğe sahip. Özellikle Atina, klasik edebiyatın ilk yetkin örneklerini ortaya koyduğu gibi sistemli düşüncenin felsefeyedönüşmesine de zemin hazırlamıştır. Sokrates, Eflatun ve Aristo gibi düşünürler yanında, Sofokles, Euripides ve Aristofanes gibi sanatçıları da aynı dönemde görüyoruz. Seyircileri arasında Sokrates'in de bulunduğu bir tiyatroda Aristofanes, Bulutlar adlı eseriyle ünlü filozofu eleştirebilmektedir. Yetkin bir edebiyat, kahramanlık övgüsü ile tabiat sevgisinden ibaret olamaz.

Entelektüel yeteneğiyle kölelikten kurtulan Aisop'un Masallar'ı yanında dramatik şiirin, yani sahnede canlandırılan insan ilişkileriyle tiyatronun böylesine geliştiği bir toplumda ortaya çıkması tabiidir. Soyluların trajik hayat hikâyeleri yanında, o gün yaşayan insanların çelişkileri ve yaşadıkları tuhaflıklar da ele alınabilir. İnsan ilişkileri karmaşıklaştıkça hikâyesi de ilgi çekici olur. Bunu belli yönleriyle Eski Yunan Tiyatrosu ortaya koyarken, roman sonraki yüzyıllara kadar yaygınlaşamamış, halk diliyle yazılan kitaplara bu ad verildiği için edebî bir tür sayılmamıştı. Çünkü nesir henüz şiir kadar önemli bir ifade biçimi sayılmıyor, duygular ve hayaller daha çok şiirin farklı türlerinde ortaya konuyordu. Gerçek hayat sahneleriyle felsefî konular hakkındaki düşünceler nesir tarzında yazılıyordu. Bir de tarihi olaylarla felsefî görüşler nesrin konusu sayılıyordu.

Bütün büyük kültürler bir sitede ortaya çıktığı gibi, bazen bu site bir devlete de isim olabiliyordu. Babil, Roma ve Bizans bunun tipik örnekleridir. Kudüs, Kabe, İstanbul ve Kahire büyük kültürlerin geçiş yolu üzerinde kurulmakla, büyük bir medeniyetin köşe taşlarını oluşturdular. Bu da edebiyatı etkiledi tabii.

**ŞEHİR VE KÜLTÜR**

Bütün büyük kültürler şehirlerde oluşmuştur. Önce bir sitede, sonra da o siteyi temel alan devletlerde gelişen kültür, zamanla çevresindeki siteleri de etkileyerek medeniyetleri yönlendirir ve bir yaşama tarzını farklı coğrafyalara taşır. Bu bakımdan şehir ile kültürün alâkası, maddî ve manevî yönleriyle çok boyutlu ve çok farklı tezahürleri olan bir olgudur ve her zaman önemini korumaktadır.

Akropol'süz bir Atina düşünülemediği gibi, agorasız, tiyatrosuz ve müzikholsüz bir Ege şehri de yok. Kule'siz bir Babil, Kâbe'siz bir Mekke nasıl tuhaf görünürse, Ayasofya'sız ve Süleymaniye'siz İstanbul da öylesine mümkün değildir. O yüzden de dinle alâkası olmayanlar için bile İstanbul minaresiz düşünülemez ve camiler şehri diye anılması kimseyi yadırgatmaz. Ankara dendiği zaman da Roma Mabedi yanındaki Hacı Bayram Külliyesi ile Ankara Kalesi'ni ve Meclis binasını bu şehrin vazgeçilmez unsurları olarak görünür. Yalnız Hitit Güneşi ile bu şehri temsile çalışmak, Roma'dan sonra Selçuklu ve Osmanlı dönemleriyle bu şehrin tarihinde çok önemli yeri olan Millî Mücadele dönemini yok saymak demektir. Bunun anlamı, bu şehirde bin yıla yakın bir zaman yaşamış kültürü ve insanları, bir milletin bütün dünyaya karşı verdiği destansı mücadeleyi önemsememek, bir şehrin ruhunu görmezlikten gelmektir. Buna da kimsenin hakkı yoktur.

Ölü kültürler ve medeniyetler adına, yaşayanların temsil ettiği değerleri ve kimliği hiçe saymak, ancak resmî ideolojinin kültürel söylemi ile açıklanabilir. Çünkü tarihin her döneminde, hâkim kültür ve medeniyet anlayışının sözcüsü olan devletlerin benimsediği bir resmî ideoloji vardır. Bu da her zaman gerçeği ifade etmeyebilir. O yüzden eski tabletlerle en eski yazılı metinlerde, kutsal kitaplarda kıssalarını okuduğumuz Peygamberlerin hikâyesini bulamıyoruz. Hemen hepsi şehirlere gönderilen elçiler ise bulundukları belde halkını tevhide ve hakkı gözetmeye dâvet etmişlerdir. Arkeolojik bulguların ortaya koyduğu tarihi metinlerle dinî kitaplardaki bilgileri birleştirenler, çoğu zaman birbirinden farklı dünya tarihleri ortaya koyuyorlar.

Şuara Suresi'nde Peygamberlerin gönderildikleri şehirlerde benzer şekilde tepki gösteren belde halklarının söylemleri birbiri ardından sıralanır ve sonra da onlar gibi davranan Mekkelilerle bu söyleme sözcü olan şairler eleştirilir. Burada muhatap alınan sadece müşriklerle yapmadıklarını söyleyen şairler değil, onların temsil ettiği resmî söylemdir. Çünkü böyle şehirlerdeki düzenin sözcüsü olan yöneticiler, resmîleştirdikleri söylemle benzeri tepkileri önceki peygamberlere de göstermişlerdir. Bugün yazılı ve basılı medya ile bütün iletişim imkânlarını kullanan sanat ve edebiyat adamları, Şuara Suresi'nde eleştirilen müşrik şairler gibidir. Kim tevhide karşı resmî söylemin sözcüsü olanlar, Allah'ın âyetlerine "esâtir-i evvelin" demişlerdir.

Cumhuriyet döneminde kurulup gelişen ve Ankara'nın "mabetsiz şehir" olarak anılmasına yol açan Yenişehir semti gibi yeni yerleşme bölgelerinde cami ve mescid türünden dini hizmet verecek binaların hiç düşünülmemesi elbette şaşırtıcı. İnsanların bu ihtiyacı karşılamak için pek çok apartmanla iş hanının bodrumunu veya çatı katlarını mescid haline getirdiğini görmezlikten gelen yöneticilerimiz var. Hatta şehirlerdeki camilerin çokluğundan şikâyet edebilecek en son kişi olan Diyanet İşleri Başkanı bile böyle bir söylemi dile getirebildi. Sonra bazı gazeteler, camilerin sayısıyla okulları ve öğrenci yurtlarını karşılaştırdı ve bir çeşit "mabetsiz şehir" özlemini ifade etti. Halbuki, bu toplumun en küçük yerleşme birimleri bugün bile bir cami veya mescid türünden dinî yapı etrafında şekillenir. Gecekonduları oluşturan halk, bölgeye topladıkları insanlar için belediye hizmetlerini temin maksadıyla mescidle okulu birlikte düşünür.

Küçük Ev türünden Amerika'nın ilk dönemlerini anlatan televizyon dizileriyle kovboy filmlerinin çoğunda, önce Kilise binalarının yapılıp insanların buralarda toplandığını görüyoruz. Giderek kasabaya dönüşen yerleşim birimlerinin meselelerini kilisede toplanarak çözdüklerini, okullarla sağlıklı yönetimler kurduklarını görüyoruz. Şehrin yönetiminin de orada toplanan insanların benimsediği zihniyete göre şekillenmesi tabii. Zihniyet, yapıyı belirlediği gibi o şehirdeki ruhun da tezâhürüdür. Bunun dili ve söylemi de vardır.

**ŞEHRİN RUHU, DİLİ VE SÖYLEMİ**

Bir şehrin ruhunu anlamak, orada yaşamış etkili nisanları anlamakla mümkündür. Bu ruh insanlarla mimari eserlerden oluşan bir bileşim. O yüzden olsa gerek, "şerefi'l mekân bi'lmekîn" denmiştir. Süleyman Peygamber'in Kudüs'ü, Peygamberimizin Medine'si, Fatih'in İstanbul'u herhalde onlardan önceki ve sonraki hallerinden

çok farklı. Elbette Fetih'ten önceki Mekke ile sonraki Mekke farklı olduğu gibi İstanbul da farklı olacaktı. Harun Reşid'in Bağdat'ı ile Saddam'ın Bağdat'ı arasında da en az üç merhale var. Sekiz Delhi'den söz edenler, Yeni Delhi ile öncekiler arasındaki farkları da gösteriyorlar. Rehber kitaplarda ayrı semtler ve farklı binalar gösteriliyor, siz buraları da görüyorsunuz. Delhi şairi olarak bilinen ve sona Bâbürî Şahlar döneminde vak'anüvis olarak sarayda görev yapan Esadullah Han Galip nasıl bu şehrin sembolü olmuşsa, İkbal de Lahor'da öyle tanınıyor. Bir şiirde "Konya Mevlânâ demek" şeklinde bir mısra okumuştum. Yahya Kemal de böyle bir İstanbul şairi... Şairle şehrin özdeşleşmesi, şiir şehir söylemini de yaygınlaştırmıştır.

Şiir şehirler, olduğu gibi roman kentlerin de olduğunu söyleyenler de var. Bu anlamda Paris, Londra, Petersburg, Prag ve New York böyle şehirler. Kendisi roman gibi görünen bu şehirlerde yaşayan yazarların günlük ve hatıraları bile roman derinliğine ve şehirle özdeşleşmiş bütünlüğe sahip. Romancıları da farklı...

Şehirlerin ruhu gibi farklı bir dili ve söylemi de var. Bu dil ve söylem şehirle birlikte oluşmuştur. Orada doğup büyüyen insanlar, bu dil ve söylemle dünyayı tanır. Hacı Bayram Veli'nin şu mısraları bunu çok iyi anlatır: "Nâgehan bir şâra vardım/O şâri yapılır buldum/Ben bile dahi yapıldım/Taş u toprak arasında"

Firavun'un sarayında büyüyen Musa'nın kendi kökleriyle ve onların tek tanrı inancıyla karşılaşması, şaşırtıcı bir durum. O dönemdeki Mısır şehir kültürünün temelinde sarayda oluşan ve Haman'ın sözcü olduğu bir din anlayışı vardı. Bu anlayışta, tevhit inancından farklı olarak putlarla tanrıya yaklaşılacağına inandıkları gibi, Firavun'a da tanrılık vasfı verilirdi. Böyle bir çevrede büyüyen bir insanın Benî İsrail'den olduğunu öğrenmesi ve onların kurtarıcılığını kabullenmesi zordu ve tabii ki zaman alacaktı. Bunun için kazara adam öldürmesi Şuayib Peygamber'in yanında çobanlık yaparak on yıl eğitilmesi gerekirdi.

Kral Hammurabi'nin yönetiminde Babil, kendince gelişmiş bir şehir kültürünü temsil ediyordu. Nabukadnossor yönetimindeki Babil'e sürgün giden Benî İsrail, yeniden farklı bir şehir kültürü ile yüz yüze geliyorlar. Süleyman Peygamber yönetimindeki Kudüs'ün kültürüyle yetişmiş olan Yahudilerin Babil kültüründe nasıl acı çektikleri, bu kültürde ezilmelerini telâfi ve kendi kültürlerini korumak için Tevrat'ın ırkçı yorumu olan Talmud'u yazdıkları biliniyor. Kültür çatışması bazen hak duygusunu yok edebiliyor maalesef.

Mitolojik tanrıları benimsemeyen Sokrates'in sorgulayıcı bir mantıkla geliştirdiği diyalektik, Atinalı yöneticilerle sağlıklı düşüncenin gelişmesini istemeyenler tarafından tehlikeli bulundu. Gençlerin ahlâkını bozuyor iddiası, mevcut site söylemiyle kendi menfaatlerini korumak isteyenlerin gerekçesi. Bu asılsız iddianın kendine göre bir mantığı var. Çünkü Sokrates geliştirdiği diyalektikle yalnız sofist filozofların söylemini çürütmekle kalmaz, yeni bir dil geliştirir ve gençleri etkiler. O dönemin Atinalıları asıl şehrin söylemini tehdit eden bu yeni dilden ve böylece "istikrarı bozan" tavırdan rahatsız olur. Sokrates ünlü savunmasında kendi dilini ve mantığını bütün açıklığıyla ortaya koyar. Hata yapmış olsaydı, gaibden uyarılacağını söyler.

İsa Peygamberin Roma yönetimindeki Kudüs'te iki kültürle karşı karşıya geldiği görülüyor. Biri yozlaştırılmış Yahudi kültürü, diğeri de Yunan Mitolojisinden dev-

raldıkları tanrılarıyla putperst Roma... Bunlara karşı Hak din tebliği ne kadar zordur ve kâfirler bir millet olduklarını ona karşı da gösterirler.

Efes'e Meryem Ana geldiğinde, o şehrin tarihinde çok önemli bir gelişme olarak, Hıristiyanlığın önce agorada, sonra da tiyatroda tartışıldığını biliyoruz. Şehir halkının benimseyebileceği tek tanrılı bir dinin, mitolojik din anlayışının belirlediği resmî söylemi etkilememesi mümkün olmadığı için, Efesli yöneticilerle seçkinler Hıristiyanlığın temel görüşlerini tartışmak istediler. Romalılar ise bunu sadece yasakladılar.

Ashâb-ı Kehf'in tevhid inancını benimsedikten sonra Romalıların telâkkileriyle çatışmaları, onları şehri terketmeye zorlar. Sığındıkları mağara, sanki onların tek kurtuluş yeridir. Böylelikle küfürden uzak kalırlar. Sonraki dönemlerde de tevhide inanlar için ya mücadele yada kendi inancını sembollerle ifade kaldı.

Ütopyalar, Eflatun'un Atlantis'inden bu yana hep böyle bütünlüğü olan şehir devlet kurmanın veya mevcut şehir hayatını eleştirmenin bir yolu olmuştur. Farabi de Medinetü'l Fâzıla da böyle bir tasarı oluştururken İslâm düşüncesine göre farklı bir şehri hayal eder. Bacon ve Thomas More'un kitaplarında benzeri hülyalar vardır. George Orwel'ın insanlığın kâbusu olarak tasarladığı 1984, kısmen gerçekleşti.

**DOĞU-BATI FARKI**

Paris, Londra, Berlin ve New York için de sembol binalar var. Atina'yı Akropolsüz, Roma'yı da imparatorluk dönemi yapılarından ayrı düşünmek mümkün değil. Bu binaların yanı başında yükselen Vatikan ve orada varlığını sürdüren Kilise, muhteşem binalarla mesajını ifade ediyor. Sade binalarda böyle bir kültürü oluşturabilir ve Batı Hıristiyanlığını şekillendirebilir miydi? Orta Çağı muhteşem binalara ifade etmez mi? Doğu mezhepleri ile batı mezhepleri arasındaki fark da biraz bu şehirlerde oluşan kültür farklarından doğmuyor mu? Mimarideki Barok üslûp, Kilise'nin güç gösterisiyle ihtişam arzusundan doğmamış mıdır?

Babil'in tarihî İştar Kapısı'nı parçalayıp Avrupa müzelerine götüren batılının kabul edilemez bir telâkkisi var: Tarihin bütün kültür ve medeniyetlerini Avrupa temsil etmektedir... Yeni Dünya Düzeni ile Avrupa'nın yerine Amerika geçmiştir. Beş yüz yıldır doğudan batıya bütün dünya ülkelerine saldırarak onların maddî zenginliklerine sahip olma haklarını kendilerinde bulanlar, zulüm ve soygun düzenini böyle bir söylemin arkasına saklamaktadır. Bunun ne insanlıkla, ne Hıristiyanlıkla ve ne de medenilikle bir ilgisi vardır.

Bütün semâvî dinler Ortadoğu'da yaşayan peygamberler vasıtasıyla dünyaya yayılmış ve her çevrede kendine göre bir din kültürü oluşturmuştur. Mitolojik kültürlerin etkisiyle oluşan dinler doğuda ve batıda benzer nitelikler gösteriyor; temelde insanın tanrılaşması ilkesinin tezahürlerini ortaya koyuyor. Ama bir "Roma tanrısı" ile bir "Hint tanrısı"nın çok farklı tasarımlara konu olması, batının emperyalist tavrının farklılığını belirtmekten öteye bir anlam ifade etmiyor. Hindu dininde ancak rahipler arasından "tanrı" katına yükselmiş insanlar çıkarken, Roma'da bazı imparatorlar bile daha yaşarken kendilerini "tanrı" ilân etmişlerdi... Bu bile Doğu ile Batı kültürleri arasındaki dünya görüşü farkını ortaya koyabilir.

Sümer şehirlerinin altı bin yıla uzanan tarihlerinde, sürekli çölden gelen kavimlerin kurduğu hanedanlarla yönetim değişiklikleri yaşanmıştır. Sami kökenli olan Asurlar ve Babiller hep çöl asıllıdır, ama ne o dönemlerde, ne de Peygamberimiz zamanına kadar Arabistan çöllerinde bir kültür ve medeniyet oluşturdukları görülmemiştir. Türklerin de Orta Asya bozkırlarında yaşadıkları ve Hazar Denizi ile Çin Seddi arasında at koşturdukları dönemde çok büyük bir kültür ve medeniyet oluşturdukları söylenemez. Tabii Bozkır kültürü ve çadır hayatının oluşturduğu yaşama tarzı vardı ve bu olabildiğince sade idi. Bugün Moğolistan'la Kırgızistan çevresinde, Altay Dağları'yla Ötüken Ormanı'nın yakınlarında benzer hayat tarzını ve kültürünü sürdüren insanların varlığından söz edilmektedir. Ama bunların günümüz dünyasında ciddî bir varlık oluşturduklarını ve Doğu-Batı ilişkileri içinde belirleyici nitelik taşıdıklarını söylemek mümkün değil.

Avrupa'ya akın eden Attila'nın ordusuyla Çin'e akın eden Cengiz Han'ın orduları kendilerinden farklı kültür ve medeniyetleri sarsmışlar, devlet ve hanedanları yıkmışlar, ama zamanla o medeniyetlerin etkisiyle kimlik değiştirmişlerdir. Yerlerinden hiç ayrılmayan Kızılderililer ise, bütün yerli kavimlerin kaderine uygun bir tarzda yok olup gitmektedirler. Büyük kültürler, çoğu zaman fatih kavimlerin kültürüdür. İskender'den beri dünyaya yön veren topluluklar, farklı kültür ve medeniyetlerin merkezine yürümüş fatih milletlerdir.

İon ve Yunan şehirlerinin tümünde, anfiteatr şeklinde yapılmış büyük tiyatro yapılarıyla mitolojideki kültür yaşatılmak istenmiştir. Bu iki kültüre ve coğrafyaya ait insanlar farklı site devletlere sahip olsa da aynı medeniyet değerlerine sahip. İlyada destanında anlatılan Troya Savaşı'nın kahramanları aynı şeylere inanır. Aynı medeniyet anlayışının gelişmiş ve dünya çapında bir düzen sözcüsü olmak isteyen Roma, aynı mitolojiyi isim değiştirerek benimser. Mezopotamya bölgesinde devlet kuran Asur ve Babil devletleri döneminde yaşayan topluluklar da bu türden isim değiştirmeler yoluyla benzer nitelikteki tanrılara inanırlar.

Batılılar Eflatun'dan beri hayat tasavvurlarını ütopyalar ve Robinsonadlarla ortaya koymayı severler. Bunlar daha sonra ilk felsefî roman sayılan Hayy Bin Yakzan'ı örnek alan yazarlar tarafından edebî nitelikli dünya görüşü ortaya koyan metinler olarak sürdürülür. Ama hiçbir hayali şehir gerçekleri kadar etkili olmaz.

Kur'an'da Mekke'den "Ummu'l Kur'a", yani karyelerin veya beldelerin anası diye söz edilmektedir. Her belde insanı, pazarı ve kültürüyle oraya bağlı. Çünkü her şey dönüp dolaşıp oraya geliyordu. Kâbe'de toplanan insanlar devlet denetimi olmadan da dinî merkezlere gidiyor ve ibadetlerini yaparken birbirleriyle görüşüyorlardı. Bunu kıskanan Yemen kralı ülkesinde büyük bir mabet yaptırarak insanları dâvet etti. İnsanları oraya getiremeyince de fillerle Kabe'ye saldırmak istedi, ama ebabil kuşlarının saldırısıyla ordusu mahvoldu. Bu şehrin kültüründeki kutsallık, Allah adına yapılan ilk mabedin burada yapılmasıyla ilgilidir.

Arapça'nın yazıya kavuşması İslâmiyet'ten kısa süre öncedir. Ebu Süfyan'ın babası Harb'ın bugünkü alfabeyi Arapça'ya uyarladığı söyleniyor. Rivâyetlere göre de Arapça yazılmış ilk kitap Kur'an-ı Kerim'dir. Buna rağmen Alman Yahudisi Walter Benjamin,

"Risaleler Araplar'a özgü bir biçimdir" diyor ve şöyle devam ediyor: "Risalenin eklem yapısı, dışardan görülmez; kendisini ancak içerden bakıldığında ele verir." Bu tesbiti, Arapların devlet şuurundan daha çok kabile ve dil bilinciyle yaşamalarına bağlayabiliriz.

İranlılar Mesnevilerle manzum hikâyeler anlatırken, Arapların Makamelerle mensur hikâyeler anlatmayı çok sevdiklerini biliyoruz. Risaleler ise daha çok sosyal ve dinî hayatın yorumlarını, felsefî görüşlerle tasavvufi hikâyeleri ortaya koyuyor. Tabii birbirine eklemlenerek bir medeniyetin unsurlarını oluşturuyor.

İslam'dan sonra bir medeniyete merkez olan Medine'nin Peygamber'in hicretinden önceki adı Yesrib idi ve ticaret merkezlerinden biriydi. O yüzden de pek çok dinin mensubu bir arada yaşayabiliyordu.

**TABLETLERDEN ROMANLARA**

Tabletlere yazılan Gılgamış destanını Sümerlerin hayatına ve inanışına ait bir roman gibi okumak mümkün. İlyada destanı nasılsa bu da öyle. Çok sonra yazıya geçirilen Oğuz Kağan Destanı da böyle sayılır.

İnsan ilişkilerinin çok boyutluluğu günümüze özgü bir şey değil. Asur ve Babil dönemlerinden kalan tabletlerde, özellikle de Eski Babil Mektupları'nda insan ilişkileri oldukça çeşitli ve şaşırtıcı. Babil'deki sosyal hayata ait bir kısım ilişkilerin ayrıntılarına Kral Hammurabi'nin Dikme Taşı'ndaki yasalarda da rastlıyoruz. Babil'deki günlük hayatın romanını yazmak isteyenler için hayli zengin bir malzeme olduğu ortada. Hitit ve Mısır hayatına ait günümüz romanlarının bu türden tabletlerdeki bilgilerle yazıldığını görüyoruz.

Bilge Kağan'ın Orhun Kitâbeleri'ndeki sözleriyle Göktürk Devleti'ne yaptığı hizmetlerin unutulmamasını istemeyen vezir Tonyukuk'un ayrı bir kitâbede görüşlerini ifade etmesi, bugün bile açıklanması güç bir iradenin tezahürüdür. Birbiri ardından dikilen kitâbelerin aynı döneme ait iki ayrı bakışı yansıttığı söylenebilir. Bunlardan başka, aylarca anlatılabilen Manas Destanı'yla Köroğlu'nun farklı söylemleri biliniyor.

İster destanlaşarak halk diline düşsün, isterse kitâbelerde saklansın, Antik Çağ'da bile çeşitli adlarla romana malzeme olacak insan ilişkileri vardır. Çünkü romanlar, en azından olay örgüsü ile bir mesaj ortaya koyar ve kendine özgü bir anlatımdan oluşur. Bunları az da olsa Eski Yunan nesrinde, Herodot'un tarihi gibi metinler hâlinde görebiliyoruz. On binlerin Dönüşü veya Anabasis de bu türden nesir kitaplarıdır.

Osmanlı tarihlerinin bir kısmı da uzun zaman roman gibi okunuyordu tabii. Çünkü iktidarın çevresindeki olayları, hikmeti öne alan bir bakışla ortaya koyuyorlar. Manzum ve mensur destanlarla Hamzanâmeler büsbütün böyle sayılması gereken metinlerdir. Evliya menkıbeleri ile letâifnâmeler ve seyahatnâmeler bu toplumun dünya görüşü ve insan anlayışına ait, romancıların faydalanabileceği çok önemli metinlerdir.

Rönesans'tan sonra gelişen Aydınlanma felsefesinin sözcülüğünü üstlenen bazı filozoflar, o güne kadar halk dilinde yazılan roman türüne hem itibar kazandırdılar, hem de bu türü düşüncelerini yaymak için kullandılar. O yüzden de modern toplumun oluşmasında çok önemli etkileri olan roman türü, kendinden önceki bütün yazı türlerinin imkânlarını kullanmayı bilmiştir.

Tanzimat yazarlarının batılı hayat tarzını tercihi yönünde roman türü bizim toplumumuzda yenileşmeyi ve modernleşmeyi etkilediği gibi ortaya çıktığı şehirden de oldukça etkilenmiştir. Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde devrim kültürünün savaş ve çatışma duygusunu körüklediği biliniyor. İstanbul'un temsil ettiği yerleşik kültürü devrimci anlayışın resmî söylemi ile yok etmeye çalışan bir kısım romancılar görülmüştür. Fazladan bir misyon yüklenen ve yapay roman dünyaları kurmaya çalışan romancıların eserleri dünyanın her yerinde olduğundan fazla bizde yazıldı. Çünkü devlet politikası ile kültürel iktidar destekli...

Tabletlerden destan ve roman türünün gelişimine kadar çeşitli merhalelerden geçen Ortadoğu edebiyatının çelişkileri akıl almaz boyutlarda. Bunun sebebi, bir kültür değişimine paralel yaşanan medeniyet krizidir. Bunun hangi kültür ve medeniyet değerleri etrafında geliştiği hususu ise, büsbütün başka bir konu.

**ŞEHİRLERİN KİMLİĞİ VE MİMARÎ ESERLER**

İslamabad'da bir Amerikalı uzmanın eski İslâm şehirlerinin krokileriyle seccade arasında büyük bir benzerlik bulduğunu anlatan konferansını dinlediğimde hayli şaşırmıştım. Bir şuuraltının dışa yansıması olarak, ortada suyun toplandığı havuzlu büyük yapıların merkez haline geldiği şehir planları, tam bir seccadeyi andırıyordu. İslamabad'ın da bilerek veya bilmeyerek İslâm şehir mimarisiyle kurulduğu görülüyordu.

Anadolu'yu yurt edinen ve buradan Avrupa'ya akın eden Selçuklu ve Osmanlı Türkleri, bin yıl içinde çok büyük bir kültür ve medeniyet oluşturmuşlardır. Bu kültürün izleri, hatta tapu belgesi, şehirlerdeki mimari yapılardır. Konya'yı Mevlânâ'sız, Bursa'yı Yeşil Türbe'siz düşünmek mümkün mü? Edirne'nin bizde kalmasına yol açan, Selimiye ile bazı tarihi eserlerin orada bulunuşu. Bu şehirlere kültürel kimlik kazandıran şeylerin başında bu yapılar geliyor.Çünkü mimarî eserler, bir şehrin tapu belgesi gibidir. Bir şehirde hangi kültürün büyük eserleri varsa, o şehir o kültüre ait sayılmaktadır. Tarihî eserlerin bulunduğu beldelere hizmet vermekle görevli olan insanlar, kültürel sorumluluklarının nerelere kadar uzandığını bilmek ve yağmalanmış eserlerine sahip çıkmak zorundadır. Her dönemin zihniyeti, icraatında ortaya çıkar tabii olarak...

Yunan kültürü Atina ve Isparta şehirlerinde oluşup İskender vasıtasıyla bütün eski dünyaya yayıldı. Yahudi kültürünün en önemli kaynağı Tevrat ile onun yorumu olan Talmut, ortaya çıktığı şehirlerle anlamak mümkündür. Yahudiler Babil'e sürgün olmasaydı, bu kültürü oluşturamazlardı. Katolik Hıristiyanlığı dendiği zaman nasıl Roma ve Vatikan akla gelirse, Ortodoks Hıristiyanlığı da Bizans'la birlikte anılır. İslam dendiği zaman da Mekke ve Medine yanında, Kahire, Şam, Bağdat, Endülüs şehirleri ile Konya, Bursa, Edirne ve İstanbul hatırlanmadan olmaz. Bâbür Devleti yönetimindeki Hint-Türk kültürünün teşekkül ettiği Delhi, Agra ve Lahor şehirlerinde yaşayan Müslümanların buralardaki izlerini İngiliz ve Hindu işbirliği silememiştir. Tac Mahal yanında Bâbürî Şahlarının türbeleriyle ortaya koydukları büyük mimari eserleri ortada.

İstanbul, Bağdat ve Yeni Delhi gibi farklı kültür ve medeniyet dönemlerini yaşamış şehirleri gezenler, bunların iç içe birbirine bağlı görünse de pek çok şehirden meydana geldiği görülmektedir. Sekiz Delhi'den, beş Bağdat'tan ve üç İstanbul'dan söz edilebi-

lir... Bu farklılıklar söz konusu şehirlere ait çelişki değil, kimliğini zenginleştiren çeşitliliktir. O bakımdan, mimari eserler bir şehrin kimliğine ait en belirleyici unsurdur.

Tek kubbeli büyük yapılardan oluşan eserlerin dikkati çektiği bir şehir ile küçük kubbeli yapıların hâkim olduğu şehir nasıl farklı siyasî yapılarla zihniyetlerin ürünü ise, bahçeli evlerin çok olduğu bir yerleşme yeri ile gökdelenlerin hâkim siluet olduğu metropollerin kimliği elbette birbirinden farklıdır. Barok mimari ile geleneksel veya büsbütün modern binalar arasında da bu türden farklar vardır. O yüzden, risâlelerle dünyaya bakışını ortaya koyan Arap toplulukları ile her meseleyi bir "kitap" çerçevesinde halletmeye çalışan Türk topluluklarının öteki toplumlardan farkı ortada. Bunun yanında, tiyatro çevresinde gelişmiş batılı değer yargılarının Rönesans'tan sonra romana itibar etmesi tabiidir. Çünkü mimari ve dil kadar ruh da bir şehrin üslûbuna siner. Birini ötekinden ayıran hususlar, genellikle bu üslûp farklarıdır.

**"MEDENÎ İNSAN HİKÂYESİ OLAN İNSANDIR"**

Binbir Gece Masalları Hind'de ortaya çıkmış, Müslüman İran ve Arap dünyasında gelişerek batılı ülkelerde tamamlanmıştır. Her medeni ülke insanları bunlara kendilerine ait birer hikâye katarak insanlığın kültür mirasını zenginleştirmişlerdir. Osmanlılar da bu hikâyeyi çok severek okuyup benzerlerini Binbir Gündüz Masalları olarak yazan toplumlardan biridir. O bakımdan bir çerçeve hikâye ile geliştirilen romanlara, özellikle de Don Kişot'a örnek olan bu metinlere hemen her ülke kendinden bir şeyler katmıştır. Hem Doğu dünyasını anlatır ve hem de Batı'nın Oryantalist hülyalarını besler. Hem feodal ve hem de esrarengiz doğulu ülkelerle farklı insanlarının hikâyeleri Binbir Gece Masalları'nı doldurur. Başkalarını anlattığını zanneden veya öyle söyleyen insanlar, aslında kendi hikâyelerini veya kendi gönül maceralarını anlatıyorlardır.

Edebiyat, genel olarak da roman, doğrudan bir şehir kültürünü gerektirir. İlkel üretim biçiminin hüküm sürdüğü kırsal kesimin mezralarında ve köylerde tabii ki sözel kültür görülecek, kasaba ve şehir ile birlikte yazılı kültür kendini gösterecektir. Yazılı kültür ise bir birikimi de beraberinde getirir, sözel kültür yazılı kültürle işlenir, zenginleşir. Artık saf ve değişmez bir kültürden söz edilemediği için, her türlü farklı etkileşime karşı kendi benliğini korumak sorumluluğu sanatçılara düşer. Bu da kimliğine sahip çıkmakla mümkün.

Eski edebiyatımızda kırsal kesime doğru gittikçe anonim edebiyat ürünleri, mani, türkü ve destan görülürken, şehre doğru geldikçe şarkı, gazel ve mesnevî türleri kendini gösterir. Gösteri sanatlarında, taklide dayalı basit köy seyirlik oyunları kırsal kesimin biricik eğlencesi olurken, Ortaoyunu ve Karagöz de ancak şehirli hayatında görülebilirdi. Halk hikâyeleri kırsal kesimde sözlü edebiyat ürünü sayılırken, şehirlerde matbaanın yaygınlaşmasıyla yazılı metne kavuşmuş ve gerçekçi halk hikâyeleri de bu arada oluşturulmuştur.

Demek ki, entelektüel faaliyet tümüyle şehirlere özgü bir nitelik taşır. Eski edebiyatımızın medrese kültürü almış ve saray çevresinde yerleşmiş insanlar arasında yaygınlaşması tabiidir. şık edebiyatıyla halk edebiyatının da bey konakları çevresinde geliştiği ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı biliniyor. Çünkü ekmek meselesini halle-

dememiş insanın edebiyatı olamayacağı gibi ortaya koyabileceği büyük eseri de görülmemiştir. Tekke edebiyatının da tekkeler çevresinde görülmesi tesadüfi değildir.

Batılılaşma döneminin en gözde ürünleri olan tiyatro, makale ve roman da elbette şehirlerdeki okuyucu çevrelerinde büyük ilgi görmüştür. Yeni bir dönemin her türlü temâyülüne biz de, başka kültürlerin insanları da hep şehirde rastlamışızdır. Peygamberler, insanları birlikte yaşanan çevrelere, yani kasaba ve şehirlere çağırdıkları gibi, hadis ve âyetleri şiirlerinin belli başlı kaynaklarından biri hâline getiren Yunus Emre, bunun için, "Şehre varam feryâd ü figân koparam" demiştir...

Osmanlı döneminde farklı edebî muhitlerin, çeşitli okuyucu çevrelerinin olduğu biliniyor. Mesnevi okuyucusu ile taş baskılı IV. Murat döneminde yaşanmış gerçekçi halk hikâyelerinin sonraki yıllarda ortaya çıkmış metinleri aynı çevrelerde okunmuyordu. Mesnevilerden halk hikâyelerine geçen Leylâ ile Mecnun gibi konular, Ortaoyunu ve Karagöz'de yeniden ele alınır, farklı bir dille şehirli seyirciye sunulur.

### ÇAMLICA VE TEPEBAŞI'NDAN AZİZ İSTANBUL'A BAKIŞ

Tanzimat romanı İstanbul'un Çamlıca çevresini mekân edinirken, Servet-i Fünun romancıları Tepebaşı'ndan dünyaya bakar ve olmayacak hayaller kurarlar. İntibah, Araba Sevdası ile Mai ve Siyah adlı romanlar, Osmanlılara farklı İstanbul portresi çizerken, Mizancı Murad'ın Turfanda mı Turfa mı adlı romanında İstanbul'a vapurla ilk kez gelen roman kahramanı Boğaz girerken bambaşka bir şehir görür. İstanbul'un sokaklarında dolaşan Ahmet Mithat Efendi ile Ömer Seyfeddin'in anlattığı İstanbul büsbütün başkadır. İşgal İstanbul'unu anlatan Yakup Kadri ile Kemal Tahir'e karşılık, Halide Edib'in Sinekli Bakkal adlı romanında Abdülhamid dönemi ile sonrasındaki İstanbul anlatılır. Mithat Cemal'in Üç İstanbul'u ile Nahit Sırrı'nın Sultan Hamit Düşerken adlı romanında birbirinden farklı İstanbul ruhu görmemiz tabii...

Ankara'nın yapay kültürüne karşı Osmanlı kültür geleneğini ve zevkini savunan ve köksüz bir edebiyatın mümkün olmadığını söyleyen Yahya Kemal'in İstanbul üzerindeki ısrarı sebepsiz değildir. "Vatan İstanbul'dan ibârettir itikâdımca" sözünün de anlamı budur. Üsküp doğumlu bir şair olarak, Balkan şehirlerinde geçen çocukluğunu hep hasretle anan Yahya Kemal, şahsî duygularıyla millî ihtiyaçları, bunlarla kültür ve medeniyet değerlerinin önemini birbirinden ayırmayı bilen ve bunları estetize edebilen bir şahsiyettir.

Yahya Kemal'in talebesi ve dostu olan Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Şehir adlı kitabında, İstanbul yanında Ankara, Erzurum, Bursa ve Konya gibi kültür birikimleri Osmanlı ve Selçuklu'ya kadar uzanan şehirleri aynı kültürel sorumlulukla ele almış ve HABİTAT'tan çok önce bu şuuru ortaya koymuştur. Roman ve hikâyelerinde, içinde büyüdüğü şehir kültürüne dayanmış, İstanbul'un yüz yıllık macerasını tarih şuuru ile sosyal ve ferdî benlik meseleleriyle birlikte ele almıştır.

Daha çok şahsî hatıralarından yola çıkarak İstanbul hayatıyla Boğaziçi'nin yaşayışını, eğlencelerini ve günlük hayatını kitaplarına konu edinen Abdülhak Şinasi Hisar da kendince bir üslûp geliştirmiştir. İbrahim Efendi Konağı ve İstanbul Geceleri adlı kitaplarıyla İstanbul kültürünün folklordan tasavvufa kadar genişleyen özelliklerini ortaya koyan Sa-

miha Ayverdi ise bazı Son Osmanlıların şehir kültürünü yansıtmaktadır.

Refik Halid'in Bu Bizim Hayatımız roman adıyla ifade edilebilecek yazarlığında, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e değişen yaşama biçimleri ve üslûp farklılıkları vurgulanır. Ercüment Ekrem'le popüler romancılığa ve magazin hikâyeciliğine kadar geniş etkileri olan bu bakış tarzının "Aziz İstanbul"un kültür mirasını yağmaladığı söylenebilir. Çamlıca ve Tepebaşı'ndan bu şehre bakanlar burada yaşayanları her şeyleriyle küçümsüyordu, onların arasında dolaşanların da bu bakışın haklılığını ispatlamaya çalışır gibi bir halleri vardı. O yüzden de taşralılığı farklı bir gezegende yaşayanların hayatını anlatmak biçiminde sürdürenlerin Köy Romanları, kozmopolit İstanbul'un manasızlığına karşı garip bir Anadoluculuk gibi anlaşılmıştır.

İstanbullunun tabii hayatının bazı yönleri, Sait Faik ve Tarık Buğra gibi sürekli hikâye ve roman yazmayı düşünen, İstanbul'u her şeyiyle benimsemiş iki taşra kökenlinin, köy romancılığına özellikle sırt dönen bir tavırla yazılmış eserlerinde ortaya konmaktadır. Bunlardan başka, daha sonra bu yönde hayatı ve sanatı değerlendiren pek çok romancının eserinde günümüz İstanbul'unun başka yüzleri kendini gösterir.

**YENİ ŞEHİR ROMANLARI**

Tarık Buğra ve Attila İlhan'ın 1970'den sonra yayınlanan bütün romanları, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ı ile birlikte, Türk romanı yeniden şehir kültürüne dönmüş ve köy romanları çıkmazından kurtulmuştur. 12 Mart ödeminde devrim rüyasından uyanan aydınların bir kısmı, yaşadıkları sükût-ı hayalleri romanlarla ortaya koymaya çalıştılar. Köy romancıları da ağa-ırgat çatışmasını işçi-patron kavgasına dönüştürdüler. Böylece, sınıf çatışmasını şehirlere taşımaya çalışarak sosyalist gerçekçi edebiyatı şematik tarzda sürdürdüler. Bu yazarların Kemal Tahir, Cemil Meriç ve Attila İlhan eleştirilerine dayanabilmesi güçtü.

Bunlar arasında, Yenişehirde Bir Öğle Vakti adlı genişletilmiş hikâyeyi andıran romanıyla tavır değiştiren Sevgi Soysal'ın Şafak adlı romanı hayli ilgi çekicidir. Benzer bir tarzda zoraki romancı olan Erdal Öz'ün Yaralısın'ı da böyle tipik özellikleri olan "hayatım roman" örneklerindendir. Hayli etkili olmuşlardır.

Paris'i en iyi Balzac'ın, Londra'yı en iyi Charles Dickens'in, Dublin'i en iyi James Joyce'un, Petesburg'u en iyi Dostoyevski'nin anlattığı söylenir. Huzur romanıyla Tanpınar'ın İstanbul'u bir estet tavrıyla anlattığını ve kendinden öncekilerle sonrakilere denek taşı olduğunu söyleyebiliriz. Halit Ziya, Peyami Safa, Halide Edip, Refik Halit, Abdülhak Şinasi, Yakup Kadri ve Kemal Tahir hep kendilerine göre birer İstanbul anlatırlar. Tarık Buğra ise gerek Küçük Ağa'da, gerekse Yağmur Beklerken ve Dönemeçte romanlarında hep Akşehir kasabasını mekân seçmiş, insanlarını anlatırken de çok başarılı ve inandırıcı olmuştur. Ama İstanbul'u anlatan romanlarında bile bir kasabalının büyük şehirdeki aykırı duruşunu görüyoruz.

Dönemeç adlı romanımda ben de Anadolu şehirlerinden birini, Kayseri'yi mekân olarak alıp 1973 seçimlerinin bizi getirdiği dönemeci oradan yansıtmaya çalışmıştım. Romanın konu edindiği insanlar, tabii ki Kayserili idi ama şehirdeki geleneksel yapının insanları yanında, okumuş ve kendilerini ispat çabasına girerek yeni bir siyasî

harekete omuz vermiş yakın köylüler de vardı romanda. Aile ilişkileri daha çok şehir çevresinde gelişiyordu. Güzel Ölüm bu insanların İstanbullularla ilişkisini konu alıyor ve Kıbrıs Harekâtı'nın cephe gerisinde yaşanan aşk hikâyesini anlatıyordu. Farklı bir insanî durumu Yollar ve İzler adlı romanımda ele alarak İstanbul'a yerleşmiş Bursalı ve Konyalı iki ailenin sılâ-i rahim arzusu çevresinde anlatmaya çalıştım. Bu romanımda değişen insanın tavrını, Selçuklu ve Osmanlı izlerini taşıyan Anadolu şehirleriyle birlikte ortaya koymak istedim. Bunların hepsine sinen büyük şehir kültürüyle yoğrulmuş farklı bakış açısıdır.

**SON SÖZ YERİNE**

Büyük şehir kültürünün Modernizmle birlikte roman türünde vazgeçilmez bir temel oluşturduğunu ve bütün büyük romancılarda bu türden bir şehir kültürünün dili ve söylemiyle eserlerinin ruhuna sindiğini söyleyebiliriz. Victor Hügo'nun Sefiller ve Notre Dame'in Kamburu adlı romanlarında ilk yetkin örneği görmemiz mümkündür. İlk romanında Paris'i anlatan Victor Hügo, ikinci romanında insanların artık gelecek nesillere mimari eserleriyle değil de onun yerine kitapla konuşmaya başladığını, dolayısıyla matbaanın insanların en büyük icadı olduğunu söylerken, belki de romanın geleceğine ait çok önemli bir tahminde bulunuyordu. Şehir kültüründe oluşan roman insana seslenirken, onunla en yalnız saatleri paylaşıyor ve kahramanları aracılığıyla çok tehlikeli şeyler söylemeye, insanların yaşadığı çevreyi sorgulama denemesine başlıyordu.

Çağdaş romanda büyük şehrin sokaklarında dolaşan aylakların, W. Benjamin'in ifadesiyle flâneur tipinin, 20. yüzyıla özgü bir yeni insanın ortaya çıkışıyla farklı bir kimlik kazandığını söyleyebiliriz. Dostoyevski'nin kahramanlarından oldukça etkilenen bu insan tipinin yeni örnekleriyle çok ilgi çekici durumlar yaşaması, dünya romanının artık farklı bir çizgide gelişmesi ile anlaşılabilir. Bunun hayata bakışı, insan ilişkilerini algılayışı ve aşk anlayışı çok farklı. Bu insanın şehrin ruhuyla iç içe olduğu da söylenebilir.

Böylesine farklı, ama aynı zamanda kendi gibi düşünen pek çok insanın da benimsediği bir duyarlığın sözcüsü olarak mevcut şehir kültürünü yaşarken sorgulayan roman kahramanlarına edebiyatımızdan bazı örneklerle dikkati çekmek istiyorum: Huzur'un Mümtaz'ı, Tutunamayanlar'ın Selim Işık'ı ve Kaybolmuş Günler'in Beşir Güner'i... Bunları insanımızın vazgeçilmez örnekleri haline getiren romanlar da önemli tabii.

Son söz olarak, büyük şehir kültürünü en iyi açıklayacak ifadelerden birinin, bunun üzerinde çok kafa yoranlardan biri olan Walter Benjamin'e ait olduğunu söylemek en doğrusu sanıyorum: "Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk." Tabii, bu aşkın da çok romanesk olduğu ortada.

GÜRSEL AYTAÇ

# ROMAN ÇEVİRİSİ, ÇEVİRİ ROMANLAR

Hece Dergisinin *"Roman"* özel sayısı için benden beklenen roman çevirisi ve çeviri romanlar yazısına edebî çevirinin niteliği üzerine birkaç söz söylemekle başlamak istiyorum. Edebiyat çevirisi, dünya edebiyatını kendi ülkesinde çok sınırlı grupların tekelinden kurtarmak gibi idealistçe bir tutuma dayanır. Bir yabancı dili, o dilin edebiyatını bilen, o edebiyattan eserini çevirmek istediği yazarın özelliğinden haberdar olan ve bununla da kalmayıp kendi diline hâkim olan kişidir, ya da öyle olması beklenir edebiyat çevirmeninin. Almanca edebiyatlardan on beşin üzerinde eser çevirmiş bir edebiyat bilimci olarak bu konuda uygulama ve teori bağlamında deneyim sahibi olduğumu söyleyebilirim, sanıyorum. Edebiyat çevirilerinin hangi dillerden, hangi yoğunlukta gerçekleştiği, erek dil ülkesinin edebiyat dünyası, kültür politikası üzerine somut veriler sunar. Öte yandan kaynak dil için de bu, önemli ip uçları sunan bir olgudur. Hattâ asıl edebiyat tarihi, edebî çevirilerin tarihidir diyenler bile var. Ben bu yazımda öncelikle Türk edebiyatından yabancı dillere yapılan roman çevirisinden söz etmek istiyorum. Hangi romanlar, nasıl ve kim tarafından çevriliyor?

*"Hangi romanlar"* başlığından yola çıkalım: Çevrilmeye değer bulunan kitaplar, çevrilecek dilin kültür ortamı için ilginç, yani merak uyandıracak nitelikte olanlardır. Burada *"tipik yabancı"* diye bilinen özellikler anlaşılmalıdır. Dışarıda (Avrupa'da, Asya'da) olanların kendilerine benzemeyen, *"tipik Türk"* hayatını canlandıran romanlardır bunlar. Batı standartlarında, Batı değerlerine uygun bir hayat, böyle bir hayatın kişi ve problemleriyle işlendiği bir roman onlar için ilginç değildir, çünkü merak ettikleri yabancı, *"tipik Türk"* özelliği sunmamaktadır. Öte yandan buram buram milliyetçilik kokan, işlerin tıkır tıkır yürüdüğü olumlu bir Türkiye tablosu da yabancılar için *"makbul"* sayılmamaktadır. Buna karşılık eleştirel hattâ hicivci anlatım tutumuyla sergilenen aksaklıkların, ilişkilerdeki tuhaflıkların konu olarak çevrilmeye çağrı çıkardığı söylenebilir.

Bir Türk romanını çevirmeye heveslendirebilecek özelliklerden bir başkası, Osmanlı tarihine, eski Türk sanatlarıyla ilgili bilgilere dokusunda yer vermiş olmak. Keza dünyada ünlü Türk masallarının oluşturduğu beklenti de fantastik romanlara ilgi uyandırabiliyor.

Yabancıların Türk edebiyatından çeviri konusundaki ölçütleriyle bizim yabancı dillerden Türkçe'ye kazandırmadaki seçim ölçütlerimiz aynı değil. Biz öncelikle dünya edebiyatından klâsikleri, çağdaş klâsikler de dahil olmak üzere Türkçe'ye çevirmeye özen gösterirken onlar, hele *"roman"* türü söz konusuysa çağdaşlarla sınırlı kalıyorlar.

Edebî çeviride çeviri bilimcilerin önemle üzerinde durduğu bir konu, romanın yalnızca içerik olarak değil, anlatım özellikleriyle de aktarılmaya çalışılmasıdır. Bu-

nu ise edebiyatın inceliklerine, üslûbun niteliklerine vakıf uzman kişilerden bekleyebiliriz. Yani çağdaş Türk romanlarından hangilerinin ve nasıl çevrileceğini en iyi, yabancı Türkologlar bilir. Ama onları heveslendirecek, bu işlerini kolaylaştıracak çareleri arayıp bulmak da bizim ilgili devlet kurumlarımızdan, özel teşebbüsümüzden beklenebilecek kültür hizmetidir. Çeviri haklarının sağlanması, burslar, davetlerle bu çevirmenlerin özendirilmesi gerekiyor.

Türkçe'ye çevrilen romanlara gelince! Bir zamanların *"Tercüme Bürosu"* nun çeviriye değer bulup seçtiği yabancı eserler Millî Eğitim Bakanlığı'nca, şimdi ise aynı misyonu yürüten Kültür Bakanlığı'nca çevirtilip devlet kitabı olarak yayınlanmaktadır. Bu kitapların seçiminde ölçüt, *"klâsik eser"* olma niteliğidir. Yani dünya edebiyatına mal olmuşluk. Buna 20. Yüzyıl öncesi klâsikler gibi modern klâsikler olarak bilinen 20. Yüzyıl klâsikleri de girmektedir. Dünya edebiyatının temel taşları diyebileceğimiz klâsikler arasında roman türü, öncelikle Batı edebiyatlarında yer almaktadır. Bu nedenle devlet kitapları arasında roman çevirileri, Avrupa ve Amerika edebiyatlarındandır. Ve söz konusu eserler çeviri için genellikle üniversitelerin yabancı filoloji uzmanlarına havale edilmekte, çoğunlukla da onlar tarafından gerçekleştirilip bir başka uzman akademisyence gözden geçirilerek onanmakta ya da eksiklerin giderilmesi sağlanmaktadır. Söz konusu edebiyat çevirmenleri, klâsiklerin çevrilmesinde içerik kadar üslûbun da önemini takdir eden, edebiyat bilimi bilincinde kişilerdir, ya da en azından öyle olmaları beklenmektedir.

Edebiyat çevirileri arasında romanlar, öncelikle özel yayın evlerinin yayın programlarında büyük yer tutmaktadır. Oralarda tek tük klasiğin yanı sıra yabancı yayın evlerinin bestseller (en çok satan) romanları bolca yer almakta, ve geniş okuyucu kitlesini hedeflediği için kolay anlaşılırlık ilkesini çevirinin baş ilkesi sayan çevirmenlerce Türkçe'ye aktarılmaktadır. Öte yandan bu tür *"çok satan"* romanlar, orijinali de kitle edebiyatı dediğimiz, sürükleyicilik özelliğine önem veren, dolayısıyla sanatlı anlatımdan ziyade konuyu önemseyen kitaplardır ve çeviri sırasında da üslûp kaygısını ön planda tutmayı gerektirmez. Nedir bu üslûp kaygısı? Orijinalin gösterdiği anlatım özelliklerini, meselâ cümle yapısını, anlatım tutumunu, söz sanatlarını, bilinç akımı, anıştırma v.b gibi biçim özelliklerini çeviride korumaya özen göstermedir. Bu özen gösterilmediğinde, yani sırf konu aktarımı yapıldığında ne olur? Yazarı yazar, eseri edebiyat eseri yapan en önemli unsur ıskalanmış, bütün çeviri eserler *"eğlencelik yazın"* çerçevesinde Türkçe'ye mal edilmiş olur. Oysa edebiyat çevirisinin amaçlarından biri de meselâ romanda yabancı yazarların nasıl yazdıklarını bizim edebiyat dünyamıza, bu demektir ki yalnız okuyucularımıza, edebiyat severlere değil, aynı zamanda yazarlarımıza, romancılarımıza göstermektir. Örnek alsınlar, onları taklit etsinler diye değil, yabancı yazarlarla ufuklarını genişletsinler diye. Edebiyat çevirisi sayesinde yazarlarımız ve okurlarımız yalnızca bildikleri yabancı dilin romanlarını değil, ana dilimize çevrilen çok sayıda yabancı edebiyata ait romanları izleyebilmekte, onlardan haberdar olmaktadır. Edebiyat çevirisi bu bakımdan demokratlaştırıcı bir işlev üstlenmekte, dünya edebiyatını yabancı dil bilen küçük bir kitlenin tekelinden alıp geniş kitlelere götürebilmektedir.

Bu açılım, eski Türk edebiyatıyla (kastettiğim, roman için 19. Yüzyıldır.) çağdaş Türk edebiyatı arasındaki köprü için de gereklidir. Çünkü yabancı dil uzmanlarının dar çevresi Osmanlıca'yı ve eski yazıyı bilenlerin sayısından daha zengin değildir. Oysa ilk romanlarımızı Latin harflerine bu günün Türkçe'sine aktarmak, okurlarımıza, edebiyat meraklılarımıza, yazarlarımıza bir kültür hizmeti sunmaktır. Bunun da ötesinde esas hizmet, bu romanları gün ışığına çıkarmakla Türkologların dışındaki edebiyat bilimcilere araştırma, karşılaştırma yapma imkânını genişletmektir. 19. yüzyıl romancılığımız tam olarak bugünün Türkçe'sine kazandırıldığında, ülkemizde sayıları ve donanımları bakımından doyurucu diyebileceğimiz Batı ve Doğu edebiyatları uzmanlarının Türk edebiyat bilimi araştırmalarına yeni ufuklar açacağını umabiliriz.

Çeviribilimde dil içi çeviri olarak adlandırılan bu tür çeviriler başka edebiyatlarda ancak Ortaçağ edebiyatlarının ve daha eskilerin bugünkü dile aktarılması şeklindeyken Türk edebiyatında durum çok farklı. Harf ve dil devrimi 20.yüzyılın ilk çeyreğinden önceki eserlerin bu günün edebiyat dünyasına kazandırılmasını gerektirmektedir. Bu anlamda bir dil içi çeviri etkinliğinin ne aşamada olduğu, yani nelerin çevrilip nelerin henüz gün ışığına çıkmayı beklediğinin dökümü sağlıklı bir şekilde yapıldı mı bilemiyorum, ama üniversitelerimizin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinin bence en büyük hizmetleri bu çevirilerin denetimini yapmak, güvenilirliğini sağlamaktır.

Edebiyat çevirilerinin, bu arada roman çevirilerinin ulusal edebiyatlara yararları konusunda şu söylenebilir: Edebiyat çevirileri, yalnız anlatım sanatı ve anlatım tekniklerinin bizim edebiyatımız dışında nasıl uygulandığını göstermekle kalmaz, başka ülkelerde hayatın nasıl olduğunu, değerlerin farklılığını ya da benzerliklerini de öğrenmemize yardımcı olur. İlk romancılarımızın ilk çevirmenlerimiz arasından çıktığını unutmayalım. Keza modern roman dediğimiz romanın da 20. Yüzyıl Batı romanını tanıyanlarca edebiyatımıza kazandırıldığını söyleyebiliriz. Gözlerimizi Batıya çevirip onların edebiyat çevirilerinden ne kazançları oldu diye sorarsak, roman türü için elle tutulur bir kazançtan söz edemesek de Şark edebiyatının şiir alanındaki üstünlüğü meselâ Alman şiirine çeviriler yoluyla yeni dünyalar açmıştır. Romantizmin uzaklara açılma ideali Alman şiirine yeni bir nefes getirmiştir.

Roman çevirisine dönecek olursak, Avrupa'da ve bizde Postmodern romanın Güney Amerika romanlarının çevirisiyle tetiklendiğini söyleyebiliriz. Ve sonuç olarak diyebiliriz ki, roman çevirileri bize, başka ülkelerde nasıl yazılıp nasıl yaşandığını göstermekle *yeni*"ye ilgimizi körükler, yabancının da insan olduğunu, onunla da duygu birliği edebileceğimizi göstererek bir anlamda dünya barışına bile katkıda bulunabilir.

**ORHAN PAMUK**

# DERLİ TOPLU BİR ROMAN DEĞERLENDİRMESİ

Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ta başlangıcından 1950'lere kadar ilk yüzyılında Türk romanının temel derdinin Doğu ile Batı arasındaki karşıtlık ya da "Modernleşme" ile "Gelenek" arasındaki değerler çatışması olarak saptadığı kitabı eline alan herkes bilir. Moran'a göre bu karşıtlıktan yola çıkan Ahmet Mithat, Hüseyin Rahmi ya da Peyami Safa gibi belli başlı pek çok romancı, kahramanlarını Doğu-Batı konusunda düşüncelerini açıklamak için kullanmışlardır. Bu soruna kafayı takmış olmaları, elbette ki yazarlık güçlerine göre, romancıları bazı kalıp romanlar yazmaya itmiş, bu da onların romanlarının sanatsal ve edebî değerlerinin düşmesine yol açmıştır.

Türk romanının bu derli toplu ve şüphesiz en iyi değerlendirmesinde Berna Moran, kalıplarla sonuç almaya çalışan Doğu-Batı romanlarının karşısına daha edebî ve daha başarılı bulduğu "ikinci çizgi" romanları çıkarır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *(Aşk-ı Memnu)*, Mehmet Rauf'un *(Eylül)* ve Halide Edip'in (ilk romanları) en başarılı örneklerini verdiği bu anlatılarda Moran'a göre yazarlar temel kahramanlarına romanlarının anlatımını belirleyecek "bir genellik yerine bir bireylik kazandırmak" için uğraşırlar. "Olaylar zincirinin zembereğini karakterlerin kendi kişiliklerinin" oluşturduğu bu romanları, Moran'ın, Doğu-Batı romanlarından daha edebî, daha psikolojik ve daha başarılı bulduğunu belirtmeye bile gerek yok.

**"Anadolu Romanları"**

Berna Moran bir Türk romanı tarihi gibi de okunabilecek eleştirel denemelerinin ikinci cildinde ise en iyi ve en ilginç örneklerini Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt'un verdiği "Anadolu romanları"nı inceler. (*Tutunamayanlar* bu romanlar arasında bana göre iyice yabancıdır.) Moran bu ikinci dönem yazarlarının "ezen ve ezilen" arasındaki çatışmayı öne çıkararak önceki dönem romancılarından ayrıldığının altını çizer.

Oğuz Atay'dan ve Yusuf Atılgan'dan sonraki 1970-1990'lar arası Türk romanlarına acele, kararsız ama anlamak isteyerek bir bakış attığı üçüncü ciltte ise Berna Moran ilk dönem Türk romancılarına verdiği kesin yargılardan uzaktır. Aralarında benim *Kara Kitap*'ın da olduğu bu romanlara yaklaşırken kuvvetli düşüncelerini bir yana bırakması Moran'ı son dönem Türk romanların hakkında yazan eleştirmenler arasında en anlayışlılarından biri yapmıştır. Son yazılarında Berna Moran yeni Türk romanlarındaki hayal "fantesy" ve kurgu öğelerine ve gelenek ile ilişkiye sevgiyle yaklaşır, dünyadaki "post modern" eğilimleri okuruna duyurur ve yerinde bir sezgiyle iddialı bir genel yargı vermekten kaçınır. Moran'ın baktığı tepeden ve etkilendiği İngiliz-Amerikan ve Marksist ve biraz da yapısalcı eleştirinin kavramsal gözlüklerinden görülen manzara budur.



*Berna Moran*

Berna Moran'ın Türk romanına attığı bu bakıştan yola çıkarak bakış açımızın ve manzaranın son on beş yılda nasıl değiştiğini gösterebilmek için karşılaştırmalı bazı gözlemler yapacağım.

• İlk dönem Türk romancıları Doğulu olduklarını, romanın Batılı olduğunu keşfederken fark etmişlerdi. Doğu da Batı kadar onlar için yeni bir şeydi. Bu romancıların Doğu ve Batı konusunda, bu yeni kavramsal oyuncaklar konusunda bu kadar heyecanlı olmaları, onları yeni oyuncaklarıyla büyülenen çocuklara benzetiyor.

• Büyüleniyor ama anlamıyorlardı. İlk Türk romanlarında Doğu ve Batı günahlar, yasaklar, suçlar, cezalar ve cennet ve mutluluk vaatleriyle ışıldayan masalsı ülkelerdir... Kötü devlerin, şeytanların, karanlık kuyuların, haramilerin olduğu ülkeden kaçıp (Doğu ya da Batı) sonsuz mutluluğun ışıdığı, âşıkların buluştuğu cennete (Doğu ya da Batı) ulaşmak gerekir. Bu ilk romanların bazıları Doğu ve Batı çatışması gibi modern Avrupa'dan edindikleri dertlere rağmen eski masal dünyalarını içlerinde korumayı başarmışlardır. Doğu ve Batı'nın en çocuksu bir şekilde ele alındığı roman, aslında tam bir masal olan Ahmet Mithat'ın *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'sidir.

• Herkesin bitmek bilmez derdi, "bu topraklara ait olmak", yerel kültür ile heyecanlanmak, onu tam ne yapacağını bilememek ama ondan hiç vazgeçememek, en büyük sav olarak yerelliği, Türklüğü ileri sürmek, kahramanlarının inandırıcılığı ve insanlığı ile övünmektense onların yerelliğini vurgulamak, milliyetçilik, toplumculuk, cemaatçilik, 150 yılda "Türkçe" roman yazanlara bir yazma aşkı ve amacı verdiği kadar, okura da yerelliğin kötü bir kader olduğu duygusunu verdi.

• Türkçe romanın ilk çocukluk dönemindeki mucize kitap Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*. Doğu ile Batı, yerellik ve Avrupa kültürü konusundaki heyecanlanmaların yazarın heyecanlarından kahramanın heyecanlarına doğru yaratıcı ve büyüleyici bir şekilde evrildiği bu harika kitabın sırrı yazarın Batı taklitçisi, züppe kahramanına duyduğu alaycı şefkatin, yazarın Doğu ve Batı konusunda vermek istediği derslerden çok daha kuvvetli olmasıdır. Kahramanlarına duyduğu şefkati, öğretici ve siyasi düşüncelerinden çok daha fazla kalbinde hissetmesi, bu büyük ve hakiki romancılık erdemi sayesinde Recaizade Ekrem kendi kendine bir "iç monolog" yöntemi de buldu. Karagöz ve Hacivat'ın mizahından tatlar taşıyan bu anlatım yolunun daha sonra eleştirmenlerce "Joyce'dan önce iç monoloğu kullandı" diye övülmesi milliyetçi bir akılsızlık.

• Öncelikle sorun bir eda, hava, dil sorunudur; gerçek sorunu değil. Doğu ve Batı konusunda romancı Ahmet Mithat gibi tatlı tatlı öğütler veren sevimli bir öğretmen

gibi de heyecanlanabilir, sonraları benzer siyasi görüşlerle buyruk verir gibi konuşan Peyami Safa (Fatih Harbiye) gibi de. Gerçeği elde ettiği için, buyurgan bir dille konuşan "gerçek" ve "bilim" adına konuştuğu için ders veren "otoriter" ses, (Kemal Tahir'in kendi dilini ve mizahını unuttuğu zamanlar buna iyi bir örnek) aslında Batı'ya yaklaşmaktan çok tek merkezli, devletçi Osmanlı gücüne yaklaşır. Tarihimiz ve romanımız Foucault gibi bir araştırmacının incelemekten hoşlanacağı bilgi-iktidar-hükmetme odaklarının erkeksi sesiyle yazılmıştır.

• 150 yılda Türkçe romanının ve romancının serüveni Doğu'nun ve Batı'nın üzerlerinden çocuksu ve ahlâkçı öğütler verilecek oyuncaklar olmadığını bize öğrettiği kadar, "psikolojik" dediğimiz romanların ya da "ezen ve ezilen" arasındaki çatışmayı anlatır gözüken "Anadolu romanları"nın, Doğu-Batı dertlenmelerini ıskalarsa hayatımızın bütünlüğünü de kaçıracağını da gösterdi.

**Rehberlik Etme Arzusu**

• Belki de en çok gözden kaçırdığımız şey: Romanın, anlatacağı hikâye neyi anlatıyorsa (dünyayı, yazarın hayatını, tasavvurlarını, hayat ve dünya ile ilgili temel bazı bilgileri, yazar neyi niyet etmişse onu, okurun en beklemediği şeyi) onu tutkular ve istekler ya da bunların yokluğu üzerinden atlatmasıdır. Doğu ve Batı konusunda heyecanlanmalar, romanımızın çocukluk yıllarında ve her zaman çocuksu kalan romanımızda tutkuların değil, ahlâkın, bilgisizliğin ya da romancının rehberlik etme arzusunun bir uzantısı olması Türkçe romanı derinlikten yoksun bıraktı.

• Doğu ve Batı'nın hayali, roman kahramanları için değil, romancılarımız için bir tutku kaynağı oldu hep. Büyük fikirlere, yerel kültüre, milliyetçiliğe o kadar yatkın olmasına rağmen Dostoyevski, içimize işleyen büyük romancılar için kahramanların tutkularına yazarın saygı göstermesi gerektiğini gösterdi bize.

• Gramsci, Foucault ve daha sonraları eleştirel sol post modern düşünceyi etkileyecek Edward Said sayesinde Doğu'nun ve Batı'nın iktidar ilişkilerini yansıtan, hükmetmeyi meşrulaştıran ideolojik tasarımlar olduğunu öğrendik. Ama siyasal hayallerle süslenmiş birer kurgu olmaları Doğu'nun ve Batı'nın hiç olmadığı anlamına gelmiyor. Bugün gene bu kavramlar arasında gezinerek, onlarla düşüp kalkarak yolumuzu bulmaya çalışıyoruz.

• "Romanımız", "biz" gibi kelimeler kalemimin ucuna geliverirken onları aldattığımı hissediyorum. Roman artık millî dertleri, millî okur için, millî bir duyarlılıkla anlatan bir şey olmaktan "bizlerin" hiç de denetiminde olmayan gelişmeler sonucu çıkıyor. Roman her geçen gün bir "üst kültür" ürünü, "seçkinlerin" okuduğu bir sanat olmaya doğru evriliyor. Yalnızca yerel seçkinlere değil, dünyada roman okuyan sınırlı bir kesime seslenen bir sanat.

KAHRAMAN BOSTANCI

# SUUT KEMAL YETKİN İle HALİT ZİYA UŞAKLIGİL ARASINDA ROMAN ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Bu çalışmada, Türk sanat ve edebiyatında mümtaz bir yer işgal eden estet Suut Kemal Yetkin ile romancı Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâye ve roman hakkında önemli bilgiler içeren, ipuçları taşıyan mektuplaşma ve tartışmalarının perde arkasını aralamaya çalışacağız.

Yüksek öğrenimini Fransa'da tamamlayarak "felsefe ve bediyyât"[1] lisansını alan ve bir devrin felsefe anlayışı ile sanat anlayışı arasında doğrudan doğruya bir ilişki ve örtüşmenin var olduğunu ısrarla belirten[2] Suut Kemal Yetkin; özellikle Rennes Üniversitesinde, deneysel psikoloji üzerindeki araştırmalarından edindiği birikimi şiir, deneme, roman, eleştiri, estetik ve sanat üzerine yazdığı teorik yazılarına sindirir.

Suut Kemal Yetkin'in felsefe, psikoloji, estetik ve sanat kültürüyle yoğurduğu incelemeleri, makaleleri, denemeleri şiir ve roman hakkında bir hayli teorik bilgi ve yorumu içermektedir.[3]

Ulus gazetesinde uzun yıllar yazıları yayımlanan Suut Kemal Yetkin'in, roman yazarlarını da ilgilendiren bir anket hazırlaması ve yine bu gazetenin onun yönetiminde hazırlanmış olan "Güzel Sanatlar" sayfasının iki özel bölümünün "Roman Hususî Sayısı" olarak düzenlenmesi dikkate şâyândır.[4]

Suut Kemal Yetkin'in romanla ilgili bu çalışmalarını kısaca hatırlattıktan sonra, modern Türk romanının babası olarak kabul edilen Halit Ziya Uşaklıgil'in Suut Kemal Yetkin'e gönderdiği iki güzide mektubun hazırlanma serüvenine bir göz atalım.

Suut Kemal Yetkin, 18 Kasım 1941 tarihli Ulus gazetesinde, sanat eserinden ziyâde sanatçıyı merkeze alan ve "Bir Anketçi Arayan Altı Soru" başlıklı bir anket metni hazırlar. Anket soruları Türk sanat ve edebiyat kamuoyunda yeterli ilgiyi görmez. Halit Ziya Uşaklıgil'in dışında bu ankete cevap niteliğinde verilen hiçbir yazıya süreli yayınlarda rastlanmaz. Aradan iki yıl geçer. Ankara'da yayımlanan Harman dergisi, Yetkin'in anketi ile ilgili bir faaliyeti başlatır. Bunun üzerine Suut Kemal Yetkin, 18 Temmuz 1943'te "Anketçisini Bulan Sorular" başlıklı yazısını Ulus'un Güzel Sanatlar sayfasında yayımlar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Suut Kemal Yetkin'e gönderdiği ikinci mektup, Yetkin'in 5 Eylül 1943'te Ulus'un Güzel Sanatlar Sayfası Roman Husûsî Sayısı için gönderilmiştir. Mektubun içeriği Suut Kemal Yetkin'in Halit Ziya'ya yönelttiği "Romanlarınızı ne gibi etkiler altında yazdınız?" tarzındaki bir sorusundan hareketle oluşturulmuştur. Halit Ziya, bu soruya 19 Ağustos 1943 tarihli Yeşilköy'den yazdığı bir mektupla cevap verir. Bu mektupla birlikte Ulus'un Güzel Sanatlar sayfası Roman Hususi sayılarında yazıları yayımlanan şahsiyetlerle yazılarının başlıklarını hatırlatalım:

5 Eylül 1943 Tarihli Birinci Roman Husûsî Sayısı: Halit Ziya Uşaklıgil, "Mektup: Prof.Suut Kemal YETKİN'e"; Halide Edip Adıvar, "Roman Hakkında"; Nurullah Ataç, "Romancılarım"; Abdullah Şinasi Hisar, "Edebiyatta Roman"; Reşat Nuri Darago, "Suut Kemal Yetkin'e Mektup"; Sabri Esat Siyavuşgil, "İlk Roman Dinleyicileri"; Yaşar Nabi Nayır, "Romana Dair"; Suut Kemal Yetkin, "Romancının Dünyası"

12 Eylül 1943 Tarihli Türk ve Dünya Romancılığı Husûsî Sayısı: Mustafa Nihat Özön. "Romanımıza Dair" ve Alman, Fransız, İngiliz vb. romanları ile ilgili diğer yazılar.[5]

Ulus'un Güzel Sanatlar sayfasında yer alan bu iki Roman Hususi Sayısı ile ilgili, tespit edebildiğim kadarıyla, iki tenkid yazısı da yayımlanır. Bunların ilki Yunus Kâzım Köni'nin kaleminden gelir ve 10 Eylül 1943 tarihli Vakit gazetesinde yayımlanır. Yunus Kâzım Köni, ikinci özel sayıyı görmeden birinci roman özel sayısıyla ilgili ağır bir tenkit yayımlar. Bu tenkit yazısından beş gün sonra, 15 Eylül 1943'te, Suut Kemal Yetkin'in "Bu Nasıl Tenkid?" başlıklı cevabî nitelikteki yazısı Ulus'ta yayımlanır. Her iki özel sayı için daha serinkanlı olan bir tenkit yazısı ise, Rüştü Şardağ tarafından kaleme alınır ve "Güzel Sanatların Roman Hususi Sayıları" başlığıyla 19 Eylül 1943'te Ulus'ta (s. 5, 6) yayımlanır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Suut Kemal Yetkin'in hazırladığı anket metni ile Güzel Sanatlar Roman Hususî Sayısı için yazmış olduğu nefis ve nezîh uslûblu cevabî mektublarını, Yetkin'in anket metinleriyle birlikte yayımlıyoruz:

**"Bir Anketçi Arıyan Altı Soru"**

**Yazan: Suut Kemal YETKİN**

*Sanat eserini sanatkârın verdiğine göre, sanatkârın ruhunu tahlil etmekle sanat eserinin ruhunu anlamış oluruz. Nazarî kalmak istemiyen bir estetikçi dikkatini her şeyden önce sanatkârın iç yapısı üzerinde toplamak zorundadır. Birçok düğümlerin ancak bu sûretle çözülmesi mümkündür. Sanatkârın iç yapısını, idrakinin hususiliğini, yaratma ânındaki hâlini bize sanatkârın kendisinden daha iyi kim öğretebilir?*

*Bunun içindir ki sanat felsefesi alanına giren birçok meseleler karşısında Flaubert'in (mektuplar)ı, Goncourt'ların ve Delacroix'nın (Jurnal) leri, Goethe'nin Eckermann'la olan (konuşmalar)ı, Berliozun (hatıralar)ı gibi bazı önemli kaynaklara baş vurmamağa imkân yoktur.*

*...gibi bazı kaynaklara dedim. Ve bunu söylerken içim ansızın burkuluverdi. Niçin birkaç büyük Türk sanatkârının ismi ile başlamadım? Başlıyamadım da ondan. Sanatkârlarımız mektuplarında günlük benliklerinden bir türlü çıkamamışlar, eserlerinin mahiyeti, onları ruh tabakalarından dışarıya sürükliyen zaruret üzerinde düşünmiye her nedense vakit bulamamışlardır. Elde basılmış mektup olarak "sarı müfide kütüphanesi" serisinden Abdülhak Hamid'in mektupları var. Bu mektupları birer birer gözden geçirdim. Mübalâğa etmeden söylüyorum, sanat dâvalarının ruhunu aydınlatan kayda değer tek bir satıra rastlamadım. Jurnal tarzı yolunu şaşırıp sanat dünyamıza uğramamış ki ona baş vuralım. Hatıra nevi ise Halit Ziya Uşaklıgil'in beş ciltlik (Kırk Yıl) ına kadar*

*bekledi durdu. (Kırk Yıl)ın yapraklarını çeviriyorum. Hayret! Bihter'in ve Ahmet Cemil'in babası (Kırk Yıl) içinde her şeyden bahsettiği hâlde, sanatkârın psikolojisine –iki sayfa müstesna (1)– sanat eserinin ruhuna vakit bulup da elini sürmemiş veya buna lüzum görmemiş. Hâlbuki Halit Ziya, sanatkâr ve sanat hakkında bize neler anlatmazdı!*

*Başka kaynaklara baş vuralım. Sanatkârlarımızın psikolojik tecrübelerini bazı anketlere verdikleri cevaplarda bulamaz mıyız? Anketlere verilen cevaplar yüzde yüz samimî olmamakla beraber gene, hiç yoktan iyidir. Bu cinsten iki kitap hatırlıyorum. Bunlardan biri Ruşen Eşref'in (Diyorlar ki), öbürü de Hikmet Feridun'un (Bugün de diyorlar ki) isimli eserleridir. Birincisi 1918 de ikincisi 1931 de basılan ve birbirinden çok ayrı görüşlü iki edebiyat neslinin türlü sorulara verdikleri cevapları bir arada toplıyan bu iki kitap da yüzümüzü güldürmedi. Gene arkadaşlarımızı onlarda bulamadık. Sorulan sualler ile verilen cevapların daha ziyade edebiyat tarihçisini ilgilendireceği muhakkaktır.*

*Biz, zihnimizden ayrılmıyan meselelerin aydınlatılması için, sanatkârlarımızdan şu sorulara cevap vermelerini isterdik:*

*1. Eserlerinizi ilhama mı, yoksa iradeli ve şuurlu bir çalışmıya mı borçlusunuz?*

*2. İlham kelimesine verdiğiniz mana nedir?*

*3. Eserlerinizi yaratırken –bugünkü veya yarınki- bir okuyucu (seyirci veya dinleyici) kütlesini düşünüyor musunuz?*

*4. Eserlerinizi evela zihninizde tasarladıktan sonra mı yazmıya başlarsınız, yoksa çalıştıkça mı eser kendi şeklini bulur?*

*5. Eserlerinizin yaratılışında hatıralarınız nasıl bir rol oynuyor?*

*6. Eserlerinizi ne gibi psikolojik amillerin tesiri altında yaratıyorsunuz?*

*Dinamik ve estetiğin ağırlık noktası olan bu altı soru bir anketçi arıyor.*

*(1)Kırk Yıl, Cilt II, s. 77-78*

**Anketçisini Bulan Sorular**

**Yazan: Suut Kemal YETKİN**

*Estetik meseleler için başvurulacak kaynaklardan biri sanat eseri ise, öbürü de, iç hayattır. Bir Fransız düşünürünün dediği gibi: "Her güzellik idrakinde iki unsur vardır: dışımızda bir nesne, içimizde o şeyin sebep olduğu bir hâdise..." Bunlar, estetik olgunun birbirini tamamlıyan iki esas unsurudur. Burada, olgunun hadise tarafına yani psikolojik tarafına işaret etmek istiyorum. Fakat hangi hâdiseden, sanatçının mı yoksa sanatseverin mi iç hayatına ait hâdiselerden hareket etmeli? Bu soruya, sanatseverin iç dünyasından, iç davranışından, temaşa fiilinden hareket etmeli diye cevap verenler olduğu gibi, yaratıcının iç dünyasından, yaratma fiilinden, onun gelişmesinden hareket etmeli diyenler de olmuştur.*

*Her iki görüş tarzı birbirine aykırı değil, birbirine yardımcıdır, şu veya bu yoldan hareket etmek, elde edilen neticeleri kıyaslayarak, sanat eserini ve onunla ilgili birçok ehemmiyetli meseleleri anlamak, bir hâl sûretine bağlamak mümkündür.*

*Sanat eseri üzerindeki düşünüşün yaratma fiiline tabi tutulduğunu bilhassa asrı-*

*mızda görmekteyiz: fakat sanatçının yaratma ânındaki iç işleyişini, sanat eserinin geçirmiş olduğu safhaları bize kim öğretecek?*

*Bunları olsa olsa sanatçıların kendileri öğretebilirler. Onların hâtıraları, mektupları, konuşmaları, denemeleri ve –sanatçı romancı ise– roman içindeki düşünceleri bizi ilgilendiren tükenmez birer kaynaktır. Burada, Berlioz'un (Hâtıralar)ını, Flaubert'in (Mektuplar)ını, Goethe'nin Eckermann'la olan (Konuşmalar)ını, Mauriac'ın (Romancı ve kahramanlar)ını, Gide'in ve Claudel'in yaratma psikolojisi hakkındaki düşüncelerini, Proust'un Le Temps Retrouve'deki yaratma üzerine olan tahlillerini misal olarak hatırlatmak isterim.*

*Bunlara benzer vesikalar estetikçinin büyük yardımcılarıdır. Bu meseleye (bir anketçi arıyan altı soru) başlıklı bir yazı ile bundan iki yıl önce (Ulus) un Güzel Sanatlar sayfasında dokunmuş, ve bu hususta Türk sanatçılarından eser sayamadığım için, içimin sızladığını söylemiştim. O zaman söylediklerimi bugün hiçbir sûretle değiştiremeyeceğimi görmekteyim. Bizim romancılarımız ve şairlerimiz, mektuplarında günlük benliklerinden bir türlü çıkamamışlar, eserlerinin mahiyeti, onları ruh tabakalarından dışarıya sürükleyen zaruret üzerinde düşünmeye vakit bulamamışlardır. Deneme nev'inden yazılara gelince, bu estetik meseleler üzerinde hiçbir deneme yoktur. Romanlarımızda ise onların izi bile görülmez.*

*Bu yokluğun tesirlerini azıcık olsun gidermek ve bizim diyeceğimiz kaynaklardan faydalanarak bazı sanat meselelerini çözmek için, bundan iki yıl önce yazdığım yukarıda adı geçen yazıda bazı sorular hazırlamıştım. Bu yazı çıktıktan beş on gün sonra üstat Halit Ziya Uşaklıgil'in bu sorularımı bir sanatçı inceliğiyle aydınlatan özlü bir yazısını Vakit gazetesinde okumuştum. Bu yazı bir yana bırakılırsa, o günden bu yana bu hususta hiçbir şey çıkmamıştır.*

*Geçen gün Harman adlı genç bir derginin 15 Haziran 1943 tarihli sayısını karıştırıyordum (Abdülhak Şinasi Hisar'la bir konuşma) başlığı altında sorularımı görünce, yıllarca hasretini çektiğim eski bir dostu görmüşçesine sevindim ve (Boğaziçi mehtapları) sanatçısının psikolojik tecrübelerinden topladığı cevaplarını büyük bir zevkle okudum.*

*Demek sonunda sorularım anketçisini bulmuştu. Harman'ın adını bilmediğim anketçisine burada teşekkür etmeği bir borç bilir, anketine devam etmesini dilerim.*

*Yalnız bir noktaya ilişmeden geçemeyeceğim. Sorular, bir yaratma estetiğine gerekli olan bilgileri elde ettirecek şekilde altı soru olarak hazırlanmıştı. Anketçi, ikinci soruyu "ilham kelimesine verdiğiniz mana nedir?" sorusunu atlamış. Hâlbuki Paul Claudel'in çok açık sûrette belirttiği gibi ilham kelimesine verilen türlü mânalar üzerinde bir anlaşma olmayınca birinci sorunun hiçbir manası kalmaz. Üçüncü soru şu şekildeydi: "Eserlerinizi yaratırken –bugünkü veya yarınki– bir okuyucu kütlesini düşünüyor musunuz?" Anketçi, bugünkü veya yarınki kaydığını almağa lüzum görmemiş. Neticede, Abdülhak Şinasi Hisar'ın vereceği aydınlatıcı bir cevaptan bizi mahrum bırakmıştır. Çoğu zaman romancılar, bugünün değil, geleceğin bir okuyucu zümresini düşünerek yazarlar.*

*Stendhal'in "ben 1880 yılında anlaşılacağım" sözü bunu teyideder. Kendi za-*

*manlarında anlaşılmayan, alkışlanmayan büyük romancıların çoğu, bilerek veya bilmeyerek, daima gelecekteki bir okuyucu kütlesi için yazmışlardır.*

*Harman'ın adını bilmediğim anketçisi, bu düşüncelerimi dikkate alır da, soruları benim hazırladığım sayıda ve şekilde sorarsa, bir yaratma estetiğine lazım olan malzemeleri toplamış olur ki, bu sahada bundan büyük hizmet de olamaz."*

**Altı Soru**

**-Bay Suut Kemal Yetkin'e-**

*Bu serlevha ile çıkan makalenizi büyük bir alâka ile okudum. Siz ki sanat zemininde geniş bilgilere ve araştırmalara sahipsiniz, hiç şüphe etmiyorum ki bu soruların en doğru cevaplarını gene kendiniz verirsiniz. "Kırk yıl" kitabından muvafık bir lisan ile bahsederken bunda şu sorular dairesinde girebilecek sûrette, iki sahife müstesna, bir şeyler görmediğinize hayretinizi saklıyamıyorsunuz. O iki sahifeyi tekrar araştırıp, okuyamadım. Hatta kitabın beş cildinde de bir araştırma yapmadım, belki gene o tarzda başka sahifeler de vardır. Her hâlde tahmininiz doğru. Eğer kendi eserlerimden, onların ne neviden tesirler altında yazıldığından bahsedilmemişse bunu lâzım ve mahviyet duygularına uyum görmeyişimden ilerigelmiş bir sükût kabîlinden saymalıdır.*

*Fakat madem ki şu altı soruya cevap verilmesini istiyorsunuz, başkalarının ne diyeceklerini düşünmeyerek, ve bana doğrudan doğruya, irad edilecek sorulara mukabele etmeden size fikrimi icmal edeyim:*

*Altı soruyu hep bir arada toplamak ve topuna birden cevap vermek pek mümkün olmamakla beraber bu imkândan istifade etmeyerek ve onların sırasını takib ederek mütalâalarımı arz edeyim:*

*1 Eserlerinizi ilhama mı, yoksa iradeli ve şuurlu bir çalışmaya mı borçlusunuz?*

*Cevap:*

*1. Hem öyle hem böyle, hattâ ikisi birlikte. İlham; okunan, görülen, işitilen şeylerden, bir rüzgâr hamlesiyle ağaçlardan, çiçeklerden şuraya buraya dağılıvermiş tohumlar kabîlinden teessürlerdir ki, ekseriyet üzre farkına varılmadan dimağa düşmüş bulunur. Ve orada bir Couvee gibi sanki kuluçka altında uyuyarak bir incubation taazzuv devresi geçirip, nihayet gene beklenmeyen bir canlanma hareketiyle, sanki gagasıyla artık bir zar hâline gelmiş olan kabuğunu delerek hayata çıkmağa çalışan bir civciv gibi meydana çıkar. Bu nasıl olur? Yumurtanın içinde cereyan eden hilkat sırrı ne safhalardan geçerek sonunda fışkıran bir varlık hükmünü kespeder? Bunu hâlletmek bence mümkün görünmüyor; yalnız diyebilirim ki o zamana kadar tekâmül eden istihzar devresi şuur altındadır. Şuurun vazifesi ondan sonra başlar. Görülüyor ki artık ilham ile iradeye tâbi çalışma bu noktada birleşiyorlar.*

*Ben büyük hikâyelerimden başka on külliyatta toplanmış yüz yirmiden fazla küçük hikâye yazmışım, şu dakika da bunları birer birer zihnimde bir geçit resmine sokarak menşelerini tahlile imkân yok. Bunların arasından şimdi hatırıma gelen birini misal olarak zikredeyim:*

*Bilmem gördünüz mü? "Penceremin hikâyesi" diye bir küçük hikâye yazmıştım.*

*Nişantaşında evimizin arkasında bir evin alt kat penceresinde her zaman bir ihtiyar kadın gördüm ki iri, çukur, karanlık gözlerle sokağa bakar ve ne zaman oradan tek tük yolcular geçerse daha fazla bir dikkatle doğrularak onları süzerdi.*

*İşte o kadar. İhtiyar kadının iri, çukur, karanlık gözlerinden bir ilham. Bundan sonra muharririn uğraşan çalışan hayali başlamıştır; ve artık bir irade ile, bir doğurmağa müştak hami ile ilâd hâdisesi vukua gelmiştir. Bu hâdise öyle tekemmül etmiştir ki hikâye kendiliğinden doğar; bir hamlede, hattâ müsveddeye, tashihe lüzum kalmadan son şeklini alır. İlham ve şuur ikisi de vazifelerini, bir vakıa ile sona erdirmişlerdir.*

*2. İlham kelimesine verdiğiniz mâna nedir?*

*Diyorsunuz.*

*Cevap: İlham bence tesadüfün sevkiyle dimağa düşmüş bir tohumdur Bunun nev'i, menbaı çeşit çeşit şekiller iktisabedebilir, yalnız her ne şekilde olursa olsun onları toplayan bir müşterek şart vardır. Tohumun içine düşeceği dimağda bir ahz ve kabul kabiliyeti olmak: yani dimağın öyle hassas bir entenne cihazı olmalıdır ki bunu teessür hassası diye ifade edebiliriz, onu derhâl içinde besleyebilsin. Onu besleyecek gıda da dimağın hayal sermayesidir Bu sermaye olmayınca tohumda neşv ve nema imkânı bulunmaz, o çorak bir toprağa düşen bir habbe mesabesindedir.*

*3. Eserlerinizi yaratırken bugünkü yahut yarınki okuyucu kütlesini düşünüyor musunuz?*

*Cevap: Başkalarını bilmem, ben ne dünün, ne bugünün, ne yarının okuyucularını hiç düşünmedim ve düşünmüyorum; yalnız düne ait tek tek bir istisna var· İstibdat idaresinin itham için vesile arıyan korkunç gözlerini düşünür ve ondan sakınırdım. Yarın okunacağından da hiç emin değilim, onun için yarının okuyucularını kendi hâllerine bırakıyorum. Bugün düşündüğüm tek bir kayıt varsa o da ilhamın doğurduğu iradenin beslediği tohum ne şekilde inkişaf edebilmişse onu sadakatle, sıhhatle nakşedebilmiş olmaktır. Bunda muvaffak olup olmadığına hiçbir zaman tam bir emniyetle karar veremedim, tekrar verecek olan ben değilim elbette... Yalnız itiraf ederim hiçbir yazımda kendimden her mânasiyle memnun olmadım.*

*4. Eserlerinizi evvela zihninizde tasarladıktan sonra mı yazmağa başlarsınız, yoksa açıkça mı eser kendi şeklini bulur?*

*Diyorsunuz.*

*Cevap: İlhamın tohumu zihinde ilk hayat emaresini verince bunun etrafında hüceyrelerin bir ihtizazı vukua gelir, ona gıda telkih ederler. Bu, daha ziyade şuur haricinde bir devredir, nihayet tohum hayat bulmuş olunca çalışma devresi başlar ki bu tamamıyla şuur işlemesiyle olur; fakat tohumun bu ilk hayat inkişafı civcivin henüz tüylenmemiş, henüz yürüyüp koşmağa kuvvet bulamamış bir zamanıdır. O zaman muharrir yazarken ona kendi hayalinden, kendi sanatından, kendi icat ve tezyin kudretinde süsler verir. Eğer kendimden bahsetmekliğime tevazu kaydına münafi nazariyle bakılmazsa ilâve edeceğim ki ben hemen her yazımda şekle ait süsleri, ilâveleri, bir kelime ile icmal edeyim, teferruat ve tafsilâtı yazarken bulurum; ve bunları aramadan, hangi mürekkeple beraber kalemden kendi kendisine akıyor zannını vere-*

*cek bir sûrette kaydederim. Bu da gene şuur altında cereyan eden bir tekemmül hâdisesi esnasında birikmiş fikirler kümesinden hemen alınıvermiş şeyler olmalıdır.*

*5. Eserlerinizin yaradılışında hâtıralarınız nasıl bir vazife oynuyor?*

*Diyorsunuz.*

*Cevap: Eğer ilham hâtıralardan geliyorsa en mühim vazifeyi hatıra oynuyor, demektir. İlhamın menşe'i hatıra değilse bile etrafını kuşatan teferruat gene hatıralardan alınan şeylerdir; yani levhanın boyaları, ufak tefek tafsilatı şurada burada, dimağın köşesinde bucağında sinerek uyurken birdenbire silkinip uyanıveren küçük küçük hatıralarla donanır.*

*Bunu nasıl tahlil ve tefrik etmeli? Ah! Şu dimağ denen esrar mahfazası. Şu dakikada Hyppolite Taine'in Intelligence kitabından bir takım sahifeleri tahattur ediyorum.*

*Ben, heyhat!... Hayatta birçok ağır matemlere uğradım. Acılarımın hâtıraları ekseriyet üzere yazılarıma intikal eder. Muallim Naci benim için "Şairi matemâlûd" dermiş. Şair unvanını bana ne için vermiş bilmiyorum; fakat o unvana ilâve ettiği vasıfta doğru sebepler var.*

*Bu zeminde doğrudan doğruya hâtıranın vazife gördüğü yazılarımdan tek bir misal zikretmek için "Kırık oyuncak" hikâyesini işaret edeceğim.*

*6. Eserlerinizi ne gibi psikolojik âmillerin tesiri altında yaratıyorsunuz?*

*Cevap: Beni en ziyade düşündüren bu soru oldu. Buna toplu bir şekilde cevap vermek imkânını bulamayacağım. Yalnız biliyorum ki herhangi bir ilhamın, bir sanihanın isabetiyle gebe kalıvermiş olan dimağımda –sorunun tâbirine uymak için ruhumda diyeyim- hamlin bütün devamı müddetince beni masseden, kendisine esir yapan bir kayıt vücuda geldiğine dikkat ederdim, öyle bir kayıt ki tâ doğuruncaya kadar beni sürükler, sarsar, ve âdeta bir işkence içinde kıvrandırır. O zaman mutlaka doğurmak ve bu azaptan kurtulmak ihtiyacı vardır.*

*İşte cevap olarak şu satırları bulup çıkarabildim; bilmem ki gerek bu son cevap gerek bundan evvelkiler, sizin beklediğiniz tarzda kanaat verici midirler?*

*Saygılarımı kabul etmenizi rica ederim."*[6]

**MEKTUP**

**Prof.Suut Kemal YETKİN'e Yeşilköy, 19.8.943**

**Yazan: Halit Ziya UŞAKLIGİL**

*Pek değerli meslektaş,*

*Lûtfedip beni hatırlayarak gönderdiğiniz mektup beni uzun düşüncelere sevketti. Bu sebeple size belki ölçüyü aşacak derecede uzun yazacağım. Münasip görmeyeceğiniz parçaları tayyedersiniz. Kendi kendime sordum: niçin ecdadımdan intikal eden halıcılıkta devam etmedim? Niçin İzmir'in yemiş çarşısında üzüm, incir, palamut, afyon ticaretine girişmedim de memur, muallim, ve muharrir olmağa yeltendim. Belki*

*öyle olmasaydı bugün yetmiş beş yaşında mahrumiyetlerle çırpınmazdım, belki de gene müsait olmayan talihle aynı neticeye varırdım. Evvelden verilecek kararlarla mukadderat denilen hayat safhalarını değiştirmeğe imkân var mıdır? Hayatımın başlangıcına ait olan bu tafsilâtı "Kırk Yıl" kitabımda anlatmıştım, burada tekrar etmeğe lüzum yok. Netice beni muharir olmağa sevkedince bu meslekte de hususiyle hikâyeci oldum. Bu da en küçük yaşımdan beri beni yakalayıp sürükleyen bir inhimakin zaruri bir sonucu oldu. Dadıların masallarıyla başladım, okumağa kudret peyda edince Türkçede elime geçen bütün hikâyeleri okudum. Zannediyorum ki o zamanın bütün bu neviden mevzularını durmadan yuttum. Yavaş yavaş okuduklarımın kıymeti yükseldikçe bende bir seçme ve hüküm verme kabiliyeti inkişaf ediyordu. Bu sırada itiraf edeceğim ki Namık Kemal'in üfürülerek şişirilmiş ve teşbihlerle, istiarelerle doldurulmuş hikâyelerinden ziyade Ahmet Mitat'ın hikâyeleri beni cezbediyordu. Lâkin on dört yaşlarına doğru Fransızcada okuduklarımdan zevk alacak bir dereceye vasıl olunca artık Türkçe hikâye okumaktan vazgeçer oldum. Fransızcada o zamanın tefrika hikâyecileri beni uzun müddet alıkoydu. Bunlardan ne kadar okudum? Öyle bir meclûbiyetle kendimi kapıp koyuvermiştim ki bir günde iki cildi bitiririrdim. Bunların arasında derslerime çalışabilir miydim. Onlara çalıştığıma vakıf değilim. Vakıf olduğum bir hakikat varsa o da pek fena bir mektep şakirdi olduğumdur. Başkaları böyle düşünmezdi galiba fakat en doğru düşünen bendim. Bu hikâye merakı bende tabiatıyla hikâye yazmak emelini uyandırdı. Kendi kendime düşünürken zihnimden ne hikâyeler geçerdi? Bunların hiçbirini yazmadım. İlk hikâye yazmak fırsatını İzmir'de birinci defa olarak gayriresmî bir gazete tesisine muvafak olunca bulmuş oldum ve (Hizmet) de, ilk nüshasından başlayarak (Sefile) isminde bir roman neşretmeğe başladım. O zaman on yedi yaşlarında idim. Bir yandan tahsilde ve tetebbuda devam ederken bir yandan tamamıyla yazı âlemine dalıyordum. Mütalâatımda da bir yükseliş vuku bulmuştu. O zaman Fransa'da Naturaliste mektebi en parlak devresinde idi. Balzac, Stendhal, Flaubert ile başlıyarak Zola, Daudet, Goncourt'lar başlıca sevdiklerimdi. Bunlardan neler topladım, ne fikirler aldım, nasıl intibalarla yuğruldum, bunu tahlil etmek mümkün değildir. Yalnız bir kanaate vasıl oldum ki bizde hikâyecilik garp hikâyeciliğinden bir renk, şekil ve lisan almamıştır. Roman yazmağa başlarken bende bu kanaat vardı, fakat Türk hikâyeciliğinde bütün eksik olan şeyleri yaratmak için bende ne kudret ne de bir daiye mevcut değildi. Onun için kitap hâlinde basılmamış olan "Sefile'den sonra onu takibeden "Nemide" ile "Bir ölünün defteri" ve "Ferdi ve Şürekâsı" böyle bir iddianın mahsulü sayılamazdı. Bununla niçin sahte bir mahviyete lüzum görmeli? Bu İzmir mahsulü olan eserler edebiyat tarihinde bir dönüm noktası olarak telâkki edildi. Yazıldıkları sıralarda ve ondan sonra müdekkikler elinde bunlara yeni Türk hikâyeciliğinin ilk müjdecileri nazariyle bakıldı. Bugün onları yeni yazı ile basmağa teşebbüs eden Hilmi Çığıraçan için tekrar gözden geçirirken kendi kendime bu çocukluk eserlerinin karşısında gülümsüyorum. Bilmem onları siz gördünüz mü? Eğer zahmet edip onları okumuş iseniz elbette siz de gülümsemişsinizdir. Bence asıl hikâyecilikte, kısa ve uzun, küçük ve büyük eserlerde, eğer bu sanatta bir tekâmül gösterebilmişsem bunu*

*İstanbul'a geldikten sonra Serveti Fünun'da ve İkdam'da yapabildim. Serveti Fünûn'da Mai ve Siyah ile İkdam'da da birçok küçük hikâyelerle... Küçük hikâyeler Mai ve siyah'tan ziyade tesir etti. Bunların, tertibi, inşası, hele lisanı edebiyat âleminde bir yenilik, bir gelişirlik kabilinden sayıldı. Doğru mu, yanlış mı, bilmem, bunun hakkında hüküm verecek olan ben değilim. Mai ve Siyah romanına gelince; bu azîm bir velvele yaptı. Bir bardak su içinde bir fırtına.. Bunun için birçok sebepler vardı. Her şeyden evvel bu hikâye matbuat, edebiyat ve şiir hayatına aitti. Yakından müşahedeler üzerine vücuda gelmiş bir vesika hükmünde idi. Birçok eşhas, Babıâli caddesinde her gün görülen temasile benzerdi. Sonra asıl hikâyenin kahramanı, Ahmet Cemil, şiir mefkûresinin bir timsali idi. Eserde başından sonuna kadar bir hayal, bir şiir havası vardı. Lisan? Pek yüklü, pek şatafatlı olmakla beraber büsbütün yeniliklerle roman nevi için en muvafık gibi telâkki olundu. Ben bunu bilerek, düşünerek. evvelden karar vererek yapmış değildim elbette; tabir caiz ise bu insiyakî bir hareketle kendiliğinden olmuş bir olaydı. Lisana gelince: yeni yazıya çevrilirken eseri bütün yüklerinden soydum. Fakat cümlelere, yani üslûbun kadidine hiç dokunmadım. Uzun ibareleri kısaltmaya lüzum görmedim. Zaten ibarelerin uzunluk ve kısalık bakımından fikirlerimde hep eskisi kadar sabitim. Bu başka bahis. "Mai ve siyah"tan memnun kaldım mı? Hiçbir sanatkâr vücuda gelen eserinden memnun ve mutmain olmaz. Bununla beraber muhtelif eserleri hakkında hükümleri bir nispet dairesinde değişebilir. İşte, sizin misal olarak zikrettiğiniz "Aşkı Memnu" ona tekaddüm eden "Mai ve Siyah"tan ziyade bana itminan vermiş olan bir eserdir. Belki inanmayacaksınız: ben son defa "Kırık Hayatlar" romanını yeni yazıyla basılmak üzere gözden geçirirken bunu diğer her ikisinden daha iyi yahut daha az fena buldum. Bana soruyorsunuz: "Aşkı Memnu" ne gibi tesirler altında ve nasıl yazılmıştır? diye... Bunun cevabı biraz zor. Bilirsiniz ki bir şiir parçası, hikâye mevzuu muayyen bir kaynaktan gelen bir tesirin, yalnız tek bir tesirin mahsulü değildir. Bir hava esintisi birçok karışık yaprakları savurarak şuraya buraya dağıtır, bunlardan bir kümeyi bir kenara atar... İşte sanatkârın gözüne, zihnine ilişen intibalar bunlardır. Bunlardan bir mecmu çıkarmak onun eczasını birbirine ekleyip yapıştırmak, ona bir şekil vererek muhtelif unsurlarını ipliklerle bağlamak için faaliyete geçen asıl sanatkârın hayalidir, renk renk taş parçalarından bir levha çıkarmak kabilinden bir iş. Bu işin sahibi, âmili muhayyiledir. "Aşkı Memnu" yazılırken İstanbul'un muayyen muhitlerinde, hususiyle Boğaziçinde Melih bey takımını andıran aileler vardı. Nitekim bugün de öyledir. Muharrir bunları uzaktan yakından bilir ve tanırdı. Hayalinde birikmiş karma karışık intibalar vardı. Bunları tebellür ettirerek bir mecmu çıkarmak için muhayyilesini kamçılamak kâfi idi. Bu, demek değildir ki (Aşkı Memnu) hakikatte mevcut bir takım temasilden istihsah edilmiştir. Eserde birçok eşhas vardır. Bunlardan hiçbiri muayyen bir takım şahsiyetlerin tasviri değildir. Fakat heyeti mecmuası itibariyle birçok şahsiyetlerden istiare edilmiş müteferrik eczadan terekkübeden bir mevcuttur. Doğruluğu da bundan ibarettir. Meselâ eserin başlıca şahsiyetlerinden biri olan Behlül benim hususiyetlerini tanıdığım bir, iki, belki üç gençten toplanmış bir gençtir. Filan ve falana az çok benzer, fakat mutlaka filan değildir. Firdevs hanım ve kız-*

*ları, hele Nihal ve babası, bunlar da öyle... Vakaya gelince: o tamamiyle hayal mahsulüdür. Bir kere bu muhtelif şahısları o vakanın içine atıp da yaşatmaya başlayınca, hele sanatkâr vakanın muhtelif safhalarında şahısların her birinde temessül edip onları ayniyle bir sahne sanatkârı gibi oynatınca artık hikâye canlı bir levha olarak kendi kendine bir hayat kesbetmiş olur. Bilmem siz nasıl bulursunuz. Bu eserin bir takım meziyetleri varsa onların başında eşhasın çok olması ve her birinin hususi ve zatî bir hayat ile yaşamasıdır. Bunu ben düşünmemiştim. Kitabın bu meziyetinden bana bahsedenler oldu. Firdevs hanım, Nihal, Bihter, hele bedbaht Beşir, şimdi uzaktan bunları düşünürken hepsini ayrı ayrı görüyor zannındayım. Hele Nihal gözlerimin önünde, sapsarı, süzgün simasiyle hep ada çamlıklarında babasının yanında dolaşıyor gibidir. Beşir'in öksürüklerini işitiyorum. O bedbaht habeşi nereden buldum? Belki ailemin içinde buna benzer bir sima vardı.. Bir sanatkârın, bir muharririn eserleri nasıl zerrelerden terekküp eder, bunlar nerelerden gelip düşmüş ve bir araya toplanmıştır, bunu kim tahlil edebilir?*

*İşte pek aziz refik ve dost size mümkün mertebe cevap vermeğe çalıştım. Bu fırsattan istifade ederek hayranlıklarımı tekrar ederim.*

---

[1] Suut Kemal Yetkin'in şiir kültürünü besleyen ve ilk olarak Galatasaray Lisesi'nde sonra da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde onun hocası olan Ali Ekrem Bolayır, öz evladı gibi gördüğü Suut Kemal Yetkin'e gönderdiği bir mektubunda şu notu düşer: "...Sorbonne'dan emsaliniz için şâyân-ı gıbta imtihanlar vererek felsefe ve bedîiyat lisansını aldığınız gün emniyetimin isâbetini vidanım için bâis-i mübâhat bir muvaffakiyetle isbât ettiniz..." ("23. mektup" *Ali Ekrem Bolayır'dan Suut Kemal Yetkin'e Mektuplar*, Haz. M.Kayahan Özgül, Oğlak Yay. İstanbul, 1996, s. 95.

[2] Suut Kemal Yetkin, "Roman ve Felsefe" başlığını taşıyan bir makalesinin ilk paragrafında söz konusu iki saha arasındaki ilişkiye şöyle dikkati çeker: "Bir devrin felsefesi ile romanı aynı hayat ve kâinat telâkkisini taşır. Aynı problemler karşısında filozofun ve romancının aldıkları cephe tamamile aynıdır. Filozofun mücerret ve statik olarak düşündüğünü romancı dinamik olarak canlandırır. (*Kalem*, Sayı: 7, Birinci kânun 1938, s. 11).

[3] Suut Kemal Yetkin'in şiir ve roman hakkında bilgi veren, önemli ipuçları taşıyan eser ve makalelerinden bazıları şöylece sıralanabilir:

- "Roman Hakkında" *Servet-i Fünûn*, Sayı: 1677-203, 4 Teşrîn-i evvel 1928.
- "Tolstoy'un Manevî Tekâmülü", *Görüş*, Cilt: 1, Sayı: 2, Mayıs 1930 s. 92-95
- "Sürat Hakkında" (A.H. Tanpınar ile birlikte P.Morand'dan çev.) *Görüş*, Sayı: 1/4, Şubat 1932
- "Don Kişot" *Varlık*, Sayı: 19, 15 Nisan 1934, s. 290.
- "Roman ve Felsefe" *Tan*, 4 Nisan 1936, s. 3.
- "Roman ve Kültür" *Tan*, 8 Mayıs 1936, s. 3.
- "Romanda Millî Vasıf" *Kültür Haftası*, Sayı: 4, Şubat 1936, s. 74.

• "Georges Duhamel ve Gece Yarısı İtirafı", *Varlık*, Sayı: 96, 1 Temmuz 1937, s. 376.
• "Bir Roman ve Bir Romancının Uyandırdığı Düşünceler" *Kalem*, Sayı: 3, 15 Mayıs 1938, s. 96-98.
• "Roman ve Felsefe" *Kalem*, Sayı: 7, Birinci Kânun 1938, s. 11, 12.
• "Romancının Dünyası", *Ulus*, 5 Eylül 1943, s. 5, 7.
• "Romanda Tasvirin Yeri", *Ulus*, 19 Haziran 1945, s. 2.
• "Romanda Vaka ve Tasvir" (Alain'den çev.) *Ulus*, 2 Temmuz 1945, s. 4.
• "Roman ve Romancı Hakkında" (Andre Gide, François Mauriac, Julien Green'den çev.) *Ulus*, 4 Ocak 1946, s. 4.
• "Niçin Roman Değil De Hikâye" *Türk Dili*, Cilt: 3, Sayı: 34, 1 Temmuz 1954, s. 565, 566.
• "Okuduğum Romanlar" *Türk Dili*, Cilt: 4, sayı: 38, 1 Kasım 1954, s. 68, 69.
• "Polis Romanları" *Varlık*, Sayı: 416, 1 Mart 1955, s. 4.
• "Roman Üzerine" *Varlık*, Sayı: 447, 1 Şubat 1957, s. 4.
• "Arı Roman" (A.Gide'den çev.) *Türk Dili*, Cilt: 10, Sayı: 118, 1 Temmuz 1961, s. 706.
• *Dünya Edebiyatının Ölmeyen Üç Tipi: Hamlet, Don Kişot, Faust*. (J.Calvet'ten çev.) 1961.
• "Köy Romanı" *Türk Dili*, Cilt: 11, Sayı: 126, 1 Mart 1962, s. 341-343.
• "Alman Romanı Üzerine Notlar" (Edmond Jaloux'dan çev.) *Türk Dili*, Cilt: 12, Sayı: 142, 1 Temmuz 1963, s. 603-605.
• "Yeni Roman Üzerine Düşünceler" *Türk Dili*, Roman Özel Sayısı, 1964, s. 732-735.
• *Avare Kadın* (Lütfi Ay ile birlikte, Colette'den çev.) 1957, II. Baskı 1965.
• *Gece Yarısı İtirafı* (S. Eyüboğlu ile birlikte) 1971.
• "Bir Yazgecesi Rüyası Mı?" Meydan, Sayı: 524, Ağustos 1975, s. 27.28.
• "Tarih ve Roman" *Meydan*, Sayı: 564, Aralık 1978, s. 33-35.

[4] Suut Kemal Yetkin'in ölümünden kısa bir süre önce Meydan'da yayımlanan ve onun ölümüyle birlikte yarım kalan hâtıralarından "Üniversite'den Büyük Millet Meclisine" başlığını taşıyan yazıda Ulus'un Güzel Sanatlar Sayfaları hakkında şu genel bilgilerle karşılaşırız:

"Üniversiteye dönmeyi düşündüğüm bir anda çok çekici bir öneri ile karşılaştım. Bir gün Meclis koridorunda koluma giren, Ulus Gazetesi başyazarı Falih Rıfkı Atay, Halk Partisi'nin Ulus Gazetesi'nde haftalık bir güzel sanatlar sayfası çıkarılmasına karar verdiğini, bu sayfanın yöneticiliğine de benim getirilmem istendiğini söyleyerek fikrimi sordu. Böyle bir görevin bana verilmek istendiği için teşekkür ettim. Ama sorumluluğunu yükleneceğim bu işe Ulus Gazetesi yazı işleri müdürünün hiç karışmaması gerektiğini söyledim. Gazetenin yazı işleri müdürü o sıralarda Mümtaz Faik Fenik'di. 1946 yılına kadar, yayımlanan bu sayfaya hiç karışmadı.

1943 yılı Mayıs ayı başlarında ilk sayısı çıkan sayfa'nın sürekli yazarları arasında şu isimler görülmekteydi.

Sabahattin Kudret Aksal, Selahattin Aldanır, C.M.Altar, Melih Cevdet Anday, Nurullah Ataç, L.Ay, Selahattin Batu, Necati Cumalı, Behçet Kemal Çağlar, Reşat Nuri Darago, Ali Suha Delilbaş, Refik Epikman, Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ceyhun Atuf Kansu, Orhan Veli Kanık, Muvaffak Sami Onat, Şinasi Özdenoğlu, Mustafa Nihat Özön, Sabri Esat Siyavuşgil, Rüştü Şardağ, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Turancı, Sabahattin Teoman, Nahit Sırrı Örik, Eşref Ürün vb.

Şairi, romancısı, denemecisi, eleştirmeni ile bu seçkin kadro, sayfayı sabırsızlıkla beklenen bir tur dergiye dönüştürdü. Bu da o zamanki gençliğin, aydın kişilerin, Ulus Gazetesi'ne, bu gazetedeki Güzel Sanatlar sayfasını hazırlayanlara karşı sevgi ve güvenlerini gösteriyordu. Bu durum 1946 yılının Mart ayına, yani sekizinci dönem milletvekili seçimine kadar sürüp gitti." (Meydan, Sayı: 579, Mart 1980, s. 34, 35)

[5] Suut Kemal Yetkin, "Üniversite'den Büyük Millet Meclisine", Meydan, Sayı: 579, Mart 1980, s. 35

[6] Halit Ziya Uşaklıgil'in söz konusu ankete verdiği bu cevap metni onun Sanata Dair adlı eserinin üçüncü cildinden alındı. (MEB Yay. İstanbul 1955, s. 142-145)

MEHMET NARLI

# ALMANYA'YA GÖÇÜN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

*Sirkeciden tren gider*
*Evim barkım viran gider*
*Ali Akbaş*

**Göçün Yola Dizilmesi**

1961 yılında Federal Almanya ile Türkiye arasında "İşgücü Göçü Anlaşması" imzalanır; İstanbul, özellikle Tophane ve Mecidiyeköy, birdenbire bir işçi pazarı hâline gelir. Almanya İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra giriştiği sanayi hamlesi için güçlü kuvvetli işçiler aramakta ve bunda acele etmektedir.

Almanya, Türkiye ile yaptığı anlaşmada Almanya'ya giden işçilerin iki yıl içinde Türkiye'ye geri dönmesini ön görür. Almanya'ya giden Türk işçisi orada iki yıl çalıştıktan sonra yurduna dönecek, onun yerine yeni kişiler gidecek; böylece yuvalar yıkılmayacaktı. Ne yazık ki bu anlaşma bu hâliyle uygulanmaz. Alman işvereni eğittiği işçisini bırakmak istemez. 1963 yılında ilk anlaşmanın üzerinden iki yıl geçince, tek taraflı olarak anlaşmanın söz konusu maddesini kaldırır. Böylece Türk işçisi biraz mecburi de olsa, iki yıldan daha fazla çalışma ve ailesini yanına getirme imkânını elde eder. Ama bu imkân yeni bir sorun çıkarır: Gelen aileler nerede kalacak? O güne kadar işçi 'heim'larında oturanlar için ailelerini oturtabilecekleri konut bulmak zordur. Türk işçiler çareyi Almanya'nın savaş sonrası gözden çıkardığı ucuz konutlara yerleşmekte bulurlar. Buralarda Türk mahalleri oluşmaya başlar.*

Ancak Almanya bazı çıkarlarını yeniden gözden geçirir. 1973 yılında yabancı işçi alımını durdurur. Ardından 1974 yılında, çocukları Türkiye'de bulunan kişilerin alacakları çocuk paralarını yarıya indiriverir. Bu durum Türk işçilerinin kazancına önemli derecede etki eder. O hâlde ne yapacak Türk işçisi? Çocuklarını Almanya'ya getirecek. Sonuçta 1974 yılı boyunca yüzbin çocuk Almanya'ya gelir. Böylece "ikinci kuşak" denilen ve problemleri yaşayan kitle oluşmaya başlar. Bu arada Türkiye de pek fazla sahip çıkamaz bu göçmen insanlarına. Yurt dışına gönderdiği işçilerinin yurda dönmelerini özendirecek çalışmalar yapmaktan kaçınır. Onların yurtdışında kalması Türkiye ekonomisi için gereklidir.

Almanya yine ekonomik çıkarları gereği yeni zorlaştırmalara girişir. Eyaletler, ailesini yanına getirecek her işçinin kişi başına 12-14 metrekare konut göstermesini şart koşar. Daha sonra, ailesini yanına getirmek isteyen işçinin sekiz yıl Almanya'da çalışmış olması şartını getirirler. Yeni evlenmiş kişilerin ailelerini yanlarına alabilmeleri için, eyaletlere göre bir ila üç yıl beklemeleri gerekir. Oysa Alman kanunlarında bir karı kocanın boşanması için bir yıl ayrı kalması yeterlidir. Bu arada Almanya,

Türklerin Almanya'yı ziyaretleri için Avrupa Konseyi Anlaşmalarına aykırı olarak vize şartı koyar. Ailesini Almanya'da ziyaret etmek isteyen kişi teminat yatırmak zorundadır. Üç aydan fazla kalırsa sınır dışı edilir.

Yıllar geçer, iki taraflı bir "yabancılaşma" kendini göstermeye başlar. Almanya'da "auslander"dir; Türkiye'de "almancı". Alman enstitüleri Türkler hakkında bir yığın araştırma yaparlar. Ama bu araştırma sonuçları hükümetlerin politikalarına olumlu bir biçimde etki etmezler. Göçün oluşturduğu sorunlar iki taraflıdır: Almanya ve Türkiye tarafı. Bir başka deyişle, "gidenler ve geride kalanlar" Gidenlerin ve geride kalanların yaşadıkları sorunlar edebiyatımızın önemli temalarından biri olmuştur**. Biz bu çalışmada Almanya'ya işçi göçünün üç romandaki*** yansımalarını, işçilerimizin yaşadıkları sorunlar açısından ele alacağız.

**Farklı Kültürün İnsanlarını Sevgide Buluşturan Roman: Berlin'in Nar Çiçeği**

Yayınevi arka kapakta şöyle tanıtıyor Berlin'in Nar Çiçeği'ni: "Sevginin önyargıları yıkan gücünü bir kez daha içtenlikle kanıtlayan bir roman. İki ayrı kültürden gelen insanların dünyasını gösteriyor bize. Füruzan, uygarlığımızın dikkat etmeyi gereksiz saydığı bu kişilerin iç çalkantılarını en can alıcı kesitleriyle sunuyor okuruna."

Romanda, Türk işçilerinin yaşadığı sorunlar bazen bir Alman'ın bakışı altında, bazen Lemmer ile Korkmazlar'ın sohbetlerinde, bazen Korkmazların yaşadığı olaylarda görünmektedir. Zaman zaman da anlatıcı bu tür bir sorunu değişik şahısların duygularını verirken göstermektedir.

"Frau Lemmer, öteki dairelerin Almanlarından birine rastlayıp, onun Türklere konuk gittiğini gördükleri andaki tavırlarına tanıklık etmemek için ardına bakmıyordu." (s. 5) Bu ibarede Türk işçilerinin sosyal münasebetlerinin kendi soydaşları veya kendileri gibi yabancı olanlarla sınırlı kalmalarına ve Almanların onları küçümsemelerine işaret edilmektedir. Türklerin ev yaşayışları, Almanlara göre garip, anlaşılmaz ve görgüsüzcedir. Anlatıcı, Almanların bu bakışını şu satırlarda gösterir: "Salt sırtlarını duvara yaslamış, tümü bıyıklı, elleri tespihli, aşırı ciddi yüzlü bu adamların saatlerce orada kalışları izleyene yorgunluk verirdi. A harfinin çok geçtiği garip dillerini yüzlerinin anlamı değişmeden konuşurken arasız sigara içerlerdi. Karıları ise o gürültülü çocuk yığıntısından kendilerini arayarak seçip, sözlerini dinletemediklerinde de tartaklayarak içeri sokarlardı. Uygun bir anı yakalayıp yeniden dışarıya fırlayan çocuğun anasının horlamalarından gocunmadığı, deminki neşesiyle oyuna katılmasından anlaşılırdı. Bu yeni yabancıların tükenmez canlılıkları, kazandıklarını harcayışlarındaki çocukça savrukluk, tam bir görgüsüzlük örneğiydi ülkenin, evin yerlilerine göre." (s. 10) Almanlar, yabancı işçileri kendi ülkelerini sömüren Yahudilere benzetirler. Lemmer'ın kızı ve damadı, Lemmer'ı bu eve yerleştirirken damat Otto Steinbach şöyle der: "Bizim yeni yahudilerimizden burada çok var" (s. 55)

Yabancıların bütün hayatları Almanların bakışı altındadır. Yaptıkları her iş onlar tarafından kötü görülmektedir. "Yabancılar pistiler, konuşmaları bağırmaya denkti. Şaşılacak kadar çok çocukları vardı. Kadınları erkeklerden kaçıyorlardı. Bir de tüm

bu davranışlarının çevrelerinde nasıl değerlendirileceğini düşünmeden Almanlar'a yaranmaya çalışıyorlardı. (s. 70) Almanlar Türklerin yakınlık kurma çabalarına "yaranma" diyorlardı ama meselâ Selman Korkmaz'ın Bayan Lemmer'ın kanaryası hastalandığında yaptıklarını bilmiyorlardı. "madam senin kanaryan üşütmüş. onu biz bir iyi ederiz ki, sen bile yeni aldın sanırsın. Fukara canını üzme. Bak Kamber'le Adem nasıl sevinmekteler. Siftah bir Alman konuğumuz vardır diyedir sevinçleri." (s. 73)

Türk işçiler Almanya'da ekonomik durumlarını güçlendirmek için yeni bir yol bulurlar. Almanlar, Türk işçilerin ticaret yapmasına izin vermezler. Ancak bir Alman vatandaşının sahipliğinde dükkân açabilirler. Bundan dolayıdır ki bazı Türk işçiler yaşlı alman kadınları ile yakınlık kurarlar. Gençliklerini, güçlerini dükkân açma karşılında, bir bakıma yaşlı alman kadınlarına kiralarlar. Bayan Lemmer'ın eski patronu Frau Isolde, Bayan Lemmer'a gidememektedir. "Çünkü öylesine uğraşlar içindeydi ki, bir Türk işçisine bugünlerde dükkân açabilmesi için adını verecekti. Genç bir adam...-Canım çok da genç değil, kırkına yakın.- Benim dükkân izni verdiğim Ahmet otuzundadır, unutmayalım bayanlar." (s. 86)

Türklerin büyük çoğunluğu yoksulluk yüzünden Almanya'ya gitmiştir. Almanların aşağılamaları, dil bilmezliğin getirdiği yalnızlık ve eziyet, bir otomot gibi durmadan çalışmak hep bu yoksulluk yüzünden çekilir. Yabancı işçiler iç dünyalarındaki özlemi, acıyı, kini ancak birbirlerine anlatabilirler. Bayan Lemmer'ın Korkmazlar'la yakınlık kurması buna bir farklılık getirmiştir. Selman ilk defa bir Alman'a içindekileri döker: "Yoksulluk iyi yol gösterici değil, hey madam hey. Yoksulluk dil kesici, bel bükücüdür. Buraların adamı ise bize uzak durup çemkinir. Onlarla sohbetimiz yoktur. Onların da iki üç takır tukur konuşmamızdan öteye bize ne sabırları ne merakları vardır." (s. 117)

Türk işçilerinin Almanya'da yaşadıkları en önemli problemlerin başında dil bilmemek gelir. Güldane Lemmer'la sohbet ederken kocasının Alman dili karşısındaki tutumunu şöyle aktarır: "Ana dilinin ötesine kapamıştır kendini. Hiç de niyeti yok bellemeye. Günaşırı terslenirim, öğren şu dili diye. Niçin be kadın der, bunların dillerini öğrensem de dinlemeye merak mı ederler sanırsın, be cahil kadın der." (s. 118) Dil noktasında görülen bir başka problem, çocukların kendi dilleri ile Almanca arasında kalmalarıdır. İki dil, zaman zaman iki kültürü yaşamalarına sebep olmakta ve benlikte çatışmaya yol açmaktadır. Korkmaz ailesi çocuklarını sık sık kendi dilleri ile konuşmaları noktasında ikaz eder. Selman'ın oğlu Kamber ile annesi arasına şöyle bir konuşma geçer: "Ben görmedim mutti, ıch verstehe nicht" "Türkçe konuş oğlum niçin Almanca konuşuyorsun." (s. 173)

Türk işçilerinin Almanya'da yaşadıkları bir problem de özlemdir. Anaya, babaya, akrabaya, taşa, toprağa, suya duyulan özlem. Özlem yalnızlığı çoğaltır, yalnızlık özlemi. Öyle ki Selman Kormaz, zaman zaman vatana, coğrafyasına özlemini anlattığı hikâyelerin, masalların içine gizler. Selman'ın yaşlı bayan Lemmer'a anlattı şu hikâye bunlardan biridir: "Geyiğin bir gözleri vardır Feride hanım (Elfriede'yi böyle seslendirir) her biri Kaf Dağı elması. Sesi pınardan akan arı su. 'ey ademoğlu tanıdım bildim seni' diye karşıladı beni. 'Kederin kervan yükü, belini büker, sevdan Bağdat Basra çölleri benzeri bağrını yakar senin... dedi mi dedi." (s. 122)

Almanlarla Türklerin, insani yaklaşımları farklıdır. Öyle ki, birçok Türkün iyilik sandığı, Almanlarca kötü bulunmuştur. Elfriede Lemmer hastalandığı zaman, Selman onu evlerine getirip bakmak ister. Fakat Güldane, bu insani tavırlarının Almanlar tarafından yanlış değerlendirileceğini düşünür. "Kötü bu Selman, hasta. Yalnız, onun da buranın da yabancısıyız. İyileştirmeye çabalasak, daha kötülerse bizi suçlu bulur bunlar. Burada töre şudur: Kan yaralısı bulsan sokakta, gidip hemen polisi çağıracaksın. Ellemek zinhar yasaktır." (s. 156) Fakat Selman dinlemez, yaşlı kadını iyileştirmek ister.

Almanların Türklere karşı hemen her konuda önyargıları vardır. Türkler kabadırlar. pistirler, hayvan sevmezler, müziği bilmezler. Bir gün Selman kendi evinde Elfriede Lemmer'a saz çalıp türkü söylediği zaman Lemmer, Almanların Türkler hakkındaki bir ön yargısını kendi kendine şöyle itiraf eder: "müziği yalnız sanki biz biliyormuşuz gibi düşünmüşüz. Siz yabancılar için bu fikirleri nereden öğrendik?" (s. 172.)

Romanda ikinci kuşak yabancılaşması denilen bir problem de yansıtılmaktadır. Bu kuşak hem kendi kültüründen uzaklaşmakta hem de Alman kültürünü benimseyememektedir. Bu çatışma kişiliklerde güven kaybına, korkuya, arada kalmışlığa yol açmaktadır. Selman'ın oğlu Kamber, bu çatışmayı yaşamaktadır. Bir gün Kamber bir oyun salonunda kavga eder. Baba buna kızar ve Kanber'i döver, Kanber'in babaya söylediği şudur: "Beni vurmak yok, scheise Deutchen, scheise Türken, Ben sevmiyor ne Almanları, ne Türkleri.. Hepsi bok, büyüklerde bok, çocuklar da bok. Türkler de bok, Almanlar da bok." (sç.174) Kamber zaman zaman ziyaret ettiği akrabası Şehmus Amcasına "ben filmlerdeki gibi başka gezegene gideceğim; oradan dünyayı havaya uçuracağım" (s. 179) der. Selman, bütün bu dağılmanın, eriyişin ve çatışmanın sebebini "köksüzlük"e bağlar. Bir gün Bayan Lemmer'a şöyle dert yanar: "Oğlanlarımıza köksüzlük acı verecek zannındayım Feride hanım. İnsan sevmeyip adamın yabanı olacaklarsa, okusalar, ceplerine para koysalar neye yarar? Horlanmak, yurtsuzluk kişiyi zebun eder. Bu derdin devasını da ne kurtta ne kuşta bulamazlar" (s. 186) Ve nihayet Türk işçilerinin şiddete maruz kalışları. Yabancı düşmanlığı. "Türken raus" nidaları. Almanlar artık Türkleri istemediklerini şiddet yoluyla da gösterirler. Ya bir Türk evi kundaklanır, ya bir Türk dövülür. Selman'ın oğlu Kanber'in girdiği kavgada suçu yoktur. Birkaç Alman çocuk, ona sataşmış, küfretmiş, aşağılamıştır. Kanber de dayanamayıp karşılık vermiştir. Kanber'in kardeşi Adem olayı şöyle aktarır anasına "onu üç sanat okulu öğrencisi dövdü. Heute Sontagg. Devrisi gün vorgestern bizi sokakta görüp arkamızdan schesen Türken, Türken raus diye bağırmışlardı. Bok Türkler amma rüzgar estiriyorsunuz, Çekin arabanızı Almanya'da. Gidin pis kokulu memleketinize. Bize küfür yağdırırken itişiyorlar, katıla katıla gülüyorlardı." (s. 178)

Almanya, sınırlarını yeni işçi alımına kapattıktan sonra, yeni problemler çıkar: Kaçak iş bulmak, dolayısıyla sürekli saklanmak; aracıların dalaverelerine kanıp perişan olmak; iş bitiricilere rüşvet vermek. Roman kahramanımız Selman da bir süre kaçak çalışmıştır. Güldane Elfriede Lemmer'la sohbet ederken "açıkça söylemek gerekirse Selman kaçaktı bir süredir, bundan ötürü de az parayla yetinip nerde iş bulursa çalışmaktaydı" şeklinde anlatır. Yine Güldane de, Selman da bir takıp dolandırıcıların iş vadiyle kendi vatandaşlarının paralarını aldıklarına şahit olmuşlardı. (s. 183-184)

Göçün romana yansıyan problemlerini, göç edenlerin yaşadıkları sosyal yalıtım, kültürel şaşkınlığın doğurduğu korku, kendini tanımlamada kararsızlık, uyum sürecinde yardım arama, iki yüzü bulunan kültürel geçirgenlik olarak toparlayabiliriz.**** Fakat roman sadece Türkiye'den Almanya'ya göç edenlerin yaşadıkları problemler çevresinde kurulmamıştır. Doğal davranan, saf ve karşılıksız sevgisini açık bulduğu kanallardan akıtan bir Türk ailesinin Alman vatandaşı Bayan Lemmer'de oluşturduğu "sevgi" de yazarın işlemek istediği evrensel bir değerdir.

**Kişilik Arayışında Alman Mersedesi ve Bayram: Fikrimin İnce Gülü**

Adalet Ağaoğlu'nun bu romanı, Almanya'da çalışan bir Türk işçisinin yurda dönüş yolculuğundaki iç çatışmaları çevresinde gelişir. Bencil, menfaatçi kendini hor gören, bundan dolayı zenginliğin, gücün ve önemsenmenin sembolü olan mersedesle aynileşen Bayram tipinin ortaya koyduğu Almanya hayatı, göç olgusunun çeşitli problemlerini yansıtmaktadır. 1970'li yıllarda işsiz ve yoksul birçok Türk genci için kurtuluş Almanya'dır. Oraya gidip çalışılacak, para kazanılacak ve ekonomik durum düzelecek, hatta sosyal atlamalar olacaktır. Bayram'ın da Almanya'ya gidişi bir taksi sahibi olmak içindir.

Dış göçün ortaya çıkarıp beslediği bir problem gümrük kapılarındaki "rüşvet"tir. Birçok işçi, evrak eksikliğinden geri dönmemek için, bazı malları Türkiye'ye sokmak için, giriş işlemlerinin çabuklaşması için gümrükte çalışan memurlara rüşvet verir. Memurlar buna alışmıştır. Yasal olmayan bir şey olmasa bile, işi yokuşa sürüp rüşvet ister. Bayram, bir işçinin, gümrükteki Nuran Hanım'ın masasına bir karton sigara bıraktığını, kadının da onu çantasına attığını görür. (s. 16) Bayram'la birlikte almancı Veli de yurda dönmektedir. Bazı zorluklarla karşılaşınca müdüre çıkarlar. Müdür şu konuşmasıyla rüşvet istediğini ima eder. "Bu saat buçuğa on var. Benim ki ise daha sekizi on geçiyor. (...) Eve bir çalar saat ısmarladık o da ileri gidiyor. Sizin arkadaşlarınız zaten hep malın taponunu getiriyorlar." (s. 32) Müdür devamla başının ağrıdığını söyler, velinin karısı iki kutu alaman aspirini verir. Bu da yetmez, arabalarından çalar saat getirip verir.

Romanda Türklerin beslenme alışkanlıklarını zorunlu olarak terk etmelerine, memleket yemeklerini özlemelerine ilişkin olarak Bayram'ın Edirne'de yemek molası verdiği anda, anlatıcının şu pasajını tespit edebiliriz: "Nicedir hepsinin burnunda tütüyor koyun ve keçi eti. Çoğu yutkunmayı, hesabı kitabı bir yana atıyor; bol ayran eşliğinde ince kıyılmış soğanlarla, maydanozlarla, domates ezmelerine bata çıka, hadi bir porsiyon daha köfte. Hadi yeniden kes bir döner." (s. 59) Türklerin alışkanlıklarından biri de herhâlde ekmeğe olan düşkünlükleridir. Bayram, Almanya'da şöyle doyasıya ekmek görmemiştir. "Bizim cenabet Almanlar, büsbütün rezilini çıkarmışlar..dirhemine servet saydırırlar ekmeğin. Şöyle bir kamyonet ekmeğin sere serpe ortalıkta dolaştırıldığını sen nerde gördün Münih'te?" (s. 172)

Türk işçileri, Almanların aşağılamalarına çoğu zaman cevap verememeleri, onlarla aynı haklara sahip olamamaları, hep diken üstünde oturur gibi yaşamalarından dolayı gizli veya açık bir kin taşırlar. Bayram, Edirne'den İstanbul'a gelirken bir tır şoförü onu sıkıştırır. Bayram trafik polislerini görünce tır şoförünü şikayet eder: "Şimdi

ağzına sıçacağım işte senin! İşte suyun ısındı götü boklu.! İşte gör nasıl sayıyor trafikçilerimiz, polislerimiz beni. Nasıl bey gibi tutuyorlar. Ben kendi memleketimdeyim. Sen nerdesin ulan dürzü. Yabancısın yabancı!. Auslander! Yabancı nedir, yabancı dediğin nasıl yıldırılır, yılar, ben bilmem de kim bilir ibne! Şimci seni şunlara şikayet etsem..Polis kardeş, vatandaşım, şu titrek sakallı şüpheli şahıs ta Bulgarya'dan bu yana beni kollamakta, izimi sürmekte." (s. 88) Görüldüğü gibi, Bayram vatanında kendine daha bir güvenmekte, Almanlara olan kinini, yabancı tır şoförüne yansıtmaktadır.

Dış göçle birlikte ortaya çıkan bir problem de trafikle ilgilidir. Yurt dışında çalışan işçiler, belirli zamanlarda toplu bir şekilde yurda dönmektedirler. Uzun ve yorucu yolculuk onların dikkatlerini dağıtmakta dolayısıyla kazalar çoğalmaktadır. Yine göçmen işçilerin Alman yollarından sonra Türkiye'nin yetersiz yollarına uyum sağlayamadıkları da bir gerçektir. Şoförler ve yolculuk yapanlar arasında göçmen sürücülerinin pek olumlu izlenimleri yoktur. Nitekim romanımızda da Bayram birkaç kez kazaya sebebiyet verecek davranışlarda bulunur. Yılmaz Seyahat'a ait bir otobüs Bayramın arkasında seyir hâlindedir. Bayram birden mersedesini yavaşlatır. Otobüs şoförü seri davranmasa kaza olacaktır. Bunun üzerine otobüste şu konuşmalar olur. Sürücünün ardında oturan yaşlı bir bay: "Canımız size emanet şoför bey" der. Sürücü: "önce Allah'a... hem benden yana ne korkacaksınız? Şunca yıllık şoförüm ben. Şimdi önümde bir kağnı olsa, vallah billah bin kere iyi. Baksanıza şu mersedes" diye cevap verir. Otobüsün muavini: "Alamanyacı bu" diye katılır konuşmaya. (s. 182)

Halkın almancılara bakışında değişmeler olmuştur. Bayram lokantada kurumlu kurumlu yemek yerken, ikide bir almancı olduğunu, dışarıda duran mersedesin kendisine ait olduğunu gösterir davranışlarda bulunur. Garsona tepeden bakar. Bunun üzerinde lokantadaki bir vatandaş şöyle düşünür. "Alamanyacı. Kelleyi kulağı düzmüş, belli. Artık kendinden bir altta olanı ezmeye heveslenir." (s. 194)

**Geriye Dönenlerin Kurmaca Uygarlığı: Kayabaşı**

Bu romanın şu ana kadar ele aldığımız romanlardan çok belirgin bir farkı var. Tarık Dursun K., dış göç olgusunu edebiyatımızda başka örneği olmayan bir roman türü içinde ele alıyor. Yazar, Almanya'dan dönen Türk işçilerinin "yapma" bir uygarlık kurduklarını kara gülmece ve bilim kurgu teknikleri ile romanlaştırmış. "Hem gittiği ülkeye, hem döndüğü ülkeye yabancılaşan insanların gülünçlü hikâyesidir Kayabaşı.

Roman her ne kadar bilim kurgu özellikleri taşıyorsa da, dış göç olgusunu çok çeşitli boyutları ile yansıtmaktadır. Akın akın Almanya'ya gidiş, orada karşılaşılan zorluklar, horlanmalar, dil bilmezlikler, en ağır işlerde çalışmalar, ayrılan aileler, geride kalanların sıkıntıları, yurda dönenlerin uyumsuzlukları gibi problemler, Kayabaşılıların gazeteciyle konuşmalarında gösterilmektedir.

Gazetecinin ilk görüştüğü kişi, doğma büyüme Kayabaşılı olan, bütün ömrü orada geçen Seyit Ali Hacıbaşoğlu'dur. Seyit Ali'nin anlattığına göre Almanya'ya giden ilk kişi, her işte ilk olan Ali Asker'dir. İlk gidiş tarihi ise birinci ihtilal sonlarıdır. (s. 17) Almanya ile Türkiye arasındaki işçi göçü anlaşmasının tarihi 1961'dir. Bu tarih, 1961 İhtilali'ne denktir.

Almanya'ya göç bir kurtuluş ümididir, dar tarım imkânları ile yaşayanlar için. Bu olayı şöyle anlatır Seyit Hacıbaşoğlu: "Önüne gelen davarını, çiftini çubuğunu sattı; satamadığını ardına kodu, bastı gitti beyim. Yahu durun hele..demeye kalmadan ilk ağızda bucaktan yüz kişi Almanya yollarına düştü. (...) kendi yağıyla kavrulur bir bucaktı Kayabaşı. Adamsız fersiz fenersiz kaldı" (s. 18) Birkaç yıl geçince gidenlerin bir kısmı izine dönerler. Kayabaşılılar yeni eşyalarla dolayısıyla yeni zevklerle tanışırlar: "İkinci üçüncü yıl gelişlerinde, çoğunun altına ya bir ford ya bir opel ya bir volsvogen, ya bir BMV ya da mercedes çekilmişti. Ağızları laf yapıyordu, Alaman gibi giyinmişlerdi. Alaman gibi bakıyor, Alaman gibi konuşuyorlardı. Ne yalan söyleyelim filtreli cigaraları da onların elinden içtik; Anmalık diye getirdikleri kutulu biraları, renkli gazozları ellerinden tattık. Pilli radyo gördük" (s. 19) bu bol para, bu hoşa giden eşyalar, bütün kasabalı gençlerin içlerinde bir "Almanya düşü" kurmalarını sağlamıştı. Artık hemen herkes, elindeki ile yetinmez, gözünü daha fazlaya diker. Oysa bu para öyle kolay kazanılmıyordu. Gavur, gidenleri pek adam yerine koymuyordu. Hep hor görüyordu. (s. 19)

Almanya Türk işçileri kesin dönüşe zorlamak için özellikle 1986'lardan sonra birçok uygulamalarda bulunur. Romanda Avrupa Birliği'nin bir kararından söz edilir. (s. 21) Bu karara göre bütün yabancı işçiler memleketlerine kesin dönüş yapacaklardır. Yazarın bu aktarımı bir öngörü olarak değerlendirilebilir. Çünkü romanın ilk baskı yılı 1980'dir. Seyit Ali anlatıyor: "ATE'de kafa kafaya verdiler ve kararlarını aldılar. Sanayinin palavra kısmıyla artık uğraşmayacaklardı. Bu tarafını küçük ve geri kalmış ülkelere bırakacaklardı. (...)Karar çabuk uygulandı: Ülkelerinde ne kadar yabancı işçi varsa 'kesin dönüş' yapacaklardı." (s. 21)

Almanya'ya giden işçilerden bazılarının Alman kadınlarla evlendikleri, böylece yarı Türk yarı Alman yeni bir neslin oluştuğu bir vakıadır. İşçilerin topluca Kayabaşı'na dönüş yapmalarından sonra, seyit Ali'nin bir gözlemi bu problemi ortaya koyar: "Gidenlerin bir kısmı ölmüş, yenileri doğmuş, büyümüş gelişmiş, ölenlerin yerine geçmişti. Büyük çoğunluğu Almanyalıydı. Orda evlenmişler, Alaman kızı almışlar, Alman Türk karması sarışın mı desem, esmer mi desem garip renkli çocuklar olmuştu." (s. 22) Bu Alman kadınları ile evlenmeler, Türk aileleri arasında çatışmalara sebep olur. Ebebeynler bu tür evliliklere asla razı olmazlar. Bazen bir şartla bu evliliklere rıza gösterilir: Kızın müslümanlığı kabul etmesi. İşçi Necati çakır bir Alman kadınla evlenmek ister ve durumu anasına anlatır: "Anama açtım meseleyi. İlk kez kaşlarını yıktığını, homur homur homurdandığını gördüm onun. Kız gavur kızı, ben gavurdan gelin istemem dedi. (..) Kız bizim dinimizi kabul edip müslüman olacak dedim. (..) 0 zaman evlen, yaşın geldi dedi. (...) Bu yalnız benim başıma gelen bir şey değildir. Benim gibi daha niceleri Monika'larla, Helga'larla, Hilde'lerle, Maria'larla evlendiler." (s. 28) Bu evliliklerin bir kısmı kültür uyuşmazlığı sonucu yıkılmış, bir kısmı bütün zorlukları ile ancak Almanya'da kalındığı sürece devam etmiş, bir kısmı ise kesin dönüşlerle Türkiye'de de yaşamaya devam etmiştir. Kirchen'li Halide Türkiye'de de evliliğini sürdüren bir Alman'dır: "Adımı söylemdim mi başta? Hilde idi. Halide oldu bizim beyle evlenince. Müslüman da oldum. Müslümanlığın ne olduğu-

nu pe bilmiyorum hâlâ. Bizim aile Lutheryen'di. Babam pek kiliseyi sevmezdi bizler de sevmezdik. (...) Türkçe konuşmayı çok zor öğrendim. Şimdi iyi konuşuyorum anca. Kırk yıl mı oldu?" (s. 34) "Biz; bizim bey, kızlarım Ayşe, Emine, Hayriye, ben, oğullarımız Mehmet'le Ahmet, Alman mıydık, Türk müydük, anlayamadım" (s. 46) Bu yabancılarla evlilik tek taraflı değildir. Bazı Türk kızları da Almanlarla evlenmiştir: "O zamanlar pek açığa vurulmamıştı, ben söyleyeyim, bizim Ayşe'ler Fatma'lar da Hans'larla, Dietrch'lerle Jonannes'lerle evlenmişlerdir." (s. 28)

Türkiye'de bile şehir görmeyen birçok insanların birdenbire kendilerini Avrupa şehirlerinin ortasında buluşları önemli uyum problemleri oluşturur. Kayabaşı Cumhuriyet Mahallesi İhtiyar Heyeti üyesi Necati Çakır, Almanya'ya gittiğinde karşılaştığı problemleri anlatır: "Bir başka yerdi gavur yer. Başlarda her şeyden korktuk. Aklına ne gelirse ama. Karşıdan karşıya geçmek bir mesele idi, yürüyen merdivenlere binmek bir mesele idi" (s. 26) İş şartları ile ilgili ise şunları söyler: "Sözüm meclisten dışarı, eşşekler gibi çalışıyorduk. Sabahın köründe gidiyorduk, akşamlara kadar çalış babam çalış." (s. 27) Türk işçilerin bekar olanları, işçi pansiyonlarında. "Heim"larda kalırlar. Evli olanları ise daha çok İkinci Dünya Savaşından arta kalan yarı yıkık binalarda kalırlar. Münih'teki Kreutzerstraste, bu tür bir mahalledir. (s. 44)

Almanya'da uzun süre kalan Türk işçileri yurda döndüklerinde onları Almanya'dakine benzer bir problem bekler. Orada yabancı idiler, uyum sağlayamıyorlardı. Vatanlarına döndüklerinde de bunun böyle olduğunu görürler. Memleketlileri artık onlara farklı bakmaktadırlar. Ama gerçekten kendileri de farklılaşmışlardır. Kayabaşı'nın davulcusu bile onlardan daha yerli hisseder kendini. Topluca dönenleri karşılamaya gittiğinde onlara şu gözle bakar: "Benim nevrim döndü biraz, şundan be kardaşcağızım, gelenler Kayabaşılı'dan çok gavur turistlerine benziyorlardı. De ki bana bunlar turisttir, oracıkta inanırdım vallaha." (s. 54) Kayabaşı'nın eczacısı Mehmet Torun'a göre ilk uyumsuzluk geride kalanların çocuklarıyla, yeni gelenlerin çocukları arasında baş gösterir: "Zaten ilk anlaşmazlık çocuklar arasında başladı. Sonra çocuklardan büyüklere atladı. Almanyalı çocuklar, bizim çocuklara nazaran her bakımdan her şeyleri ile üstündüler. Oyunları başkaydı, şakaları başkaydı. Bizimkilere tepeden bakıyor, aralarına almıyorlardı." (s. 61) Yeni gelenlerin kadınlarının kızlarının giyimleri de Kayabaşılılar için bir problemdir. "Ben o kadınların kızların hâllerini de hiç beğenmiyorum. Hepsinde etekler dizin üstünde. Hepsinde kollar koltukaltına kadar açık. Biz bu yüzden 19 Mayıs kutlamalarını bile kaldırdık, tek Kayabaşı'mızın namusu elden gitmesin diye." (s. 64) Yeni gelenler, geleneklerin bozulmasına sebep olurlar. Gençler ve yaşlılar arasındaki saygı bozulur. İzzet ikram adeti kalkar. Cumhuriyet kıraathanesi sahibi Muzaffer Yaşar'ın gazeteciye hatıralarını anlatışında bu problemler görülür: "Bunlar bir başka olmuşlardı, babanın önünde oğlanlar fosur fosur cıgara içiyor, bacak bacak üstüne atıp oturuyor, su gibi bira içiyorlardı. (...) Bir 'Alman usulü' lafıdır gırla! Kahveye çıkıyorlar diyelim; baba oğula, oğul babaya, kardeş kardeşe, kahveden geçtim, su bile ısmarlamıyorlar. Herkes içtiğinin parasını cebinden veriyor, berikini düşünmüyor bile." (s. 70) Kayabaşı eski belediye başkanı Mustafa Ulusu devam eder: "Derken baktık bu birahaneye gurbetçilerden kadınlar kızlar da gelmeye,

oturup erkeklerle bira içerek düpedüz kafa çekmeye başladılar." (s. 79) Gurbetçiler Almanya'yı ararlar veya bulundukları yeri Almanya yapmak isterler.

**Sonuç**

Üzerinde çalıştığımız bu üç romanın, göçü geniş boyutlarıyla ve birçok problemleri ile yansıttığı görülmektedir. Türk romanındaki bu yansımaları, Almanya'da yaşayan veya geri dönen işçilerin yaşadıkları problemler olarak şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Dil bilmemekten doğan iletişim yokluğu ve bunun doğurduğu korku ve güvensizlik
2. Gelenek, görenek ve adetlerin yaşanamayışı ve içe kapanma
3. İnsan ilişkilerinin çok maddî oluşunun verdiği rahatsızlık
4. Çocuklara ve gençlere kültürel kıymetler açısından hakim olamamak
5. Türkçe eğitim yapan okulların olmayışı
6. İşlerin zorluğu ve iş verenlerin baskısı
7. Almanların hemen her konuda horlamaları
8. Para yüzünden yabancıya bağlı olma duygusunun acısı
9. Yabancı düşmanlığına maruz kalmak
10. Gurbetçilerin aldıkları yeni kültürü memlekete getirmeleri; bunun hoş karşılanmayışı, geleneklerin göreneklerin zedelenişi.
11. Türkiye'dekilerin geri dönenlerden etkilenip değişmeye başlamaları.

---

* Bu konuda şu kaynaklara bakılabilir: Mehmet Okyavuz, *Federal Almanya'nın Yabancılar Politikası*, 1999 Ankara; A. Y Gökdere, *Yabancı Ülkelerde İşgücü Akımı ve Türk Ekonomisi üzerindeki Etkileri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1978

** Yurtdışı, özellikle Almanya'ya göçünün doğurduğu sorunlar çevresinde gelişen bazı roman ve hikâyeler şunlardır: Bekir Yıldız, *Türkler Almanyada*, 1966; Aysel Özakın, *Gurbet Yavrum*, 1975; Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İncegülü*, 1976; Tarık Dursun K., *Kayabaşı*, 1980; Nursel Duruel, *Geyikler, Annem ve Almanya*, 1981; Gülten Dayıoğlu, *Geride Kalanlar*, 1984; Rıza Hekim, *Alpler Geçit Vermiyor*, 1984; Osman Çeviksoy, *Duvarın Öte Yanı*, 1985; Günay Dal, *Yanlış Cennetin Kuşları*, 1985; Gülten Dayıoğlu, *Geriye Dönenler*, 1986; Rıza Hekim, *Uzak Yuvada Bahar*, 1987; Füruzan, *Berlinin Nar Çiçeği*, 1988; Yüksel Pazarkaya, *Ben Aranıyor*, 1989; Sevinç Çokum, *Çırpıntılar*, 1991; Aras Ören, *Beklenmedik Ziyaretçi*, 1995

*** 1. Füruzan, *Berlinin Nar Çiçeği*, Can Yayınları, 2.b., 1988, İstanbul
2. Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*, Oğlak Yayınları, 8.b., 1996, İstanbul
3. Tarık Dursun K., *Kayabaşı*, 2.b., Bilgi Yayınevi, 1995, İstanbul

**** Bu konuda S. Doğan'ın *Yurt Dışından Dönen Gençlerin Sorunları*, TED Yayınları 1990 adlı çalışmasına bakılabilir.

**MUHSİN METE**

# ROMANDAN SİNEMA VE TELEVİZYONA

**ROMAN-SİNEMA**

Edebî türler içinde sinemaya en uygun olanı romandır. Sinema tarihine baktığımızda edebiyattan en fazla roman uyarlaması yapıldığını görüyoruz. Çünkü, roman ile sinemanın, daha doğrusu filmin ortak yönleri diğer edebî türlerle kıyaslanamayacak kadar fazladır.

Roman en yeni yaygın edebî türdür. Sinema ise televizyonu dışta tutarsak –TV'nin sanat olup olmadığı tartışmalıdır– sanatların sonuncusu, 7. sanattır.

En fazla okuyucusu olan edebî tür romandır. Seyirci sayısı bakımından da sinemanın diğer sanatlara üstünlüğü tartışılmaz.

Roman okuyucusunu, film de seyircisini etkilemede eşsizdir. Bu iki sanatta sempati, eşduyum özelliği ağır basar. Roman ve film, kahramanlarıyla özdeşleşmeyi, taklit duygusunu besler.

Romanla film arasında sinemanın başlangıcından itibaren varolan bir etkileşim söz konusudur. Tarih itibariyle roman eski, sanayi toplumu ürünü, sinema ise yeni, 20. yüzyıl sanatıdır. Dolayısıyla sinema dilinin kurulup gelişmesinde roman etkili olmuştur. Sinemayı bütün sanatların sentezi olarak niteleyebiliriz. Bu sentezde romanın payı büyüktür. Diğer etkili unsur tiyatrodur. Önceleri sinemanın konularını edebiyattan, sahne düzenini ve oyun tarzını ise tiyatrodan aldığı söylenebilir.

(Ünlü Rus yönetmen) "**Eisenstein**, Dickens, Griffith ve Bugünkü Sinema adlı yazısında, sinema sanatının temellerini atan **Griffith**'in zincirleme, bindirme, çevrinme, koşut gelişme (paralel kurgu), baş çekimi gibi birçok sinema öğesini Dickens'in romanlarında nasıl bulduğunu örnekleriyle göstermektedir".[1]

Sinemanın gelişmeye başlamasıyla bu etkileşim özellikle Amerika'da sinemadan romana doğru da olmaya başlar. **Eisenstein**'ın sözünü ettiği ABD'li öncü sinema yönetmeni **D.W.Griffith**'in ilk filmlerini çektiği yıllarda, 1913 yılında, Fransız yazar **Roger Martin du Gard**'ın "Jean Barois" adlı eserinde kişiler sahne düzeni içinde konuşuyorlardı. Bu eser âdeta bir senaryo-romandı. Fakat bu ilginç etkilenmenin arkası gelmedi. Ta ki, yine Fransa'da Yeni Roman akımına kadar. Günümüz romanını da bir hayli etkileyen Yeni Roman akımı, sinemaya özgü anlatım imkânlarından bir hayli yararlandığı gibi, akımın önde gelen isimleri senarist ve yönetmen olarak da başarılı olmuşlardır..

**Nijat Özön**, Türk Dili Roman Özel Sayısındaki yazısında **Stendhal**'in ünlü roman tanımlamasını hazırlatarak şöyle diyor: "**Stendhal**'in daha 1830'da "Kızıl ile Kara"da roman için yaptığı, 'roman bir yol boyunca gezdirilen aynadır' tanımlaması, romandan çok sinemaya uymakta, insanın aklına hemen öne kaydırma (doğrusu çevrinme) durumundaki bir alıcıyı (kamera) getirmektedir."

Romanla sinema ve TV filmi arasında benzerliklerin yanısıra biçim ve öz bakımın-

dan bir hayli farklılık da vardır. Bunun böyle olması da tabiidir. Çünkü, roman ve film iki ayrı kültürel ekseni temsil etmektedirler. Bu yüzden, her şeyden önce farklı anlatım tekniklerine sahiptirler, Meselâ, filmde olay örgüsünün gelişmesinde aksiyon ve tempo gibi teknik özellikler ön plana çıkarken, romanda karakter ve tip oluşturma, ayrıntılar üzerinde derinleşme, iç dünyaya yönelme (tahlil), üslûp, dili güzel kullanma daha önemlidir. Kurgu, her iki sanatta da önemli olmakla birlikte, filmde daha belirleyici bir role sahiptir. Bu özellikler göz önünde tutulduğunda, teknik anlamda, roman okuyucusu tahayyül eder, film seyircisi görür. Kelime soyut, görüntü somuttur.. **Hegel**'in deyişiyle, "Görünen şeyler anlamlarını da birlikte getirirler." Çağımızda kültürel eksen görsele kaymıştır.

Bu yazı için aldığım notlarda ressam Ömer Uluç'un sinema ile ilgili bir sözü var. Şöyle diyor: "Sinema gerçekliğin bütün elemanlarını kullanan bir sanat. Görüntü var, ses var, hareket var. Dış dünyaya çok benziyor. Belki en son gayesi bir göz olmak".[2]

Romanda varolan yazı dilinden kaynaklanan bir takım özellikler, sinematografik anlatım bakımından sorun teşkil edebilir. Bu yüzden uyarlanacak eser seçiminde edebî değeri yüksek romanlar yerine, kolay anlaşılır eserler tercih edilmektedir. Bu tür romanlar görsel öğelerle zenginleştirilmeye daha müsaittirler. Sinemaya uyarlanan hemen bütün romanlar vulgarize edilirler, yani basitleştirilirler. Bu da romanın hem muhtevası, hem de anlatım özellikleri bakımından kayba uğramasına yol açar. Ünlü sinema eleştirmeni **André Bazin** bunu şu sözüyle ifade ediyor: "Uyarlamanın dramı, basitleştirmenin dramında yatar."

Günümüz roman anlayışının yetkin temsilcilerinden **Virginia Woolf**'un sözünü tekrarlamakta yarar var. **Wolf**, "Sinema kelimelerin, yalnızca kelimelerin alanına giren her şeyden kaçınmalıdır" diyordu. Bunu derken bir anlamda kendi romanlarına da atıfta bulunuyordu. **Woolf**'un romanlarının sinemaya uyarlanması bir hayli zor, hatta imkânsızdır.

**Atıf Yılmaz**, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar konusunda kendisine sorulan bir soruya şu cevabı veriyor:

"Bazı eserleri sinemaya uyarlayamıyorsunuz. **Sadık Yemni**'nin "Muska"sının ve **Turgut Özakman**'ın "Romantikler"inin telifini alıp, sinemaya uyarlamaya çalıştık, ikisi de olmadı. Sinemaya aktarılamayan eserlerin edebî alt yapısı daha kaliteli olabilir"[3]

Sinema romanın kelimelerle sağladığı üst dili görüntü ile karşılamakta zorlanırken, simge ve eğretileme (istiare) gibi görsel tekniklerden yararlanır. Bu yolla hayal âlemimize kapılar açar.

Roman ile sinema arasında okuyucu ve seyirci bakımından da farklılıktan söz edilebilir. Roman okuyucusu, esere nüfuz edebilmek için bir zihnî çaba, aktif bir yoğunlaşma, muhayyilesini harekete geçirme ile karşı karşıyadır. Bazı romanlara nüfuz edebilmek okuyucunun bütün çabasına rağmen mümkün olmayabilir. Buna örnek olarak **James Joyce**'un ünlü romanı "Ulysses" verilebilir. Halbuki sinema filmi karanlık ve sesiz bir ortamda, beyaz perdeye bakma ve filme yoğunlaşma dışında bir fiilin yapılmadığı, **Luis Bunuel**'in ifadesiyle "esrime" hali çinde seyredilmektedir. Sinemada seyirci bütün bu avantajlara rağmen, bir üst dil geliştiren yönetmenlerin filmlerini algılamada zorluk çekebilir.

Herkesin aynı şekilde kavradığı ancak alelâde olanlardır. Bu tür eserlere de ister roman, isterse film olsunlar sanat eseri denilemez.

Sinema uyarlamalarla yalnızca edebiyattan değil, diğer bütün sanatlardan yarar-

lanmaktadır. deta bir sanatlar meşheri, sergi salonudur. Çerçeveleme ve görüntü düzeninde resimden (Ressam **Özer Kabaş**'a göre, renk yönünden resimden yeterince yararlanamamıştır), diyalogda edebiyattan, kurguda mimariden (yönetmen **Carl Dreyer**'e göre, sinemanın en yakın akrabası mimarlıktır), dramatik yapıda tiyatronun kavram ve deneylerinden yararlanmak sinema için kaçınılmaz olmuştur.

Romanda böylesine bir kompozisyondan söz edilemez. Çağımızın romanı sinemanın anlatım tekniklerinden yararlanırken, Yeni Roman akımının ünlü temsilcisi, senarist ve yönetmen **Nathalie Sarraute**, "Sinema romanın bıraktığını toplayıp geliştiriyor" diyor. Yani, roman roman olmaktan çıkarak sinemaya mal ediliyor. Doğru olan bu da; çünkü, doğrudan roman değil, romandan oluşturulan senaryodan film çekiliyor.

Roman-Sinema ilişkisine dair son bir hususa değinerek televizyona geçelim. Sinema, başlangıçta teknik bir buluş olarak ortaya çıktı, tıpkı televizyon gibi. Zamanla anlatım gücü gelişip bir sanat niteliği kazanınca, teknolojik imkânları kullanma, bu yolla göz kamaştırıcı bir etki sağlama avantajına sahip oldu. Bu konuda hiçbir sanat dalı sinema ve televizyonla yarışamaz. Fakat, teknolojiden yararlanmanın bir bedeli de vardır. Sinema günümüzde dev bütçeler, büyük kadrolarla gerçekleştirilen kolektif bir sanattır. Aynı zamanda ticarî bir yatırımdır, kârı amaçlar, bu yüzden de seyircinin beklentilerini, zevklerini, kültür düzeylerini dikkate almak zorundadır.

Ünlü yönetmen **Sergio Leone**'nin, "İyi bir film, toplumun bütün kesimlerine hitap eden filmdir" sözü bu gerçeği ifade etmektedir.

Romanın ve romancının kâr etmek gibi bir sorunu yoktur. Yetkin eserler yazmayı amaçlayan romancı, kitaplarının çok satmasını değil, nitelikli okurlar ve eleştirmenlerce beğenilmesini tercih eder. Roman kitleyi değil, bireyi hedef alır.

**ROMAN-TELEVİZYON**

Romanın sinema filmi olarak uyarlanması ile televizyon filmi veya dizisi olarak uyarlanması arasında yapılan işin mahiyeti itibariyle fark yoktur. Fakat, televizyon için yapılacak uyarlamalarda sinemadan farklı olarak bazı hususların göz önünde tutulması gerekir.

Televizyona uyarlanacak romanların seçimi sinemadan farklı olacaktır. Televizyon yapımları ortalama bir kültür ve zevk düzeyini esas alır. Halkın algılamakta zorlanacağı, nitelikli, seçkin bir zümreye hitap eden eserler televizyon için tercihe şayan değildirler.

Televizyona uyarlanan romanların çekiminde de farklılıklar vardır. Beyaz perde ile ekran arasındaki eb'at farklılığı hem reji, hem de oyunculukta bazı hususlara dikkat edilmesini gerektirir. Meselâ, rejide daha çok yakın plan; bilhassa göğüs ve baş çekimleri tercih edilirken, oyuncuların da çerçeveden taşacak abartılı hareketlerden kaçınmaları gerekir.

Televizyonda sinemadan farklı olarak bir romanı, dizi şeklinde, kısaltmadan, hatta dramaturji gereği eklemelerle uyarlamak mümkündür. Genellikle roman uyarlamalarında bu yöntem tercih edilir.

Sinema seyircisi, televizyon seyircisinden hem daha uygun bir ortamda film seyretmekte, hem de genellikle film seçebilme yetkinliğine sahip, daha nitelikli bir seyircidir.

19. yüzyıl romanın ön plana çıktığı bir yüzyıl olmuştur. Bu yüzyılda romanla ilgili bir değişim gerçekleşti. Roman yazılı bir metin olmakla kalmadı, görsel bir nite-

lik kazandı. Yüzyılın başlarında sinemadan önce roman çizgi, resim ve fotoğrafla buluştu. Çizgi-roman, resimli-roman ve foto-roman şeklinde karşımıza çıkan bu atılım romana yeni bir boyut, görsellik boyutu kazandırdı. Bu durum roman için yeni bir ifade tarzı olmakla sınırlı kalmadı, hem romanın daha geniş bir kitle ile kucaklaşmasını sağladı, hem de anlatım özellikleri hüviyet değişikliği denebilecek çapta başkalaştı. Romanın ana malzemesi olan hayal etmenin yerini büyük ölçüde görme aldı.

Romanın çağdaş ifade biçimleriyle bu flörtünde tabii ki Sanayi Devrimi etkili oldu. Sanayi Devrimi'nin getirdiği kitlevî üretim ve tüketim romana da yansıdı. Sanayi devrimi yalnız mal ve hizmet üretiminde değil, kültür ve sanatta da endüstrileşme sürecini başlattı. Fabrika üretiminden gelen seri üretim, hayatın temposunu da arttırdı. Bu durumun sanattaki yansımasına baktığımızda, meselâ resimde, tek resimden dizi resime geçilmesi, çizgi-roman, resimli-roman olgusuyla karşılaşıyoruz. Resmin hareketlenmesi diyebileceğimiz bu uygulama sinemanın da yolunu açtı. Üç nolu dip notumuzdaki Sinema ve Öbür Sanatlar konulu sohbette ressam **Özer Kabaş**'ın şöyle bir sözü var: "Hareketli, zaman boyutu kazanan bir resme geçiştir sinema"

ÇİZGİ-ROMAN

Çizgi-romanın kökenini kilise tasvirlerine kadar indirebiliriz. Çünkü, bu tasvirlerle tek resim, tablo esprisinin dışına çıkarak, okuma-yazma bilmeyenlere de dinî hikâyeler anlatmayı amaçlanıyor, bu yolla bir tür din eğitimi gerçekleştiriliyordu.

Resimle bir konu anlatma zamanla kilise dışına da taşarak panayırlarda, halkın toplu olarak bulunduğu mekânlarda destanların, halk hikâyelerinin de bu yöntemle sunulmasına yol açtı. Kilise resimlerinden farklı olarak, her resim için bir de metin yazılmaktaydı. Bu resimli-metinli anlatımın basılı hale gelmesi, çizgi-roman hüviyetini kazanması için 19. yüzyılın başlarını beklemek gerekecektir.

1820'lerden itibaren İsviçreli **Topffer**'in gerçekleştirdiği çizgi-romanlar, yüzyılın sonunda Amerika'da basının çığ gibi büyümesi ile yeni bir iş kolu haline geldi. Gazete çizgi-roman üretimini hızlandırırken, çizgi-roman da gazete satışlarını arttırmıştı.

1895'te sinemanın icadı, çizgi-romana olan rağbeti azaltmadı. Sinema sessizdi, çizgi-romanda söz balonları ile konuşma vardı. Sesli sinema dönemi başlayınca, çizgi-romanda da hareketli çizimlere geçildi. Bu hareketlenmenin gerçekleştiği 1930'lu yıllar, çizgi-roman tarihinin en parlak yılları oldu. Çizgi-roman denilince akla ilk gelen Miki Fare, Temel Reis gibi örnekler bu dönemde başlatıldı. Bu çizgi-romanların pek çoğu film haline de getirildi. Sinemaya uyarlanan romanlar listemizde de görüleceği üzere, Türk sinemasında bir hayli yerli ve yabancı çizgi-roman ve resimli-roman uyarlaması bulunmaktadır.

Ayrıca, "1938 yılında ilk başarılı çizgi-roman dergisi olarak Superman'ın Amerika'da yayınlandığını görüyoruz. Superman, kısa zamanda Amerikan tarzı yaşam görüşünün simgesi ve modern Amerikan mitolojisinin yaratıcısı oldu. Bunu taklidi olan diğer süper kahramanlar izledi".[4]

Türkiye'de çizgi-romanın serüvenine gelince... **Turgut Çeviker** bu konuda şu bilgileri veriyor: "Servet-i Fünun'da –**Abdülhamid** saltanatına tekabül eden yıllarda– Münderecatsız Hikâyeler başlığı altında tam sayfalık yabancı çizgi anlatılar ya-

yınlanmıştır. Bunlar, Türk basınındaki ilk çizgi-roman örneği olarak kabul edilebilir.

1925-30 yılları arasında **Cemal Nadir (Güler)**, özellikle çocuk dergilerinde kısa çizgi-roman ya da çizgi anlatılar yayınlamıştır. (Amcabey'i 1931'de çizgi-film yapmayı denedi)"

Roman sadece çizgi-roman olarak değil, resimli-roman ve foto-roman olarak da kültürel hayatımızda varlık gösterdi. Meydan-Larousse'un ilgili maddelerinde resimli-roman ve foto-romanla ilgili şu bilgiler verilmektedir:

**RESİMLİ-ROMAN**

Resimli-roman, 1880'li yıllarda resimli dergilerin rağbet görmesiyle yaygınlaştı. İlk şekliyle resimli-romanda, bir metni süsleyen resimler dizisiydi. 1900 yılından itibaren, resimli-roman şahıslara ait söz balonları da yer almaya başladı. Başlangıçta mizahî olan resimli roman (Comics adı buradan gelir) kısa zamanda çeşitli konulara yer vermeğe başladı. Nihayet 1933'te resimli-roman kitap olarak yayımlandı.

Türkiye'de ilk resimli hikâye **Salih Erimez** tarafından Akşam gazetesinde çizildi (1935). Bugünkü anlamıyla ilk resimli-roman tercümesi **Mehmet Faruk Gürtunca**'nın çıkardığı Çocuk Sesi dergisinde yayımlandı: Baytekin Meçhul Dünyalarda (**Alexander Raymond**).

İlk yerli resimli-roman da aynı dergide **Orhan Ural** tarafından çizildi: Zıpzıp Ali ve Arkadaşları (1935). Günlük gazetede yayımlanan ilk resimli-roman Vatan gazetesinde **Çetin Özkırım**'ın çizdiği Toprak Kokusu'dur (1952). Resimli-romanı yaygınlaştıran ve geliştirerek çağdaş çizgiye kavuşturan Karaoğlan ile **Suat Yalaz** oldu (Akşam, 1961).Ünlenen resimli-romanlarımızdan biri de **Sezgin Burak**'ın çizdiği Tarkan'dı. Karikatüristlerimiz de çeşitli resimli-romanlar çizdiler (**Turhan Selçuk**-Abdülcanbaz, **Altan Erbulak**-Cafer ile Hürmüz, **Oğuz Aral**-Hayk Mammer v.d.).

Günümüzde resimli-roman gazetelerde yayımlandığı gibi, dergi ve kitap olarak da okuyucuya sunulmaktadır.

**FOTO-ROMAN**

Foto-roman İtalya, Fransa, Güney Amerika'da halk yayını niteliğindeki kadın dergilerinde ortaya çıktı. İlk örnekleriyle, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da görülen foto-roman, filmden türeme bir hikâye biçimiydi (sine-roman) ve bir filmden seçilen fotoğrafların yanısıra, bir metinle filmin konusunu ve gözde artistlerinin fotoğraflarını sunuyordu.

1947'de gazeteci **Stefano Reda** ile rejisör **Damiano Damiani** fotoğraflarla bir sine-roman yapmayı düşündüler ve Amerikan resimli-roman tarzını benimsediler. Avrupa'da büyük bir ilgiyle karşılanan foto-roman, 1961 yılında Türkiye'de de yayımlanmaya başladı. Bugün dünyada milyonlarca kişinin okuduğu bir yayın haline gelen foto-roman, aşk'ın metalaşmasına katkıda bulunuyor.

**ROMAN UYARLAMALARI**

**Dünya Sineması**

Sinemanın başlangıcından bu yana binlerce roman sinema ve televizyona uyarlandı. Sinemanın icadının üzerinden çok geçmeden edebî eserlerin, özellikle de oyun ve romanların sinemaya aktarıldığını görüyoruz. Bu işin öncülüğünü **Georges Melies** yapmıştır.

**George Melies**, Fransız sinema uzmanı ve yönetmenidir. İlk filmini sinemanın icadından bir yıl sonra, 1896'da çevirdi ve 1897'de stüdyosunu kurdu. Yüzlerce film çevirdi. Ayrıca film hilelerini buldu. **Melies**'in çevirdiği filmlerden biri de **Jules Verne**'in "Ayda Seyahat" romanıdır ve bu uyarlama 1902 yılında gerçekleşmiştir. Demek ki, tam 100 yıldır edebiyattan sinemaya uyarlamalar yapılıyor.

Dünyada edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalara baktığımızda, Amerikan ve bir zamanlar Rus sineması başı çekiyor. İki ülke sinemasında da 20. yüzyılın ilk yarısında daha çok ve daha nitelikli roman uyarlaması yapıldığını görüyoruz.

Meselâ, 1939-49 yılları arasında Amerikan sinemasında çok satan romanlardan yapılan 8 uyarlama "En İyi Film Oscar"ını kazanmıştır. Bu Filmler şunlardı; "Rüzgar Gibi Geçti", "Rebecca", "Vadim O Kadar Yeşildi ki", "Bayan Miniver", "Kayıp Hafta Sonu". "Hayatımızın En Güzel Yılları", "Centilmen Antlaşması" ve "Kralın Tüm Adamları"

Rus sinemasının en başarılı filmleri edebiyat uyarlamaları olmuştur. Özellikle de 1917 Devrimi öncesinde Rusya'da hem edebiyat, hem de sinemada büyük başarılar gerçekleştirilmiştir. Devrim öncesinde meselâ, **Tolstoy**'un 25-30, **Çehov**'un 40-50 adet eseri sinemaya uyarlanmıştır. Bu ülkede ilginç uyarlama örnekleriyle de karşılaşırız. Meselâ, **Tolstoy**'un "Savaş ve Barış" romanından **Sergey Bondarçuk**'un yaptığı uyarlamanın süresi 6 saattir. Televizyon dizisi olabilecek uzunlukta sinema filmi, romanın bire bir filme aktarılmasıyla ortaya çıkmış.

**Türk Sineması**

Türk sineması **Fuad Bey (Uzkınay)** tarafından 14 Kasım 1914'te çekilen "Ayastefanos'taki Rus bidesinin Yakılışı" adlı kısa belge filmle başlatılır. Bu başlangıç uygun bir döneme rastlamadığı (Bu tarihten üç gün önce Birinci Dünya Savaşı'na girilmiştir) gibi. bu film sadece bilgi olarak vardır, elimizde filmden bir kare dahi bulunmamaktadır.

Türk sinemasında ilk roman uyarlaması bu tarihten 5 yıl sonra 1919 yılında yapıldı. **Hüseyin Rahmi (Gürpınar)**nin "Mürebbiye"si İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları oyuncusu ve rejisörü **Ahmed Fehim** tarafından sinemaya uyarlandığında İstanbul işgal altındadır. Filmin İstanbul dışındaki gösterimi işgal komutanınca yasaklanmıştır.

Sinemamız başlangıcından 1940'lı yıllara kadar varlığını Şehir Tiyatroları sanatçılarına borçlu olmuştur. Sinemamızla ilgili en fazla yayını olan **Nijat Özön**, bu dönemi Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırır. Bu döneme damgasını vuran, Türk tiyatrosunun en önemli ismi **Muhsin Ertuğrul** olmuştur. 1919-1947 yılları arasında gerçekleştirilen 15 edebiyat uyarlamasının 9'u **Muhsin Ertuğrul**'a aittir. Bunların 5'i roman uyarlamasıdır.

**Muhsin Ertuğrul** ilk roman uyarlamasını 1919 yılında Almanya'da gerçekleştirir. "Samson" adlı bu film, **Maurice Level**'in "L'Angoisse" adlı romanından uyarlanmıştır. **Muhsin Ertuğrul**'un arkadaşı **Nabi Zeki (Ekemen)** ile Berlin'de kurduğu şirketi adına çektiği film, İstanbul'da "Istırap" adıyla gösterime girdi (1922). Alman teknik eleman ve oyuncularla çekilen bu film yapımcı ve yönetmen bakımından bir Türk filmidir.

**Muhsin Ertuğrul** Almanya ve Rusya'da çekilen bazı filmlerde de yönetmenlik ve oyunculuk yapmıştır. 1933'te yönetmenliğini yaptığı "Fena Yol" (O Kakos Dhromos) adlı film de Türk-Yunan ortak yapımı olarak gerçekleştirilmişti ve filmin teknik kadro-

su ve oyuncuları Yunanlılardan oluşmaktaydı. Bu fillmin senaryosu **Mümtaz Osman** imzasıyla **Nâzım Hikmet**'e ait olup, **Grirorios Ksenobulos**'un romanından uyarlandı.

**Muhsin Ertuğrul**'un 1922 yılında **Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)**nin "Nur Baba" romanından yaptığı uyarlama bektaşilerin tepkisini çeker ve ancak üzerinden zaman geçtikten sonra "Boğaziçi Esrarı" adıyla gösterime sokulabilir.

Romanlarından en fazla uyarlama yapılan yazarlarımızdandır **Yakup Kadri Karaosmanoğlu.** Yazarın en ünlü eseri "Yaban" 1996 yılında senaryosunu **Ziya Öztan** ve **Nihat Durak**'ın ilk uzun metrajlı filmi oldu.

**Yakup Kadri**'nin "Kiralık Konak" romanı ise 1979 yılında **Ünal Küpeli** tarafından televizyona uyarlandı.

**Muhsin Ertuğrul**, 1923 yılında, âdeta Cumhuriyete bir armağan olarak, **Halide Edip (Adıvar)**in Millî Mücadele'yi konu alan romanı "Ateşten Gömlek"i uyarlar. Sinemacılarımızın en fazla itibar ettiği romanlardandır bu eser. 2. çevrimi **Vedat Örfi Bengü** tarafından 1950 yılında yapılır. 1988 yılında "Ateşten Günler" adıyla **Ziya Öztan** tarafından televizyona uyarlanır.

**Muhsin Ertuğrul** 1924 yılında bu defa **Peyami Safa**'nın "Sözde Kızlar" romanını film haline getirir.

Romanları ile sinemamızı besleyen önde gelen yazarlarımızdan biri de **Peyami Safa** olmuştur. "Sözde Kızlar"ın 2. çevirimi 1967 yılında **Nejat Saydam** tarafından yapılır. **Nejat Saydam** aynı yıl yazarın ünlü romanı "9. Harciye Koğuşu"nu da sinemaya uyarlar. **Peyami Safa**'nın **Server Bedii** müstearıyla yazdığı "Cingöz Recai" ve "Cumbadan Rumbaya" da sinemaya aktarılır. İkinci roman 1961 yılında **Turgut Demirağ** tarafından uyarlanır. "Cingöz Recai" ikinci kez, 1954 yılında, "Beyaz Cehennem" adıyla **Metin Erksan**, 1969 yılında ise **Safa Önal** tarafından beyaz perdeye aktarılır.

**Peyami Safa**'nın romanları televizyona da uyarlanır. 1986 yılında **Salih Diriklik** başarılı bir uyarlama ile "9. Hariciye Koğuşu"nu televizyona aktarır. "Fatih-Harbiye" romanı ise, 1991 yılında **Hilmi Akyalçın**'ın yönetmenliği **Remzi Özçelik**'in senaryosu ile 4 bölümlük televizyon dizisi olur.

1992 yılında da "Yalnızız" romanı 4 bölümlük dizi olarak **Orhan Elmas** tarafından televizyona uyarlandı.

Sinemamızda Tiyatrocular Dönemi devam ederken, tiyatrodan gelmeyen ilk sinema yönetmeni **Faruk Kenç**, 1941 yılında iki roman uyarlaması yapar: **Sermet Muhtar Alus**'un "Kıvırcık Paşa"sı ile **Vâlâ Nurettin**'in eseri "Yılmaz Ali"

1947 yılında edebiyatçı kimliği olmayan, ünlü film yapımcısı İpekçi kardeşlerden **İhsan İpekçi**'nin (Koza soyadı ile) romanı "Senede Bir Gün", tiyatrocu ve seslendirme sanatçısı **Ferdi Tayfur** tarafından sinemaya uyarlanır. Bu roman Ertem Eğilmez tarafından 1965 ve 1971 yıllarında iki defa daha filme alınır.

**İhsan Koza**'nın ayrıca üç romanı daha sinemaya uyarlanır: 1948 yılında "İstiklâl Madalyası" yine **Ferdi Tayfur** eliyle, 1949 yılında "O Gece", aynı zamanda bir fotoğraf sanatçısı olan **Baha Gelenbevi** ve "Zümrüt" **Lütfi Ö. Akad** tarafından sinemaya aktarılır.

Türk sinemasına edebiyatımızın belirgin yansıması 1950'li yılların ortalarında başlar, 1960'lı, 70'li yıllarda artarak devam eder. Bu sebeple dönemin edebiyatına

hâkim olan ideolojik tavır sinemada da kendini gösterir. Sinemacılar sık sık sansürle karşı karşıya gelirler.

Bu dönemde edebiyatta olduğu gibi, sinemada da akımlar, türler, tarzlar, sinemamızın başka hiçbir döneminde olmadığı kadar etkilidir. Ulusal Sinema, Millî Sinema ve Devrimci Sinema adı altında saflaşmalar, yol ayrımları daha bir su yüzüne çıkar. Bu hareketlerin arka planında edebiyat ve edebiyatçılar vardır. Edebiyat yalnız ideolojik boyutuyla değil, sosyolojik değişimleriyle de sinemamızda kendini gösterir. 1950 ve 60'lı yıllarda köy edebiyatından uyarlamalar tercih edilirken, 1970'lerden sonra şehre göç ve işçileşme süreci sinemamızın ilgi alanına girer.

1980'li yıllarda Yeşilçam Sineması'nın etkinliği ortadan kalkmaya başlar. Bu bir anlamda sinemamızın üzerinden **Kerime Nadir** ve benzeri romancıların gölgesinin kalkması demektir. Edebiyattan uyarlamaların sayısı azalmakla birlikte, nitelikli eserler ve edebiyatçılar tercih edilir.

Yeşilçam Sineması'nın çöküşü, aynı zamanda yapımcı egemenliğinin sona ermesi demektir. "İş yapan film" arayışı, yerini yönetmen ego'sunu tatmin eden, sanat filmleri üretme hevesine bırakır. Dış kaynaklı malî destek sağlamadan film yapılamaz olur. "Halka göre" "halk için" film yapma Yeşilçam kalıbı olarak görülür. **Halit Refiğ**'in sözünü ettiği "halk sineması" olma keyfiyeti de gündemden düşer. "Halk sineması" döneminden ilginç bir anıyı E dergisinin soruşturmasına verdiği cevapta **Attilâ İlhan** anlatır: "Arzu Film'de ("Halk sineması"nın en başarılı yapımcı ve yönetmenlerinden **Ertem Eğilmez**'in film şirketi –M.M.) şöyle bir şeyi hatırlıyorum. Yazıhanede asılı cetvelde film isimleri, filmlerle ilgili notlar var. 'Bunlar ne?' dedim. 'İş yapan filmlerin, beğenilen sahnelerini yazıyoruz, bu sahneler bir araya getirilip seneye bunun filmini yapacağız' dediler"[5]

Yeşilçam Sineması'nın beslendiği romanlarda da bu anlayış hâkim motifti. 1980'lerin edebiyatı klasik kalıpların, akımların, ideolojik birlikteliklerin çözüldüğü, büyük ölçüde dönüşüme uğradığı bir edebiyattır. Bu yıllar için edebiyatta bir kan değişiminden söz edilebilir.

Edebiyatta ve sinemada şahsî üslûplar, "auteur" yani "yaratıcı" sanatçılar dönemi başlar. Geçmişte de bu özellikte sanatçılar edebiyatta ve sinemada elbette vardı. Ama bu sanatların hâkim rengini onlar vermiyorlardı. Meselâ, bu nitelikte bir yönetmen olan **Metin Erksan** ticarî kaygıları bir tarafa bırakarak çektiği nitelikli filmleriyle Yeşilçam Sineması ile bağdaşmıyordu.

Sanat nokta-i nazarından bu durumu bir merhale olarak niteleyebiliriz. Sanatçının kendi toprağına basması şartıyla.

Yeşilçam Sineması'nı **Attilâ İlhan**'dan, 1980 sonrası sinemamızın eleştirisi sayılabilecek bir görüşü de **Ayşe Şasa**'dan aktararak 1990 sinemasına geçelim: "Benim düşünceme göre Yeşilçam Sineması, doğuşundan gelişmesine kadar her şeyiyle bir 'lümpen' sinemasıydı. Yeşilçam sinemasının entelektüel bir iddiası olmamıştır, tam tersine **Muhsin Ertuğrul** entelektüalizmine karşı bir tepkidir".[6]

"Kimlik araştırmasından geçmemiş bir Türk sinemasının basit bir kaçış sinemasından öteye geçemeyeceğini düşünüyorum... Sinemanın itibar ettiği değerle aslî değerler arasında hep bir uçurum bulunması kaçınılmazdır" (Yeşilçam Günlüğü).

1980'li yıllarda edebiyatta görülen farklılaşma, 10 yıl sonra sinemada da kendini gösterdi. 1990'lı yıllarda sinemamızda genç kuşak yönetmenlerinin çıkışına şahit oluruz. Sinema değişimi yansıtmada edebiyatın önüne bile geçer. Farklı konular, farklı anlatım tarzları sergilenmeye başlanır. Fakat, genç sinemacılar edebiyat uyarlamaları yerine, kendi senaryolarını çekmeyi tercih ederler.

Mustafa Altıoklar, Serdar Akar, Kutluğ Ataman, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Tomris Giritlioğlu, Yeşim Ustaoğlu, Barış Pirhasan, İsmail Güneş, Mesut Uçakan, Ferzan Özpetek, Osman Sınav, Handan İpekçi ve diğer yeni sinemacılar, eskilerden daha donanımlıdırlar. Bu sinemacılar edebiyatçılar gibi entelektüel olma iddiası da taşımaktadırlar.

1990'lı yıllarda birkaç roman uyarlaması görüyoruz. **Metin Kaçan**'ın çizgi dışı, kimilerine göre "büyülü gerçekçilik" akımına sokulabilecek kitabı "Ağır Roman", 1997 yılında **Mustafa Altıoklar** tarafından sinemaya aktarıldı.

**Ömer Kavur**'un, **Orhan Pamuk**'un "Kara Kitap"ındaki bir temadan senaryolaştırdığı "Gizli Yüz" 1997 yılının en başarılı filmlerinden oldu.

**Ziya Öztan** gibi TRT Kurumu'nda yetişen **Tomris Giritlioğlu**'nun 1999 yılında **Yılmaz Karakoyunlu**'nun aynı adlı romanından uyarladığı "Salkım Hanımın Taneleri", sinematografik yönü bir tarafa itilerek, konusu itibariyle hararetli tartışmalara yol açtı.

Romandan Sinema ve Televizyona değerlendirmemin sonunda yer alan Türk Sinemasına Uyarlanan Romanlar listesi büyük ölçüde **Agâh Özgüç**'ün SE-SAM tarafından yayımlanan 3 ciltlik Türk Filmleri Sözlüğü'nden yararlanarak hazırlandı.

Televizyona Uyarlanan Romanlar listesi ise TRT kaynaklarından derlenmeye çalışıldı. Bütün çabalara rağmen, televizyon uyarlamaları ile ilgili olarak tam bir döküm çıkarılamadı.

Her iki listeyi hazırlamada **Cafer Özgül**'ün katkılarına teşekkür ederim.

**TÜRK SİNEMASINA UYARLANAN ROMANLAR***

**1919**

MÜREBBİYE-Y. ve S.Ahmed Fehim [Hüseyin Rahmi (Gürpınar)nin aynı adlı romanından]

SAMSON-Y. ve S.Muhsin Ertuğrul (Maurice Level'in "L'Angolisse" adlı romanından)

**1922**

BOĞAZİÇİ ESRARI-Y. ve S.Muhsin Ertuğrul [Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)nin "Nur Baba" adlı romanından]

**1923**

ATEŞTEN GÖMLEK-Y. ve S. Muhsin Ertuğrul [Halide Edip (Adıvar)in aynı adlı romanından]

**1924**

SÖZDE KIZLAR-Y.S. Muhsin Ertuğrul (Peyami Safa'nın aynı adlı romanından)

**1933**

FENA YOL (O Kakos Dhromos)-Y. Muhsin Ertuğrul, S. Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet) (Grirorios Ksenopulos'un romanından)

**1940**

YILMAZ ALİ-Y. ve S.Faruk Kenç (Vâlâ Nurettin'in romanından)

İlk polisiye, serüven filmi denemesi.

**1941**

KIVIRCIK PAŞA-Y. ve S.Faruk Kenç (Sermet Muhtar Alus'un aynı adlı romanından)

**1946**

DOMANİÇ YOLCUSU (UnutulanSır)-Y.ve S.Şakir Sırmalı (Şükûfe Nihal Başar'ın "Domaniç Dağlarının Yolcusu" adlı romanından)

SENEDE BİR GÜN-F.Ferdi Tayfur, E.ve S. İhsan Koza (İpekçi)
(Yazarın aynı adlı romanından)

**1947**

SEVEN NE YAPMAZ-Y. ve S.Şadan Kamil (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

**1948**

DAMGA-Y. ve S.Seyfi Havaeri (Fikret Arıt'ın "Güzel Yuana" adlı romanından)

HARMANKAYA-Y. Sami Ayanoğlu, S.Ziya Çalıkoğlu (Yazarın aynı adlı romanından)

İSTİKLL MADALYASI-Y.Ferdi Tayfur, S.İhsan Koza (Yazarın aynı adlı romanından)

**1949**

EFSUNCU BABA-Y. ve S.Aydın Arakon (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından)

ER MEYDANI-Y. ve S.Sami Ayanoğlu (M.Fahreddin Akkan'ın romanından)

FEDKR ANA-Y. ve S.Seyfi Havaeri (Tahir Olgaç'ın "İşte Böyle Ömer" adlı romanından)

VURUN KAHPEYE-Y.Lütfi Ö.Akad, S. L.Ö.Akad, Selâhattin Küçük (Halide Edib Adıvar'ın aynı adlı romanından)

**1950**

ALLAH KERİM-Y. ve S.Semih Evin (Aka Gündüz'ün romanından)

ATEŞTEN GÖMLEK-Y. ve S.Vedat Örfi Bengü (Halide Edib Adıvar'ın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1:1923)

ÇAKIRCALI MEHMED EFE-Y. ve S.Faruk Kenç (Murat Sertoğlu'nun aynı adlı romanından)

ÇETE-Y. ve S.Çetin Karamanbey (Refik Halid Karay'ın aynı adlı romanından)

**1951**

ALLAHAISMARLADIK-Y. ve S.Sami Ayanoğlu (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

DEMİR PERDE-Y. ve S.Semih Evin (Erich Maria Remarque'ın "İnsanları Seveceksin" adlı romanından)

DUDAKTAN KALBE-Y. ve S.Şadan Kamil (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)

SÜRGÜN-Y. ve S.Orhon M.Anburnu (Refik Halid Karay'ın aynı adlı romanından)

**1952**

ANKARA EKSPRESİ-Y. ve S.Aydın Arakon (Est Mahmut Karakurt'un aynı adlı ramanından)

EFELERİN EFESİ-Y. ve S.Şakir Sırmalı (Murat Sertoğlu'nun romanından)

İKİ SÜNGÜ ARASINDA-Y.Şadan Kamil, S. Adnan Fuat Aral (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)

İNGİLİZ KEMAL LAWRENS'E KARŞI-Y.Lütfi Ö.Akad, S.Osman F.Seden (Esat Tonıruk'un "Atatürk'ün Alnından Öptüğü Türk Casusu İngiliz Kemal" adlı dizi romanlarından)

KARA EFE-(Zeyneb'in Gözyaşları)-Y. ve S.Muharrem Gürses (M.Gürses'in romanından)

KIZILTUĞ-Y. ve S.Aydın Arakon (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından)

SON GECE-Y. ve S.Sami Ayanoğlu (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

TARZAN İSTANBUL'DA-Y. Orhan Atadeniz (Edgar Rice Burrougs'un çizgi romanından)

YAVUZ SULTAN SELİM AĞLIYOR-Y. ve S.Sami Ayanoğlu (Feridun Fazıl Tülbentçi'nin aynı adlı romanından)

**1953**

AŞK IZDIRAPTIR-Y. ve S.Atıf yılmaz (Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından)

DRAKULA İSTANBUL'DA-Y. Mehmet Muhtar, S.Ümid Deniz (Brahm Stoker'in "Drakula" adlı romanından) İlk korku filmi denemesi.

HALICI KIZ-Y.Muhsin Ertuğrul S. Mebrure Sami Alevok (M.S. Alevokun aynı adlı romanından)

HİÇKIRIK-Y. ve S.Atıf Yılmaz (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

KARA DAVUT-Y. Mahir Canova (Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun aynı adlı romanından)

**1954**

BEYAZ CEHENNEM (Cingöz Recai)-Y. ve S.Metin Erksan [Server Bedii'nin (Peyami Safa) romanından]

BULGAR SADIK-Y.Lütfi Ö.Akad, S.Osman F.Seden (Murat Sertoğlu'nun aynı adlı romanından)

LEYLAKLAR ALTINDA-Y. ve S.Suavi Tüdü (Mebrure Sami Alevok'un romanından)

NİLGÜN-Y. Münir Hayri Egeli, S.Sezai Solelli (Refik Halid Karay'ın aynı adlı romanından)

VAHŞİ BİR KIZ SEVDİM-Y.Lütfi Ö.Akad, S.Esat Mahmut Karakurt (Yazarın aynı adlı romanından)

**1955**

DAĞLARI BEKLİYEN KIZ-Y. ve S.Atıf Yılmaz (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

GÖRÜNMEYEN ADAM İSTANBUL'DA-Y. ve S.Lütfi Ö.Akad (H.G. Wells'in "Görünmeyen Adam" adlı romanından)

İLK VE SON-Y.Atıf Yılmaz, S.Sadık Şendil (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

KADIN SEVERSE-Y. ve S.Atıf Yılmaz (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

SEVDİĞİM SENSİN-Y.Agâh Hün, S.Lale Oraloğlu (André Gide'in "Pastoral Senfoni" adlı romandan)

SON BESTE-Y. ve S.Dr.Arşavir Alyanak (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

YOLPALAS CİNAYETİ-Y. ve S.Metin Erksan (Halide Edib Adıvar'ın aynı adlı romanından)

**1956**

BEŞ HASTA VAR-Y.Atıf Yılmaz, S.A.Yılmaz, Nejat Saydam (Ethem İzzet Benice'nin romanından)

KARA ÇALI-Y. ve S.Sami Ayanoğlu (Yaşar Kemal'in bir hikâyesi ile Erskine Caldwall'in "House in the Uplands" adlı romanından)

ÖLDÜRDÜĞÜM SEVGİLİ-Y. ve S.Muharrem Gürses (M.Gürses'in bir gazetede tefrika edilen aynı adlı romanından)

ÖLMÜŞ BİR KADININ EVRAK-I METRUKESİ-Y.Metin Erksan, Semih Evin, S.M.Erksan (Güzide Sabri'nin aynı adlı romanından)

PAPATYA-Y. ve S.Mümtaz Yener (Erich von Stroheim'in "Paprika" adlı romanından)

SAZLI DAMIN KAHPESİ-Y. ve S.Muharrem Gürses (M.Gürses'in bir gazetede tefrika edilen aynı adlı romanından)

SÖNEN YILDIZ-Y. ve S.Osman F.Seden (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)

YAYLA GÜZELİ GÜL AYŞE-Y. ve S.Muharrem Gürses (M.Gürses'in bir gazetede tefrika edilen "Düşen Kızlar" adlı romanından)

**1957**

BİR AVUÇ TOPRAK-Y. ve S.Osman F.Seden (Muharrem Gürses'in bir gazetede tefrika edilen "Uçurumdaki Kız" adlı romanından)

ÇÖLDE BİR İSTANBUL KIZI-Y. ve S.Faruk Kenç (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

KAMELYALI KADIN-Y. ve S.Şakir Sırmlı (Alexandre Dumas Fils'in aynı adlı romanından)

KARA TALİH-Y.Lütfi Ö.Akad, S.Cevat Okçugil (Jean Giono'nun "Un de Beaumug-ne" adlı romanından)

LEJYON DÖNÜŞÜ-Y.Orhon M.Anburnu, S.Safa Önal (Hasan Kazankaya'nın "Medy" adlı romanından)

UÇURUM-Y. Sırrı Gültekin, S.Bülent Oran (Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından)

YAVRULARIMIN KATİLİ-Y. ve S.Muharrem Gürses (M.Gürses'in bir gazetede tefrika edilen "Sönmeyen Ateş" adlı romanından)

**1958**

BİR ŞOFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ-Y. ve S.Atıf Yılmaz (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)

FUNDA-Y. ve S.Nişan Hançer (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

YAPRAK DÖKÜMÜ-Y. ve S.Suavi Tedü (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)

**1959**

KALPAKLILAR-Y. ve S.Nejat Saydam (Samim Kocagöz'ün aynı adlı romanından)

KARACAOĞLAN'IN KARA SEVDASI-Y.Atıf Yılmaz, S.Yaşar Kemal, Halit Refiğ, A.Yılmaz, Yılmaz Güney (Yaşar Kemal'in bir gazetede tefrika edilen resimli romanından)

ÖLÜM DÖNEMECİ-Y. Mümtaz Alpaslan, S.Tarık Kakınç ("Turuncu Şapkalı Kadın" adlı yabancı romandan)

ÖMRÜMÜN TEK GECESİ-Y. ve S.Dr.Arşavir Alyanak (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

SAMANYOLU-Y. ve S.Nevzat Pesen (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

SONBAHAR-Y. ve S.Nişan Hançer (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

TÜTÜN ZAMANI-Y. ve S. Orhon M.Anburnu (Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından)

ÜÇ KIZIN HİKYESİ-Y. ve S.Orhan Elmas (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)

ZÜMRÜT-Y.Lütfi Ö.Akad, S.Sadık Şendil (İhsan Koza'nın aynı adlı romanından)

**1960**

ATEŞTEN DAMLA-Y.Memduh Ün, S.Atıf Yılmaz, Ali Kaptaoğlu (Attilâ İlhan) (Mükerrem Kâmil Su'nun aynı adlı romanından)

AYŞECECİK-Y.Memduh Ün, S.Hamdi Değirmencioğlu (Kemallettin Tuğcu'nun romanından)

CUMBADAN RUMBAYA-Y. ve S.Turgut Demirağ [Server Bedii'nin (Peyami Safa) aynı adlı romanından]

ÖLÜM PERDESİ-Y.Atıf Yılmaz, S.Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) (Ümit Deniz'in bir romanından)

SATIN ALINAN ADAM-Y.ve S.Dr.Arşavir Alyanak (Özdemir Hazar'ın bir romanından)

SUÇLU-Y.Atıf Yılmaz, S.A.Yılmaz, Halit Refiğ (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

**1961**

AVARE MUSTAFA-Y.Memduh Ün, S.Lütfi Ö.Akad, Halit Refiğ, M.Ün (Orhan Kemal'in "Devlet Kuşu" adlı romanından)

BOŞ YUVA-Y. ve S.Memduh Ün (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

BÜLBÜL YUVASI-Y. ve S.Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)

GÜNEŞ DOĞMASIN-Y.Memduh Ün, S.Halit Refiğ, Orhan Elmas (Graham Green'in "Satılmış Adam" adlı romanından)
İKİ YETİME-Y. ve S.Ülkü Erakalın (D'Ennery'nin aynı adlı romanından)
İSTANBUL'DA AŞK BAŞKADIR-Y.Süreyya Duru, S.Bülent Oran (İlhan Engin'in romanından)
KIZIL VAZO-Y.Atıf Yılmaz, S.Vedat Türkali (Peride Celâl'in aynı adlı romanından)
KÜÇÜK HANIMEFENDİ-Y. ve S.Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)
SESSİZ HARP-Y.Lütfi Ö.Akad, S. Bülent Oran (Ümit Deniz'in romanından)
SOKAKTAN GELEN KADIN-Y. ve S.Dr. Arşavir Alyanak (Esas Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
ŞAHENE KADIN-Y. ve S.Nevzat Pesen (Kerime Nadir'in "Aşk Yuvası" adlı romanından)
YABAN GÜLÜ-Y. Ümit Utku, S.Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney (Güzide Sabri'nin romanından)
ZAVALLI NECDET-Y. ve S.Nevzat Pesen (Saffet Nezihi'nin aynı adlı romanından)

**1962**

ALLAH SEVİNİZ DEDİ-Y. ve S.Nejat Saydam (İlhan Engin'in aynı adlı romanından)
AŞK BEKLİYOR-Y. ve S.Ümit Utku (Kerime Nadir'in romanından)
CENGİZ HAN'IN HAZİNELERİ-T.Atıf Yılmaz, S.Suat Yalaz (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından)
DİKMEN YILDIZI-Y. ve S.Asaf Tengiz (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)
ESİR KUŞ-Y. ve S.Ümit Utku (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)
GENÇLİK HÜLYALARI-Y.Halit Refiğ, S.Sadık Şendil (François Coppée'nin "Suçlu adlı romanından)
İKİMİZE BİR DÜNYA-Y.Nejat Saydam, S.Orhan Elmas (John Steinbeck'in "Fareler ve İnsanlar" adlı romanından)
ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET-Y.Lütfi Ö.Akad, Memduh Ün, S.Hüsamettin Gönenli (Vedat Türkali) (Orhan Kemal'in "Sokakların Çocuğu" adlı romanından)
YILANLARIN ÖCÜ-Y. ve S.Metin Erksan (Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından)

**1963**

ACI AŞK-Y. ve S.Hulki Saner (Charlotte Bronté'nin "Jane Eyre" adlı romanından)
AŞKA TÖVBE-Y. ve S.Orhan Elmas (Kerime Nadir'in romanından)
AYŞECİK FAKİR PRENSES-Y.Ertem Göreç, S.Hamdi Değirmencioğlu (Mark Twain'in "Çalınan Taç" adlı romanından)
AZRAİL'İN HABERCİSİ-Y.Atıf Yılmaz, S.Murat Aşkın (Kemal Tahir) (Ümit Deniz'in romanından)
BİRE ON VARDI-Y. Memduh Ün, S.M.Ün, Lütfi Ö.Akad (William Irish'in romanından)
CİCİCAN-Y.Ertem Göreç, S.Safa Önal (Bedri Koraman'ın aynı adlı çizgi romanından)
ÇİÇEKSİZ BAHÇE-Y.Ümit Utku, S.Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)
KARDEŞ GİBİYDİLER-Y. ve S.Semih Evin (Erich Maria Remarque'ın "Üç Arkadaş" adlı romanından)
KEZBAN-Y. ve S.Dr.Arşavir Alyanak (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)
RÜZGRLI TEPE-Y.Süha Doğan, S. Atillâ Oğuz (Emily Bronté'nin aynı adlı romanından)
YAKILACAK KİTAP-Y. Süreyya Duru, S.Erdoğan Tünaş (Ethem İzzet Benice'nin aynı adlı romanından)
ZİFAF GECESİ-Y. ve S.Hüsnü Cantürk (Vâlâ Nurettin'in romanından)

**1964**

ATÇALI KEL MEMET-Y.Asaf Tengiz, S.İlhan Engin (Murat Sertoğlu'nun romanından)
AVARE YAVRU FİLİNTA KOVBOY-Y. ve S.Süreyya Duru (Hector Malot'un "Kimsesiz" aslı romanından)
DAĞ BAŞINI DUMAN ALMIŞ-Y.Memduh Ün, S.Oğuz Özdeş (Yazarların aynı adlı romanından)
DÖNER AYNA-Y.Süreyya Duru, S.Şakir Sırmalı (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından)
GENÇLİK RÜZGRI-Y.ve S.Nejat Saydam(Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)
GÜNAH BENDE Mİ-Y. ve S.Kemal Kan (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)
HER GÜN ÖLMEKTENSE-Y.Ferit Ceylan, S.Yılmaz Güney (Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" adlı romanından)
IZDIRAP ÇOCUKLARI-Y. ve S.Burhan Bolan (Paul Decour Celles'in "Fanfan et Claudinet" adlı romanından)
İKİ SENE MEKTEP TATİLİ-Y.Yılmaz Atadeniz, S.Safa Önal (Jules Verne'in aynı adlı romanından)
İSİMSİZ KAHRAMANLAR-Y. ve S.Semih Evin (Alexandre Dumas'nın "Korsikalı Kardeşler" adlı romanından)
KANUN KARŞISINDA-Y.Memdulı Ün, S.Safa Önal (James Hadley Chase'in romanından)
KÖYE GİDEN GELİN-Y.Ülkü Erakalın, S.Vural Pakel (Rakım Çalapala'nın aynı adlı romanından)
MUALLA-Y. ve S.Ülkü Erakalın (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)
SOKAKLARIN KANUNU-Y. ve S.Aram Gülyüz (Auguste Le Breton'un aynı adlı romanından)
SON TREN-Y. ve S.Nejat Saydam (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
ŞU KIZLARIN ELİNDE-Y. ve S.Yücel Hekimoğlu (George Simenon'un romanından)
VURUN KAHPEYE-Y. ve S.Orhan Aksoy (Halide Edib Adıvar'ın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1:1949)
YILLARIN ARDINDAN-Y.Dr.Arşavir Alyanak, S.Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)
YÜZ KARASI-Y.Yılmaz Atadeniz, S.Nazif Kurtan (Kemalettin Tuğcu'nun romanından)

**1965**

AŞK VE İNTİKAM-Y.Süreyya Duru, S.Şakir Sırmalı (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)
DUDAKTAN KALBE-Y.Ülkü Erakalın, S.Bülent Oran(Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından) (2. çevirim-1: 1951)
EKMEKÇİ KADIN-Y. Zafer Davutoğlu, S.Osman Seden (Xavier de Montépin'in aynı adlı romanından)
FAKİR GENCİN ROMANI-Y. ve S.Nuri Ergün (Georges Ohnet'in aynı adlı romanın-dan)
GARİP BİR İZDİVAÇ-Y. ve S.Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)
GÜNEŞE GİDEN YOL-Y. ve S.Halit Refiğ (Alexandre Dumus Pére'in "Monte Kristo" adlı romanından)
HIÇKIRIK-Y. Orhan Aksoy, S. Hamdi Değirmencioğlu (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından) (2. çevirim- 1: 1953)
İKİ YAVRUCAK-Y.Orhan Aksoy, S. Hamdi Değirmencioğlu (D'Ennery'nin aynı adlı romanından)
KADIN İSTERSE-Y. ve S.Nejat Saydam (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
KIRIK HAYATLAR-Y. ve S.Halit Refiğ (Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından)

MURTAZA-Y.Tunç Başaran, S.Recep Ekicigil (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)
POSTA GÜVERCİNİ-Y. ve S.Nevzat Pesen (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)
SENEDE BİR GÜN-Y. Ertem Eğilmez, S.İhsan Koza (İ.Koza'nın aynı adlı romanından) (2. çevirim-1: 1947)
SEVGİM VE GURURUM-Y. Süreyya Duru, S.Erdoğan Tünaş (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)
TAMİRCİ PARÇASI-Y.Türker İnanoğlu, S.Fuat Özlüer (Georges Ohnet'in "Demirhane Müdürü" adlı romanından)
YILDIZ TEPE-Y.Memduh Ün, S.Safa Önal (Peride Celal'in aynı adlı romanından)

**1966**

AKŞAM GÜNEŞİ-Y. ve S.Osman F.Seden (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)
ALLAHAISMARLADIK-Y. ve S.Nejat Saydam (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. çevirim-1:1951)
BEN BİR SOKAK KADINIYIM-Y.Ertem Eğilmez, S.Sadık Şendil (Alexandre Dumas Fils'in "Kamelyalı Kadın" adlı romanından)
ÇALIKUŞU-Y. ve S.Osman F.Seden (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adh romanından)
ERKEK SEVERSE-Y. ve S.Orhan Aksoy(Frank Yerby'nin "Gurur Şatosu" adlı romanından)
ERKEK VE DİŞİ-Y.Halit Refiğ, S.H.Refiğ, Bülent Oran (Prosper Merimée'nin "Carmen" adh romanından)
KANUN BENİM-Y.Ertem Göreç, S.Safa Önal (Bill Balinger'in romanından)
KOLSUZ KAHRAMAN-Y. ve S.Nejat Saydam (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından)
ÖLMEYEN AŞK-Y. Metin Erksan, S.M.Erksan. Ertem Eğilmez. Sadık Şendil (Emily Bronté'nin "Rüzgârlı Tepe" adlı ramanından)
SİYAMLI KADIN-Y.Süreyya Duru, S.Suavi Süalp (William Irish'in aynı adlı romanından)
YAKUT GÖZLÜ KADIN-Y.Nejat Saydam, S.Ümit Deniz (Ü.Deniz'in aynı adlı romanından)

**1967**

ANJELİK OSMANLI SARAYLARINDA-Y.Ülkü Erakalın, S.Bülent Oran (Anne-Serge Golon'un "Anjelik" adlı romanından)
ASLAN YÜREKLİ KABADAYI-Y.Memduh Ün, S.Halit Refiğ, Bülent Oran, M.Ün (Mike Spillane'in "The Deep" adlı romanından)
AŞKIM GÜNAHIMDIR-Y.Nuri Ergün, S. Safa Önal (Selami İzzet Sedes'in romanından)
BAYTEKİN FEZADA ÇARPIŞANLAR-Y. ve S.Şinasi Özonuk (Alex Raymond'un çizgi romanlarından)
BİR ŞOFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ-Y. ve S.Remzi Jöntürk (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından) (2. Çevirim, 1: 1958)
DİŞİ KİLLİNG-Y.Aram Gülyüz, S.Erdoğan Tünaş ("Killing" resimli romanlarından)
DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU-Y. ve S.Nejat Saydam (Peyami Safa'nın aynı adh romanından)
HIRÇIN KADIN-Y.Ülkü Erakalın, S.Bülent Oran(Özdemir Hazar'ın romanından)
KARA DAVUT-Y.Tunç Başaran, S.Sadık Şendil (Nizamettin Nazif Tepedelenlioğ-lu'nun aynı adlı romanı ile Alexandre Dumas Pére'in "Üç Silahşörler" adlı romanlarından) (2. Çevirim-1: 1953)
KİLLİNG FRANKEŞTAYN'E KARŞI-Y. ve S.Nuri Akıncı ("Killing" foto-roman dizisinden)
KİLLİNG İSTANBUL'DA-Y.Yılmaz Atadeniz, S.Çetin İnanç ("Killing" foto roman dizisinden)

KİLLİNG ÖLÜLER KONUŞMAZ-Y. ve S.Yavuz Figenli ("Killing" foto-roman dizisinden
MANDRAKE KİLLİNG'E KARŞI-Y.Oksal Pekmezoğlu, S.Vecdi Uygun ("Killing" foto-roman dizisi ile Lee Falk'ın çizgi romanlarından)
SAMANYOLU-Y.Orhan Aksoy, S.Ahmet Üstel (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1:1959)
SEFİLLER-Y.Zafer Davutoğlu, S.Osman F.Seden (Victor Hugo'nun aynı adlı romanından)
SEVDA-Y.Selahattin Burçkin, S.Bülent Oran (Turan Aziz Beler'in aynı adlı romanından)
SİNEKLİ BAKKAL-Y.Mehmet Dinler, S. Osman F.Seden (Halide Edib Adıvar'ın aynı adlı romanından)
SON GECE-Y. Memduh Ün, S. M.Ün, Halit Refiğ (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
(2. Çevirim-1: 1952)
SÖZDE KIZLAR-Y. ve S. Nejat Saydam (Peyami Safa'nın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1924)
UÇAN ADAM KİLLİNG'E KARŞI-Y. Yılmaz Atadeniz, S. Çetin İnanç ("Killing" foto-roman dizisinden)
ÜVEY ANA-Y. Ülkü Erakalın, S. Bülent Oran (Aka Gündüz'ün romanından)
YAPRAK DÖKÜMÜ-Y. Memduh Ün, S. Orhan Kemal. Halit Refiğ (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)
(2. Çevirim-1: 1958)

**1968**

ANJELİK VE DELİ İBRAHİM-Y. S. Suha Doğan (Serge-Anne Golon'un "Anjelik" romanlarından)
AŞKA TÖVBE-Y. Türker İnanoğlu, S. Kerime Nadir (Yazarın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1:1963)
BİNBAŞI TAYFUN-Y. ve S. Tolgay Ziyal ("Captain America" adlı çizgi-romanlardan)
DAĞLARI BEKLEYEN KIZ-Y. Süreyya Duru, S. Suavi Sualp (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1955)
DERTLİ GÖNLÜM-Y. ve S. Bilge Olgaç (Dostoyevski'nin "Beyaz Geceler" adlı romanından)
ERİKLER ÇİÇEK AÇTI-Y. O.Nuri Ergün, S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
FUNDA-Y. Mehmet Dinler, S. Erdoğan Tünaş (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1958)
GÜLTEKİN-Y. ve S. Mehmet Aslan (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından)
HİCRAN GECESİ-Y. ve S. Osman F. Seden (Güzide Sabri'nin romanından)
İFTİRA-Y. Ümit Utku, S. Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)
İLK VE SON-Y. Memduh Ün, S. M.Ün, Ayşa Şasa (Esat Muhmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1955)
KADIN SEVERSE-Y. Ülkü Erakalın, S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un romanından) (2. Çevirim-1: 1955)
KARA PENÇE-Y. ve S. Mehmet Aslan (Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından)
KEZBAN-Y. ve S. Orhan Aksoy (Muazzez Tahsin Berkand'ın romanından)
(2. Çevirim-1:1961)
KIZIL MASKE-Y. ve S. Tolgay Ziyal (Sy. Barry'nin çizgi romanlarından)
NİLGÜN-Y. Ertem Eğilmez, S. Burhan Bolan (Refik Halid Karay'ın aynı adlı romanından)(2. Çevirim-1:1954)

ÖMRÜMÜN TEK GECESİ-Y. O.Nuri Ergün, S. Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1959)
SABAH YILDIZI-Y. Türker İnanoğlu, S. Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)
SARMAŞIK GÜLLERİ-Y. ve S. Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından)
YAKILACAK KİTAP-Y. Süreyya Duru, S. Remzi Jöntürk (Ethem İzzet Benice'nin aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1: 1963)

**1969**

ATEŞLİ ÇİNGENE-Y. Metin Erksan, S. Bülent Oran (Erich von Stroheim'in "Paprika" adlı romanından)
CİZGÖZ RECAİ-Y. ve S. Safa Önal [Server Bedii'nin (Peyami Safa) aynı adlı romanından] (2. Çevirim-1: 1954)
ÇİNGENE AŞKI PAPRİKA-Y. Mehmet Dinler, S. Vecdi Uygun (Erich von Stroheim'in "Paprika" adlı romanından)
GÜNAH BENDE Mİ-Y. ve S. Nevzat Pesen (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)
İFFET-Y. Ümit Utku, S. Selahattin Burçkin (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından)
KARLI DAĞDAKİ ATEŞ-Y.ve S.Safa Önal (Refik Halid Karay'ın aynı adlı romanından)
KIZIL VOZA-Y.ve S.Atıf Yılmaz (Peride Celal 'in aynı adlı romanından)
(2. Çevirim-1:1961)
ÖLMÜŞ BİR KADININ MEKTULARI-Y.Ülkü Erakalın, S.Memduh Ün, Orhan Elmas, Duygu Sağıroğlu (Güzide Sabri 'nin romanından) (2. Çevirim-1:1956)
SÜPERMAN FANTOMA'YA KARŞI-Y.ve S.Kayahan Arıkan ("Süperman "çizgi romanından)
UYKUSUZ GECELER-Y.Orhan Aksoy, S.Ahmet Üstel (Kerime Nadir 'in romanından)
YARALI KALP (Demirhane Müdürü)-Y.ve S.Remzi Jöntürk (Georges Ohnet 'in romanından)
ZORRO DİŞİ FANTOMA'YA KARŞI-Y.Feridun Kete, Alpay Ziyal, S.Feridun Kete ("Zoro" filmlerinden ve çizgi romanlarından)
ZORRO 'NUN İNTİKAMI-Y.Yılmaz Atadeniz, S.Melih Gülgen ("Zoro" filmlerinden ve çizgi romanlarından)
ZORRO'NUN KARA KAMÇISI-Y.Feridun Kete, Alpay Ziyal, S.Feridun Kete ("Zoro" filmlerinden ve çizgi romanlarından)

**1970**

ANKARA EKSPRESİ-Y.Muzaffer Aslan, S.Bülent Oran (Esat Mahmut Karakurt 'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1:1952)
BİRLEŞEN YOLLAR-Y.ve S.Yücel Çakmaklı (Şule Yüksel Şenler 'in "Huzur Sokağı" adlı romanından)
BÜLBÜL YUVASI-Y.Nejat Saydam, S.Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkand 'ın aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1:1961)
GÜLLER VE DİKENLER-Y.ve S.Nejat Saydam (Kerime Nadir 'in aynı adlı romanından)
İÇ GÜVEYSİ-Y.ve S.İlhan Engin (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından)
(2. Çevirim-1:1919)
KÜÇÜK HANIMEFENDİ-Y.Ertem Eğilmez, S.Erdoğan Tünaş (Muazzez Tahsin Berkand 'ın romanından) (2, Çevirim-1:1961)
LİNÇ-Y.Bilge Olgaç, S.Kerim Korcan (Yazarın aynı adlı romanından)
MAĞRUR KADIN-Y.ve S.Nevzat Pesen (Muazzez Tahsin Berkand 'm romanından) (2. Çevirim-1:1962)

MERHAMET-Y.ve S.Bilge Olgaç (Stefan Zweig 'ın aynı adlı romanından)
ÖLÜNCEYE KADAR-Y.ve S.Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt 'un romanından)
RED KİT-Y.ve S.Aram Gülyüz (Maurice de Vevere-Goscinny ikilisinin "Lucky Luke" çizgi romanından)
SAADET GÜNEŞİ-Y.ve S.Nejat Saydam (Muazzez Tahsin Berkand 'ın romanından)
SEVEN NE YAPMAZ-Y.ve S.Orhan Aksoy (Kerime Nadir 'in romanından) (2. Çevirim-1:1947)
SON SÖZ BENİM-Y.ve S.Yücel Uçanoğlu (Mayk Hammer romanı uyarlaması)
YABAN GÜLÜ-Y.Ümit Utku, S.Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney, Bülent Oran, Safa Önal, Selahattin Burçkin, Ü.Utku (Güzide Sabri 'nin aynı adlı romanından)
(2. Çverim-1:1961)
ZAGOR-Y.ve S.Mehmet Aslan ("Zagor" adlı çizgi romandan)

**1971**

AŞK HİKYESİ-Y.ve S.Nejat Saydam (Erich Segal 'in aynı adlı romanından)
BİR GENÇ KIZIN ROMANI-Y.ve S.Safa Önal (Muazzez Tahsin Berkand 'ın romanından)
BİR KADIN KAYBOLDU-Y.ve S.Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt 'un romanından)
DONKİŞOT SAHTE ŞÖVALYE-Y.Semih Evin, S.Artun Yeres (Cervantes 'in aynı adlı romanından)
HAYAT SEVİNCE GÜZEL-Y.Temel Gürsu, S.Hamdi Değirmencioğlu (Eleanor Porter 'in "Pollyanna" adlı romanından)
HÜDAVERDİ-PIRTIK-Y.ve S.Lale Oraloğlu (Sezgin Burak 'ın çizgi romanından)
İPİ BOYNUNDA BİL-Y.ve S.Ferdi Merter (Boris Vian 'ın "Mezarlarınıza Tüküreceğim" adlı romanından)
KIZIL MASKENİN İNTİKAMI-Y.ve S.Cavit Yürüklü (Sy.Barry 'nin çizgi romanlarından)
KİLLİNG ÖLÜM SAÇIYOR-Y.ve S.Birsen Kaya ("Killing" adh resimli romandan)
KİNOVA-Y.Çetin İnanç, S.Nevzat Altınel ("Kinova" adlı çizgi romandan)
KORKUSUZ KAPTAN SWING-Y.Tunç Başaran, S.Vural Pakel ("Captain Swing" adlı çizgi romanlardan)
MUALLA-Y.ve S.Nevzat Pesen (Muazzez Tahsin Berkand 'ın romanından)
(2. Çevirim-1:1964)
SENEDE BİR GÜN-Y.Ertem Eğilmez, S.Sadık Şendil (İhsan Koza'nın romanından)
(3.Çevirim-2:1965)
SON HIÇKIRIK-Y.Ertem Eğilmez, S.Sadık Şendil (Kerime Nadir 'in romanından)
SÜPER ADAM-Y.Cavit Yürüklü, S.Erdoğan Tokatlı ("Superman" çizgi romanlarından)
ÜÇ ÖFKELİ ADAM-Y.ve S.Erdoğan Tokatlı (Auguste Le Breton 'un "Du Rififi Chez Les Hommes" adlı romanından)
ÜVEY ANA-Y.Ülkü Erakalın, S.Bülent Oran (Aka Gündüz 'ün romanından)
(2. Çevirim-1:1967)
ZAGOR KARA BELA-Y.ve S.Nişan Hançer ("Zagor" çizgi romanlarından)
ZAGOR KARA KORSANIN HAZİNELERİ-Y.Nişan Hançer, S.Nuri Şeymil ("Zagor" çizgi romanlarından)

**1972**

AŞK FIRTINASI-Y.ve S.Halit Refiğ (Muazzez Tahsin Berkand 'ın romanından)
CEMO-Y.Atıf Yılmaz, S.Ayşe Şasa (Kemal Bilbaşar 'ın aynı adlı romanından)
EMEKÇİ KADIN-Y.Mehmet Dinler, S.Bülent Oran (Xavier de Montépin 'in aynı adlı roma-

nından) (2. Çevirim-1:1965)
GECEKONDU RÜZGRI-Y.Sırrı Gültekin, S.Sadık Şendil (Oğuz Özdeş 'in romanından)
KAPLAN KADIN DEHŞET ADASINDA-Y.ve S.Tancan Akın ("Tiger Woman" adlı çizgi romanlardan)
KARAOĞLAN GELİYOR-Y.ve S.Mehmet Aslan (Abdullah Ziya Kozanoğlu 'nun "Cengiz Han 'ın Hazineleri"adlı romanından) (2. Çevirim-1:1962)
KARA MURAT-Y.ve S.Natuk Baytan (Rahmi Turan'ın yazdığı çizgi romandan)
KARMEN-Y.ve S.Semih Evin (Prosper Merimée'nin aynı adlı romanından)
SİSLİ HATIRALAR-Y.Nejat Saydam, S. Bülent Oran (Kerime Nadir'in romanından)
SUYA DÜŞEN HAYAL-Y.Orhan Elmas, S. Ahmet Üstel (Kerime Nadir'in romanından)
SÜPER ADAM İSTANBUL'DA-Y.ve S.Yavuz Yalınkılıç ("Superman" adlı çizgi romanlardan)
SÜPER ADAM KADINLAR ARASINDA-Y.Cavit Yürüklü, S.Kayhan Volkan ("Superman" adlı çizgi romanlardan)
ŞEYTAN TIRNAĞI-Y.ve S.Taner Oğuz ("Tom Braks" adlı çizgi romanlardan)
ÜÇ SİLAHŞÖRLER-Y.ve S.Çetin İnanç (Alexandre Dumas Pére'in aynı adlı romanından)
VAHŞİ BİR KIZ SEVDİM-Y.ve S.Nejat Saydam (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından) (2. Çevirim-1:1954)
VUKUAT VAR-Y.Nejat Saydam, S.Bülent Oran (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)
YARALI KURT-Y.Lütfi Ö.Akad, S.Selim İleri (Graham Greene'in "This gun for hire" adlı romanından)

**1973**

BEDMEN (Yarasa Adam)-Y.ve S.Savaş Eşici ("Batman" çizgi romanlarından)
DERT BENDE-Y.Orhan Elmas, S.Bülent Oran (Kerime Nadir'in romanlarından)
FATİH'İN FERMANI (Kara Murat)-Y.Natuk Baytan. S.Erdoğan Tünaş (Rahmi Turan'ın yazdığı çizgi romandan)
İKİ SÜNGÜ ARASINDA-Y.Ülkü Erakalın, S.Bülent Oran (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından) (2. çevirim 1: 1952)
İKİBİN YILIN SEVGİLİSİ-Y.Ertem Göreç, S.Safa Önal (Refik Halid Karay'ın aynı adlı romanından)
KARA PENÇE-Y.Yücel Uçanoğlu, S.İlhan Engin (Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından)
KARA ORKUN-Y.Yücel Uçanoğlu, S. Safa Önal, Duygu Sağıroğlu. Memduh Ün Y.Uçanoğlu (Şahap Ayhan'ın çizgi romanından)
SUSUZ YAZ-Y.Yılmaz Duru, S. Sabah Duru (Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından)
TARKAN KOLSUZ KAHRAMANA KARŞI-Y.Mehmet Aslan, S.Sezgin Burak (S.Burak'ın çizgi romanından)
VURUN KAHPEYE-Halit Refiğ, S.Berrin Giz, Naci Çelik, Muharrem Gürses (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından) (3. çevirim-2:1964)
ZAMBAKLAR AÇARKEN-Y.ve S.Nejat Saydam (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından)

**1974**

BELALILAR–Y.Melih Gülgen, S.Bülent Oran (1974 yılında filmine Oscar kazandıran Sting adlı romanın uyarlaması)
KANLI DENİZ–Y. Orhan Elmas, S. Erdoğan Tünaş (Yaman Koray'ın "Deniz Ağacı" adlı romanından)
KARA MURAT KARDEŞ KANI–Y. Natuk Baytan, S. Fuat Özlüer (Aynı adı taşıyan çizgi romandan)

SOKAKLARDAN BİR KIZ–Y. ve S. Nejat Saydam (Orhan Kemal'in aym adı taşıyan romanından)

**1975**

AĞRI DAĞI EFSANESİ–Y. Memduh Ün, S. Duygu Sağıroğlu, Lütfi O. Akad, Memduh Ün (Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından)

HABABAM SINIFI–Y. Ertem Eğilmez, S. Umur Bugay (Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından)

HABABAM SINIFI SINIFTA KALDI–Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (Rıfat Ilgaz'ın romanından)

HABABAM TABURU–Y. Hulki Saner, S. Rıfat Ilgaz

TATLI TATLI–Y. Melih Gülgen, S. Bülent Oran (Irving Walace'ın "Delicesine" adlı romanından)

**1976**

DELİCESİNE–Y. Osman F. Seden, S. Safa Önal (Irving Walace'ın aynı adlı romanından)

HABABAM SINIFI UYANIYOR–Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (R. Ilgaz'ın romanından)

SÜT KARDEŞLER–Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Gulyabani" adlı eserinden)

**1977**

HABABAM SINIFI TATİLDE–Y. Ertem Eğilmez, S. Sadık Şendil (Rıfat Ilgaz'ın romanından)

İKİMİZ DE SEVDİK–Y. ve S. Yücel Uçanoğlu ("Sokak Meleği" adlı bir İtalyan çizgi romanından)

SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM–Y. Atıf Yılmaz, S. Ali Özgentürk (Cengiz Aytma-tov'un aynı adlı romanından)

**1978**

HABABAM SINIFI DOKUZ DOĞURUYOR–Y. Kartal Tibet, S. Sadık Şendil (Rıfat Ilgaz'ın romanından)

**1979**

AY AMAN OF–Y. Ve S. Ülkü Erakalın (Irwing Wallace'ın "Delicesine" romanından)

BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE–Y. Erden Kıral, S. Erden Kıral, Mahmut Tali Öngören (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

HAZAL–Y. Ali Hatip Özgentürk, S.A.H.Özgentürk, Onat Kutlar (Necati Maksun'un "Kutsal Ceza" adh romanından)

**1980**

DEVLET KUŞU–Y. Memduh Ün, S. Orhan Aksoy, M. Ün, Bülent Oran (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

GOL KRALI–Y. Kartal Tibet, S. Osman F. Seden, Memduh Ün, Kartal Tibet, Bülent Oran (Aziz Nesin'in aynı adlı romanından)

ZÜBÜK–Y. Kartal Tibet, S. Atıf Yılmaz (Aziz Nesin'in aynı adh romanından)

**1981**

DELİ KAN–Y. ve S. Atıf Yılmaz (Zeyyat Selimoğlu'nun "Deprem" adlı romanından)

HABABAM SINIFI GÜLE GÜLE–Y. Ertem Eğilmez, S. Yavuz Turgul (Rıfat Ilgaz'ın romanından)

YASAK AŞK–Y. ve S. Ümit Efekan (Frederic Dart'ın bir romanından)

YILANI ÖLDÜRSELER–Y. Türkân Şoray, S. Yaşar Kemal, T. Şoray, Işıl Özgentürk, Arif Keskiner (Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından)

**1982**

HAKKRİ'DE BİR MEVSİM–Y. Erden Kıral, S. Onat Kutlar (Ferit Edgü'nün "O" adlı romanından)
KAÇAK–Y. ve S. Memduh Ün (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)
SON AKIN–Y. Yılmaz Atadeniz, S. Turgut Özakman (Bekir Büyükarkın'ın romanından)

**1983**

ÇOBAN YILDIZI–Y. ve S.Yunus Yılmaz (Mahmut Yesari'nin aynı adlı romanından)

**1984**

BEKÇİ-Y.Ali Özgentürk, S.Işıl Özgentürk (Orhan Kemal'in "Murtaza" adlı romanından)
İÇİMDEKİ İSYAN–Y. ve S.Oğuz Gözen (Irwing Wallace'in bir romanından)
ÖMRÜMÜN TEK GECESİ–Y. ve S. Osman F. Seden (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)
SOKAKTAN GELEN KADIN–Y. ve S.Orhan AKSOY (Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından)

**1985**

KURŞUN ATA ATA BİTER–Y.Ümit Elçi, S.Tarık Dursun K.Ü.Elçi, Şener Gezgen (Tarık Dursun K.nın 1984 yılı Orhan Kemal ödülünü kazanan romanından)
KUYUCAKLI YUSUF–Y. ve S.Feyzi Tuna (Sabahattin Ali'nin aynı adlı romanından)
14 NUMARA–Y.Sinan Çetin, S.S.Çetin, Ömer Uğur (İrfan Yalçın'ın Genelevde Yas)
YILANLARIN ÖCÜ–Y.Şerif Gören, S.Yavuzer Çetinkaya (Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından 2. çevirim)

**1986**

AĞLAMA–Y.Savaş Eşici, S.Günay Kosova, İhsan Yüce, S.Eşici (John Steinbeck'in "Felâket İncisi" adlı romanından)
ANAYURT OTELİ–Y. ve S.Ömer Kavur, (Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından)
ASILACAK KADIN–Y. ve S.Başar Sabuncu (Pınar Kür'ün aynı adlı romanından)
DEĞİRMEN–Y.Atıf Yılmaz, S.Barış Pirhasan (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından)
DİLAN–Y.Erden Kıral, S.Ömer Polat (Ö.Polat'ın aynı adlı romanından)
SUÇUMUZ İNSAN OLMAK–Y.Erdoğan Tokatlı, S.Mehmet Aydın (Oktay Akbal'ın aynı adlı romanından)
ÜÇ HALKA–Y. ve S.Bilge Olgaç (Muzaffer İzgü'nün aynı adlı romanından)

**1987**

ALNIMDAKİ BIÇAK YARASI–Y.Şahin Gök, S.Safa Önal (Burhan Arpad'ın aynı adlı romanından)
BİR AVUÇ GÖKYÜZÜ–Y. ve S.Ümit Elçi (Çetin Altan'ın aynı adlı romanından)
DOLUNAY–Y. ve S.Şahin Kaygun (Gülseli İnal'ın Kalypso adlı romanından)
FİKRİMİN İNCE GÜLÜ–Y. ve S.Tunç Okan (Adalet Ağaoğlu'nun aynı adlı romanından)
KADININ ADI YOK–Y. Atıf Yılmaz, S.Barış Pirhasan (Duygu Asena'nın aynı adlı romanından)
YARIN YARIN–Y.Sami Güçlü, S.Murat Somer (Pınar Kür'ün aynı adlı romanından)
YER DEMİR GÖK BAKIR–Y. ve S.ve M.Zülfü Livaneli (Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından)
72.KOĞUŞ–Erdoğan Tokatlı, S.Çetin Öner (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)

**1988**

GÜN UZAR YÜZYIL OLUR–Y. ve S.Hocakulu Narlıyef (Cengiz Aytmatov'un aynı adlı romanından) Türk-Sovyet ortak yapımı

**1989**

KARILAR KOĞUŞU–Y. ve S. Halit Refiğ (Kemal Tahir'in aynı adlı romanından)
MİNYELİ ABDULLAH-Y.Yücel Çakmaklı, S.Bülent Oran (Hekimoğlu İsmail'in aynı adlı romanından)
ÖLÜ BİR DENİZ-Y.Atıf Yılmaz, S.Mahinur Ergun, A.Yılmaz (Erhan Bener'in aynı adlı romanından)
UÇURTMAYI VURMASINLAR-Y.Tunç Başaran, S.Feride Çiçekçioğlu (F.Çiçekçioğlu'nun aynı adlı romanından)

**1990**

BEKLE DEDİM GÖLGEYE-Y.Atıf Yılmaz, S.Barış Pirhasan, Ümit Kıvanç (Ü.Kıvanç'ın aynı adlı romanından)
DARBE-Y.Ümit Efekan, S.Haşmet Zeybek, Bekir Yıldız (B.Yıldız'ın aynı adlı romanından)
ESKİCİ VE OĞULLARI-Y.Şahin Gök, S.Ş.Gök, Yaşar Güner (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)
GİZLİ YÜZ-Y.Ömer Kavur, S.Orhan Pamuk (Yazarın "Kara Kitap" adlı romanının ana temasından)
KARARTMA GECELERİ-Y. ve S. Yusuf Kurçenli (Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından)
PİANO PİANO BACAKSIZ-Y. Tunç Başaran, S.T.Başaran, Kemal Demirel, Ümit Ünal (K.Demirel'in "Evimizin İnsanları" adlı kitabından)
RAZİYE-Y. ve S. Yusuf Kurçenli (Melih Çevdet Anday'ın aynı adlı romanından)
SÖZDE KIZLAR-Y. Orhan Elmas, S.Safa Önal(Peyami Safa'nın aynı adlı romanından)
TATAR RAMAZAN-Y. Melih Gülgen, S.Safa Önal (Kerim Korcan'ın aynı adlı romanından)
YALNIZ DEĞİLSİNİZ-Y.Mesut Uçakan, S.M. Uçakan, Üstün İnanç (Ü. İnanç'ın romanından)

**1991**

ALDATACAĞIM-Y.Orhan Elmas, S.Safa Önal (Esat Mahmut Karakurt'un romanından)
BİR KADIN DÜŞMANI-Y. Hüseyin Karakaş, S. Ülkü Karaosmanoğlu (Reşat Nuri Güntekin'in aynı adh romanından)
KURT KANUNU-Y. ve S. Ersin Pertan (Kemal Tahir'in aynı adlı romanından)
KURTOĞLU-Y.Yücel Çakmaklı, S.Yusuf Özaslan (Cem Ertürk'ün Türkiye gazatesinde yayınlanan çizgi romanından)
MEM-Ü ZİN-Y.Ümit Elçi, S.Ü.Elçi, Hamza Özbal (Ahmed-i Hani'nin aynı adlı eserinden)
SENİ SEVİYORUM ROSA-Y. ve S. Işıl Özgentürk (Sevgi Soysal'ın "Tante Rosa" adlı romanından)
SİYABEND İLE HECO-Y.Şahin Gök, S. Hüseyin Erdem (Yazarın Siyabend û Xece adlı eserinden)

**1992**

HER GECE BODRUM-Y. Naci Çelik, S. Ayşe Şasa, Selim İleri (S.İleri'nin aynı adlı romanından)
YAĞMUR BEKLERKEN-Y.Tunca Yönder, S.Tarık Buğra (Yazarın aynı adlı romanından). Altı bölümden oluşan dizi daha sonra sinema filmine dönüştürüldü.
ZIKKIMIN KÖKÜ-Y.Memduh Ün, S. Macit Koper, M.Ün (Muzaffer İzgü'nün aynı adlı romanından)

**1993**

AĞRI'YA DÖNÜŞ-Y.Tunca Yönder, S.T. Yönder, Aykut Tankuter (Halûk Şahin'in bir eserinden)
HOŞÇAKAL UMUT-Y. Cana Evcimen İçöz, S.Nuray Oğuz (Ayla Kutlu'nun eserinden)
TERSİNE DÜNYA-Y. ve S. Ersin Pertan (Orhan Kemal'in aynı adlı romanından)
YALANCI-Y. ve S. Osman Sınav (Bedii Faik'in romanından)

**1994**

AYLAKLAR-Y. ve S. Altuğ Savaşal (Melih Cevdet Anday'ın aynı adlı romanından)
BİR AŞK UĞRUNA-Y.Tunca Yönder, S.Safa Önal, Nuran Devres, T.Yönder, Selim İleri (Tolstoy'un "Anna Karanlina" adlı romanından)
BİZE NASIL KIYDINIZ-Y. Metin Çamurcu, S. Salih Tuna, M. Çamurcu (Emine Şenlikoğlu'nun aynı adlı romanından)
BÖCEK-Y.S. Ümit Elçi (Erhan Bener'in aynı adlı romanından)
CADI AĞACI-Y. Fide Motan, Tülay Eratalay (Ayla Kutlu'nun aynı adlı romanından)

**1995**

80. ADIM-Y.Tomris Giritlioğlu, S.Mehmet Eroğlu (Yazarın "Yarım Kalan Yürüyüş" romanından)
SOKAKTAKİ ADAM-Y.Biket İlhan, S. Attilâ İlhan, Ülkü Karaosmanoğlu (Attilâ İlhan'ın aynı adlı romanından)

**1996**

YABAN-Y.Nihat Durak, S.Ziya Öztan, N.Durak (Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı romanından)

**1997**

AĞIR ROMAN-Y.Mustafa Altıoklar, S.Metin Kaçan, M.Altıoklar (M.Kaçan'ın aynı adh romanından)

**1999**

SALKIM HANIMIN TANELERİ-Y.Tomris Giritlioğlu, S.Etyen Mahçupyan, Tamer Baran (Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından)

**TELEVİZYONA UYARLANAN ROMANLAR**

**1974**

YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ (10 Bl.)-E.Aziz Nesin, Y.Çetin Öner

**1975**

AŞK-I MEMNU (6 Bl.)-E.Halid Ziya Uşaklıgil, S. ve Y. Halit Refiğ
SARIPINAR 1914 (4 Bl.)-E.Reşat Nuri Güntekin, Y. Çetin Öner
SİNEKLİ BAKKAL (4 Bl.)-E.Halide Edip Adıvar, S. ve Y. Osman F.Seden

**1976**

TÜTÜN ZAMANI-ZELİŞ (5Bl.)-E.Necati Cumalı, Y. Ekrem Çatay.

**1977**

ŞIPSEVDİ-E.Hüseyin Rahmi Gürpınar, S. ve Y. Ülkü Erakalın (TV filmi)

**1979**

İBİŞİN RÜYASI (10 Bl.)-E.Tanık Buğra, S. ve Y. Ömer Faruk Yılmaz
KİRALIK KONAK-E.Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Y. Ünal Küpeli
72. KOĞUŞ-E.Orhan Kemal, S. ve Y. Oskay Alptürk (TV filmi)

**1980**

BİR KADININ PENCERESİNDEN (2 Bl.)-E. Oktay Rifat, Yp. Dinçer Sezgin

**1981**

SARMAŞIK GÜLLERİ-E.Muazzez Tahsin Berkand, Yp. Dinçer Sezgin

**1982**

İNTİBAH-E.Namık Kemal, S.ve Y. Naci Çelik Berksoy
TAAŞŞUK-I TALAT VE FİTNAT-E. Şemseddin Sami, Y. Tuncer Baytok

**1983**

YORGUN SAVAŞÇI (13 Bl.)-E.Kemal Tahir, S. ve Y. Halit Refiğ

**1984**

KIRIK HAYATLAR (4 Bl.)-E.Halid Ziya Uşaklıgil, S. ve Y. Emin Gerçeker

KÜÇÜK AĞA (8 Bl.)-E. ve S. Tarık Buğra, Y. Yücel Çakmaklı

**1986**

9. HARİCİYE KOĞUŞU-E.Peyami Safa, S. ve Y. Salih Diriklik

PARMAK DAMGASI (6 Bl.)-E.Halikarnas Balıkçısı, S. ve Y. Okan Uysaler

**1987**

EYLÜL (3 Bl.)-E.Mehmet Rauf, S. ve Y. Korkut Esen

KURULUŞ (12 Bl.)-E. ve S. Tarık Buğra (Yazarın Osmancık adlı romanından) Yücel Çakmaklı

İZDİVAÇ (2 Bl.)-E.Hüseyin Rahmi Gürpınar

**1988**

AYAŞLI VE KİRACILARI (4 Bl.)-E.Memduh Şevket Esendal, S. ve Y. Tunca Yönder

DÖNEMEÇ (6 Bl.)-E. ve S. Tarık Buğra, Y. Tuncay Öztürk, Okan Uysaler

DUDAKTAN KALBE (6 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin. S. ve Y. Okan Uysaler

ATEŞTEN GÜNLER (4 Bl.)-E. Halide Edip Adıvar (Yazarın Ateşten Gömlek adlı romanından) S. ve Y. Ziya Öztan

**1989**

EL KIZI (6 Bl.) E. Orhan Kemal, S. ve Y. Ünal Küpeli

**1990**

DENİZİN KANI (5 B.)-E. ve S. Tarık Dursun K. Y. Yücel Çakmaklı

CAN ŞENLİĞİ (4 Bl.)-E. Abbas Sayar, S. ve Y. Tunca Yönder

ÇALIKUŞU (7 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. ve Y. Osman F. Seden

YAPRAK DÖKÜMÜ (7 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. Bülent Oran, Y. Ayhan Önal

ÜÇ İSTANBUL (11 Bl.)-E. Mithat Cemal Kuntay, S. ve Y. Feyzi Tuna

ACIMAK (7 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. ve Y. Orhan Aksoy

YALNIZLAR (8 Bl.)-E. Erhan Bener, S. ve Y. Tuncer Baytok

YAĞMUR BEKLERKEN (6 Bl.)-E. ve S. Tarık Buğra, Y. Tunca Yönder

DENİZ GURBETÇİLERİ (7 Bl.)-E. Halikarnas Balıkçısı, Y. Ayhan Önal

YOLPALAS CİNAYETİ (6 Bl.)-E. Halide Edip Adıvar, S. ve Y. Osman F. Seden

YILKI ATI-E. Abbas Sayar, S: ve Y. Ünal Küpeli

ISSIZLIĞIN ORTASI-E. ve S. Mehmet Eroğlu, Y. Okan Uysaler (TV fimi)

EVLENME CÜZDANI (4 Bl.)-E. Naci Ünver, S. ve Y. Ayhan Önal

**1992**

YALNIZIZ (4 Bl.)-E. Peyami Safa, S. ve Y. Orhan Elmas

KÜÇÜK DÜNYA (4 Bl.)-E. Emine Işınsu, S. ve Y. Osman Sınav

**1994**

TALI BETÜŞ (6 Bl.)-E. Aziz Nesin, S. ve Y. Atıf Yılmaz

**1995**

ZONTELLEKTÜEL ABDULLAH-E. Kemal Gökhan Gürses'in çizgi-romanından. S. ve Y Necmettin Varlı

**1996**

NE EKERSEN-E. Mehmet Seyda, Y. Bahattin Özcan (TV filmi)

**1997**

KURTLAR SOFRASI (8 Bl.)-E. ve S. Attilâ İlhan, Y. Biket İlhan

**1998**

YAZILAR FİLMATİK-E. Yılmaz Onay, E. ve Y. Altuğ Savaşal

YÜKSEKLERDE TUT ELİNİ (4 Bl.)-E. Naci Ünver, Y. Bahattin Özcan

**2000**

MUALLA (4 Bl.)-E. Muazzez Tahsin Berkand, S. ve Y. Ülkü Erakalın

DİLBER (4 Bl.)-E. Muzaffer İzgü, S. ve Y. Erdoğan Tokatlı

AKŞAM GÜNEŞİ (6 Bl.)-E. Reşat Nuri Güntekin, S. ve Y. Yılmaz Atadeniz

YER ALTINDA DÜNYA VAR (4 Bl.)-E. Refik Halit Karay, S. ve Y. Serdar Akar

**2001**

SU SİNEKLERİ (5 Bl.)-E. Güzide Sabri, S. ve Y. Engin Ayça

BUGÜNÜN SARAYLISI (4 Bl.)-E. Refik Halit Karay, S. ve Y. Ziya Öztan

BİR FİLİZ VARDI (3 Bl.)-E. Orhan Kemal, S. ve Y. Ünal Küpeli

YALANCI ŞAFAK (4 Bl.)-E. Selim İleri, S. ve Y. Osman Sınav

BAŞKA OLUR AĞALARIN DÜĞÜNÜ (3 Bl.)-E. Kemal Bilbaşar, S. ve Y. Fatih Arslan

HANIMIN ÇİFTLİĞİ (8 Bl.)-E. Orhan Kemal, S. ve Y. Ünal Küpeli

FOSFORLU CEVRİYE (4 Bl.)-E. Suat Derviş, S. ve Y. Ümit Elçi

KİRLİ SARI (4 Bl.)-E. İnci Aral, S. ve Y. Atilla Candemir

SAMANYOLU (6 Bl.)-E. Kerime Nadir, S. ve Y. Osman Seden

KUYRUKLU YILDIZ ALTINDA BİR İZDİVAÇ (2 Bl.)-E. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Y. Ahmet Pınar

KOPUK DÜNYALAR (8 Bl.)-E. ve S. Tarık Dursun K. (Yazarın "Kopuk Takımı" romanından) Y. Fatih Arslan

TERSİNE AKAN NEHİR (8 Bl.)-E. ve S. Tarık Dursun K. (Yazarın "İnsan Kurdu" romanından) Y. Fatih Arslan

---

[1] Roman ve Sinema, Nijat Özön, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Temmuz 1964

[2] Edebiyattan Sinemaya dosyası, Haz. Rıza Kıraç, E Dergisi, Mayıs 2001

[3] Sinema ve Öbür Sanatlar, Yeni Sinema, Haziran 1967

[4] Çizgi romanın öyküsü, Sinan Gürdağcık, Gösteri, Aralık 1985

[5] *E dergisi*, Edebiyattan Sinemaya Dosyası, Haz. Rıza Kıraç, Mayıs 2001

[6] *E dergisi*, Edebiyattan Sinemaya Dosyası, Haz. Rıza Kıraç, Mayıs 2001

* Listede geçen Bl: Bölüm, E: Eser, S: Senaryo, Y: Yönetmen, Yp: Yapımcı kelimelerinin kısaltmalarıdır.

NECMETTİN TURİNAY

# KLASİK ROMANIN "HİKÂYE-GÛ"LARI VE "HİKÂYE-NÜVİS"LERİ*

Eski edebiyatımız, kendi yüzyılları içinde muhakkak ki bizim bir tarafımıza tekabül ediyordu. Geniş imparatorluk coğrafyalarında sayıları milyonlarla ifade edilebilen kalabalıklar; eğitim, kültür, mûsıkî ve edebî zevkleri bakımından çeşit çeşit katmanlar oluşturuyordu. Zaten tarımsal sınıflar ve esnaf deftere kaydolundukları ve sınıfsal geçişler de pek hoş karşılanmadığı için, toplumun asıl tabanını teşkil eden bu kesimlerin edebî zevk ve hassasiyetleri daha ziyade şifahî bir nitelik arzetmekteydi. Zaman içinde, okuma yazma eğitimi hangi seviyelere ulaşırsa ulaşsın, toplumun ağırlıklı kesiminin edebî zevkleri, şifahî geleneğin yazılı anlatıma aktarılması hâlinde dahi az çok aynı şekilde devam edip gitmişti.

Nedir bu devam eden?

Burada ilk karşımıza çıkan, edebî eserin kendisi ile onu alan, dinleyen veya okuyanın arasına giren değişik bir faktör olur. Biz şimdi bu katalizör unsura, -o kadar yerinde ve iyi bulunmuş bir tabir ile- **"anlatıcı"** diyoruz. İşte bu anlatıcı faktörü, şimdiki roman ve hikâyelerde, iyi bir dikkatle ancak farkedilebilirken; klasik yazılı edebiyatımızı ve halk edebiyatımızı temsil eden eski roman ve hikâyelerde daha bir öne çıkar, daima gözümüz ona dönük olur ve ondan bağımsız ne bir mesnevî ne de bir hikâye düşünebilirdik.

**Râviyân-ı ahbâr ve Nâkilân-ı âsâr Buyururlar ki!..**

Daha doğrusu, eski zaman roman ve hikâyelerin sırf anlatıcısı da değildi bu kişiler. Onlar dinleyici ile "tahkiye" arasında geçişkenliği sağlamanın yanı sıra; aynı zamanda doğrudan bir müellif, hikâyeci ve romancı hüviyeti ile karşımıza çıkarlardı.[1]

Eski tabiri ile "destancı", "kıssa-han" veya "mesnevî-han" adını taşıyan bu söz ustaları, canlı dinleyici karşısında bin bir mahâret ile temayüz ederler; temeli kuru ve alelâde bir vakalar zincirinden ibaret hikâye çekirdeği, adı şimdi bizce hatırlanmayan bu eski ustalar tarafından işlene işlene, dinleyene ve okuyana şimdikinden hiç de aşağı düşmeyen bir tahkiye zevki tattırırlardı. Yani bu eski sanatkârlar, bir yandan, kendilerinden önce var olan bir hikâyeyi naklederken; bir yandan da kendi zevk ve kültürleri, sanat kabiliyetleri, ve -gene aynen şimdiki bir tabire göre- **"bakış açıları"** ile, anlattıkları eseri yeni baştan ibdâ ve inşâ etmiş olurlardı.

Velhasıl, eski edebiyat devirlerimizin bu şifâhî romancı ve hikâyecileri, şimdiki gibi eserlerini kapalı bir mekânda kaleme almazlardı. Bu söylediklerimiz hiç olmazsa, mesnevî tarzındaki büyük romanların yazılı bir metâya dönüşmediği; okuyucu piyasasına sürülmediği dönemler için geçerli bir husus olmalıdır. Sanatçı; şimdi okuyucu dediğimiz, o eski devirlerin canlı dinleyicisi ile içiçe ve yüz yüze idi. Bu birlikteliğin sağladığı bir imkânla da; bazen sonu merak edilen gerilimler doğar, bazan ayrılık ve hasret ile kalplerin hara-

reti yükselir, bazan da hikâyenin bir bölümünü anlatırken, diğer bir bölümünü bilinçli olarak askıda tutan canlı-anlatıcıya sinirlenerek söz meclisini terk edenler bulunurdu. Tabiî bununla da kalmazdı o eski roman ve hikâyecilerimiz. Bazan canlı bir kamera olur, dinleyicinin psikolojisini tesbit ederler; bazan da anlattıkları eserin güzerân ettiği devirlere, kendi kılavuzluklarının sağladığı bir imkânla dinleyicilerini de alıp götürürlerdi. Yani çok eski zamanlarda teşekkül etmiş bir hikâyeyi anlatırken; onu bazan günümüze taşır canlı bir müşâhadeye dönüştürür, bazan da dinleyicilerini o kadar etkilerlerdi ki, dinleyici cemaati tahkiyenin etkisi altında, mübhem ve meçhûl yüzyılların uzun sürmüş seyahatlerinden geri dönüyormuş gibi yorgun ve bîtâb düşerlerdi.

Yani bu eserler ve anlatıcısı itibariyle de sanatkârlar, kendi devirlerinin bir ihtiyacına tekabül ederlerdi. Onların da iyileri kötüleri, başarılı ve başarısızları, takdir görenleri ve görmeyenleri olurdu. Bir filim, bir tiyatro, bir senaryo, bir yönetmen ya da roman veya romancı bugün bizim hangi ihtiyacımıza cevap veriyorsa, biz onları hangi sebeple izliyor veya okuyorsak; bu eserler ve anlatıcıları da benzer sebepler dolayısıyla yoğun bir ilgi ile takip edilirdi.

**Şifâhî Anlatıcı "Ketebe" Sınıfına Dahil Olurken**

Bu **dinleyici-anlatıcı ilişkisinin**, yerleşik hayata intikal etmediğimiz devirlerden beri sürüp gelen bir yanının bulunduğunu bugün için kabul etmek durumundayız. Ne var ki bu böyle sürüp gitmedi ve, esnaf ve tarım kesimini teşkil eden toplumsal tabakaların, bilâhare de şehir ve kasaba hayatı içinde esnaf loncalarının, kahvehanelerin, bir adım ötede zengin küberâ konaklarının, Selçuklu veya Osmanlı saray zümrelerinin edebî zevklerini teşkil eden ve bütün coğrafyamızı baştan sona kuşatan bu dinleme, dinleyerek haz duyma ve hikmete eriş biçimi; okuma ve yazmanın yaygınlaşması nisbetinde, "yazılı hikâye ve roman"a doğru kademe kademe evrilmeye başladı.

İster halk hikâyeleri, isterse bildiğimiz destan ve mesnevîler biçiminde olsun, eski devirlerin **canlı-anlatıcısının** geçirdiği bu istihale üzerinde henüz yeterince durulmuş değildir. İlk tesbitlerimize göre bu canlı-anlatıcının, içine girdiğimiz yazılı kültür evresinde; doğrudan yazılı eser veren bir "hikâye-nüvis" ve okuyucusu ile yüzyüze temas imkânını yitiren yeni bir sanatkâr tipine dönüştüğünü söylemek durumundayız. Dinleyici ile eser arasında katalizör bir rol oynayan eski şifâhî anlatıcının, sanki talihi değişiyordu. Muhatapları ile doğrudan teması kayboluyor, eski devirlerin son derece fonksiyonel anlatıcısı yavaş yavaş göz önünden çekiliyor gibi birşeydi. Daha ötede eski anlatıcı-sanatkârın yerini, şimdi doğrudan doğruya, mesnevî veya mensûr kıssa, yani yazılı edebî eserin bizatihi kendisi almaya başlıyordu. Böylece de yazıcı sanatkârlar ile okuyucu arasına, yazılı edebî metnin bizatihi kendisi girmiş oluyordu. Bir mânâsıyla da edebî eser (yazılı), onu meydana getiren sanatkârından âdeta bağımsızlaşıyordu.

**Şifâhî Antatıcı: Kitap Yazarı mı, Gizli Anlatıcı mı?**

Burada asıl üzerinde durulması gereken bir husus daha bulunmaktadır:

Bildiğimiz üzere Leylâ vü Mecnûn veya Husrev ü Şîrîn tahkiyesi yazılı edebî metne dönüştürülürken; o bildiğimiz sözel anlatıcı, bir yönüyle eser yazan sanatkâra in-

kılâb etmekteydi. Fakat asıl önemli olan, bizatihi yazılı **dâstân**[2] ve mesnevînin kendi içinde cereyan eden hikâyeyi bize aktaran **gizli anlatıcı** fonsksiyonunu gözden kaybetmemektir. Bu açıdan düşünecek olursak, elimizin altındaki **Leylâ vü Mecnûn** kıssasının yazıcısından daha başka birisini kasdetmiş olduğumuz anlaşılacaktır sanıyorum. Çünkü bu gizli anlatıcıyı, yazıcıdan ayrı düşünmek durumundayız. Aynen çağdaş roman ve hikâyelerde olduğu gibi eserin yazıcısından daha ayrı bir anlatıcı, ya da **"dâsitân"** yazarının anlatma görevini kendisine devretmiş olduğu ikinci bir kişi!..

Nitekim Fuzûli, yüksek bir ibdâ gücü ile ortaya koyduğu Leylâ vü Mecnûn adlı mesnevî-romanında bu ayrıma öye dikkat eder ki, anlatma görevini kendisinden devralan kişiyi, asıl hikâyenin dışına yerleştirdiği bir **çerçeve hikâyenin anlatıcısı** konumuna yükseltir.

İşte bu sebeple; eski hikâye ve romanın edebîlik boyutu, bu yeni anlatıcının, yani eseri bizatihi kendi içinden anlatan kişinin pozisyonu ile doğrudan alâkalı hâle gelir. Kuşkusuz işin bu tarafı, doğrudan eski roman ve hikâye yazarının sanat kabiliyeti ile ilgili bir husustur: Anlatma görevini kendisine devrettiği kişinin **bakış açısını tayin**, anlatılan kuru hikâye vakasını kendi içinde bir bütünlüğe erdirmek ve daha da önemlisi, klasik kültür ve zevkin haz duyacağı bir algılamaya ve dil tasarrufuna aktarabilmek!..

Burada eski mesnevî yazıcılarının önünü kesen bir güçlüğe de işaret etmek gerekecektir. İster gerçek tarihî bir vukûât (gazavât-nâme), ister klasik bir mesnevî, isterse de artık klasikleşmiş saymamız gereken bir halk hikâyesini, eski sanatkârlarımız nasıl yazarsa yazsınlar, ortaya çıkan edebî eser, piyasada az bulunması ve para ile kolay kolay satın alınamaması dolayısıyla; bu verimler gene de toplu hâlde okunmayı icap ettiriyordu. Kalabalık bir grup ya bir esnaf loncasında, ya bir kahvede, ya da zengin-kibar konaklarından birinde toplanarak, iyi bir okuyucu tarafından okunan mesnevî romanları dinlemek durumunda kalıyorlardı.[3]

Dikkat edelim; yazılı eser ortaya çıktığı hâlde, gene de dinlemek durumunda kalmak!.. Şifâhî sanatkârı dinlemekten, kitaba dönüşmüş **destanı** veya **mesnevî romanı** dinlemeye geçiş gibi yeni bir süreç sizin anlayacağınız. Dolayısıyla toplum hayatında cereyan eden edebî süreci, bir evreden diğer bir evreye geçerken kırılma ve keskin dönüşler şeklinde değil, uzun sürmüş istihâleler biçiminde algılamak mecburiyetinde kalıyoruz. Bunun bir sebebi de, yazılı edebî eserin para ile satın alınabilen ve arandığı her yerde bulunabilen bir metâ olmamasının yanı sıra, okuyucu zümrelerinin azlığı ve eski bir alışkanlıkla dinlemenin okumaya göre daha fazla zevk verir oluşunda aranmalıdır.

Şifâhî devirlerin sözel anlatım kültürü içinde yetişen sanatkârın; yazılı dönemde bir yönüyle **mesnevî-romanın yazıcısı**, bir yönüyle de anlatma görevini kitabın muharririnden devir alan **gizli anlatıcı** rolü arasında, yerini iyi tayin edememek gibi bir güçlüğü vardı. Onun için Leylâ vü Mecnûn, Yusuf u Züleyha, Vâmık u Azrâ, Gül ü Bülbül, Ferhad ile Şirin ve daha nice mesnevî-romanlarda, kitabın içinden, bize hikâyeyi anlatan/nakleden kişiyi, şimdiki roman ve hikâyelerin anlatıcısına göre daha bir ön plâna çıkmış görürüz. Yani yeni dönemin yazıcısı olan şair ve muharrirler, çok eski yüzyıllardan beri sürüp gelen bir kültürün ve **tahkiye geleneğinin** hem dinleyiciye hitap için üretilmiş **şifâhî termino-**

**lojisini**, hem de sözlü anlatımın tayin ettiği kurmaca yöntemlerini kolay kolay bırakamıyor, ortaya çıkan çoğu metinler de bu bakımdan, şimdi nasıl okunursa okunsun, bizim üzerimizde az çok şifâhî bir tesir bırakmaktan geri kalmıyordu.

Kuşkusuz hikâye ve roman yazarının, ya da bizatihî "tahrir edilmiş hikâye"nin içinden bize yol gösterip duran, hikâyeyi mânâlandıran ve yerine göre de anlatılan hikâye veya destan kişilerinin karşılaştığı bir tabiat dekorunu, okuyucu olarak biz veya hikâye kişileri nâmına yorumlamaya kalkışan bu tutum, şimdiki zamanlarda bize hayli rahatsız edici gelebilir. Hâli hazır zevkimiz icabı biz isteriz ki, manzûm veya **klasik nesirle** yazılmış bir metnin içinden iki de bir başını uzatıp duran, arada bir bize nanik yapan bu kişi aradan çekilsin de, okuduğumuz klasik roman ile başbaka kalabilelim. Fakat hayır, o buna bir türlü razı olmak istemez.

Çünkü geçmiş asırların dinleyicisi ile başbaşa, onların parıldayan gözlerine ve sıcacık nefeslerine, anlatılan epik veya lirik destana ya da anlatıcıya -ki bunu ayırdetmek şimdi çok zor-, arada bir çekilen âhlara, "hâzirûn"nun gizli açık döktüğü gözyaşlarına alışmış ve bir mânada seyircisiz de yapayamayacak görünen şifâhî anlatıcı, toplumsal bilinç altındaki tarihî rolünü ve konumunu kolay kolay bırakmaya razı olamıyordu. İşte bunun içindir ki, nice mesnevî romanların sahifelerini açtığımızda, şimdi bize mübalağalı gözüken bu anlatıcı tutumu ile tekrar tekrar karşılaşmak durumunda kalıyoruz.[4]

**Asıl Büyük Romanlar, Ama Hepsi Klasik!..**

Eski yazılı edebiyat dönemlerimizde ortaya konan manzûm veya mensûr sayısız hikâye ve romanın hepsini böyle düşünemeyiz tabiî ki. Onların içinde niceleri vardır ki, bugün bizim nazarımızda tam bir klasik tesiri bırakırlar. Okunduklarında, ferdî insan varlığının çok ötesinde büyük aşklar, şimdiki anlayışımıza göre hayli farklı düşebilecek bir insan, tabiat ve zaman anlayışı vs. Kendi devirleninin bir alışkanlığı ile roman çapındaki **"hikâye"**lerini nesirden ziyade mesnevî biçiminde, yani nazımla kaleme alan eski sanatkârlar, aynen o koca divanlardaki haşmetli, büyük şiirlerini yazmaya girişiyormuş gibi bir hava ile mesnevîlerini kaleme alırlardı. Biz şimdi o eski mesnevîleri okurken; üç-beş bin beyiti bulan bu uzun hikâyelerin arasında, sanatkârın ulaşmak istediği edebî bir kemâle doğru nasıl bir gayretle çırpındığını, daha eserini yazarken sayfalara, beyitlere döktüğü gözyaşlarını, kaderini kendi tayin eder gibi yazarına isyan eden kahramanları gördükçe, bu eski mesnevî yazarları gözümüzde büyür de büyürler. Bazan olur, kendi ürettiği kahramanı karşısında şaşar ve isyan ederler. Nitekim okuduğumuz bir mesnevî-romanın akıp giden hikâyesinde, Mecnûn'un yerleri ve gökleri alemşümûl bir ıztırab ile dopdolu hâle getiren hüznü bizi o kadar etkiler ki, Fuzûlî bile buna dayanamaz ve:

'Mende Mecnûndan füzûn âşıklık istidadı var,

Aşık'ı sâdık menem, Mecnûn'un ancak adı var"

diyerek âdeta isyan eder. Nitekim şiiri kadar büyük, hatta şiirine nisbetle ondan daha müthiş bir eser olarak karşımıza çıkan Leylâ vü Mecnûn romanının sonlarında bir yerde, Fuzûlî aynen şöyle demek durumunda kalır:

"Billâh bu yaman mıdır ki hâlâ
Emvâtı söz ile kıldım ihyâ!.."

"Bu uzun hikâyeyi yazıp anlatmakla; Leylâ ve Mecnûn'u işte böyle yeniden ihyâ ettim, onlara can verdim. Bu niçin kötü bir şey olsun?" Zaten sanatkârın kahramanının başarısı karşısında duyduğu hayranlık da buradan ileri gelmiyor muydu?

İster Leylâ vü Mecnûn'u ile Fuzûlî, İster **Hüsn ü Aşk**'ı ile Şeyh Galip!.. Ya da **Ahmedî**'den, **Şeyhî**'den, **Hamdullah Hamdi** veya **Taşlıcalı Yahya**'dan, en velûd mesnevî yazıcılarımızdan **Bursalı Lâmi Çelebi**'den, daha ötede büyük nesir ustaları arasında zikredilmesi gereken ve bize beş ciddi **"hamse/roman"**[5] bırakan **"Nergisî"**den hangisi olursa olsun!. Eski divan şiirinin hemen yanı başında, onun kadar büyük ve uzun soluklu bir hikâye ve roman kanalımız vardır ki, çoklarımız henüz bu gerçeği kabule taraftar görünmüyorlar.

Kimisi bunları nazımla yazıldıkları için şiir olarak kabul ediyor. Kimisi de **"anlatma/hikâye etme"** ekseninde eserler olduğunu farketse bile, edebî tür olarak şimdi kullanmadığımız "mesnevî" kavramı dolayısıyla, tamamen devreden çıkmış ve muattal hâle gelmiş bir edebî zevkin arkaik ürünleri olarak muamele ediyor.

**Tanpınar'dan Namık Kemal'e**

Tabiî bir de Cemil Meriç ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan yansıyan bazan yanlış, bazan da aşırı kaçan değerlendirmeler var. Tür olarak romanın batıdan geldiğini, bizde bulunmadığını kabul ile yola çıkan görüşler:

**"Müslüman edebiyatçıların ortaçağ hikâyesinden romana geçemeyişi bahsinde hemen hemen aynı cinsten bir yığın sebeple karşılaşırız. Bunların başında yine şüphesiz reel hayata inanarak sahip olamamak gelir."**[6] Daha sonra Tanpınar, bizde psikolojik tecessüs yokluğuna ve hıristiyanlıktaki **günah çıkarma** geleneğinin bizde bulunmayışına işaret eder. Söylediklerinden bir kısmının, bizim kültür ve medeniyet telakkilerimiz arasında yer almadığı kuşkusuz doğrudur. Ama bu demek değildir ki, roman sırf bu imkânların doğurduğu bir sanattır. Herşeyden önce roman ve hikâyenin anlatma esasına dayalı, **"kurmaca"** bir edebî verim olduğu gerçeğini nasıl olur da unuturuz?

Hadiyesi bu açıdan düşünecek olursak, hemen her kültürün kendi ihtiyaç ve zevklerinin tayin ettiği anlatma biçimleri ve kurgu teknikleri bulunur. Nitekim bugünkü romanın batıda geçirdiği büyük istihaleye vâkıf oldukça bunu daha iyi kavrıyoruz. Zira on dokuzuncu yüzyıl batı romanı anî bir fışkırma olmayıp, XII. yy.da daha roman dillerinin teşekkülü devresinden itibaren kademe kademe ortaya çıkan, gelişip serpilen bir hikâye etme serüveninden ibarettir. Başlangıçta Latinceye karşı **"halk dili"** anlamına gelen Roman kelimesinin, XV. asır Fransasında "romancier" fiiline dönüştüğünü ve böylece **"hikâye etmek"** anlamını kazandığını biliyoruz. Hem de halk arasında şifâhî olarak dolaşan, ananevî hikâyeleri **"hikâye etmek"**![7]

Bizdeki bir eksikliğe de vurgu yapmanın tam zamanı belki de. Çünkü on üç, on dört ve on beşinci asırlarda türkçe şifâhîlikten kurtulup da gerçek bir yazı diline inkılâb ederken, millet olarak beş yüzyılımızı beraber geçirdiğimiz İran'ın eski klasik hikâye konularını yazmaya girişmiştik. Tanpınar'ın üzerine basa basa durduğu klasik şiirin **saray isti-**

**aresi**, bir takım **mazmûnlar** ve **teşbih kalıpları** –tabiî ki kendi dili ile– yazı dilimize dahil oluverdi. Eğer bunun yerine eski Fransız Kelt hikâyelerinin yazılı hikâyeye dönüştürülmesinde olduğu gibi; meselâ **Dede Korkut** hikâyelerinin, **Köroğlu** veya **Battal Gazi** destanlarının, **Aşık Garip, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kanber, Sürmeli Bey, Bay Böğrek** veya daha nicelerinin, ortaya çıkan yeni edebî Türkçe ile ve yüksek sanatkâr hassasiyetine yakışır üslûpçu tavırlarla yazıya geçirilmesi biçiminde devam edebilse idik, anlatma ve hikâye geleneğimiz kuşkusuz daha başka bir istikamete doğru ilerlemiş olurdu.

Nitekim daha XII. yüzyıl Fransasında gerçekleşmesi imkânsız gözüken veya böyle bir intiba bırakan aşk temalarının hikâyeler hâlinde, ama unutmamak gerekir manzûm şekiller olarak yazıya geçirilmekte olduğunu görüyoruz. Ayrıca bu manzûm hikâyelerin, şöyle veya böyle XV. asırdan itibaren nesirle ifadesine girişildiği de bugünkü bilgilerimiz arasında bulunuyor. Buna bir de tabiî ki ortaçağ sonlarında görülmeye başlayan kahramanlık destanlarını eklemek gerekir. Yani bildiğimiz **Şovalye hikâyeleri!..**[8] İşte buralardan kademe kademe bildiğimiz batı romanı serpilip gelişti. Ayrıca da, hep roman biçiminde adlandırılmak kaydıyle (Manzûm veya mensûr farketmiyordu). On yedinci yüzyılda klasik bir dönem ve hemen ardından tekrar eski destanlara, karanlık ortaçağ hikâyelerine, kilisenin uhrevî âlemlerine ve müthiş bir tabiata yönelme ile birlikte **Romantikler çağı**na girildi ve göklerden "hüdâyi nâbit" gibi indiğini sandığımız asıl batı romanı ile bu dönemde karşılaşmaya başladık.

Burada hikâye ve romanın batıda geçirdiği istihâleyi görmezden gelerek ve de Tanzimat sonrasında bu romanın son örnekleri ile karşılaştığımız bir durumda, anlamsız bir sükûtu hayal ile: **"Bizde roman yok"** veya **"Romanı doğuracak şartlar bizde mevcut değildi."** cinsinden genellemelere ulaşmanın mânâsızlığı ortadadır. Çünkü bu tür genellemeci tutumların ışığında, bizde mûsıkînin ve mimarînin bulunmadığını ileri sürmek de mümkündür. Nitekim Tanpınar klasik mimarî ve mûsıkî noktasında böyle düşünmez. Onları yücelttikçe yüceltir. Bu arada Tanpınar'ı roman konusunda yanılgıya sürükleyen husunun mesnevîler olduğunu ayrıca kaydetmek gerekir.

Bu arada ilk **Namık Kemal**'le başlamıştı bu tür iddialar. Siyasî analizleri ve toplum ve tarih karşısında duyduğu derin sorumluluk bilinciyle alabildiğine takdir etmemiz gereken bu büyük adam, ne yazık ki sanat ve edebiyatımızı tahlîl noktasında aynı derecede sağlıklı sonuçlara ulaşamamıştı. Edebî eserin insanda, **"Gerçeklik"** tesiri bırakıp bırakmadığında toplanıyordu onun bütün endişesi: "(...) **Bizim hikâyeler âh ile yanmak, (Ferhat'ta olduğu gibi) Külüng ile dağlar yarmak, bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde bir mevzûya müstenid ve sûreti tasviri, ahlâk ve tafsili ve teşrîh-i hissiyât gibi şerâit-i adâbın kâffesinden mahrûm olduğu için roman değil, koca karı masalı nevindendir. Hüsnü Aşk ve Leylâ vü Mecnûn kabîlinden olan manzûmeler de gerek mevzularına bakarak ve gerek sûret-i tahrîrlerine nazaran âdeta birer tasavvuf risâlesidirler."**[9]

**Klasik Soyutlamadan Tegafül Dönemi ve Suçlamaların Kaynağı**

Namık Kemal veya başkalarının asıl yanıldığı husus, hikâye etme ve anlatma geleneğimizin hâiz olduğu bir hususiyetten habersiz bulunmaları, ya da bunu kavrayamamış

olmalarıdır. Sırf Divan edebiyatı dönemlerimizin hikâye ve roman yazıcıları yani eski bir tabirle **"hikâye-nüvis"**leri değil; şifâhî devirlerimizden itibaren bize **destan, kıssa,** ve **mesnevîleri** gene şifâhî olarak anlatıp duran, bugün için adını ve sanını dahi bilmediğimiz **"hikâye-gû"**ların kâffesi, bir hususa özellikle dikkat ederlerdi:

Onlar insanı ve tabiatı olduğu gibi tasvirden hoşlanmaz, birbirinin devamı hâlinde olağan veya merakı mucip vakaları nakletmekten hazzetmezlerdi. Vaka düşkünlüğü, yeni ve özgün vakalar icadı, ya da böyle bir yol takip ederek "destan ve mesnevîleri" daha bir etkili kılmak biçiminde bir düşünceleri bulunmuyordu o eski anlatıcı ve yazıcılarımızın. Bir başka ifade ile ne **Tahir ile Zühre**'lerin. **Kerem ile Aslı**'ların ve **Bay Böğrek**'lerin şifâhî anlatıcıları; ne de **Hüsrev ü Şirin**'lerin, **Yusuf u Züleyha**'ların ve **Leylâ vü Mecnûn**'ların **"hikâye-nüvis"**leri tabiatı, tabiat olarak tasvir ederlerdi.

Onlar gerçek büyük şairlerin ve sanatkârların yaptığı gibi, tabiatı ya hatıra ve duygularını harekete geçirici bir uyarıcı, ya da duygularının yoğun biçimde yansıdığı bir ayna, ya da toplumsal veya reel şartların daha ötesinde kendilerini anlayan ve içlerini itiraf edebilecekleri bâkir, tanrısal bir âlem olarak kabul ederlerdi. Ve onlar tabiat karşısında, neredeyse panteist bir cebeye kapılırlardı. Yunus Emre'nin: **"Yüce dağlar başında/Salkım salkım olan bulut/Saçın çözüp benim için/Yaşın yaşın ağlar mısın?"** demesi ile, **"Derdimi ummâna döküp, âsûmana ağladım"** diyen şâirin tabiat karşısındaki tutumu da bunun bir benzeri olmalıydı. Fuzûlî de bize anlattığı ıssız sahralarda Mecnûn'u tabiatla bunun için akraba kılıyordu. Mecnûn'dan ayrı düşmüş Leylâ'nın yoldaşı da gene tabiat değil miydi?

Dolayısıyla bu duyuş tarzını ve hikâye etme biçimini **"gerçekçi"** bulmamak mümkün olabilir; fakat buradaki sanatkârâne edayı ve yüksek **tecridî algılamayı** yok sayarak **"Bizde roman yoktu, batılı mânâsıyla hikâye yok"** neticesine varmak mümkün olamaz ve olmamalıdır da.

**Edebî Türlerin Standardı Sabit Değildir**

Hayır, bizim uzun asırlar içinde geleneği teşekkül etmiş bir anlatma tarzımız, yani kendimize mahsus bir hikâye ve romanımız vardı. Fakat bu roman ve hikâyenin bir kısmı şifâhî anlatımlar seviyesinde kaldığı, ağırlıklı bir kısmı da manzûm olarak kaleme alındığı için; bu edebî verimlerin birincilerine **"folklor"**, ikincilerine de artık devreden çıkmış edebî bir tür olarak **"mesnevî"**, ya da doğrudan **"şiir"** muâmelesi lâyık görüldü. Daha doğrusu büyük bir kavramlaştırma hatasına düştük.

Eğer içine girdiğimiz yeni batılı edebiyat devirlerimizde **"roman"** kavramı yerine **"hikâye"** tabirini kullanmaya devam edebilse idik, belki de bu mahzûr o kadar büyük olmayabilecekti.[10] Nedense kavramın yeniliği, romanın bizde olmayan yeni bir tür, eski ve büyük hikâyelerimizden daha farklı bir edebî tür olarak algılanmasına yol açtı. Sırf bu saplantılardan olacak; bazıları öyle büyük yanlışlara kadar götürdüler ki işi, **"bizde hikâyenin bulunduğu, fakat romanın bulunmadığı"** noktalarına kadar vardırdılar.

Hâlbuki insan ve toplum gibi, edebî türler de olduğu yerde durmazlar. Devirden devire, sanatkârdan sanatkâra evrilir, değişir dururlar. Bu bakımdan değil şiiri yazış

biçimi, roman ve hikâye de tür olarak sürekli hâlden hâle girer. Ulaşılan bir son noktayı esas kabul ettiğimiz taktirde dahi; ne bir edebî türü, ne de bir yazış ve anlatma biçimini standart hâle getirmemiz gene de mükün olamaz.[11]

---

* Bu yazıda klasik hikâye ve romanın başlangıçta şifâhî, bilâhare de manzum-mesnevî ve mensûr eserlerdeki **"anlatıcı tavrı"** üzerinde genel olarak durulmuştur. Bunun dışında, özellikle Fuzûlî'nin **Dâsitan-ı Leylâ vü Mecnûn** adlı mesnevî-romanında sergilediği **"anlatıcı tutumu"** ve özgün **"tahkiye teknikleri"** üzerine ise ayrı bir yazı olarak eğilinmiştir. Bkz. Elinizdeki Roman Özel Sayısı'nda yer alan **"Klasik Roman: Leylâ vü Mecnûn ve İç İçe Geçmiş Üç Hikâye"** adlı yazımız. Bu eserde Fuzûlî'nin takındığı otobiyografik tavır, iç içe geçmiş "çerçeve hikâye" teknikleri vs. Klasik mesnevî-roman'ın kendi geleneği içinde yeni hamle bir teşebbüsü olan bu eser üzerinde daha farklı açılardan da durmak gerekmektedir. Bazı bölümleri daha önce, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından neşredilen "Fuzûlî Kitabı"nda (İstanbul 1996, 374 s.) yayınlanan bu yazı, klasik roman ve klasik yazıcılarımız hakkında daha iyi bir fikir verecektir diye düşünüyoruz.

[1] Bu yazıda hikâye ve roman ayrımına özellikle gidilmedi. Ayrıca büyük çaplı ve ihâtalı tahkiye metinlerini, -manzûm (mesnevî) veya mensûr farketmez- bugünkü bir tabir ile roman olarak mütâlaa ettiğimiz ortadadır. Bu bir tarafa, eski klasik edebiyatımızda, şimdiki şekilde hikâye ve roman, birbirinden bağımsız iki ayrı tür olarak düşünülmezdi. Daha doğrusu eski üdebânın, böyle bir ayrıştırma fikrine henüz daha ulaşmadığı anlaşılıyor. Bizde hikâye ve romanın birbirinden ayrı düşünülmesi gerektiği fikrine ancak Tanzimat'tan sonra, Fransız edebiyatı ile yüzyüze gelindikten sonra ulaşıldı. Hatta ilk sıralarda dahi değil.

O zamanlar buna şöyle bir formül bulundu: "Küçük Hikâye (bildiğimiz hikâye veya öykü) ve Büyük hikâye (Roman)!.. Çünkü bu iki edebî tür, mahîyetleri itibariyle birbirinden pek de farklı düşünülmüyordu. Yani şiir, tiyatro, makale ve romanda olduğu kadar. Nitekim Tanzimat devirleri geçtiği ve Servet-i Fünûn devirleri de hayli ilerlediği hâlde, bizde batılı romanın öncüsü kabul etmemiz gereken **Halid Ziya**; **Mai ve Siyah** ile **Aşk-ı Memnû** gibi büyük eserlerine "roman" demiyor, yerli ve tarihî tahkiye geleneğimizin icabı olarak **"Büyük Hikâye"** demeyi tercih ediyordu. Halid Ziya, kitap hâlinde yayınladığı hikâyelerine de "Küçük Hikâye" demeyi uygun buluyordu. O devirlerin genel temayülü de az çok böyle idi.

Ayrıca, bize göre de bu kavramlaştırma biçimi daha uygun geliyor. Bilâhare **"büyük hikâye"**ye roman, **"küçük hikâye"**ye de sadece **"hikâye"** ve neden sonra da **"öykü"** tabiri kullanılmaya başlanınca, tarihî tahkiye geleneğimizle kavram bazında ilişkimiz büsbütün kopmuş oldu. Halbuki aynı süreci yaşayan İngilizler ve İranlılar, roman kavramına sıcak bakmadılar ve bu edebî türü kendi geleneksel kavramları ile adlandırmayı tercih ettiler. Dolayısıyla onların **"tahkiye geleneği"** devam hâlinde bir değişme ve gelişme olarak algılanır ve öğretilirken; biz bu işe henüz başlamış olduğumuz gibi bir kanaate kapıldık.

[2] Klasik edebiyamızda, **"destan"** ve çoğulu olarak **"dâsitân"** veya **"dâstân"** kelimelerinin, bildiğimiz **Oğuz** veya **Ergenekon** destanlarına göre biraz daha farklı bir kullanımı vardı. Meselâ Fuzûlî'nin bildiğimiz Leylâ vü Mecnûn mesnevîsinin orijinal adı **"Dâsitân-ı Leylâ vü Mecnûn"**dur. XIV asrın büyük şâiri Ahmedî de, **"Cemşîd ü Hurşîd"** mesnevisinde asıl hikâye bölümüne, **"Âğâz-ı dâsitân-ı Cemşîd ü Hurşîd"** başlığını atar. Aynı şekilde **"Yusuf ü Züleyhâ"** mesnevîsinin yazarı Taşlıcalı Yahya Bey de, lüzûmlu girizgâhları yaptıktan sonra, asıl mevzûnun başına **"Matla-ı Dâstândır"** başlığını koyar. Nitekim Hüsnü Aşk'ın yazarı Şeyh Galib'in yaptığı da budur. Asıl hikâye/romanın adı/başlığı şöyledir: **"Âğâz-ı dâstân-ı Benî Muhabbet"**, yani Muhabbet Oğulları destanının başlangıcı!..

Dolayısıyla buradan şu mühim sonucu çıkarmamız gerekiyor: **"Mesnevî"**, sırf bir nazım biçiminin adıdır. Asıl hikâye/romanın adı ise **"destan"**dır. Özellikle büyük çaplı hikâyelere **"destan"** adının verildiğini asla unutmamak gerekiyor.

İkinci bir husus da "dâsitân"/destan kavramının ruhunda yatan şifahîlik boyutudur. Önce şifâhî bir hikâye, menkıbe ve anlatıcısı var, sonra da bunun Farsça olarak kavramlaştırılması söz konusu. Buradaki şifâhî anlatma işini yapanlar; **Dede Korkutvâri "boy boylayıp" "soy soylayan"** destan anlatıcıları yani! İşi yapan Türkler, kavramlaştıranlar da İranlılar!.. Bu kavramlaştırmanın şumûlü, yukarıda gördüğümüz gibi daha da genişlemiş oluyor.

[3] "Ne var ki, Eski Yunan ve Roma'nın bütün hikâyelerini toplasak, bir **"Binbir Gece"** yapmaz." diyen Cemil Meriç, Ortaçağda Roman dillerinin doğuşu ile **"roman türü"** arasındaki bir ilişkiye dikkat çekiyor ve ilk yazılan eserlerin **"dinlenilmek"** amacıyla kaleme alındığını belirtiyor. Çünkü, bildiğimiz Fransızca, henüz bir yazı dili seviyesine ulaşmamış ve halk da okuma-yazma bilmemektedir. XII. yy.da, Latince okuma-yazmayı bilen rahipler, halk arasında dolaşan rivâyet-hikâyeleri ilk defa yazıya geçiriyorlar. Bu duruma dikkati çeken Cemil Meriç şöyle devam ediyor: "Demek ki ilk hikâyeler halk önünde okunmak için yazılmış eserlerdi. Hepsi de manzûmdular, çünkü nesir inşâd edilmez." (Bkz. Romanın Romanı, **Gerçek Gergisi**, Nisan 1979, s. 16-20)

Bize gelince; Selçuklu ve Osmanlı'da Türkçe okuyup yazma, eser verme ve yerine göre de tercüme faaliyetleri dolayısıyla, edebî kültür dönemin Fransa'sıyla mukayese edilmeyecek derecede ileri idi. Bunun en büyük kanıtı da, eğitimin yaygınlığı ve ortaya çıkan dinî veya edebî (lirik veya epik) eserlerin bolluğudur. Bizim nazım ve nesir birikimimiz, ortaçağ boyunca, hiçbir batı ülkesi ile mukayese götürmez. Ne var ki matbaanın icadı ve bize de geç gelmiş olması bu durumu tersine çevirdi.

[4] Kuşkusuz bütün eserler böyle değildir. Onların içinde niceleri vardır ki, "anlatıcı"nın yeri ve konumu üzerinde ciddi düşünülmüş olduğu anlaşılıyor. Bu hususta Fuzûlî'nin denemesi fevkalâde başarılıdır. Leylâ vü Mecnûn'a biz bu açıdan, çağdaş roman teknikleri açısından baktık ve bazı önemli sonuçlara ulaştık. Elinizdeki Roman Özel Sayısı'nda yer alan şu yazımıza bakabilirsiniz: **"Klasik Roman: Leylâ vü Mecnûn ve İç İçe Geçmiş Üç Çerçeve Hikâye"**

[5] Klasik edebiyatımızda **manzûm/mesnevî** tarzında ya da **mensûr/nesir** olarak beş büyük hikâye-roman kaleme almış yazıcılara, **"Hamse sahibi"** denilirdi. Hamse kelimesinin anlamı da zaten Farsça "beş" demektir. Dolayısıyla **"Hamse"**si olan, eski şair ve muharrirleri, klasik roman ve hikâyemizin büyük ustaları olarak kabullenmek durumundayız. Eski edebiyatımızda **hamse** sahibi yazıcılar şunlardır: **Nev'i-zâde Atayî, Nergisî, Ali Şîr Nevâî, Taşlıcalı Yahya, Hamdullah Hamdi, Behiştî. Çâkerî Sinan, Ahmet Rıdvan, Revânî, Celilî, Muidî, Arif Çelebi, Fazlî, Lâmiî Çelebi** vd.

[6] Bkz. A. H. Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. XLVIII

[7] Bkz. **Roman Dünyası ve İncelemesi,** Roland Bourneur-Réal Qulet (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 2-3.

[8] Bu hususlara ilişkin 7 no'lu dipnotta zikredilen eserde geniş bilgiler yer alıyor. Aynı şekilde Cemil Meriç'in muhtelif eserlerinde de, roman konularına temas ediliyor.

[9] Namık Kemal'in "Celâl Makaddimesi"ne bakılabilir. Aynı şekilde "Bahar-ı Daniş Mukaddimesi'"nde de benzer görüşler dile getiriyordu Namık Kemal.

[10] Bkz. 1 no'lu dipnot. Nitekim İngilizlerin ve İranlıların "roman"ı ve hikâyeyi, hâlâ daha geleneksel veya tarihî tahkiye kavramları ile adlandırmayı sürdürdüklerini unutmamak gerekir.

[11] Tanzimat öncesi dönemlerde ortaya konulan roman ve hikâye nitelikli eserler üzerine yapılmış önemli bazı çalışmaları burada zikretmek istiyorum: Mustafa Nihat Özön'ün **Türkçede Roman** (Remzi Kitabevi, İst. 1936 (?), 336 s.), Amil Çelebioğlu'nun **Türk Edebiyatında Mesnevî** (Kitabevi, İst. 1999, 411 s.), Hasan Kavruk'un **Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler** (MEB. Yay., İst. 1998, 232 s.), Agâh Sırrı Levend'in Leylâ vü Mecnûn Hikâyesi (İş Bankası Yay., İst. 1959, 383 s.), Dr. Necmettin Turinay'ın **"Klasik Romana ve Leylâ vü Mecnûna Dair"** (İst. Büyükşehir Bel. Yay. 1996, Fuzûlî Kitabı'ndan ayrı basım, s. 222-244), gene Dr. Necmettin Turinay'ın **"Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk"** (İst. Büyükşehir Bel. yay. 1995, Şeyh Galib Kitabı'ndan ayrı basım, s. 87-122) ve Mehmet Kahraman'ın **Leylâ ve Mecnûn Romanı** (Kültür Bakanlığı Yay., Ank. 2000, 330 s.)

## KLASİK BİR ROMAN: LEYLÂ VÜ MECNÛN VE İÇ İÇE GEÇMİŞ ÜÇ HİKÂYE

Kanunî'nin Bağdat seferi Mevlâna ile Şems-i Tebrizî'nin buluşması gibi; Fuzûlî ile Osmanlı şuarâsından Taşlıcalı Yahya ve Hayâlî Bey'i, büyük bir tesadüf eseri yanyana getirmişti. İşte *Leylâ vü Mecnûn*, bu sürpriz buluşmanın neticesi olarak ortaya çıktı. Sultan Süleyman'ın iki büyük şâiri, bu buluşmada Fuzûlî'den bir *Leylâ vü Mecnûn* **"tahrîre getirmesini"** arzu ediyorlar.

Gerçekten, niçin başka bir hikâye değil de *Leylâ vü Mecnûn*? Düşünmeye değmez mi?

Muhtemeldir ki, Osmanlı ordusunun Bağdat'ı fethe hazırlandığı sıralarda, imparatorluğun iki büyük şâiri de diyâr-ı Irak'ın kültürü, sanatı ve özellikle de hâlen hayatta olan sanatkârları üzerine ciddi arayışlar içine girmiş, hiç şüphe yok k, Fuzûlî'nin şiirini de tanır hâle gelmişlerdi. İşte bu tanıma sayesindedir ki Hayâlî Bey'le Taşlıcalı Yahya, Fuzûlî'den nice klasik hikâyelerden birini değil de, özellikle *Leylâ vü Mecnûn*'u kaleme almasını istediler. Zira Fuzûlî şiiri ile bu aşk hikâyesindeki lirik edâ birbirini tamamlayabilirdi. Bunu yakalamak, onlar için zor olmasa gerekti.

*Takrîre getir bu dâstânı*
*Kıl taze bu eski bostânı*

LM, 385

derken, İstanbul şuarâsı, Fuzûlî'nin baştan sona bir samimiyetten ibaret sanatının yüksek takdiri ve hayranlığı içinde olmalıydılar. Zihnî bir ameliyeden ziyade, bütünüyle kalpten beslenen ve bir galeyanı andıran bu şiirin, Azerî-Türkmen kırması bir şive içinde *Leylâ vü Mecnûn* kıssası ile izdivacı, müdhiş bir şey ortaya çıkarabilirdi.

Sultan Süleyman'ın azametli ordusu karşısında zebûn düşen Irak halkına nasıl bir davranış sergilendiğini burada tahmin etmek zor. Ancak bu ordunun sanat ve edebiyat temsilcileri olarak ortaya çıkan Taşlıcalı Yahya ve Hayalî Bey'lerin, resmî mansıp ve memuriyetlerin dışında bir hayat süren, kendi inzivasında âdeta bir Yunus gibi *"Ben ayımı yerde gördüm, ne isterim gökyüzünde/Benim yüzüm yerde gerek, bana rahmet yerden yağar"* diyen Fuzûlî karşısında, her türlü dünyevî sıfatlarından soyunmak mecburiyetinde kaldıklarından kuşku yoktur. Onlar. *"Tahrîre getir bu dâstânı"* derken, bu fukara yakarış, bu topraktan ednâ tevâzu karşısında, ruhlarında derin bir arınmayı yaşıyor ve Fuzûlî şiirinin temelinde yatan mahiyete kendilerini teslimden geri kalmıyorlardı. Burada alelâde bir rica değil, basbayağı bir hayranlık ve teslim oluş söz konusu idi.

Fuzûlî açısından düşünüldüğünde, yapılacak iş belki de zor değildi. Fakat galip bir ordunun azametli şuarâsı, onda garip bir sınav psikolojisine yol açmış olmalıydı. Çünkü ondan *Leylâ vü Mecnûn* destanının **"tahrîre getirilmesi"** istenilirken, aynı zamanda bu eski solmuş, pörsümüş bahçelerin **"taze kılınması'** da arzu ediliyordu.

Eskilerin biraz da **"mîrî malı"** sayılan bu destanlaşmış, dilden dile aktarılarak nice sanatkârlar tarafından tekrar tekrar kaleme alınabilen **"mesnevî-roman"**ların

yenilenmesi ihtiyacı ile sık sık karşılaşırız. Burada kastedilen, bizim şimdi kolay kolay farkedemediğimiz bir şeydir. Kendi içinde devirlere ayrılabilen bir edebiyatın en son dönemine, zamanın edebî zevkine ve diline göre yeniden bir yazış ihtiyacıydı söz konusu olan. *Leylâ vü Mecnûn*'u üslûp olarak yenilemek, yeni baştan yorumlamak ve hikâyeyi "zamandaş" hâle getirmek bunlar arasındaydı.

Fuzûlî de bunun farkında olarak, yapacağı işi bize şöyle aktarıyor:

*Ta'mir-i harâba tâlibem ben*
*İnşaallah galibem ben*

**FUZÛLÎ'NİN YAZMA HAZIRLIĞI YA DA,**
**LEYLÂ VÜ MECNÛN'DA "ÇERÇEVE HİKÂYE" TEKNİĞİ**

Fuzûlî bütün bunları, İstanbul şâirlerinin ricalarını, yapılacak işin güçlüğünü, kullanacağı dile ilişkin arayış ve tercihlerini, bu hususta Cenâbı Allah'a tevhîd ve münâcâtlarını, aczini itiraf ile tazarrûlarını, yardım dileyişlerini, **"sebeb-i telif"**e yönelik izahlarını ve daha nicelerini, *Leylâ vü Mecnûn* hikâyesinin kendisi tarafından **"yazılışının hikâyesi"** olarak, bize eserin daha başlarında geniş geniş anlatıyor. Eserin bu kısımları o kadar güzel tedvîn edilmiştir ki, asıl hikâyeye nazaran **"hikâyenin hikâyesi"** olup çıkıyorlar. Biz hiç bu eski metinde, esere bütünüyle bağlı hâle getirilmiş böyle bir "girizgâh"la karşılaşmadığımızı acı acı hatırlamak durumunda kalıyoruz. Böylece Fuzûlî bizi kademe kademe anlatmak istediği klasik aşk destanının atmosferine hazırlayarak, onun kapılarına dayandırıyor. Eski mesnevîlerde görmediğimiz, eseri yazan sanatkârın hikâyeye başlamadan evvel sergilediği bu tavır, yani mesnevî yazarının geçirdiği süreçle; daha ileride başlayacak asıl hikâyenin nasıl bir bütünlüğe ulaştırıldığı hususunda, âdeta gözlerimiz kamaşıyor. Neredeyse *Leylâ vü Mecnûn*'daki bu **"girizgâh"** bölümleri, asıl hikâyeye nispetle, bir **"çerçeve hikâye"** seviyesine yükseltiliyor ki, bu tarz bir anlatım tekniğiyle biz ancak, çağdaş romanlar sayesinde yüz yüze gelme imkânı buluruz.

Fuzûlî bizi, bir başka sürpriz tutumla da başbaşa bırakmaktan geri kalmıyor:

*Leylâ vü Mecnûn*'u niçin ve nasıl yazmaya başladığını, âdeta özel bir hatıra gibi, son derece hususî notlar hâlinde **"anlatan"** kişi, hiç kuşku yok ki Hayalî Bey'le Taşlıcalı Yahya'nın ricalarını yerine getiren şair Fuzulî'den başkası değildir. Burada Fuzûlî kendisini, sıkıntılarını, eseri dolayısıyla karşılaşabileceği güçlükleri anlatıyor. Bizi gene merhale merhale asıl hikâyeye yaklaştırmaya, ısındırmaya çalışıyor. Fakat bu ne kadar içten, ne kadar samimi ve ne kadar **otobiyografik** bir anlatıştır ki, tabiatı gereği didaktik kalması gereken bu girizgâh bölümleri, gerçekten Fuzûlî'nin bir **"iç hikâyesi"** olup çıkıyor ve asıl metin gibi bizde yüksek bir tesir meydana getiriyor.

*Leylâ vü Mecnûn*'da, **"yazışın hikâyesi"** olarak ortaya çıkan bu bölümleri, eski edebiyatımızda bir daha örneği az bulunabilecek nadir bir deneme olarak kabul etmek gerekiyor. Burada olduğu kadarıyla eski nasirler ve mesnevî yazıcıları, hiçbir zaman kendilerinden bu nispetle söz etmeyi bilmezler. Hatta onlar, kendilerinden söz etmenin tecrübesine dahi sahip değildiler. Onlar için kendilerinden söz etmek, içlerini açmak ve yazmak, belki de ayıp bir şeydi. Zira eski şairler ve nasirler eserlerinde birin-

ci teklik şahsı kullandıkları anda dahi, kendilerinden söz etmiş sayılmazlar. Onlar genelde, mücerretde kalan ve reel bir karşılığı da bulunmayan bir **"üçüncü şahıs"**, bir **"kavram insan"** üzerinden konuşur ve yazarlardı. Bu söyleyiş ve yaklaşımlarıdır ki, onları klasik yapan hususiyetlerin başında gelir. Yazıştaki eda, bu büyük sanatkârları, bireysel psikolojilerin üstünde kalan bir düzleme çeker, her sözleri bize bir hikmet gibi tesirli gelirdi. Söylenmiş her mısranın ve nakledilen her hakikatin ve hikâyenin bilinçli bir **soyutlama** ile, gerçek zaman ve mekânın dışına taşırılmasıdır ki, bu edebiyatın asıl gücünü teşkil eder, yazılan her edebî metne klasik bir hava yüklerdi.

Fuzûlî'nin bu mesnevî-romanı ile gerçekleştirdiği sanat da, işte klasiğin içinde kalarak klasiği aşmak olarak özetlenebilir.

Özellikle *Leylâ vü Mecnûn*'un başlarından, **"sâkî-nâme"** bölümlerinden sâkîye yönelik hitaplara kadar devam eden yekpâre uzun giriş bölümleri iyi incelenecek olursa, bazılarının rahatsız edebilecek olan yukarıdaki mülahazaların sağlam gerekçelerine ulaşmak hiç de zor değildir. Burada ilk anda Fuzûlî'nin, klasik bir mesnevî için lazım gelen **münacatlar, tevhidler, naatlar, miraciyeler, sâkî-nâmeler,** Kanunî Sultan Süleymân'a ve saadetli Bağdat Valisi Veyis Bey'e medhiyeler kaleme aldığından ve **"sebeb-i nazm-ı kitab"**a dair açıklamalar yaptığından elbette kuşku yoktur. Fakat Fuzûlî, klasik mesnevînin zarureti olarak ortaya çıkan bu parça parça unsurları, asıl hikâyeden bağımsız, **dekoratif unsurlar** olarak kullanmaya razı mıdır?

Dikkat edilirse, bu bölümlerde yer alan münacat, tevhid, naat ve kaside gibi uzun şiirlerinde Fuzulî, sorumluluğunu üstlendiği mesnevînin yazılışı, bunun başarılı şekilde sonuçlanması, bu yolda karşılaşabileceği güçlüklerin aşılması hususunda, sürekli bir yardım ihtiyacı ile karşımıza çıkar. Bu uzun metinlerde durmaksızın Allah'a yakarır, istimdâd diler, Hz. Peygamber'in ruhaniyetine sığınır. Bunlar son derece önemli değil mi? Hemen her eserin önüne konan, eserden bağımsız dualar değil çünkü bunlar. Biz buralarda ciddi bir eser için yola çıkan sanatçının güç ve kuvvet arayışları ve geçirdiği bir iç tecrübe ile yüzyüze kalıyoruz.

Fuzûlî, daha eserine başlar başlamaz ilk sayfaya yerleştirdiği üç rubaî ile de eski mesnevî-romanların önünde bulunan ve asıl hikâye ile çoğu zaman irtibatı kurulamayan tevhid, naat ve münacat ve kasidelerle geleneğin kendi içinde kalarak bunları asıl hikâyeye kopmaz şekilde bağlamanın arayışlarına girdiği intibaını veriyor. Bu rubaîlerinde gerçek bir anlatma, hikâye etme ihtiyacından yola çıkan Fuzûlî, talebe-i hakikatte **"Mecaz yolu"**nu tutacağını, efsane veya hikâye bahanesiyle asıl insan gerçeğini, ona ait sırları ve edebî hakikatleri aktarmaya çalışacağını ifade ediyor.

*Tutsam talebe-i hakikatte râh-ı mecaz*
*Efsane bahanesiyle arz etsem râz*
*Leylî sebebiyle vasfın etsem âğâz*
*Mecnûn dili ile etsem izhâr-ı niyâz*

LM, 3-4

Fakat bu o kadar kolay mıdır? Bu hakikatlerin, mecaz yolunun, **"izhâr-ı niyâz"**ların gündelik alelâde dilin dışında, başka bir dile olan ihtiyacının şuuruna ermek!.. Yapacağı işe bir dil meselesi olarak bakmak ve daha işin başında bunu farketmek...

*Lutf ile şeb-i ümmidimi rûz eyle*
*İkbâlimi tevfîk ile fîrûz eyle*
*Leylî gibi lafzımı dil-efrûz eyle*
*Mecnûn gibi nazmım ciğer-sûz eyle*
LM, 5-6

diyerek derûnî yakarışlarla hikâyesine adım atan bu büyük adam; mesnevîlerin bir gereği olarak ortaya çıkan tevhid, münacat, naat ve kasidelerini, başı sonu karışık ve nasıl başa çıkılacağı belli olmayan bu müşkil iş için istimdâd dilemelerine, aczini itiraflara dönüştürüyor. Hiç kuşku yok ki Fuzûlî, girişeceği büyük inkılâbın ıstıraplı anlarını yaşıyor olmalıydı. Onun baştan sona bir ıstırab olarak ortaya çıkan psikolojisi, bizi hikâyenin içine, daha baştan sokmuş oluyor. Ve öyle anlar oluyor ki, bize anlatılacak asıl hikâyeyi unutur hâle gelerek, kendimizi bütünüyle **"tazarrû hâlindeki yazıcı"**nın hikâyesine teslim olmuş hissediyoruz.

**HEM OTOBİYOĞRAFİK BİR DENEME**
**HEM DE KLASİK BİR TAVIR VE EDÂ**

Fuzûlî açısından âdeta bir **"otobiyografi"**ye dönüşen bu bölümler, **klasik mesnevîler** açısından ciddi bir reform teşkil ettiği kadar, aynı zamanda asıl hikâyeye nispetle, 19 ve 20. yy. batı romanı ile ulaşabileceğimiz **"çerçeve hikâye"** konumuna yükseltilmiş oluyor. Hikâyeye verilen bu yeni şekil ve modern sayılabilecek bu anlatma biçimi ile Fuzûlî, 19. yy. romantiklerinin ulaşabildikleri bir işi, asırlar öncesinden arayıp bulan bir **"hikâye ustası"** olarak temayüz ediyor.

İşte böylece, eski hikâye üstünde gerçekleştirdiği daha nice tasarrufları ile Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*'u müthiş bir bütünlüğe inkılâb ettirmeye hazırlanıyor. Âdeta eski **destan** ve **kıssa** anlatma geleneğinde yepyeni bir yol açıyor, hikâye etme sanatını **"tecdîd"** ediyor. Şarkın parça parça *Leylâ vü Mecnûn* kıssacıklarını rivayetlerden ve yansıdığı kadarıyla kitaplardan derleyen Nizamî, onu nasıl bir hikâye kurgusuna dönüştürerek âdeta icâd etmişse, daha sonraları bu hikâye yeniden **"mîrî malı"** bir kıssaya dönüşmüşse, artık yeni ve büyük bir sanatçı ortaya çıkıncaya kadar, sanatı ve şahsı âdeta efsaneye bürünmüş **Nizamî**'nin bir daha aşılması mümkün olamazdı. Yapılacak iş, sanıldığı gibi hikâyenin üzerine oturduğu vakalarla oynamak da olmamalıydı. Zira eski telakkilere göre, bu tür bir ameliye ile ciddi bir sanat icra edilmiş sayılmazdı. İstinadlarını bulmuş bir kurgu ile oynamak, sadece ve sadece bir cürüm olurdu. O devirlerde büyük sanatçıların işi, özgün vakalar ve kurgular icad etmek değil, bilakis çerçeveleri teşekkül ederek umumun malı hâline gelmiş ve hafızalarda yer etmiş bir destanı yeni bir eda ile söylemek yani yeni bir **nakkaşlık** icra etmekte toplanırdı. Sanat da, sanatta özgünlük, ibdâ ve icat da sadece buralarda aranabilirdi.

Peki, bu nasıl olacaktı?

Fuzûlî, bilinçli olarak eski hikâyenin anlatılışında bir yenilik arayışına indirgemeyi tercih eden birisi olarak karşımıza çıkıyor. Bulduğu yol ve anlatıma kazandırdığı yeni eda itibariyle, hiç kuşku duymayınız ki kendi çağdaşlarının yanı sıra, eserinden yola çıktığı **Nizamî**'den de fersah fersah ilerilerdedir. Yukarılarda *Leylâ vü Mec-*

*nûn*'un "girizgâhı" olarak kabul edebileceğimiz ve neredeyse 80-100 sahifeye yaklaşan bölümlerde, Fuzûlî'nin icadı sayılabilecek **otobiyoğrafik** plândaki **"çerçeve hikâye"** ile ne Nizâmî'de ne de **"hamse"** sahiplerinde karşılaşırız.

Fuzûlî, bütün bunları yaparken, geleneğin dengeleriyle oynamaya kalkışmıyor. Mesnevîler açısından, onun temel rükünlerinden hemen hiçbirini ihmal etmiyor. Fakat öyle bir şey yapıyor ki, eski **"mesnevî-roman"** anlatımında, kendi çağına göre müthiş bir devinim gerçekleştiriyor. Yüzyıllar içinde kullanıla kullanıla ruhsuz bir kadavraya dönüşen **"mesnevî formu"**na, onun asıl hikâyeden bağımsız unsurlarına, hikâyesinden bir ruh üfleyerek, âdeta bir mıknatıs gibi eserini gerçek bir yekpâreliğe erdiriyor. Eserini eski mesnevîlerin eklektik yapısından, bir enkaz yığını intibaı veren dağınıklığından kurtararak gerçek bir şahesere dönüştürüyor.

**LEYLÂ İLE MECNÛN'U KİM ANLATIYOR?**

Artık yeri gelmişken Fuzûlî'nin eserini bir enkaz yığını olmaktan kurtarmaya nasıl çalıştığına, bu problemi aşmak için ne gibi denemelere giriştiğine dair bir örnek teşkil etmek üzere eserin **"antalıcı"**sına doğru ilerlemeye başlayabiliriz.

Çağdaş edebiyat eleştirisi, anlatma veya hikâye etmeye dayalı eserlerin gücünü ve sağlamlığını test etmek için, eserde, yazarın **"anlatma görevi"**ni kendisine devrettiği kişiye büyük bir önem atfederler. Anlatma görevini yazarden devralan ve çoğu zaman sayfalar arasına gizlenebilen bu görünmez kişi aslında hemen her eserin başarı ve zaafının kendisinde kilitlendiği ciddi bir bilmece teşkil eder. Onun **"bakış açısı"**dır ki, eseri bütünüyle ihâta eder, roman ve hikâyedeki bütün malâhazalar onun gizli kalan birikim ve iradesinden beslenir.

*Leylâ vü Mecnûn*'un başlarında otobiyografik bir nitelik arzeden **"yazışın hikâyesi"** bölümlerinde Fuzulî hiç kuşkusuz kendisi olarak konuşuyordu. Hikâyeyi yazan veya yazacak olan kişi, burada Fuzûlî olduğu için, biz bu bölümlerde otobiyografik bir nitelik yakaladığımızı ifade etmiştik. Fakat bu reel insanın, yani reel anlatıcının konumunda, asıl hikâyeye doğru ilerledikçe veya hikâye atmosferi daha başlarda olgunlaşmaya başladıkça, ciddi bir konum değişikliği ile yüzyüze kalırız. Reel insan olarak kitabın yazarı Fuzûlî, sayfalar ilerledikçe kademe kademe müphemleşir. Kendisini anlatan reel kişi, âdeta zamandan ve mekândan soyutlanarak, asıl hikâyenin merkezine oturan bir kişi hâline gelmeye başlar. Fuzûlî'nin kendisi ile asıl hikâyenin anlatıcısı rolüne bürünen bu müphem kişi arasındaki **rol değişimi**, **"sâkî-nâme"** bölümlerinin yardımı ile gerçekleşir.

Hikâyenin asıl anlatıcısı olacak kişi, divan şairlerinin her türlü acı ve ıstıraplarını hafifletmek ve belki talihlerini aşmak ve unutmak ihtiyacıyla, hayalen icat ettikleri müphem bir **"meyhâne"**de, **sâkî** ile başbaşa kalır. Meyhâne müşterilerinin hemen hepsi meclisi terketmiş, gecenin sessizliğinde sadece bu iki kişi, yani anlatıcı ile sâkî başbaşa kalmıştır:

*Sen ver bâde ben eyleyem nûş*
*Ben nazm okuyam sen ana tut gûş*

LM, 269

diyerek, sâkîye seslenmeye başlayan bu kişi, daha ilerilerde, Fuzûlî dışında bir kişi olarak kendisini daha açık olarak ortaya koymaya başlar. Yani kendini anlatan otobiyografik kısımlardan asıl hikâyenin devreye girmeye başladığı kısımlara doğru enteresan bir geçişe şahit oluruz. Bir bakıma buralarda, eserini yazmak noktasında ciddi sıkıntılara düşmüş bir Fuzûlî mi konuşuyor, yoksa gelmiş geçmiş bütün zamanlara vâkıf, çoğu eserlerden şahidi olduğumuz yeni bir "anlatıcı" mı devreye giriyor, kuşkuya düşmemek kâbil değildir.

Dolayısıyla başlarda yer alan yazışın hikâyesi ile, yenice anlatılmaya başlanan asıl *Leylâ vü Mecnûn* hikâyesinin nasıl iç içe hâle getirildiğine şahit oluruz ki, girişilen deneme gerçekten, bu işten biraz olsun anlayanların gözlerini kamaştırmaya kâfi gelir. *"Bu tuğrâ-i misâl-i muhabbettir ve dîbâce-i dîvân-ı mihnettir"* başlığıyla, "mihnet dîvân"ına bir dîbâce olmak üzere, *Leylâ vü Mecnûn* kıssanının anlatımına Fuzûlî şu ifadelerle başlıyor:

**EZELÎ ŞARKIN MÜBHEM "HİKÂYE-GÛ"LARI**

*Dihkaan-ı hadîka-i hikâyet*
*Sarrâf-ı cevâhir-i rivâyet*

*Ma'na çemenine gül dikende*
*Söz rişte sine güher çekende*
*Kılmış bu revişde nükte-dânlık*
*Gül-rîzlik u güher-feşanlık*

LM, 437-439

Bu beyitlerde, eski hikâye bahçelerinden ve kıssalar anlatan eski söz sarraflarından söz ediliyor. Bir ipliğe inciler nasıl dizilirse, hikâyelerini sekanslar hâlinde, büyük bir itina ile birbirine eklemleyerek geliştiren o eski anlatıcılar bu yolda güller ve cevherler saçarak ne harikulâdelikler gerçekleştirmişler diyor ve arkasından bir **"kim"** bağlacı ile de asıl metnine adım atmış oluyor!

Fakat kim bu eski söz ustaları? Mânâ çemenine gül diken ve **"söz rişte**si"ne inciler dizen eski hikâyeciler?

Burada bir tasrih yapmayan Fuzûlî, parça parça *Leylâ vü Mecnûn* kıssalarının oluşumu safhasından, onun halka halka geliştiren ve zenginleştiren, sözlü gelenek içinde dilden dile nakledip gelen ve kendi zamanına kadar taşıyan hemen bütün **"hikâye-gû"**ları bu kapsam içinde düşünmüş olmalıdır. Buna ilave olarak, bu hikâyeyi yazılı bir metin hâline getiren Arap ve Acem, yerine göre Türk bütün yazıcıları da bu kapsam için mütalaa etmek gerekiyor. Tabiî ki büyük Nizamî'yi de asla unutmamak kaydıyla.

Belki gereksiz kaçacak bu açıklamaları, bir sebebe bağlı olarak kaydediyorum. Bir yazıda okumuştum ki, yukarıda sözünü ettiğimiz söz sararfları, Fuzûlî'nin kaleme aldığı *Leylâ vü Mecnûn* kıssasının asıl anlatıcısı olarak ele alınıyorlar. Bu o kadar büyük bir zuhuldür ki tahmin olunamaz.

Bir defa şunu unutmamak gerekir: eski yazıcılar, anlatacakları bir hikâyeyi mutlaka kendilerinden önce gelen bir kaynağa istinad ettirirlerdi. Eğer bunu yapmıyorlarsa, aynen

masallarda olduğu gibi klasik bir tekerleme ile, müphem bir **"râviyân-ı Ahbâr"** icat ederlerdi. İsterse bize orijinal, ilk defa kendilerinin kaleme aldığı bir hikâyeden söz ediyor olsunlar, durum gene de değişmezdi. Çünkü eski roman ve hikâye anlatma geleneği öyle icab ettirirdi. Burada yatan bir başka incelik de, **"hikâye-nüvis"**lerce, yazdıkları konunun gerçek zaman ve mekânın dışına çıkarılarak realiteden soyutlanması ihtiyacı idi. Onlar buna önem verirler, böylece yazdıkları metinlerden klasik bir zevk duyulmasını arzu ederlerdi. Tabiî ki, burada söz konusu edilen **hikâye râvîleri** de bir nevi anlatıcı konumundadırlar. Fakat *Leylâ vü Mecnûn*'un bu metindeki asıl anlatıcısı çok daha başka birisidir çünkü.

## LEYLÂ VÜ MECNÛN'DA İKİNCİ ÇERÇEVE HİKÂYE: SÂKİ İLE BAŞBAŞA VE BAKIŞ AÇISI

Hâlbuki *Leylâ vü Mecnûn* mesnevîsinin asıl anlatıcısı, yukarılarda bahsedildiği şekilde rol değişimine uğrayan, sâkiye iç ıstıraplarını açan, hikâyeyi oluşturma safhasında karşılaştığı sıkıntıları onunla paylaşmak isteyen, eser boyunca özellikle Leylâ ile Mecnûn'un **"takrîr"** **"bünyâd"** veya **"inşâd"** ettiği gazellerin akabinde mülahazalar geliştiren, hikâyenin **"temâmî-i suhân"** bölümlerinde bazen genel özetlemeler ve değerlendirmeler yapan ve en önemlisi hikâyeye mesafe aldıran kişi değil midir? Metinde zaman zaman karşılaştığımız şekilde, bu anlatıcı kişiyi sâkiye hitap ederken, onunla sohbet ederken, yani hikâyeyi bizzat sâkiye naklederken görüyoruz. Bu kısımlarda, bomboş ve muhayyel bir meyhânede gecelerin ortasında sadece ve sadece iki kişi uyanıktır: Birisi sâki, diğeri de sâkiye asıl kıssayı anlatan, kendi derûnunu açan, insanlık adına üstlenilmiş bütün ıstıraplardan sorumluluk duyan bir vicdanı temsil eden "anlatıcı" kişi...

Bu meyhâne ortamı, sâki ile yapılan tek taraflı diyaloglar, anlatıcının iç sıkıntılarını sergilediği bu bölümler, asıl hikâyeye göre ikinci bir düzlem yani ikinci bir **"çerçeve hikâye"** daha teşkil eder ki, Fuzûlî'nin mesnevî yazışına getirdiği büyük sürprizlerden birisiyle daha karşı karşıyayız demektir. Sâkiye hitapların göze çarptığı bu bölümler, asıl hikâyenin dışına çıkıldığı, hikâyenin kendi zaman ve mekânının tamamen dışında teşekkül eden, ayrıca da asıl hikâye ile anlatıcı arasındaki mesafeyi açığa vuran kısımlardır. Daha da önemlisi, **"anlatma anı"** ile, hikâyenin gerçek zamanı arasındaki büyük uçurumun da böylece farkına varabiliyoruz. Büyük Fuzûlî'nin eski hikâyeyi **"tecdîd"** etmek için giriştiği sancılı arayışları yavaş yavaş daha iyi anlamaya başladığımızı sanıyorum.

Bu bakımdan *Leylâ vü Mecnûn* mesnevî-romanının bu son derece özgün düşünülmüş yeni anlatıcısı; hikâye boyunca bizim nazarımızda şimdiye kadar üzerinde hemen hemen hiç durulmamış gerçek bir kahraman olarak temayüz etmeye başlıyor. Hikâye ederken bu anlatıcının bir yüzü devamlı şekilde hikâyeye, yani *Leylâ vü Mecnûn* kıssasına dönük dururken; diğer yüzü de bu acıklı, ibret verici, insanı tükettikçe yücelten, aşkınlığa erdiren kıssayı kendisine naklettiği kişiye yani "sâki"ye müteveccihtir.

Zira daha işin başlarında o eski kıssayı anlamak ve âdeta derûni bir iç yaşayışına inkılâb ettirmek isteyen anlatıcı:

*Düştü seferim diyâr-ı derde*
*kimdir yâr bana bu seferde?*

LM, 402

diyerek, acı itiraflara girişiyordu:

*Her kimde ki vardır istitâat*
*Derd ü güm u mihnet ü kanaât*
*Oldur bu müsâferette yârım*
*Zevk elhine yok i'tibârım*

LM, 403-404

şeklinde kendisini bütün insanlık adına evrensel bir ıstırap merkezi hâline getiren *Leylâ vü Mecnûn*'un ve bu mesnevî-roman ile beraber ezelden ebede insan tahlillerinden tüten her türlü acı ve ıstıraplara vâkıf görünen ve sanki yaşanmış ve yaşanacak bütün aşkların encâmını bilen bu hâl içinde eski kültürümüzün kemâlini de temsil etmiş bulunan bu kişi *Leylâ vü Mecnûn*'un aşklarından duyduğu yoğun teesürü birilerine açmak, ruhundaki acıyı paylaşmak ve hafifletmek ihtiyacındadır. Bunun mekânı muhayyel bir meyhâne olurken, anlatışın muhatabı da doğrudan sâki olup çıkıyor.

Burada klasik mesnevîlerde sık sık karşılaştığımız **"şâki-nâme"** bölümlerinin veya metinlerinin münasip bir yerinde ansızın ortaya çıkabilen sâkiye hitapların nasıl bir inkılâba maruz kaldığını, eski mesnevîlerin çoğunda yer alan aksesuar konumundan eserin bütünlüğüne nasıl raptedildiğini ve onlara ne tür fonksiyonlar yüklenebildiğini herhâlde farkediyor olmalısınız. İşke böylesi sanatkârlar elinde anlatıla-yazıla iyice fersudeleşmiş hikâyeler bu tür ameliyelerle hem yenilenmiş oluyor, hem de **klasik mesnevî** türü ihtiyacını duyduğumuz bir bütünlüğe eriyor. Bu iş eski hikâyeyi yeni baştan bir **"tevhîd"** denemesidir ki, *Leylâ vü Mecnûn*'u bizim nazarımızda **klasik hikâye** ve **romanın** en büyüğü ve gerçek **"şaheseri"** seviyesine yükseltiyor.

Bu hikâyeye asıl anlamını yükleyen, mesnevî kahramanlarını beşerî bir aşk seviyesinden yarı ilâhî insanüstü yaratıklar seviyesine yükselten ve âdeta metni yerlerin ve göklerin iştirak ettiği evrensel bir **trajediye** dönüşmüş olarak algılatan bu **"esâtirî"** kahraman kim? Bu kişi, işte üzerinde durduğumuz ve eski kıssayı yeniden anlamlandıran, mesnevîye görünüşte ikinci seviyede bir kişi olarak katılan **"asıl anlatıcı"**dan başkası değil. Bu kişiyi *Leylâ vü Mecnûn*'un yazarı Fuzûlî ile karıştırmamak icap eder. Çünkü o da nihayetinde, aynen Leylâ ve Mecnûn gibi, büyük hikâyeci Fuzûlî'nin imal ettiği hikâye kişilerinden bir başkası değil ki... Buradaki fark, birincilerin üzerinden asıl hikâye cereyan ederken, bu isimsiz, **"esâtirî"** kahramana yazar tarafından yüklenen rol de, cereyan eden hikâyeyi anlattırmak oluyor. Fakat önemli olan hikâyenin bu kişinin **"bakış açısı"** ile anlatılmasında ve anlamlandırılmasında toplanmış olmasıdır.

Zira sanatkârın anlatma görevini devrettiği bu kişiyi, Fuzûlî'nin kendisi ile karıştırmak, büyük hikâye ustasının, geleneksel **"mesnevî-roman"**a olan en ciddi katkılarından birini, onun hikâye sanatkârı olarak çağdaşlarından farkını gözardı etmek ve hatta bu hikâyeyi kavramamakla bir sayılmalıdır.

Biz şahsen, okuduğumuz kadarıyla eski "mesnevî-roman"larda **anlatıcı kişinin** bu kadar fonksiyonel kılındığına şahit olamıyoruz. *Leylâ vü Mecnûn*'u bize eklektik bir inşa yığını olmaktan kurtulmuş gösteren, nazarımızda "**form**"u unutturarak eseri bir bütün hâlinde duyuran, bu anlatıcı kişiden ve onun bakış açısındaki bütünlükten başka ne olabilir? Düşünmeye değmez mi?

**MİMARÎNİN TEVHİDİ-MESNEVÎNİN TECDİD VE TEVHİDİ**

Yeri gelmişken bir tespitte daha bulunalım:

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'una tasavvufî bir eda katarak, eserin beşerî ve tasavvufî iki ayrı düzlemde okunmasını sağlaması da, işte iyi kurgulanmış bu anlatıcı sayesinde gerçekleşiyor. Zira, temelde Leylâ ile Mecnûn'un aşkları son derece beşerî bir ilişkiden kaynaklanmaktadır. Fakat **eserin tasavvufî muhtevasını** ve hikâyenin tasavvuftan beslenen yorumunu işte adı verilmeyen bu anlatıcı gerçekleştiriyor.

O edindiği kültür, aşk ve ıstırap karışımı bir tertiple ortaya çıkan dinî perspektifi ile, kendisine göre yüzyıllar önce teşekkül eden **beşerî bir aşk** hikâyesini, kendi özel yorumu ile yeni bir anlam seviyesine yükseltiyor. Gözümüze taktığımız renkli bir gözlük, o da gelmişe ve geçmişe insan talihlerine, murada eren ve ermeyen bütün aşklara, rafine bir hassasiyetle bakma tecrübesine sahiptir. O, iradeyi değil aşkı temsil ediyor, kaba tasvir yerine insan ruhlarından tüten muzdarip havayı anlatmayı tercih ediyor. Dolayısıyla esere yedirilen özel muhteva, **anlatıcı kişinin bakış açısıyla** tezahür eden bir şey olup çıkıyor. Leylâ ile Mecnûn'u, beşeriyetlerinden soyarak ideal, mücerret aşk varlıkları hâline dönüştüren de ondan başkası değil!..

Klasik hikâye ve romanın nihayeti olarak kabul edebileceğimiz Şeyh Galib'in **Hüsn ü Aşk**'ında dahi, anlatıcının bu bütünlükçü, tevhid edici konumu dolayısıyla Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'una eş bir **"yapısal bütünlük"**le karşılaşmamız mümkün değildir. Çoğu eski mesnevilerde, genelde hikâyeden bağımsız olarak var olan **"hitâb-ı sâki"**ler, **"der vasf-ı bahar ve şitâ"**lar, **"der vasf-ı esb veya tîğ"**lar burada, yani Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda hikâyenin bütünlüğü içinde yeni fonksiyonları ile karşımıza çıkıyorlar. Aslında **"sâki-nâme"** bölümlerinde olduğu gibi bunların üzerinde de geniş geniş durmak gerekmektedir ki, Fuzûlî'nin klasik anlatmaya getirdiği büyük yenilik daha bir ortaya çıksın.

Netice olarak *Leylâ vü Mecnûn*, emsallerine göre, gerçek bir **"bütünlük şaheseri"**dir. İslâm mimarisinin ulaştığı, unsurları tevhid fikrine ise, klasik hikâye ve romanın iç içe yedirilmesi son derece güç unsurlarının da, bu eser vasıtasıyla gerçek bir **"tevhid"**e erdirildiklerine şahit oluyoruz.

Bu yapısal bütünlüktür ki, *Leylâ vü Mecnûn*'u bizim nazarımızda didaktiklikten yapma, yığma, sun'î bir eser olmaktan kurtarıyor. Bu ustalık onu bizim nazarımızda sağlam bir tahkiyeye dönüştürürken aynı zamanda bize tesir eden yüksek bir sanat hâline de getirmiş oluyor.

Eğer eserdeki aşk bize anlamlı geliyorsa, tasavvufî bakış bizden lirik hüzünler hasıl ediyorsa, bu sonuç eserin ulaştığı bütünlükçü yapıdan besleniyor. Yaşanmış veya yaşanmışlık intibaı veren bir hikâye, asırların zenginleştirdiği tasavvufî malumat yığını, nasıl böyle bir iç içeliğe gerçek bir iç yaşayışına ve daha ötede, ancak bazı nadir eserlerde şahidi olduğumuz büyük bir terkibe dönüştürülebilmiştir? Buna şaşmamak kâbil değil. Bu ciddi terkib üzerinde ne kadar durulsa azdır.

HÜLYA ARGUNŞAH

# TARİHİ ROMANIN YÜKSELİŞİ

Roman, edebiyatın "kurgulama" esasına dayalı bir türüdür. Namık Kemal'in bir buçuk asır geride kalmasına rağmen eskimemiş tanımlamasına göre gerçek ya da gerçekleşmesi ihtimal dahilinde olan hadiselerin etraflıca anlatılmasını hedefler.[1] Genel olarak roman kavramı konusunda en çok tartışılan taraf da tanımdaki bu "gerçeklik" vurgusudur. Gerçek olanın ne olduğu, nereye kadar bir gerçeklik olduğu tartışması romanın gelişim tarihi boyunca daima yapılagelmiştir. Bu tartışmalardan çıkan sonuç bu gerçeğin romana ait bir gerçek olduğu, bununsa farklı bir gerçeklik olduğudur. Roman sırtını gerçeğe dayamıştır. Ancak her anlatma bir yeniden kurgulama olduğuna göre romanda dış dünyanın gerçeğinin, anlatan kişi, anlatılan zaman vb. gibi birtakım unsurlar sayesinde ve kurgulama süreci içerisinde değişime ya da yorumlamaya uğramasından yani gerçeğin değiştirilmesinden söz ediyoruz demektir. Yazar, mevcut malzemeyi kültürü, dünya görüşü, psikolojisi ve birikimlerinin gölgesinde yeniden şekillendirir. Ona yeni bir bütünlük kazandırır.

Tarihî roman ise sırtını tarih malzemesine dayamıştır. Onun gerçeği, tarihî gerçekliktir. Tarihî roman yazarı, daha önce tarih bilimiyle uğraşan tarihçilerin ortaya koydukları bilgiyi yeniden inşası için temel malzeme veya hareket noktası olarak seçer. Ancak bir bilim adamı olmadığı ve bilim adamı gibi hareket etmediği için, tarihî olaylara ve vesika değeri taşıyan belgelere bağlı kalmak zorunda değildir. Çünkü tarihî roman yazarının işi, tarihi yorumlamak, canlandırmak hatta tarihçinin sorumluluk alanı içerisinde görülmeyen birtakım boşlukları da hayal dünyasının yardımıyla doldurarak tamamlamaktır. Dolayısıyla tarihî roman, genel olarak roman kavramı etrafında düşünüldüğü şekliyle, tarihî gerçeğin yorumlanmasıdır. Böylece tarih daha anlaşılır olmakta, sadece olayların tespiti olmaktan uzaklaştırılarak ilâve edilen insan öğesi ve onun etrafında yer alan hisler dünyası sayesinde olayların tarihi olmaktan çıkmakta ve insanın tarihi hâline gelmektedir. Alain, "Tarihin en güzeli bile maddeden yoksundur. Oldum olası biraz soyuttur tarih."[2] derken insansız tarihten söz etmektedir. Bilim olarak tarihin soğukluğu romana malzeme olduğunda kaybolmakta, daha sevimli ve anlaşılır hâle gelmekte, bu yolla da geniş kitlelere mal olmaktadır. Özellikle romantizmin getirdiği millet olma bilincinin yönlendirmesiyle ortaya çıkan tarih bilimi, tarihî roman bir yandan roman üzerinden de kendini ifade etme fırsatı bulurken bir yandan da şöyle veya böyle geniş okuyucu kitleleri üzerindeki etkilerini hazırlamaktadır. Bu sebeple de gerek Avrupa edebiyatında gerek Türk edebiyatında tarihî romanın doğuşu, gelişmesi ile zaman zaman ilgi görerek sonra yeniden unutulması çizgisinde bu millet olma bilinci, hâkim değer olarak görünmektedir.

Milletler tabiî bir şekilde başları sıkıştığında destanlarına ve tarihlerine sığınırlar. İlhan Tekeli, *Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek* adlı kitabında tarihi "ortak bellek" olarak vurgularken, modernleşme sürecinde 'bir varoluş biçimi' hâline geldiğini, önemli fonksiyonlar yüklendiğini söyler: "Bu ortak bellek insanların toplumsal kimliklerini ve geleceğe ilişkin beklentilerini belirleyen bir araçsallık kazanmıştır. Modernitenin ulus-devletin ve dayandığı hayal edilmiş topluluğun bu tarihe gereksinmesi vardır. Tarih moder-

nitede bir varoluş biçimi hâline gelmiştir. Tarih bilinci de düşüncelerin ve isteklerin yönlendiricisi olarak gelişmiştir."[3] Ancak tarih, öncelikle bir bilim olduğu için üzerinde bilimin getirdiği ciddiyeti ve soğukluğu daima taşır. Hâlbuki birçok tarihçi ve tarih üzerinde düşünen ismin de ifade ettikleri gibi tarihin etrafında bir bilinç oluşabilmesi için onun geniş kitlelere mâl olması gerekmektedir. İşte bu görevi edebiyat üstlenir. Bu durumuyla tarih, bilim olmaktan çıkarak edebiyata malzeme olur. Şiir, roman, hikâye, tiyatro gibi bütün türlerde yazarlar önlerinde duran bu geniş malzemeyi aslında sanatın da bir kolu olan edebiyatın kendine ait değerler dünyası içerisinde 'yeniden kurmak' için kullanırlar. Böylece tarih bir anlatı dünyasına malzeme olurken anlaşılırlık da kazanır. "(...) tarihin de romansız anlaşılamayacağını düşünüyorum." diyen Alev Alatlı bu düşüncesini örneklendirirken tarih biliminin tarihî romanla kazandığı durumu da belirtmiş olur: "Tarih, ciddî bir iştir. Geçen yüzyılda Dostoyevski Rusya tarihinde olmasaydı anlayamazdık. Belki de hiç roman olmadığı için Osmanlıyı anlayamadık. Biz, Düyûn-ı Umûmiyye'nin ne felâket olduğunu anlamadık, çünkü roman yoktu. Biz, harf devrimini anlayamadık, roman yoktu çünkü..."[4] Bu başka bir söyleyişle Yahya Kemal'in "Hayâl Beste" şiirindeki *"Şi're aksettirebilseydin eğer, dinlerdin,/Yüz fetih şi'ri okundukça çelik tellerden./Resme aksettirebilseydin eğer, ömrünce,/Ebedî cedleri karşında görürdün, canlı.* şeklindeki mısralarını düşündürmektedir.[5]

***

Tarihî romanın işte bu sorumluluğu 'romanın gerçeği' etrafında tarih ve roman ilişkilerinin tartışılmasını getirmiştir. Çünkü edebiyat, burada roman, herhangi bir bilginin anlatılması için aracı olmaya fazla tahammül edemez. Sanat, değerler dünyası ve yaratma süreciyle kendi başına bir bütündür. Burada tarihe müracaatı yaşanmış/yaşanılan gerçeği anlatmasıyla ilgilidir. Yani tarih, roman için içinde sayısız romanı besleyecek malzemeyi barındıran bir depodur. Mehmet Kaplan, "...her şey gibi tarih de romancı için bir malzemeden ibarettir. Tarihî bir romanı sanat eseri olarak değerli kılan, tarihî gerçeklere ve kaynaklara uygun olmaktan ziyade, kendi içinde bir dünya teşkil etmesidir."[6] derken tarih ile tarihî roman arasındaki en tartışmalı ilişkiyi açıklar. Roman tarihten faydalanmaktadır ama onun bütün verilerine bağlı kalmak zorunda değildir. Çünkü roman, gerçeğin dille yeniden inşası yoludur. Bu yüzden tarihî romandaki gerçeklik, tarihî gerçeklikle yer değiştirmiştir. Yazar, tespit edilebilmiş tarihî gerçeklikten hareket etmiştir, fakat romanın kendine özgü değerler dünyasında yeni bir bütün meydana getirmiştir. Geçmiş insan topluluklarının, zamanın bir köşesinde nasıl yaşadıklarını canlandırmıştır. Üstelik tarih kitaplarında asıl unsur olan tarihî olayın tespitinden farklı olarak insan ve insan boyutlarının da kazandırdığı unsurlarla tarihi, bir bilgi olmaktan çıkarmış ve yaşanmış bir geçmiş hâline getirmiştir.

Buna ilâve olarak tarihî romanda yazar, insan toplulukları açısından önemli olan ve yaşanmış zamanı canlandırırken tarihî bilgi ve belgelerde bulunmayan şeyleri, olması muhtemel şekilleriyle muhayyilesinin yardımıyla yaratır. Bu yolla tarihî roman, tarihin bir adım önüne geçerek onu, olayların tarihi olmaktan kurtarır. Hatta Alain'e göre " tarihi aydınlatan romandır. Tarih ancak 'yeniden yaşatma sanatı' olursa, romanla eşitlenmiş, ona yetişmiş olur."[7] Fakat bu, tarihin doğasına aykırıdır. Her ne kadar 20. yüzyılın tarih felsefecileri tarihi bir yorum olarak görüyorlarsa da bu romandakinden daha farklı bir yorumdur.

Son dönemin post-modern tarih anlayışı, Carr'ın "Tarih yorum demektir." cümlesinden hareketle tarihî romanı kurgunun kurgusu olarak görür. Bu varsayıma göre

"...tarihin olguları hiçtir, yorumsa her şeydir."[8] diyen Carr için "Tarihin kurulmasında yorum vazgeçilmez bir rol oynadığından ve varolan hiçbir yorum bütünüyle nesnel olmadığı için her yorumun bir öteki kadar iyi olduğu..."[9] fikrî tarihin karşısındakileri 'farklı tarihler' düşüncesine götürmektedir.

Tarihî olay ancak tarihçi ona yaklaştığı zaman bir gerçeklik/olgu hâlini almaktadır. Fakat tarihçi kendi birikimleri ve eğilimleri ile tarihe baktığı için "tarihin olguları bize hiçbir zaman 'arı' olarak gelmezler." Bir anlamda tarihçi, bir yorumcu; tarih ise tarihçinin zamanı yeniden yorumlamasıdır. Bu görüşlerini Collingwood'un tarih felsefesine dayandıran Carr, böylece tarihe, tarihî belgelere olan güvensizliğini ifade ederken tarihi ve tarihçiyi bir kurgu dünyanın eşiğine görmektedir.[10] Bu anlayış, 19. yüzyılın tarih anlayışından farklı, ama bilinen tarihsel gerçeklerin ötesinde bir tarihi işaret ettiği için de yeni tarih yazımlarını düşündürmektedir. Bu durum her ne kadar tarihten şüphe etmeyi getirmekteyse de tarihin inkârını getirmez. Ama tarihî gerçeğin dondurulmuş, tek boyutlu bir şey olmadığını farklı bakış açılarıyla çoğaltılabilmesinin zeminini hazırlar. Carr, "Günlük yaşamda olsun, tarihsel süreç içinde olsun, hiçbir önemli olay bir tek nedenin sonucu olamaz.'derken bunu kasteder.[11] Keith Jenkins'e göre bu şöyle yorumlanır: "...tarih, kaçınılmaz olarak bir kişisel yapı; "anlatıcı" sıfatıyla tarihçinin bakış açısının dışavurumu olarak kalır. Kendisi de kuşkulu olan doğrudan bellekten farklı olarak tarih, başka birilerinin gözlerine ve seslerine dayanır; tarihi, geçmişteki olaylarla bizim onlar hakkında okumalarımız arasında yer alan bir yorumcu aracılığıyla görürüz."[12] Bu post-modern anlayış 19. yüzyılın soğuk tarih bilimini bir kurmaca dünya olan edebiyata yaklaştırmaktadır. Yazar, kendisine zaten bir kurgu olarak gelmiş olan 'tarihî gerçeği' yeniden kurgular ve ona bu defa romanın dünyasına ait yöntemleri ilâve eder. Ortaya yeni ama aslında edebî bir kurgusal bütünlük çıkar.

***

Bütün bunlar tarihle roman arasındaki ilişkilerin farklı yorumlarını toparlayan küçük değinmelerdir. Bu dikkatlerin arkasından bir tarihî roman tanımına geçilirse şöyle bir genelleme yapılabilir: "Daha önce insan veya insan toplulukları tarafından yaşanmış, hatta uzantıları günümüzde de yaşanan hadiseler ve yaşayan insanlar tarafından hissedilen olguların, yazar tarafından tekrar kurgulamaya tâbi tutularak yeni bir âlem/bütün yaratılmasıdır." Fakat bu son derece genel bir tanımdır ve tarihî romandan çok, geniş anlamda tarihi malzeme olarak kullanan bütün romanları kastetmekte, üstelik tarihî malzeme etrafında yazmaya başlama sebebi olarak da yaşanmakta olan zamanın içerisinden tarihsel bir dürtü beklenmektedir. Yazarın eserinde söz konusu ettiği tarihsel dönemin neresinde yer aldığı ise belirtilmemiştir. Hâlbuki tarih karşısında yazarın durumu, tarihî romanın tarihle ilgilenen romanlar ya da tarih malzemeli romanlar başlığı içerisinde nerede yer alabileceği konusunda önemli bir ölçü olacaktır.

Yazarın romanında bizzat yaşadığı bir tarihî olayı anlatmasıyla ancak birtakım kaynaklardan öğrenerek kurguladığı bir zaman dilimini/ bir tarihî olayı anlatması arasında önemli bir farklılık vardır. Sadık Tural da bu ayrıma şu cümleleriyle dikkati çekmektedir: "Yazarın bizzat yaşadığı veya yaşayanların gözlediği veya dinlediği (okuduğu) zaman meydana getireceği tahkiyeli eser ile kendisinin hiçbir şekilde 'şahidi olamayacağı' tahkiyeli eser, pek tabiî farklı olacaktır. Hiçbir şekilde şahidi olamayacağı bir zaman dilimini tahkiyeli eser hâline getirirken (uzun veya kısa hikâye,

roman, senaryo, piyes) yazar tarihçinin ve sosyologun 'muteber' saydığı kaynaklardan ve iki bilim dalının ulaştığı tespit ve değerlendirmelerden yararlanır..."[13]

Fakat genel olarak tarihi malzeme olarak seçen romanlar tek bir başlık altında düşünülmekte, bu tür romanlar için tarihî roman, tarihten söz açan roman, tarihe dayanmış roman, tarih romanı, tarihsel roman gibi adlandırmalar kullanılırken herhangi bir ayırım gözetilmemektedir. Bütün bu terimlerde tek ortak nokta, anlatılanların tarihîlik boyutu taşıyor olmasıdır. Oysa bu tarihîlik boyutu, roman türü içerisinde yer alan ve diğerlerine göre farklı bir kurgu zamanını benimsemiş olan tarihî romanın doğru adlandırılmasında önemli bir kilit noktasıdır. Bu konuda düşünenler bunlar arasındaki ayrıma dikkat etmişlerdir. Sadık Tural bu konuda ölçüsünü, "(...) konunun tamamlanmış, bitmiş zaman mührünü yemiş olması"[14], "(...) işlenilen vak'anın, hâlde devam etmesi yerine başlangıç ve sonucu gözlenebilen zamandan önceye dayanması"[15], "Yazarı tarafından gözlenememiş (...)"[16] bir devri anlatmak ifadeleriyle belirler.

Hilmi Yavuz da "(...) tarihsel roman tarihî roman değildir." dedikten sonra, her romanda bir süre sonra tarih olacak bir takım öğelerin olduğunu ama tarihî romandaki tarihin bundan ayrı bir tarihîlik vasfı taşıdığını vurgular: "Aşağı yukarı her roman, tarihsel romandır, denebilecek bir tanımı içeriyor benim için. Bugün toplumu anlatan (...) bir romanın bundan yirmi ya da otuz yıl sonra tarihsel bir roman olması kaçınılmaz. (...) Yani şimdinin tarihsel kesitini veren bir roman da tarihsel romandır." Düşüncesini bir örnekle de aydınlatır: "Napolyon'un hayatıyla ilgili olarak yazılmış olan bir roman benim açımdan tarihî bir romandır, tarihsel bir roman değil."[17]

Ahmet Yurdakul "...tarihî romanla, romandaki tarihselliği birbirine karıştırmamak gerekecektir. İlkinde tarih, aktarılan bir gerçekliktir. İkincisinde ise yöntem..."[18] diyerek daha farklı bir ayrımı belirler. Fethi Naci ise, bütün bu tartışmaların dışına çıkarak "Güncel yaşam romana nasıl yansıyorsa tarih de romana öyle yansır: Romanın yaratacağı roman kişileriyle. Bunun için tarihî roman yerine 'tarihten söz açan roman' demek, bence daha yerinde olur."[19] der ve daha geniş, romanda anlatılan zamanın niteliğini göz ardı eden bir adlandırmayı tercih eder.

Bu tespitler, tarihî roman etrafında var olan ve tartışılan bir ayrıma işaret etmektedirler. Bu ayrım dikkat edilirse tarihî romanın dayandığı asıl kurgusal unsur olan zamanla ilgilidir. Kurguya dayalı eserler, yapılarında daha başlangıçtan itibaren üç boyutlu bir zamanı taşırlar: Vak'anın oluş zamanı, yazarın bu vak'ayı yazış zamanı, okuyucunun bu metni okuyuş zamanı.[20] tarihî romanın adlandırılması bu zamanlardan ilk ikisinin birbirine yakınlık ve uzaklığına bağlı olarak yapılmaktadır. Tarihî romanda, eserin yazılış zamanı ile anlattığı zaman arasında olup bitme ve tarihe mal olma gibi bir tamamlanma süreci beklenmektedir. Burada üçüncü zaman boyutunda yer alan okuyucunun durumu değişmemektedir. Okuyucu için *Devlet Ana* ile *Ateşten Gömlek* aynı çizgide yer alan romanlardır. Her ikisi de tarih olan bir zamanı anlatmaktadırlar. Hâlbuki Kemal Tahir *Devlet Ana*'da edindiği bilgi ve belgelerle romanını kurgularken Halide Edip *Ateşten Gömlek*'te, bizzat yaşadığı zamanı ve bu sırada idrak ettiklerini anlatmaktadır. Birinde öğrenme söz konusuyken diğerinde ferdî tecrübe esas alınmıştır.

Bütün bunlara bağlı olarak uzak/tamamlanmış/geçmiş zamanı, kurgu dünyasının temel dayanak noktası olarak alan roman için 'tarihî roman' teriminin yetersiz kaldığı görülmektedir. Eserde anlatılan zaman, yazar için de –okuyucu gibi- uzak bir zamana tekabül edi-

yorsa ancak bu roman için 'tarihî' terimi kabul edilebilir. Ama yazarın bizzat şahit olduğu ve daha sonra tarihe mal olacak zamanları anlatan romanlar için başka bir isimlendirme gerekmektedir. Bu tür romanlar için Batıda bir devri anlatan eserler için kullanılan 'chronicle' teriminin çağrışımlarıyla 'devir romanı' söyleyişi teklif edilebilir. Bu teklifler postmodern tarih anlayışına göre yazılmış ve zaten kurmaca olarak kabul edilmiş tarihi ikinci bir kurgulamaya tâbi tutan, tarih malzemesine bir oyun gibi bakarak aslında esrarengiz dünyayı anlatmak için tarihi sadece uygun bir zemin olarak gören ve Türk Edebiyatında 1990 sonrası örneklenen 'yeni tarihî romanı' içerisine almamaktadır. 'Tarih roman' diye adlandırılabilecek bu tür romanda kurgunun bütün çarkları dışarıda işler.[21]

Bunlar usulünce tartışmaya açık tekliflerdir. Fakat bütün sahalarda olduğu gibi edebiyatta ve romanda birtakım hatalara düşmemek ve anlaşılmak için tartışılmış ve bunların sonucunda doğrulanmış terimlere ulaşmak gerekmektedir. Bu mecburiyetle ve romanda tarihin kullanılmasının getirdiği farklılıklar çerçevesinde belirtilen dikkatlerin ışığında bir tarihî roman tanımı şöyle yapılabilir: "Tarihî roman, başlangıç ve sonucu geçmiş zaman içerisinde gerçekleşmiş olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirlerde yaşamış olan insanların hikâyelerinin edebî ölçüler içerisinde yeniden inşa edilmesidir."

***

Bu tarif, tarihî romanın vazgeçilmez özelliklerinden hareketle yapılmıştır. Bu özelliklerden biri romanda anlatılacak şahsiyetin ya da olayın artık mazi olmuş ve tamamlanmış bir zamandan seçilmiş olmasıdır. Çünkü tarihî roman yazarından, eserini yazmadan önce bir araştırma ve öğrenme süreci bekliyoruz. Vak'a zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafe daraldıkça/kısaldıkça şahsî izlenimler ortaya çıkmakta ve kurgu bu izlenimlerle farklılaşmaktadır. Bu sebeple tarihî roman yazarları, yazacakları zamanın meseleleri, insanları, sosyal hayatı vb. teferruatı üzerinde yoğunlaşırlarken kendilerine ulaşan bilgiler, çeşitli tarih kitapları, destanlar, masallar, efsaneler, bazı tarihî vesikalar, hatta söylentilere bile değer vermek zorundadır. Uzun bir hazırlık safhası sonucunda elde edilen bu birikim, yazarın yeniden inşa kabiliyeti sayesinde ve kişisel tercihleri doğrultusunda düzenlenerek yeni bir bütün oluşturacaktır. Sadık Tural, yazarın öğrenme ve yaratma sürecini "Tarih romancısı vesikanın ortaya koyduğu malzemeyi önce öğrenir; sonra kendisine tesir eden unsurlar arasında seçmeler, ayıklamalar yapar; daha sonra da edebî yaratmanın sihri ile onlara can verir."[22] cümleleriyle tespit etmiştir. Unutulmamalıdır ki her eser yeni bir yaratmadır, hatta post-modern tarih anlayışına göre her tarihî roman tarihin yeni bir yorumudur.

Bu cümleler tarihî roman yazarında öğrenmeden sonra ayıklama ve kurgulama işleminin başladığını göstermektedir. Romancı tarihçinin, sosyologun, etnologun hatta edebiyat tarihçisinin yaptığı tespitlerden muhayyilesindeki kompozisyon doğrultusunda seçmeler yapar. Önünde yığın hâlinde duran malzemeyi tarihî gerçeğin etrafında muhayyilesi yardımıyla yeniden kurar.

***

Tarihî romanın ikinci önemli şartı tarihe bağlılık, başka bir söyleyişle gerçekliktir. Buna 'gerçeklik vehmi' denilebilir. Çünkü bu, tarihî romanın kendine ait gerçeğidir ve tarihî gerçekliğe dayalı ama ondan farklı bir şeydir. Burada unutulmaması gereken tarihî romanın tarih biliminin ortaya çıkardığı gerçeğe fazla tahammül edemediğidir. Meselâ bu sebeple tarihî roman, büyük tarihî kişileri doğrudan doğruya anlatamaz, onları etraflarındaki kişilerle tamamlar.

Tarihî roman ve gerçeklik, çeşitli vesilelerle tarihî roman etrafında yapılan tartışmalarda üzerinde en çok durulan konudur. Çoğu zaman romanın doğasına aykırı bir çıkışla tarihî roman-tarih bilgisi karşılaştırmaları yapılarak eserin tarihten hangi noktalarda ne kadar uzaklaştığı, ne kadar tarihe sadık kaldığı başka bir söyleyişle romancının tarihi ne kadar tahrif veya takip ettiği ortaya konmaya çalışılmaktadır. Aslında romandan beklenen, tarihin yerine geçmek olmamalıdır. Zaten roman da böyle bir duruma aday değildir. Tarihi, bilinen şekliyle anlatmayı hedeflemez. Bu durumuyla tarihî romandan beklenecek en son şey öğreticiliktir. Roman kendine özgü ve yeni bir gerçeklik kavramı etrafında oluşmuştur. Bu estetik bir gerçekliktir. Şerif Aktaş bu konuda "... her ne kadar tarihî gerçeğin aksettirildiği iddia edilirse de, bu eserler mahiyet itibariyle tarihî zamanda yapılan bir bozulmanın mekân ve şahıs kadrosunda yapılan bir seçimin mahsulü olduklarından, yaşanmış hadiselerin belirli bir mizaç ve düşünce aracılığıyla yorumundan ibarettir."[23] derken estetik gerçeğin oluşumunda şahsî tercihlerin yerini yani *seçme*yi vurgular.

Yazar, önündeki malzemeden seçme hakkına sahiptir. Eserine konu olarak alacağı ve işleyeceği hadiseyi/insanı/zamanı seçebileceği gibi seçtiklerini de istediği şekilde işleyebilir, ona yeni yorumlar katabilir. Ancak romantik tarihçi görüş bunun karşısındadır. Yazara şahsî olmak hakkını "tahrif" veya "inkâr etmemek" şartıyla verir.[24] Bu görüş yazarın, olmamış ama olması muhtemel ayrıntıları ilâve etmesine, hayal dünyasının yardımı ve fikrî tercihlerinin yönlendirmesiyle yaşanmışları değiştirip yeni bir yorumla sunarken roman türünün estetik ihtiyaçlarının kullanılmasına müsaade eder. Fethi Naci de tarihî romanın gerçekle ilgisini ve yazarın onu ne kadar değiştirmeye tâbi tutabileceğini şu cümleleriyle anlatmıştır: "...tarihsel olayları romanlaştırırken romancı, gerçek kişilere, gerçek kişiler hakkında gerçeğe uymayan sözler ettiremez, anlattığı dönemle ilgili maddî bilgi hataları yaptıramaz; kullandığı malzemeyi birebir olarak aktaramaz."[25] Burada da romantik bir tarih görüşü sezilmekte yazarın kurgulama özgürlüğüne tarihe bağlı kaldığı müddetçe izin verilmektedir.

Buna karşılık son dönemlerde Umberto Eco'nun romanda zamanı ve tarihsel malzemeyi önemli bir mesele olarak kabul eden romanlarının tanınması, post-modern tarih görüşü ve edebiyat anlayışının yaygınlaşması üzerine yazarlarımız tarihten farklı şekillerde faydalanma yollarını denemeye başladılar. Üstelik bu onlara geçmiş zaman karşısında daha özgür hareket etme şansını da tanımıştır. Yakın zamanlarda modern insanın artık uzak bir geçmişte kalan masal dinleme ve üretme ihtiyacını temin etmek ve tarihî romanın da aslında böyle bir anlatı türü olduğunu, insanın anlatmak ve dinlemek ihtiyacından kaynaklandığını belirlemek istercesine hiçbir tarihî gerçeğin yeniden canlandırılması amacını taşımayan tarih malzemeli romanlar yazılmaktadır. Bunlarda tarih, sadece bir başlangıç noktası hâlinde, hatta romanın olmazsa olmazları arasında yer alan zamanla ilgili bir tespit olarak kalırken fantezinin ve entrikanın boyutları abartılır. Ortaya önce tarihî vak'anın, sonra tarihi vak'anın içindeki insan psikolojisinin değişimini takip eden tarihî roman anlayışlarının yerine âdeta bütün bu ciddiyetle alay eden, yine öncekilerin tersine baştan sona bütün bir kurmacaya dayanan başka bir roman gelir. Namık Kemal'in *Cezmi*'sinden sonra Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ının gelmesi, bunların ardından da Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si, İhsan Oktay Anar'ın *Efrasiyabın Hikâyeleri*'nin ve Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*'inin gelmesi gibi...

***

Tarihî romanın bir önemli meselesi de ideolojik yapısıdır. Tarih malzemeli romanlarda tarihî olaylar yazar tarafından yeni bir bütün oluşturmak için seçildiklerinde bu yeni bütünün kurgulanması sırasında yazara ait birikimlerin ve değerlendirmelerin süzgecinden geçerler. Hayata ve meselelere hayatın insan topluluklarının, tarihin meselelerine hatta sadece meselelerine değil, içlerinde barındırdıkları ve etraflarında düşündürdükleri her şey başka bir bakış tarzının ürünü olurlar. Böylece tarihî romanın gerçekliği konusu yeni bir boyut kazanmış olur. Okuyucu tarihî romanı okurken aynı zamanda sanat, yeniden inşa ve yazarın ideolojik tercihleri doğrultusunda farklılaştırılmış, tarihin kendisi olmaktan çıkarılmış bir tarih bilgisi edinir. Erol Toy, "Belgeler ve bilgiler neyi gösterirse göstersin onları yorumlama yazarın bakış açısına göre. Tarihin teziyle yazıcının tezinin uyumu gösterdiği yerlerde yorum kolaylığı var. Çatışma ve çarpışma gösterdiği yerlerde tarihin kanıtlama ve ispatlama gibi bir sorumluluğu yok. O fikri geliştirmek gibi bir zorunluluk yazıcıya düşüyor."[26] diyerek tarihle romancı arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkide yazarın tercihlerinin ne kadar önemli olduğunu vurgular. Böylece her roman ve yazarla tarihsel olay yeni bir boyut kazanmakta, bir düşünce dünyasının ifade ve yansımalarını da üstlenmektedir.

Bu durumda tarihî romanın "gerçeklik" ve "yaşanmış gerçek zaman" boyutu yeni bir tartışmaya konu olmaktadır. Sadece tarihî roman yazarının değil, başlangıçtan itibaren tarihçinin bile kişisel bakış açısı ile ideolojik kabullerinden sıyrılmayacağı, sonraya 'arı' bir tarih sunamayacağı gerçeği söz konusu edilmişti. Hatta Fethi Naci, yazarların tarihe gidiş sebeplerinin zaman zaman tarihi canlandırmaktan başka kafalarındaki toplumsal sorunlarla ilgili çözüm önerilerini vermek olduğunu belirtir: "Bizde, bir romancı, birtakım toplumsal sorunlara kafasında bir çözüm yolu bulduktan sonra, bu kurumsal çözümleri dile getirecek açıklayıcı kişiler çizmek için tarihten yararlanmaya kalkıştı mı, gerçek tarihsel kişileri romanına dilediği ölçüde sokmaktan, dilediği gibi konuşturmaktan çekinmiyor. Bu tutumun en ünlü örneği Kemal Tahir'dir."[27] Bilindiği gibi Kemal Tahir ATÜT projesini *Devlet Ana* ile okuyucusuna takdim etmiştir.

Tarihî romanın yüklendiği bu fonksiyon ona yeni bir açılım getirir. Sadık Tural'ın da tarihî romandan millî şuuru uyandırmak ve canlı tutmakla ilgili beklentileri vardır. Keith Jenkins "... tarih kaçınılmaz olarak bir kişisel yapı (...) Tarihsel malzemelerin seçimine tarihçinin bakış açısı ve eğilimleri şekil verir ve bunlardan çıkartılacak anlamı da bizim kendi kişisel yapılarımız belirler."[28] derken bunları kastetmiştir.

Roman aracılığıyla tarih, bir millî kültür unsuru olarak nesilden nesile aktarılabilmekte, toplum hayatına birtakım değerlerin telkini, bazılarının da yergisi bu tür romanlarla daha kolayca yapılabilmektedir. Hâlihazırda toplumun yaşadığı bir meseleyi/buhranı tarihî bir dönemde yeni bir açılımla sergileyecek bir zaman dilimi bulan ya da kurgulayan yazar, Lukacs'ın deyimiyle "hayata tarihîleştirilmiş bir yaklaşım" gerçekleştirir. Bu sebeple de Macar estetikçi, filozof Lukacs'a göre toplumdaki gelişme ve değişmelerin tarihsel bir bütünlük hâlinde görülmesi ve kavranması gerekir. Aslında Lukacs'ın bu düşüncesi içinde yaşanmakta olan devrin meselelerini, bu meseleler karşısında alınacak tavrı ve tedbirleri tarihe bakarak tespit etmek şeklinde olan tarihî romandan beklenen faydaya, toplum içinde yüklenmesi gereken misyona uygundur.[29]

Tarihî romandan bu beklentilerin asıl sebebi -özellikle 1990 sonrasında yazılan tarihî malzemeli ama fantastik boyutları gelişmiş örnekler bir tarafa bırakılırsa- kolay okunurluğudur. Modern hayatın içinde geçmişte destanların yüklendiği rolü ye-

rine getirdiği söylenen tarihî romanın, macerayı ön plâna çıkaran, hamasî değerleri besleyen tarafı faydacı/ideolojik beklentilere uygun düşmektedir. Bu yüzden de klâsik örgülere sahip tarihî romanların belli zamanlarda ilgi gördükleri ya da tam tersine belli zamanlarda da unutuldukları gözlemlenebilmektedir. Özellikle toplumsal dar boğazlar yazarları ve okuyucuları tarihe yönlendirmektedir. Yaşadığı zaman ve mekândan tatmin olmayan insan geçmişin içerisinde kendisine uygun bir zaman bularak neredeyse oraya sığınmakta, oradan getirdiği cevaplarla yaşadığı zamanı aydınlatma çabası göstermektedir. Ömer Seyfettin'in tarihî hikâyelerinin yazılış tarihleri ve konuları düşünülürse böyle bir amaca yönelik olduğu farkedilecektir.

***

Öte yandan millîleşme süreci içerisinde tarihe ihtiyacı olan ve toprağı vatan yapma arzusu taşıyan insanın da tarihe yöneldiği fark edilmektedir. Taner Timur " Osmanlı kimliğinden Türk kimliğine geçiş sürecimizi anlamakta en çok yardımcı olacak kaynaklardan biri de tarihî romanlardır."[30] diyerek bu fikri belirler. 1930-1940 arasında Türk Tarihini Tetkik Cemiyeti ve Atatürk'ün Tarih Tezi doğrultusunda yazılan İskender Fahrettin'in *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor* (1933) ile *Sümer Kızı* (1933) adlı romanları, Anadolu'daki Türk tarihinin Selçuklu'dan çok öncesine dayandığını anlatmak dolayısıyla Anadolu'nun asırlardır Türk'ün vatanı olduğunu ispat etmek için yazılırlar. Yine aynı şekilde bazı dönemlerde İstiklâl Savaşı ve Osmanlının kuruluş tarihi etrafında yazılan tarihî romanlarla topluma 'yeniden doğma' fikri yüklenmek istenir. Zaman zaman Osmanlı tarihine yönelen tarihî romanlarla da Cumhuriyetin ilk yıllarında benimsenen Osmanlıya menfi bakışın değişmesi ve Osmanlıyla tarih bağının yeniden kurulması özlenir. Ayrıca resmî tarih etrafında yapılan tartışmalar da nasıl tarihe yeniden bakmayı getiriyorlarsa aynı şekilde tarihi romanın canlılık ve işlev kazanmasını sağlamaktadır.

***

Ancak her okuyucu okuduğu eserde bu tür kolaylıkların bulunmasından, öğreticiliğin ya da telkinin ön plânda olmasından hoşlanmaz. Bu karşımıza tarihî romanın maksatları ve okuyucu kitlesi arasındaki arz-talep dengesini esas alan bir sınıflamayı getirir: Popüler anlayışa sahip tarihî romanlar ile asıl hedef olarak sanatın seçildiği tarihî romanlar.

Edebiyat ve özellikle roman çok geniş bir okuyucu kitlesine hitap etmektedir. Bu kitle içerisinde her sınıftan okuyucu vardır. Yüksek bir sanat karakterine sahip edebî eserle uyuşma gösteremeyen okuyucuların yorulmadan, sıkılmadan, hoşlanarak, günlük meselelerden sıyrılarak, hatta şuur altına gömdükleri birtakım duygularını da tatmin ederek okudukları eserler vardır.

Popüler edebiyat, bilindiği gibi geniş bir kitleyi içerisine alır. Sıradan okuyucuların okuma, hatta edebî eser okuyarak eğlenme, öğrenme, dinlenme gibi ihtiyaçlarını tatmin eder. Bu sebeple 'yığın edebiyatı' diye de adlandırılır. Herhangi bir sanat iddiası taşımayan popüler edebiyatın ürünlerini aşk ve sevda romanları, macera romanları, polisiye romanlar, korku romanları vb. oluşturmaktadır. Basit bir tüketim maddesi gibi düşünülen popüler edebiyatta okuyucunun herhangi bir sanat beklentisi olmadığı gibi yazarın da sanat konusunda herhangi bir iddiası yoktur.

Popüler anlayışla yazılmış tarihî romanlar hitap ettikleri yaş grubunun isteklerine bağlı olarak birtakım özellikler taşırlar. Örneğin çocuklar için yazılanlar ile büyükler için yazılanlar birbirlerinden farklıdırlar. Çocuklar için olanlar daha ziyade basit bir

kompozisyonla, kolay anlaşılır sade bir dille ve idealize edilmiş bir kahraman tipi etrafında kurulmuş küçük hacimli tarihî romanlardır. Büyükler için yazılanlar daha hacimli, macera bakımından daha yoğun, zaman zaman erotizmin de göründüğü eserlerdir.

Tarihî devir hakkında araştırmalar yapıp o devrin önemli hadiselerine işaret eden fakat buna rağmen yazdıklarıyla tarihî macera romanı boyutlarını aşamayan pekçok yazar vardır. Bunlar tarihi bir zevk edinmiş olan, sanatçılara kaynak olarak gösteren ve kendileri de küçük denemeler yapmış olan ancak sanatçı muhayyilesine sahip olmadıklarını düşündüğümüz Ahmet Refik Altınay ve Reşat Ekrem Koçu'nun açtığı yolda yazmışlardır. Asıl gayeleri, tarihe karşı bir ilgi uyandırmaktır. Böyle yazarlar genel olarak büyük bir yazar olmak iddiasında değildirler. Okuyucunun psikolojisini çok iyi bilirler. Buna dayanarak onun hoşuna giden şeyleri yazarlar. Aslında bu işi meslek hâline getirmişlerdir. Başlangıçta mutlaka bir yazma ve yaratma zorluğu çekerlerse de sonunda bu işlem bir alışkanlık hâlini alarak süreklilik kazanmaktadır. Çoğu zaman kurguda tekrara düşen bu yazarların gayesi, mümkün olduğu kadar beğendirmek ve çok satmaktır. Çok beğenilen ve satılan kahramanın hikâyesinin anlatıldığı romanlar seriler hâlinde devam ettirilebilmektedir.

İşte burada tarihî romanın özellikle de popüler mânâlı tarihî romanın, destan ve halk hikâyesinin yerini tuttuğu tezi daha belirgin olarak ortaya çıkar. Aynen destan kahramanları gibi düz bir karakter yapısına sahip olan kahraman, birkaç kitap süren macerası boyunca değişmeden nöbeti oğluna hatta torununa bırakarak devam eder. Murat Sertoğlu'nun *Battal Gazi* (1967), *Battal Gazi'nin Oğlu* (1967), *Battal Gazi'nin Oğlunun İntikamı* (1970) adlı eserleriyle ; Oğuz Özdeş'in *Karapençe* (1965), *Karapençe Estergonda* (1966), *Karapençe'nin İntikamı* (1966), *Karapençe'nin Oğlu* (1967), *Karapençe Voyvodaya Karşı* (1967) adlı romanları bu duruma iyi birer örnektirler.

Romanı 'romanlar hayatı yaparlar' cümlesi doğrultusunda çok daha önemli bir mesele olarak ele alan, tarihî romanı da romanın bir kolu olduğu için önemli gören yazarlar romanı bir sanat eseri, roman yazarlığını ise sanatkârlık olarak görürler. Bazen günün meselelerini tarihe taşıyarak oradan cevaplar bulmaya çalışırlar. Romanın ideolojiden de uzak olamıyacağı düşüncesiyle ideolojik kavramların savunmasını ya da tenkidini yaparlar. Dolayısıyla bu tarihî romana bir sanat eseri olmaktan başka bir yorum olma, mesaj verme karakterini de yükler. Bu tür yazarlar, daimî olarak bir sanat endişesi taşıdıkları için modern roman teknikleri denerler. Hayatı ve insanı tam anlamıyla verme düşüncesiyle tarihî romana psikolojik boyutu ilâve ederler. İnsana, tabiata, eşyaya daha fazla ve dikkatle bakarlar. Arayışlarını bir yandan sürdürürken diğer yandan kendilerini tekrarlamaktan kaçınarak dikkatle yazmaya devam ederler. Bunlar tarihî roman türünün kendi içerisinde yenilenmesini getirmektedir.

***

Tarihî roman, insanların anlatma ve dinleme ihtiyacının doğurduğu destan, masal, efsane gibi anlatı türlerinin modern hayat içerisinde en yakın devamıdır. Bu türün, sosyal ve tarihî şartlar içerisinde zaman zaman bir ihtiyaç hâline gelmesi ve gelişen modern roman tekniklerini kullanan yazarlar sayesinde kendini yenileyebilmesi uzun bir gelecekte de bu türün devam edeceğini göstermektedir. Daha da önemlisi bu yenilenme, tarihî romanın popülist ya da ideolojik karekteri yüzünden küçümsenmesini de engelleyecektir. Çünkü tarihî roman bir ihtiyaçtan doğmuştur ve bu ihtiyaçlar dolayısıyla yaşamaya devam edecek gibi görünmektedir.

[1] Haz. Mehmet Kaplan vd., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. 2, İ.Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul, 1978, s. 392.

[2] Alain, *Edebiyat Üstüne Söyleşiler*, (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul, 1985, s. 88-89.

[3] İlhan Tekeli, *Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek*, Dost Yay., Ankara, 1998, s. 117.

[4] Alev Alatlı, "Belki de Hiç Romanı Olmadığı İçin Osmanlıyı Anlayamadık", *Kültür Dünyası*, S. 19, Aralık 1998, s. 29.

[5] Yahya Kemal, "Hayâl Beste", *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal Enstitüsü Yay., İstanbul, 1974, s. 39.

[6] Mehmet Kaplan, "Tarihî Romanda Şahıslar Nasıl Konuşturulmalı?", *Türk Edebiyatı*, S. 45, Temmuz 1977, s. 7.

[7] Alain, *a.g.e.*, s. 88-89.

[8] E. H. Carr, *Tarih Nedir?*, (Çev. Misket Gizem Göktürk), 5. bs., İletişim Yay., İstanbul, 1996, s. 34.

[9] Carr, *a.g.e.*, s. 34.

[10] R.G. Collingwood, *Tarih Tasarımı*, (Çev. Doç. Dr. Kurtuluş Dinçer), Gündoğan Yay., Ankara, 1996.

[11] E.H.Carr- J. Fontana, *Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık*, (Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya), İmge Yay., Ankara, 1992, s. 16.

[12] Keith Jenkins, *Tarihi Yeniden Düşünmek*, (Çev. Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s. 24.

[13] Sadık Tural, "Tarihî Roman Geleneği veya Cezmi", *Doğumunun 150. Yılında Namık Kemal*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 1993, s. 69.

[14] Sadık Tural, "Tarihî Roman ve Atsız'ın Tarihî Romanları Üzerine Düşünceler", *Zamanın Elinden Tutmak*, Ötüken Yay., İstanbul, 1982, s. 226.

[15] Tural, *a.g.e.*, s. 225.

[16] Tural, *a.g.e.*, s. 259.

[17] Hilmi Yavuz, "Tarihi Roman Ancak Belli Bir Tasarımdan Yola Çıkılarak Yazılabilir", *Hürriyet Gösteri*, S. 197, Mayıs 1997, s. 69.

[18] Ahmet Yurdakul, "Romanda Tarihsellik ve Tarihî Roman", *Hürriyet Gösteri*, S. 93, Mayıs 1988, s. 76.

[19] Fethi Naci, "Romancının İşi Tarih Değil Roman Yazmaktır", *Hürriyet Gösteri*, S. 197, Mayıs 1997, s. 58.

[20] Şerif Aktaş, *Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara, 1991, s. 117-137.

[21] Hülya Argunşah, "Tarihî Romanda Yeni Arayışlar", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Merkezinin Mayıs 2000 tarihinde düzenlediği *Türk Romanı Sempozyumu*nda okunan basılmamış bildiri metni.

[22] Tural, "Tarihî Roman ve Atsız'ın Tarihî Romanları Üzerine Düşünceler", s. 225.

[23] Şerif Aktaş, "Kurtuluş Savaşını Yapan İki İnsan Tipinin Hikâyesi: Küçük Ağa", *Millî Kültür*, S. 12, Aralık 1983, s. 12-14.

[24] Tural, "Tarihî Roman Geleneği veya Cezmi", s. 69.

[25] Fethi Naci, "Serbest Fırka" Karşısında İki Romancı: Kemal Tahir ve Tarık Buğra", *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yay., İstanbul 1987, s. 35.

[26] Erol Toy, "Roman Yazarı Fili Kör Gibi Tarif Etmeyip Bütünü Anlatmalıdır", *Hürriyet Gösteri*, S. 197, s. 66.

[27] Fethi Naci, "Romancının İşi Tarih Değil Roman Yazmaktır", s. 58.

[28] Jenkins, *a.g.e.*, s. 24.

[29] George Lukacs, *The Historical Novel*, Penguin Books, Aylesbury, 1969.

[30] Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yay., İstanbul, 1991, s. 10.

ÖMER LEKESİZ

# OSMANLI'DAN BUGÜNE POPÜLER ROMANLAR

Popüler Roman, son tahlilde "ideolojik" bir kavram olan "popülizm"in, hedef bir yığınca benimsenmesini sağlayacak araçlar cümlesinden edebiyatla kurduğu bilinçli bağın yaygın karşılıklarından biridir. Dolayısıyla tek başına "popüler roman"ı incelemek, kavramsal düzeyde de olsa popülizmi, popüler kültürü ve giderek kitle kültürünü incelemeyi gerektirmektedir. Oysa ki, "popüler roman"ın temel dayanağı olan "popülizm" kavramı için "genel ve doyurucu" bir belirleme yapılamamaktadır; Kuzey Amerika popülizmi, Rus popülizmi (noradniçestvo), Latin Amerika popülizmi ve anti-kapitalist popülizm gibi farklı bağlamlar ve sivil ya da ideolojik oluşumlar veya uygulamalardan herkes tarafından kabul edilebilir, ilgili her duruma ad olarak kullanılabilir genel bir karşılık elde edilememektedir.[1]

Popüler Roman'a "Türkiye/Türkçe" özelinde kavramsal bir çerçeve çizmeye kalkışıldığında da yine aynı "karşılıksızlık" ortaya çıkmaktadır; bu karşılıksızlık, "popülizm" düşünce ve olgularının ilk planda Türk toplumuyla doğrudan ilgili olmayışının da ötesinde, bizzat türün kendisinden yani "roman"dan kaynaklanmaktadır.

Roman, Yusuf Kamil Paşa'nın *Fénelon*'dan *Télémaque* (1859), Teodor Kasap ve arkadaşlarının Aleksandre Dumas'dan *Monte Kristo* uyarlama-çevirileriyle, bilahare Şemsettin Sami, Namık Kemal ve Ahmet Mihat Efendi'nin taklit ürünleriyle Osmanlı ülkesine gelmiş ve Halit Ziya'nın, 1891-92'de kitaplaşan "bir seri makale"sinin "Mukaddime"sindeki, "Edebiyatı-ı Osmanide mazharı olduğu mevki-i mühimmi ihraz edemeyen aksam-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zikr etmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten "hikâye" namını vereceğimiz kısm-ı edebidir"[2] yaklaşımından da anlaşılacağı üzere icra edilirken bile tam benimsenemeyen bir tür olarak kalmıştır.

Gerek uyarlamalar gerekse taklitler yoluyla gelen "birey" merkezli Batı romanının, bireyciliğin bencillik, kibirlilik olarak algılandığı, "müellif"in toplumsal problemlere çözüm arayan kişi olarak görüldüğü bir kültür ortamında, kendisine mahsus tüm unsurlarıyla birlikte gelemeyeceği; mevcut yerleşik kültür tarafından özümsenmediği sürece "itibarî" bir değer taşıyacağı aşikârdır. Bu bakışla romanın Osmanlı'ya gelişinin eksik, hastalıklı, hasarlı ve mülemmalı olduğuna hükmedilmektedir.

Ayrıca konunun otoritelerince, ilk Türkçe romanın yayımlandığı ( Şemsettin Sami, *Taaşşuk-u Talât ve Fitnat*) 1872'den 2002 yılına kadar biriken onca kitaba rağmen, romanlarıyla toplumsal sorunlara değil bizzat yerli romanın sorunlarına çözüm arayan romancı sayısının iki elin parmak sayısını geçmediği ve romanın mülemmalı halinin o günden bugüne çok fazla değişmeden sürdüğü de bildirilmektedir.[3]

Bunlara göre Türkçe popüler romanın hangi yazarlarla başladığını, geliştiğini ve bugüne geldiğini tespit etmek mümkün olmamakta, toptancı bir bakışla Ahmet Mithat Efendi'den, Orhan Pamuk'a *yerli roman macerasının gerçekte popüler (itibarî)*

*roman macerasından ibaret olduğu* rahatça ileri sürülebildiği gibi, samanlıkta iğne aramaya eş bir tutumla Halit Ziya Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay, Mithat Cemal Kuntay, Peyami Safa, Nahit Sırrı Örik, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir, Yusuf Atılgan, Tarık Buğra, Oğuz Atay, Bahaeddin Özkişi, Vedat Türkali, Attila İlhan, Adalet Ağaoğlu, Selim İleri, Orhan Pamuk ve Buket Uzuner isimleri bulunarak bunların kimi romanlarının dışında Türkçe romandan bahsedilemeyeceği de yine rahatça ileri sürülmektedir.

Bu yazıda, halen geçerliliğini koruyan "Karşılıksızlık"lar nedeniyle, "kavramsal çerçeve" çizilmeksizin, "Türkçe Popüler Romanlar"a genel bir bakış hedeflenmiştir. Elbette, "Türkçe Popüler Roman"ın belirli dönemleri için karakteristik belirlemeler yapılırken, yerli ve yabancı popülist eğilim ya da akımlara zorunlu olarak dokunulacak, ancak bu dokunmalara esas bağlamların uçları açık tutulacak, diğer bir söyleyişle "dokunan"la "dokunulan"ın içerik ilişkisinin takdiri ve yorumu okuyucuya bırakılacaktır.

**Hasta Babanın Hayırlı Ama Hiç Büyüyemeyen Çocukları**

**Evangelinos Misailidis** (Temaşâ-i Dünya ve Cefâkâr u Cefâkeş-1871/1872), Şemsettin Sami (Taaşşuk-u Talât ve Fitnat-1872), **Ahmet Mithat Efendi** (Hasan Mellâh-1875, Hüseyin Fellâh-1875, Felâtun Beyle Râkım Efendi-1876, Süleyman Musli-1878, Henüz Onyedi Yaşında-1881, Müşahedât-1890, Jön Türk-1910), **Namık Kemal** (İntibah-1876, Cezmi-1880), Zekâi (Sahte Misafir-1883), Rifat (Tuhaf Hikâye-1883), **Sami Paşa-Zâde Sezayi** (Sergüzeşt-1889), **Recai-Zâde Mahmut Ekrem** (Araba Sevdası-1896), **Mehmet Murat** (Turfanda mı Yoksa Turfa mı-1891), **Mehmet Münecci** (Diyana-1891), **Mehmet Cemal** (Çoban Kız-1893), **Alişan-Zâde İsmail Hakkı** (İki Hakikat-1893), **Mustafa Reşit** (Pembe Ferace-1893, Bir Kızın Hatası-1894, Flora-1886), **Vecihi Mehmet** (Mihridil; Mehcure-1895, Hikmet Yahut Mehcure'nin Kısm-ı Sânîsi; Hurrem Bey; Sâil; Malik; Mes'ude; Müjgân; Çoban Kızı; Nerime; Nedamet; Vuslat; Hasbihal; Sâkıp; Netice Yahut Bir Yetimin Sergüzeşti-1898, Hasta; Feryat; Harabe, kif-1899, Sevdâ-yı Masumane-1900), **Nabi-Zâde Nâzım** (Zehra-1896), **Abdullah Zühtü** (Güller Dikenler-1896, Şanlı Asker; Yandım Anam Kantosu-1897, Hırçın Kız-1908, Şikeste Beste; Sara -?) Frenk eserlerini taklit ederek yerli ürünler ortaya koyan ilk yazarlardır.

Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi'nin farklı yetişme şartları ve sosyal statüleriyle liderliğini de yaptıkları "ilkler" kuşağının ürünleri için şu özellikler zikredilebilir:

1. Olaylar her an tanık olunabilir, gündelik, sıradan olaylardır; olaylar arasında sağlam örgüler kurulmamış, yer yer rastlantıya tabi en düz anlatımlar tercih edilmiştir.

2. Saray ya da halk eğlencelerindeki sözlü anlatımlar hemen aynen (masal, meddah hikayeleri vb.) izlenmiş, dolayısıyla yazılı anlatıma mahsus farklı bir teknik ve üslup gerçekleştirilmemiştir. Muhatap kitlenin kültürel seviyesine göre ağdalı ya da sade bir dil kullanılmıştır.

3. Olayın nakledilmesi öncelikli amaç olarak seçildiğinden tip oluşturulmasına çalışılmamış, insan ilişkileri derinleştirilmemiş, sadece olayı heyecanlı, çarpıcı kılmak üzere bir şahıs kadrosu ve ilişki düzeyi oluşturulmuştur; kişiler için belirlenen sosyal rol ve statüler anlatımın sonuna kadar değiştirilmeden sürdürülmüştür.

4. Anlatılarda hemen tümüyle pedagojik bir tutum izlenmiş; yerli insani/kültürel değerler (vatanperverlik, şehitlik, fedakârlık, vefâkarlık, kötüleri cezalandırma, merhamet, vd.) açıklanmaya, aşılanmaya, genç dimağların iyiyi kötüden, helali haramdan, kârı zarardan ayırmalarını sağlayacak yol ve yöntemler öğretilmeye çalışılmıştır.

Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi, iflas etmiş bir ekonomi, dengeleri bozulmuş bir sosyal yapı ve entrikaya boğulmuş bir siyasetle çepeçevre kuşatılmış "baba"nın, en hayırlı "oğul"ları olmak adına, mevcut çöküntüden kurtulmaya mahsus edebi, siyasi, ahlaki reçeteler sunmaları yanında, toplumsal değerleri ayakta tutmak, fırtına yüklü bulutlar gibi Osmanlı ülkesini kaplayan Batı taklitçiliğinden halkı, dolayısıyla devleti en az zararla kurtarmak üzere edebiyata el atmış isimlerdir.

Romanı, "...güzeranı imkân dahilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdât ve hissiyat ve ihtimalata müteallik her türlü tafsilâtıyle beraber tasvir etmek..."[4] şeklinde tanımlayan Namık Kemal, roman denemelerini vatanperverlik, terakkiperverlik, şehitlik, sadakat, ahlaki değerlere bağlılık vb. kavramlar çevresinde oluşturmuştur.

Ahmet Mithat Efendi ise, "...batı romanını taklit ederken kendi millî ve ahlakî bünyemize uygun karakterler kazandırmak..."[5] konusunda bilinçli ve çevirilere ihtiyaç bırakmayacak bir çabayla roman denemelerini gerçekleştirmiştir. Cenap Şahabettin'in tespitiyle, Ahmet Mithat Efendi'nin "...makamı hakikisi halka hitap eden erbabı kalemin başındadır." ve "Hiçbir muharririmiz telif ederken Mitat Efendi kadar ammei karîîni gözü önünde" tutmamıştır.[6]

**Eskinin İzlerini Süren Yeniler**

Edebiyat-ı Cedide dönemi yazarlarının ilkler kuşağından farkı, mevcut adaptasyonculuk, taklitçilik anlayışında daha görünür bir mesafe kat ederek, Batıda da yoğun olarak tartışılan Realizm ve Naturalizm akımlarını keşfetmeleri ve bu akımlara tabi ürünler meydana getirmeye çalışmalarıdır. Ancak önlerinde, - "devrini aşamış" da olsa (7)- "Mekitarist mektebi şâkirdânından Uşşakî-Zade"(8) Halid Ziya Bey gibi Fransızca'yı iyi yazan ve iyi tekellüm eden bir örnekten gereğince yararlanamamış ve neticede çoğunluğu Ahmet Mithat Efendi'yi tekrarlamaktan öte bir şey yapamamışlardır.

**Fazlı Necip** (Tebessüm-1889, Cani mi Yoksa Masum mu?-1901, Dilaver-1902, Küçük Hanım; Menfa-1910, Türk Kızı-1925, Saraylarda Mecnunlar-1928, Külhani Edibler-1930), **Hüseyin Cahit Yalçın** (Nadide-1890, Hayal İçinde-1901), **Fatma Aliye** (Hayal ve Hakikat-Ahmet Mitat'la birlikte 1891, Muhazarât-1892, , Refet-1897, Udî-1898, Enin-1912), **Mehmet Celal** (Bir Kadının Hayatı; Margırit-1890, Vicdan Azapları Yahut Bilinmeyen Nedâmet-1891, Küçük Gelin-1892, Rene-1893, Venüs: Cemile; Orara-1885-6, Mükafât-1894, Masumâne-1900, Leman, İsyan, Kuşdilinde-1910-11), **Safvet Nezihi** (Zavallı Necdet- 1902, Teehhül leminde; Kadın Kalbi-1903, Müsebbib-1910), **Safveti Ziya** (Salon Köşelerinde-1912, Yıldız Böcekleri- Tef:1908-9), **Mehmet Rauf** (Eylül-1900, Böğürtlen-1909, Ferdâ-yi Garâm- 1910, Genç Kız Kalbi-1911, Karanfil ve Yasemin-1922, Define-1927, Son Yıldız-1927, Ceriha-1927, Kan Damlası 1928, Halâs-1929, Yara-1935), **Cemil Süleyman Alyanakoğlu** (İnhizâm-Tef: 1909-10, Kadın Ruhu-Tef: 1910, Siyah Gözler-1911), **İzzet Melih Devrim** (Te-

zat-1915, Sermet-1918), **Ebubekir Hazım Tepeyran** (Küçük Paşa-1910), **Bekir Fahri** (Jönler-1910), **Güzide Sabri Aygün** (Münevver-1901, Ölmüş Bir Kadının Evrâk-ı Metrûkesi-1905, Yaban Gülü-1921, Nedret-1923, Hüsran-1928, Hicran Gecesi-1937, Neclâ-1941, Mazinin Sesi-1944), **Halide Edip Adıvar** (Seviye Talip; Raik'in Annesi-1910, Handan-1912, Yeni Turan- 1913, Son Eseri-1919, Mev'ud Hüküm-1918, Ateşten Gömlek-1922, Kalp Ağrısı-1926, Zeyno'nun Oğlu-1928, Sinekli Bakkal-1936, Yol Palas Cinayeti-1937, Tatarcık-1939, Sonsuz Panayır-1946, Döner Ayna-1954, kıle Hanım Sokağı-1958, Cıbıl Kız-Tef: 1957, Sevda Sokağı Komedyası-tef: 1959, Çaresaz-1961, Hayat Parçaları-1963, Kızıl Hançer-1964, Kerim Usta'nın Oğlu -1974), **Nezihe Muhittin** (Şebab-ı Tebah-1911, Benliğim Benimdir-1929, Güzellik Kraliçesi-1933, Bozkurt Küçük Mehmedin Romanı; Haydudun Sonu; İstanbul'da Bir Londra; Kevser Nine-1934, Ateş Böcekleri-1936, Bir Aşk Böyle Söndü-1939, İzmir Çocuğu: Geçen Cihan Harbi Mütareke Seneleri Romanı; Bir Yaz Gecesiydi; Avare Kadın; Kalbim Senindir; Çıngıraklı Yılan-1943, Gene Geleceksin; Sus Kalbim Sus; Sabah Oluyor-1944)'in yer aldıkları bu dönemin ürünleri için şu özellikler belirlenebilir:




1. Batı'daki Realizm ve Naturalizm akımları hakkında bilgi edinilmesine rağmen, bu akımların niteliklerine uygun tarzlar geliştirilmemiş, ilkler dönemindeki gibi olayların anlatımı öncelenerek, mevcut teknik ve üslûpta devam edilmiş, giderek bilahare "boyalı üslûp" olarak adlandırılacak süslü cümleler kurma alışkanlığı oluşmaya başlamıştır.

2. Okuru metne ısındırmak amacıyla, mekan çizimleri, tasvir, iç konuşma gibi unsurlar kullanılmaya başlanmıştır.

3. Kadın-erkek ilişkilerinde yasak aşkların, aşk acılarının işlenmesine başlanmış, erkek yazarlarca romantik aşk tabloları, hüzünler, aşk kırgınlıklar öne çıkarılırken, kadın yazarlarca da masum, aldatılmış, fedakar, cefakar ve özgür kadın imgesi belirgin hatlarla çizilmiştir.

4. Biyografik nitelikli ve siyasal içerikli kimi önemli denemelerin yanısıra, kahramanlar daha çok aydın kesimden seçilerek, ilkler döneminin züppe tipi yerine acılı, hülyalı, hüzünlü romantik tiplere yer verilmiştir.

**Savaşlar Dönemi ve Sonrası...**

Çöküşün eşiğinde bulunan ülke için bir fayda, bir kurtuluş umuduyla girilen Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlûp olarak çıkılmış, yükselen yeni değer milliyetçiliğin etkisiyle devletin parçalanma süreci hızlanırken, içeride de tepkisel bir anlayışıyla milliyetçi eğilimler güç kazanmaya başlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı ve onu izleyen Ulusal Savaş dönemindeki ağır hayat şartlarını unutturmak, şanlı maziyi gündeme getirerek bir tür ruhsal dayanıklılık, umutların her şeye rağmen yaşatılması için bir tür motivasyon sağlamak üzere roman yazım ve yayımı önceki döneme oranla büyük bir hız kazanmıştır; Ulusal Savaş sonrasında yenilenen, yeni ihdas edilen kurumların halka benimsetilmesi adına yazarlara

verilen örtülü resmi görevle de popüler romanın yazım ve yayımında bir tür meşruiyet sağlanmıştır. Bu hareketlilik, kimi sanatçıları da cezbeymiş ve kimi önemli yeteneklerin piyasa işi çalışmalarla harcamalarına neden olmuştur.



**Selahattin Enis** (Neriman-1912, Zaniyeler; Sârâ-1923, Cehennem Yolcuları- 1926), **Aka Gündüz** (Kurbağacık-1919, Bu Toprağın Kızları-1927, Dikmen Yıldızı-1928, Odun Kokusu-1928, Tank Tango -1928, İki Süngü Arasında-1929, Çapkın Kız; Yaldız- 1930, Ben Öldürmedim; Onların romanı; Üç Kızın Hikâyesi-Nemide Ali'yle-; Üvey Ana; Kokakin, Aysel-1933, Aşkın Temizi-1937, Çapraz Delikanlı; Zekeriya Sofrası-1938, Giderayak-1939, Mezarcı Kızlar-1939, Yayla Kızı-1940, Bebek-1941, Bir Şoförün Gizli Defteri-1943, Sansaros-1945, Eğer Aşk-1946, Bir Kızın Masalı -1954), **Server Bedi-Peyami Safa**-(Ben Sen O-1923, Yürü Yavrum Yürü; Seni Seviyorum-1924, Zıpçıktılar; Uçurumda İnsanlar; Resimli Billur Köşk Hikâyesi; Bir Genç Kız Kalbinin Cürmü; Hovarda Kalbi-1925, Alnımın Kara Yazısı; O Kadınlar-1926, Hey Kahpe Dünya; Karım ve Metresim-1927, Sabahsız Geceler; Hep Senin İçin-1934, Sinema Delisi Kız; Çalınan Gönül-1935, Cumbadan Rumbaya-1936, Dizlerine Kapansam-1937, Korkuyorum-1938, Deli Gönlüm; Rüya Gibi-1941, Uçurumda Bir Genç Kız; Kucaktan Kucağa; Kanlı Günler; İkimiz; Fırtına Gecesi-1943, Ateş -1944, Beklenen Nişanlı-1955), **Mahmut Yesari** (Çoban Yıldızı-1925, Çulluk; Pervin Abla-1927, Ak Saçlı Genç Kız-1928, Geceleyin Sokaklar-1929, Bağrıyanık Ömer; Kırlangıçlar-1930, Su Sinekleri; Kalbimin Suçu-1932, Bahçemde Bir Gül Açtı; Ölümün Gözleri; Tipi Dindi-1933, Sevda İhtikârı; Aşk Yarışı; Bir Kadın Geçti-1934, Kanlı Sır-1935, Yakut Yüzük-1937, Dağ Rüzgârları-1939, Sağnak Altında-1943), **Burhan Cahit Morkaya** (Adam Sarrafı; Aşk Bahçesi; Coşkun Gönül-1925, Kızıl Serap-1926, Ayten-1927, Harp Dönüşü; Hizmetçi Buhranı-1928, Komşumuzun Romanı -1929, Aşk Politikası-1930, Şeyh Zeynullah-1931, Bir Çatı Altında; Köy Hekimi-1932, Cephe Gerisi; Düğün Gecesi; İhtiyat Zabiti; Yalı Çapkını; Yüzbaşı Celâl-1933, Dünkülerin Romanı; Gurbet Yolcusu; Kır Çiçeği-1934, Patron-1935, Gönül Yuvası; Kurşun Yarası-1936, Nişanlılar; Sevenler Yolu-1937, Yaprak Aşısı-1939, Köydeki Dost-1939) **Abdullah Ziya Kozanoğlu** (Türk Korsanları-1926, Kızıl Tuğ; Seydi Ali Reis-1927, Seyyid Battal; Boğaç Han; Kanlıoğlu Kanturalı; Boz Aygırlı; Kara Çoban-1929, Küçük Korsan; Kolsuz Kahraman-1930, Savcı Bey-1931, Sarı Benizli Adam-1932, Malkoçoğlu-1933, Paronalılar-1934, Kurtlar; Küçük Kahraman; Gültekin Orhun Barkı Kahramanı-1935, Küçük Uçman-T.Demiray'la-1936, Battal Gazi Destanı-1937, Kuduzlar Kraliçesi-T.Demiray'la-; Kuş Adamın Maceraları-T.Demiray'la-; Sencivanoğlu-1938, Atlı Han-1942, Fatih Feneri-1949, Karakoldaki Ayna-1950, Dağlar Delisi-1951, Hilâl ve Salip-1958, Alagayanın Ölümü; Altın Saçlı Kız; Cengiz Han'ın Hazineleri-1962, Hulagu'nun Gözdesi; Kız Kulesi Kahramanı; Tibet Ca-

navarı; Kızıl kadırga-1962, Ağahan'ın Yüzüğü; Altın Hançer; Bozkurt'un İntikamı-1963, Arena Kraliçesi-1964, Kubilay Han'ın Gelini-1966) **Ethem İzzet Benice** (Çıldıran Kadın; Istırap Çocuğu; Yakılacak Kitap-1927, Aşk Güneşi-1930, Gözyaşları; Beş Hasta Var-1932, On Yılın Romanı-1933, Yosma-1936, Sen de Seveceksin-1942, Foya-1944, Ben Hiç Sevmedim-1947, Pota-1956, Adsız Şehit-1964), Şukûfe Nihal (Renksiz Istırap-1928, Yakut Kayalar-1931, Çöl Güneşi-1933, Yalnız Dönüyorum-1938, Domaniç Dağlarının Yolcusu-1946, Çölde Sabah Oluyor-1951), **Mebrure Sami Koray** (Sönen Işık-1930, Leylaklar Altında-1936, Çöl Gibi-1938, Gönül Cehennemi-1943), **Reşat Enis Aygen** (Kanun Namına-1932, Gong Vurdu-1933, Gece Konuştu-1935, Afrodit Buhurdanında Bir Kadın -1939, Toprak Kokusu-1944, Ekmek Kavgamız-1947, Ağlama Duvarı-1949, Yol Geçen Hanı-1952, Despot-1957, Sarı İt-1968), **Sermet Muhtar Alus** (Kıvırcık Paşa; Pembe Maşlahlı Hanım-1933, Harp Zengininin Gelini-1934, Eski Çapkın Anlatıyor-1944, Onikiler-1999), **Muazzez Tahsin Berkand** (Sen ve Ben-1933, Aşk Fırtınası; Bahar Çiçeği-1935, Sonsuz Gece -1937, Bir Genç Kızın Romanı-1938, O ve Kızı-1940, Kezban; Muallâ-1941, Bülbül Yuvası; Dağların Esrarı; Perdeler; Aşk ve İntikam-1943, Aşkla Oynanmaz; Garip Bir İzdivaç; Kalbin Sesi; Sabah Yıldızı-1944, Küçük Hanımefendi; Nişan Yüzüğü-1945, Lâle-1947, Büyük Yalan-1948, Çamlar Altında; Aşk Tılsımı-1949, Gönül Yolu; Sarmaşık Gülleri-1950, Sevmek Korkusu-1953, Kırılan Ümitler-1957, Bir Rüya Gibi; Mağrur Kadın-1958, Sevgim ve Gururum-1959,Yılların Ardından-1960, Işık Yağmuru-1962, Gençlik Rüzgârı; Kıvılcım ve Ateş-1963, Bir Bahar Akşamı; Bulutlar Dağılınca-1966, İlk Aşk; Uzayan Yollar-1967, Bir Gün Sabah Olacak mı?; İki Kalp Arasında-1972, Uğur Böceği-1974, Yabancı Adam-1980), **Mükerrem Kamil Su** (Sevgim ve Istırabım -1934, Bu Kalp Duracak-1935, Dinmez Ağrı-1937, Sus Uyanmasın; Istranca Eteklerinde-1939, Çırpınan Sular-1941, Ateşten Damla-1942, Sızı-1943, Uyuyan Hâtıralar; Uzaklaşan Yol-1944, Kaybolan Ses; Büyük Rüzgâr-1945, İnandığım Allah-1946, Bir Avuç Hâtıra-1947, İhtiras-1948, Gençliğimin Rüzgârı-1955, Özlediğim Kadın-1959, Aynadaki Kız-1962, Ayrı Dünyalar-1964, Ben ve O-1970, Günah Yolu-1973), **Cahit Uçuk** (Kirazlı Pınar -1936, Dikenli Çit 1937, Kırmızı Balıklar-1946, Küçük Ev-1947, Kanlı Düğün-1956, Siyan Danetlli Şemsiye-1956, Değirmen Taşı-1966, Gecenin Bu Saatinde-1968, Hep Yarın-1968, Özlem Şarkısı-1968, Yalçın Kayalar-1971, Bıraktığı Yerden-1973), **Kerime Nadir** (Yeşil Işıklar-1937, Hıçkırık-1938, Günah Bende mi?-1939, Seven Ne Yapmaz-1940, Gönül Hırsızı; Saman Yolu; Kalp Yarası-1941, Gelinlik Kız; Sonbahar-1943, Solan Ümit; Aşka Tövbe; Uykusuz Geceler-1945, Kahkaha; Balayı-1946, Ormandan Yapraklar; O Gün Gelecek mi?-1948, Aşk Rüyası-1949, Posta Güvercini-1950, Ruh Gurbetinde-1953, Pervane-1955, Son Hıçkırık-1956, Esir Kuş; Kırık Hayat-1957, Aşk Bekliyor-1959, Gümüş Selvi-1960, Bir Aşkın Romanı; Boş Yuva-1962, Dehşet Gecesi-1963, Suya Düşen Hayal-1964, Saadet Tacı-1966, Sisli Hatıralar-1967, Güller ve Dikenler-1972, Dert Bende; Karar Gecesi; Zambaklar Açarken-1973, Kaderin Sırrı-1976, Bir Çatı Altında-1979, Aşk Fısıltıları-1983), **Peride Celal** (Sönen Alev - 1938, Yaz Yağmuru-1940, Ana Kız; Kızıl Vazo-1941, Ben Vurmadım-1942, Atma-

ca; Aşkın Doğuşu-1944, Yıldıztepe-1945, Dar Yol-1949, Üç Kadının Romanı-1954, Kırkıncı Oda-1958, Gecenin ucundaki Işık-1963, Güz Şarkısı-1966, Evli Bir Kadının Günlüğünden-1971, Üç Yirmi Dört Saat-1977, Kurtlar-1990) **Osman Cemal Kaygılı** (Çingeneler -1939, Aygır Fatma; Bekri Mustafa-1944) **Oğuz Özdeş** (Aşk Istıraptır -1939, Hasret; Gizlenen Istıraplar-1940, İtiraf; Coşkun Gönüller-9141, Cennet Yolu; Uçurum-1943, Memnu Meyva-1944, Kalbimin Güzel Kadınına-1946, Rusya'da Bir Türk Subayı: Şafak Sökerken-1957, Vatan Borcu-1958, Dağ Başını Duman Almış; Gecekondu Rüzgârı-1960, Tuna Nehri Akmam Diyor-1962, Karabaşlı Kadırga-1963, Çölde Açan Zambak; Oğuz Han; Yavuz'un Pençesi-1964, Karapençe-1965, Estergonda-1966, Karapençe'nin intikamı-1966, Karapençe'nin Oğlu; Karapençe Vayvoda'ya Karşı-1967, Liseli Bir Kız Sevdim-1968, Şebnem; Reyhan: Aşka Dönüş; Aşka Susayan Dudaklar-1970, Yerdeki Bulutlar-1971, Aşk, Para, Şöhret; Kızım ve Ben; Dertli Kadınlar; Hülya-1972, Herkesten Uzak-1973, Gülmeyi Unutanlar; Kıbrıs Kanı-1974, Kader; Kadınım-1975, Şeyh Şamil-1977, Gurbet-1981), **Nihal Atsız** (Dalkavuklar Gecesi-1941, Bozkurtların Ölümü -1946, Bozkurtlar Diriliyor-1949, Deli Kurt-1958, Ruh Adam-1972), **Vedat Örfî Bengü** (Bir Yuva Böyle Yıkıldı-1943, Çıldıran Adam-1944, Genç Bir Kızın Çilesi; Seni Beklerken; Solan Gönüller; Akdeniz İncisi; Kuduran Canavarlar; Londra'daki Kan İzleri-1944, Yüzükteki Damga; Varşova Yanarken; Ökse-1945, Kahire Batakhanelerinden-1946), **Bekir Büyükarkın** (Cadıların Kırbacı- 1945, Maske-1956, Bir Sel Gibi-1961, Son Akın-1962, Belki Bir Gün-1964, Suların Gölgesinde-1966, Tanyeri-1967, Bozkırda Sabah-1969, Yoldaki Adam-1972, Gün Batarken-1976, Kutludağ-1979, Gece Yarısı-1987) **Feridun Fazıl Tülbentçi** (Serhadlerin Çocuğu Sultan Yıldırım Beyazid; Yavuz Sultan Selim Ağlıyor-1947, barbaros Hayrettin Geliyor-1949, Osmanoğlulları-1950, Sultanların Aşkı-1952, İstanbul Kapılarında-1954, Turgut Reis-1958, Cem Sultan-1959, Hürrem Sultan-1960, Kanuni Sultan Süleyman-1962, Şanlı Kadırgalar-1964), **Muvaffak İhsan Garan** (Elbet Sabah Olacaktır-1947, Yollarımız Ayrılıyor-1948, Hayat Yarışı-1949, Esentepe-1951)'ın yer aldıkları dönemde ortaya konan ürünler şu özellikleri içermişlerdir:




1. Gündelik hayattan seçilen konular entrika dozu yükseltilerek, okurda heyecan uyandıracak nitelikte sunulmuştur.

2. Hedef okur kitlesi olarak öncelikle kadınlar, genç kızlar seçilmiş, çok abartılı romantik aşk tabloları yaratılmış, zengin ve aristokrat yaşantıya, yasak ilişkilere özentileri besleyen hayat tarzları öne çıkarılmıştır.

3. Uyarlamalar, ilkler dönemindekini meşru ve mazur gösterecek oranda artmış, Batıdaki kimi romantik örnekler sadece mekan ve şahıs isimleri yerlileştirilerek neredeyse aynen aktarılmıştır.

4. Kimi milli, dini kahramanlara olağanüstü fonksiyonlar da yüklenerek mitik kahra-

manlar üretme, maziseverlik, geçmişteki başarılarla avunma, iyi zamanlara sürekli özlem duyma, İslam'ı moral bir değere indirgeme eğilimleri beslenmiş, geliştirilmiştir.

5. Türklerin İslam öncesi kültürlerinin yeniden diriltilmesine çalışılmış, Türklüğe yapılan aşırı vurgularla ırkçılığın hakim bir düşünce olarak benimsenmesi hedeflenmiştir.

**Yağmurdan Kaçarken Doluya Tutulmak**

Totaliter Tek Parti yönetiminden demokratik görünümlü çok partili sisteme geçilmesiyle birlikte, yıllardır baskı altında tutulan İslamcılık ve Sosyalizm akımlarının mensupları yeniden kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Kendilerini hemen her zaman Kemalist ideolojiyle ilişkilendiren Sosyalistler devlet desteğiyle sanat ve edebiyat ortamını belirlerken, İslamcılar da halkla a priori olarak paylaştıkları ortak dil ve mevcut şartlar doğrultusunda geliştirdikleri milliyetçi-mukaddesatçı söylemle aynı ortamda kendilerine kalıcı bir yer edinme çabası kalmıştır. Demokrat Parti'nin iktidarıyla birlikte A.B.D. başta olmak üzere Batılı devletlerle ve uluslararası örgütlerle kurulan yeni ve etkili ilişkiler Tanzimat'tan beri süren Batılılaşma faaliyetini adeta meşrulaştırmış, kimlik farklılaşmaları, sosyo-kültürel değişmeler kanıksanmaya başlanmıştır. Bu şartların da etkisiyle söz konusu fikri akımlar salt taraftar kazanarak varolmak uğruna, roman türünü etkili bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır.

Bu dönemde, söz konusu amaç ve anlayışla ürün veren önemli isimlerden, **Kemal Bilbaşar** (Denizin Çağırışı-1943, Ay Tutulduğu Gece-1961, Cemo-1966, Memo: Yeşil Gölge-1970, Başka Olur Ağaların Düğünü-1972, Kölelik Dönemeci-1977, Bedoş-1980, Zühre Ninem-1981), **Talip Apaydın** (Sarı Traktör-1958, Yarbükü-1959, Emmioğlu-1961, Ortakçılar -1964, Define-1972, Yoz Duvarı-1973, Toz Duman İçinden-1974, Tütün Yorgunu-1975, Kente İndi İdris; Vatan Dediler-1891, Köylüler-1991), **Fakir Baykurt** (Yılanların Öcü -1959, Onuncu Köy; Irazcanın Dirliği-1961, Kaplumbağalar; Amerikan Sargısı-1967, Tırpan-1970, Köygöçüren-1973, Keklik-1975, Yayla; Kara Ahmet Destanı-1977, Yüksek Fırınlar-1983, Koca Ren-1986, Yarım Ekmek-1997, Eşekli Kütüphaneci-2000), **Yusuf Ziya Bahadınlı** (Güllüceli Kâzım-1965, Güllüceyi Sel Aldı-1972, Gemileri Yakmak-1977, Açılın Kapılar-1985, Devekuşu Rosa-1991, Lidya Gözleri Yaprak Yeşili-1996), **Emine Işınsı** (Küçük Dünya-1966, Azap Toprakları- 1969, Ak Topraklar-1971, Sancı-1974, Tutsak-1975, Çiçekler Büyür-1978, Canbaz-1982, Kaf Dağının Ardında-1988, Atlı Karınca-1989, Cumhuriyet Türküsü-1994, Nisan Yağmuru-1997, Havva, 1998, Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri -2002), **Bekir Yıldız** (Türkler Almanya'da- 1966, Halkalı Köle-1980, Aile Savaşları-1984, Ve Zalim ve İnanmış ve Kerbelâ- 1986, Darbe- 1989), **Hekimoğlu İsmail** (Minyeli Abdullah-1967, Maznun-1971, Sibel-2000, Bir Deliyle Evlendim-2001), **Kerim Korcan** (Linç-1967, İdamlıklar-1971, Ter Adamları-1975, Dimitrof Geçiyor-1978, Patrona-1983, Ateşten Köprü-1988, Harbiye Kazanı-1989, Ölüm Pusuda-1990), **Şule Yüksel Şenler** (Huzur Sokağı 1-1970, Huzur Sokağı 2-1973), **Abbas Sayar** (Yılkı Atı-1970, Çelo-1972, Can Şenliği-1974, Dik Bayır-1977, Tarlabaşı Salkım Saçak-1987), **Mustafa Necati Sepetçioğlu** (Kilit-1971, Anahtar 1972, Kapı; Konak -1973, Çatı-1974, Üçler Kırklar Yediler-1975, Bu Atlı Geçide Gider; Cevahir

ile Sadık çavuş'un Buğday Kamyonu -1977 Geçitteki Ülke; Kutsal Kaya-1978, Darağacı; Karanlıkta Mum Işığı-1979, Ebemkuşağı; Sabır-1980, Gecenin Vaktinde Gün Dönümü-1981, Güneşin Dört Köşesi-1983, Ve Çanakkale 1/Geldiler; Ve Çanakkale 2/Gördüler; Ve Çanakkale 3/Döndüler-1989, Kutsal Mahpus-1990), **İbrahim Ulvi Yavuz** (Dikenli Yollar-1976, Çalkantı; Korkunun Bedeli-1980, Baharı Beklerken-1984, Son Kavşak; Kıyam Vakti- 1984, Hasretin İlk Durağı-1989, Gönlüme Cemere Düştü-1991, Düşlerin Rengi Soldu-1993)'un çalışmaları şu özellikleri hâizdir:

1. Zorluklar içinde yaşayan yoksul köylüyü ve inançları yüzünden ezilen kişi veya grupları anlatmak adına kaba realizm tarz olarak benimsenmiş; Sosyalis-Kemalist yazarlarca folklorik değerler, geleneksel alışkanlıklar, inanç biçimleri devrimci-toplumsal eleştiride bulunmak niyetiyle abartılı bir şekilde çarpıtılarak verilirken, İslamcı ve ırkçı yazarlarca yaşayan yanlış değerler bile tepkisel bir şartlanmayla İslam'ın önemli bir unsuruymuş gibi anlatılmıştır.

2. Sermaye ve sermayedar, Sosyalist-Kemalist yazarlarca sürekli kötülenmiş, İslamcı yazarlarca hayır ve hasenata yarayışlılıkları oranında onanmıştır.

3. Düşüceler, inanışlar nedeniyle uğranan zulümler, çekilen çileler ön plana alınmış; devrimci karakterli kişiler hınçlı, azimli, dirençli, mü'min insanlar ise munis, sabırlı ve uyumlu karakterlerle verilmiştir.

4. Gerçek hayattan alınan konular, okuyucuya verilmek istenen mesaja uygun bir içerikle dönüştürülerek sunulmuştur.

5. Alafranga tiplerin ağdalı, sosyetenin kırılgan, kaderin köyden şehire, evden sahneye sürüklediği dilberin işveli dilinden tümüyle vazgeçilerek, yerel konuşmaya, az bilinen aksanlara ve vecizevi söyleyişlere tabi bir dil esas alınmıştır.

**Kantarın Topuzu Kaçınca...**

12 Eylül Darbesi'ni izleyen günlerde devlet politikası olarak uygulanan depolitizasyona doğal bir tepki olarak özellikle İslamcı kesimde "Hidayet Romanı" patlaması yaşanmıştır. Her şeye rağmen edebiyatın tali bir türü olarak değerlendirilen Popüler Roman'a göre "alt-tür" sayılabilecek bu yeni tarzsızlık tarzıyla kantarın topuzu da kaçmış; Ahmet Günbay Yıldız, İsmail Fatih Ceylan, Emine Şenlikoğlu vd. hidayet romanlarının gözde yazarları olarak, edebiyattan sağladıkları imkanlarla edebiyatsız bir ortamın oluşmasına doğrudan aracılık etmişlerdir.

Şimdilerde ise, edebiyata mahsus şartlar içinde salt ürünleriyle varolamayan romancıların, 28 Şubat'taki örtülü darbeyle hızı kesilen hidayet romancılarının piyasasını, -TV'lerde dansözlerle aynı kanepeyi paylaşmak dahil- tüm reklam araçlarını kullanarak kapma, kapatma çabası içinde bulundukları ve bu tutumlarıyla zaten karşılıksızlıkla maruf yerli popüler romanı sonu tahmin edilemeyen yepyeni belirsizliklere doğru sürükledikleri gözlenmektedir.

[1] Geniş bilgi için bakınız: *Marksist Düşünce Sözlüğü*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993; Cemil Meriç, *Mağaradakiler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1978; Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993

[2] Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998

[3] Geniş bilgi için bakınız: Mustafa Nihat Özön, *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*, Devlet matbaası, İstanbul 1934 ve *Türkçe'de Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 1985; Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1990; Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990; Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983

[4] Namık Kemal, Mukaddemei Celâl, 1891'den nakleden: Mustafa Nihat, *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*, Devlet matbaası, İstanbul 1934

[5] Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1989

[6] Cenap Şahabettin, *Servetifünûn mecmuası*, 25 Kânunuevvel 1924'ten nakleden: Mustafa Nihat, *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*, Devlet matbaası, İstanbul 1934

[7] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992

[8] Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, TDK Yayınları, Ankara 1987

**KAPAK FOTOĞRAFLARI**

1. Güzide Sabri, Necla, *Argos Dergisi*, No 14, Ekim 1989'dan,

2.Server Bedi, Hovarda Kalbi, YKY *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nden

3. Server Bedi, Sinema Delisi Kız, *Argos Dergisi*, No 14, Ekim 1989'dan, alınmıştır.

MUSTAFA APAYDIN

# BİYOGRAFİK ROMAN TÜRÜNÜN TÜRK EDEBİYATINDAKİ GELİŞİMİ ÜZERİNDE BAZI DİKKATLER

Türk edebiyatında biyografi, **siyer, tabakat, tezkire, terceme-i hâl** gibi birbirinden az çok farklı kollarda köklü bir geleneğe sahip olmuştur; ancak bu tür eserlerin bugün anladığımız biyografilerle fazla benzerliği olmadığını da kabul etmek lazımdır. Batı dünyasında bireyin keşfiyle ortaya çıkan biyografinin Türk edebiyatındaki serüveni de bireyin az çok fark edildiği Tanzimat yıllarında başlayacaktır.[1] Özellikle İngiliz edebiyatında biyografi türünün çok gelişmiş olduğu, tanınmış birçok sanatçının, devlet adamının biyografisinin yazılmış olduğunu, hatta bazı şahısların kendilerine resmî biyograf tutarak biyografilerini yazdırdıklarını biliyoruz.[2] Batılı anlamda biyografinin Türk edebiyatındaki ilk örnekleri için Beşir Fuat'ı beklemek gerekecektir. Beşir Fuat'ın **Victor Hugo** ve **Voltaire** adlı biyografileri, Türk edebiyatında bir şahıs için yazılmış ilk müstakil biyografilerdir.[3] Ahmet Mithat'ın **Beşir Fuat**'ı[4] ise Türk kökenli sanat, edebiyat ve devlet adamları için kaleme alınan ilk biyografilerdendir.

Biyografinin sınırları Batıda büyük ölçüde çizilmiştir. Kısaca tanınmış bir şahsın hayatının ayrıntılı olarak bir başkası tarafından anlatılması olarak tanımlayabileceğimiz biyografiler arasında, hem edebî hem de bilimsel bir faaliyet alanı içinde ele alınabilecek örnekler bulunmaktadır. Bilimsel biyografiler, Kaya Bilgegil'in **Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma**[5] adlı eserinde de görüldüğü üzere, bilimsel bir araştırmanın bütün değer ölçülerini yerine getirmek iddiasındadır. Biyografisi yazılan şahsın hayatı ile ilgili bütün kaynakların gözden geçirilmesi sonucunda tarafsız, bilimsel ciddiyetin göstergesi bir üslupla okuyucuya aktarılması, bilimsel biyografinin en önemli özelliklerinden biridir. Bilimsel biyografilerde biyografi yazarının nesnesine karşı bir zaafı, ilgisi ya da yakınlığı olmaması da gerekmektedir. Bilim adamı, edebiyat veya kültür tarihinde önemli bir yeri bulunduğuna inanılan bir şahsı, biyografik künyesinin karanlıkta kalmış yanlarını aydınlatmak iddiasıyla araştırır. Edebî biyografiler ise, bu kadar tarafsız ve nesnel olma iddiasında olmazlar. Bir yazarı, biyografi yazmaya iten sebep, çok zaman şahsa duyulan yakınlık, bağlılık gibi psikolojik olgulardır.

Batı edebiyatlarında biyografinin çok eskiye dayanan köklü bir geleneği olduğu anlaşılıyor. Birçok tanınmış yazarın biyograf kimlikleriyle de öne çıktıkları bilinmektedir. Türk okuru için bu konuda en tanınmış yazarlardan biri, Stefan Zweig'tır. Onun **Dünya Fikir Mimarları** adını taşıyan eseri Türkçeye çevrilmiş ve ilgi çekmiştir.[6] Roman türünün ortaya çıkışıyla birlikte biyografların bu yeni türün imkânlarından yararlanarak biyografinin sınırlarını genişlettikleri ileri sürülmektedir.[7]

Bilimsel ve edebî biyografilerin dışında, tanınmış bir edebiyat veya sanat adamı-

nı, ünlü bir şahsiyetin biyografisini roman türünün imkânlarından yararlanarak, bir roman formunda ele alan yazarlar da olmuştur. Bu tür eserlere "biyografik roman" ya da "roman biyografi" gibi adlar verilmektedir. Bu eserler, hem roman formunu kullandıkları için kurmaca dünyanın özelliklerini taşımaktadırlar hem de belgesel nitelikleriyle romanın kurmaca dünyasının dışında gibi görülmektedirler. Bu tür eserlere İngilizce bir çalışmada "non fiction fiction" yani kurmaca olmayan roman adı verilmiştir.[8] Batı edebiyatlarında biyografik roman türünün nicelik ve nitelik bakımından gelişmiş olduğu görülmektedir.

Türk edebiyatında biyografi türünde olduğu gibi, biyografik roman türüne de Batıda olduğu ölçüde ilgi gösterildiğini söylemek mümkün değildir. Türk edebiyatında biyografik romanın ilk örnekleri, roman türünün edebiyatımıza girişinden çok sonra, Cumhuriyet döneminde verilmiştir.[9] Belirleyebildiğimiz kadarıyla biyografik roman olarak niteleyebileceğimiz ilk eser, Hasan Âli Yücel'in 1932'de basılan **Goethe Bir Dehanın Romanı**[10] isimli eseridir. Türk edebiyatında kaleme alınmış ikinci biyografik roman, Mehmet Emin Erişirgil'in 1951'de yayımlanan **Bir Fikir Adamının Romanı: Ziya Gökalp**[11]'tir. Aynı yazarın yine roman formunu kullandığı bir başka biyografisi ise **İslâmcı Bir Şairin Romanı: Mehmet Âkif**[12] adını taşımaktadır. Tahir Alangu'nun 1968'de yayımlanan **Ömer Seyfeddin Ülkücü Bir Yazarın Romanı**[13] adlı eseri ise roman adını taşımasına rağmen bir biyografik roman değil, biyografidir. Aynı şekilde Yusuf Ziya Ortaç'ın kaleme aldığı ve arka kapağında "Bir hayatın romanı" takdimiyle sunulan **İsmet İnönü**[14] adlı eser de roman niteliklerini taşımamaktadır. İlhan Selçuk'un Kurtuluş Savaşı'nın önemli simalarından biri olan Yüzbaşı Selahattin Yurtoğlu'nun hayatını anlattığı **Yüzbaşı Selahattin'in Romanı**[15] adlı eseri de, Selahattin Yurtoğlu'nun anılarına dayanıldığı belirtilmekle birlikte İlhan Selçuk'un düzenlemesi ve kurgusu ile sunulduğu için, biyografik roman kategorisine dahil edilebilir.

Türk edebiyatında yukarıda saydıklarımızdan farklı bir anlayışla kaleme alınan biyografik romanlarından biri Oğuz Atay'ın ünlü bilim adamı Prof. Dr. Mustafa İnan'ı geniş kitlelere tanıtma programı çerçevesinde kaleme aldığı ve 1975'te yayımlanan **Bir Bilim Adamının Romanı**[16] adlı eseridir. Roman, kurgusuyla biyografik romanların alışılagelen yapısının bir parça dışındadır.

1990'lı yıllarda ise biyografik roman üretiminde birden bire büyük bir artış olduğu görülmektedir. Necati Cumalı'nın büyük dayısı Zülfikar Beyin hayatını anlattığı **Viran Dağlar**[17]; Nermin Bezmen'in kendi dedesinin hayat hikâyesini anlattığı **Kurt Seyt ve Shura**[18] ile **Kurt Seyt ve Murka**[19]; Ayşe Kulin'in kuzeni Aylin Devrimer'in biyografisini anlattığı **Adı Aylin**[20] ve Şakir Paşa ailesinin ünlü simalarından biri olan Füreya Koral'ın hayat hikâyesini romanlaştırdığı **Füreya**[21]; Hıfzı Topuz'un tarihî romanla biyografik roman arasında gezinen romanları **Meyyale**[22] ile Mediha Sultan'ı anlattığı **Paris'te Son Osmanlılar**[23], Mithat Paşanın biyografisini ele alan romanı **Taif'te Ölüm**[24] hayatı, Mustafa Kemâlle olan ilişkisi ve intiharı hakkında çeşitli spekülasyonların yapıldığı Fikriye Hanımı ele aldığı **Gazi ve Fikriye**[25]; Atilla Şenkon'un Nazlı Eray'ın düşlerle dolu hayatını, Nazlı Eray'ın üslubuna öykünerek anlattığı **Bütün Düşler Nazlı'dır**[26] bu dönemde yayımlandılar. Bu türde ortaya çıkan en son roman Beşir Ayvazoğ-

lu tarafından kaleme alınmıştır. "Yahya Kemal'in Biyografik Romanı" alt başlığıyla yayımlanan **Bozgunda Fetih Rüyası**[27], Yahya Kemâl'in 1912-1922 yılları arasında İstanbul'daki hayatının biyografisidir. 1990 sonrasında biyografik roman türünün Türk edebiyatındaki en velût yazarları Hıfzı Topuz ve Ayşe Kulin'dir.

Ayrıca Türkçe kaleme alınmadığı hâlde Osmanlı hanedanından V.Murat'ın torunlarından Kenize Murat'ın annesinin hayat hikâyesini anlattığı **Saraydan Sürgüne**[28] adlı biyografik romanından da söz etmek lazımdır.

Son zamanlarda edebî türlerin sınırlarının belirsizleştirildiği bir edebiyat anlayışı Batıda ve Türk edebiyatında egemen olmuş durumdadır. Postmodern düşüncenin edebiyatta meydana getirdiği değişiklikler, elbette başka bir araştırma konusudur; ancak özellikle roman türünün bilinen özelliklerinin geçersizleştirilmesi, hatta bir tür adı olarak "roman" yerine "anlatı" teriminin tercih edilmesi edebiyat dünyasında ilgiyle izlenmektedir.

Türk edebiyatında biyografik romanların sayısal artışının bu yeni edebiyat anlayışıyla ilgisi olduğu düşünülebilir. Artık romanda kurmaca ile gerçeğin sınırlarının belirsizleştirildiği bir dönemi yaşıyoruz. Bu bakımdan gerçekten yaşamış kişileri romanın kahramanı yaparak roman türünün alışılmış gelenekleri altüst edilmektedir. Bu bir anlamda değerli ile değersizin, belgesel olanla kurmaca olanın arasındaki ayrımı reddeden bir estetik anlayışın doğal sonucu olarak ortaya çıkan bir durumdur. Bununla birlikte Türk edebiyatında da Batı edebiyatında da biyografik romanların postmodernizmden önce de kaleme alındığını unutmamalıyız.

Türk edebiyatında geçmişten günümüze verilen biyografik roman örneklerinin ortak bazı özelliklere sahip oldukları dikkati çekmektedir. Biyografik romanların karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmakta bize yardımcı olabilecek tespitler şöyle sıralanabilir:

Yukarıda isimleri anılan ve biyografik roman olarak nitelenen romanların, kitap olarak basıldıklarında, tür nitelemesi konusunda bazı tereddütler yaşandığı anlaşılmaktadır. Türk edebiyatındaki ilk biyografik roman örneklerinde, yazılan şeyin roman olduğu, eserin ismine bile yansıtılmıştır: **Bir Dehanın Romanı, İslâmcı Bir Şairin Romanı, Bir Fikir Adamının Romanı.**[29] Ancak son on yıl içinde yayımlanan biyografik romanların isimlerinde roman oluşunu vurgulama kaygısı ortadan kalktığı gibi, kitabın ön, iç ve arka kapağında eserin roman olduğuna dair bir niteleme bulunmamaktadır. **Adı Aylin**'in arka kapağında roman nitelemesi yoktur; eserden sadece "kitap" diye söz edilmiştir. **Füreya**'da da eserin biyografik roman olduğuna dair bir kayıt yoktur. Aynı şekilde Hıfzı Topuz'un burada sözü edilen eserlerinin de biyografik roman oldukları belirtilmemiştir; hatta **Meyyale**'nin arka kapağında "tarihsel roman" nitelemesi bulunmaktadır. Hıfzı Topuz'un son romanı olan **Gazi ve Fikriye** de okuyucuya "tarihsel roman" olarak takdim edilmiştir. Görülebildiği kadarıyla sadece **Bozgunda Fetih Rüyası** gibi birkaç romanda "biyografik roman" nitelemesi bulunmaktadır.

Bilimsel biyografilerin aksine biyografik romanlarda genellikle yazarlarla kahramanlarının yakınlıklarına tanık olunmaktadır; yani yazarlar ile biyografisi yazılan kişiler arasında hayatlarının herhangi bir döneminde bir ilişki olduğu görülmektedir. Türk edebiyatında biyografik roman kategorisi içinde değerlendirebileceğimiz eserlerin büyük kısmında eser, bir akraba hakkında yazılmıştır. Örneğin Necati Cumalı,

**Viran Dağlar**'da babasının dayısının oğlu Zülfikar Beyi, Ayşe Kulin **Adı Aylin**'de kuzeni Aylin Devrimer'i, Nermin Bezmen **Kurt Seyt ve Shura** ile **Kurt Seyt ve Murka**'da büyük babası ve anneannesini, Hıfzı Topuz **Meyyâle**'de büyük annesini, Kenize Murat, **Saraydan Sürgüne**'de kendi annesini anlatmıştır.

Bazı romanlarda yazarla kahraman arasında akrabalık ilişkisi dışında bir bağlantı vardır. **Bir Bilim Adamının Romanı**'nda Oğuz Atay, Teknik Üniversite'den hocası olan Mustafa İnan'ı, **İslâmcı Bir Şairin Romanı: Mehmed Âkif**'te Mehmet EminErişirgil, ilk memuriyetinde amiri olan ve uzun süre yakın çevresinde bulunduğu şairi anlatmıştır.

Bazı biyografik romanlarda ise, kişisel ilişki yoktur; ancak yazarın objesine karşı bir hayranlığı bulunmaktadır. Örneğin ilk biyografik romanımız olan **Goethe Bir Dehanın Romanı**'nın önsözünde Hasan Âli Yücel, Goethe'nin romanını yazmak gereğini duyma sebebini, ona ve onun fikirlerine duyduğu hayranlık ile açıklamıştır. Atillâ Şenkon **Bütün Düşler Nazlıdır**'da Nazlı Eray'a bir yazar olarak duyduğu yakınlığı açıkça ifade etmiştir.[30] **Bozgunda Fetih Rüyası**'nda Beşir Ayvazoğlu, daha önce **Eve Dönen Adam**[31] adlı biyografisiyle bir şair olarak kendine çok yakın hissettiği Yahya Kemâl'i bu kez bir roman kahramanı olarak ele almıştır.

Kısacası, biyografik roman yazma sebebi, yakınlık ya da ilgi duyulan bir kişinin unutulmasını engelleme, onu yazılan romanla ebedîleştirme arzusu olarak değerlendirilebilir. Biyografik romanın bir tür olarak ortaya çıkışı, bir bakıma, tarihte önemli rolleri olan şahsiyetlerin dışında bireyleşmeyi, kendini gerçekleştirmeyi başarmış şahsiyetler bulunduğu varsayımından kaynaklanmıştır.[32] Dikkat edilirse biyografik romanlara konu olmuş şahıslardan bir kısmını, kamuoyu yakından tanımamaktadır. **Viran Dağlar**'daki Zülfikar Bey, eğer Necati Cumalı'nın romanına konu olmasaydı unutulacaktı. Aylin Devrimer, yaşadığı yıllarda bazı basın organlarında görülmekle birlikte tanınmış bir şahsiyet değildi. Füreya Koral, bir sanatçı çevrenin dışında tanınmayan bir seramik sanatçısı olarak yaşadı. Nermin Bezmen ile Hıfzı Topuz'un kendi aile tarihlerini anlattıkları romanlarda durum daha da ilginçtir. Yakın aile çevresi dışında hikâyesini kimsenin bilmediği aile köklerinin temelini oluşturan kişi, hayat mücadelesi ile roman konusu yapılmıştır. Özellikle aile bireylerinden birini roman konusu yapan yazarlar, bir anlamda kendi tarihlerini anlatmışlar; kendilerinin kişisel tarihlerini yazma çabasına girmişlerdir. Bu durum, özellikle Nermin Bezmen'in iki romanında oldukça belirgindir.

Geniş okur kitlesinin hakkında çok az şey bildiği kişiler dışında topluma mal olmuş kişilerin de biyografik romanlara konu olduğu görülmektedir. Aslına bakılırsa Batıda biyografik roman yazarları, daha çok özel hayatları merak edilen önemli sanatçıları, politikacıları vs. roman konusu yapmışlardır. Popüler şahsiyetlerin özel hayatlarının merak edilişi, söz konusu kişiler hakkında yazılan romanların üretilmesinde bir arz-talep ilişkisi doğurmuştur. Bu bakımdan Türk edebiyatında birey olarak toplum tarihinde önemli bir rolü bulunan şahsiyetlerin yerine daha az tanınan ya da hiç tanınmayan kişilerin romanlarının yazılması, Batıdaki genel eğilime ters düşmektedir.

Biyografik romanlar, tıpkı biyografilerde olduğu gibi, ölmüş şahıslar üzerine yazılmışlardır. Bu, bir anlamda tanınan, yaşadığı dönemde geniş ya da dar bir çevrede kendine bir yer edinmiş kişinin ölümünden sonra bir yazar tarafından hatırlanması ve

geniş kitlelere bir roman aracılığıyla tekrar hatırlatılmasıdır. Henüz hayatta olan bir kişiye biyografi yazmak pek alışılmış bir tavır değildir; ancak Atillâ Şenkon'un Bütün Düşler Nazlı'dır'ı, görebildiğim kadarıyla yaşayan bir kişi hakkında yazılmış ilk biyografik roman olma özelliğini taşımaktadır.

Biyografik romanların başlangıçta bulunmayan; fakat ilk olarak **Bir Bilim Adamının Romanı**'nda gördüğümüz bir özelliği de, yazılanın belgeselliğini vurgulamak amacıyla, genelde romanın sonuna fotoğraf albümü konulmasıdır. Oğuz Atay'dan sonra kaleme alınan biyografik romanlar içinde sadece **Viran Dağlar**'da ve **Saraydan Sürgüne**'de fotoğrafa yer verilmemiş; diğer biyografik romanlarda bir fotoğraf albümü mutlaka yer almıştır. Hıfzı Topuz'un **Meyyâle**'de verdiği fotoğraf albümü, Meyyâle'nin fotoğrafı bulunmadığı için olacak, Meyyâle haricinde, onunla yakınlığı bulunan kişilerin fotoğraflarından oluşmuştur.

Biyografik romanlarda fotoğraflara yer verilmesi, bir anlamda romanın gerçek hayatlara ve gerçek olaylara dayandığını vurgulama gayretinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu, aynı zamanda geleneksel roman formunun da ihlal edilmesi anlamına gelmektedir. Geleneksel romanda okuyucunun anlatılanların hayatın yansıması olduğuna inanması beklenirken bile, kurgulanan hayatın gerçekle bire bir ilişkisi olmadığı hatırlatılır. Biyografik romana en yakın roman çeşidi olarak nitelendirebileceğimiz tarihî romanlarda gerçekten yaşadığı bilinen figürlerin yanında kurmaca figürler ve kurmaca olaylar da yer alır. Biyografik romanlarda ise biyografisi yazılan kişinin etrafında bulunan, onunla ilişki içindeki kişilerin hepsi "gerçek" kimlikleriyle, isimleriyle yer alırlar

Biyografik roman yazarları, bir iki istisna hariç tutulursa, genelde roman formunda yukarıda söylenenin dışında yenilikçi denemeler yapmamışlardır. Biyografik romanların kurgusu, herhangi bir roman kurgusunun ana öğelerini barındırmaktadır. Bununla birlikte biyografik romanlara özgü diyebileceğimiz bazı kurgu özellikleri de gözlenmiştir:

Türk edebiyatında şimdiye kadar verilen biyografik roman örneklerinde esere konu olan kişinin hayat hikâyesine aileden ve doğumdan başlanmadığı görülmektedir. Oysa bilimsel biyografiler, soy ağacının çıkarılması, doğum, ilk tahsil vb. gibi kronolojik sırayı izleyen bir yapı arz ederler. **İslâmcı Bir Şairin Romanı**'nda anlatıcı, Mehmet Âkif'in hayatını doğumdan itibaren anlatmaz. Mehmet Âkif'in Tarım Bakanlığı'nda müsteşar olduğu dönemde genç bir stajyer memurun (bu yazarın kendisidir) gözlemleriyle roman başlar. **Bir Fikir Adamının Romanı**'nda ise Ziya Gökalp, bir roman kahramanı olarak üniversitede öğretim üyesiyken okuyucuyla tanıştırılır. **Adı Aylin**'de Aylin Devrimer'in cenaze töreni anlatılarak romana başlanmıştır. **Füreya**'da ise roman, Füreya Koral'ın ölüm döşeğinde kendisiyle konuşmalarını aktararak başlar. **Kurt Seyt ve Shura**'da Kurt Seyit'in Rus ordusunda genç bir askerken yaşadığı bir aşk gecesinin tasviriyle romana başlanmıştır.

Bu tarz bir başlangıç, biyografinin okuyucuyu sıkabilecek kronolojik yapısını kırarak metni bir roman hâline getirme gayretinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. İlk biyografik romandan sonuncusuna kadar aynı çabanın hissedilmesi dikkat çekicidir.

Başlangıçta metnin roman olduğunu hissettirme çabasının dışında, genelde biyografik romanlar, kronolojik karakterli bir olay aktarımına sahiptirler. Romanın

başlangıcında kahramanın hayatının ileriki safhalarını dikkatlere sunarak romana başlayan yazarlar, genelde ikinci bölümden itibaren kahramanlarının çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemine dair olayları aktararak devam ederler. **Adı Aylin**'de Aylin'in cenaze törenini anlatan bölümden sonra anlatma zamanı geriye döndürülerek Aylin'in çocukluğu, aile çevresi okul hayatı vb. kronolojik sıra ile aktarılmış; roman, Aylin'in ölümüyle sona ermiştir. Aynı şekilde ***Kurt Seyt ve Shura*** ile **Kurt Seyt ve Murka**'da da olayların aktarılışı kronolojik karakterlidir.

Ele alınan romanlar arasında anlatma zamanı konusunda biçimsel deneme yapılan eser sayısı daha azdır. Bunlardan biri **Bir Bilim Adamının Romanı**'dır. Oğuz Atay, Mustafa İnan'ın hayat hikâyesini bir kronolojik sıra izleyerek aktarmamış; romanda genç bilim heveslisine Mustafa İnan'ı anlatan yaşlı profesörün değişik zaman dilimlerine ait hatırladıkları, birbirinden az çok bağımsız olarak anlatılmıştır. **Bütün Düşler Nazlı'dır**'da ise, anlatıcı roman kahramanı Nazlı Erayla birkaç kez söyleşi yapmış, onun kendi hayatına dair kendisine verdiği video filmleri izlemiştir. Bu söyleşilerde ve izlenen video filmlerde dikkatlere sunulan zaman dilimleri de birbirinden kopuk bir görünüm arz eder. **Füreya**'da ise, **Adı Aylin**'e yöneltilen eleştirilerden olsa gerek Ayşe Kulin, roman boyunca birbirine paralel gelişen iki zaman dilimi kurgulamıştır. İlk olarak Füreya'nın ölüm döşeğindeki iç dünyasına odaklanılır; ardından kahramanın doğumundan başlayarak hayat hikâyesi anlatılır. Romanda dokuz bölümde tekrar Füreya'nın ölüm döşeğinde yaşadıklarına dönülür.

Bu biçim denemeleri, biyografik romanların belgesel yapısının doğuracağı monotonluğu kırma ve kurmacayı hissettirme çabası olarak yorumlanabilir.

Biyografik romanlarda anlatıcı, genellikle üçüncü kişidir. Görebildiğim kadarıyla sadece **Bütün Düşler Nazlı'dır**'da ve **Yüzbaşı Selahattin'in Romanı**'nda ben anlatıcı kullanılmıştır; fakat Atillâ Şenkon'un eserinde anlatıcı, Nazlı Eray değildir. Füreya'da ise bazı bölümlerde ben anlatıcı kullanılmıştır.

Anlatım tutumu bakımından da biyografik romanlar, ilginç bazı özellikler göstermektedir. Biyografik roman yazma, değer verilen bir şahsın unutulmamasını sağlamak ihtiyacından doğduğu için anlatım tutumu genelde onaylayıcı, benimseyicidir. Bazı romanlarda karşılaştığımız tarafsız anlatım tutumu, biyografik romanların genel geçer özelliği değildir. **İslâmcı Bir Şairin Romanı**'nda Mehmet Emin Erişirgil, Âkif'e olan hayranlığını roman boyunca hissettirmektedir. Nermin Bezmen, büyük babası Kurt Seyit'e karşı, onun önemli hatalarını göstermekle birlikte, genelde benimseyici bir anlatım tutumu içindedir. Atillâ Şenkon da, Nazlı Eray'ı anlattığı romanında hayranlık ifade edici, benimseyici bir anlatım tutumu geliştirmiştir. Diğer eserlerde de durum, hemen hemen aynıdır. Bunun en önemli sebebi, kuşkusuz, bir yazarın kendini biyografik roman yazmaya yönlendiren şahsa karşı hayranlık ve yakınlık duymasıdır. Edebiyatımızda alay, küçümseme, toplum içinde küçük düşürme amacıyla kaleme alınan biyografik romanlara henüz örnek verilmediği için doğal olarak alaycı, hicivci anlatım tutumuna incelenen biyografik romanlarda rastlanmamaktadır.

Biyografik romanların kurgu bakımından en önemli sorunları, belgesel olanla kurmacayı bir roman metni içinde kaynaştıramamaktır. Bu romanlarda kurmaca dünyaya

ait figürler yoktur. Yazarlar, kimi zaman, romanlarında anlatılanların belgelere dayandığını, gerçek olduğunu, birkaç kişi isminden başka romandaki figürlerin gerçekten yaşamış ve daha da önemlisi romanda anlatılan olayların içinde bulunduklarını ileri sürerler. Örneğin Ayşe Kulin, **Adı Aylin**'in önsözünde yukarıda söylenenleri okuyucuya bir uyarı olarak sunmaktadır. Nermin Bezmen ve Mehmet Emin Erişirgil de romanda anlatılanların kahramanlarının gerçek hayatlarıyla ilintisini özellikle vurgularlar. Bununla birlikte kahramanın hayat hikâyesi, bir süje tarafından algılanmış, tasarlanmış ve kurmaca dünyanın bir ürünü hâline getirilmiştir. **Bu** bakımdan biyografik romanlarda ortaya konulan hayat hikâyesinin objektif bir yaklaşımın ürünü olduğu iddia edilemez. Nitekim **Bir Bilim Adamının Romanı**'na yazdığı önsözde Mustafa İnan'ın yakın arkadaşı Cahit Arf, Oğuz Atay'ın başarısını övmekle birlikte söz konusu romanın Mustafa İnan'ı bütün gerçekliğiyle ele alamadığını belirtmekten de geri durmaz. **Adı Aylin**'de birer kahraman olarak anlatılan bazı kişilerin roman yazarına karşı, romanın gerçekleri yansıtmadığı dolayısıyla dava açmış olmaları da biyografik romanlarda gerçeğin bir bakıma yazarın gerçeğinden ibaret olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Biyografik romanların belgesel ağırlıklı ürünler olması, kimi romanlarda belgenin kurmaca dünyanın içine nasıl yerleştirileceği sorununu doğurmaktadır. Türk edebiyatında karşılaştığımız biyografik romanlarda kolaj, montaj, edebî alıntı gibi modernist romanın tekniklerine fazlaca rağbet edilmemiştir. Roman türünün kendi imkânlarını genişletme esas amaç olmadığı için bu tür romanlarda, bir iki roman hariç çağdaş teknikler denenmemiştir. Zaman zaman roman formunun unutulduğuna, belgelerle konuşan bir tarih metni üslubunun kullanıldığına tanık olunmaktadır. Özellikle **Hıfzı Topuz**'un biyografik roman olarak değerlendirdiğimiz üç romanında okuyucu, kimi yerde roman yerine tarih sohbeti okuduğunu düşünebilir. Belgesel tadının hissedildiği biyografik romanlar, aynı zamanda romandan, yani kurmacadan kopuşu da göstermektedir.

Belgesel ile kurmacanın kaynaştırılamamasının dışında roman kurgusunda geleneksel romanın neden-sonuç bağlantısına bağlı olarak gelişen olay örgüsünün biyografik romanlar için çoğunlukla söz konusu olamadığını belirtmek gerekir. Bu romanlarda, roman dünyasının kendi gerçekliği değil hayatın gerçekliği hareket noktasını oluşturduğundan romanın yapısını çoğunlukla birbiri ardına, roman determinizmiyle bağlı olmayan olay parçacıkları oluşturur. Bir olay motifini bir başkasına bağlayan sebep romanın gerçekliği değil, romanı yazılan şahsın hayatının gerçeğidir.

Biyografisi yazılan şahısla ilgili bilgi ve belgenin fazla olması durumunda romandaki kurmaca özelliklerin azaldığı gözlenmektedir. Özellikle yakın zamanda yaşamış ve hayatı ayrıntılı olarak bilinen şahısları ele alan romanlarda kurmaca öğelere daha az rastlanmaktadır. Buna karşılık, hayatı hakkında belgelere dayanan daha az bilgi bulunan şahısları anlatan biyografik romanlar, roman türünün özelliklerine daha yakın niteliklere sahip görünmektedirler. **Viran Dağlar**'da Zülfikar Beyin hayatı daha çok akraba anılarından, Zülfikar Beyin hikâyesini bilen kişilerden dinlenerek öğrenildiği için Necati Cumalı, roman türüne daha uygun olaylar kurgulayabilmiştir. Aynı şekilde **Kurt Seyt**'in hayatına dair bilgiler, yakın aile bireylerinin anlattıklarından derlendiği için yazarın kahramanın hayatını daha serbestçe kurgulama imkânı doğ-

muştur. Hıfzı Topuz'un özellikle **Meyyale** ve **Paris'te Son Osmanlılar** adlı romanlarında ise biyografisi yazıldığı düşünülen kişiler hakkında bir romanı dolduracak bilgi bulunmayınca, romanın yönü bireyden topluma, siyasal olaylara çevrilmiştir. Böylece romanlar, birey biyografisiyle birlikte toplum biyografisi hâline de gelmişlerdir. Bu, kuşkusuz, roman tekniği bakımından bir hatadır.

Scheuer, *"Yetmişli yılların biyografik romanları sanat ve bilim"* adlı makalesinde çağdaş biyografi yazarlarının artık bireyleri muazzam bir kendini gerçekleştirme içinde gösteren biyografik söylencelerle ilgilenmediklerini söylemektedir.[33] Türk edebiyatında şimdiye kadar kaleme alınmış biyografik romanlarda ise biyografisi yazılan kişinin bireyleşmeyi başarışı, ana odağa yerleştirilmiş gibidir. Türk edebiyatında biyografik roman yazanlar, genellikle kahramanlarını kendini gerçekleştirmeye çalışan veya bunu başarmış, birey olmuş insanlar olarak görmek istemişlerdir. **Bir Bilim Adamının Romanı**'nda yazar, Mustafa İnan'ı taşradan gelip üstün zekâsıyla büyük bir bilim adamı ve birey olarak entelektüel gelişimini tamamlamış bir kahraman olarak çizmiştir. Bu, elbette Mustafa İnan'ın hayatının gerçeğidir; ancak alttan alta Oğuz Atay'ın Mustafa İnan'da okura ideal bir bilim adamı ve entelektüel bir insan portresi sunmak istediği de hissedilmektedir. **Viran Dağlar**'da Zülfikar Bey, mitleştirilmiş bir halk kahramanı olarak ele alınmıştır. Miti yaratan, halkın muhayyilesi olduğu kadar bir bakıma Necati Cumalı'nın yaratıcılığıdır da. Aylin Devrimer'in hayatı gerçekten de sıra dışı olabilir; ancak Aylin Devrimer'i kendini gerçekleştiren bir kadın olarak gören yine de Ayşe Kulin'dir.

Biyografik romanların bir kısmında, kendini gerçekleştirmeleri ile topluma örnek olacak bireyler değil, zorluklarla dolu bir hayat yaşamış, hayatlarında trajik bir taraf bulunan kişiler anlatılmıştır. Bu romanlarda sorun, objenin kendi var oluşu değildir; süjenin kendi özel tarihini ortaya çıkarıp geniş okur kitlesine mal etme çabasıdır. **Kurt Seyt ve Shura** ile **Kurt Seyt ve Murka** romanlarında Nermin Bezmen, kendi köklerini araştırmış ve kendini var eden insanların acıklı hayat hikâyesini anlatmıştır. Aynı yaklaşım Hıfzı Topuz'da da görülmektedir; o da **Meyyale**'de büyük annesinin trajik olaylarla dolu tarihini anlatırken kendi var oluşunun kökenlerine de dikkatleri çekmektedir. **Gazi ve Fikriye**'de de Hıfzı Topuz, Mustafa Kemalle birlikte Fikriye Hanımın trajik hayat hikâyesini ön plâna çıkarmıştır. Fikriye Hanım da kendini gerçekleştirmiş değil, hayat karşısında yenilmiş bir bireydir.

**Sonuç**

Türk edebiyatında, özellikle son on yıl içinde biyografik romanların sayısında artış olduğu görülmektedir. Bu artış, aynı zamanda okuyucu ilgisine paralel bir seyir izlemiştir. Zira özellikle Ayşe Kulin, Nermin Bezmen ve Hıfzı Topuz gibi yazarların biyografik roman tarzında kaleme aldıkları eserler, ciddi bir satış rakamına ulaşmıştır. Roman türünde aynı dönemde verilen eserlerin büyük kısmı sınırlı bir okur kitlesinin ilgisini çekerken söz konusu eserlerin büyük bir kısmı en az on beş - yirmi baskıya ulaşmış durumdadır. Kolay okunmalarının yanında biyografik romanların toplumun özel hayatları öğrenme arzusunu tatmin ettikleri için yüksek satış rakamlarına ulaştıkları düşünülebilir.

Biyografik romanlarımız, Türk edebiyatında da ilgiyle izlenen postmodern edebiyatın türleri belirsizleştirme anlayışının etkisiyle son on yıl içinde yazarlarımızın ilgisini çekmiş gibi görünmektedir. Bununla birlikte Türk edebiyatında verilen biyografik roman örnekleri, postmodern edebiyatta görüldüğü gibi, roman ile gerçek ilişkisini sorunsallaştırmış sayılmazlar. Edebiyatımızda bu yönde öncü bir biyografik roman henüz kaleme alınmamıştır. Bizdeki eğilimi, daha çok bireyleşme çabalarının bir yansıması olarak düşünmek daha uygun olacaktır.

Biyografik romanlar, yukarıda da işaret edildiği gibi, bazı teknik sorunları barındırmaktadır; ancak en önemli sorun, roman gibi, daima kurmaca bir dünya sunmayı vaat etmiş bir edebî türü, gerçekleri anlatmayı amaçlayan bir türün yerine koymaktan kaynaklanmaktadır. Bu durum, biyografik romanları, çok kez, diğer romanlara göre daha basit, estetik yönü daha zayıf kılmaktadır. Yazara birkaç biçim denemesi dışında kurmacaya dayalı bir dünya yaratma imkânı tanımadığı için biyografik romanlar; yaratıcılık anlamında daha sınırlı metinler olarak gözükmektedirler. Bazı romanlarda hayat hikâyesine dair belgelerin fazlalığı, yazarın da bu belgelere yer vermesine yol açmış; bu da okuyucu açısından roman harici bir metin okuma durumu doğurmuştur. Bir anlamda bu sorunların hemen hepsi, biyografik roman yazarlarının genelde romanı araç olarak algılamalarından kaynaklanmaktadır. Gerçekten yaşamış bir kişinin hayatı, bir edebî metin olmak için ilginç olabilir; ancak yine de roman türünün sınırlarının zorlandığı, yazarın sınırlı bir alanda hareket etmek zorunda olduğu gerçeği açıkça görülmektedir. Bir iki örnek dışında, şimdiye kadar kaleme alınan biyografik romanların estetik olgunluk bakımından orta seviyeyi aşamamış olmaları da bu tür eserlerin iki türün, biyografinin ve romanın arasında bir yerde bulunmalarından dolayıdır.

---

[1] Oğuz Demiralp, "Yaşamöyküsü Mezar Taşına Yazılır", *Kitap-lık*, S. 36, Bahar 1999, s. 173. Demiralp, bizde biyografi olmamasını bireyin olmamasına bağlıyor. Batıda da 18. Yüzyıldan itibaren bireyleşme ve bireyselliğin gelişmesiyle biyografinin yeni bir şekil aldığını ileri sürüyor.

[2] Bu konuda Bkz. Güven Turan, "Bir Yaşamın İçi Dışı", *Kitap-lık*, S. 36, Bahar 1999

[3] Bu konuda Bkz. Orhan Okay, *İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti Beşir Fuad*, Dergâh Yayınları, İstanbul, ?, s. 138-198

[4] Ahmet Mithat, *Beşir Fuad*, Çevrimyazı: N. Ahmet Özalp, Oğlak Yayınları, İstanbul 1996

[5] M.Kaya Bilgegil, *Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma*, 2. Baskı, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1979

[6] Zweig'ın biyografliği ile ilgili bir değerlendirme için Bkz. Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları-II*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1991, s. 88-90

[7] Bu konuda Bkz. Prof.Dr. Oya Batum Menteşe, "Gerçek, Kurmaca ve Roman Biyografiler: Julian Barnes'in Flaubert'in Papağanı ve Peter Ackroyd'ın Dickens'ı", *Türk Dili*, S. 579, Mart 2000, s. 265-273; Helmut Scheuer, "70'li Yılların Biyografik Romanları Sanat ve Bilim", *Gündoğan Edebiyat*, S.

2, Bahar 1992, s. 111 vd.

[8] Lars Ole Sauerberg, *Fact into Fiction: Documentary realism in the Contemporary Novel*, Macmillan, Hong Kong 1991, s. 22-27

[9] Edebiyatımızda biyografi yokluğunu ve Batıdaki gibi biyografik roman örneklerinin henüz yazılmamış olduğunu ilk kez Peyami Safa dile getirmiştir. Kültür Haftası'nda Mayıs 1936 da yayımlanan "Roman ve Biyografi" başlıklı yazısında Peyami Safa, Türk romanının bireylere eğilememiş oluşuna dikkat çekerek bizde henüz biyografik roman yazılmadığını vurgular. (Baha Dürder, *Roman Anlayışı*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1971, s. 110-111)

[10] Hasan Âli Yücel, *Goethe: Bir Dehanın Romanı*, İstanbul 1932 (Bu romandan Prof. Dr. OlcayÖnertoy'un Haziran 1999'da toplanan Hasan Âli Yücel Sempozyumu'nda sunduğu "Hasan Âli Yücel'e Roman Yazarı Olarak Bir Bakış" başlıklı bildirisi dolayısıyla haberdar oldum. Romanla ilgili bilgiler bu bildiriden alınmıştır.)

[11] Mehmet Emin Erişirgil, *Bir Fikir Adamının Romanı: Ziya Gökalp*, 2. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1984

[12] Mehmet Emin Erişirgil, *İslâmcı Bir Şairin Romanı: Mehmet Âkif*, 2. Basım, Türkiye İş BankasıYayınları, Ankara 1986

[13] Tahir Alangu, *Ülkücü Bir Yazarın Romanı: Ömer Seyfeddin*, May Yayınları, İstanbul 1968

[14] Yusuf Ziya Ortaç, *İsmet İnönü*, 3. Baskı, Yeni Matbaa, İstanbul 1961

[15] İlhan Selçuk, *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı*, 2 Cilt, 4. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984; 1987

[16] Oğuz Atay, *Bir Bilim Adamının Romanı*, 6. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 1995

[17] Necati Cumalı, *Viran Dağlar*, 2. Baskı, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1995

[18] Nermin Bezmen, *Kurt Seyt ve Shura*, 27. Baskı, Emre Matbaacılık, İstanbul 1999

[19] Nermin Bezmen, *Kurt Seyt ve Murka*, 16. Baskı, Emre Matbaacılık, İstanbul 1999

[20] Ayşe Kulin, *Adı Aylin*, 7. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul 1997

[21] Ayşe Kulin, *Füreya*, 7. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul 2000

[22] Hıfzı Topuz, *Meyyâle*, 19. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul 1999

[23] Hıfzı Topuz, *Paris'te Son Osmanlılar*, 8. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul 2000

[24] Hıfzı Topuz, *Taif'te Ölüm*, 4. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul 1999 İsis Yayınları,

[25] Hıfzı Topuz, *Gazi ve Fikriye*, 5. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul 2001

[26] Atillâ Şenkon, *Bütün Düşler Nazlı'dır*, İstanbul 1998

[27] Beşir Ayvazoğlu, *Bozgunda Fetih Rüyası*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001

[28] Kenize Murat, *Saraydan Sürgüne*, 3. Baskı, Çeviri: Esin Çelikkan, İsis Yayıncılık, İstanbul 1992

[29] Emin Erişirgil, İslâmcı Bir Şairin Romanı isimli eserinin önsözünde Mehmet Âkif biyografisi için, özellikle roman formunu tercih ettiğini, bu konuda kendisine yöneltilecek eleştirilere karşı da, romanın ille de bir türlü yazılması gerekmediğini vurgulamıştır.

[30] Atillâ Şenkon, *Bütün Düşler Nazlı'dır*, s. 8, 9'da Nazlı Eray'a olan hayranlığını ifade etmektedir. Roman boyunca çeşitli vesilelerle bu hayranlık dile getirilmiştir.

[31] Beşir Ayvazoğlu, *Eve Dönen Adam*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1995

[32] Helmut Scheuer, "70'li Yılların Biyografik Romanları Sanat ve Bilim", *Gündoğan Edebiyat*, S. 2, Bahar 1992, s. 120

[33] *A.g.e.*, s. 115

**SADIK YALSIZUÇANLAR**

# PSİKOLOJİK ROMAN

Başlık tedirgin edici. Psikolojik roman diye bir 'tür'den ne ölçüde söz edilebilir? Psikolojik temaları baskın romanlardan söz etmek daha doğru.

Roman deyince İngiltere uyruklu bir şeyden söz ediyoruz. Her ne kadar sonradan Fransa ve Rusya'da güçlü örneklerine tanık olsak da köken olarak İngiliz.

Türk Romanında Tip başlıklı yazısında Murat Belge, Amerika'yı yeniden ve gerçekten keşfeder ve romanın burjuva sınıfının armağanı olduğunu söyler.

Başlıktaki tedirgin ediciliği nisbeten hafifleten bir şey: Roman, tümüyle modern bir anlatım biçimidir. Zira burjuva dünya görüşünün öngördüğü bireyciliğe cevap verir.

Bu dünyanın insanı kendi gözlemlerini ve kişisel deneyimini yüceltir. Gözlemlediğine inanır, tecrübe ettiğinden emin olur ve roman yazar.

Dolayısıyla roman, yeni bireysel yaşantılar için elverişli bir araç olarak doğmuştur.

Sanılanın aksine tip'le değil insan tekinin macerasıyla ilgilidir romancı.

Gerçek hayatla ve hayattan gerçek yani daha inandırıcı hayatlarla... Kişisel kimlik romancının temel derdidir. Etiyle kanıyla psişik gerçekliğiyle insan...Bu yüzden gerçek adlar, zaman ve mekanlar ve mito-poetik değil gerçekçi bir dil...

Modern romancı bir gözlemci, deneyci ve psikiyatristtir de. İnsan tekinin kişisel yaşantısını anlatma ihtiyacı içindedir.

Tam da burada yine Belge'nin Birey ve Roman başlıklı yazısından söz etmeli.

Uzunca bir alıntı yapmam gerekiyor, zira sorunu tam da şahdamarından yakalıyor:

'Bugün klasikleşmiş kabul ettiğimiz Türk romancılarını okuduğumuzda, karakterlerin iç dünyalarında geçen duyguların dışsal jestlerle anlatıldığını görürüz. Örneğin büyük bir üzüntü anlatılacaktır. Karakter en azından tarif edilemeyecek kadar sararır. Gözlerinden seller gibi yaşlar akar. Büyük bir ihtimalle baygınlık geçirir. Veya ciddi bir kellik tehlikesi yaratacak miktarda saç yolar başından. Yani duygular yalnız jestle değil, ayrıca abartılmış jestlerle anlatılır. Oysa bir Batı romanında benzer duygular böyle jestlere, dışsal 'tezahür'lere yüklenilerek verilmez. Zihinden geçenlerle, imgelerle, içsel ayrıntılarla sunulur' Duralım biraz. Bu içsel ayrıntılar olayın özü kanımca. Aşağıda örneklerinden söz edeceğim ruhsal sorunları konu edinen veya insanın hâllerini daha çok içsel özellikleriyle yansıtan ve türkçe yazılmış romanlarda Belge'nin eleştirisini doğrulayan hayli 'malzeme' var.

Devam edelim: 'Aradaki fark yalnızca estetik bir yetkinleşmenin sonucu mu dersiniz? Bunun payı olmadığını herhâlde söyleyemeyiz. Ama sanırım farklılık yalnızca estetik uygulamayla açıklanamaz. Batı romanı ya da romancısı, bireylerin iç dünyalarını, gizli duygularını anlatırken, gözlerinin önünde bir hayli zenginleşmiş bir içsel hayat vardı'

Burada acelecilik edip bir itiraz şerhi düşelim: Geleneksel dünyada daha zengin bir içsel hayat vardı. Doğulu toplumlarda insanın içindeki şiirsellik daha güçlü idi. Ne var ki bu zenginliği, kişisel bir tecrübe olarak farketme ve anlatmada bir sorun yaşanıyordu.

Yanısıra, geleneksel toplumda 'birey' olmadığından, insan, 'ferdiyet'ini daha mahrem ve mütevazi bir biçimde tecrübe ediyordu. Bu tecrübenin ne kadar trajedi içerirse

içersin roman şeklinde dışlaşması beklenemezdi. Teşhir ve teşrih eğilimi yoktu. İtiraf meşru değildi. Çatışma nedenlerini giderme hususunda ne kadar çabası varsa o kadardı insan. Bu çatışmaları besleyen koşulları ortadan kaldırmaya çalıştığı kadar...

Belge'ye dönelim tekrar:'Onlar (batı romanı veya romancısı), romancıya özgü bir ayrıcalık olan kişilere içlerinden bakma yöntemini bu kadar geliştirdilerse, bunun bir nedeni de karmaşık içsel yaşantılar olmasıydı. Teknik yetersizlikten önce Türk romancısının bu alanda karşılaştığı handikap bu içsel dünyanın yetersizliğidir.' Belge bu iddiasını örneklerle açımlamadan önce yine birkaç not düşmeli. 'İçsel dünyanın yetersizliği', karmaşıklık söz konusu edilirse doğru. Türkiye'de roman, gelenekteki yırtılma sürecinde yazılmaya başlandı. Çözülmenin büyüdüğü, yani içsel karmaşanın derinleştiği bir dönemde. Kaldı ki Batı'daki gibi bir ihtiyaca cevap olmak üzere değil, batılaşma eğilimlerinin bir sonucu olarak.

İçsel karmaşası, romana elvermeyen, romancı açısından kullanışsız bir toplumun insanlarından söz ediyoruz. Birey-cemaat çelişkisini henüz yaşamayan ve farketmeyen, bireysellik, bireycilik adına ne denirse densin, kendiliğini ve insan teki olarak ferdiyetini tümüyle keşfetmemiş kişilerden kurulu bir toplumda kuşkusuz Batı'daki gibi roman olmayacaktır. Sınıfsal dinamikler açısından da bakılsa böyledir, kültürel kodlar açısından bakılsa da. Yanısıra 'ifşa' kabiliyeti olmayan veya gelişmemiş bir toplumdur geleneksel toplum. Modern anlamda birey olma vasıfları taşımadığı gibi, romancıya konu olabilecek bir 'kişilik'e de imkan vermemektedir.

Gelelim Cumhuriyet dönemine: 'Cumhuriyet dönemi, Osmanlı uygarlığına ve kültürüne sırt çevirerek kendini inşa etti. Osmanlı toplumunda bireyleri bir araya getiren, birbirie perçinleyen 'sıva' kültür idiyse, belli bir başkaldırmayla hayata gelen yeni toplumsal düzenin buna denk düşecek derinlikte bir yeni kültür kurması imkansız denecek kadar zordu. Dolayısıyla bu yeni dönemin sıvası, Osmanlı toplumunda son derece cılız kalan 'ideoloji' oldu. Şüphesiz ideoloji de, değişik nedenlerle dahi olsa bireyselleşmeye karşı bir varlıktır. Çünkü o da son analizde ortalama bir insan tipi ister ve yaratır. Özellikle de bürokratik mekanizmalara olağanüstü bağlı bir toplumda 'resmiyet' bireyselliği ezer. Toplumsal, kişisel, cinsel vb. alanlarda geçerli ahlak, genel ideoloji tarafından belirlenir. Gerçek bireyler bu normların dışına çıkmaktan çekindiği gibi, romancı da normdışı duygu ve davranışları ya hiç ele almaz, ya da kötüleyerek ahlakçı nutuklara boğarak anlatır'

Bu saptama, bilhassa yeni toplumsal düzenin ellilere kadar süren romantik dönemi için hayli yerindedir ve Türkiye romancılığının da sorunsalını özetler. Cumhuriyet'in kurucu ideolojisinin bir iletişim ortamı olarak roman...İlk örnekler nasıl ki batılaşma özlemlerinin gölgesi altında çıkmışsa, bu dönem romanları da yeni 'sıva'yla sıvanmıştır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne kadar bir birey olarak bastığı topraklarla arasındaki çelişkiyi samimi biçimde sorgulayan tek bir örnek zikretmemiz neredeyse imkansızdır.

Soruna ortadan girmenin ve örneklemesiz soyut iddialarda bulunmanın tehlikeli olduğu açık. Ne var ki Belge'nin bu belirlemelerinin arkasındaki okumaları ve roman incelemelerini gözardı etmemeli. Sorunun odağında, 'birey' ve 'kişilik' yatıyor. Roman hangi dönemde, ne amaç ve ihtiyaçla ortaya çıkarsa çıksın, bireyi anlatır. Bireysel yaşantıları öyküler. Romanı bizler de bu ihtiyaçla, o geleneksel iddiaya haklılık kazandıracak biçimde, dramaya duyduğumuz ihtiyaçla okuruz. Romancı sergiler, tasvir eder, sorgular, öyküler, karşıtlığı belirler, yeniden kurar bozar yeniden kurar yıkar yeniden yapar ve nihayet bize gerçeğin daha önce göremediğimiz görünümlerini sunar. Şiirsel çabalar ka-

dar/gibi olmasa da romancının özlemleri de hep kişisel tecrübenin bir aşkınlaşma aracı olarak kurgulanmasına yöneliktir denilebilir. Batıda romanın bu anlamda terapi işlevine de sahip olduğu söylenebilir. Bediüzzaman'ın Lemeat adlı eserinde bilhassa natüralist romancılara yönelik bir eleştirisi var: 'Bir tek ilacı bulmuş, o da romanlarıymış. Kitap gibi bir hayy-ı meyyit (ölü can). Meyyit hayat veremez' biçiminde. Bu eleştiri genele yönelik olmaktan çok, Zola vb. gibi toplumsal gerçeği aynen yansıtarak bir tür-antik Yunan tragedyalarınınkine benzer bir işlevle-sağaltım işlevi gören romancılara doğrulmuştur. Bunu postmodernist romancılara da doğrultabiliriz. Tarihin, kutsalın ve sözlüğün yağmalandığı, bir tür palimsest/avcılık yapıldığı ve gerçeğin tümüyle dönüştürülerek hipergerçeklik biçiminde üretilip buharlaştırıldığı, zihnimizin ve toplumsal kültürün mitolojik bir çöpyığınına dönüştüğü bir alandır da roman. Suç Ve Ceza örneğinde olduğu gibi psikiyatri ve hukuk kuramlarının yeniden düşünülmesini gerektirecek bir kullanışlı alandır da. Ya da Kemal Tahir örneğinde olduğu gibi tartışmalı veya netameli olmakla birlikte tarihsel gerçekliklerin yeniden okunmasını ateşleyecek bir alan da olabilmiştir.

Türkiye'de romanın tarihi, batılaşmanın tarihiyle birlikte izlenebilir.

Türkiye ellilerden itibaren bilhassa son otuz otuzbeş yılda yazılan birkaç roman dışında gerçek anlamda birey yoktur. Bireyin hikâyesine rastlamayız.

Bilinçli-bilinçsiz biçimde geleneksel tiplere atıfta bulunurcasına insanın olağanüstü hikâyesi tipleştirilerek, tiplere dönüştürülerek anlatılmıştır.

Türkiye romanında tümüyle olmasa da, Mehmed Rauf'tan başlayarak Abdulhak Şinasi Hisar, Ahmed Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi romancılar, içsel derinliği ve psikolojik zenginliği ifade eden romanlar yazdılar.

Bu seyri örneklerle izlemekte yarar var.

Türkiye romancılığında, 'ilk psikolojik roman' olarak bilinen Eylül'ün yazarı Mehmed Rauf kadınsı denilebilecek bir duyarlığa sahip. Alabildiğine hassas, melankolik ve marazi. Daha çok cinsel ve romantik ilişkilerle ilgili sorunlara ilgi duyuyor. Evliliği sorguluyor. Beraberliklerin doğasını, çelişkilerini, çatışmaları inceliyor. Zaman zaman sorgulayıcı çoğu zaman sergileyici. Fakat marazi yanı baskın.

Öteki romanları ve öykülerinden çok Eylül'le öne çıkıyor. 'Tür'ünün ilk örneği denilebilir.

Bireyin öznel yaşantısını doğrudan konu alan ilk roman.

Mehmed Rauf'ta da Servet-i Fünun'un öteki yazarlarında olduğu gibi marazi hassasiyet gözleniyor.

Eylül, daha çok durum hikâyesi. Olaydan çok olgularla ve psikolojik durumlarla ilgili.

Romantik aşklar, umarsızlık, tutkuyla çaresizlik arasında yaşanan çelişkiler, tümüyle içe dönük, karamsar, bedbin insanların acıları...tüm bunlar Mehmed Rauf'un başarıyla yansıttığı sorunlardır. Sosyal/toplumsal fonun silik bir dip resmi olmaktan bile uzak olduğu öykülerin yazarıdır o. Bireyin içsel yaşantısı kurar hikâyelerini. Bunu bize en çok Eylül anlatır.

'Görüş açısı'na ilk kez Türkiye romanında Eylül'de rastlarız. Bunu Mehmed Rauf'un tutarlı veya bilinçli biçimde kullanıp kullanmadığı konusunda emin değiliz. Lakin emin olduğumuz bir şey var: 'Görüş açısı', anlatımın daha etkili olması için kullanılıyor ve bunda başarılı olunuyor. Belge, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda da aynı yöntemin kullanıldığından söz eder. Çok sonraları bilhassa Cevdet Bey Ve Oğulları'nda Orhan Pamuk'un bu yöntemi çok daha etkin biçimde, Adalet Ağaoğlu'nunsa Ölmeye Yakmak'ta daha iş-

levsel tarzda kullandığı görülecektir. Pamuk'un kısmen Benim Adım Kırmızı'da da kullandığı bu yöntemin tarihi eski olmakla birlikte kullanışlılığı açısından hâlâ geçerli olduğu görülüyor. Kişilerin gerek kendi içlerine gerekse birbirlerine bakışları ile yazarın bakış açısının ihmal edilmeden birlikte üretilmesi, Eylül'ün bir diğer başarısı.

Eylül'ün bu kişilerini ve bu kişilerin konu edildiği olayları Mehmed Rauf'un bizzat yaşamdan aldığı kesin. Romanı ilginç kılan bir diğer özellik de bu kanımca.

'Psikolojik roman'ın gereklerine o dönem için fazlasıyla uyan Mehmed Rauf'un dili oldukça savruk hatta sıradan dilgibilgisel hatalara bile düşmekten çekinmez bir hâldedir.

Psikolojik olgu ve durumları ustalıkla yansıtabilen bir yazar için bu bağışlanabilir mi bilemiyorum. Öykülerinde de benzer temaları ve sorunlara ilgi duyan Rauf, Türkçe psikolojik roman'ın babası sayılır.

Onun kadar olmasa da aynı temaları ne var ki bu kez toplumsal sorunlarla da ilişkilendirerek yansıtan Halit Ziya'dan da bu babda söz etmeden olmaz. Bilhassa Mai ve Siyah ile Aşk-ı Memnu, tümüyle bu vadi veya türün olmasa da buna yakın bir vadinin üzerinde hassasiyetle durulması gereken örnekleridir. Kahramanlarını genç kadınlar ve onlara aşık, tutkuyla bağlı, kendisini ateşe atmaktan çekinmeyen genç erkeklerin oluşturduğu romanlarında Halit Ziya, Mehmed Rauf'tan farklı olarak, toplumsal yaşama da yoğun biçimde yer verir. Kişilerin iç dünyasıyla da sıkı biçimde ilgilenen Uşaklıgil, bilhassa batılaşmanın yol açtığı sonuçların kişisel ve toplumsal yönlerine eğilir.

Aşk-ı Memnu, 'psikolojik roman' için de kullanışlı bir örnek sayılacak ölçüde bireysel sorunlara ve içsel yaşantılara yer vermiştir.

Türkiye'de modern zamanların bir anlatı biçimi olarak roman Uşaklıgil'le başlar. Hayatın karmaşık yönleri ve ilişkileri, onun romanlarında tümüyle dile gelir.

Gerçi bu dönemde henüz Türkiye'de psikoloji bir bilim dalı olarak farkedilmemiştir. Hele hele bilinçaltı ve bilinçdışının edebiyatta bir anlatım kanalı olarak kimse ayırdında değildir. Ne var ki Halit Ziya'da da bunun bilinç biçimde ilk belirtilerine tanık oluruz.

Yine bu bapta Taaşşuk-ı Talat Ve Fitnat, Araba Sevdası, Salon Köşelerinde, Zavallı Necdet ve Siyah Gözler, kişilerin iç yaşantılarını da kısmen konu edinmeleri bakımından dikkate değerdir.

Romanları kadar kişiliği de ilginç olan Abdulhak Şinasi Hisar'ın psişik yanlarıyla hayli zengin, nihilistik göndermeleri dikkate değer Fahim Bey ve Biz'i de bu vadinin bence üzerinde dönüp dönüp durulması gereken bir örneği. Fahim Bey Ve Biz dışında, Çamlıcadaki Eniştemiz ile Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği adında iki romanı daha bulunuyor.

Fahim bey için Oblomov benzetmesini ilk kez, 1954'te romanı almancaya çeviren Friedrich von Rummel yapmış.

Fahim bey de konusunu hayattan alıyor. Hem kişisel hem de toplumsal nedenlerden ötürü gerçekle ilişkisi patolojikleşen bireyi anlatıyor. Fahim bey sadece yazıldığı dönemde değil bugün de Türkiye toplumunda örneklerine sıkça rastlayabileceğiz türden bunalımlı bireyi anlatıyor. Oblomov veya Don Kişot kadar/gibi olmasa da Fahim bey de trajikomik bir kişilik. Hisar'ın yer yer ağırlaşan ama daima canlı, diri tasvirlerle, işlevsel sıfatlarla ve çarpıcı benzetişlerle yüklü anlatımıyla capcanlı duruyor karşımızda. Ardışık bir öykü anlatmıyor Hisar. Fahim beyin yaşadıklarıyla kendi izlenim ve örtük eleştirilerini birlikte ama hayatının değişik evrelerini söz konusu ederek an-

latıyor.Belge, Fahim beyin evrensel bir tip olduğu görüşünde ki bu bendenizin de paylaştığım bir iddia: 'Evrensel derken onun her yerde her ulus okurunca anlaşılabilecek biri olduğunu söylemek istiyorum, heryerde varolabilecek biri olduğunu değil. Aslında son derece yerel bir roman kişisi. Sadece Türkiye'de ve orada da yalnızca İstanbul'da, üstelik yalnız ve yalnız yirminci yüzyılın başlarındaki İstanbul'da, belli bir sınıfın üyesi olarak yaşayabilir. Bir Japon veya Afrikalı kendi ülkesinde Fahim bey tipini tanımayabilir. Ama roman kişinin içinde yaşadığı dünyadır. Kişi bu dünyanın içinde, bu roman-evrenin kendi iç kurallarına uygun, inandırıcı bir şekilde yaşıyorsa, başka geleneklerden yetişmiş insanların gözünde de bir yaşarlığa sahip olur.'

Abdulhak Şinasi Hisar'ı doktora tezine konu edinen Necmeddin Turinay, romanda 'vak'a unsurunun asgariye indirildiğini' belirtir ki, 'psikolojik roman'ın başat özelliğidir bu: 'Fahim Bey Ve Biz'de kişiler arası münasebetler bildiğimiz cinsten vak'alar yaratmaz. Mizaçların çatışması daima zihni planda kalır, bu çatışmalar harekete dönüşmez. Ancak romanın başında, varlığını kabul etmemiz gereken, 'durgun, hareketsiz' ortam, Fahim bey hakkında kanaatler oluştukça içten içe değişmeye, harekete hazır bir potansiyele dönüşmeye başlar. Fakat kesinlikle harekete dönüşmez. Bu hâl, romanın gelişmesini vakalara borçlu olmadan devam ettirmesini sağlar. Onun için diyebiliriz ki, Fahim bey ve Biz vakalara dayanmayan bir romandır. Diğer romanlarda vakalarla ve vaka zincirlerinin yardımıyla sağlanan imkan, burada mücerret kanaatler arasındaki farklara yüklenmeye çalışılmıştır diyebiliriz.' (Abdulhak Şinasi Hisar,Turinay,s.221) Romanda biribirinden kopukmuş gibi anlatılan çeşitli olaylar da vardır. Yazar bütün bunları, aslında hep Fahim beyin çehresini ve psişik yapısını anlatmak için kullanır. Roman geliştikçe Fahim beyin çehresi sisler arasından belirir ve durum derinlik kazanır. Sonda başa döner ve 'Hazin bir vefat'ın gerisindeki kişiliği, çevresiyle birlikte ve alttan alta hep bir çevresel göndermeyle izleriz.

'Psikolojik roman'ilgilisi için bir başka bereketli isim Peyami Safa.

Hemen ilk elden, Sözde Kızlar, Yalnızız, Matmazel Noralya'nın Koltuğu ve bilhassa Türkiye romancılığının yüzaklarından biri olan Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, bu 'tür'ün ilginç örnekleri olarak karşımıza duruyor.

Yazarın bazı romanlarının olay örgüsüne bakalım...

Bir Tereddüdün Romanı: Mualla, okuduğu, 'Bir Adamın Hayatı' romanının etkisi altındadır, yazarı tanımak ister. Bir dostunun aracılığıyla dileği gerçekleşen genç kıza, romancı evlenme teklifinde bulunur ve karar vermesi için süre verir. Mualla evetle hayır arasında (Oğuz Atay'ın Ne Evet Ne Hayır metnini hatırlamamak mümkün mü?) tereddüt ededursun, araya romancının daha önce tanımış olduğu bir kadın girer. Vildan adındaki bu kadın, bohem hayatına düşkün ve bunalımlar içindedir. Romancı, hikâyesini, Vildan'ın hastalıklı müdahalelerinden ve Mualla'nın uzayan tereddütlerinden kurtararak ne Vildan ne Mualla, yeni bir dönemin başlamak üzere olduğunu haber vermekle bitirir.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu: Eylül'den sonra 'psikolojik roman' türünün yetkin örneklerinden. Yazarın, Türkiye romancılığının seçkin örneklerinden biri. Belki Türkiye romancılığını bir 'mezbele'ye benzetirsek, üzerinde açmış üçbeş gülden birisi. İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde, küçük bir evde annesiyle birlikte yaşayan, babasız, onbeş yaşında bir çocuk, bacağında sekiz yaşından beri çektiği, akıntılı bir kemik hastalığından (yazarın kendisinden başka kimdir ki bu!) kurtulabilmek ümidiyle hastahaneleri dolaşmakta-

dır. Zaman zaman ameliyatlar geçirmiş, bacağı alçıya konmuştur. Koltuk değneği kullanması, bol besin alması istenen genç, Erenköy'deki köşklerine sık sık gece yatısına gittiği uzak akrabası emekli bir paşanın, kendisinden yaşça büyük kızı Nüzhet'i sever. Ragıp adında ve Nüzhet'ten onbir yaş büyük bir doktorun Nüzhet'le evlenmek istemesi, roman kahramanının bunalım ve acılarını daha da artırmıştır. Hastalık azınca genç yeni bir ameliyat geçirir. Bu kez bacak kısalacak, ayak yere basamayacaktır. Bu arada Paşa felç geçirmiş, Nüzhet de doktor Ragıp ile evlenmiştir. Hasta gencin notları annesiyle arkadaşlarının, kendisini hastaneden çıkarmaya gelmeleriyle sona erer. (Hayli hastalık çeken ve müzminleşen sağlık sorunları nedeniyle hayli hastahanede yatan yazar, özellikle bu romanında bize aynı zamanda profesyonellere taş çıkartan tıp bilgisini de göstermekten geri durmaz.)

Matmazel Noralya'nın Koltuğu: Tipik bir Peyami Safa romanı daha. Kişi ve olayların hep anlatılmak istenen (savunulan düşünce) in emrinde olduğu bu yüzden psikolojik süreçlerin tavsadığı veya abartılı kurgusal ve hatta stilistik kaldığı bir hikâye. Temanın önem kazandığı bir roman. Murat Belge şöyle diyor: 'Yazar, ilgisini protagonistin öznel yaşantısında deriştirmiştir. Burada kahraman hemen hemen romanın bütünüdür'

Mai Ve Siyah ile Eylül'den sonra Türkiye romancılığında 'psikolojik roman' türünün en iddialı örneği olduğu söylenen roman, kanımca Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'yla kıyaslanamayacak denli sorunlu ve zayıf kitabıdır.

Yalnızız, nevrozlar açısından hayli zengin bir hikâye. Agah Sırrı Levend'e göre, 'önseziler, premonition ve polipsişizm örnekleriyle yüklü ve insanoğlunun zaman zaman kendini yalnız bulmasından duyduğu acıyı derinliğine işleyen' bir roman.

Peyami Safa'nın romanlarında psikoloji ile edebiyatın ilişkisi bakımından fazlaca veri bulabiliyoruz. Psişik süreçleri anlamlandırmaya çalışanlar açısından bu metinlerin yorumlanması ayrı bir iş kuşkusuz. Bizi asıl ilgilendirmesi gereken, bizzat kendisi karmaşık psişik eylemler alanı olarak metnin kendisidir. Yoksa yazarın psikoloji okumalarından geldiğini sandığım bazı bilgilerin-ki bunlar arasında doğrulanmamış veya yanlışlanmış önermeler çoğunluktadır-roman kişilerine yamanması değil. Bu da şüphesiz araştırılmaya değer bir sorun. Peyami Safa'nın kişilerinde özgül psişik sorunlar bağımsız biçimde anlatılmaz. Onun kahramanları daha çok, çözük bir kültür ortamının kurbanıdırlar. Toplumsal ve ahlaki ideallerine yitiren, bir medeniyet krizinin yangın yerine çevirdiği toplumun 'kurban'ları olarak ve hep bir tezi doğrulamak üzere vücut giymişlerdir. Bu bakımdan birey olarak değil, bir tip hatta prototip olarak karşımıza çıkarlar.

Psişik yaşamın başladığı yerden itibaren neler olup bittiğinin anlatılmadığını söylemek istemiyorum onun romanlarında.

Carl Gustav Jung, 'Psikoloji ve Edebiyat' başlıklı yazısında şöyle der: Psikoloğun bir edebiyat eserini incelemesiyle, edebiyat eleştirmeninin incelemesi arasında bir ele alış farkı vardır. İkinci için kesin bir önem ve değer taşıyan şey, birinci için hiçbir önem taşımayabilir. Pek sağlam bir edebiyat değeri taşımayan bazı eserler, çoğu kere psikolog için büyük bir ilgi konusu olurlar.. Sözgelimi, 'psikolojik roman' denilen şey, psikolog için edebiyatseverlerin sandığı kadar önemli bir konu değildir. Bütün olarak ele alındığı zaman, böyle bir romanın kendisini açıkladığı görülür. Çünkü böyle bir roman kendisine düşen psikolojik yorumu yapmıştır; bu durum karşısında psikoloğun yapacağı iş, bu yorumu eleştirmek ya da genişletmektir. Psikolog için en verimli romanlar, yazarın yarattığı karakterler hakkında önceden psikolojik bir yorum vermediği ve bundan ötürü hem çözümle-

meye hem de açıklamaya yer bırakan, hatta karakterleri dile getirme biçimleri dolayısıyla bir çözümleme ve açıklama yapılmasını ister gibi bir anlam taşıyan romanlardır.'

Jung'un, psikiyatri açısından verimli bulduğu romana Peyami Safa'dan en kullanışlı örnek olarak Matmazel Noralya'nın Koltuğu ile Dokuzuncu Hariciye Koğuşu verilebilir.

Özellikle Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, doğrudan psikolojik açıklamalardan uzaklığı bakımından da değerlidir. Jung'un ifadeleriyle söylersek, hikâye burada zımnen kabul edilmiş birtakım sanılar üzerine bile kurulmamış, yazar bu sanıları fark ettiği hâlde onları bize ayırdında değilmiş gibi anlatmakta, böylece saf, yabancı unsurlardan arınmış biçimde eleştirici kavrayışa sunmaktadır. Oysa Matmazel Noralya dahil öteki romanlarında yazar, ele aldığı içeriği, kaba bir raslantı düzeyinden psikolojik açıklama ve aydınlatma düzeyine yükseltebilmek için kendi çabasıyla biçimlendirmek istemektedir. Yine Jung'un kavramsal modelini kullanırsak, yazarın seçtiği bu yol, eserlerin gerçek psikolojik anlamını bulandırmakta veya buharlaştırmaktadır. Ortalama okurun, 'psikoloji' bulmak için başvurduğu hikâyeler bu türdendir. Öte yandan psikolojinin yaygın ve egemen nosyonlarına meydan okurcasına ortaya çıkan romanlar ise öteki türden metinlerdir.

Murat Belge'nin, 'Çeşitli Açılardan Roman Kişisi' başlığı altında dokunduğu birkaç sorundan biri de budur: 'Roman-hele iyisi- öylesine sıkı örülmüş bir ilişkiler toplamıdır ki, ögelerinden herhangi birini kendi dokusundan çıkarıp soyutlamak ve bu soyutlanmış öge üzerine fetvalar vermek yanlış sonuç verir. Bu, roman konusunda hiç genelleme yapmamalıyız demek değildir elbette. Genelleme yapabiliriz ve yapmalıyız. Proust'un kişilik çözümlemeleri bize hayranlık verebilir ama Zola düşük bir romancıdır demek olmaz bu. Bir yazar, dünya görüşünü romanına koymak ister; o dünya görüşünün belirmesi için ne gibi gereçler yararlıysa onları kullanır. Bir Dickens, bir Flaubert'in ya da bir Dostoyevski'nin araçlarıyla ve onların kişileriyle iş göremez. Kimi romanda kişiler kimi romanda olaylar önemlidir. Romanda yer alacak insanların niteliği de bunlara göre değişir. Hatta aynı romandaki kişilerin nitelikleri değişir. (...) Bunun için bir roman içinde işlevi bir yana bırakılarak, 'tip gereklidir' ya da 'karakter daha sanatsaldır' denemez. (...) Stereotip, yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş gişileri kopya ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir. (...) İster steoripler, ister karmaşık kişiliği olan sözde karakterler, ister psikolojik tutarlığı olan kişilerle çalışsın, yazar ilkin somut insandan yola çıkmadıkça, ne yapsa tutmuyor.' Bütün bunlardan sonra, Türkiye romancılığında tartışmasız bir değerli yeri olan Peyami Safa'ya döndüğümüzde, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu dışındaki romanlarını gerek 'psikolojik roman'ın gerekleri (?) açısından gerek tip-karakter-stereotip bağlamında gerekse kişilerin öznel yaşantıları üzerine kurulmak istenmesine rağmen romanın kimi 'tez'lere kurban edilişi açısından sorunlu bulduğumu belirtmem gerekiyor.

Ahmed Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay örneklerine geçmeden, 'psikolojik roman' başlığı altına tümüyle girmese de bireyin öznel yaşantısınına önem atfeden özelliğe de sahip olduğunu düşündüğüm bazı romanlardan söz etmek istiyorum. Bunları kronolojik vb. bir ölçüte uymaksızın rasgele sıralayacağım:

Reşat Nuri'nin romanlarında aile dramları biraz da melodram havasında sürekli çoğalır.

Yaprak Dökümü: Suriye ve Anadolu'da yirmibeş yıl çalıştıktan sonra işine son verilmiş olan eski memur Alirıza bey, eşi, üç kızı ve bir oğlundan oluşan ailesiyle, İstanbul'da geçim zorlukları içinde yaşamaktadır. Eski bir öğrencisi Muzaffer bey, müdürü olduğu şir-

kette ona iş sağlarsa da, Muzaffer'in kendi ahlak anlayışına sığmayan davranışları yüzünden, Alirıza bey bu işi de bırakır. Oğlu Şevket'in bir bankaya memur oluşu, yeni bir ümit kapısı açmıştır, fakat Şevket'in bir daktilo ile evlenişi, eve gelen gelinin görümcelerinden Leyla ve Necla ile birlikte eğlenceye düşkünlüğü, evde parti ve eğlentiler düzenlemeleri geçim zorluğunu daha da artırır. Büyük kız Fikret kendini kurtarmak için, birkaç çocuklu dul bir adamla evlenir, Adapazarı'na gider. Fikret, aile ağacından kopan ilk yapraktır. Yaprakdökümü başlamıştır. Şevket, banka kasasından gizlice aldığı paralar yüzünden hapse girer. Bu ikinci kopuştur. Alirıza bey Bağlarbaşı'ndaki evi satar, daha küçük bir ev alır oraya taşınırlar. Necla da evlenmiştir fakatzengin diye evlendiği Suriyelinin çokeşli olduğu anlaşılır. Bu üçüncü kopuştur. Çözülme devam etmektedir. Her kopuş Alirıza bey'de bir yara açar. Leyla'nın da iffetini yitirmesi ve sonunda zengin bir avukatın metresi olması, yani aile ağacından dördüncü evladın da kopuşu Alirıza beyi düşünür. Adamcağız felç olur. Karısı Leyla ile oturmaktadır. Babasını hastaneden Leyla çıkarır, apartmandaki dairelerine götürür. Alirıza bey burada içten içe bir utancı ve kırıklığı yaşamaktadır.

Murat Belge, 12 Mart Romanları başlıklı yazısında benzerlerinden pek farklı bulmadığı Yaralısın'a ilişkin şunları kaydeder: 'Erdal Öz'ün romanındaki kişiyi çözmek biraz güç. Bunda anlatı tekniğinin, roman protagonisti olan kişiden 'sen' diye söz edilmesinin payı var. Böyle bir anlatı tekniği ilk anda çarpıcı ve yeni görünebilir, ama bence iyi düşünülmemiş ve bu nedenle yerini bulmamış bir süs bu. (...) Kişinin politik bilinçliliği romancı tarafından roman dışı bırakılmış. Eskiden nasıl bir etkinliği olduğunu anlayamıyoruz. Ama roman boyunca da bir etkinliği görülmüyor, hep, kendisine birşeyler yapılan bir kişi. (...) Romanda soyut bir varoluşsal sorunsal yer alıyor. İşkencecilerin eline düşen insanın, o yerlerdeki varoluşu, oraya gelinceye kadarki tarihinden önce geliyor. Çünkü o sadece bir 'sen'

Yenişehirde Bir Öğle Vakti ve Yürümek'te (Sevgi Soysal) de özellikle roman kişilerinin psikolojik tutarlığı dikkati çeker. Tutuklunun psikolojisini de gerçekçi bir aralıktan izleriz.

Yürümek'te, cinselliğin psikolojisine ilişkin ilginç gözlem ve göndermeler buluruz.

Ölmeye Yatmak: Daha çok sosyolojik bir bakış açısının egemen olduğu romanda, 'birey'in içsel yaşantısını da bulabiliyoruz. Adalet Ağaoğlu'nun eserinin, onüç bölümünde, görevi toplum yapılarını incelemek olan doçent Aysel, nisan ayında bir sabah, Ankara'da lüks bir otelin onaltıncı katında ölmeye yattığı birbuçuk saatlik bir zaman içinde, 'okumuşluğunun neye yaradığı' sorusuna cevaplar bulmaya çalışır.

Özellikle iç konuşmaları, geri dönüşleri ve zamansal/kurgusal özelliğiyle ilginçtir.

Türkiye romancılığının değerli adlarından Tarık Buğra'nın bir sanatçının dünyasını anlatan İbişin Rüyası da burada sözü edilmesi gereken romanlardan.

Ünlü tiyatro oyuncusu Naşit'ten hareketle (eserde Nahit olarak geçer) bir sanatkarın sahne ve özel yaşamı konu edilir romanda. Nahit, topluluğa katılan oyunculardan, bilhassa kantolarıyla seyircinin hayranlığını kazanan Hatice'ye kaptırır gönlünü. Ne var ki evlidir ve alabildiğine dürüsttür. Bu yüzden aşkını gizler. Nahit eski bir akradaşı olan aktör Sadi'yi de almıştır kumpanyaya. Nahit'i kıskanan Sadi, Hatice'yi ayartmaya kalkışır. Nahit, sarhoş olduğu bir anda Sadi'yi sahneye çıkararak seyirciye rezil eder. Hatice buna dayanamaz ve canına kıyar. Nahit ise eski yalnızlığına döner. Aşırı hassas ve duyarlı iki sanatkar arasındaki ilişkiyi ve sancılı aşkı konu edi-

nen roman, psikoloji-edebiyat ilişkisiyle ilgilenenlerin ilgilenmesi gereken bir eser.

Daha çok taşralının gündelik yaşamını anlatan metinleriyle tanıdığımız Mehmet Seyda'nın farklı bir temaya, bilinçakımı tekniğinin imkanlarını da kullanmaya çalışarak yaklaştığı Cinsel Oyun adlı romanında Osman adlı kişinin cinsel gelişimi ve açılımı konu edilir. Çocukluk ve ilkgençlik anıları, babaevinden kopuş, İstanbul'a geliş ve işsizlik, avarelikler...Freudçu görüşlere göndermelerin sıkça yapıldığı, cinsellik ekseninde anı ve yaşantıların anlatıldığı Cinsel Oyun, Bir Gün Büyüyeceksin ve Yaş Ağaç'tan oluşmaktadır.

Kemal Bilbaşar'ın Denizin Çağırışı, Yahya Kemal'in 'hayal'i yücelttiği Deniz Türküsü şiirinin son bendini girişine alan ve psikopat bir ilkokul öğretmeninin anı defterinden oluşan ilginç bir roman.

'Psikolojik roman' türüne girmese de daha çok tutkularıyla yaşayan bireylerin konu edildiği daha pek çok roman yazıldı, yazılıyor.

Tekrar başlığımıza dönersek, bu 'vadi'nin özellikle Saatleri Ayarlama Enstitüsü'yle ve Huzur'uyla üzerinde hassasiyetle durulması gereken bir başka ismi, Ahmet Hamdi Tanpınar'a rastlarız.

Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle, 'en büyük orjinalitesi ve değeri, aksiyonunda değil, psikolojik muhtevasında olan Huzur, dört bölümden oluşmaktadır. Her bölüm romanın dört kahramanından birinin adını taşır. İhsan, Nuran, Muat, Mümtaz. Merkezde Mümtaz vardır, çevresinde öteki kişiler.

Olay ve karakter romanı olmaktan çok, karmaşık ruh durumlarını tasvir eden bir içsel yaşantılar romanı olan Huzur, yer yer yazarın özel ve çevre hayatını yansıtmanın yanısıra, İstanbul'un tabiat, semt ve mimari güzelliklerini duyurmasıyla da tarihi-pitoresk perspektifler toplamıdır. Yazar, Antalyalı Bir Kız'a yazdığı mektupta şöyle der: 'Huzur romanımda Antalya'dan bahis vardır. Hastahanebaşı'ndaki kayalar, Güvercinlik ve deniz...Mümtaz'ın iç hayatının adeta örgüsünü yaparlar. Fakat dikkatli okumak, gizli bağları bulmak lazımdır. Bütün roman bu zemin üstüne düşer. İstanbul denizi ve Boğaziçi geceleri gene bu senelerde gelir. Fakat asıl hayaller dünyamın bir tarafını çocukluğumun yıldızlı geceleri ve insana yalnız nefsinin ve aczinin sembolü dağlar, bir tarafını deniz üzerine anlattıklarım teşkil eder.'

Huzur, tümüyle içsel yaşantılar üzerine kuruludur. Yazarın dramayı oluşturan ve besleyen olay örgüsü, merak unsuru, çatışma ve öteki unsurlarla ilgili değildir.

Türkiye romancılığının kilometretaşlarından Saatleri Ayarlama Enstitüsü ise, hem bu yazının başlığına konu edilebilecek nitelikleriyle hem de türk modernleşmesine getirdiği ironik eleştirisiyle öne çıkar. Fahim Bey Ve Biz, Anayurt Oteli/Aylak Adam, Tutunamayanlar ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü akraba metinlerdir. Ortak yanları, samimi, eleştirel, dil ve kurgusuyla özgün oluşlarıdır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün rind, filozof, bir saatçinin yanında çırak olarak yetişen Hayri İrdal'i, Birinci Dünya Savaşı'nda askere alınır, dört yıl sonra döner, evlenir, eşinin ölümünden sonra da ruh doktoru Ramiz'in Psikanaliz Cemiyeti'ne ve İspirtizmacılar Kulübü'ne üye olur. İkinci evliliğini bu kulüpte tanıdığı Pakize ile yapar. Günün birinde doktor Ramiz ona bir okul arkadaşını tanıştırır. Halit Ayarcı'nın da saat düşkünü olması, dükkanı filan olmayan, fakat saatten çok iyi anlayan Hayri İrdal ile Halit Ayarcı arasında sıkı bir dostluğun gelişmesine ve ikisinin beraberce Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü kurmalarına yol açar. Hayatını bu enstitünün müdür yardımcısı olarak samimiyet-

le saatlere ve zamana adamış olmak, Hayri İrdal'i çok mutlu etmektedir. Öyle ki bu büyülenmişlik içinde, hatta karısı Pakize'nin kendisini Halit Ayarcı ile açıkça aldattığını bile farkedemez Hayri İrdal. Zamanla yurt dışında da tanınmaya başlayan enstitünün sonradan hükumet tarafından kapatılması kararı üzerine, çok genişlemiş kurumun düzenli bir şekilde tasfiyesi için, daimi bir tasfiye komisyonu kurulduğu, enstitü görevlileri orada görevlendirildikleri cihetle durumunda bir değişme olmamış, Hayri İrdal, gerçekle hayal arasındaki sahte mutluluğunu gene sürdürecektir. Olayları Hayri İrdal'in ağzından anlatılan romanda Türkiye toplumunun 1870'lerden bu yana, bocalayışı konu edilir. Mehmet Kaplan'ın deyişiyle, 'yazarın asıl gayesi, Türk cemiyetinin, son elli yıl zarfında nasıl donmuş bir hayat şekliyle zamanı gülünç şekilde aşmak istediğini anlatmaktır. Roman, baştan sona kadar, realitenin dışında yaşayan insanların abes hayatını anlatır'

Gelelim bu vadinin iki önemli adına, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'a...

Oğuz Atay, özellikle Türkiye edebiyat ve düşünce ortamına Tutunamayanlar ile bir göktaşı gibi düşer 1970'lerin başında.

Oğuz Atay'ın Dünyası'na ışık tutan Tatjana Seyppel, Tutunamayanlar'ı tırnağa alarak şöyle der: 'Tutunamayanlar, ilkesel bir onay temelinde, acı alayla yüklü bir reddiyenin kitabıdır. Reddedilen, entellektüellerin hâl-i hazırdaki durumu, onaylanan ise, topluma ilişkin hafif ütopik bir sisle sarılı sorumluluklarıdır. Daha Yaban'dayken yıkılabilecek durumda olan idealler Tutunamayanlar'da, tuhaf birtakım kimselerin tiklerine dönüşmüştür. Atay, belirli bir sayâsal doğrultuya oturtulamaz. Ülkedeki koşullar sağlıksızdır. O, bu koşulların belirtilerini entellektüellerde bulgular. Tedavi yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Ancak bu tedavinin ne yönde olacağı belirsizdir. Kesin olan birtek şey vardır: herşey, böyle devam etmekten daha iyidir. Onun yeni bir başlangıç için yetenekli gördüğü tek unsur, yalnız ama toplum dışı olmayan, eleştirel ancak tahripkar düşünmeyen bireydir. Turgut ile Selim, dünyadan bunun için ayrılırlar. Çok fazla şeyin yanlış yapıldığı bir dünyadır ayrıldıkları. Bu, dünyaya ilişkin bir yargıdır.' Tutunamayanlar'a ilişkin Yeni Dergi'de bir eleştiri yayınlayan Mehmet Seyda'nın iddialarına cevap verirken Murat Belge, özellikle, sözü geçen yazıdaki 'insansızlık' yargısına değinir: 'Atay'ın denediği roman tarzında kişiler, Balcaz, Dickens, Tolstoy romanlarındaki kişiler gibi çıkmaz karşımıza. İkinci tarz romanın kişileri dışarıdan, bizim normal olarak insanları görmeye alışık olduğumuz bir şekilde verilmiştir. Oysa Oğuz Atay'ın yaklaşımı başka türlü. Bir kere insanlarını içeriden, zihni süreçleri yoluyla vermeye çalışıyor, ikinci olarak da hem tikel bir insanı, hem de belli bir kategoriyi temsil eden bir insanı vermek istiyor. Tutunamayanlar'ın ana kişileri Turgut Özben ve Selim Işık. Sorun, 'tutunamayan' insan tipini vermek olduğu için, ayrılıkları kadar ortaklıkları da vurgulu ikisinin. Selim-Turgut-Süleyman Kargı üçlüsü aynı üslupla konuşuyor, yazıyor ve dünyaya bakıyor. Aslında bunların, 'tutunamayanlık' temsilciliğinde birbirlerini tamamladıkları söylenebilir. Bundan başka psikolojik düzeyde de bir simgecilik göze çarpıyor' Tutunamayanlar'ın anlatım biçimi açısından son derece önemli bir belirleme bu. Oğuz Atay'ın kişileri, etiyle kanıyla insan olmaktan öte birer simge. Özellikle Korkuyu Beklerken'deki öykülerinde gözlem gücüne tanık olduğumuz yazar, Tutunamayanlar'da sosyal ilişkilerinden soyutlanmış insanı değil, bilakis toplumsal bağların yalnızlaştırdığı, tedirgin ve 'tutunamayan' insanı anlatır. Anlamsızlıkların kuşatması altındaki bireyin kişiselliğini tehdit eden şartları sor-

gular: 'Pazar gazeteleri okundu, bilmeceler çözüldü, geçen hafta çözülen aynı bilmeceler. Evde yemek verildi, başka evlere yemeğe gidildi. İlk bakışta sizin evinize benzemeyen, aslında birbirine benzeyen evlerde yemekler yendi. Son yemeği bizde mi vermiştik yoksa Kaya'lara mı gitmiştik? Yoksa Mehmetler miydi? Ne önemi var? Hep aynı evde yiyoruz, hep aynı telaşla aynı hazırlık, aynı kravatı taktım, bütün beyaz gömleklerim birbirine benziyor. Pantolonum aynı yerden buruşuyor. Yemeği ben mi Kaya'nın üzerine dökmüştüm, Kaya mı benim üstüme dökmüştü, yoksa Kaya kendi üstüne mi dökmüştü? Hayır, ben üstüme dökmüştüm. Ne önemi var, biri yemek döktü ve birinin üstüne döküldü. Ben Kaya'yım, Kaya da Mehmet'tir. Turgut, Kaya, Mehmet...Biz aynı türün örnekleriyiz. Kayamehmetturgutgillerdeniz.'

Rutinler cehenneminde yanan bireyin trajiği. Bu içsel yaşantıların öyküsü Tutunamayanlar'da kendi içinde çeşitlenen, derinleşen ve kabarıp kabarıp sönen bir dille anlatılır romanda.

Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar'ında da, enfes öykülerin yer aldığı Korkuyu Beklerken'de de aynı kurgu ve dili buluruz.

'Psikolojik roman'ın özellikle Anayurt Oteli ve Aylak Adam'la taçlanan bir diğer adı Yusuf Atılgan'dır. Anayurt Oteli, Türkiye romancılığında Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Tutunamayanlar'la birlikte anılması gereken, en dikkate değer eserlerdendir. Hikâyenin kahramanı Zebercet-ki türkçede çizilmiş en ilginç, en trajik, en canlı, en gerçekçi, en en en... çehrelerden biridir-Anadolu kentlerinden birinde (Manisa) istasyona yakın Anayurt (isim tesadüf olmasa gerektir) otelinin katibidir. İlkokul öğrenimlidir, otuzüç yaşındadır. İçine kapalı, sevgiye, şefkate özlemli, dar dünyasında günün tekdüze işleriyle avutur kendini; hayatı mekanik bir hayattır adeta. Bedeninin cinsel açlığına yönelen aşırı dikkati ve boşalışları bile içgüdüsel ve otomatiktir. Bir gün gelip otelde bir gece kalarak giden genç bir kadın, Zebercet'i ümitlere, düşlere sürükler. (Şizofrenler çok düş görür) Kadının bir daha görünmeyişi, Zebercet'in dünyasını daha da karartmıştır. Yatışlarından birinde, bir yabancılaşma anında, belli bir neden yokken, otelde çalışan ortalıkçı kadını boğar, öldürür. Günler sonra da otel odasında olduğu gibi bıraktığı cesedin aranıp bulunacağını anladığı için kendini asar.

Yusuf Atılgan, Aylak Adam'da ise yalnız ve nevrastenik bir gencin dört mevsimi kapsayan aylak yaşamını anlatır.

Psikolojik verilerin başarıyla işlendiği romanda iç tutarlık uğruna 'kişi'nin zaman zaman feda edildiği örülmekle birlikte Aylak Adam Freudçu şemayı aşan bir psikanilitik çaba ortaya koyar.

(Not: Burada romanlar dışında bilhassa Murat Bele'nin Edebiyat Üzerine Yazılar'ı, Necatigil'in Eser ve isimler sözlükleri, Baha Dürder'in derlemesi Roman Anlayışı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Kabaklı'nın Türk Edebiyatı, Freud'un Günlük Hayatın Psikopatolojisi, Fromm'un Sevme Sanatı ile Rüyalar Mitoslar Masallar'ı, Jung'un Edebiyat ve Psikoloji'si, Tanpınar'ın Mektuplar'ı, Tatjana Seyppel'in Oğuz Atay'ın Dünyası, Necmettin Turinay'ın Abdulhak Şinasi Hisar'ı ve adını anamadığım çok sayıda kitap ve makaleden yararlanıldı.)

GÜLSÜM TARAKÇI

# İKİ ROMAN ÖRNEĞİNDE *MİLLÎ ROMAN*

## GİRİŞ

Türk toplumunun Batı Medeniyeti ile ilk münasebeti Tanzimat'la başlar. Bu yönelişle Türk siyasî ve sosyal hayatı Batı'dan etkilenir ve bu etkilenmeyle de değişmeye başlar. Siyasî ve sosyal alanda başlayan bu değişim kısa bir süre sonra edebiyata da yansır ve böylece uzun yıllar Doğu medeniyeti geleneğiyle yoğrulup şekillenen Türk edebiyatı, Tanzimat hareketiyle birlikte Avrupaî bir nitelik kazanır.

"Medeniyet değiştirme her şeyden önce bir zihniyet değiştirme ve zihniyet değiştirme de bir kültür meselesi olduğundan, Türk milletinin bu yola girebilmesi, önce batılı kültürün girip yerleşmesi ile mümkündü"[1] Bu gerçekten hareketle, duyuş ve düşünüşüyle, inanç ve değerleriyle, hayat felsefesi ve yaşam tarzıyla kendisine tamamen zıt olan bir medeniyetin millete tanıtılması görevini üstlenen Tanzimat aydınları, bunu edebiyatımıza yeni giren bir türle, romanla gerçekleştirirler. Böylece, Batı kültür ve medeniyetinin, millî ve manevî değerlere ters düşmeyen ve istifade edilmesi gereken yönlerini, milletin önüne geçerek anlatmaya ve bir öğretmen gibi eğiticilik görevini yerine getirmeye başlarlar. Öte yandan, Batılılaşmanın yanlış anlaşılarak gelenek ve görenekten, dinî yaşayıştan giderek uzaklaşılmasını da tenkit ederler.Bu tutumlarıyla edebiyatı, özellikle de romanı sosyal fayda sağlamakta bir araç olarak kullanırlar.

Romanı *'faydalı bir eğlence'* olarak değerlendiren Namık Kemal, romandaki vakanın, millî duyuş, düşünüş ve yaşayışa, kısacası milletin maddî ve manevî kültürüne ters düşmeyecek şekilde örülmesi gerektiğini söyler. Yaratılacak tipler de dolayısıyla bu özelliklerle donatılmalı ve millete örnek olmalıdır. Bu dönem romanlarında iyilerin mükafatlandırılıp kötülerin cezalandırılmaları da, roman şahıslarına atfedilen bu özelliklere sahip olup olmadıklarıyla ilgilidir. Romanlarını eğlendirirken öğretmek gâyesiyle kaleme alan Ahmet Mithat da, çağdaş medeniyetin getirdiği fikir ve hayat tarzını Türk milletine roman vasıtasıyla benimsetmeye çalışır ve yer yer yaptığı açıklamalar ve tenkitlerle de okuruna dersler verir.

Kadınların eğitimi, ailenin önemi, görücü usûlüyle yapılan evliliklerin yanlışlığı, esaretin eleştirisi, Türk kadınının ahlâkî açıdan batılı kadından üstün olması gerektiği, yanlış batılılaşma anlayışı gibi meselelerin işlendiği Tanzimat romanlarının temelini, olan ile olması gerekenin karşılaştırılması oluşturur. Hiç kuşkusuz bunda toplum hayatında görülen medeniyet çatışmasının etkisi büyüktür. Bu nedenle, roman vakalarını ve kişilerini, toplumun millî değerleriyle örüp Türk okuruna sunan Tanzimat aydınları, o dönemin getirdiği şartlar neticesinde bir millî roman anlayışı vücuda getirirler.

Bu yazımızda Tanzimat döneminde daha çok fikirleriyle ön planda olan ve çıkardığı Mizan gazetesiyle anılan Mizancı Mehmet Bey'in *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*[2] romanı ile Millî edebiyat döneminin tanınmış kadın romancılarından Halide Edip Adı-

var'ın *Yeni Turan*[3] romanını millî roman anlayışı etrafında değerlendirmeye çalışacağız. Değerlendirmemize geçmeden önce Millî edebiyat döneminden ve Osmanlı devletinde hakim olan siyasî ideolojilerden kısaca bahsetmek yararlı olacaktır.

Müslim ve gayr-ı müslim milletlerden oluşan Osmanlı devleti, Tanzimat döneminde siyasî bütünlüğü temin eden Osmanlıcılık ideolojisini savunmuştur. Vurgusunu ırk üzerinde yoğunlaştıran Türk kelimesi, Osmanlı devletinde diğer milletlerin milliyetçilik duygularını uyandırabilir endişesiyle olabildiğince kullanılmaktan kaçınılan kelimelerden birisi olmuştur. Bununla birlikte, çoğunluğu teşkil eden ve devletin de idaresini sağlayan Türk unsuru her zaman *millet-i hakime* olarak adlandırılagelmiş, gayr-ı müslim azınlıklar ise *reaya* statüsünde görülmüştür. Ancak, 1789 yılında meydana gelen Fransız İhtilali, kısa bir zaman içinde bütün dünyada *milliyetçilik* fikrini uyandırmaya başlamıştır. Böylece, Osmanlı devletinin sınırları içindeki reâyayı oluşturan farklı milletlerden gayr-ı müslimlerin, milliyetçilik ideolojisinin etkisiyle ve çoğu zaman da alet olduklarının farkına varmadan devletten ayrılmak istemeleri, Hristiyan topluluğa karşı imparatorlukta bulunan bütün İslâm milletlerinin birleşmesi gerektiği fikrini doğurmuştur. Yani İslamcılık ideolojisi böyle bir zorunluluk sonucu doğal olarak ortaya çıkar. Balkan Harbi'yle Hristiyan unsurların ortaya koyduğu tavır ve çıkan Arnavut isyanı da, devletin resmî ideolojisi olan Osmanlıcılığın karşısında Milliyetçilik ideolojisinin hayat bulmasına sebep olur.

"Osmanlıcılık ve İslâmcılık ideolojileri önce siyaset alanında görülüp edebiyata oradan geçtikleri halde, Milliyetçilik ideolojisi, tersine olarak, önce edebiyat ve fikir adamları tarafından ortaya atılmış ve siyaset alanına oradan girmiştir."[4] Böylece 1911 yılında Selanik'te çıkan Genç Kalemler dergisiyle Türk edebiyatında şuurlu bir şekilde Milliyetçilik hareketi başlamış olur. Ömer Seyfettin'in *Geliniz Canib Bey, edebiyatta, lisanda bir ihtilâl vücuda getirelim* teklifiyle tohumları atılan ve Ali Canip'in önderliğinde neşredilen bu dergiye, dönemin fikir adamı ve İttihat ve Terakki üyesi olan Ziya Gökalp'in katılımıyla hareket daha da güçlenir. Milliyetçiliği (Türkçülük) Türk milletini yükseltmek olarak tanımlayan Ziya Gökalp, hareketi dil ve edebiyat boyutu yanında siyasî boyutuyla da besler. O, Türk kültür değerlerini, İslamî terbiyeyi ve Batı medeniyetinin gereğini bünyesinde taşıyan Türkçülük ideolojisinin temelini oluşturur.

"Millî bir edebiyat vücuda getirmek için evvelâ millî bir lisan ister. Eski lisan hastadır."[5] diyerek öncelikle dilin sadeleştirilmesi üzerinde duran Genç Kalemler, Yeni Lisan davasını ortaya atarlar ve meseleyi ciddî bir şekilde ele alırlar. Arap ve Fars dillerinin etkisinde kalan edebiyat dilinin bu haliyle son derece *suni bir hal kesp* ettiğini ifade eden Genç Kalemler, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati topluluklarını *vaktiyle Şarka doğru, İran'a gidenleri bugün garba gidenlere benzetebiliriz* diyerek şiddetli bir şekilde tenkit ederler. Kullandıkları sade dille, hikâye ve romanlarda "millî benliğe dönüş, Türklük bilinci, Türk gelenekleri, vatan, fedakârlık, yardımseverlik, evlilik, savaşlar, marazî olmayan tabii aşk duyguları gibi konular"[6]ı işleyerek Türk edebiyatında sistematik olarak ilk kez millî bir dil ve edebiyatın ürünlerini vermeye başlarlar.

Birol Emil, Türkçülük hareketinin daha Tanzimat döneminde görülmeye başladığını söyleyerek şöyle der: "...siyasî bir yönü olmamakla beraber, müphem bir kültür hareketi şeklinde görülen bir başka ideoloji de Türkçülüktür. Ali Suavi, Süleyman Paşa, Ahmed

Vefik Paşa, II. Meşrutiyet'ten sonra aktif bir siyaset ve kültür cereyanı haline gelecek olan bu ideolojiyi eserleriyle ilk defa ortaya koyarlar."[7] Aynı şekilde, Agah Sırrı Levent de, Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan genç kuşağın ortaya koyduğu edebiyat anlayışının, sanat ve zevk yönünden Tanzimat edebiyatından daha olgun olsa da millî ruhu aksettiremediğini belirtir ve "Eğer duygu ve düşünceyi ölçü olarak alırsak, Tanzimat edebiyatını, kucaklayıcı bir şefkatle millete seslenmesi ve millet için yararlı olmaya çalışması bakımından, daha milliyetçi saymamız gerekir.... milliyet şuuru belli ve belirsiz bu devirde başlamış, onu elde edememekten doğan bir kaygı, bir özleyiş ilkin bu edebiyatta kendini göstermiştir."[8] der. Bu özleyişin temelinde hiç kuşkusuz, millet kavramının rahat telaffuz edilmesine mani olan devletin Osmanlıcılık ideolojisinin de etkisi vardır.

**İKİ ESER İKİ MİLLÎ ROMAN**

Bu başlık altında değerlendireceğimiz Mizancı Murat Bey'in *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanı ile Halide Edip'in *Yeni Turan* romanı, sanat kaygısı gütmeyen ve belirli bir fikri savunmak gayesiyle kaleme alınmış tezli romanlardır. Her iki romanın tezlerini ve bu tezlerin romanda nasıl işlendiklerini gösterdikten sonra, roman başkişileri arasında yapacağımız karşılaştırmalarla iki ayrı devrin millî roman anlayışlarını tespit etmeye çalışacağız.

***Yeni Turan***

Ziya Gökalp'in, savunduğu sade dil anlayışıyla, milliyetçilik fikriyle, bizde batılılaşmanın yanlış anlaşıldığını ifade eden görüşleriyle, eğitim konusuna yaklaşımlarıyla, kadın haklarını savunan düşünceleriyle, katı şeriat kurallarını reddeden dinî inancıyla, halk kültürünü öne çıkaran tutumuyla Halide Edib'in edebî eserleri üzerindeki rolü büyük olmuştur.[9] Halide Edip, Gökalp'in Genç Kalemler dergisinde neşrettiği *Turan* manzumesinin, *Yeni Turan* romanı üzerinde etkisi olduğunu söyler. Ancak, Halide Edib'in bu romanında anlatılan *Yeni Turan* ideali, "Gökalp'in Turan'ından farklıdır. Romanda Turan kelimesiyle Türkiye dışındaki Türkleri de içine alan mevhum, bir birlik bahis konusu edilmez."[10] Adıvar, *Yeni Turan*'ın bir ütopya ve doğal olarak bu ütopyanın da hayata geçirilmesi mümkün olmayan bir takım amaçları olduğunu belirtir. Eserinde, kadınların da her yönüyle söz sahibi olduğu bir toplum özlemini dile getirdiğini, aynı zamanda yayılmaya başlayan Batılı kültürünün etkisiyle Osmanlı toplumunda kadınlarda görülen süs ve gösterişi eleştirdiğini de ifade eder. Romanın ana tezi ise, "Liberal ve demokratik Türkiye, emek ve sadeliğe doğru giden idare sisteminde şövenliğe yer vermeyen, Yakın Şarkta bir nevi birleşmiş milletler şeklini amaç güden bir Türkiye"[11] oluşturmaktır.

Halide Edip'in özlediği toplum ideali, Kaya'nın kişiliğinde vücut bulur. *Yeni Turan* ülküsünün tohumunu atan ve Oğuz ile beraber bu tohumu yeşerterek önce Erzurum'da daha sonra da İstanbul'da kurdukları müesseselerle davalarını yaymaya başlayan Kaya, öncü kişiliğiyle kendisiyle birlikte pek çok kadının *Yeni Turan* idealine hizmet etmesini sağlar. Evlendikten sonra faal olarak çalışamayan Kaya'nın düşüncelerini eyleme geçiren Oğuz da, verdiği konferanslarla medeniyetçe ilerleyebilmenin kadınların eğitilmeleriyle sağlanabileceğini söyler ve kadınların da erkeklerle eşit haklara sahip olabilmesi yolunda girişimlerde bulunur.

Romanda verilmek istenen mesajın sözcüsü olan Oğuz, aile kurumu ile vatan arasında sıkı bir ilişki kurar ve aileye verilen değer nispetinde vatan duygusunun kuvvetli olabileceğini söyler. O, bir coğrafyayı, kadın ve erkeğin el ele verip karşılıklı güven ve sevgiyle vatan haline getirebileceğini; ancak toplum yasalarının kadınların kendi hayatları ve gelecekleriyle ilgili bütün yetkiyi sadece erkeğe vermesinin bu güven ve sevgiyi ortadan kaldırdığını ifade eder. Öte yandan, iki cinse hayatın zorluklarına karşı mücadele etme gücü verecek olan fikir ve duygu birliğinin de erkeğin eşini kendisinin seçememesi veya seçse bile evliliği maddî heves ve tutku olarak değerlendirmesi yüzünden temin edilemediğini belirtir. Erkeğin *reis*, kadının da sorumlu bir *reise* ve her ikisinin birbirlerinin arkadaşı olması gerçeğiyle uyuşmayan geleneksel eğitim anlayışını da eleştirir. Oğuz'a göre, memleketteki kadın erkek herkes, *sevgili bir amaç* (s.57) uğruna birlikte çalışmalı, bunun için de kadınlar mutlaka eğitim almalıdır.

Batı kültürünün getirdiği giyim kuşam eleştirisi, özelde Kaya ile Hamdi Paşa'nın kızı Vedia ile, genelde ise *Yeni Turan* kadınları ile Yeni Osmanlı kadınları arasındaki karşılaştırmayla yapılır. Modayı takip edip uygulayan Vedia'ya karşılık, sade ve gösterişsiz giyinen Kaya, düğün için kendisine yaptırılan elmasları takmayı reddeder. Evlendikten sonra *çarık* yerine *sade iskarpin* giyse de, *siyah ipek cübbesiyle beyaz krep döşin örtüsü*nü (s.78) çıkarmaz.[12] Yeni Osmanlı kadınlarının *ince, zarif, sanatkâr çarşafları ve tuvaletleri*yle (s.17) gösterişe kaçan giyim tarzları *Yeni Turan* kadınlarınkinden farklıdır. Türk-İslâm çizgisine hakim olan *Yeni Turan* kadınlarının kıyafetleri sadedir ve modaya hiç uymaz.

İnci Enginün, romanda Adem-i Merkeziyet, Türkçülük ve İslâmiyet olmak üzere devre hakim olan üç fikrin sentezinin yapıldığını söyler.[13] Eserde, birbirine zıt iki partinin mücadelesi anlatılır: Mevcut yönetimin sözcüsü olan Yeni Osmanlılar partisi ve temeli Türk hakimiyetine dayanan ve devlete bu yönüyle farklı bir çehre kazandırmayı hedefleyen *Yeni Turan* partisi. *Yeni Turan* partisinin reisi olan Oğuz, hedefi Türk milletini yükseltmek olan *Yeni Turan* idealiyle, devleti ve vatanı kurtarmanın formülünü sunar, seçimlere girerek iktidara gelir. Muhalefette yer alan Yeni Osmanlıların savunduğu merkeziyetçilik fikrinin Türklük açısından faydalı olamayacağına inanan *Yeni Turan*lılar, adem-i merkeziyet fikriyle ancak ülke coğrafyasındaki Türk unsurunun kalkınabileceğini savunurlar. Ona göre, devlet yönetimi ve askerî işlerle uğraşan Türklerin, sanayi ve ekonomiyle ilgilenip zenginleşen azınlıklar karşısında zayıf düşmesi bu unsurun bir an önce yeni bir ruha kavuşturulması gereğini doğurmuştur. O, *geniş bir 'Adem-i Merkeziyet'e, fakat federasyon bağları altında bir kuvvetli noktaya, bir başa, hükûmete bağlayacak ortak çıkar ve sevgi*yle (s.38) kurtuluş yoluna ulaşabileceklerini, milleti *iplikleri kaçmış çorap örgüsü gibi sökülüp dağılmaktan* (s.31) böylelikle kurtarabileceklerini savunur. Biraz zamana ihtiyaç vardır ve icraata geçirilecek çalışmalar da yirmi yıl sonunda ancak arzu edilen neticeyi verebilecektir. Bu süre zarfında da idare şeklini değiştirmeye kalkışanlar da cezalandırılacaktır. *Yeni Turan* ideali, başka Türk unsuru bulunan adem-i merkeziyet fikriyle yönetilen refah bir Türkiye özlemidir; bu özlem, romanda leitmotif olarak da sık sık ifade edilir: *'Yeni Turan, ey sevgili ülke, söyle sana yol nerde?'* (s.115)

Batı'nın siyasî olarak Türkler için bir tehlike olduğunu düşünen *Yeni Turan* mensupları, şeklî olarak da Batı'yı reddedip her şeyde millî kaynaklara yönelirler. Kılık kıyafetleri millî çizgiler içindedir, musîkîleri millîdir, evleri millî dekorlarla süslenmiştir... "Oğuz'un ilk Türk hakanının adını taşıması ve Osmanlı İmparatorlunun ilk başşehrinde yetişmesi ve ölümünden sonra yerine geçen şahsın adının Ertuğrul olması"[14] millî kaynaklara yönelişin bir ifadesidir. Ayrıca Batı'nın *'İslâmiyet uygarlıkla bağdaşamaz'* (s.39) iddialarını *ilk güçlü ve tutucu şeklini atmış* olan Turan okulları ile *resmî okulların yetiştirdiği dinsiz gençlere karşı tamamen uygar olmayı İslâmlığa aykırı görmeyen, bütün hayat görevleri ve uygarca eğlenceleri arasında bile ibadete yer veren genç dindar, bir alay Yeni Turan genci* (s.19) ile çürüteceklerdir

***Turfanda mı Yoksa Turfa mı?***

Edebiyatı, bir milletin manevî hayatı olarak değerlendiren Murat Bey'e göre, "bir heyet-i içtimaiyye-i beşeriyyenin her hâl ve şânı, yani etvâr ve ahlâkı, edeb ve terbiyesi, emel ve arzusu hep mahsûlât-ı efkârı câmi' olan âsar-ı edebiyyesinde"[15] ifadesini bulur. O, milletlerin ve medeniyetlerin gelişebilmesinde edebiyatın önemli bir vasıta olduğuna inanır ve bu vasıtanın ahlâk anlayışına bağlı olduğu sürece görevini yerine getirebileceğini söyler. Ona göre ahlakî edebiyat, cemiyetin manevî hayatını olumsuz etkileyecek nefsî arzuları dile getirmeden millî değerlerin geleceğe nakledilmesini ve yüce maksatlara ulaşılmasını temine çalışmalıdır. Aksi halde ortaya çıkacak ürünlerin *rezâlet-i edebiyye*den başka bir şey olamayacağına inanır. Mizancı Murat, millî eserin *adâb-ı umûmiyye*ye, *terbiye-i millîye*ye ve *tâb-ı selime* uygun olması dışında okura *hakikat hissi*ni de vermesi gerektiğini savunur. Ona göre, bir eserin millî olabilmesi, ahlâkî değerleri ifade etmesi ve taklit ürünü olmamasıyla ölçülebilir ancak. Bu görüşlerle Mizan sütûnlarında ahlakî edebiyata aykırı gördüğü eserleri *Üdebamızın Nümûne-i İmtisalleri*[16] başlığı altında tenkit eder. Yaptığı bu eleştirilere gelen itirazlarla da tek romanı olan *Turfanda mı Turfa mı?*'yı kaleme alır.

Murat Bey, romanda *İfade-i Mahsusa* başlığı altında, bizde bir esere roman adının çok kolay verildiğini, alenen anlatılması uygun olmayan aşk sahnelerinin *millî roman* adı altında tasvir edilemeyeceğini, romanların toplum ahlâkı üzerinde büyük etkisi olduğunu, yabancılara millî edebiyatımızın mertebesini ve millî zevkimizin derecesini romanların göstereceğini söyler ve eserini kaleme alış sebebini ifade eder:

münşilik ve ediplik iddiasında değilim. Fakat hitâbetteki noksanımı, bahsi geçen eserlerde eksik bulunan, fikir ve tasvir muntazamlığı ile telâfi etmek ve esas kaideler bakımından gerçekten *Millî roman* denmeye layık bir eseri, muhterem okuyucuların takdirine arz etmek fikriyle kalemimi hokkaya batırdığımı saklayamam."[17]

Romanın tezi gereği, *iffet ve ismete, namus ve haysiyete sahip bulunmasının ve hakka dayanmasının nuruyla parlayan bir heybet ve azamet* (s.231) timsali olarak çizilen Zehra'nın karşısına *zengin, itibarlı, güzel, fıtraten iyi olan* (s.290), ancak terbiye noksanlığı yüzünden bu değerlere sırtını dönen amcasının kızı Sabiha çıkarılır. En küçük bir bahaneyle evden çıkan, Kağıthâne'de gezip erkeklerle işaretleşen, mektup alan Sabiha'nın tavırlarını müslümanlık adabına uygun bulmayan Zehra, kadınların

namus ve haysiyetleri ölçüsünde bir değer taşıdıklarına inanır. Ecnebî bir erkeğin müslüman bir kadınla, evli bir erkeğin yine evli bir kadınla işaretleşmesini hayretle karşılar ve Mizancı Murat'ın sözcüsü olarak şöyle der: *Millî maya ve ismetimize yazık değil mi? Cihanın dillerinde destan olan millî ar ve namusumuz nerede?* (s.118) *Medeniyet alemine edep ve fazilet örneği olmakla mükellef olan bizlere bu ne kadar aşağılıktır!* (s.120). Hastalık bahanesiyle Mansur'u yanına çağırarak yarı çıplak bir halde kendisini teşhir eden Sabiha'ya, Mansur da bağlı olduğu değerler doğrultusunda karşılık verir. Kendisiyle evlenmek isteyen Kazım Bey'le gizlice buluşarak ancak bir dakikalık muhalefetten (s.218) sonra vücut sermayesini (s.231) veren Sabiha, böylece muhadderelerin *şeref ve şanı olan iffet ve edibin hududuna tecavüz* etmiş, *ihtiram ve tevazu mevkiinden çamura yuvarlanmış ve o çamurda yaşayanlardan artık* (s.256) bir farkı kalmamıştır. Onun çevrilen entrikalar neticesinde ölmesi de, telkin edilmek istenen mesajı okuruna iletir. Böylece kötüler cezalandırılmış olur. Zaman zaman Ahmet Mithat gibi araya giren ve sorular soran Mizancı Murat, bu ahlakî bozukluğu ailede verilmeyen terbiyeye, yol gösteren titiz bir annenin olmayışına, kısacası iyi bir eğitimin alınmayışına bağlar. Ona göre, *'çapkın' ve 'fahişe' isnadı pek ucuz alınıp verilir; lakin tahsil ve terbiye eksikliğinin kurbanı bulunan bu cahil çocuklar acaba buna müstahak olabilir mi?* (s.132)

Mizancı Murat, romanda vurgulamak istediği tezinin dışında, romanın başkişisi Mansur aracılığıyla İslambirliği ideolojisini de savunur. *Alemin kıblegâhı* (s.8) olarak gördüğü ve bu nedenle büyük bir hayranlık duyduğu İstanbul'a bu ideolojisini gerçekleştirebilmek için gelir. Ona göre, bütün müslümanların bir araya gelebilmesi ancak eğitimin yaygınlaştırılmasıyla sağlanabilir. Bunun için de öncelikle devletin ve devlet görevinde bulunanların eğitimin önemini kavramaları ve bu yolda çalışmaları gerekmektedir. Ona her müslüman, Hilafetin kuvvet ve kudretini arttırmak, nüfuzunu yaymak davasıyla özverili bir şekilde çalışmalıdır. *İslâmın vatan gayreti için bugün Hilafete hizmetin dışında bir iş yoktur* (s.178) diyerek düşüncesini ifade eder. İslâm ülkelerinde bulunan aydınları İstanbul'da bir araya getirerek Hilafetin emrinde bir güç merkezi oluşturmayı hedefler ve bu amaçla, Rusya ve Hindistan'daki aydınlara mektup göndererek onları İstanbul'a çağırır. *Kâmil insan için geleceği düşünmek lazımdır. İslâm kuvvetlerinin merkezdeki ağırlığı arzu edilen yüksek dereceyi bulacak olursa, istediğimiz teferruat hep birden husul bulabilir* (s.173) der. Böylelikle de Hilafete bağlı olan ve güçlenen İslam milletlerinin karşısında hiçbir milletin şan ve kuvvet iddiasıyla rekabete girişemeyeceklerini söyler.[18]

* * *

Roman kişileri, yazarın gözlemlerinin ve hayal gücünün ürünleri olarak kurmaca dünyada karşımıza çıkarlar. Anlatı metninde olayların ortaya çıkıp gelişmesinde, düğümlenip çözümlenmesinde göz ardı edilemeyecek en önemli unsur, hiç kuşkusuz, şahıslardır. İrreel bir zaman ve mekana yerleştirilen, bu zaman ve mekanın gereklerıyle düşünce ve davranışları şekillenen roman kişileri, içinde yaşadıkları dünyanın realitesi içerisinde kendi hayatlarını yaşarlar. *Yeni Turan* ve *Turfanda mı Turfa mı?* romanları belli bir fikri savunmak amacıyla kaleme alındıkları için, bu romanlarda şahıslar, yazarın sözünü emanet ettiği kişiler olarak karşımıza çıkarlar.

**Roman Baş Kişileri Açısından (Kaya-Mansur):**

• *Yeni Turan* romanının başkişisi Samiye'dir, mücadelesine başladıktan sonra Kaya adını kullanır. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*'nın roman başkişisi ise Mansur'dur. Her iki roman kişisinin, davalarında yanlarında yer alan ve en az kendileri kadar aktif olan kişiler de vardır ki, bunlar *Yeni Turan*'da Oğuz, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*'da Zehra'dır.

• Bu dava arkadaşlarıyla yakın akrabadırlar: Oğuz ile Kaya teyze, Mansur ile Zehra da amca çocuklarıdır.

• Dava arkadaşlarıyla aynı ideale hizmet etmenin verdiği ülkü birliği dışında, birbirlerine gönül bağıyla da bağlıdırlar.

• Siyasetle ilgilenmiş veya idarî görevlerde bulunmuş bir ailenin mensubudurlar: Kaya, ateşli bir İttihat ve Terakki taraftarı ve bir subay olan Lütfi Bey'in kızıdır. Mansur ise, İbni Galib'ler olarak anılan ve Cezayir'in güneyinde idari görevde bulunmuş olan Ahmet Ağa'nın oğludur. Her iki roman kişisi de evin tek çocuğudur.

• Bir ideolojinin temsilcisidirler: Kaya Türlükçülük ideolojisinin, Mansur ise İslâmbirliği ideolojisinin savunucusudurlar.

• Kaya da Mansur da idealist tiplerdir.

• Kendilerini yetiştirmiş, okuyan, düşünen kişilerdir. Fransızca'yı iyi bilirler.

• Yabancı etkilerin millî unsurların yerini almasına tepki gösterirler: Hastalığı sırasında *'Sofi falan istemem, Paşa. Fakat eğer hasta olacaksam, rica ederim, başucuma bir Türk hizmetçi getiriniz.'* (s.65) diyen Kaya ile *Dârülhilâfe limanında 'frank' yerine 'kuruş' sözünü işitmeyi arzu* (s.15) etmeyen, kaldığı otelde *Türkçe yazıdan, rakamdan eser* (s.19) göremeyen ve odasında seccade bulamadığında hem otelden hem de odadan soğuyan Mansur'un hassasiyeti de aynı sebeptendir.

• Çeşitli yardımlarla halkın sevgisini ve güvenini kazanırlar: Kaya, Değirmendere'de evinde açtığı okulda erkek ve kız çocuklarının eğitimiyle ilgilenir, âvâre gezen köy delikanlılarını organize ederek köyün yollarını yaptırır, zanaat edinmek için İstanbul'a gitmelerine vesile olduğu gençlerle köyün mimarî çehresini değiştirir ve böylece birkaç yıl içinde Değirmendere'nin *bütün yolları ve temiz küçük evleri ve otelleri ile mütevazı bir İsviçre köyü* (s.113) olmasında vesile olur. Yeni Turan idealinin kurucusu olarak da, oluşturulan *Yeni Turan* kurumlarında ücretsiz olarak hastaların ve fakirlerin bakımını, maddî imkanı olmayan çocukların eğitim görmelerini sağlar. Hamdi Paşa'yla evlendikten sonra da ihtiyaç sahiplerine ve kimsesiz çocuklara elbiseler diker, eğitimleriyle uğraşır. Meslektaşı Mehmet Efendiyle birlikte oturdukları ve bir bölümünü muayenehaneye çevirdikleri evde Mansur da fakir hastaları parasız muayene eder, ilaç almaya gücü olmayanların masraflarını kendi cebinden karşılar. Amcası Salih Efendi'den intikal eden mirası hayır müesseseleri için kullanır ve köylülere iş bularak geçimlerini temin etmelerini sağlar.

**Erkek Roman Kişileri Açısından (Oğuz-Mansur):**

• Oğuz Bursalı bir Tatar Türküdür. Mansur da *Kütahyalı halis Türk*lerdendir (s.171). Cezayir'de İbni Galibler olarak adlandırılıp Araplaştırılmalarına rağmen

kendisini Türk ve Osmanlı olarak nitelendiren Mansur, İstanbul'a geldikten sonra Osmanlı tabiiyetine geçer.

• Eğitimlerinde ve yetiştirilmelerinde, ailede annenin rolü büyüktür: Mansur, aslen *Çerkes cariyesi olan annesi*nden (s.26) *beşikten beri.. Türkçe konuşarak fasih Türkçe*'yi (s.30) ; Oğuz ise, *ağasını genç iken kaybetmiş çalışkan, cesur bir Tatar kadını* (s.108) olan annesinden Kur'an, ilmühal ve kıraat öğrenir.

• Eğitimin önemini idrak etmiş kişilerin rehberliği ve yardımlarıyla tahsillerini tamamlarlar: Annesinden aldığı eğitim dışında, geçim sıkıntısıyla çalışmak zorunda kaldığı için eğitimine devam edemeyen ve ancak Rüştiye tahsilini tamamlayabilen Oğuz, Mehmet Paşa'nın yardımı ve önderliğinde Mülkiye eğitimi alır. Bu arada pek çok alanla ilgili kitaplar okuyarak kendisini yetiştirir ve Fransızca'yı da öğrenir. Cezayir'de amcasının yanında bulunan Mansur'un da, Marsilya'da bir pansiyona yerleştirilip eğitimini tamamlamasında bir Yüzbaşı'nın tavsiyeleri ve yardımları olmuştur. O da Oğuz gibi kitaplar içerisinde yeni dünyalara açılır ve o da Fransızca'yı öğrenir.

• Kimsenin himayesinde olmadan kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan gururlu tiplerdir: Çalışarak geçimlerini sağlayan annesinin yaşlılığı ve hastalığı nedeniyle artık ekmek parasını arabayla kum ve taş taşıyarak kazanmaya başlayan ve bu hayatını *en şerefli günler* (s.109) olarak nitelendiren Oğuz, Mehmet Paşa'nın himaye teklifini reddeder. Mehmet Paşa'nın asıl amacı, Oğuz'un yarım kalan eğitiminin tamamlanmasına yardımcı olmaktır. Oğuz, Mehmet Paşa'nın, bir hizmet karşılığında annesinin yanında çalışması ve bu arada kendisinin de eğitimini talebini geri çevirir. Bu davranışının sebebi, kimseye muhtaç olmadan kendi gayretiyle yaşama anlayışıdır. O ancak, Mehmet Paşa'nın kendisine biraz borç vererek aldığı arabayla yanında çalışmak suretiyle Paşa'nın evine yerleşir. *'Tam insan olmak arzusunda bulunanlar maişet denilen mücadelenin acı ve tatlı tecrübelerinden hisse almalıdırlar.'* (s.64) diyen Mansur da, İstanbul'da bulunan amcasının konağa yerleşme teklifini aynı inançtan hareketle reddeder ve O da ailenin doktoru olmak şartıyla konağa yerleşir.

• Batılı zihniyetin getirdiği fikrî ve şeklî kadın portresini reddederler; onların ideallerindeki, toplumda aktif olarak yer alan ve memleket menfaati için kendileriyle birlikte çalışan kadınlardır: İstanbul kadınlarını, *taklit, uygarlığın bize verdiği bir küçük köstekli yaratık* (s.112) olarak nitelendiren Oğuz gibi, Mansur da *parlak bir yaldıza bile aldanamaya hiç meydan* (s.74) vermez. Kadınları *birer kukla, birer ulussuz, işsiz, amaçsız ve süslenmiş kukla* (s.112) olarak görmek istemeyen Oğuz, onları *bir et, bir makine halinden çıkarıp erkeklere temiz, çalışkan bir arkadaş, çocuklara ve bütün memlekete bir ana, bir mürebbi yapmak* (s.23) ister. Mansur için de *kadın evin döşemesi, süsü olan şeylerden biri değil, aile ve cemiyetin mühim ve lüzumlu bir uzvu* (s.147) olmalıdır.

• Çalışmaları ve fikirlerinden dolayı yönetim tarafından mimlenirler: Bir anarşist olarak görülen ve tutuklanan Oğuz, bir müddet sonra serbest bırakılır. Casus, fesat çıkaran ve zararlı takımdan biri olarak itham edilen Mansur'un da bir müddet sonra bu sıfatlarla bir alakası olmadığı anlaşılır ve hakkı teslim edilir.

• Eğitimin yaygınlaştırılması ana gayeleridir. Devletin bekasının temini ve milletin yarınlara taşınabilmesi için temel unsur olan insanın yetiştirilmesi, üzerinde önemle

durdukları meseledir: Lideri olduğu *Yeni Turan* partisi iktidara geldikten sonra kendi isteğiyle Maarif Nazırı olan Oğuz, *Anadolu'da başkan başa okul* (s.93) açarak ilköğretimi *zorunlu* kılar. Kadınların da erkeklerle eşit öğrenim hakkına sahip olabilmesi yolunda Meclise kanun tasarısı verir ve geç de olsa tasarıyı Meclis'ten geçirmeyi başarır. Mansur da ülke coğrafyasının çeşitli yerlerinde, Tunus'ta, Beyrut'ta ve Manisa'da okullar açar. Fransızlara karşı Cezayir'de bir ayaklanma çıkarmayı düşünen amcasına ve bu fikri desteklemesini isteyenlere kılıç yerine maarif yolunu teklif ederek *Cezayir çocukları için burada hususi bir mektep tesis etme*nin, *zihinlerini aydınlatma*nın, *memleketlerinde yarayacak sanatları öğretme*nin (s.163) daha faydalı olacağını söyler.

• Girişimci kişilikleriyle okul açmanın dışında başka faaliyetlerle de ülke kalkınmasına hizmette bulunurlar: *Yeni Turan* partisinin lideri Oğuz, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaptırdığı yollarla, Bursa'da imar ettiği fabrikalarla, destek verdiği ziraî çalışmalarla ve Adana'da geliştirdiği ekonomik hayatla Anadolu insanının refah içerisinde yaşamasını temine çalışır. Mansur da, Manisa'nın Veliler köyünde açtığı ziraat mektebinin yanına bir numune çiftliği kurarak, köylüleri de ortak ettiği iplik fabrikasını faaliyete geçirerek, köylüler arasında kooperatifleşmeyi temin ederek, vergilerin sorunsuz ve zamanında toplanabilmesi için okur yazar bir muhtarı bu işle görevlendirerek ziraî ve sanayî alanında da çalışmalarda bulunur.[19]

• Yayın hayatında da bulunurlar: Oğuz, 'Yeni Turan'ın Kızı' ve 'Türk Askerleri' adlı romanları Alptekin takma adıyla neşreder. Mansur ise, Vakit, Basiret ve İttihat gazetelerinde makaleler yazar.

• Romanı için "*Yeni Turan* hiç kuşkusuz bir ütopya idi"[20] diyen Halide Edip, bu ütopyayı sözünü emanet ettiği Oğuz ile kurgu dünyasında hayata geçirir. Marsilya'da okul arkadaşı da Mansur'a *Ütopist* (s.45) lakabını takar. Böylece roman kişileri bir kahraman, idealist birer tip olarak karşımıza çıkarlar.

• Ütopya aleminde hülya ve rüyalardır uygulamaya geçirilmek istenenler: Oğuz, Yeni Turan için Kaya'yla birlikte *'yıllarca hep **sevgi**mizi bu **rüyâ**ya bir hizmetçi diye kullandık'* (s.116) der. Mansur da, *tatlı **hülyâ**larım, teşebbüslerim* (s.286) diyerek devletin menfaati için yapmayı hedeflediği idealleri ifade eder. Onun ise bu hayâlleri gerçekleştirebilmek için kullanacağı hizmetçi, yine kendisidir. ***vücûdum** devlet hizmetine vakf olunmuştur.'* (s.185)

• İstanbul hayâllerin gerçekleştirileceği şehirdir: *Çok düşünmek, çok yaşamak, birçok şey yapmak* (s.110) isteyen Oğuz'un Yeni Turan idealini hayata geçirmeye çalıştığı yer olan İstanbul, Mansur için de en *mukaddes emellerin ve en ulvî fikirlerin tahakkuku için seçilen bir merkez*dir (s.8).

• Yapılacak çalışmaların semeresi istikbalde alınacaktır: Oğuz, partisinin uygulayacağı politikaların bir geçiş devresi olan ilk yirmi yıldan sonra ürünlerini vermeye başlayacağını söyler. *İstikbal adamı* (s.152) olarak nitelendirilen ve istikbalden emin olan Mansur'un da fikir ve eylemlerinin doğruluğu hâl içerisinde değil, ancak gelecekte ispatını bulacaktır.[21]

• Düşünce ve eylemlerinde taviz vermezler, çevrelerine göre aykırı tiplerdir: Oğuz'un eleştirilmesine rağmen, batılı bürokrasi kıyafetini reddedip *bütün modaya ve yeniliğe meydan okur gibi yakasız bir gömlek, yumuşak Türk kumaşından bolca kurşunî, sade bir elbiseyle* (s.30) kabinede yer alması ve kamuoyunda tepkiyle karşılanan ka-

dınların eğitim hususunda büyük titizlik göstermesi onun mizah gazetelerinde karikatürize edilmesine neden olur. Mansur da, Hariciye kaleminde hak etmediği halde maaşına yapılan zammı ve verilen rütbeyi reddetmesiyle çevresince budala olarak nitelendirilir. Ayrıca, devletin ileri gelenlerine karşı mevcut yönetimi korkusuzca eleştirip çözüm önerileri sunması, onun *aklı başında* biri olmadığı yorumlarını yaptırır.

• Son ölümle biter. Ölümlerinden sonra hülyâ ve rüyâları, davalarına hizmet edenlerce sürdürülecektir: Oğuz'un ölüm haberini öğrenen Kaya, Ertuğrul ve Doktor Sungur'la beraber *Yeni Turan* idealini devam ettirmek için Hamdi Paşa'yı terk eder. Öleceğini anlayan Mansur da, bir mektupla bütün teşebbüslerini Zehra'ya bıraktığını ifade eder. Zehra da, Doktor Mehmet, Fatma ve Ahmet Şünûdî ile hizmete devam edecektir.

**Kadın Roman Kişileri Açısından (Kaya-Zehra):**

• İslamî çizgiler taşıyan kıyafetleriyle sadeliği, manevî olgunluğu ve gücü ifade ederler: *İslam tarihinde örneği çok, fakat Türk tarihinde görülmemiş bir şey, bir kadın örneği* (s.28) olan ve *bir tel saçı bile* (s.29) görünmeyen Kaya, *ta ayaklarına kadar inen ve bol, uzun kolları ellerini örten, dizlerine düşen yumuşak, kurşunî bir cübbe* (s.28) giyer. *Düz renkli ince bir yünlüden yere kadar uzun rubası ve kalın başörtüsü* (s.75) ile aynı dinî hüviyete sahiptir.

• İdeal uğruna aşklarından fedakârlık ederler: Oğuz'un yaşamasını, *Yeni Turan için herşeyden çok gerekli* (s.50) gören Kaya, Hamdi Paşa'nın evlenme teklifini kabul ederek aşkından üstün tuttuğu idealin sekteye uğramamasını sağlar. Zehra da, *memleketin menfaati icâbı* (s.259) hayatını devlete hizmet için vakfeden Mansur'a aşkından söz etmez. Aile hayatıyla çalışmalarına mani olabileceği endişesiyle bu kararı alır.

• Öğretmen olarak eğitim konusunda özverili şekilde çalışırlar: Kaya Değirmendere'de evinde açtığı okulda, *Yeni Turan*'ın temellerini attıkları Erzurum'da ve Erenköy Yurdu'nda; Zehra da Manisa'nın Veliler köyünde açtıkları okulda öğretmenlik yapar.[22]

• Kendilerini yetiştirmiş, Fransızca'yı öğrenmiş tahsilli kişilerdir. Sürekli okurlar. Batı kültüründen haberdardırlar ve piyano çalmayı bilirler.

• Davalarını devam ettirmek üzere hizmet bayrağını devralırlar: Oğuz'un ölümünden sonra *Yeni Turan* ideali için Kaya, Mansur'un ölümünden sonra da memlekete hizmet için Zehra göreve devam edeceklerdir.

Romankişileri arasında yapılan bu karşılaştırmadan da anlaşıldığı gibi, her iki romanın da millîlik vasfına sahip olmasının sebebi, bunların belli bir coğrafya üzerinde yaşayan bir milletin maddî ve manevî tüm değerlerini o millete mensup romankişileri vasıtasıyla ön plana çıkarmaları, onların sorunlarıyla ilgilenip bir takım çözüm önerileri getirerek sağlam bir gelecek kurmaya çalışmalarıdır. Bu sebeple, Mizancı Murat ve Halide Edip, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ve *Yeni Turan*'ı farklı tezlerle kaleme alsalar da, romanlarında *farklı* ideolojileri savunsalar da onların esasen *aynı* amacı taşıdıkları söylenebilir.

**SONUÇ**

Tanzimat hareketiyle yüzünü Batı'ya çeviren Türk toplumu siyasî, sosyal ve edebî anlayış bakımından Batı'dan etkilenmiştir. Toplumun millî yapısıyla Batı kültürünün

getirdiği değerlerin çatışması, özellikle sosyal hayatı büyük ölçüde değiştirmiştir. Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasıyla millî değerlerin dejenere olmaya başlaması, Türk aydınlarını harekete geçirmiştir. Toplumla kendi aralarında, edebiyat vasıtasıyla, özellikle de roman türüyle, bir köprü kuran aydınlar topluma bir kılavuz gibi yol göstermeye ve onları eğitmeye çalışmışlardır. Romanlarında millete örnek olacak ve millî değerlere bağlı tipler çizmişler, ders alınması gereken olaylar kurgulamışlardır. Bir yandan, içine girilen Batı medeniyetinin Türk toplumuna uymayan yönlerini ele alıp eleştirmişler, diğer taraftan da Batı'nın istifade edilmesi gereken fikir hayatının önemini vurgulamışlardır. Böylece, Batı kültürünün tesiriyle dil, din, tarih, ahlâk, görenek gibi Türk toplumunun maddî ve manevî değerlerinin dejenere olmasını engellemek için halkı eğitmek görevini üstelenen bir millî roman anlayışı vücuda getirilmiş olur. Mizancı Murat Bey de *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanını, bu gayeyle kaleme almıştır.

Milliyetçilik hareketlerinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan milliyetçilik ideolojisi de, Millî edebiyat döneminin temel anlayışını oluşturur. Aslında bu ideoloji, daha Tanzimat döneminde bir kültür hareketi olarak başlamış, Millî edebiyat döneminde de sistemli ve şuurlu bir şekilde edebiyatta işlenmiştir. Sade dille kaleme alınan bu dönemin romanlarında Türk milletinin maddî ve manevî değerleri ön plana çıkartılmak istenmiştir. Türk'ün dil, din, tarih, gelenek,... gibi kültür unsurları ve bu unsurların ortaya koyduğu Türk yaşam tarzı, yaratılan millî tiplerle romanlarda işlenmiştir. Ele aldığımız *Yeni Turan* romanı da bu çerçevede vücut bulan millî romanlarımızdan biridir.

Bir eser, devrin şartları ve siyasî oluşumu dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Tanzimat döneminde kültür ideolojisi olarak varlığını sürdüren İslamcılık ideolojisi ile Milli edebiyat döneminde hakim olan Milliyetçilik ideolojisi *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ve *Yeni Turan* romanlarının ana dinamiğini oluştururlar. Bu ideolojiler, birbirlerinden çok farklı olsalar da, aynı amacı ifade etmek suretiyle millîlik paydasında birleşirler.

| | | |
|---|---|---|
| Turfanda mı Yoksa Turfa mı? | | Yeni Turan |
| | **AMAÇ** | |
| | Devletin ve milletin bekası | |
| | (Millî ve manevî değerleri muhafaza ederek herkesin elbirliği ile çalışması) | |
| Turfanda mı Yoksa Turfa mı? | | Yeni Turan |
| | **ARAÇ** | |
| İslamcılık İdeolojisi | | Türkçülük İdeolojisi |
| Turfanda mı Yoksa Turfa mı? | | Yeni Turan |
| | **MEKAN** | |
| Hilâfete bağlı bütün İslam milletlerinin hakim olduğu yerler | | Türkiye |

[1] Kenan Akyüz, 'Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri', *Türkoloji Dergisi*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1969, s.8.

[2] Mizancı Murat, Mansur Bey -*Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, (Neşre Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), Enderun Yayınları, İstanbul 1972.(Metinde yapılan alıntılarda bu eser kullanılacaktır. Bu yayında Millî

Roman ibaresi başlığın altında kullanılmıştır. )

[3] Halide Edip Adıvar, *Yeni Turan*, Atlas Kitapevi, 3. bs., İstanbul 1967.

[4] Kenan Akyüz, *a.g.e*, s. 159.

[5] İsmail Parlatır-Nurullah Çetin, *Genç Kalemler Dergisi*, T.D.K. Yayınları, Ankara 1999, s.77.

[6] *A.g.e.*, s. XXV

[7] Birol Emil, *Mizancı Murat Bey Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1979, s.446.

[8] Agah Sırrı Levent, 'Millî Edebiyat', *TDAY- Belleten 1961*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1988, s.170-171.

[9] İnci Enginün, 'Ziya Gökalp ve Halide Edip', *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1991, s.79-81.

[10] *A.g.e*, s. 82.

[11] Halide Edip Adıvar, *Mor Salkımlı Ev*, 3. bs., Atlas Yayınları, İstanbul 1970, s. 157.

[12] Halide Edip, Qakerler mezhebinin Yeni Turan romanı üzerinde etkisi olduğunu söyler. Bu mezhebe bağlı olan Isabel Fly adlı kızın ailesinin yanında bir müddet misafir olarak kaldığını, aile yaşayışlarını yakından gördüğünü ve Pazar günleri kilisede yaptıkları dinî törenlerine de katıldığını ifade eden Adıvar, *kurşunî fakat ipekli olmayan gayet sade esvaplar* giyen bu mezhep kadınlarının *gri giymeli, yüzleri açık ve beyaz örtü* takan Yeni Turan kadınlarının ilhamı olduğunu belirtir. Romanda, hastalığı sebebiyle yurtdışında bulunan Kaya'nın, kıyafetiyle Avrupalılar tarafından *rahibeye* (s.78) benzetildiği söylenir. Ayrıca, Isabel Fly da Yeni Turan'daki Kaya gibi Londra'da bir özel okul açarak eğitim alanında çalışmalar yapmıştır. (bk. Halide Edip Adıvar, *Mor Salkımlı Ev*, s. 158).

[13] İnci Enginün, 'Ziya Gökalp ve Halide Edip', *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s.82.

[14] İnci Enginün, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s.186.

[15] Birol Emil, *a.g.e*, s. 446.

[16] Mizancı Murat Bey, *Üdebamızın Nümûne-i İmtisalleri* başlığı altında Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*sini, Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Vusla*tını ve Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt*ini tenkit eder. (bk. Birol Emil, *a.g.e*, s. 454-472). Birol Emil ayrıca, yapılan bu eleştirilerdeki tahlillerin batılı objektif prensiplere göre değerlendirildiğini ve Türk tenkit tarihine yeni bir görünüş getirdiğini söyler. (bk. Mizancı Murad,*Turfanda mı Turfa mı?*, (Sadeleştiren:Birol Emil), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1980, s.XXIII.)

[17] Mizancı Murad, *Mansur Bey Turfanda mı Yoksa Turfa mı*, s. 350.

[18] Kenan Akyüz, Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanının edebiyatımızda *Cezmi*'den sonra islambirliği ideolojisini işleyen ikinci roman olduğunu söyler. (bk.,Kenan Akyüz, *a.g.e.*, s. 65)

[19] Birol Emil, romanda Mansur tipinin Manisa'da gerçekleştirdiği ilk ve meslekî eğitim, ziraî kalkınma, sanayileşme ve kooperatifleşme çalışmalarını *daha o zamandan modern Türkiye için düşünülmüş bir çeşit dar bölge kalkınma planı* olarak değerlendirir. (bk. Mizancı Murad, Turfanda mı Turfa mı?, s. XXVII.)

[20] Halide Edip Adıvar, *Mor Salkımlı Ev*, s. 157.

[21] Birol Emil, Turfanda mı Turfa mı? romanında başta Mansur olmak üzere nümûne-i imtisaller olarak adlandırılan tiplerin *sadece edebiyat tarihinde değil, çok daha geniş sahalı kültür tarihinde, cemiyet hayatında öncü ve değiştirici* özelliklere sahip olduklarını söyler ve romanı *'Bugün romanı' değil, 'İstikbal romanı'* olarak nitelendirir. Ona göre, Cumhuriyet sonrasında yetişen pek çok aydının, romanda çizilen tiplerle örtüşmesi, *bir çeşit kehanete benzeyen bu tasavvuru boşa çıkarmamıştır.* (Birol Emil, *a.g.e*, s. XXV-XXVI).

[22] Birol Emil, romanda, *Fransızca bilen, piyano çalan, iffet ve şahsiyet sahibi olan ve köyde öğretmenlik* yapan Zehra tipinin, edebiyatımıza *Çalıkuşu*'ndan çok daha önce girdiğini söyler. (Birol Emil, a.g.e, s.XVIII).

**HAKAN SAZYEK**

# TÜRK ROMANINDA POSTMODERNİST YÖNTEMLER VE YÖNELİMLER

Sosyolojik bağlamda postmodernizm, modernitenin eleştirisi amacıyla yirminci yüzyılın ikinci yarısında bir söylem alanı niteliğinde oluştu.[1] Buna göre, insan merkezli bir dünyayı kurma, insanı en değerli varlık olarak bilip onun refahını ve mutluluğunu sağlama amacındaki modernite, Rönesanstan başlayıp yirminci yüzyılın ortalarına kadar gelen süreçte pek çok olumlu verimler üretmeyi başarmıştı. Bununla birlikte, söz konusu ideallerini yaşama geçirmede evrensel ölçekli bir başarıyı da sağlayamamıştı. Filizlendiği ve geliştiği Avrupa kıtasında yirminci yüzyılın ilk yarısında patlak veren iki dünya savaşı bile modernitenin kendi topraklarındaki insanlara dahi vaatlerini yeterince karşılayamadığının en açık kanıtıydı. Modernizm bir uygarlaş(tır)ma projesi olarak taşradaki ülkelere/uluslara ulaşma bakımından da pek başarılı sayılmazdı. Üstelik oralarda, barındırdığı ana ekonomik sistemin, kapitalizmin hırçın yüzüyle daha çok görünmüş; böylelikle batının kültürünü, uygarlığını 'küreselleşme' çerçevesinde taşra ülkelerine yerleştirme etkinliği sosyoekonomik bir yayılmacılığa dönüşmüştü. Bu ise özünde hümanist bir tavrı taşıyan modernizmin giderek zorlayıcı bir kimlik kazanmasına yol açmıştı. Sonuçta, insanı, insan aklını yüceleştiren modernite aslında insanı baskı altına alıyor, gerek taşrada gerekse batılı ülkelerde yaşayan insanlar -değişik boyutlarda olmak üzere- insanî değerlerin dışına itiliyor, hayatlarını yaşamada belirleyici olma konumundan uzaklaştırılıyor, kısacası özgürlüklerini büyük ölçüde yitiriyorlardı. Söz konusu süreç, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernitenin/modernizmin ve onu filizlendiren Aydınlanma Çağının hemen her ögesinin, ilkesinin eleştirel bir değerlendirme kapsamına alınmasına zemin hazırladı. Postmodernizm başlıyordu.

Postmodernizm, öncelikle modernizmin rasyonalist temelini, *"akılcılığına ve Aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemi"*[2] ne ve bu sistem içinde ortaya çıkan kurum, idoloji ve her türlü avangart oluşumu eleştirme, olumsuzlama etkinliğidir. Modernizmin dayanak noktası, tarihin bu akılcılığa bağlı olarak sürekli ileri doğru akışı, dolayısıyla geçmişten koparak ilerleyişi şeklinde açıklanabilir. Bu da mutlak ve tekçi bir 'doğru' anlayışı üzerinde gerçekleşmektedir. Postmodernizm rasyonaliteye bağlı olarak modernizmin söz konusu kopuşuna ve doğruyu elde edişteki tekçi tavrına da karşı çıkmıştır. Ona göre 'doğru', zaman ve yerle sınırlıdır. Bir çağın ya da coğrafyanın doğru kabul ettiği bilgiler, kavramlar bir başkasında söz konusu niteliğini kaybedebilmektedir. Bu da modernizmin evrensel olma ereğini geçersiz kılmakta, dolayısıyla yerel/yöresel ögelere önem kazandırmaktadır. Özellikle taşradaki toplumların mikro ölçekli kültürel oluşumlarına bile hayat hakkı tanıyan postmodernizm gerek bu yönüyle gerekse yukarıda değinilen eleştirel yönlerini kapsayan bir genelleme içinde çoğulcu bir karaktere sahiptir.

Postmodernizmin sanattaki karşı çıkıcılığı ise modernist sanatın özgünlük, seçkincilik, misyonerlik gibi temel değerlerine yönelmiştir. Elitist tavrın yerine sanatı popülerleştirmek (pop-art); kolaj tekniği aracılığıyla eklektik bir özellik kazandırmak; öneriler, tezler, çözümler getirme ve yargılama gibi kendisine toplumsal bir rol biçme yerine misyoner kimlikten uzaklaşıp salt sunmayı amaçlayan betimleyici bir tutuma sokmak postmodernist sanatın genel seçenekleri olarak gösterilebilir. Bu genel yönelimler ışığında postmodernizmin edebiyattaki yansımaları özellikle roman türünde yoğunlaşmıştır. Postmodernist roman tarzının ana özelliklerini şöylece sıralamak mümkündür: 1- üstkurmaca, 2- metinlerarasılık, 3-polisiye/gerilim, 4- tarihe yönelme.

**1- ÜSTKURMACA**

Günümüzde de örnekleri verilmeye devam eden yansıtmacı roman, nitelikleri çok net çizilen bir mantıkî gerçekliği içerik düzleminde işler. Yansıtmacı yazar, nesnel gerçeklik içinde önemli yeri olan bir sorunsal çerçevesinde ele aldığı konusunu kapsamı oldukça belirgin olgu-figüratif kadro-mekân-zaman çerçevesi içinde aktarır. Bu yansıtma işlemi aracılığıyla anlatılan içerik evreni ortam, kişilerin belirginliği, zamanın kronolojik sıralanışı bakımlarından okurun da kendi yaşantısında kanıksamış olduğu, mantıkıyla kavrayabildiği bir düzenlilik taşır. Yansıtmacı yazar tanıdık olduğu hayatın caddelerinde elinde bir ayna ile dolaştırır okurunu. Kısacası hayatı yansıtırken kullandığı ölçütler nesnel gerçekliğin içinde yer alır. Daha önce de belirttiğim gibi modernist yazar da bu tür bir gerçekliği, olabildiğince öznelleştirmekle ve kurguyu deforme etmekle birlikte, işlemeyi sürdürür.

Postmodernist yazar ise yansıtmacı tutumunun verilerini nesnel gerçekliğin mümkün olduğu kadar uzağında kalarak temin etmekle onlardan ayrılır. Gerek dış gerekse iç gerçekliği yansıtma amacı olmayan postmodernist roman kurmacanın içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler. Postmodernist anlatıların yansıttığı, gönderme yaptığı dünyanın özellikleri bu evrenin formatlarıyla belirlenmiştir. Anlatının kurgu düzeneği oluşturulurken yansıtmacı ve modernist tarzların başvurduğu araçların tam karşıtı olanlar seçilir özellikle. Bunları şöylece maddeleştirebiliriz:

**a- metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme**

Postmodernist roman, barındırdığı dünyanın kurmaca olduğunu, içeriğindeki çok güçlü vurgularla belirtir. Bunların en yaygını, kurmaca oluşu bizzat aksiyonel yapının kurgulanış düzleminin temeli yapmadır. İçeriğin işleyiş düzeniyle onun kuruluş süreci koşut kılınır bu yöntemle. Böylece metnin yazılma süreci aynı zamanda romanın ana konusu hâline gelir.[3]

Ahmet Altan, ilk romanı *Dört Mevsim Sonbahar*'[4]ın birinci bölümünü *"İşte böyle başlıyor roman..."* (s.1) cümlesiyle bitirdikten sonra izleyen bölümü *"Bu romanda herkesin gözleri lacivert."* (s.12) sözleriyle açar. Romanın dayandığı alt yapıya ilişkin hiçbir bilgi vermeyen, buna da oldukça özen gösteren yansıtmacı ve modernist romana karşıt bir davranış sergileyen postmodernist yazar, yukarıdaki alıntı cümlelerde görüldüğü gibi, okuyucuyu âdeta kendi yazı masasına çağırır ve onu yazma sürecinin tanığı konumuna getirir.

Postmodernist ögeleri henüz ilk romanında kullanmaya başlayan Ahmet Altan, ondört yıl sonra kaleme aldığı dördüncü romanı *Tehlikeli Masallar*'[5]da üstkurmacaya tekrar döner. Altan,

üstkurmacanın birçok alt tekniğini uyguladığı bu romanında yine bir roman yazarını başkişi olarak seçmiştir. Böylece, olaylar zincirinin içinde roman türünün kuramsal meselelerini de irdelemek için elverişli bir figüratif yöntemden yararlanır. Söz konusu yöntemin, içeriğin romanın yazılışıyla birlikte sürdürülecek olmasının ilk işareti metnin henüz ilk cümlesinde "Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım." (s.1) şeklinde verildikten sonra şöyle sürdürülür.

> *"Bu kitabın benim açımdan öbürlerinden daha değişik olmasının nedeni, her zaman ben kurbanımı bulduğum halde, bu kez kurbanımın beni bulması, romanın yazılmak üzere bana gelmesiydi. Bir başkası için o, koyu renk güneş gözlükleri takmış, siyah kazaklı, içinde kızıl pırıltılar oynaşan gür saçları olan bir genç kızdı; benim içinse ısrarlı birkaç telefondan sonra gelen bir romandı. Kız bir romana girmek istediğini biliyordu, bilmediği ise bu romandan nasıl çıkacağıydı, onu yalnızca ben biliyordum ve ona asla söylemeyecektim, zaten de söylemedim."* (s.1-2)

İlkin yazarın sanılabilecek olan bu ifadeler, romanın yine bir romancı olan başkişisine ait. Otobiyografik anlatım tekniğiyle kaleme alınan roman, öncelikle bir yazarın iki kadınla arasındaki kararsız aşk ilişkisini içerir. Olay örgüsünün ağırlıklı bölümünü kapsayan ve esere ilk anda bir aşk romanı özelliği kazandıran bu ilişki yumağının kurgulanış tarzı ve beslendiği değişik olguların varlığı alt yapıdaki postmodernist kimliği su yüzüne çıkarır. Başkişinin yaşadığı ilişkiler, yani içerik, hayatın üç temel noktası olarak benimsediği yazmak, sevişmek ve öldürmek (kurmaca, aşk, cinayet) edimlerinin bir araya gelerek yarattığı üçgen içinde kurgulanmıştır.

Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar*'ından sonra Türk romanında üstkurmacayı bu bağlamda kullanan bir diğer yazar Pınar Kür'dür. Yazar *Bir Cinayet Romanı*'[6]nda üstkurmacayı, iki kurmaca metni iç içe geçirmek suretiyle örneklendirmiştir. Akın Erkan adlı bir kadın yazarın, tasarladığı polisiye romanın ön hazırlıklarını yapışı, bu aşamada farklı kişilerle kurduğu ilişkiler dış metni oluşturur. Yazılmaya başlanan polisiye iç romanın ilerleyişinde karşılaşılan kimi durumlar aracılığıyla bu iç metnin başkişisi olan Emin Köklü'nün dış roman katmanına geçişler yapması her iki metnin birbirine geçişimini sağlar. Kurmaca (dış roman) ile iç kurmaca (iç roman) bütünüyle kaynaşmıştır artık. Akın Erkan'ın yarattığı figür, içinde yer aldığı polisiye oluşumu değil de aynı zamanda iktidar savaşımı verdiği yaratıcısının tutumunu hazırlayan bir olayı aydınlatır.

*Bir Cinayet Romanı* ile aynı yapıda kurulmuş olan bir başka üstkurmaca örneği, Levent Mete'nin *Aşk Romanları Yazan Adam*'[7]ıdır. Sipariş üzerine Orhan Cemil adlı ünlü bir yazarın romanlarından yola çıkarak onun kişiliğinin gizli yönlerini ortaya çıkarmaya yönelen başkişi, bunu bir iç roman aracılığıyla gerçekleştirir. Ancak burada, Pınar Kür'ün eserinde iç romanın dış metni belirlemesinin tersine iç kurmacanın özelliklerini belirleyen dış romandır. Başkişi, "roman içindeki roman"ı kurgularken kendi kişilik yapısını ünlü yazarla özdeşleştirir. Böylece bu romanda da yazma ve yaşamanın, dolayısıyla kurmaca ve gerçeğin iç içe geçtiği bir süreç yaşanmış olur.

Üstkurmacanın bu kategorisi içinde başvurulan bir başka yöntem de iç kurmaca metinlerin kısmî bir hacimle kullanılmasıdır. Bu durum, ilk bakışta söz konusu tekniğin metinlerarasılık ile ilişkili olduğunu, onun içinde değerlendirilebileceğini düşündürebilir. Ancak metinlerarasılıkta gerçekten başka yazarların ürünü olan kurmaca eserler malzemeyi oluştururken burada bizzat iç ve dış metinlerin aynı yazarın kaleminden çıkmış olması koşulu bulunmaktadır.

**b-Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme**

Önceki tarzlarda tek gerçeklik, yazarın da içinde soluk alıp verdiği realite iken postmodernist anlatı sisteminde kurmaca evren de başlı başına bir gerçeklik olarak algılanır. Söz konusu temel tutumun bu maddeyi ilgilendiren yönü, ikili/ikircikli bir anlayışla realite ile kurmaca ya da mantıkî gerçeklik ile fantastiği birlikte işlemek şeklinde açıklanabilir. Berna Moran, postmodernist romanın bu yöneliminin gerekçesini şöyle ifade ediyor:

> *"Demek ki gerçekçilikten uzaklaşmanın nedeni, yaşamı daha uygun bir yöntemle daha iyi yansıtmak değil, gerçeklikle romanın bağını sorgulamak ve gevşetmek. Postmodern romanın bu özelliği, hiç değilse Batı'da kısmen, modern düşünün getirdiği gerçeklik krizinden kaynaklanır. (...) Bugün modern felsefe, yapısalcılık, göstergebilim ve Derrida'cılar çıplak ontolojik olguya da doğrudan doğruya ulaşamayacağımızı, onu ancak dil gibi keyfi gösterge sistemlerinin prizmasından geçirerek algılayabileceğimizi ileri sürüyorlar. Başka bir deyişle, gerçeklik bellediğimiz şey de, bir bakıma kurmacadır."*[8]

Realite ile kurmacayı çelişkili bir karakterle işlemeye tipik örnek olarak Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar*'ı verilebilir. Yukarıda kategorize ederek belirttiğim diğer üstkurmaca ögelerinin de geniş ölçüde yer aldığı bu romanda söz konusu ilişki şöyle işlenir. Romanın başkişisi olan bir yazar, daha önce yazmış olduğu romandaki figürle kendisini özdeşleştiren Berrin'le ilişkiye girer. Ancak bu sırada Sevda'yla da ilişkisi vardır. Yazarın Sevda'yla ilişkisi hayatın gerçekliği içinde süregiderken, Berrin'le yaşadığı ilişki büyük ölçüde postmodernist düzlemde oluşur. Onunla tanışma nedeni (gerçek hayatında girdiği ilişkinin daha önce yazdığı kurmaca bir metne dayanması), ilişkiye başladıktan sonra düştüğü açmazlar, girdiği bunalımlar karşısında yürüttüğü tutum (Berrin'in davranışlarındaki tutarsızlıklar, değişmeler karşısında onu daha iyi tanımak amacıyla önceki romana bir kılavuz gibi başvurması, ondan değişik pasajlar okuyarak birçok karanlık noktayı aydınlatmaya çabalaması), yaşadığı kimi olayları (Beyoğlu'ndaki bir pavyonda genç konsomatrisin öldürülüşüne tanık olması) bir yazar olarak yaratma/uydurma-gerçek ikilemi bağlamında algılaması, yine bir metin ile kendi aşk ilişkisi arasında bağlantı kurması (genç sevgilisini öldüren yaşlı yargıcın metruk evine Berrin'le birlikte gidip katilin maktule karşı cinayet öncesinde ve ânında duyduklarını yaşama güdüsü) bu ikircikli durumlara birer örnektir. Ayrıca Sevda'nın bir sevgili olarak belirgin bir insanî öz taşımasına karşılık Berrin'in son derece belirsiz ve değişken bir kimlik ve kişilik taşıması da romanın aşk cephesindeki çelişkili durumu oluşturuyor. Her an değişebilen bir yüz yapısına sahip olması, ona ilişkin verilen ilk bilgiler arasında. Yazar, onu bir türlü belirgin bir yüzle göremiyor, hatırlayamıyor. Gelenekçi/muhafazakâr bir çevreye mensup olmasına rağmen alabildiğine özgür ve serbest bir kişiliğe sahip oluşundan kaynaklanan tutarsız, çelişkili varlığı da buna eklenince Berrin'i, gerçek-kurmaca arasındaki ilişkisizliğin, çelişkinin bir simgesi olarak değerlendirmek de mümkün oluyor. Genç kadının, yazarın yanında aradığı aynı oteldeki 'bin bir' numaralı odanın, aslında hiç olmadığı ayrıntısı da masalımsı, dolayısıyla yine hayalî bir durumu imliyor.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'[9]sında realite ile kurmaca arasındaki ilişki, bir

kahvede hikâyesini anlatan meddahın duvara astığı resimdeki köpeğin kimliği üzerinde yoğunlaştırılır. Bu ikilem, dinleyiciler arasında bulunan Kara'nın anlatıcılığı üstlendiği, aşağıdaki alıntının ilk paragrafını izleyen pasajda, bizzat resimdeki köpeğe realiteye özgü bir kimlik kazandırma şeklinde ve bir ölçüde fantastiğe yönelen bir tutumla uygulanır:

> *"İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz'de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikâyeci arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından anlatıyordu."* (s.17)
>
> *"(...) Bilir misiniz ki resmim böyle ucuz bir kâğıt üzerine nakşolunduğu için ya da bir köpek olduğum için üzülmüyorum da, ben sizlerle birlikte adam gibi oturup kahve içemediğime hayıflanıyorum. Bizler kahvemiz ve kahvehanelerimiz için ölürüz... Ama o da ne... Ustam, bak bana cezveden kahve veriyor. Hiç resim kahve içer mi? Demeyin; bakın bakın, köpek lıkır lıkır kahve içiyor."* (s.21)

Nesnel gerçeklik ile kurmacayı birlikte işlemenin postmodernist romandaki önemli gereçlerinden birisi de fantastiktir. Fantastik, gerek dünya gerekse Türk edebiyat tarihinde çokça örneğe sahiptir. Ancak, postmodernist roman fantastiği metnin geneline yayan alışılagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir.

Orhan Pamuk'un modernist birer roman olmakla birlikte *Kara Kitap* (1990) ve *Yeni Hayat* (1994)'ta yer verdiği fantastiği Nazlı Eray *Ay Falcısı*'[10]nda postmodernist bağlamda değerlendirmiştir. *Ay Falcısı* fantastik-kurmaca-nesnel gerçeklik ilişkisini sıkı sıkıya kuran bir metin. Ölülerin canlanıp yazarı ziyaret etmesi, aksiyonel ve sinamatografik geriye dönüşler, illüzyonlar, büyüler metnin fantastikle oluşturulan pasajlarında ağırlık kazanıyor. Fantastik boyut oluşturan bu kısımlar, yazarın (bizzat Nazlı Eray'ın), gerçek bir kişi olan tiyatro profesörü Metin And'la evliliği içindeki günlük yaşantılarla, yani kurmaca olanla iç içe geçirilmiştir. Kurmaca yapı ise Eray'ın And'la yaptığı gezilerin anlatıldığı bölümlerde anı ve gezi türüne dönüşür ki bu da kurmacayı bitirip nesnel gerçekliği gündeme getirir. Romanın üçüncü boyutu sadece yazar ile eşinin gerçek ama özel hayatlarından da ibaret kalmaz. Süleyman Demirel, Erdal İnönü, Turgut Özal gibi doksanlı yıllar Türkiye'sinin aktif politikacılarının da bir ölçüde figürleştirilmesiyle panoramik bir açılım kazanır. Fantastiğe ilgisini sadece bu metniyle sınırlandırmayan Nazlı Eray, *Ay Falcısı*'nda kurmaca-nesnel gerçeklik ilişkisi/çelişkisini, bir başka deyişle gerçek olanla gerçek olmayanı birleştirmenin uç bir örneğini sergilemiştir.

**c- Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme**

Anlatıcı, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarında, üzerinde çok durulmuş olan bir teknik ögedir. Türk romanının ondokuzuncu yüzyıla ait ürünlerinde eğitici/öğretici bir görev üstlenen yazar, kurmaca dünyasının anlatıcılığını bizzat kendisi yürütmüş, böylece "yazar-anlatıcı" kimliği kazanmıştı. Yansıtmacı romanın yirminci yüzyıldaki modern eserlerinde ve modernist romanlarda anlatıcının kendini belirginleştirmesi, doğrudan ya da dolaylı yollardan metnine müdahale etmesi bir teknik kusur sayılmıştır. Bu kusuru gidermek amacıyla "otobiyografik anlatım", "iç konuşma", "bilinç akışı"[11], "rözonör" gibi anlatma, psikolojik çözümleme ve figürleştirme tek-

niklerine başvurulmuş, böylelikle anlatıcının varlığı olabildiğince silikleştirilmiştir.

Postmodernist romanla birlikte anlatıcı yeniden belirginlik kazanır. Özellikle üstkurmacanın başat olduğu anlatılarda anlatıcı kurmaca yapının etkin bir figürü hâline gelir. Bu etkinliği/etkililiği Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar*'ında anlatıcı başkişi şöyle somutlaştırıyor:

> *"Kapı çalınıyor. Kim geldi acaba? Kimi istersem, kimin ismini yazarsam o gelir. Yazmanın bu yararı var işte, küçük bir işaretle, canımın istediğini getiririm. İstersem fikrimi değiştiririm. Kim ne yapabilir? Hadi bakalım, kapının zili çalmadı, gelen giden yok. Tamam mı?"* (s.12)

Yansıtmacı romanın didaktik kimlikli yazar-anlatıcısı, bu kez anılan işlevini yitirmekle birlikte, romana geri dönmüştür artık. Yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir.

Postmodernist romanın anlatıcısı etkinliğinin boyutlarını kendi kurmacasında sınırlı tutmakla da kalmaz, okurla iletişim kuracak kadar genişletir. Bu tutumu, metnin yorumlanış aşamasında okurla birlikte, ona yardımcılık etme niyetinin yanı sıra okurun da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinden kaynaklanır. Ahmet Altan, aynı romanının henüz ilk satırlarında hayata geçirir bu düşünceyi:

> *"Dışarıda cıvıltılı bir ilk yaz güneşi, tazelenen ve yeniden doğan dünyanın yeşillikleri üstüne, işveli bir salıntıyla sıcacık altın tozları serpiştiriyor. Ben senin için ey kari [okuyucu/H.S.], bir roman yazıyorum."* (s.12)

Orhan Pamuk, *Kar* adlı son romanında, başkişiyi tanıtırken hem kitabın ilerleyen bölümlerinde bizzat kendisi olduğunu vurgulayarak açığa çıkaracağı yazar-anlatıcının kimliğini özenle ön plâna çıkarmakta hem de okurla diyalog kurmaktadır:

> *"Uyumasından yararlanıp onun hakkında sessizce biraz bilgi verelim. (...) özel hayatlarında hareketsiz ve başarısız olan Çehov kahramanları gibi kederliydi hep. Keder konusuna daha sonra çok döneceğiz. (...) kendisine adının ilk harfleriyle Ka denmesini tercih ettiğini, bu kitapta da öyle yapacağımı hemen söyleyeyim. (...) Şimdi, Erzurum garajından ayrıldıktan sonra yolculara iyi seyahatler dileyen şoför gibi ben de ekleyeyim: Yolun açık olsun sevgili Ka... Ama sizi kandırmak istemem: Ka'nın eski bir arkadaşıyım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum ben."* [12]

Postmodernist romanda bu başlık altında değinilmesi gereken bir başka nokta anlatıcı çeşitlenmesidir. Diğer tarzların anlatıcıyı da kapsayan tekçi tutumunu aşma isteği postmodernist metnin birden çok anlatıcı tarafından kurulmasına zemin hazırlamıştır.

*Benim Adım Kırmızı*'nın anlatım düzeneği böyle bir anlayışla kurulmuştur. Pamuk çok daha önce, modernist tarzda yazdığı *Sessiz Ev* (1983)'de realitenin gereklerine bağlı kalarak yararlandığı bu yöntemi anılan metninde nicelik ve nitelik bakımlarından son derece özgürce kullanmıştır. Elli dokuz bölümden meydan gelen içerik ondokuz anlatıcı tarafından aktarılır. Anlatıcıların kimliği ise hem realite içinde kalan hem de fantastiğe yönelen nitelikler taşır. Figüratif kadronun üyelerinden oluşan olağan anlatıcılara ağaç, köpek, ölüm, resim, kırmızı gibi doğal ve kültürel canlılar. nesneler, kavramlar da katılır birer anlatıcı olarak. Bir başka deyişle kimi bölümler bizzat bunların anlatıcılığı ile kurulmuştur.

**2- METİNLERARASILIK**

Metinlerarasılık, aslında roman türünde yansıtmacı, modernist ve postmodernist tarzların ortak ögesidir. Bununla birlikte söz konusu ögeye bakış noktaları arasında farklılıklar bulunur. Yansıtmacı romanda metinlerarasılık yazar merkezli oluşuna karşılık öteki iki tarzda metin merkezlidir. Şöyle ki: Yazar, bir edebiyatçı kimliğine sahip olmanın yanında bir aydındır aynı zamanda. Özellikle yansıtmacı yazarlar romanı bir edebiyat eseri oluşunun ötesinde belirgin misyonu olan bir toplumsal ilerleme, kültürel kalkınma aracı şeklinde de değerlendirmekten -değişen ölçülerde- geri durmamıştır. Bu da romana, kurmaca bir dünyada geçen yaşantıların işleniş zemini olmanın ötesine geçirerek dolaylı bir bilgilendirme/kültürlendirme nesnesi niteliği kazandırmıştır. Yansıtmacı yazar konuyu sahip olduğu kültürel donanımdan geniş ölçüde yararlanarak işler. Böylece edebiyat dışı okuma etkinliği sonunda edindiği sanat, felsefe, tarih, sosyoloji, psikoloji vb. alanlarına ait pek çok bilginin tortusu kurmaca yapının içine siner. Kimi zaman da yazar, bunu doğrudan bir tutumun ürünü kılarak yine aynı etkinliğin sonucunda bir sorunsal hâline getirdiği felsefî, tarihî, sosyolojik, psikolojik bir durumu, olguyu ya da kavramı romanına konu alır. Söz konusu sorunsalı, bu alanlardaki farklı görüşleri, tezleri, öğretileri çatıştırarak irdeler.

Modern edebiyat biliminde "anıştırma" terimiyle karşılanan bu etkinlik, en genel hâliyle yazarın *"bir resme, bir müzik parçasına, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye"*[13] yönelik olarak yaptığı dolaylı bir iktibastır. Anıştırmanın bu özelliği ile Divan şiirindeki "telmih" sanatıyla benzeştiğini; ancak telmihin büyük ölçüde klişe bir yapıya sahip oluşuna karşılık daha özgün ve kişisel tasarrufa bağlı olmakla da ondan ayrıldığını belirtmek mümkün. Yazarın bu tutumu, nesnel gerçekliğin değişik tarihî kesitlerinde üretilmiş bilgilerin, sözlerin ya da düşüncelerin doğrudan ya da dolaylı bağlamlarda kurmaca esere eklemlenmesini sağlar. Bir başka deyişle bütün bunlar yansıtmacı yazarın referans nitelikli anıştırma araçlarıdır. Dolayısıyla yazar sahip olduğu kültürel donanımın derinliği oranında eserini bilgisel zenginliğe kavuşturabilir. Bundan ötürüdür ki söz konusu tarza ait romanlarda metinlerarasılık yazar merkezli bir özellik taşır.

Modernist romanda metinlerarasılık farklı metinlerin edebî, kurmaca olanlarına yönelmeyi barındırır. Dış gerçekliği bire bir yansıtma gibi bir amacı olmayan modernist metin için artık bilgisel olma özelliği de söz konusu değildir. O, yansıtmacı romanın, hayatın bilinen yönlerini hayatın gösterdikleriyle anlatma tutumu yerine hayatın bilinen yönlerini hayatın göstermedikleriyle işlemenin peşindedir. Bu dolaylılık, bu mesafeli oluş, modernist yazarın metinlerarasılığı çoğunlukla motif, imge, yapı gibi estetik düzlemde uygulamasını sağlar. Artık farklı metinler kapsadıkları bilgi ya da içerik ögelerinden çok metin olma özelliğini kazandıkları yönler bağlamında değerlendirilmektedir.

Metinlerarasılığın postmodernizmdeki işlevi ise çok daha farklıdır. Farklı metinler artık sadece bir oyunun parçası durumundadırlar. Yansıtmacı ve modernist tarzlarda -aralarındaki derin ayrıma rağmen- daha çok anlamı etkileme ya da belirleme noktasında birleşen metinlerarasılık, ne dış ne de iç gerçekliği yansıtma ya da işleme gibi bir hedefi olan; bunun yerine romanı bir sanal gerçeklik ortamı -Jean Baudrillard'ın deyişiyle "simulasyon/simulacra"[14] -, çoğulcu bir sentez -Mikhail Bakhtin'in deyişiyle "diyalogsallık"[15] - olarak gören postmodernist romanda bu çoğulculuğu sağlayan ögelerden biri olma konumuna getirilmiştir.

Metinlerarasılık, postmodernist romanda temel kurgu ögesi olan üstkurmacanın bir alt kategorisi olarak değerlendirilmektedir. Dış ya da psikolojik gerçekliği yansıtmak/irdelemek gibi amacı olmayan postmodernist yazar metinlerin sanal gerçekliği içinde, *"anlatı ormanlarında (...) gezinti"*[16] ye çıkar. Postmodernist metnin *"öncüllerine gönderme yapmasının tek biçimi onlardan söz etmektir, yani onların bulunduğu orijinal yerlerden alıntılar yapmak ve dolayısıyla da, bunları teyit etmek yerine, bunların orijinal anlamlarını"*[17] ve yapılarını değiştirmek, bozmaktır. *Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Kara Kitap* gibi modernist Türk romanlarında da değişik boyutlarda ve işlevlerde başvurulan metinlerarasılık, postmodernist romanda metnin örgüsünü oluşturmanın başlıca dolgu malzemesi olarak işlenir. Romanında bu yöntemi başatlaştırmayı plânlayan yazar artık ne dış gerçekliğe, belli bir toplumsal yapıya özgü oluşumları (yansıtmacı roman) ne de iç gerçeklikteki psikolojik çatışmaları, bunalımları (modernist roman) anlatı zincirinin halkaları olarak görmektedir. O, bunların yerine ya farklı alanlara ait gerçek metinlerin söylem formatlarını az da olsa karmacı veya çoğunlukla bütüncül bir anlayışla metnine yerleştirir (pastiş); ya bir başka romanı/anlatıyı alaya almak veya okuru eğlendirmek amacıyla yeniden yazar (gülünç dönüştürüm); ya da bir romanı/anlatıyı ana konu bağlamında kendi metninin temeli edinir (parodi). Dolayısıyla bu üç yöntem, metinlerarasılığın postmodernist romandaki uygulama kategorilerini oluşturur.

**a- Pastiş**

Sözlük anlamı *"bir sanatçının eserlerini taklit yoluyla yazılan eser"*[18] olan bu Fransızca sözcük postmodernist romanda, anılan olumsuz karşılığından uzaklaşmış; başlı başına bir yöntem olmuştur. Çağlar boyunca bir ayıp görülmüşken artık bilinçli olarak ve özenle uygulanan önemli bir teknik ögedir. Postmodernizmin kuramcılarından Frederic Jameson'a göre pastiş, modernizmin bireyin yabancılaşmasının postmodernizmde *"öznenin parçalanması"*na dönüşümünün ürünüdür. Bu bağlamda bireyselliğin yok oluşu, *"eşsiz ve kişisel bir biçemin"* de yitirilmesine yol açmış, *"geçmişteki bütün biçemlerin rasgele bir yamyam talanına tutul"*ması, pastişi başat bir postmodernist anlatı yöntemi hâline getirmiştir.[19] Pastiş, postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslûp ögelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslûbu edinmek şeklinde kullanılmaktadır. Pastişte taklit metnin ancak üslûbuyla sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır. Dolayısıyla pastiş, üslûbun taklididir postmodernist romanda.

Türk romanında pastişi bütüncül bir genişlikte uygulayan yazarlara verebileceğimiz ilk örnek Latife Tekin'dir. Tekin, köyden göç ederek büyük kent varoşlarında tutunma mücadelesi veren insanları konu edindiği *Sevgili Arsız Ölüm*[20] ve *Berci Kristin Çöp Masalları*[21] adlı iki romanında sözlü edebiyat türlerinin üslûba yansıyan pek çok özelliğini kullanmıştır. Köy kökenli yazar, çocukluğunun otantik birikiminden de yararlanarak iki romanında da sözlü edebiyat türlerinin üslûba yansıyan pek çok özelliğini kullanmıştır. Latife Tekin, iki romanında da olaylar arasındaki nedensellik bağı, zamanın ve mekânın olanca ayrıntılılığı, figürlerin psikolojik birer varlık oluşu gibi yansıtmacı roman tarzının çok temel ögelerini devre dışı bırakmıştır. Bunların romandaki konumlarını silikleştirme niyeti her iki romanda da anlatım düzleminde destan, halk hikâyesi, masal gibi geleneksel Türk anlatı türlerine özgü ögelerin egemenliğini beraberinde getirmiştir.

Bu türlere özgü olup iki romanda yoğunlukla kullanılan özellikleri şöyle sıralayabiliriz: 1-Metin içinde tekerleme, türkü, mani gibi manzum parçaların sıkça serpiştirilmesi. 2-Ayrıca bunların, psikolojik boyutları bulunmayan figürlerin duygularını aktarma işlevini üstlenmesi. 3-Cümlelerin zaman kipi bakımından paralel olması. 4-Eylem bildiren cümlelerin arka arkaya sıralanması. 5-Olağanüstü nitelikli olayların ve figürlerin çokluğu. 6-Genelleme, klişe ifade, mecaz, kişileştirme gibi kullanımların sıklığı. Bütün bunların iç içe yoğunlukla kullanılmış olması, *Sevgili Arsız Ölüm*'de ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda destan, halk hikâyesi ve masal türlerine ait formatlar aracılığıyla bu türlerle pastiş boyutunda metinlerarasılık ilişkisinin kurulduğunu gösterir. Aşağıdaki pasajlarda, söz konusu türlerin belirtilen yapı özelliklerini açıkça görmek mümkün:

*"Onlar uçmasın diye çatılarını tutarken şehirdeki tüm kuşlar toplanıp naylon tahta evler mahallesine geldiler. Konduların üstünde eğri eğri uçarak, kuş olmaya, kanat takmaya heves eden çatılara güldüler.*

*Cik cik çatıcık uçsana*
*Beşikten kanat taksana*
*Bize bir bebek atsana*
*Cik cik bebecik cik cik*

*Kuşlar günlerce konduların üstünde eğri eğri döndüler. Döne ötüşe konduların yerini belli ettiler. Onlar "cik cik bebecik" diye uçarken yıkımcılar mahalleye geldiler."*[22]

*"Geçmek bilmeyen bu eğrilme Çiçektepe'de sonu belirsiz bir tartışmaya yol açtı. Her kafadan ayrı bir ses çıkıyordu. Kadınlar su türküsü söylemeyi bırakıp, "Tahta sargılarda büküktür beller, sancı tutmuş boyunları tutmuyor dizler," diye her gün bir ayrı ağıt yaktılar. Erkekler elleri bellerinde yan yan yürüyerek kömür deposuna gidip sobanın başında toplandılar. Durumlarına çare aradılar. Ama ne deseler dönüp dolanıp bir çıkmaza vardılar. Yine de tartışmalar uzayıp gitti. Çare otobüs gelmesindedir diyenler çıktı. Kömür deposunda dilekçeler yazdılar. İmza atıp parmak bastılar. Dilekçelerle eğri eğri yürüyerek resmi bir binanın kapısına varıp dayandılar. Ama otobüs gelmedi. Çiçektepe'nin çamurundan gelip geri döndüğünü, rüzgârın önünü çevirdiğini söyleyenler oldu. Rüyalar, göz seğirmeleri otobüsün geleceğine yoruldu. Yol gözlenirken erkeklerin boyunlarına, bellerine yün köpüme sargılar dolandı. Sargılar çözüldü. Eğrilen yerlere duman verildi. Bellere boyunlara buhar tutuldu. Buhar çekildi bulut oldu. Karın ardından günlerce konduların üstüne yağmur yağdı. Çatılardan evlerin içine şıp şıp su damladı. Şıp şıp eden, duvarları eritip indiren yağmur sularının altında Çiçektepe'de erkeklerin boynu eğri kadınların gözü yaşlı kaldı."*[23]

Postmodernist Türk romanında pastişi bütüncül düzeyde kullanan bir diğer yazar İhsan Oktay Anar'dır. Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*[24] ve *Kitab-ül Hiyel*[25] adlı romanlarında postmodernist roman tarzının 'tarihe yönelme' kategorisine giren metinleriyle dikkati çekti. Bununla birlikte yazar romanlarında postmodernist kimliğini bu yönelimiyle sınırlı tutmayarak içeriğe uygun bir pastiş uygulamasıyla da pekiştirdi.

İlk romanında onyedinci yüzyıl İstanbul'undan olağan yaşantı kesitleri sunan, ikinci eserinde ise aynı çağlarda yaşamakla birlikte mucit olmaları ile farklı kişiliklere sahip insanları anlatan Anar'ın seçtiği dil, bu yüzyılın atmosferiyle örtüşen bir

dildi. Sözdizimi bakımından günümüz Türkçesinin özelliklerine yakın olmakla birlikte sözcük bazındaki arkaik yoğunluk, romanın tarihî görünümüyle uyum sağlamaktadır. Bu da Anar'ın romanlarındaki anlatıcıyı bir "vak'a-nüvis"in kimliğiyle özdeşleştirir. Bir roman anlatıcısından çok bir "müverrih" gibidir bu anlatıcı. Halk hikâyelerinde mevcut olan -Latife Tekin'in romanlarında da (daha çok olağanüstülükle buluşarak) örneklenen- sadece olayları kip bakımından paralel cümlelerle sıralama tutumu Anar'ın anlatıcısında da görülür.

İhsan Oktay Anar'ın Türk halk hikâyeleriyle, hatta *Binbir Gece Masalları* gibi doğu anlatılarıyla kurduğu ilişki, Tekin'inkinden daha belirgin bir formel özelliği de kapsamaktadır. Bilindiği gibi, anılan anlatı türlerindeki mevcut anlatıcı, anlatacağı hikâyelerin dinleyicisidir aynı zamanda. O, başkalarından dinlediği, (kendisine de) "rivayet", "hikâyet" ya da "beyan" edilenleri okuyucuya nakletmekle yükümlüdür. Böylesi bir tutum, söz konusu türlere ait metinlerin başlangıcını oluşturan yapısal bir özelliğe dönüşmüştür. *"Râviyân-ı ahbâr, nâkılân-ı âsâr, muhaddisân-ı ruzigâr şöyle rivayet ederler ki"*[26], *"Anlatırlar ki"*[27] gibi klişe giriş ibareleri Puslu Kıtalar Atlası'nda hem romanın hem de ana bölümlerin başında yer alır. *"Ulema, cühela ve ehli dubara: ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı kâinattan 7079, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.* (s.13) şeklindeki ifadeler bir romanın değil; söz konusu türlerin gizemli dünyasına çeker okuyucuyu.

Anar, *Kitab-ül Hiyel*'de bu tip ibareleri metnin geneline yayar. *"Delisakal İzzet Efendi dünürü Kız Halil Çelebi'nin Tabanıyassızade Tiryaki Beşir Bey'den naklettiğine göre"* (s.46), *"Tarihçiler ve vakanüvislerin hemen hepsi (...) beyan etmiştir"* (s.80), *"Râviyân-ı ahbar ve nâkilân-ı âsâr Üzeyir Bey'in kâh Galatavî, kâh İstanbulî, kâh Sinobî olduğunu beyan etmelerine rağmen"* (s.117) gibi sayıları yekûn tutan bu ibareler *Kitab-ül Hiyel*'in hem arkaik anlatı türleriyle özdeşleşmesini hem de dolaylı bir anlatıcı çeşitlenmesini sağlar. Böylece yansıtmacı ve modernist roman tarzlarının anlatıcı bağlamındaki tekilciliği de aşılmış olmaktadır.

*Kitab-ül Hiyel*'in metinlerarası ilişkiler bağlamındaki bir başka ilginç yönü, metnin içine serpiştirilen çizimlerdir. Hikâyeleri aktarılan mucitlerin bulduğu aletlerin plânlarından oluşan bu açıklamalı çizimler, doğulu anlatı türlerinde kitap içine yerleştirilen minyatürlerin varlığını hatırlatmaktadır ki bunu da eserdeki bir başka pastiş ögesi olarak değerlendirmek mümkündür.

**b- Gülünç dönüştürüm**[28]

Kurmaca yapının dış gerçeklikle ilişkisini iyice gevşeten postmodernist romanın. bunun yerine metinlerarasılık bağlamında ikame ettiği ana kurgu temellerinden biri de gülünç dönüştürümdür. Burada, bir diğer kurmaca eserle kurulan bağ mizahî bir nitelik taşımaktadır. Yazar örneksediği metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme eder. Dolayısıyla gülünç dönüştürüm, metinlerarasılığın öteki iki kategorisiyle örneksenen metne/türe/tarza bakıştaki niyet bakımından ayrılır. Bu bakımdan onlara göre daha dar bir kapsama sahiptir. Pastiş ve parodide örnekseme bir araç konumundayken burada amaca dönüşür. Çünkü söz konusu iki grup örnek metnin konu ve üslûp özelliğinden hareket ederek öz-

gün bir metne o sürekli olarak örneksediği metnin/tarzın çevresinde kalmaya özen gösterir. Onu metnin genelinde ne kadar yinelerse amacına o denli ulaşabilecektir.

Türk romanında metinlerarasılığın bu kategorisini uygulayan bir anlatı olarak Süreyya Evren'in *Postmodern Bir Kız Sevdim*[29] adlı metnini örnek verebiliriz. Evren, anlatısında Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ını örneksemiştir. Yazar, bu niyetini metninin başında açıkça vurgular. Aşağıya aldığım parça, metnin mizahî üslûbunu belirginleştirdiği gibi Pamuk'un romanını örnekseme düzlemini de açığa çıkarır. Bu da gülünç dönüştürümdür:

> *"Sürrealist Süreyya. Bir İstanbullu, Avrupa yakası. (Doğum Süleymaniye Hastanesi, 19 Mayıs), Vakit gençliğinin sabahı idi. Bazen "Kara Kitap" okunuyor ve Orhan Pamuk hayırla yad ediliyordu. İşin doğrusu bu acaip bir eserdir ve erbâbı ona çok itibâr ederler. Manadan anlayan biri "Kara Kitap"ı mübalâğa ile medhedince, mecliste bulunanlar bu sözü ittifakla kabul ve tekrar ettiler. Manası öyle bir dereceye geldi ki sanki ona nazire yazmanın ihtimali yoktur. Bu kadeh Süreyya'ya ağır geldi, imtihan ediliyormuş zannetti. İtiraz ederek o kalabalığa hitap etti ve şu cevabı verdi:*
>
> *POSTMODERN BİR KIZ SEVDİM"* (s.1)

*Postmodern Bir Kız Sevdim* de *Kara Kitap* gibi aşkı ve sevgiyi işler. Metin, Pamuk'un romanının temel motifi olan, Galip'in kaybolan eşi Rüya'yı araması çerçevesinde birçok bağımsız bölümden oluşmasına benzer bir yapıyla kurgulanmıştır. Ancak sevginin/aşkın yüceltilmesine ters orantılı olarak onu sıradanlaştırma tutumu egemendir (Orhan Pamuk'un da buna benzer bir sıradanlaştırmayı son romanı *Kar*'da inanca, aşka ve sanata yönelterek uygulayacağını bu arada belirtelim). Metnin *Kara Kitap*'la kurduğu ilişki -aşkı yücelten *Tahir ile Zühre, Leyla ile Mecnun* gibi başka metinler de katılmak suretiyle- paradoksal bir tavırla bu temel üzerine yerleştiririr. Metnin ara bölümlerinde *Kara Kitap*'a doğrudan bir gönderme yapılmaksızın, içi boşaltılmış, saçma kılınmış, cinsellik aracılığıyla sıradanlaştırılmış ilişkiler anlatılmış, böylece aşkın, tutkunun yüceliği alaya alınmıştır. Son bölüm bütünüyle -özellikle *Kara Kitap* üzerine yapılmış değerlendirmelerden hareketle- modernizm ve postmodernizmle ilgili kuramsal yazılardan yapılan doğrudan alıntılarla oluşturulmuştur. Böylece hem metinlerarasılığın en uç uygulaması yapılır hem de bu kuramsal görüşlerin sorgulanması amaçlanır.

**c- Parodi**

Postmodernist romanda pastişin belli bir türü(n üslûbunu, anlatma formatlarını) örneksemesine karşılık parodi belli bir metni(n konusunu) örnekser. Bir başka deyişle parodi, yapı boyutundaki pastişin konu/içerik bazındaki benzeridir. Dolayısıyla parodi bir "önceki metin"[30] den "sonraki metin" yaratmak, yani *"bir metni yeni bir metin yaratmak için"*[31] hareket noktası olarak örneksemektir.

Parodi bütüncül ve kısmî olmak üzere iki ayrı formda uygulanabilir. İlkinde yazar örneksediği metnin içeriğini ana konu bağlamında dönüştürerek kendi eserine uyarlayabilir. Bu durumda zaman, mekân, figüratif kadro, kültürel ortam açılarından özgün bir metin oluşturmakla birlikte örneksediği metnin ana konu şablonunu uygular. Parodinin kısmî olarak kullanılışında ise örneksenen metne ait bir parça, cümle, başlık özgün yapısıyla yeni metne aktarılabilir. Kısmî nitelikli parodi, anılan özelli-

ğiyle "iktibas" sanatına benzer. Ayrıca gerek metnin başında ya da bölüm başlarında kullanılması durumunda da "epigraf" özelliği kazanır.

Parodinin bütüncül bir anlayışla uygulanmasına burada Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'[32]sını örnek gösterebiliriz. Onaltıncı yüzyılın sonlarında, 1591 kışının on gününü kesit alan roman, padişahın emriyle hazırlanan bir kitabı resimlemekle görevlendirilen nakkaş ekibinin çalışmalarını, bunun içinde doğulu nakış üslûbu çevresinde gelişen anlayış farklılıklarının doğurduğu estetik/ kişisel çekişmeler ve seri cinayetler ile bunların çözülüş sürecini anlatır. Romandaki kurmaca dünyanın estetik yoğunluklu merkezini oluşturan bu konu yapılanması içinde aşk, evlilik, cinsellik, günlük hayat, polisiye/gerilim gibi anlatımın estetik sorunları çevresinde oluşan yoğunluğunu dengeleyen, hafifleten çeşitli içerik ögelerinden yararlanır yazar.

*Benim Adım Kırmızı*'da, daha adından itibaren, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı örneksenmiştir. Eco'nun romanı da tarihî bir dönemi, ortaçağı iç zaman olarak seçmiştir. Ruhban sınıf içinde antik Yunan uygarlığına yönelme şeklinde gelişen aydınlanmacı hareketin, mevcut düzeni bozacağı kaygısını duyan meçhul bir katil, bu girişime katılan din adamlarını esrarengiz bir şekilde öldürmeye başlar. İki roman arasında, egemen zihniyetle ona eleştirel bir tutum geliştiren karşıtının çatışması; kalıplaşmış, yerleşik değerlere karşı çıkanın cezalandırılması; cinayetleri çözme eylemini dışarıdan gelenin (Baskervillerli William-Kara) yüklenmesi; olayların sınırlı ve belirgin bir zaman kesiti içinde (yedi gün-on gün) geçmesi; aksiyonel yapı içinde çok yoğun felsefî/estetik sorunların irdelenmesi gibi koşutluklar bulunmaktadır. Dolayısıyla Pamuk, Eco'nun metnini ad, konu, aksiyonel ve entrik yapı, zaman, mekân, figüratif işlev, düşünsel örgü bakımlarından örneksemiş; bununla birlikte yerelleştirmedeki özgün tutumuyla yeni bir metin oluşturmuştur.

Burada ek olarak *Gülün Adı* ile Pamuk'un bir başka romanı, *Beyaz Kale* arasında da koşutluk bulunduğunu belirtmek gerekir. Eco, romanını 1968'de bulduğu bir yazma eserin metnini aktarma şeklinde kurmuştur. Eco, romanının önsözünde yazma nüshayı buluş serüvenini, onu çevirip yayımlarken dikkat ettiği hususları belirtmekle yetinir, ardından yazmanın metnini aktarır.[33] Orhan Pamuk da *Beyaz Kale*'yi aynı formatta kurar. Ancak burada yazma eseri bulan ve yayımlayan, yazarın bir önceki romanı *Sessiz Ev*'in kişilerinden tarih doçenti Faruk Darvınoğlu'dur. Böylece Pamuk, kişisinin meslekî yönünü dış ve iç metin arasındaki nedensellik bağını kurma aracı olarak kullanmış olur.

Buraya kadar kategorize edip örneklerle açıklamaya çalıştığım metinlerarasılık, postmodernist roman tarzının temel dayanak noktalarından birisidir. Bu tarza ait metinlerin gerek biçim/yapı/üslûp gerekse konu bakımından boyut kazanmasında kurdukları metinlerarası ilişkilerin büyük rolü vardır. Dolayısıyla bu tarz anlatıların barındırdığı anlatım ve anlam katmanlarının çözümlenebilmesi ve sonuçta bu metinler karşısında estetik süreç yaşanabilmesi büyük ölçüde donanımlı bir okur kimliğini gerektirmektedir. Ancak "anlatı ormanlarında" bilinçli bir gezi yapabilmiş bir okur gerçekleştirebilir bunu. Bundan ötürü bir postmodernist romanın algılanması haz, zevk, heyecan düzlemlerinde oluşmaktan çok metinlerarasılık bağlamında bir yapbozun tamamlanması, bir bulmacanın çözülmesi şeklinde vücut bulur. Ahmet Altan da diğer postmodernist yöntemleri form bakımından yetkinlikle uyguladığı *Tehlikeli Masallar*'ının başına bu çetrefilliği vurgulamak için koymuştur şu epigrafı:

*"Tanrının büyüklüğü,*
*nedenleri gizlemekte,*
*kralların büyüklüğü,*
*onları bulmakta yatar."*

**3- POLİSİYE/GERİLİM**

Sanatın diğer dallarında olduğu gibi edebiyatta da modernizmin izdüşümü 'herkes için olmayanı hedefleme' şeklindedir. Sanatçının kendi bireyselliğini ön plâna çıkarma eğilimine girmesi alışılagelenden farklı biçim ve içerik ögelerinin edebiyat eserinde yer almaya başlaması sonucunu doğurmuştur. Edebî birikim içinde mevcut olmayan yeni formlar ile konusal ya da tematik tutumlar beraberinde özgünlüğü getirmiş, sanat eserinin genele hitap etme, harcıâlem bir içeriği işleme gibi konvansiyonel düzeneğini sarsmıştır.

Özgün olma çabası içindeki sanatçının bu yolda giriştiği deneyler onu giderek kamusal alandan bireysel sınırları içine çekmiştir. Batıda romantizm ile başlayan sembolizm ile had safhaya varan bu yönelim sanatın iç dinamiklerine dayalı diyalektik sürecin gereği olarak karşıt akımlarla kesintiye uğramışsa da sanatın ve edebiyatın yirminci yüzyılda ulaştığı düzey bu yönelimin sonucu hâlinde gerçekleşmiştir. Artık sanat eseri nesnel gerçekliği yansıtmayı, dolayısıyla taklit etmeyi değil; onu dönüştürmeyi, öznelleştirmeyi hedeflemektedir. Modernist sanatın bu ana paydası, giderek geleneksel anlayışı küçümseme tutumunu da barındırmaya başlar. İdeolojik/propagandist, güdümlü/güdümleyici bir alt yapıya dayalı yansıtmacı edebiyat eserleri başta olmak üzere aşk, polisiye/gerilim, tarih gibi temel oluşumlar üzerinde yükselen trivial (yığınsal/popüler) edebiyat tarzları ve ürünleri modernistlerce olumsuzlanır. Bunlar estetik dokularla örülmemelerinin de etkisiyle popüler birer kimliğe yönelmekte, en azından ana formatları bakımından bağlı oldukları sanatın düzeyini düşürmektedir. Modernist sanatın bu bakış açısı, ardında toplumsal kitlelerle arasında bir mesafe bırakma arzusunu taşıyan seçkinciliğinin ürünüdür.

Postmodernizmin modernist sanata yönelik eleştirileri arasında onun özgünlüğe ve bundan dolayı da seçkinciliğe dayanması da bulunmaktadır. Modernizmin tekçi tavrından kaynaklanan söz konusu uzaklaşma postmodernizmde kitle kültürüne, popüler estetik ölçülere yakınlaşma tarzında somut bir tepkiyle karşılanmış; böylece "pop-art" zihniyeti, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sınırlarını genişleterek yaygınlaşmıştır.

Popüler tavrına, kitle beğenisini ölçüt almasına rağmen postmodernist sanatın ortaya koyduğu ürünlerin karmaşık biçim ve içerik görünümü çelişkili bir durum olarak yorumlanabilir. Sanat tarihinde bir oluşumun ya da sürecin yaptığı katkıların düzey yükseltici birer kazanım olarak kabul görmesi hâlinde, bir sonraki oluşumun/sürecin onları geçersizleştirmesi pek mümkün olmamaktadır. Postmodernist romanın özellikle üstkurmaca ve metinlerarasılık kategorileri içinde verilen ürünlerinin kompleks yapısını bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Modernist romanın yansıtmayı değil; dönüştürmeyi barındıran anlayışına dayalı "zor" kapsamı büyük ölçüde postmodernist romanda da varlığını korudu. Yine de postmodernist yazarlar bağlı oldukları kitle kültürü ile onun mirasını uzlaştırmayı hedeflediler. Bir başka deyişle, bir yandan genel zevki esas almayı öte yandan romanı -deyiş yerindeyse- bir bilme-

ce karışıklığına sokmayı amaçlayan postmodernist yazarlar çözümü eklektik davranmakta buldular. Postmodernizmin çoğulcu temeline de son derece denk düşen bu tutumla birlikte birbirine bütünüyle karşıt olan seçkinci ve popüler sanat anlayışları bir metinde -değişik bağlamlarda- bir araya getirilmiş oldu.

Söz konusu eklektik tutumun postmodernist romanda sıkça kullanılan bir uygulama tarzı polisiye/gerilim ögelerinin varlığıdır. Bilindiği gibi, "polisiye", "gerilim", "cinayet", "dedektif" romanı başlı başına bir türdür ve geçmişi ondokuzuncu yüzyıla kadar gider. Edgar Allan Poe, Emile Gaboriau, Conan Doyle gibi yazarların öncülük ettiği[34], ülkemizde de 1881'den itibaren önce çevirilerle, ardından öncülüğünü Ahmet Mithat'ın *Esrâr-ı Cinâyât* (1884)'la yaptığı yerli örnekleriyle geniş bir ilgi alanı yaratan[35] polisiye roman, doksanlı yıllarla birlikte, bir ölçüde sosyo-politik bir kimlik kazanarak yeniden gündeme geldi.

Polisiyenin postmodernist romandaki konumu genellikle üstkurmaca bir düzlemde belirlendi. Bunun yanında Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'unda olduğu gibi metnin temelini polisiyeye/gerilime dayama şeklinde daha bütüncül örnekleri de verilmedi değil. Ancak, *Bir Cinayet Romanı, Tehlikeli Masallar, Benim Adım Kırmızı* gibi romanlarda polisiyenin daha çok yardımcı bir işlevle konumlandırıldığı söylenebilir.

Anılan romanların kurgu temelleri, yukarıda belirttiğim gibi, üstkurmaca bir zeminde yükselmektedir. Üç roman da yazma edimini, estetik meseleleri sorunsal edinerek aksiyonel ve figüratif durumları bunun çevresinde oluşturur. Böylesi bir yapılanma yüksek dozda bir kuramsal hacmin varlığını beraberinde getirmekte, roman gibi çoğunlukla haz, zevk, heyecan gibi estetik yaşantıları yaratma amacı da taşıyan bir türün örneğinin okunurluğunu, sürükleyiciliğini zedeleme riskini taşımaktadır. Öte yandan oldukça yüksek düzey ve hacim gerektiren kuramsal sorunların irdelenmesi ve yorumlanması postmodernist romanın kitlesellik amacına da bir yerde aykırı düşmektedir. Bundan dolayı postmodernist yazarlar polisiye anlatı formatlarından geniş ölçüde yararlanarak bu ikilemi aşmışlar; hem kuramsal problematiklerini alabildiğine genişçe metne yaymış (*Benim Adım Kırmızı*'daki sayfalarca süren üslûp yorumlarını, yine bilinçli bir tutumla uzatılan kitaplar arasındaki gezintileri hatırlayınız) hem de "katil(ler) kim?" sorusunun harcıâlem merakını devreye sokarak popülariteye yönelmişlerdir. Bir diğer açıdan, böylece modernizmin seçkinciliğini çağrıştıran estetik/sanatsal düzey kaygısı ile yığın edebiyatının bir türü aracılığıyla yazınsal ve popüler anlayışların bir bireşimi gerçekleştirilmiş olmaktadır.

**4-TARİHE YÖNELME**

Aydınlanma Çağının kazandırdığı ivmeyle pozitif bilimlerin oluşması, kuramsal bilgilerin tekniğe dönüştürülmesi sonucunda refah düzeyinin yükselmesi özellikle Avrupa insanının beklenti çıtasını da yükseltmişti. Böylece içinde bulunulan an ve gelecek önem kazanıyordu. "Şimdi" anlamına gelen Fransızca "modo"sözcüğünden kaynaklanan "modernite" ve "modernizm" adları da zamanın hangi kesitlerinin artık öncelenmekte olduğunu imlemektedir. Dolayısıyla modernlik kavramı ile modernite süreci tarihin sürekli olarak ileriye doğru aktığı düşüncesine dayanır. Daha önemlisi, akış geçmişten kopuş temeline yerleşmiştir. Geçmişten, tarihten ayrılışta ise bugün *"eskiden yeniye geçişin bir durağı olarak"*[36] ölçüt alınmıştır. Modernizmin kuram-

cılarından Jürgen Habermas'a göre de *"modern yeni olanla ve hep en yeniyle özdeşleşir. Eskiler ise yok olmaya mahkûm"*[37]dur. Modernizm bu tutumunu kimi zaman en uç noktalarda uygulamaya da koymuştur. Fütürizmin bildirgesinde kütüphaneleri ve müzeleri yok etmekten söz edilmesi modernizmin avangart düzlemde tarihe bakışının boyutlarını göstermesi bakımından önemlidir.

Postmodernizm, modernizme yönelik eleştirel bakışı içinde onun bu yönüne de yer verir. Tarihin akışı içinde insanın da değiştiği tezine dayanan modernizme karşıt olarak insanın temel niteliklerinde değişme olmadığı, ayrıca insanı sürekli ileriye doğru, tarihten kopuş bağlamında değerlendirmenin sanatın sınırlarını daraltacağı görüşlerini önceler postmodernizm. Ona göre *"sanat geçmişe dönerek, geçmişi yansıtarak toplumsal belleğe çağrıda bulunabilmeli"*[38], unut(tur)ulmuş olan tarihi yeniden gündeme getirebilmelidir.

Tarihin edebiyatta oldukça geniş bir yeri vardır. Türk romanı için de geçerli olan bu durum "tarihî roman" gibi başlı başına bir iç türün oluşmasına da zemin hazırlamıştır. İçinde bulunulan çağın birkaç yüzyıl öncesine kadar uzanan yansıtmacı roman tarzı, anılan iç türün öngörüleri doğrultusunda genellikle tarihi belli bir tezin, mesajın hareket noktası olarak değerlendirmiştir. Misyoner bir tutumun ürünü olarak tarih, bugüne göndermeler yapan, ona ders veren, yön gösteren bir kılavuz kimliğinde ve yüce bir konumda görülmüştür. Bir başka deyişle tarih genellikle olumlulanarak çıkarılmıştır bugünün karşısına. Böylesi bir yüceltme tavrı bu bağlamdaki romanların içeriğini de büyük ölçüde belirler. Yazarın bakış açısına, ideolojik tutumuna uygunluk içerisinde oluşturulan kurmaca evrende tarihin dönüm noktaları niteliğindeki "büyük olaylar"ın merkezinde önemli, gerçek tarihî kişilerin figürleştirilmesi söz konusudur. Ayrıca kurmaca figürler de birer kahraman olarak idealize edilmek suretiyle işlevselleştirilir. Dolayısıyla tarihî fonda yer alan kişilerin tarihe katkıları bakımından öncelendikleri dikkati çeker.

Postmodernist roman tarihe yönelirken yansıtmacı romanın bu açığını kapatır öncelikle. Onun kendisine seçtiği fon, önceki tarzda büyük ölçüde ihmal edilen günlük hayattır. Çağlar öncesinin insanı da bir günlük yaşantıya ait kılınmakta, böylece tarihî romanın idealci dünyası sıradanlaştırılmaktadır. Bu işlem, postmodernist romanın tarihi fon alışının temelini meydan getirir aynı zamanda. Günlük hayat, olağan yaşayışların sıradan insanını gerektirir. Bundan hareketle postmodernist romanın tarihî figürleri tarihin oluşumuna büyük katkıları bulunmayan, belirgin bir statünün sahibi olmayan kişilerdir. Bir başka deyişle tarihi kuran değil; sadece yaşayan insandır onlar. Bugünün insanına yönelik en önemli göndermeleri de aslında pek fazla bir şeyin değişmediği noktasında yoğunlaşır. Postmodernist romanın tarihî kategorisinde reel kişiler de aynı bakış açısıyla figürleştirilir. Tarihe, belirgin yönleriyle hizmet etmiş insanlar, olağan yaşantıları içinde vurgulanır. İnsanoğlunun çağlara göre değişmeyen özellikleri, tipleştirme yapılmaksızın, çizilir özenle.

Artık postmodernist romanın tarihî figürleri sıradan askerler *(Puslu Kıtalar Atlası)*, küçük buluşlar peşinde koşan mucitler *(Kitab-ül Hiyel)*, ev kadınları, savaştan dönen insanlar, çocuklar, nakkaşlar *(Benim Adım Kırmızı)*, İstanbul'un fethi sırasında top dökümüyle uğraşan Frenk mühendisler ve yardımcıları ile Boğaz sırtlarında yaşayan Bizanslılar (Vecdi Çıracıoğlu, *Kara Büyülü Uyku*[39]), batılı ressamlar (Nedim Gürsel, *Resimli Dünya*[40]) gibi sıradan insanlardır. Bu kişilerin yaşadıkları da

günlük hayat düzleminde yer alır. Temsil ettikleri ise, tarihî döneme özgü olan durumlar değil; bu kişilerin kendi insanî oluşları, bireysel kimlikleridir.

Bütün bunlar gösteriyor ki, postmodernist romanın bu bağlamda gerçekleştirdiği en önemli işlem, sıradanlaştırmadır. O bunlar aracılığıyla yüce tarihin âdeta içini boşaltır, onu profanize eder. Sonuçta oluşan, *"özgür oyun, yoğrulabilirlik, açık uçluluk olacak bir tarih (...), tarih olmayacak bir tarih"*[41]tir.

Türk romanında postmodernist teknikler ilk kez *Tutunamayanlar*'da görünür. Bu öncü eserle birlikte modernist bir özü postmodernist yöntemlerden de yararlanarak işleme tutumu, özellikle doksanlı yılların romanında eklektik bir içerik-biçim anlayışının yerleşmesine yol açtı. Dolayısıyla anılan süreçte üstkurmacaya ve metinlerarasılığa ait teknikler *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* gibi kült eserlerin de etkisiyle modernist romanla özdeşleşti. Bununla birlikte, yine son yirmi yılın Türk romanında, bu çalışmada değerlendirilen, söz konusu yöntemlerin doğrudan postmodernist niyetlerle daha geniş bir oyluma ulaştığı da dikkati çekmektedir. Bu yeni birikim, üslûbun çeşitlenmesi, anlatıcının çoğalması, gerçeğin seçeneklenmesi, zamanın genişlemesi, metnin geçişkenleşmesi bakımlarından postmodernizmin, modernizmin tekçi temeline yönelik tepkisinin, dolayısıyla onun çoğulcu kimliğinin roman türündeki izdüşüm toplamını oluşturmaktadır aynı zamanda.

Bugün artık, anılan yöntemlere ve yönelimlere başvuran yazarların önemli bir bölümünün ürünleriyle, modernist özü hedefleyen eklektik yapısından uzaklaşarak salt kendisini amaçlayan bir postmodernist Türk romanının oluştuğu açıkça görülmektedir.

---

[1] Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s. 87 v.d..

[2] *A.g.e.*, s. 26.

[3] Türk romanında bu tarzın ilk örneğini, çok önceleri, Ahmet Mithat'ın *Müşâhedât* (1891) adlı eseriyle verdiğini söylemek mümkün. Ancak, yazarın bu öncü girişimini postmodernist bağlam içinde düşünmek yanlış olur. Zira on dokuzuncu yüzyılın sonlarında postmodernizm, henüz bir üst akım olarak bile, doğmamıştı. Dolayısıyla, yazarın bu romanını salt yeni bir teknik uygulama niyetinin ürünü olarak nitelendirmek gerekir. Müşâhedât'ı bu yenilikçi yönü bakımından da ele alan bir çalışma için bkz.: Necat Birinci, "Türk Romanında Erken Atılmış Bir Adım: Müşâhedât", *Türk Dili*, S. 433, Ocak 1988, s. 25-31.

[4] 1982. 2.b.: Can Yayınları, İstanbul, 1985. Romandan yapılan alıntılar bu baskıdandır.

[5] Can Yayınları, İstanbul, 1996. Alıntılar bu baskıdandır.

[6] Can Yayınları, İstanbul, 1989.

[7] İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

[8] *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 116-117.

[9] İletişim Yayınları, İstanbul, 1998. Alıntılar bu baskıdandır.

[10] Can Yayınları, İstanbul, 1992.

[11] Bu teknikler hakkında geniş bilgi için bkz.: Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.

[12] İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 10-11.

[13] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 1999, s. 110.

[14] Tasımlama, öykünüm. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 65.

[15] Geniş bilgi için bkz.: Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

[16] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1995.

[17] Zygmunt Bauman, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, çev.: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 148.

[18] *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları.

[19] Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev.: A.Baki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara, 1997, s. 257.

[20] Adam Yayınları, İstanbul, 1983.

[21] Adam Yayınları, İstanbul, 1984.

[22] Berci Kristin Çöp Masalları, s. 11.

[23] *A.g.e.*, s. 25-26. Halk hikâyesi ve masal türlerinin bu bağlamdaki özellikleri hakkında geniş bilgi için bkz.: Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, 2.b., Adam Yayınları, İstanbul, 1988(1.b.:1946); Doç.Dr.Ali Berat Alptekin, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997; Prof.Dr.Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999. Ayrıca Sevgili Arsız Ölüm hakkında geleneksel anlatı türleriyle ilişkisini -metinlerarasılık kapsamı dışında- inceleyen bir çalışma için bkz.: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 75-91.

[24] İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

[25] İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

[26] "Gül ile Ali Şir Hikâyesi", Pertev Naili Boratav, *a.g.e.*, s. 183.

[27] *Binbir Gece Masalları*, çev.: Alim Şerif Onaran, Afa Yayınları, İstanbul, 1992, C.1, s. 25.

[28] Kubilay Aktulum, *a.g.e.*, s. 126

[29] Mitos Yayınları, İstanbul, 1993.

[30] Prof.Dr.Zeynel Kıran-Prof.Dr.Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2000, s. 284.

[31] Kubilay Aktulum, *a.g.e.*, s. 119.

[32] İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

[33] Can Yayınları, çev.: Şadan Karadeniz, 2.b., İstanbul, 1986.

[34] Ernest Mandel, *Hoş Cinayet*, çev.: N.Saraçoğlu, 2.b., Yazın Yayıncılık, İstanbul, 1996, s. 24-25.

[35] Geniş bilgi için bkz.:Erol Üyepazarcı, *Korkmayınız Mr.Sherlock Holmes*, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997.

[36] Dilek Doltaş, *Postmodernizm*, Telos Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 62.

[37] *A.g.e.*, s. 62.

[38] Gencay Şaylan, *a.g.e.*, s. 65.

[39] Can Yayınları, İstanbul, 1999.

[40] Can Yayınları, İstanbul, 2000.

[41] Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev.: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 82

TACETTİN ŞİMŞEK

# ROMANDAKİ HAFİYE YA DA POLİSİYE ROMAN

**Polisiyenin Kurucuları**

Polisiye romanın var oluş serüveni bundan yüz altmış yıl önce başlar. Türün ilk örnekleri, belki de klasikleri arasında sayılan Edgar Allen Poe'nun *Morg Sokağı Cinayeti*'nin üzerinden yüz altmış bir yıl geçti. Poe, *Morg Sokağı*'nın yanı sıra *Çalınan Mektup* (1842), *Marie Roget'nin Esrarı* (1843) gibi romanlarıyla iyi şair, gizemli öykü yazarı kimliklerine "polisiye romanın babası" unvanını eklemişti. Poe'nun hikayesi, modern hayatın getirdiği gerilimleri türün imkanları içerisinde anlatmayı amaçlıyordu. Anlatı, modernitenin karşısında düşüncenin, sezginin, hatırlamanın ve nihayet gücünü gözlem ve muhayyileden alan çözümleme yeteneğinin üzerine kuruluyordu. Sır, tabiatüstü gibi unsurlar, çözümleme yeteneğini harekete geçirmede önemli rol oynuyordu. Bunun için de aklı romantik terbiyeden geçirmeye ihtiyaç vardı. Dolayısıyla polisiye, romantizmin oluşturduğu temeller üzerine kuruldu.

Suç kavramının tarihi, bir bakıma polisiyenin de tarihidir. Suçun tanımlanması ve cezanın tespiti polisiyenin doğuşuna zemin hazırlamış olmalıdır. Ayrıca Aydınlanmanın getirdiği yeni yaşama tarzı ile maddenin üstün değer oluşuna karşı geliştirilen eleştirel tavır, polisiye romanı da beslemiştir. Bunu romantizmin modernite başkaldırısı olarak değerlendirmek mümkündür. Korkunun baskın bir duygu olarak öne çıkışı yanında esrarengiz olana yönelik merak, Thomas De Quincey (1785-1859), Edgar Allen Poe (1809-1849), Emile Gaboriau (1832-1873), Artur Conan Doyle (1859-1930), Maurice Leblanc (1864-1941), Gaston Leroux (1868-1927) gibi yazarlara polisiyenin öncülüğü rolünü biçmiştir.

**Polisiye Roman Ne Kadar Edebi?**

Dünyada bir yandan türe ait örnekler hızla çoğalırken, öbür yanda polisiye romanın 'edebiliği' konusundaki tartışmalar da sürüp gitmektedir. İki yüzyıla yaklaşan tarihi geçmişine rağmen, polisiyenin edebiliği problemi farklı eleştiri ve değerlendirmelere konu olmaktan kurtulamamıştır. Belki de Poe'nun şairliğinden ve cins hikayeciliğinden gelen olumlu izlenimle, edebiyat içi ürünler olarak kabul edilen ilk örnekler, zaman içinde bu saygın mevkiyi kaybetmiş, yeni bir kategorinin örnekleri olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Polisiyenin bu anlamda edebilik noktasında gözden düştüğü rahatlıkla söylenebilir. Ancak son dönemde modernitеyle hesaplaşma iddiasını seslendiren posmodern tavır, polisiyeyi de edebi eserler arasında değerlendirme eğilimindedir.

Konunun edebiyatla ilgili olduğu kadar, hatta ondan daha fazla sosyolojiyle, psikolojiyle hatta ekonomiyle ilgili boyutları da vardır. Dolayısıyla son yıllarda polisiyeyi edebilik açısından ele alan araştırmalar yanında, okuyucu tipini tespit etmeye yönelik sosyolojik nitelikte çalışmalar ve bu türün ilgiyle okunma nedenlerini anlamaya yönelik psikolojik incelemeler de yapılmaktadır. Öte yandan olayın piyasaya yönelik boyutunu ele alan, potansiyelini değerlen-

diren araştırmalar da söz konusudur. Ancak bütün bunlar, yine de polisiye romanın edebiyat ve estetik normlar çerçevesinde fazla ciddiye alınmayan bir tür olduğu gerçeğini değiştirmiyor. Bu yönüyle polisiye romanı edebiyatın üvey evladı olarak tanımlamak yanlış olmaz.

Polisiye roman, zaman zaman akıl dışı, ürküntü veren ve insanın iç dünyasına ait unsurlar taşımasıyla romantizme eklenirken, akılcı yaklaşımı yanında analitik çözümleme yöntemlerine baş vurmasıyla da Aydınlanma düşüncesine kapılarını açar. Bu tavır, postmodern romanın moderniteyi eleştirmeyi hayal ederken akılcı yönteme sığınmasından başka bir şey değildir. Polisiye romanın kurgusu çözümlenirken kullanılacak anahtarın akıl olmasından daha tabii ne olabilir? Bu, aslında aklın bir kez daha "kutsanması" anlamına gelir. Elbette ve hiç kuşkusuz öne çıkarılan, okuyucunun değil, kurguyu gerçekleştirenin aklı, analitik çözümleme yeteneği, entrika yaratma hüneri ve sır çözme becerisidir. Okuyucuya düşen, bir yandan kendi akli melekesini kullanarak kurguyu anlamaya çalışmak, diğer yandan da bu problemi üreten yazarı hayretle alkışlamaktır. Örneğin Conan Doyle'un Sherlock Holmes'ı tam da bu noktada, problem çözme becerisiyle okuyucuyu hayretten hayrete sürükleyen bir tip olarak anılabilir. Hatta belki de okuyucuya 'kim daha zeki' anlamında gizli bir meydan okumanın göstergesi olarak yorumlanabilir.

Polisiye romanın insan psikolojisini kavramaya hizmet eden bir yanı olduğu açıktır. Ancak polisiyeyi aynı zamanda toplumsal bir vakıa olarak değerlendirmek isabetli olur. Zira birçok nitelikli edebi eser, kitapçı raflarında alıcı beklerken, polisiye romanın gördüğü büyük ilgi tahlil edilmelidir. Üstelik polisiye roman okuyucusunun profilini tespite yönelik araştırmalar, her zevk seviyesinden, her meslekten ve her yaş grubundan insanın polisiye romanlara ilgi duyabildiğini ortaya koymaktadır. Başta İncil ve Kur'an olmak üzere mukaddes kitapların ardından en çok satanlar / en çok okunanlar arasında polisiye romanların liste başı olması önemli bir veridir. Yazarlar, yayıncılar, bir ihtiyacı karşılamak, bir boşluğu doldurmak üzere bu tür metinlerle okuyucuyu buluşturmaktadırlar. Öyleyse bunun nedenleri üzerinde düşünülmelidir. İnsanda doğuştan var olan merak duygusunun tatmini ilk akla gelen sebep olabilir. Ciddi, ağırbaşlı edebi metinlerin estetik ve felsefi derinlik itibariyle yorucu oluşları bir ikinci sebep olarak öne sürülebilir. Okuyucunun, karmaşık olayları çözümleme konusunda roman kahramanı ile yarışma isteği de romandan alınan zevk çerçevesinde düşünülebilir. Polisiye romanın, okuyucuyu, yaşadığı reel ortamdan kaçırma işlevi de önemli bir özellik olarak listeye eklenebilir.

**Dünyada Polisiye Roman**

Andre Vanoncini'nin deyişiyle polisiye romanın "kurucu babaları" giriş bölümünde sıralanmıştı. Poe, icat ettiği Fransız detektifi Şövalye Auguste Dupin tipiyle *Morg Sokağı Cinayeti*'ni aydınlatır. Gaboriau, *Lerouge Olayı, Orchival Suçu, 113 Numaralı Dosya* (1867), *Boyundaki İlmek* (1873) gibi romanlarıyla yer yer melodram niteliğinde ürünler verir. Kimi zaman bir Rahip Tabaret, kimi zaman bir güvenlik görevlisi Lecoq olayın çözümlenmesinde baş rol oynarlar. Conan Doyle, polisiye roman dünyasının en ünlü dedektifi olarak yarattığı Sherlock Holmes'in şaşırtıcı yeteneği, bilgisi, tekniği ve ustalığı sayesinde olayları çözümler. Holmes'ın gözlem ve çözümleme başarısı, kimya, anatomi, kriminoloji, jeoloji, edebiyat, felsefe, astronomi gibi birçok bilimsel alanda birikim sahibi olmasından kaynaklanır. Holmes, aynı zamanda iyi keman çalar, boks ve eskrim dallarında da ustadır. Gaston

Leroux, *Sarı Odanın Esrarı* adlı romanla ününü pekiştirir. Romanda Poe'nun *Morg Sokağı*'ndakine benzer bir cinayet vakası çözümlenir. Maurice Leblanc ise, Victor Hugo'nun *Sefiller*'inden Jean Valjean'ın, Alexadre Dumas'nın *Üç Silahşorlar*'ından d'Artagnan'ın, Conan Doyle'un dedektifi Sherlock Holmes'in bütün sevimliliğini bünyesinde toplayan Arsène Lupin tipini polisiye dünyasına armağan eder. Böylece Arsène Lupin'in şahsında milliyetçi, her türlü güzel hayali gerçekleştirebilecek yeteneğe sahip yenilmez bir kahraman sahneye çıkar. Ki bu tip, varoluşçu düşünür ve yazar Sartre'ı bile hayrette bırakacaktır.

İki dünya savaşı arasında, özellikle de İkinci Dünya Savaşından sonra dünyada polisiyenin "muamma roman/sorun roman" türü yaygınlaşır. İngiltere'de ilk örneklerini veren bu tarz, daha sonra Amerika'da sürdürülür, Belçika ve Fransa'da da temsil edilir. Bu tür romanlarda yapı, başlangıçta ortaya konan bir cinayet, ardından bir dedektifin belli sayıda şüpheliyi sorgulaması ve sonunda suçluyu ortaya çıkarması şeması üzerine kurulur. Ruth Rendell, Phyllis D. James bu şablon üzerine kurulmuş romanlarıyla polisiyenin gelişimine katkıda bulunurlar. Türün en ünlü temsilcisi İngiliz yazar Agatha Christi'dir. Yarattığı *Hercule Poirot* tipiyle *Şark Ekspresinde Cinayet* (1936), *Styles'daki Esrarengiz Vaka* (1963), *Nil Cinayeti* (1963), *Katil Kim* (1981) gibi romanlarıyla söz konusu şablonu uygulayacaktır. Dorothy Sayers, Gilbert Keith Chesterson gibi yazarlar da da aynı çizginin takipçisi ve sorun-roman türünün önemli isimleri arasındadır. ABD'den S.S.Van Dine, John Dickson Carr, Ellery Queen, Erle Stanley Gardner de aynı doğrultuda eserler verirler.

**Türkiye'de Polisiye Roman**

Türkiye'ye polisiye romanın ilk örnekleri çeviri yoluyla gelmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında edebiyatımız yerli romanla tanıştığı gibi polisiye romanla da tanışır. Türkçede ilk polisiye, 1881'de Ahmet Münif'in Fransız yazarı Ponson de Terrail'dan *Paris Faciaları* adıyla tercüme ettiği romandır. Türkiye'de polisiye roman türünün ilk örnekleri arasında Nick Carter, Sherlock Holmes ve Nat Pinkerton tercümeleri yer alır. Tercümelerle başlayan yayın faaliyetleri, zaman içinde Türk yazarların türe ilgi duymasıyla yerli ürünlerle de çeşitlenir ve zenginleşir.

Tercüme ve telif eserler yoluyla polisiyenin Türkiye'deki serüveni İkinci Meşrutiyete (1908) kadar ve İkinci Meşrutiyetten sonra olmak üzere iki döneme ayrılabilir. 1881-1908 arasında Fransızcadan çevrilen romanlar ağırlıklı bir yer tutar. Bu romanlarda genellikle polisiye bir olay melodram tarzında sunulur. Emile Gaboriau bu türün öncü ismi ve ustası durumundadır. Ahmet Mithat Efendi 1884'de Gaboriau'nun *Orcival Cinayeti* adlı gerçekten önemli eserini *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika ettikten sonra kitap olarak çıkarır. Ardından Gaboriau'nun bütün romanları Türkçeye çevrilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Gaboriau'dan roman tercüme eden, dönemin genç yazarlarındandır. Dönemin padişahı 2. Abdülhamid'in tutku derecesinde polisiye roman okuyucusu olması, polisiyenin Türkiye'de ilgiyle karşılanma sebeplerinden biri olarak kaydedilebilir. Abdülhamid, tercüme bürosuna polisiye roman tercüme edilmesi yönünde emirler vermekte, kendisi de yatmadan önce mutlaka polis romanları okumaktadır. Padişahın çok sevdiği polisiye romanlar arasında Arthur Conan Doyle'un eserleri önemli bir yer tutmaktadır. Bu tutku nedeniyle olsa gerek padişah, 1907'de İstanbul'a gelen Doyle'u huzuruna kabul eder ve onu madalya ile ödüllendirir. 1908'de 2. Meşrutiyetin ilanı, daha önce yaşanan hafiyelik tecrübesinin getirdiği tedirginliği ortadan

kaldırıp nispeten daha hürriyetçi bir dönemi başlatırken, polisiye romanların sayısında da ciddi bir artışa neden olur. Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Marcel Allain-Pierre Souvestre gibi yazarların romanları Türkçeye kazandırılır ve Türkiyedeki polisiye roman okuyucusu, bu yazarların yarattığı Sherlock Holmes, Roulatabille, Arsène Lupin, Fantoma gibi efsanevi kahramanlarla tanışır. Arsène Lupin'in serüvenleri, Selami İzzet Sedes tarafından 1934'de dizi olarak Türkçeye aktarılır ve *Arsen Lüpen, 813, Altın Müselles, Otuz Tabutlu Oda, Yeşil Gözlü Kız, Esrarengiz Konak* adlarıyla yayımlanır.

Ancak türe ait bu düzeyli örnekler arasına, nispeten daha sıradan ürünler de karışır. Hedef kitle olarak öğrenim düzeyi düşük okuyucuları seçen bu romanların en tanınmış kahramanları arasında Nick Carter ve Nat Pinkerton ismi öncelikle sayılabilir. 1928 Harf İnkılabına kadar yüz elliden fazla Nat Pinkerton hikayesinin Türkçeye çevrilmiş olması, bu örneklerin gördüğü ilgiyi de sezdirir niteliktedir.

1928'den sonra yapılan çeviriler, yine türün ilk büyük ustalarından örnekler yanında sıradan ürünlerle devam eder. 1930'lu yıllarda polisiyede yeni bir tarz dünyayı sarar. "Muamma romanı / sorun roman" adı verilen bu tarzın öncü ismi Agatha Christie'dir. Agatha Christi'den yapılan ilk tercüme *Şark Ekspresi Cinayeti* adıyla 1936'da kitap olarak yayımlanır. 1950'den sonra da başta Agatha Christie olmak üzere, "muamma romanı" türünün temsilcileri Dorothy Sayers, Gilbert Keith Chesterton, S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright), Ellery Queen, John Dicson Carr, Erle Stanley Gardner, Mignon Eberhard, Edgare Wallace, Ruth Rendell, vb imzalarla, "kara roman" olarak adlandırılan türün usta isimleri Dashiell Hammett (Sam Spide'ın yaratıcısı), Raymond Chandler (Philip Marlow'un yaratıcısı), W. R. Burnett, Mickey Spillane (Mike Hammer'in yaratıcısı), Léo Mallet vb. yazarların romanları Türkçeye çevrilmiş ve ilgiyle karşılanmıştır. Polisiyenin öncü yazarlarından Georges Simenon'dan yapılan çevirileri de listeye ilave etmek gerekir.

Ahmet Mithat Efendi'nin 1884 yılında yayınlanan *Esrar-ı Cinayat* adlı romanı polisiye türünün ilk yerli örneği durumundadır. Arsène Lupin'i Türkçeye kazandıran Fazlı Necip'in başarısız birkaç denemesi sayılmazsa, 1908'den sonra çeviri romanlarda olduğu gibi telif romanlarda da nicelik bakımından büyük bir gelişme görülmüştür. Yervant Odyan Efendi'nin 1912 tarihli, *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* isimli eseri dönemin ilk telif romanıdır. Onu takip eden ve başarılı bir örnek olarak tanımlanabilecek Türklerin *Sherlock Holmes'u Amanvermez Avni* dizisi Ebussüreyya Sami tarafından kaleme alınmıştır. Ebussüreyya Sami'den sonra türün bir başka başarılı örneği Hüseyin Nadir kaleme alır. Dizi, *Fakabasmaz Zihni* adını taşır. Onu E. Ali ve Süleyman Sadi'nin *Türk Arsen Lüpin'i Nahit Sami'ni Sergüzeştleri* takip eder. Ancak türün en başarılı örneği kuşkusuz Peyami Safa'nın Server Bedi takma adıyla yazdığı Cingöz Recai'nin maceralarıdır. Maurice Leblanc'ın yarattığı Arsène Lupin tipi, sevimli, sanata eğilimli, anarşiye yatkın, vatansever bir hırsız kimliğiyle Server Bedi'nin (Peyami Safa) Cingöz Recai tipine model oluşturmuştur.

Cingöz Recai bütün sevimliliğiyle, Türkiye'de birkaç kuşak okuyucu tarafından ilgiyle okunmuştur. Arsène Lupin'den ilhamla oluşturulmuş taklit bir tip olmasına rağmen, ortaya çıktığı dönemin yerli ve yabancı sıradan polisiye romanlarıyla karşılaştırılamayacak kadar nitelikli bir dizidir. Taşıdığı bazı espri öğeleriyle kimi zaman Arsène Lupin'i bile gölgede bıraktığı söylenebilir.

Cingöz'ün ardından Türk romanında yerli hafiye tiplerinden oluşan zengin bir ko-

leksiyon göze çarpar. Bu tipler arasında *Kartal İhsan, Civa Necati, Elegeçmez Kadri, Kandökmez Remzi, Kara Hüseyin* gibi kahramanlar ortaya çıkar. Arada hafiyeliğin erkeklere özgü bir meslek olmadığını vurgulayan örneklere de rastlanır. *Tilki Leman, Çekirge Zehra, Şeytan Hadiye* gibi kadın kahramanlar, adı geçen erkek hafiyelerden hiç de aşağı kalmayan ilginç serüvenleriyle okuyucuyu hayret ve heyecan içinde bırakırlar.

1928'den sonra kaleme alınan yerli polisiye romanlarda Ercüment Ekrem Talu'nun *Meşhedi*, Murat Akdoğan'ın *Orhan Çakıroğlu*, Ziya Şakir'in *Gavur Mehmet*, Ziyad Ebuzziya'nın *Ali Karaefe* tipleri ilk akla gelen örnekler arasındadır. Bu isimler dışında İskender F. Sertelli, Hikmet Münir, Hamdi Varoğlu, Bedirhan Çınar, M. Cahit Gündoğdu, Vural Sözen gibi imzalar da eserleriyle Türk polisiye romanına önemli katkılar yapmışlardır. Ümit Deniz, yarattığı gazeteci *Murat Davman* tipiyle ayrı bir çizgide başarılı bir yazar olarak anılabilir.

Aziz Nesin'in Nuruhayat, Kemal Tahir'in F.M., Afif Yesari'nin Muzaffer Ulukaya takma adlarıyla yazdıkları polisiye romanlar vardır. Aziz Nesin'in *Beyaz Mendil*'i başarısız bir denemedir. Kemal Tahir ve Afif Yesari ise Türkiye'de polisiye türünün başarılı iki yazarıdır. Özellikle 1950'li yıllarda Türkçeye Kemal Tahir'in kalemiyle çevrilen Mike Hammer dizisi, çok önemlidir. Mike Hammer Mickey Spillane'in yarattığı bir dedektif tipidir. Kemal Tahir'in elindeki tercüme edilecek Mike Hammer romanı kalmayınca, F.M. takma adıyla dört tane yeni hikaye yazmıştır. Ardından kendi yarattığı *Sam Krasmer* adlı kahramanın serüvenlerini anlatır. Kemal Tahir'den sonra Mike Hammer'ın yerli versiyonu Afif Yesari tarafından sürdürülür. Afif Yesari Muzaffer Ulukaya takma adıyla yüze yakın Mike Hammer hikayesi yazar.

Okuyucunun yakın ilgisine, yayıncıların satış memnuniyetine rağmen, Türkiye'de edebiyat çevrelerinin polisiyeye her zaman mesafeli durduğu söylenebilir. Ancak bu, yazarların nitelikli polis romanı yazma arayışını ortadan kaldırmamaktadır. Örnek olması bakımından Çetin Altan'ın *Rıza Bey'in Polisiye Öyküleri*, Taner Ay'ın *Marsyas'ın Cesetleri*, Akif Pirinçci'nin *Felidea* adlı romanları polisiye türüne ait nitelikli ürünlerdir.

1990'lı yıllarda, Havyar Operasyonu, Cellat, Mavi Beyaz Rapsodi gibi gerilime dayalı muamma / sorun eksenli romanlarıyla Osman Aysu; Sis ve Gece, Agatha'nın Anahtarı, Kar Kokusu gibi kara roman ile muamma roman bütünlüğü içindeki psikolojik, toplumsal motifler taşıyan romanlarıyla Ahmet Ümit polisiye romanın bugününü temsil eden, geleceğine dair de aydınlık mesajlar veren yazarlardır. 1999 Kaktüs Kahvesi Polisiye Roman Yarışması'nda *Çıplak Ceset* adlı romanıyla birincilik ödülünü alan Celil Oker, aynı yarışmada *Rüzgarsız Şehir* adlı romanıyla jüri özel ödülünü kazanan Cenk Eden polisiye türünün genç kuşak temsilcileri olarak dikkati çekmektedirler.

**KAYNAKLAR**

Andrev Vanoncini; *Polisiye Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 1995
Erol Üyepazarcı; Türkiye'de Polisiye Romanın 129 Yıllık Öyküsü, *Skylife*
*Milliyet Sanat*, Sayı: 115, (1985)
*Varlık*, Sayı: 1007, (1991)
*Virgül*, Sayı: 5, (1998)

LEVENT CANTEK

# TÜRKİYE'DE ÇİZGİ ROMANIN UMÛMÎ MANZARASI*

Türkiye'de çizgi romanın genel gelişim seyrinin izlenebileceği iki ana mecra gösterilebilir. Kendi içlerinde ayrıca tasnif edilebilecek olmasına karşın, bu mecralar dergi ve gazetelerdir. Yüzyıl başlarından otuzlu yıllara kadar çizgi romanlar mizah ve çocuk dergilerinde, sınırlı olarak, özellikle bant biçiminde görülür. Bu sınırlılık öncelikle çizgi romanın global ölçekli gelişimiyle ilgilidir. Amerika dışında yaygınlaşabilmiş değildir. Ayrıca, yeni Cumhuriyetin kurucu entelektüel kadrosu, ulus-devletin gereklerine uygun olarak dışarıdan gelecek her türlü ürüne karşı kültürel kapitalizm eleştirisi yapmaktadır. Tüm bunlara yerli çizerlerin sayıca az, çizgi biçemlerinin henüz olgunlaşmamış olması da eklenmelidir. Yereli ve aktüeli yakalayabilecek esprili bir çizgi kişiliği olan çizerin çizgi roman ya da bant karikatürü popülerleştirmesi mümkün olmasına karşın, bu donanıma sahip biri yoktur. Dönemin usta çizerlerinden Rıfkı, yurt dışına kaçmak zorunda kalmış, Üstad Cem'in çizgiyle ilgili herhangi bir iş yapması yasaklanmıştır. Böylelikle yirmili yıllara devredilen çizgi birikimi ortadan kalkmış, Cem ve Rıfkı'ya göre henüz olgunlaşmamış bir çizgici kuşağı kalmıştır. Gazetelerde çizgicilere ayrılmış bir bölüm geleneği yoktur. Bir fıkranın "resimlendirilmesi" mantığı çerçevesinde karikatürler görülse de, baş sayfada aktüel olaylar ve iç politikaya odaklanan çalışmalarıyla karikatürcü kullanılması başlamış değildir.

Çizgi roman ve bantların gazete ve dergilere sirayetini, bir yoğunlaşma başlangıcı olarak Otuzlu yıllarla hatırlamak doğru olacaktır. Bu dönemlerde, özellikle Amerika'da çizgi roman belli bir olgunluğa erişmiş, ajanslar aracılığıyla başta Avrupa olmak üzere dünyanın çeşitli ülkelerine ihraç edilmeye başlamıştır. Uluslararası ün kazanan çoğu Avrupalı çizerin biyografilerine bakılırsa, hemen hepsini çocuk yaşta etkileyen çizgi romanların aynı yıllarda yayınlandığı görülebilir.

Çizgi romanın yaygınlaşması, Amerikanlaşmayla paraleldir. Çizgi romanların dahil olduğu her ülkenin kendine özgü tepkilerle bu Amerikanlaşmaya direndiğini söylemek mümkün. Otuzlu yılların bütün otoriter rejimleri – Türkiye dahil – Amerikan çizgi romanlarını yerelleştirmek, ehlileştirmek anlamında müdahalelerde bulunmuşlardır. Öykülerde geçen isimlerin yerlileştirilmesi, milliyetçi düsturlarla konularına yapılan "ayarlamalar" ve hatta kimi sarışın kahramanların esmerleştirilmesi gibi çizgiye dair düzenlemeler yapılmıştır.

Elbette ki bu müdahaleler, dönemin sosyo-politik endişelerinden kaynaklanmaktadır. Propaganda ve psikolojik savaş düşüncesi, siyasal nutuklarla kitlelerin manipüle edilmesi, üstüne üstlük basının kullanım biçimine yönelik karamsarlık, "kontrollü ve mutlak denetimci" otoriteyi meşrulaştırmaktadır. Dünya ölçeğinde yaşanan ekonomik depresyon ve kitlelere yönelik güvensizlik, sistemi muhafaza etme düşüncesini pekiştirmektedir de.

Türkiye'deki durum ise ulus-devletin bekasına yönelik tehdit tahayyülü ile katlanmaktadır. Yeni rejim, redd-i mirasa dayandığı için, hem düne yönelik her türlü düşünce ve algılamadan duyduğu rahatsızlığı dillendirmekte, hem de bugünü savunmacı reflekslerle yarın için hazırlamaktadır. Bu çerçevede özellikle çocuk dergileriyle gelen Amerikan çizgi romanları yerli isimlerle, özgün olmayan milliyetçi vurgularla bezeli metinlerle sunuldular. Gazetelerde ise geniş ölçekli yer alabildikleri söylenemez. Haftanın belli günlerinde görülen çocuk sayfalarında sinema aracılığıyla ülkede tanınan Walt Disney kahramanlarının tek-tük öyküleri yayınlanmaktadır. Yayınlanan çizgi romanların "roman" ya da "sinema romanı" gibi isimlerle tanımlanması ilginçtir. Bunu birkaç nedene bağlayabilmek mümkün. Herşeyden önce yeni karşılaşılan ve nasıl tanımlanacağı belli olmayan bir anlatım türüdür bu. Amerikalıların deyişiyle "comics" yerine roman denilmesi, Cumhuriyet kurucu entelektüel kadrolarının kültür adamlarından oluşması, roman vurgusuyla bir meşruiyet arayışında olunduğunu göstermektedir. Roman, saygınlığı herkesçe kabul görmüş bir edebiyat türüdür sonuçta. Çizgi romanın romanesk özellikler taşımasının bu tercihi kolaylaştırdığını da söylemeliyiz. Sinema romanı ise çizgi romanın sinemada görülen anlatım teknikleriyle koşut olan özelliklerinden dolayı tercih edildiği düşünülebilir. Renk kullanımı, anlatının sahnelere bölünmesi, bakış açısı değiştirerek kurguyu güçlendirme, uzun alan kadrajı, yavaş yaklaşan görüntü veya arka plandaki – iç derinlikteki ışık oyunları sinema kadar çizgi romanın da kullandığı anlatım teknikleridir. Öte yandan, sinemanın taşıdığı popülariteden faydalanma arzusu da hesap edilmelidir. "Baytekin" "Bayçetin" ya da "Tarzan" gibi çizgi romanların sinemalarda seriyal biçiminde "32 Kısım Tekmili Birden" gösteriliyor olması da bu isimlendirmeyi muhtemelen etkilemiştir.

Aslında çizgiyle ilgili –karikatür dışında– kabul görmüş, kamusallaşmış bir kavramsallaştırmadan söz edebilmek mümkün değildir. Sinemalarda gösterim öncesi sunulan çizgi filmlere canlı resimler, karikatür filmleri dendiği olmakta ya da bant karikatürleri anlatabilmek için ayrıca açıklamalar yapılmaktadır: "hane hane sıra resimler hâlinde karikatüre geçirme" (Sevük, 1947).

Türkiye'ye girişinde çizgi romana verilen bu isimler üzerinde durmamın nedeni, ona yönelik tepkilerle savunmacı eğilimlerin sonraki dönemlere sirayet eden hattını belirleyebilmek. Bu nedenle çizgi romanların hangi yayın mecralarından yaygınlaştığı önemlidir. Amerika'da gazeteler aracılığıyla popülerlik kazanan çizgi romanlar, çocuklara yönelik olarak tasarlanmış değillerdir. Tefrika edilen öyküler, egzotik bölgeler ve/veya karakterler, biteviye bir hareketlilik ve az çok bir mizahla sunulmaktadır. Amerika'da otuzlu yılların popüler kültürü gündelik hayattan ve sıkıntılardan kurtulabilme imkânı veren "kaçış edebiyatıyla" anlamlandırılmakta (Savage, 1990: 3) ve bu temel özellikleriyle çocuklara değil, toplumun tüm kesimlerine ulaşmak gibi bir iddia taşımaktadır. Çocuklara yönelme ise, otuzlu yılların ikinci yarısında yoğunlaşan, yalnızca çizgi roman yayınlayan dergilerin çıkışıyla gerçekleşecektir. Bu dergilerde yayımlanan, özellikle Batman ve Superman'in yakaladığı satış başarısı, aynı kahramanın serüvenlerinden oluşan dergi fikrini ortaya çıkaracaktır. Bu yenilik, çizgi romanların gazetelerden giderek kopacağı kendi yayın mecrasını yaratacağı önemli bir gelişme olacaktır. Böylelikle, özellikle çocuklara yönelen çizgi roman yayıncılığı bir sana-

yi kolu olacak kadar büyüyecektir. Bu ayrışma, her geçen yıl hissedilir bir biçimde gazete bantlarının aleyhinde gelişerek altmışlı yıllardan sonra kesin olarak sonuçlanmıştır. Aynı yıllarda Amerikan çizgi romanını her yönüyle etkileyecek olan Stan Lee, melodramatik özellikleri öne çıkartılmış süper kahraman evreni yaratımına yönelmiştir.

Amerika'daki gelişim seyrinin Türkiye karşılığı şöyle özetlenebilir: Amerikan çizgi romanları, ilk kez, çocuk dergileri aracılığıyla ülkeye girmişlerdir. Amerika'da günlük bant ve pazar günleri farklı bir biçimde yayınlanan bu çizgi romanların yaygınlaşmasının önemli bir nedeni, çoğunluğunun sinema filmlerinin eş zamanlı olarak gösterimde olmasıdır. Yaygınlaşmanın üç sonucu olduğu söylenebilir: Birincisi, yalnızca çocuklar için üretilmemiş olmalarına rağmen çocuk dergilerinde popülerlik kazanmalarının etkisiyle, çizgi roman "çocuk"la özdeşleştirilmiştir. İkincisi, Amerika'nın 1929 krizi sonrasında yaşanan sosyo-politik gelişmelerin arz-ı hâli olan kaçış edebiyatı Türkiye'de popüler olmuştur. Üçüncüsü, ilk iki gelişmeye tepki olarak halk ve çocuk terbiyesi üzerinde titizlenen entelektüellerin çizgi romandan hoşlanmamalarını beraberinde getirmiştir.

Burhan Asaf (Belge), çocuk dergilerinin birbirleriyle girdikleri "seviyesiz" rekabetten duyduğu rahatsızlığı dillendirdiği bir yazısında şöyle yazar: "(Mecmua sahipleri) çocuğa hitap etmek gibi son derece mesuliyetli bir memleket vazifesini üzerlerine almış bulunuyorlar. Bu vazifeyi, münevverce iyfa etsinler. Çünkü çocuğa hitap etmek, bir ticaret işi değil bir ahlâk işidir" (Hakimiyet-i Milliye, 2.2.1933). Bir başka yazısında, bir çocuk dergisinin içeriğinden alayla bahseder: "(...) Bunlar ne mühim şeyler! Ve yarın hayata atılacak olan Orta mektepliye ne kadar lâzım malûmat! Eğer bunlar olmasa, çocuklarımız, Anadolu'nun davalarını anlamağa hakikaten imkân bulamayacaklar. Ve hakikaten, inkılabımız tehlikeye girecektir (Hakimiyet-i Milliye, 19.3.1933). Burhan Asaf'ın özellikle vurguladığı iki nokta vardır ki, sonraki yıllara devredilecektir: Biri, çocuk dergiciliğini ticaret ve rekabetin dışında tutulmasını istemesi. İkincisi, rejimin düsturlarının, ülkenin bekası için öğretilmesi zorunluluğuna inanması.

Çizgi romanlar, bu iki noktayla da uyuşmamaktadır. Yayınlandıkları dergilerin satışını artırmakta, ticari özellikleriyle tanımlanmaktadırlar. Yabancı kaynaklı oldukları için rejimin bekasına karşı tehlike arz etmektedirler. Enver Naci, 1001 Roman okuyan gençlerin okuma zevki alamadıklarına ve bunu bir yaşam boyu sürdürdüklerine inanmaktadır. Çocuk dergilerinin içeriği endişeyle anlatılmaktadır: "Mevcut çocuk dergilerinin pek azı hariç, geri kalan büyük bir kısmı tüccar zihniyetile hareket ettikleri için hiçbir surette faidesi olmayan şeylerdir. Mevzu olarak aldıkları, Mikifare ucubelerinin mantık ve zeka dışı maskaralıkları. Tom amcanın Ay'daki serüvenleri! Kasayı kim soydu? Açılan kapanan susamlar! Hind haramileri daha bilmem ne safsatalar" (Yeni Adam, 6 Sonteşrin 1941).

Ulus-devletin her alanda üreterek gelişmek isteyen seferberlik uygulamasında çocuğun da yetişkin olacak ve bu çalışmalara katkıda bulunacak şekilde eğitilmesi gerekmektedir. Bu eğitim çocuğun kolektif vicdana dahil olmasını, kendini ruh ve kültür ortaklığına dayanan bir millî topluluk içinde hissetmesini sağlamalıdır (Köksal, 1997).

Bir başka sorun çocuk dergilerinde çizgi roman yapabilecek donanıma sahip çizer yoksunluğudur. Yabancı çizgi romanların yerlileştirilmesi yeterli değildir, tamamı "memleket havasından" beslenen millî ve "terbiyeci" öyküler anlatılması arzulanmak-

tadır. Ancak çizer sayısı oldukça azdır, rejimin bu türden anlatılara duyduğu husumet de, işin cazibesini azaltmaktadır. Ayrıca çocuk dergilerinin büyük satışlar yakaladığını, böylelikle çizerlerin payına önemli ücretler düştüğünü söyleyebilmek de mümkün değildir. Otuzlu yılların ikinci yarısından itibaren oturmuş bir çizgiye ve olgunluğa erişen, dönemin yıldız çizerleri Cemal Nadir ve Ramiz dahi ücretlerin düşüklüğü nedeniyle farklı yayınlarda çok sayıda çalışma yaparak geçinmek durumunda kalmışlardır. Aynı yıllarda çocuk dergilerinde çizgi romanları yayımlanan Orhan Tolon, ücret düşüklüğü nedeniyle "matbuat aleminden" dönmemek üzere ayrılacaktır.

Kırklı yıllara girerken Türkiye, savaş koşullarına hazırlıklı değildir. Ülke her alanda kısıtlamalar, zorunlu tasarruflar ve kaçınılmaz olarak karaborsacılıkla karşılaşmıştır. Gazete ve dergiler sayfa sayıları azaltılarak çıkmak zorunluluğunu yaşamışlar, ithalat yasaklamaları getirilmiştir. Bu durum orijinalleri yayınlanan Amerikan çizgi romanlarının bulunabilen yabancı dergilerden telifi ödenmeden kopyalanarak sürdürülmesine neden olacaktır. Bir başka sonuç: bu kopyaları yapabilecek ve ucuza çalışacak çizerlere yönelik ihtiyaç yaratmıştır. Henüz yirmi yaşına bile gelmemiş genç ve hevesli çizerler böylelikle piyasaya girecekler, dirayetli olanların bir kısmı sonraları gazetelere geçecek, çizgi romanlar yapacaklardır.

Savaş koşullarının bir başka sonucu, Atatürk'ün ölümüyle rejimin yıkılacağına dair endişeyi bir misli arttıran gelişmedir: savaşa rağmen, eğlence sektörü büyümüştür. Bir yanda sıkıntılar ve kısıtlamalar sürerken karaborsacılıkla zengin olanlar, gazino "kapatan" güneyli büyük toprak sahipleri "hacıağalar" çıkmıştır ortaya. Bunun yanı sıra, kaçış edebiyatı, ahlâkî yozlaşma şikayetleriyle birarada ele alınmakta, kültürel kapitalizm eleştirilerini artırmaktadır. Aslında çocuk dergilerinde yayınlanan çizgi romanlara yönelik eleştirilerin içeriğinde bir farklılık olduğu söylenemez. Ancak bu eleştirilerin çoğaldığı, sinema, magazinleşme ve aşk romanlarını içerecek biçimde paralel alanlarda genişlediği görülmektedir. Bunda da asıl etken, bu alanların bir endüstriye dönüşme ihtimalinin belirmesidir. Bu ürünler giderek yaygınlaşmakta, satışlarını artırmaktadır.

**Wertham'ın Etkileri**

Türkiye'de çizgi romanın yayılma hızı savaşla birlikte ivmesini yitirmiş, ellili yıllara kadar başlangıçtaki çıkışını yakalayamamıştır. Buna rağmen, Batı'da, özellikle Amerika'da yaşanan çizgi roman karşıtı hareketlerin akisleri Türkiye'de de ortaya çıkacaktır. Bundaki önemli neden Amerika'daki gelişmelerin, Türkiye'deki endişelere denk düşmesi, adapte edilebilir olmasıdır. Çizgi roman karşıtlığı konusunda Frederic Wertham Amerika için ne denli etkiliyse, Vedat Nedim Tör de Türkiye için o kadar önemli isimdir. Tör, uzun yıllar Ankara Radyosunun yöneticiliğini ve Basın Yayın Umum Müdürlüğü'nü yapacak, halk ve çocuk terbiyesi konusundaki hassasiyetleriyle tanınacaktır. Kırklı yıllarda sermayesi tamamıyla özel teşebbüse ait olan Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunda bulunur. Kısa süre içerisinde çıkartılan *Doğan Kardeş* çocuk dergisinin yayın yönetmeni olacaktır (1945). İki yıl kadar sonra *Readers Digest* tarzı, Aile adlı üç aylık bir dergi daha çıkartırlar (Rado, 1990: 143-4). Her iki derginin çocuk dergileri ve çizgi roman karşıtlığı konusunda önemli bir ağırlığı var-

dır. *Doğan Kardeş*, çizgi romanlara geniş yer ayıran dergilere karşı hep örnek gösterilen, terbiyevi özelliklerinden takdirle bahsedilen bir yayın olmuştur. *Aile* ise kısa ömrüne rağmen, çizgi roman karşıtı görüşlere genişçe yer vermiş, hatta Wertham'ın Amerika'da yayımlanan bir yazısını Türkçe'ye çevirerek kullanmıştır.

Wertham, Amerika'ya göç etmiş Alman bir psikiyatrist. Sanılanın aksine, Nazi Almanyası'ndan kaçan bilim adamlarından değildir, ayrıca anti-faşist bir liberal olduğunu söylemek de yanlış olur. Dönemin entelektüel ve bilimsel paradigmasına uygun olarak, uzun yıllara dayanan saha araştırmaları yapmaktadır. Hatta kliniğini Harlem'e kurarak, sosyal güvencesi olmayan alt gelir gruplarından insanlara tedavi hizmeti sunacaktır. Wertham'ın çizgi roman tarihinde bu kadar önem arzetmesi, yaklaşık yedi yıl sürdürdüğü çalışmaları sonucunda ortaya çıkarttığı ünlü "Seduction of the Innocent" adlı kitabından kaynaklanmaktadır (1954). Elbette ki Wertham, bu kitap oluşana kadar çeşitli makaleler yazmış, iddialarını radyo-televizyon konuşmalarında, tebliğ ve konferanslarında sürdürmüştür. Kısaca kitap, çizgi romanla ilgilidir ve her çeşidini kapsayarak hepsine itiraz etmektedir. Roger Sabin'in yaptığı hoş bir tanımlamayla kitap, Wertham'ın magnum opus'u, bütün çizgi romanların Mein Kampf'ıdır (Sabin, 1993). Wertham, çizgi romanlarda suçun resmedildiğini, bunların çocukları suç işlemeye teşvik ettiğini iddia etmekte, bunlara "suç çizgi romanları" adını vermektedir. Türkiye'de kendisinden yapılan çeviride "gangster öyküleri" terimi kullanılacaktır. Kesik bir insan kafasıyla baseball oynayan katiller, gözü tornavida ile çıkartılan kadınlar, yüzleri tekmelenen ya da ezilen insanlar, kadınların ellerinin bağlanması, polislerin ve kanun adamlarının komik durumlara düşürülmesi, insanların nasıl öldürüleceği ya da yaralanacağının anlatılması, cinsel çağrışımlı tokatlar (erotic spanking), soygun planlarının ve yöntemlerinin gösterilmesi, kız öğrencilerin cinsel objeler olarak kullanılması, canavarlar, erkeğin boynunu ısıran kadınlar, vampirler, zombiler, kocalarını öldüren ya da yaralayan kadınlar, eşçinsellik Wertham'ın çizgi romanlardan çıkartarak anlattığı ayrıntılardır. Onun sadece korku ve şiddet çizgi romanlarına odaklandığını düşünmek yanlış olacaktır. Örneğin Wertham'a göre süper kahraman çizgi romanlar homo-erotik eğilimler (Batman ve Robin'i kastederek), faşist "übermensch" fanteziler; romans ve melodram ağırlıklı çizgi romanlar ise gayri ahlâkî, kösnül bir cinsellik içermektedir.

Wertham'ın metodolojisinin sağlıklı olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Onun mantığına göre, suçlular çizgi roman okudukları için suç işlemektedir. Birçok çizgi romandan yapılan alıntı ve karelerle, suç dosyaları yan yana getirilmektedir. Sonuçlar çizgi romanın genel içeriğiyle ilgili bir kanıt olarak gösterilecektir. Kitabın söylemi, açıkça sansasyoneldir; siyasal romantizme yakın-aşırı bir dramatizasyonla ilgi çekmektedir. Bölüm başlıkları bu sansasyon mantığıyla oluşturulmuştur: "Bir Seks Manyağı Olmak İstiyorum", "Tümsekler ve Kabartılar" v.s. Wertham, çalışmalarını savunurken de benzer dili ve sansasyonel tutumunu sürdürecektir. Çeşitli meslektaşları tarafından, çalışmasından yola çıkılarak çizgi romanları yıkıcı bir etkisi olduğunun mümkün olmadığı iddia edilse de, Wertham onları ya küçümseyecek ya da "avukatlık" yapmakla suçlayacaktır.

Polemikçiliği bir tarafa bırakılırsa, Wertham'ın ısrarla vurguladığı yasaklamacı olmadığıdır. Asıl amacının neyin yetişkinler ve çocuklar için olduğuna dair kuralla-

rın düzenlenmesi olduğunu belirtecektir: "Suç çizgi romanlarının 15 yaşından küçük çocuklara satışının ve sergilenmesinin yasaklanmasını öneriyorum"

Kitap, büyük bir ilgiyle karşılaşınca Wertham'ı ve yazdıklarını aşacak düzeyde çizgi roman karşıtı bir kampanyaya dönüşecektir. Amerikan Senatosu'nda konuyla ilgili özel bir soruşturma açılacak, birçok yayıncı, çizer, pedagog ve psikiyatrisin fikirleri alınacaktır. Bu soruşturmanın temelinde, Amerikan Senatosu'nun Wertham'ın endişelerini paylaşıyor olması yatmaktadır. Çizgi roman satışlarının hızlı artışı, hükümetin kontrol etme arzusunu beslemektedir. Çizgi romanların devlet ve düzeni yıkıcı fikirlerin yayıcısı saymak, bu yaygınlaşmaya karşı durmayı zorunlu kılmaktadır. Ağırlıklı olarak, geleceğe yönelik bir endişe olduğu da açıktır: çocuklar, oy vermez ya da devrim yapmazlar çünkü (Sabin, 1993: 159). Öte yandan, Senato'nun açtığı soruşturmanın McCarthy Dönemi'nin benzer uygulamalarından biri olduğu da söylenebilir. Wertham'ın görüşlerine karşı çıkan EC yayıncısı ve üreticilerinin Amerika için sol sayılabilecek politik fikirleri olduğu da açıktır. Dönemin hezeyan dolu söylemleri düşünülürse, iktidarın çizgi romanların "kontrol edilemez" bir biçime dönüşmesinden çekinildiği de anlaşılabilir.

1954 yılında başlayan ve kamuoyundaki tartışmaları Senatoya taşıyan Senatör Estes Kefauver'in adıyla anılan soruşturmalar yoğun bir ilgiyle karşılanacak, gelişmeler televizyonlarda yayınlanacaktır. Soruşturma "çocukların şiddetten uzak tutulması" gerektiğine dair kıyametvari uyarılar, endişe dolu konuşmalarla sürecektir. Soruşturmaya gönüllü olarak katılan EC yayıncısı William Gaines, tüm özgüvenine karşın, bu ortamın kurbanı olacak, "ne kadar kan gösterilmeli?" türünden sorularla sıkıştırılacaktır. Gerçi şiddet üzerine odaklanılmış gibi gözükse de, esasen politik öykülere, özellikle toplumsal eleştiriler taşıyan çalışmalara yöneldikleri açıktır. Buna karşılık Kore Savaşı'yla ilgili milliyetçi temaların yoğun olarak kullanıldığı çizgi romanlar konu dahi edilmemiştir.

Sonraları anlaşıldı ki, bir televizyon gösterisine dönüşen soruşturmanın asıl amacı, yayıncıları kendi ürünlerini kontrole – açıkça sansüre yönlendirmekti. Eğer bu yapılmayacak olursa, Senato harekete geçeceğini belli etmişti. Yayıncılar, çok geçmeden biraraya gelecek ve şikayet konusu olan yayın sahiplerinin yeni düzenlemeler aracılığıyla dışlanmasını kolaylaştıracaktır. Üstelik, Gaines gibi başarılı bir yayıncının piyasadan çekilmesi, birçok yayınevine ticari olarak yarayacaktır. Yayıncılar, çizgi romanın yayın öncesinde değerlendirmesi için bir oto-sansür kurulu oluştururlar; bu kurulun belli kuralları vardır ve onayını almadan hiçbir çizgi roman ulusal dağıtım ağına giremeyecektir. Böylesi yapılanmanın anlamı ise radikal bir sansürdür: Korku, cinsellik, şiddet ve otorite karşıtı öyküler, çizgi roman piyasasına giremeyeceklerdir. Bu gelişmenin pratikteki karşılığı Gaines gibi birçok yayıncının ve türün öne çıkan sayısız üreticisinin aforoz edilmesidir. Wertham'ın baştan beri savunduğu yaş sınırı ve ibaresi ayrımı fikri ise ortadan kaldırılmıştır, çizgi roman sadece ve sadece çocuklarla özdeşleştirilmiştir. Wertham, amacının bu olmadığını ve mevcut durumdan hoşlanmadığını belirtse de sözleri dikkate alınmayacaktır. Görüşleri ve çabası, iktidarın kendi beklentileri doğrultusunda amacını aşan bir biçimde kullanılmıştır.

Tüm bu gelişmelerin çizgi romanlara olan etkisi tek kelimeyle yıkıcıdır. Sayısız çizgi roman dergisi kapanmak zorunda kalmış, birçok çizer uzun yıllar işsizlik çekmiştir. Amerika'da çizgi romanın 9-14 yaş arası için üretildiği kabul görmüş, bu yargı Seksenli yılla-

nın ilk yarısına kadar değişmemiştir. Avrupa'da benzer uygulama ve tartışmalar, Altmışlı yıllarda özellikle Barbarella çizgi romanı ile yaşanmış; aynı yıllardaki muhalif akımların güçlü duruşlarından olacak, Amerika'daki kadar etkili olamamıştır. Şüphesiz, bunda çizgi romanın sanat olarak kabulünün ilk kez Avrupa'da gerçekleşmesinin payı büyüktür.

**Altın Yıllar**

Türkiye, ellili yıllara girerken, otuzlu yılların ikinci yarısında çizgi romanda yaşadığı parlak çıkışı yeniden yakalayacaktır. Bir farkla: çizgi romanlar, çocuk dergilerinden gazetelere atlamış, yerli üretimde geçmiş dönemle kıyaslanmayacak bir artış olmuştur. Bu değişimin merkezinde basına Amerikanvari bir gazetecilik anlayışı getiren *Hürriyet* Gazetesi olacaktır. Gazetenin kurucusu Sedat Semavi, gerek çizerlik geçmişi, gerekse de magazin dergiciliğinde edindiği tecrübeyi *Hürriyet*'e taşımış, Batıdaki benzerlerini izleyerek Pazar günleri yayınlanan çizgi roman ilavesi vermeye başlamıştır.

Simavi'nin bütün tercihleri yerindedir: Devrin gözde çizerlerinden Ratip Tahir'i transfer ederek, ona hep beklenen ve arzu edilen millî öyküler yaptırmaya başlamıştır. Sururi ve Şevki, başta serüven ve aşk olmak üzere çeşitli konularda öyküler çizmektedirler. Hafta içlerinde Fatoş (Blondie), Güngörmüşler (Bringing up Father) gibi aile bantları, Dedektif Nik (Rip Kirby) gibi Alex Raymond'un dönemin en çok merak edilen serüven-polisiye bantı yayımlanmaktadır. Hemen her gazete *Hürriyet*'i taklit edecektir; yerli çizerlere "milli" çalışmalar ısmarlanacak, yurt dışında Fatoş, Güngörmüşler, Dedektif Nik ve Gordon benzeri bantlar getirtilecektir. Bu çerçevede *Hürriyet*'in katkıları gerçekten olumludur: birincisi, birçok çizer bu rekabet ortamında çizgi roman üretmeye başlayacak, gazetelerde sayfalar oluşturulacaktır. İkincisi, çocuk dergilerinde kopya edilerek, telifi ödenmeden gerçekleşen çizgi roman yayıncılığını gazeteler bozmuştur. Aracı ajanslarla telifi ödenerek birçok saygın bant örneği bu dönemde gazetelerde yayınlanacaktır. Tüm bunlar çizgi romanın sektörel olarak gelişmesini sağlayacak unsurlardır. Çizgi roman, gazetelere tiraj getiren önemli bir unsur hâline gelmiştir, atılım yapmak isteyen her gazete bol sayıda çizgi roman yayımlamaya, hafta sonu ilaveleri vermeye başlamıştır. Ellili yılların hiçbir gazetesi bu değişimin dışında kalmış değildir; istisnasız hepsi yerli çizerlere çalışmalar yaptırmış, çoğunluğu Türk Haberler Ajansı** aracılığıyla getirtilen bantlar yayınlamışlardır. *Hürriyet*'i izleyerek *Yeni Sabah*, sonraları *Milliyet* ve *Akşam* bu akımın başarılı uygulayıcıları olmuşlardır. Dört gazete de kadrolarında birçok yerli çizere ve yabancı çizgi romanlara yer verdikleri dönemlerde yüksek satışlara ulaşmışlardır. Yerli çizgi romanların önemli örnekleri hep bu çıkış dönemlerinde yayımlanmıştır.

Ellili yılları, gazeteler açısından dönemsel olarak ikiye ayırmak mümkün: ilk dönem, gazetelerin çizgi roman sayfaları açtıkları, yerli üreticilerine ve yabancı bantların telif ücretlerine bütçelerinden pay ayırdıkları yıllardan oluşur. İkinci dönem, çizgi romanın gördüğü ilgi karşısında yerli üretimlerin teşvik edildiği yıllardır ki ellili yılların ikinci yarısına denk düşmektedir. Bedri Koraman, Turhan Selçuk, Altan Erbulak, Suat Yalaz, Şahap Ayhan, Faruk Geç, Ayhan Başoğlu gibi o yıllarda yirmili yaşlarını yaşayan birçok genç çizer çizgi romana bu dönemde başlayacaklardır.

Gazetelerin bu verimli gelişimine karşın, çocuk dergilerinde kırklı yıllardan devralınan kopyacılık anlayışı değişmiş değildir. Yüksek satışlara ulaşmış bir çocuk dergisi yoktur. Entelektüeller nezdinde övgüye değer bulunan *Doğan Kardeş* popüler özellikler taşımamaktadır. Bir parantez açalım: gazetelerdeki çizgi romanların tanımlanışları "büyükler için" biçimindedir. Yayınlanan ürünlerin çocuklar için olmadığı özel ibarelerle vurgulanmış olmasa da tefrika geleneği içerisinde roman ve edebiyatla yakınlaştırılmış, "resimle roman" veya "resimli roman" biçiminde adlandırılmışlardır. Roman vurgusu dahi –yukarıda değinildiği gibi– türün saygınlık arayışının bir göstergesidir. Bant karikatürler yine büyüklerin hakimiyet alanlarından biri olan aktüel politikayla doğrudan ilişkilidir. Öncülüğünü Ratip Tahir Burak'ın yaptığı tarihi-kahramanlık öyküleri ise zaten resmiyetin bir parçasıdır. Gerek erotizme yakınlıkları, gerekse "tarih" vurguları çocuklardan ziyade gençlere-büyüklere yöneldiklerini göstermektedir. Türkiye'de çizgi romanın genel gelişimine bakıldığında çocuklar için üretilmiş çizgi roman sayısının son derece az olduğu görülebilir. Bu açığı genellikle yabancı çizgi romanlar kapatmıştır. Yerli çizerlerin çocuklar için çizgi roman üretememelerinin nedenleri de çok açık değildir. Birkaç neden ileri sürülebilir. İlki, kamuoyunda çocukların nasıl yetiştirileceğine dair genel bir endişe hakimdir; onlara yönelik çalışmaların netameli bir ağırlık taşıyacağından duyulan peşin hüküm, çizerleri etkilemiş olabilir. İkincisi, çizerlerin büyük çoğunluğu karikatürist olarak aktüel politikanın içerisindedir. Dahil oldukları paradigma doğal olarak pedagojik öykülerden çok hicve yakındır. Üçüncüsü, *Hürriyet*'in çizerleri toplayarak yaptığı öncülüğü yapabilecek bir çocuk dergisi yoktur. Çocuk dergileri ucuza çalışan (genellikle telifi ödenmemiş yabancı çizgi romanları kopyalamak için işe alınmış) amatör çizerlerden daha iyisini devamlı olarak kadrolarında tutamamaktadırlar. Naki Tezel, bu durumu "Çocuk Dergileri"ni ele aldığı yazısından bir başka biçimde belirtecektir: " (..) dergilerdeki resimlerin en kuvvetli ressamlar tarafından yapılması bir zarurettir. Yoksa, bizde bazı dergi sahiplerinin yaptıkları gibi, yazıların resimlenmesi işini resim yapmaya hevesli çocuklara bırakmak, istenilen neticeyi veremez. Çocuk, çizgi çizmeğe kabiliyetli olsa da neticede çocuktur; yaptığı resim de çocukça ve noksan olur. Tecrübeli bir ressam kadar bilgisi olmadığı için çizdiği resimlerde bilgi noksanı hemen kendini gösterir (..) Bu yüzden, dergi sahipleri, fedakarlık göstererek, yazılarının resimlerini bu alanda çalışan, tecrübeli ve tanınmış ressamlara yaptırmalıdırlar" (Ulus, 29.12.1947). Tezel'in pedagojik yaklaşımı bir yana, alıntı çocuk dergilerinin naif çizgilerle sürdürüldüğünü göstermektedir. Dergilerin önemli çizerlerle çalışamaması ekonomik nedenlere dayanmaktadır: Yeterli sermayesi olan yayıncılar yoktur, dergiler düşük maliyetli kağıt ve matbaalardan çıkmakta, doğal olarak az satmaktadır. Bu durumu değiştirebilmeyi iki yayıncı başarır: Biri, Alaeddin Kıral, diğeri Ceylan Yayınlarını kurarak çizgi roman yayıncılığını başlatan Erdoğan Egeli'dir. Başarı kazanmaları çizgi roman karşıtı görüşlerin hedefi olmalarına da neden olacaktır.

*Pekos Bill*, rivayet odur ki, Kıral'ın kendi çocukları için yayınlandığı bir dergidir. Kapağı, çevirisi ve kaligrafisi, baskısı –yarı tifdruk– ve renk kullanımı gerçekten başarılıdır. O güne değin hiçbir çizgi roman ya da çocuk dergisi bu denli "güzel" sunulmamıştır. Pekos Bill, bunun karşılığını alarak çok satacaktır. Öyküleri değilse bile çizgileri gerçekten etkileyicidir. Piyasadaki başarısını, İtalyan çizgi romanlarının Türkiye'deki ilk

önemli çıkışı sayabiliriz. Öncesinde kadınlara yönelik soap opera kalıplarındaki İtalyan çizgi romanları yayımlanmamıştır değildir ama Pekos Bill öykü ve anlatımı ile çocuklar için düşünülmüş (Dick Fulmine gibi örnekleri özellikle katmıyoruz) Türkçe'deki ilk örnektir. Aslında derginin yayını bizzat İtalyanlar tarafından başlatılmış, her nedense tek sayı çıkan bu denemenin ardından, yaklaşık on ay sonra Kıral tarafından sürdürülmüştür. Yayının ticari başarısı çocuk dergileri üzerinde yoğunlaşan çizgi roman karşıtlığını kısa zamanda üstüne çekecektir. *Pekos Bill*, 70. sayısı çıkarken çocukların ruh sağlığını bozduğu gerekçesiyle toplatılıp yayını durdurulacaktır (1953). Dergi, *Koca Teks* adıyla yayınına devam edecek, beraatinin ardından ve yeniden Pekos Bill olarak çıkacaktır. Anlaşıldığı kadarıyla Pekos Bill özelinde bütün çizgi roman yayıncılarına gözdağı verilmek istenmiştir. Çok satması nedeniyle ona yöneldikleri de açıktır. Kırklı yıllardan devralınan çizgi roman karşıtlığını –tekrar etmek gerekirse hâlâ çizgi roman terimi kullanılıyor değildir– özetleyecek birkaç görüş şöyle sıralanabilir: Ali Rauf Akan, Fransa'daki gelişmeleri aktararak "çocuk suçlarının artması Fransız Parlâmentosunda endişe uyandırmış (..) Tedrisat Birliği Başkanı "Biz Tarzan'a karşı mücadeleye geçtik demiştir. Zira Tarzan, küçük beyinli– kuvvetli bazulu insanın fikre galebesi demektir. Fransız çocuğunu saran tehlike bizim çocuklarımızı da tehdit ediyor (..) çocuk dergilerinin sahifeleri barut kokuyor; çocuk romanlarından kan fışkırıyor (..) çocuklarımızı Tarzan'ın elinden, gangsterin kucağından, ham kuvvetin terbiyesinden ne zaman kurtarmağa çalışacağız? Sinirleri kovboy halatına, beyinleri Tarzan kafasına, duyguları gangster yumruğuna benzedikten sonra mı?" (Aile, İlkbahar, 1949) diyecektir. Vedat Nedim Tör, "çocuklarımız iki eli tabancalı, suratı maskeli haydut edebiyatıyla mestoluyorlar" (1950:12), biçiminde hayıflanacak, Aile dergisinde çıkan bir başka yazıda "artık kız çocuklarımız bile işaret parmaklarını tabanca namlusu gibi uzatarak 'pen pen !' diye büyükleri korkutmaya kalkıştıklarına şahit olmuyor muyuz?" diye sorulacaktır (Aile, İlkbahar, 1950). Yine aynı dergide yapılan anketlerde, yayıncıları "fikir ve his simsarlığı"; dergileri "çocuklarımızın zihinlerini bulandıran neşriyat"; öyküleri de "çocuklarda vaktinden evvel inkişaf eden bir avantür hevesi uyandırmak" biçiminde suçlayan görüşler belirtilecektir.

Tüm bu görüşlere rağmen sağduyulu ve oldukça sakin açıklamalar getiren yaklaşımlar yok değildir. Gerçi etkileri, kıyametvari bir tonda-geri dönülemez bir noktadaymışçasına zikredilen "çocuklarımız.." endişesi karşısında oldukça azdır. Sabri Esat Siyavuşgil, bu konudaki istisnai savunmalarından birini yapmış, öyküler hakkında "içinde yaşadığı cemiyetin kargaşalığı ve yaman baskısı altında bunalan (okuyucuya) bir inşirak vesilesi veya ümit kaynağı olur" demiştir. Bu düşüncenin *Pekos Bill*'in beraat kararında benzer biçimde kullanıldığını belirtelim. Tartışılan popüler kültürün kendisidir aslında. Siyavuşgil de fikrini kırklı yıllarda artan sevda ve kahramanlık romanlarına yönelen eleştiriler nedeniyle yazmıştır. Yazının Tek-Partinin resmî gazetesi *Ulus*'ta çıktığını hatırlatarak, çocuklarla ilgili bölümünü aktaralım: "(..) Şüphesiz çocuklar, kahramanın ejderhalarla boğuşmasını, velhasıl hikâyenin tabiat üstü, masal unsurlarını severler. Bu harikuladelikler, onlardaki çoşkun muhayyilenin en tabii gıdasıdır. Hayalinde kendini roman kahramanının yerine koyan çocuk, bir an olsun, kendi aciz hayatını unutur. Bugün bazı psikologların gösterdiği gibi, ço-

cuğun şuur altında kuvvetle yaşayan gerilik duygusu, hikâyenin bu harikulade imkânlar aleminde zararsız bir tatmin sahası bulur" (Ulus, 1.8.1944).

Pekos Bill'den sonra ellili yılların satış başarısı kazanan ikinci çizgi romanı Tommiks'tir. Film yapımcısı Münir Hayri Egeli'nin işiyle ilgili ortak yapım amacıyla gittiği İtalya'dan getirdiği, asıl adı Capitan Miki olan bir western çizgi romanıdır, Tommiks. İtalya'da aynı yıllarda moda olan çocuk – kahramanların belki de en ünlüsüdür. Başarılı serüven kurgusu, ölçülü mizahı ve akıllıca kotarılmış devamlılığıyla yüksek satışlara ulaşmıştır. Münir Hayri Egeli, yayıncılık işine giren oğlu Erdoğan Egeli için önce Capitan Miki'yi ardından aynı üreticiler tarafından hazırlanan Il Grande Blek'i getirecektir. Tommiks ve Teksas adlarıyla yayınlanacak bu diziler, o kadar yüksek satışlar yakalayacak, o denli ilgi göreceklerdir ki, Türkiye'de çizgi romanın seyrini değiştireceklerdir. Tommiks ve Teksas'ın başarısı, öncelikle uzun yıllar çizgi roman yayıncılığı yapacak olan Ceylan'ı ortaya çıkaracaktır.

Erdoğan Egeli, gazetelerdeki çizgi roman modasını görmüş, çocuk dergilerinde bunun bir benzerini yaratmaya çalışmıştır. Ancak yerli çizerlerle yürüttüğü haftalık çocuk dergisi denemelerinde başarılı olabilmiş değildir. Zaten, bu iki İtalyan çizgi romanının başarısı nedeniyle dergilerini hemen kapatarak, tüm yoğunluğunu onlara vermiştir. Gerçekten de verilmeyecek gibi değildir; "roman", "resimle roman", "sinema romanı" ve "resimli roman" gibi adlarla anılan çizgi romana bu dizilerden sonra Teksas-Tommiks denilmeye başlanacaktır. İtalya tercihi ise Kıral'ı izleyerek verilmiş değildir; tamamen tesadüfidir, iş ilişkileri nedeniyle İtalya'da bulunan Münir Hayri Egeli'nin seçimiyle olmuştur. Maliyetinin ucuz olması (Pekos Bill gibi renkli değildir), çeviriyi bizzat Hayri Egeli'nin yapacak olması bu seçimi kolaylaştırmış gözükmektedir. Western tercihinin mantığı ise açıktır: kovboy filmleri, savaş sonrası Avrupa'da yaşanan Amerikanlaşmanın en önemli göstergesidir. İtalya'daki üretim nedeni ile Türkiye'deki tüketimi arasında doğal bir paralellik vardır. İlginçtir, bizde otuzlu yıllarda çocuk dergilerinde, ellilerde gazetelerde yayımlanan Amerikan kaynaklı çizgi roman ve bantların içerisinde western ağırlığı yok denecek kadar azdır. Hatta bugün Amerikan çizgi roman ansiklopedilerine bakıldığında western türünün istisnai birkaç örnek dışında hiç olmadığı görülebilir. Bizdeki western ilgisinin de Hollywood'tan çıktığı açıktır. Bu dönem best-seller olan Pekos Bill, Tommiks ve Teksas gibi İtalyan çizgi romanları da (fumettiler) Hollywood'un western filmlerinden beslenmektedir. Bir başka deyişle, sinemanın yarattığı ilgiden faydalanmak için üretilmişlerdir. Ellili yıllarda, İtalya ve Türkiye'de çizgi romanın sanat sayılmaması, üreticilerin adlarının anılmaması ve saygı görmemesi düşünülürse, örneğin Tommiks ticari olarak "Amerika özlemi"ne hitap edecek biçimde tasarlanmıştır. Anlatılan öykünün kendisine odaklanıldığı için kimin tarafından üretildiği ne İtalya'da ne de burada önemsenmiş değildir. Bu sebeple, Tommiks ve diğer western fumettileri uzun yıllar Amerikalıların ürettiği sanılacaktır. Aynı yargının üç aşağı beş yukarı İtalya'da da yaşadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Amerikalılar tarafından üretilme sanısının, satış artıracağı da düşünülmelidir.

Amerikanlaşmanın ticari getirisi yüksek olmasına karşın siyasal anlamda bir hoşnutsuzluk yaratmaktadır. Çocukların ruh sağlığı ile endişelerin yanına millî kimlikle ilgili uyarılar eklenmiştir: " (..) bu mecmualar yabancı magazinlerden devşirilmiş, Türk yav-

rularını kozmopolitleştirerek, ahlâkî telakkilerini sarsacak, millî terbiyemize aykırı fikirler aşılayabilecek evsafta hazırlanmış kıymetsiz neşriyattır" (Parla, 1954:2).

Tommiks ve Teksas, Pekos Bill kadar yoğun bir tepkiyle karşılanmış değildir. Her şeyden önce resmî bir yasaklama yaşamamıştır. Öte yandan Amerika'da aynı yıllarda Wertham'ın öncülük ettiği gelişmeler çizgi roman yayınlayan her ülkeye mutlaka ve bir biçimde aksetmiş durumdadır. 1958 yılında Pedagoji Cemiyeti "Çocuklara zararlı yayınlar" ile ilgili toplantılar yapmaya başlar. Yine aynı cemiyetin daveti üzerine, Türkiye Akıl Sağlığı Cemiyeti, Üniversite Çocuk Psikiyatri Enstitüsü, Türk Sosyoloji Cemiyeti, Türk Psikoloji Cemiyeti, Muallimler Birliği, Halk Eğitim Derneği, İstanbul Öğretmenler Derneği, Çocuk Dostları Derneği, Doğan Kardeş ve Çocuk Haftası dergilerinin delegelerinden teşekkül eden bir komisyon, mevcut yayınları inceleyecektir. Bu geniş çaplı toplantılar, Amerika'da yaşanan düzenlemelerden farklı bir yönde gelişir. Herşeyden önce resmî bir oluşum değildir. Ayrıca zararlı olanlardan çok "çocuklar için yazılmış olan iyi kitap ve dergileri" tespit etmek gibi bir amaçları vardır, tespitlerini bir rapor olarak Millî Eğitim Bakanlığı'na takdim edeceklerdir (Dünya, 9.11.1958). Toplantılardan çıkan sonuçlara bakılırsa "çocuklara zararlı olduğu düşünülen" çizgi romanlara yönelik yasaklayıcı ya da düzenleyici hukukî düzenlemeler önermiş değillerdir. Her ne kadar toplantılarda "küçükleri zararlı eserlerden koruma kanunu" hakkında hissedilir bir serzenişle konuşulmuşsa da bir değişiklik talebi yapılmamıştır. Oluşumun uzun vadede etkili olduğunu söyleyebilmek mümkün değil. Demokrat Parti'nin özellikle 1954 sonrasında popüler olan –elbette vergisini de veren– ürünlerle ilişkisi, Tek-Parti iktidarının müdahaleci kültürel tepkilerinin aksine mesafelidir. Bu mesafelilik, uygulanmaya çalışılan liberal politikalara ve çok satar çizgi romanların apolitik özelliklerine bağlanabilir. Türkiye'de çizgi romanın algılanma biçimlerinde etkileyici olan unsurlardan biridir, apolitizm. Karikatür geçmişine sahip üreticilerin yaptıkları bant-karikatür çalışmaları dışında muhalif bir alan oluşturabilmiş değildir, çizgi roman. Güncele – aktüel politikaya göndermeleri olan, hiciv ağırlığı taşıyan çizgi romanlar oldukça sınırlıdır. Gazetelerde –bir kısmı dergiye de dönüşen– yerli tarihi çizgi romanlar, dergilerde ise İtalyan-yabancı western türü ağırlıklıdır. Temel eksen serüvendir, yaşanan hayatın zorluk ve sıkıntılarından kurtulma beklentisiyle tüketilmektedirler. Bu türden bir anlatının iktidarı rahatsız etmeyeceği de açıktır. Demokrat Partinin kültür ve sanat adamları çevresinde iktidar olamadığı düşünülürse, "kaçış edebiyatının" bizzat iktidar tarafından kitleleri manipüle etmek için kullanıldığı görüşünün aynı çevrelerde neden yaygınlaştığı anlaşılabilir. Marksizm ve dolaylı olarak Frankfurt Okulu üyelerinin "kitle kültürü" yaklaşımları altmışlı yılların ikinci yarısından itibaren entelektüel çevrelerde sıklıkla kullanılır olacak, yetmişli yılların tamamında kabul gören hakim bir anlayışa dönüşecektir. Öncesinde ise DP karşıtı (ya da CHP destekçisi) ifade ve yorumlarla kaçış edebiyatı pejoratif bir anlamda kullanılacak, gayri ahlâkî sayılacaktır. 27 Mayıs sonrasında iktidara gelen sağ parti uygulamaları ile birlikte düşünülecektir. Gelişmelerin çizgi romanla ilgili karşılığı şudur: çocukları psikolojik olarak kötü yönde etkilediği biçimindeki "pedagojik", kozmopolitleştirip millî terbiyeden uzaklaştıracağı yönündeki "milliyetçi" ve anti-entelektüelizmi beslediği yönündeki kültürcü eleştirilere bir yenisinin eklenmesidir; çizgi roman sağ ideolojilerle tanımlanır olmuştur.

**Sol Milliyetçilik ve Yeni Kahramanlar**

Altmışlı yılların İkinci Cumhuriyeti "Türkiye Nasıl Kalkınır?" sorusunu düşünen milliyetçi-sol referanslarla bezeli yeni bir sürece girmiştir. Marksizmin edebiyat ve sanata dahli, *Yön* dergisi –sonra MDD-, ve TİP'in meclise girmesi Demokrat Parti karşıtlığında buluşan muhalif çevrelerin ayrışmasına yol açacaktır. Anayasa Hukuku ve İktisat, büyük rağbet gören konular olmuştur. Başta Köy Edebiyatı olmak üzere kanonik özellikler taşıyan roman olgusu yeniden gündeme gelmiştir. Edebiyat, "Kalkınan Türkiye" düsturunu destekler biçimde yorumlanmaktadır. Çizgi romanın bu yüksek ideal ve beklentiler içerisinde ağırlıklı bir yeri yoktur.

Altmışlı yılların çizgi romanını yukarıdaki yargı etrafında şöyle özetleyebiliriz. Gazetelerde çizgi romanın yeri sabitleşmiştir, yabancı bantlar azalarak da olsa varlığını koruyacaktır. Özellikle Fatoş ve Güngörmüşler benzeri bantlar sürekli varolurken, aralıklarla bunlara polisiye, bilim-kurgu ve romantik bantlar eklenecektir. Yerli bant karikatürler ise 1965 sonrasında azalacaktır. Cici Can ya da Cafer ile Hürmüz gibi ünlü bantlar artık çizilmez olmuştur. Çizgi romanın zorluğu, üstüne üstlük her gün çizmenin bıktırıcılığı, ekip çalışmasının olmaması bu bitişlerin nedeni olabilir. Daha önemlisi ücretlerin bu meşakkatli çalışmanın karşılığını vermez olmasıdır. İki yerli çizgi roman bunun aksine, devrin sol-milliyetçi atmosferinden beslenerek uzun yıllar yaşamayı başaracaktır. İlki Abdülcanbaz'dır, başlangıcında her türlü düzenbazlığı yapan bitirim bir gencin hikâyesinin anlatıldığı dizinin kahramanı 27 Mayıs sonrası biçim değiştirecektir. Bitirim artist ajanı, emperyalizme karşı savaş veren bir milliyetçi olmuştur. Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan her türlü yozlaşmanın eleştirisi ve sıklıkla Kemalizm'in savunusu yapılmaktadır. Karikatür çalışmalarında evrensellik iddiası taşıyan Turhan Selçuk, Abdülcanbaz çalışmasında tamamı yerli motiflerle – aktüel politikayla doğrudan ilgili öyküler anlatmaktadır. Üçüncü Dünya solunun bütün argümanları Abdülcanbaz'da bulunabilir: milliyetçi-sol, nomotetik olmayan o ülkeye özgü sosyalizm modeli, emperyalizme karşı verilmiş bir bağımsızlık savaşı.. Aynı yıllarda gazetelerde tarihi çizgi romanlara gösterilen ilgiden faydalanarak öne çıkan başarılı bir çizgi roman vardır: Karaoğlan! Tarihi tefrikaların maharetli yazarı Abdullah Ziya Kozanoğlu ile genç-ümid vadeden karikatürist Suat Yalaz'ın işbirliğinden doğan Kaan'ın devamıdır dizi. Türk Tarih Tezi'nin, bir başka deyişle İslamî özelliklerinden arındırılmış seküler bir milliyetçi söylemin devamcısı olan Kozanoğlu'nun alaycı, pervasız, geveze ve haylaz kahramanlarından biri olan Kaan, beklenmedik bir ilgiyle karşılaşır. 1957 sonrası DP muhalifi olan *Akşam* gazetesinin, 27 Mayıs sonrası aldığı yüksek tirajın bu ilgiyi yarattığı söylenebilir. 27 Mayıs ve sonraki dönemlerin yeni bir milliyetçi söylemi ürettiği de hesap edilmeli. Yoksa Kozanoğlu için Kaan yeni bir öykü değildir, neredeyse kırk yıldır benzer çalışmalar yapmaktadır. Keza, genç Yalaz, ellili yılları DP taraftarı *Havadis* gazetesinde CHP karşıtı karikatürler yaparak geçirmiştir. Kaan'ın yakaladığı yoğun ilginin nedenlerinde ilk olarak, yukarıda değinildiği gibi dönemin sosyo-politik gelişmelerine bağlanmalıdır. İkinci olarak ise Suat Yalaz'ın Kaan'ı meslek hayatının en önemli fırsatı sayarak göstermiş olduğu enerjidir. Hal Foster'den faydalanarak çalışmış olsa da, severek-arzuyla çalıştığı kesindir.

Temiz bir çizgi, başarılı bir kurgu ve ölçülü erotizm Kaan'ın bütününde hissedilmektedir. Karaoğlan Kaan'ın devamıdır, Akşam gazetesinden ayrılan Kozanoğlu'yla birlikte gitmeyen Yalaz, bu kez tek başına Karaoğlan'a başlayacaktır. Her iki çalışma da yakaladıkları ilgiyi gazete dışına taşıyarak, dergi – albüm ve sinema filmi olarak değerlendireceklerdir. Yalaz'ın başarısı, sinemaya olan ilgisi –Lütfi Akad'la çalışmıştır– ve Amerikan King Features tarzı bantların iyi izleyicisi olmasındadır. Mayk Hammer biçiminde polisiyeler yapmayı ya da sinemaya yönetmen olarak geçmeyi aralıklarla deneyecektir. Bu ilgileri çalışmalarının sürükleyiciliğini de sağlayacaktır.

Altmışlı yıllarda gelişen gazete-dergi dağıtımcılığı ve Yeşilçam'ın üretim patlaması yapmasından Karaoğlan önemli ölçüde faydalanır. Bir markaya dönüşen ilk çizgi roman olacaktır. Suat Yalaz, bu markayı iyi kullanmak için bir çizer ekibi oluşturur; bir yayınevi kurar, yeni yayınlar çıkartır; arka arkaya iyi gişeleri olan Karaoğlan filmleri çeker. O güne değin hiçbir çizerin ulaşamadığı popülerliğe ve bunun karşılığı olan malî bir güce kavuşacaktır. Yarattığı başarı nedeniyle çizgi romanı farklı bir merhaleye taşıyacak, birçok gazete, yayınevi ve film yapımcısı Karaoğlan benzeri ürünler oluşturmaya başlayacaklardır. Malkoçoğlu, Bahadır, Kara Orkun, Tarkan ve Kara Murat gibi çizgi romanlar onun açtığı yoldan gazetelere girecek, dergileri çıkacak ve nihayet filmleri çevrilecektir. Gazetelerin kendi aralarında girdikleri rekabet nedeniyle çizgi romanların sinema filmine dönüşmesi teşvik edilmiş, hatta kimin Karaoğlan ya da Tarkan'ı oynayacağının tespit edileceği "artist yarışmaları" dahi açılmıştır. Yerli çizgi romanın bu denli yoğun bir kampanyayla sunulduğu bir başka dönem hiç olmamıştır. Gazetelerde, ilk sayfadan ve büyük puntolarla, çizgi roman reklamları yapılmaktadır: "Karaoğlan pek yakında yeni macerasıyla..." Suat Yalaz, imzalı resimleri istenen popüler bir çizerdir ki, kendi tanıtımını da başarıyla yapmaktadır. Karaoğlan kadar kendisini de markaya dönüştürecek haberler yayımlamaktadır dergilerinde. Özellikle dışarıya açılmak isteyen, uluslararası başarılara özlem duyan bir ülkede yurt dışına yaptığı geziler Karaoğlan dergisinde uzun uzadıya konu edilmektedir. Magazin gazeteciliğinin bir parçası olan haberlerde Yalaz'ın Karaoğlan filmlerini yeni projelerle Avrupalılara götürdüğü anlatılmaktadır.

Altmışlı yıllar, gazetelerde birkaç yeni deneme ve istisnaya rağmen bant karikatürlerin geriledigi, tarihi çizgi romanların kendi dergilerini oluşturacak kadar popülerleştiği bir dönemdir. Seksenli yılların ilk yarısına kadar bu ilgi sürecektir. Çocuk dergileri ve Ceylan'ın öncülük ettiği çizgi roman yayıncılığının genel durumu ise şöyle özetlenebilir. Yabancı dergilerden yapılan kopyacılık Ceylan yayınları dışında sürmektedir. Ellili yılların sonlarından itibaren yayımlanmaya başlayan Frankofon ürünleri bir iki (*Arkadaş* ve *Zıp Zıp* gibi) istisna dışında kopyalanarak çıkmıştır. Aynı yıllarda Fleetway Publication aracılığıyla gelen İngiliz kaynaklı çizgi romanlar gazete ve dergilerde yoğun olarak görülmektedir. Böylelikle Avrupa'nın o dönem gözde çizgi roman dergileri olan *Tintin* ve *Eagle*, birçok ürünüyle Türkçe'de yayımlanır olmuştur. Doğan Kardeş, Altmışlı yılların ikinci yarısından başlayarak kapandığı yıla kadar (1978) çizgi romana büyük ağırlık vermeye başlamıştır. *Zıp Zıp, Ceylan, Can Kardeş, Tina* gibi tamamen telifli-yabancı çizgi romanlardan oluşan çizgi roman dergileri çıkmaktadır. Bu dergilerin başarısı, kopyacılığı sürdüren yayıncı ve çocuk dergilerinin ömrünü kısaltarak birkaç sayı

içerisinde kapanmalarına neden olmaktadır. Yayıncılık açısından bir başka gelişme, tutulan çizgi roman dizilerinin haftalık çıkan sayılarının ciltlenerek tekrar piyasaya verilmesidir. Ceylan, daha önce Kıral'ın özel hazırlanmış Pekos Bill cilt kapaklarıyla yaptığı bu sunumu daha ucuz bir biçime dönüştürerek, eldeki iade sayılarını yeniden değerlendirecektir. Bu çok sayfalı ve 15 günde bir çıkan ciltler yetmişlerin sonunda haftalık dizilerin kalkmasıyla çizgi roman yayıncılığının tek biçimi olacaktır. Hatta bu ciltlerin iadelerinden oluşan çok sayfalı "süper albüm" biçimi oluşturulacaktır. Çok satan çizgi romanların tekrar tekrar yayımlanması yine bu dönemin yayıncı uygulamalarından biridir. Çoğunlukla da "Hiç Yayınlanmamış Maceralar" ibareleriyle sunulurlar.

**Emperyalizm Eleştirileri**

Çizgi romanı sağ ideolojilerle özdeşleştiren ve emperyalizmin aracı olarak sayan karşıt görüşlerin parlak bir örneğini *Günümüzdeki Kitaplar* dergisinden çıkan yazısıyla İlhan Selçuk verir (1974). Tarzan'ı emperyalizmin hizmetinde bir "düşman" olarak tanımlayarak, cumhuriyet savcılarını göreve çağıracaktır. 1965-1971 döneminin ve 12 Mart sonrasının çatışmacı yaklaşımların tipik bir örneğidir, Selçuk'un yazısı. Çizgi romanlar içerde komprador burjuva iktidarının dışarıda Amerikan emperyalizminin ideolojik aracı olarak görülmektedir. Elbette sadece çizgi romanlar değil: müzik ve sinema başta olmak üzere popüler kültürün tamamı bu eleştiriden payına düşeni almaktadır. Türkiye'de tarihi çizgi romanların yoğun olarak sağ ideolojilerle suçlanması da bu döneme denk düşer. Şiddet olaylarının arttığı dönemlerde siyasal kimlikleri imleyen göstergelerden biri hâline gelir, kimi çizgi romanlar. Yetmişli yıllarda karikatürize çizgi romanlar için büyük bir dönemeç olan *Gırgır*, tarihi çizgi romanları mizahi bir biçimde ele alarak eleştirecek çalışmalar yayınlayacaktır. Bir başka mizah dergisi olan *Mikrop*, Teksas-Tommiks gibi popüler çizgi roman kahramanlarını emperyalizmin hizmetinde gösteren uzun bir çalışmaya yer verecektir. *Mikrop* kadrosunun TKP sempatizanı çizerlerden oluştuğunu belirtelim: benzer bir saptama *Gırgır* için de söylenebilir. Derginin başlangıcındaki apolitik içerik, süreç içerisinde açık bir sol sempatizanlığına dönüşecektir. Başta *Gırgır* olmak üzere bütün çok satışlı mizah dergileri kendilerine yöneltilen apolitiklik ve sırf eğlence ağırlıklı olmalarıyla ilgili eleştirilerden rahatsızlık duymaktadırlar. Bu da dönemin atmosferinden kaynaklanan bir endişeye bağlanabilir: apolitik ya da anti-politik oluğunu söylemek –yoksa itiraf etmek mi demeli?– cesaret işidir: "Ne Sağcıyım ne Solcu, futbolcuyum futbolcu" şiarı bu tavra yönelik bir eleştiri taşımıyor mu?

Mizah dergilerinin çizgi roman yayınladıkları için eleştirildikleri dahi olmuştur. Bu eleştirilerde çizgi romanın insanı düşünmekten uzaklaştıran "kolaycılığı", hayatın gerçek sorunlarını unutturan "uçuculuğu" ve her şeyin öyle ya da böyle iyiler tarafından düzeltileceği yönündeki manipülatif "iyimserliği" söz konusu edilmektedir. Benzer biçimde Turhan Selçuk, Abdülcanbaz çalışmasını anlatırken ısrarla yoz olarak adlandırdığı çizgi romanlardan farklı bir çalışma yaptığını vurgulamaktadır. Ona göre Abdülcanbaz, çizgi romanın ideolojisine özellikle karşıt olan bir çizgi romandır. Gerçi bütün bu yaklaşımların Türkiye'ye özgü olduğunu söylemek mümkün değil. Üçüncü Dünya ülkele-

rinde Marksist düşünce, milliyetçilikle harmanlanmış, savunmacı bir refleksle Amerikan menşeli hemen herşeye eleştirel yaklaşmaktadır. Bu ülkeler arasında bir etkileşimin olmaması imkânsızdır. Çizgi romanı Amerika'yla özdeşleştirerek kültürel emperyalizm çerçevesinde ele alan en ünlü çalışma Latin Amerika'dan çıkacak, hâliyle Türkçe'ye çevrilecektir. Ariel Dorfman-Armand Mattelart'ın Şili'de yayımlanan ünlü polemik kitabı için Türkçe'de "Emperyalist Kültür Sanayi ve Walt Disney" başlığı kullanılır. Orijinal isim olan "Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı" ise daha küçük puntolarla yazılmıştır.

Dorfman ve Mattelart, Şili'nin en çok satılan ve okunan Walt Disney çizgi romanlarının Amerikan emperyalizminin bir aracı olduğunu göstermeyi amaçlamaktadırlar. İlginçtir, Wertham'ın Amerika'da başlattığı çizgi roman karşıtı kampanyalarda Walt Disney ürünleri, çocuk sağlığı ve gelişimine örnek olacak özellikleriyle "temiz" çıkan nadir çizgi romanlardır. Dorfman ve Mattelart'ı yazmaya teşvik eden de bu iddiadır zaten. David Kunzle, kitaba yazdığı önsözde Disney'in zararsızlığı ve siyasal bir içeriği olmadığına dair iddialarını aktarır: "Miki, Çinlilerle Japonların hemfikir oldukları tek konudur. (...) Mussolini, Kral George ve Başkan Roosvelt hepsi Miki Fare'ye bayılıyordu ve eğer Hitler aynı kanıda değilse, ki Miki bir gün Hitler'i boğulmaktan ya da başka bir felaketten kurtaracak, o da bu yargısından dolayı utanacaktı" (1977: 21). Kunzle, "Vakvak Amca Nasıl Okunmalı?" kitabının öfke, hiciv ve siyasal açıdan hınç dolu bir kitap olduğunu vurgularken, bu hıncın yazarların kişisel tutumlarından ve kandırılmış olduklarını anlamalarından kaynaklandığını belirtir. Dorfman ve Mattelart, "karşı çıktıkları Disney ideolojisi ile aşılanmış, Disney dergi ve filmleriyle yetişmişlerdir" (1977: 12). Onları hırslandıran da Disney'in temiz, uygun ve masum olduğunu iddia etmesidir. Disney'in yarattığı tahayyülün Amerika'nın kendi imajıyla birlikte düşünülmesini isterler. Kitabın heyecanlı ve polemikçi dilinin gerekçelerini açıklayarak ve kendilerine yöneltilecek suçlamaları bilerek başlarlar kitaplarına: "Bu kitabın yazarları şöyle tanımlanacaktır: edepsiz ve ahlâksız (oysa Disney'in dünyası saftır); aşırı derecede karmaşık (Walt ise basittir, açıktır, samimidir); karanlık bir seçkinler grubunun üyeleri (oysa Disney halka en yakın, halkça en benimsenmiş kişilerden biridir); siyasi ajitatörler (Disney ise siyaset-dışıdır, siyaset-üstüdür); içten pazarlıklı ve hınçlı (oysa Disney doğaldır, duygusaldır, gülmeyi ve güldürmeyi sever) gençliğin aile düzenini bozucu (Disney ise ana-babaya saygıyı, insanları sevmeyi ve güçsüzü korumayı öğretir); vatan sevgisinden uzak ve millî ruha düşman (oysa Bay Disney uluslararası olmakla birlikte, öz geleneklerimizin en iyi ve en değerlisini temsil eder); ve nihayet "Marksizm uydurması"nın "kötü ruhlu yabancıların" ithal ettikleri kökü dışarıda bir teorinin tohumlarını ekenler (oysa Walt Amca zaten sömürüye karşıdır ve geleceğin sınıfsız toplumu için çalışır)" (1977: 37-38).

Dorfman ve Mattelart'a göre, Walt Disney dünyası, Baba-otoritenin meşrulaştırıldığı bir dünyadır ve öyküler, babanın elçisidir. Çocuk (gelecek), geçmişi ileten yetişkini (bugünü) onaylamaktadır. Anlatılan çocuk bağımsızlığı, babanın üstünlüğünü güvence altına almaktan başka bir şey değildir. Kendini bu dünyanın dışında tutan baba, onu anahtar deliğinden seyre koyulacaktır. Aslına bakılırsa, çocuklar için düşünüldüğünden olacak, kitapta anlatılan kimi özellikler birçok çizgi romanda bulunmaktadır: Doğmama, ölmeme, üreyememe, iyi ve kötü üzerine kurulu düalizm. Kitapta ilginç olan Baba figü-

rü ile Kültür Emperyalizmini birlikte düşünmeye sevk eden yaklaşımdır. Asıl eleştirilenler ise kitabın ikinci yarısında belirginleşecektir: "Disney çizgi romanlarında emekçi ya da bir proletere rastlanmaz" (1977: 88). Onun dünyasında üretmek için kimsenin çalışması gerekmez, sürekli bir satın alma, satma ve tüketme vardır. Üretim sürecinin ortadan kaldırılması sınıf mücadelesinin de yok sayılması anlamına gelmektedir. "Burjuvazinin de düşlediği dünya da budur. Bu dünyada kişi, ürün ve onun üreticisi olan işçiyle karşı karşıya gelmeden, büyük bir servet biriktirebilir" (1977: 97). "Disney dünyasında tüm uzlaşmazlıklar, çatışmalar, sınıf mücadelesi ve dolayısıyla toplumsal sınıf kavramı sona eriyor ve proleterya yaratmış olduğu toplumdan çıkartılıyor" (1977: 98). Ama bu dünyanın zararı da vardır. "Bir sınıfın düşünü tüm insanlığın düşüymüş gibi algılamanın ve gerçekleştirmenin getireceği zarar". Oğul, babası tarafından temsil edilen ilk seks günahından; tarih, sınıf ve çatışma günahından, tüketim de ilk üretim günahından sıyrılmıştır (1977: 99). Marx'ın Eugene Sue'nin romanlarıyla ilgili çözümlemesinde anlattığı gibi burjuvazi, proleteryayı sömürmeye başladığı andan itibaren, onun direncini kırmaya ve hatta sınıf mücadelesini iyi ve kötü arasındaki savaşa indirgemeye çalışmıştır (1977: 102). Disney'in altyapıyla üstyapı arasındaki ilişkiyi değerlendirişi, burjuvazinin bu ilişkiyi, bağımlı ülkelerin (ve kendi ülkelerinin) reel yaşamlarını değerlendirişiyle aynı paraleldedir. Her tür üretim (maddî, seksüel, tarihî) saf dışı bırakılmıştır ve çatışmanın toplumsal temeli yoktur. Çatışma, yalnızca iyinin kötüye, akıllının aptala karşı çıkması olarak görülür. Disney'in fikirleri gelişmiş kapitalist toplumun kendi imgesini oluşturan ve kendi hastalıklı geçmişinin masum bir şekilde tüketilmesini sağlayan değerler, fikirler ve ölçütler üstyapısını temsil etmektedir (1977: 151).

Dorfman ve Mattelart, çalışmalarını, amaçlarını özetleyecek bir soruyla tamamlarlar. Bu da kitabın geneline hakim olan uzlaşmaz, polemikçi dilin bir tezahürüdür: "Okur niye saldırdığımızı sorabilir. Disney, arada bir eğlenmek için kaçılan bir evren değil, her gün maruz kaldığımız toplumsal baskıdır. Donald Duck'ın maskesini düşürmek, burjuvazinin kendi içindeki, diğer sınıflarla ve doğayla olan ilişkilerini istila eden baskıcı otoriter ve erkek-egemen baba kültürünü sorguya çekmek demektir. Ayrıca tarihsel gelişim süreci içinde, kitlelerin sırtına inşa edilen kitle kültürü yapımındaki kişilerin ve sınıfların rolüne meydan okumak demektir" (1977: 155).

Kitap, yayınlandığı her ülkede önemli bir ilgi görmüş, üçüncü dünyacılığın, sömürge karşıtlığının mücadele ekseni içerisinde anlamlandırılmıştır. Şili'nin ve Latin Amerika'nın özel bağlamı düşünülürse kitabın ele aldığı konuyu sakin ve tutarlı bir biçimde incelemesini beklemek yanlış olacaktır. Öte yandan çalışmanın çok önemli bir katkısı olmuştur: Emperyalizmin popüler kültür ürünleri üzerinden teşhis edilmesi ve elde edilen bulguların kuramsallaştırılması için yol açması. Disney kapitalist toplumun sınıfsal yapısını gizleyerek kahramanlarını "masum" olarak sunmakta, Dorfman ve Mattelart, onları açığa çıkararak "suçlu" saymaktadır.

Donald Duck, uzun yıllar anti-kapitalist hareketlerin sembollerinden biri olarak lanetlenmiştir. Walt Disney çizgi romanlarının, ellili yıllardan itibaren düşüş yaşaması ve hiçbir zaman çizgi filmleri kadar yaygınlık göstermemesi, bu lanetlenmeyi etkilememiştir. Ülke ve dönemlere göre, Walt Disney, Rock'n Roll, Dallas ya da Superman bu

türden tepkilerle anılmıştır. Örneğin bizde de Walt Disney çizgi romanları ticari olarak başarılı olamasalar da, aynı Marksist dalganın takipçisi olan eleştiriler yapılmıştır.

Gerek Dorfman ve Mattelart, gerekse Amerikan kitlesel ürünlerine yönelik lanetlemeleri yapan kitle kültürü eleştirilerinde atlanan bir şey vardır: Metindeki ideolojiye tepki gösterirken, okuyucu kitlesinin metni nasıl okuduğuna pek dikkat edilmemektedir. Bu ürünler büyük bir popülerlik kazandıkları için bu türden çalışmalara konu olmaktadırlar. Popülerlik ve geniş kitlelerce okunmak, o ürünün yalnızca tek tip bir okunma biçiminin sonucu olacağının delili değildir. Aksine, okuyucuların okumalarının daha aktif, karmaşık ve çelişkili bir bilince sahip olduklarını söylememek için bir neden yoktur. Çünkü farklı okuma biçimleri arasında o ürünün ne olduğunun bilinmesine karşın alınan zevk de vardır. Metinlerden ne anladığımızı ve okuduğumuzu, yaşanan hayatlar ve toplumsal ilişkiler açıkça etkilemektedir. Disney kahramanlarının masum ya da suçlu olarak anlamlandırılamayacak kadar karmaşık bulunması da buradan çıkmaktadır. Ya da orta sınıftan bir çocuk için eğlencelik bir ürün olurken, aynı kahramanın kenar mahallelerde muhalif olarak okunmayacağını kim garanti edebilir?

Wertham'ın çizgi romanlar hakkındaki çalışması, modern devletin kontrolü dışına çıkan "ayrıksı" yaklaşımları düzene sokması sonucunu getirmiştir. Dorfman ve Mattelart ise modern devletin arzuladığı, yaygınlaşmasını istediği anlatıları teşhir ederler. Handiyse "temiz diyerek ayıklananın kirini çıkartırlar". Her iki çalışma da, sonuçta, çizgi roman karşıtı olarak tanımlanmış, sayısız inceleme ve araştırmaya öncü olmuştur. Tarihsel olarak birbirlerini izlerler, farklı siyasal duruşlara sahip olmakla birlikte, medya ürünlerinin alımlanmasına dair yaklaşımları aynıdır. Okuyucuyu tektipleştirerek, "etki"yi beyin yıkama "şırınga etmek" türünden pasifleştiren tanımlamaları haklılık paylarını aşacak düzeyde arazlıdır. Ancak bu, görüşlerinin eskidiğini göstermez, bugünün hakim medya yorumlarına ve endişelerine bakıldığında, kolaylıkla benzerlikler ve koşutluklar tespit edilebilir.

**Üretimde Patlama: Yetmişler**

Türkiye'de yetmişli yıllar çizgi romanı hakkında üç "kilometre taşı" gösterilebilir. Birincisi *Gırgır*'dır; rakip dergileri ve taklitleriyle çizgi roman konusunda nicel ve niteliksel anlamda bir gelişme getirecektir. Çizgi tarihimizde hiçbir dergi ya da gazetenin ulaşamadığı bir çizer zenginliği yaratacak, bu bereketten sayısız isim ve çalışma çıkacaktır. *Gırgır*, özellikle 1975 sonrasından başlayarak on yılı aşkın bir süre şaşkınlık verici bir enerjiyle öyküler anlatacak, yarım milyonu geçen tirajlara ulaşacaktır. Dergi bu süreçte sol muhalefete yaklaştığı gibi Ortodoks Marksizm'den muhafazakâr İslam'a varıncaya kadar çeşitlenen eleştirilerle karşılaşacaktır. Yetmişli yılların ikinci önemli olgusu, Ceylan yayınlarını izleyerek yayıncılık işine giren Sezen Yalçıner'in Tay Yayınlarıdır. Birkaç istisna dışında İtalyan çizgi romanları yayınlayacak olan Tay, özenli sunumuyla çok geçmeden piyasanın büyük çoğunluğuna sahip olacak ticari bir başarı kazanacaktır. Kadrosunda sürekli bir çevirmen, kaligrafist ve kapak ressamı bulunduran Tay'ın en önemli özelliği belki de meslekî ciddiyetidir. Asla kopya çizgilerle ya da "uydurma" çevirilere yer vermemiştir. Üçüncü gelişme, önceleri gazete ilavesi olarak verilen *Milliyet Çocuk* dergisidir. *Doğan Kardeş* ve *Çocuk Haftası* dergilerinin savunduğu

pedagojik biçimi çizgi romanlarla harmanlamayı başarmıştır, *Milliyet Çocuk*. Ayrıca, *Tercüman, Hürriyet* ve *Günaydın* gazetelerinin de çocuk dergisi çıkartmalarına neden olacak, kendi tarzında hiçbir derginin ulaşamadığı yüksek tirajlar yakalayacaktır.

Yetmişli yılların sosyo-politik atmosferi çizgi romanları da biçimlendirecektir. Tarihi çizgi romanlar sağ gazetelere kayacak, öncü çizer ve çizgi romanların sayısız yerli taklitleri yapılacaktır. Bant-karikatür tarzı ise *Girgır*'a eklemlenmiştir. Muhalefet işlevi taşıyacak, tarihi çizgi romanların aksine sola yakın duracaklardır. Bu ayrışmanın etkisiyle de fotoğrafa yakın-reel çizgilerle ve milliyetçi vurgularla anlatılan tarihi çizgi romanları "karikatürize" ederek eleştirmekten kaçınmayacaklardır. Benzer biçimde, örneğin Tarkan, sağ-ülkücü çevrelerin sembollerinden biri olarak kullanılabilecektir.

Yetmişli yıllarda öne çıkan iki çizgi romandan daha söz edilebilir. Rahmi Turan'ın yazıp Abdullah Turan'ın çizdiği Kara Murat ile Faruk Geç'in "Geçek Hayat Hikâyeleri" adı altında anlattığı romantik çizgi roman serisi, yayınlandıkları gazetelerin satışını artıracak kadar ilgi görecektir. Kara Murat tam bir çizgi roman sayılamaz, yazı ağırlığı vardır; genellikle dört kare resmin altında "tefrika roman" geleneğini izleyen uzun metinler kullanılmaktadır. Ancak gerek cesur "erotizmi" gerekse yazarı Rahmi Turan'ın (Muratoğlu soyadını kullanmaktadır) magazinel gazetecilik konusundaki mahareti nedeniyle olacak *Günaydın-Tan-Sabah* gibi çok satar bulvar gazetelerinin olmazsa olmaz köşelerinden biri olacaktır, bu tür anlatılar. Öyle ki, Suat Yalaz dahi Karaoğlan'ı bu tarz içerisinde anlatmak zorunda kalacaktır. Birçok gazete Kara Murat benzeri çizgi romanlar yayınlamaya başlayacaktır. Benzer bir yaygınlaşmayı Faruk Geç'in anlattığı romans türü de sağlayacaktır. Yıllarca İtalyan foto-romanlarını kopyalayarak sürdürdüğü tarzını altmışlı yılların sonunda yerel öyküler anlatmaya başlayarak değiştiren Geç, yakaladığı ilgi nedeniyle birçok gazetede benzer çalışmaların yayımlanmasına neden olacaktır.

Çizgi romanın yetmişli yıllarda geldiği noktadan geçmişe doğru bakıldığında kalitesi ve özgünlüğü bir yana bırakılırsa, yerli çizerlerin yabancı bant ve çizgi romanları gerilettiği – nicelik olarak azalttığı söylenebilir. Aynı yıllar, çizgi romanın sanatsal anlamda rüştünü ispat etmek istediği, meşruiyet aradığı bir dönemin miladı da sayılabilir. Çizgi roman karşıtı görüşlerin azaldığı yoktur elbette ama çeşitli sanat dergilerinde sanat olup olmadığına değinen yazılar görülmektedir.

**Tükeniş...**

Seksenli yıllar, yetmişlerin bir kopyası gibidir; yeni aktörler yoktur, büyük gazetelerdeki çizgi bant ve romanlar azalmaktadır. Çizgi roman dergileri piyasası, düşen satışlar nedeniyle küçülmektedir. Mizah dergileri dışında yerli çizgi roman üreticileri bir çırpıda sayılabilecek duruma gelmiştir. Bir önceki on yılda çizgi roman üretmeye başlamış çizerler bu ortamda kendilerine yer bulamaz olmuşlardır. Yeni çıkan ya da atılım yapmak isteyen gazetelerde (*Güneş, Günaydın, Sabah, Tercüman, Bulvar* vd.) bir parlama olsa da kısa sürede "geçmektedir" Basın dışı sermayenin girişiyle yaşanan sektörel değişimler büyük promosyon kampanyaları, sendikalı çalışanların tasfiyesi, televizyon yayıncılığına hazırlık gibi nedenler birçok çizeri ya işsiz bırakacak ya da emekli olmaya

teşvik edecektir. Gazetelerde parasını alamadığı için yarım bırakılmış işler görülecektir. Her türlü yayının toplam satışlarının düştüğü bir ortamda *Gırgır* ve *Fırt* yüksek tirajlarda seyir etmeye devam etmektedir. Hatta kendi içinden ayrılan (ve daha solda duran) *Limon* bile önemli bir satış rakamına sahiptir. Ekonomik cazibesinden dolayı Gırgır, önce kendisinden ayrılanların çıkardığı *Hıbır* darbesini, dergi olarak "satılmasını" ve ardından *Avni* ve *Fırfır* olarak devam etmeyi yaşayacaktır. Ancak çizgiyle anlatılan her türlü yayının başına gelen tiraj kaybı ve gerileme çok geçmeden onları da yakalayacaktır. Birçok mizah dergisi ya kapanacak ya da bağlı oldukları yayın grubundan ayrılarak bağımsız dergi çıkartmaya girişeceklerdir ki bu da doksanlı yılların hikâyesidir. *Hıbır* ve *Limon*, *HBR Maymun* ve *LeMan* adlı dergilere dönüşecektir. Genellikle özel televizyon yayınlarının başlamasıyla birarada düşünülen yazılı basının gerilemesi çizgi roman yayıncılığını bitirecektir: Ceylan, Alfa ve Tay yayınları sırayla kapanırlar. Başta *Milliyet Çocuk* olmak üzere seksenli yıllara yüksek tirajlarla giren çocuk dergileri de aynı akıbeti yaşayacaklardır. Mizah dergilerinde görülen çizer zenginliği düşen satışlar nedeniyle bitmiş; birçok çizer geçim derdiyle farklı alanlara geçmek durumunda kalmıştır. Dergiciliğin kârlı bir yatırım olmaktan çıkması, sayısız derginin bizzat üreticileri tarafından oluşturulan sermaye ile çıkartılmasını gerektirmektedir. Bu da birçok derginin en fazla 7-8 sayı içerisinde kapanmasına neden olacaktır. Çoğunluğu mizah dergileri çıkışlı üreticiler tarafından doksanlı yıllarda yayınlanan çizgi roman dergileri (Rr, Zeplin, RH+, Joker vd) önemli maddî zararlarla yayınlarına son vereceklerdir.

1975-1995 döneminin marka olan hiçbir dergi ya da çizgi romanı yaşıyor değildir. *Tarkan, Kara Murat, Karaoğlan, Zagor, Atlantis, Milliyet Çocuk* gibi çoksatan dergiler kapanmış, Gırgır ekolü tükenmiştir. Ekolün yıldız çizerleri çizgi romandan uzaklaşmış, bir kısmı eline fırça dahi almaz olmuştur. Buna rağmen aynı dönemin olumlu bir gelişmesi de gösterilebilir: 65' yılı sonrasında giderek gerileyen bant karikatür, seksenli yılların ikinci yarısından başlayarak *Cumhuriyet* gazetesinde niteliksel bir değişim yaşayacaktır. İsmail Gülgeç, Behiç Ak, Kemal Gökhan Gürses, Necdet Şen, Piyale Madra başta olmak üzere gündelik hayatla doğrudan ya da dolaylı ilgiler kurarak karakter çözümlemelerine girişen yeni bir anlayış oluşacaktır.

Yetmişli yıllarda sağ ideolojiyle özdeşleştirilen reel çizgili (photo-realistic) çizgi romanların çizerleri, seksenli yıllarda öne çıkan ve islamî-muhafazakâr özellikler taşıyan *Türkiye* gazetesi etrafında toplandılar. Büyükçe bir kısmı çocuk dergilerinde yoğun olarak görülen kopyacılığı Türkiye Çocuk dergisinde sürdürdüler. Bir farkla: bu kez öyküleri de muhafazakâr yorumlarla yerelleştirmekteydiler. Gazetede ise yönetim tarafından son otuz yılın çok satar gazeteleri model alındığı için tarihi çizgi roman ve tefrikalara geniş yer veriliyordu. Ancak elbette ki, bütün anlatılar erotizmle donatılmış öncüllerinden farklı olarak sunuldu.

Doksanlı yılların ilk yarısı, özel televizyonların çoğaldığı – yazılı basının tiraj kaybına promosyonlarla direndiği bir dönem olarak geçecektir. Aslına bakılırsa, özellikle Avrupa'nın birçok ülkesinde de, televizyon yayın tekelinin kalkmasıyla birlikte benzer gelişmeler yaşanmış, gazete ve dergi yayıncılığı büyük yaralar almıştır. Belirli bir zaman içinde – ki buna alışkanlıkları değiştiren bir tür görsel "şok" sonrası denebilir – yayınla-

rın eski trendlerine ya da en azından ona yakın bir satış/ilgi noktasına döndükleri görülmektedir. Türkiye'de birçok yayın kapanma raddesindeki satışlarla sürerken, reklam sektörünün gelişimiyle maliyetleri karşılamayı da öğrenmiştir. Globalleşmenin sonuçlarından biri olarak, özellikle yabancı şirketlerle "evlilikler" yaşanacak, basın dışı sermaye televizyonlardan sonra yazılı basını da birer birer satın almaya başlayacaktır. Bu büyüme arzusu, yeni olan alanlardan sonra kâr, prestij ve güç getirecek mevcut ya da eskiden varolmuş bütün yayıncılık alanlarına yönelmeyi gerektirmektedir. Bunun çizgi roman açısından pratikte karşılığı şudur: Reel ya da değil, çizgi romana yönelik bir talep vardır. Nostaljisi yapıldığı, bir biçimde duygusal anlamda özlem dolu yazılarla anıldığı, koleksiyon değeri olarak yükseldiği de görülmektedir. Çizgi roman dergileri kapandıklarında – reklamsız, habersiz, tanıtımsız – beş bin civarında satış rakamlarına sahip idiler. Vakti zamanında kâr getirmiş bir alanın, eskisi kadar olmasa bile kâr getirmesi ihtimal dahilindedir. Ve her şeyden önce rakip firmadan önce kapatılması gereken ticari bir alandır. Böylelikle yayıncılık sektörüne kitapevleri zinciri ve yayınevi olarak giren Aydın Doğan-Milliyet grubunun bir yan kuruluşu olan AD Yayıncılık –sonraları Egmont ile "evlenecektir"-, çizgi roman sektörünü yeniden canlandıracaktır. Bu süreçte etkili olan isim, kuruluşun yöneticisi olan Yalvaç Ural'dır. Ural, daha sonra transfer olacağı Aksoy Yayıncılık'ta da çizgi roman dizileri yayımlayacak, canlanmanın en önemli ismi olacaktır. Bütünlüklü olarak bakıldığında *Milliyet Gazetesi*'nin verdiği çizgi roman ilavelerinin ürüne yeniden bir "piyasa değeri" kazandırdığı söylenebilir. AD ve onu izleyerek bir başka holdingin yan kuruluşu olan Aksoy Yayıncılığın çizgi roman yayıncılığına girmesi, bir başka gelişmeyi daha belirginleştirir. Çizgi romanlar eskisi kadar "satmasa" dahi (baskı sayıları 1.000-1.500 civarına düşen ve yalnızca kitapçılık işiyle ilgilenen) yayınevleri için oldukça cazip bir ürün olarak görülmeye başlar. Zaten ulusal gazete-dergi dağıtım ağına dahil olmanın getirdiği maddî külfetler, birçok yayınevini yalnızca kitabevleri ile sınırlı – doğal olarak daha az baskı ve daha az satış demek – olan bir yönelime zorlamıştır. Böylelikle, çizgi romanlar doksanlı yılların ikinci yarısından itibaren ağırlıkla kitapevlerinde satılır hâle gelecektir. Birçok yayınevi albüm biçiminde çizgi romanlar yayımlamaya başlayacaktır. Ucuz, üçüncü hamur kağıtlarla çok yüksek baskı adedi ve satışlarla başlayan – genişleyen çizgi roman yayıncılığının geldiği nokta, oldukça kaliteli baskılarla sunulan, tasarım ve sunum olarak oldukça başarılı – buna karşılık az satılan pahalı albümlerdir. Çizgi romanların yaratıcıları, çevirmeni, kaligrafisi konuşulur olmuş, telif haklarından baskı kalitesine varıncaya kadar türlü detaylar tartışılmaya başlamıştır. "Altın Çağ"ında kimin çevirmen olduğu ya da doğru/uygun çeviri yapılıp yapılmadığını bırakın, kimin yazdığı ya da çizdiği dahi konuşul(a)madığı düşünülürse, çizgi roman okuyucusunun azalmasıyla paralel olarak "sınıf atladığı" dahi söylenebilir.

**Çizgi Roman Yazı ve İncelemeleri**

Yine bu dönemde, çizgi roman hakkında nostalji temelli ya da yarı enformatik derlemeci yazılar kadar, "sanat ve yaratıcılık" sorunsalına odaklı incelemeler görülmeye başlanmıştır. Yirminci yüzyılın bütün popüler sanatlarının eleştiri tarihleri incelendiğinde, sanat olma meselesini irdeleyen, bu türden özürcü-ispat yazıları, zaman içerisinde yerlerini.

sanatı-anlatıyı toplumsal tarih ve hayatla ilişkileri içinde (ve alanın kendi iç dinamikleri çerçevesinde) ele alan incelemelere bırakmıştır. Elbette ülke ve kültürlere göre farklı tepkilerle yaşanmış bir süreçtir bu. Ancak "sanat ve yaratıcılık"tan ideoloji esaslı bir çerçeveye geçilmesi, anti-politik argümanlarla bezeli, savunmacı bir reflekse/tepkiye neden olmuştur. Sanatın politikaya "bulaştırılması" iddiası kir/hijyen türü metaforlarla dillendirilmekte, oldukça romantik –elbette siyasal romantizmi kastediyorum– çıkışlar yapılmaktadır. Türkiye de benzer yaklaşım ve ayrımlaştırmalardan kendi ölçeğinde geçmekte. Burada ilginç olan, üretimin yok denecek kadar azaldığı bir ortamda yaşanması olabilir. Özellikle nostalji temelli, geçmişe özlem duyan çizgi roman yazıları –ki, nostalji bitmiş olanın özlemidir–, doksanlı yılların sosyo-politik özelliklerine denk düştüğünden de olacak, önemli bir ağırlık taşımaktadır. Çocuklukta okunan çizgi romanların – çocuklukta yaşanmış olaylarla birarada ele alınması sıklıkla karşılaşılan bir yazı içeriğidir. Sıcak insan ilişkileri, cemaatçi-paylaşımcı özellikler, geçip giden çocukluk ve çizgi romanlar bu türden yazıların önemli unsurlarıdır. Politik argümanı, bugünle yapılan bir kıyaslamaya dayalı muhafazakârlık sayılabilir. Nostalji temelli bir yaklaşım içerisinde üretim/üretici olmadan da var olabilmesi, alanı marjinalize eden ezoterik bir dil içinde yaşanmasına neden olmaktadır. Nostaljik olan, bugüne "kesinlikle" bakmadığı, geçmişi belli parçalarla görebildiği için üretim yapısı ya da üreticiyle ilgili sorunları ancak ve ancak romantizm çerçevesinde (yaratıcıya saygısızlık, sanat olarak değer verilmemesi veya bunları var kılan estetize-heyecanlı dil) ele alırken, sisteme-üretim koşullarına ve toplumsallığın içindeki ideolojinin işleyişine bütünüyle politikanın ve alan dışından insanların sorunuymuşçasına bakmaktadır. Bu türden bir yaklaşımın temel nedenlerinden biri, çizgi romanların araştırmacı tarafından kolaylıkla ulaşılamamasıyla ilgilidir. Kütüphanelerde mevcut olmayan çizgi romanlar hakkında en basitinden detaylara ulaşabilmek dahi (hangi yıllarda yayınlandığı, yayın süreci, yayıncı vd.) oldukça külfetlidir ve büyük oranda maddî imkânlarla sınırlıdır. Uzun yıllar okunup atılan, ucuz ve yoz bulunan –sırf bu sebeple kütüphanelerde önemsenmeyen– çizgi romanlar, bugün koleksiyon değeri her geçen gün artan bir oranla sahaflar ve işbilir satıcıların elinde "nadideleştirilmektedir". Bir başka deyişle, çizgi roman hakkında yazabilmek, büyük oranda koleksiyoncuların tekelindedir –ki koleksiyonculuk sahip olma tutkusuna dayandığı için, verinin yaygınlaşabilmesinde bir engeldir. Ürün ne kadar az veya sınırlı olursa, değeri o denli yükselecektir. Araştırmacılara çalışma imkânı sağlanabilecek bir arşiv ortamı mevcut değildir. Bu nedenlerin de etkisiyle olacak, sanat, sosyoloji, kültürel çalışmalar, iletişim, tarih ve siyaset bilimi alanlarının (popüler kültür dolayımıyla) ilgi alanına girebilecek çizgi roman hakkında yapılan çalışmalar yok denecek kadar azdır. Özellikle çizgi romanın Türkiye'deki gelişimi, yerli üretimlerin toplumsal ile olan ilişkileri, herhangi bir ürünün neden popüler olduğu/ya da olamadığı sorunsalı, henüz işlenmiş değildir. Şunu da kabul etmek gerekir ki, kültürel çalışmalar okulunun etkileriyle çizgi romanın tüm dünyada bir araştırma alanı olarak incelenir olması da –çeyrek yüzyıl öncesinden öteye gidilemeyecek kadar– yakın tarihlidir. Üstelik Türkiye gibi, popüler kültür çalışmalarının gelişmemiş olduğu üniversiter geleneklerde, işlenmemişlik sadece çizgi roman için geçerli değildir. (Kaldı ki çizgi roman incelemelerini gerekli bulmayan entelektüel-akademik hakim bir paradigma hâlen mevcuttur).

**Bugün...**

Doksanlı yılların ikinci yarısında özellikle İtalyan çizgi romanları başta olmak üzere, yeni ve eski diziler yayınlanmaya başlarken, yerli üretimlerde sadece *LeMan* çevresinde bir hareketlilik görülmektedir. Kapanan mizah dergilerinin çalışanları farklı iş alanlarına – reklamcılık, web tasarımı, illüstrasyon vb– kaymak durumunda kalmıştır. Gazetelerdeki yerli çizgi roman örnekleri, bant karikatür tarzında, kadın-erkek ilişkilerini anlatan, ironik anlatılara dönüşecektir. Türkiye'nin en çok satan dergisi hâline gelen *LeMan*, politik anlamda medya karşıtlığına, mizahî olarak da gençlere yataklık edebildiği için başarılı olmuştur. Kendi içinden *Girgir-Fırt* örneğini izleyerek, tamamı kısa-komik hikâyelerden oluşan *L-Manyak* adlı bir dergi çıkartır. Bahadır Baruter'in editörlüğünde çıkan dergi, cinsel ilişki, mastürbasyon, iğrençlik, şiddet ve argoyu komik-özellikli bir abartı içerisinde, karnavalesk bir mizahla kullanmaktadır. Son dönemin popülerlik kazanan tüm çizgi romanları bu dergiden çıkacaktır. Bülent Üstün, Oky, Gürcan Yurt, Cengiz Üstün ve Memo bu üretimlerin başarılı çizerleri olacaklardır. *L-Manyak* ekibinin yine Baruter'in editörlüğünde, dergiden ayrılarak *Lombak* adlı bir başka dergi çıkartması da, çizgi romanın daralan üretimlere kaşın, hâlen kârlı olabilecek bir alan olarak varolabildiğini göstermektedir. *LeMan* ekibinin sürdürdüğü *L-Manyak* dergisi ile *Lombak* arasındaki rekabet, uzun yıllardır varolmayan bir üretim zenginliği de getirmiştir.

Öte yandan, bu dergilerin okuyucu yaş ortalamasının geçmişe nazaran düştüğü, 12-16 yaş arasında seyrettiği görülürken, çizgi roman albümlerinin-fumetti okurlarının 20 yaşın üzenine çıkması ilginçtir. Bir ara not: çocuk dergiciliği ortadan kalkmış gibidir. Bu "düşüş" ve "çıkış"ın nedeni olarak şunlar gösterilebilir: *Lombak*'ın aktüel politikadan uzak duruşu, apolitize olarak tanımlanabilecek özellikleri, entelektüel ilgiye mazhar olamamasına neden olmaktadır – böyle bir amaçlarının olup olmaması ayrı bir konudur. Ancak bu tercih – ya da "ıska" – okur yaş ortalamasını doğal olarak düşürmektedir. Buna karşılık, nostalji hissiyatı ve büyük oranda tekrar yayınıyla – geçen "yüzyıldan" kalma kahramanlarıyla daha çok çocukluğunu kovalayanların tercihi olması, çizgi roman dizilerinin – özellikle fumettilerin, okur yaş ortalamasını 20-30+ arasına yükseltmektedir. Arayışlar yok değildir. Ama bu yaş ortalamaları en azından bugün için sabitlenmiş gözükmektedir. Okuyucu profili üzerine yapılmış herhangi bir piyasa araştırması ya da bilimsel bir inceleme olmamasına karşın, erkek okuyucuların çoğunluğu oluşturduğu anlaşılıyor. Bunu, büyük ölçüde kahraman tercihlerinden-yayınlanan dizilerden de çıkartabilmek mümkün. Sıra dışı –genel çizgi roman okuyucusunun dışına çıkabilen örneklerin, bu genel yargıyı kimi zaman değiştirdiği söylenebilir. Kimi çizgi romanlar, özellikle, farklı edebiyat türlerinin okuyucusunu çekebilmeyi başarır; Tenten, Asteriks ya da Red Kit gibi entelektüel ilgi bulan çizgi romanların yanında, konuşulan, üzerine incelemeler yapılan çizgi romanlardan olurlar. Son dönemlerde bu türden tek bir istisnai örnek oldu: Julia...

Türkiye'de çizgi roman, azalan yerli üretimi, düşen satışları ve sınırlı ama her defasında "devamı var" dedirten oldukça tutkulu bir okuyucu kitlesiyle yeni yüzyılda da yol almayı sürdürüyor.

**Kaynakça**

Akan, Ali Rauf (1949). "Haydut Edebiyatile Mücadele", *Aile*, İlkbahar.
Aksoy, Atilla (1977). "Kültür Emperyalizminin Sevimli Ajanı Walt Disney", *Cumhuriyet*, 20 Nisan.
Asaf, Burhan (1933). "Çocuklarımızın Okudukları", *Hakimiyeti Milliye*, 19 Mart.
Ayla, Adile (1951). "Çocuk Yayınları", *Yeni Adam*, Yaz.
Dorfman, A.- Mattelart, A., (1977). *Emperyalist Kültür Sanayii ve Walt Disney: Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı?*, Çev. Atilla Aksoy, İstanbul: Gözlem Yayınları.
Eriş, Resai (1944). "Macera Edebiyatı", *Yeni Adam*, 28 Eylül.
Köksal, Duygu (1997). "Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, İnkilap ve Terbiye: Ulusun 'Çocukluğu'", *Toplumsal* Tarih, Nisan.
Mattelart Michéle ve Armand (1998). *İletişim Kuramları Tarihi*. Çev.Merih Zıllıoğlu, İstanbul: İletişim
Naci, Enver (1941). "Gençlik Ne Okuyor?", *Yeni Adam*, 6 Sonteşrin.
Parla, Perihan (1954). "Çocuk Yayını", *Zafer*, 3 Ocak.
Rado, Şevket (1990). "Türk Matbaacılığında ve Mecmuacılığında Yenilikler", *İbrahim Müteferrika Matbaası ve Türk Matbaacılığı*, İstanbul: Yayın Matbaacılık Tic.Ltd. Şti.
Sabin, Roger (1993). *Adult Comics: An Introduction* Londra: Routledge.
Selçuk, İlhan (1974). "Tarzan'ın İdeolojisi", *Günümüzde Kitaplar*, sayı:10.
Serpil (1941). "Çocuk Edebiyatı", *Yeni Adam*, 6 Sonteşrin.
Sevük, İsmail Habib (1947). "Amcabey de mi Öldü?", *Cumhuriyet*, 5 Mart.
Siyavuşgil, Sabri Esat (1944). "Bizde İlk Kahramanlık ve Sevda Romanları", *Ulus Güzel Sanatlar İlavesi*, 1 Ağustos.
Swingewood, Alan (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. Çev. Aykut Kansu, Ankara: Bilim ve Sanat.
Tomlinson, John (1999). *Kültürel Emperyalizm*. Çev., E.Zeybekoğlu, İstanbul: Ayrıntı.
Tör, Vedat Nedim (1950). "Caz Hayranlığı", *Aile*, Kış.
Turan, Bülent (1959). "Doğan Kardeş Yayınları", *Dünya*, 27 Mart.
Uzuner, Buket (1979a). "Vakvakoloji", *Dünya*, 27 Mart.
(1979b). "Tommiks, Teksas, Kinova", *Dünya*, 28 Mart.
Wertham, Frederic (1949). "Gangster Hikâyeleri Zararlıdır", *Aile*, Kış.

---

* Bu yazı, İletşim Yayınları tarafından *Çizgili Hayat Kılavuzu* (der. Levent Cantek) adıyla yayımlanacak kitapta da yer alacaktır.

** Ajansın, CHP'nin Anadolu Ajansına alternatif olarak kurulduğunu ve DP (Demokrat Parti) tarafından desteklendiğini belirtelim. Ellili yıllardaki yaygınlığın bir nedeni de budur.

LAURENT MIGNON

# TANZİMAT DÖNEMİ ROMANINA BİR ÖNSÖZ: VARTAN PAŞA'NIN AKABİ HİKÂYESİ




Türkler, Selçukluların 1071 Malazgirt zaferinden sonra Anadolu'da yerleşmeye başladılar. Ermenilerin büyük bir bölümünün yaşadığı Anadolu'daki Bizans toprakları Selçukluların ve daha sonra Osmanlıların eline geçince, Ermenilerin Türklerle ilişkileri arttı. Müslüman Türklerin çoğunluğu oluşturdukları büyük kasaba ve şehirlerde çok sayıda Ermeni yavaş yavaş anadillerini bırakıp Türkçe konuşmaya başladılar. Ermenice ise ancak dini törenlerde kullanılırdı. Böylece bazı dini terimler Ermenice olarak Ermenilerin konuştukları Türkçeye yerleşti. Bunun yanısıra Katolik Ermeniler, kendilerini Ortodoks kiliseye bağlı olan Ermenilerden ayırmak için, Ermeniceyi bilinçli olarak bıraktılar. Bütün bu gelişmeler ancak batı Anadolu ve İstanbul'da yer aldı. Doğu Anadolu ve Kafkasya'da yaşayan Ermenilerin çoğunluğu Ermeniceyi birinci dil olarak konuşmaya devam ettiler. Doğulu ve batılı Ermeniler arasındaki bu fark başka alanlarda da görülür. Ermenibilimciler siyaset, kültür ve dil alanındaki gelişmeleri göz önünde tutarak Ermenilerin tarihini batı ve doğu diye ikiye ayırmaktadırlar.

Çok sayıda Ermeninin Türkçeyi kullanması, bugüne kadar üzerinde fazla durulmamış olan, Ermeni harflerlerle yazılmış Türkçe bir edebiyatın gelişmesine yol açtı. 1851'de Türkçe Ermeni edebiyatının ilk romanı İstanbul'daki Mühendisoğlu matbaasında basıldı. Adı *Akabi Hikâyesi*'ydi, yazarı da Bahriye nezaretinde çevirmen olarak çalışan Hovsep Vartanyan'dı. Kitabın ilginç bir özelliği yazarın adının hiçbir yerde belirtilmemiş olmasıdır.

Hovsep Vartanyan hakkında çok az bilgi vardır. *Akabi Hikâyesi*'nin yeni Türk alfabesine aktarılmış bir baskısını hazırlayan Andreas Tietze, yazar hakkında şu bilgileri verir: Hovsep Vartanyan 28 Mart 1813'te İstanbul'da doğdu. 13 yaşındayken Viyana'daki bir Katolik Ermeni eğitim kurumu olan *Mehitarist* okuluna gönderildi. Eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul Nersessyan okulunda öğretmen olarak çalıştı. 1837'de Bahriye Nezareti'ne çevirmen olarak alındı ve Paşa rütbesine kadar yükseldi. 1879'da İstanbul'da vefat etti.[1] Vartan Paşa *Akabi Hikâyesi*'nin yanında Türkçe olarak başka kitaplar da yazmıştır. 1852'de *Boşboğaz Bir Adam Lafazanlık İle Hasûla Gelen Fenalıkların Muhtasar Risalesi* adlı kitabı, 1855'te altı ciltlik *Tercümani Napoleon Bonaparte İmparator-u Ahali-yi Fransa*'yı, 1856'da *Paris Meşvereti* ad-

lı eseri, 1857'de telgraf hakkında bir eseri, 1878-1879'da iki ciltlik *Şark Muharebeleri Hikâyesi*'ni ve tarihsiz olarak *Mecmua-ı Kıtaat-ı Tevarih* adlı bir kitabı yayınladığını, H. Berberian'ın Türkçe Ermeni edebiyatı üzerinde *Philologiae Turcicae Fundamenta*'da yazdığı bilgilendirici makaleden öğrenebiliyoruz.[2]

1851'de basıldığına göre *Akabi Hikâyesi* yayınlanan ilk Türkçe romandır. Ama önemi Türk edebiyatı ile sınırlı değil, çünkü bu eser aynı zamanda basılmış ilk Ermeni romanlarındandır. Gerçi Haçatur Abovyan (1809-1848)'ın Tiflis'te yaşarken 1840-1842 arasında yazdığı *Verk Hayastani* (Ermenistan'ın Yaraları) adlı yurtsever romanı ilk Ermeni romanı sayılmalı. Ancak Ermenice yazılmış bu roman *Akabi Hikâyesi*'nden ancak yedi sene sonra 1858'de yayınlandı. Vartan Paşa'nın romanının basıldığı yıl İstanbul'da batı Ermenicesi ile yazılmış ilk roman da basıldı. *Hüsrev ve Makruhi* adlı bu eserin yazarı Hovhannes Hisaryan (1827-1916) idi. Roman kardeş olduklarını bilmeyen Hüsrev ile Makruhi'nin acı dolu hayatlarını ve yasak aşkını anlatır. Hisaryan romanın önsözünde, ilk Türk romancılarının da katılabilecekleri birkaç fikrin altını çizer: Roman geleneği olmayan bir dilde ilk romanı yazmanın ne kadar zor olduğunu belirtip, edebiyatın asıl amacının halkı eğitmek olduğunu söyler.[3]

Vartan Paşa da, Hisaryan'ın romanın işlevi konusundaki fikirlerini büyük bir ihtimalle paylaşıyordu. *Akabi Hikâyesi*'nde okuyucularına, konuşulan dile çok yakın bir dilde yazılmış sıradışı bir aşk hikâyesini anlatırken, Ermeniler arasında yaşanan din sorunları, batılılaşma ve toplumda kadının konumu ile ilgili kendi fikirlerini de aktarmaya çalışır. Akabi Hikâyesi her şeyden önce bir mesaj iletmeye çalışan bir romandır. Onun için siyasal roman kategorisine girer.

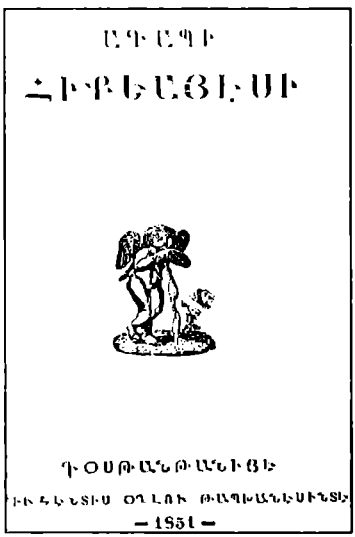
Siyasal romancı, amacına varmak için okuyucunun dikkatini devamlı çekecek bir hikâye anlatmak zorundadır. Vartan Paşa birçok Tanzimat dönemi romancısının yaptığı gibi anlatısını aşk konusunun etrafında örer. Akabi Hikâyesi'nde Ortodoks Ermeni Akabi ile Katolik Ermeni Hagop arasındaki, ailelerinin ve toplumlarının engellemek istedikleri, imkânsız aşkı anlatır. Roman, birçok maceradan sonra nihayet birbirine kavuşan aşıkların zamansız ölümü ile sonuçlanır. Yazar bir yandan hikâyesini anlatırken, bir yandan da birçok konuda fikirlerini belirtir. Vartan Paşa, tıpkı sonraki Tanzimat romancıları gibi kendisini her şeyden önce öğretmen ve rehber olarak görür. Amacı kültürel ve siyasi bakımdan oldukça istikrarsız bir dönemde halkı eğitmektir ve edebiyatı bunu yapmak için bir araç olarak görür.

Romanın Ermenice harflerle yazılmış olması hedeflediği okuyucuların Türkçe konuşan Ermeniler olduğunu gösterir. Onun için, tartıştığı sorunlardan biri sadece Ermeni toplumunu, daha doğru bir tabirle sadece Ermeni toplumlarını ilgilendirmektedir. Bu sorun Ortodoks ve Katolik Ermeni toplumlarının arasındaki gerginliktir. Vartan Paşa iki toplumun yakınlaşması taraftarıdır ve romanda ancak olumsuz karakterlerin bu fikre karşı çıktıkları göze çarpmaktadır: Hagop'un patavatsız, beceriksiz ve aptal arkadaşı Rupenig Ağa, yobaz Katolik rahip Fasidyan ve yeni çağa ayak uyduramayan Hagop'un saf babası Viçen.

Bu tarihi gerginliğin sebebi Osmanlı Ortodoks Ermeni toplumunun onsekizinci yüzyıldan beri Katolik misyonerlerin propagandasına maruz kalmasıydı. Katolik kilisesinin misyoner eylemlerinin bir sonucu olarak Ermeni toplumun bir kısmı Katolikliğe geçti. 1742'de Papa XIV. Benedikt Ermeni Katolik patrikliğinin kurulmasını

sağladı ve nihayet 27 Şubat 1830'da, bazı batılı ülkelerin baskıları sonucu, Osmanlı hükümeti Katolik Ermenileri ayrı bir millet olarak tanıdı.

Romanda, bu iki toplumun arasındaki zorlu ilişkiler, yanlarından geçen bir atlı arabada Ortodoks Akabi'yi gördükten sonra her ikisi de Katolik olan Hagop ile Rupenig'in arasında geçen şu konuşmadan belli oluyor: (ilk önce Rupenig konuşur)



*1851 yılında İstanbul'da basılan kitabın kapak resmi*

'Galiba talika'daki Ermeni olmalı idi.

Evet.

Öyle ise kim olduğunu anlamayı hiç merak etmem.

Niçin?

Adam, bizimkinin hâli gayrı.

Ne gibi?

Nezaket, zerafet daha bizde ziyade değil mi?'[4]

Bu önyargılı sözlerin Rupenig Ağa'nın ağzından çıkmış olması çok anlamlıdır, çünkü kendisi kitabın kahramanı olan ılımlı ve aydın Hagop Ağa'nın karşıtıdır. Okuyucu, yazar Vartan Paşa'nın bu tür ayrımcı fikirlere karşı çıktığını, Rupenig Ağa'nın akılsız sözlerine Hagop Ağa'nın verdiği cevaptan anlar:

'Boş lakırdı, bizde de bulunabilir onlarda da...'[5]

Akabi Hikâyesi'nde iki toplumun yakınlaşmasını simgeleyen Katolik Hagop ile Ortodoks Akabi'nin aşkına karşı çıkan bütün şahısların olumsuz nitelikleri vardır. Onların arasında özellikle entrikacı ve alçak Katolik rahip Fasidyan öne çıkar. Hagop ile Akabi'nin aşkını engellemek için bir serseri olan Hamparcum ile güçbirliği yapar. Oğluna engel olsun diye Hagop'un saf babasını etkilemeye çalışır. O da oğlu cehenemme gidecek diye korkarak rahibin sözüne uyar ve oğluyla sevgilisinin ölümüne yol açan facianın mimarları arasında yer alır.[6] Fasidyan ayrıca Rupenig'i Hagop'a karşı çevirmeyi başarır. Ona, Hagop'un savunduğu mezhepleri ne olursa olsun bütün Ermenilerin eşit olduğu fikrine karşı çıkması gerektiğini yoksa cehennemlik olacağını söyler.[7]

Akabi ile Hagop'un aşkı aslında Akabi'nin annesi Anna'nın Katolik Boğos'la yaşadığı ümitsiz aşkın bir tekrarıdır. Onlar da aralarındaki din farkları yüzünden kendi toplumlarının hıncına uğramışlardı.[8] Fakat Vartan Paşa, Anna'nın aydın babası ile Boğos'un dostluğunu anlatırken iki topluma özel bir mesaj vermekte ve iki toplumun birleşebileceğini ima etmektedir çünkü:

'mezheplerinde olan fark asla uzaklaştırmayıp illa fikirlerinin uygun olmasından daha ziyade dostluklarını ziyadeleştirmeye vesile olmuş idi.'[9]

Din sorunu yanısıra, Vartan Paşa birçok Tanzimat dönemi romanında işlenen batılılaşma sorunuyla da ilgilenir. Tıpkı bir çeyrek yüzyıl sonra Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* adlı romanında yapacağı gibi, Vartan Paşa da batılılaşma konusundaki fikirlerini yaymak için bu meseleye ayrı yaklaşımları simgeleyen iki karakteri kullanır. Hagop Ağa, tıpkı Rakım Efendi gibi, kendi geleneksel değerleri ile batılı değerler arasında doğru dengeyi bulabilmektedir. Rupenig Ağa ise, tıpkı Felatun Bey gibi, alafranga hayata hayrandır. Kendi kültürünü ve batılı değerle-

ri ancak çok yüzeysel bir şekilde tanır. Rupenig'in cehaleti ilk önce odasının dekorasyonu ile belli olur. Yazarın tabiriyle, *güya alafranga* odasında çok adi dört resim asılıdır. Birincisi Fransızların Cezayir'e girmelerini temsil eder, ikincisi Komaskin'in Haydarpaşadan balon ile uçmasını, üçüncüsü Yunanistan kralı Oton'u ve dördüncüsü de Yunanistan kraliçesi Amelie'yi. Fakat Rupenig'in bu resimleri seçip asması Osmanlı karşıtı bir siyasi eylem olarak yorumlanmamalıdır. Rupenig resimleri batılı sanat eserlerine benzemiştir diye astı, onların içeriğini düşünerek değil. Yüzeyselliği bir de Lokman Hekim'in büstünü kendi fesini asmak için kullanması ile ortaya çıkar.[10]

Vartan Paşa bu yüzeysel batılılaşmayı kınar ve romanın başka bir yerinde bunun ne kadar yaygın olduğunu gösterir. Büyükdere'de meydandaki gençlerin oldukça komik bir tablosunu çizer: Batı usülünde giyinmiş olan genç erkekler sigara içen genç kadınlarla dolaşmaktadırlar. Konuştukları dil ise bir Türkçe Fransızca karışımıdır[11]:

-Niçin mademoiselle, cenabınıza sigara vermedim diye bunu söylüyorsunuz.

-Hayır, ne münasebet. Başkalarına yaptınız ya bana yapmasanız da olur.

-Anladım mademoiselle, öyle ise bir sigara yapayım de cenabin ile barışalım.

-Merci monsieur.

-Merci oui mi, merci non mu?

-Merci non.

-Niçin böyle ediyorsunuz mademoiselle? Biz cuventulara bu kadar effronté olur mu?

-Cenabınız gibi cuventulara kalsak pek fena idi.

-Mademoiselle, bu kadara kadar biz cuventuları kırmak... doğrusu çok şey.

-Monsieur ben doğrusu liberta söylerim.[12]

Vartan Paşa batılı kültüre karşı değildir, ama o Osmanlı Ermeni kültürü ile batı kültüründen oluşan akılcı bir sentezi savunur. Hagop ve Akabi'nin davranışları o sentezin gerçekleşebileceğini göstermektedir. Onlar, tıpkı Rakım Efendi gibi, Batı kültürüne ılımlı bir ilgi gösterirler. Fransız edebiyatını okurlar ama Fransa'daki hayatı taklit etmek için değil, kendi kültürel ufuklarını genisletmek için. Yani batı kültürü onlar için bir amaç değil, sadece bir araçtır. Sonradan çoğu Tanzimat romancısı da bu mesajı tekrarlamıştır.

Batılılaşmanın yanısıra, kadının konumu da Tanzimat dönemi romanının önemli bir konusudur. Vartan Paşa kendi toplumundaki kadınların uğradıkları haksızlıklar üzerinde durur. Sözettiği sorunlar, bu alanda Şemsettin Sami ve Ahmet Mithat Efendi'nin de dikkatini çekmiş olan sorunlardır: Zorunlu evlilikler ve aile içi şiddet. *Akabi Hikâyesi*'nde, Fulik Dudu sevemediği Rupenig Ağa ile istemediği hâlde evlendirilir.[13] Sofi Dudu fakirlikten kurtulmak için evlendiği içkici Hamparcum tarafından sık sık dövülür. Yine Hamparcum birkaç kuruş kazanmak için kendi kızını fahişe olarak satmayı göze alır.[14] Ayrıca Akabi ve annesi Anna üvey babalarının zalim davranışları yüzünden sevdikleri erkek ile görüşemezler. Bunun sonucu Anna için hayat boyu mutsuzluk, Akabi içinse ölüm olur. Romandaki bütün kadınlar erkekler tarafından ezilir. Sonraki Tanzimat romancıları gibi, Vartan Paşa da bu sorunlara okuyucularının dikkatini çekmekte ve kadının konumu ile ilgili sorunun batılılaşma sorunu kadar önemli bir toplumsal sorun olduğunu göstermektedir.

Tüm bu mesajları iletebilmek için Vartan Paşa okuyucusunun devamlı dikkatini çekecek bir hikâye yaratmak zorundadır. Hikâye ilgi çekici değilse, okuyucu okuma-

ya devam etmez ve yazar hikâyenin içinde ördüğü mesajları iletemez. *Akabi Hikâyesi* ustaca tertiplenmiş gerilimli ve olaylı bir aşk hikâyesi olduğundan yazar hedefine varmıştır. Okuyucu sonuna kadar Hagop'la Akabi'nin birbirine kavuşup kavuşamayacaklarını merak eder, Rahip Fasidyan'ın entrikalarının olası sonuçlarından endişe duyar ve hapisten çıktıktan sonra Hagop'un babasının evine hizmetkar olarak alınan Hamparcum'un onu hapse attıran Hagop'tan intikam alacağından korkar.

Vartan Paşa ilginç bir hikâye ile ve ustaca anlatımıyla okuyucusunun dikkatini ayakta tutmayı başarır. Bunun yanısıra, oldukça duygusal ve hüzünlü bir roman olan Akabi Hikâye'sini yer yer mizahlı sahnelerle keser. Romanın başında Rupenig'in yabancı bir satıcı kızla başarısız ve gayet acemice oynaşmasına tanık oluruz.[15] Varteni Dudu'nun operada uyuyakalması[16] veya gençlerin züppeliği[17] acılarla dolu hikâyenin atmosferini hafifleten güldürücü öğelerdir.

Ayrıca anlatıcının hikâyesini aktarırken okura daima direkt bir şekilde hitap etmesi ve hikâyedeki gelişmeler hakkında yorumlar yapması bu romanın dikkate değer başka bir özelliğidir. Anlatıcı meddahları ve başka geleneksel hakileri hatırlatmaktadır.. Vartan Paşa bu romanda batılı ve doğulu anlatım tekniklerinden yararlanır. Geleneksel anlatım tekniklerinin romanın içinde yansıtılmış olması doğaldır çünkü Vartan Paşa edebiyatta öncesi olmayan bir eser yaratmakta ve aslında yeni bir meslek öğrenmektedir Anlatıcının romanının akışına bu şekilde müdahele etmesinin başka nedenleri de vardır. Okuyucuya hitap ederek onun dikkatini çekebilmektedir ve onunla bir diyalog, yani yakın bir ilişki kurabilmektedir, şu örneklerde olduğu gibi:

'Mazallah kıskançlığa tebellaş olan kimse hiç bir vakit rahat edemez...'[18]

'Bağdasar Ağa'nın yeğeni Fransız lisanına aşina olup, sonra ifade ederiz nasıl tahsil edebilmiş olduğunu, odasına girdi...'[19]

'Cihan pek acayiptir, kimine hay hay, kimine vay vay, diye kaba bir tabir var, fakat pek sahihdir. Bazı yerde sefalet ve bazı mahalde dahi mesruriyet.'[20]

'Okuyan dostumuzun pek iyi malumudur ki, yüzbaşının hiç taksiratı yok idi Hagop Ağa'yı çevirtmesinde çünkü öyle bir teşekkih olur ise kendi vacibe-i zimmetidir tashih eylemek için mahpus ettirmek.'[21]

Ayrıca bu tür hikâyeler büyük bir ihtimalle yüksek sesle okunurdu ve okuyucunun dinleyicileri de vardı. Yazar da ona göre romanını canlı bir şekilde yazmak zorundaydı.

Siyasal bir roman yazmayı amaçlayan bir romancının dikkat etmesi gereken başka bir öğe ise dildir. Vartan Paşa'nın Osmanlı edebi dilini bilmesine rağmen, onu bu anlatıda fazla kullanmayıp Farsça ve Arapça tamlamalardan mümkün olduğu kadar kaçınarak konuşma diline yakın, sade bir dille yazmayı tercih ettiği dikkati çekmektedir. Birçok yerde anlatının diyaloga dayalı olması yazarın sade bir dil kullanmasını kolaylaştırır. Dili sanatsal anlamda güzelliğe varmak için kullanmaz, ama onu bir fikir iletmek için bir araç olarak görür.

Yazarın romanda kullandığı Türkçe o zamanın (tabiri yerindeyse) standart Türkçesi olmayıp Ermenilerin konuştukları Türkçedir. Bu cümle yapısını etkilemektedir.[22] Ayrıca metinde özgün deyimler ve *ahbar* (kardeş), *bısag* (nikah) veya *surp* (aziz) gibi birçok Ermenice kelime geçer.[23] Bu şaşırtıcı değildir çünkü Vartan Paşa Türkçe konuşan Ermeni toplumuna hitap etmektedir ve Ermenice alfabeyi kullanması da Türkçe kelimelerin imlasını ve telaffuzunu etkilemektedir, çünkü Türkçe'deki bütün sesleri verememektedir.

*Akabi Hikâyesi* Ermeni toplumuna yönelik yazılmış olmasına rağmen, bu romanın başlıca özellikleri ondan yirmi sene sonra gelişmeye başlayan Türk romanında da bulunacaktı. Roman bir mesajı aktarmak için bir araç olarak görülür. Vartan Paşa toplumsal gerginlikler, batılılaşma ve kadının konumuyla ilgili fikirlerini iletebilmek için okuyucusuna direkt bir şekilde hitap eden anlaşılır bir dil ile yazılmış, mizah öğeleri içeren ve facia ile sonuçlanan bir aşk hikâyesi anlatır, ondan sonra Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Şemsettin Sami ve diğerlerinin de yaptıkları gibi.

Ancak bu romancıların Vartan Paşa'nın romanından haberdar olup olmadıkları, onu okumuş olup olmadıkları ayrı ve cevaplandıramayacağımız bir sorudur. İstanbul'da yaşayan çeşitli milletlerin kültür alanındaki ilişkileri Osmanlı toplumsal tarihinin pek fazla araştırılmamış bir yönüdür. Şu var ki *Akabi Hikâyesi* Tanzimat romanının tam bir prototipidir ve onun için hem Türk hem de Ermeni edebiyatının önemli eserlerindendir. Bu sıradışı eser 1953'te Kamik Stepanyan tarafından Ermeniceye tercüme edilip Erivan'da basıldı. Türkiye'de ise ancak 1991'de yeni harflerle yayınlandı. Andreas Tietze'nin titiz transkripsiyonu dilciler ve genel olarak Türkbilimciler için çok değerliyse de, sıradan okuyucunun okuma zevkini azaltmaktadır. Belki de, ilk baskısından 150 sene sonra, bugünkü Türkçeye aktarılmış yeni bir baskı yapma zamanı gelmiştir.

---

[1] Vartan Paşa (yayına hazırlayan Andreas Tietze), *Akabi Hikâyesi: İlk Türkçe Roman* (1851), İstanbul, Eren Yayınları, 1991, s. X.

[2] H. Berberian, 'La Littérature Arméno-Turque', *Philologiae Turcicae Fundamenta, Wiesbaden*, Franz Steiner Verlag, 1964, s. 815.

[3] James Etmekjian, *The French Influence On The Western Armenian Renaissance*, New York, Twayne Publishers, 1964, s. 241-242.

[4] Vartan Paşa (yayına hazırlayan Andreas Tietze), *Akabi Hikâyesi: İlk Türkçe Roman* (1851), İstanbul, Eren Yayınları, 1991, s.59.

[5] *a.g.e.*, s. 59.

[6] *a.g.e.*, s. 83.

[7] *a.g.e.*, s. 116.

[8] *a.g.e.*, s. 98-104.

[9] *a.g.e.*, s. 99.

[10] *a.g.e.*, s. 48-49.

[11] *a.g.e.*, s. 110-113.

[12] *a.g.e.*, s. 110-111.

[13] *a.g.e.*, s. 121-122.

[14] *a.g.e.*, s. 20-24.

[15] *a.g.e.*, s. 1-2.

[16] *a.g.e.*, s. 15.

[17] *a.g.e.*, s. 110-113.

[18] *a.g.e.*, s. 14.

[19] *a.g.e.*, s. 56.

[20] *a.g.e.*, s. 107.

[21] *a.g.e.*, s. 137 (dipnot).

[22] Andreas Tietze romanın dili konusunda ayrıntılı bir inceleme sunar. Bakınız *a.g.e*, s. XIII-XXI.

[23] Kullanılan Ermenice kelimelerin bir listesi için bakınız *a.g.e.*, s. 152.

**NECAT BİRİNCİ**

# TENKİDİN DİKKATİNE DÜŞMEMİŞ BİR ROMAN: MÜŞAHEDÂT



Türk romanının ortaya çıkışında ve gelişmesinde en önemli isimlerden biri, hatta en önemlisi hiç şüphesiz Ahmet Mithat Efendi'dir. Ahmet Mithat Efendi yazdığı, tercüme veya adapte yolu ile dilimize kazandırdığı onlarca romanla hem bu edebiyat türünün olgunlaşma yoluna girmesini hem de bir roman okuyucusu kesimin oluşmasını sağladı.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanları arasında biri vardır ki o konusu, konusunun ele alınışı, geliştirilmesi, yazılış ve işleniş tekniği açısından hem yazarının hem de Türk romanı örneklerinin arasında çok ayrı özellikler taşır. Bu romanın adı *Müşahedât*'tır. *Müşahedât* 1891 yılında Tercüman-ı Hakîkat gazetesinde tefrika edilmiş ve aynı yıl kitap hâline getirilmiştir. Bu roman tarafımızdan yeni yazıya çevrilerek Türk Dil Kurumu'nun Ahmet Mithat Efendi-Bütün Eserleri-projesi içinde 13.kitap olarak 2000 yılında basılmıştır.

*Müşahedât*, edebiyatımızda önemli tartışmaların yapıldığı bir devrede belli bir anlayışa hem cevap hem de örnek olarak kaleme alınmıştır. Bu tartışmalardan en önemli ve canlı olanı sözcülüğünü Menemenlizâde Mehmet Tahir'in yaptığı romantizm(hayâliyyûn) ile Beşir Fuad'ın temsil ettiği naturalizm(hakikiyyûn) tartışmasıdır. Bu tartışmalara Ahmet Mithat Efendi de uzak durmaz. Yazdığı bazı makalelerde natüralist roman ve bilhassa bu akımın temsilcisi olan Emile Zola'nın romanları üzerine görüşlerini ortaya koyar. Ahmet Mithat Efendi, bu yazılarında sadece Emile Zola'nın romanlarını değerlendirmekle kalmaz, bunu yaparken, bir taraftan da roman üzerine toplumu aydınlatıcı bilgiler verir. Onun *Ahbâr-ı Âsâra Tamim Enzâr* risimli makalesi bir nevi roman tarihi mahiyetindedir. Bu makalesinde yazar, romanın hangi asırda, nerede ve ne şekilde başlayıp ne gibi gelişmeler gösterdiğini uzun uzun anlatır. Bunu yaparken de Emile Zola'nın romanlarını gerçekçilik açısından eleştirmekten geri durmaz, bunlar hakkındaki düşüncelerini de söyler. Ahmet Mithat Efendi, Emile Zola'nın romanları hakkında sadece düşüncelerini söylemekle de yetinmez., O, bu düşüncelerini daha açık ve anlaşılır bir biçimde ortaya koyabilmek ve gösterebilmek için *Müşahedât*'ı kaleme alır. Mithat Efendi bunu romanının *Karîîn* ile *Hasbihâl* isimli önsözünde dile getirir.

Beşir Fuad'ın savunduğu natüralizmin roman sahasında ilk örneğini 1890 yılında Nabizâde Nâzım *Karabibik* isimli uzun hikâyesi ile verir. Nabizâde Nâzım eserini okuyucuya "hakîkiyyûn meselesinde tabîi bir roman" olarak takdim eder.

Gerek Emile Zola ve gerekse onu örnek alan Nabizâde Nâzım, *tabiî* romanların,

*"sırf hayal üzerine mebnî ve cinler, periler, sihirler, tılsımlar ile memlû romanlarına müşâbih olmak şöyle dursun, şövalye romanları, âşıkane romanlar, sefîhâne romanlar, dinî ve tarihî ve fennî romanlar ve politik romanlar ve filozofik romanlardan bir türlü namlarla bin sınıfa ayrılan romanlara kat'a benzemediğini söyler. Onlara göre gerçek romanın "cemiyet-i mütemeddinenin ahvâl-i hakikiyesi ve vukuât-ı sahîhası neden ibaretse romanların da ondan ibaret olması icap eder."*

Ahmet Mithat Efendi, Emile Zola ile taklit ve takipçilerinin bu anlayışına karşı şu soruyu sorarak onların romanlarını değerlendirir: *"Acaba Emile Zola ve rüfekâsının romanları bu icaba, bu iktizaya tamamiyle mutabık mıdır?"*

Bu soruya olumlu cevap verilebilirse Ahmet Mithat Efendi'ye göre "....dünyada ve bahusus dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa'nın Paris denilen yerinde fezâil-i beşeriyeden hiçbir eser kalmamış olmak lâzım gelir. (.....). O Paris ki Emile Zola ve rüfekâsı orada kokotlardan ve bunlara perestiş esbâbından ve bir de akşama yiyeceği olmadığı halde yine tembellikten vazgeçmeyerek, her nereden gelirse gelsin, velev ki karısının, kızının, hemşiresinin iffeti pahasına hasıl olsun, bir şişe şarap ve konyak veya rakı ile o günlük taam intizarında bulunan erbâb-ı sefâletten başka hemen kimseyi görmezler....."

Ahmet Midhat Efendi hayatı bu şekilde görmenin ve gerçeğin sadece bu olduğunu söylemenin ve sadece bunları anlatmanın *hakikatle, tabiîlikle* uzaktan yakından ilgisi olmadığına, bunların *hayal* olduğuna dikkati çeker.

Ahmet Midhat Efendi sefahât âlemlerinin varlığını inkâr etmez, ancak bu âlemlerde de birçok fazilet örneklerinin yaşandığına, ulvi duygu ve davranışların varlığını sürdürdüğüne, düşkünlüklerin bunları yok edemediğine inanır. Ona göre Emile Zola mektebinin düştüğü en büyük yanlışlık, hayatın bu tarafını kesin olarak görmezlikten gelmesi ve sadece çirkinlikleri, kötülükleri, ahlâksızlıkları anlatmasındadır.

Midhat Efendi'ye göre gerçek, kötünün yanında iyinin, çirkinin yanında güzelin, ahlâksızlığın yanında faziletin ele alınıp işlenmesi ile verilebilir. Yazar, *Müşahedât*'ı bu gerçeği göstermek için kaleme aldığını, romandaki olayları da yaşanılan hayattan seçtiğini söyler. Bu yönü ile *Müşahedât*'ın tabiî bir roman olduğunu kaydeder. Kendisinin de romanın kahramanlarından biri olarak eserde yer almasını, *tabiîliğe* en büyük delil olarak gösterir.

Bu durum, *Müşahedât*'ın herhangi bir roman olmadığını, natüralizmin yorumlanış şeklinin bir örneği olduğunu göstermektedir.

*Müşahedât*, Ahmet Midhat Efendi'nin naturalizmi değerlendirişinin bir ürünü olmasına rağmen, gerek edebiyat tarihçilerimiz ve gerekse yazar üzerine monografi kaleme alanlar, onu daima bu ilk büyük Türk romancısının diğer romanları paralelinde göstermişlerdir. Hemen her araştırmacı tarafından ilk defa, Musatafa Nihat Özön'ün "Ahmet Midhat Efendi'nin naturalizme örnek olarak yazdığı bir romanı" şeklindeki tespitinin de hiçbir açıklama ve delillendirme ihtiyacı duyulmadan Nihat Sami Banarlı, Mustafa Baydar, Cevdet Kudret, Kenan Akyüz tarafından tekrarlandığını belirtelim.

Oysa *Müşahedât*'ın asıl yeni olan tarafı tezi ve konusu değil, tekniğidir. Buna ilk defa 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde Ahmet Hamdi Tanpınar, *Roman istikrâî bir ders*

*misali hep beraberce bazan kahramanları ile istişare ederek tıpkı Letaif-i Rivayat'ın ilk cüzleri gibi bütün aile taraftndan ve gözümüzün önünde yazılır."* Der. Bu gözümüzün önünde yazılma biçimi *Müşahedât*'ı roman tarihimiz içinde önemli bir yere getirir.

Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedât*'ı Avrupa edebiyatında da pek görülmeyen çok değişik bir teknikle kaleme aldı. Romancı, vermek istediği *tabiîliği* okuyucunun dünyasında tam olarak uyandırabilmek için anlatıcıyı sadece birinci şahıs olarak almakla kalmadı, bizzat kendisine, *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'yi kaleme alan romancı ve gazeteci Ahmet Midhat Efendi olarak romanın kahramanları arasında önemli bir yer de ayırdı. O, bu yol ile günlük hayatın herhangi bir anından seçtiği bir olayın peşinden giderek bundan nasıl bir roman meydana gelebileceğini okuyucuya gösterdi. Romanın ismi de bu tekniğe bağlı olarak verildi.

*Müşahedât,* belli bir noktaya kadar ana kahramanlarının hatıralarına dayanır. Bu hatıraların romanı şekillendirmede kullanılma şekli eserin yeni olan tekniğini gösterir. Yazar önce kahramanlarının hayatını ayrı ayrı dinler. Sonra bunları bir roman yapısı içinde yazıya döker. Yazılanları hatıra sahiplerine okur. Bu okuma hikâyelerin tamamlanmasını ve doğrulanmasını sağlar. Romanda herkes kendisine ve yakınlarına ait bölümleri, estetik açıdan değil, gerçeğe uygunluk açısından kontrol eder ve hikâyeye son şeklini verir. Eserin özeti yazarın uyguladığı tekniği daha açık biçimde gösterecektir.

Ahmet Mithat Efendi Beykoz'dan Köprü'ye gelirken vapurun kamarasında Fransızca konuşan ikisi genç, biri yaşlı üç Ermeni kadın görür. Kafasında daima yeni romanlar tasarlayan muharrir, kadınların konuşmalarından çoktan beri düşündüğü, ancak bir türlü yazamadığı *tabiî* (naturalist) romanı çıkarabileceğini düşünür Vapurdan indikten sonra kadınları, Beyoğlu'ndaki evlerine kadar takip eder, görüşme talebinde bulunur. Yazarı, romanlarından tanıyan genç kadınlardan esmer olanı (Siranuş) bu talebi kabul eder ve yazacağı romana arkadaşı Ağavni ile birlikte yardımcı olabileceğini bildirir. Yazar ilk olarak Siranuş'un hikâyesini dinler Bu hikâyede Refet ismi sık sık tekrarlanmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi Refet'le görüşmek ister. Refet, Seyyit Mehmet Numan Efendi isimli bir tüccarın yanında çalışmaktadır Yazar Refet'le görüşür. Bu genç, Ağavni'nin hikâyesinde eksik olan tarafları tamamlar. Yazar, hikâyeyi okumak üzere Siranuş'a gider. İsmi Ağavni olan ikinci genç kız da oradadır Ahmet Mithat Efendi hikâyeyi bir de Ağavni'den dinler. Daha sonra elde ettiği malzemeyi roman hâline getirerek iki genç kıza okumaya başlar.

Ağavni'nin babası İtalyan Antuvan Kolaryo'dur Kolaryo, Novart isimli bir kadınla evlenir Ancak karısının, evlenmeden önce başkasından hamile kalmış olduğunu anlayan adam, onunla bütün ilişkilerini keser Novart, Karnik'i, arkasından da yine gayrımeşru münasebetlerin mahsulü olarak Takuhi'yı dünyaya getirir O tam bir sefahat alemine dalmıştır Bu duruma tahammül edemeyen Kolaryo evinden ayrılır ve Maryam adlı bir kadınla birlikte yaşamaya başlar Bu birleşmeden Ağavni doğar. Bu arada Novart, iyice daldığı sefahat alemlerinde günden güne düşerek sürüne sürüne ölür. Kızı Takuhi de genç kızlığının ilk demlerinde aynı akıbete uğrar. Oğlu Karnik'ı ise Seyyit Mehmet Numan yanına alır

Kolaryo ve Maryam'ın ölümlerinden sonra Ağavni bir müddet bir manastırda

okur. Buradan ayrıldıktan sonra genç kız Beyoğlu'nun sefahat alemlerinde görülmeye başlar. Ağavni ile Karnik bu eğlence yerlerinde karşılaşırlar Aralarında arkadaşlık başlar. Bu sırada Karnik, Ağavni'nin pansiyon arkadaşı Siranuş'u tanır.

Mithat Efendi hikâyede sık sık adı geçen iş adamı Seyyit Mehmet Numan ile tanışmak ister. Seyyit Mehmet Numan'ın Feride isimli bir kızı vardır. Karnik bu kızla parası için evlenmek istemektedir. Ancak Seyyit, Karnik'in Siranuş'la olan münasebetini bilir. Bu iki gencin evlenmesi için Seyyit, Karnik'e paraca yardımda bulunur. Ancak Karnik bu para ile birlikte Siranuş'un da bütün parasını alarak Avrupa'ya kaçar. Siranuş'un bu duruma düşmesinden kendisini sorumlu tutan Seyyit, genç kızın geçimini üzerine alır.

Mithat Efendi buraya kadar yazdıklarını Siranuş'a okuduktan sonra bu defa da onun hikâyesini dinler.



*Ahmet Mithat*

Siranuş'un babası Tunus'la İstanbul arasında ticaret yapan bir geminin zabitidir Tunusludur Annesi ise Tunuslunun metresi genç bir Ermeni kadındır Siranuş doğunca annesi onu kilisenin kapısına bırakır. Kilise onu bir aileye teslim eder Ancak durumdan haberdar olan Tunuslu, kızını teslim edildiği aileden alarak annesine geri getirir Bir sene sonra Tunuslu ölür. Bütün servetini metresine ve kızı Siranuş'a bırakmıştır. Babasından iki sene sonra annesinin de ölümü üzerine Siranuş patrikhanenin tavassutu ile bir pansiyona yerleştirilir. Siranuş, Ağavni ve Karnik'ı burada tanır.

Muharrir bu hikâyeyi kontrol için Siranuş'a okuduğu sırada Seyyit'ın kızı Feride'nin Refet'i sevdiğini öğrenir

Mazideki maceraları başlı basma birer roman teşkil edebilecek şekilde olan kahramanların halihazırda sükun bulmuş hayatları, Feride'nin Refet'e karşı olan aşkının ortaya çıkması ile yeni bir safhaya girer. Fakat bu çok devam etmez. Feride'nin, Refet'i seven Ağavni'yi öldürtmesi ve kendisinin de yakalandığı hastalıktan kurtulamayarak ölmesi üzerine kapanır. Bu sırada Karnik de işlediği bir cinayetten dolayı Paris'te idam edilir.

Bütün bu olaylar, romanın halihazır plânında en uzun çizgi olan Siranuş'un hayatında yeni bir sayfa açar. Bu, Siranuş'un Refet'e olan aşkının açıklanmasıdır. Esasen Refet de Siranuş'u sevmektedir Romanın sonuna kadar hiçbir şekilde bahsi geçmeyen ve hissedilmeyen bu sevgi, Ağavni ve Feride'nin aradan çekilmesiyle birdenbire su yüzüne çıkar. Bu olay, romanın mesut bir sona varmasını sağlar. Muharririn de yardımıyla Refet ve Müslüman olan Siranuş evlenirler. Seyyit Mehmet Numan ise Medine'ye yerleşmek üzere İstanbul'dan ayrılır.

Ahmet Midhat Efendi *Müşahedât*'a başarılı bir zaman kadrosu kurmuştur. Romanda halihazır ve geçmiş, değişik kişilerin hikâyelerine bağlı olarak gidiş gelişler hâlinde bir süre devam eder. Bu gidiş gelişler yakın ve uzak geçmiş plânında da anlatılan hikâyelerin sahibine göre değişir. Kahramanlar bu yaşanılan an ve geçmiş kadrosu içinde dile getirilirler.

Zamana bağlı olarak romanda anlatıcı değişir ve dolayısıyla bakış açısı da hareketlilik kazanır. Roman sadece birinci şahsın, yani yazarın romandaki konumu ile romanın kahramanı Ahmet Midhat Efendi'nin bakış açısı aralığından okuyucuya açılmaz. Her ne kadar yazarın şekillendirmesi ile hatıraların hikâyeye dönüşmesi söz konusu ise de, hikâyelerin sahiplerinin anlatışı ile bakış açısı da eserde önemli yer tutar. Romanı bir noktaya kadar romanın içindeki kahramanların bakışı aydınlatır.

Romandaki bu içten bakış şekli de Midhat Efendi'nin Türk roman sanatına taşıdığı önemli bir tekniktir.

*Müşahedât*'ın tabiî olma iddiası ile kaleme alınmış olduğunu söyledik. Bu iddiasını hiç unutmayan yazar, mekâna da özel bir dikkat göstermiştir. Daima somut unsurlar üzerinde durur. Olaylar ve kişiler mekâna sağlam bir şekilde yerleştiriliri. Mekân dekor olmaktan çıkar, fonksiyonel duruma yükselir. Eminönü meydanındaki ticaret hayatının canlılığını anlatan bölümün aşağıya aldığımız parçası bunun bir örneğidir.

*"Sarayburnu'na yaklaştığımız zaman bizim kayığa şebih birkaç kayığa rast geldik. Kayıkçılar birbirine aşinalık ederek, ufacık bir filo tertibiyle Eminönü'ne vardık. Ne bakalım. Bizden evvel elli altmış kayık oraya gelmişler. Bunların da başları, kıçları altlarında uyumakta bulunan bahçıvanlar, uyanmışlar. Her kayığa üçer beşer hamal girmiş. İskele cihetinde birçok küfeci, birçok sebzeci, birçok madrabâz!*

*Gümrüğün eşyâ-yı ayniyye mağazasıyla, Köprü arasındaki yetmiş seksen arşından ibaret sahil ile, tramvay vagonlarının durdukları yere kadar, o meydancıkta akall-i tahmîne göre iki bin kadar adamın,bir bahar gecesi, saat beşten sonra müctemi' ve meşgul olduklarını hiç derhâtır ettiğiniz var mıdır?*

*Kayıklardan yol bulup da yanaşabilmek bir emr-i âsır! O kalabalığa meram anlatabilmek bir emr-i muhâl. Hamallar küfe kapmak gayretinde. Bahçıvanlar küfe kaybetmemek mecburiyetinde. Arkacılar, sebzeciler, madrabâzlar zavallı bahçıvanları boğmacaya getirip, mallarını yok pahasına kapatmak kurnazlığında.*

*Yeni Cami'e doğru yer yer, küme küme küfeler konulmuş. Her küfe bir dükkân farz olunsun, fakat edilen pazarlıklar, pazarlıktan ziyade kavgaya müşabih şeyler. Beyaz acem gömlekli kantarcılar omuzlarına vurdukları kantarların sapı, öne doğru bir buçuk arşın uzanmış olduğu hâlde, gâh oraya, gâh buraya baş vuruyorlar. Kimisini bir bahçıvan, eteğinden çekip kendi küfeleri tarafına götürmeğe ve kimisini bir madrabaz, kolundan yakalayıp taraf-ı ma'kûse çekmeğe çalışıyor.*

*O zamanlar pul rüsumu da vardı. Yalnız medâhil-i şehirden giren eşyaya değil, bir dâire-i belediyye hududundan diğerine geçen arkacılardan, küfecilerden filânlardan da "toprak bastı parası" alınırdı. Bunun için de küfe ve sandık gibi şeyler üzerine bir pul yapıştırılırdı. İşte bu gece, şu cemiyeti tuhaflandırmak hususunda kantarcılardan ziyade yolcuların hükmü olduğu unutulamaz. Cabeca yolcular, ellerindeki paketlerden kopardıkları pulları yalayıp yalayıp küfelere yapıştırmaları suretindeki manzara bir türlü gözümüzün önünden gidemez. Hele arka küfecilerinden bazıları, arka taraftan küfesine pul yapıştırıldığını pekâlâ hissettiği hâlde hiç aldırmayarak, yoluna devam etmek istediği zaman, pulcu, küfeye sarılıp çekince, ikisinin de yere yıkılmaları kabilinden olan tuhaflıklar mümkün değil unutulamaz.*

*Bu mahşerin içinde cabeca ve zaman zaman "sıcak pideler" ve "gözlemeci" ve "sütlü çay" gibi avâze dahi işitilir. Şu arada seyar kahveci kendi etrafında, kimisi ufak iskemlelere, kimisi yerlere oturmuş bulunan balıkçıvan ve hamal ve kayıkçı ve madrabaz mahlûtu cemaatlere kahve pişiriyor. Burada bir seyyar berber, yine bu mahlûttan birisinin ya kafasını, ya çenesini tıraş ediyor. Ya Lânga, Yedikule vesair taraflardan yük getirmiş, veyahut Aksaray, Bayezit, Fatih gibi semtlere yük götürecek olan takım beygirler kuyruk salladıkça, yanlarına ziyadece tekarrüb edenlerin yüzlerini kamçılıyorlar.*

*Bazıları birer kazık ve bazıları küfeler üzerine konulmuş olan birçok fenerlerin kimisinde petrol lâmbaları alevlenmiş, patlamak tehlikesinde. Bazılarındaki petroller bitmiş, sönmek hâlinde. Birtakımının camları kırık, mumları eriyor. Birçoğu da pek güzel yanıp, meydanı tezyin eyliyor.*

*Koca bir memleket. Koca panayır"*

Ahmet Midhat Efendi *Müşahedât*'ın yazılışına kahramanlarını katmak yolu ile Türk romanına getirdiği tekniğin yeni olduğunun farkındadır. Ancak onun romanımıza getirdiği asıl yenilik, romanın yazılışını romanın konusu hâline getirmiş olmasıdır. Buna *Müşahedât* üzerine 1980 yılında yazdığımız bir yazıda temas etmiştik. Berna Moran, bu tekniğin Avrupadaki benzerlerine işaret etmek suretiyle örnekleri arttırır. Bu teknik bilinen kadarı ile ilk defa İngiliz romancı Laurence Sterne'nin 1759'da yayımladığı The Life end Opinion of Tristram Shandy (Tristram Shandy'ın Hayat ve İnançları) adlı eserde kullanılmıştır. İngiltere'de çok sevilen bu teknik dolayısıyla Lavrance Sterne bazı tenkitçiler tarafından dünyanın en tipik romancısı olarak karşılanmıştır. İtalyan Lvigi Pirandello'nun 1921 yılında yayımladığı Sei Personnaggi in Cerce D'Autore (Altı kişi yazarını Arıyor) adlı piyesinde aynı tekniği kullanmıştır. Andre Gide 1925'te yayımladığı Les Fause-monna yeurs (Kalpazanlar) da da *Müşahedât*'ta görülen tekniğe benzer bir teknik kullanılmıştır.

Ahmet Midhat Efendi'nin Laurance Sterne'den Pirandello ile Gide'in de Ahmet Midhat Efendi'den haberdar olduğunu söylemek oldukça zordur. Ancak şunu söyleyebiliriz ki Ahmet Midhat Efendi, derin hayal gücü ve geniş karîhası ile roman sanatı için çok yeni olan bir teknik uygulamış, ancak henüz başlama aşamasında olan roman yazıcılığımız ile tenkit dünyamız bu önemli hamleyi farkedip geliştirme gücünü gösterememiştir.

RAMAZAN KAPLAN

# AŞK-I MEMNU
## Evinde Bir Yabancı Adam




### I. Muhteva

*Aşk-ı Memnu*, Halit Ziya'nın, Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edildikten sonra (9 Şubat 1899-17 Mayıs 1900/413-479) 1901 yılında kitap olarak yayımlanan altıncı[1] romanıdır. Aralarında yazarın kendisinin yaptıkları da olmak üzere, sadeleştirilmiş biçimleriyle de değişik zamanlarda yeniden yayımlanmıştır. Romandan söz eden araştırma ve değerlendirmelerde, *Aşk-ı Memnu* romanının, Halit Ziya'nın, hatta Türk romanının en başarılı örneklerinden biri olduğu görüşü, hemen hemen üzerinde birleşilen bir husustur. Bu yazının amacı, *Aşk-ı Memnu* romanını, roman sanatının özelliklerine göre tematik ve teknik açılardan inceleyip eserin edebî değerini ortaya koymak, yine roman tekniği açısından aksayan yönlerine işaret etmektir.

*Aşk-ı Memnu* romanında, Adnan Bey'in yaşça kendisinden oldukça küçük, genç ve güzel eşi Bihter ile yeğeni Behlül arasındaki evlilik dışı ilişki konu edilir. Burada "ilişki" kelimesini özellikle dikkate almak gerekir. Çünkü, romanın adı "yasak aşk" adlandırması ve nitelemesini içermekle birlikte, daha sonra ayrıntıları ile görüleceği gibi, Behlül'ün yalnızca Bihter'le değil, fakat hayatında yer alan bütün kadınlarla ilişkilerinde egemen olan özelliği nedeniyle, romanda, "aşk"tan ziyade bedensel tutkulardan söz edilmesinin daha gerçekçi bir yaklaşım olacağı kabul edilebilir.

*Aşk-ı Memnu*, bireysel anlayış ve tutumlar çevresinde düşünce dokusu oluşmuş ve biçimlenmiş bir romandır. Bundan dolayıdır ki, burada ayrıca belirtilmesine gerek görülmeyen kimi değerlendirmelerde yapıldığı gibi, romanı, "batılı yaşayış" ya da "sosyal yapı" ile ilişkilendirerek ele almak pek doğru bir yol değildir. Çünkü, romanda, roman kişilerinin ne "batılılaşma" kapsamında görülebilecek görüş, düşünce ve sıkıntıları vardır, ne de romanın alacağı biçimde "sosyal yapı"dan kaynaklanan sorunlardan söz edilebilir. Gerçi romanda, "Melih Bey takımı" diye adlandırılıp "Melih Bey takımının hususî şöhretinden en ziyade hissesi olan" (s.5) Firdevs Hanım ve ailesinde somutlaştırılan bir yaşama biçimi üzerinde durulmuştur. Yazarın ifadesi ile Melih Bey takımı, "tamamiyle kibar âlemine mensubiyet iddia edecek kadar sağlam bir asalet sahibi olmayan (...) yarım asır evveline kadar mevcudiyeti meşkûk ve mübhem (...) içinde kibar hayat sicilinde tanınmış isimler bırakanlara uzaktan yakından –biraz karışık olmakla beraber- tesadüf etmek (...) belki mümkün (...) yalnız Anadolu kıyısında bir yalı ile bu yalıdan İstanbul'un hemen her tarafına yayılarak 'Melih Bey takımı' unvaniyle te-

mayüz noktasında birleşen kadınlar"* (s.6-7) topluluğudur. Bunların karakteristik niteliği, "giyinmek... Eğlenmekden sonra Melih Bey takımının başlıca hassası giyinmekde bütün zevk erbabına her vakit mukalled olan fakat hiçbir zaman tamamiyle taklidine –anlaşılamaz bir sebeble- muvaffakıyet hasıl olamıyan zerafetleri" (s.14)'dir. Ancak Melih Bey takımıyla ilgili olarak sözü edilen bu hususlar, roman kişilerinin kişisel özelliklerinin sınırlarını aşıp, romanda belirleyici faktör haline gelmedikleri gibi, romana sosyal bir mahiyet kazandırma gücü ve etkisinden de uzaktırlar. Daha ileri giderek şu söylenebilir ki, *Aşk-ı Memnu* romanında, romanın konu edildiği sosyal yapıya ait ciddî bir bulguya rastlamak mümkün bile değildir. Ayrıca bireyi güç durumda bırakarak iradesinin sosyal yapının özelliklerine göre biçimlenmesine yol açacak bir olgu da romanda bulunmamaktadır. Annesinin kötü şöhretinden dolayı giderek evlilik yapmasının güçleştiğini düşünüp Bihter'in Adnan Bey'le evlenmeye karar vermesi bile, Bihter'i kıskacına alan sosyal bir olgu olmaktan çok, Adnan Bey'le yapılacak bir evliliğin maddî ihtişamıyla Bihter'in ihtirasını kamçılamış olmakla ilgilidir.

Bu nedenlerledir ki *Aşk-ı Memnu*, her roman kişisinin kendi iradesi etrafında gelişen bireysel hayatların romanıdır.

*Aşk-ı Memnu*, yapısı ve kurgusu ile, denge hâlinden dengesizliğe geçişin ve tekrar dengenin kuruluşunun tipik bir örneğidir. Bu bakımdan öncelikle Bihter sonra da Behlül, romanın bütün yapısını belirlemede en önemli roman kişileridir. Dengenin bozulması, ardından da yeniden denge durumuna dönülmesinde ise "arzulayan özne" ile "arzulanan nesne" arasında başlayıp gelişen ilişkiler yumağı temel bir faktördür.

Bihter, daha romanın başlangıcında, annesi Firdevs Hanım ve ablası Peyker'le birlikte çıktıkları bir sandal gezintisinde Kalender'den dönerlerken bir roman kişisi olarak varlığına dikkat çekilen biridir. Firdevs Hanım, sandallarının Adnan Bey'in sandalı ile karşılaşması sırasında, Adnan Bey'in "ısrarlı bakış" (s.3)'larını kendi lehine düşünmek isterken, Peyker "evet, gözlerini Bihter'den ayırmıyor" (s.3) deyiverir. Böylece romandaki taraflar hakkında görüş belirtmek için henüz başlangıç aşamasında olunsa da; yazar Peyker'e söylettiği bu sözle en az ölçülerde olsa bile, Bihter'le Adnan Bey'in romandaki işlevini sezdirmiş olur. Gerçekten de Firdevs Hanım ve ailesinin tanıtıldığı birkaç sayfadan sonra, Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istediği ve bu arzusunu Bihter'in eniştesi Nihat Bey'i aracı kılarak gerçekleştirmeyi düşündüğü bilgisiyle karşılaşırız.

Bihter, yirmi iki yaşına gelmiş olmasına rağmen, henüz kendisine ciddî bir evlilik teklifi yapılmamıştır. Bihter'e göre annesinin, "Melih Bey takımı"na ait kadınların kötü şöhreti ile tanınıyor olması iyi bir evlilik yapmasında büyük bir engeldir. Bu yüzden, olsa olsa eniştesi derecesinde birisiyle ancak bir evlilik yapabileceğini düşünür. Bu durum, yani "annesinin hayat tarzı ve bütün ailenin şöhreti" (s.30) Bihter'in, Adnan Bey'in evlilik teklifini olumlu bulmada bir noktaya kadar bir faktör ise de, Bihter'in bütünüyle bu olgunun etkisinde Adnan Bey'le evlenmeye karar vermiş olduğu da söylenemez. Kısaca, ailesinin durumu nedeniyle, kendisine yapılan her teklife olumlu karşılık verecek biri de değildir Bihter. Gerçekte o, maddî açıdan olduğu kadar, kendisine göre ilerlemiş yaşına rağmen "zarif, en güzide bir âleme mensup, birçok ikbal ihtimallerine namzed" (s.26) kişiliği ile mükemmel bir insan gördüğü

Adnan Bey'le evlenmekle, böyle bir hayatın bütün imkânlarından yararlanmayı düşünmektedir. Adnan Bey'le evlilik demek "koca mutantan (bir) yalı" (s.25) "o büyük yalının yegâne hâkimesi olmak (...) tantana ve servet emelleri" (s.26), "fakir evceğiz"den s.29) kurtulmak, "küme küme yığılmış kumaşlar, bunların üzerine dökülen mücevherler" (s.30) demektir. Adnan Bey'in kişiliği ve maddî varlığı çevresinde ifade edilen bu düşünceler ve beslenen hayaller, gösterir ki, Adnan Bey'in evlilik teklifi karşısında Bihter iradesini aklının emrinde kullanan bir tiptir. O kadar ki, Adnan Bey'in elli yaşına gelmiş iki çocuk sahibi bir insan olması Bihter'in umurunda bile değildir. Ona göre, Adnan Bey kimliğindeki adamlar için "yaş en âdi bir ehemmiyet derecesinde" (s.27) kalırken; yirmi iki yaşında, Nihal gibi bir genç kızın annesi ve onu, on yaşında doğurmuş olmayı hayal etmekten gizli bir heyecan duyar.

Bihter'le evlenmesinden sonra, Adnan Bey'in yalısında yeni bir hayatın oluşmaya başladığı muhakkaktır. Bu aşama, romanda yaşananlar ve kurgu adına dengenin bozulmasının da başlangıcıdır. Bihter'in, Adnan Bey'in yalısına bir eş olarak geldiği ana kadar, gerek Firdevs Hanım ailesi, gerekse Adnan Bey'in yalısında kendi karakteristik özellikleri içinde devam eden ve bu hâlleri ile denge durumunda olmanın göstergesi sayılabilecek yaşama biçimleri söz konusudur. Aslında, iradesi ve aklını, Adnan Bey'in gösterişli varlığı ve hayatının kendisine hazırlayacağı imkânlar noktasında kullanarak bir evlilik yapmış olmakla birlikte; Bihter, evliliğin getireceği sorumlulukların da bilincindedir. Bu bakımdan Bihter, romanın sonundaki trajik konumuna rağmen, "denge bozucu" bir karakter olmaktan çok uzaktır. Evliliklerinin birinci yılına tesadüf eden Ağustos ayında gittikleri "sahra alemi"nde, Peyker'in söylediği ve romanın anahtar anlam birimlerinden sayılması gereken söz hatırlandığında, bu durum daha iyi anlaşılabilir. Bu "sahra alemi"nde bir yandan annesi Firdevs Hanımla, bir yandan da kendisiyle gönül eğlendirmeye çalışan Behlül'ün sarkıntılık derecesine varan davranışlarından sıkılan Peyker "biliyor musun Bihter? Kaynınız mıdır, yeğeniniz midir, nedir, tuhaf ve cesur bir çocuk! Enişte'nin hukukuna ufak bir tecavüze tahammül edemiyeceğimi bilirsin. Ben kocama hıyanet etmek fikriyle evlenmedim, beni rahat bırakmıyacak olursa evime kabul etmemeğe mecbur olacağım" (s.144) demiştir. Bihter bundan nedensiz bir rahatsızlık duysa bile, Peyker'in sözü, kolaylıkla kabullenebileceği bir gerçeklik olarak onun da ruhunda yansımasını bulur. O da, ablasının sözünden hareketle, kocasını aldattığı için kahrından ölümüne neden olan annesine benzememeyi içtenlikle düşünür. Annesinin ilerlemiş yaşında, Behlül'le ulu orta şakalaşmalarından utanır. Çevresindekilerin, ablasını babasına, kendisini annesine benzetmiş olmalarına razı olmaz.. Sanır ki, "Peyker babasına benzediği için hayatında mes'ud olacak; ve, o, Bihter, bu bir hata neticesiyle vücude gelen izdivacda bedbaht olacakdı" (s.175).

Göksu'daki "sahra alemi", öncelikle Bihter'in kişisel hayatında, sonra da romandaki gelişmelerin yeni bir mahiyet almasında önemli bir işlev görmüştür. Bu geziden dönüldüğü akşam, Bihter, birdenbire ve o ana kadar romanda varlığı bilinen bir gerekçe olmaksızın, kendi kendisiyle bir hesaplaşmaya girişir. Evliliğini, çevresindeki insanları sorgular. Bihter için Adnan Bey, kendisine aşkla bağlanılan bir koca değil, sadece bir dost, neredeyse sanki bir yabancıdır. Nihal'le Bülend'in mürebbiyesi Madam Courton ile arasında bir yakınlık kuramamış olsa da, kendisini Adnan Bey'in kırılgan kızı Ni-

hal'e sevdirmek için elinden geleni yapmasına rağmen onun dostluğunu kazanamayacağını düşünen, evdeki hizmetçilerin de sanki birer düşman oldukları duygusuna kapılan Bihter, Adnan Bey'in kendisine yabancı oluşu kadar, kendisi de bu evde bir yabancıdır. Oysa o sevmek, kadınlığının farkına varılmasını görmek istemektedir. Evlilik onda, genç kızlık/kadınlık duygularını uyandırmış, fakat tatmin etmemiştir. Bihter'in iç konuşmaları çerçevesinde beliren ruh hâlinden anlaşılır ki, Bihter mutsuz bir kadındır. Ablası ile kendisini karşılaştırırken, artık hiç olmazsa kendisine itiraf etmek zorunda kaldığı gerçekle, bu ortam ve ruh hâli içinde yüz yüze gelir: Evliliği bir hatadır ve Peyker sıradan birisiyle yaptığı evliliğinde mutlu olurken, kendisi Adnan Bey'le "kalbinin taze emellerine bir tesliyet katresi serpilemiyen (...) zifaf haclesi" (s.233)'nde "bedbaht" olmaya mahkûmdur. Bu motif yapısıyla roman, Balzac'ın, evlilikte sadakatle aşkın karşılaştırılması olarak görülebilecek *İki Gelinin Hatıraları* adlı eserini hatırlatır.



*Halid Ziya*

Romanda, Bihter'in evliliğinin bir hata olarak ortaya konulması ve onun mutsuz bir kadın kimliğinde anlatılmaya başlanmasından sonra, romanın içeriğinin belirlenebilmesi için, yazarın böyle bir evliliği konu edinmekle neyi amaçladığını açıklamak gerekecektir. Roman kişilerinin kendi iradeleriyle davranarak, kendi hayatlarını ve geleceklerini bir bakıma kendilerinin hazırladıkları anlamına gelen görüşler daha önce ifade edilmişti. Peki insan, iradesinin özgür seçimine rağmen, nasıl oluyor da yaşamaktan kurtulamayacağı trajik bir olgu ile karşı karşıya gelebiliyor?

Halit Ziya, natüralizmde temel bir sanat prensibi hâlini almış olan "nedensellik" anlayışının bir uygulamasını yapmıştır *Aşk-ı Memnu*'da. Buna göre, tabiat olaylarında benzer sonuçlar, nasıl birbirine benzeyen nedenlerin varlığı altında ortaya çıkıyor ise, insan hayatında da böyledir. Birey, soyunun ve içinde yetiştiği toplumsal yapının ürünüdür. Dolayısıyla kalıtım, insanın duygu, düşünce ve davranışlarını biçimlendirir. Bu yüzdendir ki, insanoğlu kendi özgür iradesiyle hareket etse bile, soyundan kendisine geçen özelliklerin etkisinden kurtulamaz. Böyle olunca, kendi iradesi ile yaptığını sandığı şeyler, gerçekte kalıtımla kişinin mizacında yer eden özelliklerin dışa vurumundan başka bir şey değildir.

Halit Ziya'nın eserinde, toplumsal yapının önemsenecek derecede romanda yer almadığı, hatta bu yapıya ait ciddî bir bulguya tesadüf edilemeyeceği hususu daha önce tespit edilmişti. Bu durum, bizi, roman kişilerinin sosyal çevrelerinden ziyade, bir miras gibi devraldıkları mizaçlarıyla değerlendirilmeleri gerçeğine götürür. Şekerlerini almak için Behlül'ün odasına giden Bihter, nasıl olmuşsa olmuş, Behlül tarafından öpülmüştür. Bihter, belki bilinçaltında gizli bir duygunun etkisiyle hareket ederek Behlül'ün odasına gitmiş olabilir. Fakat hiç de böyle sonuçlanacak bilinçli tasarlanmış bir tutum içinde değildir. Nitekim bu buluşmanın ardından pişmanlık duyar. Behlül'ü sevmez, ondan iğrenir, kurtulmak ister. Vicdan azabı çeker. "Behlül'ün hatırasında tesadüfle temellük edilmiş bir sefile hükmünde" kalmamak için "onun hayatına

tasarruf etmek", "onun olmak", "onu sevmek", "sevmeğe çalışmak", "bu aşk günahını" "kendisini tenzil değil i'lâ" (s.217) edecek bir yöne çevirmek ister. Aslında Bihter bu türden düşünceleriyle, hâlâ "kocasına ihanet eden" bir kadın olmamanın mücadelesi içindedir. Daha dikkat çekici olan ise, Behlül'le ilişkisine yalnızca Firdevs Hanım'ın kızı olmaktan başka bir neden bulamaz ve suçu ona yükler. "Başka bir sebeb bulmuyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebebsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi. Bütün bu günahın, bu levsin mes'uliyetini annesine atf ediyordu. (...) Kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu" (s.215). Gerçekten Bihter'le annesinin karşılaştırılması, Bihter'e yukarıdaki sözleri söyletecek kadar ilginç sonuçlar verir. Bihter'in felâketini hazırlayan kimi özellik ve düşünceleri annesinde de vardır. Bihter gibi, "insan halk için değil nefsi için yaşamalıdır" (s.15) tarzındaki anlayışıyla Firdevs Hanım için de evlilik veya koca, öncelikle "elbiseleriyle arabalarının masarifini temin edecek bir kese (...) öyle bir kese ki içinden avuç avuç, saymaksızın, alabilmek mümkün" (s.9, 13) olabilen maddî bir kaynaktır. Firdevs Hanım da evlilikte aradığını bulamaz ve kocasını aldatır. Aralarında bir fark vardır ki, evlilik dışı ilişkilerinin öğrenilmesinden sonra, Firdevs Hanım'ın kocası ölürken, bu defa hayatını kaybeden Bihter'dir.

Bihter'in, Firdevs Hanım'ın kızı olmasının mazeretine sığınması, onun iradesinin natüralist bir tutumla devre dışı bırakıldığı anlamına gelir. Bu durum, yaşadığı yasak ilişki içinde istenilen tarzda bir Bihter kimliği ortaya koymada yazar için de uygun bir yoldur.

Kadın konusunda oldukça deneyimli olan ve hayatı yalnızca "madde ve eğlence" olarak algılayan Behlül için, "hayatının hemen tek aşkı olaca(ğını) (...) ötekiler(in) hep bir yığın oyuncaktan ibaret kalaca(ğını) (s.213) düşünmüş olsa da nihayet bu ilişki, "hiçbir şeye ehemmiyet vermek istemiyen felsefesi" (s.92)'yle, sayıyı çoğaltmaktan başka bir anlam ifade etmez. Çünkü, şimdiki hâlde Bihter söz konusu iken başkaları için söylediğini, zamanı geldiğinde Bihter için de tekrarlayacak ve "hayır, diyordu; bir rüya değil, bütün ötekiler rüya, Bihter rüya, ve fena bir rüya idi, asıl Nihal bir hakikat, hayatımda yegâne hakikat!..." (s.424) demekten çekinmeyecektir. Ona göre , "asıl şiir kadınlardır, bu çiçeklerden teşkil edilerek odanızın yaldızlı hücrelerinde rakik çiçekliklerde mu'attar hatıralarıyla size gülümsiyen demetlerdir. (...) İşte aşkın felsefesi bundan ibarettir: Bu demetlerden mümkün mertebe çok bağlayabilmek." (s.130). Bunun içindir ki, "etrafındakilere kendisinin zevki için ancak böyle lüzum görüldükce isti'mal olunacak âletler kadar ehemmiyet" (s.88) verir. Bihter'le ilk birlikteliklerinin ardından amcasının hukukuna tecavüz etmiş olmaktan rahatsızlık duymak yerine, suçu, amcasının Bihter'le yaptığı evlilikte görür. "Bu izdivac dünyanın en çılgın bir şeyi idi. Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı. Şu hâlde onun ne kabahati olabilirdi? Kabahat asıl izdivacın idi" (s. 212).

Behlül'ün, Kette adlı şarkıcı kızla buluşmak için şehre indiği güne kadar, onunla yaşadığı ilişkiden mutlu olan ve bu ilişkisi aşağı yukarı bir yıl devam eden, ancak bu noktadan itibaren aldatılmış, gururu incinmiş, terkedilmiş bir kadın olmanın psikolojisini yaşamaya başlayan Bihter, yavaş yavaş trajik sonuna yaklaşır. Zengin birisiyle evlilik yapmayı başarmış, fakat varlık içinde yaşanan bu hayat, onun ruhundaki tatmin edilmemişliğin bütün yok-

sulluğunu acımasızca yüzüne vurmuştur. Mutsuz olduğunun bilincinde olarak artık kocasını sevmediğini ve "asla sevemeyeceğini" de düşünmeye başlamıştır. Behlül'le yaşadığı ve belki yegâne "saadet ümidi" sayılabilecek ilişkisi de, gerçekte "utanılacak bir aşkdan ibaretdi; ve bu aşk, bir gün onun yüzüne müdhiş bir tahkir sillesiyle" (s.324) inebilirdi.

Behlül, yalıdan ayrılışının üçüncü gününde yalıya döner. Yalıda kalmak üzere gelen ve "kızlarının saadetine öyle sönmek bilmeyen bir husûmet" (s.350) besleyen Firdevs Hanım, Behlül'e, Nihal'le evlenmesini teklif eder. Behlül'le Nihal'in evlenmeleri konusunda yalıdakiler arasında lâtife biçiminde başlayan konuşmalar, giderek ciddî bir boyut kazanır. Adnan Bey'le evliliği bir felâket olan Bihter, ikinci yıkımını Behlül'ün Nihal'le evlenme isteğinin kesinlik kazanmasıyla yaşar. Gittikçe sıradanlaşan, Kette örneğinde olduğu gibi kendisini başkalarıyla aldatmış olmasına bile tahammül ederek sürdürdüğü ve Behlül karşısında kendisini bir "sefile" derecesine düşürüp "acı bir aldanış" hâline gelen ilişkisine rağmen, Behlül'ün Nihal'le evliliğine şiddetle karşı çıkar. Behlül'ün kararlı tavrı karşısında, mademki annesi, Behlül'le ilişkisini bile bile bu evlilik düşüncesini Adnan Bey'in zihnine kendisi sokmuştur, ortadan kaldırmak da ona düşmektedir. Bihter, annesinin yardım etmesini ve Nihal'le Behlül'ün evlenmelerine engel olmasını ister. Ancak annesinin olumsuz karşılığı nedeniyle, Behlül'le arasındaki ilişkiyi Adnan Bey'e itiraf edeceği tehdidinde bulunur. Bunlardan Nihal'le birlikte Ada'da bulunan Behlül'ü haberdar etmek için ona bir pusula gönderen Firdevs Hanım'ın notu, Behlül düşürdüğü için, Nihal'in eline geçer. Artık Nihal de olanların farkındadır. Böylece, Bihter'le Behlül, Behlül'e Nihal arasında yaşananlar dönüşü olmayan bir nitelik kazanır. Bihter, kocasının tabancasıyla intihar ederken, Behlül yalıdan kaçar.

Toplumda yüzlerce defa yaşanan ve bundan sonra da yaşanacak olan, günlük yaşayış içindeki konumuyla tarafların hayatını etkileyen bir sıradanlıktan da kurtulamayan, fakat bir romancının tasavvurunda hayat bulduğunda belleklerden silinmeyen bir nitelik kazanan bu olayla yazarın anlatmak istediği nedir?

Halit Ziya, romanında Bihter'in felâketini hazırlayan nedenlerden biri olarak onun yaşça dengesizliğe dayanan bir evlilik yapmış olmasını göstermekle birlikte, acaba bu dengesizlik, öncelenen bir faktör müdür? Tersi düşünülecek olursa, yaşça dengeye dayanan evliliklerin hep mutlu ve olumlu yaşanması gerekmez mi? Ya da Halit Ziya yalnızca yaşça dengesizlik gibi tipik bir durumu hareket noktası olarak seçmiş de, bunun kalıtımla açıklanabilecek çok daha karmaşık bir yönünü anlatmak istemiş olamaz mı? Bu çerçevede birkaç seçenek daha ortaya konulabilir. Öyle görünüyor ki, yazar, natüralist yaklaşımından ortaya çıkan sonucu haklı ve geçerli gösterebilmek için, yaşça dengesizlik gibi tipik ve uç bir evlilik biçiminden yararlanmıştır. Buna göre romanın iletisini şu noktada aramalıdır: İnsan, kişisel ihtiras, arzu ve beklentilerini bir noktaya kadar kendi iradesi doğrultusunda gerçekleştirmeye muktedirdir. Fakat, iradesi ne kadar özgür ve güçlü olursa olsun, sanki onun iradesini aşan bir "üst irade" vardır. Bu romanda sözü edilmemekle beraber, bu "üst irade" kimi zaman Tanrıdır, romanda karşılaşılan biçimiyle de "kalıtım"dır. Öyleyse insan en özgür olduğu durumlarda bile, kalıtım yoluyla kendisine düşen payın etkisinden ve kendisi için hazırladığı gelecekten kurtulamaz. Yaşça dengesizliğe dayanan bir evlilik ise, insanı bu gerçekle yüz yüze getiren olgulardan yalnızca biridir.

**II. Yapı ve Teknik**

Yirmi iki ana bölüm ile bunlar içinde parçalara ayrılmış alt bölümlerden meydana gelen *Aşk-ı Memnu*, vaka kuruluşu bakımından klâsik yapıdaki romanların özelliğini taşır. Romanda yaşananlardan başlanarak, kişilerle zaman ve mekânın ele alınışına kadar romanın temel ögeleri, klâsik yapı ve kurgulama yöntemine göre biçimlenmişlerdir.

Hemen belirtmek gerekir ki, klâsik yapıdaki romanlar, genellikle olayı önceleyen, olay ağırlıklı romanlar oldukları hâlde; *Aşk-ı Memnu*, olayların ağırlık kazandığı bir roman değildir. Geniş hacimli bir roman olmasına rağmen, romanın merkezinde yer alan "yasak aşk" olgusunu besleyecek pek çok olayın varlığından söz edilemez. Yazar, olayları değil, romanda yer verildiği ölçüler içerisindeki az sayılı olaylarda roman kişilerini önemsemiş, onların ruh dünyaları aracılığı ile, romanın muhtevasını oluşturmuştur.

Roman, sözünü ettiğimiz teknik yapı ve anlayış çerçevesinde, mantıkî bir düzenin eseri olarak varlık bulmuştur. Her bir olay, durum, duyuş ve düşünüş; kendisinden sonraki bir başka oluşumun aşaması biçiminde tasarlanmış, neden-sonuç ilişkisi içinde gerçekleşen bir düzen romanın yapısına egemen olmuştur. Halit Ziya, roman kişilerinin düşünüş ve hayatında olduğu gibi, romanın yapısında da bir dönüşümü ifade eden Göksu'daki gezinti sonrasına gelinceye kadar geçen süreyi, bir hazırlık aşaması gibi değerlendirmiştir. Romandaki kişiler, aşağı yukarı ileride daha da belirgin hâle gelecek temel özellikleriyle burada verilmiş, romanın cereyan edeceği sınırlı sayıdaki mekânlar da bu kısımlarda tanıtılmıştır.Bu noktadan itibaren Behlül'le Nihal'in evleneceklerinin kesinlik kazanmasına kadar geçen süreçte, roman kişileri, romanın esasını oluşturan düşünce ve tutumlarıyla daha da ayrıntılı ele alınırlar. Bu kısımlar romanın muhtevaca en zengin bölümleri oluşuyla dikkati çekerler. Bihter'le Behlül arasındaki ilişkinin bozulup yeni bir görünüş almasıyla da, roman kişilerinin hayatında yeni bir dönüşümü ifade eden bir evre daha başlar. Artık bundan sonrası, trajik bir duraktır ve her roman kişisi kendi başının çaresine bakmanın telâşı ve tedirginliği ile karşı karşıyadır. Gelinen bu noktada, bozulan denge, asla masal gerçekliğinde mutluluk getiren yapısıyla olmamak üzere, yeniden kurulmuştur.

Yazarın romanı bölümlere ayırmış olması, tematik yapıdaki gelişmeleri takip etmede bir kolaylık sağlamakta ise de; romanın anlam dokusunun ortaya konulması için, bu bölümlemeye uymak yerine, roman kişilerindeki değişmelerin dikkate alınması daha verimli bir yoldur. Önce ifade edildiği üzere, romanın olay öncelikli olmaması da, bu yolun seçilmesini gerekli kılar. Gerçekten yazar, "yasak aşk" temasını, Bihter kimliğindeki bir kadının duygu dünyasındaki değişim üzerine kurmuştur. Bu bakımdan romandaki muhteva farklılaşmasını, Bihter'den öncesi ve sonrası biçiminde düşünmek mümkündür. Pek tabiidir ki, Bihter'in hayatına girerek onun adım adım trajik sona sürüklenmesinde başlıbaşına bir faktör olan Behlül'ün yerini gözden uzak tutmamak kaydıyla.

*Aşk-ı Memnu*'da, sınırlı sayıda mekânlar vardır ve Adnan Bey'in yalısı romandaki en temel mekân olma özelliği taşımaktadır. Kapalı bir mekânın sınırlarını aşacak ölçülerde, roman kişilerinin hayatları ve tasavvurları üzerinde etkili olan bu mekân; Servet-i Fünun yazarlarının aile bağlamında odaklanmış çabaları nedeniyle romanlarda önem kazanmış bir mekân birimi olarak da düşünülebilir. Gerçekten, *Aşk-ı Memnu* romanında, roman kişilerinin geleceğini yönlendiren her türlü duygu, düşünce ve davranış yalıda biçimlenir. Yalı dışındaki çevreler dikkate alındığında, romanda pek de işlevsel bir

değer taşımadığı görülen mekân, Adnan Bey'in yalısı söz konusu olduğunda farklı bir yapı kazanır. Bu bağlamda, yalı, kişinin kendisini sorgulaması, kendisi ve çevresiyle hesaplaşmasının aracı olarak bir işlev üstlenir. Birçok örnek bulunmakla birlikte, Göksu gezintisinden dönüldüğü akşam odasına çekilip yalnız kaldığı anda, Bihter'in o güne kadar hiç yapmadığı biçimde kendine yönelmesine mekânın zemin hazırlaması gibi.

Halit Ziya'nın vakayı sunuşta en çok kullandığı teknik tahlildir. Denilebilir ki, Halit Ziya'nın romanı asıl gücü ve başarısını, kişilerin tahlil yoluyla anlatılmış özelliklerinden ve bunların başlıcası olan iç çatışmalarından alır. İradesi doğrultusunda davranmış olmakla karşı karşıya kaldığı olumsuzluklar içinde bile, Bihter'in bir noktaya kadar okuyucunun tepkisini çekmemesi, iç çatışmalarında ortaya çıkan insanî yapısıyla ilgilidir. Halit Ziya tahlile, genellikle roman kişileri kendi başlarına kaldıkları zaman, onların ruh dünyasındaki çalkantıları, çıkmazları, ikilemleri göstermek için yönelir. Bu durumdaki örneklerde tahlil ile iç monolog ve diyalog birbirine karışmış bir hâlde bulunur.

Tahlilden sonra gelmekle birlikte, yazarın yoğunluklu olarak kullandığı bir başka sunuş tekniği de tasvir ve geriye dönüş tekniğidir. Tasvirin de, eşyayı, insanı ve çevresini anlatan birçok örneğinde, tahlilî bir nitelik kazanarak, bunları metafizik bir duyarlıkla anlatan sübjektif bir yapıya dönüştüğü görülür. Bunun dışında kalanlarda ise, objektif bir tutum hakimdir ve görünenin görüldüğü gibi anlatılması esastır. Tasvirle ilgili kaydedilmesi gereken bir başka husus da, Halit Ziya'nın kişilerin fiziksel özellikleriyle tanıtımına, dolayısıyla kişi tasvirlerine pek az yer verdiğidir. Bunun sonucudur ki, *Aşk-ı Memnu*'daki roman kişileri, fizikî görünüşlerinden ziyade, ruh dünyaları ile bellekte canlı bir görüntü kazanır ve dikkati çekerler.

Firdevs Hanım ve kızları ile Melih Bey takımının tanıtılması, Madam Courton'un geçmişi, Adnan Bey'in yalısına gelişi, Adnan Bey'in hasta eşinin durumu, duygu ve düşüncelerinin aktarıldığı kısımlarda görüldüğü üzere, roman kişilerinin yaşanan zaman diliminin öncesinde kalan hayatlarına ait bilgilere ihtiyaç duyulduğu anlarda kullanılan sunuş biçimi de geriye dönüş tekniğidir.

*Aşk-ı Memnu*, geniş hacimli bir roman oluşu yanında, şahıs kadrosundaki kişiler bakımından sayıca zengin bir roman sayılamaz. Romanda, adları verilen yirmi dört kişi vardır. Bunların romandaki işlevleri göz önüne alındığında, kişi kadrosunun daha da sınırlı bir çerçevede kalacağı söylenebilir. Bir romanın, yalnızca tip ve karakter düzeyindeki kişiliklerden meydana gelmesi elbette düşünülemez. Ancak, *Aşk-ı Memnu*'daki roman kişilerinin birçoğunun romandaki işlevi, gerçekten oldukça geri plândadır. Halit Ziya, çok sınırlı ölçülerde bile olsa, tipik özellikleriyle anlatma çabasında olmadığı için, bu gruptaki roman kişileri yaşayan kişilikler hâline gelemezler. Adnan Bey'in yalısında çalışan Şakire Hanım ve kocası Süleyman Efendi, kızı Cemile, hizmetçi kız Nesrin, Firdevs Hanım'ın hizmetçisi Katina, Emma ve uşağı Yakup, aşçı Hacı Necip ile Nihal'in büyük halası sözü edilen kapsamda ele alınabilecek statik kişilerdir.

Romandaki kişiler, ruhsal durumlarının öne çıkarılmış olmaları nedeniyle, ruhsal tipler kapsamında değerlendirilebilecek nitelikler gösterirlerken; kıskançlık, nefret, tutku gibi değerleri temsil etmeleriyle de evrensel tiplere örnek olabilecek özellikler taşırlar. Bunun yanında Halit Ziya'nın eserinde roman kişilerinin karakteristik yönleri tipikleştirildiği için, tip olma sınırını aşıp karakter niteliği gösterdikleri söylenebilir. Özellikle Bihter ve Behlül, bu bakımdan özgün birer örnektir.

Kişilerle ilgili bu tespitlerden sonra, Adnan Bey'in ayrıca üzerinde durulması gereken bir roman kişisi olduğunu söylemek gerekecektir. Bu durum, Adnan Bey'in, mevcut hâliyle Bihter'le Behlül'den daha önemli bir roman kişisi olduğu görüşünden kaynaklanmamaktadır. Tam tersine, en az Bihter ve Behlül kadar özenle romanda ele alınması gereken bir roman kişisinden, bu imkânın esirgenmiş olmasıyla ilgilidir.

Adnan Bey, Bihter'in kocasıdır ve karısının Behlül'le yaşadığı evlilik dışı ilişkiden doğrudan ve en çok etkilenmesi tabii olan taraftır. Ne var ki, yazar Adnan Bey'i romandaki konumuna uygun bir önemde anlatmaz. Nihal, babasının yeniden evlenmesinden sonra göstereceği tepki ve psikolojisindeki değişmeleriyle öne çıkarılıp neredeyse romanın temel kişilerinden biri hâline getirilirken; Adnan Bey'e romanda kızı Nihal'in ölçülerinde bile yer verilmez. Nihal'le kardeşi Bülend'in çocukluk günlerine ait terbiye, eğitim ve günlük hayatları ile ilgili olmak üzere ve romandaki işlevi açısından sorgulamaya açık ayrıntılı bilgiler veren Halit Ziya, aynı duyarlığı Adnan Bey konusunda göstermez. O kadar ki, Adnan Bey'in zengin ve varlıklı bir insan oluşu hazır bir veri olarak sunulduktan başka, varlığını nereden sağladığı ve ne iş yaptığının bilgisi bile okurdan esirgenir. Birkaç yerde onun tahta üzerine oyma yapmak gibi özel meraklarından söz edilir. Fakat müşkülpesent ve intizam meraklısı bu insan, evindeki düzenin bozuluşunun ve trajik bir sona doğru sürüklenmekte olduklarının farkına varmaz. Nihal'in Türkçe'deki çalışmalarıyla ilgilenip onlardaki hataları düzeltmeye çalıştığı, Fransızcaya yakınlığından söz edildiği hâlde ve nedense, öğrenim durumu bütün roman boyunca sır olma niteliğini korur. Herhalde yazar Adnan Bey'e "bonjour madmazel" (s.103) dedirtmekle, onun öğrenim ve kültür durumu hakkında yeterli bilgi verdiğine inanmış olsa gerektir.

Romandaki veriler şunu gösteriyor: Yazar, Bihter ile Behlül arasındaki yasak ilişkide istediği sonucu alabilmek için, Adnan Bey'in inandırıcılığını zayıflatacak ölçülerde, çok silik ve iradesiz bir kişilik ortaya çıkarmıştır. Düşünülmüş olsa gerektir ki, eğer Adnan Bey'e romanda ancak bu kadar yer verilirse, romanın kurgulanan teze uygun biçimde geliştirilip sonuçlandırılması kolaylaşacak, böylece romancının amacına ulaşması mümkün olabilecektir.

Oysa, Adnan Bey edilgen bir kişilikle ele alınmayıp, romanda yaşananlar karşısında ciddî bir taraf olarak düşünülüp bu çerçevede davranan bir kişilikle verilebilseydi, sonunda kaybeden kişi bile olsa, roman kişisinin inandırıcılığı ile malûl olmayacak; ihtirası, acısı, nefreti, kırılganlığı vb. ile bellekten silinmeyecek bir roman kişisi konumuna gelebilecekti. Yaşından beklenmeyecek ve çocuk duyarlığını aşan ölçülerde, Nihal her şeyin farkında olup babasını "görmeyen, hissetmeyen" (s.287) bir insan olarak nitelerken, "Bihter'in elinde bir oyuncak" (s.289) görürken; Adnan Bey'in olup bitenden habersiz bir insan kimliğinde verilmesi, hiç olmazsa Bihter'in yaşadıkları açısından tutarsızlıktır ve roman adına bir kusur kabul edilmelidir. Adnan Bey'in, romanın sonunda ve artık olabilecek her şeyin olmasının kesinleştiği bir evrede bir şeylerden şüphelenmesi de, onu inandırıcılığı yeterli bir roman kişisine dönüştürmeye yetmemektedir. Bu konumuyla Adnan Bey, inandırıcılığı ve dolayısıyla gerçekliği son derece zayıf bir roman kişisidir. Romanın bir kurmaca olduğu şüphesizdir. Ancak burada özellikle üzerinde durulan husus, romanın kurmaca olduğu gerçeğini göz ardı etmeden, dış gerçekliğin kişi özelinde, kurmaca yapıya dönüştürülmesindeki aksaklığa dikkat çekmektir.

Halit Ziya romanını, yazar-anlatıcı yöntemiyle anlatır. Bu yöntemin kullanılması, yazara, roman kişilerinin duygu, düşünce ve davranışlarıyla ilgili her türlü bilgi-

ye sahip olma ve bunları aktarma imkânı verir. Vurgulamakta yarar var. Halit Ziya, söz gelişi daha çok Bihter örneğinde karşılaşılan biçimiyle, roman kişilerinin kendi çıkmazları ve iç dünyaları ile başbaşa kaldıkları anları anlatmada usta bir yazardır. Bu başarıda, yazarın kendisiyle özdeşleşen yeteneği kadar, romanı anlatmada seçtiği yöntemin imkânları da pay sahibidir. Bu yolla okuyucu, romanın temel kişilerinde ortaya konulan çok özel dünyaları tanıma fırsatını elde eder. Bilgi ve hayal dünyasının sınırlarını aşan pek çok oluşumla yüz yüze gelir.

Evli bir kadının, evlilik dışı bir ilişkisinin konu edildiği böyle bir romanda, Halit Ziya, roman kişilerini birer birey olarak ele alır. Onları özel dünyaları ile işlerken, natüralist anlayıştan kaynaklanan uygulaması dışında, tarafsız bir tutum gösterir. Romana ahlâki açıdan bakıldığında, yargılanmaya çok açık özellikler taşıyan roman kişileri bulunmasına rağmen, yazar, bunlar karşısında, kişisel tercihlerine göre davranmaktan uzak durur. Hemen hemen romanın hiçbir yerinde, özellikle Bihter, Behlül, Nihal, Firdevs Hanım ya da Adnan Bey dikkate alınacak olursa, onları aşağılayan ya da yücelten bir tutum içine girmez. Roman adına, doğru olan da budur.

Halit Ziya, roman kişilerini tahlil yoluyla anlatmada gösterdiği başarıyı, onları konuşturmada yakalayamaz. *Aşk-ı Memnu*'da, kişilerin konuşmaya başlama biçimleri genellikle şablon bir yapı gösterir. Gereğinden fazla kullanılmış ki bağlacı ile başlayan konuşma cümleleri (s.135-137, 139,142,145) tekdüze bir anlatıma yol açar. Kimi zaman da Behlül'ün şu konuşmasında olduğu gibi, inandırıcılığı zayıf bir noktada kalır: "Bihter'e diyordu ki: -Bahs ederim ki yenge, sofradan kalkar kalkmaz uyuyacaksınız, İşte sahra âlemleri böyledir, insan eğlenmek ümidiyle gider; eğlenmemiş, yorulmuş, kırılmış olarak avdet eder. Hususiyle sizin için... *Daima evde, odaların basık havasında yaşayıp da birden güneşin tufanları altında geniş havalara çıkıveren kadınlar bir serbestlik meyli ile kafesinden kaçıp da henüz evin çatısından ayrılmadan bayılıveren kanaryalara benzerler*" (s.161).

Elbette çok sınırlı sayıda kalan ve işaret edilmesinde yarar bulunan bu hususlar, *Aşk-ı Memnu* romanının edebî değerini düşürecek boyutlara ulaşmaz. Romanın temel ögelerinin, birbirleriyle ve romanın merkezinde yer alan düşüncelerle bağlantısını kaybetmeden işlemek hususunda gösterilen çaba ile, bunun sonucunda eserin hem muhteva hem de yapı bakımından kazandığı olgunluk, eser ve yazar adına kaydedilmesi gereken bir başarıdır. Ayrıca insanoğlunun her çağda karşılaşılabilecek evrensel bir yönünü esas alan konusuyla *Aşk-ı Memnu*, her dönemde ve farklı sosyo-kültürel çevrelerdeki okuyucuların dikkat ve ilgisini çekmeye devam edecek bir romandır. Eserin öncelikle Türk, daha sonra da dünya edebiyatının farklı kültürlerdeki benzerleriyle karşılaştırılması, onun, evrensel ölçekteki değeri ve niteliğini de ortaya koyacaktır. Bu ise, metinlerarası ilişkilerin dikkate alınmasını gerektiren ayrı ve yeni bir çalışmanın konusudur.

---

[1] Halit Ziya hakkında değerli bir bibliyografya hazırlayan Zeynep Kerman ile Ömer Faruk Huyugüzel'in çalışmalarında yer alan bilgiye göre, Halit Ziya'nın Hizmet gazetesinde tefrika edilip yarım kalan Deli adında bir roman denemesi daha vardır. Bkz: "Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası", Türk Dili, 529 (1996), s.167.

* İncelememizde eserin şu baskısı kullanılmıştır : Aşk-ı Memnu, Hilmi Kitabevi, İstanbul 1939, 447 s.

NİHAYET ARSLAN

# EYLÜL ya da BİR AŞKIN ANALİZİ




Tanzimat döneminde modernitenin aktarılmasında bir eğitim aracı olarak görülen roman ilk olarak Halit Ziya tarafından tutarlı bir bütünlük içinde sanatsal düzleme taşınır. Onu Mehmet Rauf izler.

*Eylül* romanının, Servet-i Fünun dergisinde tefrikasının[1] başladığı 1900 yılında Halit Ziya'nın beş romanı yayımlanmış bulunuyordu. 1899'da çıkan ilk romanı *Nemîde*'den sonra geçen yaklaşık on yıllık sürede Halit Ziya, anlatım tekniğini geliştirerek romancılığımızda en önemli aşamayı gerçekleştirir. Mehmet Rauf, onu izleyerek, Türk roman tarihinin önemli eserlerinden *Eylül*'ü verir. Gerçekten de bu dönem bizim romanımızın biçim ve teknik bakımdan belli bir olgunluğa eriştiği dönemdir. Bununla birlikte romanın geldiği düzey, yazarları tatmin etmez. Mehmet Rauf'un *Bizde Roman* başlıklı makalesinde belirttiği gibi bir yetersizlik, bir eksiklik vardır ki bunun adını koymakta yazarın kendisi de güçlük çeker:

*"Şimdiye kadar Türkçe basılan romanları göz önüne getiriyorum, hep tahlilât tasvirât ile meşgul olunmuş. En çok iştigâl olunan bî-şüphe üslûptur; bu üslûbu da bir romancı gözüyle etrafımıza bakıp kullanmamışız. Nerede olduğunu tahattur etmiyorum. Hyppolite Taine bir yerde "Roman öyle bir aynadır ki hayat ve tabiatın bütün vücûhu onda in'ikâs eder" diyor. Mademki hayat ve tabiat tasvir edilecektir, hayat ve tabiat demek bizim gördüğümüz yaşadığımız hayat, etrafımızdaki tabiat demek değil midir? Halbuki eserlerimizde en çok bulunmayan bir şey varsa zannediyorum ki bunlardır.*

Halit Ziya, Mâî ve Siyah'da *bu noktaya atf-ı ehemmiyet etti, hayat sırf aşk ve garâmdan ibaret olmadığından bir hayatın yalnız ânât-ı garâmını değil, asıl ihtirasât-ı beşeriye ânâtının hepsine hakim olduğunu gösterdi, daha doğrusu gösterir gibi oldu; bunda bizim, etrafımızın hayatını görürüz. Son romanında el'an intişar eden Aşk-ı Memnu'da da bundan gölge var, fakat üstadın yine tasvir-i hissiyat için hayale meylettiği görülüyor. Burada bu iki roman ve ale'l-umûm romanlarımız hakkında beyân-ı mütalâa edecek değilim, yalnız şunu anlatmak isterim ki benim söylediğim roman bunlar olamaz, çünkü bunlarda "hayatımız" yok: bizi biz yapan, sairlerinden tefrîk ve tecrîd eden hayatımız, içinde yaşadığımız, muztarip ve mesut olduğumuz, ezildiğimiz bu hayat yok...Sanat nokta-i nazarından Halit Ziya Bey'in hele son romanını son derece âli görmekle beraber onda hayat-ı milliyemizin fevkinde bir hayat tasvir edildiği için şu bahsettiğim bizde fıkdanını büyük bir kusur gördüğüm romanlardan olmadığı için hesaptan hariç tutuyorum."*[2]

Mehmet Rauf'un, üstadı Halit Ziya'nın romanlarını, özellikle *Aşk-ı Memnu*'yu eleştirisi-

nin dışında tutmaya çalıştığı açıktır. Fakat *Aşk-ı Memnu*'yu ne kadar yetkin görse de "bizim hayatımızın" romanı olmadığını belirtmekten geri duramaz.. Bu yazıdan bir yıl sonra yayımladığı *Eylül*'de, *Aşk-ı Memnu*'da bulamadığını yapmayı başarabilmiş midir ? *Eylül* romanı da, "hayat-ı milliyemizin fevkinde" dediği *Aşk-ı Memnu* gibi toplumdan yalıtılmış bir ortamda, bizim hayatımızın dışında, belki üstünde, ama içinde değil, başka bir yerlerde geçer.

*"Evet, niçin yazılmıyor, bizde de niçin yazılmıyor?.. Eserlerimizi baştanbaşa hep ihtisasât--ı âşıkâneye, hele tasvirât-ı hususiye ve samimiyeye,* ***muhit ve zamana ehemmiyet vermeyerek,***[3] *tasvir-i ahvâl-i ruhiyeye hasretmişiz."*[4]

Aynı yazıda, Mehmet Rauf, bu aksaklığın, yazarlarımızın hayatı görme kudretinden yoksun olmalarından kaynaklanmadığını da belirtir. Öyleyse, Mehmet Rauf'un ısrarla üzerinde durduğu gibi, romancı olarak ustalıklarından şüphe edilmeyecek yazarlarımız neden hayatın bu kadar dışına düşüyor, steril ortamlara taşınmış romanlarındaki hayatlar neden kuvöz içindeki hayatlara benziyordu? *Mâî ve Siyah, Aşk-ı Memnu, Eylül* gibi organik bütünlüğü sağlanmış, kurguları sağlam, yazarlarının yeteneğinden şüphe duyurmayacak bu romanlarda, olmayan neydi? Hâlâ, 1930'lu yıllarda, *Bizde Roman* başlıklı bir başka makalenin[5] ilk cümlesinde, aynı zamanda edebiyat tarihçisi ve büyük bir estet olan bir başka romancının, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *"Bir Türk romanı niçin yoktur?"* sorusunu sormasına neden olan ne idi? Bu soru çok sorulmuş, ve herhalde henüz istenen cevabı bulmuş değildir.

Tanzimat'la birlikte Osmanlı toplumu seçkinleri her alanda, bütün kurumlarıyla kendi medeniyetlerini Batı ile karşılaştırmaya başladılar. Bu, kendinden üstün olan ***Öteki*** ile yüz yüze gelme anıydı. Yapılan karşılaştırmalar, *Öteki* ile aradaki mesafelerin aşılamayacak kadar büyük olduğunu gösteriyordu. Taklit o zaman devreye girdi. İlk kuşak romancılarımız Batı medeniyetinin taklitçileri idiler. Onların romanları, kendi ölçüleri içinde, siyasî, ahlâkî, dinî vb. bazı kaygılarla yapılan titiz seçmelere rağmen, Batı zihniyetinin ve toplumsal davranışlarının taşıyıcısı durumundaydılar. Zira, kendi medeniyetleri artık hiçbir şey üretemiyordu: ne bir bilgi, ne de kendi sanatını. Servet-i Fünun döneminde, siyasî baskılar yüzünden toplumsal meselelerden el çeken yazarlar, dikkatlerini, Batı romanının sanatsal yönüne çevirerek, Tanzimat dönemindeki, henüz kendi geleneksel anlatı geleneğimizin izlerini taşıyan, kurgusal ve anlamsal bütünlüğe ulaşamamış, o zamanki Batı romanının (on dokuzuncu yüzyıl sonlarının) "tür"[6] olarak iyice saflaşmış örnekleri karşısında melez bir görünüm arzeden bizim romanımızın kusurlarını görmeye çalıştılar. Bu defa, taklit edilen doğrudan doğruya romanın kendisi oldu. Böylece, bundan sonraki romanımız, romana özgü organik bütünlüğü sağlamayı başardı. Fakat Batılı romana özgü anlamsal bütünlüğü de özünde taşıyarak... Bu kaçınılmazdı. Çünkü modern Batı romanı, Batı toplumunun (medeniyetinin) herhangi bir ürünü değildir: Bu dünyanın öz evladıdır. Batı modernitesiyle bu kadar özleşmiş, nevi şahsına münhasır bu türde, taklidin ötesinde eser vermek kabil miydi? Asıl sorulması gereken soru budur.René Girard'ın "taklit *arzu"(üçgen arzu)*[7] kavramına göre düşünmeye çalışırsak, ilk romancılarımız için Öteki (dolayımlayıcı) Batı medeniyetidir; arzu edilen de onun nesneleriydi. Servet-i Fünun döneminde romancılarımızın öyküdüğü doğrudan doğruya Batı romanının kendisi oldu. Arzunun nesneleri de bu roma-

nın nesneleriydi. Batı romanlarından batılı bir yazar gibi düşünmeyi, insanı ve dış dünyayı batılı bir yazar gibi algılamayı öğrenen bu dönem yazarlarımız, ancak Batı romanının nesnelerine yönelebilirlerdi. Romanlarında yarattıkları kişiler, mekân olarak İstanbul'da bir konakta yaşayan bir Osmanlı ailesinden de olsa, batılı romanların kişileri gibi düşünecekler, hissedecekler, onlar gibi giyinip, onlar gibi davranıp onların sevdiği sanatları sevecekler, onların sevdiği müziği onların piyanolarında icra edeceklerdi. Halit Ziya'nın da Mehmet Rauf'un da romanlarında olan budur.

Berna Moran, *Aşk-ı Memnu* için,"*Uşaklıgil kişilerini ıssız bir adada bırakır gibi, toplumdan tecrit edilmiş bir yalıda toplar*" diyerek, yazarın kurduğu dramatik ilişkiyi geliştirmesinde, bunun bir zorunluluk olduğunu belirtir.[8] Bu durum *Eylül* romanı için de geçerlidir. Roman boyunca, Süreyya'nın sayılı kişilerden oluşan ailesi dışında hiç kimseye rastlanmaz. Romanın asıl bölümü ise üç kişi arasında, Boğaziçi'ndeki yalıda geçer. Esasında bu, romanın temasına uygun olarak kişilerin iç dünyasındaki yoğunluğu ortaya koymak için elverişli bir ortam sağlar. Bununla birlikte, toplumdan bağı kopmuş olan bu ortamda da "bizim hayatımız"ı görmek mümkün değildir. Ne var ki, bu romanlarda olmayan, yalnızca toplumsal fon değildir. Asıl söz konusu olan, kişilerin duyuş ve davranış tarzlarında ait oldukları toplumu yansıtamamış olmalarıdır. *Aşk-ı Memnu*' da olduğu gibi *Eylül*'de de tema olarak işlenen evlilik dışı ilişki ya da yasak aşk kavramı nasıl Batı'ya özgü bir kavram ise, bu aşkın roman boyunca işleniş şekli de Batı'ya özgüdür. İnsanın iyi niteliklerini ortaya çıkarmaya, ahlakî eğitim vermeye çalışan geleneksel Türk hikâyesinde, bu tür yasak ilişkiler yalnızca kötü karakterler arasında cereyan eder, kıssadan hisse anlayışına uygun olarak, onların cezalandırılmasıyla sonuçlanır. *Eylül*'de ise "yasak aşk" roman kişilerinin sadece yaşadıkları değil, aynı zamanda kendi içlerinde tartıştıkları bir konu olmuştur ki, bu modern anlayışın göstergesidir. Necip'in Suat'a olan aşkını içine gömmeye çalışıp, sonra ölümü aklına getirdiği bir anda toplumun değer yargılarına karşı çıkarak kendi kendine söyledikleri bu bakımdan ilginç bir örnektir. Onun ne kadar yaşadığı toplumun zihniyetinin dışında bir kişi olduğunu gösterir:

*'Bunlar, bu şimdi artık toprak ve çamur olanlar ömürlerinde benim gibi böyle saadete namzet olup da onu birtakım müesses, gayr-i müesses vesveselerle reddettilerse ne kazandılar? diye söylendi.[...] İşte yapan da , yapmayan da aynı toprağı, aynı çamuru teşkil ettikten sonra hep bir netice için muhakkak saadetleri tepmek cinneti neye yaramıştı? [...] Hayatın böyle büyük fedakârlıklara, feragatlere, ağır vazifelere tahammül ve liyakati mi vardı? [...]. Hem niçin hayatta binde bire nasip olmayan bu büyük saadetleri böyle feda etmeli, nihayeti ölüm olduktan sonra niçin hayatı da böyle esassız kanunlar için zorla ziyan etmeli idi? Hatta beşeriyet, hatta tabiat bunu sevk ve cebr etmiyor muydu? Bu kadar kavânîn ve âdâta rağmen yine onun galebe etmesi için bu ihtiyacâtın ne müesses, ne kavî asıl tabiî olduğu için ne müdhiş ve galip bir kanun olduğunu düşünerek dünkü korkularını boş değilse bile fâidesiz buluyordu. Aşktan başka her şeyin boş olduğunu düşünüp bundan verebildiği kadar, alınabildiği kadar zevk ve saadet almak hırs ve ateşiyle, hayatının müsaade ettiği kadar yaşamak ihtiyacıyla galeyan, yürüdü."*[9] (s. 264-265)

Necip'in, Osmanlı toplumundaki bir erkeğin zihniyetini yansıttığını düşünmek zordur. Bu yüzden yazar, kişilerini toplumdan tecrit ettiği bir ortamda yaşatarak on-

lara istediği ruhu verir. Süreyya, Suat ve Necip arasındaki ilişkiler son derece medenî ölçüler içindedir. Süreyya, karısını Necip'ten kıskanmaz. Arkadaşlıklarında kadın erkek ayrımı yapılmaz. Bir batılı aile gibi yaşarlar. Batı müziğinin yarattığı atmosfer ve batılı bir nesne olarak piyano bu dünyanın en vurgulayıcı yanı olur. Kısacası hemen hemen her hâlleriyle batılı görünümleri olan bu kişiler, duygularıyla, düşünceleriyle de batılıdırlar. Belki de onlara bir batılı ruhu veren, kolektif düşünceden ayrılarak birer birey olarak düşünmeye başlamalarıdır. Onları bizim toplumumuzdan kişiler değil, fakat roman karakterleri olarak başarılı kılan da Mehmet Rauf'un bu bireyselliği ortaya çıkaran bakış açısı tekniğidir. Kendi toplumunun bir gerçeği olmayan "gerçeği" yazar böylece objektif biçimde vermeyi başarmıştır.[10]

*Eylül*'ün kurgusunda, yansıtıcı bilinç tekniğini kullanan Mehmet Rauf, romanın baş kişisi Necip'i odak kişi yaparak olayları genellikle onun, bazen de Suat'ın bilincinden geçirerek aktarır.[11]



*Mehmet Rauf*

Üçüncü tekil kişi anlatıcının yanı sıra kullanılan yansıtıcı bilinç, kişilerin iç dünyasının dolaysız ve inandırıcı bir biçimde yansıtılmasını sağlar. Olaylara ve kişilere romandaki bir kişinin gözüyle bakmak, onun algıladığı ve gözlemlediği bir biçimde çevresini görmek, okuyucuda, olup bitenlere doğrudan tanık olduğu izlenimini uyandırır. Bu yöntem kişilerin iç dünyalarını yoğun ve anlamlı bir biçimde yansıtmaya olduğu kadar kişilerdeki değişme evrelerini de göstermeye elverişlidir.

Üçüncü kişi anlatıcının varlığını en aza indirgeyen yazar, Necip ve Suat'ın bilincinden geçenleri doğrudan aktarma yoluyla okuyucunun dikkatini, yoğun bir ruhsal ilişkiyi yaşayan bu iki kişinin iç dünyasına çeker. Romanın konu ve temasına çok uygun düşen bu teknik, *Eylül*'ün başarısında en önemli etkendir. Yasak bir aşk ilişkisini plâtonik düzlemde yaşayan Necip ve Suat'ın iç dünyalarındaki çatışmaları, yazar bu yöntemle derinlemesine işleme olanağını bulur. Onların yaşadıkları ruhsal çatışma ve duygusal değişme süreçlerinin evrelerine okuyucu, bu teknikle, doğrudan tanık olduğu izlenimine kapılır. Aslında romanın konusu sıradan, olay örgüsü son derece yalındır. Yazarın müdahalesinin hiç olmadığı, üçüncü kişi anlatıcının sesinin belli belirsiz hissedildiği romanda, kişilerin uzun uzun verilen ruhsal çözümlemelerini sabırla okutan, okuyucuyu kahramanların iç dünyalarına dolaysız bir biçimde ortak eden bu yöntemdir..

**Romanın Kurgusu**

*Eylül* romanında süredizimsel olarak sunulan olaylar dizisini başlıca dört kesit içinde değerlendirebiliriz:

Romanda olay, güzel bir Nisan akşamı, Süreyya ile Suat arasında bir konuşmayla başlar. Bu genç kadın ve erkek, beş yıldır evli, birbirini seven, mutlu bir çifttir. Yazı geçirmek üzere ailece geldikleri bağ köşkünde bu sene Süreyya iyice sıkılmakta ve

Boğaziçi'nde bir yalı kiralamayı düşlemektedir. Kocasının huzursuzluğunu, yaşadıkları mekândan çok evliliklerin monotonlaşmasına yoran Suat, artık Süreyya'nın kendisini eskisi gibi sevmediğini düşünerek üzüntüye kapılır. Suat kocasını yeniden mutlu görmek ve eski günlerin coşkusuna dönmek umudu içinde, babasından bir yalı kiralayacak kadar para ister. İstediği paranın gelmesiyle, o sırada bağ köşkünde misafir olarak kalan, Necip'in de yardımıyla Pazarbaşı'nda bir yalı kiralanır.

Bu kesitte üçüncü kişi anlatıcı bakış açısı yanında kimi zaman Suat'ın, kimi zaman Süreyya'nın bakış açılarından ve sahneleme tekniğinden yararlanılarak, Süreyya'nın ailesinden oluşan roman kişileri tanıtılır. Süreyya, hayat tarzlarından anlaşıldığı üzere varlıklı bir aileye mensuptur. Babası otoriter, evin geçimi ve bütün sorumluluğu üzerinde olan, bu yüzden de kaprisli, dediği dedik bir insan; annesi (Hanımefendi) ise kocasının kaprislerine sabırla katlanan, herkesi ve evini idare etmesini bilen saygın bir hanımdır. Kızkardeşi Hacer'e gelince, bu genç, güzel, biraz da uçarı tabiatlı genç kadın mutlu değildir. Babasının isteği üzerine evlendiği kocası Fatin'den nefret etmektedir. Fatin'i ise evde kimse sevmez. Geçimlerini sağlayan Beyefendi'ye yaltaklanarak kendi kazandığı parayı biriktirmekle meşgul, cimri bir erkektir. Geleneksel aile yapısı içinde üç aile bir arada otururlar. Babası sayesinde rahat bir hayat süren, bu yüzden de onun yaşama biçimine uymak zorunda kalan Süreyya, sorumsuz, iyi vakit geçirmekten başka bir şey düşünmeyen bir insandır. Fakat karısına karşı nazik, sevgi doludur. Necip, Süreyya'nın halasının oğlu, aynı zamanda çok da iyi anlaştığı dostudur. Romandaki bölümlemeye göre 1.-2. bölümleri kapsayan bu kesitte kişilerin başlangıçtaki durumları, başlıca özellikleri verilmiştir.

Suat'ın bakış açısından verilen kısımda, onun evliliği ve kocası hakkındaki düşüncelerini, Süreyya ile şimdiye kadar nasıl mutlu ve uyum içinde olduklarını, fakat bu yaz bağ köşkünde olmaktan dolayı sıkılan, bir hiçi mesele yapan Süreyya'yı artık mutlu edemediği endişesine kapıldığını öğreniriz. Evliliğinin eski canlılığına kavuşmasının Süreyya'nın arzusunun yerine getirilmesine bağlı olduğu düşüncesiyle, yalı kiralayacak parayı bulmaya çalışması bundandır. Bu işte Necip'ten yardım beklediği için onun köşkte biraz daha kalmasını rica eder. Evliliklerine gıpta ettiği bu çifte, özellikle beş yıldır tanıyıp iyi bir eş olarak saygısını ve hayranlığını kazanan Suat'a yardımcı olmak fikri Necip'in hoşuna gider. İkisinin bir şeyi paylaşıyor olma duygusu, aralarında gelecekteki yakınlığın ilk tohumunu atar. Bu noktadan sonra olay ve durumlara Necip'in bakış açısından bakılır. Necip, Suat'la Süreyya'nın ilişkilerini, birbirlerine davranışlarını meraklı bir dikkatle inceler. Suat'ın kocasına bağlılığını, inceliğini takdirle karşılar. Süreyya'yı çok şanslı bulur. Bir yandan da her şeyin bir görünüşten ibaret olduğunu, Suat'ın da diğer kadınlar gibi güvenilmez olabileceğini, evliliklerinin kim bilir içinde ne olumsuzluklar taşıdığını düşünmekten kendini alamaz. Çünkü o geçirdiği tecrübelerden dolayı hiçbir kadına ve evliliklere güvenmez: *"Birden kendisinde daima mevcud bulunan tahlil vesvesesiyle bu saadetin de derinliklerine girip hakikati görmek...* endişesine düşer. Bütün bunlar, Necip'in bilincinden geçirilerek verilirken, onun Suat'ı nasıl değerlendirdiği, evlilik ve kadınlar hakkındaki düşüncelerinin Suat'ın kendi üzerinde etkisiyle nasıl değiştiğini göstermek amaçlanmıştır.

Yalının kiralanmasıyla, 1.bölümde ortaya çıkan sorun 2. bölümün sonunda çözümlenerek birinci kesit kapanır. Bu kesitte mekân Taşocağı'ndaki bağ köşküdür. Dededen kalma bu köşkü, aile halkı sayfiye için sevimli bulmasa da, bağlarla uğraşan Beyefendi yazları daima burada geçirmeyi âdet edinmiştir. İçinde yaşanılan mekânın vakayı başlatan sorunun kaynağı olması mekâna işlevsellik kazandırır.

Romanın 6. dan 10. bölümün sonuna kadar olan ikinci kesit, baharın en güzel günlerinde, Boğaziçi'nin güzel bir köşesinde, Pazarbaşı'ndaki yalıda geçer. Karı koca burada yalnız, geniş aile yaşantısının karmaşasından uzak, yepyeni bir döneme başlarlar. Süreyya bir gün Necip'le çarşıda karşılaşır. Yalıda geçen ilk günlerini, taşınıp yerleşme telâşlarını, şimdi nasıl mutlu olduklarını Necip'e anlatır ve onu yalıya davet eder. Bütün aile bu yalı kiralama işini alayla karşıladıkları hâlde Necip onlarla birlikte olmuş, yalıyı tutmalarına yardım etmiştir. Şimdiki mutluluklarında onun da payı vardır. Ayrıca evi düzene soktuktan sonra birlikte yapacakları fazla bir şey olmayan çiftin hayatındaki boşluğu bir anlamda Necip doldurur. Birlikte yaptıkları gezintiler, Süreyya'nın sandal sefaları, Suat'ın piyanosu onları bir arada tutan şeylerdir. 3.bölümden 6. bölüme kadar olan kısımda, hakim bakış açısı Necip'indir. Necip önce Suat ile Süreyya arasındaki ilişkiyi irdeler. Yalının bulunduğu semtin güzelliği, doğa içindeki gezintiler, bu mutlu çiftin yarattığı sıcak atmosfer, burasını onun için bir cennet köşesi yaparken, yazın sıcağında kalkıp sefahattan başka bir şey bulamadığı Beyoğlu'na gitmek de onu harap eder. Kendi bekâr ve mutsuz hayatı ile bu evliliğin mutluluğunu; Beyoğlu'nun cehennemiyle, yalının cennetini karşılaştırır. Gerçekten de, Boğaziçi'nde, Bentler'e, Kavaklar'a, Beykoz'a yaptıkları gezintiler, doğanın güzellikleri üçünün de paylaştığı özel anlar olur. Hep Necip'in görüş açısından verilen, yazın ilk günlerinin tazeliğini taşıyan tabiat Necip'in duygularını coşturur. Gezintileri sırasında, evde, gözleri sürekli olarak Suat'ı takip eder. Onun inceliklerini, güzelliklerini farkeder. Süreyya ile arasındaki uyumu görerek kendinde duyduğu karamsarlığı yorumlamaya çalışır. Fakat o Süreyya gibi değildir. Kendisinin mutlu bir evlilik kuramayacağını, kurmuş olsa bile acılar icat ederek onu mahvedeceğini, ayrıca böyle bir evliliğin ancak Suat gibi bir kadınla mümkün olabileceğini düşünür ve kendisini de gerçek anlamda sevecek olan bir kadına ihtiyacının şiddetle arttığını hisseder.

Necip yalıdan ayrıldığı zaman, Suat'ın bakış açısı devreye girer. Süreyya'nın sandal geldikten sonra kendini bırakıp gitmelerini sorun yapar. Kocasının artık kendisine hiç ihtiyaç duymadığını görerek içerler. Necip yalıya döndüğü zaman, oradan uzaktayken ne yapıp ettiği onun zihninden özetlenerek aktarılır. Böylece yazar, kişi ve olaylar gibi mekânı da sınırlayarak okuyucunun kahramanların psikolojisi üzerinde yoğunlaşmasını sağlar.

Bu defa, yalıda daha uzun bir süre kalmak üzere gelen Necip, getirdiği notaları çalmaya uğraşan Suat'ı piyano başında dinlemekten, onunla saatlerce müzikten konuşmaktan büyük bir zevk duyar. *"Ben sizin piyanonuza karışıyor muyum, siz de beni bırakın"* diyerek sandalına koşan Süreyya'nın onları başbaşa bırakması birbirlerine yaklaşmalarına yol açar. Necip için şimdi ideal kadının ölçüsü Suat'tır. Artık sıcak bakmaya başladığı evlilikten bahis açıldığında Suat'a *"sizin gibi olsun"*, bile der.

Necip, giderek Suat üzerinde odaklanan bakışını derinleştirir, ona atfettiği güzelliklerin doğru olup olmadığını anlamaya çalışır. Bir olay, Suat hakkında onu şüpheye düşürür. Yalının etrafında dolaşan bir genç dikkatini çekmiştir. Onun Suat'la ilgisi olduğunu sanır. Duyduğu şüphe içini kemirir. Önce, kadınlar hakkında yine yanılgıya düştüğü için bu olayın kendisini bu kadar sarstığını düşünür. Kadınlara karşı yeni oluşmaya başlayan güven duygusunu yıkan Suat'a içinden hakaretler yağdırır, hattâ Süreyya'ya acımaya başlar. Fakat Suat'ın suçsuzluğunu anladığında duyduğu büyük sevinç, ona olan aşkını kendisine itiraf etmesine neden olur. Bir müddet aşkın verdiği sarhoşluğa kapılır. Bir yandan da, yalıdan kaçıp uzaklaşmak ister. Süreyya ise kalması için ısrarlarını devam ettirir. Necip bundan sonraki günlerde, Suat'a bir âşık gözüyle bakar. Hiçbir şeyden haberi olmayan karı kocaya ihanet ediyor olmak duygusunun yanında, Suat'a sahip olduğu için Süreyya'ya duyduğu kıskançlık, genç kadının kocasına olan yakınlığını görmenin azabı birbirine karışır. Suat'la özel olarak paylaştığı tek şey, ikisini ortak bir dünyada birleştiren musikidir:

*"Süreyya'yı koltukta uyuyor buldular. Necip şaşırıyordu, Suad sadece 'musikiyi sevmez ki... dedi; ve Suad'ın sesinde öyle acı bir esef hissetti ki, bundan derin derin mesut oldu. Demek ikisi de sade bir şeyi seviyorlardı. Ve o kadar seviyorlardı ki, onunla dünyayı, dünyanın her şeyini, hattâ onu Süreyya'yı unutuyorlardı. O zaman sade ikisinin ruhu yalnız, koyu koyuna dolaşıyorlar, orada yalnız kalıyorlar, oraya Süreyya bile gelemiyordu."* (s. 143)

Böylece ikinci kesit, Necip'in Suat'a duyduğu hayranlığın aşka dönüşmesi evrelerinin, yaşadığı çelişkilerin inceden inceye çözümlendiği bölüm olur. Diğer yandan da Süreyya'nın kendisine ilgisizliğini dert eden Suat'ın içinde bulunduğu ruh hâli çözümlenir: Genç kadın, hayatının baharının sona erdiğini düşünür. Evliliği artık durgun bir döneme girmiş, Süreyya da, kendisi de heyecanlarını kaybetmişlerdir. Bundan sonraki hayatı anlamsız, renksiz geçecektir.

Bire süre sonra Necip, sadece sevmekle yetinmemeye başlar, sevilmek, aşkının karşılık görmesi ihtiyacıyla yanar:

Bir sabah deniz hamamına giren Necip, suda Suat'ın kokusunu hissettiğini sanır. Suat'ın kendisinden önce denize girmiş olduğu düşüncesi onu kendinden geçirir. Onu deniz elbisesi içinde, yarı çıplak hayal etmekten kendini alamaz. Aynı gün, Suat'ın piyanonun üzerinde duran eldiveninin tekini alır: *"...o hayat dolu bir el, sanki Suad'ın eli gibi geliyordu; ve onun eline malik olmak Necib'i saadetinden çıldırtıyordu.* Önceleri, Suat'ı sade ruhuyla sevdiğini düşünmek, duyduğu suçluluğu hafifletirken, şimdi duygularının aldığı yön onu korkutur. *"Onun nazarlarını, sözlerini, tavırlarını, kokularını tahattur edip bu eldiveni koklamak için mesud olarak sabahlara kadar uyuyamaz.."*[12] (s. 166). Bu sonucu önceden tahmin edip uzaklaşmadığı için kendini suçlar ve yalıdan ayrılmaya karar verir. Onun gidişinden sonra Suat mahzunlaşır. Hayatını sıkıcı, boş bulur. Süreyya'dan gittikçe uzaklaştığını hisseder. Onun zevkleri, dünyası kendisininkinden çok farklıdır. Şimdiye kadar onu hiç tanımamış olduğunu, onunla nasıl yaşayabildiğini kendisine sorar. Necip'in arkadaşlığını özler, fakat onu sevdiğinin farkında değildir. Bu arada bağ köşküne gidip dönen dadısı, söz arasında Sürey-

ya'nın kızkardeşi Hacer'in, Suat'la Necip arasında bir ilişki olabileceği yolundaki imasını biraz da tembih maksadıyla Suat'a duyurur. Suat'ı bu dedikodu derinden sarsar. Kendini, içinde bulunduğu durumu sorgular. Süreyya'nın da böyle bir düşünceye kapılmış olması ihtimali onu korkutur. Suat tam bu kaygılar içindeyken Süreyya Necip'in tifoya yakalandığı, ölmek üzere olduğu haberiyle gelir. Üst üste gelen bu iki haber, Suat'ın özel bir biçimde Necip'in üzerinde yoğunlaşmasına neden olur. Bağ köşküne, hastayı ziyarete gitmek ister. Fakat Süreyya bilinçsiz bir hâlde yatan Necip'i görmeye gitmenin bir anlamı olmayacağı düşüncesindedir. İçindeki çırpınışı Süreyya'ya göstermekten çekinen Suat, böyle bir zamanda Necip'in yanıbaşında olmaktan kaçınan kocasını duygusuz bulur. Birkaç gün sonra Necip'in ölüm tehlikesini atlattığı haberi gelir. Karı koca bağa onu görmeye giderler. Hacer'in imasının hâlâ etkisinde bulunan Suat, köşktekilerin gözü önünde Necip'le karşılaşmaktan çekinir. Bu yetmiyormuş gibi, Hacer, Necip'in bütün hastalığı boyunca yastığının altında sakladığı bir kadın eldivenini çıkararak onlara gösterir. Suat kendi eldivenini tanır. Necip'in kendisini sevdiğini anlayarak aynı anda büyük bir korku ve sevinç duyar. Hiçbir şeyin farkında olmayan Süreyya ise, Necip'e nekahet dönemini yalıda geçirmesi için ısrar eder. Ne yapacağını bilemeyen Suat, kocasının davetine katılmak zorunda kalır.

Üçüncü kesit, Necip'in nekahet dönemini geçirmek için yalıya bütün bütün kalmak üzere gelmesiyle başlar. Bu bölüm, Necip'in ikinci kesitte tek yanlı yaşadığı aşkın karşılık bulduğu, Suat'ın duygularının derinlerden yüzeye çıktığı, böylece aşkın yasak ilişki boyutunu aldığı bir dönemin ele alınışıdır. Evlilik kurumuna duydukları saygı ve ahlâksal kaygıları, sevgilileri bu ilişkiyi plâtonik düzlemde tutmaya zorlar. Aynı ortamda bulunup birbirlerinin varlığını duymaktan, kaçamak bakışlarla birbirlerine duygularını aktarmaktan öte bir yakınlıkları yoktur. Fakat her ikisinin de ruhlarında asıl çatışmayı yaratan ahlâksal kaygının ötesinde, Süreyya'ya karşı konumlarından dolayı bireysel vicdanlarında duydukları azaptır. Bu kesitte de mekân yine Boğaziçi'nde yalıdır. Fakat sonbahar gelmiştir. Necip'le Suat'ın baharda filizlenmeye başlayan aşkları yaz boyunca gelişmiş, olgunlaşmış, bu Eylül ayında karşılıklı bir ilişki hâline dönmüştür. Romanda zamanın kullanılışı böylece sembolik bir mahiyet kazanır. Her şeyin "çürümeye başladığı" Eylül, aynı zamanda yazdan kalma son güzel günleri içinde barındırır. Özellikle Suat'ta, hayatın, gençliğin, kadınlığın güzelliğinin, aşkın geçici olduğu fikrini vurgulayan Eylül ayı bir leitmotiv olarak yinelenir. Suat, Necip'le ilişkisinin sonu olmadığını bilir. Kendi hayatı da tıpkı doğa gibi, kışa girmek üzeredir. Henüz anlamını kavradığı aşk, yazın son güzel günleri gibidir. Esefle, ümitsizce, aşkına ve Eylül'e, içinde yaşadığı ana sarılmaya çalışır. Fakat her şey boşunadır. Kış gelmek üzeredir ve Suat hiç istemediği hâlde, Süreyya aniden fikir değiştirerek konağa taşınmaya karar verir.

Dördüncü kesit, sonbaharın son günlerinde konağa taşınılmayla başlar. Suat'ın hayatı artık eskisi gibi değildir. Hayata ve çevresindekilere bakışı değişmiştir. Beyefendi'nin önceden üzerinde durmadığı kaprislerini, karısının üzerindeki baskısını yeni bir bakışla değerlendirir. Erkek karşısında kadının sosyal konumunu, içinde yeni doğan bir isyanla karşılar. Evliliklerin birtakım riyakârlıklar içinde sürüp gittiğini görerek şaşırır. Kendisi üzerinde bıraktığı izlenim değişmeyen bir tek Hanımefendi kal-

mıştır. En önemli niteliği sabır ve namusluluk olan bu kadın, Suat'ın kendi içinde yaşadığı bütün bu değişmelere karşı değişmeyen ve değişmeyecek olan yanını sembolize eder. O da asla evliliğe ihanet etmeyecek namuslu bir kadındır. Hacer'in ise, daha önce farkedemediği, karakterinin çirkin yanlarını keşfeder. Onun, cumba arkasından yaşadığı aşkları görerek şaşkına döner. Hacer, bir yandan da Necip ile kendisi arasında varolduğundan şüphelendiği ilişki ile ilgili imalarını sürdürmeye devam eder. Suat'ı korkutan bu tavır, konağa geldiği zamanlar Necip'e soğuk davranmasına sebep olur. Necip ise, onun bu davranışlarından kendisini artık sevmediği sonucunu çıkarır. Bununla birlikte Suat'ı görmeden yaşayamaz. Ondan, bir parça olsun yakınlık görmek için konağa gelmeye devam eder. Öteden beri kendisine biraz fazlaca bir yakınlık gösteren Hacer'i, Suat'ın yakınında olmak için paravan olarak kullanır. Onun maksadını anlayamayan Suat onları kıskanır. Necip'ten iyice uzaklaşır. Bunun üzerine genç adam artık konağa gelmekten vazgeçer. Yine eski günlerine dönerek Beyoğlu'ndaki sefahat âlemlerine kendini bırakır. Necip'le ilgili bu tür haberlerin kulağına gelmesi üzerine Suat, artık bu aşkın bittiğini kabul etmek zorunda kalır. Süreyya ile, onun kışı yalıda geçirmekten vazgeçmesi üzerine aralarında geçen tartışmanın yarattığı soğukluk ise hâla sürmektedir. Genç kadın yapayalnız, aşksız ve mutsuzdur. Süreyya'nın gönlünü almaya çalışması üzerine barışırlar. Suat içinde bulunduğu yalnızlık ve terkedilmişlik duygularıyla kocasının kollarına sığınır. Aşksız da olsa evliliğine sarılmanın en doğrusu olduğunu düşünür. Ne de olsa Süreyya iyi bir insandır. Bir de çocukları olursa, hayatının değişebileceğine inanmaya başlar. Fakat bir gece Necip sarhoş ve bitkin bir hâlde konağa gelir. Suat onu hâlâ kendine âşık, bu yüzden de sefih bir durumda görerek sarsılır ve ona karşı davranışından dolayı kendini suçlar. Artık kendi yarasının da iyi olamayacağını anlar. Ertesi gün Necip'le kısa bir süre yalnız kaldıklarında bütün duygularını birbirlerine açarlar. İlk kez Necip onun ellerini tutar, gözlerinden öper ve ayrılırlar.

Bundan bir süre sonra, Necip'in de konakta olduğu bir kış gecesi yangın çıkar. Suat'ın yanan konaktan dışarı çıkamadığını farkeden Necip, onu kurtaramayacağını bile bile alevlerin içine kendini atar. Yapay bir biçimde romana eklemlenen bu final, romanın dışında gelişen bir olay gibidir. Üçüncü kişi anlatıcının sesinin net olarak belirdiği bu kısımda romanın iç hayatı durur, yazarın müdahalesi ön plâna çıkar. Roman boyunca özgür iradelerine bıraktığı kişileri, yazar, yaşadığı dünyaya yabancı bulmuş ve onları orada bir yere koyamamıştır. Onları ateşe atmakla, âdeta yarattığı bu hayatların kurmaca olduğunu, kişilerinin kâğıttan varlıklar olduğunu duyurur gibidir. Romanın sonunda, konakta yanan Suat ve Necip değil de, sanki *Eylül* romanı, kitabın kendisidir

Yazar romanda kullandığı bakış açısıyla, okuru, kişilerinin iç dünyasıyla olduğu kadar, roman içindeki hayatla da doğrudan karşı karşıya getirerek bir gerçeklik duygusu yaratmıştır. Aynı zamanda kullandığı bakış açısı tekniği, bir yazar olarak kendisinin de kişilere müdahelesini önlemiş, onların kendi hayatlarını yaşamasına olanak tanımıştır. Fakat yarattığı karakterlerin aşktan başka hayatları, âşık olmaktan başka özellikleri de yoktur. Romandaki kişilerine hayat veren sade bu aşktır. Aşk ortadan kalktığı anda, bu kişileri ayakta tutacak hiçbir şey kalmaz. batılı kişilere benzeterek yaratılan bu karak-

terlerin toplumsal bir arka plânı olmadığı için böyledir bu. Aynı temayı işleyen bir batılı romanı, örneğin Balzac'ın plâtonik bir aşkı işlediği *Vadideki Zambak*[13] romanını ele alacak olursak, romanın kahramanı Henriette'in başlıbaşına kendine özgü bir hayatı vardır. İlk aşk duygularını yaşayan Félix'in varlığı, onun acılar içinde geçen hayatına bir ışık olur. Romanda genç kadının kendisini fedakârca adadığı bir hayat, onun arka plânında da yaşadığı devrin toplumunun hayatı vardır. Bir yandan kıskanç, hastalıklı, kendisine hastalıklı çocuklar veren kocasını sadakat ve sabırla, diğer yandan sahip olduğu toprakları dirayetle idare eder. Dindar bir kadın olan Henriette, genç adamın da duygularına yön vererek lekesiz bir aşk yaşar. *Eylül*'de ise, Necip'in bir hayatı yoktur, denebilir. Ne iş yaptığını, nasıl geçindiğini bilmeyiz bile. Beyoğlu'nda lüks otellerde kaldığına, geçim kaygısı çekmediğine göre varlıklı bir mirasyedi olmalıdır. Hayatında tek sorun sevmek, kadınlar, yanlış ilişkiler olmuştur:

*"Ona şiir ve sevda, daima, daima bir iptilâ lâzımdı; hiçbir kadını sevmediği zaman sevmeyi sever, bunun için daima kadınlığa mübtelâ bulunurdu.*

Necip'in bildiği tek şey budur:

*"Evvelâ şöhret kazanmak, büyük olmak için çalışmış, o kadar çalışmak lâzım gelmiş, mehib mebânî-i âmâl ve tama' kurmuştu, fakat bundan çabuk ve kati surette şifayâb olmak icabetti. Hayatının bu âmâlini gömdükten sonra, kadınlar bir hayat için kâfidir emelile onlara şitâb etti ve bu müebbed bir hezimet, daima yeni mücaheleler-le, yeni tehalükler, iştiyaklarla bir hezimet oldu.* (s. 339-340)

Öte yanda, çalıştığı kaleme ayda yılda bir kere uğrayan, geçim derdiyle meşgul olmayan Süreyya'nın; Hanımefendi'yle beraberken onun idaresinde yaşayan, sadece yalıda kısa bir tatil dönemi, Necip'ten başka kimsenin uğramadığı evini hizmetçilerin yardımıyla çekip çevirmek durumunda kalan Suat'ın da hayatları amaçsız, meselesiz geçer. Böyle olunca da aşkın kendisi amaç hâline gelir. Ustaca bir plânla yalıda bir araya getirilmiş ve başka bir hayatları olmayan bu kişilerden Süreyya'nın deniz, sandal ve balık avlama gibi hobileri onu daha çok evin dışında tutar. Geriye piyano başında musiki meşk etmekten başka bir işleri olmayan genç bir kadınla erkek kalır. Onlar da birbirlerine âşık olurlar. Romanın sonunda kaderlerine boyun eğmeleri gerektiğine inanan kahramanlar yollarını ayırmak zorunda kalırlar. Fakat bu son, yazarı tatmin etmez. Suat'ın duygularında olan bir eksikliği belki de romanın eksikliği olarak görür: *"...fakat bu kanaatin de bir noksanıyla zebundu, aşkı kavuracak kadar şedîd bir ateş olsaydı ve hayatını onun için feda etseydi daha mesud olacağını...* (s. 389) zanneder. Suat daha mesut olabilir miydi, bu kuşkuludur elbette. Fakat Necip'ten ayrılmaya razı oluşunun, aşkının şiddetinin azlığına bağlı oluşuyla açıklanmasının, yaşanan bunca şeyi anlamsızlaştırma tehlikesi vardır. Diğer yandan, eğer yazar romanına, kahramanlarının yaptıkları seçimle trajik bir boyut vermek istemişse, tutkunun bu zayıflığı yapılacak olan seçimi de anlamsızlaştırır. Her ne olursa olsun, Mehmet Rauf sadece aşklarıyla varolan kişilerinin boyutsuzluğuna başlangıçta önem vermemiş; onların yalnızca yaşadıkları aşkla değer kazanacaklarına inanmış, sonunda da bir çıkmaza düşmüştür. Yazarın kurguda bir sıçrama yaparak, neden ve nasıl çıktığı belirsiz bir yangın ile romanı bitirmeye kalkışması buna bağlanabilir. Yazarın niyetinde Suat'ı kocasına ihanet ettirme ya da, dürüstçe bir açıkla-

ma sonucunda olsa bile, evliliğine son verdirtme düşüncesi yoktur. Ayrıca böyle de olsa, bir başkasını sevdiği için kocasından ayrılmaya kalkışmak zaten başlı başına, -hele de o zaman için- bir ihanet sayılır. Aslında, yazarın amacı kahramanını ahlâkî yönden okurun gözünde yüceltmekten başka bir şeydir. Suat gibi dürüst bir kadının bu tür duygulara kapıldığında neler düşündüğünü, nasıl davrandığını görmek ister. Yaşadıkları aşk ilişkisinin kişilerin iç dünyalarındaki etkilerini, onlarda yarattığı değişmeleri, izlenimleri göstermek amacındadır, yeter ki bunun sonucunda toplumsal ahlâka aykırı bir eylemde bulunulmasın. Kahramanlarının duygusal gelişimleriyle, onları özelleştiren, birey yapan yanlarıyla ilgilenir. Amacı bir dram yaratıp, onun ahlâkî ve toplumsal sonuçlarını okura göstermek değildir. O, yaşadıkları dramın bireyler üzerindeki etkileri, bilinçlerindeki değişim evreleri, onların kendilerini tanımak, duygularını çözümlemek için verdikleri çabayla ilgilenir. Batı romanına özgü modern bir çalışmadır bu. Fakat *Eylül*'de kişilerin yaşadıkları değişim artık istenmeyen bir noktaya gelmiştir. Zorla plâtonik yaşanmaya çalışılan aşk kavrulmaya, sönmeye başlamıştır. Necip'te yakınmaya dönüşen duygular, Suat'ın çareyi evliliğine sarılmada bulması romanda gerilimi düşürür. Kahramanların bu aşkın imkânsızlığını anlayarak kendi yollarına dönmeleri de bir sondur. Fakat yazar bu sonu yeterli bulmamıştır. Daha çarpıcı, daha acıklı bir sona ihtiyaç duymuştur.

Romandaki olay akışı hatırlanacak olursa, Suat'la, Necip arasındaki aşk istemlerinin dışında gelmemiştir başlarına. Onu besleyen, büyüten ortamı, Süreyya başta olmak üzere, kendilerinin ihmali yaratmıştır. Dolayısıyla sorumluluk, Süreyya'nın zaten sorumsuz kişiliği düşünülürse, Suat ve Necip'e aittir. Özgür iradeleriyle bu aşka sürüklenmişlerdir. Sonunda geldikleri nokta ise, yine özgür iradeleriyle durumlarını belirleme, bir karar aşamasıdır. Suat için bu aşkın, romanın sonuna kadar bir tutku düzeyine çıkmadığı, daha çok kendini sevilmeye bir bırakış olduğu hatırlanırsa verdiği karar şaşırtıcı değildir. Necip'te, aşkın tutkulu yönü görünmekle birlikte, bunun kendilerini sürükleyeceği durumlar onu korkutarak hemen ölmek ister. Bu duygunun, Süreyya'ya ihanet etmek gibi ahlakî bir kaygıdan kaynaklandığını düşünsek bile, Necip'in mizacıyla ilgili yönü bir yönü vardır ve leitmotiv olarak tekrarlanır. O ne zaman, sevinç ya da acı, coşkun bir duyguya kapılsa ölmek ister: Mutluluktan, acıdan, güzellikten ölmek ister. Daha doğrusu tutku onu hayata doğru bir eyleme götürecek itici bir güç taşımaz. Tersine ne zaman tutkusunun derinliğini farketse ölüm düşüncesine sarılır. Bu da onu edilgen bir kişilik yapar. Böylece karakterler giderek romandaki aksiyonu sürdüremez hâle gelirler. Romanın sonunda Suat'ın verdiği kararı sorgularken, onu bir eyleme sürükleyecek şiddetin aşkında olmadığı yolundaki tespiti, bu yüzden oldukça anlamlıdır.

*Eylül* romanı, roman tarihimizde, Halit Ziya'nın *Mâi ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*'sunun ardından teknik bütünlüğe ulaşmış ve psikolojik derinliğe sahip ilk romanımızdır. Özellikle aşk konusunda insan ruhuna nüfuz etme gücüyle, neredeyse bir hiçten yarattığı romanı, yazarın üstün bir yeteneği olduğunu ortaya koyar. Ancak bu romanın içinden çıktığı toplumun hayatıyla hemen hemen hiç ilgisi olmadığını görürüz. Belki o devirdeki, batılılaşmış bir hayat biçimini sürdüren kişilerin romanda ele alındığını düşünmek mümkün olabilir. Böyle de olsa bu, *Eylül* romanının toplumsal ve tarihsel gerçekliğin dışına düşmesine engel olamaz.

[1] Eylül'ün tefrikası *Servet-i Fünun* nr. 482, 25 Mayıs 1316(7 Haziran 1900)da başlamış; nr. 522, 1 Mart 1317'de 14 Mart 1901'de sona ermişti. Romanın ilk baskısı 1316 yılında yapılmıştır.

[2] *Servet-i Fünun*, C.XVIII, nr.445, 9 Eylül 1315 (1899) Bu makale, Rahim Tarım, *Mehmed Rauf'un Anıları*, Özgür Yay., İstanbul 2001, ss. 233-242'de yeni harflere aktarılmıştır.

[3] Vurgulama bu makalenin yazarı tarafından yapılmıştır.

[4] *A.g.y.*

[5] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Kültür Haftası*, nr. 2, 22 İkincikânun 1936, s. 25-26.( Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1969, s. 33-37)

[6] Bize göre romanın edebî bir tür olarak saflaşması ya da başka bir deyişle "tür"leşmesi 19. yüzyılda olmuştur. Yoksa İlkçağ'da da roman vardı. Şimdi de melezleşmiş bir tür olarak postmodern roman var. 19. yüzyılda romanı kendinden önceki kurgusal anlatılardan ayıran modernitenin bakış açısıdır. Bilimselliği esas alan bu modern bakış açısına dayanan romanda, belirli bir mekân ve zaman içinde toplumsal gerçeklik dile getirilir. Dolayısıyla, romanı özel bir edebî tür yapan, bu çağın bilimsel gerçeklik anlayışıdır. Batı romanının epistemolojik temelleri olmayan bir toplumda bu roman olamazdı. Aslında yanılgı da budur: Batılının kendine özgü bir düşünce sistemi yaratmasına neden olan tarihsel süreci yaşamadan (yaşamadığı hâlde), Batı medeniyetinin vardığı sonuçlara ulaşmayı beklemek, onun kazanımlarına ortak olmayı düşünmektir yanılgı.

[7] *Le désir triangulaire*. René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, éd. Bernard Grasset, Paris 1961; *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul 2001.

[8] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.77-78.

[9] *Eylül*. Alem Matbaası, 1.baskı, İstanbul 1316 (1901), 392 s. (Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.)

[10] Bkz. Sevim Kantarcıoğlu, "Modern Roman Teknikleri ve Mehmet Rauf'un Eylül'ü", *Millî Kültür*, Sayı 3-4, Ağutos-Eylül 1981.

[11] Amerikan yazarı Henri James (1843-1916) bu tekniği romanlarında uygulayarak roman sanatında çığır açmıştır. Henri James, romanın baş kişisini ya da ikinci dereceden bir kişiyi, bazen de birden çok kişiyi yansıtıcı bilinç olarak kullanarak romanda olup biteni onların bilincinden geçirerek aktarır Bkz. Ünal Aytür, *Henri James ve Roman Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara 1977.

[12] Murat Belge, Necip'in, Suat'ın eldivenine gösterdiği bu tutkuyu cinsel fetişizm olarak değerlendirir. *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s. 309.

[13] H. de Balzac, *Vadideki Zambak*, Çev. Tahsin Yücel, Varlık Yayınları, 3. b.., İstanbul 1976.

CEMAL ŞAKAR

# YAŞAMIN KIYISINDA BİR SOKAK: SİNEKLİ BAKKAL




1942'de C.H.P roman ödülünü kazanan Sinekli Bakkal, ilkin 'The Clown And His Daughter' adıyla 1935 yılında İngilizce olarak Londra'da yayımlanmış; bir yıl sonra da İstanbul'da Türkçe baskısı yapılmıştır.

Cevdet Kudret, Halide Edip'in romanlarını üç gurupta toplar: 1- Ruh çözümlemesi romanları. 2- Kurtuluş Savaşı, üzerine yazılmış romanlar. 3- Töre romanları. İnci Enginün de aynı gruplamayı şöyle adlandırır: 1- Daha çok kadın meselelerini ele alan ve eğitilmiş kadının cemiyetteki yerini arayanlar. 2- Mili Mücadele dönemini anlatanlar. 3- Şahsiyetleri, içinde bulundukları geniş toplumla birlikte ele alan cemiyet romanları.

Her iki incelemeci de Sinekli Bakkal'ı üçüncü grupta değerlendirirler. Bu romanla birlikte Halide Edip daha önceleri aşk ve ahlâk ilkeleri arasındaki çatışmaları dar bir çevreyle anlattığı ve Milli Mücadeleyi ideal tiplerle yansıttığı romanlardan, toplumsal sorunları anlatan romanlara eğilmeye başlar. Ancak o dönem aydını için başat toplumsal sorun Doğu-Batı çatışması; ve bu çatışmanın badiresiz atlatılması için uygun bir sentez arayışıdır. Bu sentez için üç ayaklı bir proje önerilir: Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak. Zaten çoğunluğu Türk olan bir halkın Türkleşmesini; 20 y.y. birlikte doğan ulus-devlet anlayışıyla birlikte düşünmeliyiz. Omurgası kırılan imparatorluğun yerine milliyetçi ideolojinin egemen olduğu bir rejimdir önerilen. Ziya Gökalp'in teorisyenliğini üstlendiği bu anlayışla; imparatorluğun meşruiyetini aldığı referanslar yeniden tanımlanmaya başlanır. Türkçülerin şiarı: Dinli hayat, hayatlı din'dir. Ancak zaman içinde yaşananlar sonucu bu şiarın 'dinli hayat' kısmı ihmal edilerek, 'hayatlı din' ilkesi öne çıkarılır. Yaşanan dinin hayatla yeniden oluşması (böylece dinin Kitap'la bağlarının koparılması) sürecinde Ziya Gökalp'in, 'muasır Müslüman Türk' diye tanımladığı İslamlaşma gerçekleşmiş olacaktır. Bu İslamlaşmayla birlikte, 'kökü mazide olan âti' için Türk ulusu hamlesine başlayacaktır. Muasırlaşmak tartışmaları da; o dönem aydını Batının ilmi ve teknolojisi karşısında zaten psikolojik olarak yenik olduğu için, aldığı ve ittifakla kabul ettiği önkabullerle başlar. Mehmed Akif'in, 'yaşamak kabil değil onlarsız' deyişinde somutlaşan bu önkabullerle başlayan tartışma da tek sorun Batıdan neyin, ne kadar alınacağı; neyin ne kadar verileceğidir.

Halide Edip, Sinekli Bakkal'da, Batının aklını Doğunun kalbiyle birleştirerek bu senteze ulaşmaya çalışır. "Eserde İtalya'lı musiki öğretmeni Peregrini Batının 'akıl'a dayanan sanatını; güzel sesli mevlûtçu kız Rabia da Doğunun kalbe dayanan sanat ve mistiğini temsil eder. Peregrini, Rabia'ya âşık olup din değiştirerek onunla evlenir; böylece Batı ile Doğu

birleşmiş olur." (Cevdet Kudret.) Aslında o kuşak aydını için bir senteze ulaşmak toplumun kendini yeniden tanımlayabilmesi için yaşamsal bir önem taşımaktadır. Artık İslam, onlar için bir dünya görüşü olmaktan çıkmış; kültürün bir öğesi olarak, değerlerden herhangi bir değer mesabesine indirgenmiştir. "Dini, her zaman özlem duyduğu çocukluk günlerinin eğlenceli geceleri, iftar sofraları ve cicili-bicili elbiselerle kutlanan bayram sabahlarıyla birlikte düşünen Halide Edip, onu sosyal, siyasal ve ekonomik bir yaşam biçimi olarak değil, yaşam mozaiğinde artı bir renk, gerekli bir gelenek olarak benimser ve savunur." (Ömer Lekesiz.) Artık onlar için, İslam belirleyici değildir; onun belirlediği bir yolla muasırlaşmak, özgür olmak hatta yurtsever olmak bile imkânsızdır. Çünkü değerleri artık Batı belirlemeye başlamıştır. "Namık Kemal Bey'in evladı gibi büyüyen bir dayı... Ağzından çıkan bütün sözler dosdoğru yüreğime işliyor, ruhuma siniyordu. O benim için bir peygamber gibiydi. Benim ruhsal varlığımın gerekseme duyduğu bir besini bana getiriyordu, bana yeni bir ülkü inancı getiriyordu. Evet, tam doğru kelimesi budur: Yeni bir din, yurt ve özgürlük aşkı..." (H.Cahit Yalçın.) Batının değerleri karşısında bunca acze düşmüş, çaresiz ve yenik bir kuşak aslında bir senteze ulaşmaktan çok sadece bu değerlere tutkuyla bağlanıp kalmışlardır: "Ne efsunkâr imişsin ah ey didâr-ı hürriyet/Esir-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten." Namık Kemal'in ünlü kasidesinde somutlaşan bu tutkulu aşkta da gördüğümüz gibi uğruna mücadele edilen sorunlar aslında sanaldır; yaşadıkları toplumda karşılıkları yoktur. Batıyı kasıp kavuran ve orada karşılığı olan bu kavramlara tutkuyla bağlanılmış ve yaşadıkları ülkede bu tutkuya uygun sorunlar varedilmeye çalışılmıştır.

İslamiyeti, bir sulh ve muhabbet vesilesi olarak telakki eden bu aydınlar için Doğu-Batı sorunsalı; İslamın bu özelliği ve Anadoluya mührünü basan Türklüğün vazgeçilmez ananeleri, Batının belirlediği değerlerle dönüştürülerek aşılmaya çalışılmıştır. Nurettin Topçu'da düşünsel, Yahya Kemal ve A. Hamdi Tanpınar'da sanatsal karşılıklarını bulduğumuz bu düşünme biçimi, bugün Halk İslamı/Volk İslam gibi kavramlarla derinleşerek sürmektedir. Bugün, geniş katılımlarla güçlenen kimi cemaatler, dernekler, hatta siyasi partiler her platformda ülkemizin İslamlaşma yolunda bu derinleşen çizgiden başka umarı olmadığını dile getirdikçe; bu proje uğruna dağıtılan ulûfe ve parsaların, çekilen eza ve cefanın boşa gitmediğini; ayrıca kimi sanatçıların nerdeyse tüm zamanların en büyük sanatçıları olarak takdim edilmelerini rahatça anlayabiliriz.

"Bazı eserlerinde dini, kişilerin şahsında değerlendiren ve yer yer tenkit eden Halide Edip'in bu tavrını, romanlarını kaleme aldığı dönemdeki yaygın 'din aleyhtarlığı' ile açıklamak daha gerçekçi olur. Zira Halide Edip millî ve mânevî değerler karşısında daima dikkatli ve az çok muhafazakâr bir tavrı benimsemiş olduğu hâlde, özellikle *Vurun Kahpeye* romanında din adamlarının şahsında dini kötüleyici bir tavır sergilemiştir." (İnci Enginün.) Bu tavrın sahibi Halide Edip, Sinekli Bakkal'a her ne kadar, Molla Cami'nin: *"Kâinatta ne varsa hepsi vehim ve hayal, yani aynalara vuran akisler veyahut gölgeler."* beytiyle başlasa da, hemen aynı sayfada bilinçaltı tezahür eder: *"Bütün bunların arkasında tiyatro dekorunu andıran beyaz, uzun, ince bir minare."* (S. 9)der. Zaten Berna Moran'ın belirlediği gibi, Halide Edip din derken, "tarikatlarda gelişmiş olan tasavvufu kastediyor. Daha doğrusu mevleviliğin aşka ve hoşgörüye dayalı, halk sınıfına bir çeşit bilgelik kazandıran mistik dünya görüşünü." Zaten andığımız düşünme biçiminde, belirleyen din değil akıp gi-

den hayat içinde beliren kültürdür. *"Rabia'nın bir ruh iklimi vardır ki oradan kendini koparmak imkânı yoktu. Peregrini Müslüman olsa bile onu başka yerlere, başka bir hayata götürmek isteyecekti. Hâlbuki Sinekli Bakkal ona, aşkından da, hatta dininden de kuvvetli göründü. Kökleri orada, kendini oradan koparırsa, köksüz bir ot gibi kuruyacak."* (S. 307) Dinin buradaki anlam ve önemi sadece yaşanan kültüre kattıkları kadardır. Onun vahye dayalı, tüm zamanları biçimlendirici buyruklarının bir önemi yoktur ve de gözardı edilmelidir. *"Dil, din, millet bunlar insanların ruh ikliminden başka bir şey değil."* (S. 108)



*Halide Edip*

Halide Edip, Sinekli Bakkal'da katkıda bulunmaya çalıştığı bu sentezle, Cumhuriyetle birlikte benimsenen resmi din anlayışını temize çıkarmaya çalışmış ve toplumsal direncin kırılmasında pay sahibi olmuştur. Toplumsal hafızanın, toplumsal bilincin değiştirilip dönüştürülmesinde sanatın gücü her dönemde olduğu gibi o dönemde de ulûfelerle, parsalarla, iltifatlarla maniple edilmiştir. Bugün dahi yüzbinler satan romanlarda, milyon dolarlık bütçeli filmlerde de aynı maniplasyondan şüphelenmekle acaba komplo teorisi mi üretmiş oluruz?

Yukarıda da değindiğimiz gibi mutlak değeri benimsemeyip ilahi değerleri, değerlerden bir değer olarak gören (bugünkü adlandırmayla postmodern) bir anlayışla yazılan Sinekli Bakkal, O. Burian'ın, "yabancı bir okur kitlesi düşünülerek yazılmış" (Romanın ilkin İngilizce yazılmasının da bunda payı olmalı) tespitini göz önünde bulundurursak romandaki tez'in yapıştırma gibi duruşunu ve okuru inandıracak toplumsal karşılıkların oluşmamasını da yadırgamayız. Fethi Naci de: "çok sıkı bir din eğitiminden geçmiş Rabia'nın önemli bir 'iç hesaplaşma' geçirmeden Peregrini ile evlenivermesini" hiç inandırıcı bulmaz. "Hüseyin Rahmi'nin romanlarında o kadar rahatlıkla ve ustalıkla anlatılan bütün o mahalle kadınları, tulumbacılar, yobaz imamlar v.b. burada pek de yerine oturmamış, biraz da göstermelik olarak esere iliştirilmiş gibi durmaktadır." (Cevdet Kudret.)

Aslında romandaki insanların ve yaşananların bu kadar yapay olmasını ve okuru ikna edemeyişini Halide Edip'in beceriksizliğine vermeyip daha çok, yazarın önerdiği tezin romana her ne hâlde olursa olsun giydirilmeye çalışılmasında aramalıyız. Roman baştan sona kadar bu tezi ortaya koyabilmek için tertiplenmiştir.

Romanın özellikle ikinci bölümüyle birlikte sanatsal açıdan düşüş göstermesini de bu tertibe bağlayabiliriz. Çünkü burada romancı artık tamamıyla ileri sürdüğü tezin öne çıkarılması telaşındadır. Okurun Rabia ve Peregrini aşkına, bu aşk uğruna Peregrini'nin dinini değiştirip soylu insanlar ve saray çevresini terk edip bir sokakta yaşamasına inanıp inanmamasını pek de umursamaz. Okur olarak biz biliriz ki, tez gereği bu iki ayrı dünyanın insanlarının evlenmeleri gerekir. "böyle bir fikir malzemesiyle realist roman, bilhassa arka sokak ötesindeki içtimâî hayatı hırpalayıcı mâhiyette, cemiyet tip ve maceralarını karikatürize eden satirik roman yazmak isteğine kapıldığı tarihtenberi artık eski romanlarındaki kadar orijinal görülmemektedir. Ulvî duygulara, gönül ürperişlerine, hayat ve ihtiras dolu vücutların birbirlerine çekilişlerindeki tabiî kudrete muvaffakiyetle nüfuz eden san'atkâr; içtimâî realiteye yabancı dünyalardan girmeğe çalışmanın doğurduğu bir "kitapta kalış" talihsizliğiyle yeni romanlarına eski ro-

manları kadar göz ve gönül doldurucu bir hayat sağlayamamıştır." (N. Sami Banarlı.)

Aslında Halide Edip bu romanda Türk-İslam değerlerinin yaşadığı, Batılılaşmanın bulaşmadığı bu sokağı idealize ederek, geleneklere bağlılığın getirdiği huzuru anlatmak istemiştir. Ama dinin belirleyici rolünün hayattan çekilmesi ve doğal olarak sokağın havasına sinen ulvî duyguların yeniden tanımlanmasıyla yaşanan huzurun yerini çatışmaların alacağının farkında değil gibidir. Cami sadece şehrin siluetini süsleyen, yaşlıların ve güvercinlerin rahat nefes alabildiği, şadırvan ise ulvî sesleri anımsatan bir unsura; musiki ruhu coşturan tınılara, kandil geceleri, gökyüzünde birer yıldız gibi asılan mahyalara indirgendiğinde artık yeni bir sokaktan, yeni bir hayattan söz edilmelidir. Zaten, Romandaki mekânlar ve bireyler hep bu amaca yöneliktir. "Örneğin mahalle kahvesi hem gençlerin hem de yaşlıların toplandığı birleştirici bir kurum olarak yerini alır. Alır ama yaşayan bir kahve olmaz hiçbir zaman. Bir opera sahnesine yerleştirilmiş gibidir. Osman adını alan Peregrini camiye namaza gider, ama bu da mahallede camiye gidildiğini gösterir sadece. Bütün bunları uzaktan görür, varlığından şöyle bir haberdar oluruz. Bununla birlikte yine de biliriz ki Batılılaşmış zengin çevrelerin terkettiği eski usul yaşam, yitirdikleri insancıl değerler burada sürmektedir." (Berna Moran.) Halide Edip bir yandan Batılılaşmanın havariliğini yaparken bir yandan da bu riyasız, sade ve fakir insanların dünyasını belirleyen geleneğin üzerine kurulmuş bir yaşama biçimini çelişkili bir biçimde savunur. Tek avuntusu yukarıda da belirttiğimiz gibi bunu sağlayacak bir senteze ulaşmaktır. "Doğu-Batı çatışması, *Sinekli Bakkal*'da, sanat ve kültür aracılığıyla yatışır, dinginliğe kavuşur. Yaşamın ütopyasında da öyle değil mi, öyle olmayacak mı?" diye romana bitiriş yazısı yazan Selim İleri de kuşkularını giderecek aynı avuntuyu paylaşır, Halide Edip'le. Gerçi o dönemdeki 'Kapıkulu Romancılar'dan daha onurlu ve özgür bir tavır sergilemiş ve başlatılan reform hareketlerine karşı, kendi toplumsal tercihlerini ortaya koymuşsa da hiçbir zaman bu reformist hareketlerin belirlediği düşünme biçiminin dışına düşmemiştir.

*"Temmuz ayında 1908 ihtilâli oldu. Kör bir gazap borası gibi esti. Asırların kurduğu müesseselerin köklerini söktü. Ağaç devirir gibi zalim devirdi. İçtimaî ve siyasî nizam ve intizamı altüst etti. Öyle bir kargaşalık oldu ki kim kimdir, ne nedir ayırt edilmez oldu. Ve eski rejim sürgünleri vapur vapur gelmeye başladı."* (S. 450) Artık ricat şiirleri yazılmaya, 2. Abdülhamid'in ruhundan istimdat istenmeye başlanacak; ama, artık hiçbir şey Sinekli Bakkal sokağındaki gibi olmayacaktır.

---

* Yazımda Sinekli Bakkal'ın; Özgür yayınlarıca, İstanbul, Kasım 2000'de yapılan baskısını esas aldım.

**BAŞVURULAN KİTAPLAR**

Cevdet Kudret, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman*, Varlık yay. İstanbul, 1978
Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1993
N. Sâmi Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul, 1987
Ömer Lekesiz, *Şirazeden Şirazeye*, Timaş yay. İstanbul, 1997
Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman Ve Toplumsal Değişme*, Gerçek yay. İstanbul, 1990
Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim yay. İstanbul, 1983
H. Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, İşbank yay. İstanbul, 1999
*İslam Ansiklopedisi*, T. Diyanet Vakfı, İstanbul, 1988
A. Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah yay. İstanbul, 1977
Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Türkiye yay. İstanbul, 1969
H. Edip Adıvar, *Mor Salkımlı Ev*, Özgür yay. İstanbul, 2000

KENAN ÇAĞAN&KÖKSAL ALVER

# *ÜÇ İSTANBUL* YA DA BİR ÇÖZÜLÜŞÜN ZAYIF HALKALARI




Toplumsal olana dair birçok öğenin yanında tarihsel gerçekliğin de elverişli bir biçimde kendisine *malzeme* kılındığı edebî alan olarak roman, bu imkanı kullanmayı ve oradan romansal hakikat bağlamında dönüştürülmüş, artık bire bir tarihsel gerçekle örtüşmese bile tarihsel gerçeklikle bağları bulunan, bir o kadar da kurmacanın gücü ile beslenen malzemeyi, edebiyat estetiği ile edebî gerçekliğin sınırları içinde farklı uçları olan tartışmalı bir alan kılar ya da kılabilir. Bu roman için lehte bir imkandır, bu yüzden de bu imkanı göz ardı etmeyecektir.

Tarihsel gerçekliğin roman için bir imkan kılınmasının örnekleri bir çok yerli ve yabancı romanda görülebilir. Bu bağlamda Türk romanının nadide örneklerinden biri olan Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*[1] romanı hemen akla gelenlerdendir. Salt uzam ve zaman açısından değil, romansal kişilikler ve olaylardan dolayı edebî değer barındırabilmenin örnekliği ve olay örgüsünün tarihsel kişilikler ve olaylarla ilintili gelişmesi, romanı hem edebî tenkit hem de sosyolojik ve politik gerçeklik anlamında çekici kılmaktadır.

Yazarın kaleme aldığı tek roman olma vasfıyla her ne kadar yayınladığı 1930'lu yıllarda *Üç İstanbul* romanı egemen ideolojik tavrın sonucu edebiyat dışına itilme ile karşı karşıya gelmiş[2] ve fazla bir itibar görmemişse de, bugün artık kimi eleştirmenlerce en iyi yirmi Türk romanı arasında anılmakta,[3] kimilerince ise roman tarihimizin en iddialı eserlerinden biri kabul edilmektedir.[4] Gecikmeli de olsa edebiyat dünyasında edindiği muteber yerin sağlamlığını romanı okuduktan sonra anlatım gücü, dil kullanımdaki zarafet, tarihsel gerçekliğin kurmaca ile ustalıkla harmanlanması ve diğer özellikleri göz önünde bulundurulduğunda daha iyi anlaşılmaktadır.

Romanda anlatılan olayların zaman ve uzam olarak yazarın kişisel hayatına uzak olmamasına karşın, yazarın özellikle istibdat yıllarına tanıklığı yaşı gereği bizzat olayların içinde olmasına engel teşkil etmiştir. Ama özellikle yazarın 1908 yılında doktorasını verdiği düşünüldüğünde ve sanat çalışmalarını bu zaman aralığından sonra ortaya koymaya başladığı göz önünde bulundurulduğunda,[5] romanına konu edindiği gerçekliğin yazar tarafından bizzat tecrübe edilmiş olması romanının sosyolojik ve politik açıdan çözümlemelere tabi tutulması hususunu ayrıcalıklı kılmaktadır.

Roman, İstanbul'un bir biri ardına gelen üç ayrı dönemini anlatmaktadır: II. Abdülhamit dönemi, İttihad ve Terakki iktidarı ve daha sonra İstanbul'un işgali.. Dönemlere

damgasını vuran olgu ise yönetici elitlerin, elit olup yönetimle göbek bağı kurmuş çevrelerin çeşitli ilişkileri, yönetime uzak düşmüş halk tabakasından küçük örnekler ve özelde elit tabaka ile iktidar merkezleri arasındaki derin bağlardır. Böyle bir zaman aralığında İstanbul'un üç hâli, bu üç hâl içerisinde ülkenin hâl-i pür melali ve İstanbul elitinin üç dönem içerisindeki çıkarcılığı, dalkavukluğu, çürümüşlüğü ve kokuşmuşluğu anlatılır.

Değişen zamanların değişmeyen mekanı her ne kadar işgal altındaki İstanbul'un hüzünlü resmi ise de İstanbul burada halkın sessizliğe bürünüp neredeyse şehirden çekildiği, kendi hâlinde yaşamlarını *yaşamıyor gibi yaşadıkları,* dolayısıyla şehri meşgul etmedikleri bir mekandır. Şehir elitlerin şehridir. Sokaklar, caddeler, çarşılar, pazarlar, fakirhaneler, limanlar yoktur *Üç İstanbul*daki İstanbul'da. Konakların, yalıların, saray ve çevresinin İstanbul'udur romandaki İstanbul. Konaklardan sarktığınızda en çok Cağaloğlu'na, Galatasaray'a, biraz daha ileri gittiğinizde umumhanelere rastlar, halkın İstanbul'una ise bir türlü denk gelemezsiniz. Halkın mekanları ya da kokusu elitlerin dudakları arasına sıkışıp emsal konusu edilirken gün yüzüne çıkar sadece. Bir de elit olma hırsı ile yanıp tutuşanların ilk durdukları ve hep iğrenerek baktıkları yer ya da elitlerin 'düştüklerinde' yüzlerinin bir anlamı olmadığı yerdir *öteki İstanbul.* Sahiden de iki İstanbul vardır romanda; biri müslüman İstanbul'dur diğeri fethedilmeyen Beyoğlu İstanbulu'dur (s. 48), böyle düşünür romanın baş kahramanı Adnan. Romanda müslüman İstanbul vatanperver söylemlerin mezesi olmaktan öte fazla yer bulmaz kendine, Beyoğlu İstanbul'u ise sahici aktördür. Oradan bakılır öteki İstanbul'a; küçümser gözlerle... Beyoğlu İstanbul'u roman kişilerinin bilinçaltıdır biraz; o öykünülen batının bir versiyonudur yahut kopyasıdır. Asıl olunması istenilen, idealde olan, uğruna kavgaların verildiği yerdir.

*Üç İstanbul*'da çok roman kişisi vardır. Bunlar vezirlerden paşalara, şairlerden hocalara, jurnalcilerden genç aydınlara, oradan da sevgililere, metreslere ve orospulara kadar geniş bir yelpazeyi içine alır. Roman kişilerinin büyük çoğunluğu bir ahlaki yozlaşmanın, erdemsizliğin, şehvetin, servetin, aç gözlülüğün, hırsın, egonun kurbanı olma hâlini temsil ederken, sadece üç kişi bu kirli dünyanın içinde erdemli ilişkilerinin izini sürmek azmini göstermektedir. Bu nedenle de romanın ana gidişatında pek görülmezler. Özellikle şair Raif ile Dağıstanlı Hoca arada sırada gözüken kişilere dönüşmüşlerdir. Çünkü onlar örneğin Hidayetin konağında olmanın taşıdığı olumsuz anlamın ayırdında olmakla o gibi yelerden ve Hidayet gibi kişilerden sakınmanın önemine inanırlar. Bu yüzdendir ki romanın bir yerinde Şair Raif tufandan önceki hilkat olarak tanımlanır (s. 113). Romanın üçüncü iyi kişisi temiz bir yürekle Adnan'ı seven ve o'nun ihtirasları karşısında geri çekilmesini bilen ve aşkını yıllarca (Adnan düşene kadar) saklayan ve sonunda düşmüş Adnan'ın elinden biraz da acıyarak tutan ve onunla (intikam gibi bir evlilik ile) evlenen ve hatta Adnan'ın ölümüne yakın ona bir de erkek çocuk doğuran kadın kahraman Süheyla'dır.

Bu üç olumlu kahramanın yanı sıra ve diğer bütün kahramanlara rağmen, roman Adnan'ın romanıdır. Çünkü İstanbul'un üç devrinde Adnan'ın üç dönemi anlatılır. Ve aslında Adnan'la beraber anlatılan koca bir imparatorluğun yıkılışının, bir çözülüşün hazin hikâyesidir. Adnan ve benzerlerinin yani gidişatı etkileyecek güce sahip

olanların imparatorluğun yıkılışında oynadıkları rolün boyutlarını göstermesi açısından roman, önemli bir çözümleme imkanı verir.

Kendi hikâyesinin içerisine bir imparatorluğun hikâyesinin son demlerini sığdıran romanın baş kahramanı Adnan kimdir? Adnan, daha 8 yaşındayken 93 Harbinde babasını kaybetmiş, annesiyle birlikte İstanbul'a göç edip bir Paşa yardımıyla geçici olarak Saray'a yerleştirilmiş, Daruşşafaka'yı daha sonra da Mekteb-i Hukuk'u bitirmiştir. Hasta annesiyle Aksaray'da oturmakta, zar zor geçinebilmekte, gazetede muharrirlik ve bazı konaklarda (Maliye Nazırı ile Erkanıharp Müşiri'nin konağı) özel hocalık yaparak geçimini sağlamakta ve aynı zamanda da *Yıkılan Vatan* adında bir de roman yazmaktadır. Adnan, Abdülhamit karşıtıdır, muhalif arkadaşlarıyla toplantılar yapar, yasak kitaplar okuyup çokça da Abdülhamit'e küfreder. İttihat ve Terakki'nin üyesi ve Cemiyet'in İstanbuldaki en önemli adamıdır. 1908 darbesiyle çok önemli birisi olur artık, siyasi tavrı ve Cemiyet'in adamı olması sayesinde büyük servete kavuşur, istediğini yaptıracak bir mevkiye yerleşir. Birinci Dünya Savaşı'nın kaybedilmesiyle mütareke imzalanır, İttihat ve Terakki iktidarı sona erer. Adnan artık kaçacak yer arar, ömrünün sonuna dek bir sığıntı olarak yaşar; kah İngilizlerin adamı Naşit'in konağında, kah gençliğinde küçümseyip evlenmeyi reddettiği Süheyla'nın maiyetinde. Ölümünden sonra romanı da dahil geriye ne bıraktıysa hepsi yakılır.

Her ne kadar üç dönemde üç Adnan varsa da üç dönemin değişmeyen ortak Adnan vasıfları da yok değildir. Bütün devirlerde Türk olduğu şuuru içinde idealist bir vatanperverdir. Dinsizliği kati bir şey olmakla birlikte dinle olumlu ya da olumsuz pek bir alışverişi yoktur. Birinci dönemdeki Adnan her ne kadar sarayın sözde-taraftarı Hidayet gibiler karşısında namuslu ve ilkeli olmak gibi ahlaktan yana bir çizgi takip etse de bu hâl, Adnan'ın bütün dönemlerine baskın niteliklerini geride tutamamaktadır: o aslında iktidara yakın olmayı isteyen, iktidar gücü ile kendi kişisel açlıklarının gidermeye çalışan, kendi ezikliğini ancak güç ile aşacağını düşünen bir tiptir. Ahlaktan dem vurmasının ancak 'konjonktürel' bir özellik olduğun onun kadınlarla ilişkisinde daha net görebilmekteyiz. Kadın, Adnan'ın yumuşak karnıdır, bir kadın düşkünüdür; ahlak dairesinin dışına da çıkmış olsa o, önce orospularla düşüp kalkmasını sonra arkadaşı Fransızca muallimi Kadri'nin karısı Zehra'yı daha sonra Tapu Müdürü Senih Efendi'nin karısı Macide'yi ve kadim arkadaşı yahudi Moiz'in karısı Raşel'i yatağına atışı ve onlarla gayri meşru bir ilişki yaşamasını bir sorun olarak görmemekte, bu ahlaki olmayan özelliklerini kolayca haklılaştırabilmektedir. Yine Adnan'ın hiç değişmeyen temel vasıflarından biri *aşağıdakiler* olmaktan her zaman sıkılıyor olması ve gözünü hep yukarılara dikmesidir. Bu onun vaz geçemediği özelliğidir; her dönem muhteristir Adnan. Dolayısıyla 'güç' Adnan'ın başını döndüren en önemli olgudur; kadınların esamesi dahi okunmaz 'güç aşkı' söz konusu olunca. O. kendisini gerçekleştirmeyi ancak güç sahibi olmayla eşitlemiştir; güç'süz bir hiç olan ama güç'le bir azman, bir fatih, bir sömürge valisi payesini elini geçiren biridir.

İstibdad dönemindeki yoksul, vatanperver ve idealist Adnan, İstibdada karşı olmanın şuuru ile muharrirliği kendi misyonu olarak belirler ve *'Yıkılan Vatan'* adlı bir roman yazmaya çalışır. *Sabah* gazetesinde de muharrirlik yapmakta ve "elindeki kale-

mun bir gün ihtilal çıkaracağına" (s. 45) kesin bir biçimde inanmaktadır. Bir yanda böyle bir resminin olmasını isterken, diğer yandan Hidayet gibi 'gece saraya söven, gündüz saraydan beslenen', hem saray adamı hem jöntürk olan, kimse yokken Naima okuyan misafir karşılarken Plutorkos okuduğu izlenimi veren çıkarcı, oportünist bir ahlaksızın sofrasında yer almaktan kaçınmayan Adnan resmi de vardır. Yoğun çelişkilerin adamıdır Adnan. "Hidayetin yalınkat Avrupasından sıkıldıkça Ragıp Paşa lahdinin içindeki gizli şarka kaçması" (s. 96) çelişkilerini derinleştirmekten başka bir anlam ifade etmez. Adnan çelişkidedir, çünkü "hem Hidayeti beğenmiyor, hem onun gibi olmak istiyor, Şair Raif'i beğeniyor, onun gibi olmak işine gelmiyor, çırpınıp duruyordu" (s. 148). Bu çelişkilerin içinde aslında ne namusludur ne ahlaksız, ne yerlidir ne de tam batılı; yurtsuzluğunu vatanperverliği ile kapatmaya çalışır. Nerede duracağını bilmeyişi ya da ne istediğini bilmeyişi sadece kimlik düzeyinde değildir; nitekim Maliye Nazırı'nın kızı Süheyla'ya aşık olduğu zannını, Belkıs'ın Adnan'ı gizliden gizliye tepeleyen serveti ve güzelliği ezer geçer. Süheyla Adnan'a, Adnan Belkıs'a aşıktır. Belkıs ise güce ve paraya.. "Belkıs'ın yalısındaki refahın memleketi vuran bir hançer olması" (s. 159), Adnan'ın zihninde keskinleşen hırsın önüne engel olamaz. Elde edemediği için mi düşmandır yoksa sahiden memleketin bağrında bir hançer olduğu için mi, bir türlü anlaşılmaz. Bu durum ancak, Tapu Müdürü Senih Efendi'nin karısından gayri meşru bir çocuğa sahip olması ve Traplusgarb'a sürgüne gönderilip döndükten sonra kendisinin bizzat iktidar olması, yani güç ve servete kavuşması ile anlaşılır. İşte o zaman bizzat Adnan'dır memleketin bağrına hançeri batıran...



*M. Cemal Kuntay*

Trablusgarb'dan dönüşü Adnan'ın ikinci dönemine, İttihat ve Terakki iktidarının hüküm sürdüğü yıllara denk gelir. Adnan İttihatçı olmanın bütün nimetlerinden hızla pay almaya, yararlanmaya başlamıştır. İktidar olmanın gücün ve servetin sahibi olmakla eş anlamlı olduğunu Adnan kısa zamanda herkese gösterir. Bir zamanlar Hidayetin konağı ya da Erkanıharp Müşirinin kızı Belkıs'ın yalısı ve ihtişamlı günleri ne ise, artık Adnan o'dur. Adnan "hükümetin içinde değil, hükümetti; altı seneden beri her lakırdısı doğruydu" (s. 322). Ama Adnan elde ettiklerinin vebalini memleketten, namustan, dürüstlükten uzaklaşarak ödüyordu. Vatanperver Adnan öyle bir hâl alır ki artık yalısında "Alman misafir geleceği için başka bir misafir kabul edilmez: Almandan eve dolacak havayı Türk misafir bozar" (s. 390) diye telaşlanmaya başlamıştır. Adnan'ın vatanperverliği bu raddeye kadar varmıştır artık; bu kadar düşmüştür yani. İktidar, etmiştir edeceğini... Önceki dönemin güç sahipleri bugün artık birer düşkündür. Adnan Belkıs'ın boşanma avukatı olur ve kısa zamanda da Belkısla evlenir. Şaşırtıcıdır, İstibdad döneminin iktidar sahipleri bu dönemde yüz bulamayınca bu dönemin muhalifi olup şeriatın elden gittiğinden bahsederler, öyle ki, Senih Efendinin karısı Macide'yi pazarlayan Çilli Mahmut umumhaneye dönüştürdüğü Macide'nin evi kapatılınca "şeriat elden gitti" diye haykırmaya başlar (s. 295). Aslında bütün bu olup bitenler iktidar ve sağladığı nimetler bağlamında değerlendirildiğinde sosyolojik bir gerçeğin açığa çıkmasına imkan tanırlar: İktidar sarhoş eder, dolayısıyla iktidar, iktidar sahiplerinin mutedil olma imkanlarını ellerinden alır. Tabii ki, ik-

tidar olmak vatan pahasına, yüz binlerce şehit pahasınadır. Vebali ise her zamanki gibi iktidardan uzakta kalan, onun nimetleri nedir bilmeyen halk öder. Zengin olan Adnan'dır, Moiz'dir, Hidayet'tir... Ama hiçbir iktidar sonsuza değin sürmez; dolayısıyla İttihad ve Terakki iktidarı da bizzat yanlıları tarafından eleştirilmeye başlanır. Sonunda mütareke başlar ve Adnan'ın konağı, kazandığı büyük imtiyaz, güç, debdebe ile birlikte altüst olur.

İttihatçılar memleketten kaçmaya başlarken, Adnan artık Mustafa Kemal'in Samsun'a ayak basışına sevinmeye başlamıştır. Ankara'dan çağrılmayı hatta Maarif Vekili olmayı hayal ederek kalpağını bile hazır eder. Ama Ankara'dan bir türlü çağrılmaz. Bu arada Süheyla, Adnan'la intikam gibi bir evlilik yapar. Adnan hastadır, bu arada avukatlık yapmaktadır. Kendi gayri meşru çocuğu olan Uşak Ahmet'i, Raşel'in sevgilisini öldürdüğü için idam ettirir, kendi oğlu olduğunu bilmeden... Son düşüşte bütün trajediler peşi sıra yaşanır. Adnan ölür, Süheyla oğlu Salim'i dünyaya getirir. Ve Adnan'dan bir şey kalmaması için, çok emek verdiği romanının müsveddeleri dahil eşya namına ne bırakmışsa hepsini yaktırır. Adnan yok olmuştur.

Sanki onunla birlikte yanan imparatorluğun üzerindeki son dumanlar yükselmektedir. Her devrin adamı olmak isteyenlerin hırsları, bir memleketi felaketlerin eşiğine getirmiştir. Kendi felaketlerine koşut olarak tabii ki. Memleketin felaketini hazırlayan bir diğer sebep ise imparatorluğun yönetiminin uşak odasına dönüşmüş olmasından ve bu uşak odasının yönetimini üç serpuşa bırakmış olmaktır; Reji'deki Ramber'in, Düyun-u Umumiyeci Berze'nin, şimendiferci Hügnen'in kafasında duran üç serpuş (s. 61)... Emperyalizme uşak zihniyetiyle kayıtsız şartsız teslimiyet.

Tarihsel verilerden hareket etmiş olmak, romanda kurgusal olanın ya da yazarın öznel yargılarının nerede, ne kadar gerçekleri önceleyip öncelemediği olgusunu test etmemize engel teşkil etmemelidir. Nitekim koca bir Osmanlı seçkinleri aynı tablo içerisinde resmedilmesi yani hemen herkesin jurnalci, ahlaksız, kendi kişisel menfaatlerinden öte bir şey düşünmeyen kişiler olması ne kadar gerçekleri ifade etmektedir? Ya da ahlaki dejenerasyonun bugün geldiğimiz noktadan bakıldığında bile şaşırtıcı bir durum ifade etmesi ne kadar doğrudur? Yani sahiden de son dönem Osmanlı seçkinleri su gibi içki tüketen, arkadaşının karısına 'sulanan' bir yozlaşma içerisinde midir? Devlet yönetimi bu kadar mı dirayetsiz, aile kurumu bu kadar mı yoz, din bu kadar mı etkisiz, insan ilişkileri bu kadar mı kokuşmuştur? Romanda anlatılanların tarihsel gerçekleri resmedip etmediğine tarihçiler ve sosyal bilimciler karar verebilirler. Romanda anlatılanların tarihsel hakikatleri bire bir ifade etmiyor olması edebiyat sosyolojisinin ulaşacağı verilerin sahihliğini zedeleyebilir belki, ama romanın ulaştığı edebî tadın ya da roman gücünün ulaştığı noktanın inkar edilmesini sağlayamaz.

Osmanlı toplum yapısı göz önünde bulundurulduğunda dinin ayrıcalıklı yerinin hemen farkedileceği muhakkaktır. Ama Osmanlı elitinin din karşısındaki tavrının neredeyse bütünüyle olumsuz olduğunu roman boyunca görmek şaşırtıcıdır. Dindar tiplemelerinin fazla olumlu nitelemeler barındırmadığını söylemek yerinde olacaktır. Örneğin Tevfik Hoca tipi tamamen bir faciadır. Sarığı cüppeyi attıktan sonra Adnan'ın eski orospusu Filareti'yi karılığına alacak kadar midesiz bir adamdır. Dağıstanlı Ho-

ca. hoca lakabıyla nitelendirilir ve olumlu bir karakterdir. Ve belki tek olumlu dindar karakter de onunla sınırlıdır. Din konusunda herkes ön kabule sahiptir, din olumsuz bir şeydir; ilmin ve fennin önünde engeldir. Hatta bu tür kanaatler iftar sofralarında ileri sürülmek gibi komikliği de içinde barındıracak hâldedir. Hidayetin iftar davetinde, "fennin çelik dişi dinin çürük kafasını delik deşik etti" ya da bizzat Hidayetin söylediği "din neymiş? Hele bizim din? Müslümanlıkla ne yapılabilir? Banka açamazsınız: çünkü faiz haram! Hâlbuki banka faiz demektir efendim" gibi lakırdıları, onların din konusunda yaşanan iç çelişkilerinin boyutunu göstermek açısından çarpıcıdır.

*Üç İstanbul*, Adnan ve ilişkilerini merkeze alarak önemli bir problemi tartışır aslında; bu iktidar problemidir: iktidar-kitle, iktidar-elit tabaka ilişkisidir. Bu yanıyla *Üç İstanbul*, siyasal bir roman olma özelliğini de taşımaktadır.[6]

Romanda söz konusu problemin analizi için bir simge-kavram olarak 'konak' kullanılmaktadır. *Konak*, elit tabaka ve ilişkilerini simgeler; içinde gösterişin, dalkavukluğun, iki yüzlülüğün, yasak aşkların, ihanetlerin, düşüşlerin, zenginliğin değerler manzumesi olarak yükselişinin çıplak bir şekilde sergilendiği bir yaşam aynasıdır konak. Bir de siyasal işlevi ile belirir konak: İktidar (merkez) ile yakın bir bağa sahip oluşu ve bu yakınlıkla ihtişamının daha bir yükselişi. İktidarın meşrulaştırıldığı ve bazen de gücün saptırılarak menfaat koşuşturmasına dönüştürüldüğü *ikincil merkez*dir.

*İstibdat İstanbul*'unda iktidar merkezi Saray'dır, yani Abdulhamit. *Merkez*le göbek bağı kurmuş *ikincil merkez* vardır. İkincil merkezin işlevi kendisinin merkezle yoğun ilişki avantajından yararlanıp merkezle kendi gurubunun diyaloğunu kurmak, sosyal yaşantıda merkezi temsil etmek, gerektiğinde merkezin iktidarını yüceltip sürekli hâle getirmektir. Bu arada iktidara yakınlığını kendi kişisel yükselişi için bir basamak olarak kullanmak, *ikincil merkez*de yuvalanmış tiplerin en önemli işlerindendir. Çünkü, iktidar onlar için güçtür, iktidar çok daha fazlasını içerse de,[7] güç, açmak istenen tüm kapılara uygun bir anahtardır. Dolayısıyla konak kendisine en iyi iktidar-güç denkleminde yer bulmaktadır. Abdulhamit iktidarında bu gücün talibi bir tür ikincil merkez vasfıyla temayüz eden *Hidayetin konağı*dır.

Hidayet, bala rutbeli bir memurdur, iki yüzlü, dalkavuk, çıkarcı, gösteriş tutkunu, iktidara göbekten bağlı bir jurnalcidir. Konağının bir ihtilal merkezi olduğu vehmine kaptırır kendini, kendinde olmayan güçlerle avunup durur. "Kimse yokken Naima okur, misafir gelince elinde Plutarkos'la karşılar. Gece saraya söver, gündüz saraydan ihsan alır. Salonlarını döşenen antika eşyalar gibi konağına aldığı misafirlerde de damga ve üslup arar; Hidayet'in konağını biraz da misafirleri döşer" (s. 58). Hidayet, bir yüzüyle Jöntürk Hidayet, konağında Abdülhamit'e sövülmesine müsaade eder ancak saray adamı yanıyla da gündüz asli vazifesini, jurnalci olduğunu hatırlayıverir.

*Saray*a (dönemin iktidarı) yakın oluşu konağının önemli kişilerle, müşirler, elçiler, aydınlar, nazırlarla dolup taşmasının nedenidir. Yükselmek isteyenler, tayin bekleyenler, önemli bir mevkiye atanmak isteyenler önce Hidayetin konağındadırlar, bu konak iktidara yakın olmak için önemli bir geçittir, bu geçit aşıldı mı işler hâllolmuş demektir. İktidara yakınlığından olsa gerek Hidayet'in konağında makamı bile vardır; misafirleriyle birlikteyken oturduğu yüksek arkalı ruhani bir koltuk. Tüm tavır-

larında iktidara yakınlığının bir yansıması olan güven izlenir. Konağında olsun, dışarıda olsun bu tavrı değişmez. Ne ki, bu durum uzun sürmez, iktidarın değişmesiyle Hidayet'in durumu da değişir. Abdülhamit'in devrilmesiyle Hidayet de devrilir ve kimsesiz kalır. Etrafı kalabalık Hidayet artık yapayalnız ve kimsesizdir. Bu düşüşe, alışkın olmadığından, İttihatçılarla iyi ilişkiler kurma çabasının başarısız oluşunun etkisiyle de daha fazla dayanamaz ve 'hiçbir hastalığı olmadığı hâlde ölür': "Konağına gelmeyen elçiler, arabasına selam durmayan polisler onu öldürdüler. 31 Mart'tan sonra misafirleri, uşakları, parası azaldı: eriyordu. Bir türlü Şehremini olmadığı için vücudu azalıyordu" (s. 342).

Abdülhamit'in devrilmesiyle iktidarı ele geçiren İttihat ve Terakki döneminde merkez Cemiyet, *ikincil merkez* de Adnan'ın konağıdır. Adnan bu dönemde eski yönetimin muhalifi olmanın meyvelerini almaya başlamıştır. Yoksulluk artık çok gerilerde kalmıştır, kimseye özel hocalık yapmasına da gerek kalmamış, Aksaray'daki köhne evinden Cağaloğlu'nda aldığı taş konağa taşınmıştır. Artık bürosu ve konağı seçkin konuklarla, merkeze yakın olup bir kazanım elde etmeye gelenlerle dolup taşmaktadır. Adnan, "Hükümetin içinde değildi, hükümetti... istediği yere beş dakikada giriyordu, her istediği şey beş dakikada cebinde, midesinde, kollarındaydı" (s. 322). Sarsılmaz bir konuma erişmişti, "resmi adam değildi, gene onu her bayram elçiler tebrik ediyorlardı; sokakta kendini belli etmeyerek yürürken polisler kolları ve bacaklarıyla selam kesiliyorlardı. Tebessümü iltimastı, bir ismin önüne 'bizim' dedi mi ismin sahibi elçi, vali, müsteşar oluyordu" (s. 323). Devir onun devridir, o da bunu iyi değerlendirir; artık ona dalkavukluk yapılır, konağı her gün onlarca kişi tarafından aşındırılır. Hep gücü arzulamış, onsuzluğun ezikliğini yaşamış biri olarak, hem güce hem de paraya kavuşur. Avukatlığı, Cemiyet'in en önde adamlarından olmasından dolayı gücüne güç, servetine servet katmak için hazır beklemektedir. O da geri kalmaz. Artık, konak, uşak ve dalkavuk sahibidir. Vaktiyle, Hidayet'e gidenler şimdi Adnan'a gelirler. Cemiyet, Adnan için güce erişmenin vasıtası olmuştur. Bu vasıtayı sadece o değil onunla birlikte aslında İttihatçı olmayan ama dönem öyle gerektiriyor diye İttihatçı geçinen, bu dönemde palazlanan Sakallı Vasfi, Moiz gibi tipler de kullanırlar.

Mütareke ile beraber Adnan, o muhteşem serveti, konağı, çevresini yitirmiş ve bir sığıntı olmuştur. Gücü bu kadar *sözde* güçtür ve o kadar da iktidarla ilintilidir. İttihatçıların çöküşüyle Adnan'ın sonu da tıpkı aynı ilişki düzeneğine sahip Hidayet'ten farklı olmaz: Tüm gücünü, gösterişini, ihtişamını ve her şeyini borçlu olduğu iktidarın çöküşü kendi çöküşünü de beraberinde getirir. "İttihat ve Terakki hükümetteyken Adnan'ın sokakta adım başında rastladığı her gölge ya akrabası, ya yazılarının hayranıydı. Şimdi kilometre başına bir tek selam düşmüyordu" (s. 409). Cenazesine gelen topu topu yedi kişidir.

Üçüncü İstanbul'da *(işgal İstanbulu)* iktidar merkezi işgal gücüdür, bu merkezin uydusu belirmekte gecikmez, İngiliz dostu Naşit devrededir. Bu kez de Naşit'in konağı önceleri Hidayet ve Adnan'ın konaklarının gördüğü işlev ve ilgiyle çevrilidir. "İstibdatta Hidayet'in, Meşrutiyet'te Adnan'ın konağında toplananlar, Mütareke'de hep Naşit'in salonunda" toplanmaktadırlar (s. 478). Bu kez *ikincil merkez* de Naşit'in konağıdır.

İktidar ve nimetlerine yakın olmak tek bir şeyi işaretlemiştir romanda; çıkarcı ve dal-

kavuk olarak kişisel kazanımların peşinde koşmak. Bu çaba, birilerini unutmayı (özellikle halkı), birilerini görmezlikten gelmeyi, birilerinin yükselişine engel olmayı beraberinde getirmektedir. Toplumsal çözülüşün hızını arttıran önemli bir faktör olarak yer almaktadır iktidar gücüne yaslanma ve başka bir güç kabul etmeme. Ancak güç kaybedilince çözülüş gene sürmekte, bu kez güce tapanların korkunç çöküşünün resmi toplumda dolaşıp durmaktadır. Konakların iktidara yakın olduklarındaki gösterişli kabalığı ile iktidara uzak olduklarındaki sünepe ve içine gömülmüşlüğü bu resmi nasıl da netleştirmektedir.

Yazarın anlatımının sade olduğunu söylemek ve buna ilaveten roman kişilerinin yüzeysellikleri içinde resmedilip o şekilde bırakıldığını ifade etmek yerinde olacaktır. Aforizma düzeyindeki süslü vurgulamaların romanı fazla sıkıntıya soktuğunu değil, aksine romana ayrı bir edebî tad kattığını düşünüyoruz. Yazarın "zaman zaman şaşırtıcı bir deyiş ustalığına vardığı, birkaç sayfada anlatılacak şeyleri bir iki cümlede anlattığı, süsle zekayı uyumlu bir biçimde birleştirdiği de bir gerçek"[8] olarak karşımızda durmaktadır. Türk roman tarihi içerisinde ilk yirmi ya da daha başka bir yer belirlemek Mithat Cemal Kuntay'ın romanına hakkını vermek demektir. Yakın tarihi son derece tartışmalı bir toplum için bazen edebiyat sosyolojisi bağlamında okumalar yapmak ve oradan toplumsal ve tarihsel gerçekliklere dair ipuçları yakalamak önemli bir çaba olarak değerlendirilmelidir.

---

[1] Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Oğlak yay., İstanbul, 1998 (İlk baskısı 1938 yılında yapılan roman daha sonraki yıllarda birkaç baskı daha yapmıştır. Biz bu incelememizde romanın 1998 baskısından yararlandık. Metin içindeki sayfa numaraları bu baskıya aittir).

[2] Hilmi Yavuz, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi yay., İstanbul, 1977, s. 81.

[3] Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek yay., İstanbul, 1981, s. 499.

[4] Taner Timur, *Osmanlı – Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa yay., İstanbul, 1991, s. 217

[5] *Türk Dili ve Edebiyat Ansiklopedisi*, Dergah yay., İstanbul, Cilt 5, s. 443.

[6] Rauf Mutluay, "Mithat Cemal Kuntay ve İstanbul'ları", iç. Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Sander, İstanbul, 1976, s. 24

[7] Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, (Çev. G. Aygen), Ayrıntı, İstanbul, 1998, s. 279

[8] Fethi Naci, *a.g.e.*, s. 105.

NECMETTİN TURİNAY

# FAHİM BEY VE BİZ ROMANI ETRAFINDAKİ SPEKÜLASYONLAR




Abdülhak Şinasi Hisar'la Fahim Bey ve Biz romanının hülyalı ve dalgın kahramanı arasındaki bir benzerlik, bu yazıyı kaleme alırken içime bir ürperti vermedi desem yalan olur.

Bilindiği gibi bir roman, günlük gazete köşelerinde yer alan "Hazin bir vefat" haberiyle başlamaktadır. Okuyucuların kendisi hakkında doğru dürüst bir şey hatırlamadığı roman kahramanı Fahim beyin, ölüm karşısındaki yalnızlığı, Abdülhak Şinasi'nin rikkatine dokunmuştur:

"Bu ölüm haberine karşı ben içimde bir ezinti, bir çöküntü duydum. Zira ölenle, son zamanlari gevşeyen, azalan, fakat kökleri mazinin sağlamlığı içinde kalan eski bir aşinalığım vardı. Hem ona acıyor, hem içimden: "Kendi kâinatımızın da söndüğünü yabancılar ancak böyle hissiz ve manasız birkaç cümle ile duyacaklar!" diyen bir hüzne dalıyordum. Zira, daima böyle, başkalarına acıdığımızı sanırken bile, içimizden mutlak biraz kendimize ağlarız." diyen anlatıcı, bilâhere de bütün romanın varıp dayanacağı asıl kanaatlerini sergilemeye kalkışıyordu.

"İnsanlar birbirinden uzun mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi, kendi hususî boşlukları içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır. Bir yıldız sönünce ondan uzaktakiler bir şey duymaz. Hayatın ve ölümün ehemmiyeti hep nisbî ve izafidir."

## BİR ADAM YARATMAK VE FAHİM BEY

Nitekim bu fikirlere bir nazire teşkil edercesine, Fahim Bey ve Biz yazarinin vefatı da; sonuçta kendi romanının kahramanından farksız oldu. İçinde bulunduğumuz bu mayıs ayında, bir bayram günü yapayalnız bir hâlde vefat eden yazarın ölümünden, nice zaman sonra haber alınabildi.[1]

Fakat Fahim Beyin ölümü karşısındaki hissizlik ve lâkaydi ile, bu silik kişiliğin anlatıldığı Fahim Bey ve Biz romanının kaderi, birbirinden o nisbette farklı oldu. Çünkü Fahim bey yaşadığı hayat içinde ne kadar sessiz ve kendi inzivasinda unutulup gitmiş birisi olsa bile, ölümü sonrasında, kahramanı seviyesine yükselecegği bu roman sayesinde, öyle yüksek bir rağbete mazhar olacağını asla düşünemezdi. Nitekim yüksek bir üslûp ile bu kitabın sayfalarında inceden inceye anlatılan Fahim bey; öyle anlaşılıyor ki gerçek Fahim beyin hayat karşısındaki tükenişine inat; bize uzaktan uzağa, merhamet ve istihza ile karışık tebessüm edip durmaktadır.

Dolayısiyle biz de kitabı okuyup bitirdiğimizde, Fahim beyin ölümünden sonra iktisab

ettiği merhamet ve istihzayı da dikkate alarak, bu yeniden halk edilişin, ölüme meydan okuyan bu yeniden dirilişin hikmetine eğilmek durumunda kalıyoruz. Dahası, romanın ilk çıkışından itibaren gördüğü yoğun ilginin sebeplerini merak etmeye başlıyoruz.

İlk dikkatimizi çeken de hikâyeci Samet Ağaoğlu'nun Millet dergisinde çıkan bir yazısı oluyor:

"Bu romanın üzerinde çok yazıldı. Bazısı beğendi, bazısı beğenmedi. Fakat gerek beğenenler, gerek beğenmeyenler fikirlerini herkese bildirmeğe o kadar hevesli oldular ki memleketimizde, değil yalnız edebiyat, hatta diğer alanlarda, hakkında bu kadar çok ve birbirini tutmayan hükümler verilmiş başka bir sanat ve ilim eseri yoktur.

"Romana karşı gösterilen bu ilgi başlı başına bir hadisedir ve onu doğuran, romancıya karşı beslenen dostluklar veya düşmanlıklar değildir. Romanı beğenmeyenler "Fahim bey"i beğenmemişlerdir, romanı sevenler de "Fahim bey"i sevmişlerdir. Sanki ortada gerçekten yaşayan bir adam varmış ve bu adam bir kısmının hoşuna gidiyor. bir kısmının da hoşuna gitmiyormuş gibi bir şey!.

İşte "Fahim Bey ve Biz"in büyük husûsuyeti buradadır. Abdülhak Şinasi Hisar, bir adam yaratmıştır." (...) "Tabiat ve temayüllerini, yüzlerini ve biçimlerini, kusur ve meziyetlerini bildiğimiz, böyle muhayyileden doğmuş birkaç insan arasına nihayet "Fahim bey"de katıldı. Onu **Raskolnikov, Karamazof Kardeşler, Anna Karanina, Pirens Mujkin, Goryo Baba, Don Kişot** ve diğerleri arasında görüyoruz."

Sırf hikâyeci Samet Ağaoğlu değil; daha Fahim Bey ve Biz ilk çıktığı yıldan itibaren Türk Teceddüt Edebiyatı sahibi **İsmail Habib Sevük**'e, Beş Şehir'i ve Bursa'da Zaman'ı gene bu yıllarda kaleme alan **Tanpınar**'a, psikoloğluğunun yanı sıra ciddi bir edebiyat münekkidi de olan **Mustafa Şekip Tunç**'a, **Fazıl Ahmet Aykaç**'a; 1942 CHP Roman armağanı[2] ile birinciliği ve ikinciliği paylaşan Sinekli Bakkal yazarı **Halide Edib** ve Yaban muharriri **Yakup Kadri**'ye; eski nesilden **Halit Ziya**'ya, yeni nesilden **Behçet Necatigil, Cevdet Kudret, Ahmet Muhip Dranas, Vecdi Bürün, Mehmet Kaplan** ve **Yaşar Nabi**'ye; dahası, **Yeni İnsan** dergisinin yöneticisi **İsmail Hakkı Baltacıoğlu**'na, romancının okul arkadaşlarından **Ercüment Ekrem**'e, **Nasuhi Baydar**'a; bu romanı ve Fahim Bey'i ne kadar eleştirirse eleştirsin eski sosyalistlerden **Niyazi Berkes**'e şapka çıkartan bu silik, gerçek hayatında kimselerin kaale dahi almadığı Fahim Bey'e ne olmuştu da, böylesi yoğun bir ilgiye mazhar olup çıkıvermişti?

Romanın içindeki uzak-yakın bir çevrenin, kişiliği hakkında müşterek bir kanaate eremediği Fahim beyin konumu, işte adı geçen romanın asıl mevzuunu teşkil etmektedir.[3] Bununla da kalmayarak, roman atmosferindeki bir iç ihtilâfın roman dışına, edebiyat çevrelerine kadar uzandığı gibi bir gerçekle karşı karşıyayız. Romanın anlatıcısı yani bir duruma göre Abdülhak Şinasi Hisar; babasının, iş çevrelerinin, eşi Saffet hanımın, kadınlar âleminin, devrin "ukalâ"sının ve "füzalâ"sının bu kişilik üzerindeki ihtilaflı görüşlerini bize anlata anlata bitirememektedir. Anlatıcının kendisi Fahim beyi yakinen tanıdığı için, biz okuyucular haklı olarak, onun hükümlerine önem vermek isteriz. Daha doğrusu farklı çevrelerin birbirine zıt düşen kanaatlerinden ulaşılacak bir terkip için anlatıcının yardımına ihtiyaç duyarız.

Fakat böyle bir değerlendirmeyi anlatıcıdan boşu boşuna beklemiş olduğumuzu neden sonra farkederiz. Çünkü çevre kanaatlerin hiç birine o da itiraz etmez. Ve on-

lara nisbet edercesine, Fahim bey hakkındaki daha farklı mülâhazalarını sayfalar dolusu nakletmeye koyulur. Yani ne bir terkibe başvurur, ne de bir teşhise kalkışır. Bir de bu yetmezmiş gibi, büyük bir çaresizlik içinde problemin çözümünü, aramızdan ayrılıp gitmiş Fahim beye havaleye yeltenir.



*A. Şinasi Hisar*

**AYNI KİŞİNİN İKİ FARKLI YAZIMI**

Kuşkusuz bütün bu okumalar ve cevapsız kalan sorular, aslında bizi, romancının insan, ölüm, hayat ve hepsini dıştan kuşatan farklı bir "zaman" idrakine yükseltmek içindir. Fakat mevzuyu bu alana taşımak yerine; hem kendisini ihmal etmiş, hem de çevresi tarafından ihmal edilmiş bu yarı Don Kişot kişilik üzerine biraz daha eğilmek icap ediyor.

Aslında Fahim bey Tanzimat'tan sonra kademe kademe oluşan ve Ahmet Midhat, Recaî-zade Ekrem, Namık Kemal, Şemsettin Sami, Hüseyin Rahmi gibi yazarlar tarafından alabildiğine horlanmış, içine nüfuz edilmek dahi istenmeyen ve sırf bu yüzden mizah üretmek için malzeme olarak kullanılan edebiyatımızın yaygın tiplerinden birıdir. Adı geçen romancıların âdeta karikatüre dönüştürdüğü bu kişilik üzerinden, yanlış veya eksik bir batılılaşmacı tutumu eleştirmek noktasında bol bol faydalandıkları da bilinen bir hususdur.

Buna karşılık aynı sathî batıcı kişiliğin, edebiyatımızın diğer bir kanalından Halit Ziya, Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri ve emsâlince kaleme alınan romanlarda, diğer eksenden büsbütün farklı olarak, ne kadar idealize edilmeye kalkışıldığını da burada kaydetmek gerekir. Aslına bakılırsa buradaki çelişki, ortaya çıkan roman kişilerinden ziyade, doğrudan romancıların fikrî ve siyasî tercihleriyle alâkalıdır. Kuşkusuz bu tesbitlerde bulunurken, romancı sınıflarımızın haiz olduğu fikrî ve siyasî tercihleri eleştirmek değil maksadımız. Ne var ki her iki koldan ilerleyen Türk yazıcılarının, şahsî tercih ve tutumlarını sergilemek, hakım kılmak ve kanıtlamak noktasında, roman kişilerini kendi yerine koyarak onlara her istediğini yaptırmaları, bugün daha iyi anlıyoruz ki geride biraktığımız roman birikimimiz açısından iyi bir tecrübe ortaya koymamıştır.

Çünkü geriye dönüp baktığımızda bu roman kişilerinin çoğunun ciddi bir iç hayatı, ruhî çelişkileri ve hatta tereddütleri dahi yoktur. Onların her nevi tutumları, şematik tercihlerden ibarettir. Hemen çoğu iradeli, tercihleri netleşmiş ve içlerinde herhangi bir tereddütleri bulunmayan yalın kat kişiliklerdir. Bu kişilerin; lehinde veya aleyhinde, geçirdiğimiz batılılaşma tecrübesine ilişkin ciddi bir kaygılarına da şahit olmayız. Dolayısıyla, daha ileriki yıllarda ortaya çıkacak şematik **Köy romanları** ile **İslâmî romanların** böyle bir geleneğe yaslandığını asla unutmamamız icap eder.

İşte Abdülhak Şinasi Hisar'ın ve Fahim Bey ve Biz romanının farkı burada ortaya çıkıyor. Abdülhak Şinasi Fahim beyin üzerine eğilirken, roman geleneğimizin bu iki ekstrem ucuna asla itbar etmeyerek, yani kendi görüş ve nazariyelerine Fahim beyi aracı kılmamaya çalışarak; kahramanının azami ölçüde bağımsız bir kişilik hâlinde serpilip gelişmesine imkân sağlamaktadır. 1942 CHP Roman Armağanı öncesin-

de olduğu gibi, sonrasında daha da artarak devam eden Fahim Bey ve Biz romanına ilişkin edebi kritiklerin fazlalığının sebebi, işte bu canlı kişilikte aranmalıdır. Samet Ağaoğlu, Yakup Kadri, İsmail Habib Sevük ve daha nice edebiyat eleştirmeninin üzerinde en çok durdukları husus da zaten burada toplanır. Fahim bey kişiliğine dair farklı farklı algılamalar, daha doğrusu bu adamı katagorize edememek güçlüğü!..

Halbuki Türk roman geleneği o ana kadar, ne **Mâi ve Siyah**'ın Ahmet Cemil'i, ne **Kiralık Konak**'ın Naim Efendi'si, ne Halide Edip'in **Zeyno**'su, ne de **Çalı Kuşu**'nun Feride'si hakkında böyle bir sıkıntıya düşmüştü. İşte görüyoruz: Fahim bey konusunda ihtilâflar doğuyor, Fahim beyin kendisi kadar, ona bir nevi ab-ı hayat içirmiş yazıcısı da sürekli sorgulanıyor, ya da göklere çıkarılıyordu. Sanki Fahim bey ilgili romanın sayfalarından bize, Mona Liza'nın bakışı ile bakıyor; fakat edebî çevreler, bu bakışın tefsiri hususunda müşterek bir sonuca da asla ulaşamıyorlardı.

Çünkü roman boyunca ne Fahim bey kişiliğinin hakikatine, ne de yazıcının Fahim bey hakkındaki fikirlerinin sarahatine kolay kolay erebiliyoruz. Belki her okuyucu tarafından farklı anlaşılmaya müsait görünen bu kişilik ve, Abdülhak Şinasi itibariyle de yazış biçimi; bizi ister istemez zora sokmak durumunda kalıyor. Mehmet Kaplan bu durumu Yunus'un bir mısrası ile açıklamaya çalışıyor: "Benim bir karıncaya ulu nazarım vardır!.." diyen Yunus Emre'nin, insan ve tabiat karşısındaki derin hassasiyetinin, bu eserde Fahim bey üzerine teksif edildiğini söylüyor. Türk romancıları tarafından istihza ile karşılanan ve üzerine yeterince eğilinmemiş bu kişiliğin taşıdığı bir iç zenginliğe dikkatle vurgu yapıyor. Böylece Fahim bey bir robot, bir karikatür veya siyasî figür olmaktan daha ötede, iç hayatı itibariyle son derece zengin bir kişilik olarak karşımıza çıkıyor.[4]

**ROMANA AYKIRI BİR ROMAN: FAHİM BEY VE BİZ**

Ne var ki bu iç hayat anlatması, **Peyami Safa**'nın yaptığı şekilde psikolojinin yardımından kuvvet almaz. Yani Abdülhak Şinasi, roman kişilerinin davranışlarını psikolojik tahlillerle açmaya, tasvire, yorumlamaya da girişmez. Bu romandaki kişilerin birbirleriyle teması bile yok seviyesindedir. Bütün temaslar uzaktan, diyaloğlar boşlukta ve hemen herkesin yüzü anlatıcıya dönük!. . Hele bir de ilerleyen ve bir sonuca doğru giden "hikâye" yokluğunu düşünün!. . Gelişen bir hikâye duygusu da olmayınca, ister istemez, romanda bütün saatler durmuş gibi bir hisse kapılırız. Ya da saat ve takvimle ilerleyişi ölçülemeyen ve insanın bir iç idrakle ancak hissedebildiği daha başka bir zamanı ise çok yoğun şekilde duyarız. Bu hâl bizde tam bir ebediyet tesiri doğurur. Fahim beyin gafleti ve hemen hiç değişmeyen kişiliği, bu zaman idrakı karşısında onu âdeta bir nesne seviyesine indirgemiş olur. İçimizden ona acıyarak "zavallı Fahim bey" diye sesleniriz, fakat o bizi asla duymayacaktır. Önündeki işiyle, ruhundaki hülyalarıyla öyle meşgûl ki, uyandırsan uyanacak değil.

Evet, roman boyunca gelişen bir hikâye yokluğu, bu romanın en başta gelen özelliğidir. Hikâye yokluğu dolayısıyla, romanda mevcut olan ufak-büyük vakaların birbiriyle iltisakları da ortadan kalkmış olur. Her eylem ve davranış bir birinden kopuktur. Olaylar, biri diğerinin sebebi olarak anlamlı bir dizge oluşturmazlar sizin anlayacağınız. O zaman da her şeyin birbirinden kopuk olduğu bir atmosfer karşımıza çıkar. Tabiî ki bu durum, takvim ve saatle ölçülebilen zamanı da zaten ortadan kaldırmıştır. İşte bu param parça dünya, roman kişilerinin uzaktan uzağa ve birbirine değmeyen şahsî mülâhazaları; Fahim

beyi yakından tanıyan ve kendisi de otobiyografik bir kişilik hâlinde romana dahil olmuş olan anlatıcının idraki ve bakış açısı sayesinde bütünlüğe erme imkânı bulur.

Fahim Bey ve Biz bu hâliyle, kuşkusuz çok değişik bir eser olarak karşımızdadır. Fahim beyin kişiliğinin yanı sıra, eserin asıl bu tarafı, yani iç yapısı daha da önemlidir. Daha ilk çıktığı sırada Fahim Bey ve Biz'i okuyan **Ahmet Hamdi Tanpınar** bakın neler söylemişti: "Fahim Bey ve Biz'i okuduğum zaman ilk duyduğum şey,-muharririn sanatı hakkında beslediğim devamlı takdir ve sevgi tabiî müstesna-, bu kitabı tasnif etmekteki güçlüğün şuuru oldu." Arkasından devam ediyor: "Ona şüphesiz ki bir roman diyemezdik. Hatta bildiğimiz şekliyle bir hikâye bile değildi; bununla beraber bu kitabı metodla yapılmış bir röportaj veya anket addetmek de, büyük fârika ve zenginliklerini âdeta inkâr etmek olacaktı."[5]

**ROMAN MI HİKÂYE Mİ, NE?**

Fahim Bey ve Biz karşısında; yıllardan beri hikâye yazan ve "**Türk romanı**"nın nasıl olması gerektiği hususunda kafa yoran **Tanpınar**'ın içine düştüğü bu şaşkınlık mânidar değil midir? "Muharririn sanatı hakkında beslediğim devamlı takdir..." Bu elde bir. Fakat bu kitabın türü? Şüphesiz ki roman olmamalı. Ayrıca Tanpınar'ın bildiği şekliyle hikâye de olamaz. Bu sıralarda Tanpınar'ın önemli hikâyelerinden bazılarını yayınladığını, fakat **Huzur**'a ulaşmak noktasında ise daha uzunca bir zamana ihtiyacı bulunduğunu kaydedelim. Sonra ne diyordu Fahim Bey ve Biz için Tanpınar? "Belki metodla yapılmış bir röportaj, belki de bir anket?.." Halbuki iyi düşünecek olursak, Fahim Bey ve Biz'in sayfalarında, doğrudan diyaloglara şahit olmayız. Dahası, roman kişilerinden sâdır olan hiçbir sözlü mesaj, bize çıplak bir hâlde intikal etmez. Ya da bazı söz cümleleri, boşlukta sallanır dururlar. Tabiî ki romancının bilincinde olduğu bir uygulama bu. Onun için Tanpınar'ın, Fahim Bey ve Biz'i röportaj, anket vs. ile eşleştirmeye kalkışması ne kadar yanlış bir şey. Bunun sebebi romanı ve hikâyeyi, zamanın yaygın kurgu teknikleri içinde düşünmesi, standardı aşan bir uygulama karşısında da acaba demek istemesi, fakat bunu da söyleyememesidir.

Çünkü Fahim Bey ve Biz, vaka ve kişilerin anlatımı ile, bildiğimiz kurgu tekniklerinin tamamen dışında bir eserdir. Ayrıca da düzgün ilerleyen bir zamanla, şöyle veya böyle oynamalara bu eserde ihtiyaç duyulmamıştır. Dolayısıyle anlatılan kişi, mekân, atmosfer ve saat-takvim zamanını, bütünüyle zaman dışı bir âleme aktaran/dönüştüren bu yeni romanın türü konusundaki bir tedirginliği tabiî karşılamak gerekiyor. Halbuki Abdülhak Şinasi Hisar'ın kaleme aldığı ve **Boğaziçi Yalıları** ile **Geçmiş Zaman Köşkleri**'ne daha sonra girecek metinlerindeki tavrı da hemen hemen aynı idi. Aynı şekilde gerek Mütareke yıllarında (ilk yazıları), gerekse 1930'larda yayınladığı roman üzerine deneme ve eleştirilerinde de bu uygulamasının ip uçlarını görebiliyorduk. Klasik roman anlayışına ve vaka anlatımına olan şiddetli itirazlarından birinde bakın neler söylüyordu Abdülhak Şinasi Hisar:

"Şu roman kelimesi üzerindeki bîsûd münakaşalar da isbat ediyor ki, zavallı insanları birçok kavgalara sevk eden hep kelime ihtilaflarıdır. Çok kere taraflar kelimelerin tefsirinde anlaşırlarsa, ortada kavga mevzûu kalmaz. Romanı birtakım vakaların, gene bir takım tahkiye usulleriyle hikâyesi addedenler, kendi kanaatlerine göre birçok kavâid vaz'ına/kaideler koymaya kalkışarak, esasen bu noktai nazarı kabul etmemiş olanların eserlerine **"iyi roman değil"**, yahut sadece **"roman değil"** diyorlar. Tıpkı vaktiyle "trajedi"nin tâbi tutulduğu mekân, zaman vs kuyûduna/şartlarına benzeyen şeylere tâbi sandıkları romana biraz

beyi yakından tanıyan ve kendisi de otobiyografik bir kişilik hâlinde romana dahil olmuş olan anlatıcının idraki ve bakış açısı sayesinde bütünlüğe erme imkânı bulur.

Fahim Bey ve Biz bu hâliyle, kuşkusuz çok değişik bir eser olarak karşımızdadır. Fahim beyin kişiliğinin yanı sıra, eserin asıl bu tarafı, yani iç yapısı daha da önemlidir. Daha ilk çıktığı sırada Fahim Bey ve Biz'i okuyan **Ahmet Hamdi Tanpınar** bakın neler söylemişti: "Fahim Bey ve Biz'i okuduğum zaman ilk duyduğum şey,-muharririn sanatı hakkında beslediğim devamlı takdir ve sevgi tabiî müstesna-, bu kitabı tasnif etmekteki güçlüğün şuuru oldu." Arkasından devam ediyor: "Ona şüphesiz ki bir roman diyemezdik. Hatta bildiğimiz şekliyle bir hikâye bile değildi; bununla beraber bu kitabı metodla yapılmış bir röportaj veya anket addetmek de, büyük fârika ve zenginliklerini âdeta inkâr etmek olacaktı."[5]

**ROMAN MI HİKÂYE Mİ, NE?**

Fahim Bey ve Biz karşısında; yıllardan beri hikâye yazan ve "**Türk romanı**"nın nasıl olması gerektiği hususunda kafa yoran **Tanpınar**'ın içine düştüğü bu şaşkınlık mânidar değil midir? "Muharririn sanatı hakkında beslediğim devamlı takdir..." Bu elde bir. Fakat bu kitabın türü? Şüphesiz ki roman olmamalı. Ayrıca Tanpınar'ın bildiği şekliyle hikâye de olamaz. Bu sıralarda Tanpınar'ın önemli hikâyelerinden bazılarını yayınladığını, fakat **Huzur**'a ulaşmak noktasında ise daha uzunca bir zamana ihtiyacı bulunduğunu kaydedelim. Sonra ne diyordu Fahim Bey ve Biz için Tanpınar? "Belki metodla yapılmış bir röportaj, belki de bir anket?.." Halbuki iyi düşünecek olursak, Fahim Bey ve Biz'in sayfalarında, doğrudan diyaloglara şahit olmayız. Dahası, roman kişilerinden sâdır olan hiçbir sözlü mesaj, bize çıplak bir hâlde intikal etmez. Ya da bazı söz cümleleri, boşlukta sallanır dururlar. Tabiî ki romancının bilincinde olduğu bir uygulama bu. Onun için Tanpınar'ın, Fahim Bey ve Biz'i röportaj, anket vs. ile eşleştirmeye kalkışması ne kadar yanlış bir şey. Bunun sebebi romanı ve hikâyeyi, zamanın yaygın kurgu teknikleri içinde düşünmesi, standardı aşan bir uygulama karşısında da acaba demek istemesi, fakat bunu da söyleyememesidir.

Çünkü Fahim Bey ve Biz, vaka ve kişilerin anlatımı ile, bildiğimiz kurgu tekniklerinin tamamen dışında bir eserdir. Ayrıca da düzgün ilerleyen bir zamanla, şöyle veya böyle oynamalara bu eserde ihtiyaç duyulmamıştır. Dolayısıyle anlatılan kişi, mekân, atmosfer ve saat-takvim zamanını, bütünüyle zaman dışı bir âleme aktaran/dönüştüren bu yeni romanın türü konusundaki bir tedirginliği tabiî karşılamak gerekiyor. Halbuki Abdülhak Şinasi Hisar'ın kaleme aldığı ve **Boğaziçi Yalıları** ile **Geçmiş Zaman Köşkleri**'ne daha sonra girecek metinlerindeki tavrı da hemen hemen aynı idi. Aynı şekilde gerek Mütareke yıllarında (ilk yazıları), gerekse 1930'larda yayınladığı roman üzerine deneme ve eleştirilerinde de bu uygulamasının ip uçlarını görebiliyorduk. Klasik roman anlayışına ve vaka anlatımına olan şiddetli itirazlarından birinde bakın neler söylüyordu Abdülhak Şinasi Hisar:

"Şu roman kelimesi üzerindeki bîsûd münakaşalar da isbat ediyor ki, zavallı insanları birçok kavgalara sevk eden hep kelime ihtilaflarıdır. Çok kere taraflar kelimelerin tefsirinde anlaşırlarsa, ortada kavga mevzûu kalmaz. Romanı birtakım vakaların, gene bir takım tahkiye usulleriyle hikâyesi addedenler, kendi kanaatlerine göre birçok kavâid vaz'ına/kaideler koymaya kalkışarak, esasen bu noktai nazarı kabul etmemiş olanların eserlerine **"iyi roman değil"**, yahut sadece **"roman değil"** diyorlar. Tıpkı vaktiyle "trajedi"nin tâbi tutulduğu mekân, zaman vs kuyûduna/şartlarına benzeyen şeylere tâbi sandıkları romana biraz

edebiyat, şiir ve fikir karıştı mı, kendi kalplerinin hararetini, yahut fikirlerinin derecesini biraz geçti mi **"olmadı", "bu roman değil"** iddiasını serdediyorlar.

"Türk romanına geçirilmek istenen bu zincirler koparılmalıdır. "(**Roman Nedir, Niçin ve Nasıl Yazılır?** Milliyet, 17 şubat1931)

Fahim Bey ve Biz'de romancının uygulamasını daha iyi kavramak bakımından,1943'te kaleme aldığı şu cümleleri de oldukça mânâlıdır:

"Eski Fransızca cinayet romanlarının tercüme ve revâcından Türk zevkine ve edebiyatına çok fenalık gelmiştir. Romanı bir vakanın hikâyesine hasretmek kadar kurutucu bir şey olamaz. Bu çok kere, eserin bütün ehemmiyetini giderir. Romancı kendini, sadece bir meddah olmaktan korumalıdır. Bir romanın en büyük meziyeti "roman"a benzememesi ve bir roman olduğunu hatıra getirmemesi olacaktır.

(Zira) "Bizim eski zevkimiz daha klasikti. Karagöz ve Orta oyununda "vaka" diye mühim bir şey yoktu. Eserin asıl zerafetleri (çok) sade bir macera üzerine sanatkârın tulûat ile yaptığı işlemelerdi. Millî ananemiz bize zorla aşılanmak istenen bu macera merakına üstündür. Keşke vaktinde doğrudan doğruya masallarımız, Karagöz ve Orta oyundan geçerek gelen bir romanımız doğmuş olsa ve o ilk zamanlarda fena tercümeler yüzünden fena örneklere sapmış olmasaydı. (...) Fakat yazık ki ananemizle aramızda birçok rabıtalar kesilmiş bulunuyor." (**Edebiyatta Roman,** Ulus 5 eylül 1943)

**1942 CHP ROMAN ARMAĞANI**

Netice olarak Fahim Bey ve Biz, sırf Fahim bey tipi ile değil; bizâtihi anlatma tarzına getirdiği bu yenilik ve doğrudan romanın yapısı itibariyle, kendinden önceki denemelerin hiç biri ile izah olunamayan bir romandır. Bu yüzden de Fahim Bey ve Biz, kolay kolay kategorize edilemeyen bir roman hâline geliyordu. Fakat her ne olursa olsun, tarz ve anlatış olarak eserin kendisine tevcih edilmiş bu yoğun ilgiler; sonunda Fahim Bey ve Biz'i 1942 CHP Roman Armağanı'na kadar taşıdı.[6] Jüri 1928 harf inkılâbından sonra çıkmış bütün romanları topluca değerlendirecek ve ilk üçünü ödüllendirecekti. Yani bir anlamda Cumhuriyet dönemi romanının ciddi bir seleksiyonu gerçekleştirilecekti.[7]

O zamana kadar ortaya koyduğu hatıra metinlerinin muhtevası ile geçmiş zaman hülyalarına kendisini kaptırmış gözüken Abdülhak Şinasi Hisar'ın, devrin kültür sanat iktidarı ile zihniyet açısından biraz olsun karabeti bulunsa idi, adı geçen yarışmada Fahim Bey ve Biz romanının birinciliği almaması için hiçbir sebep bulunmuyordu. Çünkü **Sinekli Bakkal**'ı ile Halide Edip (birinci), **Yaban**'ı ile Yakup kadri (ikinci) ortada dururken, Cumhuriyetin bu ilk ve ciddi roman armağanı ile Abdülhak Şinasi'yi fazlaca öne çıkarmak uygun görülmedi sanıyorum. Kaldı ki Abdülhak Şinasi Hisar'ın daha ilk kitabını çıkarmış bir romancı olduğunun da unutulmaması gerekir.

Nitekim jüri üyelerinden İsmail Hakkı Baltacıoğlu durumun farkındadır: Halide Edib'in Sinekli Bakkal'ı ile Yakup Kadri'nin Yaban'ının aynı anlayışla kaleme alınmış romanlar olduğunu, jürinin **"Fahim Bey ve Biz ile Diğer romanlar"** arasında ikiye bölündüğünü; bu bakımdan Abdülhak Şinasi'nin aldığı neticenin (üçüncülük) roman zevkimizdeki bir kırılmaya, bir yenilenme ihtiyacına işaret ettiğini özellikle vurgulamak durumunda kalır.[8]

Dolayısıyla Fehim Bey ve Biz'i, modern roman anlayışımızdaki kırılmanın ilk takvim başı olarak kabul etmek gerekiyor. Zaten aradan fazla bir zaman geçmeyecek, II. Dünya Savaşı sonrasında yeni yeni roman örnekleriyle karşılaşmak durumunda kalacağız.

[1] Fahim Bey ve Biz yazarı Abdülhak Şinasi Hisar, 3 mayıs 1963 günü beyin kanamasından vefat etti. Hiç evlenmediği ve tek kardeşi Selim Nüzhet Gerçek de daha öncelerden (1945) vefat ettiği için yapayalnız yaşıyordu. Hayatta, yakın akrabası nâmına kimsesi bulunmuyordu.

Vefat ettiği günlerde yaşlı hizmetçisi Sabri Efir de ne yazık ki evde değildi. Belki de Bayram dolayısıyle izne ayrılmış olmalıydı. Romancının vefatından çoklarının haberi olmadığı için, cenaze namazı da çok küçük bir cemaat tarafından kılınabildi. Daha ötede, gene akraba ve yakınlarının bulunmaması sebebiyle, değerli romancının cenazesi İstanbul Belediyesi tarafından kaldırılmak durumunda kaldı. Kendisi İstanbul Merkez Efendi kabristanında medfundur.

Bu bakımdan romancı Hisar'ın Fahim beyin ölümü sonrasında geliştirdiği mülâhazalar, aynen kendisi için de geçerli hâle geliyor: "Kendi kâinatımızın da söndüğünü yabancılar ancak böyle hissiz ve mânâsız birkaç cümle ile duyacaklar. "

[2] CHP 1941 yılında roman, mîsikî, şiir, tiyatro, resim, heykel ve mimarî olmak üzere, yedi dalda armağanlar vermeye karar vermişti. Her biri değişik yıllarda verilecek armağanların ilki, 1942 yılı için Roman'a tahsis edilmişti. Roman Armağanı'nın sonuçlarının ilânı ise, 19 Şubat 1942 tarihine, yani Halkevleri'nin kuruluş yıldönümüne denk getirilecekti. 2500 TL. mükâfat konulan armağan için Yaşar Nabi şöyle bir değerlendirme yapıyor:

"Ancak şurasını kaydedelim ki, bu defa harf inkılâbından, yani 1928'den beri çıkmış olan romanlardan biri seçileceğine göre, şans terazisinin kefesi gençlerden ziyade yaşlı üstadlar tarafına meyledeceği bir umumi kanaat hâlinde belirtebiliriz. 13 seneden beri çıkmış olan eserler arasında başta Halit Ziya olmak üzere, Yakup Kadri, Halide Edip, Falih Rıfkı, Reşat Nuri, Hüseyin Rahmi gibi büyük şöhretler dururken,velev teşvik maksadıyla da olsa, genç kalemlerden birinin mahsulü bir eserin mükâfatlandırma cihetine gidileceğini sanmıyorum. "(Varlık 15 ekim 1941, c. 12, nr. 199,s. 145)

Bu arada, jüriye üye olanların yarışmaya katılamadıklarını unutmamak gerekir. Aksi hâlde istifa etmeleri gerekecekti. Belki bu yüzden olacak, Halit Ziya ile Falih Rıfkı jüride kalmış, eserleri değerlendirmeye tabi tutulmamıştır.

[3] Fahim Bey, II. Meşrutiyet'ten sonra moda olan teşebbüsü şahsî fikrinin samimi taraftarlarından birisidir. Ticaretle meşgûl olacak, ülkeye de bu yönden faydalı olacaktır. Onun için, her şeyden önce bir şirket kurmak icabeder. Alım-satım, ithâlat-ihracat, resmî yazışmalar vs. Fahim bey hayali bir şirketin dosyalarını düzenlemeye kendisini öyle kaptırmıştır ki, asıl işi büsbütün unutmuştur. Roman işte. onu yakın-uzak tanıyanlarının birbirine zıt düşen kanaatleri üzerine kuruludur.

[4] Yazarın Fahim Bey ve Biz (1941) romanının yanı sıra, Çamlıcadaki Eniştemiz (1944) ve Ali Nizami Beyin Şeyhliği ve Alafrangalığı (1952) adlarını taşıyan diğer romanları üzerine yapılmış mufassal bir inceleme için, (Abdülhak Şinasi Hisar, MEB yayınları, İst. 1993, 307 s.) adlı eserimize bakılabilir.

[5] Bkn. Tanpınar'ın "Edebiyat Üzerine Makaleler" adlı eserinde yer alan "Fahim Bey ve Biz" adlı yazı. Tanpınar'ın, Abdülhak Şinasi Hisar'ın sanatı, üslûbu, hatıra yazarlığı ve Türk nesrindeki yeri konusundaki önemli tesbitleri için de, gene aynı eserde yer alan "Boğaziçi Mehtapları" yazısı okunabilir.

[6] Bu ifadelerle kuşkusuz, eserin yarışmaya iştirakini değil, dereceye yükselmesini kasdediyoruz.

[7] Roman Armağanı jürisinin düzenlediği zabıt varakasına göre yapılan içtimada 20 civarında roman ele alındı. 20 Şubat 1942 cuma günü saat: 15'de, 23 azanın iştiraki ile yapılan toplantıda bütün eserler oylandı. İlk oylamada **Yaban** (30), **Sinekli Bakkal** (28) ve **Fehim Bey ve Biz** (19) puan aldı. En çok oy alan üç eser, tüzük gereği, yeni baştan oylamaya sunuldu. Jüri üyelerinin kanaatinde önemli bir değişikliğin meydana çıktığı görüldü. Bu sonuca göre Halide Edib'in Sinekli Bakkal'ı birinci geldi ve CHP Roman Müfakatını kazanmış oldu. İlk oylamada birinci çıkan Yakup Kadri'nin Yaban'ı ise ikinciliğe düştü. Abdülhak Şinasi'nin eseri gene üçüncü sırada yer aldı.

İlk oylamada **Kuyucaklı Yusuf** (13), **Ayaşlı ve Kiracıları** (6), **Bir Tereddütün Romanı** (4), **Su Sinekleri** (4), **Üç İstanbul** (4), **Ankara** (4) puan alabilmişlerdi.

[8] Roman Armağanına ilişkin İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yaptığı bir değerlendirme için bkn. (Yeni İnsan, 5 Mart 1942). İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun aynı zamanda jüri üyesi olduğu, jürideki iç tartışma ve temayüllere vakıf olduğunu düşünürsek, yukarıdaki tesbitleri daha da anlamlı hâle geliyor.

**M. ORHAN OKAY**

# HUZUR
# "YÜZBİNLERCE RUH BİR ARAF'TA"




Türkiye'de gerçek sanatkâra, sanat eserine, hatta herhangi kitaba ilginin dünyanın öbür ülkelerine kıyasla ne kadar sonlarda olduğu acı gerçeğine rağmen Tanpınar doğumunun yüzüncü, ölümünün kırkıncı yılı ve daha başka vesilelerle hatırlanmaya, şiiri, romanı, hikâyesi, deneme ve kritikleri yeniden ele alınıp üzerinde düşünülmeye devam ediyor. *Huzur* romanı da edebiyatımızda en çok okunan değilse bile üzerinde en çok yorum ve tenkitte bulunulan romanlar arasında olma özelliğini koruyor. Tenkitçilerin büyük bir kısmı her okuyuşta onun başka ve zengin bir tarafıyla karşılaştıklarını ifade ediyorlar. Böylece *Huzur*, çok defa tezli veya ana fikirli bir roman telakki edilmemesine dikkat edilmekle beraber, insanla ve insanımızla ilgili pek çok meseleyi, çözüme ulaştırmasa da irdeleyen bir roman olarak görünmektedir. Çeşitli yazarların bakış açılarının dökümüyle o, en güzel aşk romanı olmaktan başlayarak Türk aydınının trajedisinin; Doğu-Batı, eski-yeni problematiğinin; bir medeniyetin yükselişinin ve çöküşünün; tabiatı, semtleri, tarihi ve sanat eserleriyle İstanbul'un yeniden keşfinin; Türk toplumumun üst yapıya ait sorunlarının maddî şartlarla ve üretimle çözümünün; ahlâk, toplum ve kültür değerlerinin çatışmasının; kâinat içinde insan hayatının ve talihinin ne olduğu sorusuna cevap arayışın; hayatın 'mantık dışı' seyrine mağlup olmamanın; bir imparatorluk enkazı üzerinde inşa edilen Cumhuriyet'te maddî-manevî değerlerin sorumluluğunu yüklenecek aydının; insanın aradığı huzurun kendi içinde bulunuşunun ve bunun feragat'le özdeş oluşunun romanıdır. Bunların dışında *Huzur*'un yapı, estetik, örgü ve üslûp bakımından orijinalliği ve yeniliği üzerinde de durulmuş, romanın hayatıyla felsefî düşüncenin ustaca kaynaştığı, roman kişilerinin ve onların ruh halleri ve davranışlarının ifadesi, tasvir ve tahlil kudreti, dildeki ustalığı takdir edilmiş; James Joyce, Dostoyevski, Huxley, Freud, Bergson, Sartre, Nietsche, Şeyh Galib, Yahya Kemal gibi Batılı ve Doğulu yazar ve düşünürlerle paralellikler ve izler aranmıştır.[1] Hemen hiçbir okuyucu/tenkitçi *Huzur*'un tek bir ana fikri veya tezi olduğu üzerinde durmuyor. Berna Moran isabetli bir hükümle, Tanpınar'ın *Huzur*'u "sınırlı ve basit bir felsefeyi yansıtan bir roman olmaktan çıkararak, daha zengin ve olgun bir anlayışın dile getirildiği bir roman" yaptığını söylüyor.[2] Ancak bu değer yargısı da romanın ne olduğunu değil, ne olmadığını göstermektedir. Asıl o "zenginlik ve olgunluk" ise bütün okumalarda yeniden ve farklı noktalara ulaşılmasıdır.

*Huzur*'da bu kadar biribirinden uzak veya benzer bakış açılarına, hakkında verilen birbirinden bu kadar aykırılık, yakınlık görünen değer yargılarına varılması, ünlü fil ve körler istiâresinde olduğu gibi okuyucunun/tenkitçinin doğruyu bulamamasından değil, tıpkı bir kaleydeskop gibi, çevirdikçe, kımıldattıkça harikulâde ve renkli dünyalara açılan romanın özelliğinden geldiği muhakkaktır. Tezli bir roman olmayan *Huzur*, içiçe daireler halinde, fertten başlayarak aile, tabii, sosyal ve tarihî çevre, şehir, millet, beşeriyet ve kâinat gibi pek çok meselede okuyucunun beynini zonklatmıştır.

Romanın kitap halinde ilk çıkışıyla (1949) bir yıl kadar önceki tefrikası arasında bazı farklılıklar olduğu ötedenberi bilinmekte idiyse de geçen yıllarda ilk defa yayınlanan karşılaştırmalı metin,[3] eserde müellifi tarafından belki hiçbir romanda görülmediği kadar önemli değişiklikler yapılmış olduğunu göstermektedir. Bu değişikliklerin hiçbiri, bazı romancılarımızın özellikle Cumhuriyet'ten önce ve sonra yazdıkları üzerinde yaptıkları gibi siyasi ve ideolojik bir endişeden kaynaklanmaz.[4] Bunlar tamamen romanğn teknigi, yapısı, irdelenen mesele ve kişilerin röliyef kazanması ve roman dilinin mükemmelleşmesi açısından yapılan ilâve ve çıkarmalardır. Başka bir ifadeyle Tanpınar, *Huzur*'un her bölümünü, her metin parçasını hatta her kelimesini adeta bir şiir dilinin kuruluşundaki itina ile yerine yerleştirmeye gayret göstermiştir. Bu özelliğiyle Huzur, Türk romanının en güzel örneklerinden olduğu gibi Tanpınar'ın da bütün aydın ve estet sorumluluğunun hesabını verdiği en başarılı romanı olmaktadır.

***



*A. Hamdi Tanpınar*

Huzur'un komplike yapısını şekil, roman tekniği ve muhteva açılarından kısa bir özet ve başlıca problemleriyle gözden geçirelim.[5]

Konusu İkinci Dünya Savaşı'nın hemen bir gün öncesinde (demek ki 31 Ağustos 1939) İstanbul'da geçen Huzur, ön planda görünen kahramanlarından dördünün, İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz'ın adlarını taşıyan dört bölüm ve isim verilmemiş otuz yedi alt bölümden kurulmuştur. İşgalde ve Millî Mücadele yıllarında Anadolu'da babasını ve annesini kaybeden Mümtaz, çocuk yaşta İstanbul'a giderek amcasının oğlu İhsan'ın evine yerleşmiş, Galatasaray Lisesi'ni ve Edebiyat Fakültesi'ni bitirip asistan olmuştur. Birinci Bölüm'de Mümtaz, ağabey dediği İhsan'ın hastalığı ile ilgilenmektedir. O gün akşam üzeri karşılaştığı arkadaşlarından, bir yıldan beri sevistiği Nuran'ın, kocasıyla barışarak yeniden evleneceklerini öğrenir. İkinci Bölüm Mümtaz'ın Nuran'la tanıştığı bir yıl kadar öncesinden başlar. Kocasından boşanmış olan Nuran'la aralarında başlayan aşk İstanbul'un tarihî ve tabii güzellikleri içinde gelişir. Üçüncü Bölüm'de, Mümtaz'la Nuran evlenme hazırlıkları içinde iken, aralarına çok önceden beri Nuran'a aşık olan, kocasından ayrılması üzerine yeniden ümitlenen Suat'in rahatsız edici mektup ve davranışları girer. Hiçbir ahlâk anlayışı ve inancı bulunmayan, üstelik evli ve veremli olan Suat, Mümtaz'ın evinde bir çeşit intikam duygusuyla asılarak intihar eder. Bu talihsiz olay Mümtaz'la Nuran'ın birbirinden uzaklaşmalarına sebep olur. Dördüncü

Bölüm, ilk bölümün bittiği akşam saatlerinden itibaren devam eder. Mümtaz Suat'in intiharıyla ruhî sıkıntı içine girmiş, İhsan'ın hastalığı daha da ağırlaşmıştır. Mümtaz o gece sabaha karşı elinde ağabeyine götürdüğü ilaç şişeleriyle eve dönerken ruhî bir kriz geçirir. Suat'in halüsinasyonu ile karşılaşır, yere düşer. Yüzü gözü kan içinde kalktığı sırada radyo İkinci Dünya Savaşı'nın başladığını haber vermektedir.

Suat'in âni intiharı dışında olağanüstü denilebilecek bir vak'ası bulunmayan roman, kişilerin birbirleriyle ilişkilerine, çatışmaların hissedilmediği diyaloglarına ve daha çok bu ilişkilerin iç dünyalarına yansımalarının tahliline dayanmaktadır. Huzur'u asıl zenginleştiren yönü, kahramanlarının herbirinin belirli bir kültür birikimine ve hayat görüşüne bağlı kişilerden seçilmiş olmasıdır. Bu insanlar hayata, çevrelerindeki diğer kişi ve olaylara hep o kültür perspektifinden bakarlar ve öyle değerlendirip yorumlarlar. Fransa'da tahsil görmüş, gençliğinde sosyalist akımlara kapılmış, Türkiye'ye döndükten sonra Millî Mücadele yıllarında Kuvayımilliye hareketlerine katılmış bir insan olan İhsan milliyetçi, kendisine göre bir tarih felsefesi olan, biraz da mutasavvıf-meşrep bir insandır. Yakınlarının ve içinde bulunduğu topluluğun sıkıntılarına çözüm bulmaya çalışır. Tanzimat'tan beri yapılan inkılâpların hep devlet eliyle halka kabul ettirilip uygulanmış olmasını tenkit eder. Baba tarafı Mevlevî, anne tarafı Bektaşî olan Nuran ise Boğaziçi'nde eski ve kültürlü bir aile içinde yetişmiş, Edebiyat Fakültesi'nde okumuş bir genç kadındır. Ailesinden musikişinas ve bestekârlar yetişmiş olan Nuran da klasik Türk musikisini sevmekte ve şarkı söylemektedir. Suat ise inançsız, ahlâk anlayışına karşı alaycı ve mesuliyetsiz bir tiptir. Bu bakımdan romanın öteki tiplerine tamamiyle zıt bir karakter gösterir. Fakat o da kültürlü bir insandır. Edebiyat Fakültesi'nde asistan (Tarih? Edebiyat?) olan Mümtaz ise doktora çalımalarını sürdürürken bir yandan da Şeyh Galib'in hayatını anlatan, fakat aslında Nuran'la aralarındaki aşkı dile getireceği bir roman yazmaktadır. İstanbul'un tarihî ve tabii çevresini yakından tanıyan Mümtaz edebiyata olduğu kadar musiki, mimarî ve hat gibi güzel sanatlara da ilgi duymaktadır. Nuran'la geçirdikleri bir yıl içinde İstanbul'un kenar mahallelerini, mimarî eserleri, Adalar'ı, Boğaziçi'ni dolaşmışlar, musiki meclislerinde bulunmuşlardır.

Bütün bu kişilerin hayata ve varlıklara bakış tarzıyla özellik kazanan *Huzur*, böylece Osmanlı döneminde yetişip Cumhuriyet'e ulaşan ilk neslin sanat ve kültür birikimleri, yaşamış oldukları değişme ve değer kayıplarının buruk acılarıyla içiçe geçen bir aşk romanı hüviyeti kazanmıştır. Birinci derecedeki şahsiyetlerin dışında romanın oldukça kalabalık ve zengin bir kişiler kadrosu bulunmaktadır. Bunların hiçbiri ihmal edilmemiş, aldıkları roller seviyesinde ve çok defa Mümtaz'ın bakış açısından değerlendirilmiştir.

Romanın ilk planda gelen kahramanlarının kültür birikimleri ve savundukları fikir dikkate alınarak hayattaki karşılıklarının olabileceği de tenkitçilerin dikkatlerini çekmiş, İhsan'ın Yahya Kemal'le, Mümtaz'ın da Tanpınar'ın kendisiyle benzer ve farklı yönleri üzerinde durulmuş, diğer roman kişilerinin de hayatta az çok benzerlerinin bulunabileceği belirtilmiştir. Bu paralellikler eserin otobiyografik bir roman olarak telakki edilmesini gerektirmez; olsa olsa romancının hayat tecrübelerinin ve müşahedelerinin yer yer esere yansıması olarak düşünülebilir.

Huzur, 1940'lı yılların Türk romanları arasında orijinal denilebilecek bir teknikle ya-

zılmıştır. Üçüncü şahıs, yani anlatıcı yazar ağzından yazılmış olmakla beraber onda bir 'ben' romanı gibi tamamen Mümtaz'ın bakış açısı hakimdir. Romandaki diğer kişilerin geçmişleri de yazarın verdiği bilgiye göre değil, Mümtaz'ın öğrendiklerine dayandığı için (zaman zaman aksamalar da olsa) Mümtaz bir çeşit 'yansıtıcı merkez' olarak kullanılmıştır. Berna Moran bu açıdan Tanpınar'ın Türk romanına yeni bir anlatım tekniği kazandırdığını örnekleriyle gösterir.[6] Aynı tenkitçi romanın dört bölümünden ilkinin sıkıntılı, ikincisinin neşeli, üçüncüsünün melankolik, dördüncüsünün ise çok sıkıntılı olmasına dikkati çekerek Batı müziğini çok seven Tanpınar'ın bu yapıyı, bir Batı müziği formu olan senfoniye yaklaştırma arzusundan doğmuş olabileceğini de söyler.[7]

Huzur'da asıl çerçeveyi teşkil eden olay yirmi dört saat içine sığdırılmıştır. Oldukça hacimli olan romanın böyle kısa bir süre içine sığdırılması da yine dönemindeki Türk romanı için bir yeniliktir. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın bu modeli James Joyce'un *Ulysses*'inden almış olabileceğini ileri sürer.[8] Bu hacimdeki bir roman için bu kısa sürenin genişletilmesi Mümtaz'ın ikinci ve üçüncü bölümlerde iki yıl öncesini hatırlamasıyla ve belki daha da önemlisi romanın olaylardan çok ruh tahlillerine dayanmasıyla sağlanmıştır.

Romanın dört bölümü arasındaki hacim dağılımı tam bir eşitlik göstermez. Zamanda geriye dönüşü anlatan ikinci ve üçüncü bölümler eserin üçte ikisini teşkil ederken yalnız ikinci bölüm üçte birinden daha geniş bir hacim oluşturmuştur. Bu bölümler, özellikle ikinci bölüm romanın fikir ve his bakımından en yoğun, ifade bakımından en çok şiire yaklaşan parçalarını ihtiva eder. Nuran ve Mümtaz'ın aşkları, bedenî hazların üzerinde, sanat ve tabiat güzelliklerinin de katılmasıyla giderek platonik bir karakter kazanır. Hayatın, sanatın, aşkın mânası, bütün bir tarih ve medeniyet telakkisinin adeta yeniden yarattığı İstanbul'un güzellikleri genç aşıklara büyülü mevsimler hazırlamıştır. Onların gezilerinde, geceyi ve tabiatı seyredişlerinde, musiki dinleyişlerinde bir çeşit mistik-panteist duygular yaşanır. Suat'in intiharıyla talihin birdenbire tersine dönmesi üzerine Mümtaz için en buhranlı zamanı anlatan dördüncü bölüm ise romanın sadece yedide birini oluşturur.

*Huzur*, hazla acının beraber yürüdüğü bir romandır. Aslında bu iki duygu insanın seçimiyle değil, hayatın sunuşuyla ona ulaşır. Tanpınar birçok yazılarında ve başka eserlerinde sık sık tekrarladığı gibi[9] *Huzur*'da da, insan iradesinin üzerinde kaderin güçlü hakimiyetini teslimiyetle kabul eden portreler çizmiştir. Bütün romanda ilâhî kaynağı bahis konusu olmaksızın kader ve talih kelimesi sık sık telaffuz edilmiş veya kahramanların zihninden geçmiştir. Buna bağlı olarak veraset yoluyla intikal eden karakter özellikleri de romanın trajik yapısında rol oynar. Ancak kader veya veraset her zaman olumsuzluğun değil, bazan insan hayatının, hatta bir milletin mutluluğunun da yaratıcısı olur. Nitekim romanda yer yer kişilerin karakter ve kültürüyle Osmanlı medeniyetinin oluşumunun da bir yığın tarihî, coğrafî, ırkî özel şartları doğuran kaderin ve verasetin eseri olduğu ifade edilmiştir.

Tanpınar'ın *Huzur*'la beraber *Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanlarını bir çeşit nehir-roman olarak düşündüğü anlaşılmaktadır. Nuran, *Mahur Beste*'deki Talat Bey'in torunudur. İhsan da *Sahnenin Dışındakiler*'de arka planda mevcut tiplerden biridir.

***

Mehmet Kaplan *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* adlı eserinin önsözünde, benim gibi birçoklarının da ilgisini çekmiş olan bir anekdottan bahseder: Bir ramazan gecesi Edebiyat Fakültesi'nin Arapça okutmanı, benim de hocam olmuş olan rahmetli İhsan Örücü, Tanpınar'ı Sultan Ahmed Camii'nin dışında, tanıdıklara görünmekten çekinerek, pencereden içeriyi seyreder ve ağlarken görmüştür. Kaplan bu küçük hadisenin "onun ruhunun derinliklerini bir projektör gibi göster"diğini söyledikten sonra "Bu hatıranın, ilerde Tanpınar'ın eserlerinde mühim bir yer tutan ve basmakalıp şekillerinden çok farklı olan din duygusunu inceleyenlerin işlerine yarayacağını sanıyorum" der.[10] Kaplan, kitabının ikinci baskısına Tanpınar'ın hatıra defterinin son sayfalarını da ilâve etmiştir. Burada ölümünden on üç gün evvel yazdığı satırlar arasında şu dikkate şayan cümleler de var: "İnkılapçılardan ayrılıklarım: Allaha inanıyorum. Fakat tam bir müslüman mıyım, bilmem. Fakat anamın, babamın dininde ölmek isterim ve milletimin müslüman olduğunu unutmuyorum ve müslüman kalmasını istiyorum."[11]

Tanpınar'ın "bütün hayata istikamet veren" Müslümanlıktan, onun uygarlığımıza bastığı damgadan, sanatımıza, yaşayışımıza yaptığı derin etkiden eserlerinin birçoğunda söz ettiğini söyleyen Berna Moran da, "Tanpınar için Müslümanlığın temelde estetik bir sorun" olduğu hükmünü verir.[12] Bu söz, Tanpınar'ın eserleri dikkate alındığında genel bir hüküm olarak yanlış olmamakla beraber Mehmet Kaplan'ın gerek İhsan Örücü'den naklettiği hadise ve gerekse hatıra defterindeki satırlar meselenin onda sadece bir estetik problem olmakla kalmayıp duygu ve inanç hayatında da önemli bir yer ettiğini göstermektedir. Ancak bir yazar hakkında hayatındaki bir hadise veya kendisinden sonra başkalarının okuyup okumayacağını düşünmeden yazılmış birkaç satırdan ziyade kamuoyuna sunulmuş eserleriyle hüküm vermek şüphesiz daha isabetli bir yoldur. Bu bakımdan, romanlarının hatta bütün eserlerinin içinde Tanpınar'ın şahsiyetini, sanatkârlığını ve fikirlerini en olgun fakat aynı zamanda en komplike olarak yansıtanı diye düşündüğüm *Huzur*'da din ve bunu çağrıştıran motifleri araştırmanın Tanpınar'ın inanç dünyasına da bir kapı aralayacağı kanaatindeyim.

***

Huzur'da dinî inanç ve yaşayışı, kahramanlardan hiçbirinin doğrudan doğruya problemini teşkil etmez. Mümtaz kendi içinde, Allah'a olan inancına, günlük hayatının dışında, belki kutsî fakat ayrı bir yer verir: "Evvelâ güvercinlere baktı. Sonra dayanamadı, yem dağıttı. Bunu yaparken içinde bir taraf çocukluğunda olduğu gibi Allah'tan bir şey istemesini söylüyordu. Fakat Mümtaz artık gündelik işleriyle içindeki Tanrı düşüncesini karıştırmak istemiyordu. O, insanda yıpranmamış, sağlam, her türlü tecrübeden uzak, yalnız hayata dayanmak için kuvvet veren bir menba gibi durmalıydı" (s. 41).[13] Şüphesiz Mümtaz'ın Müslümanlığı sistematik ve kategorik bir ilmihal müslümanlığı değildir. Bununla beraber alelâde insanların, hatta batıl da olsa, inançlarıyla güç bulmalarını gıptayla seyreder: Surlar etrafında gezerken karşılaştığı küçük, fakir ve hasta kız çocuğunun "imanıyla ne kadar üstün olduğunu" da anlamıştır (s. 320).

Romanın birkaç yerinde Mümtaz'ın mistik olmadığı tekrar edilir. Eserin hemen bütün fikir ağırlığını yüklenen İkinci Bölüm'ün başlarında, Emirgân'daki toplantıda, (Tanpınar burada zengin bir *Banquet* tertip etmek istemiş olmalıdır) musiki, şiir ve ta-

savvufun Bursa'da içiçe olduğunu, taşın dua ettiğini, ağacın zikrettiğini söyledikten sonra birden rücu eder gibi "Beni iyi anla! Mistik olmuyorum. Belki bir aydınlığa, realitenin kendisi olan bir düşünceye bağlanıyorum" (s. 234-35) diyen İhsan, aynı toplantıda aralıklarla buna benzer sözlerini tekrarlar (s. 243, 244). Realiteye bu kadar bağlı oluşundan dolayı Nuran'ın bile şaşırdığı İhsan'ın (eğer Yahya Kemal ise) mistik olmadığı düşünülebilir. Fakat Mümtaz için aynı şeyi söylemek mümkün müdür? Nuran'la Üsküdar'ın türbe ve tekkelerini dolaşırlarken Nuran'ın tarikatleri çok merak ettiği, fakat ikisinin de mistik yaradılışta olmadıklarından üzerinde durmadıkları vurgulanmıştır. Bir gün Nuran bir çocuk tavrıyla "Ben o zaman gelseydim... Mutlaka Celvetî olurdum, dedi. Fakat hakikaten inanıyorlar mıydı bütün bunlara?" (s. 163) Bu soruyu vurguyu değiştirerek biz de sorabiliriz: Hakikaten Mümtaz inanmıyor muydu?

Bu soruya cevap aramadan Mümtaz'ın Nuran'a olan aşkının uzvî hazlarla platonik duygular arasında devamlı bir gidiş-geliş halinde olduğunu bilmemizde fayda vardır. Mümtaz, "aşka metafizik çeşni katmak"tan (s. 191) haz duyan bir insandır. "Madem ki ilk defa teni ve ruhu beraberce harekete gelmişler, tam bir terkip, bir anlaşma içinde mesuttular" (s. 108-9). Nuran'la ilk beraber oldukları günü anlatırken de "Uzviyet dediğimiz cihazın ruhla elele yaptığı o âhenkli miraç ki, hangi göklere çıktığını bilmeden yükseldiğimizi duyarız" der (s. 136)[14]

Mümtaz'ın aşkının, yer yer şiire yükselen tasvirlerle, tam bir 'catharsis: arınma' hali olduğu hissedilir:

"Ekseriya içimizde varlığından bile şüphe etmediğimiz o gizli ve yaratılışın sırrını taşıyan kurtlar birdenbire uyanmışlardı. Mümtaz, oluşun bu zerresi, şimdi kendisini kâinat kadar geniş, sonsuz buluyordu. Nuran'ın varlığı ile kendi varlığını bulmuştu.

Bir yığın aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görüyordu. Ağaç, su, aydınlık, rüzgâr, Boğaz köyleri, eski masallar, okuduğu kitap, gezdiği yol, konuştuğu ahbap, başının üstünden geçen güvercin, sesini duyduğu ve cüssesi, rengi, hayat nasibi ne olduğunu bilmediği yaz böcekleri, hep Nuran'dan gelen şeylerdi. Hepsi ona aitti." (s. 126). "Bazı gece saatlerinde niçin taşlarla, kuşlarla, bahçedeki otlarla konuşmadığını hayretle düşünürdü. O kadar kâinatı kendi teninde duyardı." (s. 157)

Okuyucu, bu Mecnun çığlığı satırların arkasından "Vahdet revişinde hoş değil bu" mısraını haklı olarak bekliyecektir. Bu Doğu mistiğinden sonra aşk Eflatun'da karar kılar ve *Banquet*'ye bu defa daha açık bir göndermede bulunulur:

"Mümtaz bazan Nuran'a karşı olan sevgisini mutlak bir hücre yakınlığıyla izaha kalkışır ve aralarındaki ten anlaşmasında yaratılışın kendilerinde tecelli etmiş büyük sırlarından birini görürdü. Belki Eflatun'un dediği doğruydu ve oluşun çemberindeki tesadüf, ikiye bölünmüş tek varlığın parçalarını onların aşkında yeni baştan karşılaştırmıştı. Hulâsa ömrün ve eşyanın miracında yaşadığını sanıyordu." (157). "Hakikatte Nuran'ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi" (s. 160).

Böylece panteist heyecanlara ve vecd haline yükselen aşkta okuyucu, hiç değilse lâdinî (profan) bir mistik atmosfer görmekte haksız değildir. Banquet'nin musiki faslı da aynı intibağ devam ettiren zengin çağrışımlarla doludur:

"Seyyid Nuh'un Nühüft Beste'si, Mümtaz için bizim şark'ımızın en kendisi olan tarafıydı. Pek az eser onun kadar ruhumuzdaki sonsuzluk iştiyakını, güneşe, aydınlığa ve yakıcı şeylere doğru kanatlanmayı verirdi.... İnsanoğlunun sonsuzluğu da, burada, idrakten bir çırpıda soyunup katıksız bir ruh olmaktaydı. Onu dinlerken maddemizden ayrılıyor ve bu yüzden ölüm, kendini bir uçta, bütün kâinatla mutabakat halinde idrakten ibaret bir hayatın önünde, onun tılsımlı aynası, güler yüzlü kardeşiyle sarmaş dolaş yaşayan mahzun yüzlü kardeşi oluyordu.... Dede'nin Acemaşiran Yürük Semai'si Nühüft'te çok başka zengindi. O bir yığın ölümden sonra hatırlamaya benziyordu. Sanki yüzbinlerce ruh bir Araf'ta bekleşiyordu.... Burada Allah veya sevgili dışardaydı. Biz ona doğru yükselmek istiyor, 'Nerede olursan ol, bulunduğun yer cennetimizdir' diyorduk" (s. 144-45).

Seyyid Nuh'un Nühüft Beste'sinin Mümtaz'da uyandırdıkları, Tanpınar'ın diğer birçok musiki eserleri karşısında olduğu gibi, ruh dünyasının karmaşık imajlarından birini verir. Ancak bu imajlar her zaman sadece musikinin doğurduğu mucizeden ibaret değildir, güftenin de çağrıştırdıkları vardır. Yukarıdaki sahnede Dede'nin "Tü beher kücâ ki bâşî/Büved an bihişt-i mârâ" diyen Yürük Semai'sinin sözleri de haliyle zihinde bu cenneti hazırlamaktaydı.[15]

Mümtaz, Nuran'la Boğaz'daki bir gece yürüyüşünde de musikinin, aşkın, panteist duygulara açılan tabiatın ve dinin olağanüstü terkibini hisseder: "Hakikaten Dede'nin Ferahfeza Peşrev'inde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında herşey ney nağmesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez sırların aynası idi. Sanki çok rahmanî bir düşüncenin, her zaafını yenmiş bir aşkın üstüste kavislerinde dolaşıyorlar, öz halinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı". Ancak hemen arkasından bu temaşa hissi, yerini mantık kaziyesine terkeder: "Mümtaz aşklarının Allaha ve başka bir yere giden en kısa yol olduğundan şüpheliydi. Aşka hayatta büyük yapıcı rolünü vermekle beraber, onun ancak tek başına bir his olduğunu, bütün insanı idare edemiyeceğini de biliyordu" (s. 175). Aşağıdaki satırlarda ise aşk, musiki ve dinin, hatta cemiyetin nasıl bir devir halinde birbirine dönüştükleri görülmektedir:

"İşte bu gece dönüşlerinde Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi.

Mümtaz Nuran'ın aşkıyla bir kültürün miracını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un Rast Semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek rüzgârında onun ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fani varlığı gerçekten bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu" (s. 199).

Nitekim aşkın tehlikeli uçuruma doğru gidişi ile imanda şüphenin birbirine paralel olarak geliştiği de sembolik bir ifadeyle belirtilmiştir:

"-Mümtaz, sen hakikaten evlenebileceğimize inanıyor musun?

Mümtaz duvardaki Amentü levhasından gözlerini ayırdı. Bir müddet Nuran'a baktı:

-doğrusunu ister misin? Hayır" (s. 313).

İçinde inanmaya, imana doğru bir akış diye izah edebileceğimiz duygularıyla Tanpınar'ın, bu kadroyla ilgili kelime kavram ve imajları, başka alanlara, aşka, sanata, tabiata hatta günlük hayata ait olayların açıklamasında kullandığı görülmektedir. Tevfik Bey'in oğlu Yaşar'ın ilaç merakından ve prospektüsleri okuyuşundan bahsederken "yalnız tam müminlerin kâinatın muazzam işleyişini karşılarına konmuş bir saat gibi gördükleri zamanlar dudaklarında ve gözlerinde parıldayan ışıkla, tebessüm ve hayranlıkla onu okuyordu" (s. 152) demesi, belki ironik bir ifade olarak düşünülebilir. Asıl dikkate şayan olanı, Tanpınar'ın dinî vokabülere ait kelimeleri resim, musiki, mimarî gibi güzel sanatlarda, tabiatı duyuşunda, aşkta kullanmasıdır. Onda, denizin akşam üzeri laciverdi, birdenbire bir Fra Angelico tablosunu hatırlatırken "bu ressamın ve ona eşit velilerin ruhlarındaki mağfiret tufanı gibi ışık içinde bir dalga" (s. 202) diye tasvir ettiği ruh halinde 'velî' ve 'mağfiret' kelimeleriyle kolayca dinî çağrışımlara açılır. Böylece romanın değişik yerlerinde geçen miraç, a'raf, cennet, mümin, mabed, mabut, rahmanî, velî, mağfiret, mucize, hidayet nuru, dua, mihrap gibi dinî vokabülere ait bir yığın kelimenin kendi alanları dışında kullanıldığı görülür. Bu, mistik olmadığı belirtilen, dindar olup olmadığında da bizzat kendisi şüphe eden Mümtaz'da, din yerine başka duyguların ikamesi yahut bir çeşit süblimasyon ile açıklanabilir.

Tekrar Berna Moran'ın, Huzur'da ve Tanpınar'da dine yaklaşımından bahsettiği satırlara dönelim. O "Mümtaz'ın, sadece sanata değil tüm yaşama bir 'zevk' sorunu olarak baktığını" ifade ederken Nuran'a söylediği şu cümleleri de alıntılar: "İki şeyi birbirinden ayırmamız lazım. Bir tarafta sosyal kalkınma ihtiyacımız var... İkincisi bizim zevk dünyamızdır. Hatta kısaca dünyamız" Buradan hareketle de Tanpınar'a göre, "ekonomik sorunların dışındaki tüm yaşamımız, hayat şekillerimiz bir beğeni sorunu" olduğu, "Müslümanlığın kendisine de bir yaşam biçimi, bir sanat işi, kısaca ince bir zevkin doğurduğu gelenekler, âdetler, yapıtlar toplumu olarak" baktığı hükmüne varır.[16] Romanda, bu konuşmanın geçtiği parça okunduğunda konteksten "ekonominin dışındaki hayatımızın tek sorununun zevkten ibaret" olduğu kanaatine ulaşmak mümkün değildir. Kaldı ki *Huzur* gibi kişilerini bütün inanç, şüphe, tereddüt ve çelişkileriyle sorgulayan komplike bir romanın sadece iki cümlesinden hareket ederek böyle bir kanaate varmak doğru mudur? Tanpınar gibi Mümtaz'ın da hayatı çok defa estetik perspektiften algıladığı muhakkaktır. Ancak bu estetik zevkle beraber bunu doğuran veya bunun dışında hayatı, kaderi (Tanpınar'ın çok sık kullandığı kelimeyle talihi) idare eden merhamet, aşk, sanat nihayet din gibi hepsini, her zaman zevk dediğimiz şeye emanet edemiyeceğimiz değerler yok mudur? Huzur'un, dört bölümü ve bu bölümlerin konularıyla bir klasik bir senfoni formunda kurulduğuna hemen kati bir gözle bakan Berna Moran Mümtaz'ın, dağınık gibi görünen parçalarıyla kâinata, ses ve tema bütünlüğü içinde bir senfoni gibi baktığını da görebilirdi: "Hakikatte bir konserde büyük küçük yoktur. Her şey ve herkes vardır. Tıpkı etrafımız gibi. Hangi dalgayı, hangi ışığı atabilirsiniz?" (s. 123). Burada sadece zevk ve estetik değil, bütün kâinatı (kesreti) tam bir uyum içinde (vahdet) gören mistiklerin bakışı bahis konusudur.

Tanpınar'ın ruh dünyasının en uzak noktalarına uzanan derin, karmaşık tefekkürü, bir çok meselede olduğu din konusunda da tam bir çözüme açılamaz. O, tıpkı Sultanahmet Camii penceresinden içeriye bakışı gibi, bu konuda da tereddüt, şüphe ve iman duy-

gularını bir arada yaşadığı bir eşiğin üzerindedir. *Huzur* romanının zengin dünyasının projektörü, Mümtaz'ı bu eşiğin üzerinde aydınlatır. Bu açıdan bakıldığında, dinin ferdî, sosyal ve kültürel varlığıyla kaçınılmaz bir vâkıa olarak Mümtaz'ın bir kısım zihnî meselelerinin eksenini oluşturduğu muhakkaktır. Tıpkı Tanpınar'ın hatıra defterinin son sayfaları gibi, Mümtaz da bu inancın muhasebesini yapmaya kendini mecbur hisseder:

"Nuran, dostunun bir tarafını keşfetmiş gibi ona bakıyordu. Genç adamdan biraz şüphe, hatta istihfaf, inkâr gibi bir şeyler bekliyordu. Halbuki Mümtaz çok başka dille konuşuyordu.

Mümtaz kendisini anlatmak ihtiyacını duydu:

-Bilmem tam dindar mıyım? Herhalde şu anda dünyaya çok bağlıyım. Fakat ne Allah ile kulunun arasına girmek isterim, ne de insan ruhunun büyüklüğünden, imkânlarından şüphe ederim. Kaldı ki bunlar millî hayatın kökleridir..." (s. 182).

---

[1] Huzur'un ilk yayınından bugüne kadar, hakkında çıkmış hemen bütün yazıların ve değer yargılarının detaylı incelemesi için bk. Handan İnci, "Elli Yılın Huzur Okumaları", *Kitaplık*, N. 40, Mart-Nisan 2000, s.133-143.

[2] Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İst. 1983, İletişim Yay., s. 251

[3] *Huzur* (Eleştirel basım), Hz. Handan İnci-Yücel Demirel, YKY Yay. 2000.

[4] Siyasi ve ideolojik endişelerle yazarı tarafından değiştirilen eserler üzerinde N. Ahmet Özalp tarafından yapılmış çalışmalara birkaç örnek: "Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu", *Kaşgar*, N. 10, Temmuz 1999, s. 29-36; N. 11, Eylül 1999, s. 10-23; "Sansüre Uğramış Bir Yazı", *Kaşgar*, N. 13, Ocak 2000, s. 59-63; "Kirpinin Dedikleri Demedikleri", *Kaşgar*, N. 14, Mart 2000, s. 24-37; "Ago Paşanın Unuttukları" *Kaşgar*, N. 21, Mayıs-Haziran 2001, s. 37-48; "Osmanlıdan Cumhuriyete 'Burun' Merakı", *Kaşgar*, N. 23, Eylül-Ekim 2001, s. 17-28.

[5] Bu bahis Orhan Okay'ın "Huzur" *DİA İslam Ansiklopedisi*, c. XVIII, s. 439-41'den bazı değişikliklerle alınmıştır.

[6] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 228-231.

[7] *Aynı eser*, s. 231-232.

[8] Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: Huzur", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, İst. 1987, Dergâh Yay., s. 371.

[9] Orhan Okay, "Kaderin Eşiğinde Tanpınar", *Hece*, N. 61, Ocak 2002, s. 7-14.

[10] Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın şiir Dünyası*, İst. Ün. Ed. Fak. Yay., 1963, s. 5.

[11] *Aynı eser*, 2. bs. 1983, s. 22.

[12] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 243, 245.

[13] Huzur'dan alıntılar YKY, 2000 basımındandır.

[14] Mümtaz'ın Nuran'la ilk beraberliğini anlatan sayfalarla Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal'in "Vuslat" şiiri arasında, aşkın yüceltme gücünün ifadesi bakımından bazı paralellikler düşünülebilir. Ancak Yahya Kemal'in hedonizmine mukabil Tanpınar'da ruhî ve bedenî hazların dengesi dikkati çeker.

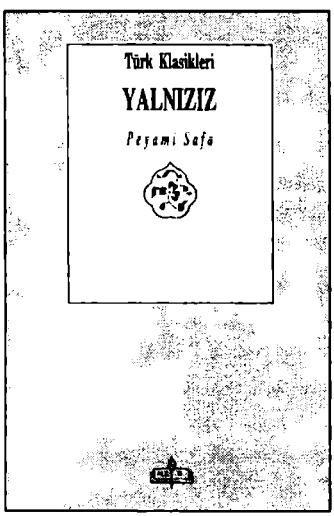
[15] Tanpınar'ın, hayatında, hatıralarında ve mektuplarında Doğu ve Batı musikisinden seçtikleri, roman ve hikâyelerinde kişilerin musiki parçalarından etkilenmeleri, diğer deneme tarzı yazılarında ise bu gibi eserlerin bizzat kendi üzerindeki tesirleri hakkında detaylı bir çalışmaya ihtiyaç vardır. Tahir Abacı'nın *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik* (İst. 2000, Pan Yay.) ile Erdoğan Erbay'ın *Doğumunun 100. Yılında Tanpınar'ın Huzur'unda Musikinin Büyülü Dünyası* (İst, 2001, Aktif Yay.) adlı eserleri zikrettiğim plana göre daha sınırlı çalışmalardır.

[16] Berna Moran, *a.g.e.*, s. 243.

**TURAN KARATAŞ**

# PEYAMİ SAFA'NIN *YALNIZIZ* ROMANI

"Ey insan! Bu kitabı sana ithaf ediyorum. Ey bahtsız! Tarihin hiçbir devrinde kendine bu kadar yabancı, bu kadar hayran ve düşman olmadın." *(Yalnızız)*




## GİRİŞ

Peyami Safa, roman türünün tekniklerini iyi bilen ve bunu aynı türden eserlerinde uygulayan bir yazar olarak hem bu alanda ustalığını ispat etmiş, hem de Türk edebiyat tarihinde mühim bir mevki kazanmıştır. Edebiyatımıza Batı romanları seviyesinde eserler kazandıran ve bugün de ilgiyle okunan bir Türk yazarıdır.

Peyami Safa'nın yazı hayatının son safhasında kaleme aldığı *Yalnızız*, türünün iyi örnekleri arasında sayılması gereken bir romandır. Yazarın, aynı zamanda son romanı olan *Yalnızız*, kanaatimizce Peyami Safa'nın düşünce ve sanat gücünü aksettiren olgun bir eseridir de. "Bence Yalnızız, kurgu ve anlatım tekniğiyle düşünce romanı türünün başarılı bir örneği sayılmaya değer bir roman." (Aytaç, 1983) Tecessüs sahibi her edebiyat araştırmacısı, söz konusu eserde bahse değer yeni mevzular bulabilir. Bir başka söyleyişle, *Yalnızız*'ın içinde bir çok yazıya konu olacak epeyi "malzeme" mevcuttur.

Olumlu niteliklerine karşılık, *Yalnızız* ve yazarının, bu alandaki kimi araştırmacıların inceleme ve araştırma kitaplarında görmezlikten gelindiği kanısına varıyoruz. Söz gelimi, son elli yılın roman eleştirmeni sayılan Fethi Naci, adı geçen eseri kayda değer bulmamakla kalmıyor, yazarını da tabir yerindeyse teğet geçiyor. Sahanın önemli sayılan diğer araştırmacıları (Cevdet Kudret ve Berna Moran) ise yazarın *Yalnızız* romanını değil de diğer romanlarını üzerinde durulmaya değer buluyor. Romanın kitap olarak yayınlanmasından bu yana geçen yarım asırlık sürede, esere ilişkin yazılan dört müstakil yazıyı bir yana bırakırsak, *Yalnızız*, başta roman üzerine düşünen ve yazanların, araştırmacıların çok da iltifat etmedikleri bir eserdir denebilir.

## ROMANIN TERTİBİ VE PROLOG

İlkin *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilen (12 Eylül 1950-20 Aralık 1950) *Yalnızız*, 1951 yılında kitap olarak okurun huzuruna çıkmıştır. (Nebioğlu Yayınevi, 343 s.:

Tekin, 1988) Aradan geçen yarım asırlık zaman diliminde *Yalnızız*, yirmiye yakın baskı yapmıştır.[1] Roman, bir "prolog" kısmıyla üç bölümden meydana gelir. Birinci ve ikinci bölüm on iki, üçüncü bölüm de beş kısma ayrılmıştır. İlk baskısında romanın başında yer alan prolog, sonraki baskılardan Peyami Safa'nın isteğiyle çıkarılmıştır.

Edebiyatımızda pek âşina olmadığımız prolog terimini "öndeyiş" tabiriyle karşılayabiliriz. Söz konusu terimi, G. N. Pospelov şöyle tanımlıyor: "Epik bir eserde veya (daha çok da) dramlarda, yazarın, niyet ve görevlerinin bildirildiği veya ardından gelecek olan olayların kısaca belirtildiği ilk bölüme, ya da zaman olarak esas aksiyondan uzak kalan, aksiyondan çok önce geçmiş olup da onu aydınlatacak olan belli bir olayın gösterildiği ilk bölüme denir." (Tekin, 1999; 254/dipnot)

Söz konusu kısmın romandan çıkarılmasını, yazar, metin için bir eksiklik saymamış olmalı ki, sonraki baskılarından çıkarılmasını istemiştir. Eksikliğini çok dikkatli bir okurun ancak farkedebileceği prolog kısmını, Peyami Safa romanından niçin çıkarmış olabilir? Bu sorunun cevabını, yazarla yapılan söyleşilerde bulamadık. Romanın daha etkili bir başlangıçla okurun huzuruna çıkmasını düşünmüş olabilir yazar. Romandaki olay örgüsüyle ilgisi olsa da, sonradan zikredilen bazı çekirdek olay halkaları proloğa bağlansa da,[2] bana öyle geliyor ki, bu kısım yani söz konusu olan öndeyiş, romanın genel tertibine çok da uymamıştır. Mantikî bir silsile ve biçimsel bir bütünlük arzeden roman metninin başında, yerini garipsemiş takma bir uzuv gibi durmaktadır. Bunu bir fazlalık sayan yazar, sonraki baskılardan çıkarmış olmalıdır. Prolog başlı başına bir hikaye, müstakil bir metin de addedilebilir.

**ROMANIN ANLATTIĞI**

*Yalnızız*, psikolojik tahlillerin de yoğun olduğu "meseleli" bir romandır. Realist bir yazar olan ve yaşadığımız hayattan aldığı kesitleri, görüntüleri romanlarında yansıtan Peyami Safa, bahsimize mevzu olan eserinin genelinde hayatın/insanın ulvî ve süflî yönlerini vicdan sahibi bir kameraman titizliği ve sahiciliğiyle gözler önüne sermektedir. Bir yazarımızın tespitiyle özetlersek "Manevî değerlerin zayıflaması sonucunda, insanın içine sürükleneceği açmazın, materyalist yaklaşımlarla çözümlenemeyeceği gerçeğini kabule yanaşmayanların, eninde sonunda yalnızlığa düşüp hüsrana uğrayacağı gerçeği, *Yalnızız* romanının konusunu meydana getirmektedir." (Tekin, 1999; 255)

"Günah dosyası" annesininkinin yanında neredeyse bembeyaz kalan Meral ve annesi Necile, bu iki kadının, bu ana-kızın, farklı zamanlarda talihin karşılarına çıkardığı erkekle, Samim'le olan maceraları romanın 'ana öykü'südür. Ne var ki, bu öyküye ancak romanın ikinci bölümünde geçiş yapılabilir. Birinci bölümde, Samim, kardeşleri Mefharet ve Besim, yeğenleri yani Mefharet'in çocukları Selmin ve Aydın'ın yaşadığı 'baba evi' ve bu evde olup bitenler anlatılarak asıl olaya bir hazırlık yapılır.

Romanın birinci bölümünde en önemli olay halkası Selmin'in 'hamilelik yalanı'dır. Annesini ve küçük dayısını, başlangıçta, büyük dayısı Samim'den hamile kaldığı vehmine düşüren, sonra evlerine arada bir gelip karnını doyuran "aç adam" Haydar'dan hamile olduğunu söyleyen Selmin, annesi Mefharet'i sinir krizlerine uğratan bu dehşetli yalanı, durup dururken uydurmaz. Ortada bir şahsiyet problemi vardır. Nişanlısı Ferhad'ı isteyip istemediğini, sevmek veya evden kovmak hakkının kendisine ait olduğunu ev halkına özellik-

le annesine ispat etmek için bu yalana başvurmuştur. "Artık benim de bir şahsiyetim var" cümlesi, bu yorumu yapmaya bizi icbar etmektedir. Romanın yaklaşık üçte birlik hacmini kaplayan birinci bölümde, Aydın'ın hastalığı, "aç adam" Haydar'ın 'karanlık' faaliyetleri, ailenin büyük babası zannedilen Kavalalı Mehmet Ali Paşa'yı *Kamusu'l-âlâm*'da Arnavut olarak zikreden Şemseddin Sami'nin "işgüzarlığı" anlatılan diğer olay halkalarıdır.

*Yalnızız*, elbette evvelâ ve herşeyden önce Samim'in romanıdır, yani onun 'hayat felsefesi'yle doludur. Samim, son derece önemli bir karakterdir yazar için; zekasından korkulan, müthiş bir adam. (Öyle önemli biri ki, bazı kısımlarda, diğer kişiler ve özellikle Meral bir 'denek' olarak mı kullanılıyor; Samim'in zekasını göstermek üzere karşılaştırma yapmak imkanı veren negatif unsurlar mı, kuşkusuna kapıldığım oldu.) Meral canlı bir figür, iyi seçilip tasavvur edilmiş bir 'tip'tir. Annesinden babasından dinlediği fakat bir türlü gidemediği Paris hikayeleriyle büyüyen Meral, son iki üç aydan beri değişmektedir. Her genç kız gibi çevrenin derin tesirlerine kapılan Meral'deki değişme, son on günde gözle görülür bir hâl almıştır. Samim, Meral'i sevmek için seven bir âşıktır ve kendisinden yirmi sekiz yaş küçük olan bu kız için adeta manevî bir kurtarıcı ya da "büyük bir aşk sığınağı" "Onu kıskacı içinde çırpındığı akrebin zehirlerinden kurtaramazsam bir sevgiliyi kaybedeceğim için de, isabetsiz tercihimin cezasını çekeceğim için de, değil, onu insan tarihinin boyunca devam eden bir ruh destanının muzafferleri arasında görmek imkanı varken, sırf dejenere muhitinin ve örneklerin tesiri altında ışığını kaybeden zekâsının ve yıkılan iradesinin, sayısız kurbanlar ve mahkûmlar kafilesi içinde, onu da azaptan azaba sürüklemekten alıkoymamış olmasına yanacağım." (s. 209)[3]

Etkileyici bir karaktere sahip ve tüm bilgilerle donanmış Samim, nedir ki, "aşifte Feriha"nın ve zamanenin baştan çıkarışlarına karşı Meral'i koruyamaz. "Yalan dünya"nın tuzağına düşen Meral, tehlikeli bir gidişle bataklığa sürüklenir ve "kötü kadın" olur. Babası Nail Bey'in serveti, ağabeyi Ferhat'ın nasihatları da fayda etmemiştir. Kilitlendiği odasında intihar etmeyi düşünürken bir kaza sonucu yanarak ölür. Romanda sekiz kez tekrarlanan bir cümlelik not bırakarak: "Kendi kendimden nefretimin çerçevelediği ve çirkinleştirdiği bir dünyada yalnızım." Kızının ölüm haberini alan Necile de "bütün ömrünü kendi kendini yağma etmekle geçirmiş" olan bu kadın da, ailesinden ayrı hizmetçisiyle birlikte yaşadığı baba köşkünde bir kriz sonucu hayata veda eder.

Berna Moran'ın, Peyami Safa'nın romanlarındaki kadın kahramanların durumuna dair ilginç bir tespitini burada zikretmeliyim: "Peyami Safa'nın roman dünyasında 'kötü' ile 'iyi'nin ölçüsü madde-ruh ayrımında yatar. Başka bir deyişle, 'suç', maddeye yönelmek şeklinde belirir ve bundan ötürü, kızın madde ile ruh arasında kararsızlığı bir çeşit suçtur; sürerse cezalandırılır." (1983; 192) *Yalnızız* romanının birinci derecedeki kadın kişisi Meral'in de bir dereceye kadar/bir bakıma bu ikilemi yaşadığını, maddeyi (Paris, zevk, cinsellik) tercih ettiği için acı bir şekilde ölerek cezalandırıldığı söylenebilir. Necile'nin ölümü bile, (kocası Nail Bey'i Samim'le aldattığı ve çocuklarına annelik yapamadığı için, yani maddeyi tercih ettiği için) bir cezalandırmayı düşündürmektedir.

Yazar, roman boyunca düşüncelerinin sözcüsü durumunda olan Samim'le yetinmez. Yani romanda, kanaatimizce, "Peyami"nin kimi özellikleri, istek ve arzuları, Samim'in zıddı ve negatif bir figür olan Besim'de tezahür ediyor. Bu bakımdan, ya-

zar Besim'in hayat felsefesine, nasıl demeli, yaşama bakış perspektifine karşı ama, onu hiç de küçümsenmeyecek ağırlıkta bir kişilik olarak romana koymuştur. Samim'in soyut plandaki ve derinlik arzeden felsefî mülahazalarına karşın Besim'in yaşadığımız hayata ve etrafımızı saran insanlara dair somut tespitleri orijinaldir: "Nesebi meçhul ve gayrisahih evlad-ı vatanın sayısız miktarına bir de sen ilave edeceksin." (s. 31) "Tahsil denilen şey, hayatımızda on beş seneden fazla süren bir hastalıktır ve mektepten kaçmaktan başka ilacı yoktur." (s. 50) Hemen her okurda var olan istihza arzusu/açlığı, Besim sayesinde tatmin edilir. Ben "sevimli bir hayvan"ım diyen Besim okura da sevimli gelir. Onun kıvrak zekası sayesinde yaptığı çarpıcı tespitler, ince alaylar, La Rochefoucauld'dan geri kalmayan "özdeyiş" merakı, Peyami Safa'nın Samim'den taşıp Besim'de tezahür eden kişilik parçaları olarak görülebilir.

**YALAN MESELESİ**

Peyami Safa, *Yalnızız*'da özellikle üç mesele üzerinde ısrarla durmuştur: Yalan, dip zıtlık, Doğu-Batı arasındaki Türk insanının kendi "ben"iyle çatışması. Bu üç mesele, romanda şu şekilde de karşımıza çıkar: En aziz değerlerin yıkılışı, derin bir acılık, bu acının ağırlığını çekemeyen ruhun ıztırapları. Başka bir ifadeyle daha açık söyleyecek olursak, insanî değerlerin yıkılışı (ahlakî çöküş), bu durumdan kaynaklanan derin bir acılık (kaos), sorumluluk sahibi insanın bu acının ıztırabıyla kavruluşu... Bu üç durum, birbirine bağlı, birbirinden zuhur eden ve/veya biri diğerininin doğal sonucudur.



*Peyami Safa*

Romanın en önemli meselesi yalan mefhumudur. Daha romanın asıl metnine geçmeden "prolog" kısmında bu hususta yazarın ne kadar hassas olduğu okurun dikkatinden kaçmaz: "Eğer dünyanın en çirkin kadını en doğru kadını olsaydı ve şimdi şurada, caddenin ortasında onun ayaklarına kapanabilirdi." (s. 4) Yine aynı kısımda romanın en önemli kişisi Samim'in sokakta karşılaştığı kadına, konuşması dahası felsefî mülahazalar serdetmesi için "fizik bir sebep" olan kadına manidar sorusu: "Bugün çok yalan söylediniz mi?" (s. 6) Samim, "yalanın kendisine tahammülüm yok. Bir ihanetin saklanmasıyla bir toplu iğnenin yahut en masum düşüncenin saklanması bence aynı şey"dir (s. 9) der ve o gün de, bugün de hayatımızı kuşatan yalan çeşitlerini sayar: *Avukatın mâhut adlî yalanı, diplomatın politika yalanı, centilmenin mimik yalanı, hekimin tedavi yalanı, telgrafın alıştırma yalanı, parti liderinin seçim yalanı, dostun telkin yalanı, sürümsüz gazetenin sürüm yalanı, tüccarın satış yalanı, kadının boya ve süs yalanı*... (s. 10-11)

Meral'den "samimi" olmasını ister ısrarla Samim. Adının "Samim" olarak işaretlenmesinin önemli bir nedeni de, yazarın yalandan nefret duygusunun şuuraltında duran baskısı olmalıdır. Yazarın yalandan nefreti o raddeye gelir ki, bir yerde şu benzetmeyi yapar: "Oğlu tarafından öldürülen anaya hiçbir şey yalan kadar benzemiyor. (s. 339) Bir içmonoloğ anında da şunları söyler Samim: "Kaç defa yalvardım sana, Meral, beni yalanın mevzuundan, sebeplerinden ve neticelerinden ziyade kendisinin çıldırtabileceğini sana kaç defa anlattım." (s. 265)

Yalan, romanın önemli bir leitmotivi olduğu için bir çok yerde ve durumda karşımıza çıkar: "Henüz yalan söyleyecek kadar dinç değildi." (s. 218) "Meral zor bir yalan sadakası verdi." (s. 219) "Her zaman ona zengin yalan ilhamları veren alkol şimdi muhayyilesini kurutmuştu." (s. 316) "Bir tek yalan söylemedi bana." (s. 323) "Yalanın verebileceği yalancı rahatlığa tenezzül etmedim." (s. 359) "Sizi aldattım Samim Bey. Hem kaç defa. Ve keşfettiğinizden fazla , tahmin ettiğinizden fazla yalan söyledim." (s. 419) gibi yalana ilişkin cümleler roman boyunca dikkatimizi çekmektedir.

Nihayet, yalanı en çok yaşantısına karıştıran, bir bakıma yalanla yaşayan "içimde bir sürü 'ben'ler kaynaşıyor, o kadar kalabalığım" ki diyen Meral bile, bir çaresizlik anında "yalan"dan nefretini saklayamaz. Ona yenik düşer ve: "Artık yalana güvenmiyorum. Kendi yalanlarım başkalarından evvel beni aldattılar." (s. 381) demek zorunda kalır.

**BİR ÜTOPYA: SİMERANYA**

*Yalnızız* romanında dikkati çeken bir fonemen de "Simeranya" adıyla yer alan ütopyadır.[4] Bu tasavvurî dünyanın/ülkenin 'yaratıcı'sı Samim'dir. Yeri gelmişken söyleyelim, *Yalnızız*'ın en dikkate değer kişisi olan Samim, Peyami Safa'nın ilk romanlarından itibaren hemen her romanında görülen ve yazarı temsil eden, bilgili, "ihtirasla feragatin en son derecelerini taşıyan bir şarklı-garplı ruhu"na sahip olan bir kâmil insan örneğidir. Yazarın dünyaya nizam vermek kasdıyla model olarak tasarladığı ve içinde yaşadığı cemiyetin meselelerini kendi meselesi yapan, acılarını paylaşan Samim'in, bu ideal insanın perspektifinden bir kitap içinde sunacağı Simeranya şu şekilde anlatılır: "Bu defa tamamıyla benim hayalimin ilk çocuğu olan 'Simeranya'yı iki yüz taneden fazla bastırmayarak her meseleyi dünya perspektefinde görebilen kimselere hediye etmek mümkündür. Önsözde, yirminci asrın ilk yarısını dolduran ve hepsi iflasla 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, bilgisinin 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." (s. 145-146)

Romanın sonunda, Necile'nin cansız bedeni karşısında yoğun bir duygu hali yaşayan ve adeta aşkın bir âleme kanatlanan Samim, Simeranya'yı hatırlar ve onu ithaf ettiği insanoğluna seslenir: "Laboratuvarında aradığın, incelediğin, oyduğun, dibine indiğin, sırrını deştiğin her şey arasında yalnız ruhun yok. Onu beyin hücrelerinin bir üfürüğü sanmakla başlayan müthiş gafletin, otuz yıl içinde gördüğün iki muazzam dünya harbinin kan ve gözyaşı çağlayanlarında en büyük dersi arayan gözlerine bir körlük perdesi indirdi. Bırak şu maddeyi, boğ şu ölçü dehanı, doy şu fizik ve matematik tecessüsüne, kov şu kemiyet fikrini, dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör, kendi içinde gör Allahını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel." (s. 467)

**AFORİZMALAR**

*Yalnızız*, Peyami Safa'nın düşünce yönünden de en olgun romanı olmak hasebiyle, yüzlerce aforizma serpiştirilmiştir sayfalarına. Yazar, adeta yarım asırlık ömrünün fikrî tecrübelerinden süzdüğü, çıkardığı sonuçları birer aforizma şeklinde metnin içine katmıştır. Batı'nın özlü söze düşkün üstadı La Rochefoucauld'yu romanda bir kaç kez zikretmesi de bundan olmalıdır. Sözlerin bir kısmı Samim'e, bir kısmı da Besim'e ait olduğu için, daha doğrusu onların ağzıyla söylendiği için aralarında çelişkiler ve zıtlıklar görülmesi tabiîdir. Çünkü, bu iki kardeş farklı dünya görüşlerine sahip ve karakter olarak taban tabana zıt kişilerdir. Yalnızız'dan aldığım bu kabil sözlerin bir kısmını, yorumsuz olarak aşağıya alıyorum:

*En usta ağızlarda bile yalan uzun bir nefesten mahrumdur. İnandırma gayretinin en fazla olduğu anlarda bile cümleler kısalır. (s. 4)*

*Şüphemi anlatmalıyım. Yoksa adileşirim. (s. 15)*

*Kurcalamasını bilirsen, bir incir çekirdeğinden bir dünya çıkar. (s. 19)*

*İş hayatından daha büyük mektep, tecrübeden daha büyük ders, ihtiyaçtan daha büyük mürebbi, tecessüsten daha büyük öğretmen, muvaffakiyetten daha büyük diploma olur mu? (s. 52)*

*En çok düşündüğümüz kelimeyi en az kullanmaya bizi mecbur eden gururumuzu aldatmak için, sevmek fiiline sözden başka ifade şekilleri ararız. (s. 63)*

*Resmiyet hem erkeğin gururunu okşar, hem de tahrik eder onu. Aradaki mesafeyi çoğaltır (s. 67)*

*Ümitsiz bir aşkın panzehiri nefrettir. (s. 68)*

*İnsanı yalnız bir illet öldürür: Sıkıntı. (s. 79)*

*Bizim hatamız budur. Kurnazlık denilen küçük zekâ ile büyük halleri karşılarız. (s. 82)*

*İnsanın en kolay aldatabildiği budala kendi kendisidir. (s. 116)*

*Balo tuvaletiyle kasaptan et almaya gidilmez. (s. 127)*

*Dişi cins köpekler bile teslim olacakları eşlerinde soy değerleri ararlar. (s. 128)*

*En küçük parçamızı istihzaya emanet edemeyiz. Haindir. Oynar ve elinden düşürür. Merhamete hiçbir zaman vekâlet edememiştir. Dibe inemez. Fenomende kalır. Zıtlıkların kavuştuğu noktadan uzakta, görünüşler planında eğlenir ve oyalanır. Sevimli, fakat sadisttir istihza. Öperken ısırır. Bazan da koparacak kadar. (s. 141)*

*Yalancılığı da, doğruculuğa da tahammül etmeyen bir dünyadayız. (s. 161)*

*Bazan hakikat vahşidir, insanların arasına salıvermeye gelmez. (s. 162)*

*Derin tesirler dilsizdir. (s. 191)*

*En çirkin merhamet, hedefini şaşırandır. (s. 161)*

*Muhit ve cemiyet, fertlerin ağzıyle konuşur. (s. 187)*

*İnsanın ölçüsü arzularıdır (s. 269)*

*Susmak cevapların en fenasıdır. (s. 288)*

*Eğer güzellerin vücutlarında göz ısırıkları iz bıraksaydı, bütün yüzleri, boyunları, bacakları, ayakları çürük içinde kalırdı. (s. 302)*

*Bütün dünya tarihinde orijinal bir fikir söylemiş tek kadın tanıyor musun? (s. 303)*

*İnsan ya geleneklere karşı koyup açık ve cesur yaşamalı, yahut da, inandığı bazı kıymetler varsa, onlar için fedakârlık yapmalı. En çirkin şey ikisine birden sahip çıkan müraîliktir. (s. 304)*

*Bu dünyada en bahtiyar ve zeki kadınlar kimlerdir, bilir misiniz? Hiçbir sırrı olmayanlardır (s. 311)*

*Hayranlık mağlup olmuş bir kıskançlıktır. (s. 315)*

*İnsanın içinde ne kadar başka başka insanlar var. (s. 381)*

*İnsanı hep yarım görüyoruz. Ya onu seviyoruz, birinci realitesi içinde; ya nefret ediyoruz ondan, ikinci realitesi içinde. Fakat nefretimiz esas. (s. 420)*

*Hepimizin ruhunda en az bir kaatil, birkaç hırsız, bir sürü yalancı, iftiracı ve sayısız can, mal, ırz düşmanı var. Bunları hapsediyoruz. (s. 421)*

**BİRKAÇ ZAAF VE BİRKAÇ HUSUS**

*Yalnızız*'da bazı zayıflıklardan söz etmek de mümkündür. Samim'in Simeranya'ya dair anlattıkları, yine "Samim'in bir sürü teori orduları" yer yer metnin akışını, tabir doğruysa ritmik yürüyüşünü akamete uğratır. Sanki yazarın her fırsatta ve her mevzuda Samim'i konuşturmak gibi bir kaygısı vardır. "Nazariyelerle başı hoş olmayan" Besim bile bu nutuklara iştirak eder. Düz ve yüzeysel bir kişiliğe sahip olan Mefharet dahi, bu üst düzeydeki konuşmaları merak eder. Bir şüphe üzerine, Besim ve Mefharet'in Samim'den gizlice, onun günlüğünden okudukları parçalar da aynı hantallığı taşır. Gürsel Aytaç'ın "*Yalnızız*'ın roman kurgusunda aslında olay dokusunun zor kaldırabileceği ağırlıkta bir düşünce ve bilgi katmanı var." (1983) şeklindeki cümleyi, yukarıda işaret ettiğimiz kusurları da göz önünde tutarak söylediğini anlıyoruz.

Romanın bir yerinde şöyle bir cümleyle karşılaşırız:

"Arabacı yere atladı ve bize [huysuzlanan atı kasdederek]:

-Çocuğunu istiyor, dedi, şuradadır, şimdi koşar gelir. Çocuğuna süt vermezse yürümez." (s. 202-203) Kanaatimizce romanın en talihsiz pasajıdır burası. Atlarla haşır neşir olan bir at arabacısını, Peyami Safa gibi kültürlü bir yazarın böyle konuşturmasını anlamak güçtür. Hiçbir at arabacısı, atın yavrusuna 'tay' yerine *çocuk* demez. Konuşan, şayet Feriha, Meral, Selmin, Besim yahut Samim olsaydı, belki böyle bir cümle sarfedebilirdi.

Öte yandan, romanın çözüm kısmında kimi kişilerin önsezileri gerçeklik duygusunu zedeleyecek niteliktedir. Meselâ, Ferhat'ın ailesinin kötü akibetini ima eden, dahası adeta haber veren yorumları bu kabildendir. Denizde boğulmak üzere olan Meral'i kurtarmak için denize atlayan Samim'in çabaları ve bir tabut içinde gökyüzüne ağan Meral'i annesi Necile'nin rüyasında ayan-beyan görmesi de. Aynı şekilde, Necile'nin hizmetçisi ve Samim'e gizliden gizliye âşık olan Renginaz'ın evhamları, "fena, fena" sözüyle yaptığı fal yorumları; yine Renginaz'ın Meral'in yanarak öleceğini bir saat öncesinden hissedip haber vermesi romanın okur üzerinde tesis ettiği gerçeklik duygusunu zayıflatmaktadır. Renginaz bir saat sonraki feci olayı kuşkuya mahal bırakmayacak bir bilgiyle hisseder: "Fitil bir kere yanacak. Biri beş geçeden evvel hiçbir şey yapamayız. Emir öyle. Etekten başlayıp yukarıya doğru." (s. 399) Renginaz'ın bir sayıklama halinde söylediği bu sözler, aynen gerçekleşir ve Meral eteğinden başlayan bir alevle yanıp kavrulur. Hangi gerekçeyle olursa olsun, böyle bir gaybî bilgi, beşerî değildir. Meral'in yandığı saatlerde, olay yerinden kilometrelerce uzakta bulunan Samim'in keskin bir yanık kokusu duyması da. Yazar bütün bunları "önsezi", "telepati", "metagnomi", "kehanet" ve "keramet" gibi kavramlarla izah etmeye çalışır ama, inandırıcı değildir.

Bizce kusur sayılan bu hususlara rağmen, bir kez daha yineleyelim *Yalnızız*, genel nitelikleri itibariyle başarılı bir romandır. Bu bağlamda, özellikle romanın üçüncü bölümünün birinci kısmında, yazarın anlatımda fevkalâde bir seviye tutturduğunu söylemeliyim. Bu çözüm kısmında yazar öylesine başarılı ki, okuru müthiş bir mengeneye alıyor. Meral'in evden kaçmak için çırpınışı; bu duruma ve Meral'in ruh haline uygun düşen cümleler; evde kilitli kalan Meral'in iç dünyasında kopan fırtınaların müthiş serimi başarıyla anlatılmaktadır. Üçüncü bölümün üçüncü kısmı için de aynı hüküm verilebilir. Meral'in acı/kötü sonu yaşamadan az önceki hali; ölümün, burnunun dibinde nefeslendiği o andaki durumu; iç dünyası, geçmiş ve ân acının ve ıztırabın âhenkli tonuyla yazıya dökülür. Sanıyorum, romanın en başarılı yeri, bir bakıma çözüm bölümü olan bu üçüncü bölüm ve onun da hassaten üçüncü kısmıdır.

Peyami Safa, *Yalnızız* romanında ruh tahlillerinde de son derece başarılıdır. Kendisiyle yapılan bir konuşmada söylediği şu cümleler, yazımıza konu olan roman için de doğru bir tespittir: "Bir makalesinde tahlil romanının benimle Türk edebiyatına girdiğini söyliyen Nurullah Ataç, haklı mıdır bilmiyorum. Fakat *Şimşek* adındaki acemice ve sathî tahlil denemelerinden sonraki romanlarımda insan ruhunun güneşsiz hatta yıldızsız taraflarına nüfuz etmek için sarfettiğim gayretlerin arttığını biliyorum." (Baydar, 1960; 171)

Yazarın üslup sahibi oluşunu, kendine mahsus kısa cümlelerle okuru etkilediğini de eklemeliyim. Uzun cümleler kurmada da yazarın mâhir olduğuna bir örnek gösterelim: "Her şeyi anlayan bu kızın zekâsına karşı duyduğu hayranlık, inadına karşı duyduğu öfke, günahına karşı duyduğu kin, gururuna karşı duyduğu isyan ve bütün bir gece onu uykusuz bırakan ıstıraplarına karşı duyduğu analık şefkati, Mefharet'in içinde, karmaşık hatıraları ve duyguları öyle bir çalkalayış çalkaladı ki, kadın ne yapacağını şaşırdı, elini pakete uzattı, sigarayı almadan çekti, ayağa kalktı ve kendini birden bire sandalyaya bırakarak hıçkırmaya başladı." (s. 109)

SONUÇ

Geleneklere, cemiyetin genel gidişatına ayak uyduramadığı için, başka bir deyişle birinci beninin arzularına mağlup olduğu için ölüme giden bir genç kızın öyküsü merkeze alınarak Türk insanının yirminci asırda yaşadığı yalnızlığı, çaresizliği ve ruh acılarını konu edinen *Yalnızız*, kurgusuyla, tekniğiyle, dil ve üslûbuyla önemli bir Türkçe romandır. Berna Moran'ın aşağıya aldığım tespitine, bu roman bağlamında, büyük ölçüde katıldığımı belirterek yazıyı bitirmek istiyorum: "Peyami Safa bazı ruh hallerini çözümlemekteki başarısı, kurgudaki ustalığı, dilinin kıvraklığı, anlatım tekniği üzerindeki denemeleri ile bir romancıdan beklenen birçok meziyetlere sahip yetenekli bir yazardı. Fakat romanlarında ciddi, toplumsal sorunları işlemek isteği sonucu, başlangıçta Batı-Doğu sorununu basit kişiliklerde somutlaştırarak ortaya koymaya çalışması ve giderek bu sorunu daha soyut bir düzeyde çözümlemeye yönelmesi romancılığını güçlendireceği yerde baltalamış ve zamanla düşünür yanının sanatçı yanını ezmesine yol açmıştır." (1983; 218)

**KAYNAKÇA**

AYTAÇ, Prof. Dr. Gürsel (1983), "Peyami Safa'nın 'Yalnızız' Romanı", *Millî Kültür*, S. 42, Ekim.
AYVAZOĞLU, Beşir (1998), *Peyami*, Ötüken Neşriyat, İst., 538 s.
BAYDAR, Mustafa (1960), *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, İst., 237+2 s.
HACIEMİNOĞLU, Necmettin (1962-1963), "Yalnızız", *Türk Yurdu*, S. 297-301.
LEVEND, Agah Sırrı (1952), "Peyami Safa'nın Yeni Romanı: Yalnızız", *Türk Dili*, S. 6, Mart.
MORAN, Berna (1983), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış [I]*, İletişim Y., İst., 286 s.
SAFA, Peyami (1994), *Yalnızız*, Milli Eğitim Bakanlığı Y., İst., 469 s.
TEKİN, Dr. Mehmet Tekin (1988), "Yalnızız Romanının Şekil ve Teknik Özellikleri", *Türk Yurdu*, S. 19, Ağustos.
TEKİN, Prof. Dr. Mehmet (1999), *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İst., 328 s.

---

[1] Yirmi baskı, bugünün ayda bir-iki baskı yapan popüler/piyasa romanları/kitapları dikkate alındığında, elli yıllık zaman dilimi için küçük bir rakamdır. Ancak, sanat kıymeti olan kitapların baskı oranları ya da sayıları dikkate alındığında, bu adedin hiç de küçümsenmeyecek bir rakam olduğu anlaşılır.

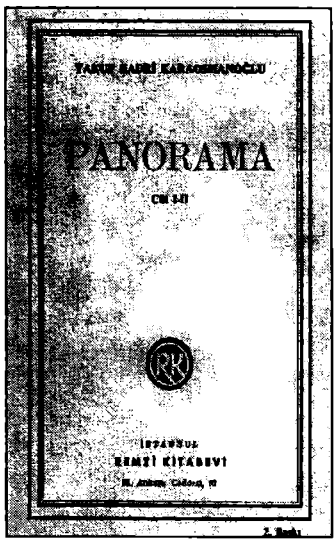
[2] İçinde "romana bir bakıma enerji veren bir sırrı saklamakta" olan prolog kısmının sonraki baskılarında *Yalnızız*'dan çıkarılmasını, Prof Dr. Mehmet Tekin metin için bir eksiklik olarak görmektedir. Prologda saklanan bu sır, Meral'in Samim'e söylediği ilk yalandır. Bu ilk yalan (ve tabiî sonrakiler), romanın psikolojik ve fikrî temelinin kurulmasında şüphesiz önemli bir fonksiyona sahiptir. "Prolog kısmı okunmadan, ne Samim'in sonu gelmeyen şüphe ve kuruntularını anlayabiliriz, ne de Meral'in kimliğine tam anlamıyla açıklık getirebiliriz." (Tekin, 1999; 253. Bu konuda geniş bilgi için aynı eserin 252 ve 253. sayfalarına bakılabilir.)

[3] Bu yazı boyunca sayfa numarası gösterilen alıntılar, *Yalnızız* romanının kaynakçada gösterilen baskısından yapılmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları arasında çıkan söz konusu baskıdaki dizgi/yazım hatalarının okuru rahatsız edecek kadar fazla olduğunu da belirtmem gerekiyor. Bir de, doğrusu "ağabeyi" olması gereken kelimenin, roman boyunca "ağabeyisi" şeklinde yazılmasını.

[4] Beşir Ayvazoğlu, Peyami Safa hakkında yazdığı oylumlu ve dikkate değer çalışmasında, Simeranya'yı 'Peyami'nin ütopyası olarak ele alır. (Geniş bilgi için adı geçen kitabın Peyami'nin Ütopyası: Simeranya" başlıklı kısmına bakılabilir; s. 414-422)

HÜSEYİN SU

# ADALARDAN BİR ROMAN KITASI PANORAMA




Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarıyla kurduğu dünyanın kurgusal ve tarihsel bütünlüğü ile kendisinin yaşadığı tarihsel dönemler, ülkenin ve dünyanın içinden geçtiği sürecin tarihselliği neredeyse birebir örtüşür, hatta birbirini bütünler. Bazılarının yazılış tarihlerini dikkate almadan onun romanları, kurguları ve anlattıkları toplumsal ve siyasal olaylar açısından arka arkaya dizilerek okunduğunda, kendisinin doğduğu yıllardan bin dokuz yüz ellili yıllara kadar Türkiye'nin 'panorama'sı, daha çok da kendisinin eleştirileri ve önerileri doğrultusunda topyekün görülebilir. Yakup Kadri'nin romanlarının hemen her okuyucusunun ve incelemecisinin bu açıdan vardığı sonuç şudur: Son romanı *Hep O Şarkı*'da da Tanzimat dönemine dönen yazar, yedinci romanı *Bir Sürgün*'de yine Abdülhamit dönemindeki Jöntürklerin siyasal çalışmalarını, sürgünlüklerini, Paris'teki yaşantılarını ve batıyı anlatır. *Kiralık Konak*'ta Tanzimat'tan Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar ülkenin yaşadığını üç kuşak üzerinden vermeye çalışır. İstanbul'un Birinci Dünya Savaşı yıllarını *Hüküm Gecesi*'nde, Mütareke dönemini ise *Sodom ve Gomore*'de, *Yaban*'da Milli Mücadele döneminin Anadolu'sunu ve bu topraklarda yaşayan Türk halkının yoksulluk içindeki hayatını, *Ankara* romanında Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin panoramasını, *Nur Baba*'da tekkeler örneği üzerinden dinî hayattaki çürümeyi, *Panorama*'da da bir kez daha geriye dönerek, tarihsel bir yekün çıkarmak istercesine Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak daha önceki bazı romanlarında yazdığı yılları da içine alan bir Türkiye ve dünya panoraması çıkarır.

*Panorama*'yı yazdığı yıllarda yazar altmış yaşını aşmış bir *Kadrocu*dur artık. İnandığı, felsefesini, ideolojisini yapmaya çalıştığı Kemalist devrimler neredeyse otuz yılını doldurmuş, devrimlerin uygulayıcılarından birkaç kadro değişmiş, bürokrat iş adamı, siyasetçi, aydın ve halk olarak Türkiye, dünya ile birlikte kurgulanan ve umulandan çok farklı bir yönde yol almaya başlamıştır. Yakup Kadri, umduğunu bulamayan, varmayı tasarladığı yere bir türlü varamayan bir resmi aydının kırıklığı, kırgınlığı, kızgınlığı, hırçınlığı ve öfkesi ile panoramasını çıkarmaya çalışır Türkiye'nin.

Romanın kurgulanışından, roman kişilerinin seçilişinden, bu kişilerin iyiler ve kötüler, daha çok da kötüler şeklinde ayrılarak romandaki rolleri doğrultusunda işlevler üstlenişlerinden başlayarak bir panorama vermeyi sağlayacak biçimde toplum-

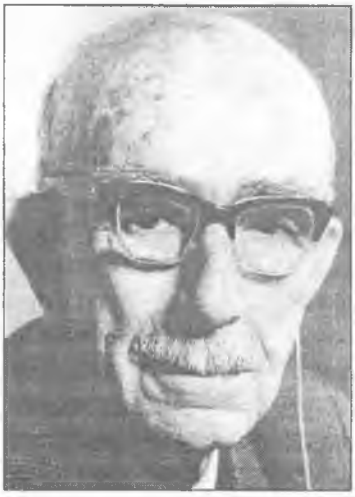
sal kesitlerin ve ülkenin her bir köşesinden ve bu panoramayı tamamlayacak biçimde dünyanın her tarafındaki gelişmelerden kareler, hatta siyasal, toplumsal ve düşünsel kolajlar hâlinde ufkî bir siyasal anlatı oluşturur *Panoroma* ile onun romanlarının hepsi birden.

Yakup Kadri'nin işte bu amaç ve yöntemle romanını yazmak istediği tarihsel dönemde, kendisinin düşünsel ve yazınsal birikimini borçlu olduğu, dolayısıyla yakından tanıdığı batı romanında da, böylesine tarihsel dönemlerin ve olayların bilânçosunu çıkaran, zamanı ve toplumu yatay olarak kuşatarak anlatan, toplumun siyasal ve sosyal yapısını kesitler hâlinde veren romanlar vardır.

Çok geniş bir tahkiye zamanı, bu zamana denk düşecek büyüklükte bir roman coğrafyası, ardı ardına gelişen, birbirleriyle zor da olsa bağlantılar kurulmaya çalışılan, hatta kimi zaman tek başlarına ve kendi kendilerine olup biten ekonomik, siyasal, toplumsal, dinî, ailevî olaylar, bu zamanda ve mekanda, bütün bu olayları kimi zaman ortasından, kimi zaman kıyısından köşesinden yaşayan, birbirleriyle tanışıp konuşsalar da, gerçekte her biri ayrı bir öykünün kahramanı olan, ama ülkenin ve dünyanın panoramasını tamamlamakla görevli oldukları için aynı romanın sınırları içinde dolaşan sayısız roman kişileri... İşte böylesine büyük ve karmaşık kurgusal bir metin içinde yazarın belleğinin de dolaştığı, kişilerini koyduğu yerde unuttuğu, karşılaşınca da bizimle birlikte şaşırıp hemen tanıtıcı açıklamalara kalkıştığı, olayların kesintiye uğradığı, düşünsel, siyasal, felsefî söylevlere yenildiği ve böylece romanın eklem yerlerinden kırılmalara neden olduğu görülebiliyor. Tezli, siyasal, hatta yanlı romanların bu tür zaaflarının olması bir anlamda kaçınılmazdır da. Bu noktadan *Panorama*, 'başarılı bir edebiyat eseri olarak roman' açısından değerlendirildiğinde, *Kiralık Konak*, *Yaban* ve *Nur Baba*'dan sonra anılabilecek, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun zayıf romanlarından birisi olarak değerlendirilebilir.

*Panorama*, öncelikle son otuz, otuz beş yılını, Kemalizmin ideolojisini oluşturma düşüncesi ile yaşayan, eleştirilerini de, önerilerini de hep bu yönde yapan bir aydın/romancı/kadrocunun eseri olarak okunmalı. Böyle bir yaklaşımla okunduğunda, bir roman olarak *Panorama*, eksikleri ve tamlıkları, eleştirileri ve önerileri, bütün roman kişilerini etkileyen, zaman zaman konuşturan, onların konuştuklarıyla tatmin olmadığında da bir adım öne çıkıp açıklamalar yapan, kızan, işte görün, dercesine düşüncelerin ve olayların altını çizen, hâlâ ders almayacak mısınız, görmüyor musunuz tehlike büyüyerek geliyor, rejim elden gidiyor, diye âdeta bağıran yazarının kaygıları ile birlikte çok daha iyi bir biçimde değerlendirilecek ve anlaşılacaktır. Çünkü bir edebiyat eserini kuran bakış açısının temel dinamikleri kavranmadan, onun temelindeki ana düşünceyi ve açılımlarını yeterince değerlerdirmeden, o eserin dünyasına girmek ve onu okumadan hasıl olabilecek sonucu elde etmek mümkün değildir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi kültürel ve siyasal bağalantılarının kökleri ve bu köklerin uzantılarının açılımı olan (roman, tiyatro, öykü, düşünce ve siyaset yazıları, anıları... gibi hemen hemen her türde) eserler veren, toplumsal ve siyasal değişimlerde ve dönemlerde bir kadro ve teorisyen olarak da rol alan, taraf olan bir yazarın eserini, hele de siyasal tezli ve yakın siyasal dönem üzerine yazdığı eserini okurken bu temel yaklaşım daha bir önem kazanır.

Yakup Kadri'nin çocukluk ve ilkgençlik yıllarının Abdülhamit döneminde geçtiği, daha sonraki yıllarının da Türk toplumunun sürekli küçülen bir imparatorluğun tarihsel sancıları, 1923'le birlikte gerçekleşen tarihsel, toplumsal, kültürel... alanlardaki uygarlık değişiminin kavgaları, devrimlerin hayata geçirilmesi çabalarıyla birlikte yaşanılan siyasal kısakaç ve ellili yıllara kadar süren çalkantılar... dünyanın da Türkiye'den çok farklı olmayan koşulları içinde geçtiği düşünülünce, onun kendisine biçtiği siyasal, ideolojik rol ve Türkiye'nin yaklaşık yüz yılının panoramasını eserlerinde vermeye çalışması daha kolay anlaşılabilir. Çünkü o, 'inkılap Türkiye'sinin ideolojik platformunun açıklamasını yapmaya ve kurmaya çalışan' bir kadrocudur. Bir kadrocunun romanı olarak '*Panorama*, bu eğilimin, derli toplu, gelişmiş bir sonucudur. O, bir devrin, Yeni Türkiye'nin romanıdır. Öyle bir roman ki, olayları üst üste yığarak, insanı şaşkına çeviriyor.... *Panorama*, inkılabın peşi sıra getirdiği iktisadî, içtimaî ve ahlâkî bütün meselelere parmak basıyor, olayları ürkmeksizin, acımaksızın neşterliyor. Yeni temeller üzerine oturan bir toplumun çelişmeleri keskin satırlarla belirtiliyor. Romanın ağırlık noktasını şöyle özetleyebiliriz:Türk inkılabı temelleri üzerine sağlam bir şekilde oturmuş mudur? Oturmamışsa ne yapmak lazıdır?"Ahmet Oktay'ın bu değerlendirmesi ve tespitleri. *Panorama*'nın hem imkânı hem de zorluklarıdır.



*Yakup Kadri*

Oysa devrimlerin kadrolarının ne bir toplumsal projeleri ne de varolduğu kadar bir projeyi hayata geçirebilecek sosyal ve siyasal ufukları vardır. Smokinle misafir kabul etmek, baloyla, partiyle, biçimciliklerle halkın hayatını değiştireceklerini, kanunlarla, polisle, jandarmayla bütün bir halkı zapturapt altına alarak yeni bir sosyal hayat kurabileceklerini sanmaktadırlar. Hâlbuki devrimlerin yerleştirilmeye çalışıldığı sosyal hayatın ve siyasal yapılanmaların altında eski bütünüyle dirilmekte, köyden, kasabadan büyük şehirlere kadar ülkeye kendi rengini vermekte, yeni rejimi tehdit etmekte, bundan da kişisel çıkarlarının, ihtiraslarının ve aymazlıklarının girdabında boğulmakta olan aydınlar, siyasiler, bütünüyle yöneticiler habersizdirler. Yakup Kadri, devrimlerin, hangi ülkede, hangi kültür, tarih, inanç, gelenek, görenek, bütünüyle bir hayat felsefesi ve insan gerçekliği üzerinde oturduğunun farkındadır. Bu nedenle de devrimlerin uygulanışındaki yüzeyselliğin sonuçlarının neye malolacağını görmekte, bütün uyarılarını da bu açıdan yapmaktadır. Taşına toprağına inançlarının işlediği, nereye dönülüp de şöyle bir bakılsa bin yıllık uygarlığının binlerce izlerine rastlanan bir ülkeyi ve bu ülkede yaşayan halkı, birkaç zaptiye tedbirleriyle, devlet dairesi mantığı ve ataletiyle işleyen Halkevleri ve parti örgütleriyle, fes yerine şapka, haremlik ve selamlık yerine balolar ve partilerle değiştirmenin, batılılaştırmanın imkânının olmadığını açıkça görmekte, 'çölde bir feryat' olarak nitelediği *'yabanlığın'* sürdüğünü göstermeye çalışmaktadır. Ne ki, hem kendisinin hem de seslendiği ve bütün bu sorunlardan sorumlu tuttuğu kesimin, korktukla-

rı, ona karşı bir *yaban* olduklarını kabul ettiği, seslerini duyuramadıklarını bildiği, derunî âlemiyle bağlarını kestikleri uygarlık, tarih, coğrafya ve insana rağmen bütün bunları nasıl gerçekleştireceklerini, bunu yapmaya haklarının olup olmadığını sormamakta, devrimlerle, aydınlarla ve kendisiyle en temelden bir hesaplaşmaya girmeyi düşünmemektedir. Aydınlara yönelttiği bütün bu eleştirilerle birlikte, kendisinin de halkın değerlerine, inançlarına, kültürüne, gelenek ve göreneklerine çok daha yakın durduğu, onları tanıdığı söylenemez. Yakup Kadri bir konuşmasında, on sekiz yirmi yaşına dek Anadolu'da yaşadığını ve bu yaşlardan sonra İstanbul'u gördüğünü söyler. Böyle olmakla birlikte, tanıdığını söylediği halkı ve onun hayatını yazarken, hem duygusal ve düşünsel olarak hem de bilgi olarak o hayata son derece uzak, hatta yabancıdır. *Panorama*'da bunun örneklerini görürüz. Komser Hamdi Beyin dadısı, onun bir ruh hastası olduğunu bilmediği için eşlerinin ardı ardına ölümü üzerine; "Küçük Beyciğim, mutlaka düşmanların sana büyü yaptırdılar. Bir ehlini bulup kendini okutmalısın... Komşumuz Şaziye hanım, dünyaya üç çocuk getirmiş, her üçü de birer yaşına basmadan ölmüştü. Sonra eve bir hoca getirdiler, bu hoca, kurşun döktü, her şey meydana çıktı." der. Bir cinayetin işlenişi gibi anlatılan Tahincizade Hacı Emin Efendinin kurban kesişinde de; "Hacı Emin Efendi, önce güç işitilir, sonra perde perde yükselir bir sesle (Salavat) getirerek hayvancağızın yumuşak gerdanını sıvazlamaya başladı." der. Anadolu halkının hayatında her insanın, hatta Anadolu'ya gelen her turistin çok kez görebileceği bu gelenek ve ibadetlerin birincisinde kurşunu hocaların değil *'ocak'* olarak bilinen ailelerden bir kişinin döktüğünü, kurban kesme ibadeti sırasında da *'salavat'* değil *'tekbir'* getirildiğini yirmi yaşına dek Anadolu'da yaşayan yazar kolaylıkla bilmeliydi.

Aslında Yakup Kadri, söyledikleri üzerinde daha dikkatli durulduğunda, daha radikal, daha ödünsüz, daha derinden, nefes aldırmama pahasına bile olsa, eski adına ne varsa bulunduğu yerin toprağıyla birlikte kazınıp atıldıktan sonra, devrimlerin bu ülkede ancak o zaman kök salabileceğinin görülmesini öneriyor. Her şey bir yana, tek parti döneminin son dönemlerindeki kimi muhalefet partileri kurma çalışmaları ve DP ile ilgili gelişmeler karşısındaki tutumuna bakıldığında, onun nasıl bir yol ve yöntem önerdiği görülecektir. Umduklarının ve inandıklarının gerçekleşmeyişi, daha da ötesinde âdeta bir hezimete doğru gidildiğini gören yazarın kötümserliğinin onu buraya getirmesi kaçınılmazdır da. Âdeta korku ve umutsuzluğa kapılmış bir aydının öfkeli fotoğrafını vermekte Yakup Kadri bir anlamda.

Bu fotoğrafın yüz ifadelerinin ve renklerinin giderek daha da keskinleştiğini bugün de hâlâ seyretmiyor muyuz?

Onun romanlarının, hem tarihsel dönemler hem roman kişilerinin toplumsal ve düşünsel aidiyetleri hem de tematik izlekleri açısından zaman zaman birbirleriyle kesiştikleri olur. Bazı tarihsel olaylara, düğümlere, siyasal sorunlara sık sık dönerek vurgu yapması, özellikle de devrimlerin anlaşılamaması, yeterince özümsenememesi, uygulanamaması ve bürokrat, aydın, işadamı, eşraf ve halktan bir bireye kadar hemen her kesimin elbirliği etmişçesine çözülmeyi, çürümeyi hızlandırması, aydının *(Yaban*'da) ve devletin *(Panorama*'da) halka yabanlaşması... Yakup Kadri'nin romanlarının, gi-

derek bütün eserlerinin temel sorunudur. Gazeteciliğinden romancılığına kadar bütün yazdıkları, hatta bütünüyle sanat anlayışı bu noktada odaklanmıştır.

Yakup Kadri'nin bütün yazdıkları için de rahatlıkla okunabilecek olan, A. Özkırımlı'nın şu cümleleriyle söyledikleri kesinkes abartılı bir yargı değildir: "Bir hesaplaşmanın romanıdır *Panorama*. Zoraki diplomat Yakup Kadri'nin Cumhuriyet 'inkılabını' gerçekleştiren kadrolarla hesaplaşmasının romanı. Bu açıdan tezli bir romandır *Panorama*. Siyasal ve toplumsal eleştiri, romanın tezini belirler.

Böylesine keskin bir bakış açısından doğan *Panorama*, yaklaşık yirmi beş yıllık bir zaman dilimini kapsayan, iki ciltteki toplam on sekiz bölümlük, adalardan oluşan bir kıta romanıdır. Yirmi beş yıllık zaman içinde sürekli yüzerek dolaşan bu on sekiz ada/bölüm, son derece birbirinden kopuktur. Bir siyasal zemin ve zamanda, birbirlerine yakınlaşıp uzaklaşarak dolaşırlar. Bu kopukluk, kimi zaman roman kişilerinin yeniden sahneye çıkarılışı, kimi zaman siyasal, aile, iş veya toplumsal olaylar nedeniyle ama daha çok da yazarın zoraki bağlantılar kurma çabalarıyla giderilmeye çalışılır. Özkırımlı'nın deyişiyle; "Sanki romancı bir tepeden toplumu ve hayatı seyretmekte, bulunduğu noktada başını sağa sola çevirdiğinde gördüğü parçaları yan yana getirerek toplumun ve hayatın panoramik bir resmini vermektedir. " Bu bakışları sırasında kendi gördükleriyle romanın kişileri ve bölümleri arasında bağlantılar kurmaya çalışır. *Panorama*'nın bu yönüyle ilgili teknik kusurun hemen her okuyucu ve incelemeci farkındadır. Ne ki, Yakup Kadri'nin ve *Panorama*'nın durduğu yer itibariyle, bir tür anlamaya çalışma çabasının devreye girdiği görülür hemen. İşte bu örnek çabalardan birisini de Ahmet Kabaklı gösterir:"Bu romanda kuruluş da(teknik), hiç değilse bizim edebiyatta yepyeni. Hani, duvarcılar, bir yapının duvarını parça parça örer de, kenar uçlarında bir ek yerleri bırakırlar... Sonra bu ek yerleri ince sütunlarla bağlanınca, yapı güzel bir bütün görünüşünde belirir. Yakup Kadri de o biçim çalışmış: Romanında her vaka kendi içinde bir bütün; ama hafif bir bağ ile yapıya katılıyor. Zaten romancı, konusuna sınır çizmek istememiş; vakaların arkasını, önünü veya yanını boş koymuş; oraları okuyucu doldursun, istiyor. O, koca bir zaman ve çevre panoramasının ancak köşebaşlarını göstermek istemiştir; daha derinlere, içerilere biz gideceğiz. Sanki, birkaç roman için biriktirilmiş malzeme, tek romana ustalıkla yerleştirilmiş ama sıkıştırılmış, tam kıvamında. " Doğrusu bu eklemelerin ve birkaç romanlık malzemelerin, romanın hazmını zorlaştırmadığını Ahmet Kabaklı kadar rahatlıkla söylemek çok da kolay değil.

*Panorama*'nın en önemli tiplerinden birisi olan Fuat, romanın üç bölümünde karşımıza çıkan, *Panorama*'nın siyasal yapısına ve amaçlarına pek de hizmet etmeyen ama Türkiye'nin sosyal yapısından bir kesit verilmesine aracılık eden Komser Hamdi Beyi çalıştığı gazetede yalnızca bir haber olarak görür. Kimi kahramanların da romandaki işlevleri ve uzun süre görünmeyişleri açısından unutulduklarını düşünen yazar, onları yeniden sahneye çağırdığında, haklarında açıklama yapma ihtiyacı duyar: "Pertev? Okurlarımız belki, Pertev'in kim olduğunu unutmamışlardır. Bu, Fuat'ın murakabeye daldığı pencere altındaki yangın yerinde, geçen yıl, bir küçük kızı pataklayan kumral saçlı oğlandır. " Hemşire Gerturud'un sınır dışı edilişinde de aynı

şekilde bir açıklama yaparak durum hakkında okuyucuyu aydınlatır yazar (s. 342). Romanın yarısından sonra, Diyarbakır'daki Felsefeci Ahmet Nazmi, İstanbul'da Genç Felsefe Doçenti olarak karşımıza çıkar ve Fuat'la bir kahvede karşılaşırlar. İyilerin bu karşılaşması, ülke sorunları ve felsefe konularında derinleşen sohbetlerle sürer gider sayfalar boyunca. Yoğunlaşan korkularla ülkenin ve dünyanın panoramasını çizmeye çalışırlar. Roman kişilerinin tartışırken dile getirdikleri bu düşüncelerin çoğu, romanın olayları ve bu olayların akışıyla doğrudan, hatta yakından ilgili değildir. Olayların ve roman kişilerinin doğallığını, hatta varlıklarını yokeder. Bu düşüncelerin çoğu, olayları da, o düşünceleri dile getiren kişileri de aşar ve romana eklenti görünümü verir. Ama Yakup Kadri, bunları önemsemez, yalnızca bazı düşünceleri dile getirecek kişileri, hiçbir inandırıcılıkları ve hayatiyetleri olmasa da kişiler kadrosuna almaktan çekinmez. Ahmet Nazmi ile Cahit Halit'in varlıkları ve aralarındaki mektuplaşmanın romandaki varlık nedeni de yalnızca bu gerekçeyledir.

*Panorama*'da sayısal olarak kişi çokluğu olmakla birlikte romanın akışında işlevsel olan bir kadına rastlanmaz. Romanın kadın kahramanlarından en belirgin biçimde Servet Beyin kızı Sevim'le Komser Hamdi Beyin dördüncü eşi Nebile'ye rastlarız. Bunların da, olayların akışında, yönlendirici hiçbir rolleri yoktur. Sevim'in bir plajdan başlayan savruluşundan, Nebile'nin de Hamdi Beyin marazi isteklerini yerine getirmeye başlayışından itibaren birer yapraktan farkları yoktur âdeta. Romanın merkezinde duran tek başına bir ya da iki *roman kahramanına* da rastlayamayız. Roman kişilerinin neredeyse tamamına yakını, yazarın tezini doğrulamakla görevlendirilmiş kötü, birkaçı da yüzde yüz iyi kişilerdir. Hemen her toplumsal kesimden insanlar, 1950'li yıllara gelindiğinde Türkiye'nin panoramasını oluşturan fotoğrafı bütünleyen birer karedirler. Neredeyse tek temiz politikacı Halil Ramiz'dir. Hemen hemen bütün politikacılar çıkarcı, Çankaya'ya, parti merkezine yaranmaya çalışan, bütün hesaplarını da ona göre yapan, kişiliklerini yitirmiş, kaypak, demogog, inandıkları doğruları dillendiremeyen, ilkesiz insanlardır. Taşradaki parti ve belediye başkanları ve bunları çıkarları doğrultusunda kullanan eşraf da aynen politikacılar gibidir. Cumhuriyetin kurumlarındaki büyük memurlar da siyasal konumlarını vurguna ayarlamışlardır. Çoğu zaten Bâb-ı Âlî kadrolarının devamıdır. Yakup Kadri'nin, devrimlerin bir türlü başarılamayışının, hayata istenilen şekilde geçirilemeyişinin nedeni olarak gördüğü en önemli engellerden birisi, hatta birincisi budur. Bunların çevresinde, kolay ve çok kazanarak yurt içinde ve yurt dışında döke saça yaşayan snop, tembel, sorumsuz, bütün değerlerini yitirmiş aile bireyleri ve yakınları yer alır. Diğer tarafta ise devrimlerin başarısızlığını sevinçle ve dört gözle bekleyen, aynı zamanda siyasal ve ekonomik olarak da güçlenen toplumsal bir katman vardır. İşte, Yakup Kadri'nin aydınlara ve yöneticilere bir türlü gösteremediği sorun da buradadır. Roman boyunca bu insanların varlığı aynı zamanda toplumsal ve siyasal bir korku olarak büyür. Bu korku, aymazlarla birlikte, günün gerçekliği ve sorunları üzerinde kafa yoran, yarının tasasını çeken ve tasarlayan sayıları çok az olan o insanları da yutar sonunda. Bir yanda toprak ve mer'a sorunlarıyla birbirine düşen köylüler, taşra ileri gelenleri ve bunların parti merkezine kadar uzanan, buralardan destek gören, kü-

çük çıkarları için siyasal güçlerini haksızlıktan yana kullanan politikacılar, diğer tarafta çıkarlarına âlet edemediklerine düşman olan küçük insanlar ve Osman Nuri Beyin ailesi örneğinde de korunmaya çalışan bir kesim vardır. Tahincizade Hacı Emin Efendi ile Servet beyin ailesi ise iki ayrı toplumsal kesimi örnekler.

Romanda anlatılan sosyal ve toplumsal yapının insan ve çevre dağılımı beş grupta toplanabilir. Bunlardan üçü Tahincizade Hacı Emin Efendinin, Sabri Beyin ve Osman Nuri Beyin ailesi ve bu ailelerin çevresinde yer alan insanlardır. Dördüncü grupta Çankaya'dan taşraya kadar siyasetçiler, beşinci grupta ise âdeta ülkenin ara sokaklarındaki döküm saçım halktan kişiler: *Panorama*'nın insan malzemesi...

*Panorama*, bu yapısıyla, çok ağır ilerleyen, hatta yorucu bir roman olmak kusurunu da beraberinde taşır. Yazarın siyasal, toplumsal, sosyal, tarihsel, ekonomik, dinî... eleştirileri ve önerileri, roman kahramanlarının bu sorunların çevresinde sayfalar boyunca tartışıp durmaları, âdeta bu konulardaki düşüncelerini dillendirmek için birbirlerini bulmaları, *Panorama*'nın ağırlığını kaçınılmaz kılar. Romanın on bir bölümlük birinci cildinde her şeye rağmen siyasal ağırlıklı da olsa bir hareketlilik vardır. 1938'in sonbaharından itibaren Türkiye'nin ve dünyanın yaşadığı sosyal ve siyasal bunalımların, İkinci Dünya Savaşının, bütün bu gelişmelerin nedenlerinin ve sonuçlarının uzun uzun tartışıldığı ikinci ciltte, *Panorama*'nın ağırlığı daha da artar. Artık sorunlar, taşranın, Ankara'nın, İstanbul'un sorunları olmaktan çıkmış, bütünüyle ülkenin ve dünyanın sorunları hâline gelmiştir. İdeolojik ayrışmalar ve tartışmalar, marksist, faşist, dini eğilimler seslerini yükseltmeye, hareketlenmeye ve polis takipleri birer gölge gibi insanları izlemeye başlamıştır.

Dünyada ve Türkiye'de, Kemalizm dışındaki bütün düşünce, dünya görüşü ve siyasal hareketlerin ve bunların izleyicilerinin düşünüşleri, Türkiye'ye, dünyaya bakışları son derece yüzeysel, cahil, tutarsız, Kemalist aydınlar (Fuat öneği) karşısında varlık belirtemeyen kişilerdir. Yakup Kadri, şunu demeye getiriyor:Türkiye de dünya da Kemalizmi anlayamıyor ve değerini bilemiyor. Kimileri gafil, kimileri cahil, kimileri de hain... Görüldüğü gibi Türkiye'de düşünce ve inanç özgürlüğü hâlâ aynı mantığın kıskacında. Farklı bakış, düşünüş ve hayatlar için hâlâ aynı tanımlamalar kullanılmaktadır: Karanlık düşünceler, gözle görülmez elle tutulmaz örümcek ağları, yeryüzünü zındana, cehenneme çeviren beşerî âfetler, yobazlar, umacılar, hainler... Yakup Kadri, Fuat'ın kafasında ve kalbinde büyüttüğü korkuyla; 'Kendi kendine mırıldanır' ve sorar; 'Desenize, inkılap kanunları buz üstüne birer yazıymış!' Bu mırıltı hâlindeki soru, korkusunu ve iç bozgununu daha da büyütür; '... hararet derecesi yükseldikçe ne yazıdan, ne de buzdan eser kalıyor.' İşte panoraması yapılmaya çalışılan ülkenin yöneticilerinin, aydınlarının 'havasındaki manevi bozgun' bundan ibarettir. Aslında yazarın, Tahincizadelerin şahsında bütün bir halkın inançlarına, değerlerine yüklenişindeki psikoloji de bundan ibarettir. Bir kez daha andığım gibi, *Yaban*'ın, *yabanlığın* bir feryat olduğunu söyleyen yazar, bu feryadına kendisini o kadar kaptırır ki, âdeta bir roman yazmakta olduğunu unutur bazı bölümlerde. Hıncını, öfkesini, kinini en keskin bir dille, devrimlerin safında, elinde altı okla ve en önde bir *nefer* tavrıyla ifade eder.

*Panorama*'da, İstanbul'un Surdibi'ndeki yıkık dökük, yoksul evlerden, düşmüş ailelerin savrulan hayatlarından tutun da, İzmir'den, Diyarbakır'a, Ankara'dan Anadolu'nun bir köyüne, oradan da Avrupanın birçok yerlerine kadar Türkiye'nin ve dünyanın görünümünü vermeye çalışan yazar, neredeyse hiçbir yerde umut ışığı göremez. Kendi söyleyişiyle, 'bir ibadet' bilinci ve duygusuyla inandığı devrimlerin yirmi yedi yılda buz üstüne yazılmış yazılardan ibaret olduğunu gören Yakup Kadri, bu buzu alttan alta ısıtan toprağın ısısının ve gücünün de farkındadır. Bu nedenle olmalı ki, romanın sonunda, Ahmet Nazmi ve Cahit Halit'in ölümüyle, yabanlığın, aymazlığın, tarihsel ve toplumsal kavrayışsızlığın yenilgisini ve inançlı umudun *gözü açık gidişini* veren bir final sahnesiyle bitirir. Yazarın fiilen yaşayarak tanıklık ettiği Cumhuriyetin ilanından ellili yıllara kadar geçen süre içinde devrimleri gerçekleştiren siyasal iradenin ve bilincin nasıl çözüldüğünün acısını açıkça izlemek mümkün. Yazar, bize hangi pencerenin perdesini çekip pancurunu açsa, işte bu acısının tanığı olacak bir kesit gösterir Türkiye'den. Çünkü, 'beklediği ile inkılapların gerçekleştirdiği arasında manevi bir bölünme'yle karşılaşmıştır o. Bu nedenle *Panorama*, yazarın bütün romanlarının işlediği ana sorunları ve yazarlığının ana temalarını da kapsayacak genişliktedir. Bu genişlik nedeniyle roman kişilerini sık sık gezilere çıkartarak, romanın zamanını, mekanını ve kişilerini birbirleriyle karşılaştırmaya, yakınlaştırmaya çalışır. Daha da olmazsa araya girer. Bununla yetinmeyen yazar, Ahmet Nazmi ile Cahit Halit arasındaki mektuplaşmalarla sayfalar boyunca eleştirilerini ve önerilerini sıralar. Âdeta onların içinden konuşur. Her şeye rağmen, "*Panorama*'nın yarattığı 'bu sönen gölgelenen dünyada' insanların hemen hepsi de bedbindir. " Bu durumu daha da açıklığa kavuşturacak bir itirafı Nükhet Esen, İnci Enginün'den şu cümlelerle aktarıyor:"Karaosmanoğlu, 1948'de Halide Edip Adıvar'a yazdığı bir mektupta *Panorama*'da memleketi kapkara bir tablo olarak çizdiğini söylüyor. Ülkedeki siyasi gürültüden sözettikten sonra şöyle diyor:'Bunun arkasından kulağıma daha başka sesler de gelmektedir. Bu da, demin bahsettiğim fikir ve inkılap ekibi birbirini tamamiyle yiyip bitirdikten sonra memleketin terekesine el koymak üzere yaklaşan küçük kasaba eşrafının ayak sesleridir. Bunların ise sayıca iki binlerden ne kadar fazla, kafaca ne kadar daha dar, ruhça ne kadar daha karanlık olduğunu izaha hacet yoktur sanırım.' İşte *Panorama*'da duyulan bu küçük kasaba eşrafının ayak sesleridir. "

Yakup Kadri'nin, gerek *Panorama*'da, gerekse bütün romanlarındaki hakim bakış açısı, Nihat Sami Banarlı'nın; *Nur Baba*'da Bektaşiliği şiddetle hırpaladığı, insafsızca örselediği, *Yaban*'da Türk köylüsüne âdeta fena gözle baktığı, bir hayli de zalim davrandığı, zalim bir dil kullandığı, her nedense onda sevilecek, beğenecek bir taraf bulamadığı, ancak 'milli mevzularda asabiyete kapılmadığı, görüş ve tahassüslerini milli infiallerle birleştirmediği zamanlarda' daha sağlıklı ve güçlü bir yazar olduğu yönündeki eleştirileri doğrultusunda değerlendirildiğinde, onun romanlarının ve bütünüyle yazdıklarının, sanatının bulunduğu yer çok daha iyi anlaşılacaktır.

Banarlı'nın, Yakup Kadri'nin yazarlık bakışında, onun sağlıklı görmesini engelleyen bir kusur olarak gördüğü, Anadolu köylüsü, kasaba eşrafı, hatta toprağa bağlı insanların, kendi küçük hayatları dışında kalan dünya ile ilgileri ve bu ilgiyi belirleyen psikolojilerini değerlendirirken kullandığı dil, hesaplı halkçı söylemin dışında,

giderek bütün aydınların dili hâline geldi. *Köylülük* olarak tanımlanan bu psikolojiye *Panorama*'nın değişik bölümlerinde altı kez vurguda bulunur Yakup Kadri: Mansurzade Hüseyin Efendinin bağevi komşusu olan milletvekili Neşet Sabit'i teklifsiz ziyaretinde, onun Ankara'nın şehirleşmesine, modern yapılaşmaya bakışında, hem para hem de yeni kurulan hayat karşısındaki psikolojisini görürüz. Mansurzade için hepsi de, parayı kirece, kuma vermek ve bir de durduk yerde başına emlak vergisi belası almaktan ibarettir. Karşı bakışsa zaten bellidir; "Neşet Sabit, ona bir acayip nesneyi seyreder gibi, hayretle bakıyordu... Ecnebilerin 'folklor' adını verdikleri şeylerin hepsi Mansurzade'de toplanmış gibiydi ve elleriyle yüzünün derisi Ankara taşının rengindeydi. " Mansurzade'nin kişiliğindeki bu psikoloji, yeni siyasal güç karşısındaki durumu da çözmüştür; "Emme sen bana diyeceksin ki, ya bu deveyi gütmeli, ya bu diyardan gitmeli! Deveyi güdeceğiz tabiî... Biz güdemezsek evlatlarımız güdecek! Medeniyet kervanına katılmazsan yolda kalırsın." *Panorama*'nın hemen hemen tek dürüst politikacısı Halil Ramiz'in hizmetini gören Ahmet de, efendisinin, öteki meclis arkadaşları gibi neden arsa alım satım işlerine girmediğine, neden mal mülk sahibi olmak için hiçbir çaba göstermediğine hep hayret eden, 'insanlık şeref ve haysiyetini ve belki namus ve fazileti bile yalnızca mülkiyet prensipleri bakımından ölçmeye alışmış köylü kafasıyla, bu kadar iyi yürekli, bu kadar yüksek mevkili bir adamın bu evsizlik ayıbına nasıl katlandığını bir türlü anlayamaz; için için böyle bir efendinin hizmetinde bulunmaktan âdeta eksiklik duyan' birisidir. Bu psikolojiyi bir türlü anlayamayan ama hergün birkaç tanesine tanık olan Dr. Namık Ahmet de köylülerin kendisine para vermemek için çaputlara bürünmelerine hep kanar. Mer'a davasına bir çözüm bulmak için kasabaya giden Atikler köyünün muhtarı ile yanındaki köylüler, araya birilerini koymak için kahveci Kamil Efendiyi bulurlar ama Kamil Efendi kendilerine önce yüz vermez. Bulgur, tarhana ve hindi rüşvetini duyunca birden yumuşayıverir. Oysa 'Kamil Efendinin mer'a davasından hiçbir haberi yoktu. Bu ilgisizlik her üç Atikler köylüsü için yeni bir hayal kırgınlığına sebep olmuştu. Ama deminki sıkılganlığından tamamıyla kurtulmuş, bulgur, tarhana, hindi bahsinden sonra kendisini kahve sahibine karşı âdeta bir alacaklı durumunda hissetmeye başlamış olan muhtar... 'ın sesi ve tavrı değişir ve 'dünya bu işle çalkalanıp duruyor'der. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ülkedeki sorun yalnızca siyasal çalkantılardan ibaret değildir. Aynı zamanda ekonomik çalkantılar da hat safhadadır. Yazar bu durumu Tahincizade Emin Efendi ile oğlu Tahir arasındaki bir diyalogla verir. Her şeyin fiatları durmadan yükselmekte, ticaret hayatında ise bir daralma ve yoksulluk yaşanmaktadır. Emin Efendinin aklına, alınabilecek tedbirlerin başında altına yatırım yapmak gelir. 'Kaça bulursanız biraz altın alın. Hem de öyle karaborsadan, maraborsadan değil, köylülerden; nadas zamanını kollayın; köylülerden ucuz ucuz toplayıvermeli. Onlar altın babasıdır. Yarın, öbür gün elimizdeki bu kâğıt parçalarının kıymeti sıfıra inecek. Sen, gayrik istediğin kadar istif et!...' diye, işbilir bir kurnazlıkla oğlunu uyarır. Yakup Kadri, Hemşire Gerturud'un sınırdışı edilişinde de, hükümetin kendisine yüklediği angaryayı gönülsüzce, söve saya kabul etmek zorunda kalan kamyoncunun yolda ipe un sermek için dinî inançlarını, batıl itikatlarını yine aynı

köylü kurnazlığı ile nasıl kullandığını ve başındaki angaryadan kurtulmak için bütün uğursuzluğun kadının kucağındaki köpekten geldiğini söyleyerek inatlaşmasını verir.

Her şey eskisi gibi sürmekte, eski düzen, eski insan, aynen eskiden olduğu gibi hayatını devam ettirmektedir. Toprak alttan alta ısınmakta ve âdeta buz üzerine yazılmış devrimler erimekte, siyasetçilerin, işadamlarının ve aydınlarınsa bu durumdan haberleri bile olmamaktadır: İşte panoromik görüntüsü kısaca bundan ibaret olan Türkiye'ye tutulan romancının projektörü, önce başkentte bir milletvekili ile bir arsa spekülatörünü gösterir. Düşünce ve yaşantı olarak birbirlerine çok uzak olmalarına, birbirlerini birer yabancı tablo gibi görmelerine karşın, kişiliklerindeki çıkara ayarlı hesaplı kitaplılık, milletvekili Neşet Sabit'le arsa işlerinden zengin olan Mansurzade Hüseyin Efendiyi bir araya getirir ve komşu yapar. Mansurzadeler, yeni dönemle birlikte zenginliklerini bir kat daha artırmışlar, varlıklarını korumanın yolunu da medeniyet kervanına katılmakta görmüşlerdir. Mansurzade Hüseyin Efendi, bir otomobile benzettiği medeniyetin (Buna Türkiye'nin değişimi demek daha doğru, çünkü bu insanların kafasında mediyet, yeni sistemle birlikte önerilenlerden başkası değildi. ) karşısında durarak ya da bir kenara çekilerek korunamayacağını, ancak o otomobilin içine binerek, hatta mümkünse dümenini de eline alarak, nasıl kullanacağını öğrenerek korunmanın mümkün olduğunu görenlerdendir. Neşet Sabit'se, vekili olduğu, gözüne folklorik bir unsur gibi görünen halktan bu insan kadar bile ülkedeki değişim üzerine kafa yoran birisi değildir. Onun için nasıl olsa her şey olup bitmiştir, geriye dönülmesinin artık mümkünü yoktur, ne varsa ileride, ikbal günlerinde, hep daha yukarıya tırmanmakta, Çankaya'ya daha yakın olmanın yollarını bulmakta, bunun için de gereken bütün esneklikleri göstermekte, mümkün olduğunca tabloda aykırı düşecek renkler vermemekte, bütün dostlukları ve geleceğini de buna göre kurmatadır.. Servet Bey, 'dar muhayyilesi, kıt refleksleri ile resmi vazifesinden ve kazanç getirir bazı işlerden başka her hangi bir hadise veya gaile üzerinde ehemmiyetle durmayan, zihin ve gönül yormayan', haram, ayıp... gibi duygulara bile kolay kolay kendisini kaptırmayacak kadar soğukkanlı bir yönetici ve yeni zenginlerdendir. Bütün başarısızlıkları ve eksikleri, sistem içindeki yeri ve payeleriyle kolayca örtülmektedir. Bu korunakta büyüyen servetiyle, oğlu, kızı ve aile değerleri tam ters yönde bir düşüş izlemektedir. Ardında oldukları hayat ve iç dünyaları tam anlamıyla birlikte toplumsal ve insanî bir çöküşü ve çözülüşü resmeder. Bütün bu insan, siyaset ve değerler çürümesi, yazarın güzellemeleriyle bozkırın ortasında varolmaya çabalayan başkente hiç de denk düşmez. Heyecansız, amaçsız, çıkarcı bir kurnazlık ve kıvraklıktan ibaret olan insanî kesitleri ardı ardına sıralar. Biraz da İstanbul'un yerine koymak istercesine; 'akşamüstleri güneş baterken Ankara ne kadar güzelleşir!' diye, hayıflanır âdeta. Yakup Kadri, *Erenlerin Bağından* ve *Okun Ucundan*'ın tadında nesrinin gücünü göstererek güzellemelerine devam eder. Ne ki, 'bu mucizeli saatlerin tadına' varacak kimse yoktur Ankara'da. Milletvekilleri, bürokratlar ve işadamları, yeni kurulan mahallelerin görkemli apartmanlarındaki dairerinde, Karpiç'te, Anadolu Kulübü'nde, Köşk'ten çağrılmanın heyecanı ile kalpleri çarparak bekleşirler. 'Allah esirgesin, bir de çağrılmamak felaketi, iki aya, üç aya dayandı mı, o felaketzedede artık hiç hayır kalmaz.... bir karasevdaya tutulmuş gibi sararıp solmaya, eriyip bitme-

ye başlar ve akibet, içi boşalmış bir torbadan ya da bir hayaletten farkedilmez olur. Bu ortamda ateşli, dürüst, inandıklarıyla doğrularını bir araya getirmek için uğraşan ama ilkelerine sadık kaldıkça, kişiliksizliğe ve kimliksizliğe ayarlı siyasal dalga tarafından her geçen gün biraz daha kıyıya vuran Halil Ramiz, bütün inanç ve bağlılığına karşın, devrimleri, 'tepesi yerde, temelleri havada ve her an devrilmek tehlikesi içinde bir ehram' gibi görür; tersine çevrilmiş bir ehram... Karşı adada ise bu ehramın devrileceği günü özlemle bekleyen ve bütün hesaplarını ona göre yapan, âdeta sabah akşam kinini bileyleyen, dökemediği kanların yerine kestiği kurbanların kanıyla yetinen, şapka giymemek için dışarı çıkmadığı hâlde oğlunu devlet partisine sokan, elini ayağını bir türlü kumkumanın içinden çekmeyen, hemen hemen hiçbir olumlu, hatta insanî hasleti kalmamış bir insan gibi gösterilen Tahincizade Hacı Emin Efendi vardır. Yakup Kadri'nin altmışını aşmış, ardında onlarca kitabı olan bir yazar olarak, bir roman kahramanı oluştururken herhangi bir yazarın bile bu denli düşüncelerine ve siyasal düşmanlıklarına yenilebileceğine ihtimal vermesi imkânsızdır. İşte, *Panorama*'da kendisi bu imkânsızı başarmıştır. Romanda dini, müslümanları, devrim karşıtı İslami siyaseti temsil eden tek roman kişisidir Emin Efendi. En anlayışlı bir yaklaşımla A. Kabaklı'nın şu cümleleri söylenebilir ancak:'Romancı ona karşı tarafsız değil, kızgın, kınayıcıdır. Bu taraf tutmayı Yakup Kadri, bazı şahıslarda ileri götürüyor. Halil Ramiz nasıl her işinde, görüşünde hep temiz, haklı ise, Hacı Emin de hep haksız, kirli, kötü. Böyle bazı kişileri melekleştiren, bazılarını da zebaniye döndüren romanlara 'tezli roman' demişler. Desinler, fakat romandaki tez, bir makaledeki kadar açık, yüzlek olmalı mı? İnsan'ı yorumlayan romancı, insanı kuru fikirlerine, sevgisine, öfkesine âlet etmemelidir. Bu Hacı Emin, gazete karikatürcülerinin çizdiği; kalın ense, iri göbek, uzun latalı, kara çalı sakallı, eli rüfai tesbihli 'mürteci' resimlerini andırıyor. O kadar basmakalıp bir softa. Yazar, hıncını çıkarmak için onu bir 'abalı' yapmış; vakaları Hacı'nın aleyhine zorluyor. ' Roman kişilerinin karşısında kendisini bu kadar siyasal korkularına ve Kemalizme imanından dolayı ideolojik keskinliğine kaptıran Yakup Kadri'nin, başta Tahincizade olmak üzere birçok kişiye söylettikleri ve eylettikleri, inandırıcılığını, gerçeklik payını yitiriyor ve havada asılı kalıyor, siyasal birer nutka dönüşüyor. Zaman zaman bu psikolojinin yansımalarını Fuat, Ahmet Nazmi, Cahit Halit ve daha çok da Halil Ramiz'in konuşmalarında, mülahazalarında görürüz. Halil Ramiz, seçim bölgesindeki insanların arasında, bir aldanış içinde olduklarını, devrimlerin tepeden inme olduklarını, kendilerininse sayıları çok az, köksüz, her an milyonların içinde kaybolmaya maruz kalabilecek bir azınlık oldukları korkusunu itiraf eder. Çevresine baktığında oportünist, bulundukları yere ve yanındaki insanlara göre kimi zaman son derece katı bir devrimci, kimi zaman da oynak, uysal birer politikacı olan insanları, hem de en yakınında görür. Bu düşüncelerle çevresine baktığında yeni yapıların, meydanlardaki fıskıyeli havuzların, tunçtan heykellerin, koca bir çınarın yanında ne denli yapay ve iğreti durduğunu görür. Sanki her şey bir süre sonra kaldırılacak bir tiyatro dekorudur. 'Oyun bittikten sonra, sanki bir el bunları birer birer yerlerinden söküp çıkaracak, derleyip toplayarak bir kenara yığacak. Yüz yıllık koca çınarın o saati bekleyen bir hâli var. Boğum boğum gövdesi denilebilir ki böyle bir bekleyişin sabırsızlığı ile kıvranıp duruyor'dur. Panorama'nın, belki de en çok roman dışı kalan bölümlerinden biri de Ahmet Nazmi ile

Cahit Halit arasındaki uzun mektuplaşmalardan ibaret olan sayfalardır. Bu bölümlerde tarihten güncel politikaya, iktisattan ticarete, felsefeden dine, iç ve dış politikadan devrimlerin geleceğinin ne olacağına kadar tartışılmadık konu kalmaz. Yazarın hemen her konudaki düşüncelerini enine boyuna dile getirdiği bölümlerdir. Ahmet Nazmi, öğretmenlik yaptığı Diyarbakır'da devrimlerin izine bile rastlamadığını, bunun suçunu da halka yükleyemeyeceklerini, plânsız, örgütsüz, iki üç maddelik kanunlarla, valiyle, polisle, jandarmayla devrimleri gerçekleştireceklerini sananların sorumlu olduklarını yazar idealist arkadaşı Cahit Halit'e. Mektubunun sonuna, arkadaşının idealistliği ile alay edercesine şunları da ekler:'Sana bu satırları, içinde in cin top oynayan Halkevinin çırıl çıplak bir odasında yazıyorum. Bu çizgili kâğıtla içi hareli zarfı, biraz evvel aşağıdaki bakkaldan satın aldım. Kusura bakma. Bu kültür ocağında kitap filan şöyle dursun, hatta kâğıt kalem bile bulmak mümkün değil. Bahsettiğim geniş odanın ortasında bir büyük masa duruyor; bunun üstünde, İstanbul'dan, Ankara'dan gelmiş birtakım eski gazetelerle mecmualar hiç el değmeksizin kendiliğinden yıpranıp solmaktadır. Tanrım, hepimize sabır ve selamet ihsan eyleye, amin!'Ahmet Nazmi'nin bu cümlelerinde ve duasında, romanın sonunda, âdeta bu düşüncelerin kendisini çıkardığı yerde Fuat'ın gelip onu evinden alarak, sözünü ettiği ama kimsenin bir türlü görmek istemediği toplumsal ve siyasal sonuçla yüzleşmelerinin, bir tür de sorumluluklarının bedelini ödemelerinin ironik iması okunabilir. Bu mektuplaşmalarda, *Kodro* dergisinin çabasını da görürüz. Kemalizm ve devletçilik gibi kimi kavramsallaştırmaların, politikacılar tarafından nasıl yanlış yorumlara uğratıldığından, düşünce özgürlüğünün yokedildiğinden, basının resmî bültene çevrilişinden yakınırlar. Politik ihtirasların ateşinde dövülen demir çemberlerle çevrilen alanların dışında kalan ülkenin ve halkın sosyal gerçekliğinden uzak bir zaptiye siyaseti, kafasını kuma gömerek bir gelecek kurulabileceğini sanır. Bir roman okuğunuzu unutturacak kadar düşünce, tarih, felsefe tartışmalarına boğulan bölümler, İstanbul'da, Fuat'ın çevresindeki insanların da kurguya katılışlarıyla artarak sürer. Devrimlerin geleceği, yalnızca mürteciler tarafından tehdit edilmemektedir. Aynı zamanda, ne Marksı ne de Hegel'i tanıyan, Marksizmin bir düşünce ve felsefe olarak kaynaklarından habersiz, bir iki malumatla karşı teoriler üretip duran, vatan ve millet duygusunu yitirmiş, Kemalist devrimleri anlayamayan bir kesim de devrimlerin ayağına dolaşmaktadır.

Boğulma korkusunu durmadan büyüten ve kabarıp gelen kuyunun görüntüsü şöyle: '...birçoğumuz dedik; zira, aramızda Tahincizade Hacı Emin Efendiyle, .... Bankası İdare Meclisi Başkanı Servet Bey soyundan bir nice karanlık kafalı ve taş yürekli yurttaşlar vardır ki bunlar, uzun müddet sürünün dışında kalıp yozlaşmış, yabanlaşmış davarlar gibi ne her yanı saran kasvetli karaltıyı görüyor, ne yaklaşan ve bütün tabiatı ürperten boranın gazaplı soluğunu hissediyordu. Ağıldaki soydaşları başbaşa verip, omuz omuza sıkışıp âdeta tek bir vücut hâline gelerek müşterek bir ürküntü içinde tir tir titreşirken onlar, sahipsiz kırlarda ot yolup, ağaç kemirmekten başka bir şey yapmıyorlardı. ' 1938'in sonbaharından itibaren bu korku daha da büyüyerek kalın bir sis tabakası hâlinde, bir yas duygusuyla da aydınların ve yöneticilerin zaten dar olan ufuklarını kaplar. Bu, toprağından, kendi insanından, kültüründen, değerlerinden, hangi haklı ya da haksız gerekçeyle olursa olsun, korkan insanların,

onların ellerini gırtlaklarında hissetmeleri hâlidir. Fuat'ın düşüncelerinden geçen şeritte ülkenin hâl-i pürmelâlini şöyle izleriz: İngiliz ya da Alman taraftarlığı yapan, savaşa girelim çıkarımız olur, girmeyelim kaybımız olur diyenler, pırasanın kilosu şu kadar kuruşa çıktı diye homurdanan sokaktaki insanlar, kesatlıktan sızlanan esnaflar, tütünün, pamuğun, buğdayın elinde kalmasına kızan çiftçiler, alıp satacak mal bulamayan tüccarlar; öbür tarafta ise bu yoksulluk ve kıtlık ülkesinde bakımsız toprakları kaplayan yabani otlar gibi türeyen ama yine de bir türlü yüzü gülmeyen zenginler... Hepsinin de şaşkınlık, kuşku ve korkuları zenginlikleri oranında artmaktadır. Çünkü, ne bankalara ne de ellerindeki paralarına güvenebiliyorlardı. Banknot desteleri altın sikkeleri gibi değildi. Zaten satın alma gücü hızla düşmekteydi. Olanlar varlıklarıyla, olmayanlar yoksulluklarıyla, düşünebilenler ve inananlar, düşünce ve inançlarıyla huzursuzdurlar. Türkiye'nin bu durumu, dünyada tek başına bir örnek de değildir. Avrupa da aynı sancılarla kıvranmaktadır. Yakup Kadri, bu yıkım bütünlüğünü gösterebilmek için İskandinav efsanesi Walhalla'nın, Latin efsanelerinin ve Wagner müziğinin anlatım imkanlarından da yararlanır. Sanki dünyada ve Türkiye'de bir Shakespeare oyunu sahnelenmektedir. Eriyen buzların üzerinde kayan kayanadır, CHP ile DP arasında, kafalarındaki altı okları ile birlikte saf değiştirenin haddi hesabı yoktur. 'Bu rejim, işte hep bu gibilerin yüzünden bu hâle geldi.'

Bütün uyarıların hiçbir işe yaramadığını, politik kaygılarla devrimlerden kırpıp kırpıp harcayarak ikbal ve servet edinmenin neye malolacağını söylemekten öte, bütün bu olacakları gösterebilmek için, Kemalist aydınların bir türbede âdeta *'recm'* edilircesine öldürülmeleriyle tamamlanır *Panorama*: Devrimlerden yirmi yedi yıl sonra, bir kadrocunun, Türkiye'yi görüşünün resmidir...

**KAYNAKÇA**

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Panorama*, ikinci baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971
- Banarlı, Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, cilt II, Milli Eğitim Basımevi, , İstanbul 1971
- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, üçüncü baskı, AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları 284, Ankara 1979
- Necatigil, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, 9. baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1978
- Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 3. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998
- Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul 1994
- Oktay, Ahmet, *Anlatıların Aynası*, Yazınsal Eleştiriler 2, 1954-2000, YKY, İstanbul 2001
- Akı, Niyazi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001
- Özkırımlı, Atilla, *Romanların Dünyasında*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1994
- Kabaklı, Ahmet, Panorama, *İstanbul dergisi*, Sayı 4 (18), Nisan 1955

Tör, Vedat Nedim, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Konuşma, *Yücel dergisi*, Sayı 76, Haziran 1941

- Kayalı, Kurtuluş, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yapıtlarında Cumhuriyet Döneminin Değerlendirilişi, *IX. Türk Tarih Kongresi*'de Sunulan Bildiri, Ayrı Basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989
- Esen, Nükhet, Panorama'ya Bir Bakış, *Türk Dili* dergisi, Ankara, Ağustos 1993.

**FİKRET USLUCAN**

# "ÖNCÜ ROMAN"* KAVRAMI AÇISINDAN BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE

*Büyük romancılar, büyük hikâyeciler bir şey ispatlamaya kalkışmazlar; anlattıklarını iyi anlatmaya bakarlar.*
*Sait Faik Abasıyanık*




**GİRİŞ**

Bilimsel çalışmalarda anlaşılırlığı sağlamak için kavram ve terimlerin tanımlarını en başta vermek alışılagelmiş bir yoldur. Bununla beraber, roman gibi her çağda farklı türleri ortaya çıkan, her an yeni bir anlayışla yazılmış bir romanla karşılaşma olasılığı sürekli varken bu türün mükemmel bir tanımını yapmak pek kolay olmasa gerek. Zaten roman için yapılan bir çok tanım, getirilen kural ve ileri sürülen kuramlar bir süre sonra geçerliliğini yitiriyor. Sanat hayatında sık sık meydana gelen zevk, beğeni ve anlayış değişimleri de bunun böyle olmasını gerektirir. *Eleştirmenlerin de somut ve açık seçik bir roman tanımı yapmaktan kaçınmaları, bu edebî türü bazı katı kalıplara dökme tehlike ve zararlarından kaçınmalarından olmalı.*[1] Buna rağmen yine de şöyle bir roman tanımı nakledilebilir: "Belirli uzunluğa sahip (şimdilerde genellikle bir ya da iki cildi dolduracak kadar uzun), içinde geçmiş ya da çağdaş zamanlardaki gerçek hayatın temsilcileri olan kişilerin ve olayların az ya da çok bir kompleks plan içinde canlandırıldığı kurgusal mensur anlatım veya hikâyedir."[2]

Romanın tanımının bu ya da şu olmasından daha önemli olan şey, romanın ilk ortaya çıktığı andan itibaren bir edebî tür olarak varlığını koruması ve bugün dünyanın hemen her kültür ve medeniyet ortamında yazılmaya ve okunmaya devam etmesidir. Bugünkü gidişat da gösteriyor ki roman, daha epey süre varlığını korumaya ve okunmaya devam edecektir.

Roman türünün ilk olarak ortaya çıkışından bu tarafa, geçirdiği aşamalar -deyim yerindeyse evrimler, gelişmeler- olmuş, farklı roman anlayışları ortaya çıkmış, bu arada roman da bir serüven yaşamış ve yine deyim yerindeyse romanın hayatı da bir roman olmuştur.

Nedir romanın yaşadığı serüven? Yazarın, romanı aracılığıyla sorguladığı değerleri ele alırken Milan Kundera, bu serüveni şöyle anlatır: *"(Roman) Cervantes'in çağdaşlarıyla serüvenin ne olup olmadığını sorguladı; Samuel Richardson'la 'insanın iç dünyasında olup bitenleri' irdelemeye, duyguların gizli dünyasını açığa çıkarmaya başladı; Balzac'la insanın tarihle olan derin bağlarını keşfetti; Flaubert'le günlük yaşamın o güne kadar bilinmeyen yanlarını araştırdı; Tolstoy'la insanın karar ve davranışlarında*

*akıldışının işe karışması sorununa eğildi. (Roman) zamanı inceledi; Marcel Proust'la yakalanamayan geçmiş ânı; James Joyce'la yakalanamayan şimdiki ânı; Thomas Mann'la uzak çağlardan gelip adımlarımızı yönlendiren mitlerin rolünü sorguladı."*[3] Buradan anlaşıldığı kadarıyla roman, kendi tarihi boyunca, usta yazarların yaratılarıyla değişik işlevlere sahip oldu, bir serüven yaşadı. Bu açıdan roman tarihine bakıldığında da farklı roman anlayışlarının ve türlerinin ortaya çıktığı görülmektedir.

Edebiyat kuramcıları ve eleştirmenler, romanları konularına ve yapısal özelliklerine göre değişik adlar altında toplamışlar ve değerlendirip incelemişlerdir. Buna göre, okuyucuyu heyecanlandırıp gerilim içinde tutan *serüven romanları;* yine okuyucunun heyecanını körükleyen, hırsız veya katille polisin kovalamacasını ya da ajanların birbirlerini amansız takiplerini konu edinen *polis ve casusluk romanları;* okuru yaşadığı gerçek ortamdan uzaklaştıran, heyecan, tutku ve özlemlerini tatmin eden, okuyucuya kendi dertlerini unutturan *yığın romanı (popüler roman);* konularını tarihsel olay ve kişilerden alan *tarihsel roman;* nesnel verilere, belge ve tanıklara dayanarak, bir kişiyi insanlara tanıtmak amacı güden *yaşamöyküsel/biyografik roman;* insanı anlatmaktan ziyade siyasal bir görüşü veya politik bir sorunu vurgulayan *politik roman;* insanı toplumsal çevresinden soyutlayarak bireysel özellikleri içinde ele alan *coşumcu (romantik) roman;* insanı çevresiyle bir bütün olarak gören, çevrenin insan üzerinde olumlu ve olumsuz etkilerini ele alan ve ortaya çıktığı andan itibaren ne olduğu devamlı tartışılan *gerçekçi roman* ve gerçekçi romanın *doğalcı gerçekçi, eleştirel gerçekçi, toplumcu gerçekçi* türleriyle roman tarihinin son zamanlarında görülen *yeni roman, postmodern roman* gibi roman türleri ve romana, romanın yapısına, işlevine ve romandan beklenenlere göre daha başka roman türlerinden de söz edilebilir.[4]

Bir dönemde egemen olan, geçerliliği kabul edilen bir roman anlayışı bir başka dönemde eskiyebilir ve daha sonra yeni ilkeler geliştirilebilir. Yazılan romanlar bu ilkelere bir süre uysa da, bir sonraki dönemde bu ilkeler de geçerliliğini yitirip yeni sanat ilkeleri ortaya çıkar ve bu böylece devam eder. Ancak sanatta genel kabul gören belli akımların ve anlayışların ilkeleri hep var olagelmiştir. Bu kuralları aşan öncü sanatçılar da her zaman görülmüştür. Kendi dönemlerinde kabul gören anlayış ve kurallara uymayan, onları yıkan eserler veren sanatçıların eserlerini değerlendirip bunların belirleyici özelliklerini kurallara dönüştüren edebiyat kuramcıları da her dönemde olmuştur. Kundera'dan alıntılanan kısımdan anlaşıldığı kadarıyla, isimleri anılan roman yazarları, kendilerinden öncekilerin yapamadığını yapmış, kendilerine gelinceye kadarki sanatçılarda ve eserlerinde görülmeyen özelliklere sahip yapıtlar ortaya koymuş, diğer bir deyişle roman sanatına bir yenilik getirmiş kimselerdir. İşte bunlar "öncü" sıfatını taşıyan yazarlar, eserleri de "öncü romanlar"dır.

**Öncü Roman**

Genelde bir "ilk"i başaran, romandaki yerleşik bir kuralı yıkıp yerine yeni bir kural koyan; kendisinden sonra gelen romanlarda etkisi sezilen romanlar genel de "öncü roman" olarak adlandırılır. "Öncü roman" sıfatını taşıyan bir eserin yazarı, Victor Hugo'nun **Cromwel**'le romantizmi başlattığı gibi edebî bir akım başlatır. Flaubert'in

**Madame Bovary** ve Balzac'ın **Vadideki Zambak** isimli romanları vasıtasıyla romantizm devrini kapattığı gibi bir edebiyat akımını, bir edebî anlayışı bitirir, yerleşik roman anlayışlarının hâkimiyetine son verir. Goncharov'un Oblamov'u ve Flaubert'in Bovary'si gibi bir roman kişisi vasıtasıyla evrensel bir tip ortaya çıkarır. Marcel Proust ya da Virginia Wollf'un yaptığı gibi roman elemanlarından birine o güne kadar görülmemiş yeni bir işlevsellik getirir. James Joyce'un **Ulysses** romanıyla yaptığı gibi yeni bir roman türü yaratır. Herman Hesse'in eğitim romanı türüne **Boncuk Oyunu** romanıyla verdiği örnek gibi bir roman türüne mükemmel bir örnek verir.

Bu bağlamda "öncü" sıfatıyla anılacak bir Türk romanı var mıdır? "Öncü" vasfındaki bir Türk romanı yukarıda örneklerle değinilen noktalardan başka şu sorulardan birine ya da birkaçına cevap verecek nitelikte olmalıdır. Bu roman kendisinden önceki romanlarda olmayan neyi irdeledi? Neyi sorguladı? O güne kadar fark edilmeyen hangi konuyu keşfetti? O güne kadar dikkat çekmeyen hangi probleme eğildi, hangi sorunu araştırdı ve onda hangi evrensel meseleyi yakaladı? Ele aldığı konuda insanın evrensel boyutta bir trajedisini çıkarabildi mi? İşte burada Rasim Özdenören'in romandan ve romancıdan beklentileri devreye giriyor. "Türk insanının evren karşısındaki durumu nedir? İsyanı, inancı, korkuları, bütün olarak dünyaya karşı takındığı tavır, mutlak arayışı ne durumdadır, nedir, nasıldır? Bunların cevabını romancımızdan beklemek hakkımızdır. Romancımız Türk insanını politik sınırların dışına çıkarmalı, ona evrensel kimliğini vermelidir."[5]

Yine Rasim Özdenören, yazarı tanımlarken, "*Kendini* yazar olarak gören kimse, *kendini* yazıyla ifade etmediği zaman *kendini* görevini ifada ihmale düşmüş biri olarak görüyorsa, bence o kişiye yazar demeyiz gerekiyor."[6] demekte. Buradan anlaşıldığı kadarıyla ne yazarsa yazsın *yazar* olarak nitelendirilen kişi yazdığı her yazıda aslında kendisini ifade etmektedir. Bunun yanında yazarın sahip olduğu birikimin, fikrin başkalarına aktarılmak üzere kendini dışa vurması gerekir. Ancak her fikir her format içinde dile getirilemez; getirilse de kendi aslî formatını bulmadıkça etkili olamaz. İnsanlar her gün pek çok insanla sohbet eder, pek çok güzel şeyler dinler. Bu sohbetlerde konuşulanların yazılması arzu edildiğinde kişilerin bu noktada tıkandığı görülür. Çünkü sohbet olarak söylenen fikir ve duyguların başka bir form içine sokulabilmesi için onun üzerinde başka biçimlerde uğraşmak gerekir. O duygu ve düşüncenin gerektirdiği form bulunamazsa söylenenler ne kadar önemli olursa olsun elde edilmek istenen etki sağlanamaz. Yazarın söyledikleri, üzerinde durulmayı gerektirmeyecek meseleler de olsa, yazar onu üzerinde durulmaya değer olarak aktarmayı becerir. Demek ki yazarın söyleyecek sözünün olmasından başka, o sözü nasıl söyleyeceğini bilmesi de gerekmektedir.[7]

İnanlar günlük hayatta olanları ve yaşadıklarının anlamını iletişim araçlarından öğrendikleriyle kavrayamamakta, bunların yorumunu, hayatın başka bir düzlemde yeniden kurgulandığı romanlarda bulmak istemektedir. Roman bu yorumu, hayatın içinden veya zihnin şaşırtıcı buluşlarında çıkardığı kurgusal olaylarla vermekte ve insanlar kendilerini, çevrelerini başka bir aynada yeniden gözden geçirme imkânı bulmaktalar.[8] Bir yazarın boşluğa seslenmediği, eserini birilerine iletmek niyetiyle kalemini eline aldığı düşünülürse, yazarın okuyucusunu hesaba katarak eserini yazdığı ileri sürülebilir. Bir gazete okuyucusuyla, ufak bazı benzerlikleri olsa da, bir roman veya öykü okuyucusu

bir değildir. Roman ve öykü okuyucusu bir bakıma soyut bir kitledir. Başka bir deyişle hazırda bulunmayan; fakat oluşturulmaya çalışılan bir kitledir. Gazete okuyucusu bir taraftan kendi fikirlerini zenginleştirirken diğer taraftan sahip olduğu fikirlerine tercüman olacak bir merci aramaktadır. Oysa roman ya da öykü okuyucusunun beklentilerinin estetik düzlemde yer almış bir beklenti olduğu iddia edilebilir. Öykü ve roman yazarı da böyle bir düzlemde yer almış bir beklenti için doyum sağlamak ister.[9]

**Öncü Roman ve Romancı**



*Orhan Kemal*

Bir sanat eserini incelemeye başlamadan, o eserin diğer eserler arasındaki yerini ve değerini belirlemeden önce, eseri meydana getiren sanatçının sanat anlayışını, eğer varsa bağlı olduğu ekolü, sanatıyla ilgili görüşlerini belirtmek eserin anlaşılması ve yorumlanması bakımından önemli ipuçları verebilir. Kimi sanatçılar, sanat görüşlerini (poetikalarını) açıklayarak, bir anlamda okura yardımcı olurlar. Orhan Kemal de yeri geldikçe *toplumcu gerçekçi* anlayışa sahip bir sanatçı olduğunu vurgular; eserlerini bu anlayış doğrultusunda kaleme aldığını söyler. Aşağıda da değinileceği gibi, eserlerini yazarken olmuştan ziyade olabilir olanı arayan bir sanat ve fikir adamı olduğunu vurgular.

Gerçekçi anlayışa sahip bir sanatçı, her zaman hayatın ve insanların içindedir. Onların hayatını ve yaşayışlarını gerçek çizgilerle ifade etmek, sanatçının vazgeçilmez gâyesidir. Fakat bu, gerçekçi sanatçının, gördüğü her şeyi olduğu gibi eserine aktardığı anlamına gelmez. Çünkü, "sanat, bir yeniden inşa, bir terkip anlamında yaratma faaliyeti olduğuna göre şüphesiz sanatçı, ayniyle kullanan değil, varolan malzemeyi yepyeni bir formla arz eden onu işleyerek değişimlere uğratan kişidir. İşte biz sanatçının kullandığı malzemedeki bu tasarruf ve değiştirme eylemine **objektivation** diyoruz."[10] Buna göre sanat eseri, bir *değiştirme ve yeniden kurgulama* ameliyesinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Demek ki gerçekçilik anlayışına sahip olan bir sanatçı da gözlemlerini olduğu gibi yansıtmıyor, onları bir takım değişikliklere uğratıyor, yeniden şekillendiriyor ve bundan sonra eserini ortaya koyuyor.

Maupassant, *objektivation* terimini kullanmadan, aynı doğrultuda yani olayların değiştirilip, seçilip, değerlendirilip yeniden kurgulanması konusunda şunları söyler: "... gerçekçi olmak demek, vakaların normal kendi mantığına uygun olarak, bu vakaları oldukları gibi karmakarışık şekliyle kopya etmek demek değildir, ancak gerçek olanla ilgili olarak eksiksiz bir izlenim verebilmek demektir. Kendi tabiat yapımıza göre her birimiz, dünya ile ilgili olarak bir hayal, poetik bir hayal, duygusal bir hayal, neşe dolu bir hayal, melankoli dolu bir hayal, pislik dolu bir hayal ve kötülük dolu bir hayal yaratırız. Öğrendiği ve kullandığı tüm sanat yöntemleriyle yazarın bu hayali yansıtmaktan başka görevi yoktur."[11]

İnsanlığın bilim ve sanat alanında kaydettiği gelişmeler sürdükçe, sanatın ne'liği

ve işlevi konusunda pek çok görüş ileri sürülmüş, tartışmalar olmuş neticede sanat ve sanat anlayışları felsefenin konusu olmaya devam etmiştir. Bir sanat eserinde gerçekçiliğin yansıtılmasının nasıl olacağı konusu da epey tartışılmıştır. XIX. yüzyılın ilk gerçekçilerine göre gerçekçi bir roman yazarı, anlatacağı insanların iç ve dış dünyalarını bilinçli bir gözlemden geçirirse anlatacağı insanların gerçeğine varabilir. Çünkü gerçekçi roman, insanoğlunun iç ve dış dünyasını oluşturan, etkileyen olay ve olguları çarpıtmadan, olduğu gibi yansıtan romandır.[12] Gerçeklik kavramının ne olduğu noktasında bir ölçüde anlaşılmasına rağmen, gerçekliğin yansıtılmasında tek bir yol seçilmiş sayılmaz. Yeryüzündeki sosyal ve siyasal değişme ve gelişmeler de gerçekçilikle ilgili farklı anlayışların ortaya çıkmasına yol açmış, bu anlayışlarda eserler verilmesini sağlamıştır. Gerçekçilikle ilgili bu düşüncelerden ikisi konumuz açısından oldukça önemlidir. Bunlar *eleştirel gerçeklik* ve *sosyal gerçekçilik* anlayışlarıdır.

***Eleştirel Gerçeklik***

Bir romancı, gerçekleri romanına aktarırken benimsediği belirli bir dünya görüşüne göre hareket eder. Tipleştirmeler, karakter çizmeler, insanların ve diğer varlıkların betimlemeleri bu dünya görüşüne göre olur. Romancı insanların toplumsal ilişkilerini belirleyen unsurları yansıtırken ne kadar nesnel davranırsa davransın, içinde yaşadığı toplumun aksayan, bozulan taraflarına da değinmeden edemez. Çünkü gerçekçi romancılar, kahramanlarının kişiliklerini çizerken onların düşünce ve davranışlarını yönlendirip biçimlendiren, onları şartlandıran toplumsal etkenleri de görmüş ve tanımışlardır. Dünya edebiyatından Balzac, Dickens, Stendhal, Tolstoy gibi sanatçıların romanlarında kendi dönemlerinin ya da çizmeye çalıştıkları dönem ve çevrelerin aksayan tarafları, çelişkileri ve çatışmaları gösterilmiş, düzen eleştirilmiş, acımasızlığı ve insan dışılığı gösterilmiştir.[13] Eleştirel gerçekçi bir sanatçı gösterdiği bütün bu bozukluklara bir reçete göstermez.

***Sosyal (Toplumcu) Gerçekçilik***

Sosyal gerçekçilik de eleştirel gerçekçilik gibi bireyi doğal ve toplumsal çevresiyle ele alır. Sanatçı, insanların ruhsal davranışlarını ve diğer eylemlerini yansıtırken, onu, toplumsal altyapıdan ayırmaz. Böylece bu tür romanlarda toplumsal çözümleme yöntemi ağır basar. Çevresiyle birey arasındaki çatışma gerçekçi bir biçimde ve etkin bir öğe olarak ele alınır. İnsan değişmeyen bir varlık olarak ya da bütün bozuklukların bir birleşimi şeklinde düşünülemez. Kişiliğini biçimlendiren ve yönlendiren toplumsal koşulların bir oyuncağı gibi algılanmaz. İnsan, bunları toplumun yararına göre değiştirebilen, bireysel çıkarıyla toplum çıkarlarını birleştirebilen, yaratıcı bir güç olarak algılanır. Toplumsal gerçekçilik, romandan, insanda toplumsal bilincin gelişim ve oluşumunu göstermesini bekler. Toplumsal gerçekçi romanda Mihail Şolohov'un **Ve Durgun Akardı Don** romanında olduğu gibi, insanın eski bir düzenin kendisine aşıladığı özelliklerden nasıl sıyrıldığı, sınıfsal bilincin nasıl gelişip yayıldığı görülmelidir.

Toplumsal gerçekçilik anlayışı, edebiyat eserlerine, toplumu bilinçlendirme, bilinçlenmeyi devrimci bir dönüşüm doğrultusunda geliştirme görevini yükler. Toplumcu gerçekçi roman da bu görevini yerine getirmek için iki yol seçer. Yansıtılan gerçek yalnız-

ca varolan durum değil, bu durumun toplumcu hareketle gelecekte alacağı biçimi de gösterir. Böylece okuyucunun hayalleri, özlem ve istekleri de kamçılanmış olur. İkinci yol ise okuyucuya olumlu tipler ve kahramanlar sunmak yani okuyucunun özeneceği "bireysel çıkarıyla toplumun çıkarını birleştirebilen" kişiler bulmaktır.[14]

**SOSYAL GERÇEKLİK VE ORHAN KEMAL**

Tahir Alangu, Orhan Kemal'in *öncü gerçekçiler kuşağı* arasında, ilk sırada geldiğini söyler.[15] Alangu'ya göre Orhan Kemal'den önceki gerçekçi yazarlardan Sadri Ertem ve Sabahattin Ali gibi yazarlar, gerçeği tasarı ve gözlem olarak ele almış, anlattıkları meselelerin içine fazla girememiş, anlattıkları hayatın ve bu hayatın içindeki insanların, problemlerin yerli ve bize has iç yapılarını *dışından izleyerek* anlamaya çalışmışlardır. Bu sebepten gözlemleri ve çalışmaları hiç bir zaman, tam manasıyla gerçekçi bir yola girmeleri için yeterli olmamıştır. Onlar, okuduklarının benzerleri gerçek hayatta da vardır diye düşünmüşler, gözlemlerini gereken genişliğe ulaştıramamışlar; yetişme, duyuş ve yaşayış bakımından anlattıklarıyla asla bir ilgileri olmamıştır.[16] Orhan Kemal gibi yazarlar ise anlattıkları gerçeklerin içinden gelmekte, kitaplardan öğrendiklerini değil, başka bir şey bilmedikleri için yaşadıklarını anlatmaktadırlar. Nitekim Orhan Kemal, "Ben köydeki köylüyü yazmadım... Çok iyi bildiğim köylüyü yazdım..."[17] demektedir. Edebî, kitabî bir eğitim görmemiş olmaları onlara bir bakıma özgürlük sağlamakta; devrimler, toplumsal gelişmeler, dilde ve zevkte meydana gelen değişmeler *yol açıcıların çalışmaları* Orhan Kemal gibi yazarların başarı kazanacakları ortamı da hazırlamış bulunmaktadır.

Hayat, daha çocukluğundan başlayarak sürekli geçim derdi çekmiş olan Orhan Kemal'e, insanoğlunun yaşam mücadelesinde "ekmek"in belirleyici ve bağlayıcı önemli rolünü her yönüyle öğretmiş, daha ilk hikâyelerinden başlayarak bütün eserlerinde sürekli olarak *ekmek peşinde koşan küçük adamları* anlatmıştır. İlk hikâye kitabı **Ekmek Kavgası** (1949)'ndaki hikâyeler, Orhan Kemal'in sanatına hâkim olan bu ana temayı iyice belirtmiştir. Orhan Kemal, kendisini yurt içinde ve yurt dışında oldukça yaygın bir üne kavuşturan diğer eserlerinde de bu ana çizgiden ayrılmamıştır. "Küçük Adamın Notları" serisinin dışında kalan hikâye kitaplarında da kendi yaşayışıyla ilgili hikâyeler bulunmaktadır. Diğer eserlerinin konularının da, kişileri ve çevreleri bakımından kendi hayatının çeşitli devreleriyle (çocukluk, yurtdışı, fabrikalar, hapishane, İstanbul) geniş ölçüde ilgili olduğu görülmektedir.[18]

Alanguya göre Orhan Kemal, yaşadığı hayatın karşısına çıkardığı fırsatlarla toplumun en alt tabakalarına yönelmiştir. Bunun için onun hikâye ve romanlarında dilenciler, vapurlarda gösteri yapıp para kazanmaya çalışan çocuklar, bedenlerini satan zavallı kızlar, işlerinden atılmış işçiler ve küçük memurlar sıkça görülmektedir. Orhan Kemal'in kişileri ekmek bulamamak korkusuyla titreşirler. Bunların hepsi de içinde bulundukları sefil hayat şartlarının daha sefiline düşmemek için direnirler, çabalarlar, pislik içinde, çürümüş bir çevrede, bir tek ezici düşüncenin baskısı altında dolaşırlar: "ekmek bulamamak".[19] Alangu'nun bu değerlendirmesinden anlaşılıyor ki, Orhan Kemal, çile çeken insanların dramlarını anlatabilmek için, toplumun en kuytu köşelerine, hapishanelere, gecekondu mahallelerine, viranelere yaklaşıyor. Bütün hikâyeleri bu şekil-

de, sürekli aç kalma korkusu yaşayan, aç kalmamak için her türlü rezilliğe katlanan bir kişinin peşine takılarak yazılmış rast gele eserler izlenimini vermekle birlikte, bu eserlerin hepsi bir toplum meselesini aşırı iddialara düşmeden ortaya koyarlar.

Orhan Kemal, **Bereketli Topraklar Üzerinde**'nin Bulgarca baskısına yazdığı önsözde, kendisinin Çukurova'da uzun süre yaşadığını, buralarda çeşitli iş kollarında çalıştığını belirttikten sonra, "binlerce, on binlerce emekçinin ekmek parası kazanma peşinde büyük şehirlere akın ettiğini, iş aradıklarını, iş bulduktan sonra da bin bir çeşit rezilliğe ve yokluğa, tahammül ettiklerini" uzun uzun anlattıktan sonra bunların bir kısmının daha fazla tahammül edemeyerek öldüğünü ya da bir deri bir kemik, sefil bir hayat yaşadığını anlatır. Bu insanların yaşantılarını yakından tanıdığı için **Bereketli Topraklar Üzerinde** isimli eserini *çok kolay yazdığını,* eseri tamamladıktan sonra bir akşam tanıdığı işçileri, teknisyenleri ve daha başka emekçileri toplayıp eserini onlara okuduğunu, onu dinleyenlerin kendisine "İyi yazmışsın. Söylediklerin doğrudur. Hatta her şeyi söylememişsin bile. Çukurova'da öyle şeyler olur ki insanın nefesi kesilir. Oturup sana anlatsak, bir değil beş roman yazacaksın."[20] dediklerini söyler.

Orhan Kemal'e göre sanatçının toplumuna tanıklık etmesi yeterli değildir. Ona göre sanatçı toplumunu tanımalı, insanının savaşını anlamalı ve bu savaşa katılmalı, aldatılan insanların aldatılmasına engel olmalıdır. Toplumuna tanık olmak bir namusluluktur; ama yeterli değildir. Tanık olmak, hayatı insanlarla birlikte yaşamakla mümkündür. Bu teker teker her olayı yaşamak demek değil, kendi insanının yaşadığını yaşamak demektir. Türkiyeli sanatçının Türkiye halkıyla birlikte yaşamasıdır.[21]

Orhan Kemal'e göre sanat eserinin bildirisi değil, sanatçının bizzat kendisi önemlidir. Kendisinin toplumcu bir yazar olduğunu söyleyen Orhan Kemal, bireylerin mutluluk ya da mutsuzluklarının sebebini içinde yaşadıkları toplum düzenine bağlar ve kendi eserlerinin de bu görüşten hız aldığını söyler. Orhan Kemal'e göre, kendi çağının pek çok toplumunda olduğu gibi Türk toplum düzeni de kendi insanını mutlu etmekten uzaktır. Kendisinin eser yazmaktaki amacı da burada ortaya çıkmaktadır. Onun gâyesi, bu bozuk düzenin sebeplerini insanlara göstermek, onları uyarmak, onların bu bozuk düzeni düzeltmeye çaba göstermelerini, bu çabanın elbirliğiyle gösterilmesi gerektiğini anlatmaktır.[22]

Kendisine sorulan "Niçin hep işçi, köylüleri anlatıyorsunuz? Zenginleri de anlatsanız sanatınız değerinden mi kaybeder?" şeklindeki soruya verdiği cevap ilginçtir: "...Gerçekçi bir yazar en iyi bildiği şeyi yazmalıdır. İşçi ve köylüler çocukluğumdan beri içime öylesine yerleşmişler ki... Bununla beraber, hikâyelerim arasında hâlli vakitli kişilerin hikâyeleri yok değil. hâlli vakitlilerden de bildiğim kadarıyla söz ediyorum. Keşke daha geniş tanısam onları da, kitaplar doldursam. Yapıtlarımda sosyal sınıflar arasındaki durumun ne olduğunu gösteriyorum. Ne dediğini bilen bir yazar için, sınıflar dışında bir edebiyat yoktur zaten. Bir toplumda yaşıyorsak, bu topluma bağımlı olmamak olanaksızdır."[23]

Orhan Kemal'e göre *sanat endişesiyle sosyal endişe* birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Ona göre *sosyal endişe,* "sanatçının insan olması haysiyetiyle yurdu ve düşmanı hakkında vardığı kanaatler"in neticesidir. Sanatçının her şeyden önce bir fikir adamı olması gerekir ve sanatçı, sosyal endişelerini de sanat yoluyla anlatır. Sosyal endişe önce-

liklidir; fakat sanat asla ikinci plana itilmemelidir.[24] Orhan Kemal, kendisiyle yapılan bir başka röportaja verdiği cevapta, bir eserde toplumcu sanat anlayışının uygulanmasının o eserin estetik değerini düşürmediğini; ancak eserin estetik yönden bir değeri yoksa, sadece toplumcu diye de değer kazanamayacağını söyler. Ona göre bir eser gerçekten sanat eseriyse, özü kadar biçiminin estetiği de göz önünde tutulmuş demektir. Öze en uygun, en iyi biçimin verilmesi sanatçının baş problemi olmalıdır.[25]

Orhan Kemal, eserlerini yazarken gerçeğe ne kadar sadıktır? Ya da Orhan Kemal'in gerçeklik anlayışı nedir? Ona göre önemli olan, anlatılanların gerçekten olmuş olması değil, "anlatılanlar olabilir mi olamaz mı" meselesidir.[26] **Dost** dergisinin anketine verdiği cevapta, gerçekleri anlatırken onları ayıklayıp, seçtiğini ve düzelttiğini; bir fotoğraf makinesi gibi olaylara sadık kalmanın mümkün olmadığını; gerçekler karşısında tamamen objektif kaldığını ısrarla ileri sürenlerin bile aslında konularını ayıklayıp, düzelttiğini, seçtiğini söyler.[27] Gerçeğe sadık kalmak ve sadece olanı anlatmak, doktorun hastasındaki rahatsızlığı teşhis edip onu bırakmasına benzer. Oysa Orhan Kemal'e göre gerçekçilik bu kertede kalmamalıdır. Sanatçı yalnızca "Olmuş mu?" ya da "Olabilir mi?" sorularına cevap aramamalı; aynı zamanda "Nasıl olmalı?" sorusunu da irdelemelidir. Sanatçı doğanın kopyacısı değildir, kendinden de bir şeyler katabilmelidir anlattıklarına.[28] Romancının fotoğrafik görünüşü aksettirmesi yeterli değildir. Anlatmak istediği realite üzerinde etkin bir rolü vardır. bilinç, sadece mihânikî bir surette realiteyi aksettirmekle kalmaz, onu işler, tahlil ve terkip eder."[29]

Orhan Kemal, kendi romanlarındaki tiplerden söz ederken, bunların "düzensiz bir toplumun yarattığı tipler" olduğunu söyler ve romanlarının da "sebep ne olursa olsun kötü yaşayışın gerekli kıldığı mahvedilmiş insanların hikâye ya da romanları" olduğunu söyleyip, bütün dünya romanlarında da yüzde doksan sekiz bu tiplerin işlendiğini ifade eder. Fakat bozuk düzenlerin, kaderine boyun eğmeyen, eğmemesi gereken insanları da vardır. Bu insanlar Türk toplumunda da vardır. "En kötü insan bile daha mutlu olma çabasındadır." diyen Orhan Kemal, şu şekilde devam eder: "Bizim romanımıza, bizim toplumun el etek, hatta ayak öpen, korkak, bireysel çıkarları için alabildiğine alçalan, teslim olmuş tipleri yanında, teslim olmamış, baş kaldıran, kötülüklerle kıyasıya savaşabilmek için örgütlenme bilincine ulaşmış tipler gerek.. Bileğini tutuverince yatan genç kızlar, kadınlar yanında, bileğini tutturmaya bile yanaşmayan genç kızlar, kadınlar az da olsa yok mu? var.. Gerçekçilik içinde yaşadığı topluma yer yer ayna tutmak değil ki.. Asıl gerçekçilik, asıl yurt severlik, içinde yaşadığı toplumun bozuk düzenini görmek, bozukluğun nereden geldiğine akıl erdirmek, sonra da bu bozuklukları ortadan kaldırmaya çalışmak.."[30]

Orhan Kemal'in gerçekçilik anlayışından söz ederken, son olarak, onun sanat anlayışının belirginleşmesinde önemli rol oynayan ve Orhan Kemal'i şiirden, roman ve öyküye yönlendiren Nazım Hikmet'in etkisinin de belirtilmesi gerekir. Bursa Cezaevi'nde Nazım Hikmet'le üç buçuk yıl birlikte kalan Orhan Kemal, onun kendi sanat anlayışını nasıl etkilediğini anlatır.

Bursa Cezaevi'ne zaman zaman Nazım Hikmet'in annesi (Celile Hanım) gelir. Ressam olan Celile Hanım'la Nazım Hikmet sanat anlayışlarının farklılığı sebebiyle

her seferinde tartışırlar. Nazım Hikmet annesine şöyle der: "Anneciğim, anlatamadım. Demek istiyorum ki, güzel bir kadının resmi şüphesiz güzeldir, ama Orta Anadolu'nun sıtmalı bir köyünde, bir deri bir kemik, fevkalâde çirkin, hatta iğrenç Fatma kadının okkalı bir portresi de güzeldir!"[31]

Aslında bu sözler Nazım Hikmet'in sanat anlayışının özetidir. Cezaevinde birlikte kaldıkları süre içinde yukarıya alıntılanan cümlelerin, özünü oluşturduğu sanat ve edebiyat sohbetleri aralarında hiç eksik olmaz. Nazım Hikmet üç buçuk yıl boyunca Orhan Kemal'i yetiştirir. Önemli olan güzeli anlatmak değil, kötüyü, çirkini, iğrenci en mükemmel şekilde anlatmaktır.

**ORHAN KEMAL VE BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE**[32]

**Bereketli Topraklar Üzerinde** romanının ilk baskısı 1954, ikinci baskısı ise 1964 yılında gerçekleşmiştir. Roman hem Türkiye'de hem de Türkiye dışında dikkat çekmiş sosyalist ülkelerde de basılmış, Bulgaristan'da ise 1967 yılında, Türkçe ve Bulgarca yayımlanmıştır.[33] Fethi Naci'nin deyişiyle ilk baskı Demokrat Parti iktidarında, ikinci baskısı ise 27 Mayıs darbesinden birkaç sene sonradır.[34] "İkinci baskının kapağında, yayınevi şöyle demiş: *"Yayımlandığı sıralar yılın en başarılı romanı* sayılan bu kitabı Orhan Kemal, ikinci baskısı için üzerinde tam bir yıl çalışarak, âdeta yeniden yazdı."[35] Fethi Naci'nin tespitiyle birinci baskıda 288 sayfa olan eser, ikini baskıda 427 sayfa olmuş ve gerçekten Orhan Kemal, eseri yeniden yazmıştır. Yine Fethi Naci'nin bildirdiğine göre, "... önce birinci baskıdaki şive taklitlerini kaldırarak çok akıllıca bir iş yapmış. Sonra romana yer yer bazı ekler yapmış. Bunların bazıları gerçekten yararlı, bazı hareketleri ya da psikolojik durumları daha bir aydınlatan ekler; bazıları romanın örgüsündeki yoğunluğu bozan gereksiz uzatmalar (genellikle Pehlivan Ali ile ilgili ilaveler); bazıları da 27 Mayıs sonrasının getirdiği nispi özgürlük ortamında, Orhan Kemal'in romanla daha fazla toplumsal görevler yerine getirmek kaygısıyla yaptığı ekler."[36]

Çocukluklarından beri beraber yaşayan üç köylünün Çukurova'da ekmek parası kazanma mücadelelerinin anlatıldığı romanın şöyle bir olay örgüsü vardır:

Orta Anadolu'nun eksen evlik köylerinden Ç. köyü erkekleri, her sene olduğu gibi, değişik iş merkezlerine, kuraklık, kıtlık ve yokluk sebebiyle çalışmaya giderler. Çocukluktan beri arkadaş olan İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali, Adana'ya hiç tanımadıkları hemşehrilerinin fabrikasına çalışmaya gider. Hemşehrileri olan fabrikatör kendilerini "elin yabanına" tercih edecek, onlara fabrikasında iş verecektir. İçlerinden yalnızca Yusuf şehir görmüş, iki ay kadar Sivas'ta cer atölyesinde hamallık etmiştir. Diğer ikisi ise ilk kez şehir göreceklerdir. Yusuf ve Hasan evli, çocuk sahibi, Pehlivan Ali ise nişanlıdır. Bin bir zorlukla hemşehrilerinin fabrikasına girerler. Fabrikanın diğer işçileri gibi eski bir ahırda, tabanında hâla hayvan pislikleri olan bir mekânda, yatıp kalkarlar. Köse Hasan fabrikadaki sulu koza işinde soğuğa ve ağır çalışma şartlarına dayanamaz, zatürreeye yakalanarak bir süre sonra ölür. Yusuf ve Ali, Hasan ölmeden biraz önce fabrikadan çıkıp inşaat işinde çalışmaya başlamışlardır. Yusuf'un tek derdi yapı ustalığını öğrenmektir. Pehlivan Ali ise birikmiş parasını ve gönlünü bir şoförün metresine kaptırır. Bu kadınla beraber Çuku-

rova'da bir ağanın çiftliğinde işe başlar. Burada kadından başkaları yararlanırken Ali'yi patozda çalışmaya verirler. Patoza bacağını kaptıran Ali kan kaybından ölür. İflahsızın Yusuf, yapı ustalığını öğrenir. Roman boyunca mutluluğun ve ekmeğin simgesi hâline gelen gazocağıyla, cebinde parasıyla, kılık kıyafeti değişmiş bir vaziyette, arkadaşlarının acısıyla yüreği yanık; ama bir o kadar da gururla, şehre tamamen yerleşmek hayaliyle köyüne, ailesine döner.

Orhan Kemal, **Bereketli Topraklar Üzerinde**'nin Bulgarca baskısı için yazdığı önsözde eserinin konusu hakkında şunları söylemekte: "Dünyada bütün öteki halklar gibi, Türk halkı da kabiliyetlidir, bilgiye, yapıcı emeğe, ilerleyişe susamıştır. Romanda, Anadolu'da insanların yaşamaları hakkında çetin gerçeklerle birlikte babadan oğula, deden toruna geçen ve geçmeye devam edecek olan bu ebedî, daha iyi hayat isteği anlatılmaktadır. Yeryüzünün her köşesinde insanlara has mutluluk özlemi bizim insanlarımızın ruhunda da hızla yanmaktadır. Roman bu umut, bu kesintisiz mutluluk arayışı konusu etrafında cereyan etmektedir."[37]

Orhan Kemal bu ilk büyük romanında, Orta Anadolu bozkırlarından, Sivas'ın seksen evlik köylerinden(s. 5)" Çukurova'ya ekmeğini kazanmaya gelen emekçilerin makineler karşısındaki saf ve şaşkın bocalayışlarını, çaresizliklerini ve yıkımlarını dile getirir. Bu insanlar hayatlarında ilk kez şehir gören, patozun ne olduğunu bilmek bir tarafa resmini bile görmemiş, otomobilin adını bile daha duymamış (s. 15-16) yoksul ve zavallı insanlardır.

**Bereketli Topraklar Üzerinde**'de, gurbete çıkan tarım işçilerinin ezilişleri, ırgat ve işçi dünyasındaki yaşayışın sertliği, hareketli bir üslupla tasvir edilmektedir. Orhan Kemal'in romanlarının ve öykülerinin ortak özelliği olan az betimleme, bol ve kısa cümlelerden oluşan konuşmalar bu romanda da görülmektedir. Orhan Kemal, bu anlatım yöntemiyle ırgat ve işçilerin kısaca emekçilerin hayatla mücadelesindeki hızı, konuşmalardaki argo ve küfürlü ifadelerle bu insanların üzerine yapışmış olan *cehalet ve pisliği* okuyucusuna hissettirebiliyor.

**Bereketli Topraklar Üzerinde**'yi Marksist açıdan değerlendirmeye çalışan, Tatarlı-Mollof, eser hakkında şunları söylemekte: "Yazar Bereketli Topraklar Üzerinde başlığındaki romanında, Çukurova'da toplum münasebetlerinin oluşumu üzerinde durmamıştır. O dikkatini, burada mevcut kapitalist ilişkilerin kesinliğine, korkunç çalışma şartlarına ve burjuva sömürüsüne çevirmiştir. Orhan Kemal sanayide ve köy ekonomisinde insanın kapitalistler tarafından amansızca sömürülmesini, soyulmasını, ezilmesini ve insanın kişiliğini öldüren, insanı bedenen yok eden çalışma ve yaşama şartlarını o zamana kadarki Türk edebiyatında hiçbir yazarın göstermediği bir gerçeklik, çıplaklık, keskinlik ve kuvvetle canlandırmıştır. Paranın hâkim olduğu o toplum düzeninde yalnız insanların emeği değil, aşkı, rûhu, ahlâkı da alınıp satılmaktadır."[38]

Fethi Naci de romandaki sömürü sistemini, sömürücülerin ve ezenlerin insanların çaresizliğini kendi sömürüleri için nasıl fırsat bildiğini ve kullandığını anlatırken şöyle der: "Köyün besleyemediği, toprağın kente, yani işe ve ekmeğe ittiği köylüler en ağır iş şartlarında çalışmaya, verilecek herhangi bir ücreti kabul etmeye, ahırlarda yatmaya razıdırlar. Yeter ki iş bulsunlar! İş bulabilmek için, buldukları işte devamlı çalışabilmek için,

patronun sömürüsü yanında ırgat başının sömürüsüne de (haraç almasına) razıdırlar."[39]

Orhan Kemal, roman ve hikâyelerindeki kişileri tek taraflı olarak ele almaz. En âdi, yüzsüz, namussuz insanları bile aktarırken onlarda, derinlerde kalmış, bozuk toplum düzeninin henüz yok edemediği bir insanlık, bir güzellik bulur. Bu insanlığı, bu güzelliği o kadar kötü özelliğin arasından ortaya çıkarır ve inandırıcı bir dille anlatır. Bu konuda kendisi şöyle diyor:

"Sanatçı bir parça da kendi mayasından gelen bir dürtüyle ve elbette rastlantıyla, bu dürtü ve rastlantılara dayanarak başkalarını yazıyor. Eski bir sözün dediği gibi, 'üslûbül beyan ayniyle insan..' Diyelim muhtar aşırı zamparaydı. Yani bir anlamda 'ırz düşmanı' Ya da içinde yaşadığımız toplumun kişilere verdiği anormalliklerden bir, birkaçına müptelâ.. Bir sanatçı olarak ben, adamın bu anormal yanlarıyla birlikte, sözünü ettiğim ve gözümü yaşartan yanını vermeyi kendime yol edinmişim.. Demek isterim ki, içinde yaşadığımız toplum düzensizliği insanlarımızı buralara kadar düşürürse, asıl suçlu toplumdaki düzensizlik olsa bile, insanlarımız aslında iyidir, güçlüdür, kahramandır. Ey insanoğlu, kendi ellerinle bozduğun toplum düzenini gene sen, kendi ellerinle düzeltip, kendini bu çıkmazdan kurtaracaksın."[40] **Bereketli Topraklar Üzerinde** romanında parasını alabilmek için yaşlı topal bir adamı boğarak öldürecek kadar aşağılık bir insan olarak tanıdığımız Hidayet'in oğlunun bir davranışını yakalar ve biz, yukarıda değinilen iyimser Orhan Kemal bakışını ete kemiğe bürünmüş olarak görüveririz. Hidayet'in oğlu Pehlivan Ali ve İflahsızın Yusuf tarafından terk edilen Köse Hasan'ı sırtına alıp helaya götürür. Hasan o kadar hastadır ki ayakta duramaz, çömelemez. Hidayet'in oğlu, ona aptes bozmasında yardımcı olur, eski çuval parçalarıyla Köse Hasanı temizler, kendi ceketiyle Hasan'ın ağzını temizler, getirip yatağına yatırır ve kendi de aç olmasına rağmen sıcak yemeğini ona yedirir (s. 109-112 arası). Parasını alabilmek için yaşlı ve güçsüz bir insanı boğacak kadar canavarlaşan bir kişi bu kadar iyilik sever olabilir mi? Orhan Kemal'in anlatımı bu soruya "evet" dedirtecek kadar başarılıdır.

Orhan Kemal'in **Bereketli Topraklar Üzerinde**'de anlattığı işçiler, bir ayağı köyde, bir ayağı kentte köylü işçilerdir. Henüz hiçbiri gerçek sanayi işçisi olamamışlardır. Orhan Kemal, onları anlatabilmek için onların çalışabilecekleri işleri seçmiş. Bu işler, bir eğitim, bir çıraklık gerektirmeyen ırgatlık ya da fabrikada taşımacılık gibi alt sınıf insanının yapacağı işlerdir.

Fethi Naci'nin tespitiyle romanda anlatılan köy kökenli işçiler, henüz sömürü bilincinden çok uzaktırlar. Bireysel çıkarlarını düşünürler yalnızca. Güçleri yettiği kadarıyla bireysel kurtuluş yolları ararlar ve çoğunlukla onu da bulamazlar. Bu bilinç düzeyi, içinde bulundukları şartların belirlediği bir bilinç düzeyidir. Bunu çok iyi bilen Orhan Kemal, toplumsal gerçekliğe, biraz da onların görebildiği, anlayabildiği ölçüde yaklaşmaktadır. Sömürü bilincinden uzak olan bu insanlar, sömürünün yalnızca en belirgin, en yüzeydeki, en somut biçimlerini görebilirler. Sözgelimi fabrikadaki emek sermaye ilişkisini değil de ırgat başının aldığı haracı görürler sömürü adına. Orhan Kemal de o kadarını gösterir. Ya da tarım işletmelerinde, ırgat başının kumar oynatıp "mano" almasını, kumar oynatmak için faizle para vermesini, işçiyi esrara alıştırmasını, patozda kırk beş işçi yerine otuz iki işçi çalıştırmasını ön plana alır sömürü adına, derinine pek inmez.[41]

O kadar işçi içinde, Çukurova'ya gelmeden önce tek bilgi kaynağı emmisinin sözleri olan İflahsızın Yusuf'tan başka kendini kurtaran olmaz. Yusuf, kendiliğinden bir gelişmenin tek olumlu simgesidir. Kavgasız, uzlaşmacı; ama bireysel gücüyle duvarcı ustası olan, okumayı söktüren bir köylü; bireysel gücüyle bireysel kurtuluş çabasını sürdüren bir köylü.

Pehlivan Ali, ismiyle müsemma bir kişidir. Gücü ve kuvvetiyle övünen bir insandır. Acelecidir, meselelerini kavgayla, kaba kuvvetle hâlletmeye kalkışır. Fiziksel gücünün tam tersine olayları algılama yeteneği, zararını - kârını ayırma bilinci tam tamına ters orantılıdır. Çalıştığı çiftliğin adamları onun bu boş gururunu okşayarak ondan yararlanma yoluna giderler. Gönlünü ve parasını kaptırdığı düşük karakterli bir kadın olan Fatma'nın peşinde sürüklenir. Hatalarını canıyla öder.

Tatarlı ve Mollof, **Bereketli Topraklar Üzerinde** romanının en başarılı kişileri olarak Kürt Zeynel ve Halo Şamdin'i gösterir. "1928 yılından beri koltukçuluk yapan Kürt Zeynel en az yirmi yıllık ameledir. Amelelerin çıkarlarını kendi şahsi çıkarlarından üstün tutmaktadır. İşçinin gözünü açmakta, onları emek şartlarının, iaşelerinin iyileştirilmesi, insanca çalışabilmeleri uğrunda toprak ağaları ve satılmış ırgatbaşılarına karşı ayaklandırmaktadır. Nihayet gerektiğinde, toprak ağalarının harmanlarını ateşe vermektedir.Ağaların harmanlarını ateşe vermek, köy ekonomisi proleteryasının, ekonomik alanda, en kuvvetli bir sınıf mücadelesi biçimidir. Haftalık ücretlerinin yükseltilmesi, emek şartlarının iyileştirilmesi, amele haklarının korunması uğrunda yürütülen adil savaşta kuvvetli bir araçtır. Halo Şamdin, Kürt Zeyno'nun en yakın amele arkadaşı ve savaş yoldaşıdır. Onlar, dağa eşkiyalığa dahi çıkmağa hazırdırlar. Şahıslarında köy ekonomisi proleteryasının yüksek meziyetlerini toplamışlardır."[42]

Yıllar önce şehre çalışmaya gitmiş ve şehirde uzun zaman kalmış bir kişi vardır, **Bereketli Topraklar Üzerinde** romanında. O, romanda bir roman kişisi olarak görülmez. Diyaloglarda, olaylarda yer almaz. Fakat manevî olarak romanda işlevsel bir rolü vardır. Şehri ve şehirliyi yakından tanımaktadır. İflahsızın Yusuf'un emmisi. Yusuf, sürekli olarak emmisinin sözlerini hatırlar ve onun nasihatleri doğrultusunda hareket eder. Bu nasihatlere uyduğu için romanın sonunda başarıya ulaşan kişi olarak verilir. Yusuf'un deyişiyle "adamın tekesi" (s. 139) olan bu kişi, aslında Yusuf'un dul kalmış anasıyla, Yusuf uyuduğunda sık sık diz dize olur, beraber yatarlar; ve bir seferinde küçük Yusuf anasıyla emmisini beraber gusül aptestinden çıkarken görür (s. 368). Yusuf'un her fırsatta öğütlerini hatırladığı ve hatırlattığı bu emmi, işte böyle bir kişidir.

### Sosyal Gerçekçilik Açısından Bereketli Topraklar Üzerinde

Sağlam bir kompozisyona sahip olan eserde üç arkadaşın hayat hikâyelerinden alınan bir kesit yardımıyla köy ekonomisinde yer alan emekçilerin yaşamları anlatılmış, toplumun çelişkilerle dolu manzarası anlatılmıştır. Roman kişilerinin içinde yer aldıkları, çalıştıkları ve yaşadıkları hayat şartları tipik bir şekilde canlandırılmış; onları çevreleyen koşullar vasıtasıyla toplumsal gerçekler acı ve çıplak bir surette yansıtılmış; hayat olumlu, olumsuz, aydınlık, karanlık, iyi, kötü yönleriyle gösterilmiş; bütün olumsuzluklara rağmen bu şartlarda yaşamını sürdürmeye çalışan insanların daha iyi bir hayat özlemi okuyucuya aktarılmıştır. [43]

Orhan Kemal, eserinde roman kişileri vasıtasıyla, zengin ve sömürücü sınıf ile

köylü ve işçi sınıfı arasındaki çelişki ve çatışmaları net bir şekilde vermiş; fabrikalarda ve köy işletmelerindeki istismarları, pamuk fabrikasındaki korkunç çalışma şartlarını, ırgatların gayri insanî yaşamlarını, sınıflar arasındaki derin uçurumu ve gittikçe keskinleşen sosyal çelişkileri, insanların nasıl sömürüldüklerini, okuyucunun acıma ve tiksinme duygularını kamçılayarak göstermek istemiştir.[44]

Çukurova'da insanlar yalnızca paranın ve cinsel aşkın peşindedir. Kadınlar para için kendilerini satarlar (s. 133,138,155), fakir ırgatlar arkadaşını gammazlar (s. 89,340), birisi parasını almak için yaşlı bir adamı boğmaktan çekinmez (s. 78), anca beraber kanca beraber" denilerek gurbete beraber çıkılan arkadaş ölüme terk edilir (s. 103,161). "Bu bölümlerin çarpıcı ve etkili olmasının bir nedeni, yazarın kişilerini, karın doyurmak ve cinsellik gibi iki temel içgüdüye indirgeyerek, onları en ilkel ve çıplak, hayvana en yakın yönleriyle sergilemesidir. Bu, yalnız manen değil, maddeten de bir hayvan yaşamıdır. Pis ahırlarda yatıp kalkar (s. 68), fışkı üzerinde, hendeklerde çiftleşir (s. 242), bitlerini kırar (s. 341), kurtlu ekmek yerler (s. 366), genç kızlar geneleve düşer (s. 259), evli kadınlar baştan çıkarılır (s. 226). Roman kişilerinin cinsel ilişkilerinde gerçek bir sevgi ya da dostluk yoktur. Ya çıkar vardır ya da cinsel doyum. Yalnız Ali ile genelevdeki Selvi arasında daha insanca bir ilişki başlayacak gibi olursa da (s. 331-334) Ali'nin ölümü (s. 356) buna meydan vermez.

Roman kişileri yola çıkarken söz konusu edilen tehlikeler (1. Ve 2. bölümler) üç arkadaş için Çukurova'da gerçekleşmeye başlar. Köse Hasan çırçır fabrikasının sulu koza bölümünde iliklerine kadar sırılsıklam soğukta çalıştırıldığı için hastalanır ve ölür. Diğer ikisi ırgatbaşıya haraç vermekten usanır, patrona şikâyet etmek isterken ırgatbaşıdan pay alan odacı engel olur (s. 85) ve fabrikadan kovulurlar (s. 98). Bir inşaatta iş bulurlar (s. 99), ama yine de haraç vermek zorunda kalırlar(s. 101).[45]

Orhan Kemal, bütün bunları anlatırken romandaki olaylar ve konuşmalar arasına dolaylı bir şekilde Yusuf'un emmisinin öğütlerini yerleştirir. Yusuf daima emmisinin öğütlerini tekrarlayarak arkadaşlarına akıl hocalığı yapar. Emminin sözleri köylü - şehirli karşıtlığını vurgulamakla kalmaz, köylünün şehirliye bakışını, şehirli hakkındaki düşünce ve değerlendirmelerini de aktarır. Orhan Kemal, bunu, şehri ve şehirliyi tanımadıkları için Köse Hasan ya da Pehlivan Ali'ye yaptıramazdı. Anlatıcı olarak kendisi verseydi, o zaman da doğallığını yitirmiş olurdu. Ayrıca emminin ağzından verilen öğütlerin romanda önemli bir işlevi var. Yusuf'un dilinden düşürmediği ve "masal kahramanına yardımcı olanların öğütlerini anımsatan bu emmi öğütleri"[46], köylünün şehirdeki hayat mücadelesinde alınacak tedbirleri, şehirlinin zayıf taraflarını belirleyen bir strateji oluşturur. Bu öğütler bir araya getirilerek emminin köylüye nasıl bir tutum önerdiği tespit edilip, problemin ahlâkî boyutu da görülebilir. Romanın tematik (izleksel, fikri) boyutuyla ilgili olan ve "Emmi'nin" ağzından söylenen bu sözlerden bazıları şöyledir:

Emmim derdi ki; uşaklar derdi, *gurbete düştünüz mü, siz siz olun, sılayı içinizden atın*, derdi. Atamadınız mı, yandınız, derdi. (s.6)

Emmim derdi ki; *gurbete düştün mü sılayı unutacaksın derdi. Unutmadın mı, kor insana pek derdi. İş miş tutamazsın, aklın fikrin dağılır.* (s.10)

Emmim derdi ki; *siz siz olun şehirliye engin yerinizi vermeyin* derdi. (s.35-36)

Fıkara emmim: Şehirliler beleş beleşine yaralı parmağa işemezler derdi (s.38)

Emmim derdi ki; siz siz olun, şehirlinin suyuna göre gidin, şehirli ak derse siz kara demeyin derdi. (s.38)

Geri durmayla hiç bir şey elde edemeyiz!/Emmin öyle mi derdi?/Öyle derdi. (s.39)

Şehir adamı yeyime alışkın olur. Emmim derdi ki; siz siz olun, şehirliye yeyimi eksik etmeyin derdi. (s.40)

Emmim derdi ki; *gurbete düştünüz mü, işinizi sağlamlaya kadar harçlığınıza kör düğüm atın* derdi. Tevekkülün koyununu kurt yememiş. (s.42)

Emmim derdi ki; geminizi yürütmeye bakın derdi. Adam köprüyü geçene kadar gâvura bile dayı der. Tevekkülün koyununu kurt yememiş. (s.43)

Tevekkül olun derdi. *Gurbete düşen adamın başına her bir şey gelir.* Arabamızın tekerine taş koyuyorlar. Gurbet bunun burası. Gurbette insan derdi emmim, sudan çıkmış balığa döner. Tevekkül olun, aman tevekkül. Tevekkülün koyununu kurt yemezmiş. (s.44)

Aklına hemen emmisi gelivermişti: *"Siz siz olun, şehir uşağına tav olmayın!"* (s.54)

El kapısında çalışan adamın boynu eğri olmalı. Emmim derdi... (s.55)

Emmim derdi ki; siz siz olun şehirlinin fendine düşmeyin. Sizi vallaha yek ekmeğe muhtaç ederler derdi. (s.56)

Tamamdı, şehirli mehirli, işte kıstırmışlardı şehirliyi!.. -İnsan delinmedik kabağa girmeli diye boşuna deyip yatmazdı emmim. Onun dediği delinmedik kabak bu işte! (s.93)

Emmim ne derdi unuttun mu? *Şehirli yerinde siz siz olun avrat kısmına kulak asmayın* demez miydi? (s.136)

Kendi düşen ağlamazdı, emmisi böyle derdi... (s. 138)

Benim bir emmim vardı, adamın tekesiydi hani senden iyi olmasın, bu bizim Ali bilir, derdi ki: *"Gurbete düştünüz mü siz siz olun, avrada neye kapılmayın.* derdi. "Avrat dediğiniz bir esvaplı şeytan" derdi! (s.139)

Emmim derdi ki; şehir yerine vardınız mı, *siz siz olun, şehirlinin iğvasına kanmayın* derdi, şehir uşağı cin derdi bir cin. Doğru. (s.142)

...emmim derdi ki, siz siz olun, şehirlinin sakalına göre tarak vurun derdi. Şehirlinin merakı partal atmak. Siz siz olun şehirliye yeyimi eksik etmeyin bir, ikincisi de sakalına göre tarak vurun. Emmim derdi ki, şişsinler bırak derdi, enayiler şiştiler mi işiniz düze çıkar derdi... (s. 365)

Emmisini hatırladı. "Nur içinde yat!" diye geçirdi. Bütün bu insanların, sakal göre tarak vurmasını belletecek emmileri yoktu ki! "Daha iyi. Herkes sakala göre tarak vursa duvarcı ustası olur, bize iş kalmaz!" (s.370)

Karınca kanatlanmazsa zeval bulmaz derdi emmim. (s.375)

Bu öğütlere bakıldığında ortaya çıkan tutum şudur: Şehirlinin suyuna gideceksin, söylediklerine itiraz etmeyeceksin, yüzüne gülüp onu pohpohlayacaksın, daima tevekkül göstereceksin, gerekirse rüşvet vereceksin, sürekli boynun eğri olacak, aşağılanmaya, horlanmaya razı olup aşağılanmayı kabulleneceksin, onurundan ödün vereceksin. Böyle davranırsan kazanırsın İflahsızın Yusuf gibi; aksi taktirde bu öğütlere uymayan Pehlivan Ali gibi canından olursun. Meseleye bu şekilde bakılırsa, emminin öğütlerinde ahlâkî yönden,

insan onuru yönünden arızalar var demektir. Fakat yukarıda vurgulanan (italik yazılmış) birkaç öğüde bakıldığında gerçekten gurbete çıkanları korumaya yönelik tecrübe aktarımları olduğu da görülecektir. Hayat tecrübesinden başka hiç bir kültürel birikimi olmadığı anlaşılan bu ölmüş emminin tavsiyeleri - ahlâkiliği veya gayri ahlâkiliği bir kenara bırakılırsa, aslında tamamen gurbetteki emekçiyi şehirliye karşı korumaya yöneliktir.

ROMANIN YAPISI

**Bereketli Topraklar Üzerinde**'nin olay örgüsüne dikkat çeken Berna Moran, masalların olay örgüsündeki anlatımla bu eserdeki anlatım ve kurgulamanın paralelliğini şu şekilde gösterir: "**Bereketli Topraklar Üzerinde**'nin olay örgüsü, dünya anlatı edebiyatında çok kullanılmış olan bir tür yolculuk üzerine kurulmuştur. Bu kurgu, ayrılış-savaşım-dönüş kalıplarından oluşur. ... Bu tür anlatılarda, kahraman bir nesneyi ya da bir defineyi, ya da kaçırılan bir kızı bulmak için yola çıkar; türlü güçlüklerle karşılaşır, sınavlardan geçer, yer altına ya da denizin derinliklerine iner, orada karanlık güçleri, yani ölümü, kısırlığı, kıtlığı temsil eden bir varlıkla (örneğin bir canavarla) savaşır, onu yener ve elde ettiği nesneyle geri döner. Geri getirdiği ganimet mitos dilinde berekettir, doğurganlıktır, yaşamdır."[47]

**Bereketli Topraklar Üzerinde**'nin olay örgüsü de, hemen hemen aynı yapıyı göstermektedir.. Üç arkadaş yoksulluk (kıtlık) yüzünden köyden ayrılır yola çıkarlar. İstedikleri nesnenin (paranın) bulunduğu şehre (Adana'ya) varırlar. Şehirde türlü güçlüklerle karşılaşırlar ve cinlerle özdeşleştirdikleri şehirlilere karşı mücadele ederken üç arkadaştan ikisi ölür, yalnız biri bu mücadeleyi kazanır, amaçladıklarını elde ederek köyüne döner ve ailesine bolluk getirir.

Berna Moran, eserin matematiksel bir yapıya sahip olduğunu, romanın bölümlerinin bir simetri teşkil edecek şekilde yerleştirildiğini belirttikten sonra şunları söyler: "İlk iki bölümde ana tema ile köylünün şehirliye bakışı ve şehir hakkındaki bilgisizlikleri yeterince belirtildikten sonra, Adana'ya varışla romanın asıl akılda kalan Çukurova faslı başlar. **Bereketli Topraklar Üzerinde**'deki en çarpıcı sahneler ve olaylar, korkunç çalışma koşulları, bilinçsiz ırgatların, işçilerin emeğini acımasızca sömürten düzen bu kısımda verildiği için eleştirmenlerin de üzerinde durdukları konu, gözler önüne serilen bu toplumsal gerçeklik olmuştur. Oysa bu kısma (ortadaki 26 bölüm) köylü - şehirli karşıtlığı temasının işlendiği ve somut örneklerle sergilendiği bölümler olarak bakmak, romanın başı, ortası ve sonu arasında kurulan bağın hakkını vermek bakımından daha doğru olur. Unutmayalım ki Çukurova'daki iğrenç düzen, sömürü ve yozlaşmış yaşam, bir kaç kuruş kazanmak için yola çıkan üç köylünün gurbette şehirliyle savaşımı dolayısıyla verilmektedir. ... köylü - şehirli karşıtlığı Çukurova faslı kapandıktan sonra dönüşe ayrılan son iki bölümle sürdürülecek ve romanın anlamını ilgilendiren bir çözüme bağlanacaktır."[48] "Son iki bölümün Yusuf'un dönüşüne ayrılması boşuna değil elbette. Bir kere, Yusuf'un köyüne dönüşü, yolculuğun kapanması yani öykünün biçim bakımından tamamlanması demektir ve estetik bütünlüğü sağlar. İkinci olarak dönen Yusuf ile yola çıkan Yusuf arasındaki fark, köylü - şehirli karşıtlığı tema'sının bir sonuca bağlanması demektir ve romanın bildirisini tamamlar."[49]

**ROMANIN ÖNCÜ KİMLİĞİ**

Orhan Kemal'in en iyi romanı sayılan **Bereketli Topraklar Üzerinde** eleştirmenler tarafından övülmüştür.[50] Ancak Berna Moran, eser hakkında yazılan yazılara değinerek, övgülerin tek noktada toplandığından söz eder ve şöyle der: " romanı inceleyen yazılara baktığımız zaman, bunların hemen hepsinde başarı nedeni olarak günün toplumsal gerçekliğinin doğru yansıtılmış olmasına ağırlık verildiği görülür. Çukurova'daki sömürü düzeni, tarımda kapitalizme geçiş, kapalı köy ekonomisinin yetersizleşmesi nedeniyle köyden kente göç ve gurbetçilerin kentteki kötü yaşam koşulları, üzerinde durulan başlıca noktalardır. Oysa bir kurmaca metinde anlatılan bir öykü varsa bir de bu öykünün dile getirilişi vardır. Eleştirmenler **Bereketli Topraklar Üzerinde**'yi överken bu yönü hakkında, kuruluşunun tutarlı, biçiminin iyi, üslubunun güçlü olması gibi bir iki özelliğe genel olarak değinmekle yetinmişler. Sanırım bu konuda söylenenler üç beş cümleyi geçmez. Kimi eleştirmenlerse romanı, saptadığı toplumsal gerçeklikten ötürü överken biçim yönünü kusurlu bulmuşlar."[51]

Fethi Naci de mesaj vermek kaygısıyla esere sonradan eklenen bazı cümlelere takılır ve bunları edebiyat sanatı açısından kusurlu bulur: " 'Sen, ben hattâ ağa olmasa da işler yürür ama, onlar (işçiler) olmasa yürümez!' Orhan Kemal'in sömürülenleri uyandırmak için romanıyla bir şeyler söyleme çabasını anlıyorum; ama bu eklerin, belirli bir gerçeklik içinde, yama gibi kaldığını da söylemeden geçemeyeceğim. Çünkü Bereketli Topraklar Üzerinde bir bilinçsizliğin romanıdır; bu türlü ekler, ister istemez, romanın bütünlüğüne zarar verecektir."[52]

**Bereketli Topraklar Üzerinde**'yi Fethi Naci, "köylü işçilerin kahırlı yaşamını mükemmel yansıttığı, tarihsel bir ânı tespit ettiği, tarihsel ve toplumsal gerçekliği ele aldığı insanları idealize etmeden gerçeğe uygun olarak gösterdiği, toplumsal gerçekliğin insan gerçekliğiyle birlikte verdiği için"[53]; Tatarlı ve Mollof "eserde harman yakmak gibi eylemler olduğundan, sınıf bilinci yeni yeni oluştuğundan, kapitalist Türkiye'de ezilen insanların hâlini anlattığından, ezen ve ezilen çelişkisini iyi verdiğinden -roman kahramanlarının psikoloji ve anlayışlarında henüz bir devrim olmamasına rağmen"[54] başarlı bulur.

Mustafa Miyasoğlu, "Dürüst bir romancı, anlatılmasını gerekli gördüğü bir yozlaşmayı, inancına ters düşen samimiyetsizliği ve bir takım değerler adına yapılan kalpazanlıkları anlatmadan rahat edemez. Okuyucusunun yanılgılarını irdelemeden, yaşanılan yanlışlıklar konusunda insanını sarsıp uyarmadan rahat edebilecek hiçbir önemli sanatçı düşünülemez."[55] der. Bu bağlamda "sosyal gerçekçi" edebiyat anlayışına sahip -kendi deyişiyle aydınlık gerçekçi-[56] bir sanatçı olan Orhan Kemal'in toplumunun problemlerini yapıtlarından yansıtmasından daha doğal bir şey olamaz. Romancılar için sosyal problemler bir olay örgüsü içinde ve inandırıcı bir tarzda insanî durumu anlatmak için bir vesiledir. Sanatçı, bu problemlerin insana etkisini ve insanın birtakım ilişkiler içindeki konumunu anlatmakla yetinir. Sanatçının işi, insanı ve toplumu derinden etkileyen ve çatışmayı doğuran hususları bulup çarpıcı bir tarzda anlatmaktır.[57] İnandığı değerler uğruna eser veren romancı, belki yeni bir şey söylemeye başladığı zaman değil, yeni bir tarzda söylediği ve çarpıcı durumları sergileyebildiği zaman önemli ve kalıcı olacaktır.[58]

SONUÇ

**Bereketli Topraklar Üzerinde**'nin Türk edebiyatındaki yeri hakkında da sonuç olarak şunları söyleyebiliriz:

Öncü romanlar arasında anılan Bereketli Topraklar Üzerinde, bir ilk olma vasfına sahip mi; yayımlandığı ilk yıllarda ve daha sonra etkilediği eserler var mı; temsil gücü nedir; Türk toplumunun hangi kesimi ve bölgesini hangi açıdan temsil eder; bağlı olduğu toplumcu gerçekçi roman anlayışının hakkını verebilmiş midir? Bütün bu sorulara cevap vermek gerekir.

**Bereketli Topraklar Üzerinde**, yukarıda da Tahir Alangu'nun belirtmesiyle değinildiği gibi, yazarının anlattığı gerçeklerin içinden gelmesi, varsayımlarını değil yaşadıklarını anlatan ve bu yönüyle diğer "öncü gerçekçi" yazarlardan farklı olması bakımından bir ilk olma özelliği vardır. Köylüyü, köy yaşamını anlatması bakımından bir ilklik sıfatı yoktur. Çünkü Nâbizâde Nâzım ve Ahmet Mithat bu konuyu Orhan Kemal'den çok daha önceleri kaleme almışlardır.

Eserin ilk baskısıyla ikinci baskısı arasında yüz elli sayfadan fazla bir farklılık olduğunu adeta, eserin yeniden yazıldığı belirtilmişti. 1954 ve 1964 yıllarında gerçekleşen bu baskılarda yazar niçin yeni ilaveler yapma ihtiyacı hissetmiş olabilir? Bu ihtiyaç duyulmuşsa, eser noksan kalmış demektir ki noksan bir eser bir başka sanatçıyı nasıl etkileyebilir. Tabii bu konuda karşılaştırmalı bir çalışma yapmadan hüküm vermek son derece yanlıştır. Ancak Fethi Naci'nin tespitiyle bu ilavelerin sadece topluma mesaj verme gayesi güdenleri eserde epey verdır ve bu da eserin edebî değerine zarar vermektedir.

Eser tabii ki Türk toplumunun köy kökenli işçi sınıfını temsil etme iddiasını taşımaktadır. Orhan Kemal'in -yukarıda değinilen- ifadesiyle yaşanılan, görülen hayatlar anlatılmıştır. Bu durumda eserde anlatılanlar 1954 yıllarının Türk tarım işçisinin bütününün en azından büyük çoğunluğunun ortak özellikleri ise, tarlalarda, hendeklerde zina yapmak, para için bedenini satmak, arkadaşını gammazlamak gibi özellikleri yansıtmasıyla, temsil yeteneği olan bir eserdir, denilebilir. Türk insanının tarihin pek çok dönemlerinde perişan hâller yaşadığı, madden ve ahlâken yıkımlara uğradığı bilinen gerçeklerdir. Romanda anlatılan ve zaman zaman da değinilen noktalar okuyucuyu etkileyecek bir anlatımla verilmiş. Anlatılanların gerçekten yaşanmış ya da yaşanabilir hayatlar olması da o kadar önemli değildir.

Yine yukarıda toplumcu gerçekçi roman anlayışıyla ilgili olarak aktarılanlara bakıldığında ve roman okunduğunda, **Bereketli Topraklar Üzerinde**'nin bu roman anlayışının hakkını verdiği kesinlikle görülür. Bu yazının başında Kundera'dan yapılan alıntıdan yola çıkarak öncü bir romanın bir sorgulamaya gitmesi, insanın iç dünyasını irdelemesi, duyguların gizli dünyasını açığa çıkarması, insanın tarihle olan derin bağlarını keşfetmesi, günlük yaşamın o güne kadar bilinmeyen yanlarını araştırması, insanın karar ve davranışlarında akıldışının işe karışması sorununa eğilmesi, zamanı inceleyerek yakalanamayan geçmiş ânı, yakalanamayan şimdiki ânı, uzak çağlardan gelip adımlarımızı yönlendiren mitlerin rolünü sorgulaması, bunlardan birini veya en az bu değerde bir şey yapması gerekmektedir.

Şimdi tekrar sorulması gerekiyor: **Bereketli Topraklar Üzerinde,** kendisinden önceki romanlarda olmayan neyi irdeledi, neyi sorguladı, neyi açığa çıkardı neyi keşfetti, neyi araştırdı, hangi soruna eğildi? Orhan Kemal, bu romanında köylüleri, işçileri, onların yaşantılarını, cahilliklerini, iğrençliklerini, sömürülmelerini, bilinçsizliklerini, sömürenleri, toplumun kokuşmuş taraflarını ve bir de "Allah" kavramını sorguluyor. -Doğu toplumlarında görülen körü körüne iman edilmiş- "kader" kavramını sorguluyor. Bütün bu problemlerin sebebi olarak, insanlardaki bu "Allah" inancı, "her şeyi Allah'tan bilme hastalığı", kaderine razı olma illeti gösterilmektedir. Peki bütün bunlar Orhan Kemal'e gelinceye kadar ele alınmamış mıdır? **Bereketli Topraklar Üzerinde**'den başka romanda bunlar irdelenmemiş midir? Gorki'nin eserleri, ve Jhon Steimbeck'in **Gazap Üzümleri** okunduğunda görülecektir ki bu eserlerle **Bereketli Topraklar Üzerinde** arasında pek çok benzer nokta vardır.

Orhan Kemal, bu romanında bir Oblamov gibi, bir Bovary gibi orijinal bir karakter yaratamamıştır. Romanlarının olay merkezli olmasından ve diyaloğa önem vererek zamana yönelik kullanımlarını ve mekân tasvirlerini ikinci plana atması, hatta hiç önem vermemesi sebebiyle "zaman-mekân-insan" üçlüsünün oluşturacağı üçgenle verilebilen insanın evrensel özellikleri yeterince vurgulanamamıştır. Roman kişilerinin karakterlerinde tarihten gelen ve geleceğe gidecek olan noktaları verememiştir. Kişilerinin iç dünyalarına girememiş, onları böyle hayvanca bir hayata iteleyen faktörleri açığa çıkaramamıştır. Kişilerinin psikolojilerini sadece konuşmalarla vermeye çalıştığından, derine inememiş, bu kişiler okuyucunun gözünde sadece bir fotoğraf karesi olarak kalmıştır. Kendisinden önce hiç bir yazarın işlemediği bir konuyu ele almamıştır. Yeni bir roman türü ortaya çıkarmamış, bir akım başlatamadığı gibi bir akımı da sonlandıramamıştır. Zaten sanat anlayışının da böyle bir gâyesi yoktur.

**Bereketli Topraklar Üzerinde**, dünya edebiyatındaki "öncü" romanlarla karşılaştırıldığında son sıralarda yerini alabilir. Fakat Türk romanlarının içinde değerlendirildiğinde hâla hak ettiği yeri bulamamış, yeteri kadar tanınamamış bir eserdir.

---

* "Öncü roman" kavramı açısından *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi incelerken, bu kavramın tanıtıldığı, özelliklerinin gösterildiği bir teori çalışması olsaydı, bu yazı çok daha kolay yazılacaktı. Ne yazık ki böyle bir çalışma, en azından kavramın tanıtıldığı bir yazı yok. Bu sebepten el yordamıyla, "öncü" olarak nitelendirilebilecek bir eserde olması gereken özelliklerin çıkarılması da bu makalenin yazarına düştü. Özellikle sosyal bilimlerde, hatadan vâreste bir çalışma, dört başı mamur bir inceleme zordur. Muhtemel hataları okuyucumuzun hoş karşılayacağını ümit ediyoruz.

[1] STEVİCK, Philip, *Roman Teorisi*, Çev.: Sevim KANTARCIOĞLU, G. Ü. Yay., Ankara 1988, s. 13.

[2] JEREMY, Hawthorn, *Studying The Novel*, The Chaucer Press, Bungay, 1986'dan *Roman Nedir* adıyla çeviren: Cihan ÖZDEMİR, *Türk Yurdu*, (Roman Özel Sayısı), C. 20, Mayıs-Haziran 2000. Buradaki "hikâye" kelimesini, "öykü" karşılığı olarak kullanılan "hikâye" ile karıştırmamak gerekir. Romanın içinde yer alan "olay (vaka)" da "hikaye" olarak nitelendirilir.

[3] KUNDERA, Milan, *Roman Sanatı*, Çev.: İsmail YERGÜZ, Afa Yay., İstanbul 1989, s. 13.

[4] ÖZDEMİR, Emin, *Yazınsal Türler*, Bilgi Yay., İstanbul 1999, 4. bsk. s. 273-322.

[5] ÖZDENÖREN, Rasim, *Ruhun Malzemeleri*, Risale Yay., İstanbul 1986, s. 76.

[6] ÖZDENÖREN, Rasim, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yay., İstanbul 2002, s. 12.

[7] ÖZDENÖREN, Rasim, *a.g.e.*, s. 41.

[8] MİYASOĞLU, Mustafa, *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yay., İstanbul 1998, s. 55.
[9] ÖZDENÖREN, Rasim, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, s. 177.
[10] TÖKEL, Dursun Ali, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Akçağ Yay., Ankara 2000, s. 35.
[11] BOURNEUR, Roland - Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çev.: Hüseyin GÜMÜŞ, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989, s. 112.
[12] ÖZDEMİR, Emin, *a.g.e.*, s. 301.
[13] ÖZDEMİR, Emin, a.g.e. s. 311.
[14] ÖZDEMİR, Emin, *a.g.e.*, s. 314-317.
[15] ALANGU, Tahir, *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman*, C. 2, İstanbul 1965, s. 384. Alangu, O. Kemal'in romanlarını konularını göz önüne alarak üç gruba ayırır: a. Biyografya romanları: Baba Evi/1949, Avare Yıllar /1950, Cemile /1952, Dünya Evi /1956; b. Adana'da toprak ve fabrika işçilerinin dünyası: Bereketli Topraklar Üzerinde /1954, Vukuat Var /1958, Eskicinin Oğulları /1962, Kanlı Topraklar /1963; c. İstanbul'da Küçük adamların hayatları: Serseri Milyoner /1957, Suçlu /1957, Sokakların Çocuğu /1963, Devlet Kuşu /1958, El Kızı /1960, Gurbet Kuşları /1962. (Orhan Kemal'in romanlarının sayısı yirmi yedidir. Tahir Alangu'nun bu rakamı on sekiz olarak belirtmesinin sebebi, eserini yayımladığı tarihtir. Buna göre Orhan Kemal, 1965'ten ölümüne kadar (1970) dokuz roman daha yazmıştır.)
[16] ALANGU, Tahir, *a.g.e.*, s.378. Alangu, Orhan Kemal'i Sabahattin Ali ve Sadri Ertem'den gerçekçiliği yansıtmada -içinden geldiklerini, yaşadıklarını anlattığı için- daha başarılı bulur; ama Tatarlı ve Mollof, bu konuda daha farklı düşünür ve Orhan Kemal'in Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali'den sonra, Türk romanında sosyalist gerçekçiliği kuvvetlendiren bir yazar olduğunu söyler. TATARLI, İbrahim - MOLLOF, Rıza, *Hüsayin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açıdan Türk Romanı*, İstanbul 1969, s. 106. Tatarlı ve Mollof, adı geçen eserlerinde değişik yazarlardan toplam on beş roman incelemişler. Ancak "Marksist Açıdan..." eserlere nasıl bir bakış açısıyla yaklaştıklarını, belirtmemişler. Marksist estetik ve Marksist roman anlayışı hakkında bilgiler sunup romanları inceleseydiler daha faydalı olabilirlerdi. Bu arada subjektif değerlendirmelerde bulunduklarını da vurgulamamız gerekmektedir.
[17] UĞURLU, Nurer, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, Cem Yay., ?, İstanbul, s. 45.
[18] ALANGU, Tahir, *a.g.e.*, s.379.
[19] ALANGU, Tahir, *a.g.e.*, s.379, 380.
[20] TATARLI - MOLLOF, *a.g.e.*, s. 111,112.
[21] AROLAT, Osman S., *Orhan Kemal Yeni Hikâyecilere Cevap Veriyor*, Ant, 21.10. 1969.
[22] ALPSAL, Aysel, Sanatçılarla Konuşmalar: Orhan Kemal, *Varlık*, 15.1. 1966.
[23] BEZİRCİ, Asım, *Orhan Kemal*, Tekin Yay., İstanbul 1984, s. 49.
[24] BAYDAR, Mustafa, Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar'dan alıntılayan: BEZİRCİ, Asım, *a.g.e.*, s. 49.
[25] ACARI, Halis, *Orhan Kemal'le Konuşma*, Dost, 1.6.1958. 'den alıntılayan: BEZİRCİ, Asım, a.g.e. s. 49.
[26] BAYDAR, Mustafa, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, s. 114'ten alıntılayan: BEZİRCİ, Asım, *a.g.e.*, s. 53.
[27] ACARI, Halis, *Orhan Kemal'le Konuşma*, Dost, 1.6. 1958'den alıntılayan: BEZİRCİ, Asım, *a.g.e.*, s. 53.
[28] KANIPAK, Süreyya, *Dünyada Harp Vardı Üzerine Bir Konuşma*, Yelken, 1.11.1963.
[29] BEZİRCİ, Asım, *a.g.e.*, s. 53.
[30] UĞURLU, Nurer, a.g.e. s. 42-43.
[31] Orhan Kemal, *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl*, Tekin Yay., 4. bsk., İstanbul 2000, s. 84.
[32] Biz bu çalışmamızda, eserin Remzi Kitabevi tarafından 1975 yılında gerçekleştirilen dördüncü baskısını kullandık. Yapılan alıntılar için, metin içinde verilecek sayfa numaraları bu baskıya aittir.
[33] TATARLI - MOLLOF, *a.g.e.*, s. 108.
[34] Fethi Naci, *50 Türk Romanı*, Oğlak Yay., İstanbul 1997, s. 232.
[35] Fethi Naci, *a.g.e.*, s. 232.
[36] Fethi Naci, *a.g.e.*, s. 232.
[37] TATARLI - MOLLOF, *a.g.e.*, s.109.
[38] TATARLI - MOLLOF, *a.g.e.*, s. 111,112. Gerçekten *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de insanların amansızca sömürülmesi, soyulması, ezilmesi, kişiliğinin öldürülmesi, insanı bedenen öldüren çalışma ve yaşama şartları kısaca Tatarlı - Mollof'un yukarıdaki alıntıda belirtilen her şey etkileyici bir biçimde verilmiştir. Ancak insanları böylesine hayvan derecesine indirip âdetâ öldüresiye çalıştıran ve sömüren insanların ne burjuva sömürüsünden, ne kapitalizmden haberi vardır. Onlar da en az sömürülüşü anlatılan roman kişileri kadar habersizdir bu kavramlardan. Onlar da en az sömürdükleri insanlar kadar kendi çıkarlarını düşünmekte-

dirler. Bu durumda Tatarlı ve Mollof gibi onları suçlamak yerine Bereketli Topraklar Üzerinde yazarı gibi, bu insanları bu kadar acımasız ve çıkarcı yapan nedir, sorusuna cevap aramak daha doğru olur.

[39] Fethi Naci, *a.g.e.*, s. 231, 232. Fethi Naci bunları söylemekte; fakat romanda fabrika sahibinin yani patronun sömürüsüne rastlanmamaktadır. O, sadece vicdanen de istediği halde hemşehrileriyle ilgilenmemiştir. Hatta o da bizzat kendi usta başıları ve kâtibi tarafından, onun adını kullanarak sömürülerini devam ettirdikleri için, sömürülmektedir.

[40] UĞURLU, Nurer, *a.g.e.*, s.39-40. Fethi Naci Orhan Kemal'in genel roman kahramanlarından söz ederken (Orhan Kemal'in alıntılanan bu sözlerine paralel olarak) Orhan Kemal'in insana bakışının romanlarının kişilerine yansıdığını, roman kişilerine de aynı gözle baktığını söyler. "Orhan Kemal, insanlara hep umutla, hep iyimserlikle bakar. Türk romanında bir 'Orhan Kemal bakışı' vardır. O, her insanda, her şeye rağmen aydınlık bir yan bulunabileceğine inanır. Bunu eserlerinde gösterirken, anlattığı toplumsal, ekonomik şartlara kimi zaman boş verdiği bile olur. Oysa *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de, severek, kahrolarak baktığı belli olan insanları, hoşgörüyle ama olduğu gibi gösterir. Onların birbirlerine güvensizliklerini, yalancılıklarını, birbirlerini gammazlamalarını, gösterişçiliklerini, palavra atışlarını, ilkel egoizmlerini bütün çıplaklığıyla gösterir. O insanlar; içinde yaşadıkları şartlarda başka türlü de davranamazlardı. Orhan Kemal bunu büyük bir ustalıkla gösterir. Tiksinerek, öfkeyle bakmaz onlara, anlayarak bakar. Sebep ortadadır. İflahsızın Yusuf, 'Hepimizin de bir ekmek derdi meselâ. Öyle değil mi?' deyince arkadaşı Köse Hasan, 'Ne diyorsun Yusuf? Gözü çıksın. Yurdumuzu yuvamızı ne diye teptik?' der. (s. 10)" Fethi Naci, *a.g.e.*, S. 233-234.

[41] Fethi Naci, *a.g.e.*, s. 232.

[42] TATARLI - MOLLOF, *a.g.e.*, s.116-117. İnsanların daha iyi şartlarda yaşamaları için mücadele etmeleri, daha iyi bir hayat yaşama arzuları elbette ki onların en doğal haklarıdır. Harman yakmak, dağa eşkiyalığa çıkmaya yeltenmek, harman yakmanın adil bir savaşta en kuvvetli bir araç olması... Bunlar bir edebiyat eserini inceleyen yazıdan mı alıntılanmış, yoksa insanları teröre teşvik eden bir propaganda broşüründen mi? Doğrusu yazarları anlamak mümkün değil.

[43] Tatarlı Mollof, eserin toplumcu gerçekçi yapısı hakkında şunları söyler: "*Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı, CHP'nin iktidarda bulunmaya devam ettiği 1946 - 1950 yılları döneminden kısa bir zaman kesimini kapsamaktadır. Fakat bu zaman kesiminin sınırlarında, toplumun başlıca tarihsel, sosyal eğilim ve çatışmaları yakalanmış, Türk edebiyatına, o zamana kadar tanımadığı yeni toplum gerçekleri, seyrek karşılaşılır bir realizm ve kesinlikle canlandırılıp kazandırılmıştır." *a.g.e.*, s. 108.

[44] Tatarlı ve Mollof, anılan eserlerinde "1946 - 1950 CHP döneminde geçen romandaki bu olayların daha derinlemesine anlatılamamasının nedenini, Orhan Kemal'in Menderes'in baskı ve terör yönetimindeki sansürden çekinmesine bağlamaktadır (*a.g.e.*, s. 113). Fakat İnönü dönemindeki olayları anlatan Orhan Kemal, DP iktidarında bundan niçin çekinsin. Bize göre, eğer gerçekten bir çekinme varsa, bunun sebebi, "romandaki olayların Türk toplumu içinde geçiyor gösterilmesinin yönetim tarafından hoş karşılanmaması korkusu olabilir.

[45] MORAN, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yay., İstanbul 1991, 2. bsk., s. 40, 41.

[46] MORAN, Berna, *a.g.e.*, s. 41.

[47] MORAN, Berna, a.g.e. s. 38.

[48] MORAN, Berna, *a.g.e.*, s. 40.

[49] MORAN, Berna, *a.g.e.*, s. 51.

[50] Fethi Naci, *a.g.e.*, s. 235; TATARLI - MOLLOF, *a.g.e.*, s. 108,121; ALANGU, Tahir, *a.g.e.*, s. 387.

[51] MORAN, Berna, a.g.e., s.36.

[52] Fethi Naci, *a.g.e.*, s. 233.

[53] Fethi Naci, *a.g.e.*, s. 231,235.

[54] TATARLI - MOLLOF, *a.g.e.*, s. 112.

[55] MİYASOĞLU, Mustafa, *a.g.e.*, s. 62.

[56] BEZİRCİ, Asım, *a.g.e.*, s. 53.

[57] MİYASOĞLU, Mustafa, *a.g.e.*, s. 62.

[58] MİYASOĞLU, Mustafa, *a.g.e.*, s. 63.

**MEHMET NURİ YARDIM**

# BİR DEVRİN SONU: "İBRAHİM EFENDİ KONAĞI"




Sâmiha Ayverdi'nin İbrahim Efendi Konağı isimli romanının ilk baskısı 1964 yılında yapılır. 475 sayfadan oluşan eserin 2'nci baskısı 1973 de, 3'ncü baskısı 1982'de, 4'ncü baskısı ise 1999'da gerçekleşir. Romanda, Meclisi Maliye Reisi İbrahim Efendi'nin Şehzadebaşındaki Konağı'nda cereyan eden hadiseler anlatılmaktadır. 1909 yılının başlangıcının anlatıldığı eserde İbrahim Efendi 80 yaşındadır. Anlatıcı olan yazar Sâmiha Ayverdi ise henüz 5 yaşlarını sürmektedir. Konak çevresi sakinleri olan İbrahim Efendi, kızları, damatları, torunları ve komşuları başlıca kahramanlarıdır.

Romanın özeti kısaca şöyle: Gediz'in ileri gelenlerinden bir tiftik tüccarının oğlu olan İbrahim Efendi, uzun seneler Meclisi Maliye Reisliği yapmıştır. Anadan babadan kalma büyük bir mirasa konmuştur. Kışları Şehzadebaşı'ndaki konağında, yaz aylarını ise Boğaz'da Çengelköy'deki köşkünde geçirir. İki kızı ve damatlarıyla depdebeli bir hayat sürmektedir. Hilmi Bey ve Bahise Hanım adlarında iki de kardeşi vardır İbrahim Efendinin. Damatlardan Salih Bey, bütün bu servete sahip olabilmek hırsı içindedir. İkinci damat Yusuf Bey ise kalender mizaçlı, hoş sohbet bir adamdır. Huysuz olan karısına katlanamaz, bohem bir hayat yaşar, sonunda intihar eder.

Komşuları ve gelip gidenleri ile Osmanlı refah ve rahatlığını yansıtan eğlenceler ve düğünleriyle tanınan, haremi, selamlığı, uşakları ve hizmetçileri bulunan İbrahim Efendi bir kalp krizi geçirir ve fâni dünyaya veda eder. Artık konağın idaresi, Efendi'nin büyük kızı Şevkiye Hanımefendi'nin sorumluluğundadır. Kalan mal ve mülkün yönetiminde kâhyalar kadar bile yetkisi olmayan damat Salih Bey, karısıyla yaptığı tartışmalardan usanır, konağı bırakır gider. Gelirler yıldan yıla azalmıştır konakta. Yeni kâhya Zaim Bey uyanık biridir, malı mülkü iki kızkardeşin elinden alır. Kızkardeşler de hakları olan mirası geri alabilmek için mücevherlerini avukatlara kaptırırlar. Avukatın biri konağın iki katını zorbalıkla işgal eder. Kızkardeşler kendilerine bırakılan çatı arasında barınamayacaklarını anlarlar. Kayınbiraderleri Hilmi Bey'in torunu eczacı Sedat ve görümcelerinin oğlu mühendis Ekrem Beyler, Şevkiye ve Şükriye Hanımefendiye Fatih semtinde Hırka-i Şerif yakınlarında bir ev kiralar, bakım ve geçimlerini temin ederler. Bu kira evinde önce yaşça küçük Şükriye Hanım'ın hayatı sona erer.

İbrahim Efendi Konağı hakkında tanınmış edebiyat otoritesi Nihat Sami Banarlı şöyle demektedir:

"Eserde 2'nci Abdülhamid devri Maliyecisi ve Ayverdi'nin anne tarafından amcası İbrahim Efendi'nin Şehzadebaşı'ndaki konağında geçen vak'alar anlatılmaktadır. İmparatorluk devrinde sosyal bir müessese olan konak ve konak hayatı bütün hususiyetleriyle işlenmekten başka Türk âilesinin çöküşüyle beraber imparatorluğun çöküşü de yakın geçmişimizin tabloları halinde canlandırılmıştır."[1]

Geçen yıl kaybettiğimiz değerli edebiyat tarihçisi Ahmet Kabaklı adı geçen eser hakkında, "Eski İstanbul'u bu kadar güzel, bu kadar özleyici, aynı zamanda da tenkitçi gözle ve gerçek tablolar halinde sunan eser okumadığını söyleyebilirim." der.[2] Kabaklı Hoca'nın diğer bir değerlendirmesi ise dikkat çekici ipuçları taşır:

"Sâmiha Ayverdi İstanbul kültürünün özünü ve son asır içindeki 'kendimizden kopuş'la gelen yıkılışları İbrahim Efendi Konağı eserinden alınmış seçkin bir üslûpla ortaya koymaktadır."[3]

Usta fıkra yazarı Ergun Göze, 'Sâmiha Ayverdi' başlıklı yazısında, İbrahim Efendi Konağı'ndan bilhassa bahseder:

"Bu büyük kadının bugün Türk edebiyatında ve fikir hayatında belli bir yeri vardır. Başlangıçta romanlar yazarken sonraları daha çok fikir eserleri vermeye başladı. Bunlardan "Türk Tarihinin Osmanlı Asırları" bir orijinal terkiptir... "İbrahim Efendi Konağı" ise roman-hâtıra-tarih terkibi arası kendine mahsus bir büyük eserdir. Onun belki en büyük eseri... Vatanseverlik duygusunun, iman duygusunun kesafet kazanmasından..."[4]

Ergun Göze bir başka makalesinde yine romanın hususiyetlerini zikreder:

"En büyük eserlerinden birisi olan olan İbrahim Efendi Konağı, bunun için bir imparatorluğun romanıdır. Ve bu romanı okuyan her vicdan sahibi, bir imparatorluk yıkımının ezâsını, azabını vicdanında duyacaktır."[5]

Gazeteci yazar Hamdi Varoğlu ise eseri şu cümlelerle yorumlar:

"İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı'nın ellibirinci eseri olarak yayınlanan İbrahim Efendi Konağı eserini eline alan bir kimse hele konak mefhumunu ve dünkü İstanbul'u yakından tanımış bir neslin mensubu ise, bu şaheseri mutlaka bir hamlede okuyacak, son satırını tamamlayıp kitabı kapadığı halde kendisini onun cazibesinden yine de kurtaramayacaktır. İbrahim Efendi Konağı'nın Sâmiha Ayverdi imzasını taşıdığını söylemek, eserin ifade ettiği değeri anlatmaya ve bu iddiayı haklı göstermeye yeter olduğunu sanıyorum... İbrahim Efendi Konağının son satırını bitirip kitabı kapadığımız zaman çoktan göçüp gitmiş bir daha dönmesine ihtimal kalmamış olan saltanatlı bir devrin, bütün şa'şaası ile başlayıp, sonra yavaş yavaş tükenen bir kandil gibi sönmesini, onunla beraber sönüp giden depdebeli bir aile hayatının menşurunda seyrettiğiniz hissine kapılıyorsunuz.. 'İbrahim Efendi Konağı'nı tadına doyum olmayan bir iksir içercesine, bir hamlede okuyup bitirdim. Ama içilirken çok zevk veren bu iksirin son yudumu damakta kekremsi bir tad bırakıyor."[6]

**DÜNYANIN MERKEZÎ MEKÂNI**

Sâmiha Ayverdi ile alâkalı çok önemli bir başucu eseri hazırlayan İsmet Binark, İbrahim Efendi Konağı ile ilgili olarak şunları yazmaktadır:

"Ayverdi'nin çocukluğunda derin izler bırakan 'İbrahim Efendi Konağı' Şehzadebaşı'ndadır. İbrahim Efendi Konağı ile imparatorluğun çöküşü arasında bir benzerlik yakalayan Sâmiha Ayverdi, İstanbul kültür ve medeniyetini ve aile muhitini tanıtmak için bu konağı, itibârî bir dünyanın merkezî mekânı olarak seçmiştir. Konakta yaşamış veya bu konakla irtibatı olan şahıslar, kimi zaman romanlarının dünyasına yerleştirilmişlerdir. Yazarımız, böyle bir muhit içinde dünyaya gelmiş, İstanbul'un karakteristlik bir semti olan Şehzâdebaşı'ndan İstanbul'u görmüş ve tanımış; anneannesinden şifahî kültürü ve tarih şuûrunu almış; İbrahim Efendi Konağı'nda Osmanlı Türkü'nün soyluluğunu yaşamış ve imparatorluk coğrafyası'nın dağılışını bu konakta müşâhade etmiştir."[7]

Yazarın dili ve üslûbunu bir makalesinde ele alan Halil Açıkgöz, "İstanbul Geceleri, Boğaziçi'nde Tarih, İbrahim Efendi Konağı gibi eserlerde onun kalemi İstanbul medeniyetinin nesi var nesi yoksa ortaya dökmüştür. Sokaklariyle, çarşı pazariyle, târih olmuş her türlü varlıkla dolu olan bu eserler bugün artık hayâtımızdan çekilip gitmiş pek çok kelime ve mefhumu ihtivâ etmektedir" demektedir.[8]

Semih Ertuğrul'un yaklaşımı da oldukça kayda değer. Ertuğrul'un bakışı şöyle:

"Son devir hayâtımızı, millî ve tarihî değerlerimizi, imparatorluğumuzun temellerinin kayış ve çöküş sebeplerini, iman çekirdeği etrafında örgüleşmiş, siyâsî, askerî, içtimâî, iktisâdî ve kültürel mesele ve müesseselerin nasıl kundaklanmış olduğunu fevkalâde canlı ve edebî üslûpla ortaya koymakta, bizleri bilmediğimiz pek çok hakîkatle yüz yüze getirmektedir."[9]

Sâmiha Ayverdi'nin biyografisini kaleme alan Prof. Dr. Kâzım Yetiş ise eserle ilgili olarak şu mühim tesbiti yapar:

"İbrahim Efendi Konağı ile beraber devrinin siyasî olayları, gelişmeleri de üzerinde durulan konulardandır. Son devrin siyasî olaylarını tahlile tabi tutan yazar, Balkan Harbi'nden sonra birbirini takip eden muharebeleri devri yaşamış bir insan yanıklığı ile anlatır, değerlendirir, iç ve dış sebepleriyle yıkılışı inceler. Yakın devir Türk tarihinin pek çok meselesine eğilen, yorumlar ve tahliler yapan yazar, konakla beraber cemiyetin, devletin dağılışını verirken, son iki asırlık çözülüşün kültür hayatımızda açtığı yaraları yine sebepleri ve mesulleri ile beraber açıklar."[10]

24 bölümden oluşan romanın başında baş kahraman İbrahim Efendi'nin fotoğrafı bulunmaktadır. Kızı Şevkiye Hanımefendi ise soluk resmiyle kitabında sonunda yer alır. Devri aydınlatan ve kitabı süsleyen bazı tarihî mekânların çizimleri ise yüksek mimar ve ressam Aydın Yüksel'e ait. Eser, "Takdim" yazısından sonra, "İbrâhim Efendi": 'Hâlet Hanımefendi' 'Zekiye Hanımefendi'; 'İbrahim Efendi'nin Konağı';'İbrâhim Efendi'nin Kızları, Damatları ve Torunu'; ' Ramazan ve İbrâhim Efendi Konağı'; 'Beyazıt Câmii Avlusunda Ramazan Sergisi'; 'İbrâhim Efendi Konağında Bayram Hazırlığı'; 'Bayram Namazı' 'İbrahim Efendi'nin Komşuları '; 'Yusuf Bey'in Yalısı'; 'İbrahim Efendi'nin Köşkü'; 'Yûşâ Tepesi'nde Yatan Adam'; 'İbrâhim Efendi'nin Hastalığı'; 'lem Gene O lem'; 'Terânedil Kalfa'nın Evi'; 'Şâyeste Kalfa'nın Evi'; 'Balkan Muharebesi'; 'Muha-

rebeden Muharebeye'; 'Konağın Ruhu'; 'Yokuş Aşağı'; 'Konağa Veda'; 'Hak Kapısı'; 'Macerânın Son Yaprağı' başlıklarını ihtiva ediyor.

Sâmiha Ayverdi, eserin başında yer alan "Takdim" yazısında şöyle demektedir:

"Bu kitap ne bir hikâyedir ne masal ne de roman... Zamânı, mekânı, vak'aları, şahısları, isimleri hattâ vak'alarının seyri, sırası ve detaylarının yüzde doksanı ile otantik ve yaşanmış bir devrin, gerçek ve yaşanmış bir hayat tablosudur.

Biz, imparatorluk Türkiyesi'nin hemen de son evlâdları; içinde haşır neşir olduğumuz askerî, siyasî, içtimaî ve iktisadî bir târih meydanında köşe kapmaca oynamış kimseler olarak, görüp duyduklarımızı, tadıp kokladıklarımızı, kudretimiz ölçüsünde, gelecek nesillere intikal ettirmek mecburiyet ve mes'ûliyetinin altında bulunuyoruz. İşte bu kitabın meydana gelmesi de o vazife hissinin bir netice ve zarûretinden ibârettir.

Kitabın ihtivâ ettiği hikâyeler, o devri görmemiş olanlar için birer hayâl ve fantezi mahsûlü sayılabilirse de, hayâl, masal ve mübâlâğa şöyle dursun, eksiği var fazlası yoktur. Asıl biz, son yıllarını idrâk etmiş olanlar, bu yaşadığımız zamanların arkasından hayret ve ibretle bakıp: Rüyâ mı idi acaba? desek revâdır."[11]

Bu eser Sâmiha Ayverdi'nin gerçek hatıralarından yola çıkarak kaleme aldığı ve devrin bütün sosyal, siyasal ve kültürel manzarasını çizdiği bir eserdir. Roman örgüsü içinde yazılan İbrahim Efendi Konağı'nda Osmanlı'nın son döneminden bir pencere açılmaktadır.

**MAHALLENİN MUHAFIZLARI**

Sosyal hayatın bir parçası olan mahallenin fonksiyonel elemanları 'imam', 'muhtar' ve 'bekçi'nin varlıklarıyla toplumu nasıl ayakta tuttuğu, şu satırlarla gözler önüne serilmektedir:

"Bir mahalle, cemiyet bünyesi içinde sağlam bir hücre, üreme ve devam vazifesini bir ibadet kutsiyetiyle üstüne almış bir kale demekti.

Mahalle denen bu dayanıklı, sağlam ve târihî uzviyetin bir minyatür devletçilik hüviyeti ile, devam ve idaresi ise, bu devletçiliğin bir çeşit icra ve teşrî organları olan imam, muhtar ve bekçinin uhdesine havale edilmişti.

İmam, dinden gelen güven ve saygının; muhtar devlet ve hukuk nizâmının; bekçi ise, din ve devlet buyruğu gözcülüğünün birer temsilcisi idiler."[12]



*Samiha Ayverdi*

Eserin ilerleyen sayfalarında, yakın tarihimizin en çok tartışılan padişahlarından Sultan Abdülhamid'le ilgili önemli bir tespiti okuyoruz Ayverdi'den:

"İkinci Sultan Abdülhamid, hemen her teşebbüsünü baltalayan ya da çürüğe çıkaran gizli düşmanlarına rağmen, bir memleketin kalkınmasında insan gücünü değerlendirmenin ve cehâletle güreşmenin hemen tek selâmet çâresi olduğuna inanmış büyük devlet adamıydı."[13] Bu büyük siyasî dehâya karşı tuzak hazırlayan ve onunla mücadele edenle-

rin gerçek hüviyetleri romanın başkahramanı İbrahim Efendi'nin gözüyle şöyle yansıtılır:

"İmparatorluğun târihî gerçeklerini ve an'anevî siyâsetini bilmeyen, devlet ve cemiyet bünyesinin îcap ve zarûretlerine vâkıf olmayan bir alay sivri akıllı türedî ve aldatılmış adam, bir hürriyet lâfıdır tutturmuşlar, bu uğurda yapmadık hatâ bırakmıyorlardı. Hürriyetin, herşeyden evvel, cehâlet ve gafletten kurtulmak olduğunu bilmeden, onu aktarmadan, bakkaldan satın alınır bir nesne imiş gibi, terter tepinerek istiyorlardı. Adlarına 'Jön Türk' dedirten bu hayâlperest mâcerâcılara, zehiri panzehirden ayırt ettirmek de mümkün değildi. Zira böyle bir kıyas ve seçme yapabilmek için, ya derin bir kültür, ya uzun bir tecrübe ya da şuurlu bir îmânın ferâseti lâzımdı."[14]

Romanın ilerleyen bölümlerinde Ramazan neş'esi ve konaktaki Ramazan geleneklerine şâhit oluruz. Bu günlere özgü an'anevî yemekler ve mutfak zenginliği gözkamaştırıcı mahiyettedir. Kutsal ayda yapılan ibadetlerin manevi havası farklı olmaktadır. Dinleyelim:

"Nihâyet ramazan gelir, oruç ayının ilk gecesi ile berâber terâvih, iftarlar ve dolayısıyle eğlenceler de başlamış olurdu.

Ramazanda zengin, orta halli hatta fakir, herkesin kapısı ve sofrası herkese açıktı. Akrabâ ve yakın dostlar arasında, dâvetsiz olarak iftara gitmek, bir saygı ve nezâket kâidesi idi. Buna mukâbil akrabâlık, ahbaplık ve komşuluk münâsebetleri gereğince yapılan iftar dâvetleri de gene, dâvet edilene karşı dâvet edenin alâka, îtibar ve saygısının bir nişânesi demekti. Onun için bir yandan eşi dostu, hısımı akrabâyı ağırlamak, bir yandan fakîri fukarâyı kollamak için kurulan iftar sofraları, Kadir gecesine kadar devam eder ve böylece otuz ramazan İstanbullu'nun kapısı açık bulunurdu.

İftara yarım saat kala, evlerin içinde sessiz ve sabırsız bir telâş başlardı. Yüzler rûhânîleşip hafifçe solar, her zamankinden daha anlayışlı daha mülâyim olurdu. Hatta tiryâkilerin abus ve kavgacı çehrelerinde bile bir îmânın felsefesini okumak mümkündü."[15]

Ramazanlarda özellikle namazların ayrı bir neşvesi olmaktadır. Bunu satırlarına aksettiren yazarımız, iftardan sonraki gece ibadetleri sırasında yaşanan güzellikleri anlatırken bizi o iklimlere taşır:

"Yatsı ezânı okunur okunmaz, abdestler tâzelenir ve terâvih hazırlığı başlardı. Bâzıları câmilere gider, bâzıları da namazlarını evlerde yalnız veya cemâatle kılarlardı.

Eski insanlar namazlarını vaktinde ve bilhassa cemâatle kılmaya dikkat ve îtinâ gösterirlerdi. Câmi, kalabalıkların en kolay ve en samîmi bağlarla sosyalleşebildikleri ve kendi aralarında bir âşinâlık alış verişi edip mânevî bir köprü kurdukları bir mahaldi. Öyle ki, insanoğlu kendi kendini madde âleminin günlük boğuntusundan, iş gibi, yemek-içmek, uyku gibi mekanik esâretinden bir mânevî istiklâl bölgesinin huzur ve emniyetine atmak sûretiyle hürriyete ilticâ ederdi.

Namazdaki teslîmiyet, kulun kendini inkâr etmesi veya nefyeylemesi değil; belki bindiği gemi batarken, ya da ateş hattında kurşunlar tepesinden yağarken dahi onu, rahatlıkla Hakk'ın huzûrunda tutabilen hudutsuz kudretti.

Ramazan ayında İstanbul'un hemen her konağının bir köşesi, bir çeşit mescit hâline

konurdu. Otuz ramazan, terâvih kıldırmak üzere güzel sesli bir imam tutulur ve konak halkından başka, civardan isteyen herkes, câmiye gidecekleri yerde buraya gelebilirlerdi.

İbrâhim Efendi'nin konağı da bu gelenek îcabı bu teâmüle uygun hareket ederek, selâmlığın büyük salonunu terâvih namazına tahsis ederdi. Hareme geçen mâbeyn kapılarının önüne birer paravana konur ve her iki salona da sırma, kasnak, anavata, dival işlemeli ipek arakiye ve yazma seccâdeler serilirdi. Her iki rekâtta salavat getiren güzel sesli müezzinler ve ilâhîcilerin de iştirâkiyle sabâdan bestenigârdan hicaz ve acemaşîrandan ilâhîler okunur mağfiret ayının bu toplu ibâdeti ile yürekler yumuşar, bir hafiflik, bir huzur ufkuna doğru kayan gönüller, iyilik kabûlüne ve güzellik zuhûruna elverişli bir zemin hâline gelirdi."[16]

**RAMAZAN BEREKETİ**

Eser boyunca biz Osmanlı medeniyetinin muhteşem görüntüsüne ulaşırken, bu küllün cüzlerinden olan Ramazan yaşayışına da şahit oluruz. Bu ayda camilere asılan mahyalar, mahyacılık sanatı ve ustaları, iftar topları ve iftar sonrası yapılan gezi ve eğlenceleri adeta benliğimizde hisseder ve yaşarız. Özellikle eski İstanbul'un gözde mekânları olan Divanyolu, Çarşıkapı ve Şehzadebaşı'ndaki eğlence kültürüne yakinen şahit oluruz. İlk yerli ve millî tiyatro nümunelerini yaşatan üstadların maharetlerine vâkıf oluruz İbrahim Efendi Konağı'nda. Yine Ayverdi'ye kulak vermeye devam edelim:

"Terâvihten sonra önceden kestirdiği bir eğlence yerine yollananları buralarda neler beklemezdi ki? Orta oyununda Kavuklu Hamdi'yi, Ali Bey'i, Zenne Tevfik'i, Kurban Oseb'i, Küçük İsmail'i, Pîşekâr sım'ı seyretmeye doyum mu olurdu?

Ya Karagöz'ün Kâtip Sâlihleri, Cerrâh Sâlihleri, Yorgancı Abdullah'ları, Hayâl Küpü Emin Ağa'ları ve dost meclislerine revnak veren Çaylak Tevfik'leri, ihmâle gelir san'atkârlar mıydı?"[17]

Bu görülesi intiba ve hatıraları Osmanlı tarihi boyunca meddahlar süsler. Yazar, eski ustaları yâd eder:

"Birer tipik şarklı san'atkâr olan Abdürrezzak, Hasan ve nihâyet Nâşid gibi tulûat üstatları, espriyi ve zekâyı şahlandırmış bu popüler sahne adamları, ancak kıymetleri sağlam ve oturmuş bir cemiyetin mahsûlü olabilirdi. Nitekim o devir, henüz örf, âdet, dil, din, hulâsa tekmil sosyal îcap ve düzenleriyle âhenkli bir cemiyet manzarası arzetmekte bulunuyordu ki bu kıvam ve nizâmın da dölleri, mahsulleri olması tabiî idi.

İşte gerek orta oyuncu, gerek Karagözcü, gerek meddah denen bu artistler kâfilesi, hayallerinin genişliği, lisâna hâkimiyetleri, kütle psikolojisine âşinâlıkları, kıvrak zekâları, ferâsetleri, mevzûun durumuna bükümüne göre kayış, toplanış ve açılışları ve bilhassa taklit kâbiliyetleri, mimiklerdeki sür'at ve kudret ile, kalabalıkları âdeta eritip tek vücut hâline getiren bir san'at tılsımına sâhiptiler."[18]

Ramazan'ın genel manzarası içinde Beyazıt Camii avlusunda kurulan Ramazan Sergisi'nin farklı bir yeri vardır. Burada teşhir edilen tesbihler, tatlılar, yüzük taşları, gümüş eşyalar çok ahenkli ve renkli bir panayır havasını aksettirmektedir.

Oruç ayından sonra Ramazan Bayramı'nın tatlı telaşı ve huzur verici hazırlığı da İbrahim Efendi Konağı'nda merasimlerle yapılmaktadır.

"Çocuk için bayram demek, âile, cemiyet ve din nizamlarının el birliği ile çizdiği bir toplu zevk ve eğlence demekti. Bir arada yaşamak üzere yaratılmış insanoğlu için, belki çok mühim ihtiyaçlardan biri de, berâber eğlenmekti. Eski Türk cemiyetinde ise bu kolektif meserret, köklü bir teâmüldü."[19]

Milletimizin bütün fertlerinin ortak bir ruhla yaşadığı Ramazan ve bayram sevincini romanın satır aralarında bulmak mümkün. Çocukluğunda bu benzersiz güzel atmosferi yaşayan Sâmiha Ayverdi, o günleri hasretle yâd ederken okuyucusuna da masum zevkleri tattırır:

"Eski cemiyette bayram, büyüğe de küçüğe de gökten inen bir mâide gibiydi. Saygının, şefkatin, affın, efendiliğin besleyip yumuşattığı yüreklerden, sanki oluk oluk iyilik ve güzellik akardı.

Bayram sabahları, henüz güneş bir meçhul semtteki uykusundan uyanmadan, evlerin içi uyanır, bir taraftan da mahalle bekçisi

Bu sabahın ayazına
Kalkın Hakk'ın niyâzına
Abdest alın ey komşular
Buyrun sabah namâzına

diyen manilerini okuyup davullarını vurarak, gecenin çalık renkli derisini ürperte ürperte geçerlerdi.

Fakat bekçilerin davullarından çok evvel, zâten uyanan uyanmış blunur ve evlerin kapıları birer birer açılarak genç, yaşlı ve çocuk, bütün bir hâne halkı, erkeklerini câmiye selâmetlerdi."[20]

İbrahim Efendi Konağı'nda insanlar harem ve selâmlık sâkinleri, gece yarısı adetâ ayaklanmaktadır. Evin beylerini uğurladıktan sonra hanımlarla kalfalar da giyinmekte ve erkeklerin dönüşü beklemektedirler. Fakat bu dönüş biraz zaman alır. Çünkü hutbe ve namaz bittikten sonra câmi kapısında toplanan cemaat, tanıdık tanımadık herkesle musafaha edip bayramlaşmaktadır. Veziri, nâzırı, ahçısı, uşağı, hâkimi, hammalı cemiyetin değişik sınıflarından kişiler bu bayramlaşmada eşit ve âdil bir şekilde sıraya girerler. İbrahim Efendi de bayram namazlarını genellikle Süleymâniye Câmii'nde kılar. Damatları ve diğer yakınlarıyla namazı kıldıktan sonra konağa döner.

Ramazan ayının otuz günlük nefis terbiyesinden sonraki bu bayramın psikolojik hâlini ve hâlet-i ruhiyesini tahlil eden yazar şu önemi tesbitte bulunur:

"Sabahın bu erken saatinde her koldan câmiye doğru akan sessiz, vekarlı bir kalabalık ise, sanki otuz günlük açlık terbiyesiyle, kaba, hayvânî ve kılçıklıtarafları törpülenmiş bir muhâsebe ve murâkabe havası içinde, gittikçe büyür ve hepsi birden, Sinan'ın İslâm îmânı ile Türk rûhunu müşterek bir plân üstünde tefsir edip şâhikalaştırdığı Süleymâniye mûcizesinden içeri girerlerdi."[21]

## MİMAR SİNAN'DAKİ SIR

İbrahim Efendi Konağı, sıradan bir roman olarak algılanmamalı. Eserde, bütünüyle sanatımız, estetiğimiz, kültürümüz ve bütün ihtişamıyla geçmişimiz sergileniyor. Meselâ Mimar Sinan'ın anlatıldığı bölümde, bu büyük dehâyı meydana getiren sebepler üzerinde durulur:

"Şüphe yok ki Sinan'ı Sinan yapan birinci derecedeki âmil onun vahdetçi görüşü, şevk ve şûle saçan îmânıdır. Dikkat edilirse, o, sivil, askerî ve dinî eserleri arasında, bilhassa ibâdethâneyi esas ve nihâî gâye olarak ele almış ve dâima câmii sanki Yaradan'ı gözünün önünde tutarak inşâ etmiştir."[22]

Koca Sinan'ın, yaptığı mâbedlerle arasındaki ruhî rabıtayı ise şu nefis cümleler aksettirir:

"Fakat Sinan, mâbedi, san'at için yapmamış; sırf Allah'a ibâdet ve kulluk etmek, gemilerdeki pusulalar gibi, yollarını şaşırmaktan korkanlara istikâmet, ümit ve yaşama şevki vermek isteyen bir anlayıştan hareket ederek yapmıştır."[23]

Yahya Kemal'e "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şâheserini yazdıran ruhun güzelliğini ve manevî tekâmülünü Ayverdi'nin şu ölümsüz satırlarında yeniden keşfederiz:

"Bayram sabahı evlerin içinden genç, yaşlı hatta çocuk, ne kadar erkek varsa, bir mıknatıs gibi çekip mahremiyeti içine toplayan Süleymâniye, sanki muayyen bir cemâat için değil de, bütün dünya müminlerinin melcei, bütün İslâm âleminin sığınağı ve tapınağı olmak karârıyle âbideleşmişti."[24]

Roman boyunca İbrahim Efendi'nin ilginç özellikler taşıyan yakın çevresini yakından tanıyor ve takip ediyoruz. Çok güçlü tahlilleri ve kuvvetli tasvirleri olan Ayverdi, konağın komşularından Hattat Aziz Efendi, Hilmi Bey, Vâsıf Bey, İbrahim Paşa, Cemal Bey ve Yusuf Bey'i canlı fırça darbeleriyle adeta resmeder. Bu portreler hayali birer insan değil, yakından tanıdığımız birer varlık olarak karşımıza dikilirler. Özellikle konağın örnek genç kızı Râtibe, idealize edilen bir kahraman olarak beliriverir. Bugünlerde bir eser olarak kültürümüze kazandırılan[25] ve adını bu kitaba veren "Râtibe", Akif'in "Asım'ın nesli" dediği olgunlukta bir sağlam karakter ve ideal tiptir. Sâmiha Ayverdi, kendisine örnek aldığını söylediği, genç yaşta vefat eden bu talihsiz genç kızı adeta Türk kızının bir ahlâk numunesi olarak görmek ve göstermek ister. Çevresine, küçüklerine ve büyüklerine kendisini kabul ettiren bu olgun genç kız, "her gittiği yerde hoş karşılanan, itibar ve muhabbet gören"26 bir kızdır.

Romanda sadece 20'nci yüzyıl değil, geçmiş asırlar da anlatılmaktadır. Sadabat, Nedîm, Evliya Çelebi ve geçmiş saray âdâbı gözlerimizin önünden akar gider. Gerileme ve yıkılış döneminin baş âmillerinden sefahate dikkat çekilir bu arada. Yedikule, Küçüklanga, Yenikapı ve Samatya meyhaneleri tasvir edilir.

## SAĞLAM AİLE BAĞLARI

Osmanlı konak, köşk ve yalılarında çalıştırılan insanların sosyal statüsüne ve refah seviyesine temas eden yazar, bu kişilerin dışlanan değil kucaklanan ve evin gerçek bir evladı olarak kabul ve itina gören fertleri olduğunu ısrarla vurgular. Bu münasebetin

sağlamlığına ve samimiyetine dikkat çekilirken sosyal ahenk ve barışa da işaret edilir:

"On, on beş sene bir efendinin kapısına, kendi baba bucağı imişcesine bağlılık gösteren bir insan, artık bu kapı tarafından terkedilmez, ihmal edilmez bir Allah emâneti hâline geliyordu. Kaderini, çalıştığı kapıya bağlarcasına hizmet eden kimse için bu kapı tarafından kaydıhayat şartiyle, mâlî, hissî ve vicdânî bir alâka ve himâye görüleceği esâsen bilinirdi. Nasıl bilinmesin ki, kendisinden bir evvelki, ondan da başka bir evvelki kapı yoldaşı, hep aynı muâmeleyi görmüş, aynı yollardan geçmiş, hep aynı adâlet ve şefkat geleneğinin şaşmaz îcapları içinde cereyan eden efendi-kapı halkı münâsebetinin emniyetli, düzenli ve mürüvvetli netîcelerini görerek, kendi istikbâli adına da gam çekmemiş, endîşeye düşmemişti."[27] Bu devirde evlerdeki yardımcılar, efendileri tarafından şân ve şereflerine uygun bir düğünle evlendirilir, mücevheri takılır ve bağışlanan dayalı döşeli bir eve yerleştirilir. İş bu kadarla da kalmaz. Efendi kendisine hizmet edenlerin çoluk çocuğundan da sorumlu olur, sadece bayram seyranda değil, her zaman himâyecisi ve ihtiyaç anında arkasında olacaktır.

Osmanlı Devleti'ni ayakta tutan temel dinamiklere vurgu yapan yazar, toplumda Allah korkusunun egemen olduğunu, bu korkuyla zulmün önlendiğini ifade eder. Devletin bütün müesseselerinde ve toplumun her kesiminde aynı anlayışın hâkim olduğunu kaydeder Ayverdi. Romancımız, imparatorluğu asırlarca dimdik ayakta tutan bu "hak" ve "adalet" hassasiyetini yazar şu satırlarla dillendirir:

"Devlet ölçüsünde olsun, cemiyet ölçüsünde olsun, imparatorluk sathının müşterek ve hâkim fikri, hak ve adâleti öne almış bir anlayış ve inanıştı. Onun için bir beylerbeyi, bir sancakbeyi, değil binleri aşan kapı halkına hak emirleri dışında muâmele etsin, tımarı ve zeâmeti çevresinde çalışan toprak işçisinin, nüfuz bölgesi içinde bulunan kasaba ve şehir halkının hayat ve menfaat sâhalarına tecâvüz eylesin, bu alışılmış ve görülmüş muâmelelerden değildi."[28]

Sâmiha Ayverdi'yi, bir roman yazarı olmanın ötesinde köklü medeniyetimizin şâhidi ve kültürümüzün tespitçisi olarak görmek daha doğru olur. Diğer eserlerinde olduğu gibi bu romanında da Osmanlı'yı yücelten ve Osmanlı Türkü'nü diğer milletlerden üstün kılan özelliklere işaret ederken, bilhassa sağlam bir inançtan devşirilen "Allah korkusu"nun altını çizer. Ona göre, bütün meziyetlerin temelinde bu sağlam inanış, ortak hissediş ve derin duyuş telakkisi vardır:

"İnsandan korkan insanı aldatabilirdi. Fakat Allah'tan korkanın onu aldatmaya kalkışmasına imkân yoktu. Bu yüzden görenek ve geleneklerle el ele vermiş bir hak ve adâlet anlayışı, cemiyete insaf ve muhabbetle yumuşamış âdil ve müsâvatçı bir nizam getirmişti. Onun için, usta çırağını bin cân ile yetiştirip adam etmeye kendini borçlu sayar; onun için hoca talebesine nesi var nesi yoksa aktarmayı bir ibâdet bilir; onun için zengin fakirin elinden tutar, zekât der, sadaka der, fitre der, fidye der verirdi. Onun için, efendi kendi bendesine bende olurcasına şefkat göstermeyi bir îman vecîbesi, bir îman borcu tanırdı."[29] İbrahim Efendi'nin "anî bir kalp krizi" ile dünyaya veda etmesi, konakta büyük sarsıntılara sebep olur. Bu ölümü yazar, "Ve İbrahim

Efendi denen bu bastığı yeri titretmiş adam da nihâyet dünya nöbetini savıp ukbâ hayâtına yüz döndürdü"[30] cümlesiyle hülâsa eder

Meşrutiyet, Jön Türkler, Selanik'te kurulan İttihat ve Terakki Cemiyeti, Mahmut Şevket Paşa, Enver Paşa ve masonluk arasındaki sıkı bağlar ve bağlantılar romanın akışı içinde zaman zaman okuyucuya çarpıcı ipuçları verir.

**ESKİ İSTANBUL TERBİYESİ**

Eski İstanbul, bütün yaşayışıyla kabuk değiştirmektedir. Farklı kültürlerin ve bilhassa batılı yaşama biçiminin hâkim kılınmaya başladığı 19 ve 20'nci yüzyılların İstanbul'unda âşinâ olan millî terbiye ve geleneksel ahlâk ölçüleri yavaş yavaş örselenmektedir. Bu yüzden yazar, bir dâüssıla gibi eski değerleri büyük bir hasretle anar ve arar:

"Eski İstanbul terbiyesinde kadir kıymet bilmek en ilerde bir vasıftı. Bir fincan kahvenin hakkını bile kırk yıl unutmayan, gün görmüş, eyyam sürmüş İstanbul, emdiği suyu dallarından yapraklarından geri veren bir söğüt ağacı gibi, asırlar boyu târih kadehinden kana kana içtiği medeniyet ve asâlet bergüzârlarını, cemiyete ilim, hikmet ve san'at hâlinde iâde ederken, belki şuûrunda, belki gayr-ı meş'ûrunda Ebâ Eyyûbe'l Ensârî denen bu cihat ve îman erine karşı da kendini hâlâ borçlu hissetmektedir. Zîra İslâm ordularının bu şanlı bayraktarları, ak sakalı göğsüne düşmüş bir pîr-i fânî oluncaya dek, cihat sancağını diyâr diyâr taşıdıktan sonra, nihâyet bu topraklara yaptığı son seferinde şehâdet câmını içmiştir. Şu halde görenekte gelenekte vefâ ile minneti baş köşeye oturtmuş olan İstanbul halkı, hiç nasıl olur da kendi beldesi uğrunda can vermiş böyle bir şehîdi gözünden ve gönlünden siler."[31]

Romanın sonlarına doğru geçmişin nişanları, düğünleri, sünnet merasimleri ve diğer eğlenceleri tasvir edilirken, Balkan Muharebesi'nde yaşadığımız facialar, siyasî gelişmeler, İttihatçıların ülkeyi Birinci Dünya Harbi felaketine sürükleyişleri, savaşı kazanmamıza rağmen kaybedişimiz de bu arada dile getirilir. Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte konaktaki şa'şaa da sona ermektedir artık. "Müslüman Türklüğün bu son kalesi, sonsuz bir çatırtı ile yıkılacaktır" denir bir yerde.[32] İbrahim Efendi Konağı da ülke ile birlikte eski şetaretini kaybetmeye yüz tutmuştur.

Yeni sâkinleriyle köhneyen ve ruhen farklı iklimlere yelken açan konağın gerçek portresini Sâmiha Ayverdi şu satırlarla çerçeveler:

"Aslında konak artık bir mumyadan ibâretti. Gerçi hâlâ giyimli kuşamlı idi. Yaldızlı kornişlerden sarkan pelüş farbelalar Şîraz'ın, İsfahan'ın, Tebriz'in tezgâhlarından çıkmış halılar; Viyana şâheserleri konsollar, dolaplar, İngiliz yemek odaları; Fransız stili salonlar hep yerli yerindeydi. Fakat bir mumyanın eli kolu nasıl kımıldamazsa, bunlar da sanki bir ölünün üstündeki tezyînat gibi hareket imkânını ve mânâ kâbiliyetini kaybetmiş bulunuyordu."[33] Fânilerdeki bütün sona erişler gibi İbrahim Efendi Konağı oyuncularının da görevi bitmiştir. Zira imparatorluk gibi konak da son hızla hüzünlü bir inkıraza doğru yol almaktadır. Romanın son satırlarında bu trajik son kesin ve keskin ifadelerle tarif edilirken, yazar kaybedilen köklü medeniyetin ardından adeta gözyaşı dökmekte, ağıt yakmakta ve hicrânını seslendirmektedir:

"Böylece de İbrâhim Efendi konağının dramını sahne sahne, tablo tablo oynayarak rollerini bitiren âlim, câhil, fakir, zengin, zâlim mazlum, ahlâklı ahlâksız, türlü boyda türlü huyda çeşit çeşit insanın birer birer çekilip gitmesinden sonra, nihâyet Şevkiye Hanımefendi'nin ölümüyle, İstanbul medeniyetinin bir daha sahneye koyamayacağı, bu oyun da bitmiş oldu.

Amma mühim olan, oyun bitip perde kapanırken, bu şartları, bu imkânları bu hayâtı, bu dekoru hazırlayan cemiyet nizamlarının da top yekûn çökmüş, dağılmış tükenmiş bulunmasıydı. Onun için konağın iflâsı, mücerret ve mevzii bir hâdise mâhiyetinde bulunsaydı, nihâyet tesîri, çevresini aşmayan ve en sağlam cemiyetlerde bile vakit vakit zuhur eden bir hastalık mihrâkı olarak mütâlaa edilirdi.

Halbuki mühim olduğu kadar hazin de olan, konağın ölüm târihiyle, kolosal bir medeniyetin ölüm târihinin de aynı zamâna tesâdüf etmiş olmasıydı. Evet, İbrâhim Efendi konağında rengiyle, şekliyle, kokusuyla o sayısız, o hesapsız çiçeklerinden bir çiçek açmış olan İstanbul medeniyeti de, bu arada son nefesini vermiş ve târihin hâfızasına malolmuştu. İşte asıl zeval bulan, asıl inkıraz eden buydu. Eğer temeller kaymamış, kökler kurumamış olsaydı, gene aynı topraklarda daha nice İbrâhim Efendi konakları yeşerir, boy atar, çiçeklenir ve içinde doğup büyüdüğü medeniyet dünyâsına rengini kokusunu, ihtişâmını salmakta devam ederdi."[34]

Romanın sonuna doğru Birinci Cihan Harbi'nin sokaklara döktüğü yoksul kızlara ve kadınlara dikkat çekilir. "Kadın artık sokağa çıkmıştı. Bu, onun lehine miydi? Aleyhine mi? Henüz bilen yoktu. Fakat evinden çıkmıştı ve bir daha da giremeyecekti?"[35]

Kadının değişen sosyal statüsünün ona ve aileye kaybettirdiklerini, ana sıcaklığından ve şefkatinden uzak büyüyen yeni nesillerin dünyayı hangi facialara sürüklediklerini belirtmeyi ihmâl etmez yazar:

"Medeni dünyâda, çalışan kadının çocuğuna müesseseler bakıyordu. Fakat ana kokusundan, ana sevgisinden mahrum yetişen bu çocuk, insandan ziyâde bir makineye ne kadar da benziyordu. Ne demeli? Bu makineler de işte dünyâyı bir yeni nizâma bir yeni mâcerâya doğru götürüyordu."[36]

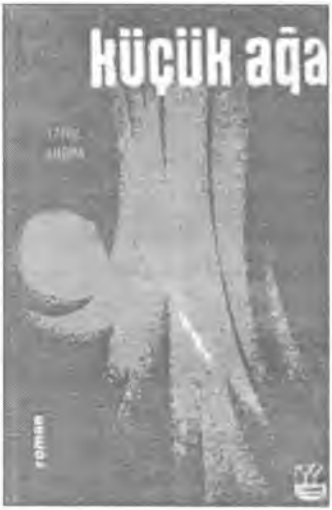
İbrahim Efendi Konağı, bir ailenin dramı olduğu kadar, bir milletin ve bir devletin de dramıdır. Zaman, mekân, şahıslar ve olayların seyrine baktığımızda bu yakınlığı müşahade ederiz. Konakla birlikte devlet de yıkılmış, millet hüsrâna uğramıştır. Görkemli bir konakla birlikte muhteşem bir devletin aynı sıralarda yıkılışının ve yok oluşunun hazin bir hikâyesidir İbrahim Efendi Konağı. Son Osmanlıları ve Osmanlıların sonunu anlatır eser. Şahıs, yer ve müessese isimleri ile terimler ve kavramlar indeksi ile son bulan İbrahim Efendi Konağı, hem edebiyat tarihimizin kilometre taşlarından, hem yakın tarihimizin kuvvetli fenerlerinden, hem de kültür hayatımızın nirengi noktalarından bir eser olarak kütüphanelerdeki nâdide yerini koruyor. İbrahim Efendi Konağı, İmparatorluk Türçesi'nin de taçlanmış ve şahlanmış bir şâheseri... Romanı dikkatle okuyan Türk aydınının, doğru bellediği bir çok hususu masaya yatıracağı ve kabullerini yeniden gözden geçireceği aşikârdır. Zaten münevver olmanın biricik ölçüsü de peşin hükümlerden, katı ve keskin tavırlardan kaçınmak ve devamlı olarak hakikatin peşinden koşmak değil midir?[37]

[1] *Resimli Türk Edebiyatı*, Tarihi Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, cilt 2 , sayfa 1231, İstanbul 1971.
[2] Tercüman gazetesi, 6 Temmuz 1964.
[3] *Türk Edebiyatı*, Cilt 5, sayfa 46, İstanbul 2002.
[4] *Tercüman gazetesi*, 3 Mayıs 1987.
[5] *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Ekim 1998.
[6] *Cumhuriyet gazetesi*, 12 Nisan 1964.
[7] *Sâmiha Ayverdi Bibliyografyası*, Kubbealtı Neşriyâtı, s. X II-XIII, İst. 1999.
[8] *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Ekim 1998.
[9] *Ankara Ticaret Odası dergisi*, Nisan 1973.
[10] *Samiha Ayverdi Hayatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 45, Ankara 1993.
[11] *İbrahim Efendi Konağı*, baş sayfa.
[12] *a.g.e.* s. 35.
[13] *a.g.e.*, s. 55-56.
[14] *a.g.e.*, *s.* 58-59.
[15] *a.g.e.*, *s.* 104-105.
[16] *a.g.e.*, *s.* 106-107.
[17] *a.g.e.*, s. 113.
[18] *a.g.e.*, s. 116
[19] *a.g.e.*, s. 133.
[20] *a.g.e.*, s. 141-142.
[21] *a.g.e.*, s. 142.
[22] *a.g.e.*, s. 144.
[23] *a.g.e.*, s. 144.
[24] *a.g.e.*, s. 145-146.
[25] Râtibe, *Sâmiha Ayverdi*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2002.
[26] *İbrahim Efendi Konağı*, s. 306.
[27] *a.g.e.*, s. , 208.
[28] *a.g.e.*, s. , 211.
[29] *a.g.e.*, s. , 212.
[30] *a.g.e.*, s. , 295.)
[31] *a.g.e.*, s. 314-315.
[32] *a.g.e.*, s. 343.
[33] *a.g.e.*, s. 387.
[34] *a.g.e.*, s. 430
[35] *a.g.e.*, s. 352.
[36] *a.g.e.*, s. 353.
[37] İbrahim Efendi Konağı ile alakalı diğer başlıca kaynaklar şöyle:

- Atsız Bedriye: *İbrahim Efendi Konağı*, Kindlers Neues Literatur-Lexikon, II, 1974, 4715.s.
- Atsız, Bedriye: Samiha Ayverdi, 1906, İstanbul. *İbrahim Efendi Konağı*, Kindlers Neues Literatur; Lexikon,I (aa;A2), 1996, 908-909 ss.
- Ertuğrul, Semih: İbrahim Efendi Konağı, *Ankara Ticareti Odası Dergisi*, Nisan 1973, 93-97 ss.
- Ertuğrul, Semih: İbrahim Efendi Konağı, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, (Yazı Hayatının 50. Yılında Sâmiha Ayverdi Hatıra Sayısı), 17 Ekim 1988, 175.s.
- Kabaklı, Ahmet: İbrahim Efendi Konağı, *Tercüman gazetesi*, 6 Temmuz 1964
- Kesili, Suat: İbrahim Efendi Konağı, *Afyon Kocatepe gazetesi*, 14-15, Mayıs 1973.
- Ergüç Arslan, *Çağrı dergisi*, Konya, sayı 80, Eylül 1964.

İLYAS DİRİN

# KÜÇÜK AĞA ROMANINDA ÇERKEZ ETHEM GERÇEĞİ




Tarık Buğra, edebiyatımızın birçok alanında eser vermiş ve daha çok romanlarıyla özel bir yer edinmiş yazarlarımızdandır. Onu edebiyatımızda ölümsüz kılan bu romanların başında ise en başta gözlem ve tahlil açısından Millî Mücadele'ye alışılmışın dışında bir bakış açısı kazandırdığı *Küçük Ağa*[1] gelmektedir. Bu romanın yayımlanması edebiyat cephesinden Millî Mücadele'ye yönelik bakışların da tekrar gözden geçirilmesini gündeme getirmiştir. Millî Mücadele dönemi ekseninde siyasî şahsiyet ve olaylarının yoğun olarak geçtiği, gerek muhayyel gerekse gerçek kahramanların vermiş oldukları mücadele ve aralarındaki çekişmelerin anlatıldığı bu romanda Anadolu insanı da ayrı bir öneme sahiptir.

*Küçük Ağa*'da öncelikle çete faaliyetleri ve Kuva-yı Milliye hareketi olmak üzere Millî Mücadele ekseninde gelişen birçok önemli olay, İstanbullu Hoca (Küçük Ağa), Çolak Salih, Ağırceza Reisi Mehmet Bey ve Ali Emmi gibi muhayyel kahramanların etrafında gelişmektedir. Bunların yanısıra yakın dönem Türk siyasî tarihimiz açısından önem arzeden Sultan Vahdettin, Damat Ferit Paşa, Atatürk, İsmet İnönü, Çerkez Ethem, Kâzım Karabekir ve Ali Fuat Cebesoy gibi gerçek kahramanlar da sıkça karşımıza çıkar. *Küçük Ağa*'da bu siyasî şahsiyetler kimi zaman bizzat roman kahramanı olarak yer alırlar. Bunun en tipik örneği ise romandaki olayların akışı içerisinde belirleyici olan ve olumlu – olumsuz birçok yönüyle gündeme gelen Çerkez Ethem'dir.

Çerkez Ethem, Kafkasya'dan gelip Anadolu'ya yerleşen Çerkez boylarından Şapşıh oymağına mensup Ali Bey'in beş oğlundan en küçüğüdür.[2] Ağabeyleri İlyas ve Nuri beyler Rum eşkıyalarıyla çarpışırken ölmüşler, Reşit ve Tevfik beyler de 1901 ve 1902 yıllarında Harbiye'yi bitirerek subay çıkmışlardır. Çeşitli cephelerde çarpışmış olan Reşit Bey, 1919'da Meclis-i Mebusan'a Saruhan mebusu olarak katılmış, oradan da Birinci Meclis'e geçmiştir.[3]

Tarık Buğra'nın romanlarından *Küçük Ağa*'da Çerkez Kardeşler dolayısıyla Çerkez Ethem, siyasî ve askerî yönden en çok karşımıza çıkan ve önemli bir role sahip olan kahramanlar arasında yer alır. Romanın geçtiği Akşehir kasabasının Birinci Dünya Savaşı bitimi içinde bulunduğu olumsuzluklar anlatılarak başlayan *Küçük Ağa*'nın ilk dört bölümünde Kuva-yı Milliye'nin kuruluş faaliyetleri ile hem Yunan ordusuna hem de eşkıya çetelerine karşı yürüttüğü mücadele ön plâna çıkar. Beşinci bölümden itibaren ise ağırlıklı olarak Çerkez Ethem ve ağabeyi Tevfik Bey romanda önem kazanmaya başlar.

Yunanlıların İzmir'i işgalinden sonra, Çerkez Ethem topladığı kuvvetlerle Salihli Cephesini kurmuş ve kendini de cephe komutanı ilân etmiştir. Kuva-yı Seyare adıyla bilinen süvari birlikleri, yalnız istilâcı düşmana karşı değil, Anzavur'un ezilmesinde, Düzce, Adapazarı ve Yozgat ayaklanmalarının bastırılmasında, Ankara Hükûmeti'nin korunmasında büyük yararlar göstermiştir.[4] Düzenli ordu kurulana kadar Millî Mücadele içerisinde çok önemli yararlılıklar göstermiş olan Çerkez Ethem ile ağabeyleri Tevfik ve Reşit beyler, *Küçük Ağa*'da ilkin bu olumlu yönleriyle söz konusu edilir. Her üç kardeşin de Millî Mücadele'de gösterdiği yararlıklardan ve vatanperverliklerinden övgüyle bahsedilmiş olduğunu görüyoruz:

"Ethem, Tevfik ve Reşit adlarındaki Çerkez Kardeşler Yunan işgalinin daha ilk aylarında efsaneleşmişlerdi. Küçük çeteleri hızla çoğalmış, başarıları da aynı tempoya uymuştu. Ethem Bey'in kumandasındaki müfrezeler Yunan birliklerine verdiği baskınlarla da, isyanların bastırılmasında da büyük yararlıklar sağlıyordu. Üç kardeş de gözüpek ve memleket gönüllüsü insanlardı, harp sanatını iyi biliyorlardı, adam seçme, adam kullanma üstünlükleri de vardı. (s. 295-96).[5]

Çerkez Ethem'in, *Küçük Ağa*'da İstanbullu Hoca'nın Kuva-yı Milliyecilerin kendisini vurma kararı alması üzerine Akşehir'i terk edip "Küçük Ağa" nâmını almasıyla birlikte sıkça ismi geçmeye başlar. Küçük Ağa, Kuva-yı Milliyeciler tarafından vurulmamak için sığındığı Çakırsaraylı'nın yanından ayrıldıktan bir süre sonra Çolak Salih'le tanışır. Küçük Ağa'nın Çolak Salih'le nasıl tanıştığı ise onunla birlikte Tevfik Bey'in birliklerine katıldıktan sonra geriye dönüş yapılarak anlatılır. Zincirleme gelişen olaylar üzerine kurulu bir yapıya sahip olan *Küçük Ağa*'da çok az da olsa kimi kahramanların hatırlamalarıyla geriye dönüş yapılarak anlatılan olaylara yer verilir. Yaşanılan olayların arasından aktarılan bir epizot şeklinde karşımıza çıkan Küçük Ağa ile Çolak Salih'in tanışması, Çolak Salih'in şahsî iradesiyle gerçekleşmiştir. Her ikisinin tanıştıktan sonra Tevfik Bey'in birliklerine katılmaları neticesinde, aralarındaki dostluk ve bağlılık daha da pekişir.

Çerkez Ethem, *Küçük Ağa*'da düzenli ordunun kurulmaya başlamasıyla birlikte resmî otoriteye karşı muhalif kimliğiyle bariz bir şekilde ön plâna çıkan bir kahramandır. Çerkez Ethem'in bu kimliği romanda, Gediz'de Yunan birlikleri karşısında istenilen başarının elde edilememesi neticesinde daha da önem kazanır. Çünkü Gediz'deki başarısızlık, Millî Mücadele birlikleri arasında ciddî problemlere yol açmıştır. Bu gelişme, düzenli orduya karşı olan Çerkez Ethem ile düzenli birliklerden oluşan Batı Cephesi Kumandanlığı'nın arasını açan önemli bir sürecin başlangıcını da teşkil etmektedir. Yazara göre, aradaki anlaşmazlıkları gündeme getiren Gediz başarısızlığı birtakım olaylara ve karşılıklı hakaretlere bile sebep olmuştur:

"Bu arada Ethem Bey ciğerlerinden hastalanmış, bütün işleri Tevfik Bey'e bırakmıştı. Bir yandan Ethem Bey Ankara'da bir başkumandan muamelesi görüyor, bir yandan da Tevfik Bey, yani Ethem Bey'in kuvvetleri ile Garp Cephesi Kumandanlığı'nın arası açıldıkça açılıyordu. Geçimsizlik dört başı tamam bir sinir harbi hâline gelmiş, hatta olaylar, küçümsemeler, hakaretler başlamıştı." (s. 323-24).

Gediz'de uğranılan başarısızlık, Garp Cephesi Kumandanlığı'nda önemli değişiklik-

lerin yapılmasına yol açmıştır. Millî Mücadele'nin önemli isimlerinden Kâzım Özalp, hatıralarında bu başarısızlık neticesindeki gelişmeleri ise şöyle dile getirmektedir:

"(...) Yolda telefonu telgrafla bağlayarak Kütahya üzerinden Ankara'yı ve Mustafa Kemal Paşa'yı buldum, durumu anlattım. Ankara'dan irtibat kurularak birkaç saat sonra çekilen kuvvetler geri geldiler. Kusuru birbirlerine atıyorlardı. Ali Fuat Paşa Kuva-yı Seyyare'yi darıltmak istemiyordu. Kuva-yı Seyyare ve benzer çetelerin kendi başlarına buyruk olmaları, düzenli ordu için zorluklar doğuruyordu. Bunların bir disipline sokulamayacağı anlaşılınca, Mustafa Kemal ilk olarak Cephe Kumandanlığı'nda değişiklik yapmaya karar verdi. Ali Fuat Paşa Moskova Sefirliği'ne tayin edildi. Batı cephesi ikiye ayrıldı ve Batı kısmına Miralay İsmet Bey (İnönü), Güney kısmına Miralay Refet Bey (Bele) tayin edildiler. (...)."[6]

Çerkez Kardeşler, düzenli bir ordunun emrine girmeyi kabul etmedikleri gibi, bu ordunun kurulması yönünde birtakım zorluk da çıkarmışlardır. Çünkü onlar, mebusların bir kısmı gibi bunun yararına inanmamaktaydılar. Tabiî ki bu şekilde düşünmelerinde daha önce Osmanlı ordusunda, özellikle de Birinci Dünya Savaşı içinde subayların olağanüstü yetkilerle donatılmış olup erlerle ve halkla bütünleşememiş olmalarından kaynaklanan yaygın bir subay düşmanlığı da rol oynamıştır. Tevfik Bey'in seyyar kuvvetler için "Subay gördüler mi Azrail görmüş gibi oluyorlar." sözü, bu yöndeki kanaati doğrular niteliktedir.[7]

Garp Cephesi Kumandanlığı'nda yapılan söz konusu değişiklik ise İnönü'yle bir türlü anlaşamayan Çerkez Ethem ile Ankara'nın yollarının ayrılma sürecinin de başlangıcını teşkil etmektedir.

Düzenli ordunun kurulmaya başlanmasıyla birlikte emir komuta zincirine girmek istemeyen Çerkez Ethem, İsmet İnönü çerçevesinde Garp Cephesi Komutanlığı'na karşı tavır almaya başlar. Bu gelişmeler bir süre sonra restleşmeyle neticelenir. Çolak Salih'le birlikte Tevfik Bey'in birliklerine katılan Küçük Ağa, her iki taraf arasındaki restleşmenin artık çatışmaya doğru gitmesinden ötürü endişeye kapılır. Bunu, Millî Mücadele açısından tehlikeli bir gelişme olarak gören Küçük Ağa, Tevfik Bey'i itidalli davranması için ikna etme yoluna gider. Fakat bunda başarılı olamaz. Çünkü tavize yanaşmayan ve gururuna son derece düşkün olan Tevfik Bey, gelinen noktanın İnönü'nün kendilerine yönelik tavır ve hareketlerinden kaynaklandığını ileri sürer.

Tevfik Bey'in ikna edilemeyeceğini anlayan Küçük Ağa, bunun üzerine Çerkez Kardeşler'in birliklerini kendisine yakın gördüğü adamlarıyla birlikte bölme yoluna gider. Çerkez Kardeşler'in birlikleri ile düzenli ordu arasındaki çatışmanın artık kaçınılmaz olduğunu görünce, Akşehir günlerinde karşısında olduğu Kuva-yı Milliye hesabına çalışmalar yürütür. Diğer taraftan eşine ve doğumundan birkaç gün önce ayrıldığı için henüz göremediği oğluna duyduğu özlem, her geçen gün zihnini meşgul etmektedir. Bu özleme daha fazla dayanamayan Küçük Ağa, ailesinden haber alabilmek için de Çolak Salih'i Akşehir'e gönderir. Çolak Salih'in bu amaçla Akşehir'e gidişi, Çerkez Ethem ile Kuva-yı Milliye'nin arasının her geçen gün açıldığı bir döneme denk gelmektedir.

Çolak Salih, bu Akşehir günlerinde, Kuva-yı Milliyecilerin artık Çerkez Ethem'e karşı tavır almaya başladığına şahit olur. O, Akşehir'de Kuva-yı Milliye'nin kurucu-

larından olan Ağırceza Reisi Mehmet Bey'in yanına gittiğinde ise gelinen bu durumdan duyduğu rahatsızlığı yansıtır. Çolak Salih, öncelikle Reis Bey'e yakın arkadaşlarının naklettiği şekilde çetecilere karşı yürütülecek olan politikalardan bahseder:

"-Yüzbaşı beylerin cümle arkadaşlara ve Ali Emmi ile zatınızın da şahsına selâmları var. Bi ikiniz için derler ki, Çerkez Ethem ile kardaşları kötü bi oyuna hazırlanırlar; gaari onların lehine konuşulmasın. Sağda solda nizamiyenin lüzumu yayılsın. Hattaleyim Çerkez'i de öteki çeteleri de kötüleyin derler. Bunu nasıl yapacağınızı da siz ikiniz gararleştirecekmişsiniz. Böyle işte Reis Bey." (s. 360).

Bunları söyleyen Çolak Salih'in üzüntülü olduğu Reis Bey'in gözünden kaçmaz. Onun "Şu Çerkez Ethem işine üzülmüş gibisin..." demesi üzerine Çolak Salih, asıl bütün çetelerin kötülenmesi kararına üzüldüğünü şu cümlelerle ifade eder:

"(...) Çete demesi goley, emme dile goley. Adama, sen işe yaraman demiş geri çevirmişler, gocamışın demiş geri çevirmişler, körsün, topalsın, daha çocuksun demiş, geri çevirmişler." (s. 360).



*Tarık Buğra*

Burada düzenli ordunun kurulmasıyla birlikte yerel direniş hareketlerinde önemli bir yere sahip olan çetecilerin toptan bir hükümle tasfiye edilmeye başlanmış olduğunu görmekteyiz. Çolak Salih'i üzen durum ise herhangi bir ayırım yapılmamış olmasıdır.

Çolak Salih, bunları Çerkez Ethem yüzünden Kuva-yı Milliye'nin bütün çetelere cephe almasından üzüntü duyduğunu ifade etmek için anlatmaktadır. Onun bakış açısına göre genel bir hüküm verilerek Çerkez Ethem ile diğer çeteleri bir tutmak yanlış bir tavırdır:

"-Sigara ararın ben de. Şaşkınlık işte. Neyse demem o demek değil; çeteymiş. Şindi de sen kalkacan bütün bu olup bitenleri bi kalemde geçiverecen ve bi Çerkez Ethem iti yüzünden çetecilerin tümünü kötüye çıkaracan, milleti soğutacan. Adam yanmaz da nişler buna Reis Bey?" (s. 361).

Küçük Ağa ise Çerkez Ethem'in birliklerine katılmasıyla birlikte Millî Mücadele'nin içinde fiilen yer almaya başlar. Fakat Millî Mücadele için çok önemli gördüğü Çerkez Ethem ile düzenli ordu arasındaki anlaşmazlıkların çatışmaya doğru gitmesi üzerine o da Çolak Salih gibi üzüntüye kapılır. Bu çatışmanın kaçınılmaz bir hâle gelmesi üzerine "Çerkez Kardeşler'in ihanetinden doğacak sarsıntıyı hafifletmek" için hayatını tehlikeye atarak birtakım faaliyetlerde bulunur. Bu amaçla ilk olarak yanında yer aldığı Tevfik Bey'in en güvendiği adamlarından olan Pehlivan ile Topal İsmail'i bir gece baskınında öldürür. Fakat Topal İsmail'i vurduğu esnada kendisi de bir kurşunla yaralanır.

Küçük Ağa, bu öldürme olayından sonra aynı gece Tevfik Bey'in evine giderek baskına uğradıklarını söyler. Kısa bir süre sonra da Topal İsmail ile Pehlivan'ın ölüm haberi Tevfik Bey'e ulaşır. Bu haber üzerine hiddetlenen Tevfik Bey, işin aslını öğrenmek için adamlarına emirler yağdırır. Küçük Ağa'ya ise "Kafası işleyen bir tek

sen varsın yanımda." diyerek geceyi kendisinin kaldığı evde geçirmesini ister.

O gece Tevfik Bey'in evinde kalan ve kendisinden şüphelenilmediğinden emin olan Küçük Ağa'nın zihnini, yaşadığı olayların tesirleri meşgul eder. Peş peşe gelişen ani olaylar, onu bazen geçmişini, bazen de belirsiz olan geleceğini düşünmeye sevk eder. Bu durum, İstanbullu Hoca ile Küçük Ağa kimliği arasındaki çatışma ve tezatları gün ışığına çıkarır. Çerkez Ethem ise bu çatışma ve tezatların merkezinde bulunan bir siyasî şahsiyet olarak yer alır:

"Küçük Ağa yeni bir nehre, nehirlerin en delidolusuna geçiyordu ve akışın yönü yordamı belli değildi. Kimlerle karşılaşacak, kimlerle elbirliği edecek, kimlerle didişmek zorunda kalacaktı? Çerkez Ethem ve onun kardeşi Tevfik Bey bunların en zorlusu, en çetini olarak kalacak mıydı? Yoksa bambaşka kozları, büsbütün kancık silâhları olan ve yanında, yanyana göründükleri hâlde Ethem'e rahmet okutturacak kadar gaddarlaşabilen vurma fırsatını orospuca kullananlarla mı karşılaşacaktı?" (s. 409).

Baskın olayından haberdar olan Çerkez Ethem ise şafak sökmeden önce Kütahya'ya ulaşır. Gelişiyle birlikte oluşan hava ve Tevfik Bey'in içinde bulunduğu psikoloji, Çerkez Ethem'in ne kadar otoriter ve çekinilen bir insan olduğu göstermektedir:

"Kardeşinin gönderdiği haberle olup bitenleri öğrenen Ethem atladığı gibi gece yarısından sonrasını yolda geçirerek, şafaktan önce Kütahya'ya geldi. Tevfik Bey ağabeysini[8] kapıda karşıladı. Ne kucaklaştılar, ne de bir çift lâf ettiler. Adamlara da herhangi bir talimat verilmedi. Hızlı adımlarla içeri girdiler. Tevfik Bey önde, aynı hızlı adımlarla merdivenleri çıktılar. Basamaklar ve sofa sarsılıyor, gıcırdıyordu. Ethem Bey'in bu kuvvet ve öfkeyi eşit ölçüde birleştiren sessizliği insana farkına varmadan korku veriyordu. Tevfik Bey'e gelince onun başı önüne eğik, dudakları sımsıkı kapalıydı, ama bu hâlde korkudan, suçlu sinişinden çok daha başka bir mana vardı. Bu mana da ağabeysinden gelecek her söze ve her hükme razı bir saygıdan, bağlılıktan ibaretti." (s. 410).

Çerkez Ethem'in Kütahya'ya Tevfik Bey'in yanına gelişi, aynı zamanda Küçük Ağa ile tanışmasına zemin hazırlar. Bulunduğu yerde hâkim bir hava estiren Çerkez Ethem, sözü fazla uzatmadan Tevfik Bey'e "Anlat" der. O da Küçük Ağa'nın kendi birliklerine katılmasından itibaren olup bitenleri anlatmaya başlar. Küçük Ağa'nın isminin geçmesi, son zamanlarda bu ismi duymaya başlayan Çerkez Ethem'in dikkatini çeker. Tevfik Bey'den onun hakkında bilgi edinir.

Tevfik Bey'in tedbirsiz davrandığını düşünen Çerkez Ethem, ona aşağılayıcı sorular yöneltir. "Senin ağaların tüneklerinden ne zaman çıkarlar?" diye bir soru yönelttiğinde Tevfik Bey, buna sınırlı da olsa tepki gösterir:

Düzenli ordu karşısında durumlarının artık vahim bir neticeye doğru gittiğini gören Çerkez Ethem, Tevfik Bey'i yaşadığı üzüntüden dolayı teselli etmekten ister istemez vaz geçer. Ankara ile Çerkez Kardeşler arasındaki köprülerin atılması, onların birliklerinde çözülmelerin de başlangıcı olur. Çerkez Ethem ise gelişmelerin bu noktaya varmasını haysiyet kırıcı bir durum olarak görmektedir. Onun nazarında bu gelişmeler, Ankara'nın gözünde hain olarak görünmesine sebep olmaktadır:

"- Haysiyetimiz çok rencide olacak Tevfik... çok... Bir adamımız bile dönmemeli idi, biz müfrezeler kaçırdık, müfrezelerimiz bizi bıraktı. Bunu ihanetimizin karine-

sı. hatta hücceti diye kullanacaklar. Çalış, çabala, canını hiçe say, bunca galebe temin et, sonra da hain ol! Kötü Tevfik, kötü! Çok kötü. Biz artık haysiyetimizi kurtarmak için çok daha büyük kötülükleri göze almak zorundayız. Beceremedik mi de kötünün cidden en kötüsü olacağız..." (s. 413).

Ankara ile çatışma noktasına gelinmesi, Çerkez Ethem'i yeni arayışlara sürükler. O, yaşanılan çözülme ve yitirilen itibar karşısında Gediz'e çekilerek, derlenip toparlandıktan sonra Ankara'ya yürüyüp gövde gösterisi yapmaya karar verir. Bu gövde gösterisine de en başta Demirci Efe olmak üzere kimi çete reislerini dahil etmek ister. Bu yönde bir karar vermesinin asıl amacı ise Ankara karşısında eski itibar ve otoritesini tekrar sağlamaktır.

Çerkez Ethem, bu amacını gerçekleştirebilmek için sadece askerî gücünü kullanmakla kalmaz. Meclis'te Saruhan mebusu olarak bulunan ağabeyi Reşit Bey'in siyasî gücünü de arkasına alma yoluna gider. Çerkez Kardeşler'in Ankara karşısındaki otorite mücadelesinde ise İsmet İnönü önemli bir engel olarak karşılarında durur.

Çerkez Kardeşler'den Reşit Bey, Meclis'teki konumundan ötürü, kardeşleri Tevfik Bey ve Çerkez Ethem'in askerî gücünün yanında bir siyasî güç olarak yer almaktadır. O, bu gücünü kullanarak, kardeşlerinin askerî faaliyetlerine destek sağlamış ve Ankara Hükûmeti'ne birtakım zorluklar da çıkarmıştır. Darda kaldığı zaman da Meclis'te yaptığı bir konuşmada "Biz üç kardeş bu milleti kurtardık. Şimdi bizim aleyhimize yürüyorlar. Böyle olmaktansa, biz, Venizelos'la dizdize oturmayı tercih ederiz."[9] diyerek tehditler savurmuştur.

Tevfik Bey, Ankara'ya yapılacak olan hazırlıkları Çerkez Ethem'e anlattıktan sonra onunla tanışması için Küçük Ağa'yı huzuruna çağırır. Çerkez Ethem'le Küçük Ağa, aralarında geçen kısa bir konuşmayla tanışırlar. Küçük Ağa'nın dinlenmeye çekilmesi neticesinde Çerkez Ethem'in onda bıraktığı intiba söz konusu edilir. Millî Mücadele'de gerek isyanlara gerekse Yunan işgaline karşı vermiş olduğu mücadeleden dolayı Küçük Ağa'nın gözünde Çerkez Ethem, mert ve cesur bir insandır. Fakat o, aradaki gurur ve ihtirastan ötürü Çerkez Ethem'in Ankara'ya tavır almasını, bir aldanış olarak düşünmekte ve bu yüzden üzüntü duymaktadır.

Çerkez Ethem'in Kütahya'daki kuvvetleri, kısa süre içerisinde hazırlanarak Gediz'e doğru yola koyulurlar. İçlerinde Küçük Ağa'nın da bulunduğu bu kuvvetlerin nereye gittiği ise henüz bilinmemektedir. Bu yerin Gediz olduğu ancak yarı yolda anlaşılır. En başta, bölgesinde bulunduğu kumandanların emirlerini dinlemeyen Demirci Efe[10] olmak üzere Çerkez Ethem'in birlikte hareket etmeyi önerdiği çetelerin hepsi de olumlu cevap verirler. Çerkez Ethem'in Ankara'ya karşı bu göz dağı verme teşebbüsü, her iki tarafın çatışmaya başlamasının zeminini oluşturur. Küçük Ağa ise bu son gelişmeleri şüphe ve endişeyle karşılamaktadır.

Emrindeki 159. tümeni terk ederek Kuva-yı Seyyaresi ile Gediz ve Kütahya'da toplanarak asi durumuna geçen Çerkez Ethem'e[11] göre, kuvvetleriyle birlikte Ankara'ya gövde gösterisi yapmak için yürümelerine sebep olan, bizzat Ankara'nın kendisidir. Çünkü Ankara, artık gemleri iyice kısmaya başlamış ve disiplinden tavize yanaşmamıştır. Ankara'nın bu tavrı ise Çerkez Kardeşler'in daha çok Millî Mücadele'de gösterdikleri

kahramanlıklardan kaynaklanan otoritelerini sarsmakta ve gururlarını zedelemektedir.

Ankara'nın işgallere karşı yeni bir yapılanmaya giderek düzenli orduyu tesis etmeye başlaması, tabiî olarak Millî Mücadele'nin içinde bulunan çetelerin de emir komuta zincirine dahil edilmesini gerekli kılmıştır. Fakat emir vermeye alışık olan ve en başta İsmet İnönü olmak üzere paşalara karşı tavır alan Çerkez Ethem, bu emir komuta zincirinin dışında kalarak Ankara ile çatışma sürecine girmiştir. Küçük Ağa'da Çerkez Ethem birliklerinin düzenli ordunun dışında kalması, romanda Ankara ile aralarında öncelikle bir otorite mücadelesi olarak akis bulur.

*Küçük Ağa*'da Çerkez Kardeşler'in anlaşamadığı ve tavır aldıkları kumandan, sürekli İsmet İnönü olarak karşımıza çıkmaktadır. Onlara göre, İnönü, Atatürk ve çevresinin tuttuğu ve hiçbir üstünlüğü olmayan bir askerden ibarettir. Çerkez Ethem'in Ankara'ya karşı başlattığı harekat karşısında, yine onun hatırlamalarıyla, gururlanarak nasıl bir duyguya kapıldığı ve neyi amaçladığı, yazar tarafından şöyle anlatılır:

"(...) Meclis-i Mebusan'ın kendini nasıl karşıladığını, mebusların, Mustafa Kemal Paşa ile yakınları da dahil, kendini nasıl dakikalarca ve ayakta alkışladıklarını hatırlıyor, bu hatırlayışla istediği sonuçları avucunun içinde sayıyordu. O bir hakikî ve büyük bir kahramandı; Ethem Bey bütün samimiyeti ile hakikî ve büyük bir kahraman olduğuna inanıyordu. Onu, Karakeçili gibi, ilerisi için bazı tedbirler almaya sürükleyen sebep de bu yönüne karşı yapılan saygısızlıklardı. Ethem Bey İsmet Paşa'nın tutumunu hakikî ve büyük bir kahramana karşı yapılmış saygısızlıklar olarak görüyordu. Ethem Bey, yine bütün samimiyeti ile kabul etmekte idi ki, kendisi emir alacak değil, emir verecek bir duruma sahiptir. (...)" (s. 419).

Demirci Efe ve diğer çetelerin Ankara Hükûmeti tarafından henüz kendisiyle birlikte hareket etmelerine fırsat verilmeden etkisiz bir hâle getirilmiş olmaları, Çerkez Kardeşler'in eldeki kuvvetleri tekrar gözden geçirmelerine sebep olur. Çünkü artık "Ankara olup bitenleri öğrenmişti." Ankara'ya karşı yapacakları yürüyüşte Ethem Bey'in en büyük endişesi ise ihanete maruz kalmaktır. Buna engel olmak için nasıl bir yol takip edeceğini ağabeyi Tevfik Bey'e şöyle anlatır:

"-Elimizi kolumuzu bağlayıp bekleyemeyiz. Marifet insanları kahpeleştirmemekte, kahpeliğe zorlamamakta. Bunun çıkar yolu şudur Tevfik. Toplarız ağaları, onlara yapmak istediğimizi açıkça söyleriz. Gelen gelir, dönen döner, başının çaresine kendi bakar. Belki de hiçbiri gelmek istemeyecektir. Veya pek azı razı olacaktır. Öyle olursa biz de sakalımızın ne renk olduğunu görür, cürmümüzce davranırız. Bu zorla yola çıkarıp arkadan bıçaklanmaktan çok evlâdır." (s. 420).

Çerkez Ethem'in bu niyeti üzerine, Tevfik Bey, o an ikamet ettikleri hükûmet konağında emrindeki birliklerin ağalarını bir araya getirir. Çerkez Ethem, adamlarına ilk olarak Ankara ile bütün münasebetleri kesmiş olduğunu söyler. Onun gözünde artık Ankara Hükûmeti ile Yunan arasında bir fark kalmamıştır Ankara'yı nankör ve ikbal düşkünü olmakla itham eden Çerkez Ethem, konuşması boyunca, gururunun bir yansıması olarak, kendisini bir kurtarıcı gibi takdim etmektedir:

"(...) Bu herifler ne kadir bilir, ne kıymet. Karı gibi nankör ve dönek bunlar. Batmaktan dokuz kere sayemde kurtuldular. Fakat şimdi hepsi unutuldu. Kendilerini az

kuvvetli bulunca ilk dirsek çevirdikleri ben oldum. Kurtarıcılarını unuttular, ufacık bir arzumu yerine getirmediler. Üstelik beni tüyü bitmemiş mülâzimlerinden biri saymaya yeltendiler. Mesele açıktır arkadaşlar. Bu herifler çayı görmeden paçayı sıvadılar, her şey olup bitmiş, zafer kazanılmış gibi post kavgasına düştüler. Niyetleri anlaşılmıştır artık. Bunlar asıl kahramanları bertaraf edip vatanı ve milleti ellerine almak isterler. Bugün ben, yarın Zât-ı Şahâne! Kendi ikballerinden başka bir şey düşünmezler. Bunun delilleri elimdedir. Bunu size işte söylüyorum." (s. 422).

Küçük Ağa'nın gözlemleriyle anlatılan Çerkez Ethem'in bu konuşması, kısa bir duraklamadan sonra tekrar devam eder. Artık o, "konuşmasının can noktasına" başlamıştır. Çerkez Ethem, konuşmasının devamında Ankara'yı nankörlükle suçlayıp intikam zamanının gelmiş olduğunu anlatır. Onun bu sözleri, sahip olduğu ihtiras ve gururunun ulaştığı boyutu gözler önüne sermektedir. Çerkez Ethem'in burada sergilediği tavır, Ankara ile köprülerin tamamen atıldığını ve bundan böyle geriye dönüşün olmadığını göstermektedir:

"-Fakat onları bu ihtiras ile serbest bırakmayacağım, nankörlüklerini ve menhus niyetlerini ödeteceğim. Kararım kat'îdir arkadaşlar. Kuvvetlerimi böldüler, aramıza casuslar kattılar. Demirci Efe gibi, Kara Ahmet gibi yiğit arkadaşlarımı arkadan vurdular. Fakat işte tekrar ediyorum. Kararım kat'îdir, yaptıklarını yanlarına bırakmayacağım, ödeteceğim, onlara da Ethem Bey'in kim olduğunu Yunan'a gösterdiğim gibi göstereceğim. Arkadaşlar, bu vatanı verdikleri söze ihanet eden, dostlarını vuran orospular değil, bu vatanın çocukları kurtarabilir ve kurtaracaktır. (...)" (s. 423).

Çerkez Ethem, bu sözlerinden sonra adamlarına "Benimle beraber misiniz?" diye sorar. Aldığı cevap ise hep bir ağızdan "Elbette beraberiz." şeklinde olur. Bu kesin cevaba rağmen Çerkez Ethem, onlara aceleye gerek olmadığını, iyicene düşündükten sonra karar vermelerini tembihler. Çünkü onun gözünde "mertçe ben yokum bu işte diyen yarı yolda dönenden elbette kat be kat" daha makbuldür. Dolayısıyla adamlarına o gece düşünüp danıştıktan sonra karar vermelerini özellikle söyler.

Ankara'ya karşı kendileriyle birlikte adamlarını da yol ayırımına sürükleyen Çerkez Ethem'in bu konuşmasından sonra ağırlıklı olarak Küçük Ağa ve dolayısıyla Çerkez Ethem'in adamları arasında verilecek olan karar gündeme gelir. Kimileri içinse kendi kararlarından çok başkalarının verecekleri karar önem kazanır. Küçük Ağa'nın gözlemlerine göre, verilecek olan karar yanlış da olsa, Çerkez Ethem'in adamları reislerini yalnız bırakmaya niyetli görünmemektedir. Çünkü Yunan birliklerin ve isyancı çetelere karşı mücadele veren o insanlar, Çerkez Ethem sayesinde bir kimlik kazanmışlardır.

Görünürde Ankara'ya karşı Çerkez Ethem'in safında yer alan ve bu yüzden hayatını tehlikeye atan Küçük Ağa ise bundan böyle bıçak sırtında siyaset yürütmeye başlar. O, böyle bir karar alarak Çerkez Ethem birlikleriyle düzenli ordunun çatışmaya girmesi durumunda, içinde bulunduğu birliklerin çözülmesini ve onların güç kaybetmesini sağlamayı amaçlamaktadır.

Çerkez Ethem'in adamlarını yol ayrımına getirmesi ve Küçük Ağa'nın böyle bir karar alması üzere romanda entrikalar yoğun bir şekilde ön plâna çıkar.

Çerkez Ethem'in adamlarından Sarı İbrahim ile iki arkadaşı özel olarak konuşmak için Küçük Ağa'nın odasına çıkarlar. Sarı İbrahim, Çerkez Ethem'in birliklerinden ayrılıp düzenli ordu safında cepheye katılmak istediklerini Küçük Ağa'ya anlatır. Sarı İbrahim ve yanındakilere henüz ne kadar güvenebileceğini bilemeyen ama yine de güvenmek isteyen Küçük Ağa, bu niyetlerini dikkat çekmeden gerçekleştirebilmeleri için onlara nasıl hareket etmeleri gerektiğini anlatır. Küçük Ağa'nın Sarı İbrahim ve arkadaşlarına bu konuda yardımcı olması, Çerkez Ethem'in birlikleri arasındaki çözülmenin başlangıcını teşkil etmektedir. Ayrıca Çerkez Ethem etrafında dönen entrikalar, romanın bütününe hâkim olan merak duygusunu da had safhaya çıkarır.

Küçük Ağa henüz uyumadığı bir esnada, kendisinin güvendiği Musa tarafından eşiğin arasından odaya bir kâğıt sürülür. Musa, bu kâğıda, Küçük Ağa'nın baştan beri merak ettiği Gürcü Mehmet'in niyetini not etmiştir:

"Gürcü ayrılacakları vuralım der. Senin ardına gözcü koyacaklar, amma kimi koyacaklarını söylemediler. Kınalı ile Kel ağalardan da kuşkulanırlar. Recep de onlardan. Kınalı'dan korkma. Bizden. Horoz ile Şemsi de bizden. Emrini bekleriz."

Bir de not vardı:

"Sarı'ya adın gibi güven. Onun dediklerine de güven." (s. 435).

Çerkez Ethem'in adamları arasında tedirgin olanların başında Küçük Ağa gelmektedir. Çünkü o, basit bir hatanın canına mal olacağını bilmektedir. Romanda güneşin doğmasıyla birlikte entrikalar da gün ışığına çıkar. Romanın "Büyük Oyun" isimli bu bölümünde ilkin Küçük Ağa'nın yürüttüğü faaliyetler belirleyici bir özelliğe sahiptir.

Entrikanın bir diğer ucunda ise yine Çerkez Ethem'in adamlarından Gürcü Mehmet bulunmaktadır. Odasına kabul edilen Gürcü Mehmet de ona şüphelendiği müfreze kumandanlarının isimlerini tek tek söyleyerek "izin ver kımıldayanı tepeleyelim" der. Çerkez Ethem ise Gürcü Mehmet'in bu tavrına tepki gösterir. "Olmaz öyle kancıklık. Söz verdik biz" diyerek bu teklifi reddeder.

Gürcü Mehmet'le konuşmasını kısa tutan Çerkez Ethem, ona Küçük Ağa'yı odasına yollamasını tembihler. Gürcü Mehmet'in asıl amacı ise, şüphelendiği isimlerden önce Küçük Ağa'yı Çerkez Ethem'in gözünde itibardan düşürmektir. Fakat Pehlivan ile Topal İsmail'in başına gelenleri ve Tevfik Bey'in Küçük Ağa'ya olan güvenini bildiği için bu niyetini gerçekleştirebilecek cesareti de kendisinde bulamamaktadır.

Gürcü Mehmet'ten sonra Çerkez Ethem'in yanına Küçük Ağa gider. Karşılıklı konuşmalarda muhatabının sözü fazla uzatmasından hoşlanmayan Çerkez Ethem, Küçük Ağa'ya "Ne haber?" diye sorar. Uzun süredir çetecilerin içinde bulunan Küçük Ağa, bu türden kısa ve vurgulu cümlelerin ne anlama geldiğini bildiği için hiç duraklamadan "Anca beraber, kanca beraber." diyerek kararını net bir şekilde ifade eder.

Küçük Ağa'nın bu cevabından memnun olan Çerkez Ethem, hakkında sahip olduğu düşünceleri ona açıkça söyler. Aynı zamanda kendisinin de nasıl bir insan olduğunu anlatan Çerkez Ethem, Küçük Ağa'ya Ankara ile arasındaki münasebetler üzerine birtakım sorular yöneltir. Bu sorulardan ilki ise Çerkez Ethem'in, protokol gerekçesiyle Ankara valisini asmak istemiş olmasıyla ilgilidir. Onun bu sorusu, Kü-

çük Ağa ile arasında uzun bir diyalogun geçmesine yol açar.

Ankara'nın kendisini anlamak istemediğinden ve hak ettiği değerin verilmediğinden yakınan Çerkez Ethem, sürekli Millî Mücadele'de gösterdiği yararlıkları ve Kuva-yı Milliye'ye yaptığı iyilikleri gündeme getirir. Bunları ise Ankara tarafından, sahip olduğu gücün değerinin bilinmediğini düşündüğü için söz konusu etmektedir.

Çerkez Ethem, uzun süren bu konuşmasından sözü asıl konuya yani niçin Ankara'ya karşı bir yürüyüş hareketine giriştiğine getirir. İnönü'nün sık sık ehliyetsizliğinden ve kendilerine engel olmasından bahseden Çerkez Ethem, Ankara'ya yürüme amacının Ankara'dan İnönü'nün değiştirilmesini talep etmek ve hareket serbestliği kazanmak olduğunu söyler. Bütün bunları da Küçük Ağa'nın görüşlerini almak düşüncesiyle ona anlatmaktadır. Çerkez Ethem, konuşması bittikten sonra da Küçük Ağa'nın düşünceli hâlini görünce "Yatsıya kadar vaktim var. Git, rahatça düşün. İyi düşün." diyerek onu gönderir.

Küçük Ağa'nın, Çerkez Ethem'le bu konuşması epey keyfini kaçırır. Hiç kimseyle yüz yüze gelmemek için hemen odasına çekilir. Odasında Akşehir'deki günlerini hatırlamaya başlar. Hatırına Doktor Haydar Bey'in kendisini Kuva-yı Milliye adına tehdit ettiği konuşma gelir. O günlerde Kuva-yı Milliye karşısında olduğu için hayatı tehlikeye düşen Küçük Ağa, şimdi de çetecilerin arasında Kuva-yı Milliye'nin lehine çalıştığı için yine aynı tehlikeyi yaşamaktadır.

Küçük Ağa, Çerkez Ethem'in, Ankara'ya karşı sergilediği tavır neticesinde, millî kuvvetlerin kendi aralarında çatışma noktasına gelmesini "zaferin esintisi bile duyulmadan" düşülen devlet kavgasından kaynaklandığını düşünmektedir. O, Ankara Hükûmeti'nin politikaları doğrultusunda çalışıyor olmasına rağmen Çerkez Ethem'i de göz ardı edememektedir. Çünkü Çerkez Ethem birliklerinin Millî Mücadele esnasında bölünmeye gitmesini büyük bir kayıp olarak görmektedir. Onun gözlemlerine göre gelişmelerin çatışma noktasına gelmesine, Çerkez Ethem'in İnönü için "Ya o, ya ben." şeklinde sergilemiş olduğu tavır yol açmıştır.

Küçük Ağa, Çerek Ethem'in mertliğinden ve vatanperverliğinden şüphe etmemekte birlikte onu, "kendi anlayışı, kendi mantık ve muhakemesi ile kendi gerçekleri, kendi çevresiyle sınırlı" bir insan olarak değerlendirip problemlerin kaynağını bu özelliğine bağlamaktadır.

Küçük Ağa'nın düşünceleri sadece Ethem Bey'in içinde bulunduğu durumla sınırlı kalmaz. Kendisinin Ethem Bey karşısındaki durumu da onun düşüncelerini meşgul eder. Burada Küçük Ağa, Çerkez Ethem'in yanında sahip olduğu konumu da ahlakî açıdan sorgulamaya başlar. Çerkez Ethem, kısa bir süre önce adamlarına, henüz yola koyulmadan önce isteyenin gönül rahatlığıyla ayrılabileceğini söylemiştir. O zaman ayrılmayıp da yarı yolda bırakacak olanları da kalleşlikle itham etmiştir. Dolayısıyla Küçük Ağa, Çerkez Ethem'in Ankara'ya karşı sergilediği tavrı ve bu süreçten itibaren yürüttüğü politikaları tasvip etmediği hâlde ona kalacağını söylemiştir. Küçük Ağa'nın böyle bir karar verme sebebiyse, düzenli orduya karşı Çerkez Ethem'in birliklerini bölüp zayıf düşürmeyi gerçekleştirebilmektir. Bu durum karşısında Küçük Ağa, kendisinin Çerkez Ethem'in zaviyesinden "kalleş" durumunda olduğunu düşünmektedir.

Küçük Ağa, yaşadığı bu çelişkiden vatan duygusunun azizliğini düşünerek kurtulmaya çalışır. Aslında yazarın ifadesiyle İnönü de Çerkez Ethem de Küçük Ağa'nın umrunda değildir. İşin bu noktaya gelmesinden ötürü, pis gurur çekişmesine kapılanları suçlu görmeye başlar. Artık onun gözünde asıl önemli olan vatının ve milletin yararını düşünmektir. Dolayısıyla da "bunun için tutulacak yolların hepsi de azizdi, hiçbiri de namertlik değildi."

Küçük Ağa, vatan duygusuyla terazinin bir kefesine Çerkez Ethem'i diğer kefesine de Ankara'yı koyar ve "- Ne olacak? Ethem Bey havaya fırlar, dirhem çekmez." diyerek vicdanî bir rahatlık duyar. Neticede muhakeme yoluyla kendisinin "kalleş" olmadığına kanaat getirir.

Küçük Ağa, Çerkez Ethem'in dürüst, mert ve başarılı bir insan olduğunu kabul etmekle birlikte, bütün bu özelliklerine rağmen neticede Yıldırım Bayezid gibi bir insan da olmadığını düşünür. Kapıldığı vehimleri, ülkenin içinde bulunduğu olumsuzlukları düşünerek izale etmeye ve yaptığı işin meşruluğunu kendisine inandırmaya çalışan Küçük Ağa, bir kişinin ihtiraslarını, vatanın ve milletin kaderine dürüstlük adına tercih edilemeyeceğine kanaat getirir. Bundan böyle artık güvenini kazandığı Çerkez Etem'e yönelik yürüteceği siyasetin meşruluğundan kesinlikle emin olur

Küçük Ağa, güvendiği adamların yardımlarıyla Çerkez Ethem'in Kütahya'ya yapacağı saldırıyı bozguna uğratma plânlarını düşünmeye başlar. O günden sonra Çerkez Ethem'in ekseninde Küçük Ağa'nın hesabına uygun düşen olaylar gelişir. Çerkez Ethem'den özür dileyip ayrılanların sayısı fazla olmadığı için o da kararında herhangi bir değişiklik yapmaz. Bu arada Küçük Ağa, onun Yunanlılarla da haberleşmekte olduğunu öğrenir.

Çerkez Ethem kararını uygulamadan önce son durumu anlatmak için Küçük Ağa. Gürcü Mehmet ve müfreze kumandanlarının ileri gelenlerinden beş kişiyi odasında toplar. İçlerinde Tevfik Bey de bulunmaktadır. Onlara, Garp Cephesi Kumandanlığı'nın kendilerine karşı başlatmış olduğu harekâtı, beddua ederek anlatır:

Yunan cephesini boş bıraktılar, ellerindeki kuvvetleri bizim üzerimize saldılar. İki bin süvari ile yedi sekiz bin piyade bize yürüdü. Dün bizden ayrılanları da yarı zorla, yarı türlü vaitlerle aralarına aldılar. Allah razı olsaydı bu akşam, bu akşam değilse yarın Müslüman Müslümanı kıracak, kardeş kardeşi öldürecekti. Fakat bu iğrenç niyetlerini tahakkuk ettiremediler. Çünkü karşısındaki cephenin boşaldığını, sahipsiz kaldığını gören Yunan Eskişehir'e ve Afyon'a yürüdü. Garp Cephesi Kumandanlığı'nın bu gafil, bu katil niyeti bir yığın vatan toprağının kaybına, bir sürü İslâm köy ve kentinin yakılıp yıkılmasına, Ümmet-i Muhammed'in yeniden kan ağlamasına mal oldu. Lânet ki, yüzlerce, binlerce lânet..." (s. 450-51).

Son gelişmeler üzerine yapacaklarını mukaddes bir vazife olarak gören Çerkez Ethem, kendilerine karşı bu harekâtı başlatanlara "hadlerini bildirecek, kendilerini doğru yola, hak yoluna, din ve vatan yoluna davet" edecektir. Bu karşı harekât, Çerkez Ethem'in düşündüğü Ankara'ya yönelik yürüyüşün de ateşleyicisi olur.

Bu son gelişmelerden itibaren "Yeter ki kıskıvrak yakalanmayalım." düşüncesiyle her şeyi göze alan Küçük Ağa, Çerkez Ethem'in birlikleri arasındaki güvendiği

adamları yönlendirme yoluna gider. İlk olarak müfreze kumandanlarına adamlarını bir an önce kasabanın dışına çekmelerini emreder. O gün, Çerkez Ethem'in iki bine yakın atlı birliği ikindiden hemen sonra Kütahya'ya baskın yürüyüşüne çıkar. Diğer taraftan "Kütahya'daki Kuva-yı Milliye birlikleri Küçük Ağa'nın yolladığı adamlardan durumu öğrenmiş bulunuyordu." Dolayısıyla Çerkez Ethem'e karşı şehirde mümkün olan müdafaa tedbirleri de alınmıştır. Fakat Çerkez Ethem'in Kütahya'ya karşı başlattığı yürüyüş, şehir halkı arasında korku ve telaşa yol açar. İç isyanların bastırılmasında oldukça sert müdahalelerde bulunmuş olan Çerkez Ethem'i, Kütahyalılar ise Yunan'dan daha zalim olarak görmektedirler.

Çerkez Ethem kuvvetlerinin şehre yaklaşması üzerine çatışmalar sabaha kadar sürer. Sabaha karşı ise şehrin daha fazla çatışmadan teslim edilmesini bildirmek üzere müdafaaya kumanda eden İzzettin Bey'e bir elçi gider. İzzettin Bey, şehri kuşatan Çerkez Ethem birliklerinin gelişi güzel ateş ettiklerini, aralarında başıbozukluğun olduğunu ve kendi askerlerinin ise sonuna kadar direnmeye azimli göründüklerini fark edince elçiyi hakaretlerle geri gönderir. Şehrin teslim edilmemesi üzerine Çerkez Ethem'in "- Kütahya'yı alın, mal mülk, para pul her şey, her şey sizin olacak." demesiyle taarruz da başlamış olur. Fakat bu taarruz, Çerkez Ethem'in hiç de umduğu şekilde gerçekleşmez. Çünkü adamlarından bir kısmı, Kütahya'nın yağma edileceğini duyunca tereddüde düşerler. Çünkü onların birçoğunun Kütahya halkı ile aralarında hukuk ve samimiyeti bulunmaktadır:.

Çerkez Ethem'e asıl büyük darbeyi vurmak için fırsat kollayan Küçük Ağa, adamlarının hareketlerini gözlemlemeye başlar. Yukarıda sözünü ettiğimiz gelişmeler ise Küçük Ağa'nın beklentilerine karşılık gelmektedir. Neticede Kütahya'yı ele geçirme konusunda isteksiz davranan Çerkez Ethem'in adamlarının yarısı, Küçük Ağa'nın Düzce'deki hazırlıklar esnasında yürüttüğü faaliyetlerin de etkisiyle, İzzettin Bey'e teslim olurlar. Henüz ciddî bir çarpışma olmadan adamlarının yarısını kaybeden Çerkez Ethem, geri çekilmek zorunda kalır. Kütahya kuşatmasında başarısızlığa uğrayan ve geri çekilmesiyle birlikte İzzetin Bey tarafından sürekli takip edilen Çerkez Ethem'in Yunan birliklerine teslim olduğuna dair haber halk arasında kısa sürede duyulur:

"Haber çok geçmeden her yana yayılmıştı. Kütahya bayram yapıyordu. Fakat şehrin bu sevinci her yerde aynı şekilde paylaşılamadı. Ethem macerasının bu sonucu yüzünden eski başarıları hatırlayıp üzülenler, hatta umutsuzluğa kapılanlar da vardı. Onlara göre Kuva-yı Milliye sağ kolunu kaybetmişti. Fakat birkaç gün sonra Ethem Bey'in Demirci'den geçerek Yunan'a teslim olduğu işitilince bunlar da boyunlarını büküp sustular. (...)." (s. 455).

Yazarın yorumuna göre Çerkez Ethem'in uğradığı bozgun neticesinde "bir büyük isim, bir sevilen ve sayılan kahraman bir hain damgasını alıyor, gerçek sebeplerin dışında meydana gelen bir boşluk, Ethem kuvvetlerinin bıraktığı boşluk yeni bir kader olmak istidadı gösteriyordu."

Çerkez Ethem, Kütahya'da uğradığı bu bozgundan sonra bir taraftan Yunanlılarla irtibatını sürdürürken diğer taraftan da kalan birlikleriyle kendisini takip eden düzenli ordu birlikleriyle çatışmak zorunda kalır.

Ankara Hükûmeti'nin Çerkez Ethem'in Yunan birliklerine sığınmaması yönünde Binbaşı Derviş aracılığıyla girişimlerde bulunduğu bir esnada ise Tevfik Bey, Akşehir'e giderek Yunanlılara sığınmak için birkaç maddelik bir protokole imza atar.[12]

Millî Mücadele'de gösterdikleri yararlıkları gölgede bırakacak şekilde Tevfik Bey'in bu protokolu imzalaması, Çerkez Ethem ve ağabeylerinin Türk siyasî tarihine hain sıfatıyla geçmelerini resmileştirmiştir. Bunun sonucu olarak da Saruhan Milletvekili Reşit Bey, Meclis'te yapılan oylamada oy çokluğu ile üyelikten ihraç edilmiştir.[13] Ankara İstiklâl Mahkemesi ise Çerkez Ethem ve ağabeylerini vatana ihanet suçuyla yargılayarak 9 Mayıs 1921'de gıyaben idama mahkum etmiştir.[14]

---

[1] Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* adlı eseri, kitap hâline gelmeden önce *Yeni İstanbul* gazetesinde 11. 11. 1962-25.3. 1963 tarihleri arasında (1-135) tefrika olundu. İlk baskısı Yağmur Yayınları (İst. , 1963, 373 s.) arasında çıktı. Burada eserin ikinci cildi olan *Küçük Ağa Ankara*'da, *Yeni İstanbul* gazetesinde, 6.9.1963-7.12.1963 tarihleri arasında (1-93) tefrika olundu. Eserin ilk baskısını Türkiye Yayınevi (İst. , 1966, 147 s.) yaptı. *Küçük Ağa*'nın ikinci baskısını M.E Basımevi (İst. , 1970, 618 s.) *Küçük Ağa Ankara*'da cildiyle birleştirerek yaptı." (Hüseyin Tuncer, "Küçük Ağa", *Türk Edebiyatı*, nr. 155, Eylül 1986, s. 66)

[2] Zekeriye Kurşun, "Çerkez Ethem", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 7, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, 1993.

[3] *Türkiye Ansiklopedisi*, "Çerkez Ethem", c. 2, İstanbul, t.y. , s. 471.

[4] *Türkiye Ansiklopedisi*, "Çerkez Ethem Ayaklanması", c. 2, İstanbul, t.y. , s. 470.

[5] Alıntılar, *Küçük Ağa*'nın 1999 tarihli 18. baskısından yapılmıştır.

[6] Kazım Özalp-Teoman Özalp, *Atatürk'ten Anılar*, Ankara, Türkiye İş Bankası Yay. , 1992, s. 12.

[7] Zeki Sarıhan, *Çerkez Ethem'in İhaneti*, 2. bs. , İstanbul, Kaynak Yay. , 1986, s. 43.

[8] Kaynaklarda Çerkez Etem, kardeşlerin en küçüğü, Tevfik Bey ise ortanca kardeş olarak geçmektedir. (Tahsin Yazıcı, "Çerkez Ethem", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 7, İstanbul 1993, s. 275-76). Dolayısıyla yazar burada bir bilgi hatasına düşmüş olmalıdır.

[9] Rahmi Apak, *İstiklâl Savaşında Garp Cephesi Nasıl Kuruldu*, Ankara, TTK Yay. , 1990, s. 214.

[10] Tülây Duran, "Millî Mücadele'de Cepheler", *Belgelerle Türk Tarih Dergisi*, nr. 26, Nisan 1987, s. 15.

[11] Duran, *a.y.*, s. 15.

[12] *Türk İstiklâl Harbi*, s. 254-55.

[13] Atatürk, "Çerkez Etem ve Diğerleri", *Yakın Tarihimiz*, c. 1, nr. 9, 26 Nisan 1962, s. 288.

[14] Kurşun, *a.g.e.* , s. 276.

KURTULUŞ KAYALI

# BİR ARAYIŞIN ÖNEMLİ BİR DURAĞI: DEVLET ANA




Üzerinden otuz beş yıl geçtikten sonra **Devlet Ana** romanı konusunda bazı saptamalar yapmak gerekmektedir. Çünkü yazıldıktan bir süre sonra **Devlet Ana** romanı üzerinde hemen hiç durulmamıştır. **Devlet Ana** romanını da öncelikle roman olarak değerlendirmek yeğlenmelidir. Tabiî bunlardan bahsederken Kemal Tahir'ın roman konusundaki düşüncelerini de ele almak zorunludur. Buna ilave olarak **Devlet Ana** romanı hakkında bizzat yazarı tarafından Türk romanı nitelemesinin yapılmasının da önemi vardır. Bu romanın farklılığına yapılan bir göndermedir. Fakat **Devlet Ana**'nın roman değil, başka bir edebî tür olarak anlaşılmasının da anlamı yoktur. Türk romanı derken genel anlamda, evrensel anlamda roman olmadığı şeklinde bir anlayış ifade edilmemiştir. Kemal Tahir roman derken, roman üzerinde değerlendirme yaparken bügünlerde başkalarının da ilginç bir şekilde denediği gibi zaman zaman Dostoyevski'ye gönderme yapmaktadır. Nasıl Dostoyevski roman formunu alarak onun üstüne Rus dehasını yerleştirdiyse Türkiye'de de aynı şeyin romanın üstüne Türk dehasını yerleştirerek gerçekleştirilebileceğini belirtmiştir. Buna benzer nitelemeleri roman üzerine söyleşi kitabında olduğu gibi sonradan yayınlanan **Notlar**'ında da yakalamak kabildir. Asıl üzerinde durulması gereken husus da ölümüne yakın tarihlere kadar kendisinin gün yirmi dört saat roman üzerinde çalıştığını söylemesi, kendisini asıl olarak romancı olarak düşünmesidir. Dolayısıyla Kemal Tahir'i öncelikle romancı olarak nitelemek gerekmektedir. Sadece Kemal Tahir hakkında olumlu yazanlar değil, özellikle olumsuz nitelemelerde bulunanlar da Kemal Tahir'in tezli metinler yazdığını, bunların da roman olmadığını belirtmişlerdir. İnsaflı olmak gerekirse Kemal Tahir'in metinlerine roman değil diyenlerin başka metinleri roman olarak nitelemeleri durumunda çifte ölçüt kullandıkları anlaşılabilir. Belki de Kemal Tahir romanları arasında romana -hepsi roman da- en yakın metin, daha doğrusu en has roman **Devlet Ana**'dır. **Devlet Ana**'nın bu niteliğinin altının belirgin olarak çizilmesi gerekmektedir.

Romanın kişilerinin çizilmesi ve atmosferlerinin yansıtılması anlamında Osman Bey, Ertuğrul Bey, Şeyh Edebâli, Yunus Emre, Orhan Bey ve Dündar Bey gibi tarihsel kişiliklerin anlatımının önemi vardır. Bunların tarihsel şahsiyetler olmaları roman kişileri olmadıkları anlamına gelmemektedir. Tarihsel kişilikleri belki **Kurt Kanunu** ve **Yol Ayrımı** romanlarındaki gerçek kişilerden daha belirgin bir biçimde roman kişisine dönüştürdüğü görülmektedir. Zaten Kemal Tahir'in tarihsel kişiliklere dönük değerlendirmeleri diğer metinlerde olduğundan daha sahih bir fotoğraf vermektedir. Son dönemde biyogra-

filerin artmış olmasını da bu doğrultuda yorumlamak gerekmektedir. Kemal Tahir romanının özellikle dönemi anlatması, belki de tarihsel kesiti yansıtmak açısından gerçeklerden en fazla soyutlanmış metni **Devlet Ana**'dır. Konu hakkında bilgisi olmayanların **Devlet Ana**'yı tarihsel gerçekliği çerçevesi içinde yorumlaması o kadar mümkün değildir. Hatta ondan öte dönemin tarihsel özelliklerini bilenler tarihsel gerçeklerin romana birebir yansıtılmadığını da görebilir. Çünkü tarihsel şahsiyetlere ilişkin yorumlar arasında Şeyh Edebâli ve Yunus Emre bugünden bakıldığı gibi sunulmamaktadır. Bunlar aynı zamanda roman kişisidir. Moğol istilası ve Argun İlhan'ın ölümü bilmeyenin de fark edeceği bir ayrıntı içinde verilmemekte, düpedüz fonda kalmaktadır. Roman da zaten Osmanlı devletinin kuruluş sürecini kör kör gözüm parmağına anlatmak yerine, fonda bu süreç sürekli olarak varken, bir somut olaylar ağı çerçevesinde gelişmektedir. Romanın ana ekseni ağabeyinin ve ablasının öldürülmeleri üzerine kardeşlerinin, Kerim Çelebi ve Mavro'nun Demircan ve Liya'nın canına kıyan Sen-Jan şövalyelerinden Notüs Gladyüs ve Uranha'dan intikamlarını almaları, onların Kel Derviş, Mavro ve Kerim Çelebi tarafından öldürülmeleri sürecinde yürümektedir. Osman Bey dahil olmak üzere belki de bir tek Orhan Bey istisnasıyla tarihsel ve sosyal gerçekliğin dışında tüm roman kişileri açısından romana özgü bir anlatım sözkonusudur. Keşiş Benito'yu, Aslıhan'ı, Bacıbey'i ve Kaplan Çavuş'u tarihsel kişiliklerden daha fazla romanın ana izleği çerçevesinde düşünmek gerekmektedir. Tarihsel kişiliklerin roman kişileri olmalarının yanında romanın temel izleğini başat roman kişileri bağlamında anlamlandırmak daha gerçekçi olur. Roman olmadığını düşünenlerin romandaki silaha değil de dürbüne takmalarının nedenleri sorgulanmalıdır. Romanın ana izleğinin roman kişileri olması tarihsel kişiliklerin roman kişilerine dönmesinin de yolunu açmıştır. Yazıldığı dönemlerdeki romanlara göre, özellikle bunlarla karşılaştırıldığı zaman **Devlet Ana**'nın roman olma hâli daha bir belirginleşir. Tarihsel kişiliklerin roman kişisine dönüştürülmesinin belki de en başarılı örneği **Devlet Ana**'da bulunmaktadır. Örneğin **Kurt Kanunu**'nda Emin Bey'i değil sadece Kara Kemal'i roman kişisi olarak görmek, romanı değişik bir şekilde okumak demektir.

Romanın ana ekseni çerçevesinde yorumlanmamasının ötesinde roman hakkında oldukça sınırlı sayıda metin yazılmıştır. Belki de Kemal Tahir'in romanları arasında üzerine en az yazı yazılan kitabı **Devlet Ana**'dır. **Devlet Ana** hakkında kanaatler değişik de olsa net olduğu için bu roman konusunda düşünülmemiştir. Yayınlandığı zaman ve hele sonra **Devlet Ana** üzerinde çok az sayıda metin yazılması Türk entelektüel hayatının ve edebiyat ve roman dünyasının konuyla fazla ilgili olmaması nedeniyledir. Bu nedenle Kemal Tahir'in romanlarından özellikle Cumhuriyet dönemi üzerine olanlar, Millî Mücadeleyi ve sonraki gelişmeleri anlatanlar yorumlanmaya çalışılmıştır. Bir üçleme olan **Esir Şehrin İnsanları**, **Esir Şehrin Mahpusu** ve **Yol Ayrımı** romanları arasında incelemeye en fazla konu olan romanı da son romanı olmuştur. Köy romanlarındaki tarihsel geçmiş üzerinde de hemen hiç kimse durmamıştır. Bunun ötesinde teorik dayanaklarını da belirterek roman konusu tartışma ortamına getirilmemiştir. Bir başka çerçevede değerlendirildiği zaman Millî Mücadele üzerine en gelişkin romanın da Esir Şehir serisi olduğu söylenebilir. Türkiye'de Millî Mücadele'nin gelişim serüveni genellikle savaş hikâyesi bağlamında anlatılmıştır. Diğer Millî Mücadele romanlarında askerî ve

siyasî tarihin satıhta aslına daha uygun anlatımı bulunurken Kemal Tahir romanları başka bir mecrada gelişmektedir. Esir Şehir romanları ve **Yorgun Savaşçı**'nın farklarını bu noktada görmek gerekmektedir. Ahmet Ağaoğlu'nun hatıralarının aktarıldığına takanlar Millî Mücadele romanlarındaki birebir aktarımlara dikkat etmek durumundadırlar. Özellikle Millî Mücadele romanlarıyla ilgilendikleri zaman insanlar Kemal Tahir'in tarihsel gerçekle roman gerçeğini nasıl ayrıştırdığını olağanüstü açık bir şekilde görebilirler. Kemal Tahir romanı tarihsel gerçeklikle birebir uyumlu görünmemektedir. Kemal Tahir romanının tarihsel gelişimin anlaşılagelen anlatımına birebir uyumlu olmamasının ötesinde roman gerçeğiyle bağlantısı kurulmalıdır. Her nedense bazı konularda tezli roman ve roman gerçeği tartışılırken belirgin bir tarihsel kesit ve özellikle Millî Mücadele çerçevesinde roman gerçeği gündeme getirilmemektedir. **Yorgun Savaşçı**'dan uyarlanan aynı adı taşıyan filmin uzun süre gösterilmemesinin Kemal Tahir hakkındaki bazı yaygın kanaatlerle ilgisi bulunmaktadır. Aynı duyarlılığın **Devlet Ana**'nın sinemaya uyarlanma girişimi karşısında ortamın daha müsait olmasına karşın gösterilmemesi değişik tarihsel kesitlere yaklaşımın farklılığından kaynaklanmaktadır. **Yüzbaşı Selahattin'in Romanı** ise aynı olduğu varsayılan olayların gelişimini **Yorgun Savaşçı**'da gösterildiğinden değişik bir şekilde anlatmaktadır. Ancak **Yüzbaşı Selahattin'in Romanı**'nın yazılmasının ana etkeni hayatın gerçeğiyle, Yüzbaşı Selahattin'in gerçek hayatının romanda, **Yorgun Savaşçı**'da anlatıldığı gibi olmadığını belirtmektedir.



*Kemal Tahir*

**Devlet Ana** romanının ana doğrultusu Doğu/Batı mücadelesi çerçevesinde Batının kıyıcılığı, insan eti yemesi karşısında Kemal Tahir'in roman üzerine notlarında da belirttiği gibi Doğu'nun alturist, Doğu'nun insancıl ahlâkının anlatımıdır. Toprak konusundaki mülkiyet de dahil olmak üzere Selçuklular'a da gönderme yapan genel bir karşılaştırma kitabın temel mihverini oluşturmaktadır. Devlet Ana tabiri de romanın bir yerinde geçmekte ve Türklerin mesleğinin devlet kuruculuğu olduğu anlayışı ifade edilmektedir. Belki de Osmanlı devletinin kuruluş sürecini başlatan önemli bir dayanak aranmaktadır. Bu durumun vasatının da XIII. yüzyılda oluştuğu düşünülmektedir. Başka metinlerinde, özellikle de **Notlar**'ında devlet sorunu çok merkezî bir yerde durmaktadır. Doğu/Batı karşıtlığı, mücadelesi çalışmasının temel ekseniyken, metin bu sorunu vurgu yaparak işlerken, romanda, fazla, ileri ölçüler bir yana, neredeyse hiçbir şekilde kitabî mülahazalar gündeme gelmemektedir. Bir başka metinde, örneğin **Yol Ayrımı**'nda, Doğu/Batı mücadelesi, en azından **Devlet Ana**'ya göre ayrıntılı bir şekilde savunulup yorumlanmaya çalışılmaktadır. Durum, bir biçimde **Yol Ayrımı**'nda, son noktada, genel, sosyolojik bir yorum olarak şekillenmektedir. 1980'li yıllarda bir edebiyat hocası, Gürsel Aytaç **Devlet Ana** ile **Osmancık**'ı karşılaştırırken önemli bir sonuca varmıştır: "Osmanlı devletinin kuruluş döneminde koyu müslüman dindarlığının mı yoksa dinde hoşgörünün mü yön verici olduğu sorununa **'Osmancık'** ve **'Devlet Ana'** romanlarında iki farklı yaklaşım söz konusu. Bir sanat eserinde 'doğru' 'yanlış' kategorileriyle değil, canlandırmanın, işlemenin

'başarılı' ya da 'başarısız" olduğu saptamasıyla bir yargıda bulunmalıyız. İnsan gerçeğine yakınlık anlamında bir 'inandırıcı canlandırma' başarısı, kanımca bu iki romandan **'Devlet Ana'**da gerçekleşmiştir."[1] Aynı kişi bu iki romanın karşılaştırmanın ötesinde değerlendirmesini yaparken **Devlet Ana** romanının salt ekonomik etkenle yorumlama denemesi değil, işin kültür boyutunun da vurgulandığı bir temel metin olarak anlaşılmak gereğininin de açıklıkla altını çizmektedir. Dönem dönem Osmanlı konusu farklı ölçütlere göre değerlendirilmektedir. 1983 yılında yayınlanan **Osmancık** romanında ana eksen İslâm inancı olmaktadır. Kemal Tahir'in çoğu romanı da bu ve benzeri bir şekilde genellikle yorumları daraltılarak anlaşılagelmiştir. Fethi Naci'nin Tarık Buğra'nın **Küçük Ağa** romanından çok olumlu bir şekilde bahsetmesini de ana hatlarıyla gerçekçilik anlayışına, romanın önemli ölçüde biyografik özellik arzetmesine bağlamak mümkündür. Gerçekçilik anlayışının bile Türk romanında ne ölçüde dar anlaşıldığının en güzel göstergesi budur. Roman gerçeğinden bahsederken gündelik hayatın aslına uygun bir şekilde aktarılmasının bile ne kadar önemsendiği ortadadır.

Kemal Tahir, romanı, roman olarak, her şeyden önce roman olarak anlamaktadır. Roman yazmaya çalışırken de bu konudaki ısrarını sürekli olarak öne çıkarmaktadır. Roman konusuna yaklaşımı hem sosyal gerçekliği yansıtmayı hem de her şeyden önce roman formu üzerinde derinlikli olarak düşünmeyi amaçlamaktadır. Bununla bağlantılı olarak daha sonraki dönemde de örneğin, Sabahattin Ali'nin romanlarını bir yanım gerçekçilik olarak düşünmektedir. Bu yaklaşımı tartışılırken **İçimizdeki Şeytan**'a dikkat etmek gerekmektedir. Ayrıca her romanında çıraklıktan ustalığa doğru bir süreci yaşadığını belirtmektedir. Romanın oluşumunda dilin öneminden de ağırlıklı olarak bahsetmektedir. Başka metinlerinde de yazdığı gibi ulusal dil geleneğinden ve halk hikâyelerinden yararlanmanın yoğun önemi Kemal Tahir'in temel zihniyetini oluşturmaktadır. **Devlet Ana**'da da görülebileceği gibi Dede Korkut'tan önemli ölçüde yararlanmaktadır. Zaman zaman da söylediği gibi Dede Korkut dilinin yanında, başka deyiş özelliklerinden de yararlanmakta, üst kesitlerin söyleyiş özellikleri açısından da, **Naima Tarihi**'nin önemli bir dayanak oluşturabileceğini düşünmektedir. 1940'lı yıllarda Naima okumaya niyetlenmesi, Nevşehir hapishanesindeyken **Naima Tarihi**'ni istemesi, o dönemde Osmanlı'ya bakış biçimi değişikken bile konuyla ilgilenmesi romana ağırlıklı olarak roman olarak baktığının, düşünce ileten bir metin olarak bakmadığının önemli bir göstergesidir. 1960'lı yılların ortalarına kadar Osmanlı'yı eleştirel değerlendirmesi roman konusunu önemsediğinin kanıtıdır. Dolayısıyla ulusal roman, belki de daha doğru ifadesiyle Türk romanı tabirini kullanması sadece romanın içeriğine ilişkin bir tutumla ilgili değildir. Bu nedenle Kemal Tahir romanını cahilane bir şekilde kendisinin de istemeyeceği bir tarzda ATÜT romanı olarak nitelemek yanlış görünmektedir. Kemal Tahir'in romanını dil sorunu, üslûp sorunu. Türk kültürüne dayanan bir tarzda roman yazma sorunu olarak algılamak gerekmektedir. Onun yazdığı romanları roman boyutu çerçevesinde irdelerken Batı romanının dayanmadığı kültürel temellere yaslanan bir roman olarak yorumlamak gerekmektedir. Nitekim Kemal Tahir roman derken form olarak da özgün bir romandan, daha doğrusu ulusal sanattan bahsetmektedir. 1960'lı yıllarda zaten bariz olarak ulusallıktan söz edilmektedir. Nitekim dönemin geleneksel anlayışı ulusal olmadan evrensel olunamaz anlayışıdır. Milletlerin kültürel dayanaklarının farklı olması anlamında belirgin ölçüde farklı, özgün bir romandan söz etmektedir. Biçimsel anlamda değişik bir roman formu en bariz bir şekilde **Devlet Ana**'da tezahür etmek-

tedir. Türk romanı biçim olarak da farklı bir roman tarzıdır. Döneminde roman formatı olarak konu ile en ilgili romancının Kemal Tahir olması da bütünüyle tesadüfî değildir. Bu noktanın özellikle altının çizilmesi gerekmektedir. Biraz zorlanırsa Berna Moran'ın nitelemesi bile benzeri şekilde yorumlanabilir. Koyduğu birçok sınırlamalara rağmen Moran'ın tespiti bir ölçüde de gerçeklik taşımaktadır: "Her ne kadar Kemal Tahir'in yapıtlarında beliren roman anlayışı 19. yy. gerçekçi roman anlayışı ise de **Devlet Ana** bir istisnadır... Kemal Tahir romans türünü çeşitli yönlerden zenginleştirerek, ciddi ve önemli bir tezi dile getirmek için kullanmıştır... Kanımca **Devlet Ana**'nın çekiciliğinin nedeni, Türk okurunun gururunu okşayacak şekilde idealize edilmiş konusunda ve yüzyıllar boyu süzgeçten geçmiş, etkinliğini kanıtlamış eski romans ve serüven formüllerinin, yapıtta, ustaca harman edilmiş olmasında aramak doğru olur."[2] Oğuz Atay'ın söylediklerine dikkat edilirse daha doğru bir noktaya ulaşılabilir. Oğuz Atay Batı romanını ve Türk anlatı geleneğini en iyi Kemal Tahir'in bildiğini ya da Kemal Tahir'in çok iyi bildiğini boşuna belirtmemiştir. Bitmemiş **Türk Ruhu** çalışmasını da benzeri bir mantalite çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir.

Bunları söylemek, Kemal Tahir'in Türk romanının özgünlüğü üzerine vurgu yaptığını tebarüz ettirmek Batı romanıyla ilgilenmediği, bu konuda hemen hiçbir bilgisi olmadığı anlamına gelmemektedir. Dönemin önemi açısından örneğin, Varoluşçuluk konusunda olağanüstü eleştirel bir tutum takınan Orhan Kemal çoğu konuşmasında ve romanında görüldüğü gibi sosyal gerçekliklerin neredeyse birebir romana yansıtılması konusunda ısrarlıdır. Bunu temel bir kural olarak algıladığı için de Kemal Tahir'in Goriot Baba konusundaki vurgusu karşısında baba olmadığı için babayı anlatamayacağı eleştirisini yapmıştır. Bu ifadeye mukabil de Kemal Tahir Goriot Baba'nın babalığı karşısında onun babalığının kaç para ettiğini sormuştur. Bu dönemde genelde Batı romanı, daha doğrusu roman kuramı konusunda en bilgili ve en çok yorum yapan romancı, daha doğrusu entelektüel Kemal Tahir olmuştur. Eleştirmenin biri bunları bilmesine rağmen kendisiyle çelişkiye düşmek pahasına konu üstüne ahkâm kesmektedir: "Ne denir bu sözlere: Ağzına sağlık! Orhan Kemal yaşayarak yazmayı tek yol bellemişse, belki örnek alınabilir. Yaşamadan dünyayı fethetmiş gibi yazan Kemal Tahir'in koca bir yalan olduğunu da söylüyorsa, buna da inanmak gerekmez mi?"[3] Roman konusundaki teorik bilginin ayrıntılı bir yorumunun yapılması gerekmektedir. Bugün bilinenler açısından düne dönüp Kemal Tahir romanını değerlendirmenin ne ölçüde gerçekçi olduğu sorgulanmalıdır. Bu tür değerlendirmenin hemen herkesin tarihsel roman yazdığı bir dönemde ne ölçüde trajik olduğu düşünülebilir. Kaldı ki, Kemal Tahir'in roman anlayışının bugünün roman anlayışlarına göre nerede durduğunu saptamak da önemli tartışmaların kapılarını aralayabilir.

Türkiye'de roman açısından en önemli noktalardan biri de insana yaklaşımda romantizmin aşılmasının en belirgin göstergelerinden birinin Kemal Tahir romanında tezahür etmesidir. Bizim romanımızın ana damarlarından biri Orhan Kemal romanında ana doğrultu olarak beliren "aydınlık gerçekçilik" çerçevesinde insanların çok net olarak iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesidir. Kemal Tahir romanı bir anlamda genel olarak insana eleştirel bakışın, kökten eleştirinin çok gelişkin bir örneğini oluşturmaktadır. Hatta bu durum, özellikle köy romanlarında insanı kötü göstermenin ileri ölçülere varması, Orhan Kemal'in hırçın eleştirilerine yol açmıştır. Bu eleştiri o kadar ileri gitmiştir ki sonunda Fethi Naci Kemal Tahir romanının ana çerçevesini kimsenin

kimseyi sevmediği şeklinde yorumlamıştır. İnsanın farklı ve çelişik özellikleriyle birlikte sunulması değişik bir ortamın oluştuğunu göstermektedir. Ancak Kemal Tahir'in romanlarındaki göreli durumu fark etmek gerekmektedir. Ama neredeyse hiç kimse bu durumun farkında değildir. Kemal Tahir'in romanlarında tarihin erken dönemlerine yönelindiği ve kent sözkonusu olduğu zaman farklı bir insan portresi gündeme girmektedir. Doğu/Batı farklılaşması ve mücadelesi insana bakış açısını da farklılaştırmaktadır. Bu anlamda **Devlet Ana** ve **Yol Ayrımı** ile köy romanlarını ve özellikle **Büyük Mal**'ı farklı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Köylülükteki durumu ancak bir yerde değişik şartlar oluştuğu zaman olumlamaktadır. Vaktiyle Selim İleri Kemal Tahir'in gerçekçiliğinin asıl bu noktada olduğunu belirtmiştir.

Sorunu Doğu/Batı mücadelesi dışında mütalaa etme anlayışı bir bakıma sürecin anlaşılmasını da engelliyor. Yapılan niteleme bu durumun eskilerde böyle olmadığını söylemek anlamına geliyor: "Doğu ve Batı konusunda heyecanlanmalar, romanımızın çocukluk yıllarında ve her zaman çocuksu kalan romanımızda tutkuların değil, ahlâkın, bilgisizliğin ya da romancının rehberlik etme arzusunun bir uzantısı olması Türkçe romanı derinlikten yoksun bıraktı."[4] Aslında bu konuya Orhan Pamuk'un o dönemlerde ve bu zamanlar hiç de nötr bakmadığı bilinmektedir. Romanı tartışırken Kemal Tahir'in soruna yanlış baktığı ve Batı'ya karşı Osmanlı'yı savunduğu noktasına getirir konuyu: "Gerçeği elde ettiği için buyurgan bir dille konuşan 'gerçek' ve 'bilim' adına konuştuğu için ders veren 'otoriter' ses, (Kemal Tahir'in kendi dilini ve mizahını unuttuğu zamanlar buna iyi bir örnek) aslında Batı'ya yaklaşmaktan çok tek merkezli, devletçi Osmanlı gücüne yaklaşır."[5] Aslında bir yönü itibariyle kendisi de gerçeği elde ettiği için buyurgan bir üslûpla son dönemlerin gerçeklerini ifade etmektedir. Andre Gide'in Türklere ilişkin değerlendirmeleri açısından Tanpınar yorumu Kemal Tahir konusundaki yorumla farklılaşmaktadır. Orhan Pamuk zaman içinde Kemal Tahir'e eleştirel bir çerçeveden bakar olmuştur. Özellikle Doğu/Batı ekseni konusundaki düşüncelerin süreç içinde farklılaşması sorunu üzerine derinlemesine düşünülmelidir.

Kemal Tahir bu Doğu/Batı eksenini gerçekçi roman anlayışıyla birleştirmeye çalışmaktadır. Toplum hakkındaki kanaatleri onun roman anlayışını da şekillendirmektedir. Kemal Tahir 1960'lı yıllarda iyice şekillenen gerçekçi roman anlayışına daha önceden bile mesafeli bir yerde durmaktadır: "Gerçekçi roman anlayışında, bir düşünür olarak sağladığı itibâr kadar, romanlık kişileri, temaları ve sorunları üzerindeki sürekli çalışmaları ve araştırmaları da bizde benzerine pek rastanmıyan bir yeni sanatçı kişiliğini ortaya koymaktadır. Önemsiz gibi görünen bir ayrıntı üzerinde derlediği malzeme yığını kadar, ele aldığı konu ve kişinin oturduğu toplum temeli ve tarihsel evrim üzerinde de tam bir bilim anlayışına sahip oluşu, onu, rastgele gerçekçi romancıların sırasından çıkarmaktadır. Osmanlı ve yakın devir tarihi ve Türk toplumunun bugünkü kuruluşuna bağlı gerçekler üzerindeki derin görüş ve anlayışı, onun romanlarına teorik bir tatsızlık vermekten çok, kişilerin romanlık yaşayış ve davranışlarının temele oturan şartlarının iyice belirlenmesinde işe yaramakta, bu roman anlayışı da, onu, titiz ve sürekli çalışmalara götürmektedir."[6] Bu özellik de Kemal Tahir'in **Devlet Ana** öncesinde belirgin bir şekilde öne çıkardığı farklı ve aykırı roman anlayışına işaret etmektedir: "Artık burada bahis konusu olan, Batı romanını sürekli olarak taklit etmek değil, kendi gerçeklerimizi anlatırken, roman türüne batıyı da aşan yeni bir aşama getirdiğimizi, bu günedek sürüp gelen kalıp örneklerin baskısından kurtulduğumuzu, batılı roman-

da yeni bir basamağa ulaştığımızı bilmektir."[7] Tahir Alangu'nun değerlendirmeleri **Devlet Ana**'nın şekillenmesini önceden fark etmesi anlamında önemlidir. Kemal Tahir'in bakış açısıyla roman konusundaki düşüncesinin zaman içindeki etkileşimine dikkat etmek gerekmektedir. Türk anlatı geleneğinin romanı üzerindeki etkileri de süreklilik arzetmektedir.

Kemal Tahir'in 1950'li yıllardan beri roman üzerinde, toplum üzerinde derinlikli olarak düşündüğü gözlemlenmektedir. Yazdıklarının roman formatına uygun olmadığı kadar, belki de ondan daha çok tarihsel gerçekliklere uyumlu olmadığı iddia edilmektedir. Düşünsel temeli itibariyle yaklaşımı eleştirilmiş, sağ bir çizgide olduğu sürekli olarak vurgulanmıştır. Bu eleştiride bir değerlendirmenin etkisi olmuştur: "Yazarın burada ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız romanı, 1968'de Türk Dil Kurumu ödülünü kazanmış olan **Devlet Ana** romanıdır. Kemal Tahir'in bu tezli romanı, onun yazarlığında, nesnel gerçekçilikten uzaklaşmasının sonucu olarak, gerçekçilik eğiliminde bir zayıflamayı gösterir."[8] Uturgauri'nin yazının başlarındaki ölçülü, mutedil ifadesinin dışında Kemal Tahir'in ideolojik çizgisi konusunda belirgin eleştirel nitelemeleri vardır. **Devlet Ana** romanı üzerinden geçen bunca zaman sonra neyin ne olduğu daha bir açıklıkla anlaşılabilir. Roman ve toplum hakkında düşünüldüğünde Kemal Tahir'in yaklaşımları itibariyle bugün daha çok olumlu olarak nitelenebilecek bir yerde durduğu görülebilir. Osmanlı da dahil olmak üzere Doğu geniş bir şekilde Türkiye'nin entelektüel gündemine girmiştir. Ancak Kemal Tahir'in vurgusunu yaptığı Doğu her anlamda farklı bir Doğu'dur. Doğu'nun gündeme gelmesi ölçüsünde Osmanlı toplumu da tüm dönemleri itibariyle dikkatleri üzerine çekmektedir. 1940'lı yıllarda beliren Osmanlı ilgisinin tedrici bir şekilde gelişerek merkezî bir yer alması durumun anlaşılmasının yolunu açabilir. Bugün Osmanlı'ya yönelik ilgiyi Kemal Tahir'in romanları gündeme getirmemektedir. Yeni Osmanlı ilgisi başka bir kaynaktan gelmekte ve başka bir mecrada gelişmektedir. Doğu konusundaki ilgi de farklı değildir. **Devlet Ana** Kerim Çelebi'nin **Siyasetnâme** okumasıyla bitmektedir.Yıllar sonra insanlar Amin Malouf'un **Semerkant**'ından Nizamülmülk'ü birey olarak tanımaya çalışmaktadırlar. İnsanlar Beyrut doğumlu olup Fransızca yazan Amin Maulouf'u 1900'lü yılların başında doğan bir Türk yazarından daha fazla önemseyerek dinlemektedir. Biri gizemli bir hikâye, egzotik bir hikâye anlatmakta, diğeri ise toplumun temel sorunları üzerine düşünce beyan etmektedir.

Türkçeden yararlanma anlamında önemli dayanakları olan eser, dil alanında Türkçenin özleşmesine katkısı nedeniyle ödül almıştır. **Devlet Ana** diğer romanlarıyla birlikte düşünüldüğünde farklı bir yerde durmaktadır. **Devlet Ana**'nın farklı yerinin en belirgin yanlarından biri dinin, İslâmiyetin farklı olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. İslâmiyet belirgin bir şekilde yaşayan biçimiyle tanımlanmaktadır: "Anadolu halklarının ezici çoğunluğuyla kendine özgü bir (İslâm Dini) anlayışına sahip olduğunu hiçbir Anadolu Türk Sosyoloğu, tarihçisi, felsefecisi, politikacısı görmezlik edemez... Anadolu Türk Halklarının gerçek dindarları kendilerinin de içinden çıktıkları bu halkların islâmlığa, tarihinde görülmemiş hoşgörüyü getirerek büyük bir ilerilik sağladığını akıllardan hiç çıkarmamalı, bütün kökü dışarıda aldatmacaların vatan, millet, din düşmanlarından geldiklerini unutmamalıdırlar."[9] Bunun ötesinde metnin, **Devlet Ana**'nın anlaşılması bakımından önemli olan hususlardan biri de belki zorunluluktan Kerimcan'a dönüşen Kerim Çelebi'nin tekrar Kerim Çelebi'ye dönüşmesidir. Zaten roman Kerim Çelebi'nin **Kabusnâme** ve **Siyasetnâme** okumasıyla bitmektedir: "KELİLE VE DİMNE'yi bırakıp KABUSNÂME'yi aldı, karış-

tırdı... Vezir Nizam al-Mülk'ün SİYASETNÂME'sini saygıyla açtı. Yer yer duraklayarak karıştırmaya başladı."[10] Değişik göndermeler Osmanlı toplumunun anlaşılış biçimi konusunda fikir vermektedir. Osmanlıya sadece bir askerî toplum olarak, askeri boyutuyla bakmamaktadır. Osmanlı toplumu ve devleti bütünüyle de sosyal ve kültürel yapısıyla gündeme getirilmemektedir. Tabiî bu sosyal, ekonomik ve kütürel özellikler bir ölçüde örtük olarak fonda kalmaktadır. **Devlet Ana** geniş anlamda Türk insanını anlatmaktadır. Daha doğrusu insan kaynağının temellerini araştırma denemesidir. Bu anlamda Kemal Tahir'in arayışında bir duraktır. İlk yayınlanan romanı **Sağırdere**'de de Osmanlı konusundaki arayışının izlerini görmek mümkün olduğu gibi sürecin 1940'lı yıllarda, daha otuzlu yaşlarını sürerken başladığı sonradan yayınlanan notlarından anlaşılmaktadır. **Devlet Ana** bu arayışta önemli bir kilometretaşıdır. Bu arayışın sürekliliğinin en önemli kanıtı da **Batı Çıkmazı** notlarıdır. "'Devlet Ana' romanı ile birlikte Kemal Tahir'in 'Batı Çıkmazı' konusu üzerinde çalışmaya başlaması, Osmanlı ile Osmanlı Devleti'nin kuruluş konularını günümüzle bağlantılı olarak ele alıp irdeleme çabasının bir işaretidir. Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarıyla günümüz Türkiyesi arasında bağlantıyı kurup Osmanlı'da Batıcılaşma dönemini ele alan 'Batı Çıkmazı' çalışması, Kemal Tahir'in Osmanlı sorununu tek yönüyle açıklamakla yetinmediğini bize göstermektedir. 'Devlet Ana'nın diğer romanları arasındaki yeri ne olursa olsun Kemal Tahir'in Osmanlı ile ilgili mesajı ve konuya ilgisi bu kitabıyla sınırlı kalmamıştır."[11] Sorunu saf bir arayış olarak nitelememenin en güzel göstergesi sürecin hiçbir birikimi olmayan bir arayış olarak anlaşılmamak gereğidir. Çünkü bu kırk yıla yaklaşan süreçte olumlu/olumsuz nitelemelerin dışında önemli ortak noktalar bulunmaktadır. **Devlet Ana**'nın olumsuz anlamda zamanında değerlendirilip yerine yerleştirildiği, edebî ve tarihî değerinin tespit edildiği nitelemesi anlamlı görünmemektedir: "Bir Kemal Tahir söylencesi olarak **Devlet Ana**, yazınsal bakımdan aslında yerine konmuş bir romandır. Yazındışı özellikleri yüzünden roman sanatımızda adı anılmaya değer olmasa da, toplumsal ve siyasal özellikleri bakımından enikonu tartışmaya değerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yedi yüzyıl yaşamasını sağlayan gizilgüçleri ortaya koymaya çalışan Kemal Tahir, nesnel tarihin kaynaklarına inmek yerine, Osmanlı ve Cumhuriyet arasında yaşadığı açmazı, yarı-bilinçli bir aydının Osmanlı'dan yana çözme önyargısıyla yazmıştır **Devlet Ana**'yı."[12] **Devlet Ana** sağlı-sollu Batıya bakış biçimimizin değiştiği bir dönemde üzerinde yeni baştan düşünülmesi gereken önemli bir metindir. Türk modernleşmesinin her dem gündemde olması Batı'ya karşı kültürel direncimizin ana eksenlerinden biri olan **Devlet Ana**'nın tekrar tekrar okunmasını ve yeniden tartışılmasını gerektirmektedir.

İnsan üzerine odaklaşan metin dayanılacak önemli potansiyelin Kemal Tahir'in deyimiyle Anadolu Türk insanı olduğuna işaret etmektedir. **Devlet Ana** kuruluş dönemindeki bir devletin ortamına, insanına olumlu bakmaktadır. O dönem ortamının iyimser olduğunu ifade etmiştir. Bitirilmemiş **Batı Çıkmazı** romanının insanı ise kötümserdir. **Batı Çıkmazı**'nın yayınlanmış olması hâlinde farklı bir insan tipi ortaya çıkacaktı. Bu dağılma döneminin insanı olup "kimse kimseyi sevmiyordu" zihniyetini somutlaştıracak unsurlar içerecekti. Aslında bu durum anlatılan dönemin farklılığından ortaya çıkan bir fotoğraftır. Kemal Tahir'in bütün romanlarında bu farklılığın yanında süregiden bir duruma, bir istikrarlılığa da dikkat çekmek gerekmektedir. Çöküntünün, **Batı Çıkmazı**'nda anlatmayı deneyeceği insan tipinin, Cumhuriyet dönemindeki uzantısına da dikkat çekerek, özellikle de aydınları

kastederek, **Yol Ayrımı**'nda "İşte bu halkın içinden, bizim sefil etkimizi yere çalacak yeni bir yerli insan türü çıkacaktır"[13] ifadesini kullanmıştır. Kemal Tahir'in her metninde insan malzemesi, insan birikimi üzerinde durduğunu saptamak mümkündür. Kemal Tahir'i anlama denemesi gündemde olmadığı için de kimileri **Devlet Ana**'ya giderek insanları ak kara mantığı çerçevesinde değerlendirip gri tipler olmadığını söylemiş, hep ak tipleri anlattığını belirtmiş, kimileri de **Büyük Mal**'ı esas alıp herkesi kötü gösterdiğini, "kimsenin kimseyi sevmediğini" anlatmıştır. Hemen hiç kimse de Kemal Tahir'in insan malzememiz, insan birikimimiz konusunda ne söylediğini bütünlüklü bir şekilde düşünmemiştir. Tıpkı daha sonraki dönemlerde toprak reformu ve Köy Enstitüleri konularındaki yaklaşımlarının anlaşılmadığına benzer bir tazrda insan birikiminin niteliği üzerinde durulmamıştır. Aslında arayış bütünlüklü bir arayıştır. Yirmi dört saati roman olan bir sanatçının 1957 yılında çizdiği eşkıya tipiyle, İnce Memet'e karşı oluşturduğu tiple, Kerim Çelebi'nin ortak bir yönü vardır. Eşkıya tipiyle Kerim Çelebi'yi olumlu/olumsuz ölçütüyle değerlendirmek iniş çıkışları görmek anlamına gelir. Konuyu insan birikimini anlamlandırmak çerçevesinde yorumlamak çelişik gibi görünen yaklaşımın arkasındaki sürekliliği yakalamayı mümkün kılabilir. Kemal Tahir'in romanlarını doğru okumanın yolu da sanırım buradan geçer. Bizzat Kemal Tahir'in belirtip Tahir Alangu'nun büyük bir vukufla açımladığı durum kimsenin ilgisini çekmemiştir. Çünkü amaç Kemal Tahir'i anlamak değildir.

---

[1] Gürsel Aytaç, "'Devlet Ana' ve 'Osmancık' Romanlarında 'Din' ve 'Tolerans'", (Mayıs 1984), *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara, 1990, s. 472.

[2] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, C. II, İletişim Yay., İstanbul, 1990, s. 180.

[3] Semih Gümüş, "Orhan Kemal Bizi Bize Anlatıyor", *Yenibinyıl*, 11 Haziran 2000.

[4] Orhan Pamuk, "Derli Toplu Roman Değerlendirmesi", *Cumhuriyet-Kitap*, No: 632 (28 Mart 2002), s. 6.

[5] *a.g.m.*

[6] Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, Öncüler 1940-1950*, C. III, İstanbul Matbaası-Asaf Ertekin Yay., İstanbul, 1965, s. 453.

[7] *a.g.e.*, s. 499.

[8] Svetlana Uturgauri, "Kemal Tahir'in 'Devlet Ana' Romanı", *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Çev. Tatyana Moran ve Yurdanur Salman, Cem Yay., İstanbul, 1980, s. 165.

[9] Kemal Tahir, *Notlar/Roman Notları 2-Batı Çıkmazı*, Yayına Haz. Cengiz Yazoğlu, Bağlam Yay., İstanbul, 1991, s. 107.

[10] Kemal Tahir, *Devlet Ana*, C. II, 3. b., Bilgi Yay., Ankara, 1971, s. 769.

[11] Cengiz Yazoğlu ve Baykan Sezer, "Önsöz" *Notlar/Roman Notları 2, Batı Çıkmazı*, Yayına Haz. Cengiz Yazoğlu, Bağlam Yay., İstanbul, s. 6.

[12] Semih Gümüş "Tarih Kavramı ve Osmanlı'nın Kemal Tahir Üstündeki Gölgesi", *Kitaplık*, No: 38, (Güz 1999), s. 205. Bu metinde bulunan ilginç noktalardan sadece ikisine değinilecektir. Bunlardan biri belge konusunda E. H. Carr'a gönderme yapılarak anlatılmak istenen düşünceyi Kemal Tahir'in vaktiyle kimseye atıf yapmadan anlaşılır bir Türkçeyle ifade etmesidir. Dünya görüşüyle yazınsallık arasında ısrarla mesafe koyup Osmanlı tarihi konusunda Kemal Tahir'e yönelik eleştiri yaparken yetkin bir Osmanlı tarihçisi edası takınması komik olmaktadır. Yaptığı fazla sayıda yanlışın gösterilmemesi de ahkâm kesme konusundaki cesaretinin kaynağını oluşturmaktadır.

[13] Kemal Tahir, *Yol Ayrımı*, Sander Yay., İstanbul, 1971, s. 137.

**ABDURRAHİM KARADENİZ**

# TUTUNAMAYAN AYDINLAR




Edebiyatımıza TRT roman ödülüyle (1970) girer Tutunamayanlar. İlk baskısı biraz sıkıntılı olur ama, ironi tutar. 1972'den 2002'ye değin ülkemizde yayımlanan kitaplara pek nasip olmayan bir ilgiyle karşılanır ve tam, yirmi dört kez baskısı yapılır bu romanın. Alışılmışın dışında bir teknik ve kurguyla iç içe geçmiş üç öykü anlatılır romanda. Birinci öykü; *Tutunamayanlar* kitabının öyküsüdür. İkinci öykü *Turgut Özben*'in öyküsü, üçüncü öykü de *Selim Işık*'ın öyküsüdür. Bu öykülere, romanın başında *'Sonun Başlangıcı'* ve *'Yayımcının Açıklaması'* başlıklarını taşıyan iki önsöz ile sonuna, *'Turgut Özben*'in *Mektubu'* başlıklı değişik anlatım konumlarından üç ironik metin eklenmiştir. Bu eklerin 'eklenti' gibi algılanması büyük bir yanılgı olur elbette. Sonun Başlangıcı'nda anlatıcı gazetecidir. Turgut Özben adlı genç bir mühendisle bir tren yolculuğunda tanıştığını öğrendiğimiz bu gazeteci, iki yıl yurt dışında kaldıktan sonra tekrar ülkesine (Türkiye) döndüğünde çekmecesinde bir mektup ve elyazması kabarık bir dosya bulur. Mektup ve dosya Turgut Özben'den gelmiştir. Dosya Tutunamayanlar romanıdır. Mektup da bu metinlerin yayımlanması dileğini aktarmaktadır. Ancak gazeteci yayımlanmayı düşünürse, bu dosyada adı geçen ilgilileri bulup onların onayını alacaktır. Metinde adı geçenlere Günseli'nin yardımlarıyla ulaşılır. Ancak bazı 'adı geçenler' adlarının değişmesini istemektedirler. Bu isteği dile getirenlerin adları değiştirilir. Ad değişikliğiyle okuyucunun dikkati anlatılacakların gerçekliği yönünde uyarılırken, 'Bu kitapta anlatılanların gerçekle hiçbir ilgisi yoktur.' türü açıklamalarla da edebiyat metninde 'gerçeklik arayışları'yla ya da 'uyarılmış dikkat'le dalga geçilir. Romanın oyun üzerine kurgulandığı vurgulanır böylece. Kurgu, yalan/gerçek'tir. Bir oyun oynanacaktır ve bu 'oyun' okura özellikle gösterilmektedir. Romanın kendi kendiyle ve anlattığıyla alay etmesi bu romanın denediği teknik yeniliklerden biridir yalnızca. Anlatıcının anlattığı öyküyü anlatılmış başka öyküler içinde oluşturup yaşanılan gerçeklikten soyutlayarak, öykü içinde öykü aktarmasıyla da bir üstkurmacaya dönüşen roman bu yönüyle de edebiyatımızda bir ilktir. Yazınsal metinlerden kişiler alan ve üstkurmaca tekniğiyle metin oluşturma *Binbir Gece Masalları*'nın anlatım tekniği düşünüldüğünde eski, ama *gerçekçi* ve *toplumcu gerçekçi* edebiyat anlayışları düşünüldüğünde yeni bir tekniktir. Modern romanın kullandığı bu teknik daha baskın bir şekilde postmodern romanın belirgin anlatım tekniği olacaktır. Tutunamayanlar'ın ana kurgu öğesi oyundur. Bu oyun aynı zamanda üstkurmacanın ana eksenini oluşturur. Hem metnin sunuluşunda hem de metnin kuruluşunda pek çok oyun

ve taklit vardır. Tatjana Seyppel Tutunamayanlar'ın, V. Nabakov'un *Pale Fire*'ı, A. Gonçarov'un *Oblamov*'uyla, L. Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü*'yle, F. Kafka'nın *Dönüşüm* ve *Hikâyeler*'iyle ilişkisini irdelemiş ve Tutunamayanlar'ın yukarıda adı geçen kitaplarla ve bu kitaplardaki kurgu ve edebi tiplerle örtüşen (taklit) yönlerini belirlemiştir.[1] Romanın adının da taklit olduğunu belirtmemiz gerekir.[2] Fakat bu taklidin Tutunamayanlar'ın özgün ve orijinal dokusunu zedeleyen bir kusur gibi görülmesinden çok onun yapısal yeniliği düzleminde algılanması daha doğrudur. Ne ki yazar, zaman zaman bu taklidi kendisi de açıkça söylemektedir. Başka edebi metinlerin taklit edilmesinin okurun okuma keyfini arttıracağına, eğlendirici keşiflere götüreceğine inanır. Aynı zamanda bu taklit; metinler arası ontolojik yapının gerekliliğidir. Bundan ötürü, "Tutunamayanlar romanı, içinde yazan ve yazma sorunlarını taşıyan kişilerin yer aldığı, başka edebiyat ürünlerine göndermelerle dolu bir metindir. Bu bağlamda edebiyatımızda üstkurmaca özelliği taşıyan ilk metindir."[3] denilebilmektedir. İkinci öykü, Turgut Özben'in öyküsüdür. Üçüncü öykü, Selim Işık'ın öyküsüdür ama; Turgut'un Olric gelişiminin içinde anlatılır. Selim'in intihar sebebini araştıran Turgut giderek Selim'leşir. Bu bölümde Selim Işık'ın çocukluğu, okuduğu okullar, gençliği, üniversite yılları ve kişiliği aktarılır, intihar sebepleri araştırılır.

***

Tutunamayanlar, Oğuz Atay'ın ilk romanı olduğu hâlde edebiyatımızda ikinci doğumunu gerçekleştirmiştir.[4] Toplumsal yozlaşmayı ve yabancılaşmayı sezen üç aydın arkadaş, sıradanlaşmak ve statükoya teslim olmak istemedikleri için küçük burjuva yaşantısına tutunamamakta ve *disconnectus erectus* olmaktadırlar. Süleyman Kargı'nın şarkıları açıkladığı bölümünde **'Tutunamayan'** *(disconnectus erectus):* Beceriksiz, korkak, insan boyunda olanları da var olan, dış görünüşüyle insana benzeyen, pençeleri ve tırnakları zayıf olan, dik arazide dik duramayan, yokuş aşağı kayarak inen ve sık sık düşen, tüyleri yok denecek kadar az olan.... tehlikeyi uzaktan göremeyen.... şehirlere yakın yerlerde yaşayan bu canlıların/tutunamayan(lar)ın çokluk ekiyle belirtiliyor oluşu belli bir sınıfın, aydın(lar)ın ortak ö- liklerini gösteriyor oluşları yüzündendir. Yine 302. sayfada Selim'in tüm tutu nayanları yalnız bırakıp gittiği (öldüğü); 385. sayfada tutunamayanların aralarına yeni üyeler almada çıkardıkları zorluklar anlatılır. Tutunamayanlar, Selim-Turgut-Süleyman üçlüsünün sembolize ettiği Türk toplumunun aydın/yarıaydın burjuvazisinin statik ve insansız yaşantısını sürdürmek istemeyen kesimidir. Fakat bu insanlar daha çok kendi varoluş sorunlarıyla ilgilenmektedir. Atay, *Günlük*'üne 30 Ocak 1976'da, Türk romanın sorununun kişilik sorunu olduğunu, insanımızın kişilik kazanma savaşının önemini henüz kavramadığını, kendisiyle hesaplaşma diye bir kavramdan habersiz olduğunu bu yüzden de romanımızın düzmece olduğunu yazmaktadır. Diğer kitaplarında da olduğu gibi Tutunamayanlar'da da Türk aydını kendini bu yüzden sorgulamaktadır.

***

Romanın ana omurgasını ikinci öykü olarak belirttiğimiz Turgut Özben'in gazeteciye yayımlanmak üzere gönderdiği dosya oluşturur. Bu dosyayı Turgut hazırlamış(yazmış)tır. Ama aynı zamanda Turgut Özben, roman kişilerinden biridir. Bu

yüzden çoğunlukla roman, 'ben anlatım' (I. tekil şahıs) ağzından sunulmuştur. Ancak Turgut, Selim'in intihar sebeplerini araştırırken sık sık Selim'in dostlarının ve arkadaşlarının tanıklığına başvurmaktadır. Böylece metnin 'o anlatım' (III. tekil şahıs) formunda da sunulmuştur. Turgut Özben'in kendi gelişiminin aktarılışında da Atay, Turgut Özben'i Olric ile konuşturarak –ki Olric, Turgut Özben'in ikinci Özben'i dir- III. Tekil şahıs ağzından bir anlatım gerçekleştirmiştir. Okur, Turgut Özben'in ulaştığı bilgilerden ve anlattıklarından daha fazla bilgiye sahip olamaz. Anlatıcının gözlemleri, değerlendirmeleri ve aktardıkları *'Işık olma'* yolunda kendisini giderek derinleştirip geliştirirken, okur da, Turgut Özben'deki içsel gelişim çizgisini yakından izleme olanağı bulur. Atay, böylece okura esas aktarmayı plânladığı *Özben*'in gelişimini dolaysız aktarmış olur. Böylesine dolaysız ve olaysız bir roman olan -Atay'ın da yazmayı planladığı ikinci romanı için, 'daha hareketli ve enktrikalı en azından olayı olan bir roman' plânı yaptığını belirterek, durağanlığı kabul ettiği- Tutunamayanlar'da zaman zaman Turgut Özben rüyalar[5] görür: "Selim'le birlikte yolda yürüyorlardı. Selim ölmemişti, bir yanlış anlaşılma olmuştu. Uyandığı zaman bu yanlışlığın ne olduğunu hatırlayamadı. Gözlerini açtıktan sonra da rüyayı bir süre yaşadı: Gerçeği hemen kabul edemiyordu. Gördüğü rüyaya hayaliden eklemeler yaptı: Aklının gözlerinde sürdürdü rüyayı." üstelik gördüğü rüyalar uyandığı zaman da devam eder. Hâttâ metnin tamamı ile rüyalar karşılaştırıldığında sanki metnin tamamı izlenmiş bir rüya gibidir. Rüya olgusundan yararlanarak modern roman tekniklerini de kullanır Atay: "Muhafızlar! Kim soktu onu buraya? Ülkesinde güneş doğmaz kralımızın odasına çıkan yorgun merdivenlerin mermerlerini hangi ışık kızdırdı?... Bizi sıcak yendi: Sonunda tombalacı da olduk efendim. Önceleri büyük kumarlar oynardım. Büyük kumarlarda bulundum." diyen Turgut Özben, aklına gelenleri zaman-mekân ve ilgi kapsamının dışında, aklına geldiği gibi başıboş aktararak zaman zaman şuuraltı perspektifiyle konuşmaktadır. "Tutunamayanlar romanında bilinçakımının Türkiye'deki en kapsamlı uygulayıcısı"[6] olarak gösterilen Atay, özellikle Turgut'un Selim'in yaşamı ve ölümü hakkında bilgi toplarken Burhan'la karşılaşınca "Demek Burhan bu. Selim'in bahsettiği Burhan. Neden beklemedim? Belki de o, 'Selim sizden bahsederdi,' diye atılırdı. Hayır. Atılmazdı. " şeklinde uzayıp giden iç konuşmalarını, tereddütlerini, belli bir mantık dizgesi ile sürmeyen konuşmalarını fazlaca izleriz. Aynı zamanda bu tür anlatılarda eğlendirici bir yön vardır. Kopuk ve ilgisiz anlatılan bu bölümlerde bile insan rahatlıkla kendine ait bir sıcaklık bulabilir.

Oğuz Atay, öncelikle biçimsel olarak alışılmışın dışında; önsözler-sonsöz, şarkılar, şarkıların açıklamaları, tanıkların dinlenmesi, ansiklopedi maddeleri, destan ve eski metinlerden, İncil'den, Kuran'dan yaptığı iktibaslarla parodist bir yöntem izlemiş ve modern bir roman kurgulamıştır. Öztürkçe, Osmanlıca, İngilizce, Fransızca, Latince, edebiyat, tarih, coğrafya, felsefe, gazetecilik, mühendislik, matematik vb. alanlarla ilgili terim, ifade ve açıklamaları bilinçli bir şekilde kullanarak romanın modern yapısını çok parçalı ve çok katlı olarak kurmuştur. Hâttâ bu romanda zıtların dikkati çekecek şekilde bir arada bulunması postmodern romana kapı aralamıştır, denilebilir.

***

"Olay XX. Yüzyılın ikinci yarısında bir gece Turgut'un evinde başlamıştı ... Hava raporları da günlük bültenlerden sonra okunmuyordu. Henüz durum, bugünkü gibi açık ve seçik, bir bakıma da belirsiz değildi." cümlelerinden romanda anlatılan olayın, 1950'de veya 1950 sonrasında başladığını çıkarırken; Selim Işık'ın şarkıların bir yerinde, *"Bizi ölüme yaklaştıran zamanı./Yıl bin dokuz yüz kırk dokuz."* (s.133) dizeleriyle de yirmi beşinci sayfadaki bilgiyi iki yıllık kaymayla doğrulatabiliriz. 1949 yılında başlayan öykü, 1970 (26 Temmuz) tarihli Turgut Özben'in, kitabın sonundaki mektubunun tarihiyle bitmiştir. Ancak romanın anlatısına esas olan zaman dilimi her ne kadar, 1949-1970 tarihleri arası gösteriliyorsa da, geriye dönüşlerle, pastij, montaj ve alıntılar; düşünce, cümle ve ifade kalıplarıyla romanın kozmik zamanının Orta Asya'ya, destanlar çağına değin uzandığını söyleyebiliriz. Modern romanın okur tarafından tamamlandığı ve dolayısıyla sürerliği dikkate alındığında da romanın oluşum sürecinin günümüze değin uzandığı söylenebilir. Ayrıca Tutunamayanlar'ın kozmik zaman boyutu özellikle önemsenmiş ve 1949 öncesi çok gerilere götürülmüştür. Çünkü Atay, *tutunamayışın* köklerini Orta Asya'dan başlatır. İkinci Şarkı/Mısra 134: "Orta Asya'daki..." (s.186) Orkan Talmug, Salgan Saçak, Durman Elger, Yılgın Mete... vb. düşsel kişilerin ironik anlatımlarıyla yakın ve uzak Türk tarihi 'en uzak tarihimiz' ifadesiyle Anadolu'ya kadar aktarılır. Kozmik zaman dilimi içinde aktarılan kişilerin sadece ve özellikle fiziki görünümleri verilmiş, 'eylem yoğun' bir dil özellikle seçilmiştir. Bu seçimin Türkçe'nin eylem ağırlıklı, Türk'ün de eyleme dönük ontolojik yapısına ironik bir gönderme olduğu düşünülebilir. Bu yaklaşım biçimi teknik olmakla birlikte Tutunamayanlar'ın 'Aydın' olgusunu ele alışının da tipik bir göstergesi sayılmalıdır. Çoğunlukla isim ve sıfatsız (davranabilen) varolan şaman/aydın..!



*Oğuz Atay*

Tutunamayanlar'da zaman anlatıya adı karışan tüm kişileri karamsarlığa iter. Zaten tutunamayan insanların *tutunamayış* nedenleri zamana uyum sağlayamamalarından kaynaklanmaktadır. Zaman adeta burjuva düzenine koşut olarak düşünülmektedir; kötüdür. Onunla barışmayan, onun güçlü, varsıl kılmadığı halk ya da ona teslim olmayan (erdemli)insan tutunamaz. Çünkü zamanın insanı ezen dayatmaları vardır. Şöyle ki, "Devlet otoritesinin korunması bakımından asık surat gereklidir. Senli benli olmak bu otoriteyi zayıflatır. Devletin yüksek çıkarlarını tehlikeye sokar. İnsan, müdürlere, sinema, tiyatro ya da daha samimi bir eğlence yerinde rastladığı zaman dahi bu korkulu saygıyı üzerinden atamaz." (s.307) cümlelerinden de anlaşılacağı gibi amirler tutunmuştur; düzeni temsil ederler. Ancak şeflerin durumu biraz farklıdır. "Şefler öyle değildir. Onlara yaklaşabilirsiniz hatta, bazen bir meseleyi, iki eşit insan gibi karşılıklı konuşup tartışabilirsiniz. Sigara ikram edilince alan şeflere bile rastlanmıştır. Bazıları size sigarasını bile yaktırır. Bütün bu yakınlık göstermeler onun görevini yapmasını engellemez."(s.310) cümlelerinde ve "... Amir güçlük çıkarmasa memur çıkarına bakamaz, memur güçlük çıkarmasa hademe çıkarına bakamaz, bütün düzen çığırından çıkar sonra."(s.311) ifadeleriyle baskının ve insansızlığın boyutları anlatılır. Selim işte

bu yüzden düzen içinde amirle-memurla-hademeyle didişerek; yoksa ev, varsa yeni bir ev, ev eşyası, araba vb. alabilmek için burjuva değerlerinin peşinde koşmamış, bazı akşamlar hepsi aynı olan burjuva evlerinde, aynı yemekleri yemek durumunda kalmamış yani tutunmamıştır. Işık/Özben'e göre, tutunmak için ödenmesi gereken bedel özgürlüktür. O zaman da Işık/Özben olunamaz; özgürlük, hiçbir şey için terk edilecek bir bedel değildir çünkü. Zamana ve onun teslim alma gücüne karşı bilinçli bir direniş vurgulu bir şekilde aktarılır. Sembolik olarak zaman, hakim gücün oluşturduğu değer ve yaşam yargıları üzerinden eleştirilir. Işık ve Özben'e göre insanı belirleyip sınırlandıran bu anlayış insana karşıdır.

***

Tutunamayanlar'da gerek iç, gerekse dış mekânlar kasvet, karamsarlık ve bunaltının hakim olduğu bir dille aktarılır. Mekân anlatımlarında insanı rahatlatan hiçbir ayrıntı göze çarpmaz. Turgut'un oturduğu apartman, "büyük şehrin kuzey doğusunda, enlemi kırk bir derece sıfır sıfır dakika kuzey ve kırk bir derece sıfır sıfır dakika bir saniye kuzeyle boylamı olan noktalar arasında sıkışan bir arsa üzerine kurulmuştur. Bina, enlem ve boylam noktalarına sıkıştığı gibi, daha yüksek birçok apartmanın arasında ezilmiştir." şeklinde tanıtılırken bu apartmanın hiçbir belirgin özelliği ve güzelliği hem yoktur hem de yanaşık düzenle kurulmuştur. Apartmanın iki cephesi vardır. Romancı, arka cephesini "...kanepelerin arka yüzlerine geçirilen kötü kumaşlar gibi tek tip sarı renktedir." diye betimlerken, ön cepheden hiç söz etmez. Apartman'ın kültürsüzlüğü, köksüzlüğü, türediliği, insansızlığı ve burjuva yaşamının simgesi oluşuna ek olarak, *tek tip/yanaşık düzen* terimleriyle özellikle betimleniyor oluşu, romanda *zaman–mekân ilişkisi*nin, tek tip toplum, tek tip insan, tek tip düşünce dayatmasını açığa çıkaran bir başka kurgu öğesi olarak kullanıldığını gösterir. İç mekânlar da aynı dikkatle sunulur. Bir devlet dairesi, "Koridorda dolaplar, dolaplar. Eskiden alınmış ahşap dolaplar, yeni çelik dolaplar. Dolapların içi dolmuş, üstü taşmış: Tozlu dosyalar. İplere kâğıtlara sarılmış dosyalar. A-2, B-4 Ne anlamsız bir yaşantı. Dolabın kapağında bir yazı: Yangında ilk kurtarılacak eşya. Nasıl dayanabilirim ben Turgut Özben, bu beklemeye? Onu değil beni kurtarın." (s.301) sözleriyle betimlenir. Mekânın insana karşı eşyayı hem de niteliksiz eşyayı öncelemesi roman kişilerini bunaltmaktadır. Bu sıkıcı mekânda Turgut, Selim vb. kendilerini yanmakta olan bir eşya gibi duyumsamaktadırlar. İntiharın ve kayboluşun yani *tutunamayışın* en önemli sebeplerinden biri de, *zaman/mekân* ilişkisiyle roman kişileri üzerinde gerçekleşen bunaltıcı baskı olarak böylece belirginleştirilir. Tutunamayanlar'ın karşıduruşu, *zaman-mekân* ilişkisiyle de belirginleştirilen düzene yöneliktir. Bu muhalif tavır *zaman/mekan* birlikteliğiyle son derece işlevsel bir görsellik kazanmıştır. Romanda Ankara ve İstanbul olmak üzere iki kentten söz edilir. Bu kentlerin ikisi de çirkin ve iticidir. Ankara'nın çok kirli oluşu, bataklık bir zemine kuruluşu, yeni yetişen memur sınıfının bitki kültürünü arttırmak için yapılan parkın her yeri çamura bulayışı, bu parkın ortasında gittikçe derinleşen bir büyük havuzun bulunuşu ve pisliği nedeniyle dibinin hiçbir zaman görünmeyişi ve bilinmeyişi, kanalizasyonun bir ırmak gibi ana caddenin yanından akışı ve kötü kokunun kaynağının tam olarak anlaşılamaması Ankara'nın belirgin özelliğidir. Selim bu kentte, yokluk rüzgarları-

nın hırpaladığı Hacı Bayram civarındaki İsmet Paşa mahallesinde bir evde yaşamaktadır. İstanbul'daki evlerin durumu da farklı değildir. Harap evde kumaşları yırtılmış, tahta kısımlarında cila kalmamış eski koltuklar, kaplamaları kalkmış üstleri dalgalı deniz gibi sehpalar, kabı çıkmış kabuksuz meyve gibi radyolar... Lambaların telleri meydandadır ve duvarlarda kararmış çerçeveler içinde soluk fesli, palabıyıklı adamlar, beyaz elbiseli, uzun boyunlu, melankolik bakışlı kadın fotoğrafları bulunmaktadır. Mekân betimlemelerinde de iç açıcı hiçbir cümle bulunmaz. Mekân bulantıyı tam olarak aktarabilmek için, kurguya anlam öğesi olarak katılmıştır zaten.

***

Atay'ın Tutunamayanlar'ı, Bülent Ecevit'in toplumsal gelişmenin köyden başlaması gerektiğini, radikal bir dille[7] önerdiği, "1970'li yılların başlarından itibaren artık Türk toplumunun feodal ya da yarı-feodal bir toplum olmaktan çıkıp kapitalist bir toplum olduğu"[8] anlayışının yaygınlaştığı bir dönemde yayımlanmıştır. Tutunamayanlar'ın Selim/Turgut'u da aydın kişiler olarak *Bu Düzen Değişmelidir* diyeceklerdir. Ancak değişime uğrayan, değişmeye zorlanan kendileridir. Ve bu değişime karşı önerecekleri hem bir çıkar yol yoktur hem de kendilerini böyle bir öneriyi dillendirecek kadar güçlü hissetmezler. Bir aydın olarak kendi ontolojik varlıklarına yönelirler. Atay'ın Tutunamayanlar'daki temel sorunsalı işte budur. Tüm ironiler ve parodiler bu sorunsalı dillendirebilmek için kurgulanmıştır. Gelişmekte olan anamalcı yaşam anlayışı Hacı Bayram civarının İsmet Paşa'sının Selim'ini hayattan koparmış Turgut için *Işık*'a dönüştürmüştür. Selim'e göre aristokrat bir aileden gelen Turgut'a da Selim'in bu *Işık*'ı yol göstermektedir. Selim'in intiharını araştıran Turgut, aslında bir olayı değil bir 'olgu'yu; Türk aydının ontolojik varoluş olgusunu araştırmaktadır. Selim, "İsa'dan tam 1936 yıl sonra" (s.162) dünyaya *beş kilo sekiz yüz gram* olarak gelmiştir. Anlaşılmamaktan çok korkan, başkalarından ayrı düşünen ve bunu bir türlü belli edemeyen, insanlara başka türlü hayran olan bir kişi olan Selim'in dünyaya geliş ağırlığının ironisi yaşama aynı ağırlığı koyamamasıyla karşılanmalıdır. O, insanlara yardım etmeyi, onların burjuva düzeninde ezilmemelerini, yangında evrak dolabından önce kurtarılmaları gerektiğini düşünmektedir. Ama kendini hiç bir şey için yeterli görmemektedir bu (Selim) aydın kişi. Başkalarına söyleyecek sözünün olabilmesi için önce kendisine söz geçirmek durumunda olduğunu "Kendini çözmeyen kişi kendi dışında hiçbir sorunu çözemez." (s.95) diyerek kabul eder. Selim'in düştüğü ikilem, yapmak istediklerini öncelikle kendi üzerinde gerçekleştirerek, sonra da bu konularda topluma ışık tutmaktır. Ama o, söz söyleme hakkını tam olarak hiçbir zaman kendinde bulamaz: Çünkü kendini tam olarak çözemez. İşte roman'ın kozmik zamanı kapsamında sözü edilen Orta Asya bu noktada işlevsellik kazanır. *Şaman, aydın*'laşır ama; *aydın*ın geçmişinden, birikiminden ve deneyiminden yoksundur. Aydınlaşmış şamanın ontolojisi toplumsal kopuşların, düşünsel resimlerin bileşimidir ve onu toplumdışı bir varlık hâline getirmiştir. Selim bunu duyumsuyor olmalıdır. Onun için İsa iyi bir örnektir. Ama, İsa olamaz. Onun özlemini çektiği toplum ve düzen, "Şaman'laşmış 'aydın' tarihin kelimeleri ve kavramları daha doğrusu, sözel ve söylemsel 'düş'ü kendine ülke edinen tek örneğidir. Türkiye'nin yakın kültürel mazisine

ait bir örnektir bu. 'Aydın' sadece kelime ve kavramları kendi yurdu bildiği için devleti de metinlerden müteşekkil bir fiksiyon olmaktan öteye götürememiş.."[9] cümleleriyle özetlenebilecek nedenlerden dolayı sadece sözel olarak var olabilmiştir. Özlediği toplum ve insan onun düşlerinde projelendiği hâlde, toplumu inşa becerisi ve eyleme geçme gücü kendi ontolojik sorunsalını çözemediği için yoktur. Selim kendini yeniden kurma ve inşa etme zorunluluğunu bundan ötürü duyumsar. Ama bu inşa, 'iç dünya inşası'dır. Sözü edilen ve aydına eyleme geçme gücü kazandıracak iç dünya, Türk toplumunun sadece yüz yıldan beri tanıdığı ve henüz hiçbir geleneği ve deneyimi olmayan *Türk aydını*nın ana sorunsalıdır. Batı toplumlarında görülen örnekler henüz Türkiye toplumunda oluşmamıştır. Bu yüzden Selim'in eyleme geçemeyen, sözel kalmış, güçsüz ve cılız direnişi, karşıduruşu vardır. Cılızlığıyla daha çok Don Kişot'a benzer. Bu benzerliği kendisi de itiraf eder. Zaten daha önce adları sıralanan yazar, roman kişisi vb. batılılara sık sık göndermeler yapılmasının nedeni de bir referans arayışı olarak algılanabilir. Hiç kuşkusuz Tutunamayanlar toplumsal sorunlara çözüm(ler) önermek amacıyla yazılmamıştır. Bir romanda böylesi çözümler aramak da yanlıştır. Ne var ki biz, romanı kendimize göre bir yöntemle okurken karşılaştıklarımızı aktarıyoruz. Yıldız Ecevit, aslında birey-insan için de çözümler önermez bu roman. Hatta çözüm arayışlarına kapalıdır, diyor Tutunamayanlar için. Kişisel 'iç serüven'ler kurgulanmıştır Atay. Özellikle *yazmak* yerine *kurgu*lamak sözcüğünü kullandığımızı belirtmeliyiz. Çünkü bu romanda *kurgu, yazmak/anlatmak*tan daha baskın bir şekilde -diğer modern romanlarda da olduğu gibi- öne çıkmaktadır. Turgut Özben gibi diğer roman kişileri de, hayatı anlamlandırmaya çalışan ve çoğu zaman da anlamlandıramayan çocuk kalmış kişilerdir. Süleyman Kargı, zaten açık olan şarkıları açıklarken, Selim'in hayatı bir oyun gibi görme eğiliminde olduğunu belirtir. Bu oyun, Atay'ın da taraftar olduğu bir oyundur ve roman kişilerinin saflıkları, sevimlilikleri de belki bu çocuksu oyundan kaynaklanmaktadır. Metin, Selim'e uçuk aşk hikâyeleri anlatır. Bu hikâyelerin hepsi düzmecedir. Fakat Selim, gerçekle kurmaca arasında seçim yaparak hikâyelerin düzmeceliğini bile bile hepsine inanır. Düzenlenmiş kurmacayı, düzenlenmiş gerçekten daha çekici bulmaktadır çünkü. Düzenlenmiş gerçek, tutunamayanların da içinde yaşadığı burjuva düzeni tarafından organize edilmiştir. Böyle bir organizede her taraf sımsıkı kapatılmış, soluk almanın imkânları ortadan kaldırılmıştır. Oysa, düzenlenmiş kurmaca (yalan) içinde insanî bir öz barındırmaktadır. Esat'la Selim, önsöz, şiir, vs. oyunlar oynarlar. Hepsi oyun olduğu hâlde büyük bir ciddiyetle oynanır. Esat'ın ağzından Selim'in insanlarla diyalok kuramadığı aktarılır. İntihar ettiğinde de yirmi sekiz yaşındadır zaten.

Selim Işık'ın öyküsünün içinde 'Özben' arayışı aktarılan Turgut, "Bundan yirmi beş yıl kadar evveldi. Aksaray'ın Horozuçmaz Mahallesi, Lâlegül Sokağı, Hane No: 54, Cilt No: 22, Sahife No: 669'da iki katlı ahşap bir evde, medeni hâli bekâr, cinsiyeti erkek, dini İslam bir çocuk dünyaya geldi." (s.54) şeklinde anlatılan çocuktur. Babası Hüsnü Bey, annesi de evkadını Mürüvvet Hanımdır. Bu çocuk okula başladığı yılları, "...her sabah hep bir ağızdan onu özümüzden çok sevdiğimizi, ant denilen bir şey içerek haykırıyorduk" (s.76) "...öğretmenimi, yurdumu sevmek, budunumu -

bu budun kelimesi bana çengele asılı etleri hatırlatırdı- korumak, saymak, üstün tutmak, doğruyum, yasam, onlardan, herkesten intikam almaktır, olmaktır, çalışkanım, armağan olsun."(s.77) sözleriyle aktarırken, okul ve babası tarafından 'ezile ezile ne olduğunu bir türlü anlayamadığı' bir çocukluk yaşamıştır. Fakülte'de Selim'le aynı sınıfı paylaşmış ve mühendis olarak hayata atılmıştır. İlk zamanlar evi hafif akıyordur. Üstelik arabası da yoktur. Ancak, "Kitapçı vitrinlerinin önünde biraz fazla kalıyordu, duraklara en kısa yoldan çıkmıyordu: duraktaki insanlardan daha hesaplı davranıp dolmuşa önce o binmiyordu."(s.45) cümlelerinden de anlaşılacağı gibi Turgut, Olric olmadan önce de iyi bir tutunamayan portresi çizmektedir. Yapısındaki bu insanî düzlem teknokrat olduğunda da silinmemiştir. Selim Işık'ın intiharını araştırırken kişisel bir gelişim evresiyle karşımıza çıkan Turgut'un böyle insanî bir kumaşı vardır. Özben'in öyküsünün anlatılmaya başlandığı zamanlarda Olric yoktur. Anlatının ilerleye aşamalarında Turgut Özben'in gelişen kişiliği çerçevesinde Olric doğmuştur. Olric, Turgut'un dışında bir kişilik gibi anlatılmakla birlikte, Işık'ın peşinde olan Özben'in gelişimidir aslında. Bu gelişimin uç vermesidir. Bir aşama, bir yankıdır. Selim'in intiharının nedenlerini araştıran Turgut, gittikçe Selimleşir. İlk günlerde Selim'in çağrısı onu bir iç hesaplaşmaya çekmiştir. Burjuva düzeninin imkânlarını terk etmek kolay değildir. "Ucuz geçmişimi nasıl inkâr edeceğim? Son aylarda kurmuş olduğumuz Yumuşakçalar Krallığının nimetlerini nasıl terk edeceğim?"(s.314) diyerek seçim yapmak zorunda kaldığını öğrendiğimiz kişinin, zaman zaman karamsarlığa kapıldığı da olur, "Beni bırakın bu makinenin çarkları arasında. (...) Eteğimin ucundan bağlandım bu düzene. (...) Çıkar üstündekileri kurtul bu düzenden. Olmaz Selim: çırıl çıplak kalırım sonra. Tutunacak bir yer bulamam sonra."(s.275)der. Turgut'un Olric'i (yazarlığı-özbeni) geliştikçe yukarıda aktarmaya çalıştığımız iç çatışmaları kaybolur. O da kendisini bir Don Kişot olarak görebilmeyi başarır. Amadis de Gaule, Don Kişot'un öykündüğü ve taklit ederek mükemmel bir şövalye olacağına inandığı kişidir. Turgut Özben'de Selim Işık'a özenip onu taklit ederek.... için de Olric adını verdiği bir dost, bir bilge geliştirmeyi başarır. Bir anlamda Selimleşir. Selim bir Nirvana'dır. İsa'dır. Ve Turgut Özben, Selim'in intikamını almak için yazar olur. Artık Olric vardır, o yazmaktadır. Bu kitabı da (Tutunamayanlar) o yazmıştır.

***

Roman türünün atası olarak da gösterebileceğimiz destan, bir halkın hikâyesini anlatır. Roman ise bir kişinin hikâyesini anlatarak atasından ayrılır. Ne var ki, hem bir kişinin hikâyesini anlatan destanların varlığı hem de bir kişi üzerine kurulduğu halde bütünü, toplumun bir kesimini -simgesel ve alegorik de olsa/Tutunamayanlar'da Türk aydını- anlatan romanlar da vardır. Bu tür romanlar kuşkusuz atasına daha yakın durmaktadır. Özellikle modern romanda gözlenen eğlendiricilik, ironiklik, metinler arasılık, oyunsuluk, parodi ve üstkurmaca oluş gibi şekil ve anlatı özellikleri Tutunamayanlar'da fazlasıyla görülür. Bu söylediklerimize destan metinlerinin sözel gerçekliklere dayanmaları, bildik ve tanıdık ses, söyleyiş özellikleriyle kurgu ve anlatım tekniklerini de katmalıyız Tutunamayanlar'da. O zaman sözkonusu romanla destan arasında yü-

zeysel benzerlikleri aşan benzerlikleri hemen fark edebiliriz. Bu benzerlikten yola çıkarak bu romanı Murat Belge "ulusal alegori" olarak niteler. Bundan ötürü Tutunamayanlar'ın *Aydın sorunu*nu ele alış biçimi ve kurgusu *şaman/aydın* düzleminde sorunsala dönüşerek, anlatmaya yöneldiği 'olay'dan çok, olgu olduğu için ulusal bir alegori ile yüz yüze geldiğimizi düşünmek daha doğrudur. Öte yandan ulusal olma durumunun evrenselden kopma anlamına geleceği de düşünülebilir. Fakat ulusalın temsil düzeyi evrensel aidiyet anlamına da gelmektedir. Çünkü ulus, evrenin bir parçasıdır ve bir romanın ulusal aidiyetinin baskın vurgusu evrensel aidiyetinin de vurgusu sayılabilir. Tutunamayanlar ulusal boyutuyla evrenselliği ıskalamış olabilir mi? sorusuna da sanırım, "Aslında "post-modernizim" moda bir akım haline gelmeden çok önce yazılmıştı, ama hem onunla, hem de Joyce ve bir ölçüde Durrell gibi, edebiyatta modernizmin belli başlı temsilcileri ile akrabalıkları olan bir romandı Tutunamayanlar. Bu özelliğiyle Jameson'nın üçüncü-dünya ulusal alegorisine biçtiği sınırlara meydan okuduğu söylenebilir. Birinci-dünyanın dışında yazılmıştır, ama birinci-dünyada geliştirilmiş roman tekniklerinden olsun, birinci-dünyanın genel ruh halinden olsun uzak ve kopuk hiç değildir."[10] şeklinde bir cevap verilebilir. Birinci dünyanın değerleriyle 1970'li yıllarda daha sıkı buluşan Türkiye toplumu, "Ana ereğin kazanmak/para/prestij/çıkar olduğu bu yeni değerler dizgesinde insancıl ölçütler(in)"[11] giderek yok olması yüzden yeni/modern roman -Tutunamayanlar'da olduğu gibi- gerçekliği yansıtarak değil yabancılaştırarak yeniden oluşturur. Bunun için romanda sadece kendi içinde aranacak bir tutarlılık vardır. Bu gerçeklik yalnızca yazınsal bir gerçekliktir. Ayrıca şöyle bir paradoks da dikkati çeker, "Roman, dünya edebiyatına burjuva sınıfının getirdiği bir türdür."[12] ve burjuvazi dünyaya bireyciliği, öznelciliği, insan tekinin yüceliği ilkesini getirdiği hâlde Tutunamayanlar bireycidir, insan (aydın) tekini yüceltir ama, burjuvaziye karşı da bir karşıduruşu, en azından kabullenmeyişi dillendirir.

"Oğuz Atay'ın, Türk edebiyatında ilklerin yazarı olduğu, modernist bağlamdaki ilk biçimi, romantizm düzleminde soluk alan ilk bireyciliği"[13] Tutunamayanlar'ın Selim Işık'ından Oyunlarla Yaşayanlar'ın Coşkun Ermiş'inde hep yinelenir. Bu kişilerin hemen hepsi "kendi sorunlarını çözememiş ve topluma kendini kabul ettirememiş aydınlar, toplumun acımasızca dışladığı lümpenler, çaresizlik içinde intihara cinayete sürüklenenler, delirmenin sınırlarında dolaşırlar. Alışılanın tersine marjinal insanlardır bunlar, olumsuz kahramanlardır. .... öylesine ön plânda(dır)lar ki, her roman bir kişinin romanı(dır)..."[14] ve bu kişilerin hepsi aydındır, melankoliktir, yenilmiştir, uyumsuzdur, cılızdır, acizdir, toplum tarafından dışlanmış kişilerdir. Onların kişisel serüvenleri açığa çıktıkça hem toplumsal allegori hem de *aydınlaşmış şaman* açığa çıkar. Şaman-aydın'ın romancısı Atay, aynı düzlemde kurguladığı büyük ulusal allegoriyle toplumun romancısı olarak da ortaya çıkar. Çünkü, "...kendi ontolojik kökeninden kaynaklanan çekingen kişiliğinin Türk toplumunun ve devletinin vandal şartlarında gitgide daha çok ezilmesinden artık yılmıştır ve kırgın duruşu, aslına bakılırsa, tüm muhalif entelektüelleri temsil eder."[15] derken, yine aynı gerekçelerle "Bunalımdan okur, intiharın eşiğine gelmişken Tutunamayanları'ın tutunamayanları düpedüz tutunabilmektedir."[16] demek de son derece olasıdır. Çünkü tutuna-

mayış, toplumun kendisiyle ilgili genel kabulüdür. Bu 'tutunamayış'ın tutulmasında Türkiye toplumunun özellikle aydın kesimini belki de derinden etkilemiş bir başka noktaya da dikkat çekilmelidir. 1970'li yılların muhalif, bunalımlı ve belki intiharı düşünen ama işini iyi bilen ve yapan şaman/aydınları, 1980'lerde 1990'larda ve 2000'lerde 1970'lerdeki muhalif duyarlıklarından adım adım uzaklaşmışlardır. İncelememize konu olan romanın 'roman oluş'unun dışında gelişen ve yazarının her şeye karşın ümit var olduğu insanlar, 'ironiyle/parodiyle bulunduğu konum ve durumu eleştirerek rahatlayıp statükoda işgal ettiği yeri, sahip olduğu burjuva değerlerini korurken hiçbir sakınca ve çelişki görmemektedirler. Burada, Atay'ın "kırılmış ve titrek aydını propaganda eden, tutunamayan ve daha da önemlisi, hiçbir ide ve ilkeye tutunmak istemeyen bir tip(i); model yapmış."[17] olmasının etkisi ayrı bir inceleme konusudur. Fakat gözden kaçırılmaması gereken bir durum da, "Türkiye'nin düzeni ise bu çoğul, ama yapmacıklı ve sahte muhalefet şebekelerinin eleştirilerinden yara almadan ilerler."[18] tespitlerinde ortaya çıkar. Bundan ötürü Atay'ın "Tutunamayanlar'da ve diğer romanlarında düzenin kendini kuvvetlendirerek ilerleyişine müdahale etmek ister belki ama bu yalnızca bir 'iyi niyet' beklentisinden öteye geçemez."[19] ve yazarın beklentisinin aksine tutunma refleksleri gelişir.

---

[1] *Oğuz Atay'ın Dünyası*, Tatjana Seyppel, İletişim, 1989

[2] bkz. not, 4

[3] *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. Yıldız Ecevit, s.101, İletişim, 2002

[4] Birinci doğum, 1952 yılında M.E.B Basımevinde "Tutunamıyanlar" adıyla gerçekleşmiş bir oyundur. Fransız H. R. Lenormand'ın piyesini Halit Fahri Ozansoy dilimize aktarmıştır. Tutunamıyanlar'da provalara gelmeyen burjuva oyuncularının yerine geçen yönetmen, aşçı işçi vb. kişilerin sahnelenmek üzere prova ettikleri bir oyun (!) sahnelenmektedir.

[5] Bu rüyalardaki Kafka etkisi için bkz. *Oğuz Atay'ın Dünyası*, Tatjana Seyppel, İletişim, 1989

[6] *Son On Yılda Türk Romanı*, Prof. Gürsel Aytaç, Oluşum, Ocak 1983

[7] *Bu Düzen Değişmelidir*, Bülent Ecevit, Bütçe Görüşmeleri 1968

[8] *Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı*, Kurtuluş Kayalı, s.119, İletişim, 2000

[9] *Şamanın Aydınlaşması IV*, Mustafa Muharrem, Hece, Sayı 25, Sayfa 15, Ocak 1999

[10] *a.g.y.*

[11] *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, Yıldız Ecevit, s.35, İletişim, 2002

[12] *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Murat Belge, Y.K.Y. , 1994

[13] *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, Yıldız Ecevit, s.127, İletişim, 2002

[14] *Yazı ve Yalnızlık*, Oğuz Demiralp, Sayfa 104, Y.K.Y., 1998

[15] Oğuz Atay, Efkan Bahri Eskin, *Doğu Batı*, Sayı 11, s.148, 2000

[16] *a.g.y.*

[17] *Aydınlık Zından*, Yalçın Küçük, Kaynak Yayınları, s. 120-121, İst. 2000

[18] Oğuz Atay, Efkan Bahri Eskin, *Doğu Batı*, Sayı 11, s.154, 2000

[19] *a.g.y.*

HİLMİ UÇAN

# DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ YA DA "SARI SICAK": BİR ELEŞTİRİ SAĞANAĞI

Ahmet Mithat Efendi'den günümüze romanımızdaki kalın, ana çizgi, bir Doğu-Batı çatışmasını dile getirir. Bir taraftan "piyano" çalan genç kızlar; "ana"dan ziyade bir "mürebbiye" elinde yetiştirilen –özellikle Fransız mürebbiyelerin elinde– çocuklar; konuşmaların, anlatıların arasına yerleştirilen "s'il vous plaît"ler, "merci"ler, "à mon Dieu!"ler... Diğer taraftan da kendi kültürel normlarından kopamayan bir zihniyet dünyası. Peyami Safa'da, Yakup Kadri'de, A.Hamdi Tanpınar'da, Kemal Tahir'de de bu tartışma, bu çatışma açıkça görülebilir.

Bir kültür, bir gelenek, bir medeniyet parmaktaki tırnak gibi, kafadaki saç gibi kolayca kesilip atılamaz. "Kestim attım" diyen kendini kandırır. Bir milletin genlerine işlemiş dünya görüşü, dünyayı algılama şekli, ne kadar değiştim derseniz deyin bir yerlerden yüzünü çıkarır, kendini gösterir. Böyle bir hâlde gülünç durumlar da ortaya çıkar. A.Mithatlar, Namık Kemaller, Recâizâde Mahmut Ekremler ne yardan ne serden geçebilirler: Alacaksak Batı'nın tekniğini alalım, Batı, bizim "içeriğimize karışmasın" derler. Namık Kemal bir taraftan "yenilik" isterken, diğer taraftan "Renan Müdâfânâmesi"ni yazar. Recâizâde Mahmut Ekrem kendisini başka "Ekrem"lerden ayırırken kendisi için, "meşhur Ekrem Bey demek manasına gelen 'Le Ekrem'"[1] diyecek kadar batılı, ama taklidin gülünçlüğünü Bihruz'la simgeleştirecek kadar doğuludur.

Böyle bir çatışma, akan suyun debisi farklı olsa da daha sonraki yıllarda devam eder, günümüzde de devam ediyor: Yabancı dil ile eğitim verelim mi vermeyelim mi? AB'ye girelim mi girmeyelim mi? "Kopenhag kriterleri"ni kabul edelim mi etmeyelim mi?... vb. tartışmalar. Bir sancının, bir kaygının, bir telaşın işaretleri bunlar. Kendi "kriter"lerini kaybetmiş, kendi kriterleri hakkında şüpheye düşmüş insanların telaşı. Bizde roman mağlup insanların biraz sâfiyâne, biraz câhilâne taklidi ile başladı. Kafasını kollamak için kolunu sürekli başının hizasında tutan, yer yer de "ben de sizdenim, sizin gibiyim" diyen bir kararsızlık. Taklide ilk başlayanlar kendi törel normlarından da vazgeçmek istemiyorlardı: Bir tür muhafazakarlardı bunlar.

1940'lı yıllardan itibaren kuramsal bazda yine Batı'yı "taklit eden, ama örneklemelerini batılı tiplerden almak yerine Anadolu'dan alma gereksinimi duyan yeni bir arayış, yeni bir anlatı tarzı ortaya çıktı: Toplumsal Gerçekçilik. Bu da Anadolu insanını ithal bir kuramın içine oturtma çabasıydı: Batı'da feodal sınıflar vardı; feodal düzenden kapitalist düzene geçilmişti; kapitalist düzenden de sosyalist düzene geçilecekti. Ne var ki bizim toplumumuzda batılı anlamda "sınıf"lar yoktu. Bizde "roman, Batı'dakine benzer iktisâdî ve toplumsal şartlar altında, yani feodal düzenden kapitalist düzene geçiş döneminde burjuva sınıfın doğuşu ile bireyciliğin gelişim süreci içinde, metin düzeyinde de edebî türlerin geçirdiği evrimle ortaya çıkmadı",[2] mağlup insanların taklidi

olarak ortaya çıktı. Batı, kendi gelişim seyri içinde yazın dünyasına güzel anlatı örnekleri sundu. Ama bizim ilk taklitlerimiz gülünç oldu. 'Bihruz' dünyanın en büyük "aptal"ı idi. (Bu dönem romanlarını bugün bir batılının okuduğunu düşünelim.) Bu "aptallığı" farkedenler "toplumsal gerçekçilik"e yöneldiler: Örneklemelerini Anadolu'dan, Çukurova'dan, "köy"den, "bizim köy"den vermek istediler.

Bunların arasında defalarca Nobel'e aday gösterilen "Yaşar Kemal'in romanı, bir yandan toplum düzenine başkaldıran insanın romanıdır, bir yandan da 'gerçekçi' anlatının yerel halk kültürü ile, sözlü edebiyat geleneği ile beslenmiş şiirli bir ürünüdür".[3]

Siyasi kişiliği ile de ön plana çıkan Yaşar Kemal bazı önkabullerle reddedildi veya aşırı şekilde reklam edildi.

Yaşar Kemal'in Yedi Tepe Gazetesi ve Yayınları arasında çıkan *Çukurova Yana Yana* adlı kitabının yayın tarihi 1950. *Sarı Sıcak* Varlık Yayınları arasında 1952 yılında yayınlanmış. Bundan sonra da hemen hemen her seneye, iki seneye bir roman yayınlayacak kadar sık yazan birisi: *Teneke(1955), İnce Memet (1955), Orta Direk (1960), Yer Demir Gök Bakır (1963), Ölmez Otu (1969), İnce Memet II (1969), Ağrı Dağı Efsanesi (1970), Binboğalar Efsanesi (1971), Çakırcalı Efe (1972), Demirciler Çarşısı Cinayeti (1973), Yusufçuk Yusuf (1975), Yılanı Öldürseler (1976), Al Gözüm Seyreyle Salih (1976), Allah'ın Askerleri (1978), Kuşlar da Gitti (1978), Deniz Küstü (1978), Kimsecik (1980), Höyükteki Nar Ağacı (1982), Yağmurcuk Kuşu (1984), İnce Memet III (1984), Kale Kapısı (1985), İnce Memet IV (1987), Toros Kanın Sesi (1991), Fırat Kan Akıyor Baksana (1998).*



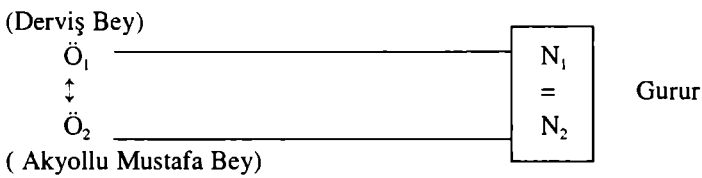
*Yaşar Kemal*

*Çukurova Yana Yana* ve *Sarı Sıcak* için, *Akçasazın Ağaları* dizisinin birinci kitabı olan *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nin ilk denemeleri diyebiliriz. Bu roman da Cem Yayınları arasında 1973 yılında yayınlanır. Bu yazıda Yaşar Kemal'in bu romanını okumaya çalışacağız.

**ANLATI DÜZEYİ**

Anlatının genel düzenlenişi bir "çatışma" üzerine kurulu: İki "Bey"in, Derviş Bey ile Akyollu Mustafa Bey'in çatışması: İki bey, "20 yıldır" kavgalıdır. Bir kan davası bu. Kan davasının geçmişi de çok eski. "Belki de kan gütmelerini tâ Horasan'dan buraya getirmişler"dir. Bu kan davası hakkında "kimse bir şey bilmez." Nerede başlamış, niçin başlamış, ne zaman başlamış, bunlar hakkında açık bilgi yok. "Belki bir talan, belki bir kadın meselesi, belki de kışlak, yaylak meselesi"nden dolayı sürdürülüyor kan davası. Sonuç durumunda Derviş Bey, Akyollu Mustafa Bey'i Akçasaz'da yakalar. Mustafa Bey'i ve adamları Hamdi ile İbrahim İbo'yu "Anavarza kayalıklarında "çırılçıplak" soyar, "elleri ayakları bağlanmış, çıplak atlarının sırtlarına ağzı aşağı" atar evlerine götürür. Mustafa Bey'in, "beli bükülmüş" annesi Karakız Hatun da gider, Derviş Bey'in oğlu İbrahim'in üzerine "kurşunları boşaltır."

Anlatıda o kadar çok eyleyen var ki hepsini akılda tutmak zor: Sarıoğlu Derviş Bey, Akyollu Mustafa Bey, İbrahim, adı olan kendileri olmayan Sultan Ağa ve Emir Sultan, Mahmut, Meyro, Kel Muharrem, Cevdet Bey, Murtaza Bey, Koca Hasan, Kara Hüseyin, Hamdi, Koca Ahmet, Yel Veli, Onnik Usta, Afşar Beyi Amber Ağa, Hamza Dayı, Kamil, Zülfikar, Rüstemoğlu, Derviş Bey'in oğulları Muzaffer, Ceyhun, Süleyman Sami, Veli Hasan Ağa, Tapucu Abdülhalik Efendi, Hidayet, Hacı Osman Ağa, Kel Aşık, Mahir Kabakçıoğlu, Yağmur Ağa, Selvi Ana, M.Ali, Heko, Kürt Cerrah Ağa, Vali, Kaymakam, Kumarcı Rıza, Demirci Ahmet, Kacı Kurtboğa, Ali Rıza Bey, Altıgözoğlu, Rahmet Ağa, Muallim Rüstem Bey, Fırıncı, Boyacı, Kahveci, Sabahat, Ala Temir Ağa, Kambur Tellal, Mıstık, Karakız Hatun... Ana anlatı izlencesi iki karşı-özne arasındaki kan davası: Derviş Bey ile Mustafa Bey gururlarını kurtarmak için bir kan davasını sürdürüyorlar. Biri kazanırsa diğeri kaybedecektir. Sonuçta kazanan Derviş Bey oluyor. İki karşı-öznenin bu durumunu şöyle bir şema ile özetleyebiliriz:




Derviş Bey ve Akyollu Mustafa Bey'in nesneleri "beylik"lerinin gereğini yapmak, bir başka deyişle "gurur" Bu nedenle eylemde bulunuyorlar. Sonradan türeyen "ağa"ların nesnesi, daha fazla toprak sahibi olmak.

**SÖYLEM DÜZEYİ**

Romanın başından sonuna kadar bir renk cümbüşü var: "Kara, "kızıl", "yeşil", "sarı" Bu renkler arasında en çok kullanılan renk "sarı" renk. Bu renk sıradan bir sıfat değil. Romanda bu renk bir figüre dönüşüyor: "Yağmur sarı", "kuşlar sarı", "köpekler sarı", "karıncalar sarıca", "gece sarı", "kan sarı", "ağacın gövdesi sarı" ve "sıcak sarı" Romandaki karşı-öznelerden, kazanan özne olan $Ö_1$'in adı da "sarı: Sarıoğlu Derviş Bey. Sarı renk, hemen hemen bütün bölümlerde bir "arka plan" bir fon oluşturuyor.

Renkler de masum sözcükler değildir: "Kırmızı" bir gülün renkten başka bir anlamı var; "siyah", karalar giymiş birisi ya da lacivert bir takım giymiş birisi alıcısına farklı anlamlar iletir. Sarı renk de "kıskançlığın, çekememezliğin, ihanetin rengidir".[4] Romanın üreticisi sıkıntılı bir durumu, yakan, kavuran bir sıcağı, aşılmaz bir güçlüğü, tatsız bir olayı, bir başkaldırıyı anlatırken yoğun bir şekilde "sarı" sıfatını kullanıyor, uzamını sarı renge boyuyor. Bu rengin siyasi literatürde de kullanımı, renkten başka anlamları var: Sarı sendika diyoruz. Kısacası sarı rengin okuyucuda çağrıştırdığı anlam "olumsuz"dur. Aynı rengi Yaşar Kemal'in ilk ürünlerinde de gözlemek mümkündür: İlk kitaplarından Çukurova Yana Yana ve Sarı Sıcak'ta da aynı renk, aynı figürler yoğun şekilde kullanılıyor.

Sarı renk Yaşar Kemal'de "ter"dir, "tezek"tir, "dert"tir, "tozlu yollar"dır; ilaç için

bile bulunmayan "ağaçsız bir köy"dür; bebeğin, "hasta çocuğun yüz rengi"dir. Çukurova bu "sarı sıcak"la "yana yana" kavrulur. Otlar "sarı"dır; "insanlar, yollar sapsarı"dır, "çamur sarı"dır. Akyollu'nun, Derviş Bey tarafından yakalandığında, "ölü, sapsarı bir yüzü" vardır. Derviş Bey'in, Akyollu Mustafa Bey ve iki adamını çırılçıplak soyduğu Anavarza Kalesi'nin kayalıkları sıcaktan "çatır çatır" yanarken "kekikler" de "sararmış"tır. Köpekler de "sarı"dır. Kısacası Yaşar Kemal'in uzamı "sarı"dır. Yeşil bir uzamda, bir gül bahçesinde eleştirel bir söylem üretilemezdi; yeşil, güllük gülistanlık bir uzamda daha başka şeyler söylenecektir: Aşktan, doğa'nın güzelliğinden söz edilecektir. Sarı bir uzam, Yaşar Kemal'in eleştirel söylemine zemin hazırlayan bir fon oluşturur: "Dünya sarıya kesmiştir" çoğu bölümde. Sarı bir uzama yerleştirdiği oyuncularını "destansı" bir söylemle anlatır, eleştirir.

Anlatıdaki bir diğer figür, "traktör" figürü. Bu figür de, Yaşar Kemal'in yukarıda adlarını andığımız, 50 li yıllarda yayınlanan ilk yazılarında vardır: *Çukurova Yana Yana*'daki (1950) "Otların Dili" adlı öyküde "Gül Ali her sabah traktörünü çiçeklerle donatır"; "Çukurun Kilidi"nde "traktör sesi, benzin kokusu" duyulur; "Kazan"da da traktörden söz edilir. Eskiden ovada "ırgat dizileri" varken, şimdi tarlalarda "yalnız makinalar" vardır. "Telli Duvaklı"da traktör yüceltilir.

Yaşar Kemal'in anlatılarında traktör sadece bir makina, bir motör değildir: Öykülerindeki ve Demirciler Çarşısı Cinayeti'ndeki oyunculardan kimileri için traktör bir tutkudur, bir sevdadır. Bazı zenginler, zengin ağalar "traktörü bir ihtiyaç için değil de, renkleri, biçimleri için satın alırlar." Zengin bir köylü, traktörün "kırmızı" renklisini almak için "pazarlık" eder: Bu kişinin iki tane traktörü vardır, fakat çocuk "kırmızı renkli traktör" istemiştir. Köylüler "traktör yarışı", "traktör güreşi" yaparlar. Bir traktör satın alan, "günlerce traktörün yanından ayrılmaz, etrafında döner durur, makinayı okşar." Traktörler türlü çiçeklerle, kordelalarla süslenir." "Traktör telli duvaklı bir gelindir." "Kör bir kadın" bile traktöre öylesine bağlanır, öylesine sarılır ki "bir gün bile yanından ayrılamaz." Öykülerdeki başlıklarda da "traktör" sözcüğü vardır: *"Toprak ile Traktör" "Traktörcü"* "Traktörün tekerleğini sıvazlayan, traktörü yıkadıktan sonra bir bezle iyice parlatan" çok köylü vardır. Ama diğer taraftan traktöre düşman olanlar da vardır: "Topraksızlar traktöre diş biler." Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde Akyollu Mustafa Bey'in oğlu da bir traktör sevdalısıdır. Daha sonra bu traktör figürü "ford"larla, "mersedes"lerle yer değiştirir: Ağalar mersedes satın alırlar büyüklüklerini göstermek için. Bir statü semboldür bu makineler: Kimin iyi, güzel, güçlü traktörü, kimin "mersedes"i varsa o insan, o ağa iyidir, güçlüdür: Hacıkurtboğa mersedesi ile göz kamaştırır. Traktör, mersedes, ford bir değişimin, bir dönüşümün, adam sınıfına girmenin simgesidir. Bu traktörler Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde "Marshall Yardımı" ile satın alınırlar. Devir değişmektedir, karasabanın, "ırgat"ların yerini traktörler, biçer-döverler, "batos"lar almaktadır. (Ama bunların hiçbirisi de bizim değildir. O gün bugün bu "traktör"lerin parçalarını bize satar yabancılar.) Bu anlamda anlatıda, Akyollu'nun oğlu M.Ali "değişim"in simgesidir: M.Ali bir "traktör delisi"dir. Değişemeyen, O'nun gözünde "deli"dir: Konaklarındaki "herkes deli"dir; "eski beylerin hepsi çıldırmış"tır. Bürokraside görevli olanlar-

Tapucu Abdülhalik Efendi gibi- "deli"dir. M.Ali babasına, "artık bu böyle gitmez, senin gibi yapamam" der. Kan davası da O'nun gözünde saçmadır. M. Ali için fabrika kurmak, "olmazsa olmaz" bir şarttır; O'nun gözü "fabrikalar kurmakta"dır. Nitekim Akçasazın Ağaları dizisinin ikinci cildi olan Yusufçuk Yusuf'ta, babasının kanlısı olan Derviş Bey'in oğlu ile ortak olur, fabrika kurar.

Babalar (Derviş Bey ve Akyollu Mustafa Bey) ise Türkmen çadırından "konak"a geçebilirler. Konak da bu aşamada ayrı bir figürdür. Artık çadır devri, "beylik" çadırları ortadan kalkmaktadır. "Beylik Çadırı'nın bir çingene çadırı kadar kıymeti" kalmamıştır. Artık konağı olan adam sınıfına girmektedir: Derviş Bey de görkemli bir konak yaptırır. "Osmanlı bu konağı görünce hayran olacaktır. Akyollu Mustafa Bey de Onnik Usta'ya 6 yıl içinde bir konak yaptırır. Konak yapılırken "insanların sırtları taş, kum, kireç, tahta taşımaktan nasır" bağlar. Ama Akyollu'nun konağı, Derviş Bey'in konağı yanında sönük kalır. Konak yapımında kazanan Derviş Bey, Akyollu ile yaptığı onur, gurur savaşında da kazanacaktır.

Anlatıda "at" da ayrı bir figür. Ne Derviş Bey ne Akyollu "at"tan vazgeçebilecek insanlardır. Derviş Bey de Akyollu da "at"tan "traktör"e, "mersedes"e geçemeyen "bey"lerdir. Derviş Bey 'de "at"ın efsânevî bir yeri vardır. O'nun için "at" bir hayvan değil, "insandan da akıllı bir dost"tur. Roman at ile başlar, at ile biter: "O iyi insanlar, o güzel atlara bindiler çekip gittiler."

**İZLEKSEL ROLLER**

Ana anlatı izlencesinin iki karşı-özne arasında geçtiğini anlatı düzeyinde belirtmiştik. $Ö_1$ (=Sarıoğlu Derviş Bey) değişemeyen, dönüşemeyen birisi. "Rüştiyeyi kasabada bitirdikten sonra Adana Sultanisi"ne yazılmış. I.Dünya Savaşı öncesinde "İstanbul Daru'l Fünunu'da Hukuk-u li"de okumuş bir kişi. "Hukuk dersleri de O'nu sarmaz." İstanbul'daki öğrencilik yıllarında "vazgeçilmez iki tutkusu vardır: "Kadınlar ve yabancı dil." "Fransızca, ingilizce, arapça, rumca" öğrenmiş. "Yakışıklı, gururlu", "hemen hemen hiç almayan", ama veren, "cömert" bir kişilik. "Çanakkale Savaşı'nda yaralanan, Kurtuluş Savaşı'nda çete kuran, Fransızlar'a karşı dövüşen, binbaşı rütbesiyle ve göğsünde parlayan istiklâl madalyasıyla terhis" olan, sonra da gelip Çukurova'da bir "çiftliğe" yerleşen bir Türkmen beyi. 50'li yaşlarda, "saçları apak, ama sırım gibi" ve "dimdik"tir. "20 yaşında bir delikanlı çevikliği ile ata" binebilen birisi. "Yüzünde soylu, erkek bir büyü" vardır.

Derviş Bey, anlatının genelinde okuyucuya kararsız bir fotoğraf sunuyor: Aslında kan davasını istememektedir, ama sürdürür; ölmekten çok korkar, evinin çevresine, "pencerelerine, kapı arkalarına" "ağır kum torbaları" yığar; konağı kurşun geçirmez bir "kale" hâline getirir. Korkudan dışarı "çıkamaz." "Bu kadar tedbire karşı gene de korkar." Ama çıktığı zaman da, Anavarza Kalesi'nin kayalıklarında Akyollu'yu ve adamlarını "çırılçıplak" soyacak, eziyet ve işkenceden sonra, atlarına ters yüz bindirip evlerine götürecek kadar da cesurdur. "Okumuş", aydın birisi olmasına rağmen, yanındaki yanaşması Hidayet'ten akıl alacak kadar kararsızdır. İçi bir taraftan "sevgiyle dolup taşar", diğer taraftan adam öldürtmek için, yanında adamlar bu-

lundurur. Derviş Bey'in filozof bir yanı da var: İnsanın varoluş sırrını, yaşamı, ölümü düşünecek kadar felsefe ile ilgilenmiş, sonunda "Allah'ın yokluğunu uzun bir cebelleşmeden sonra kabul" etmiştir. Ölüm, Derviş Bey için bir "yokoluş"tur. Akyollu Mustafa Bey'in kendisini öldüreceği korkusuyla "yok, yokolacağım, yokolacağım, hem de bu genç yaşımda. Üstümden milyonlarca, milyonlarca yıllar geçecek, ben yokluğu yaşayacağım, yokluğu..." (...) "Hiç varolmayacağım" der.

Derviş Bey "Osmanlı"ya düşmandır: "Eli ayağı küt olup da ocağı sönesi Osmanlı" der. Çünkü dedeleri Osmanlı'ya başkaldırmış ve yenilmiştir. Derviş Bey'in dedesi Süleyman Bey, Kozanoğlu İsyanı'na katılmış bir "Osmanlı yeniği"dir. İsyanın sebebi de İskân Politikası'dır. Osmanlı'ya bu nedenle "diş bilenir" Aynı izlek *Çukurova Yana Yana*'da da "zalım Osmanlı" şeklinde ifade edilir.

Romanın tamamına parça parça yayılmış olan Derviş Bey'in fizik ve moral yapısı okuyucuya, kararsız, bunalımlı, sorunlu bir oyuncu izlenimi verir. Sorunludur, çünkü kafasının içi berrak değildir. Dönüşüm ve değişimi gerçekleştiremez, "beylik"ten vazgeçemez, "büyük bir servete sahip olmasına rağmen kendini herşeyden yoksun ve boş" hisseder.[5]

$Ö_2$ (=Akyollu Mustafa Bey) için, Derviş Bey'in portresi gibi bir portre çizilmiyor. $Ö_2$'nin kişisel, fizik özellikleri, dünyası verilmiyor okuyucuya. Okuyucu kendisi bir genelleme yapıyor: Bütün ağalar, beyler böyledir; Akyollu Mustafa Bey de, Derviş Bey gibidir. "Ağaların düzeni kanlıdır", "alçakça"dır, "ağaların, bezirganların düzeni alçaktır." Hiçbir bey, hiçbir fıkaranın dostu olamaz". Okuyucu $Ö_1$ ve $Ö_2$ den daha çok yeniyetme, "türedi" ağalara kızıyor: Hacıkurtboğa, Rüstemoğlu, Ala Temir Ağa... Bu ağalara göre "bir yoksulun bir sinekten farkı" yoktur.

Derviş Bey ve Akyollu Mustafa Bey çevresindeki ana anlatı izlencesinin yanında, bu yeniyetme, "yanaşma"lıktan gelme, servetleri kirli bu ağalar arasında, bu ağalarla köylüler arasında, -Hacı Kurtboğa ile Kambur Tellal arasındaki kavga gibi- alt anlatı izlenceleri var. Bunlar arasında metni üreten yazarın "destancılık"a sığınıp yaratığı öyle kişiler var ki romandaki "gerçeklik" üğesini sarsıyor. -Hacı Kurtboğa, "beş yılda, bir köyün tekmil kadınlarını nikahlar." Servetlerini ele geçirdikten sonra aynı kadınların hepsini köyden sürüp çıkarır.- Bu ağaların hepsi "zalım"dır, cimridir: Ala Temir'in tarlaları, bankada çok parası vardır ama, oğlu bir tavuk kestiğinde "bunlar beni batıracak" der. Bu ağalar "paragöz"dür, iğrençtir, servetleri karanlık, gaspedilmiş servetlerdir. Muallim Rüstem Bey kasabaya geldiğinde "yalınayak"tır; sonra Rüstemoğlu olur, ağa olur. Bu ağaların ağa olmasını sağlayan bürokrasi de eleştiriden nasibini alır: Rüşvet alan tapu müdürleri, Kürt Mahmut'u, Kambur Tellal'ı konuşturmaya çalışan, bu "türedi ağalarla birlikte hareket eden, onların "sözünden çıkmayan" bürokrasi.

Bu "ağa ilişkileri" diyebileceğimiz alt anlatı izlencelerinde başarılı bir öykü oluşturan, okuyucuyu şaşırtan bir öykü var: Kambur Tellal'in öyküsü. Kambur, Hacı Kurtboğa'ya karşı çıkar, meydan okur, hakaret eder, Kurtboğa'yı öldürmeyi düşünür. Öldürür de hapse girerse, Kambur Tellal'e ve çocuklarına arkadaşı Demirci Ahmet bakacaktır. Anlatıdaki herkes ve okuyucu ise, Tellal'in "ağa" tarafından öldürtüleceğini düşünmektedir. Beklenen olmaz, okuyucu bir sürprizle karşılaşır: Hacı Kurtboğa, Kambur Tellal'ı öldürtmek yerine, Demir-

ci'yi öldürtür ve "Demirci'yi Tellal öldürdü" der. Kambur Tellal hapse girer. Deyim yerindeyse Hacı Kurtboğa bir taşla iki kuş vurur. Bu öykü, Maupassant öykülerindeki çarpıcı sonları hatırlatıyor okuyucuya. Romana adını da bu öykü veriyor.

Metni üreten yazar sadece bu çerçevede anlatısını geliştirseydi çok daha okunur, beğenilir bir roman olurdu diye düşünüyorum. Çünkü öyle bölümler var ki- özellikle ilk bölümler- ne anlatılıyor, ne oluyor bitiyor okuyucu anlamıyor, başka bir deyişle sıkılıyor, düşünemiyor. Köroğlu'na, Kozanoğlu'na, "Emir Sultan"a, "Sultan Ağa"ya öykünürken anlatı boğuluyor, dil bulanıklaşıyor.

İnsan değişmeye başlarsa çevre, kasabalar, kentler değişmeye başlar. Metni üreten yazar "eski kasaba" ile "yeni kasaba"nın karşılaştırmasını da yapıyor. Eskilerde çarşılardaki "cadde"ler, kaldırımlar" erişilmez bir incelikle", bir "sevgiyle örülmüşken", şimdi "insanlıktan çıkmış, yeryüzünü, gökyüzünü pis, sümük gibi çimentoya boğan, renksiz, kişiliksiz kasabalar" yaratılmıştır. Bu yeni kasabalar, kentler "sürüngen"dir, "çimento"dur, "katı"dır, "maymun"dur, "hünersiz"dir. Bu kasabaların insanları da "paragöz"dür, cimridir, kolaycıdır. "Rüşvet alan", "insan öldüren", "karılarını, sevgililerini aldatan, lokantalarda sabaha kadar içen, bar kapatan, zavallı, perişan, hüzünlü, bıkmış bar kızlarına kabadayılık taslayan....kasaba zenginleri" türemiştir. Bu insanlar "kasabanın küçücük, güzelim akarsuyunun yanına tek başına diktikleri çirkin, sipsivri, on katlı, kendileri gibi ucube apartımanlar" yapmışlardır.

Anlatıda "iyi"nin simgesi çok fazla oyuncu yok. Ağalar, kötü, beyler kötü, insanlar kötüdür; köylüler "mendebur"dur, "aç köpek"tir; Allah onları "köle yaratmış"tır. Köylülerin içinden haksızlığa karşı çıkan tek oyuncu Kambur Tellal. Metnin üreticisinin yorum-edimleriyle yüceltilen tek tip var: Kürt Mahmut. Okuyucunun sevdiği Kambur Tellal ve Demirci Ahmet de "iyi"ler arasında. Çukurova'da Kürt, Türk, Arap başka iyi insanların da olduğunu düşünüyorum. Kürt Mahmut'un yakalanışı bile efsânevî: Yakalandığına kimse inanamaz. "Acaba yakalandı mı? diye sorar Mahir Kabakçıoğlu ve diğerleri. Yeniyetme ağalar, topraklara konabilmek için "beyler"e karşı çıkarlar ve "Devlet"in yanındaymış gibi davranırlar: Rüşvetle, "yağ"la, "bal"la iş görürler, toprakları üzerlerine geçirtirler. Akyollu'nun ağabeyi Murtaza Bey'i öldüren, Derviş Bey'in tutması, tetikçisi olan Kürt Mahmut'u, "silahı bana Derviş Bey verdi" dedirtmek, bir evrak imzalatmak için döverler. Bu kişi için metni üreten kişinin yoğun sıfat kullanımıyla yaptığı yorum-edimleri şöyle: Kürt Mahmut'un "çelik gibi bir yeşil ışıltıda sert, öfkeli, ağır, vakur" bir bakışı vardır. Mahmut'un gözlerinden "korkarlar" "Boynu laleli, elleri, ayakları, kolları zincirlerle donatılmış, zincir de yetmeyip kelepçelenmiş yakışıklı, kanlı, canlı bir onur yontusu gibi duran bir adam"dır. Kürt Mahmut'u ele veren de yine başka bir kürt: Kürt Haydar. Yoksa Kürt Mahmut'u kimse yakalayamazdı." Kürt Mahmut ölür. Okuyucu Kambur Tellal'ın, Demirci Ahmet'in yüceltilmesini beklerken Kürt Mahmut yüceltiliyor. Bu bir kurgu hatası. Kambur Tellal kendisinden, cirminden beklenmeyen kahramanca bir iş yapıyor: Zulmün simgesi Kurtboğa'ya karşı çıkıyor, meydan okuyor. Mahmut'un yaptığı nedir? diye soruyor okuyucu. Mahmut, Derviş Bey'in güttüğü kan davasında bir tetikçi, Murtaza Bey'in katili. Aslında, Murtaza Bey'i öldürmek istemez, ama öldürür. Kambur Tellal'a kah-

ramanlık, mazlumluk daha çok yakışıyor; Kambur, övgüyü daha çok hakediyor.

İntikam için oğlu Akyollu Mustafa Bey'i sürekli kışkırtan Karakız Hatun'un da ilginç bir kişiliği var. Karakız Hatun 60'lı, 70'li yıllarımızdaki siyah-beyaz filmlerimizin Aliye Rona'sı. 90 yaşındaki bu kadın mağlup oğlunu at sırtında tersyüz edilmiş, perişan bir durumda görünce gidip Derviş Bey'in oğlu İbrahim'i kurşunlar. Anlatıcı burada "geriye dönüş"le Karakız Hatun'un ilk gençlik yıllarından bir aşk macerasını aktarır okuyucuya: Karakız Hatun gençliğinde Mıstık'ı sevmiştir; O'nunla ilişkiye girer ama evlenemez; başkasıyla evlenir. Doğan ilk oğluna da Mustafa (=Mıstık) adını koyar. Bir anıştırma bu. Okuyucu, "bu Akyollu Mustafa Bey, yoksa bu Mıstık'ın oğlu mu? diye soruyor.

Siyasal eleştiri olarak da bürokrasi ve Menderes dönemi eleştiriliyor: Ağalar Menderes'e yağcılık yapıyor. Önce Halk Partili olan ağalar, Menderes Başbakan olunca "ilk deveyi" O'na kurban ediyorlar; ağır ceza reisini "sürdüren", "öldürten" bu ağalar; Tapucu Abdülhalik Efendi'nin "ayaklarına devrilip, kunduralarını, dizini öpen" bunun karşılığında "Ceyhan Nehri'nin yanındaki tarlaları üstlerine yazdıran", aslında Zühre Hatun'un yanında bir "yanaşma" olan Ala Temir Ağa da bu ağalardan.

Herkes, anlatıdaki oyuncuların hemen hepsi de kötü insanlar. Anlatının geneli gözönünde bulundurulduğunda anlatıcının iki özne arasındaki tercihi Derviş Bey'den yana ağır basıyor.

Yaşar Kemal'in bu romanı için "bilimsel" gibi yaftalar kullanıldı. Yaşar Kemal'in sanatı, dili, anlatısındaki estetik değer ön planda tutulması gerekirken, ortaya koyduğu yazınsal üründe "bilimsellikler" arandı. İdeolojik yargılar, değerler öne çıkarılarak övgülere boğuldu. Kimileri O'nu Homeros ile kıyasladılar ve Demirciler Çarşısı Cinayeti için "Çağdaş bir destan denemesi" dediler. Cemil Meriç, Yaşar Kemal için "zeki Anadolu çocuğu" dedikten sonra şunları ekliyor: Yaşar Kemal'i "azgın bir graphoman yapan, mes'uliyetsiz tenkitçilerle reklam esnafı"dır.[6]

Yaşar Kemal bu romanında hemen hemen herşeyi, herkesi, her kesimi eleştirir. Kurgusal açıdan dağınık ve ideolojik; kurguladığı olayları ve oyuncuları anlatısı içinde eritemeyen, anlatısına "yediremeyen", "çoğu zaman ayrıntılar içinde boğulan",[7] ama özgün, kendine has bir söylem üreten bir romancımız. 624 sayfalık romandan belleğimde kalacak olan sadece Kambur Tellal olacak: Zulme hayır diyen, çelimsiz, zayıf, parasız pulsuz, acılı, ama onurlu, yürekli, sıcakları "sarı" olan bir yöreden, Çukurova'dan bir insan.

---

[1] Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis yay., İstanbul, 2001, s.114.

[2] Nazan Aksoy, "Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler", *Çağdaş Türk Yazını* içinde, Adam yay., İstanbul, 2001, s. 22.

[3] Nazan Aksoy, *a.g.e.*, s. 24.

[4] Fethi Naci, *Yaşar Kemal'in Romancılığı*, Adam yay., İstanbul, 1990, s. 62.

[5] Nedim Gürsel, *Yaşar Kemal. Bir Geçiş Dönemi Romancısı*, Everest yay., İstanbul, 2000, s.31

[6] Cemil Meriç, *Kırk Ambar*, Ötüken yay., İstanbul, 1980, s.211.

[7] Nedim Gürsel, *a.g.e.*, s. 28.

TAHA ÇAĞLAROĞLU

# KAYBOLMUŞ GÜNLER




Son dönem Türk edebiyatının çok yönlü yazarlarından Mustafa Miyasoğlu dört roman yayımladı: Kaybolmuş Günler (1975), Dönemeç (1980), Güzel Ölüm (1982), Bir Aşk Serüveni (1995). Şiir, deneme, öykü, biyografi, antoloji çalışmaları da olan Miyasoğlu, roman üzerine kafa yoran bir sanatçı aynı zamanda.[1]

Kaybolmuş Günler'i okuyan Nuri Pakdil, Miyasoğlu'na "Bizim Ecinniler'imizi yazmışsın." der. Miyasoğlu "Ecinniler'i Yaşamak" adlı denemesinde "bizde de benzerlerine çok rastlanan bir tip"ten, Karamonizov'dan söz eder. Pasifik'te bir büyük geminin battığına tanık olan Karamonizov adlı yazar "ölenlerden değil de hep kendisinden söz eder anlatırken."[2] Bir Aşk Serüveni'nde de bahsi geçen Ecinniler, Dostoyevski tarafından 1870'lerde kaleme alınmıştı.

Ecinniler'den yaklaşık yüz yıl sonra yazılmış olan Kaybolmuş Günler'i okurken batan büyük bir gemiyi değil, altı yüz yıl hükmünü sürdüren ve kaybolan büyük bir uygarlığı "devletsizliğin ya da gücünden mahrum bırakılmış bir devletin topraklarında yaşanan sancı"yı,[3] "sürekli devrim zihniyetiyle bu memlekette çökertilen müesseselerin yokluğunu, bunların yerine yenilerinin tesis edilmeyişinin acısını"[4] duyumsarız. Yazarın şu cümlesine dikkat: "Kaybolmuş Günler adlı romanım, Beşir Güner'in notlarıyla bir neslin, 68 Kuşağı adıyla bilinen ve çoğu yanlış yönlendirilmiş bir gençliğin bazı kesimlerine sözcü olabilecek bir şuurla yazılmıştı."[5]

Pancur Hikâyesi ile Bir Aşk Serüveni'ne, Dönemeç ile Güzel Ölüm'e, Umut Suları adlı oyun denemesi ile Kaybolmuş Günler'e zemin hazırlayan Miyasoğlu, Bir Aşk Serüveni'nde Feride Hanım'a Peyami Safa'nın ustalığından söz ettirirken "Bir romana pek çok mesele doldurur, sonra da elinden bırakamayacağın kadar sürükleyici olay örgüsü ve psikoloji." (s. 188) vurgusunu yapar. İşte Kaybolmuş Günler'de böyle bir olay örgüsü, kaybolan değerler, arayışlar ve iç dünyalar var.

Romanın başında Beşir Güner'le yazarın "sözde" görüşmelerinden bahsedilir. Beşir Güner, "Kedi Günlüğü" adını verdiği notlarını verir yazara; bir daha da görüşmezler. "Bir neslin sayıklamaları" olarak güya yazar tarafından düzenlenen bu notlarla ortaya çıkar roman. Miyasoğlu böyle farklı bir teknikle kurgular Kaybolmuş Günler'i. Romandaki olaylar İstanbul'da geçer.

Bir vakıf yurdunda öğrenci olarak kalan Beşir Güner, iki ana ve yirmi bir alt bölüm hâlinde düzenlenen romanın ana kahramanı ve anlatıcısı. Yirmi beş yaşında. An-

nesi, o on yaşındayken ölmüş. Babası iki çocuklu bir kadınla evlenmiş. Beşir'den beş yaş küçük olan öz kardeşi Ali İhsan ise ortaokuldan ayrılmış, esnaf olmuş.

Beşir "doğulu mu batılı mı olmak gerektiğine henüz karar verememiş bir Anadolu çocuğu." Öğretmen çıkaran bir fakülteyi beş yılda bitirememiş. Yazarlık sevdası var içinde. Şiir ve hikâyeyi denemiş. Eleştiride karar kılmış; onu da başaramamış. Edebiyat Fakültesi lisans tezini bir türlü tamamlayamıyor. Bir tutunamayan imajı uyandırıyor bizde; Selim Işık'ı, Turgut Özben'i hatırlatıyor. Kâmil, Beşir'in "Beni öldür Allah'ım!" diye dua ettiğini işitir kaç gece. Gizli gizli takip eder Beşir'i, kendisini öldürmesin diye. Romanın sonlarında "Şu kubbelerden caddeye bıraksam kendimi" diye düşünür Beşir. Bir an Beşir Fuat geliyor aklımıza. Yetmişli yılların buhranlı ortamının tedirgin ve çaresiz insanı. Zaman zaman düşünür, "Okul bitse ne olacak?" diye. Çünkü çizilen kesitlerden gördüğümüz kadarıyla, ne üniversite öğrencisi huzurludur, ne de üniversiteyi bitirenler.

Nezihe, öğretmen. Yeni mezun. Beşir'in arkadaşı ve ilgi duyduğu biri. Bekârlara, öğrencilere kolay kolay ev verilmeyen İstanbul'da Beşir'e yardımcı oluyor Nezihe.

Bir de Kâmuran. Filolojide okuyan kız. High School'dan mezun olmuş. İstanbul kızı. Zengin bir aileden. Dergilerde çeviriler yayımlamış, eleştiriler yazmış. Doktoraya başlamış. İçinde bulunduğu çevrede çok görülen züppelikten, orta malı düşüncelerden uzak. Kitab-ı Mukaddes'in birçok yerini ezbere bildiği hâlde eline hiç Kur'an almamış. Annesi Batı hayranı. Kâmuran'ın yetiştiği konakta Müslümanlık adına bir şey öğretilmemiş kendisine. Yalnızca kalfa ve büyükanneden öğrendikleri.

Beşir, Kâmuran'la Nezihe arasında müteredditi zaman zaman. Daha çok ve aslında Kâmuran var dünyasında. Ne yapacağını bilemiyor. Romandaki diğer önemli isimler hukuk öğrencisi, hat sanatına, müzik ve edebiyata düşkün olan, millî ve manevî değerlere bağlı olan Cem. Beşir'e daima destek olmuş, güven telkin etmiştir. Kedilerle de arası iyi. Beşir'in yurttaki arkadaşlarından biri de Sosyalist İbo. O da tezi bitiremeyenlerden. Yurttan bir süre sonra ayrılıyor İbo. Doktor Kemal, Filozof Yaşar. Her biri farklı bir âlemde. 1973'ün kaoslu ortamının üniversite öğrencileri. Romanın her yanına 12 Mart'ın izleri sinmiş. Ve Kâmil. Beşir'in uzaktan akrabası ve çocukluk arkadaşı.

Romanda Nuri Bey, dirayetli ve önder kişiliğiyle güven veriyor, yerli düşünceyi temsil eden gençlere. Sağcı öğrencilerden bir dernekle meşgul olan Nedim ve Rıza. Bu dernek tarafından Osmanlı'nın kuruluş yıldönümünde Söğüt'e gezi düzenleniyor.

Kaybolmuş Günler, Beşir'in tuttuğu projektörden, aslında bir toplumun anatomisi. 27 Mayıs ve 12 Mart darbeleri çevresinde oluşan toplumsal kaos, "beğenmediğimiz bir eğitim düzeninin sokaklara döktüğü öğrenciler"in harcanmışlığı, horlanmışlığı. Toplumdaki haksızlıklar karşısında ne yapacağını bilemeyen gençlerin bunaltısı, çaresizliği, tedhiş hareketleri. Öte yandan sağlam bir inanç verememiş olan eğitim düzeni. Sıkıyönetimin sindirdiği insanlar, "değerler karmaşasının doğurduğu şaşkınlık." Bazen sağ-sol çatışması şeklinde görünen, bazen cuntalar kavgasını andıran, bazen millet iradesinin horlanması, bazen de anti-komünistlik adına yapılan işkenceler.[6] Fakat sonuçta mutsuz insanlar.

Beşir, içinde kabaran "yönsüz ve belirsiz çalkantıya" nasıl direneceğini bilemez.

Sağ-sol çatışması, devrimci-polis kavgası. Ah, bir bilinebilseydi müspet hareketin önemi, birinin suçuyla başkasının sorumlu tutulamayacağı... Eylemlere, çatışmalara, gözaltına alınıp kendilerinden haber alınamayan üniversitelilere dikkat çekilir romanda. Fakat karşı çıkılan şeylerin de yanlışlığı vurgulanır. "Yanlış düzeni koruma"nın onurlu olmadığı söylenir. (s. 83) Gençler tedirgindir: Sıkıyönetim kaldırılsa ders yapılabilecek midir? Toplum, kurtuluşa erecek midir?

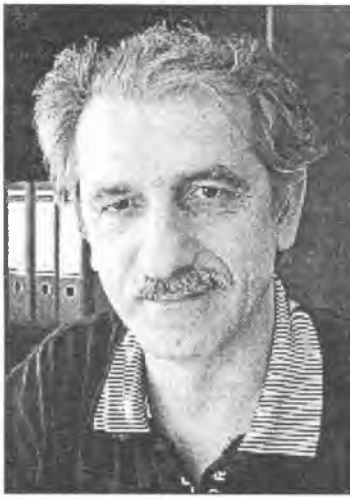
Bin yıllık bir uygarlığın büyük ölçüde yok edilişinin acılarını tüm eserlerinde hüzünlü bir şekilde seslendiren, "kadının hayat, çocuğun neşe olduğu yerler"i, "fethi hatırlatan erguvan ağaçları"nı[7] özleyen Miyasoğlu, aklı tek ölçü alan, pozitivizmin ilmihaliyle amel eden, kalbin nurunu ihmal eden, yalnızca batılılaşmaya kucak açmış, geçmişle tüm bağlarını koparma çılgınlığına kapılmış, insanlığın hep sorageldiği "Necisin? Nereden geliyorsun? Nereye gidiyorsun?" sorularına doğru cevap verememiş bir zihniyetin çırpınışım, getirdiği mutsuzluğu sorguluyor. Ülkemiz 1971'leri, yalnızca dünyadaki gençlik hareketlerinin bir yansıması neticesinde yaşamadı. Sosyalizmin doğasında var olan "dini reddetme" anlayışı, kim bilir hangi biçimlerde filizlendi insanımızda? Hangi tohumlarla neşv ü nema buldu şiddet? Üniversiteler ayaklandı. 12 Mart'tan sonraki hükûmet 26 Nisan'da 11 ilde sıkıyönetim ilân etti. Ne garip tecellidir ki, aşırı solca "balyozcu" diye nitelenen ve soldan gelen başbakan, yine sol örgütlerce öldürüldü yıllar sonra. İnancın ve inkârın değildi bu savaş. "Bir düzeni reddin kavgası" idi.

Kaybolmuş Günler'de satır aralarından okuduğumuz hususlar bunlar. Romanda "Bugünlerde kitap okumayanların bile elinden düşürmediği, birbiri ardınca yeni baskıları yapılan "Tanrıların Arabaları" (s. 132) adlı kitabı, bence yazar özellikle anmış. Allah'ın varlığı ve birliği aleyhindeki kitapların bir sembolü olarak ondan söz etmiştir. İslâm çizgisinden çıkan bir Müslümanın Hristiyan veya Musevî vb. olmadığı, hatta dinsiz de olmadığı ve anarşist olduğu pek çok vakıa ile sabittir. Kaybolmuş Günler'le beraber okunması gereken Gülünün Solduğu Akşam'daki[8] devrimci şiddet hareketlerine de razı olamıyor insan. Uzayıp giden işkence sahnelerine de. Yaşanan arbededen dindarlar da bu arada nasibini alacak, sözgelimi yağmur duasına giden insanlar gözaltına alınacaktı. İş çığırından çıktı mı, ya mutlak rüşvet ya da mutlak zorbalık gibi iki açmaz daha çıkıyor karşınıza. Her ikisi de insanî olandan ve dengeden uzaklaştırıyor bizi.[9]

Romanda sık sık Tanpınar ve Hâmid'den bahsedilmesi de manidardır. Bir "ilâh uykusu"ndan söz eden, "Allah'a inanıyorum. Fakat tam müslüman mıyım, bilmem." diyen ve bir medeniyet krizine duçar olmuş Tanpınar. Toplumumuzun "nezaketli", hassas bir döneminde metafizik ürpertiler yaşamış Hâmid. Bu isimleri romana ustaca yerleştiriyor Miyasoğlu. İçten içe Kâmuran'ı seven Beşir'in Kâmuran'ın yetiştiği ortamı da günlüğüne alması, Beşir'in buhranını açıklayan başka bir penceredir. Anne ve babasından dinî eğitim almayan Kâmuran'lar, kuşkusuz ki az değil.

Ve Şeyh Galib. Hüsn ü Aşk. Hüsn ü Aşk'taki cadı imajı. Şehveti, nefsi temsil

eder cadı. Sorar Beşir kendi kendisine: "Yoksa Tanpınar'ı da sağlam bir dünya görüşüne ulaştırmayan, takılıp kaldığı ve bir türlü yakasını kurtaramadığı bu tür bir 'cadı' mıydı?" (s. 141)



*Mustafa Miyasoğlu*

Hep bir yanlarıyla ithal malı olan öğretim üyeleri, örtünen kızlara "bir garip" bakan insanlar, "her biri bir yerlerde harcanan" bir kuşak, "hâlâ bozgunu durdurulamamış bir devletin topraklarında" olup bitenler, "az buçuk bildiği ve çoğu zaman pek inanamadığı hayat ve düşünce kırıntıları arasında gün geçiren ve temel değerlerin "yön vermediği" aydınlar, "ne kendi gerçeğini", ne "değerler"ini, "ne dostumuzu, düşmanımızı, ne de sözcülüğünü yapmamız istenilen batılı gibi yaşamanın anlamını" bilen bir gençlik. İşte Kaybolmuş Günler'in kaybolmuş insanları. 68 Kuşağı. Köklerinden koparılan bir toplumun arayışları, yalnızlığı, hakikatlerin kâh bilinçle kâh farkında olunmadan özlenişi, susamışlık, inanç buhranları geçiren, inandığı gibi yaşayamayan insanlarımız. Tereddüt, Araf. Cem ve İbo, aslında Beşir'in içinde iki farklı ses, iki farklı âlem.

Yazar olmak isteyen Beşir. Medenilere galebe çalmanın ikna ile, yazı ile, söz ile olacağına kani olan Miyasoğlu'nun Beşir'i de, Bir Aşk Serüveni'ndeki Ekrem'i de, "İnsan, düştüğü yerden kalkar." ilkesiyle sanatın, edebiyatın, düşüncenin peşindedir. Fakat, Beşir Ekrem'den çok farklı. Beşir, yaşadığı bunalımı ancak romanın sonunda aşıyor. 68 Kuşağı'nın solunu temsil eden Deniz Gezmiş "Biz edebiyattan geldik."[10] vurgusunu yaparken devrimci bir edebiyatın da altını çiziyordu. Çağdaşlık veya sosyalist gerçekçilik adına, edebî eserlerde kutsal değerlere açıktan veya gizliden yapılan düşmanlığın ektiği tohumlar meyvesini verecekti.[11]

Kaybolmuş Günler'de eğreti duran tek taraf, kedilerle ilgili kısımlar. Belki de yazar sevgisizliğin arttığı ortamı anlatırken kedi sevgisini kasıtlı olarak gündeme getiriyor. On beş yirmi günlük bir zaman dilimini ele alan Kaybolmuş Günler, Beşir'in bir Berat gecesindeki silkinişi ve kendine gelişi ile noktalanıyor. Sarhoş olan Sosyalist İbo'yla Berat gecesinde beraber olan Beşir, yine de kendisini muhafaza etmesini biliyor. İbo'dan ayrıldıktan sonra bir ara intihar düşünceleri yaşarken camiden yükselen "Allahüekber" sedasıyla ürperir. Yurttakilerden gözaltına alınanların tümünün o gün serbest bırakılması da, gecenin anlamına denk düşmektedir. Beşir anlamını bilmediği "çatışmalardan sonra Allah'a sığınmanın sevincini" yaşar. Artık "ölüme aykırı şeyleri" yapmak istememektedir. Büyük iç çatışmalar, boşluklar, kararsızlıklar, arayışlar yaşamıştır Beşir. "Hidayet romancılığı" bağlamında bir kolaylıkla bu sonuca varmamıştır. Onun yaşadığı buhranı anlamak için Kâmuran'ı, İbo'yu, 68 Kuşağı'nı, 12 Mart'ı, eğitim sistemini iyi çözümlemek lâzımdır.

Kaybolmuş Günler'deki Nuri Bey'in ve Pancur hikâyesindeki Asuman'ın, Ekrem'in, Faruk'un, Bir Aşk Serüveni'nde karşımıza çıkması, Dönemeç'in yine Cumhuriyet'in 50. yılındaki hareketliliği ele alması, Güzel Ölüm'ün yine aynı dönemleri konu edinmesi,

Mustafa Miyasoğlu'nun hikâye ve romanlarının birlikte okunmasını gerektiriyor.

Mustafa Miyasoğlu'nun yormayan, rahat bir anlatımı var. Romanda sözcükler de büyük ölçüde titizlikle seçilmiş. Bunda yazarın şair olmasının özel bir rolü olabilir. Yine de romanda anlatımı kusurlu olan cümlelere rastladık. Bu cümlelerden örnekler:

"Cem bir gün, dünyaya bir kere daha gelsem orkestra şefi olmak isterdim, dediği için doktorumuz onda bir büyüklük kompleksi buldu ve şef adını verdi. (s. 11-12)

"Bu evde kalmış kızların, rüküş hanımefendilerin doldurduğu Fakülte'de, ne yaşananla sanat ve edebiyatın ilgisini; ne de duygusundan düşünceye, özden biçime, hayattan esere gidebiliyoruz. (s. 135)

"Dünyanın merkezi ne ben, ne de Hâmid'in bir zamanlar deha örneği sayılan eserleridir." (s. 136)

"Sosyetenin elinden düşürmediğine göre, ciddiye alınacak bir yanı yok." (s. 145)

"Biz birbiriyle ve düzenle çatışan, toplumun yeni bir maceraya sürüklenmemesi için, Sıkıyönetim'le durdurulan nesil ne kadar tutarlıysa, bu duvarlar ve bu duvarları oluşturan görüşler de o kadar tutarlıydı." (s. 83)

Kaybolmuş Günler, Cumhuriyet dönemini derinden ve içeriden kavramak isteyen herkesin okuması gereken bir eser. Cıvıl cıvıl bir roman değil Kaybolmuş Günler. Beşir hep kendisinden bahsediyor gibi. Bunalıyor, çırpınıyor. Oysa "büyük bir gemi"nin ıstırabını, açmazlarını yansıtıyor. Yarının sosyologlarının görmezlikten gelmeyeceği bir roman. Cumhuriyetin ellinci yılında henüz Elli Kelime[12] acısını ve muhtıra ortamını yaşayan Beşir Güner, iyi ki 1980'i ve 1997'yi görmedi.

Kuşkusuz, bir 12 Mart romanı değil, Kaybolmuş Günler. Ancak terör hareketleriyle ve sıkıyönetimlerle tıkanan bir sistemin sıkıntılarını geniş bir perspektiften kuşatan bir roman. Kâh günah psikolojisi içinde kıvranıyor Beşir, kâh iradesizlik ikliminde; fakat daima bir şeyleri arıyor. "Yabancı olduğu her hâlinden belli olan bir 'hayat'"ın (s. 6) ortasında.

---

[1] Yazarın roman üzerine düşünceleri için bkz. *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998. Bu yazıda Kaybolmuş Günler'in alıntılanan yerleri eserin 1998 Ötüken baskısına aittir.

[2] *Edebiyat Geleneği*, Mustafa Miyasoğlu, Elifbe Yayınları, İstanbul 1981, s. 178.

[3] *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, s. 147.

[4] *Bir Aşk Serüveni*, Mustafa Miyasoğlu, Ötüken Yayınları, İstanbul 1995, s. 157

[5] *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, s. 152.

[6] 12 Mart'a farklı bakışları yansıtan şu iki eser de bizce önemli: *12 Mart'ın İçyüzü*, Hüseyin Demirel, Yeni Asya Yayınları, İstanbul 1977 ve *Bir Annenin 68 Anıları*, Muazzez Aktolga, Sistem Yayıncılık, İstanbul 2000.

[7] *Bir Gülü Andıkça*, Mustafa Miyasoğlu, Ötüken Yayınları, İstanbul 1997, s. 55.

[8] *Gülünün Solduğu Akşam*, Erdal Öz, Can Yayınları, İstanbul 1997.

[9] 1971'deki "ehemmiyetli maddî ve manevî şerler"den söz eden Bediüzzaman'ın ilginç tespiti için bkz. Said Nursî, *Asa-yı Musa*, Yeni Asya Neşriyat, İstanbul 2001, s. 78.

[10] *Gülünün Solduğu Akşam*, s. 17.

[11] Bkz. Kâmil Yeşil, Anlatılarda Hoca Tipleri, *Tarih ve Düşünce Dergisi*, Mart ve Nisan-Mayıs 2001.

[12] *Elli Kelime* (Adnan Menderes'ten Berin Menderes'e Yassıada Mektupları), Nuriye Akman, Bensemo Yayınları, İstanbul 2001.

CEMİLE SÜMEYRA

# BİR ÇÖZÜLÜŞÜN ROMANI: *BİR DÜĞÜN GECESİ*




Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*[1] adlı romanı, 12 Mart darbesine tanıklık etmiş devrimci sol gençliğin toplumla ve kendi içlerindeki çatışmayla yüzleşmesi ve bu çatışmadan doğan kişisel ve toplumsal çözülüşün anlatıldığı önemli bir eserdir.

Bir toplumu yeniden insanca yapılandırmayı amaçladığına inanılan bir ideolojinin savunucusu olan devrimci sol gençlik ve aydınların, coşkularını, farklı boyut ve biçimde başkaldırılarını, mücadele ve çözülüşlerini anlatan roman; başkaldırı sonucunda elde edilen küçük kazanımların getirdiği çözülme ve gevşemeyi, yakalandığı sanılan mutluluğun bir anda iktidar tarafından yok edilmesini, bireylerin gerek grup içinde gerekse kendi içlerinde yaşadıkları duygusal ve düşünsel çatışmaları, inandığı veya düşündüğü gibi yaşayamamaktan doğan hüzün ve yalnızlık duygusunu, çatışma ve çözülüşle birlikte doğan güvensizlik, ümitsizlik, karamsarlık gibi duyguların bireyleri tek tek nasıl tükettiğini tipler ve tartışmalarla çözümlemesini başarılı bir şekilde yapmaktadır.

12 Mart dönemi, bir 'askeri muhtıra' sonucunda (12 Mart 1971) hükümetin (AP iktidarı) alaşağı edilmesi, yeni bir 'teknotrat' hükümetin kurulması ile başlar, 1973 Cumhurbaşkanlığı ve genel seçimlerle sona erer; bütün muhalif odaklar sindirilmiş ve ülke 'düzlüğe çıkarılmıştır'! Muhtıra sonunda büyük bir kovuşturmaya sahne olan ülkede, yasal ve yasadışı birçok örgüt, dernek, sendika ve parti mensubu; yazar, aydın, öğrenci, işçi tutuklanmış, yargılanmış, bunlar arasında çok sayıda hapis, idam ve sürgün cezalarına çarptırılanlar olmuştur. Deniz Gezmiş ve arkadaşları idam edilmiş (1972), iki siyasi parti MNP ve TİP, Anayasa Mahkemesi'nce kapatılmış, önemli Anayasa değişikleri yapılarak özgürlükler daha da kısıtlanmıştır.[2] Süreç, radikal ve devrimci muhalefetin kırılması ve görünürde sorunların bastırılması şeklinde devam etmiştir.

***

Romanda uzam, bir düğün salonudur. Bu uzamda düğünden çok maskeliler balosu yaşanmaktadır. Çünkü, romandaki bütün karakterler maskelerine sıkı sıkı yapışarak gerçek kimliklerini gizlemek için özel bir çaba harcamaktadırlar. Ancak zaman zaman maskelerinin düşmesine engel de olamazlar. Nuriş Hanım'dan Ömer'e, Ayşen'den Tuncer'e, İlhan'dan Müjgan'a kadar herkes kendisine yakıştırdığı maskeyi takmıştır.

Bu uzamda yazar, iki kutuptan insanı 12 Mart'ın yarattığı soğukluğa rağmen bir araya getirmiştir. Devrimci solun 'aydın' ve 'öğrenci'leri ile kapitalist sistemin bir ürü-

nü olan (sivil ve askeri bürokrasinin) çıkarcı, iktidarla göbek bağı kurmuş burjuva tabakası biraradadır. Devrimci sol aydını Tezel, Ömer ve Aysel temsil ederken; yine devrimci sol öğrencileri ise Ayşen, Tuncer, Hakan, Zehra gibi kişiler temsil etmektedir. Burjuva tabakasını ise İlhan, eşi Müjgan, Tümgeneral Ekrem Bey, 'Eytın' Hanım ve diğer konuklar temsil eder. Burjuva tabakasını temsil eden insanlar bir şekilde iktidarla ilişki kurarak ekonomik güçlerini artırmış böylelikle sosyal mevkilerini de yükseltmişlerdir. Bu tabakanın kadınları daha önce tarhana yoğururken bugün birbirleri ile altın yarıştırmaktadır. Bulundukları mevkiyi içselleştirememiş bir nevi gösteriş budalasıdırlar. Tezel'in deyimiyle kadınıyla erkeğiyle hepsi birer 'yaşama fukaralarıdır' (s. 7).

Romanın önemli kişilerinden Tezel, Ömer, Ayşen, Tuncer... bir dönem yalnızlıklarını birlikte aşmış ancak 'askeri muhtıra' sonrası yalnızlıkları derinleşmiş ve kendi içlerine gömülmüşlerdir.

Tezel düğün salonunda içerken karşımıza çıkıyor. İçiş biçimi ve genel tavırlarıyla ilkin bir alkolik intibaı uyandırıyor. Ancak şuurunu kaybetmemekte hatta içtikçe şuuru daha çok açılmaktadır. Hastalıklı bir ruh halinin bulanıklaştırdığı zihinle bile hem sosyalist gruba dair çarpıcı eleştiriler hem de burjuvaya karşı ilginç tespitler yapmaktadır. Tezel, kendisini derinden sarsan olayların ardından solculuğu bırakıp nihilistleşmiştir. Ancak bütün iç-söyleşisinde tam olarak nihilist olamamanın sancısını da yaşamaktadır. Yine de her şeyi olumsuzlayan bir bakışa ve herkese küfreden bir yapıya sahiptir. Tezel bütün insanlara öfkeyle bakmaktadır. Hatta büyük bir hayranlık duyduğu ve minnet borcunun olduğu Aysel'e dahi öfkelidir. Aysel'e karşı öfkesini abla kompleksi olarak nitelendirebiliriz. Aysel, sevecen, dirençli ve güçlü yapısıyla her zaman Tezel'in elinden tutmuştur. Tezel büyük bir arzuyla ablasının yıkılışını ve salt kendi yardımına muhtaç oluşunu görmek istemektedir. Bu bağlamda romanın sonunda Ömer'le yürürken söyledikleri son derece çarpıcıdır.

Tezel'in öfkesi ve tepkilerine hak vermemek elde değil; çünkü grubun içinde hakaret ve suçlamanın en ağırını yaşamıştır. Kendi resimlerinin sergilendiği salona ateşli devrimcilerin gelişine önce çok sevinen, umutlanan Tezel, aynı kişilerden büyük bir hakaret de görmüş olmanın gerginliğini, öfkesini taşımıştır. 'Ateşli devrimci' iki gençle sanat ve ideoloji üzerine küçük bir tartışmanın ardından yüzüne tükürülüp tokat atılır. Aysel'in de dediği gibi bu durum herkesin kaldırabileceği bir durum değildir. Bu olaya rağmen Tezel yine de direnmeye çalışır. Ardından kuryelik yapmasının istendiği o yurtdışı gezisinde karşısındaki kadının duyarsızlığı ve bir mektupla Aysel'le bütün ilişkilerini koparmış olması onu hiçliğe doğru itmiştir. Tezel'in bütün hatırlayışları kendisinin davası uğruna verdiği çabaya rağmen yandaşlarının ihanetleriyle, çıkarcı duygularıyla çevrilidir. Kendisini kullanılıp atılan bir paçavra olarak algılamıştır: İlk eşi 'kadife gözlü çocuk'un kendisi, Aysel ve Ömer'in isimlerinin 'assolist' gibi gazetelerde yayınlandığında iktidara karşı haykırması, ihtilal öncesine kadar alkışlayıp sevmesi ihtilal sonrasında ise önemsiz görmesinin... İkinci kocası Oktay'ın araba tutkusunu dahi 'devrim yararına hazır tutulan bir dava aracı' olarak görmesi ve içeriye girince yanına gelen masum çocuğu ispiyonculukla suçlaması, hatta Tezel'e bile 'niçin dışardasın' diye bakmasının... Sergisinde suratı-

na tokat atan kızın birkaç ay sonra bilmem ne reklamlarının aktörü olmasının... Kendisini kendisi olduğu için sevmeyen, kabullenmeyen herkesin kendisinin 'hiçlik duygusu'na 'savrulması'nda payının olduğunu düşünmektedir.



*Adalet Ağaoğlu*

Romanın her bölümünde farklı kişilerin ağzından konuşulmaktadır. Her bölümün üslubu, kişilerin algılayışlarına ve o anki zihinsel gündemine göre farklılaşmaktadır. Adalet Ağaoğlu'nun roman, hikaye ve oyunlarında ustaca diyaloglar kurarak kişilerini ne denli ustaca konuşturabildiği atlanılmayacak bir hususdur. Ağaoğlu'nun en önemli yanlarından biri de pek çok kadın yazarın başaramadığı 'erkeği erkek gibi konuşturabilme', tam anlamıyla erkek kimliği ile var edebilme özelliğidir. Tezel'i bir kadın, bir ressam, bir alkolik, eski bir sosyalist ve yeni bir nihilist olma yanlarına uygun bir dille konuşturan Ağaoğlu, Ömer'i de aristokrat, akademisyen, aristokratlığına rağmen karısıyla ilk gençlik yıllarından beri sosyalizm için savaşan bir aydın kimliğine uygun bir dille konuşturur. Ömer, düğüne kendine güveni sıfırlanmış bir insan olarak katılır. Güveninin yok olmasının nedeni, pek çok insan gibi tutuklanıp hemen iki hafta içinde dışarı çıktığı için çözülen, davayı satan insan gözüyle bakan; 'içerde mikrop kapıyorlar, içerde mantar yaygınmış' diyerek kendisine dokunmasına dahi izin vermeyen 'dava arkadaşı' ve eşi Aysel'dir. Tezel'in eleştirileri çevreye yönelik olup son derece somutken, Ömer'in eleştirileri kendine yöneliktir. Bu özeleştiriler sonucunda kendine saygısı dahi kalmamaktadır. Düğüne geliş sebebi aslında kendini beğenmesi, kendine güvenmesine sebep olan Ayşen'in ilgisine cevap vermektir. Aysel'in yanında kalmaktansa kendini onore edecek bir ortama girmeyi tercih etmiştir. Çiftin temeldeki sorunu iletişimsizliktir. Bunun en belirgin örneği muayene olmasına rağmen temiz çıktığını Aysel'e söylememesidir. Ömer romanda sosyalist aydınlar ile sosyalist gençler arasındaki düşünce farkını sergileyen bir isimdir.

Yine önemli karakterlerden birisi olan "Ali Usta ise ancak genel doğrular söyleyebilir. Sözgelimi öğrenci hareketleri için Tuncer'e dedikleri: 'Sizlersiz olmaz ama yalnız sizinle de bir bok olmaz'"[3] Filozofça olmayan ama babacan üslubu ile karşımıza çıkar Ali Usta. En yapıcı eleştiriler hep onun tarafından ortaya atılır; çünkü onun davası yandaşlarıyla didişme değil düşmanları ile mücadeledir. Bu nedenle 'en devrimci', 'en samimi' kişi Ali Usta'dır. Ali Usta'nın kendisinin de belirttiği gibi Marx'ı, Lenin'i 'bilmez' ama yaşam savaşını iki küçük çocuk için çalışarak kazanan bir insanın zihni ile neye karşı niçin savaştığını bilmektedir. Ali Usta'da gerek devrimci gençlikte ve gerekse sosyalist aydınlarda olmayan merhamet, sevgi ve hoşgörü vardır.

Roman kişilerinden biri olan Ayşen'e yazar daha toleranslı yaklaşmaktadır. Ayşen, üniversiteye kadar 'kapitalist' bir ailenin aynı zihniyetteki kızıdır. Üniversitede sosyalizmle tanışıp ailesinden uzaklaşır, kendisini sosyalist gençlere kabul ettirmeye çalışır. Ancak edin-

diği sosyalist çevre onu bir 'kapitalist'in kızı oluşundan dolayı benimsemek istemez. Her şeye rağmen kendini kabul ettirmek için pek çok şeyi görmezden gelmeye çalışır. Az çok verilen ödevlerle kendi kendini tatmin etmeyi dener. Birkaç arkadaşıyla birlikte -Uğur, Gülgözaltına alınır. Babası İlhan Bey, Tümgenerali araya sokarak iki hafta sonra kızını gözaltından çıkartır. Zaten ailesi sebebiyle mahkum edilmiş olan Ayşen, artık devrimci sol tarafından açıkça reddedilir. Arkasında duracak birini bulamayan Ayşen sonunda 'dili papyon kravatlı' Ercan ile 'biz' olmaya karar verir. Salt annesinden kurtulmak arzusuyla; "Yine senin etiket öpücüklerinle uğraşacak olduktan sonra, benim burada işim ne?" (s. 230). Romanın sonunda ürkek, kendine güvenmekle güvenmemek arasında sıkışmış, kurtarılmayı bekleyen bir insan olarak çıkar karşımıza. Düğün anında, hatta nikah anında bile yardım isteyen bakışlarla Tezel ve Ömer'e çevirir gözlerini: "Tutsanıza beni." (s. 231) "Kısacık bir an. Şimdi ikisi bir olurlar, elimden tutup beni buradan götürürler; götürüp bir odaya kilitlerler 'Öç almak için evlenilir mi hiç? Daha dirençli olana dek burda kal sen,' derler. Her şey unutulana dek, herkes İlhan Dereli'nin benim babam olduğunu, Müjgan Dereli'nin benim annem olduğunu unutana dek. Benim yirmi iki yaşında da biri kişi; arkadaşları, yanlarında alıkoymasalar, itseler de, daha dayanıklı bir kişi olduğumu anlayana dek kitledikleri o yerden çıkarmazlar" diye umar (s. 238). Ayşen'in gerçekten elinden tutulmaya ihtiyacı vardır. Tutmaları için arkadaşlarına uzattığı el hep itilmiştir. Kendi çabasıyla bütün bu itilmelere rağmen ayakta durmaya çalışmıştır. Ancak sonunda o da tüketilmiştir. "Tutunacak tek dal kendi dalımdı. O da çok güçsüzmüş... Kendi dalıma binip çatır çatır kırdım işte." (s. 238)

Tuncer öğrencilik yıllarında 'son sınıfın, derslerinde çok tembel, eylemlerinde çok çalışkan bir öğrencisi' aynı zamanda grubun 'en ateşli üyesi'dir. O 'son sınıfa gelebilsin diye marangoz babasının günde kaç dolap kapağını fazladan biçtiği'nin önemi yoktur (s. 155). O kendisini davaya adayan, anası babası, eşi dostu hep halk, işçi olan bir gençtir. Grubun en ateşli üyesi olan Tuncer, bu mantalite ile pek çok öğrenciyi peşinden sokaklara sürüklemekte, profesör Ömer'le bile tartışmakta, onu kürsüden inip aralarına katılmaya davet etmektedir. Diğer devrimci öğrencilerde bulunan aşırı radikal tepkiler, devrimin ilkelerini radikalleştirme tavrı onda da vardır. Ancak bir zaman sonra ünlü milletvekilleri Remzi Tarakçı'nın kızı ile evlenerek, Lozan'a gider ve orada doktora yapmaya başlar. Tuncer için başkalarının kendisine bakışı kendisine değer vermesi ya da vermemesi son derece önemlidir. Ve Ayşen'in daveti üzerine Lozan'dan Ankara'ya gelir. Üç yıl önce hızlı bir devrimci iken devrimin kürsüde değil sokaklarda gerçekleşeceğini haykırdığı hocası Ömer'le karşılaşması ve Ömer'in yıllarca içinde taşıdığı öfkeyi hissetmesi üzerine dünyası başına yıkılır. Sığınacak birkaç söz arar; ancak arandıkça bütün çıplaklığı ile ortada kalakalır. Üzerine örtecek örtüyü ararken Lozan'da 'Yıldız'ın elinin sıcaklığıyla' unuttuğu gerçeklerle yüzyüze kalır.

Aslında Tuncer ve Ayşen sonları itibariyle birbirlerine benzerler. İkisi de öğrencilik yıllarında devrimci sol gençlik arasında almış ancak ikisi de kapitalist burjuva çevreden evlilik yapmışlardır. Ancak Ayşen bu sonu değiştirmek için çaba harcamış, ancak devrimci sol gençlik tarafından kabul edilmemiştir. Oysa Tuncer, farklı bir gelecek seçebileceği halde seçimini Yıldız'dan yana yapmıştır.

Romanda en büyük eleştiri Zehra'nın nasibine düşer. Onun hızlı devrimciliği basit bir kadınlık onuru ile ilişkilendirilmiştir.

Ağaoğlu devrimci gençliği ve sol aydını eleştirirken, 1970'li yılların (12 Mart muhtırasıyla birlikte yeniden doğuşu kutlayan) kapitalist sınıfa ait bir tipi; İlhan Dereli'yi karşımıza çıkartır; "Taşralı avukat, sonra arsa spekülatörü, sonra inşaatçı, sonra 'bilmem ne motorlarının Türkiye temsilcisi ve o motorları orduya satmakla hünerli olan" (s. 247) İlhan Bey'i. Romanda iki İlhan Dereli vardır. Birincisi Ömer'in ve Tezel'in ağzından anlatılan kapitalist sistemin zengin ettiği, değer yargıları kaybolan, paranın tutsağı olan çıkarcı İD, ikinci ise babalık görevini üstüne alan ve biraz da buna Anadolu efeliliğini ekleyen 'ağabey' İD. Romanın sonunda, alkol ve kız babası olmanın yarattığı duygusallıkla, Ömer'in kolundan tutup insanların gözü önüne yürüyen, Aysel ve kocasına yardım etmek isteyen İD ile annesine 'konuşma şu komünistlerle' diye bağıran İD farklıdır.

***

Romanın ayırıcı bir yönü ise anlatıya konu olan çevreye ilişkin tespit ve eleştirilerle örülü olmasıdır. Öne sürülen tespit ve eleştiriler daha çok kişilerin çözülüşünde etkin olan yanlışlıklar üzerinedir. Bunları kısaca sıralayacak olursak:

1- 12 Mart İhtilali'nden önce, özellikle anayasa değişikliklerinin kabul edilmesinin ardından, 'devrimci' olmak sanki bilinçli bir tercihten çok o dönem moda olan içi boş, kulağa hoş gelen bir sözcüktür. Bazı insanlar kendilerini önemli hissetmek ve başkaları tarafından önemsenmek için devrimci olmanın arkasına sığınır. Tezel'in ilk kocası Memoş'un arkadaşının bir taksiye binip taksiciye ahkam kesmesi ve taksicinin mesleğin nedir sorusuna oyunculuk demek yerine devrimciyim yanıtını vermiş olması bu yargıyı desteklemektedir.

2- Bazı eleştiriler salt devrimci gençliğe yöneltilir. Bunlardan birisi de devrimci gençliğin, sistemin üniversitesinde okumanın 'burjuva piçlerinin' işi olduğuna ve bunun önemsizliğine inanmalarıdır. Tuncer'in bu konudaki çıkışlarına Ömer'in verdiği yanıt yine Tuncer'in hatırlayışlarıyla anlatılır: " 'Dersleri tümüyle boykot etmenin bu düzenin üniversitesinde okumama kararı almanın arifesinde olduğumuz günler o günler, biliyorsunuz hocam. Sizse bize, 'yarın bu düzen değişince, ülkenin yine ekonomistlere, mühendisleri, mimarlara, yargıçlara gereksinimi olacak. Ama siz bu alanları size karşı olanların eline bırakmak niyetindesiniz. Gerçekçi bir tutum değil bu' derdiniz. Varolan düzene inançsızlığımız o kerte büyüktü ki, bu sözler giderek bize bir aldatmaca olarak görünmeye başlamıştı. Uyarı sizden, sizin gibi saydığımız hocalarımızdan gelse de" (s. 161).

Devrimci gençliğin eğitim konusunda da geleceği düşünmeden günlük devrim isteklerinin bir getirisi olan bu algılayışı, Tuncer'in üç yıl sonra Lozan'da doktora yapan ve bunun gerekliliğine inanan bir genç haline gelmesiyle değişmiştir. Bu değişim aslında son derece olumlu bir değişimdir. Yaptığı şeyin doğruluğuna tam anlamıyla inanmayan, altını kazıyınca başka bir şeyin çıkacağına inanan, lider olmasa bile lider olmaya aday özellikleri ile bir dönem peşinden pek çok genci sürüklediği için ve gelecekte milletvekili Remzi Tarakçı'ya mı yoksa sosyalizme mi hizmet edeceği belli olmayan bir genç olması sebebiyle biraz şüphelidir. Tuncer'in Ömer Bey'le karşılaştığı andan itibaren başlayan vicdanını sorgulayan içsöyleşisi bir anda başlangıçta mutluluktan parlayan yüzünü bulanıklaştırır.

3- Devrimci solu kapsayan bir diğer eleştiri, kişisel arzu ya da acıların devrim bahane kılınarak meşrulaştırılmaya çalışılması hususudur. Oktay'ın "bu arabayı keyif için

tutmuyorum altında. Birgün... Birgün..." sözünün altına sığınarak "arabasıyla bir işbirlikçiyi, bir bankacıyı ya da silahlı kuvvetler komutanını -daha sonraları başbakanı dakaçırmayı düşler dururdu ya, görünüşe göre bir türlü beceremedi bu işi. Bekledi ki, onlar İstanbul'a teşrif etsinler. Evinin önüne." (s. 56) sözünün altına sığınarak devrimi kendi keyfiyetinin ya da araba sevdasının bir çeşit aracı kıldığı görülür. Kapitalizm karşıtı bir ideolojiye sahip devrimci gençlerin, aynı kapitalist sistemin birer ürünü olan 'markalar'a düşkün oluşlarını ve bu konuda kendilerini eleştirenlere 'sersemin aklı fikri hala blucin markalarında' şeklinde bir yanıt verişlerini yazar yakalamayı bilmiştir.

Romanda en çok dikkati çeken tiplerden biri olan Zehra, tam anlamıyla bireysel acılarını haklılaştırmak için devrimi 'kullanır'; hatta onun devrim konusundaki samimiyetine okur bir türlü inanamaz. Çünkü, babası bir şarkıcı kadın için annesini ve Adanalı bir fabrikatörün oğlu olan nişanlısının zengin bir kızı seçerek kendisini terk ettiği için 'en radikal', 'en katı', 'en acımasız' özellikleri ile dikkati çekmekte olan, ateşli devrimci gençlerden birisi olmuştur. Sosyalistliği seçişinde ve grup içinde en uç tavırları sergilemesinde salt yaşadığı olaylardan kaynaklanan kadınlık gururunun incinmişliği görülür.

4- Kuşku ve güvensizlik duyguları insanın ruhunda ardarda birbirini doğurur. Bu iki duygu, devrimci sol grubu kendi içinde tüketen en önemli yok edici unsurdur. Çünkü, bu duygu salt grup içindeki mesafeli arkadaşlıklar arasında değil; akraba, hatta karı-koca arasında bile görünmeye başlanmıştır. Artık kimse kimseye güvenmemekte, herkes birbirinden şüphelenmektedir. Ki, iki sağduyulu aydın olan ve on beş yıllık beraberlikleri bulunan Aysel ve Ömer'in aralarındaki serinliğin temelinde de bu duygu yatmaktadır. Ayşen, kapitalist sisteme hizmet eden bir babanın kızı olduğu için samimiyetini bir türlü kanıtlayamaz. Çünkü karşısında kuşku ve güvensizlik duygusuna esir olmuş insanlar bulunmaktadır. Ona karşı duran isim sadece Zehra değildir; grup içerisinde Ayşen'e en sıcak duran Gül bile bazı konuların Ayşen'in yanında konuşulamayacağını düşünür.

5- İçerdekilerin dışardakilere üstünlüğü inancına bir de kuşku ve güvensizlik duygusu eklenince traji-komik durumlar doğmaktadır; ve dava tabiri caizse 'su almakta'dır. "Oktay'ı ziyarete gelmiş gencecik bir öğrenciye, abi abi, diye onu gözünde büyütüp duran o, dün taşradan çıkmış Aziz'e şöyle alçaltıcı bir bakışla bakarak: 'Ulan beni sen ele verdin değil mi?' diye fısıldayı vermesin mi? Duydum. Duydum. O çocuk ne oldu, oracıkta nasıl yıkılıp gitti, onu da gördüm. Aziz sonra ne oldu? Ne olacak? Fatih Camisi'nde namaz kılmaya başlamış. -Tanrım sen aklımı koru-! O camiden çıkmaz olmuş. Ah yavrucuğum, bir telefon, bir mektup... Kendini tutuklatmayı akıl ediverseydin ya sen de. Ya da bir küfür trafik polisinin birine, doğru Oktay'ın yanındasın. Motorlu treni havaya uçurma teşebbüsünden sanık. Abinin de gözünde temize çıkardın böylecene" (s. 57).

6- Gruba yapılan eleştirilerden bir diğeri de etik değerlerin oturmamışlığıdır. Bu eleştiri çoklukla devrimci gençlik için söz konusu olsa da sol aydınlarını da kapsamaktadır. Roman boyunca savaşılan kapitalist düşmandan farklı durumlarda 'faydalanılmıştır' Kapitalist sistemin yardımına başvurulmayan tek nokta, içerden çıkma konusunda olmaktadır. Çünkü, içerde kalmak ayrıcalıklı olmak demektir. Yıldız, babasının adına tutulan bir evde Tuncer ve aranan birkaç kişiyi saklar. Yine, Yıldız ve Tuncer, Lozan'da iken içerdeki arkadaşlarını milletvekili babanın parası ile besler, içeri giren arkadaşlarına aynı babanın parası

ile avukatlar tutulur. Bu durum Tuncer'de iç çatışmaya sebep olur. Zehra bile Ayşen'in bir an önce ehliyetini alıp kapitalist babanın parasıyla alınacak arabayla devrimci gençlere hizmet etmesini istemektedir. Yine birileri için para gerektiğinde Ayşen'den para bulması istenir. Öyle ki, roman boyunca söz konusu bu örnekler dikkate alınınca grubun bütün üyelerinin 'makyavelizm' anlayışını benimsedikleri görülür.

7- Aşırılıklar: Romanda yazarın belirlemelerinden hareket ettiğimizde, ortaya konan radikal tepkilerin, aslında insanın rahatsızlığının, iç huzursuzluğunun birer yansıması olduğu sonucuna ulaşmaktayız. Zehra'nın haykırırcasına konuşması, tepkiselliği aslında içindeki öfkesi ve yaralanmışlığının bir göstergesidir. Kırılan kadınlık onuru onu tamamıyla erkeksi tavırlar sergilemeye itmiştir. Tuncer de arkadaşları arasında lider konumunda olup, kükreyen bir devrimci tipi çizer. Lozan dönüşü katıldığı düğündeki iç-konuşmalarında o tavırlarının altında yatan kendini önemseme ve dikkate alınma duygularının varlığını itiraf eder. Yıldız'ın mektubunu aldıktan ve Yıldız'la karşılaştıktan sonraki Zehra'ya yönelik tepkisel tavırları yüreğindeki zayıf noktaların ortaya çıkması ve dava arkadaşlarının önündeki konumunun değişmesi korkusundandır. Bu radikal tepkiler, salt iç-seslerinin bir yansıması olarak ortaya çıkmaz; 20'li yaşlara baskın 'delikanlılık' duygusunun, varlığı ispatlama duygusu ile birleşmesi sonucunda da yükselir. Tuncer'den Zehra'ya kadar hepsi devrimci kimlikleri ile kendilerini özel ve önemli hissetmektedirler. Hatta bu duygu, dava için bir bütün olarak çalışma arzusunun önüne geçmiştir zamanla. Davayı bitiren kuşku, güvensizlik, içerdekilerin dışarıdakilere üstünlüğü ve aşırı radikal tepkiler... bütün bunlar birleşince grubun üyeleri kime karşı niçin savaştıklarını unutur, bu defa grubun içinde birbirlerine karşı savaşılır. Böylelikle Zehra, Ayşen'i, iki sosyalist genç de Tezel'i tüketir; çatışma başlamış çözülme hızlanmıştır. İhtilalden sonra tepkinin savaşılana yöneltilememesi ve içe dönmesi sonucunda çatışma ve çözülüş doğmuş, devrimci sol gençlik kendi kendini tüketmiştir. Tezel, sosyalist olmaktan da zor olduğunu iddia ettiği nihilistliğe kaymıştır. Ayşen, bir asker oğlu ile evlenmiş, nefret ettiği (savaştığı!) burjuva çevresinden kurtulamamıştır. Çözülüş, Ömer ve Aysel'in arasında da görülmeye başlanmıştır. 'Dayanışma'dan çok benliği yükseltme savaşımı verilmiştir. "O dayanışma bizim aramızda gerçekten olabilseydi... Herbirimiz bir hava tutturmuşuz onu çalıyoruz. Hadi be ne dayanışması!" (s. 57). Bu Tezel'in acı ama gerçek itirafıdır.

8- Sanat ve ideolojinin algılanışı: "... ideoloji yaşamın içindedir, yaşamdan derlenmiş, yaşamdan damıtılmıştır. Yaşam için yaşama göre düşünülmüş bir gelecek tasarısıdır... Sanatçının bilincinde, işçinin bilincinde, tüccarın bilincinde, bankerin bilincinde yaşamı koşullamaya hazır bir güç olarak durur. Ve her yaşamsal ya da gündelik eylemde özelliklerini dışlaştırır."[4] Bu görüşlerden hareket ederek, her tür sanat eserinde ideolojinin içkinliğine ulaşabilmekteyiz. Elbette ikisi farklı/değişik kategorilerdir, ancak birbiriyle inkar edilemez bağları da bulunmaktadır.

İdoloji-sanat ilişkisi elbette kaçınılmazdır. İdeoloji, sanatçının da duyuş, yaşayış biçimine yansır; oluşan kimlikten de esere yansır. Romandaki zaman diliminde sanat-ideoloji ilişkisi farklı bir bağlamda tartışılır. Tartışma, ideoloji esere nasıl yansımalıdır sorusuna kilitlenmiştir. Sanat eserlerinde açıkça ideolojik görüşlerin yansıtılması, ideolojik yönelimler dışında hiçbir şeye yer verilmemesi tezini savunan bir kesime karşı; eserinde sanatçı neyi, kimi, nasıl ele alırsa alsın keskin çizgilerle olmasa da kendi ideolojisinin de yansıya-

cağı tezini dile getiren bir başka kesim de mevcuttur. Tezel'in, kendi resim sergisinde iki 'ateşli devrimci' genç ile yaptığı tartışma, sanat-ideoloji ilişkisinin tartışılmasıdır aslında:

"Bunu, bunları siz mi yapıyorsunuz?"

"Bunu, bunları ben yapıyorum."

"Hani fabrika, hani işçi burda?"

"Efendim?"

"Hani emekçi sınıf? Emekçi sınıfı yapmayacaksanız hiçbir şeyi yapmayın daha iyi. Alanlara koşun, alanları onların direnmeleriyle, başkaldırılarıyla boyayın..."

"İyi ama, ben de gül resmi yapmıyorum ya? Gül resmi bile yapsam, o gül bir şeyi konuşur benim resimlerimde..."

"Haa, haa, ha, haaay! Gülü direniş, başkaldırı, emperyalizme paydos ve kahrolsun faşizm, diye bağırırmış, duyuyor musun?" (s. 44-45)

***

Yazar bütün bu zayıflıkları ve bu zayıflıklara karşı duruşu Ali Usta'nın ağzından vermiştir. Çünkü romandaki isimlerden en sağlıklı sı Ali Usta'dır. Tuncer Yıldız'a olan hisleriyle karşı karşıya kalınca Ali Usta'nın yanına koşar. Ali Usta onunla yaptığı konuşmanın tamamında devrimci sola yöneltilen yukarıdaki eleştirilere neden olan olumsuzlukları kritik ederek, olumsuzlukların nasıl yok edileceğini tek tek açıklamaktadır.

Ali Usta devrimci gençliğin yüreğindeki kuşku ve güvensizlik duygusu için şunları söyler: "En kötüsü bu. En kötüsü, insanı kendinden soğutan en berbat şey bu. Her taşın altında bir tuzak var, sanmanız. Doğru, temelde var bu tuzak. Ama o tuzaklar tek tek işlerlik kazanıyorsa, onlara işlerlik kazandıracak bir ortamın da var edilebilmesinden bana kalırsa..." (s. 171) Bu sözlerle Ali Usta, korkunun doğallığını, 12 Mart muhtırasının yarattığı bu ortamın gerçekliğini ve gerginliğini kabul eder. Ancak bu sözleriyle kuşku ve güvensizlik duygusunu yaratmanın askeri rejimin bir amacı olduğunu, bir takım zayıflıklarla salt bu korku ile Ayşen, Aziz gibi gençleri yok sayıp tüketmenin dava için bir kan kaybı olduğunu vurgular. Bu görüşünü desteklemek için de Aysel gibi kendi kimliğini dişiyle, tırnağıyla oluşturan bir aydını salt İlhan Dereli'nin kızkardeşi olması sebebiyle yok sayılamayacağını örnek olarak verir. Devrimci gençlere ilişkin yaptığı değerlendirmelerden biri diğeri de, samimiyetin en yüksek sesle ilkeleri haykırmakla değil ancak zamanla anlaşılacağı hususudur. "İşçidir her şeyin temelinde, başında, önünde olan..." diyen Tuncer'e "Çoğunuzun dili bunu söylüyor ama, bakma. Öğrenciliğin bitince, yaşama iyice bulanınca sen, dilinin söylediğine gerçekten inanıp inanmadığın anlaşılır" (s. 171-172) şeklinde cevap verir. Ali Usta, bir aydın olan Ömer'den daha başarılı değerlendirmelerde bulunur; tecrübesinin fazla oluşuyla hangi yaraya hangi merhemin iyi geleceğini bilmektedir. Doğru tespitleri ise objektif bakabilmesinden kaynaklanır. Ali Usta'dan olumsuz eleştiriler duyan Tuncer, kendilerini küçümsediğini iddia eder.

"Olduğu kadar büyümsüyorum" cevabını verir Ali Usta. O, aynı zamanda 'gerçek devrimci' tavrına ilişkin en esaslı yorumu yapan kişidir. Bu yorum bütün sorunları yok edecek güçtedir. "Sen ne bu fakülteyi bitirmeyi bir yana

koy, ne haklarınızı istemeyi, ne başkalarının da haklarını istemeleri için kendin kadar bir ses olmayı, ne de sevdalanmayı. Adamsan hepsini, adına haysiyet denilen kanaldan pırıl pırıl akıtırsın. Düzen bizim düzenimiz değildir diye ben, Remzi gibilerin televizyonlarını onarmıyor muyum ha?" (s. 173).

***

Romanda yer yer belirli tavır, düşünce ve kesimleri bazı imgeler aracılığıyla çözümlemeye tabi tutmaktadır yazar. Kullanılan imgeler vasıtasıyla farklı kişilik, grup ve zümreleri daha 'keskin satırlarla' tahlile tabi tutar. Bu imgelerden biri *Komünist Bluz*'dur. Bu tip bir bluzu ancak 'komünist' olan bir kişi giyer anlayışı vardır; özellikle burjuva kesiminde. Düğüne gelen reklamcı kadının iç-söyleşisinde bu rus tipi bluze 'komünist bluz' adı verilir. Kuşkusuz bunun sebebi Tezel'in ünlü bir solcu ressam oluşundandır. Romanda kullanılan *altın*, sosyo-ekonomik seviyesi birden yükselmiş, hiçbir hayati ve düşünsel kaygısı olmayan kadınları temsil eden bir imge olarak kullanılmaktadır. Düğünde kadınlar boyunlarını birkaç dizi altın sıralayarak kendilerini gösterme çabasına girişmişlerdir. Âdeta o altınları takmadan düğüne gelmek, davetlere katılmak bir çıplaklık olarak algılanmaktadır. *Altın* ile burjuva sınıfının sosyo-ekonomik konumu ve ahlaki yönünü arasında bağ kurulmaktadır.

**Son Söz**

12 Mart askeri darbesiyle ortaya çıkan siyasal, toplumsal ve ideolojik durumları, özelde devrimci kesimdeki çözülmeyi anlattığı bu romanında Ağaoğlu, önemli tespitlere ulaşmış, o dönemle benzer bir süreci yaşadığımız günümüze ilişkin de ipuçları vermiştir. Yazar romanını bütün karamsar tabloya rağmen ümit dolu bir sonla noktalar. 'İntihar etmeyeceksek içelim bari' diyen Tezel, kendine gelmiş ve dayanması gerektiğin dillendirir duruma gelmiştir; tükenişten yeniden canlanmaya geçer. Dirençli bir kadın olma çabasıyla zaman zaman acımasız ve duyarsız olan Aysel, artık 'kendi elleriyle deştiği yüreğini avuçlarında tuta tuta kişi olma' yolundadır. Kendine gelme bilincine Ömer de ulaşır, çözülmesinin muhasebesini yapar.

Ağaoğlu, başarılı bir romancıdır; çünkü romanlarında psikolojik, sosyolojik hatta felsefi pek çok tahlili başarıyla yapması, karakter yaratma ustalığı (karakterlerine yaşadıkları döneme, bulundukları ortama, duygusal ve zihinsel yapılarına uygun bir kimlik kazandırması), kurgudaki becerisi, akıcı üslubu, ayrıntıları yakalayışı ve sunuşu ile oldukça başarılıdır. Başarılı bir kadın yazardır aynı zamanda; çünkü diğer pek çok kadın yazarda bulunmayan kadını kadın gibi, erkeği erkek gibi (konuşturma, hissettirme, yaşatma) verme başarısını göstermiştir. Romanı yazarken kullandığı 'flasback' tekniği de anlatıya akıcılık, merak ve gerçekçi öğeleri katmıştır.

---

[1] Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, YKY, İstanbul, 2001, (İlk baskı: 1979).

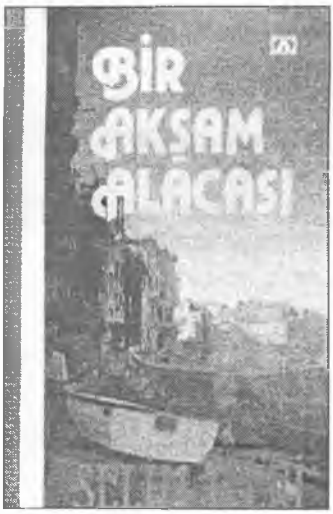
[2] *Türkiye Tarihi 4*, Cem yay., İstanbul, 1997, s. 232.

[3] Fethi Naci, *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak, İstanbul, 1994, s. 270.

[4] Afşar Timuçin, "İdeoloji ve Sanat", *Varlık*, Sayı: 950, Kasım 1986.

MİHRİBAN İNAN KARATEPE

# BİR AKŞAM ALACASI'NDA GEZİNTİ




Edebi eserin özelde anlatı türünün gerçekle işi ve ilişkisi çeşitli düzlemlerde hep tartışılagelmiştir. Selim İleri'nin Bir Akşam Alacası isimli romanı, hem konusu hem de kurgusu itibariyle bu tartışmaya deneysel boyutta katılan bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı sorunsalının işlendiği romanlardan biridir. Yazarının çokça tercih ettiği bu konu, üstkurmaca bir anlatım tekniğiyle yani bir çeşit romanın yazılış sürecinin romanın konusuna dönüştüğü ve okurun da bu sürece tanık olduğu bir kurguyla sunulmuştur.

Roman, üçüncü şahıs anlatıcının, zaman zaman herşeyi bilen ve gören tanrıbilici tutumuyla kaleme alınmıştır. Romanın başat kişisi Emre Taran, hayatını yazarak kazanan bir yazardır. Pendik'te bir ilkyaz öğleden sonrasında arkadaşları Osman'ın gidişi nedeniyle biraraya gelmiş üç kişiden biridir. Emre'nin penceresinden sunulan anlatıda bu veda toplantısının Emre'deki yansımaları ışığında okur bu buluşmaya tanıklık eder. Zaten roman, Emre'nin bir iç monoloğuyla başlamakta ve yine onun bakışaçısı, sanrıları ve iç monologlarıya sürüp gitmektedir.

"İşte şu an -bir ilkyaz öğleden sonrası, kırda, arkadaşlarıyla yürürken- Osman'ın gidişine üzülüyor (Yolun Açık Olsun adlı bir öykü yazabilirdi),güneydeki rüyahayatı kirletmek, bozmak istiyordu, ne yazık ki, bu gidişi durdurabilecek hiçbir gücü yoktu." (s.18)

Emre Taran'ın yayımlanmış romanları vardır. Hayatını sürdürebilmek için yazmalıdır da... Ancak içinde bulunduğu toplumun siyasal gerilimi ve üstüne üstlük edebiyat çevrelerinin ağır eleştirilerinden bir türlü aradığı dili bulamamaktadır.

"Ama Emre, yazmaktan yorgun düşmüştü. Edebiyat ve sanat çevrelerinin dedikoduculuğundan, küçümseyiş ve aşağılayışlarından adamakıllı usanmıştı. Bir kalabalığa girmeyegörsün, herkesin özvarlığına düşmanlık güttüğünü sanıyor, kapana kıstırılmış yırtıcı hayvan gibi boş yere çırpınıp duruyordu, yılgındı." (s.27)

Sanatçıyı sanat alanının dışında, yerken içerken, dostlarıyla buluşurken, ağlarken gülerken yani sıradan bir insan olarak karşımıza çıkaran ve bütün bunlara bir de sanatçının yazma serüvenini, yazamama sancılarını ekleyen Selim İleri, belki biraz da içerden bir bakışla portre niteliği taşıyan bu romanıyla okuru da romanın yazılış serüvenine katmış gibidir. Zaman zaman konunun derlenip toparlanması, sanki okur adına zihni tazeleme, hafızayı kontrol etme işlevi görmektedir. "İşte böyleydi. Wagner'in operasını dinlerken rakı içiyorlar..." (s.59) gibi. Hepimiz yaşadıklarımız ve hissettiklerimiz üzerine düşünür ve bazı sonuçlara varırız ancak bu, sözkonusu romanda, üçüncü şahıs anlatıcının ağzından ve sanki konu oracıkta bitiverecekmiş gibi yapıldığın-

dan, yazarının okura karşı bir güvensizlik içinde olduğu izlenimi vermektedir.

Romanın başat kişisi Emre Taran, yalnız yaşayan, saraylı bir aileden gelme hasta annesi ve başarısız aşk ilişkileri yüzünden hayata kırgın ve mutsuz, içinde yaşadığı toplumun siyasal bunalımları içinde bir yer edinmeye ve olup biteni tanımlamaya uğraşan, yazdıkları yüzünden çokça eleştirilen ve ne edebi ne de siyasi görüşlerini bir türlü anlatamamış biridir.

Romanda adı geçen kişilerden biri de Emre Taran'ın arkadaşı şair Atilla'dır. Sanatçı romanlarının biraz da otobiyografik bir anlam taşıması nedeniyle sözkonusu karakterin Atilla İlhan olduğu söylenebilir. Şair Atilla, Emre Taran'ın yazdıklarını kurgusal bulmamakta ve onu zaman zaman bireysellikle suçlamaktadır.

"Emre birdenbire, Atilla'nın "Hep anılarını yazarsan, tehlikeli bir dönemece geleceksin. Edebiyat her şeyden önce kurmacadır..." sözlerine alınarak ona ağır bir mektup yazmıştı." (s.71)

Emre Taran, okurun henüz buna hazır olmadığına ve zaten bugünün Türkiye'sinin öncelikle özgür bir tartışma ortamına ihtiyaç duyduğuna inanmaktadır. Başka bir arkadaşı, akademi öğrencisi mimar adayı Göksel de aynı eleştiriyi "Birgün içinde kendinin olmadığı bir roman yazacağını umuyorum." sözleriyle dile getirmektedir. İlk romanı Bu Gece ve Her Gece'den hareketle, "Ben anılarımı yazmadım. Akdeniz'i, tatil psikolojisini ve birey karşısındaki irkiltici tavır alışımızı yansıtmaya çalıştım." (s.71) diyerek edebiyat görüşünü ortaya koymaya çalışır. Edebiyatımızda anlatı geleneğinin pek olmadığı görüşündedir ve yazarın bir eseri kaleme alırken yaşadıklarının yazacaklarını ne denli etkilediğinden hareketle sahicilik adına doğallıktan yanadır.

"İnsanın yazdığıyla yaşadığı arasındaki ilintiler, çoğu kez metnin dışında kalıyor, dolayısıyla yazı'nın ne gibi etkiler, etkilenimler ya da tepkiler altında, hatta boyunduruğunda geliştiği okura yansımadan sönüp gidiyordu. Oysa eşyanın, metnin yazılışı sırasında tanışılan ve sevilen bir insanın, ya da aynı sırada okunan bir kitabın ektisi nasıl yadsınabilirdi ki!" (s.84)

Emre Taran, romanlarında güncel siyasaya ilişkin yazdıkları yüzünden çok eleştiri almıştır. Oldukça hassas ve duygulu bir erkek portresi çizen Emre Taran, bu durumu "Niye benimle uğraşıyorlar zavallı, yalnız, garip bir insanım ben" sözleriyle kendine acıyarak karşılamıştır. Hasta bir annesi olduğunu öğrendiğimiz Emre Taran'ın annesi kanalıyla saraylı geçmişine, oradan değişen çağ ve felsefe yorumlarına geçilir. Roman boyunca zaman zaman annesinin hasta olmasına değinilmesi biraz da okurda Emre Taran'a karşı acıma duygusu uyandırma çabası gibi durmaktadır.

Bu arada Emre Taran'ın biraz da kadınsı duygululuğu yazarlığıyla ilintilenir. O aşık olmadan, birini çok sevmeden yazamayanlardan biridir. Bir vesileyle tanıştığı akademi öğrencisi Ergin hakkında söyledikleri bunun bir göstergesidir.

"...Ergin, yeniden yazıya çekmişti Emre Taran'ı. Evet, yazdığı bir öykü vardı, tabii henüz üzerinde çalışmak gerekirdi, ama çalışacak gücü Ergin'in yakınlığından ediniyordu. Yaa, böyleydi işte kendi yazdıklarının gizi..." (s.188)

"Ona yazdığı son öyküyü söyledi. Belki bir aşktı bu öykünün kaynağı, çıkış noktası. Bulanık, söylenmemiş bir aşk (Küçüldüğünü, zavallılaştığını görüyordu (...)Sonra bronz heykellere benzettiği genç adam, bu aşk'ın anlamlarını, sanatlık duyarlığını kavrayacak mıydı bakalım...) "...ben, böyle yazabiliyorum ancak." (s. 197)

Romanın genelinde kadınlara bakışı soğuk ve eleştirel olan Emre Taran, aşk hayatında da başarısızdır ve mutluluğu yakalayamamıştır. Ancak ilişkilerin ne olursa olsun sürmesinden yanadır. Bitişler, ayrılıklar hep üzer onu. "Can çekişerek sürmeli" der artık eski tadını yitiren dostluklara, bitmemeli, ağır aksak yine de sürmeli. O yüzdendir ki Osman'ın balık lokantası açmak üzere Marmaris'e gidişi herkesten çok onu üzmüştür. Bu gidişte biraz da kaçma içgüdüsünün ağır bastığını düşünür. Osman'ın da annesi hastadır tıpkı kendisininki gibi. Ülkenin mevcut siyasal yapısı içinde hepsi tutunacak bir yer, kurtulacak bir çıkış noktası ararlar. Osman işsizliğin gün geçtikçe arttığını, kurtuluşun ancak iktisadi dengeyle sağlanabileceği görüşündedir. Ve incelmişlik, incelik olarak tanımlayageldikleri değerlerin de ancak iktisadi dengeyle topluma yayılabileceği görüşündedir. Emre karşı çıkar ve suçlayıcıdır. "Sen inanmadığına gidiyorsun. Balık lokantası işi tutar tutmaz, birçok kişi gibi liberalist kesilecek, her türlü toplumsal sorunun bireylerin girişimleriyle çözümlenebileceğini geveleyip duracaksın."(s.50) Der ve Osman'ın gidişinin "iktisadi sorunlarla bağdaşık bir psikoloji" olduğunu ifade eder.

Sanki Osman biraz da Emre'nin yapamadığını yapar gibidir, Emre'nin onca itirazına rağmen...Her ikisinin de annelerinin hasta oluşu, Osman'ın kaçışındaki bireysellikle Emre'nin yazdıklarının benmerkeziyetçi bulunuşu birbiriyle örtüşüyor gibidir. Ve Emre tıpkı Ergin'le olduğu gibi Osman'la da aşırı duygulu atmosferlerle betimlenen zamanlar geçirmiştir. Ve şimdi Osman gidiyordur. Romanın ilerleyen bölümlerinde Emre de yazabilmek için uzaklaşmak gerektiği kanısına varır. Tam da bu sırada biraz kurgusal açıdan yapay bulunabilecek bir tesadüfle mirasa konar. Bu çok büyük bir miktar olmamakla birlikte, bir yaz boyu Hotel Blanc'ta kalmasına yetecek kadar vardır.

Hotel Blanc'ta kaldığı günlerde bir öykü yazar, Ergin'le kurduğun bir dostluğun ürünü olarak. Esasen yeni bir anlayışla bir roman yazmak düşüncesiyle oradadır. "Bir Akşam Alacası"nın üstkurmaca bir nitelik arzettiğini daha önce belirtmiştik. Yayıncısının yeni romanından bir haber sorması üzerine yazar Emre Taran, "Bu kez dış dünyamızı anlatmak istedim. İç gerçekliklere inmeksizin. Şiddet, kabagüç, bir kabus ortamı..." (s. 83) Sözleriyle yeni romanı hakkında bilgi vermeye çalışır. Devamında üst anlatıcının aktarımıyla " Bir roman yazmak isterdi. Öyle bir roman ki, konusu olmasın. Ama yazdıkları hep şu solgun, şu çeşitli zamanlarda -hiçbir uyum düşüncesine bağlanmaksızın- alınmış savruk eşya kadar dağınık, yersiz kalırdı." (s.84) ifadeleriyle roman anlayışına değinilir. Bir Akşam Alacası, tam da böyle bir romandır. Sağ-sol çekişmelerinin yaşandığı, hergün sözde faili meçhul cinayetlerin işlendiği, toplu yerlerde okudukları ve konuştukları yüzünden tedirgin oldukları ve kendi aralarında bile marksizm, faşizm tanımlamalarında uzlaşamadıkları bir dönem yaşamaktadırlar. Roman bir ilk yaz öğleden sonrasında bu kaos ortamından uzaklaşmaya çalışan Osman'ı uğurlamaya gelen arkadaşlarının veda yemeğiyle başlar. Ve yazar Emre Taran, yazı odasında yazmayı düşündüğü roman hakkında ," Bütünüyle etkileyici bir gün geçirmişti. 'Roman öğle yemeğiyle başlayabilir.' Renkler, ışıklar ve kokular belleğinde yaşıyordu,sözleri, düşünsel çatışmaları, Göksel'in akademizm tutkusunu, tasarı ve düşleri etkileyici buluyordu. Bir çözülüşün romanı olacaktı." (s.66) Demektedir. Yani bir yazarın yaşadıklarından yola çıkarak yazdıklarının öyküsüdür, Bir Akşam Alacası.

"Şimdi sıra bir çözülüşün romanındaydı, şiirsiz ve dış gözlemci. Çünkü ülke çözülüyordu ve çözülüşte, hiçbir şey tek parçaymışçasına bir bütünlük göstermiyordu. Bir toplum ancak doğarken, silkinirken tek parça olabilirdi." (s. 67)

Yazar Emre Taran'ın yazdıkları zaman zaman çok faşizan bulunur sol görüşlü eleştirmenler tarafından. Gerçek hayatında da Emre Taran, mevcut siyasayı değerlendirmeye çalışan hem sağ hem sol bakışaçısıyla olaylara bakmaya çalışan, "kaos ortamında" nispeten önyargısız biridir. Siyasal cinayetlerin ister sağ ister sol militanlar tarafından gerçekleştirilmiş olsun, hiçbir haklı nedeni olamayacağı görüşündedir. "...bence siyasal cinayetlerin temelinde düpedüz kan davasının ilkelliği sırıtıyor..." (s.69) Yazdıklarını eleştiren birinin marksizmle faşizmi aynı kefeye koyduğunu iddia etmesi üzerine de, "...fakat marksizmin modern kabadayılık olamayacağını ileri sürüyordu Emre." (s.68) ifadeleri yer almaktadır.



*Selim İleri*

Bütün yazarların yazdığı ile yazmak istediği arasında uyuşmazlıklar yaşadığı bir gerçektir. Zaten yazarlık da hayal ettiğinin aynısını ortaya koyabilmekteki hünerdir. Ancak romanın iç yazarı Emre Taran, bu sıkıntıya mahal verenin biraz da kullandığımız dil olduğunu düşünmektedir. Türkçe"de eril ve dişil zamirlerin olmayışı bir dezavantajdır, örneğin. "Sersemletici ad tekrarlarına" yol açmaktadır. Oysa feminist eleştiri kuramcıları bırakın zamirleri bütün kelimelerde erkek ve kadın kullanımının neredeyse istatistiğini yapmışlar ve erkeklerin ve kadınların kullanmayı tercih ettiği kelimelerde cinsiyetlerinin birinci derecede rol oynadığına inanmışlardır. Bir başka bakış açısı da bir dilde eril ve dişil zamirlerin olması, kadın erkek ayrımcılığının dile yansıması olarak görülmüştür ve böylesi toplumların geri kalmışlığına hükmedilmiştir. Örneğin Arapça dolayısıyla Araplar böyle görülmüştür. Oysa Fransızca ve dünya dili İngilizce de bile eril ve dişil zamirler vardır. Arapça da zamirlerin dışında fiil ve isimlerin de eril ve dişil (müzekker ve müennes) versiyonunun olması ayrıca zamir kullanılmasını gereksiz kılmıştır.

Özetle bu romanında Selim İleri, yarattığı Emre Taran karakteriyle bir yazarın iç dünyasını görünür kılmaya çalışmış ve bunu başarmıştır da. Romanda Emre Taran'a niçin yazdığı sorulur. O kaos ortamında artık hiçbir şeye inanamaz olmuştur ve cevap verir. "Yalnızca hayatımı kazanmak için . Galiba salt bu nedenle ... Bir iki güzellik de gönlümü çeliyor. Böyle sorulardan da çok usandım." (s.272)

Onun yazarlığı bireysel bir çabadan ibarettir. Bir yandan değişen ve gelişen edebiyat görüşlerine, marksizm ve faşizmin birbirine karışan yanlış uygulamalarına, bulanık edebiyat eleştirilerine rağmen tek övüncü ve kendini ifade aracı kalemine sarılmıştır. "Allah iyi insanları henüz koruyor" diyen Ekrem"le alay edenlere karşılık, "...oysa onun sözü, tek başına hiçbir şey yapamayacağını kavrayan bütün bireyler için bir yakarıştı –inansak da inanmasak da–." (s.262) dediği gibi, o da tek başına bir şey yapamayacağının bilincinde ve Ekrem gibi tasavvuf felsefesine olmasa da kalem ve kelama inanmaya çalışarak hayatta kalmaya çalışmaktadır.

MEHMET TEKİN

# YENİ HAYAT




**Yeni Hayat**, ister yazar, ister okuyucu, isterse roman geleneğimiz bakımından düşünülsün, dikkate değer bir roman. Dikkate değer diyorum; çünkü, bugüne kadar hiçbir romanımız, onun kadar ilgi görmedi, onun kadar eleştirilip tartışılmadı. Yine pek az romanımız yurt dışında onun kadar yankı buldu. Üstelik bütün bunlar, kısa bir zaman diliminde gerçekleşti:

**Yeni Hayat**, yayınlandığı yıl (1994) içinde kırk dört baskı ile toplam 136.000 sayıya ulaşır. Yayınlandığı yıl onlarca söyleşi yapılır, bir o kadar tanıtma/inceleme yazısı kaleme alınır. Ayrıca, hakkında iki çalışma (Ecevit, 1996; Tekin, 1997)yayınlanmış olan roman, 2002 nisanı itibariyle toplam 200.000 adedi aşan sayıya ulaşır. Türkiye şartlarına göre olağanüstü bir rakam. Bu rakamın gerisinde yatan nedenlerin, edebiyat ve edebiyat sosyolojisi açısından araştırılması, tartışılması aklın gereğidir. Böyle bir rakamı yakalayan bir romanı, kestirme ifadelerle yüceltmek veya mahkum etmek, doğru olmaz. Onu, roman geleneğimiz açısından -varsa- özgünlüğünü, kusur ve meziyetlerini ortaya koyacak ölçütlerle değerlendirmek lâzım.

**Yeni Hayat**, eleştirmenlere bu yönde geniş imkânlar sunan güçlü ve güzel bir roman. Son tahlilde söylenecek olanı başta söylüyorum. Bunu, romanı çeşitli yönlerden ele alıp incelediğim araştırmaya dayanarak söylüyorum: Evet, **Yeni Hayat**, güçlü ve güzel bir roman... . Borçlandığı **Kara Kitap**'tan da, doğrusunu söylemek gerekirse etkilemekte cimri davrandığı **Benim Adım Kırmızı** ile **Kar** romanlarından da kaliteli bir roman. O, ne **Kara Kitap** ile **Benim Adım Kırmızı** romanları kadar 'entelektüel' yoğunlukta, ne de **Kar** romanı kadar 'popüler' görünümlü bir romandır. Onlarla kan bağı yok mu? Tabii ki var. **Yeni Hayat**, inkârı mümkün olmayan 'entelektüel' yanıyla **Kara Kitap/Benim Adım Kırmızı** ikilisine, yine bölümler boyu süren lirizmiyle **Kar**'a yakın durur. Çeşitli cephelerden okunmaya ve incelenmeye yatkın karakteriyle de diğer romanlardan ayrılır. **Yeni Hayat**, gerçek anlamda bir "açık metin" niteliği taşımaktadır. Bu yönü onu, çoğul okuma ve incelemelere yatkın kılmakta, yine bu niteliktir ki onu, kendinden önce yayınlanmış Doğu ve Batı kültürlerine ait bazı eserlere yaklaştırmaktadır. Bu yakınlaşmayı, "metinlerarası" alışveriş bağlamında değerlendirenler, roman hakkında olumlu sözler söylerken, "metinlerarası" alışverişi hesaba katmayanlar, en kestirme tabirle romanı "aşırma" bir metin olarak görüp olumsuzlamaktadırlar (metinlerarası bağ ve benzerlik için bkz. Tekin, 1997, s. 44, 45).

**Yeni Hayat**'la birlikte roman ve roman sanatı kavramları; "açık metin", "metinlerarası ilişki", "edebi alıntı"(zitat), "anlatıcı", "gerçekçilik", "gelenek", "modern-postmodern" vs. gibi roman poetikasına dönük konular yeniden ama daha ciddi ve kapsamlı bir yaklaşımla ele alınıp tartışılır. **Yeni Hayat**'ın peşisıra gündeme gelen bu konuyu önemsemek gerek. Tartışmalar ve roman sanatına dönük yeni bilgiler, romancılarımızın kendilerine çeki-düzen vermelerini sağlayacaktır. Bunu, daha sonra kaleme alınan romanlarımızda ve romancılarımızın beyanlarında gözlemek mümkündür.

**Yeni Hayat**, tasavvuf kültüründen modern anlamda yararlanılarak kotarılmış bir roman. Bizde bu konuyu işleyen romanlar yok denecek kadar az. Kastımız kaliteli roman olunca, Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu (1949) başka bir örnek gelmiyor. Peyami Safa'nın romanı, gerek yapı, gerek işleyiş ve anlaşılma itibariyle kalite arzetmektedir. Bu kalitenin yerel çeşni ve renkle bezenmemiş olmaması, hüzün verici. Roman, Doğu'nun tasavvufundan ziyade, Batı'nın mistisizmine yaslanmış izlenimini veriyor. Orhan Pamuk'un romanında ağırlık, bizden, Doğu'dan yana. Amacım **Yeni Hayat**'ı bir kaynağa daha yakın ve benzer kılmak değil, ortak noktalara dikkat çekmek. Aynı yaşlarda iki genç; biri, tıbbiyeli (Ferit), diğer mühendislik öğrencisi (Osman). Her ikisi de, tedirgin, huzursuz ama etkilenmeye, değişmeye açık kişiler. Romanların ilk bölümlerinde hedonist ve sinique yapıda görünen kahramanlar, belirli bir süreç yaşanan deneyimler sonucunda platonist çizgiye ulaşırlar: Hedonizmden platonizme geliş... Her iki romanda anlatılan bu değişimdir ve okuyucu bu değişimin uzun, çileli ve arınmaya dönük hikâyesini okur. Doğal olarak biz, ilerleyen sayfalarda birinin (Osman'ın), yaklaşık on dört yıla yayılan serüvenini konu edinen **Yeni Hayat**'ı, biçim ve içerik özellikleri itibariyle değerlendirmeye çalışacağız.

**A. Biçimsel Özellikler**

Aslında **Yeni Hayat**'ın konusu basittir:

Okuduğu bir kitaptan olağanüstü etkilenerek kitabın vaat ettiği hayatın peşinde koşan, aylar süren otobüs yolculuklarında çileler, yokluklar çeken, kazalara tanık olan kazalar geçiren, yaşananların etkisiyle değişen, en sonunda da kaza geçirip ölen bir kişinin hikâyesi anlatılır. Bu konu, romancının marifetiyle sağlam bir yapı içinde -bir anlamda estetize edilerek- hikâyeye dönüştürülür.

Toplam 17 bölümlük bir hikâyedir bu. Bölümler arası geçiş mantıklıdır: Bir önceki bölüm bir sonrakine, yerine göre zaman, yerine göre konu, yerine göre mekân öğeleriyle bağlanır. Esas olan sürekliliktir. Romanın başından sonuna kadar olaylar yoğun bir tempoda devam eder. Yolculuklarda olduğu gibi hep ileriye doğru gidilir. Arayış duygusu, kavuşma ihtiyacı yol ve yolculukları beraberinde getirir. Romanın genel yapısı böyle şekillenir. Bu genel yapı (structure) olayların akışına göre üç ana bölüme ayrılır:

1-2 bölümleri (I. Bölüm), 3-14 bölümleri (II. Bölüm), 15-17 bölümleri (III. Bölüm) şeklinde öbeklendirmek mümkün. Bu yapılanmayı, "Giriş-Gelişme-Sonuç" gibi geleneksel bağlamda da düşünebiliriz. Roman, biçimi itibariyle bize "modern/geleneksel" bir tablo sunmaktadır. I. Bölüm'de (1-2) bir anlamda düğüm atılır (kitabın müjdelediği dünya), II. Bölüm'de (3-14) olaylar inanılmaz hızla gelişir (müjdelenen dünya pe-

şinde koşulur), nihayet III. Bölüm'de (15-17) sonuca ulaşılır (ölüm).

Bölümleri estetik dokuya dönüştüren, hikâye sanatının klâsik -hatta vazgeçilmez- temalarından olan yolculuk (arayış) temasıdır. Doğal olarak önceden belirlenmiş kurgu doğrultusunda bu temayla elde edilen atmosfer, daha kitabın ilk satırlarından itibaren kendini hissettirmeye başlar ve roman kahramanını, içinde yaşanılan zaman ve mekânın dışına çıkmaya zorlar. Ancak bu kolay değildir ve roman kahramanı, kendisine "vahşi ve yabancı bir ülkede" yol gösterecek bir "rehber"e ihtiyaç duymaktadır (s. 8). Rehber, roman genelinde önemli ve etkili bir işleve sahip olan "kitap" olacaktır. Onu okuyacak, etkilenecek, değişip arınacak ve en nihayet özlemle istenen "doluluk ânı"na, yani ölüme kavuşacaktır. Sırasıyla "aşk-arayış-ölüm" kavramları etrafında anlamını bulan anlam örgüsü, **Yeni Hayat** romanına "felsefî" bir boyut da kazandırır.

Orhan Pamuk, romanın "felsefî" dokusunu, okuyucunun -doğal olarak nitelikli okuyucunun- sabır ve tahammül gücünü zorlamayan bir yaklaşımla dengelemeye özen gösterir: Sözgelimi, bizim yaptığımız bölümlemeye göre I. Bölüm'de "kitap", "okuma", "yazma", "aşk" konularına ve bu konular etrafında anlamını bulan -felsefi anlamda- "hayat" meselesine ağırlık verir. Böylece roman, daha ilk satırlardan itibaren "felsefî" bir derinlik kazanmaya başlar. Bu derinlik, okuyucuyu yoran, onu metafiziğin labirentlerine çeken bir derinlik değildir. Belki böyle olabilirdi; ancak yazar, ruhu ve zihni yoracak muhtemel bir havayı, aydınlığı çağrıştıran, zihne ve ruha ferahlık veren öğeleri, bilinçli bir tercihle kullanarak hafifletir. Meselâ "ışık" öğesi, I. bölümde, maksatlı olarak (26) kere tekrarlanır. Ayrıca "pırıl pırıl", "ışıl ışıl", "ışıltılı", "ateş", "lâmba", "ampul" gibi ışığı, aydınlığı çağrıştıran öğeler de kullanılır. Bu uygulamanın yanısıra yolculuk eylemini ve bu eylem etrafında cereyan eden olayları da dikkate almak gerekir. Yol ve yolculuklar, hem romanın ufkunu genişletir, hem de okuyucunun ilgisini diri tutar. Felsefi/toplumsal yorumlara 7., ama daha çok 13 ve 14. bölümlerde yer verilir. Özellikle 7. bölüm bu açıdan dikkate değer: Bu bölüm, hem estetik, hem de felsefi yaşantının yoğunlaşmaya başladığı noktadır, bir dönemeçtir. Ancak asıl felsefî/toplumsal/siyasal yoğunluk, sonlara doğru gerçekleşecektir. Bu noktalara gelene kadar okuyucu, zihinsel ve ruhsal açıdan hazırlanır ve anlatıcıdan "şerh"(yorum) beklenir. Ancak bu konuda anlatıcı, kelime ve anlam oyunlarının ötesinde herhangi bir yoruma gitmez; okuyucu, adeta 'kapalı devre' çalışan bir sistem içinde bırakılır: Üstelik yapılan yorumlar, zihin karıştırmaktan başka bir işe yaramamıştır. Okuyucu, çıkış yolunu kendisi bulacaktır... Romancının, anlatıcının marifetiyle yapmak istediği de budur zaten:

Roman, bir oyun ve eğlencedir. Doğru...

Ama bir şartla: eğlenirken bile uyanık olmak şartıyla...

Pamuk, salt konuyu değil, teknik donanımı da, biçimsel örgüyü de bu yönde kullanır ve romanın, öteden beri kanıksadığımız klâsik dokusuyla oynar. Yapılan, daha doğrusu hedeflenen 'mimarî' bir sağlamlık('salabet') değil, 'suya nakış vurmak' ('nakş-ı ber-âb')dır. Bu şenlikli eğlenceye "sersem" ve "şaşkın" okuyucu da davet edilir. Bu özellik, **Yeni Hayat**'a, uçtan uca 'ortaoyunu' psikolojisinden gelen 'teatral' bir hava kazandırır. Farkedilmeyen bir yandır bu (farkedilmek ne kelime? Okuyucuyla dalga geçiyor diye O. Pamuk, şiddetle eleştirilir).

Romanın biçimsel donanımını "modern/geleneksel" diye kalıplarıyla sabitlemek mümkün değil. Pamuk, kelime ve anlam oyunlara gittiği gibi, biçimle de oynar; esnek, yerine göre dönüştürülebilecek sentetik bir kurguyu hedefler. Sözgelimi romanın sonraki bölümlerinde anlatılacak şeyleri, zihinleri karıştırmak için başlarda anlatır. Aşağıdaki satırlarda anlatılanlar, sanki sondan başa taşınmış gibidir. İlk elde anlatılanların mahiyetini çözmek zor; anlamakta güçlük çektiğimiz birtakım olaylar, olgular ve nesneler, kahramanın bilinçaltından süzülüp okuyucuya ulaşır:

> "Bu dehşetle birlikte, kitaptan yüzüme fışkıran ışıkta köhnemiş odalar gördüm, çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler, kayıp kasabalar ve hayatlar, hayaletler gördüm. Bir yolculuk vardı, hep vardı, her şey vardı, her şey bir yolculuktu."(s.9)
>
> ... katiller, kazalar, ölümler ve kayıp işaretler arasında yolumu bulmaya çalışıyordum. (...) kitabın anlattığı dünyaya bütünüyle girdiğimde, karanlıkta alacakaranlık arasında çıkan bir melek gibi ölümü gördüm. Kendi ölümümü..."(s. 10)



*Orhan Pamuk*

Bütün bunların ne anlama geldiğini, romanın daha sonraki bölümlerinde bir bir öğreniriz. Öğrendiklerimiz, yaşanılmış olsa da, kahramanın hayatını kitaptan gelen etkiler, izler, izlenimler değiştirecektir. O, ilk elde kitaptan gelen etkiyle değişmeye başlamış ve arayışa çıkmıştır. Arayış sürecinde karşılaşılan, yaşanan olaylar gerçek hayata aittir: Sanatkâr muhayyilesi, kitaptaki gerçek ile hayattaki gerçeği özdeşleştirmiş, meselenin mantıksal izahını yorumdan öteye taşımamıştır: Çünkü romanı, herhangi bir kitaptan ayıran nokta, "mutlak" olana (gerçeğe) değil, yoruma açık olmasıdır. **Yeni Hayat**'ta doğal olarak "gerçek" de vardır, "kurgu" da... Peki başarılan şey nedir? Gerçeğin kurgulanması...

Roman kahramanı bir kitap okur, biz de okuruz. Onun okuduğu kitap, bir bakıma gerçektir; oysa biz, okunmuş bir kitap üzerine -veya kitabın etkisiyle- yazılmış bir kitabı (romanı) okuruz. Kurgu, gerçeğin üzerine inşa edilir. Romanın biçimsel temeli de bu yönde kurulur: romanın başlarında olaylar "gerçek" bir motifle başlar (kitap okunur), daha sonra roman kurgu boyutu kazanır (yolculuklar, yaşananlar), nihayet gerçekle biter (ölüm).

Romanın genel atmosferi de bu düzene göre biçimlenir: İlk sayfalarda hemen her şey berrak, anlaşılır bir görünümdedir. Ancak sayfalar ilerledikçe romana -deyim yerindeyse- "flue" bir hava hakim olmaya başlar. Okuyucu; isimleri, olayları, zamanı, eylemleri, yerleri... karıştırmamak için olağanüstü bir dikkat göstermek zorunda bırakılır. Bırakılır diyoruz; çünkü, bu durum, romancının bile/isteye tercih ettiği bir uygulamadır. O, bir anlamda kuyucusunu sarsmak, hatta kafasını karıştırmak, tedirgin etmek istemektedir. Bunun için birtakım oyunlara başvurulur; şaka yapılır, yerine göre dalga geçilir, alay edilir, düşünme ve yorum seansları düzenlenir, hatta okuyucunun kulağı çekilir... Bütün

bunlar, genel kurgunun -daha doğrusu romancının ince hesapla hazırladığı kurgunun- bir parçasıdır. Sanıldığı gibi bunlar "sonsuz bir gevezelik" (Tümer. 1994) değildir.

Orhan Pamuk, **Yeni Hayat**'ın genel kurgusunu biçimlendiren olayların büyük bir bölümünü, bitmez tükenmez yolculuklar yaşayan bir insanın "halet-i ruhiyesi"ni esas alarak anlatır. Yolların yorgunu bir insan çevreye nasıl bakarsa, o da öyle bakar. Romanın "biçim/içerik" dengesi, ustalık örneği. Tesadüfen varılmış bir nokta değildir bu. Bilinçli bir yaklaşımla, önceden düşünülmüş, inceden inceye hesaplanmıştır. Bunu, yazarın bu yönde sorulan bir soruya verdiği cevapta görürüz:

> "Gece çıkılan uzun otobüs yolculuklarında, diyelim ki, otobüsün arka sıralarında otururken, aslında uyku ile uyanıklık arasında ne kendi yatağımızdaki gibi huzurlu bir uykuya dalarız, ne de sabahlara kadar bitirmemiz gereken bir iş sırasında olduğu gibi bir uykusuzluk çekeriz. Ama bilincimiz aklımız, hayal dünyamız uyku ile gerçek dünya arasında neredeyse kendine özgü bir hayal dünyası yaratır: Bu, bazen rüyaların, bazen gerçekliğin, bazen ikisinin birleştiği çok özgün bir yerdir. (...) Bu ne uykulu, ne uyanık olan "zihin hali" benim başımdan da geçti. Yeterli miktarda ve bu hafif afyonlu, hafif büyülü, hafif dalgın, bu şuur hali, **Yeni Hayat**'ta kurmak istediğim hayaller ülkesine tamı tamına uygun düştü."(Söyleşi, Cumhuriyet Kitap, 20 Ekim 1994)

Bu da gösteriyor ki, romanın en fazla şikâyet edilen karmaşık (muğlak) yönü, bilinçli bir tercihtir. Bu karmaşıklığı, sadece romancının söz konusu söyleşisinde yer alan niyete ve amaca bağlamak eksik olur. Sorun, biraz da romanın tasavvufa uzanan damarında, tasavvufun kavramlarla, harf ve sayılarla örülmüş gizemli yapısında aranmalıdır. Çünkü **Yeni Hayat**'ı besleyen damarlardan biri de tasavvuftur: (Bkz. Ecevit, 1996, s. 133-184) Hâl böyle olunca, romanın nispeten karmaşık bir görünüm arzetmesi doğal karşılanmalıdır. Nispeten diyoruz; çünkü, sorunun bir ayağı da roman sanatındaki evrilmeye dayanmaktadır. Son yıllarda roman, pozitivist anlayışın beslediği "gerçekçi" (kuralcı ve mutlakçı 'realist' temele oturan 'gerçekçi') anlayıştan "postmodern" (esnek ve çok katmanlı, çok renkli) anlayışa doğru evrilmiştir. İyi veya kötü, asırlık büyü bozulmuş, yerleşik roman anlayışı sarsılmıştır. Bizde, bu sarsıntı ilk ve kapsamlı olarak **Yeni Hayat**'la gündeme gelmiş, bu vesileyle roman ve roman sanatının sorunları, hararetli tartışmaların konusu olmuştur.

Kısaca söylemek gerekirse, gerek biçimsel yönü, gerekse içeriğinin zenginliğiyle farklı bir romandır **Yeni Hayat**: Hem roman geleneğimiz, hem de Orhan Pamuk'un romancılığı acısından bu böyledir.

### B. Yeni Hayat'ta Anlatıcı ve Anlatılanlar

**Yeni Hayat**, "Ben" anlatım biçimiyle kaleme alınmış bir roman. Anlatıcı, adını bilmediğimiz yirmi iki yaşında, İnşaat Fakültesi'nde okuyan bir öğrencidir. Adı uzun süre gizlenir. Serüvenini ilgiyle izlediğimiz bu kişi, kim olduğunu romanın sonlarına doğru açıklar: "Ben demiryolcu Akif Bey'in oğlu Osman." (s. 232)

Osman, bir öğrencidir ama, sıradan bir öğrenci değildir: çocukluğundan beri okumayı seven, bir bakıma hayattan çok kitaba bağlı kalan, kitabın (kitapların) sunduğu

dünyada yaşayan, ancak içinde taşıdığı "soyut" dünyayı "bu zamana taşımak" isteyen (s. 12), ve her şeye rağmen "mantıklı" bir mühendis adayı olmayı arzulayan bir kişidir. Yazar, onun "mantıklı" bir mühendis adayı oluşuna özellikle dikkat çeker. Ancak görece bir özelliktir bu. Çünkü o, hiç de "mantıklı" mühendis adayı gibi davranmaz: Okuduğu kitap sayesinde -ilk elde- fakülte çevresinden soğur, derslere hiç girmez (s. 41), koridorlarda "kendi ruhundan kaçan biri gibi" (s. 42) gezinir, durur.

Pamuk, "mantıklı mühendis adayı" (s. 30) nitelemesini, hem "gerçek", hem de "kinayeli" anlamda kullanır. O, derslere karşı mesafeli duran, bezgin bir mühendis adayıdır! Doğru. Ancak o, aynı zamanda gerçeği, fakülte -bir anlamda "hendese"- dışında aramak, araştırmak, bulmak isteyen meraklı bir gençtir. Hem mantıklı olmak, hem de üniversiteye mesafeli durmak... Arada çelişkili bir durum var gibi görünse de, yoktur. Zira yazar, "mantıklı" nitelemesiyle kahramanına olgun bir görünüm kazandırmayı amaçlar ve bunu başarır da. Osman, yaşıtlarıyla karşılaştırılmayacak düzeyde "tutkulu" bir okuyucu, hatta okumayı "kutsal" bir faaliyet olarak gören değişik bir kişidir (s. 35). Onun dikkat çeken bir özelliği de, kitaba, salt "okuma" düzeyinde yaklaşmaması, aynı zamanda okuduklarını yazıya dökmesidir: Kısacası o, hem "tutkulu" bir okuyucu, hem de yazmaya meraklı biridir. Bunlar, bir anlatıcıya güven duyma açısından az şeyler değildir kuşkusuz. En azından okuyucu; gözlenen, anlatılan, yansıtılan olayların, nesnelerin güvenilir biri tarafından yansıtıldığına tanık olur.

Orhan Pamuk, roman hemen başlarından itibaren "kitap", "okumu" ve "yazma" kavramlarının desteğiyle Osman'a, farklı bir kimlik kazandırmak ister. Görünüşte "düşünceli, dalgın, yorgun" (s. 27) insan izlenimini uyandıran Osman, aslında içinde "dayanılmaz bir yaşama ve koşma isteği" (s. 35) taşıyan, bu isteğine kolayca ulaşamayacağını bilmenin sızısıyla huzursuz, tedirgin, tuhaf bir gençtir. Onun nazarında kitap, varoluşun; okuma, yaşamanın sırrıdır; "doğru dünya" (s. 17), kitaptaki dünyadır. Kitabın sunduğu iz ve işaretlerle bu dünyaya ulaşacaktır.

İlk iki bölümde (bizim ölçümüze göre I. Bölüm'de), kitaptan gelen iz ve işaretlerle başı dönen, sıkılan, bunalan ancak vaat edilen güzelliklerin etkisiyle halinden şikayetçi olmayan Osman, bir başka zamana ve bir başka mekâna -kendi ifadesiyle: "eski dünyadan yenisine"(s. 13)- geçmek maksadıyla bitmez tükenmez yolculuklara çıkar. Onu yolculuklara sürükleyen neden, sadece kitaptan gelen telkin değildir. O, aynı zamanda kitabı kendisine veren, böyle olağanüstü bir kitabı okumasına vesile olan Canan'a da âşık olmuştur. Canan, kelimenin tam anlamıyla meleksi güzelliğe sahip bir kızdır. Aslında Canan, kitabı sevgilisi Mehmet'ten almıştır. Mehmet, bir suikasttan kurtulunca kitabın yazarını aramak maksadıyla ortadan kaybolmuştur. Şimdi de Canan, onu bulmak amacıyla yola düşecek, Canan'a âşık olan Osman da onu izleyecektir.

Bu özellik, **Yeni Hayat**'ı, tipik bir yol ve yolculuk romanı (road novel) yapar. Anlatıcı, aylar süren ("seksen dokuz gece", s.58)yolculukların yorgunluğuyla evine döner, askerliğini yapar ve ilk yolculuğun üzerinden 14 yıl geçtikten sonra (s. 252), bir kez daha yola çıkar. Şimdi 35 yaşındadır. Geriye dönüşleri saymazsak, 22 yaşında tanıdığımız anlatıcının (Osman'ın) 35 yaşına değin uzanan serüvenini, biyolojik/psikolojik/kültürel gelişimini izleriz, ki bu yön **Yeni Hayat**'ı, yetkin bir gelişim

romanı (bildungsroman) kategorisine sokar. Osman'ın söz konusu serüveni, doğal olarak bir coğrafyada, bir çevrede gerçekleşir. Çevredeki (en genel anlamda Türkiye'deki) değişim, anlamlı kesitlerle yansıtılır; bu özelliği dikkate aldığımızda **Yeni Hayat**, aynı zamanda toplumsal roman hüviyetiyle kendini gösterir. Ek olarak **Yeni Hayat**'ı lirik roman, toplumsal yergi romanı (satirik roman), çağ romanı olarak da görebiliriz. **Yeni Hayat**, bütün bu nitelemelere cevap verecek donanıma sahip, yine bu tespitleri pekiştirecek okuma biçimlerine açık ilginç bir romandır. Biz romanı, "anlatıcı-kahraman" konumunda bulunan Osman'daki değişimi merkeze alarak incelemeye çalışacağız. Bunu yaparken, Osman'ın serüveniyle birlikte gündeme gelen toplumsal değişimin ipuçlarını da değerlendireceğiz.

Hemen belirtmekte yarar var: Romanın başındaki Osman ile romanın sonundaki Osman arasında gerek psikoloji, gerek ahlak ve gerekse felsefe bakımından epeyi farklar vardır. Başlarda, okuduğu kitaptan gelen etkiyle "eski dünyadan yenisine" geçmeyi arzulayan ve bu arzunun baskısıyla adeta bir "meczup" gibi dolaşan; bilenmiş iradesi ve büyük bir susuzlukla kendisini ve çevresini değiştirmek isteyen, nihayet bu uğurda her türlü tehlikeyi göze alan Osman, romanın sonunda, yaşadıklarından uçtan uca pişmanlık duyan bir insanın psikolojisiyle her şeyi oluruna bırakmaya, her şeyi olduğu kabul etmeye meyilli bir insan portresi çizer. **Yeni Hayat**, bu değişimin hikâyesini anlatan bir romandır.

Değişimle birlikte bazı şeyler, eski cazibesini, eski anlamını nispeten kaybedecektir. Bir vakitler "kitap", "dünya" ve "hayat" kavramlarına derin anlamlar yükleyen Osman'ın nazarında bunlar, artık bir şey ifade etmeyen "boş görüntüler"dir:

> "Dünyanın, kitabın, hayatımın birliği ve anlamına ulaşmak için, pek bir umut ve isteğim artık kalmadığı için, sokaklarda gezinirken hiçbir şeyi işaret etmeyen, hiçbir şeyi ima etmeyen boş görüntüler arasında buldum kendimi."(s.267)

Buradaki değişimi, olumlu anlamda değerlendirmek gerekir. Çünkü Osman, işin başında öznesi pek de sabitleşmemiş bir hedefin peşinde heyecanla koşan bir genç iken, romanın sonunda olgunlaşmış, hayatı olduğu gibi kabul eden bir insan olarak karşımıza çıkar. Bu, romanın derin yapısında varlığını iyiden iyiye hissettiren felsefî dokuyu dikkate alarak söyleyecek olursak, kaderin pozitivist bilince indirdiği darbedir. İlk anlarda tedirgin, gergin ve -biraz- derbeder bir psikolojisinin sahibi olan, libidosunun baskısı altında bulunan Osman,[1] kitabın sunduğu sırla, yeni bir dünya ve yeni bir hayatın peşine düşer. Yolculuklar sırasında (kaza-kan-kader) kavramları çerçevesinde sorgulanan hayat, huzur vermesi bir yana, huzursuzluğun, yeni problemlerin kaynağı olur. Ancak bütün bunlar birer tecrübedir. Şöyle veya böyle, bir tecrübe sürecinden geçen Osman, kitabın etkisiyle peşinden koştuğu sırların, nihayet "hikâye" olduğunu, her şeyin -hatta ölümün bile- tabii karşılanması gerektiğini, tevekkülle kabul eder. Ancak, her şeye rağmen Osman'ın, bir arayış ve değişmenin sonucunda söz konusu aşamaya geldiğini unutmamak gerekir.

Peki nedir Osman'ı arayışa sevkeden neden?

Asıl neden olarak "kitap" gösterilir. Ancak kitabın -en azından okuyucu mantığı-

na göre- çok da geçerli bir neden olamayacağını sezen Pamuk, meseleye daha makul bir boyut kazandırmak için -kitabı veren- Canan'ı da devreye sokar. Osman, kendisinin bu dünyadaki varoluş nedenini açıklayan (s. 16) kitaba tutulmuş, kitabı veren Canan'a da âşık olmuştur. Canan, izini kaybettiği sevgilisinin (Mehmet'in) peşine düşünce, Osman da onun peşine düşmüştür. Arayışın biçimsel nedenidir bu. Osman'ın arayışlar sonucunda gelen değişimini salt bu nedenle izah etmek yetersiz kalacaktır. Daha anlamlı, daha geçerli nedenlerin olması gerekir.

Bir diğer -kanaatimizce asıl- neden, Osman'ın içinde yaşadığı çevre ve zamandan sıyrılma, kurtulma arzusudur. Burası çok önemli. Zira "kitap" ile "Canan" yenidir, oysa çevre ve zamana dönük duyguların kökü gerilere doğru gitmektedir. Osman'ın çocukluğundan beri içinde yaşadığı çevre, hızla bozulmuş, kirletilmiştir. Köhne bir hayatın beşiğidir orası. En azından Osman'ın nazarında bu böyledir. Oysa okuduğu kitapta sunulan, tanıtılan hayat, yeni ve güzeldir. Oraya ulaşmak için eski çevreden uzaklaşmak şarttır. Romancı, Osman'ın kitabın etkisiyle hayalini kurduğu **Yeni Hayata** ulaşma yönündeki isteğinin derecesini göstermek için 'mekân' öğesini devreye sokar. Tek kelimeyle itici bir mekândır burası:

> "Böylece, yabancı bir ülkenin tehlikeli sokaklarına çıkar gibi, yirmi iki yıldır yaşadığım kendi mahallemin, kendi çocukluğumun sokaklarına çıktım. Nemli Aralık soğuğunu hafif bir rüzgâr gibi yüzümde hissedince, belki de, eski dünyadan yenisine geçmiş olan birkaç şey de vardır, dedim kendi kendime. Bunu benim hayatımı yapan sokaklarda, kaldırımlarda yürürken şimdi görecektim. Koşmak geliyordu içimden.
>
> Karanlık kaldırımlardan, iri çöp tenekeleri, çamur gölleri arasından, duvar diplerinden hızlı hızlı yürüdüm ve attığım her adımla yeni bir dünyanın gerçekleşmekte olduğunu gördüm. Çocukluğumun çınar ve kavak ağaçları ilk bakışta aynı kavak ve çınar ağaçlarıydılar, ama onlara beni bağlayan anıların ve çağrışımların gücü kaybolup gitmişti. (...)
>
> Eski dünya, orada, karşımda, yanımda, sokakların içinde, tanıdık bakkal camekânları, Erenköy istasyon meydanındaki ışıkları hâlâ yanan çörek fırını, manavın meyva sandıkları, el arabaları, Hayat Pastanesi, köhne kamyonlar, karanlık ve yorgun yüzler olarak çevremdeydi. Gecenin ışıklarında hafif hafif titreşen bütün bu gölgelere karşı yüreğimin bir yanı buz kesmişti. Orada bir suç saklamak gibi kitabı taşıyordum. Beni ben yapan bütün bu tanıdık sokaklardan, ıslak ağaçların hüznünden, kaldırımlardaki su birikintilerinden, asfalta yansıyan neon harflerin ve manav ve kasapların lâmbalarından kaçmak istiyordum." (s. 13-4)

Söz konusu çevreden kaçış, tabii ki kolay olmayacaktır. Çünkü Osman'ın, maddi ve manevi dünyasını şekillendiren değerler, bu çevreye aittir ve o, her şeyden evvel bu çevrenin çocuğudur. Ama bir de psikoloji gerçeği var: Osman huzursuzdur ve emsallerinden farklı bir ruh yapısına sahiptir. Okunan kitap, ona yeni bir dünya, dolayısıyla yeni bir hayat vaat etmektedir. Kitabın etkisiyle içinde hissettiği bu **Yeni Hayat**, belki uzak, belki erişilmez bir yerdedir. Doğru. Fakat o, hareket ettikçe, yürüdükçe oraya ulaşacak, en azından eski çevresinden, eski hayatından uzaklaşacaktır. Beklenen ve istenen budur.

Orhan Pamuk, ilk iki bölümde, "Ben" anlatım biçiminin yazara sağladığı imkândan azami derecede yararlanır ve "anlatıcı-okuyucu" özdeşleşmesini başarılı bir şekilde gerçekleştirir. Okuyucu, her şeyin "acınacak kadar eski" (s. 21) göründüğü "eski dünya"dan, "yeni dünya"ya geçmek isteyen anlatıcının (hem anlatan ve hem de anlatılan konumunda bulunan Osman'ın) duygularını paylaşır, ona hak verir. Kısacası, okuyucu da onun bir başka zamana, bir başka mekâna gitmesi doğal karşılar. Klâsik anlamda, üniversiteyi terketmiş, okuyamamış diye suçlamaz Osman'ı. Okuyucu-roman bütünleşmesi açısından önemli bir noktadır burası.*

Peki bu "eski dünya"dan "yeni dünya"ya geçiş nasıl olacaktır?

Bu soruya, romanda önemli bir işleve sahip olan kitaptan gelen etkiyi göstererek cevap veremeyiz. En azından bu cevap, tatmin edici olmayacaktır. Çünkü bir kitap okumakla hayatının değiştiğine/değişeceğine inananlar, olsa olsa "daha çok burçlara inanabilecek tıynette insanlar" (s.17) arasından çıkabilir. Anlatıcı, bir kitap okumakla hayatı değişen insanları, ironik bir tutumla, "hayatı kaymış"lardan sayar (s.17). Osman, bu tür insanlardan değildir: Değişme, zamana bağlı ve kabul edilebilir şartlar doğrultusunda gerçekleşecektir ve roman bu değişmenin hikâyesini anlatacaktır.

Orhan Pamuk, işe basit bir noktadan başlar. Osman'ın karşısına Canan'ı çıkarır. Canan'ın verdiği kitap, Osman'ın Canan'a yakınlaşmasını, giderek ona âşık olmasını sağlar. Aslında bu aşamada, vurgu yapılmasına rağmen, yeni ve cazip olan "kitap" değil, sevgilidir: Canan'dır. Osman, Canan aracılığıyla -üstelik tesadüfen (s.21)- kitaba ulaşmış, inanılmaz bir duyguyla kitaba bağlanmış, daha önce hiç bilmediği, hiç düşünmediği, hiç sezmediği bir dünya ile karşılaşmıştır (s. 9).

Bu dünyaya doğru yola çıkmak...

Osman'ın hedefi budur. Osman'ın yola çıkması için bir nedenin, daha doğrusu okuyucuyu tatmin edecek bir nedenin olması gerekir. Bu nedeni, "kitap" unsuru ile çözmek, Osman'ın kitaptan gelen etkiyle yollara düştüğünü söylemek, pek de inandırıcı olmayacak, söylenenler soyut düzeyde kalacaktır. Asıl etken kitap olmasına rağmen (Osman "kitabı okumadan önce bir dünyam vardı, kitabı okuduktan sonra başka bir dünyam olmuştu" diyecektir. s.23), çok geçmeden, bilinçli olarak "kitap" unsurunun önemi azaltılır, "sıradan bir eşyâ"ya indirgenir (s.8). Üstelik o, Osman'ı yalnızlığa mahkum etmekte, onu mutsuz kılmaktadır(s.36). Halbuki Osman, kitabın da beslediği bir duyguyla mutlu olmak istemektedir. Bu duyguyu ona tattıracak olan da Canan'dır kuşkusuz. Pamuk, bu duyguyu pekiştirmek için, Fuzuli'nin "Canan yok ise can gerekmez" (s. 43) dizesinden yararlanır. Üstelik Canan'a karşı duyulan sevgi, kitabı daha da anlamlı kılmaktadır: Çünkü Canan bir gaye, bir hedeftir; kitap ise, bu hedefe ulaşmada bir araçtır. Osman, Canan'ın peşinden yollara düşer.

Öyle ya, âşıktır ve sevgilisinin peşinden gitmektedir. Bundan daha doğal bir şey olabilir mi? Sıradan, vasat okuyucunun istediği de budur zaten.

Ancak işin bir başka boyutu da vardır ve bu boyutu anlamak için biraz kültüre, bilgiye ihtiyaç vardır. Roman yalnızca sıradan okuyucuya seslenmemektedir. **Yeni Hayat**'ın -tabiri caizse-"mürekkep yalamış" kesime seslenen tarafları da vardır. Bu kesim için Osman'ın, popüler romanlara yakışan bir tutumla, sevdiğinin peşinden di-

yar diyar dolaşması, makul bir neden olamaz. Pamuk, bu okuyucu gurubunu da hesaba katar ve onlar için farklı bir okuma tarzı sunar.

Canan, sadece "ilân-ı aşk" edilecek bir kişi değildir. Pamuk, "Canan" kelimesinin klâsik kültürümüzdeki anlamından da yararlanarak, hem eyleme (Osman'ın yola çıkmasına), hem de hedefe (Canan, melektir, sevgilidir, Allah'tır) derinlik kazandırmak ister. Ayrıca Osman'ın yola çıkmasında rol oynayan başka nedenler de vardır kuşkusuz. Modernleşmenin etkisiyle hızla değişen, hızla eskiyen ve hızla çürüyen bir çevrenin çocuğu olan Osman, yorgun ve yılgındır. Bedenen ve ruhen kilitlenmiştir. Buna bir çare, bir kurtuluş yolu aramaktadır. Canan ve onun yardımıyla ulaşılan kitap, bu çıkış yolunu müjdelemiştir. Müjdelenen, yeni bir dünyada yeni bir hayattır. Alışılmış sınırların ötesinde, alışılmış renk ve seslerin ötesinde bir hayattır bu.

Osman, kitapta izini, ışığını gördüğü bu hayatın peşine düşer; günlerce, aylarca yollarda ömür tüketir. Aklından, hayalinden geçirmediği olayları yaşar; kazalara tanık olur, kazalar geçirir, ölümle burun buruna gelir. Her şeye rağmen halinden şikâyetçi olmaz.. Anadolu'da dolaşırken peşinden koştuğu hayatı yaşar gibi olur. Aslında yaşananlar anlık hallerdir ve insana huzur vermektedir. Doğal olarak yaşananlar, geride kalanları unutturacak güzelliktedir:

> "Ne İstanbul'daki hayatı istiyorduk biz, ne Paris'teki, ne New York'takini; salonlar, dolarlar, apartmanlar ve uçaklar orada kalsın; radyolar ve televizyonlar -bizim de var bir ekranımız- renkli gazeteler kalsın. Bizde tek bir şey var: bak, yüreğime, nasıl da sızıyor hakiki hayatın ışığı onun içine." (s. 99)

Hakiki hayatın ışığı... **Yeni Hayat**, baştan sona kadar bu ışığı aramanın hikâyesidir. Böyle bir şey mümkün müdür? Tabii ki değil.. Ancak bu o kadar da önemli değildir. Önemli olan bir gayenin peşinde koşmaktır. Hele bu gaye, yüce bir gaye ise?.. Evet, Osman, yüce bir gayenin, en uç yorumuyla "mutlak hakikat"in peşinde koşmaktadır (Ecevit, s.146).

Peki nedir mutlak hakikat? Allah!..

Osman, Allah'ı aramaktadır: kitap, Canan, yolculuklar, kazalar... hepsi bahane; önemli olan Allah'a kavuşmaktır. Aşk'la çıkılan bu menzilde Osman'ı bekleyen son, ölüm olacaktır. Görece tadılmış bir ölümdür bu. Görecedir; çünkü, anlatıcı konumunda bulunan kişi (roman boyunca bu kişi Osman olduğuna göre) ölmemiştir. Öyle ya, ölen bir kişi, öldükten sonra "yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordum." (s. 275) sözünü nasıl söyler?!. Bu, olsa olsa, roman anlayışı itibariyle 'ironik' tutum ve anlayışa yaslanmayı, olaylar karşısında halden hale giren, şaşıran, hayret eden, hatta kendinden geçen okuyucuyu izlemekten hoşlanan O. Pamuk'un bir şakasıdır!

Ölüm şakaya gelir mi? Tabii ki gelmez. Ancak **Yeni Hayat**'ın sonundaki ölüm, bir şakadır. Şakaya gelmeyen taraflar, ölüm öncesinde anlatılanlardır ve bunlar, üzerinde durulması, düşünülmesi gereken ciddi -hem de çok ciddi- konulardır. İster yerel, ister beşerî plânda düşünülsün, sorgulanan nokta, aydınlanmacı felsefesinin dayattığı seküler anlayıştır: Osman, kutsalı elinden alınmış bir çocuk gibidir: onun çiğ bir çağa fırlattığı çığlığa kulak vermek gerekir. Onun halinde, duruşunda, alışılmış -pejmürde- hayatlara, kutsallaştırılmış kavram ve kurumlara karşı 'protest' bir hava vardır. Arayışı ve çığlığı,

insanlık adınadır: 20 yüzyılın insanı, her halükârda, 21. yüzyıla yeni bir ruh ve felsefeyle girmelidir. **Yeni Hayat**'ın mesajı budur: belki mükemmel bir şekilde sunulmamış olabilir, ama okuyucu da, eleştirmen de, yol ve yöntem susuzluğu çeken romancılar da... bu mesaja kulak vermeli, bu mesaj 'muvacehesinde' özeleştiriye gitmelidirler.

**Kaynakça**

Ecevit, Yıldız, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yay., 1996, 223 s.
Kılıç, Engin, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İletişim Yay., 2000, 431 s.
Pamuk, Orhan, *Yeni Hayat*, İletişim Yay., 7. Baskı, 1994, 275 s.
---------- Söyleşi, *Cumhuriyet Kitap*, 20 Ekim 1994
Tekin, Mehmet, *Orhan Pamuk'un Roman Anlayışı ve Yeni Hayat*, Özeğitim Yay., 1997,
Tümer, Gürhan, "Olağanüstü Dünyanın Olağanlığı", *Cumhuriyet Kitap*, 15 Aralık 1994

[1] Başlarda cinsel ihtiyacını "mastürbasyon"la giderdiğini itiraf eden (s.19), yolculuklar sırasında ölen kişilerin cüzdanlarını aşırmaktan (s.66) çekinmeyen Osman'ın bu durumu, romanın sonundaki Osman'ın geldiği noktayı daha anlamlı kılmaktadır.

* İlk bölümlerde bu yönde elde edilen başarı, sonraki bölümlerde sürdürülür mü? Hayır. Aslında bir roman ve romancı için önemlidir bu; ama, kolay değildir. Romanın başlarında Osman, bir birey olarak karşımızdadır ve yaşını aşan sorunlarıyla, psikolojisiyle, formasyonuyla ilgi çeken biridir. Bütün bunlar okuyucunun ilgisinin onun üzerinde yoğunlaşmasını da sağlar. Ancak ilerleyen sayfalarda Osman'ın konumu ve işlevi değişir: O, artık sadece "anlatıcı" değil, aynı zamanda "yansıtıcı merkez"dir. Salt kendisini değil, tanık olduğu olayları ve kişileri de tanıtan, tanıtılmasına vesile olan biridir. Okuyucunun çok kolay bağlandığı, iletişim kurduğu (başlardaki) Osman, nispeten zayıflar, geri plana düşer; bu kere daha çok anlatıcı kimliğiyle ön plâna çıkar: Mahalle ve üniversite ortamında izlemekte ve anlamakta zorlanmadığımız Osman'ı, yolculukların gerçekleştiği coğrafyada izlemek kolay olmamıştır. Dar mekândan geniş mekâna geçmek ve bu kabil bir mekânda kişi ve olayları izlemek -üstelik romancının bilinçli tercihiyle romana katılan gizemli atmosfer içinde kişi ve olayları izlemek- okuma repertuvarını geliştirmemiş okuyucu için zordur. Zorluğun, daha ziyade okumuş/yazmış okuyuculardan gelmiş olması ise, melo/dramatik bir haldir. Roman türünün nerelerde gezindiğini bilseydik, eminim ki Yeni Hayat, farklı bir mantıkla değerlendirilecekti. Suç ne Yeni Hayat'ta, ne de O. Pamuk'ta. Suç, bir asırdır zihinleri işgal eden pozitivist felsefenin ürünü olan "gerçekçilik" anlayışında: Modernizmin dayattığı "Benim gerçekçiliğim doğrudur!" saçmalığını farkettiğimiz an, Yeni Hayat kabilinden romanları -ve insanı, kendimizi- daha iyi anlayacağız. Unutmayalım ki, adı "gerçekçilik" denen şey, zihinlere iflah olmaz bir şekilde kazınan "realizm" demek değildir!..

## TALÂT SAİT HALMAN



Türk romanı, bugün Türkiye'nin bulunduğu yerdedir. Türk kültürünün güçlerini ve zorluklarını paylaşmaktadır. Toplumumuz gibi dinamik ama şaşkın; kültürel yaşamımız gibi çeşitli ama tutarsız. Tek tük başyapıtları varsa da genel düzeyi yeterince yüksel değil.

Roman sanatımız 1872'de, Şemseddin Sami'nin Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat'ı ile başlamıştı denebilir. İlk otuz yılı, acemiliklerle, bocalamalarla geçti. İlk doruğuna Halid Ziya'nın Aşk-ı Memnu'su ile ulaştı. Halit Ziya, edebiyatımız için parlak bir talihti: Aşk-ı Memnu, gününün avrupa romancılığıyla boy ölçüşen değerler taşıyordu. Diyelim ki Fransızca yazılmış olsaydı ya da çok başarılı bir çevirisi yapılmış olsaydı, Avrupa'da da övgü alabilirdi.

Geçtiğimiz yüz yıllık sürede, dünya romanının yaşantılarını 10, 20, 30 geriden izledik, yönelimlerini özümsedik, aynı doğrultularda eserler verdik. Duygusal, toplumsal gerçekçi, serüven, bilim kurgu, epik, polisiye, tarihî, hamasî, postmodern... her türde, romancılarımız varlık gösterdiler. Batıda benzeri az bulunan bir tür de, uzun süre rağbet gördü bizde: köy romanı.

Genelde Avrupa, ABD, Rus ve Latin Amerika romanının izinden yürüdü bizim yazarlarımız. Özgün roman türleri yaratmaya pek gayret etmedik denebilir. Kemal Tahir, tümüyle bize, tarihimize ve kültürümüze özgü bir "Türk Romanı" geliştirmeye çabaladı ama, örnek olması dileğiyle yazdığı "Devlet Ana"nın ne derece özgün ya da başarılı olduğu, tartışma konusudur.

Nobel Edebiyat Armağanı, uluslararası başarı ölçüsü ise, bize verilmemiş olması anlamlıdır. Sanırım, Nobel Komitesi Türk romancılarını İslâm dünyası edebiyatı içinde düşünüyor. Necip Mahfuz'a Nobel vererek yasak savdıklarını düşünüyorlar belki. Ama, birkaç yıl çok güçlü bir aday olan Yaşar Kemal'e yaman bir haksızlık yaptılar. Şimdi, Yaşar Kemal'in adaylığı hâlâ gündemde ama, bir yandan da Orhan Pamuk, emin adımlarla ve azimli bir plânla Nobel'e doğru yürüyor.

Yakın ve uzak gelecek için umudumuz, dünya romanına yeni bir tür ya da birkaç tür yaratarak katkıda bulunmamızdır. Şimdilik böyle bir yönelim yok gibi. Ancak, bizim kültürümüz ve edebiyatımız hiç beklenmedik yaratılar ve yenilikler gerçekleştirebilmektedir. Kimbilir, yeni bir Türk romanı –dünyada yankılar yapacak bir tür– doğacak belki.



## TARIK DURSUN K.

"Yaklaşık yüz elli yıllık (bir) geçmişi olan Türk romanının bugün bulunduğu yeri saptamak ve değerlendirmek, kimin hakkıdır ve acaba kime düşer? Romancılara mı, eleştirmenlere mi, edebiyat tarihçilerine mi yoksa?

Ben (belki ilk bakışta haksızlıkmış gibi gelecek size, ama değil, inanın) bu hakkın romancılardan çok edebiyat tarihçileri ile (en son) eleştirmenlere ait olduğuna inanıyorum. Roman yazarlarının kendi uğraşları üzerinde (yani roman üzerinde) değerlendirmelerinin çok doğru orantılı olacağını ya da olabileceğini var saymak pek içtenlikli sayılamayabilir. Çünkü, bir romancı için bir başka romancı bir "rakip'ten başka ne olarak görülebilir ki?

Roman bugün (medyanın pompalaması olmasa) varlığını günümüz okuruna kabul etteribilir mi? Sanmıyorum. Bu pompalamanın gözle görülür bir zararı da var, onu yadsıyamayız; o da aynı medyanın okuru yeni bir romancıyı kabule zorlarken geçmiş eski değerler skalasını da alt üst etmesidir. Orhan Pamuk'un kabülü uğruna bir Orhan Kemal, bir Kemal Tahir, ya da bir Yaşar Kemal harcanmalı mıdır? O Orhan Pamuk'un romancılığı, romanımıza getirdiği yenilik bir önceki kuşaktan, daha da gerilerde bıraktığımız kuşakların romancılıklarından, romanımıza getirdiklerinden daha mı üstün niteliklere sahiptir?

Eskiden bu denli kuyruklu yıldızlar özellikle hikâyede ya da şiirimizde görülürdü; o kuyruklu yıldızların yıldızlıkları gerilerde kaldı, unutuldu. Bugün sözleri edilmese, okur ilgisinin uzağına düşmüş bile olsalar Halide Edip, Yakup Kadri, Halit Fahri, Abdülhak Şinasi, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal bizim çağdaş (ve övünç kaynağı) klasiklerimizdir. Hatta Peride Celal, Safiye Erol, Güzide Sabri, Suat Derviş bile.

Ama (ne yazık) medyadaki suyun başını tutmuşların bu yazarlarımızdan zerre kadar haberleri yok; yahudi-yeniçeri fıkrasındaki yeniçeri gibi davranıyorlar, edebiyatımıza ellerinden gelen kötülüğü esirgemiyorlar. Yanlış yargılı okur yetiştiriyorlar.

## M. NECATİ SEPETÇİOĞLU

Roman, insanı insana anlatan bir edebiyat türü olduğuna ve san'at değeri taşımayan hiçbir anlatımın da insan ömrünü güzelleştiremeyeceğine göre, bu edebî türü insanın gelişmesini sağlayan kültürün ve milletlerin varlığını borçlu bulunduğu DİL'in yapı taşlarından biri saymak şarttır.

Bu şart, yazan için de okuyan için de, öncelikle saygı gerektirir. Yazanda da okuyanda da saygı yoksa roman ayakaltı bezlerine döner; simitçinin simidini satarkenki bağırtısı, pazarcının malına çağırırkenki şamatası, bozacının meyhaneci işbirliğinde müşteri telâşına gayretlenişi gibi bir sıradanlık ve olağanlaşma romancıyı esnaflaştırır, romanı insan ömrünü güzelleştiren san'at gücünden koparır.

İnsanı insana anlatırken anlatılan insanı da, anlattığın insanı da üç zamanlı bir canlı diye düşünmek mecburluğu vardır, çünki insan tek boyutlu olmadığı gibi tek zamanlı da değildir. Böyle düşünülünce evrensellik halısının nakışları hem belirginleşir hem birbirini tamamlayarak bütünlüğü oluşturur; İngiliz Romanı, Fransız Romanı, Türk Romanı gibi nakışlar dünya romanı içinde yerini bularak bütünleşir.

Bizde, Tanzimat ile birlikte roman türü de, Batı denilen ve ne idüğü belirsiz Avrupa'ya bağladığımız için, roman ömrümüzü yüzelli yıl sınırlamak kolaylık ve alışkanlık oldu.

Deyildir.

Milletlerin romanları milletlerin destanlarıyla başlar, gelişir güçlenir. Yazılı olmayan sözlü anlatımlar da sonraki yazılı anlatımlar da milletlerin gelişme çizgizine uygun roman gücünü doğurmuşlardır. Bizde de böyle olmuştur.

Fakat Tanzimat ile birlikte, tıpkı şimdiki AB kolaycıları ve bağımlıları gibi kolaycılar ve bağımlılar Fransız romanının, sonra İngiliz ve zaman zaman Alman romanının tıpkıbasımları ayarında yaktın ve esinlenmiş romanlar yazdılar; köklerinden kopuk, insanlarından yoksun bir roman daha sonra Rus Bolşevik ihtilalinin kesin komünizme dönüş çarkına kapıldı, bu sefer de Türk romanı yerine Sovyet Romanları sırıttı. Halide Edib'i; Sadri Ertem'den Sabahattin Âli'nin Kuyucaklı Yusuf'una en eski ve en yeni Sovyet etkili yazarları, hatta Reşat Nuri ve Hüseyin Rahmi'yi bir de bu gözle okuyun, ki bu son iki romancı daha bizden, daha hürdür.

Meselâ Haldun TANER'in Keşanlı Ali'sindeki hela ve helacı sahneleri ile Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'daki hela ve helacı sahnelerini karşılaştırmak, bizim bir kısım köy ve köylü romanlarıyla 19. yüzyıl sonu Alman köy ve köylü romanlarını karşılaştırmak da işe yarayacaktır. Yine de Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, zaman zaman Orhan Kemal ve Kemal Tahir'in üzerinde durmak gerekir.

Günümüze gelince...?

Günümüz romanı, bence bir bozacı meyhaneci ortak yapımıdır. Saygılarımla...

**AHMET OKTAY**

1980'den sonra Türk romanının *ad* olarak kazanımları olduğu açıktır: Orhan Pamuk, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu, Ahmet Altan, Kaan Arslanoğlu, Ahmet Karcılılar, Buket Uzuner, Oya Baydar, Mahir Öztaş, Ümit Kıvanç, İhsan Oktay Anar, Me-



tin Kaçan vb. Adlar daha da çoğaltılabilir elbet. Burada andığım yazarlar biçim ve biçem düzeyinde olsun içerik düzeyinde olsun değişik olmayı, yeni yollar denemeyi öngördüler. Zaman zaman yeni tatlar da getirdiler. Metinler arasılık, ikizlik, marjinallik, tarihsellik gibi sorunlar bu romancılarla daha geniş bir çerçevede ele alındı, anlatım teknikleri geliştirildi ve farklılaştırıldı. Ama şunu da söylemek gerekir: Bu süre içinde Türk romanı büyük ölçüde *hem anti sol* bir nitelik kazandı hem de depolitize oldu. Dolayısıyla roman toplumsal *matrisini* yitirdi. Mülkiyet ve bölüşüm ilişkileri, iktidar yapılanmaları, yardımlaşma ve dayanışma duyguları görülmemeye başlandı. Romancıların büyük bölümünün *toplumsal sorumluluk* duygusu yok artık. Romanın tanımsal çerçevesi alabildiğine genişledi. Türler, biçimler ve biçemler korkusuzcu harmanlanıyor. *Mutant* metinlerle karşı karşıyayız. Tarih *Hollywoodlaştırıldı*. Doğal karşılanmalı ama eleştirel mevzie de girilmeli. Doğal: Çünkü 1980 sonrasında Thatcher/Reagan çizgisini izleyen Özal, kapitalizme eklemlenmek için elinden geleni yaptı. Kapitalist küreselleşmeciliğin hayli *işbirlikçi* söylemine gömülen Türk aydınları, kültürel alanda Birleşik Amerika'nın güdümünde oluşturulan *emperyal yazın konumuyla* bütünleştiler. Bu çerçevede *postkolonyal* kuramlar ve eğilimlerle *postmodernist* kuramlar ve eğilimler arasındaki bağlantıları ve eklemlenmelerin kod açımını yapmak zorunlu hâle gelmektedir. P. Bourdueu'nün *yazınsal alan* kavramı sadece izlekler, biçemler ve biçimler düzeyinde değil yayın sektörünü elinde bulunduran sermaye grupları, küçük yayınevleri, çevrilen yazarlar, romanların konuları, reklamcılık yöntemleri vb. düzeylerinde de ele alınmalı ve egemen yazın ideolojisinin yapısı aydınlatılmalı, irdelenmelidir. Eleştirel mevzie girilmeli: Çünkü roman da son kertede felsefe gibi *politikayla* besleniyor. Farklı ya da karşıt yazınsal *habitus*'lar arasındaki mücadele sadece *biçimsel* ya da *yazınsal* bir çekişme değildir. Romanların romanlar üzerindeki (romancıların romancılar üzerindeki) etkisi ya da tepkisi, son kertede siyaset temelli *dünya görüşlerinin* karşılaşması, mücadelesidir. Bu durum, eleştiriyi zorunlu kılar.

## OLCAY ÖNERTOY

Son yıllarda bütün yazı türlerinde olduğu gibi, roman yazarları sayısında da büyük bir artış görülüyor.

Yazınımıza Batı yazınından yapılan çevirilerle giren roman, hem yazarlar hem de okuyucularca hemen benimsenen bir tür olarak gelişmesini sürdürmüştür. Roman yazarı, ya-

şamı, kendi kurmaca dünyasında yeniden dile getirirken, yaşama da tanıklık etmiş olur.

Yazarlarımızı, roman yazmaya yönelten etkenlerin başında, toplulumuzla ilgili sorunlar gelir. Bu nedenle de yazın akımlarından daha çok gerçekçilik benimsenmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında genellikle gözlemci gerçekçilik egemenken, giderek toplumcu gerçekçiliğe yönelinmiştir. Roman yazarları sayısındaki büyük artış ve konu çeşitliliği, yazarların toplumsal olaylara daha çok ağırlık vermeleri 1970'li yıllarda başlar. Bu yıllarda, bir yandan köy ve köylünün sorunlarının ele alınması sürerken, yazarların sıkıntısını çektikleri 27 Mayıs ve 12 Mart olayları, belgelere dayanarak üzerinde durulan tarihsel konular, değişik yanlarıyla Almanya'ya göç, bu yılların romanlarında yeni konular olarak göze çarparlar. Ayrıca roman yazma yönteminde bilinç akışı ve iç monolog kullanma, bu yıllarda en dikkati çeken örneklerini, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay ve Selim İleri'nin verdikleri romanlarla başlar.

1980'li yıllardan sonra daha çok bireyden hareket ederek, topluma, toplumu ilgilendiren olaylara yönelen yazarlar, insanı birey olarak ve toplum içindeki yeriyle vermekte başarılı olmuşlardır. Bu yıllarda 12 Mart'ın ele alınması sürerken, 12 Eylül romana girmiştir. Yazarlar daha çok 12 Eylül öncesi ideolojik olaylar üzerinde durmuşlardır. 70'li yıllarda başlayan belgelere dayanarak tarihsel konular üzerinde durma, Osmanlı dönemini, değişik yüzyıllarda, saray yaşayışı ve saraya yakın çevrelerle ele alma eğiliminde sürdürülmüştür.



1980'den sonra romanımızda dikkati çeken önemli bir nokta, gerçekçilik ve doğalcılığın, yerini modern roman öğelerine bırakmaya başlamasıdır. Fantastik öğelerle gerçeğin birarada verilmesi, bilinç akışına ve iç monologlara daha fazla yer verme, romanda olayların değişik anlatıcıların anlatımıyla aktarma, birinci ve üçüncü tekil kişi anlatımını arada kullanma... gibi, değişik açılardan modern roman öğelerinin ağırlık kazandığı romanlar veren yazarlar olarak, Adalet Ağaoğlu ve Oğuz Atay'la birlikte, Bilge Karasu, Latife Tekin, Aysel Özakın, Orhan Pamuk, Nazlı Eray, Ahmet Altan'ın adlarını sayabiliriz. Günümüzde, fantastik öğelerin en ağır bastığı roman olarak, Barış Müstecaplıoğlu'nun, dört kitaptan oluşacağını belirttiği Pers Efsaneleri'nin birinci kitabı Korkak ve Canavar'ını unutmamamız gerekir. Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanında postmodernizme kayıştan söz edilebilir.

80'li yıllarda dikkati çeken bir başka konu da din içerikli romanların sayısındaki artıştır.

Günümüz romanını değerlendirirken polisiye romanlarının sayısındaki artışı da gözardı edemeyiz. Ahmet Ümit, Celil Oker gibi bu alanda kendilerini kanıtlamış iki yazara yeni adlar eklendi. Birol Oğuz, Ayşe Akdeniz, Esmahan Akyol, Ender Sevinç, Nihan Taştan polisiye roman önrekleri veren yazarlar olarak dikkati çekiyorlar.

Bu yazarları, polisiye roman yazmaya yönelten etkenlerin başında, kendi söyleyişleriyle "toplumda işlenen suçlar, polis-mafya, mafya-devlet, devlet-birey ilişkile-

ri, ekonominin kötüye gidişi sonucu (ya da nedeni) olarak şiddetin Türk toplumunun gündelik yaşamına girmesi, rüşvet senaryoları..." geliyor.

Son günlerde Elif Şafak da son romanı "Bit Palas"ta, bir apartmanı, karakter olarak kullanmasıyla yenilik getirdi.

Ana çizgileriyle değindikten sonra şu sonuca varabiliriz: Batı yazınına göre yazınımıza oldukça geç giren bir tür olan roman, günümüzde gerek ele alınan konular, gerekse kurgu bakımından çağdaş romanı yakalamıştır. Ancak, yazarlarımızın romanı tad alarak okumakta en büyük etken olan dili kullanmaya özen göstermeleri gerektiğini anımsatmak istiyorum.

## AFET ILGAZ

Roman bizim değildi, bu yüzden onu pek sevemedik. Ama onu sevebilmek için de elimizden geleni yaptık. "Kitap okumuyoruz" ithamlarının muhatabı olan halkımız, roman okumuyordu, söylenmek istenen şey budur.

Ama biz menkıbe dinlemeyi ve okumayı severiz. Bu yüzden de romanı ehlileştirdik, evcilleştirdik, kendimizden bir tür yaptık.

Romanı ben bir çocuk gibi görüyorum. Romanımızı. Doğan, büyüyen büyürken hem genetik hem çevre etkilerine maruz kalan ama eninde sonunda kendi kişiliğini bulan veya bulacak olan bir çocuk.

Menkıbe dinlemeye alışkın Türk Müslüman ruhu, onu hidayet romanlarıyla menkıbenin bir kardeşi yaptı. Bu romanları hiç de küçümsemek taraftarı değilim. Roman adına, iyi roman adına dayatılan ve hiç okunmadan kitaplıklara dizilen ve deforme olmuş bir mistisizmi aksettiren Orhan Pamuk romanlarıyla mukayese edersek, onlardan hiç aşağı kalır yanı yok. Aslına bakarsanız o romanlar karamsarlık ve mistisizm bile yansıtmıyorlardı.

"Biz Şeyh Galip'ten veya Divan edebiyatından veya Türk tarihinden faydalanırız ama onu içselleştirmeyiz" diyen müelliflerinin bu sözünü doğruluyorlardı yalnızca.

Yani önce bir sevinç ve heyecan uyandırıyorlar ama iki sayfadan sonra okunamayıp kitaplıklara yerleştiriliyor yahut bir zaman daha elde gezdiriliyorlardı. Ama işin en acı yanı bu romanlar daha yayınlanmadan Müslüman televizyonun ekranına çıkıyor ve yüz bin sattıkları söyleniyordu. Buna mistisizm bile denemez, "büyü" falan denebilir belki. Kabbala büyüsü. Günümüzde ve bu şartlarda "reklam"a dönüşüyor.

Diyeceğim şu ki; hidayet romanlarının uslup, tahkiye, kurgu, tipleme, dil açısından kusurları varsa, bunların da okunmama kusurları var hem de ek olarak. O hâlde teraziye koysanız o romanlardan asla hafif çekmezler.

Türk Romanı deyince aklıma pek çok merak ve heyecanla okuduğum romanların başında Tanpınar'ın Huzur'u gelir. Nedense herkesin çok bayıldığı "Saatleri Ayarla-

ma Enstitüsü"nü ve "Mahur Beste"yi o kadar heyecanla âdeta nefesimi tutarak okuyamadım. "Huzur" bambaşkadır. Türk'tür, Osmanlı'dır, hatta daha da ötesi yirminci yüzyıldır. On dokuzuncu yüzyıl nasıl benim için büyük Rus romanları, özellikle de Tolstoy demekse, yirminci yüzyıl da Tanpınar demek. Hatta sadece Huzur demek. Bu arada geç tanımış olmakla birlikte Samiha Ayverdi'nin

Romanlarını da aynı hayranlığa yakın bir hayranlıkla okuduğumu söylemek isterim. Ne var ki Tanpınar'ın ideolojiden uzak rahatlığını Samiha Hanım'ın, o çok etkilendiğim Osmanlıcılıkla ve İslamiyet'le, tasavvufla ağırlaşmış romanları geriden takibediyor. Safiye Erol'un Ciğerdelen'i de büyük romanlardandır. Peyami Safa'nın bazı romanları da.

"Türk Romanı zayıftır, gelişmemiştir" falan diyenlere de şiddetle itiraz ediyorum. Türk romanı bütün o elverişsiz şartlar altında dahi Batı romanıyla, özellikle yirminci yüzyılda bir "hiç" hâline gelen Batı romanıyla yarışıyor; hatta yarışmadan, yarışmaya lüzum bile görmeden önde gidiyor.

## RASİM ÖZDENÖREN



Uzunca bir zaman önce kaleme aldığım bir yazıda romanımızın bir çıkmaz içinde bulunduğuna değinerek "romancımız yüreğin 'evrensel doğrular'ından hareket etmedikçe, kendi insanımızın özüne inmedikçe, yüreği Anadolu insanına eş bir ürpertiyle çırpınmadıkça, çıkmaz sürecektir." demiştim. (Diriliş dergisi, Kasım 1966, sayı: 8, s. 38-41).

Bu değerlendirmeyi romanımızın o günkü durumuna bakarak temellendirmeye çalışıyordum elbette. Arkasına Yakup Kadri'nin, Peyami Safa'nın, Ahmet Hamdi'nin, Halide Edip'in, Refik Halit'in ve benzeri başka romancıların birikimini almış bir edebiyatta, köy romancılığı denilen bir noktaya gelip dayanılması, karamsar duygulara kapılmak için yeterli neden olarak görünüyordu. Köy romanının basit, şematik yapısı, üstelik yaygınlık kazanarak sürdürülüyordu. Oysa gene aynı yazıda, edebiyatımızın, roman gerilimi ve yükü bakımından eşsiz bir dönemden geçtiği ve bu dönemin değerlendirilmesi gerektiği vurgulanıyordu.

Böylece karamsar olmak için gerekçeler bulunabileceği gibi, potansiyel umut için de yolun açık bulunduğunu görüyorduk. Köş romancılığının güdümlü ve güdük çerçevesine ve hedefine rağmen; kasabanın, küçük kentlerin, dahası metropolün romanı el değmeden duruyordu. Nitekim çok geçmeden bir romancı ordusu sökün edecekti. Bunların arasında öykü de yazan romancılar olduğu gibi, kendisini münhasıran romana adamış yazarlar da bulunuyordu. Herhangi bir sıralama düzeni öngörmeden belirtecek olursam, aklıma gelişigüzel gelen adları sıralayabilirim: Bilge Karasu, Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Selim İleri, Alev Alatlı, Adalet Ağaoğlu, Tezer Özlü, Nazlı

Eray, Pınar Kür, Elif Şafak..bütün bu adların roman ürünleri 70'li yıllardan günümüze değin uzanan süreçte ortaya çıkmıştır. Köy romancılığının tıkızlığının bu romancıların başarısıyla aşıldığını, romanın aynı zamanda bir dil başarısı da olduğunu, en önemlisi Türkçe'de roman yazılabileceğini böylece görmüş ve belirlemiş oluyorduk.

Ancak ben, gene de, kafamda hedef tuttuğum romanın, insanımızın metafizik romanının henüz yazılmamış olduğunu vurgulamak isterim. Şimdi o romanın yazılmasını bekliyorum ve mevcut birikimin o romanın yazılması konusunda hazırlık aşaması işlevini üstlendiği, üstleneceği umudunu taşıyorum.

## GÜRSEL AYTAÇ



Türk romanıyla özel olarak ilgilenişim ve dergilerde, gazetelerin kültür sayfalarında bu konuda eleştiriler yayınlayışım 1980-2000 arası yirmi yıllık bir süreyi kaplıyor. Şimdilerde araştırmalarımı daha çok genel edebiyat bilimi, karşılaştırmalı edebiyat bilimi, edebiyat-medya ilişkisi gibi kuramsal alanda yürütüyorum. Roman eleştirisini bırakışımın sebeplerinden biri, postmodernist edebiyat dünyasında eleştiri kurumunun etkinliğini kaybettiği kanısına varmam. Klâsik anlamda edebiyat eleştirisinin yerini görsel-işitsel medyada reklam ve kitap tanıtmaları aldı ve incelemeye dayalı eleştiriler yalnız bizde değil, Batı'da da akademisyenlerin uğraşı alanına alındı.

Sözünü ettiğim 1980-2000 yılları arasındaki Türk romanı hakkındaki genel kanım, romanımızın, Batıyı örnek almak aşamasından sonra hızla geliştiği ve kabaca bir tespitle 1970 sonrasında modern romanın anlatım tekniğini ve biçim özenini gerçekleştiren örnekler verdiğidir. *"Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler"* başlıklı kitabımda ve *"Edebiyat Yazıları"* (4 kitap)mda, bu dönem romanımızda dikkatimi çeken konu, biçim ve üslûp özelliklerine değinmiştim. Eleştirel anlatım tutumu, akılcılık modernist romanlarımızın başat özelliğiyken 1990'ların sonlarına doğru romantik dünya görüşüyle duygu, metafizik, tarih konularına eğilme (Postmodernizm bir bakıma Romantizmin 3. aşamasıdır) kendini göstermeye başladı. Çok satan romanların artık inceleme konusu olması, bence televizyon gerçeğinin devreye girmesiyle kaçınılmaz hâle gelmiştir.

## İBRAHİM ULVİ YAVUZ

Roman hayatımızın vazgeçilmez bir gerçeğidir. Bunun için de Ahmet Mithat Efendi'den günümüze kadar hiç duraksamadan aynı heyecan ve keyif içinde okuyu-

cunun ilgisini çekmiş ve çekmeye de devam ediyor.

Bu belki de toplumun zaman zaman yaşadığı sıkıntıların bir göstergesi olarak yorumlanabilir.



Düşündüklerini, yaşadıklarını, acılarını ve ideallerini birileriyle paylaşmak isteyen kimi insanlar kaleme sarılıp roman yazmaya başlamaları hiç gözden kaçmıyor. Böylece okuyucu ile yakın bir diyalog kurmanın yolunu seçiyorlar.

Bu kişiler arasında ilim adamlarını, sanatkarları ve bürokratları görmek mümkün.

Durum böyle olunca karşımıza ilginç bir tablo çıkıyor. Yıllara göre roman sayısı hızla artıyor ama bununla birlikte özlemi duyduğumuz batılı anlamda edebi ve kalıcı romanda da azalma görülüyor; hek ortaya çıkmıyor.

Günümüzde büyük romanlar yazılmayışının en önemli sebeplerinden birisi de oturmuş bir dilin mevcut olmayışıdır. Dil üzerinde oynanan oyunlarla geldiğimiz nokta budur.

Büyük romanların ancak oturmuş dille yazılabileceği gerçeğini hiçbir zaman unutmamız gerekiyor.

Ne yazık ki, bu iddiayı taşıyan, toplumun karşısına çıkan, her sözü ile dikkatle izlenen kimi romancılar ise, yazdıkları romanların özellikleri ile değil de daha çok kişilikleri ile gündem oluşturuyorlar. Kimisi ideolojik tavrını ortaya koymaya çalışıyor, kimileri de ne yiyip ne içtiğinden söz ederek okuyucunun merak duygusunu tatmin ediyorlar. Onları âdeta bir dizi kahramanı gibi görmeye çalışıyoruz.

İddialı romancı çok, ama iddialı bir roman henüz ortalarda pek görünmüyor. Bu hem ibret verici, hem de üzücü bir gelişme olarak edebiyatımızda yerini alıyor.

Bunun böyle altını çizdikten sonra şunu da söyleyebiliriz ki, romanın başlangıç noktasında değiliz. Türk romanının, yetersiz de olsa yeni bir arayış ve bir olgunluk peşinden hızla ilerlediğini görebiliyoruz.

Bu bence ilerisi için ümit verici bir adım gibi geliyor.

## SEVİNÇ ÇOKUM

Romanın günümüzdeki yerini değerlendirebilmek için ister istemez geçmişe dönüp bakmak, romancı niteliğini taşımanın geçitlerini, basamaklarını tanımak gerekiyor. Bugün edebiyata biraz olsun bulaşmış herkes "roman yazabilirim" düşüncesine sahipse –ki öyledir– roman, bilmediğimiz bir noktaya gelmiş demektir. Eskiden roman niteliğine, ustalığın olup olmadığına bakılarak yapılan değerlendirmeler bugün

pek geçerli değil! Daha önce romancılar edebî otoritenin büyüteci altında ister istemez usta olmak durumundaydılar. Yazarlar yabancı dil biliyor, Batıyı tanıyor, kendi toplumuna sağlıklı biçimde bakabiliyorlardı. Elbette yazarın kendisini besleyecek fikir çevreleri de vardı ama, "Şu fikri tutarsam ya da bu zümre içinde olursam bir şeyler yapabilirim, olmazsam beni kimse tanımaz, hatta reddedilirim" gibi kaygılar bugünkü anlamda yoktu.



Şunu da belirtmek lazım; Türk yazarı Batıdan gelen romanı iyi kavramış, kendi dünyasına kendi toplumuna başarıyla uygulamıştır. Meselâ ben Anadolu'ya da açılmış romancılarımızdan Yakup Kadri'yi Balzac kadar değerli bulurum. İç ürpertilere kendisinden öncekilerden farklı biçimde giden Peyami Safa'yı da bir Kafka veya Sartre'ın yerine rahatlıkla koyabilirim. Bu bizimkilerin "özgün-orijinal" yazar olmalarını engellemez; varoluşları, değerleri açısındandır bu benzetme, yanlış anlaşılmasın. Sonra Orhan Kemal'in, romancı hikâyeci olmak için gerekli yeteneğini yerinde kullanmış, köyü, köylüyü, taşra insanını bütün inanmışlığı, bütün içtenliği ile kavramış olması bakımından gerçekten bugün usta denilen ve ortalarda dolanan birçok rokancının ulaşamadığı bir yerde bulunduğunu söyleyebilirim.

Bugün Türk romanı eski ustaların sağlam romancılıklarının devamı olarak inkâr edilemez bir yerdedir ama iyiyi kötüyü ortaya koyacak ölçüler yerli yerinde değildir. Sizi destekleyen Medya-Kapital gücünüz, birtakım iç ve dış örgütlerle bağlılıklarınız, pazarınız-pazarlamacınız yoksa ne kadar değerli olursa olsun eserinizin kapışılamayacağı aşikârdır. Ayrıca hak edilmemiş pohpohlamalarla sivriltilen kimi roman yazarlarına karşılık Türk romanının artık zeminden kaydığını görmeliyiz. Herkes markette sergilenen, oraya yine sermaye gücüyle girebilmiş, bilmem kaç baskı yaptığı söylenen bir ürüne koşuyorsa, kafelerde, kantinlerde, şurda burda hatta tezgâhtar kızın elinde hâlâ bir Kemal Tahir, hatta Sait Faik göremiyor da işte bu dediğim boyalı, yanar döner nesneleri görüyorsak edebiyatın ülkemizde yanlış rotaların kurbanı olduğu, kabul edilmelidir.

## KEMAL ATEŞ

Yaklaşık yüz elli yıllık geçmişi var romanın edebiyatımızda; çevirileri değil de, ilk telif romanları esas alırsak, bu süre daha da azalır. Bu tür bizim edebiyatımıza geç girdi, zor girdi, ilk örnekleri korka korka yazıldı. İlk çeviriler bugunkü moda deyişle "aileninizin romanı" denilebilecek örneklerden seçildi.

Romanı konu alan ilk yazılar önce "ahlak" açısından irdeledi romanı. Tabuları

bol olan bir toplumdu bizim toplumumuz, hâlâ da öyle... 19 yüzyılda acemice yazılan ilk örneklerin ardından gelen iyi örneklerle (Aşk-ı Memnu vb.) tabuları yıkmakta romanın yaman bir tür olduğu görüldü.



Romanın yüz elli yıla yaklaşan geçmişi içinde kimi yazarlar "insan"ı öne çıkarmaya çalıştı, kimi toplumsal sorunlara önem verdi, kimi büyük tezlere yönelerek iyi bir roman yazılabileceğine inandı. Çeşitlenen, zenginleşen örneklerle romanın ağırlık merkezi yayıldı, çok satan kitaplar bu türden çıktı. Geleneği çok eskilere giden şiirin önüne geçti.

Zor bir tür roman. Postmodern bir anlayışla bu zor tür kolaylaştırılıyor bugün. Ayrıca romanın kendi dışından gelen sorunları var. Medyanın tutumu, bir de reklam, bu sorunların başında.

Ben *Toprak Kovgunları* (1. baskı, May 1981, 2. baskı Doğan Kitap 1999) yazarken buram buram yaşamı yansıtsın istedim romanım. Okuyanların içinde bir yer cız, etsin istedim. Gecekondu insanlarını içerden gösterdim.... Bir zamanlar böyle bir deyim vardı edebiyatımızda. Bir yeri içerden göstermek.... Böylesi romanların günümüzde azaldığını görüyorum. Ben böylesi romanları seviyorum, arıyorum da. Şu kesimin ya da bu kesimin yaşamından iyi bir roman çıkmaz, diye ileri sürelen tuhaf görüşleri okudukça, romanın bizde hâlâ anlaşılmamış bir tür olduğunu düşünüyorum. Bütün keramet yazarın yüreğinde, kaleminde; anlatılan çevrede değil. Bu unutulmamalı.

Bugün Türk romanı, başlangıcında olduğu gibi "ailenizin romanı", "ailenizin romancısı" anlayışına döndü. Günümüz romanı bu anlayışla, çok yapay, sipariş kokan bir marjinallik arasında idare edip gidiyor.

## YILDIZ ECEVİT

Türk edebiyatı yetmişli yıllara değin hep aynı geleneksel kalıplar içinde üretti. Çoğunlukla aydınlanmacı rasyonalist/pozitivist ilkelere sıkı sıkıya sarıldı, okurunu toplumsal bir bakış açısından yönlendirmeye çalıştı. Bunu da geleneksel/gerçekçi edebiyatın ana kurgu tekniği olan öyküleme aracılığıyla yaptı. Önce Doğu-Batı karşıtlığını, sonra da ezen-ezilen ilişkisini odağa alan öyküler kurgulandı, 'konu' anlattı; biçimci/bireyci/fantastik/romantik eğilimlere kendisini neredeyse tümüyle kapadı; varlığını tek boyutlu bir estetik düzlemde sürdürdü.

Yetmiş sonrasından günümüze uzanan zaman kesiti ise, Türk edebiyatının, dışladığı bu boyutu ilk kez yaşama geçirdiği yılları kapsamına alır. Modernist ve postmodernist eğilimlerin eşliğinde avangardist/deneysel biçimcilik ve giderek Batılı anlamda bir romantizm Türk edebiyatının ana kulvarlarından biri durumuna gelir.



Günümüz Türk edebiyatında, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü'nün açtığı yolda, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, Murathan Mungan, İhsan Oktay Anar gibi edebiyat sanatçılarının avangard kurgu tekniklerini özgürce uyguladıkları bir alan oluşmuştur. Elitist ve popülist eğilimlerin birbirine harmanlandığı, kimi kez edebiyatın kendisini anlatması demek olan 'üstkurmaca' tekniğinin odağa taşındığı, kimi kez 'kitsch'in deneysellendiği, çoğu kez de edebiyatın 'metinlerarası' düzlemde kendi coğrafyası içinde dolaşarak daha önce yazılmış metinlere öykündüğü bir ortamdır bu.

Günümüz Türk romanı türsel kalıpları da aşarak, tarih, köy ve çağ romanlarının ötesinde, polisiyelerin, bilim kurguların, fantastik metinlerin pıtrak gibi açtığı özgür bir edebiyat ortamına doğru yol almaktadır. Asık suratlı, kuralcı ve buyurgan özellikli bir edebiyatın ortasında, edebiyatı kurmaca bir 'oyun' olarak gören postmodernist biçimci/bireyci/romantik eğilimlerin kendilerine azımsanmayacak bir yer açmaları Türk edebiyat sanatı açısından son derece sevindiricidir. Son yıllar içinde Türk edebiyatı özerkliğini elde etme yolunda önemli adımlar atmıştır. Bu, sanatın koşulsuz bir özgürlükle bütünleşmiş bir yaratma edimi olduğunun bilincindeki kalemlerin başarısıdır.

## MUSTAFA MİYASOĞLU

Yüz elli yıllık bir geçmişe tarihlemeye çalıştığınız Türk romanı, kaynak ve örnek metinleri bakımından hâlâ belirsizliğini koruyor. Böylece, gelenek meselesini hallememiş görünen bu sanat türünün dil ve insan problemini de kolayca halletmesi beklenemez. Kaynak, örnek, gelenek, dil ve insana yaklaşım meselelerini çözemeyen ve kendi tarihsel birikimiyle yüzleşemeyen bir sanatçının da dünya çapında eser vermesi beklenemez. Esasen roman kavramının ortaya çıkışında sözünü ettiğimiz hususlar kaçınılmaz olarak vardır.

Rönesansla birlikte edebî nitelik kazanmaya başlayan roman türü, Don Kişot'la birlikte ortaya koyduğu önemli eserlerle sözünü ettiğimiz meseleleri hallederek gelişmiştir. Hatta denebilir ki roman türü, belki de sanatın belli başlı meselelerini toplumun çeşitli kesimlerinden seçilmiş insanlarla birlikte tartışır ve modern toplum biraz da bu tartışma ile ortaya çıkar. Özellikle de Aydınlanma düşüncesini savunan yazar ve filozoflar, daha çok "anlatı" türünde eserler vererek düşüncelerini sokaktaki insanla paylaşır. O yüzden de batılı romancılar için kaynak, örnek, gelenek, dil ve insan meselesi bizzat romanlarına temel mesele olmuştur.

Batılı roman anlayışından yola çıkan Şemseddin Sâmi'nin Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat (1872) adlı eserini ilk Türk romanı sayanları dikkate alırsak, bugün 130 yıllık bir geçmişe sahip. Binbir Gece Masalları'ndan yola çıkan Giritli Aziz Efendi'nin Muhayyelât'ını başlangıç sayarsak, romanımızın 200 yıldan fazla bir tarihi olduğu söylenebilir. Namık Kemal'in İntibah romanını da etkileyen Hançerli Hanım ve Tayyarzâde gibi Dördüncü Murat dönemi isimsiz halk hikâyelerini esas alırsak, Türk romanının 300 yıllık bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir. Mesnevilerle Kerem ile Aslı gibi âşık tarzı halk hikâyelerini ve Yeniçeri Ocakları'nda okunan 30 ciltlik Hamzanâmeleri de Türk romanının kaynakları arasında sayan Türkçede Roman kitabının yazarı Mustafa Nihat Özön'ü dikkate alırsak, romanımızın oldukça köklü bir geleneği olduğu söylenebilir.



Bu tarihi mirasın yeterince değerlendirilmediğini, Osmanlı hikâye ve roman birikimini oluşturan "anlatı" metinlerinin yeterince ortaya konduğunu söyleyemeyiz. Bunlar ortaya konmayınca, bir sanat türünün kendine özgü dili, insana yaklaşımındaki tutumu ve tavrı da ortaya çıkamaz. Çünkü bütün bunlar bir teorik birikimi gerektirdiği gibi, bu birikimi şekillendirecek bir dünya görüşü ihtiyacı da kendiliğinden ortaya çıkar.

Halbuki roman, Türk aydın ve yöneticisinin bir medeniyet krizini idrak ettiği günlerde benimsenmeye ve benzerleri aynı adla ortaya konmaya başlandı. O yüzden de Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi romancılarının çoğu, batılı değerlerin toplumumuza aktarımında kendilerini birer misyoner gibi görmeye başladılar. Kendilerine özgü dünya görüşünden çok, belirlenmiş resmî söylemden yola çıkarak romanlar yazdılar. Bu da romanımızın uzunca bir zaman kendi insanımızı ve toplumumuzu ifade etmesini önlemiştir.

Biz bu meseleleri yetirince açık bir tarzda, okuyucularıyla tartışmayan bir roman geçmişine sahibiz. Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir ve bir ölçüde Oğuz Atay'ı bir yana bırakırsak, kendi "anlatı" geleneğimizle hesaplaşma alışkanlığı pek olmamıştır diyebiliriz. Abdülhak Şinasi Hisar ile Mustafa Kutlu'nun kendilerine özgü "hikâye" anlayışlarıyla konuya yaklaşımları ise çok şahsî...

Bugün Türk romanının en temel meselesinin öncelikle kendine özgü bir tür olma meselesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu da şöyle ifade edilebilir: Bir romanda olmazsa olmaz unsurlar, kompozisyon, dünya görüşü ve o romana özgü dil... Bir romanın bu en temel unsurlarını kendine özgü bir tarzda çözümleyemeyen romancıya romancı denemez. Bir romancı, kendine özgü roman dünyasının çeşitli yönlerini her romanında başka bir tarzda ortaya koyamıyorsa, yazdığı romanlarla ya kendisinin ya da daha önce yazılmış başka bir romanın dil ve kompozisyonunu kopya ediyorsa, ona sanatçı değil zanaatçı denilebilir. Bu bakımdan bizde orijinal romancı sayısı sanıldığın-

dan çok daha azdır. Çünkü ya batılı örnekleri ya da bizdeki ustaları taklit veya ideolojik söylemlere göre "toplumcu", "milliyetçi" veya "hidayetçi" romanlar yazanlar çoğunlukta...

Öte yandan, bir sanat eseri için olmazsa olmazlardan olan unsurları, modern veya postmodern söylemlere sığınarak terkederek, hem kendine özgü bir kompozisyonu, hem de dünya görüşünü önemsemeyen bir tavırla, hiçbir şey söylemeden pastiş adı verilen sahte romanlar üretenler de promosyonla gündemi işgal ediyor. Bunların batılı bakış açısıyla oluşturulan oryantalist imajları beslemesi, uluslar arası kuruluşlar tarafından ödüllendiriliyor. Ama, Tarık Buğra'nın ifadesiyle söylersek, "O yok bu yoksa, o zaman bu roman niçin var?" sorusu elbette gündeme gelecektir.

Bir sanat eseri, yaşanan ve ortaya konan zamanın zihniyetinden izler taşır; çevresini eleştirir veya değerlendirir. İçinden çıktığı toplumdan etkilendiği gibi onu da etkiler. Böylece yerelden evrensele uzanır ve çağına tanıklık eder. Bu etkileşimden hiçbir iz taşımayan bir romanın toplumuyla sağlıklı bir ilişkisi olamaz.

Bütün bunlar dikkate alındığında, günümüz Türk romanı dilini, geleneğini, toplumunu, dünya görüşünü ve kompozisyonunu arıyor. Tıpkı Türk insanı gibi... Bu arayışın yoğun olduğu romanlar çarpıcı romanlardır. Çünkü dünya romanı bu arayışı dile getirirken gelişmiş ve en yetkin örneklerini ortaya koymuştur. En son oluşan ve edebî formunu bulan roman türü, bu arayışın hem kendisini ve hem de hikâyesini ortaya koyar. Tabii içinden çıktığı topluma, tarihsel döneme, sanatçısının benimsediği üslûba ve önemsediği motiflere bağlı olarak... Dünya görüşü de hayata bakış tarzıyla ifade biçiminden büsbütün ayrı düşünülemez...

**MUSTAFA KUTLU**



Efendim romanımızın tarihi batılılaşma (modernleşme) maceramızın da tarihidir.

Bir medeniyet dairesinden çıkıp başka bir medeniyet dairesine girmeye gayret ettik. Bu çaba devleti ayakta tutmaya, milleti var kılmaya yönelikti. Ancak zor, hatta İslâm nokta-i nazarından muhal bir iş idi. Bugün dahi öyledir, çünkü yeryüzünde direnen din olarak sadece İslâm kalmıştır.

Dolayısıyla bu batılılaşma işi cebrî bir vadiye intikal etmiştir. Böyle olunca geçen zaman içinde memleketi selamete çıkarmaya çalışan pek çok kişi, kurum, düşünce ve eylem kendisine bu yolda bir misyon yüklemiştir.

İslamcılar, Türkçüler, Asrîciler, Sosyalistler kendi meşrebleri uyarınca misyonun mücadelesi içinde oldular.

Gerek fikrî, gerek siyasî sahalarda iddialar ileri sürüldü, hedefler tayin edildi, yerli-yabancı destekler arandı.

Dünyada olup bitenler bize de bir form kazandırdı. Bu yapılanma gele gele küreselleşme denilen kapitalizmin yegane hakimiyetine dayandı.

Artık ülkemizde memleketin geleceği, selameti için iddia sahibi, fikriyat üreten dişe dokunur bir çevre kalmamıştır.

Roman önceleri yukarıda sayageldiğimiz akımlar içinde başta doğu-batı çekişmesi olmak üzere çeşitli zeminlerde uyarıcı/uyandırıcı bir misyon yüklenmiş idi. Bu açıdan romancıların/sanatçıların bir öncülüğü olduğu da söylenmiştir.

Yetmişli yılların başına kadar memlekette edebiyatın bir kıymet-i harbiyesi olduğuna -bu açıdan- inanılırdı.

Günümüzde bütün bunlar yok olmuştur. Edebiyat (belki de bütün dünyada) bir avuç gerçek yazar/gerçek okur dışında; eğlenceye eklemlenen kültürün tüketim metaıdır artık.

Roman da haliyle genel olarak hoşça vakit geçirme aracıdır. İster polisiye, ister siyasî, ister tarihi, ister fantastik, ister postmodern olsun romanın çok satılması dışında bir fonksiyonu yoktur.

Geçerli olan sistem için "çok satma" elbetteki önemlidir. Ve romancılar diğer sektörlerde mal üreten kimseler gibi "iyi mal" üretmek zorundadırlar. Sadece reklâm ile "kötü mal"ı pazarlamak imkânsızdır.

Unutmayalım ki bir seçimde, bir partinin kampanyasını yürütmeye gelen ünlü reklamcı Sequelá uçaktan inince ilk olarak "malı görelim" demişti.

Küresel kapitalizmin alternatifi gözükmüyor. İşin acı olan yanı ortaya bir muhalif çıkınca ondan şüphe etmemizdir. Çünkü bu sistem eğer bir muhalif lazım ise onu da kendisi imal ediyor.

"Ne yapmalı" sorusu önümüzde duruyor.

## DURALİ YILMAZ

İlk roman çevirilerini de dikkate alırsak, roman maceramız 150 yıldır sürüyor. Bu konuda çok şeyler yazıldı. Ben de, biri bilimsel, biri deneme nitelikli olmak üzere iki kitap ve birçok yazı yazdım, soruşturmaları cevapladım, konferanslar verdim. Şu anda da üniversitede "Roman Sanatı ve Çağdaş Roman" dersi okutuyorum.

Bütün bunlardan sonra acaba yeni ve farklı birkaç cümle yazabilir miyim, diye düşünmeye başladım. Her zaman sorduğum soruyu, bir kez daha sordum: Romana ihtiyacımız var mıydı? Belki, ama bizimki başka türlü bir romandı. Batılı anlamda roman, tek kelimeyle "itiraf"tı. Bizim yapmaya çalıştığımız romansa, ilk başta "ahlak ve öğüt" sonraları "ideoloji ve öğreti" kitabı... Aslında bu da çok olağandı. "Literatür" kavramını, "edebiyat" ile karşılayınca, elbette roman anlayışı da buna uygun



olacaktı ve oldu da. Edebiyat, "edeb"den türeyince, edebi türler de bu çerçeveye sıkışıp kalacaktı ve kaldı da... Denebilir ki, bu da bizim yöntemimizdir. Öyleyse sürekli Batı romanıyla bizimkini karşılaştırmanın anlamı ne?

Batıdaki edebiyat akımlarının doğuş nedenlerini hepimiz biliyoruz. Bunlar, Batıdaki sanayileşmenin ve buna paralel olarak, toplumları altüst eden çalkantıların ürünüdür: Yeni sınıfların oluşması, sınıf çatışmaları, sınıf atlamaları ve sonunda insanın modern çağın içinde kendine yer bulamaması... Kafka'dan Camus'ye: Absürt, saçmalık, bulanıklık ve yeni roman...

Romantizm ve gerçekçiliğin neredeyse ömrünü tamamladığı, Batı romanının devlerinin eserlerini verdiği bir sırada romanla tanışan yazarlarımız, dört elle klasizmin edebiyat anlayışına sarıldılar. Tam 170 yıl geriden başlamaktı bu. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ise varoluşçuluğun ürünü olan bunalım edebiyatına balıklama dalarak, Batı romanı ve hikayesiyle aynı kulvarda buluşuverdik... Bu kez, ta çatıdan başlamıştık ama temelimiz yoktu. Buradan hangi başarılara yürüdüğümüzü hepimiz çok iyi biliyoruz. Geldiğimiz nokta önümüzde... Daha çatıya çıkamadan düştük mü, ne?..

Romana alıştık, bundan vazgeçemeyiz. O hâlde 150 yıldır sorulan soruyu bir de ben soruyorum: Nasıl bir roman?

150 Yıldır sorulan ve 150 yıldır cevaplandırılan bu soruya, şimdi bir de ben cevap veriyorum: Anadolu kültüründen ilham alan bir roman... Bilinen ilk yerleşik hayat, burada başlamıştır, demek çok iddialı olmasa gerek: Arkeolojik kazılar, özellikle "Hacılar"daki bulgular, bunu kanıtladı. Eski Yunan kültürünün kaynağı burası. Hıristiyanlık, bu topraklarda şekillendi; Müslümanlık, bu topraklarda zenginleşerek Batıya yürüdü. İnsanlığın ve medeniyetin beşiği burası olmuştur dense, yeridir. Ben, bu toprakların romanı, diyorum. Bu roman; itiraftır, ahlak ve öğüttür, ideoloji ve öğretidir. Ve bu roman, bir büyük kültürün destanı olacaktır; bu roman, insanlığa sunulan en büyük armağan olacaktır. Latin Amerikalı romancılar, böyle bir romanın ipucunu verdiler gibi geliyor bana. Bunu başarmanın ne denli bir kültür gerektirdiğini bilmem söylememe gerek var mı? Tanrılar çağı Anadolusundan ıslama; Hitit'ten Batıya, uçsuz bucaksız bir kültür haritası... Bu haritayı, okuyabilen, yolunu bulacak ve başaracaktır. Son söz olarak, şunu açıkça söylemeliyim: Her toprak, kendi kültürünü oluşturur ve bu kültür de kendi romanını doğurur. Kendi toprağından fışkıran kültürün romanını yazabilenlerin başarısı ortadadır.

Bir not: Yahya Kemal, haritanın bazı yerlerini çok iyi okumuş. Onun gözlüğü, bu uğraşa katılacakların işine yarayabilir.

**SELİM İLERİ**

Geçmişin hiç de yabana atılamayacak birikiminden sonra, Türk romanının bugünkü durumuna şaşırarak bakıyorum. Toplumsal endişesini, bireysel tavrını, ileriye dönük ülkülerini bütünüyle yitirmiş bir roman yazılıyor bugün. Buna 'roman' demek



mümkün mü, onu da bilmiyorum.

Ne diyeceğimi bilemediğim bu roman, roman sanatını yalnızca bir oyun sandığından, dil-anlatım konularında çılgın bir kaygısızlık içinde bence. Roman aracılığıyla Türkçe'nin katledilmesi karşısında hepimizin suskunluğu da çok düşündürücü...

Arada kaynayıp giden değerli çalışmaları görmüyor değilim. Ne var ki yaygınlaşan reklam dayatmaları sonucu, roman okuru birkaç kitabın çevresinde sürüklene bürüklene, roman mirasımızdan habersiz, günün modalarına yenik düştükçe düşüyor.

Bir dönem herhâlde. Öyle ummak isterim.

## ORHAN PAMUK



Türk romanının bugünkü durumu bizi ne heyecanlandırmalı ne de dertlendirmeli. Sınırlı sayıda bir okura seslenen ve az sayıda kitapla geçiştirdiğimiz bir roman dünyamız var. Son yıllarda okur sayısının artması, kitapçıların çoğalması sevindirici belki. Ama çok okura ulaşan bu romanlar arasında edebî nitelikler bakımından da çok fark var. Ben "ne olacak bu Türk romanının hâli?" diye dertlenmiyorum. En fazla "ne olacak roman sanatı daha sonra?" diye düşünüyorum. Roman sorular sorduğu, okuru sarstığı, korkuttuğu, aykırı ve cesur olduğu zaman derin ve ilginç olan bir sanat. Millî meseleler ile millî bir bakışla ilgilenmek ve içimizdeki oyunculuğu ve sorgulama gücümüzü ve cesaretimizi sınırlıyor. Kendimizi dünya romanının bir parçası olarak görmeye çalışmalıyız. Roman sarsıcı, yaratıcı, eğlendirici, kuralları zorlayan harika bir araç. Türklüğü önemli değil; cesareti ve yaratıcılığı roman sanatını çekici yapıyor. Benim için kutsal olan Türk romanı değil, yalnızca roman. O da yazarak mutlu olmak, derin yaşamak için bir araç. Onca yıldan sonra roman yazmadan yapamadığım için her gün yazdığımı anladım. Bizi okumadan yapamayan Türk ya da dünya okuru da olsun isterim elbet. Böyle bir okur da var. Bugün kendimi mutlu bir romancı olarak görüyorum. Her zaman değil tabiî.

## FERİDUN ANDAÇ

**Yanıt: Romanımızın bugününe bakmak**

Yazı bir yolculuksa eğer; insana, hayata bakışta bir ayna olarak nitelendirebileceğimiz roman, bu yolculuğun en şenlikli yerinde durur. Uzundur, solukludur bunun yolu. Okurken de, yazarken de, izlerken de bunu görür, hissedersiniz.

Buradan bakınca, romanımızın yüz elli yıllık ömrü; bir yanıyla 'yeni'dir, gelişmeye açık bir birikimi oluşturabilmiştir öte yanıyla da. Bunu, bugüne, yani bugün yazılan romana bakarak söylemiyorum.

Ahmet Mithat 'okulu'ndan Halit Ziya'ya, oradan Reşat Nuri'ye Orhan Kemal'e, Yaşar Kemal'e ulaşan; Tanpınar'la Oğuz Atay'a, Orhan Pamuk'a varan bir yolun güzergahlarına dönerek oluşagelen 'gelenek'/ 'kalıt'ın önemli bir roman birikimi getirdiğini düşünüyorum.

Toplumsal yaşamın varoluşunu anlamlandıran/anlatan bir roman yolu oluşturabilmiştir bu yüz elli yıllık süreç. Yapıtlar, adlar, dönemler bunun birer göstergesidir. Özellikle roman haritamızın türler/akımlar/yönelimler/izlekler/konular ekseninde bir görünümünü çıkardığımızda görebileceklerimiz hiç de söylediğimin abartı olmadığını anlatacaktır bizlere.

Romanın, aynı zamanda bir dil/düşünce yolu olduğuna inananlardanım. Düzyazının gelişimi romanı geliştirmiş, düşünce yaşamımızın zenginleşmesi/özgürleşebilmesi romancının düşünsel donanımının önünü açmıştır. Romanı bir mühendislik, bir mimarlık işi/uğraşı; hatta matematiksel bir zihin oyunu kılan da budur diye düşünüyorum.

Sanırım, bu süreci 'yeni', 'gelişmekte olan' bir roman yolu olarak değerlendirmek gerekiyor. Bu birikim, yarının romanının Türkçede yazılabileceğini de anlatıyor. Batı, Doğu bunu ne zaman keşfedecek diye merak ediyorum. Öncelikle bu süreci biz yeterince anlayabildik, anlatabildik mi? Bunu da sormak istiyorum kendimize.

## HİMMET UÇ

Devirleri mukayese ederek günümüze gelelim: Tanzimatçıların çoğu türe biz de bir örnek verelim diye yazmışlardır. Zayıf romanlardır. Dönemin en önemli romancısı Ahmet Mithat'tır. O romancı doğmuş bir adamdır. Servet-i Fünun döneminde yine birer romanlık romancılar görmekteyiz. Eylül dışındaki romanları Mehmet Rauf'a bir şey katmaz. Halit Ziya bu dönemin romanını tek başına temsil eder. Bu romanın eksiği; bizim hayatımız onlarda yoktur. Ama teknik başarısı tartışılmaz, Mehmet Celal, ciddi bir roman kültürü yoksa da hayatımızı iyi gözlemlemiştir, bizim hayatımızı o Halit Ziya'dan daha çok anlatır, ama roman estetiği yetersizdir. Ama o da romancı unvanına layıktır. Meşrutiyet romanı edebiyatımızın Cumhuriyetten önce en velud devridir. Halide Edip, Reşat Nuri, Refik Halit, Yakup Kadri bunların en önemlileridir. Tek bir hat üzerinde gelen roman birden bire meşrutiyet döneminde serpilir, büyük romancılar dört koldan hayatımızı yansıtırlar romanlarına. Bu dört romancı hem velud, hem de fiktif bakabilen insanlardır. Bunların en cesuru, romanı bir milli hayatın analizi olarak gören en güçlü sanatcı Halide Edip'tir. Yakup Kadri çekingen, ol-

dukça da karamsardır, hayatımızı göründüğü gibi değil, görmek istediği gibi, veya birilerinin görmek istediği gibi anlatır. Eski yunan ve roma mitolojisi ve tarihi, kitabı mukaddes merakı kadar bizim benzer değerlerimizi anlatmaz. Dönemin ikinci, üçüncü sınıf romancılarının katkısı azdır romana. Mehmnet Akif'in Safahat'ı farklı anlatımları bünyesinde toplayan, karma anlatımlı bir büyük romandır; neredeyse postmodernistlerin karnaval, bizim curcuna diyebileceğimiz anlatımlar panayırıdır.



Cumhuriyet döneminde çok sayıda romancı görmekteyiz. Kültürel meselelerimize ipotekli bakışlar dönemin romancılarını da dar meselelerle uğraştırır. Bu dönemin büyük romancıları da Meşrutiyet romanını temsil eden şahıslardır. İkinci dönemde Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Peyami Safa, Tarık Buğra, Ahmet Hamdi Tanpınar romancı unvanına layık kişilerdir. Günümüze gelince istatistik veriler olsaydı daha ciddi sonuçlara yorumlara gidilebilirdi. Tahminen şu anda yüze yakın romancı roman okyanusunda dolaşmaktadır. Ama öncekilerin roman çayında, roman deresinde, roman gölünde olduğu gibi değil, bunlar bizim hayatımızın okyanusunda dolaşmaktadırlar. Türk edebiyatında romanı bir sorgulama, sarsma, yerinde sahte duranları indirme tarzında anlayan bu dönemdir. Romancı daha bağımsız, sistem daha insaflı, okuyucu daha boldur. Eleştiri de kılıcı ile onların en azından gözüne görünür. Şu anda yirmiye yakın usta romancı roman yazmakta ve neredeyse her yıl bir iki roman ile ortaya çıkmaktadır. Gazeteler, dergiler ideolojik yaklaşımlar ağırlıklı olmakla birlikte eleştiri yapmaktadır. Orhan Pamuk, Nazlı Eray, Buket Uzuner, Ahmet Altan, Sevinç Çokum, Necati Sepetçioğlu, Yavuz Bahadıroğlu, Attila İlhan, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür, Ayşe Kulin, Yılmaz Karakoyunlu, Emine Işınsu, Selim İleri, Erhan Bener, Tahsin Yücel, Ahmet Günbay Yıldız, Oya Baydar, Ayla Kutlu, Reha Çamuroğlu... yaşayan ve sürekli romanlar yazan romancılardandır. Bunlar mevcutların en önde olanlarıdır. Roman sanatına vakıf, toplumsal olayları denetleyen, araştırma yapan ve onları sorgulamaktan çekinmeyen özgür romancılardır. Bu romanın zenginliği konuların çeşitliğinden de kaynaklanmaktadır. Hem günümüz, hem yakın dönem hem de maziyi içine alan bir geniş tarih alanı içinde romanlar yazılmaktadır. Hem portreler, hem sensüel ve seksüel ilişkiler anlatılmakta, romantizm de bu anlatımlardan nasibini almaktadır. Ama tarihsellik ağır basmaktadır denebilir. Bu seyir içinde yorumlarsak şu an Türk romanı kötünser olunmayacak, hatta övünülecek noktadadır. Romanımız gürül gürül akmakta ve okunmakta ve eleştirilmektedir. Lise ve ortaokullarda, edebiyat fakültelerinde gerçek anlamda dramatize etme sanatı anlatılsa örneklense, küçük yaşta romancı olma tercihini yapan insanlar ortaya çıkacaktır. Liselerinde yüz yıldır atasözü açıklatan, dilekçe yazdıran ve sıfat, fiil, zarfı öğreten bir kompozisyon ve dil bilgisi dersi mantığı kimsenin kafasında olayları dramatize etme sanatının çekirdeklerini doğurmaz. Flaubert, Mauppasant'ı küçük yaşta yetiştirmek için yanına alır, eline bir defter ve kalem verir, kırlara gönderir, tabiatı; ağaçları, yaprakları ayrıntılı olarak anlat gel der. Mauppasant birden ortaya çıkmaz,

yüzlerce binlerce eksersizden sonra bu büyük hikâyeci kendini gösterir. Aslında liselere romancı gibi olayları görme ve yansıtma kuramı dersleri koymalı. Roman eleştirimiz Stendhal ile Balzac arasında cereyan eden Parma Manastırı münakaşası seviyesini bulmamıştır. O olay 1860'larda cereyan etmiştir.

**BUKET UZUNER**

## TÜRK ROMANI ÜZERİNE GÖRÜŞLER
## BÜYÜYÜNCE ROMANCI OLMAK İSTEYEN ÇOCUKLAR ARTIK CİDDİYE ALINIYOR

Bizim edebiyatımızın en güçlü ve itibarlı türü daima şiir olmuştur. Kuvvetli ve saygın bir halk ve Divan Şiiri geleneğimiz vardır. Halbuki roman şiire göre hem yenidir hem de şiir kadar ilahi bir sanat olarak görülmez. Hatta bizim ülkemizde 'herkesin hayatı roman'dır da yazmak bir çeşit hammallık sayılır. Buna karşın özellikle son 50 yıldır roman sanatı kültürümüze yerleşmiş, son 10 yıldır romancıların da para kazanmaya başlamasıyla roman sanatı daha ciddiye alınır, hatta gençler arasında romancı olmak isteyenler teşvik edilir olmuştur. Romanın yeniden yapılanmasında dünyanın ve Türkiye'nin geçirdiği kademeli demokratik gelişmelerin rolü büyüktür. Çünkü artık Türk romancıları yalnızca hapishanelerde çürütülen, ya da dışarda açlıktan ölen trajik karakterler, veya marjinal, deli, tehlikeli insanlar değildir. Kuşkusuz romanımızın geçirdiği aşamalarda önceki kuşak romancılarımızın verdiği özgürlük ve demokrasi mücadelesinin önemi büyüktür.

Bugün romanımızın durumunu en iyi şu cümle anlatır: 21.yy'la girerken Türkiye'nin en çok okuduğu ve tartıştığı romanlar kesinlikle kendi yerli yazarlarınınkidir. Ve bu da yeni romancıların hevesle yepyeni ürünler hazırlamasına önayak olacak bir ortam yaratan, umut vaadeden bir durumdur.

Sanatın her dalında yeni eserler hakkında olgunluk-kalıcılık kararı vermek, boyası kurumadan bir resmi ellemek kadar yanlıştır, diye düşünenelerdenim. Buna karşın bugün rahatlıkla Türk Roman Sanatı'nın rüştünü ispatladığını söyleyebilirim. Bugün dünya çapında romanlarımız vardır. A. Hamdi Tanpınar'ın 'Huzur'u, Yaşar Kemal'in 'İnce Memet'i, Adalet Ağaoğlu'nun 'Ölmeye Yatmak'ı, Bilge Karasu'nun 'Gece'si, Leyla Erbil'in 'Tuhaf Bir Kadın'ı, Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar'ı rahatlıkla dünya edebiyatı sınıflamasındadır, diye inanıyorum. Benim kuşağımın romancıları arasında Türk Edebiyatı'nda önemli yer tutacak bir çok yazar vardır. Onlar kendilerini biliyorlar, ama sözü zamana bırakmak en adil tutum olacaktır.

Romanın geleceği konusunda kaygıları olanlar daima bulunmuştur. Gelişen teknoloji ve yaşam koşulları nedeniyle ileride belki formatı değişecek, ama roman –ki aslında insanın hikaye anlatma ve dinleme gereksinmesinden doğan bir sanattır– daima yaşayacaktır. Yani belki kağıt ve kitap kalkacak ama roman başka medyalara, ciplere örneğin yazılacaktır.

## ÂLİM KAHRAMAN

Siz, Türk romanının bugününe, tarihsel açı da gözetilerek bakılmasını istiyorsunuz gerçi ama, ben o kadar geriye gitmeyeceğim.Daha genel bir perspektiften son yirmi yılın edebiyatını ve buna bağlı olarak romanını ele alacağım: Bu konudaki düşüncelerimi ve sezgilerimi ifade etmeye çalışacağım.

1980 sonrası Türkiye'sindeki siyasal ve toplumsal değişmelerin edebiyata dolaylı yansımaları oldu. Bu dönemde bütüncül "sorumlu" düşünceden, bireysel "çıkarcı" anlayışa geçilirken, üretici değil tüketici zihniyet gelip edebiyatı da vurdu. Edebiyatta, değer üretme anlayışından, eline geçen her şeyi yağmalayan tüketici bir anlayışa geçildi.

Aslına bakılırsa bu bir dejenerasyon süreciydi ve her şey dibe vurmadan kendi kendini durdurması da mümkün görünmüyordu. İşte son yirmi yılın düz yazı birikimi, dolayısıyla romanı da, bir tarafıyla bu anlayışın ürünüydü. Vitrine çıkarılan ürünler, göz alıcı renkleri bulunan, iri fakat hormonlu elmalardı.



Dokunduğu her şeyi çürüten dejenerasyon süreçleri, bir tükeniştir; doğru. Fakat o toz duman arasında bir taraftan da yeni bir var oluşun nabzı atmaya başlar. İlkin -hatta uzun bir süre- kimse bu yeni oluşumun farkına varamayabilir; hissedenler de tanımlayamaz. Kalıcı olan, üretici olan aslında odur. Edebiyat bütününde olduğu gibi romanda da böyle bir gelişin ayak seslerini duymak için kulakların daha farklı frekanslara mı ayarlanması gerekiyor? Yoksa ben kendimi mi aldatıyorum bilemiyorum. Fakat, Türk edebiyatının bir kabuk değiştirme süreci yaşadığı, son yirmi yılın altına bir yekün çizgisi çekildiği zaman görülecektir. Her bitiş bir başlangıçtır.

## MEHMET TEKİN

Romanımızın bugün bulunduğu yeri değerlendirmek için; a) Romanımızın geldiği noktaya, b) yapılan eleştirilere bakmak lâzım. Romanımızın geldiği noktaya baktığımızda, kötümser olmamızı gerektirecek bir durum olmadığını görüyorum. Avrupalı meslektaşlarıyla yarışmaya, onlardan geri kalmamaya niyetlenmiş romancılarımız var. Zaman zaman güzel örnekler de veriliyor. Sonra bugün, nedeni nasıl izah edilirse edilsin, Türk romanının haritası genişlemiş, bazı romancılarımızın eserleri dünyanın birçok dillerine aktarılmıştır. Bunun semeresini ileriki yıllarda alacağımızı söyleyebilirim. Ayrıca çevrilenlerin, 'folklorik' desenli romanlar değil, 'entelektüel' karakterli romanlar olması dikkate değer. Bunu, kültürümüz ve tarihimiz açısından bir avantaj olarak gördüğümü belirt-



mek isterim. Böylelikle, gündelik telâş ile siyasal tartışmaların geri plâna ittiği kültürel dokumuz, tarihimiz, sanatımız, toplumsal hayatımız romancılarımızın çabalarıyla vitrine taşınacaktır. Önemsediğim ilk husus budur. Ayrıca romancılarımızın 'yapı', 'biçim' ve 'teknik' konusunda gösterdikleri özeni takdir etmemek mümkün değil. Romanımızın bu cephede sorunu ve sıkıntısı olduğunu, romancılarımızın Avrupalı meslektaşlarından geri kaldığını söyleyemeyiz.

Peki romanımız, bugün itibariyle ideal noktada mıdır? Hayır. Çözüm?.. Çözüm şurada: Romancılarımız, 'biçim' cephesinde elde ettikleri başarıyı, ustalığı, 'içerik' cephesinde de göstermelidirler. 'Biçim' roman türünün asıl vatanından ithal ettiğimiz bir çerçeve, elverir ki bu çerçeveye, toplumumuzun kendine özgü portresini yerleştirelim. Sorun ve sıkıntı burada. Bugün topluma ve kültürümüze, tarihimize doğru bir açılım olduğu, romancılarımızın "millî" değerlere ilgi duydukları, hatta bu değerleri ele alıp işledikleri... doğrudur. Bu tespitleri **Orhan Pamuk, Selim İleri, Emine Işınsu, İnci Aral, Elif Şafak,** hatta **Ahmet Altan**... grubunu dikkate alarak yaptığımı belirtmek isterim. Yine aynı grubu dikkate alarak söyleyelim: bize özgü olana gösterilen ilgi, daha geniş bir bilgi ve bilgilenme ile –ve hepsinden önemlisi yerel renkle beslenmiş bir bakış açısıyla– romana taşınırsa, sorun büyük ölçüde çözülür. Kısacası sorun, 'biçim' cephesinde değil, 'içerik' cephesindedir. Romanımız söz konusu edildiğinde, tartışmalar da zaten burada yoğunlaşmaktadır. Eleştirmenlerimizin 'mesailerini' bu cephede yoğunlaştırdıklarını söylemek, 'malumu ilâm' olacaktır biliyorum. Biliyorum da, eleştirmenlerimizin, 'kadir bilirlik' örneği gösterip romancılarımızın 'biçim' cephesinde gösterdikleri başarıyı alkışlamaları gerekmez mi? Tabiî ki gerekir. Ancak bu gereği yerine getirmek için yenileri okumak, yenilikleri farketmek gerekir. Bu konuda hafif tertip şüpheliyim.

Şüpheliyim; çünkü, okumadan roman eleştirmenin 'caiz' olduğu günleri yaşıyoruz. Evet öyle!.. Romancılarımız bu açıdan şanssız. Ama çok da kötümser olmalarına, olmamıza gerek yok: Zira, romanımızın bugünkü örnekleri, yarının daha parlak olacağını gösteren işaretlerle doludur. Elverir ki, bu işaretleri görmesini bilelim.

**ÖMER LEKESİZ**

Türk romanının genel görünümü: 1870'lerde Frenkler gibi yazabilme "özenti"sinden, 1990'larda Frenkler tarafından "kabul edilme" çabasına evriliş...

Özel görünüme gelince: Geçmiştekilerin yeniden keşfiyle olumlu, yenilerin "bakın biz varız, bizi romancı olarak tanıyın" naralarıyla kulak zarlarımızı tahriş etmeleri, eserleriyle değil, edebiyat dışı araçları kullanma becerileriyle, fiziksel cazibeleriyle zihinlerimizi, nazarlarımızı işgale kalkışmaları yüzünden olumsuz.

Keşfedilenler, biçimi, içeriği, olay örgüsü, bakış açısı, tipleri, zaman ve mekan telakkisi, söylemi vb. unsurlarıyla romanı roman gibi ve romanı roman için yazmayı çaba edinenlerdir:

Halit Ziya Uşaklıgil, Peyami Safa, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabahattin Ali, Nahit Sırrı Örik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir, Bahaeddin Özkişi, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan...

Yüz otuz yılda on kişi! Zihnimizi ve beğeni kriterlerimizi biraz daha zorlayıp sayıyı iki misline çıkarmamız da mümkün. Mümkün ama kalite rakamlarla belirlenemiyor ne yazık ki. Türk romanı dendiğinde kaliteyi belirleyen önemli unsurlardan biri, "yerlilik"; evrenselliğin mecburi şartı olan yerlilik; batılı bir kalıp/kılıf içinde "bizim" bulunuş ve duruşumuz... Zikrettiğimiz isimleri yazıcılar güruhundan ayırıp, romancı kılan da neticede bu.



Romanın Batı edebiyatına mahsus bir tür oluşuna, bize intikalinin problemli bulunuşuna ve has romancı sayısının azlığına yaslanarak "Bizde roman yazılmadı ve yazılamaz" hükmüne tez elden ulaşmaya çalışmak kolaycılıktır. Öyküyü de, modern şiiri de Batıdan aldık; batılı imkanlarla hikâyemizi ve klasik şiirimizi bugüne aktarabildiğimize göre romanı da kendimizin kılabiliriz, kendi kültürel şartlarımızla, kendimize göre "var" edebiliriz, ki geçmişte bu çabanın yürütüldüğünü ve kısmen başarılı olunduğunu da görüyoruz. Ancak bunun için, sanatsal yetkinlik, kültürel birikim, objektif tutum, sanatsal ve toplumsal sorumluluk, sağlam kimlik, yazarlık etiği vb. asli oluşumların yerinde ve zamanında tezahür etmesini sağlamak gerekir.

Son yıllarda söz konusu asli oluşumların gözardı edildiği, "samimiyet"in sahiciliğin/gerçekliğin yerine ikame edilmeye çalışıldığı, salt daha çok satma dürtüsüyle sanatsal mühtediliğin benimsendiği, kimi siyasal gruplarca da romancı sayılabilmek için onlara müellife-i kulûp muamelesi yapıldığı, yazarlık etiğinin hiçe sayıldığı ise ne yazık ki bir vakıa.

130 yılda boşa harcanmış benzeri nice yıllara bakarak, Türk romanının bulunduğu yerin, ancak şimşek çakımlarıyla keşfedilebilenlerin bulundukları yer olduğuna hükmetmemiz sanırım yanlış olmayacaktır.

**SUHA OĞUZERTEM**

ROMAN ADINA YAPILANLARI DEĞİL,
ROMAN İÇİN YAPILACAKLARI DÜŞÜNMELİYİZ

Türkçede roman tarzının gelişimini uzun bir süreç içinde değerlendirme girişimleri soğukkanlı olmak ve birçok etmeni birden hesaba katmak zorunda. Evet, son yıllarda medya tarafından oluşturulmaya başlayan edebiyat gündemlerine baktığımızda roman adına yapılanların roman için yapılanların ve yapılması gerekenlerin önüne geçtiğini görüyoruz. Ancak bu tarz promosyonların az sayıda gerçek okur ve yazar üstünde, dolayısıyla kültür yaşamının temel gelişimi üstünde belirleyici ya da kalıcı bir etkisi olduğunu söyleyemeyiz. Asıl yapılması gereken iş hâlâ bütün ağırlığıyla önümüzde durmakta: ülkedeki edebiyat üretiminin nesnel bir tarihsel dökümünü yapmak ve eleştirel değerlendirmelerimizi o temele oturtmak. Şu an bunu gerçekleş-



tirebilecek donanımdan yoksunuz. Ancak yakında bu konuda bazı adımlar atılacağını sanıyorum. (*Hece*'nin kapsamlı dosyaları bu bağlamda önemli bir işlevi yerine getirmektedir.) Sözünü ettiğim döküm yapıldığı zaman genel edebiyat üretimi içinde romanın yeri ve gelişimi hakkında nesnel değerlendirmeler yapabileceğiz. Bu yapılmadan önce söylenecek her söz izlenim olarak kalacaktır. Bunları söyledikten sonra izlenimlerimi aktarmak istemiyorum. Bunun yerine, yapılacak o dökümün sonuçları hakkında bazı varsayımlarda bulunmak istiyorum. Yüzyılı aşan modern edebiyat serüvenini nesnel ölçütlerle ortaya koyduğumuzda bu süre içinde yüzlerce yazarın binlerce roman yazmış olduğunu görecek ve belki de şaşıracağız. Tarihsel birikimi nesnel ölçütlerle betimlediğimizde romanın serüveni belli başlı (ya da akılda kalan) adların bir geçidi olmaktan çıkacaktır. Kapsamlı bir döküm, türlerin gelişme eğilimlerini ortaya koyacağı gibi yazarlığın ve romancılığın toplumbilimsel ardalanını da bize gösterecek. Bu döküm, eğitim ve kültür yaşamında yazının yeterince içselleştirilmemesi nedeniyle pek iyi bilmediğimiz, fakat aslında teknik bakımdan Cumhuriyet'ten önce olgunlaşmış bir tarz olan romanın Türkçedeki "normal" serüvenini anlamlı bir bağlama oturtabilecek. İzlenimler yerine olgulardan yola çıkan değerlendirmelere ulaşmakta akademik nitelikli araştırma ve incelemeye çok iş düşüyor. Aklımızda kalanlarla yetinemeyiz.

## HİKMET TEMEL AKARSU

Hece Dergisi Özel Sayıları'nın "Türk Romanı Özel Sayısı" başlıklı nüshası için yöneltilmiş "Yaklaşık yüz elli yıllık geçmişi olan Türk romanının bugün bulunduğu yeri nasıl değerlendiriyorsunuz?" sualine verilecek yanıt kapsamlı bir kitabı doldurabilecek kadar derin analizler ve yorumlarla dolu olmalı iken; dergi editörleri tarafından uygun görülen yanıt aralığı içerisinde ancak ve ancak meselenin en önemli yönlerini ortaya koymakla yetinmek mümkün olabilir.

Ayaküstü ele alınamayacak kadar önemli ve kapasamlı bu sualin yanıtını verirken, yanıltıcı olmayacak bir "hulasa" yapmak adına son on iki aydır üzerinde düşündüğüm "Edebiyat Eleştirisinin Çöküş ve Atomize Oluş Sürecine Deneysel Bir Bakış" adlı denememden yararlanmak arsuzundayım.(E Dergisi Şubat 2002 nüshası sf.18)

Edebiyatımız, son yarım yüzyıldır, tıpkı toplumumuz, ekonomimiz, sosyal ve siyasal düzenimiz gibi büyük bir çalkantı içindedir. Kuşkusuz her çalkantılı, fırtınalı denizde yolunu bulabilecek işinin erbabı kaptanlar olabilir. Bu anlamda, büyük siyasal baskılar gördüğü yıllarda bile yolunu bulmakta büyük maharet gösteren Türk romanı, muhalif bir sanat olan edebiyatın yüzünü ağartacak örnekler ortaya çıkarmayı başarmıştır. Türk aydınlanmasının ardından gündeme gelen sosyal gerçekçi akımlar süresince Türk romancıları

hayatlarını ortaya koyarak bu muhalif sanatın hakkını vermişler dünya çapında yaratılar ortaya koyabilmişlerdir. Doğu-Batı sorunsalı noktasında Ahmet Hamdi Tanpınar, feodalitenin çözülmesi noktasında Yaşar Kemal, sosyalist kavrayış noktasında Orhan Kemal, eksistansiyalist yadsıma noktasında Attila İlhan ve Yusuf Atılgan, toplumcu yadsıyıcılık noktasında Oğuz Atay, içsel estetik dünyalar noktasında Selim İleri gibi yüksek gradolu yazarlarla devreye giren Türk romanı dünya çapındaki emsalleriyle yarışabilecek yapıtlar ve yazınsal galaksiler oluşturmayı başarabilmiştir.



Lakin "Yeni Sağ"ın yükseliş ve kapsayıcı oluş dönemi boyunca Türk toplumunun yaşadığı çöküntü, kaos ve gerileme noktasında edebiyatımızın aynı başarıyı tekrarlaması olanaklı olmamıştır. Yetmişlerin ortalarından itibaren tüm toplumu etkisi altına alan bireycilik, egosantri, postmodern pragmatizmler ve çıkarcılık dönemlerinde muhalif romancı kendini ifade edemez, direnemez ve geriler, inançlarını yitirip çağın tufanları arasında kaybolurken "ana akım"ın dezenformasyon ve ehlileştirme sürecine ayak uyduran; dolayısıyla edebiyatın ruhunu satan romancılar sistem tarafından desteklenmiş, pompalanmış, parlatılmıştır.

Yazımın başında sözünü ettiğim denememde ifade ettiğim gibi:

"Büyük bir dalga halinde gelip toplumun bütün bireylerini atomize eden, yabancılaştıran bu sosyal konseptin edebiyatı etkilememesi düşünülemezdi. Nitekim o noktadan sonra benzer menfi ilişkiler edebiyat alanlarını da istila etmeye başladı. Herkes kendine çalışmaya, başkalarını düşman görmeye ve uyanıklıkla öne geçmeye çalışmaya, hedefe giden yolda her şeyi mübah görmeye başladı. Dolayısıyla şarlatanlıklar, "pr"cılıklar, mütekabiliyet esasına dayalı menfaat ilişkileri, para kazanma telaşı, imaj tacirlikleri, snobizm; edebi adanma, erdem, aşkınlık ve yüce ideallerin önüne geçti."

Türk edebiyatının seksen başından bu yana fiilen içinde bulunduğu dönemi "fetret dönemi" olarak adlandırmak abartı sayılmamalıdır. Bu dönemde "Yeni Sağ" ve postmodernite kavramları çerçevesinde mobilize olan romanımız, edebiyatın yüce idealleri ve insanlığın en kadim kaygısı olan "erdem arayışı" noktalarından kopup bireyciliğin her türlü kuralsızlığının geçerli olduğu bir "aleladelik dönemi"nin kucağına düşmüştür. Bireyci bunalım romanları, tarihi romanlar, postmodern eklektisist romanlar, kaçış edebiyatı, polisiye, korku vs. gibi türlerin inhisarına düşen romanımız bu sayede ana akımın dezenformasyon çabalarının da bir manivelası olarak görev yapmış, muhalefetten uzaklaşmış ve toplumsal çöküntüye mani olmak gibi pekçok görevlerini yadsımıştır.

Bu dönemin sonuna geldiğimize dair ciddi sinyaller almaya başladığımız söylenebilirse de bugün için durum hala iyi değildir ve Türk romanı büyük oranda şarlatan istilası altındadır. Bu şarlatanlara dur diyecek donanımlı, dirençli ve adanmış eleştirmenler, akademisyenler ya da edebiyatçılar ise henüz ortalıkta gözükmemektedir yazık ki... O yüzden meydan, kıymeti kendinden menkul bir takım emprezaryo-

lara, birkaç kurnaz yayıncıya, bir iki "imaj maker"a, reklamcıya ya da medyada gücü olan işbitirici tacire kalmış gibi gözükmektedir. Bu, acıdır, edebiyatın her türlü endişesine aykırıdır ve çölleşmenin öteki adıdır.

ZEKİ COŞKUN

# PARA-ROMAN

Günümüzde roman kendine ait bir "önerme"den yoksundur. Dolayısıyla da hangi teknikle, hangi söylemle üretilirse üretilsin, nelerden nasıl söz ederse etsin, kendine ait bir "gerçekliği", özerkliği, özgüllüğü yoktur. Roman, varolan toplumsal, siyasal, ekonomik ve ideolojik yapıya eklenmiştir. Tüm işlevi bu varolan (egemen) yapıyı yeniden üretmektir.

Okuyucu için bugünün romanı bir "estetik haz" nesnesi değil, doğrudan doğruya tüketim nesnesidir. Bilindiği gibi sistemin yeniden üretimi ancak, "tüketici"lerin varlığıyla mümkündür. Öyleyse bugün yazılan ve okunan romanı önceki dönemlerden: 19 ve 20. yüzyıldakilerden ayırt etmek gerekir. Ben buna "Para-roman" adını veriyorum.

***

Roman öyle iddia edildiği gibi ayna falan değildir; kurmacadır. Yansıma/yansıtma görüşlerine hep karşı oldum. Mekanik bir bakış açısı getirir bu bize. Nesnenin, olgunun, yapıtın özgüllüğünü, özerkliğini kaybederiz.

Elbette her yapıt, her yazar içine doğduğu dönemin, toplumun ve dünyanın; "dış gerçeklikler"i tarafından belirlenir. Aynı şekilde yine döneminin estetik anlayışlarınca da hem üretim hem alımlanma sürecinde (okur-yazar çevresinde) belirlenir. Ancak, bütün bunların içinde söz alan yazar ve yapıt, bir karşı bakışı; belirleme önermesini, savını taşıyor demektir. Özgüllüğü, özerkliği buradadır.

Sorun da tam bu noktada başlıyor. Uzunca zamandır edebiyat/roman cephesinde adı konmamış bir oyunu birlikte oynuyoruz. Para mı – tura mı, bir başka deyişle yazı mı – tura mı oyunu bu. Para da, yazı da bir "değer" ve "anlam"ı işaret eder. Tura ise, imzadır. O değer ve anlamı üreten, ortaya koyan, temsil eden güç ve yetkenin; iktidarın imzası. Bizim oyunumuzda tura silikleşmiş gibi görünüyor. Daha doğrusu, işin "para" faslı biraz karışık olduğundan tura'nın-tuğra'nın, imza'nın yeri iyice belirsizleşmiş gibi duruyor.

Nedeni şu: Romanı konuştuğumuzda edebiyatı konuşuyoruz demektir. Ancak roman türünün ortaya çıkışından sonradır ki bir kavram, bir disiplin olarak "edebiyat"tan söz ediyoruz. Batı'da da böyle, bizde de. O halde romanın, kurucu bir işlevi, yeri var edebiyat için.

Roman, en son çıkan, en yeni –ve kimilerine göre henüz oluşumunu tamamlamamış- edebiyat türü. Aynı zamanda en kitlesel edebiyat türü. Bu yönüyle de kimilerine göre, sanat-dışı. Kitleselliğini sanatın doğasına, geleneğine aykırı bulanlar da var.

Örneğin Mallarme, Vallery: Kitlelere eğlendirmek için üretilen bir yazı türü olarak görürler romanı. Başlangıçta tıpkı sinema gibi, sanattan sayılmaz.

Kısaca, romanın doğuşunda, yapısında, evriminde tarihsel paradokslar var. Gerek doğuşundan beri yapısında taşıdığı paradokslardan ve özellikle de bugünkü konumundan yola çıkarak "Para-roman" gerçekliğine geliyorum.

Parayla da başımız dertte, romanla da.

Henüz adım attığımız çağın bizi yepyeni gerçeklere, oluşumlara taşıyacağını biliyoruz. XIX. yüzyıl insanı da öyleydi, XX. yüzyıl insanı da. Ama onlarla çok temel bir noktada ayrılıyoruz. Tarihe "modern zamanlar" olarak geçen son iki yüzyılı özellikle andım. Konumunuz açısından bakılırsa, modern zamanlar, romanın zamanıydı. Onun –romanın- katkısı, etkisi tartışılır ama şu çok açık: XIX ve XX. yüzyıl insanı, o zamanı karşılarken bir "hakimiyet-egemenlik" duygusuna sahipti. Eskilerin deyişiyle, "yeniye karşı duyulan iştiyak" söz konusuydu. Yani iştah, istek, beklenti... XXI. yüzyıl insanıysa tam tersine tedirgindir. Değişim, arzudan çok korku yaratmaktadır. Bunda romanın ne kadar payı var, onu da bilemem.



Sıradan insanı alalım. Kendi halininbaşkasının halinin ne olacağını eğer tv, gazete gibi kitle iletişim araçlarından değil de diyelim ki roman üzerinden izlemeye uğraşan herhangi biri diyelim. Sadece Türkiye'yi kastetmiyorum, "her nerede yaşıyorsa" yaşasın, YARIN meçhuldür onun için. Roman –bu arada öteki türleriyle edebiyat- artık bize yeni bir dünya sunmamaktadır. Dünyanın, hayatın, insanın şimdikinden, var olan halinden farklı olabileceğini söylemiyor artık kitap-roman. Yani bir kitap okuduğunuzda hayatınız değişmiyor artık...

Bu, kitabın "değer"li olduğu; dünyanın, hayatın sırlarını, gerçeklerini, bilgisini önümüze açtığı dönemin de bittiğinin göstergesidir.

Kitabın kitap olması, yukarıda andığım misyonları üstlenmesi, seçkinler, ilgililer – bilgililer arası dolaşımdan çıkıp kitlesellik kazanmasıyla, "herkese açık" hale gelmesiyle bağlantılıdır. Yani kitabın seri üretiminin olmasıyla, matbaayla, teknolojiyle, bilimsel, düşünsel, siyasal devrimler-dönüşümlerle bağlantılıdır. Romanın bir yazı, anlatı türü olarak çıkması da öyle. Matbaa öncesinde roman yoktur ve olmaz, olamaz!

Romanın en temel özelliğini, kendisinden önceki anlatı türlerinden temel ayrımını yine bir romancının, roman içindeki tümcesinde bulabiliriz: James Joyce "Tüketicilerim benim üreticilerim değiller mi?" diyor.

Önemli bir dönüşüm. Birincisi düşünsel ve sanatsal yönden: Her sanat yapıtı, izleyicisi, okuyucusu, tüketicisi tarafından 'yeniden üretilir'; yani herkes onu kendi dünyasında yeniden yorumlar, kurar, algılar... Buna kimileri "sanatın büyüsü" der. Geçelim, ikincisi daha anlamlı, daha önemli: Roman özelinde sanat yapıtını, üreticiyi, yazarı finanse eden, ona hamilik eden okuyucudur, tüketicidir. Dolayısıyla roman, "parasal" değer taşır.

İşte bu para boyutu, başlangıçtan –18. yüzyıl başından- 20. yüzyıl sonlarına romanın artık kendi tarihinden farklı bir nitelik, işlev, anlam kazanmasında en önemli etken olarak görünüyor.

Roman bugün için "tüketim nesnesi"dir. Hayattaki, piyasadaki öteki mallardan biri. O nedenle de roman doğrudan doğruya "tüketici"ye oynamaktadır!

Mali boyutu bir yana ben bu yeni evreyi, sözcüğün Yunanca anlamındaki "para"yla adlandırmamız gerektiğini düşünüyorum. Yunanca'da "para" sözcüğü bir ön ek olarak kullanılır. Eklendiği sözcüğe "yanında, ötesinde, üstünde, çevresinde, karşı" gibi anlamlar kazandırır. Kısaca, varolandan-aslından farklı hale gelmiş durumu/nesneyi ifade eder. Parapsikoloji gibi...

20. yüzyılın özellikle son 20 yılından itibaren romanın böyle bir seyir izlediği, evrim geçirdiği söylenebilir. Deyim yerindeyse klasik romanın (19 ve 20. Yüzyıldaki bütün akımlar ve anlayışları dahil ediyorum) dokusu âdeta hammaddeye dönüşmüş ve onların çevresinde, yanında, dışında, onlara karşı ama aynı zamanda onlar "gibi" duran yeni tür bir roman inşa edilmiştir. Bu, "para-roman"dır.

Para, parçadır.

Söz konusu dönemin dünyada ve Türkiye'de sadece romanda değil, farklı alanlarda hayli yoğun değişimlere sahne olduğunu hatırlayalım. Örnekse, 1980'ler "neo-liberalizm" rüzgarının dünyayı kasıp kavurduğu dönemdir. Bu rüzgara koşut olarak bir başka düzeyde diyelim ki "sosyal devlet" kavramına veda edilirken öte tarafta da "toplumsal-kamusal" alanlar ve kimlikler de dönüşüme uğramaktadır, hatta iptal olmaktadır.

Aynı şekilde siyasal alan tümüyle değişmektedir. Kamusal/toplumsal kavramlarında olduğu gibi burada da klasik siyasetin omurgasını oluşturan "ideoloji"nin tasfiyeye uğradığını görüyoruz. İdeolojiden arındırılmış siyaset, tüyle işletme sistemine dayanır; kar-zarar, verimlilik ve sunum; imaj. İdelojinin yerini imajın aldığı siyaset-dışı yeni bir siyaset biçimi oluşmaktadır. (Bkz: Para-roman olgusu!)

Nihayet, 1970'lerde kavramlaştırılan "küresel köy" olgusunun bütün sürecin sonucunda artık yeni bir evrensel sistem haline gelişine tanık oluyoruz: Küreselleşme.

Ve unutulmasın ki, bütün bu dönem zihniyet düzeyinde de farklı bir evre olarak kabul edilmekte, adlandırılmaktadır. 19 ve 20. yüzyıla (aynı zamanda romana da) damgasını vuran "modernizm" geride bırakıldığı, modern-sonrası; postmodern dönemde yaşandığı öne sürülmektedir.

Kısaca, romanın "para"lanması – "para"laşması boşuna değildir, tek başına, ona özgü bir durum da değildir.

Asıl üzerinde durulması gereken şu: Roman, modern dönemin ürünü, anlatısıdır. Ve bağımsız bir tür halinde tescillenmesi, yazının başında belirttiğim gibi bütün dış belirleyenlerle birlikte, onlara karşı kendi belirleme-söylem ve yayılım sahasını yaratmasıyladır.

Ana hatlarını kabaca çizdiğim 20. Yüzyılın son dönemindeki oluşumlar içinde romanın tek bir kıpırtısının olmaması, onun belirleyicilik –kendine özgülük, özgüllük-niteliğini yitirdiğini, dolayısıyla "belirlenen" konumda olduğu gösterir.

Neyin belirleyiciliği derseniz, para'nın öteki yüzüne, öteki anlamına uzanırız: Piyasanın belirleyiciliği çıkar karşımıza. Kaldı ki, tüketim nesnesinin değeri, anlamı da piyasada oluşur.

Gündelik dilde kullandığımız, hayatımızı adadığımız bizdeki "para" sözü ise Farsça kökenlidir. Parça'dan gelir; pare... gibi. Öyleyse, Yunanca ön ekle, Farsça parçayı birleştirebiliriz: Romanın paralanması gibi bir durum yaşıyoruz. Öyleyse; hem parçalanma, hem farklılaşma, hem de tüketim nesnesi olması söz konusu!

Popüler kültür ürünleri, "eleştiri"yi gereksinmez, eleştirilmez de. Bu eşyanın tabiatına aykırıdır. Bir mal tutar ya da tutmaz, beğenilir beğenilmez. Roman için de şimdiki durum bu. Tüketim nesnesi – eğlence aracı olan bir şey, "eleştiri"den azadedir. O nedenle de bugün edebiyatta eleştiri dışı yeni bir durum var: Kıskanılanlar – kıskananlar!

**Para-Roman yükte hafif, pahada ağırdır!**

Kıskanma-kıskanılma düşünsel değil, ruhsal bir duruma işaret eder. Eleştiri bir kurum, bir değer, değerlendirme ölçütü olarak ortadan kalkınca, iş "ruhsal" hallere iniyor.

Gerçekten eleştiri-dışı bir durum bu. Ortada eleştiri ve eleştirmen olmadığı için, yazarlar arasında yaşanan bir durum kıskanma-kıskanılma. Yeni tür best seller oluşunca, roman ve edebiyat üretimi "marka"lar (yazar ve yayınevi), "star"lar üzerinden seyredince, "rekabet" yakıcılaşıyor. Kitabı 1000 adet basılan yazar, doğal olarak 5, 10, 50, 100 bin adet basılan yazarla arasındaki farkı sorguluyor; ne yani o benim 50 katım iyi bir yazar mı sorusu gündeme geliyor. Ve tabii "ben de isterem" durumu doğuyor: İlan isterim, afiş isterim, bilboard isterim, özel menecer/ajan isterim.

Ama bunların hepsini yapsanız da herkes star, herkes marka, herkes best seller olamaz.

Olabilmesi için romanın kendisinin değişmesi gerekir. "Para-roman" olması gerekir. Para roman, yükte hafif, pahada ağır olmalıdır.

Yani hafif roman, ağır romandır; para eder!

Bu da şimdiki durumun değil, tam da romanın ortaya çıktığı dönemin kuralı aslında. Modern zamanların ilkesi: Katı olan her şey buharlaşıyor!

Edebiyat, roman, "katı" dünyayı, yumuşak karnından, en hassas yerinden yoklar: Hayatı ve insanı, bireyi anlatır. Bu nedenle de edebiyatta en "ağır" işi, ezelden beri en hafif meşrep olan tür üstlenir: Mizah!

Gülerek alay etme, "ciddi-katı" durumları yumuşatır, aslına irca eder, indirger. Bu nedenle mizah, despotik dönemlerden beri, alttakilerin aşağıdakilerin saldırı ve savunma silahıdır. Roman bu zırhı, daha doğrusu deneyimi kuşanarak çıkar sahneye. En somut örnek Don Kişot. Modernizmin ve kapitalizmin yerleşmesi, kurumlaşması, katılaşması, despotikleşmesiyle o kahkaha hali gider, dişlerini sıkarak gülmeye döner. Yani ironi. Buna da örneğim Kafka'dır.

Özetle söylenirse roman, dünyanın yeniden kurulduğu dönemde doğmuştur. Modern zamanların ürünüdür. Edebiyatın kurucu öğesi, türü olduğunu başta belirtmiştim. Romanın yükü yazıdır. Basılı yazı. Matbaa, medya, edebiyat, roman, ortak bir sorunsalın, durumun ürünüdür: Dünyanın var olan haline "müdahil" olma.

Bu anlamda roman, özellikle şu gülme-mizah boyutunu da düşünürseniz, "arıza"dan doğar. Bir tür "uyumsuzluk" halidir. Başka türlü bir dünyanın, insanın, hayatın var olabileceğini öngörmesi, işaret etmesi tam da bundan dolayıdır.

Modern sonrası dönem, "postmodern" dünya ise şimdiki halin en iyisi olduğunu vaaz eder bize. Küresel gerçeklik bu. Yeni dünya düzeni de. Roman biraz bukalemun

karakterli bir yazı türüdür. Dünyanın yeniden kuruluş sürecine eşlik ettiği gibi bu "yeni düzen"ine de hızla eklemlenmiş, uyum göstermiştir.

Müdahil'den meta'ya geçmiştir. Düşünceden eğlenceye inmesi, yükte hafif hale gelmesidir. Egemenler tarafından bir tür delilik olan mizah, şimdi roman için sadece bir parodidir. Şimdiki roman usludur ve bu *"para-roman"* demektir. Piyasada makbuldür.

## SADIK YALSIZUÇANLAR

Türkiye'de roman, öteden beri dünya romancılığındaki yeni eğilim ve 'kazanım'lara bağlı kalma konusunda gayretli olmuştur. Türkiye şiiri bu türden etkilere açık olmakla birlikte, bilhassa altmışlı yıllardan itibaren 'özgün'lüğünü ve 'özgül'lüğünü derinleştirdi. Romanın öldüğüne inananlar dünyada yine altmışlı yıllardan sonra özellikle Marquez'in gürbüz örneklerini verdiği yepyeni 'dil'i görünce şaşırdılar. Romanda 'kişisel perspektif'i kıran Latin Amerika romancısıyla birlikte, eski çağların destanlarını, masalı ve mitsel-şiirsel bir yeni 'dil'i buldular karşılarında. Roman ya ölmemişti ve ya hortlamıştı. Marquez vb.nin açtığı bu vadiye sonradan Eco ve onların üçüncü dünya versiyonları katıldı. Kutsal tarih ve sözlük avcılığı başladı. Bu gözkamaştırıcı sfenksler ormanında, her şeyin yağmalandığı, anlamsızlığa vurgunun yüceltildiği, yeni kitlesel iletişim ortamlarıyla birlikte bunun parasal kazanımlara dönüştüğü bir süreç... Türkiye'de 'kazanan' eğilim de budur. Bunu, 'başarı'yla kotaran, 'dünya çapında romancı'lar var. Bir farkla ki, Eco gibileri hem dilbilim/yazınbilimci olmaları hem de antropoloji, arkeoloji gibi alanların 'üretim'lerini de kullanabilirken, bizimkiler Osmanlıca dahi bilmediklerinden edition critik'lerle yetinmek zorunda kalıyorlar.

Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'dan sonra ortalık sakin. Onlar kadar samimi ve gür bir ses yok. Ne var ki Latife Tekin, Nihat Genç, Elif Şafak gibi dikkate değer isimler de görülüyor.

## LAURENT MIGNON

Türk Romanı Üzerine Birkaç Öznel Düşünce

Okuduğum ilk Türk romanı Almanca'ya *Die Romantiker* (Romantikler) adıyla çevirilmiş Nazım Hikmet'in *Yaşamak Güzel Be Kardeşim* adlı eseriydi. Bu, Türk romanına pek alışılmadık bir girişti... Türkçe olarak okuduğum ilk roman ise, yeni Türk edebiyatının klasik kitaplarının listesinde ön sıralarda yer alan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yazdığı *Yaban*'dı. Benim açımdan bu iki romanın edebi değerlerinin yanında duygusal bir değeri de olduğu anlaşılacaktır. Onlar bilmediğim bir

dünyanın, yani Anadolu'nun kapılarını, tam açmadıysa da, en azından araladı. Bu iki romanda Cumhuriyet dönemi edebiyatının önemli konularından olan aydının Anadolu'yla çelişkili, hatta çekişmeli ilişkisi üzerinde durulur.

Birkaç sene öncesine kadar, Türkiye dışındaki birçok edebiyatsever Yaşar Kemal'in kitaplarının çevirilerini okuyarak Türk romanının bu yönüyle tanışmıştır ve böylece Türk romanını Anadolu merkezli, toplumsal gerçekçiliği ağır basan bir tür olarak algılamıştır. Oysa yirminci yüzyılda Türkiye'de romancılar okuyucularına oldukça zengin bir konu ve yaklaşım yelpazesi sergilemişlerdir: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* adlı 'positivist' korku romanından, maddenin ötesinde de bir varlık olduğunu yazan Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'na; Attilâ İlhan'ın *Zenciler Birbirine Benzemez* adlı Paris romanından, Metin Kaçan'ın Beyoğlu'nun arka sokaklarını anlattığı *Ağır Roman*'ına...



Bu konu çeşitliğinin temelleri Tanzimat dönemi romanında inşa edildi. O dönemde roman daha çok eğitsel amaçlarla yazıldıysa da, anlatım tekniği açısından edebiyatseveri oldukça şaşırtabilir. Örneğin, geleneksel *hakinin* sesini canlandıran Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri veya her bölümünün başında divân edebiyatını hem yaşatan hem de küçümseyen beyitlerin bulunduğu Namık Kemal'ın *İntibah* adlı romanı, eski ile yeni, geleneksel ile çağdaş arasında anlatım tekniği açısından ilginç sentez denemeleridir. Bu da o dönemin yazarlarının roman türünü sadece Batı'dan almadıklarını ama ona, terimin bütün anlamlarıyla, sahip çıktıklarını gösterir. Bunun yanısıra, Türk edebiyatında bilinç akımının ilk örneklerini sergileyen Recâizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı eserinin ayrı bir önemi vardır.

Doğduğu dönemde kalıpsal olarak böyle niteliklere sahip olan Türk romanının sonraki yıllarda, daha önce belirtildiği gibi, içerik açısından da zenginleşeceği kesindi. 1980 senesi genel olarak Türkiye'nin kültürel hayatında bir dönüş noktasıydı. Edebiyat alanında şiirde olsun, nesirde olsun şair ve yazarların yeni arayışlara girdiklerini geleceğin edebiyat tarihçilerinin inkar edemeyeceklerini şimdiden tespit edebildiğimiz bir gerçektir. Romanda da polisiye, anı romanı veya fantastik gibi seksen öncesi pek fazla rağbet görmemiş olan türlerin geliştiğini görürüz. Okur kitlesinin darlığından dolayı hiç bir zaman tam olarak gelişmemiş olan 'popüler' edebiyat ile 'ciddi' edebiyat arasında yer alan romanların yazılması ve daha önemlisi okunması başka bir gelişmedir. Yazarların, konusu Türkiye dışında geçen romanlar yazmaları da önemli bir psikolojik engeli aştıklarını gösterir.

Bu gelişmelerin yanısıra çağdaş Türk edebiyatının temelini oluşturan Osmanlı, Anadolu'lu ve belli bir ölçüde Batı'lı ögelerden oluşan kültürel çeşitliliği bugünkü Türk romanında da kendini göstermeye devam ediyor.

## ELİF ŞAFAK

Erken dönem Türk romancılığı, *bugün* ile *dün*, Doğu ile *Batı*, *"biz"* ile *"onlar"* arasındaki farklılıkları bileyleye bileyleye serpildi. Böylesi bir ortamda, Roland Barthes'ın sözünü ettiği gibi, mütemadiyen toplumsal bir rol oynadı romanlarda üretilen ve yeniden üretilen imajlar. Romanlar, misyonları ve mesajları iletecek köprüler olarak tasarlandılar. Bu köprüler üzerinden, babacan-romancılar, toplumun kulağını çekip, bir izdivaç olarak tasavvur edilen Batılılaşma sürecinin ilkelerini ve hudutlarını öğretme gayesi güttüler. Bu sebepten ötürü, yolunu şaşırararak metnin içine yuvarlanıvermiş ya da tesadüfen yerden bitivermiş karakterler neredeyse hiç yer almadı erken dönem Türk romanlarında. Çok uluslu bir imparatorluğun dağılıp, ulus-devletin inşa edildiği o tarrakası bol kavşakta kosmosu silbaştan düzenleme gerekliliği öylesine belirgin, o kadar acildi ki, kaosa yer bırakılmadı bir nezbe dahi. Elbette bu durum, modernite kulvarına tıpkı bizim gibi "gecikerek" giren tüm uluslarda gözlemlenebilir. Benzer şekilde, Yunan ve Bulgar romancılığı da, ulusal-kimliğin-inşası-aidiyetin-hudutlarının-saptanması-gerekliliğinin gergin ipi üzerinde attı ilk adımlarını. Eğer böylesine düz bir çizgi izlediyse başlangıcında, sırf bu yüzden... boşluğa düşme endişesinden...



150 yıl sonra bugün Türk romancılığı başlangıç noktasından çok uzaklaştı elbet. Ama gene de tohumunun izlerini taşıyor. Bu sebepten ötürü bugün de, tıpkı dün olduğu gibi Türk romanı **ne** anlattığını, **nasıl** anlattığından katbekat daha fazla önemsiyor. Bir başka ifadeyle, dün olduğu gibi bugün de, dil ve üslup ikinci planda. Romancının perspektifi, vermek istediği mesaj, iletmek istediği doğrular öne çıkarken, bir edebi tür olarak roman, "mühendislik" gerektiren bir uğraş olarak belirginleşmekte. Toplumsal dolaşımda da roman, hep soğukkanlı bir mantık ve mühendisane kurgularla özdeş.

Türk romanı başından itibaren Dionysus'u değil, Apollon'u kutsamıştır. Esriklikten ziyade doğruculuğu; sezgiden ziyade akılcılığı, şüphecilikten ziyade öğreticiliği, sarhoşluktan ziyade ayıklığı,... İdeolojik yelpazenin farklı farklı kenarlarında mevzilenmiş romancılar, aralarındaki olanca görüş farklılıklarına rağmen bu hususta benzeşirler. Türk romancılarının ortak özelliği romanlarını yazarken fazlasıyla ayık olmalarıdır; kendilerinin ve metinlerinin fazlasıyla bilincinde. Kanımca, 150 yıl sonra bugün Türk romanında hâlâ ve ısrarla eksik olan şey VECD hâlidir.

İLYAS DİRİN

## ROMAN KAYNAKÇASI

**ROMAN ÜZERİNE KİTAPLAR**

**I-Telif:**

*10 Türk Romanı,* Fethi Naci, Oğlak Yay., İstanbul 1971, 95 s.

*40 Yılda 40 Roman,* Fethi Naci, Oğlak Yay., İstanbul 1994, 350 s.

*100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme,* Fethi Naci, Gerçek Yay., İstanbul 1981, 517 s.

*50 Yılda 50 Türk Romanı,* Fethi Naci, Oğlak Yay., İstanbul 1997

**Amerikan Romanı (1990-1950),** Seçkin Ergin, Ege Üniv. Sosyal Bilimler Fak. Yay., İzmir 1982, 119 s.

*Amerikan Romanında Gerçekçilik,* Necla Aytür, DTCF Yay., Ankara 1974, 165 s.

*Ana Hatlarıyla Türkiye'de Roman Sanatı ve Gelişimi Üzerine Bir Deneme,* İbrahim Ulvi Yavuz, Beka Yay., İstanbul 1999, 272 s.

*Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri,* Jale Parla, İletişim Yay., İstanbul, 1990, 128 s.

*Başlangıcından Günümüze Kadar Türk Romanları,* Şemsettin Kutlu, Toker Yay., İstanbul 1987, 388 s.

*Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı,* N. Ziya Bakırcıoğlu, Ötüken Yay., İstanbul, 1983, 286 s.

*Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı,* Cahit Kavcar, KTB. Yay., Ankara 1985, 286 s.

*Beş Romancı Köy Romanı Üzerine Tartışıyor* [Fakir Baykurt, Kemal Tahir, Mahmut Makal, Orhan Kemal, Talip Apaydın], Haz. Turhan Tükel, Düşün Yay., İstanbul 1960, 95 s.

*Cumhuriyet Devri Hikâye ve Romanı,* Prof. Dr. Orhan Okay, AÜ. FEF. Yay., Erzurum 1992, 66 s.

*Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu,* Ali Şükrü Çoruk, Kitabevi, İstanbul 1995, 413 s.

*Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü,* Olcay Önertoy, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1984, 397 s.

*Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy,* Ramazan Kaplan, KTB Yay., Ankara 1988, 344 s.

*Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman I (1919-1930),* Tahir Alangu, Asaf Ertekin Yay., İstanbul 1959, 317 s.

*Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II (1930-1940),* Tahir Alangu, Asaf Ertekin Yay., İstanbul 1965, 441 s.

*Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman III (1940-1950),* Tahir Alangu, Asaf Ertekin Yay., İstanbul 1965, 442-863 s.

*Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler,* Gürsel Aytaç, Gündoğan Yay., Ankara 1990, 504 s.

*Donkişot'tan Bugüne Roman,* Jale Parla, İletişim Yay., İstanbul 2000

*Edebiyat ve Roman,* Fatih Tepebaşılı, Çizgi Kitabevi Yay., Konya 2000, 170 s.

*Edebiyatımızın Üvey Evladı: Tarihî Roman,* Baran Dural, Bizim Gergef Yay., İstanbul 1992.

*Genç Romancılarımız ve Eserleri,* M. Behçet Yazar, Ahmet Sait Basımevi, İstanbul 1937, 254 s.

*Gerçeklik ve Roman,* A. Mümtaz İdil, Dayanışma Yay., Ankara 1983, 136 s.

*Henry James ve Roman Sanatı,* Ünal Aytür, AÜ DTCF Yay., Ankara 1977, 155 s.

*Hikâye ve Romanımızda Çocuk,* Alev Sınar, Alfa Yay., İstanbul 1997, 237 s.

*Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açıdan Türk Romanı,* İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof. Habora Kitabevi, İstanbul 1969, 275 s.

*İlk Köy Romanlarında Halk Kültürü,* Dilaver Düzgün, 1992

*Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I,* Osman Gündüz, MEB Yay., İstanbul 1997, 504 s.

*Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema II,* Osman Gündüz, MEB Yay., İstanbul 1997, 505-1082 s.

***Mükemmel Roman Hülasaları,*** Murat Uraz, M. Sadık Kâğıtçı Basımevi, İstanbul 1945, 251 s.
***Okunacak Romanlar,*** Baha Dürder, Yeni Matbaa, İstanbul 1959, 64 s.
***Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik,*** Taner Timur, Afa Yay., İstanbul 1991, 396 s.
***Roman Anlayışı,*** Baha Dürder, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971, 350 s.
***Roman Düşüncesi ve Türk Romanı,*** Mustafa Miyasoğlu, İstanbul 1997
***Roman Hülâsaları,*** Zahir Güvemli– Azize Erten Bergin, Ekin Basımevi, İstanbul 1961, 327 s.
***Roman Kavramı ve Türk Romanı,*** Hilmi Yavuz, Bilgi Yay., Ankara 1977, 173 s.
***Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu,*** Durali Yılmaz, KB Yay., Ankara 1990, 144 s.
***Roman Kitabı,*** Semih Gümüş, Adam Yay., İstanbul 1991, 191 s.
***Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme,*** Mehmet Rifat Güzelşen, İstanbul Üniversitesi Yay., İstanbul 1978, 149 s.
***Roman Notları I,*** Kemal Tahir, Bağlam Yay., İstanbul 1990, 237 s.
***Roman Notları II,*** Kemal Tahir, Bağlam Yay., İstanbul 1991, 448 s.
***Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,*** Şerif Aktaş, Birlik Yay., Ankara 1984, 143 s.
***Roman Sanatı ve Romanın Unsurları,*** Mehmet Tekin, SÜ Eğitim Fakültesi Yay., Konya 1989, 112 s.
***Roman Sanatı ve Toplum,*** Durali Yılmaz, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1996, 156 s.
***Roman ve Hayat,*** M. Fatih Andı, Kitabevi, İstanbul 1999, 147 s.
***Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi,*** Nahit Sırrı Örik, Varlık Yay., İstanbul 1933, 63 s.
***Roman ve Okuyucu*** [Medeni Kanunun Onaltıncı Yıldönümünden ayrı basım], Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul 1944, 103-121 s.
***Roman ve Yaşam,*** Fethi Naci, Can Yay., İstanbul 1992, 221 s.
***Roman ve Yazarlık Onuru,*** Samim Kocagöz, Çağdaş Yay., İstanbul 1983, 155 s.
***Romancılar Konuşuyor,*** Mehmet Nuri Yardım, Kaknüs Yay., İstanbul 2000, 296 s.
***Romanda Bakış Açısı ve Anlatış,*** Hasan Boynukara, Boğaziçi Yay., İstanbul 1997, 241 s.
***Romanda Hesaplaşma,*** Naci Çelik, Türkiye Defteri Yay., Ankara 1971, 133 s.
***Romanda Millî Mücadele (1918-1928),*** Ahmet Kıymaz, Akçağ Yay., Ankara 1991, 294 s.
***Romanımız ve İnsanımız,*** Durali Yılmaz, Nakışlar Yay., İstanbul 1976, 128 s.
***Romanların Dünyasında,*** Atilla Özkırımlı, İstanbul 1994
***Seçme Romanlar (Yazarları, özetleri, eleştiriler, kaynaklar),*** Asım Bezirci - Refika Taner, Hür Yay., İstanbul 1973
***Sosyal ve Siyasî Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı,*** Alemdar Yalçın, Günce Yay., Ankara, 1997
***Sovyet Romanı,*** A. Mümtaz İdil, Yarın Yay., İstanbul 1983.
***Tanzimat Edebiyatı II - Hikâye ve Roman,*** Ali İhsan Kolcu. 1999
***Tanzimat Edebiyatında Kölelik,*** İsmail Parlatır, TTK Yay., Ankara 1987, 227 s.
***Tanzimat Edebiyatında Roman ve İnsan,*** Hayati Baki, Promete Yay., Ankara 1993
***Türk Edebiyatı Hikâye ve Roman Antolojisi,*** Cevdet Kudret, Ahmet Sait Basımevi, İstanbul 1954, s.
***Türk Edebiyatı Hikâye ve Roman Antolojisi,*** Sevim Telci, 1973
***Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I (1859-1910),*** Cevdet Kudret, İstanbul 1965, 353 s.
***Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II (1910-1923),*** Cevdet Kudret, İstanbul 1967, 430 s.
***Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III (1923-1959),*** Cevdet Kudret, İstanbul 1990
***Türk Edebiyatından Seçme Özetler,*** Murat Uraz, Hüsnütabiat Mat., İstanbul 1962, 125 s.
***Türk Romanı Üzerine Eleştiriler (1980-1990),*** Cavit Yıldırım, İzmir 1991
***Türk Romanı ve Öteki: Ulusal Kimlikte Yunan İmajı,*** Herkül Millas, Sabancı Üniversitesi Ya.y., İstanbul 2000, 382 s.
***Türk Romanı,*** [Açıkoturum]. Haz. Mehmet Seyda, Tekin Yayınevi, İstanbul 1969, 84 s.
***Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I (Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a),*** Berna Moran, İletişim

Yay., İstanbul 1983, 286 s.
***Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II (Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a),*** Berna Moran, İletişim Yay., İstanbul 1990, 248 s.
***Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III (Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya),*** Berna Moran, İletişim Yay., İstanbul 1994, 138 s.
***Türk Romanında Aile Kurumu,*** Nüket Esen, Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Başkanlığı Yay., Ankara 1991, 256 s.
***Türk Romanında İşgal İstanbulu,*** Mehmet Törenek, Kitabevi, İstanbul 2002, 199 s.
***Türk Romanında Kadın (1923-1938),*** Bahriye Çeri, Simurg Yay., İstanbul 1996
***Türk Romanında Köye Doğru,*** Gündüz Akıncı, AÜ. DTCF Yay., Ankara 1961, 39 s.
***Türk Romanında Millî Mücadele,*** Dr. Aytekin Yakar, AÜ. DTCF Yay., Ankara 1973, 130 s.
***Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,*** Yıldız Ecevit, İletişim Yay., İstanbul 2001. 240 s.
***Türk Romanından Altın Sayfalar,*** Selim İleri, YKY, İstanbul, 1995
***Türk Romanının Doğuşu,*** Güzin Dino, Cem Yay., İstanbul 1978, 203 s.
***Türk Romanları Resimli Antolojisi (1871 –1954),*** Zahir Güvemli. Türkiye Basımevi, İstanbul 1954. 183 s.
***Türk Romanları,*** Kemal Seyit Karaalioğlu, İstanbul 1983
***Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm,*** Sevim Kantarcıoğlu, KTB Yay., Ankara 1988, 320 s.
***Türk ve Dünya Romanlarından Seçmeler,*** Cevdet Yalçın, Yalçın Yay., Ankara 1986, 207 s.
***Türkçede Roman,*** Mustafa Nihat Özön, Remzi Kitabevi, İstanbul 1936, 336 s.
***Yaşayan Romanlarımızdan Roman Analizleri*** [Ders Notları], Himmet Uç, Diyarbakır 2000, 134 s.
***Yüzyılın 100 Türk Romanı,*** Fethi Naci, Adam Yay., İstanbul, Ekim 1999, 691 s.
***Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir, Roman ve Şiir Üzerine Eleştirel Denemeler,*** Füsun Akatlı, Boyut Yay., İstanbul 1997, 207 s.

**II-Türcüme:**

***100 Büyük Roman I,*** H. Abraham Lass, çev. Nejat Muallimoğlu, Ötüken Yay., İstanbul 1980. 344 s.
***100 Büyük Roman II,*** H. Abraham Lass, çev. Nejat Muallimoğlu, Ötüken Yay., İstanbul 1980. 350 s.
***100 Büyük Roman III,*** H. Abraham Lass, çev. Nejat Muallimoğlu, Ötüken Yay., İstanbul 1980. 388 s.
***Karnavaldan Romana,*** Mikhail Bakhtin, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, 398 s.
***Roman Biçimleri,*** Franz K. Stanzel, çev. Fatih Tepebaşılı, Çizgi Kitabevi. Konya 1997, 105 s.
***Roman Dünyası ve İncelemesi,*** Ronald Bourneuf - Réal Quellet, çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989, 231 s.
***Roman Kuramı,*** Georg Lukacs, çev. Sedat Umran, Say Yay., İstanbul 1985, 151 s.
***Roman Sanatı,*** Kléber Haedens, çev. Yaşar Nabi Nayır, Varlık Yay., İstanbul 1953
***Roman Sanatı,*** E. M. Forster, çev. Ünal Aytür, Adam Yay., İstanbul 1982, 288 s.
***Roman Sanatı,*** Milan Kundera, çev. İsmail Yerguz, Afa Yay., İstanbul 1989. 187 s.
***Roman Sanatını Tanıyalım,*** Flavio Conti, çev. Eren Soley, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985, 63 s.
***Roman Teorisi,*** Philip Stevick-Norman Freidman, çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yay., Ankara, 1988,
***Roman Üstüne Denemeler,*** Michael Butor, çev. Mehmet-Sema Rifat, Düzlem Yay., İstanbul 1991
***Roman Yazma Sanatı,*** B. Ronald Tobias, çev. Mehmet Harmancı, Say Yay., İstanbul 1996
***Romantik Yalan ve Romansal Hakikat,*** René Girard, çev. A. E. İldem, Metis Yay. , İstanbul 2001
***Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900),*** Robert P. Finn, çev. Tomris Uyar, Bilgi Yay., Ankara 1984, 244 s.
***Yeni Roman,*** Alain Robbe Grillet, çev. Asım Bezirci, Ara Yay., İstanbul 1989. 115 s.

**ROMAN ÖZEL SAYILARI**

Edebiyat dergiciliğini önemli kılan özelliklerin başında hiç şüphesiz kalıcı ürünler yayımlamak ve yeni isimler yetiştirmek gelmektedir. Bu misyonun yanında bir de "özel sayı" çalışmalarıyla edebiyat tarihimize kalıcı ürünler kazandıran dergilerimiz de önemli bir yere sahip olmaktadır. Bugüne kadar hazırlanmış olan özel sayıların bir kısmı edebiyatımızda yerini alırken bir kısmı da unutulup gitmiştir. Bu unutulmuşluğun çeşitli sebeplerinden bahsetmek mümkün. Burada aklımıza iki sebep gelmektedir: Birincisi unutulan özel sayıların kalıcı özelliklerden yoksun kalması, ikincisi de edebiyat dergiciliği üzerine yeterince araştırmalar yapılmamış olmasıdır. Biz de "Roman Özel Sayıları" başlığı ile bu çalışmamızda edebiyat dergilerinin özel sayı yönüne dikkat çekmek istedik. İlk olarak *Hece*'nin roman özel sayısı için hazırlamış olduğumuz "Roman Özel Sayıları"nda romanla ilgili özel sayıları genel hatlarıyla tanıtma yoluna gittik. Yine *Hece*'nin daha önce yayımlanmış olan hikâye ve şiir özel sayılarındaki kaynakça bölümünde yer alan özel sayılara baktığımızda onların romana nazaran çok daha fazla olduklarını görmekteyiz. Gerek hikâye ve şiir özel sayıları yayımlamış olan gerekse bunların dışında kalan edebiyat dergileri üzerinde yapmış olduğumuz çalışmalar neticesinde toplam sekiz roman özel sayısı tespit edebildik. Bir konu etrafında hazırlanan özel sayıların haricinde kimi dergiler edebiyatçılar üzerine birçok özel sayılar da hazırlamıştır. Biz de konumuzla ilgili olarak romancılar üzerine özel sayı ve dosyaları, ayrıca burada "Romancılar Üzerine Özel Sayı ve Dosyalar" başlığı ile bir araya getirmeye çalıştık. Bunun haricinde roman ve romancılar üzerine yapılmış olan açıkoturum ve soruşturmalara da çalışmamızın sonunda yer verdik.

"Roman Özel Sayıları", dergiler üzerine yürüttüğümüz bir çalışmanın ürünü olarak meydana gelmiştir. Yalnız kimi gazetelerde rastladığımız roman üzerine açık oturum ve soruşturmaları, daha zengin görünmesi amacıyla, bu bölüme dahil ettik. Her şeyden önce bu çalışmamızın noksansız bir kaynakça iddiası taşımaktan uzak durduğunu özellikle belirtmek isteriz. En başta "Diğerleri" başlıklı bölümün sürekli ilâve edilmesi gereken bir yönünün olduğunu söyleyebiliriz.

***

Söz konusu bu roman özel sayılarından ilki, bugüne kadar hazırladığı özel sayılarla ayrı bir öneme sahip olan *Türk Dili* dergisi tarafından hazırlanmıştır. Birkaç ay arayla iki cilt olarak yayımlanmış olan *Türk Dili*'nin bu roman özel sayısı Temmuz 1964 tarihini taşımaktadır. Bu özel sayı, Agâh Sırrı Levend'in "Son Yüzyılda Roman" yazısıyla başlıyor. "Cumhuriyet Çağında Türk Romanı" başlığını taşıyan ikinci yazıda ise Konur Ertop, Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri ve Refik Halit'in Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayımlanan romanlarını ele alınan konular etrafında inceliyor.

Bu ilk roman özel sayısının kaynakça niteliği taşıyan çaalışmalarının Baha Dürder

ve Ali Püsküllüoğlu tarafından hazırlanmış olduğunu görüyoruz. Baha Dürder, "Roman Üzerine Kitaplar" başlıklı çalışmasında 1964'e kadar roman üzerine yayımlanmış olan kitapları bir araya getirmiş. Ali Püsküllüoğlu ise "Türk Romanları Kısa Kronolojisi"nde Türk edebiyatında yayımlanan romanları kronolojik olarak listelemiş.

Daha sonraki yıllara ait roman özel sayılarında olduğu gibi burada da seçme romanlardan alıntılara gereğinden fazla yer verilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Romanın sinema ve tiyatro üzerindeki akisleri üzerine iki yazı da bu özel sayının son çalışmaları olarak yer alıyor. Bu yazılar Metin And ve Nijat Özön imzasını taşımaktadır.

*

*Türk Dili*'nin roman özel sayısının ikinci cildi de yine aynı yıl yayımlanır. Aralık 1964 tarihli bu roman özel sayısının bütünü, dört bölüm hâlinde Batı edebiyatına ayrılmıştır. "Alman Edebiyatı" başlıklı birinci bölümünün yazısı "Almanya'da Roman Kuramlarına Genel Bir Bakış" başlığı ile Melâhat Özlü imzasını taşıyor. Ayrıca burada Alman edebiyatının önemli isimlerinden Thomas Mann, Hermann Hesse, Klaus Betzen ve Rüdiyer'in eserlerinden alıntılar yer almaktadır.

"Avusturya Edebiyatı" başlıklı ikinci bölümün yazısı da yine Melâhat Özlü'ye ait. Özlü, "Avusturya Romanına Genel Bir Bakış" başlıklı yazısında Avusturya romanı üzerinde önemli değerlendirmelerde bulunuyor. Burada Franz Kafka ve Hermann Broch'un eserlerinden yapılan alıntıların yanında Wolgang Kraus, Wilhelm Emrich ve Wilhelm Grenzmann'ın roman görüşleri, bu bölümün tamamlayıcı yazıları olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Amerikan Romanı" başlıklı bölümün "Amerikan Romanı"nı Talât Sait Halman tanıtıyor. Leylâ Kermenli ise "Altı Romancı" yazısında Amerikan edebiyatının Ernest Hemingway, John Steinbeck ve William Faulkner gibi önemli romancılarını inceliyor.

"İngiliz Edebiyatı" başlığını taşıyan son bölümde ise İngiliz romanını Akşit Göktürk tanıtıyor. "İngiliz Romanına Bir Bakış" başlıklı bu yazıdan sonra dergi sayfalarında Gilbert Phelps, Fielding Wirgina Woolf, James Joyce gibi önemli İngiliz edebiyatçılarından yapılan alıntılara yer verilmiştir.

*

*Türk Dili*'den birkaç ay sonra *Yeni Dergi*'nin, edebiyatımıza bir roman özel sayısı kazandırmış olduğunu görüyoruz. Edebiyatımızda özel sayıları önemseyen ve bu yönde kalıcı çalışmalara imza atmış olan *Yeni Dergi*'nın roman özel sayısı, "Romanda Bilinç Akımı" adıyla Mayıs 1965'te yayımlanır. Bu roman özel sayısının ilk bakışta dikkat çeken en önemli özelliği tercüme yazılarla hazırlanmış olmasıdır. *Yeni Dergi*'nin bu sayısı, adından da anlaşılacağı gibi romanda bilinç akımı üzerine Batı edebiyatından yapılan çeviri yazılarla alıntılardan ibaret bir roman özel sayısı niteliği taşımaktadır. Romanda bilinç akımı üzerine yazılarına yer verilen yazarların başında Lawrence E. Bowling, Robert Humprey, Staurt Gilbert ve David Daiches gelmektedir. Ayrıca bilinç akımı tekniğinin Batı edebiyatında önemli temsilcilerinden olan Marcel Proust, James Joyce, Virginia Wolf ve William Faulkner'un eserlerinden yapılan alıntılar genişçe bir yer tutmaktadır.

*

Bir diğer roman özel sayısı yine *Yeni Dergi* tarafından aynı yıl içerisinde yayımlanır. "Yeni Roman" adını taşıyan ve Kasım 1965 tarihli bu özel sayı da bir önceki gibi yine tercüme yazılarla hazırlanmıştır. Roman kuramı açısından çok önemli yazıların bir araya getirildiği bu roman özel sayısında Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Mauriac, Maurice Nadeau ve Jean-Paul Sartre'ın yazıları yer alır.

Claude Simon (*Le Palace*) ve Madeleine Chapsal (*Butor Mobile*) ile yapılan röportajların yanında Samuel Beckett, Claude Simon, Michel Butor ve Philippe Sollers gibi Batı'nın önemli edebiyatçılarının eserlerine ait alıntılarla bu roman özel sayısı tamamlanmış olur.

*Yeni Dergi*'nin her iki roman özel sayısında çok önemli yazılar bulunmakla birlikte ele alınan konular etrafında Türk edebiyatından bahsedilmemiş olması ve telif yazılara yer verilmemesi bir zaaf olarak karşımıza çıkmaktadır.

*

1970'li yıllara geldiğimizde ise bu döneme ait sadece bir roman özel sayısına rastlıyoruz. Yine *Türk Dili* dergisi tarafından hazırlanmış olan bu roman özel sayısı "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı" ismini taşımaktadır. Yakın dönem Türk tarihi açısından bir dönüm noktası olan ve edebiyatın birçok alanında derin akisler bırakan Kurtuluş Savaşı üzerine böyle bir özel sayının hazırlanmış olmasının gerçekten de takdire şayan bir tercih olduğunu söyleyebiliriz.

*Türk Dili*'nin Temmuz 1976 tarihini taşıyan ve yedi bölümden oluşan bu roman özel sayısının ilk yazısı Ceyhun Atuf Kansu'ya ait. Ceyhun Atuf'un Kurtuluş Savaşı'nı ana hatlarıyla anlattığı bu yazısından sonra Mehmet C. Doğan 'Türk Romanında Kurtuluş Savaşı" başlıklı yazısıyla karşımıza çıkar. Doğan bu yazısında Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen romanlar üzerinde genişçe bir incelemede bulunuyor. 1922-1976 yılları arasında Kurtuluş Savaşı'yla ilgili yayımlanan romanların azlığından serzenişte bulunan yazar, burada işbirlikçiler, aydın kesim, Anadolu eşrafı, din adamları, köylüler ve çeteler ekseninde Kurtuluş Savaşı romanlarını değerlendirmektedir.

"Romanlar Üzerine" adını taşıyan üçüncü bölüm ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Kemal Tahir, Samim Kocagöz, Tarık Buğra ve Attilâ İlhan gibi Kurtuluş Savaşı'nı ele alan yazarların romanları üzerine inceleme yazılarına ayrılmıştır.

Roman soruşturmasına ayrılan dördüncü bölüm ise bu sayının kanaatimizce en çok dikkat çeken yazıları olarak yer almaktadır. Burada Samim Kocagöz, Tarık Buğra, Attilâ İlhan ve Talip Apaydın gibi edebiyatçılar niçin Kurtuluş Savaşı'nı romanlaştırmış olduklarını oldukça ilginç cevaplarla açıklamaktadırlar.

"Kurtuluş Savaşı Yazını" adını taşıyan beşinci bölümün ayrı bir önem arzettiğini söylememiz gerekir. Sami N. Özerdim, yoğun bir emek sarf ederek hazırlamış olduğu kaynakçada Kurtuluş Savaşı'nı ele alan roman, öykü, oyun, şiir, destan, deneme, söylev, fıkra ve anı gibi edebî türlerin listesini bir araya getirmiş bulunuyor. Özel sayının bu bölümü, araştırmacılar için çok önemli bir kaynak olarak karşımızda durmaktadır.

"Romanlar" başlıklı altıncı bölümde ise Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen *Üç İstanbul*, *Dikmen Yıldızı*, *Yeşil Gece*, *Yaban*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Kutsal İsyan* ve *Küçük*

*Ağa* gibi romanlardan alıntılar yer almaktadır. Bu özel sayı söz konusu alıntılarda geçen kelimeler için Ali Püsküllüoğlu tarafından hazırlanmış olan bir sözlükle tamamlanır.

*

Daha önce yayımlamış olduğu şiir ve hikâye özel sayılarıyla dikkat çeken *Oluşum* dergisi 1980'li yıllara gelindiğinde bir roman özel sayısıyla okuyucusunun karşısına çıkmaktadır. *Oluşum*'un bu roman özel sayısında ilk olarak Gürsel Aytaç'ın "Son On Yılda Türk Romanı" başlıklı yazısı dikkat çeker. Aytaç, burada daha çok ihtilâllerden etkilenerek yazılan romanları incelemektedir. Bu yazının ihtilâlleri konu edinen romanların tespiti açısından da ayrı bir önem arzettiğini söyleyebiliriz. Bu yazıdan sonra Olcay Önertoy, "Cumhuriyet Dönemi Romanında Toplumcu Gerçekçilik" başlıklı çalışmasıyla roman özel sayısına önemli bir katkıda bulunmaktadır.

Yukarıda bahsettiğimiz bu iki önemli yazının dışında dergi sayfalarında ağırlıklı olarak Batı edebiyatıyla ilgili çalışmalar ön plâna çıkmaktadır. *Oluşum*'un bu özel sayısında daha çok çeviri yazılara yer verilmesi, süreç itibariyle Türk romanını ele alan yazılarla roman kuramı üzerine herhangi bir telif yazının bulunmaması, bir kusur olarak yer almaktadır.

*

Bir diğer roman özel sayısı ise edebiyat ve siyaset yazılarına aynı anda sayfalarında yer vermiş olan *Boğaziçi* dergisi tarafından hazırlanmıştır. İkinci döneminde dört sayı yayımlanmış olan *Boğaziçi*'nin Temmuz/Ağustos/Eylül 1991 tarihli 3. sayısı "Roman Özel Sayısı" adını taşımaktadır. Bu sayının ilk sayfalarında Şerif Benekçi ve Sevinç Çokum'la yapılan röportajlar yer almaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Nizamettin Nazif, Suut Kemal Yetkin ve Nihat Sami Banarlı'nın roman ve romancılar hakkındaki yazıları ise iktibas edilmiştir. Diğer taraftan Hicran Göze, Ergün Göze ve Sâmiha Ayverdi'nin roman üzerine izlenimleri dergi sayfalarında yer almaktadır. *Boğaziçi*'nin bu roman özel sayısının dikkat çeken tek yazısı ise Mehmet Tekin'in "Matmazel Noraliyanın Koltuğu" başlığını taşımaktadır. Edebiyatımızda roman ve roman kuramı üzerine bir tek yeni yazının yer almadığı bu sayının ciddî anlamda emek sarf edilerek hazırlanmamış olduğunu gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz.

*

Tespit edebildiğimiz son roman özel sayısı ise gerek uzun süreden beri yayımlanan dergilerin başında yer alması bakımından ve gerekse hazırladığı özel sayılarla önem arzeden *Türk Yurdu* dergisi tarafından hazırlanmıştır. "Türk Romanı" adıyla Mayıs-Haziran 2000'de okuyucuya ulaşmış olan bu roman özel sayısının hacimli bir niteliğe sahip olduğunu görmekteyiz. Yalnız bir kusur olarak şunu söyleyebiliriz ki, *Türk Yurdu*'nun bu roman özel sayısındaki yazılar tasnif edilmeden bir araya getirilmiştir. Romanla ilgili birbirinden çok farklı yazılar, konu tasnifi yapılmadığı için bir nevi derleme intibaı bırakmaktadır.

Roman kuramı ve Türk edebiyatında roman üzerine birçok yazının yer aldığı bu sayıda *Huzur, Osmancık, Küçük Ağa, Yaban, Mai ve Siyah, Fahim Bey ve Biz* gibi edebiyatımızın önemli romanları üzerine yapılan inceleme çalışmaları, ayrı bir öneme sahip görünüyor. Bu sayıda bir de soruşturmaya yer verilmiştir. Fakat bu soruş-

turmanın iki yazarın cevabından ibaret olması önemini azaltmaktadır.

*Türk Yurdu*'nun roman özel sayısının kaynakçası ise Ramazan Çiftlikçi tarafından "Türk Hikâye ve Romanı Üzerine Ülkemizde Yapılan Başlıca Çalışmalar" başlığı ile hazırlanmıştır. Evvela teknik açıdan bunun diğer yazıların arasında bulunması bir kusur olarak görünmektedir. Kaynakça niteliği taşıyan bu tür çalışmaların derginin sonunda yer almasının daha uygun düşeceği kanaatindeyiz. Çiftlikçi, burada roman üzerine yayımlanmış olan eserleri çeşitli ara başlıklarla inceleyerek bir araya getirmiş. Önemli bir kaynakça olarak karşımıza çıkan bu çalışmada noksanların daha çok yakın zamanda çıkmış olan eserler etrafında olduğunu görmekteyiz. Ayrıca roman kuramı üzerine Türkçe'ye kazandırılmış olan kitaplarda noksanların biraz daha göze battığını söylemek zorundayız. Yine de söz konusu kaynakçanın araştırmacılar açısından çok önemli bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz.

**DİĞERLERİ:**

**I-Roman Üzerine Dosyalar:**

Eleştirmenler, Romancılar Yüzyılın Başından Bugüne Türk Romanını Tartışıyor I, *Hürriyet Gösteri*, y. 1, nr. 4, Mart 1981, s. 60-79.

Eleştirmenler, Romancılar Yüzyılın Başından Bugüne Türk Romanını Tartışıyor II, *Hürriyet Gösteri*, y. 1, nr. 5, Nisan 1981, s. 62-79.

Okumanın İlk Basamağı: Hafif Romanlar, *Hürriyet Gösteri*, y. 2, nr. 19, Haziran 1982, s. 62-79.

[Roman Dosyası], *Edebiyat Ortamı*, y. 1, nr. 5, Haziran 1997, s. s. 27-44.

Romanımızda Aydın Kavramı ve "Tip"ler, *Hürriyet Gösteri*, nr. 38, Ocak 1984, s. 43-57.

Türkiye Dosyası 1980 –1990: Roman, *Varlık*, y. 57, nr. 999, Aralık 1990, s. 7-20.

Yeni Bir Anlatım Aracı Çizgi Roman, *Hürriyet Gösteri*, nr. 61, Aralık 1988, s. 64-82.

**II-Romancılar Üzerine Özel Sayı ve Dosyalar:**

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yeditepe*, nr. 56, 1-15 Şubat 1962.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Kitap Belleten*, nr. 2, Mayıs 1962.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, 31 Aralık 1962.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 91-143.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hece*, y. 6, nr. 61, Ocak 2002, 216 s.

Edebiyatımızda Işınsu, *Töre*, y. 12, nr. 139, Aralık 1982, s. 33-120.

Franz Kafka, *Yeni Dergi*, y. 1, nr. 11, Ağustos 1965, s. 74-198.

Halide Nusret Zorlutuna, *Defne*, y. 2, nr. 42, Haziran 1967, s. 3-14.

Halide Nusret Zorlutuna 80 Yaşında, *Töre*, y. 11, nr. 125, Ekim 1981, s. 2-24.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Türk Dili*, nr. 529, Ocak 1996, s. 87-248.

Honoré de Balzac [Dosya], *Kitap-lık*, nr. 49, Eylül/Ekim 2001, s. 99-157.

Kafka, *Yazko Çeviri*, nr. 16, Ocak/Şubat 1984, 229 s.

Kemal Tahir, *Türkiye Defteri*, nr. 6, Nisan 1974, 97 s.

Maksim Gorki, *Yeni Dergi*, y. 4, nr. 47, Ağustos 1968, s. 72-149.

Mustafa Miyasoğlu, *Seviye*, y. 2, nr. 12, Mart-Nisan 1999, 32 s.

Nâmık Kemal [Dosya], *Çınaraltı*, nr. 21, 27 Birincikânun 1941, s. 3-10.

Nâmık Kemal [Dosya], *Türk Edebiyatı*, nr. 182, Aralık 1988, s. 42-67.

Nâzım Hikmet-Orhan Kemal [Dosya], *Yansıma*, y. 3, c. 2, nr. 31, Temmuz 1974, s. 8-29. 44-58.

Necip Mahfuz, *Hürriyet Gösteri* [Ek], nr. 92, Temmuz 1988, 16 s.

Orhan Kemal Özel Bölümü, *Yazko Edebiyat*, nr. 47-48, Eylül-Ekim 1984, s. 95-120.

Orhan Kemal, *Yeni Edebiyat*, nr. 9, Temmuz 1970, 30 s.
Orhan Kemal, *Türkiye Defteri*, nr. 10, Ağustos 1974, 120 s.
Orhan Pamuk Dosyası, *Sanat Olayı*, nr. 21, Şubat 1984, s. 32-41.
Ölümünün 10. Yılında Atsız [Dosya], *Boğaziçi*, nr. 42, Aralık 1985, s. 17-35.
Ölümünün 100. Yılında Nâmık Kemal, *Hürriyet Gösteri* [Ek], nr. 92, Temmuz 1988, 32 s.
Peyami Safa, *Ocak*, y. 2, nr. 19, Temmuz 1969, 15 s.
Reşat Nuri Güntekin, *Hürriyet Gösteri* [Ek], nr. 109, Aralık 1989, 32 s.
Romanımızın Yüz Akı Tarık Buğra'yı Uğurlarken... [Dosya], *Türk Edebiyatı*, nr. 246, Nisan 1994, s. 9-22.
Sabahattin Ali, *Yansıma*, y. 2, c. 2, nr. 15, Mart 1973, s. 129-224.
Sâmiha Ayverdi [Dosya], *Türk Edebiyatı*, nr. 127, Mayıs 1984, s. 23-57.
Sâmiha Ayverdi'nin 50. Sanat Yılı [Dosya], *Türk Edebiyatı*, nr. 180, Ekim 1988, s. 39-49.
Tarık Buğra ve Güneş Rengi Yapraklar, *Türk Edebiyatı*, nr. 233, Mart 1993, 60 s.
Tarık Buğra, *Töre*, nr. 116-117, Ocak-Şubat 1981, 45 s.
William Faulkner, *Yeni Dergi*, y. 4, nr. 38, Kasım 1967, s. 295-392.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hürriyet Gösteri* [Ek], nr. 101, Nisan 1989, 32 s.

**III. Roman Üzerine Açıkoturum ve Soruşturmalar:**

• Adalet Ağaoğlu Ne Yaptı? [*Bir Düğün Gecesi* romanı üzerine soruşturma: Hasan Hüseyin, Mustafa Ekmekçi, Mustafa Şerif Onaran, Konur Ertop, Çetin Altan, Tahsin Yücel, Cahit Külebi, Ertuğrul Özkök, H. Vasfi Uçkan], *Yankı*, nr. 517, 28 Şubat/1 Mart 1981, s. 32-33.
• Bilge Karasu'nun Gece'si Üzerine [Açıkoturum: Füsun Akatlı, Fatih Özgüven], *Hürriyet Gösteri*, nr. 52, Haziran 1985, s. 7-9.
• Bir Düğün Gecesi Üzerine [Soruşturma: Konur Ertop, Füsun Akatlı, Atilla Özkırımlı], *Varlık*, y. 48, nr. 886, Temmuz 1981, s. 22-23.
• Dünden Yarına Türk Romanı [Soruşturma: Emine Işınsu, Sevinç Çokum, Alev Alatlı, Mehmed Niyazi, Orhan Pamuk, Yavuz Bahadıroğlu], *Türk Edebiyatı*, nr. 244, Şubat 1994, s. 32-40.
• Genç Romanımız [Açıkoturum: Hasan Bülent Kahraman, Ahmet Altan, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu], *Hürriyet Gösteri*, nr. 64, Mart 1986, s. 5-8.
• İyi Roman Nasıl Olmalıdır? [Soruşturma: Çev. Halis Acarı], *Dost*, c. 1, nr. 5, Şubat 1958, s. 21-26.
• Kemal Tahir Üzerine [Açıkoturum: Cahit Tanyol, Selâhattin Hilav, Hayati Asılyazıcı, Hilmi Yavuz], *Özgür İnsan*, c. 6, nr. 45, Temmuz 1977, s. 80-97.
• Kitapları ve Kaynaklarıyla Adalet Ağaoğlu [Açıkoturum: Doğan Hızlan, Adalet Ağaoğlu, Jale Parla, Orhan Koçak], *Hürriyet Gösteri*, nr. 168, Kasım 1994, s. 20-26.
• Küçük Ağa [Soruşturma: Yücel Çakmaklı, İlksan Bektaş, Fethi Naci, Tarık Buğra], *Sanat Olayı*, nr. 22, Mart 1984, s. 72-79.
• Küçük Ağa [Soruşturma: Tarık Buğra, Yücel Çakmaklı, Mehmet Kaplan, Metin Erksan, İlksan Bektaş, Çetin Tekintör], *Boğaziçi*, nr. 23, Mayıs 1984, s. 35-41.
• Küçük Ağa Üzerine Tartışma [Açıkoturum: M. Sercan, Y. Çakmaklı, C. Gündodu, Tarık Dursun K., Tarık Buğra], *Varlık*, nr. 922, Temmuz 1984, s. 30-33.
• Modern Türk Romanında Yol Alırken [Soruşturma: Attila İlhan, Demir Özlü, Selçuk Baran, Fakirt Baykurt, Ferit Edgü, Yıldız İncesu, Salah Birsel, Talip Apaydın, Güven Turan, Oktay Akbal], *Dünya*, 2 Ocak 1979, 4 Ocak 1979, 5 Ocak 1979, 14 Ocak 1979, 22 Ocak 1979, 24 Ocak 1979, 29 Ocak 1979, 3 Şubat 1979, 7 Şubat 1979.
• Orhan Kemal Ödülü Jüri Üyeleri, Oylarını Hangi Eserlere Niçin Verdiler [Soruşturma: Mehmet Doğan, Konur Ertop, Vedat Günyol, Rauf Mutluay, Nurer Uğurlu, Hilmi Yavuz], *Milliyet Sanat*, nr. 82, 31 Mayıs 1974, s. 4-5, 22.
• Roman Üzerine Açıkoturum, *Yeni Dergi*, nr. 96, Eylül 1972, s. 122-127.

• Roman Soruşturmasının Ardında Yatan Gerçekler [Hasan Bülent Kahraman, Adnan Binyazar, Selim İleri, Pınar Gür, Mehmet Seyda, Oktay Akbal, Rauf Mutluay, Demirtaş Ceyhun], *Özgür İnsan*, c. 6, nr. 49, Kasım 1977, s. 62-81.

• Roman ve Söylem I-II [Soruşturma: Ali K. Metin, Orhan Okay, Mehmet Kahraman, Mustafa Miyasoğlu, Nurullah Çetin, Birol Dok/Sevim Kantarcıoğlu, Naci Bostancı, Mehmet Can Doğan, Şaban Sağlık, Ersin Özarslan, Ali K. Metin, Alemdar Yalçın], *Edebiyat Ortamı*, y. 1, nr. 11, Aralık 1997, s. 28-38; nr. 12, Ocak 1998, s. 55-67.

• Romanda Tip Olgusu ve Tip'in İşlevi Üzerine I-II-III, Haz. Zeynep Karabey [Soruşturma: Berna Moran, Adnan Benk, Hilmi Yavuz, Murat Belge/Erhan Bener, Bekir Yıldız, Ferit Edgü, Pınar Gür/Kerim Korcan, Çetin Altan, Tarık Dursun K., Selim İleri], *Yazko Edebiyat*, c. 4, nr. 24, Ekim 1982, s. 94-111; c. 4, nr. 26, Aralık 1982, s. 89-103; c. 5, nr. 27, Ocak 1983, s. 88-100.-

• Romandan Televizyona Küçük Ağa [Soruşturma: Alemdar Yalçın, Yağmur Tunalı, Nevzat Çalıkuşu, Mustafa Hasan, Oğuz Çetin, İbrahim Şahin, Ahmet Bican Ercilasun, Çetin Karamanbey, Refik Duran, Nihat Genç], *Töre*, y. 13, nr. 156, Mayıs 1984, s. 4-22.

• Toplu Soruşturmamız [Hikâye ve roman üzerine: Gülten Akın, Başaran, Adnan Binyazar, Orhan Hançerlioğlu, Ceyhun Atuf Kansu, Samim Kocagöz, Cevdet Kudret, Aziz Nesin, Emin Özdemir, Mehmet Salihoğlu, Hasan Şimşek], *Varlık*, y. 40, nr. 788, Mayıs 1973, s. 6-7.

• Türk Edebiyatı Vakfı'nda Roman Sohbeti [Açıkoturum: Sabahat Emir, Ahmet Kabaklı, Durali Yılmaz, Tahir Kutsi Makal], *Türk Edebiyatı*, nr. 206, Aralık 1990, s. 54-57.

• Türk Romanı ve Toplum Gerçekleri [Açıkoturum: Mehmet Kaplan, Tarık Buğra, Kemal Tahir], *Milliyet*, 28 Kasım 1971.

• Türk Romanı ve Türkiye Gerçekleri [Açıkoturum: Hasan İzzettin Dinamo, Kemal Bilbaşar, Erol Toy, Tarık Dursun K., Atilla Özkırımlı], *Varlık*, y. 48, nr. 888, Eylül 1981, s. 13-17.

• Türk Romanının Bugün Bulunduğu Nokta ve Geleceği [Soruşturma: Demir Özlü, Adalet Ağaoğlu, Aysel Özakın, Pınar Kür, Demirtaş Ceyhun, Tahsin Yücel, Samim Kocagöz, Kemal Bekir, Burhan Gürel], *Cumhuriyet*, 23 Ekim 1976, 6 Kasım 1976, 11 Aralık 1976, 29 Ocak 1977, 5 Şubat 1977, 12 Şubat 1977, 26 Şubat 1977, 5 Mart 1977, 12 Mart 1977.

• Üç İstanbul Dosyasının Takdimi [Soruşturma: Şükran Kurdakul, Bülent Oran, Feyzi Tuna, Ozkay Alptürk], *Sanat Olayı*, nr. 19, Aralık 1989, s. 28-36.

• Yeni Sezonun Büyük Dizisi: "Osmancık"/"Kuruluş" [Soruşturma: Yücel Çakmaklı, İlksen Bektaş, Tarık Buğra, Cihan Ünal], *Sanat Olayı*, nr. 63, Ağustos 1987, s. 43-47.

• Zeyyat Selimoğlu'yla "Gemi Adamları" Üstüne [Açıkoturum: Doğan Hızlan, Sennur Sezer, Kürşat Başar], *Hürriyet Gösteri*, nr. 50, Ocak 1985, s. 4-7.

**YAZILAR**

Roman üzerine yayımlanan kitaplar kadar edebiyat dergilerinde yer alan yazılar da ayrı bir öneme sahiptir. Romanla ilgili kitaplara baktığımızda ise onların birçoğunun dergilerde yayımlanan yazılardan müteşekkil olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla edebiyat araştırmacıları için dergiler hiç şüphesiz ilk müracaat kaynağı olarak önem kazanmaktadır. Biz de bu amaçla "Yazılar" başlığı ile burada ulaşabildiğimiz kadarıyla edebiyat dergilerinde tespit ettiğimiz romanla ilgili yazıları bir araya getirmeye çalıştık. Dört ara başlıkla tasnif ettiğimiz bu çalışmamız 1930'lu yıllardan başlayıp Aralık 2000 tarihi ile sınırlandırılmıştır

Bu tür çalışmalar için incelenmesi gereken belki yüzlerce dergiden bahsetmek mümkündür. Fakat gerek bu dergilerin hepsini kütüphanelerde bulma imkânının sınırlı olması ve gerekse sarf edilecek olan zamanın yıllarca sürmesi, ister istemez böyle bir çalışmanın alanını daraltmaktadır. Tabiî olarak biz de bu çalışmamızda edebiyatımız açısından önem arzeden ve ulaşma imkânı bulduğumuz dergilere öncelik verdik. Bütününü ya da bir bölümünü incelediğimiz dergileri de "Taranan Dergiler" başlığı ile göstermeyi uygun gördük. Burada yer alanlara ilâve edilmesi gereken onlarca dergi söz konusu edilebilir. Fakat süreli yayınlar açısından oldukça zengin olan Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nin uzun süreden beri kapalı bulunması, hedeflediğimiz bazı dergilerin bu listenin dışında kalmasına yol açtı. Bunun yanısıra romanla ilgili yazıların yoğun bir şekilde yer aldığı *Varlık* ve *Türk Dili* dergilerini 1990'lı yıllara kadar dahil edememiş olmamız, önemli bir noksanlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarananlar listesinde görünmeyen kimi dergilerin muhtelif sayılarında yer alan yazıları da bu çalışmamıza dahil etmeyi uygun gördük. Burada bir araya getirilmiş olan yazılar, söz konusu listedeki dergilerden ibaret değildir. Bunun yanında yine *Hece*'nin Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı'nda (nr. 61, Ocak 2002) Tanpınar ve eserleri hakkındaki yazıları büyük ölçüde bir araya getirdiğimiz için, tekrara düşmemek amacıyla, onları bu çalışmamıza dahil etmedik. Ayrıca değerli dostum Ertuğrul Aydın'ın "Yazılar" bölümüne katkıları olmuştur. Bu vesileyle kendisine teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Son söz olarak bu tür çalışmalardaki önemli görülen noksanların titiz araştırmacılar tarafından tamamlanacağını ümit ettiğimizi belirtmek isteriz.

**Taranan Dergiler:**

*Adam Sanat* (AS), Aralık 1985-Aralık 1995, 121 sayı->

*Ataç*, 15 Mayıs 1962-Ekim 1964, 30 sayı

*Çınaraltı*, 9 Ağustos 1941 –15 Temmuz 1944, 146 sayı; 17 Mart 1948-9 Haziran 1948, 11 sayı

*Defne*, 5 Nisan 1966-Aralık 1967, 48 sayı

*Doğuş*, 1 Mart 1944-Mart 1946, 11 sayı
*Boğaziçi*, Temmuz 1962-Aralık 1988, 77 sayı
*Dergâh*, Mart 1990-Aralık 1993, 46 sayı->
*Edebiyat Ortamı (EO)*, Şubat 1997-Ocak 1998, 12 sayı
*Hece*, Ocak 1997-Aralık 2000, 48 sayı->
*Hisar*, Ocak 1964-Aralık 1980, 202 sayı
*Hürriyet Gösteri (HG)*, Aralık 1980-Temmuz 1995, 176 sayı->
*Kalem*, 15 Mart 1938-1 Haziran 1939, 13 sayı
*Kaşgar*, Aralık 1997-Kasım 2000, 18 sayı->
*Millî Kültür (MK)*, Ocak 1977-Aralık 1990, 79 sayı
*Milliyet Sanat (MS)*, Eylül 1972-31 Aralık 1979, 350 sayı
*Oluş*, İkincikânun 1939-3 Eylül 1939, 36 sayı
*Somut*, Ocak 1979-Şubat 1981, 26 sayı
*Son Duvar (SD)*, Mart 1997 - Nisan 1998, 12 sayı
*Türk Dili (TD)*, Ekim 1951-Eylül 1965, 168 sayı->
*Türk Edebiyatı (TE)*, Ocak 1972-Aralık 1995, 266 sayı,->
*Türkiye Defteri (TkD)*, Nisan 1971-Nisan 1975, 18 sayı.
*Varlık*, 15 Temmuz 1933-1-15 Mart 1944, nr. 1-305; Ocak 1980-Aralık 1982, nr. 880-903->
*Yazko Edebiyat (YE)*, Kasım 1980-Kasım/Aralık 1984, 50 sayı
*Yedi İklim (Yİ)*, Mart 1987-Aralık 2000, 129 sayı->
*Yeni Dergi (YD)*, Ekim 1964-Mayıs 1975, 128 sayı
*Yeni a*, Nisan 1972-Aralık 1973, 21 sayı
*Yeni Sanat (YS)*, Aralık 1973-Mayıs 1975, 10 sayı

***

**I-Roman Kitapları Hakkında Yazılanlar:**

47'liler yahut Bir Romanın Düşündürdükleri [Füruzan], Cemil Meriç, *Hisar*, c. 15, nr. 138, Haziran 1975, s. 6-8.
47'liler, Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 282, Mart 1975, s. 237-38.
74'ten Kalanlar: Sokak, 47'liler, Saragöl, Alpay Kabacalı, *MS*, nr. 120, 21 Şubat 1975, s. 26.
93 Yıllık Bir Roman: Sergüzeşt, Fethi Naci, *HG*, nr. 20, Temmuz 1982, s. 31-32.
Abdülhamit Düşerken, Mehmet Maraşlıoğlu, *Mavera*, y. 6, c. 6, nr. 65, Nisan 1982, s. 19-26.
Acı Çekmek Kimsenin Tekelinde Değil [Sana Gül Bahçesi Vadetmedim], Adnan Şenel, *Polemik*, nr. 8, Ocak 1993, s. 37-38.
Acı Gülüş "Tebessüm-i Elem" I [H. R. Gürpınar], Satı Erişenler, *TD*, nr. 249, Haziran 1972, s. 216-221.
Acı Gülüş "Tebessüm-i Elem" II, Satı Erişenler, *TD*, nr. 250, Temmuz 1972, s. 329-334.
Acı Gülüş "Tebessüm-i Elem" III, Satı Erişenler, *TD*, nr. 251,Ağustos 1972, s. 428-436.
Acı Su [Hasan Kayıhan], Yahya Akengin, *Hisar*, c. 19, nr. 261,Temmuz 1979, s. 15-19.
Acı Tütün [Necati Cumalı], Muzaffer Uyguner, *Varlık*, y. 41, nr. 805, Ekim 1974, s. 13.
Acı Tütün, Demir Özlü, *TD*, nr. 284, Mayıs 1975, s. 394-95.
Acının Gözleri, Ömer Faruk Toprak, *Yeni Ufuklar*, c. 6, nr. 69, Şubat 1958, s. 311-13.
Açlık [R. A. Sevengil], Y. N., *Varlık*, y. 4, nr. 95, 15 Haziran 1937, s. 364-65.
Adalet Ağaoğlu'nun Romanı [Ölmeye Yatmak], Selim İleri, *YD*, y. 10, nr. 110, Kasım 1973, s. 37-44.
Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Değişim, Bunalım, Direniş, Jale Parla, *Somut*, y. 1, nr. 5, Mayıs 1979, s. 54-59.
Adını Unutan Adam [Metin Eloğlu], Fethi Naci, *HG*, nr. 103, Haziran 1989, s. 10-13.
Afrodit Buhurdanında Bir Kadın [Reşat Enis], Suat Derviş, *Yeni Edebiyat*, nr. 14, 1 Mayıs 1941, s. 3.
Ağır Akan Su [Tahir Abacı], M. K., *Dergâh*, nr. 9, Kasım 1990, s. 3-6.

Ağustos Başağı [Sevinç Çokum], Hülya Argunşah, *TE*, nr. 190, Ağustos 1989, s. 34-35.
Ahmet Cemil (I), Rauf Mutluay, *Dost*, c. 8, nr. 7, Ekim 1961, s. 10-11.
Ahmet Cemil (II), Rauf Mutluay, *Dost*, c. 8, nr. 8, Kasım 1961, s. 12-14, 28.
Ahmet Midhat Efendi'nin İlk Naturalist Roman Denemesi I[*Müşahedât*], Necmettin Turinay, *EO*, nr. 7, Ağustos 1997, s. 17-19.
Ahmet Midhat Efendi'nin İlk Naturalist Roman Denemesi II[*Müşahedât*], Necmettin Turinay, *EO*, nr. 8, Eylül 1997, s., 26-30.
Ahmet Midhat Efendi'nin Jöntürk Romanında Geleneksel Kadından Modern Kadına, Melike Türkdoğan, *Yİ*, nr. 115, Ekim 1999, s. 53-57.
Ahmet Midhat Efendi'nin Önemli Bir Romanı: Müşâhedât, Necat Birinci, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, y. 9, nr. 4, Ekim 1980, s. 69-74.
Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu I, Sema Uğurcan, *TE*, nr. 129, Temmuz 1984, s. 55-56.
Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu II, Sema Uğurcan, *TE*, nr. 130, Ağustos 1984, s. 68-69.
Ak Liman [Anar Resuloğlu], M. K., *Dergâh*, nr. 20, Ekim 1991, s. 3-4.
Ak Topraklar [Emine Işınsu], İlhan Geçer, *Hisar*, c. 11, nr. 95, Kasım 1995, s. 30.
Akıntıya Kürek [*Devlet Ana*], Tahsin Yücel, *Varlık*, y. 36, nr. 752, Mayıs 1970, s. 5-6.
Albert Camus ve Yabancı Adlı Romanı, Maurice Brueziere, çev. İlhan Sezen, *Hisar*, c. 19, nr. 259, Mayıs 1979, s. 19.
Alberto Morovia'nın İki Romanı [*Kıskançlık*, Nefret], Behzat Ay, *Varlık*, y. 40, nr. 787, Nisan 1973, s. 22-23.
Alev Alatlı'nın Or'da Kimse Var mı? Nehir-Roman Serisinin Eleştirel Kurgusu Üzerine, Çafer Şen, *SD*, nr. 6, Eylül 1997, s. 18-21.
Alkolik, Behzat Ay, *Varlık*, y. 49, nr. 895, Nisan 1982, s. 44.
Amerika, Dâva, Şato ve İki Çeviri Anlayışı, Ender Erenel, *YD*, y. 4, nr. 42, Mart 1968, s. 236-40.
Amerikan Sargısı [Fakir Baykurt], Oya Berk, *YD*, y. 4, nr. 48, Eylül 1968, s. 229-32.
Anahtar [M. N. Sepetçioğlu], İlhan Geçer, *Hisar*, c. 13, nr. 110, Şubat 1973, s. 29.
Anarşi ve Sancı Romanı Üzerine, Şerif Aktaş, *Töre*, y. 9, nr. 78, Kasım 1977, s. 17-22.
Anayurt Oteli [Yusuf Atılgan], Enis Batur, *YD*, y. 10, nr. 114, Mart 1974, s. 57-59.
Ankara Romanında Batılılaşma Meselesi I [Y. K. Karaosmanoğlu], İnci Enginün, *MK*, c. 1, nr. 3, Mart 1977, s. 46-50.
Ankara Romanında Batılılaşma Meselesi II, İnci Enginün, *MK*, c. 1, nr. 4, Nisan 1977, s. 46-52.
Ankara'dan İnsan Manzaraları [*Yürümek*, Sevgi Sabuncu], Fethi Naci, *YD*, y. 10, nr. 109, Ekim 1973, s. 27-31.
Anlatı Edebiyatımızda Bir Köşe Taşı: Korsan Çıkmazı [Nezihe Meriç], Füsun Akatlı, *HG*, nr. 118, Eylül 1990, s. 6-8.
Anlatım Yönteminin Tutunamayanlar'a Katkısı, Berna Moran, *HG*, nr. 104, Temmuz 1989, s. 6-11.
Araba Sevdası, Ayhan Songar, *TE*, nr. 109, Kasım 1982, s. 12-13.
Araba Sevdası, Kurtuluş Altunbaş, *MK*, nr. 42, Ekim 1983, s. 54-55.
Aşk ve Zafer [H. N. Zorlutuna], M. Niyazi Yılmaz, *Töre*, y. 11, nr. 124, Eylül 1981, s. 21-24.
Aşk ve Zafer [H. N. Zorlutuna], Mümtaz Sarıçiçek, *Nilüfer*, nr. 1, Mart 1985, s. 13-15.
Aşk-ı Memnû ile Muhâdarât Romanları Arasında Bir Karşılaştırma, Melih Has-er, *TE*, nr. 4, 15 Nisan 1972, s. 28-30.
Ateşten Gömlek Romanı, Nazan Bekiroğlu, *TE*, nr. 172, Şubat 1988, s. 58-61.
Atılgan'ın Dünyasına Açılan Kapı: Eylemci, Konur Ertop, *HG*, nr. 148, Mart 1993, s. 38-40.
Attilâ İlhan'ın Yeni Romanı [Dersaadette Sabah Ezanları], Gürsel Aytaç, *YE*, c. 2, nr. 11, Eylül 1981, s. 103-106.
Avare Yıllar [Orhan Kemal], Vedat Günyol, *Yücel*, nr. 6, Haziran 1950, s. 7-8.

Ayaşlı ve Kiracıları [M. Ş. Esendal], Vecdi Bürün, *Çınaraltı*, nr. 58, 71 Birinciteşrin 1942, s. 12-13.
Ayaşlı ve Kiracıları, Salahattin Tuncer, *İstanbul*, c. 2, nr. 15, 1 Temmuz 1944, s. 12-13.
Ayaşlı ve Kiracıları Bugün de Yaşıyor, Sennur Sezer, *YE*, nr. 32, Haziran 1983, s. 137-40.
Ayaşlı ve Kiracıları Konusunda Esendal'ın Görüşleri, Muzaffer Uyguner, *HG*, nr. 102, Mayıs 1989, s. 62-65.
Aylak Adam [Yusuf Atılgan], Fethi Naci, *YD*, y. 4, nr. 48, Eylül 1968, s. 223-28.
Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne, Berna Moran, *HG*, nr. 84, Kasım 1987, s. 6-13.
Aynadaki Yalan ve Hatice Ölmeseydi [N. F. Kısakürek], Muhammet Apaydın, *Hisar*, c. 20, nr. 274, Eylül 1980, s. 27-29.
Aynanın İçinden Türkiye [Bıçağın Ucu, Attilâ İlhan], Salih Şurttaş, *TkD*, nr. 7, Mayıs 1974, s. 35-43.
Azap Toprakları [Emine Işınsu], *Hisar*, y. 14, nr. 78, Haziran 1970, s. 23.
Azizler ve İmler, Ne Kadar Roman [Terry Eagletan], Melih Nâsır, *HG*, nr. 148, Mart 1993, s. 84-85
Babalar ve Çocuklar [Turgenyev], *Varlık*, y. 5, nr. 109, 15 İkincikânun 1938, s. 589.
Babalar ve Oğullar, Haluk Şahin, *YD*, y. 5, nr. 59, Ağustos 1969, s. 153-61.
Babalar ve Oğullar Üzerine, Aydın Süer, *Bilim ve Sanat*, nr. 56, Ağustos 1985, s. 48-50.
Balıkçı'nın Rüzgarında [Ötelerin Çocuğu], Sabahattin Eyüboğlu, *Yeni Ufuklar*, c. 4, nr. 30, Mart 1956, s. 361-64.
Batmayan Gün [Sâmiha Ayverdi], Yahya Akengin, *Hisar*, c. 17, nr. 167, Kasım 1977, s. 27.
Baysal ve Rezil Dünya, Bülent Ariel, *Yeni Ufuklar*, c. 5, nr. 33 (49), Haziran 1956, s. 505-508.
Belleğimde Yer Eden Romanlar, Samim Kocagöz, *AS*, nr. 68, Temmuz 1991, s. 22-24.
Bereketli Topraklar Üzerinde [Orhan Kemal], Fethi Naci, *YD*, nr. 70, Temmuz 1970, s. 47-50.
Bereketli Topraklar Üzerinde, Berna Moran, *HG*, nr. 63, Şubat 1986, s. 4-8.
Bereketli Topraklar Üzerinde'de Pehlivan Ali'nin Ölüm Sahnesi Üzerine Bir Metin İncelemesi, Berna Moran, *HG*, nr. 112, Mart 1990, s. 7-9.
Beş Paralık Roman [Bertolt Brech], Ahmet Ada, *YD*, y. 9, nr. 101, Şubat 1973, s. 61-63.
Beyaz Gemi [Cengiz Aytmatov], M. Tahir Abacı, *YD*, y. 7, nr. 76, Ocak 1971, s. 60-63.
Beyaz Kale, Fethi Naci, *HG*, nr. 61, Aralık 1985, s. 33-34.
Beyaz Kale'deki Ben ve Öteki Üzerine Postmodernist Açıdan Bir Okuma Denemesi, Serna Özher, *Yİ*, nr. 124, Temmuz 2000, s. 48-51.
Bıçağın Ucu [Attilâ İlhan], Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 287, Ağustos 1975, s. 465-66.
Bilinçlendirme Romanı: Ölmeye Yatmak [Adalet Ağaoğlu], Füsun Altıok, *Yeni a*, nr. 18, Eylül 1973, s. 15.
Bir Aşk Sonatı Eylül, Turan Alptekin, *HG*, nr. 132, Kasım 1991, nr. 56-57.
Bir Azınlık Romanı: Yorgun Çanlar [Ahmet Yurdakul], Mehmet Kahraman, *Yİ*, nr. 64, Temmuz 1995, s. 7-16.
Bir Bilim Adamının Romanı [Oğuz Atay], Gürsel Aytaç, *YE*, c. 4, nr. 22, Ağustos 1982, s. 94-104.
Bir Devrin Romanı ve Uzun Yürüyüşte [H. N. Zorlutuna], Hızır Dağlı, *TE*, nr. 59, Eylül 1978, s. 27-28.
Bir Direniş Psikolojisinin Romanı: Yaban Toprak [V. Andrev], Uğur Kökten, *YE*, c. 2, nr. 13, Kasım 1981, s. 122-28.
Bir Dönem Romanı Bir Göçmen Kuştu O [Ayla Kutlu], Sennur Sezer, *HG*, nr. 59, Ekim 1985, s. 22-23.
Bir Duygunun Romanı: Acımak, Mehmet Akif Çeçen, *Yİ*, nr. 128, Kasım 2000, s. 51-56.
Bir Düğün Gecesi Üzerine [Adalet Ağaoğlu], Ahmet Kaya, *Yİ*, nr. 125, Ağustos 2000, s. 47-52.
Bir Düğün Gecesi ve Küçük Burjuvanın Ruhsal Çıkmazı, Dr. Ataman Tangör, *Sanat Emeği*, c. 3, nr. 17, Temmuz 1979, s. 37-45.
Bir Düğün Gecesi'ni Okurken, Fethi Naci, *Somut*, y. 1, nr. 7, Temmuz 1979, s. 19-28.
Bir Eleştirinin Düşündürdükleri [Toprak Kovgunları], Dinçer Sezgin, *YE*, nr. 31, Mayıs 1985, s. 128-31.
Bir Facianın Romanı [Güvercin Geçidi], Serdar Ömeroğlu, *TE*, nr. 222, Nisan 1992, s. 58.
Bir Göçmen Kuştu O [Ayla Kutlu], Önder Şenyapılı, *Sanat Olayı*, nr. 37, Haziran 1985, s. 62-64.
Bir Gönül Destanından Arda Kalanlar [Destan Gönüller, Selim İleri], Taylun Altuğ, *YD*, y. 9, nr. 107,

Ağustos 1973, s. 61-63.
Bir Gün Tek Başına [Vedat Türkali], İbrahim Zeki Burdurlu, *TD*, nr. 296, Mayıs 1976, s. 392-94.
Bir İrlanda Romanı: Muhbir, Hilmi Yavuz, *MS*, nr. 22, 2 Mart 1973, s. 14.
Bir İstanbul Romanı Üzerine Çeşitleme I, Gürkan Tümer, *AS*, nr. 116, Temmuz 1995, s. 47-56.
Bir İstanbul Romanı Üzerine Çeşitleme II, Gürkan Tümer, *AS*, nr. 117, Ağustos 1995, s. 55-64.
Bir İsviçre Romanında Pera ve Galata [Simonof'un Özlemi], Demir Özlü, *HG*, nr. 61, Aralık 1985, s. 34-35.
Bir Japon Yazarı [Bir Maskenin İtirafları, Yakoi Mişima], Nedim Gürsel, *YD*, y. 3, nr. 28, Ocak 1967, s. 62-64.
Bir Karşılaştırma [Ses Sese Karşı-Bir Düğün Gecesi], Burhan Gürel, *YE*, c. 1, nr. 4, Şubat 1981, s. 95-116.
Bir Kitap: Taşlı Tarladaki Ev [İlhami Bekir], Ahmet Oktay, *YE*, nr. 29, Mart 1983, s. 151-52.
Bir Milletin Romancısı [Maksim Gorki], Jean-Richard Bloch, çev. Muhammer Necip Arda, *Varlık*, y. 4, nr. 75, 15 Ağustos 1936, s. 38-39.
Bir Olayın Başlangıcı [Muzaffer Buyrukçu], Mehmet Doğan, *YD*, y. 7, nr. 77, Şubat 1971, s. 120-24.
Bir Öfkenin Romanı: Yaban, İsmet Emre, *Mavera*, y. 13, nr. 152, Ağustos 1989, s. 50-57.
Bir Roman Bir Devir [Fahim Bey ve Biz], Necmettin Turinay, *TE*, nr. 169, Kasım 1987, s. 25-27.
Bir Roman Çevresinde [Tütün Yorgunu], Ceyhun Atuf Kansu, *Varlık*, y. 42, nr. 825, Haziran 1976, s. 4-5.
Bir Roman Okurken [Yüksel Peker], Arif Ay, *Yİ*, nr. 57, Aralık 1994, s. 27-28.
Bir Roman Üzerine, Yıldırım Keskin, *Varlık*, y. 24, nr. 456, 15 Haziran 1957, s. 22.
Bir Roman ve Bir Romancının Uyandırdığı Düşünceler, Suut Kemal Yetkin, *Kalem*, nr. 3, 15 Mayıs 1938, s. 96-98.
Bir Roman ve Ötesi [Karanlık Dünya], Orhan Hançerlioğlu, *Varlık*, y. 19, nr. 379, Şubat 1952, s. 6.
Bir Roman, Yıldırım Keskin, *Yenilik*, c. 11, nr. 51, Ocak 1957, s. 8-9.
Bir Romanda Umut Kırıcı Yolculuk [Ruh Üşümesi], Konur Ertop, *HG*, nr. 124, Mart 1991, s. 34-35.
Bir Romanda Umut Kırıcı Yolculuk [Ruh Üşümesi], Konur Ertop, *HG*, nr. 124, Mart 1991, s. 34-35.
Bir Romandan Doğan Tartışmalar [Don Camillo], *Ses*, nr. 4, 20 Şubat 1956, s. 16.
Bir Romanı Okurken [Seninle Uzak Bir Ülkede], Arif Ay, *Yİ*, nr. 57, Aralık 1994, s. 27-28.
Bir Romanın Düşündürdükleri [Topal Çakır, Mesut Berk], *Boğaziçi*, nr. 45, Nisan 1986, s. 28.
Bir Romanın Farklı Biçimlerde Alımlanması [Hayat Bir Kervansaray, Emine Sevgi Özdamar], Şeyda Özdil, *HG*, nr. 159, Şubat 1994, s. 44-46.
Bir Rüya Tabiri Üzerine [İbişin Rüyası], Mehmet Güney, *TE*, nr. 7, 31 Temmuz 1972, s. 33-34.
Bir Sürgün'e Dair [Y. K. Karaosmanoğlu], Baha Dürder, *Kalem*, nr. 5, 15 Temmuz 1938, s. 221-22.
Bir Tereddüdün Romanı [Peyami Safa], Vecdi Bürün, *Çınaraltı*, c. 3, nr. 59, 7 İkinciteşrin 1942, s. 12-13.
Bir Uygur Romanı: Satuk Buğra Han [Seyfeddin Azizi], Alimcan İnayet, *TE*, nr. 226, Ağustos 1992, s. 23-25.
Bir Yaklaşturma İçin [Bir Düğün Gecesi, Ses Sese Karşı], Adalet Ağaoğlu, *YE*, nr. 5, Mart 1981, s. 92-93.
Biraz da Roman Yazalım [Sağırdere, Kemal Tahir], Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 22, nr. 422, 1 Eylül 1955, s. 24.
Birsel'in Romanı, Hikmet Dizdaroğlu, *TD*, nr. 124, Ocak 1962, s. 226-29.
Bitmemiş Bir Roman Üzerine Notlar [*Fransız Teğmeni*], John Fowles, çev. Semra Kurt, *SD*, nr. 8, Aralık 1997, s. 27-32.
Bitmemiş Bir Roman Üzerine Notlar I, Şenol Bezci, *SD*, nr. 8, Aralık 1997, s. 33-38.
Bitmemiş Bir Roman Üzerine Notlar II, Şenol Bezci, *SD*, nr. 10, Şubat 1998, s. 17-19.
Bitmeyen Aşk ve Anlatıcı Sorununa Yeni Bir Yaklaşım [Pınar Kür], Füsun Akatlı, *HG*, nr. 69, Ağustos 1986, s. 27-29.
Biz İnsanlar Romanı Üzerine Bir Tahlil Denemesi, Mehmet Şerif Önal, *Töre*, y. 11, nr. 124,

Eylül 1981, s. 30-36.
Bodur Minareden ve Öte'kiler, Orhan Barlas, *Sanat Olayı*, nr. 4, Nisan 1981, s. 15.
Boran Romanı yahut Kozban'ın Sessiz Direnişi [Tahavi Ahtanov], Hayati Baki, *Töre*, y. 8, nr. 59, Nisan 1976, s. 31-36.
Boynu Bükük Öldüler [Yılmaz Güney], Fethi Naci, *YD*, y. 8, nr. 94, Temmuz 1972, s. 45-47.
Bozkırdaki Çekirdek [Kemal Tahir], Taylan Altuğ, *YD*, y. 7, nr. 73, Ekim 1970, s. 266-76.
Bozkırdaki Çekirdek, Abdülkadir Karaman, *Pınar*, nr. 4, Nisan 1972, s. 30-33.
Bu Atlı Geçide Gider Roman Nereye? [M. N. Sepetçioğlu], Mustafa Kutlu, *Hisar*, c. 17, nr. 166, Ekim 1977, s. 14-15.
Bu Bizim Hayatımız [R. H. Karay], Agâh Sırrı Levend, *TD*, nr. 75, Aralık 1957, s. 127-32.
Bu Yılın Ödüllerini Kazanan Üç Roman: Sırtlan Payı (A. İlhan), Can Şenliği (A. Sayar), ve Yaralısın (E. Öz), Şükran Kurdakul, *MS*, nr. 140, 11 Temmuz 1975, s. 15-16.
Buddenbrook ve Cevdet Bey Ailelerinde Teşebbüs Ruhu I, Mustafa Özel, *Dergâh*, nr. 1, Mart 1990, s. 8-9.
Buddenbrook ve Cevdet Bey Ailelerinde Teşebbüs Ruhu II, Mustafa Özel, *Dergâh*, nr. 2, Nisan 1990, s. 10-11.
Buddenbrook ve Cevdet Bey Ailelerinde Teşebbüs Ruhu II, Mustafa Özel, *Dergâh*, nr. 3, Mayıs 1990, s. 10-11.
Buddenbrook ve Cevdet Bey Ailelerinde Teşebbüs Ruhu III, Mustafa Özel, *Dergâh*, nr. 4, Haziran 1990.
Buddenbrook ve Cevdet Bey Ailelerinde Teşebbüs Ruhu V, Mustafa Özel, *Dergâh*, nr. 5, Temmuz 1990, s. 10-41.
Buhranın Kaynağında veya Acılarımızın Romanı [Erhan Bener], *Doğuş Edebiyat*, y. 3, nr. 9 (33), Aralık 1982, s. 23-25.
Bunaltı [Demir Özlü], *HG*, nr. 78, Mayıs 1987, s. 32.
Buz Sarayı-Sonsuz Topraklar [Tadjei Vesaas], Adnan Kumcular, *YD*, y. 9, nr. 97, Ekim 1972, s. 188-92.
Buzdan Kılıçlar'a Dokunmak [Latife Tekin], Atay Eriş, *AS*, nr. 44, Temmuz 1989, s. 78-80.
Büyük Balıklar [Orhan Hançerlioğlu], Necip Alsan, Yeditepe, nr. 11, 1 Nisan 1952, s. 7.
Büyük Balıklar, Sabahattin Kudret Aksal, *TD*, nr. 8, Mayıs 1952, s. 39-41.
Büyük Gözaltı [Çetin Altan], Fethi Naci, *YD*, y. 8, nr. 93, Haziran 1972, s. 301-303.
Büyük Ölü İçin [H. Z. Uşaklıgil], Yaşar Nabi Nayır, *Varlık*, y. 12, nr. 282-283, 1-15 Nisan 1945, s. 641-42.
Büyük Soytarı [İrfan Yalçın], Benian Kalafatoğlu, *YE*, nr. 32, Haziran 1983, s. 140-41.
Cadı Fırtınası [Demirtaş Ceyhun], Behiç Duygulu, *YE*, nr. 30, Nisan 1983, s. 80-83.
Cadı Fırtınası'nda Zaman, İbrahim Oluklu, *YE*, nr. 34, Ağustos 1983, s. 125-27.
Can Şenliği [Abbas Sayar], İnci Enginün, *TE*, nr. 36, Aralık 1974, s. 34-35.
Can Şenliği, İbrahim Zeki Burdurlu, *TD*, nr. 283, Nisan 1975, s. 317-20.
Canbaz Üzerine, Yağmur Tunalı, *Doğuş Edebiyat*, y. 3, nr. 5 (29), Ağustos 1982, s. 30-32.
Canbaz Üzerine [Emine Işınsu], Dilaver Cebeci, *Doğuş Edebiyat*, y. 4, nr. 13 (37), Nisan 1983, s. 28-29.
Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Din Tema'sı ve "Dişi Kurdun Rüyaları", Fazıl Gökçek, *Dergâh*, nr. 21, Kasım 1991, s. 7-9.
Cengiz Dağcı'nın Korkunç Yıllar ve Yurdunu Kaybeden Adam Romanlarında Kırımlı'nın Çıkmazı, Lâle Demirtürk, *Yİ*, nr. 82, Ocak 1997, s. 37-42.
Cengiz Dağcı'nın Onlar da İnsandı Romanı, Fatih Arslan, *TE*, nr. 247, Mayıs 1994, s. 94-95.
Cevahir ile Sadık Çavuş'un Buğday Kamyonu [M. N. Sepetçioğlu], Necmettin Turinay, *Hisar*, c. 17, nr. 163, Temmuz 1977, s. 16-17.
Cevdet Bey ve Oğulları ya da Gelişmenin Tarihselliği [Orhan Pamuk], Benian Kalafatoğlu, *YE*, nr. 34, Ağustos 1983, s. 142-44.
Cumbadan Rumbaya [Peyami Safa], Yahya Akengin, *Hisar*, c. 14, nr. 130, Ekim 1974, s. 31-32.
Çağdaş Avusturya Edebiyatında Türkiye Konulu Bir Seyahat Romanı: Gölgenin Güneşte Kayboluşu

Gürsel Aytaç, *MK*, c. 2, nr. 1, Haziran 1981, s. 36-40.
Çağdaş Bir Alegori: Hindistan'a Bir Geçit [E. M. Forster], Sevda Çalışkan, *AS*, nr. 32, Temmuz 1988, s. 49-57.
Çağdaş Bir Masal Gezgini [*Bağdat Yollarında*]. Nüket Esen, *HG*, nr. 156, Kasım 1993, s. 44-45.
Çağımızın On Romanı, *Esi*, y. 1, nr. 1, Ocak 1956, s. 2.
Çamlıcadaki Enişteniz Dolayısıyla, Yaşar Nabi Nayır, *Varlık*, y. 12, nr. 274-75, s. 537-39.
Çanakkale'de Yazılan Destanın Romanı [Ve Geldiler, M. N. Sepetçioğlu], Hülya Argunşah, *TE*, nr. 198, Nisan 1990, s. 55-57.
Çarpık Sevda [Max Frisch], Fethi Naci, *AS*, nr. 96, Kasım 1993, s. 12-15.
Çatı [M. N. Sepetçioğlu], Zeynep Kerman, *TE*, nr. 34, Ekim 1974, s. 25.
Çelo [Abbas Sayar], İsmail Parlatır, *TD*, nr. 272, Mayıs 1974, s. 681-83.
Çemberin Dışında Kalanlar [*Şahane Gezi*, Monfred Schmidt], Alpay Kabacalı, *MS*, nr. 129, 25 Nisan 1975, s. 28.
Çıkrıklar Durunca [Sadri Ertem], İlhami Bekir Tez, *Resimli Şark*, nr. 6, Haziran 1939, s. 39-40.
Çıplaklar [R. A. Sevengil], *Varlık*, y. 4, nr. 78, 1 I. Teşrin 1936, s. 94.
Çırpıntılar Romanında Dış Göç ve İnsanın Yalnızlığı I [Sevinç Çokum], Hülya Argunşah, *TE*, nr. 265, Kasım 1995, s. 37-39.
Çırpıntılar Romanında Dış Göç ve İnsanın Yalnızlığı II, Hülya Argunşah, *TE*, nr. 266, Aralık 1995, s. 45-47.
Çiçekler Büyür [Emine Işınsu], Bayram Bilge, *TE*, nr. 66, Nisan 1979, s. 24-25.
Çiçekler Büyür, Şevket Bulut, *Töre*, y. 9, nr. 106, Mart 1980, s. 39-46.
Çiçekler Büyür, *TE*, nr. 95, Eylül 1981, s. 33-34.
Çiçekler Büyür ve Emine Işınsu, Erdoğan Tanrıöven, *TE*, nr. 137, Mart 1985, s. 32-33.
Çocukluğun Soğuk Geceleri [Tezer Özlü Kıral], Eray Canberk, *HG*, y. 1, nr. 5, Nisan 1981, s. 38.
Çölde Sabah Oluyor [Şükûfe Nihal], Agâh Sırrı Levend, *TD*, nr. 15, Aralık 1952, s. 144-47.
Dalgalar [Virginia Woolf], Mustafa Öneş, *YD*, y. 10, nr. 118, Temmuz 1974, s. 46-48.
Dar Alanda Tufan [Nihat Genç], M.K., *Dergâh*, nr. 42, Ağustos 1993, s. 3.
Dedektif Romanı Olarak Kurt Kanunu [Kemal Tahir], Berna Moran, *AS*, nr. 25, Aralık 1987, s. 10-20.
Dedeler ve Torunlar [*Cadı Fırtınası*], Sennur Sezer, *HG*, y. 3, nr. 28, Mart 1983, s. 68.
Değişim [Franz Kafka], Vladimir Nabokov, çev. Fatih Özgüven, *Çağdaş Eleştiri*, c. 2, nr. 10, Ekim 1983, s. 16-18.
Demir Özlü'nün Bunaltısı ya da Bunaltımız, Mete Şar, *Yelken*, y. 2, nr. 23, Aralık 1958, s. 31.
Demirciler Çarşısı Cinayeti [Yaşar Kemal], Cemil Meriç, *Hisar*, c. 15, nr. 140, Ağustos 1975, s. 7-10.
Deprem [Adnan Sayılgan], Cemil Meriç, *Pınar*, c. VII, nr. 75, Mart 1978, s. 17-23.
Derviş ve Ölüm [Mehmet Selimoviç], Ahmet Telli, *Varlık*, y. 40, nr. 791, Ağustos 1973, s. 21-22.
Derviş ve Ölüm, Galip Boztoprak, *YS*, nr. 3, Şubat 1974, s. 31-32.
Dervişin Ölümü, Naci Girginsoy, *Varlık*, y. 40, nr. 789, Haziran 1973, s. 10.
Devlet Ana Nasıl Okunur? [Kemal Tahir], Tahsin Yücel, *Varlık*, y. 36, nr. 749, Şubat 1970, s. 8-9.
Devlet Ana ve Osmancık Romanlarında Din ve Tolerans, Gürsel Aytaç, *YE*, nr. 45-46, Temmuz-Ağustos 1984, s. 72-74.
Devlet Ana, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 35, nr. 710, 15 Ocak 1968, s. 16.
Devlet Ana, Murat Belge, *YD*, y. 4, nr. 42, Mart 1968, s. 231-36.
Devlet Ana, Selim İleri, *Yeni Ufuklar*, nr. 237, Haziran 1973, s. 23-28.
Devlet Ana'dan Yol Ayrımı'na, Selim İleri, *YD*, y. 8, nr. 86, Kasım 1971, s. 245-48.
Devlet Ana'nın Özgü Biçimi, *Yeni Ufuklar*, nr. 194, Temmuz 1968, s. 38-51.
Dik Bayır [Abbas Sayar], Mehmet Emin Lebe, *TD*, nr. 336, Eylül 1979, s. 183-184.
Doğu'nun Limanları [Amin Maalouf], *Hece*, nr. 1, Ocak 1997, s. 87.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu [Peyami Safa], Ahmet Hamdi Tanpınar, Görüş, nr. 1, Temmuz 1930, s. 56-60.
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Sabahat Emir, *TE*, nr. 13, Ocak 1973, s. 20-21.
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Orhan Okay, *MK*, nr. 52, Aralık 1985.
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Ali Haydar Haksal, *Yİ*, nr. 65, Ağustos 1995, s. 8-9.
Dönemeçte Romanındaki İnsanlar [Tarık Buğra], Sabahattin Çağın, Türk Yurdu, c. 13, nr. 68 (414), Nisan 1993, s. 57-59.
Dönüş Acıları Romanının Düşündürdükleri [Yahya Akengin], *TD*, nr. 408, Aralık 1985, s. 423-26.
Dönüşler [Dönüşü Olmayan Yol, Henri Berdeaux], Sabahat Emir, *Hisar*, c. 11, nr. 88, Nisan 1971, s. 15-17.
Döşeğimde Ölürken [W. Faulkner], Cüneyt Çetin, *TD*, nr. 163, Nisan 1965, s. 536-38.
Döşeğimde Ölürken, Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 166, Temmuz 1965, s. 709-12.
Dündar Taşer Edebiyat Armağanı ve "Zor", Yahya Akengin, *Hisar*, c. 17, nr. 162, Haziran 1977, s. 34.
Dünyanın En Büyük On Romanı, *İstanbul*, c. 1, nr. 4, Şubat 1954, s. 38-41.
Edebiyat Ödülleri [Bir Düğün Gecesi], Muhsin İlyas Subaşı, *Küçük Dergi*, nr. 14, Temmuz 1980, s. 1-3.
Edebiyat Sosyolojisinde Uygulamalı Bir Yöntem Denemesi [*Ateşten Gömlek*], Ömer Naci Soykan, *AS*, nr. 46, Eylül 1989, s. 19-22.
Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu I, Ahmet Özalp, *Kaşgar*, nr. 10, Temmuz 1999, s. 29-36.
Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu II, Ahmet Özalp, *Kaşgar*, nr. 11, Eylül 1999, s. 10-23.
Eleştiri Günlüğü [*Ay Falcısı*, Nazlı Eray], Fethi Naci, *AS*, nr. 86, Ocak 1993, s. 13-19.
Eleştiri Günlüğü [*Batan Güneş*, Osamu Dazai], Fethi Naci, *AS*, nr. 101, Nisan 1994, s. 23-32.
Eleştiri Günlüğü [*Deniz Küstü*, Yaşar Kemal], Fethi Naci, *AS*, nr. 77, Nisan 1992, s. 15-25.
Eleştiri Günlüğü [*Ecinniler*, Doktor Jivago], Fethi Naci, *HG*, nr. 49, Aralık 1984, s. 8-9.
Eleştiri Günlüğü [*Gizli El*, R. N. Güntekin], *AS*, nr. 115, Haziran 1995, s. 9-17.
Eleştiri Günlüğü [*İnce Mehmed*, Yaşar Kemal], Fethi Naci, *HG*, nr. 76, Mart 1987, s. 9-13.
Eleştiri Günlüğü [*Kara Kitap*, Orhan Pamuk], *AS*, nr. 69, Ağustos 1991, s. 26-20.
Eleştiri Günlüğü [*Hayır*, Adalet Ağaoğlu], Fethi Naci, *AS*, nr. 70, Eylül 1991, s. 14-15.
Eleştiri Günlüğü [*Palomina Molero'yu Kim Öldürdü*, M. V. Llosa], Fethi Naci, *AS*, nr. 74, Ocak 1992, s. 19-24.
Eleştiri Günlüğü [*Peygamberin Son Beş Günü*, Tahsin Yücel], Fethi Naci, *AS*, nr. 78, Mayıs 1992, s. 14-24.
Eleştiri Günlüğü [*Sudaki İz*, Ahmet Altan], Fethi Naci, *AS*, nr. 1, Aralık 1985, s. 9-14.
Eleştiri Günlüğü [*Tropiklerde Şafak Görünümü*, G. Gabrera Infante], Fethi Naci, *AS*, nr. 109, Aralık 1994, s. 11-13.
Eleştiri Günlüğü [*Üç Beş Kişi*, Adalet Ağaoğlu], Fethi Naci, *HG*, nr. 44, Temmuz 1984, s. 12-15.
Eleştiri Günlüğü [*Üç Beş Kişi*], Fethi Naci, *HG*, nr. 45, Ağustos 1984, s. 14-16.
Eleştiri Günlüğü [*Yolun Sonu*, Le Corré], Fethi Naci, *AS*, nr. 76, Mart 1992, s. 16-22.
Eleştiri Günlüğü [*Yüzbaşı ve Kadınlar Taburu*, Mario Vergas Llosa], Fethi Naci, *AS*, nr. 67, Haziran 1991, s. 20-23.
Eleştiri Günlüğü [*Kale Kapısı*, Yaşar Kemal], Fethi Naci, *AS*, nr. 4, Mart 1986, s. 15-21.
Emine Işınsu'nun Çiçekler Büyür Adlı Romanında Bulgaristan Türklerinin Yaşama Mücadelesi, Melih Has-er, *Boğaziçi*, nr. 49, Ağustos 1986, s. 39-46.
Emine Işınsu'nun Yeni Romanı: Canbaz, Bilge Ercilesun, *Töre*, y. 11, nr. 131, Nisan 1982, s. 8-17.
Erikler [Sarduvan], Faik Baysal, *HG*, nr. 163, Haziran 1994, s. 11-13.
Esendal'ın İlk Romanı: Miras, Cevdet Kudret, *HG*, nr. 96, Kasım 1988, s. 5-8.
Esendal'ın Miras Romanında Devir Tenkidi, Sabahattin Çağın, *TE*, nr. 207, Ocak 1991, s. 42-43.
Eski Hastalık [R. N. Güntekin], Suat Derviş, *Yeni Edebiyat*, nr. 18, 1 Temmuz 1942, s. 3.

Evlerden Biri [Orhan Kemal], Mahir Aksakal, *YD*, y. 3, 35, Ağustos 1967, s. 159-60.
Evlilik. Mutluluk ve Özgürlük [*Ölü Erkek Kuşlar*, İnci Aral], M.K., *Dergâh*, nr. 30, Ağustos 1992, s. 3-6.
Eylül Romanında Musıkî I, Zeynep Kerman, *MK*, c. 2, nr. 11, Nisan 1981, s. 36-38.
Eylül Romanında Musıkî II, Zeynep Kerman, *MK*, c. 2, nr. 12, Mayıs 1981, s. 20-24.
Eylülün Gölgesinde... Nasıl Yazdı?, Ferit Edgü, *HG*, nr. 98, Ocak 1989, s. 24-26.
Eylünün Gölgesinde Bir Yazdı [Ferit Edgü], Fethi Naci, *HG*, nr. 105, Ağustos 1989, s. 14-16.
Ezgili Bir Roman [*Moderato Contabile*, Marguerite Duras], Nedim Gürsel, *YD*, y. 3, nr. 30, Mart 1967, s. 231-32.
Fahim Bey ve Biz [A. Ş. Hisar], Fazıl Ahmet Aykaç, *Yücel*, c. 14, nr. 80, Ekim 1941, s. 87-89.
Fahim Bey ve Biz, Cevdet Kudret, *Varlık*, y. 9, nr. 199, 15 Ekim 1941, s. 156-59.
Fahim Bey ve Biz, Hilmi Ziya Ülken, *İnsan*, nr. 18-19, Birinciteşrin 1941, s. 45-47.
Fahim Bey ve Biz, Suat Derviş, *Yeni Edebiyat*, nr. 23, 1 Birinciteşrin 1941, s. 3.
Fahim Bey ve Biz, Ali Zeki Taneri, *Çınaraltı*, nr. 61, 21 İkinciteşrin 1942, s. 11.
Fahim Bey ve Biz, Fahri Ecevit, *Yücel*, c. 15, nr. 85-86-87, Mart-Nisan-Mayıs 1942, s. 15-20.
Fahim Bey ve Biz, Sabahattin Eroğlu, *Çığır*, c. 12, nr. 118, Eylül 1942, s. 144-47.
Fahim Bey ve Biz, Vecdi Bürün, *Çınaraltı*, nr. 53, 19 Eylül 1942, s. 13.
Fahim Bey ve Biz, Samet Ağaoğlu, *Millet*, nr. 18, İlkteşrin 1943, s. 182-84.
Fahim Bey ve Biz, Satı Erişenler, *Dost*, nr. 28, Temmuz 1963.
Fahim Bey ve Biz, Murat Belge, *YD*, y. 4, nr. 43, Nisan 1968, s. 298-304.
Fahim Bey ve Biz Almanca'ya Çevrildi, Behçet Necatigil, *Varlık*, y. 22, nr. 421, Ağustos 1955, s. 14.
Fahim Bey, Vamık Efendi, Ferit ve Mümtaz, İbrahim Zeki Burdurlu, *Yücel*, nr. 4, Nisan 1950, s. 55-56.
Fahir Onger'le Bir Konuşma [*Kurt Kanunu üzerine*], Naci Çelik, *YD*, y. 6, nr. 67, Nisan 1970, s. 307-309.
Fahişeler'i Okurken, Cemil Meriç, *Hisar*, c. 11, nr. 92, Ağustos 1971, s. 14-15.
Falih Rıfkı Atay'ın Potporisi: Roman Adlı Eseri, Ali Haydar Haksal, *Yİ*, nr. 99, Haziran 1998.
Faşizmin Dirim İlişkileri [*Ölüm İlişkileri*], Selim İleri, *Somut*, y. 1, nr. 7, Temmuz 1979, s. 31-35.
Fatih Harbiye Romanında Batılılaşma Sorunu, Lâle Demirtürk, *AS*, nr. 118, Eylül 1995, s. 55-58.
Fatih Harbiye I, Melih Has-er, *TE*, nr. 92, Haziran 1981, s. 7-8.
Fatih Harbiye II, Melih Has-er, *TE*, nr. 93, Temmuz 1981, s. 21-22.
Fatih Harbiye, Ali Haydar Haksal, *Yİ*, nr. 73, Nisan 1996, s. 5-10.
Fatih Harbiye Romanı ve Buhranlarımız, Yavuz Demir, *TE*, nr. 140, Haziran 1985, s. 68-69.
Felatun Bey ile Rakım Efendi I, Melih Has-er, *TE*, nr. 95, Eylül 1981, s. 17-18
Felatun Bey ile Rakım Efendi II, Melih Has-er, *TE*, nr. 96, Ekim 1981, s. 15-16.
Ferit Edgü'nün Romanı: O, Gürsel Aytaç, *YE*, c. 3, nr. 21, Temmuz 1982, s. 79-96.
Fetva Yokuşu [Durali Yılmaz], İlhan Geçer, *Hisar*, c. 19, nr. 260, Haziran 1979, s. 24-25.
Fetva Yokuşu Romanında Figürler, Hasan Öztürk, *TE*, nr. 161, Mart 1987, s. 66-67.
Fetva Yokuşu'nda Kavramlar ve Kabuller, Hasan Öztürk, *TE*, nr. 162, Nisan 1987, s. 67-68.
Fırtına Dindi [Kemal Tahir], Aziz Nesin, *MS*, 30, 27 Nisan 1973, s. 4-6.
Fikrimin İnce Gülü [Adalet Ağaoğlu], *TD*, nr. 336, Eylül 1979, s. 182-83.
Firavun İmanı [Tarık Buğra], Muzaffer Uyguner, *TD*, y. 27, nr. 302, Kasım 1976, s. 662-63.
Firavun İmanı *MS*, nr. 213, 7 Ocak 1977, s. 24-25.
Firavun İmanı, Yahya Akengin, *Hisar*, nr. 254, Kasım 1978, s. 19.
Flaş Işığında Z [Ölümsüz Z, Vasilli Vassilikos], Tomris Uyar, *YD*, y. 6, nr. 62, Kasım 1969, s. 474-77.
Garip Bir Roman Kahramanı [*Fetva Yokuşu*, Durali Yılmaz], Nazlı Rana Yılmaz, *Konevi*, c. 2, nr. 25, Mart 1985, s. 20-23.
Gazetecinin Ölümü [Horace McCoy], Mehmet Turan, *Yeni a*, nr. 9, Aralık 1972, s. 9.

Gazoz Ağacı, Vedat Günyol, *Yeni Ufuklar*, c. 4, nr. 38, Temmuz 1955, s. 66-70.
Geç Kalmış Bir Eser, R. Ö., *Mavera*, y. 1, nr. 2, Ocak 1977, s. 47.
Geçerli Bir Sanat [İbişin Rüyası], Mehmet Çınarlı, *Hisar*, nr. 101, Mayıs 1972, s. 3-4.
Gençliğim Eyvah [Tarık Buğra], Yahya Akengin, *Hisar*, nr. 267, Şubat 1980, s. 26.
Gençliğim Eyvah, Ziya Bakırcıoğlu, *Hisar*, nr. 268, Mart 1980, s. 8-12.
Gençliğim Eyvah Hakkında Bir İki Söz, Emine Işınsu, *Töre*, y. 10, nr. 113, Ekim 1980, s. 13-115.
Gençliğim Eyvah ve Fethi Naci, Erdoğan Tanrıöven, *Doğuş Edebiyat*, nr. 5, Mart 1980, s. 4-5.
Gençlik Bilse [Mai vi Siyah], Orhan Burian, *Yücel*, c. 7, nr. 42, Ağustos 1938, s. 238-41.
Geriye Çalışan Zaman ya da Sudaki İz [Ahmet Altan], Hasan Bülent Kahraman, *HG*, nr. 61, Aralık 1985, s. 6-8.
Gökyüzü I [R. N. Güntekin], Fethi Naci, *AS*, nr. 99, Şubat 1999, s. 11-19.
Gökyüzü II, Fethi Naci, *AS*, nr. 100, Mart 1994, s. 9-16.
Gönül Hanım [A. H. Müftüoğlu], *MK*, nr. 70, Mart 1990, s. 50-51.
Guatemala'dan Sesleniş [Guatemala Efsaneleri, Sayın Başkan, Miguel *AStorios*], Nedim Gürsel, *YD*, y. 3, nr. 32, Mayıs 1967, s. 398-400.
Gül Yetiştiren Adam [Rasim Özdenören], Kemal Kahraman, *Yİ*, nr. 107-108, Şubat-Mart 1999, s. 77-78.
Gül Yetiştiren Adam, Ahmet Sait Akçay, *Yİ*, nr. 107-108, Şubat-Mart 1999, s. 79-80.
Gül Yetiştiren Adam, *Yİ*, nr. 107-108, Şubat-Mart 1999, s. 81.
Gün Uzar Yüzyıl Olur [Cengiz Aytmatov], Argunşah Söylemez, *Boğaziçi*, nr. 62, Eylül 1987, s. 32.
Gün Uzar Yüzyıl Olur ve Zaman, M. Muhsin Kalkışım, *Dergâh*, nr. 23, Ocak 1992, s. 7.
Gün Uzar Yüzyıl Olur, Mustafa Uğurlu, *Töre*, y. 12, nr. 134, Temmuz 1982, s. 45-47.
Günaydın Gece Yarısı [Jean Rhys], Mehmet Can Köksal, *YD*, y. 10, nr. 109, Ekim 1973, s. 61-63.
Günümüzün Homeros Şiiri: İnce Mehmed, Nedim Gürsel, *MS*, nr. 146, 22 Ağustos 1975, s. 9.
Güven Turan'ın Romanı: Dalyan, Demir Özlü, *Somut*, y. 1, nr. 2, Şubat 1979, s. 8-9.
Güzel Ölüm [Mustafa Miyasoğlu], Vahap Kabahasanoğlu, *Boğaziçi*, nr. 8, Şubat 1983, s. 5-6.
Güzel Ölüm'ün Güzel Başarısı, Durali Yılmaz, *TE*, nr. 103, Mayıs 1982, s. 28.
Hacizli Toprak [Cengiz Tuncer], Fahir Onger, *TD*, nr. 229, Ekim 1970, s. 65-68.
Hadi Yaşamayı Deniyoruz Yeniden [*Dün Korkusu*], Mehmet Can Doğan, *Polemik*, nr. 10, Mayıs-Haziran 1993, s. 6-7.
Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Çocuklar, İnci Enginün, *TD*, nr. 400, Nisan 1985, s. 247-58.
Halide Edip ve Sinekli Bakkal I, Cahit Okurer, *Millet*, y. 1, nr. 4, Ağustos 1942, s. 109-111.
Halide Edip ve Sinekli Bakkal II, Cahit Okurer, *Millet*, y. 1, nr. 7, Sonteşrin 1942, s. 209-212.
Halide Edip'in Son Romanları, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 15, nr. 327, Ekim 1947, s. 10.
Halit Ziya'nın Romanları ve Sadeleştirme Üstüne Birkaç Söz, Cigangir Akdağlı, *Doğuş Edebiyat*, y. 3, nr. 6 (30), Eylül 1982, s. 26-27.
Halit Ziya'nın Romanlarında Çocuk ve Çocuk Terbiyesi, Zeynep Kerman, *TD*, nr. 400, Nisan 1985, s. 211-17.
Halit Ziya'nın Son Romanı [*Nesl-i Ahir*], Şemsettin Kutlu, *HG*, nr. 70, Eylül 1986, s. 5-6.
Halkalı Köle Sorunu Üzerine Notlar, Atilla Birkiye, *YE*, nr. 38, Aralık 1983, s. 83-87.
Halkalı Köle'yi Okurken [Bekir Yıldız], Hülya Öztürk, *YE*, nr. 29, Mart 1983, s. s. 121-26.
Hançerlioğlu'nun Romanları, Yalçın Cengiz, *Varlık*, y. 20, nr. 387, Ekim 1952, s. 22.
Handan Romanının Tahlil Denemesi [H. E. Adıvar], Turan Karataş, *Yİ*, nr. 63, Haziran 1995, s. 22-28.
Handan, Şerif Aktaş, *Doğuş Edebiyat*, nr. 22-23-24, Aralık-Ocak-Şubat 1984, s. 22-23.
Harp ve Sulh, *Varlık*, y. 6, nr. 126, 1 I. Teşrin 1938, s. 94.
Haşhaş, Şükran Kurdakul, *MS*, nr. 18 Temmuz 1975, s. 14-15.
Hatırlıyorum'dan Selim İleri Romanına, Cavit Yıldırım, *HG*, nr. 57, Ağustos 1985, s. 17-19.
Havada Bulut Yok, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 27, nr. 521, 1 Mart 1960, s. 19.

Hayat Kadar Şaşırtıcı [*Kara Kitap*], Füsun Akatlı, *HG*, nr. 117, Ağustos 1990, s. 10-11.
Hemingway'den Bir Roman [*Ya Hep Ya Hiç*], Fethi Naci, *HG*, nr. 78, Mayıs 1987, s. 12.
Hep O Şarkı, Niyazi Akı, *Yeditepe*, nr. 120, 1 Aralık 1956, s. 7.
Her Gece Bodrum [Selim İleri], Hasan Bülent Kahraman, *TD*, nr. 309, Haziran 1977, s. s. 582-85.
Her Sayıda Bir Roman: Yaban, Suat Derviş, *Yeni Edebiyat*, nr. 1, 5 İlkteşrin 1940, s. 3.
Hikâye Etme Sanatı ve İstanbul'un Bir Yüzü [R. H. Karay], Necmettin Turinay, *MK*, c. 3, nr. 5, Ekim 1981, s. 36-38.
Hilâl Görününce ya da Ses Geri Gelecek mi? [Sevinç Çokum], O. Olcay Yazıcı, *TE*, nr. 130, Ağustos 1984, s. 35.
Hilâl Görününce, Gürsel Aytaç, *Sanat Olayı*, nr. 39, Ağustos 1985, s. 44-46.
Hüküm Gecesi [Y. K. Karaosmanoğlu], Muzaffer Uyguner, *Hisar*, y. 10, nr. 34, Ekim 1966, s. 21-23.
Hüküm Gecesi, Hikmet Dizdaroğlu, *TD*, c. XVI, nr. 183, Aralık 1966, s. 199-204..
Hüküm Gecesi, Mustafa Özbalcı, *TD*, nr. 406, Ekim 1985, s. 164-69.
Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Yeni Yayınlanan İki Romanı, Agâh Sırrı Levend, *TD*, nr. 157, Ekim 1964, s. 22-28.
Hüseyin Rahmi'nin "Ben Dili miyim?" Romanı Savunması, *Ataç*, nr. 29-30, Ekim 1964, s. 8-11.
Hüseyin Rahmi'nin Cadı Romanıyla İlgili Geniş Tartışma: Bireycilik-Toplumculuk Çekişmesi, Konur Ertop, *MS*, nr. 183, 7 Mayıs 1976, s. 14-16.
Hüseyin Rahmi'nin Romanları, Burhan Arpat, *TD*, nr. 213, Haziran 1969, s. 197-99.
Issızlığın Ortasında Bir Yürüyüş [Mehmet Eroğlu], Süheylâ Dönmez, *SD*, nr. 7, Ekim 1997, s. 28-31.
Işınsu'nun Cumhuriyet Türküsü, Reha Oğuz Türkkan, *Türk Yurdu*, c. 15, nr. 97 (443), Eylül 1995, s. 48.
İbişin Rüyası [Tarık Buğra], İlhan Geçer, *Hisar*, y. 14, nr. 81, Eylül 1970, s. 29.
İbişin Rüyası, Muhtar Körükçü, *Hisar*, nr. 87, Mart 1971, s. 18-19.
İbişin Rüyası, Hilmi Kurtuluş, *TE*, nr. 11, 30 Kasım 1972, s. 29-30.
İbişin Rüyası, Sabahattin Engin, *Hisar*, c. 13, nr. 109, Ocak 1973, s. 14-15.
İbn Tufayl'ın Felsefî Romanı, Dr. Abdülazîz el-Ahvânî, çev. Cemal Karaağaçlı, YS, nr. 10, Mayıs 1975, s. 42-46.
İçimizdeki Şeytan [Sabahattin Ali], Burhan Batuman, *Yeni Türk*, nr. 86, Şubat 1940, s. 96-98.
İçimizdeki Şeytan, Mehmet Ergün, *YD*, y. 9, nr. 103, Nisan 1973, s. 26-36.
İçimizdeki Şeytan Olayı I, Atilla Özkırımlı, *HG*, nr. 47, Ekim 1984, s. 7-8.
İçimizdeki Şeytan Olayı II, *HG*, nr. 48, Kasım 1984, s. 28-29.
İçimizdeki Şeytan Olayı III, *HG*, nr. 49, Aralık 1984, s. 30-32.
İçimizdeki Şeytan Olayı IV, *HG*, nr. 50, Ocak 1985, s. 26-27.
İçimizdeki Yabancı [Yabancı], Sabahat Emir, *Hisar*, c. 11, nr. 85, Ocak 1971, s. 24-25.
İdamlıklar ve İnsan [Kerim Korcan], Mahmut Yaşar, *Yansıma*, y. 3, nr. 27, Mart 1974, s. 181-82.
İki Dünya Arasında Romanının İki Yönü [M. Niyazi Özdemir], Mehmet Tekin, *Yİ*, nr. 85, Nisan 1997, s. 28-33.
İki Dünya Arasında yahut şık Ayhan'lar, İsmet Gültekin, *TE*, nr. 230, Arayık 1992, s. 44
İki Roman [İnce Mehmet, Ali], And, *Forum*, c. 4, nr. 48, 15 Mart 1956, s. 19-20.
İki Roman [Sevenler de Ölür, Hayat Kıvılcımı], Cahit Okurer, *Hisar*, c. 11, nr. 94, Ekim 1971, s. 14-16.
İki Roman [Tüfekliler, Bir Aşk], Oktay Rifat, *MS*, nr. 116, 24 Ocak 1975, s. 17.
İki Roman Daha, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 22, nr. 423, 1 Ekim 1955, s. 26-27.
İki Roman Okudum, D. A., *Yücel*, c. 8, nr. 47, Sonkânun 1939, s. 272-74.
İki Roman Üzerine Bir Mukayese Denemesi [Gün Uzar Yüzyıl Olur, Küçük Ağa], Rıdvan Canım, *Yİ*, nr. 13, Mart 1988, s. 30-33.
İki Roman ve Bir Mukayese [*Kiralık Konak*, Goriot Baba], Mehmet Törenek, *Yİ*, nr. 16, Haziran 1988, s. 27-28.

İki Yeni Roman [Kamyon, Maviye Tutsak], Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 58, Ağustos 1978, s. 3-5.
İki Yıkımın Romanı: Hoca Hanım Vay, Ergun Türkcan, *Sanat Olayı*, nr. 46, Mart 1986, s. 32-33.
İklimler [Andre Maurois], Hüsamettin Bozok, *Yeni Adam*, nr. 170, 1 Nisan 1937, s. 9.
İklimler ve Evlilik, Sabahat Emir, *Hisar*, y. 14, nr. 78, Haziran 1970, s. 20-22.
İlk Çocuk Romanlarımız, Enver Naci Gökşen, *TD*, nr. 248, Mayıs 1972, s. 134-39.
İlk Romanımız, Hikmet Dizdaroğlu, *TD*, nr. 187, Nisan 1967, s. 487-94.
İnce Adam [Hammett], Fethi Naci, *AS*, nr. 89, Nisan 1993, s. 16-18.
İnce Mehmed Destan-Romanı, Konur Ertop, *MS*, nr. 162, Şubat 1987, s. 12-15.
İnce Mehmed Sansür Konusunu Güncelleştirdi, Nilgün Tarkan, *MS*, nr. 338, 8 Ekim 1979, s. 9.
İnce Mehmed, İrfan Yalçın, *YD*, y. 5, nr. 49, Ekim 1968, s. 250-58.
İnce Mehmed, *TD*, nr. 215, Ağustos 1969, s. 679-84.
İnce Mehmed, William C. Hickman, *AS*, nr. 16, Mart 1987, s. 24-36.
İnce Memed'in Fransızca Çevirisi, Azra Erhat, *Yeni Ufuklar*, c. 7, nr. 79, Aralık 1958, s. 209-212.
İnsarov Kimdir? [Namnune, Turgenev], Türker Acaroğlu, *Varlık*, y. 6, 127, 15 I. Teşrin 1938, s. 105.
İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey, İbrahim Zeki Burdurlu, *Ülkü*, c. 7, nr. 82, 16 Şubat 1945, s. 5.
İrdelenen Kurtuluş Savaşı ve Firavun İmanı, *Düşünce*, y. 1, nr. 12, Mart 1977, s. 51-52.
İsyanın Bin Yüzü [Ülkü Karaosmanoğlu], M. K., *Dergâh*, nr. 41, Temmuz 1993, s. 5-7.
İşaretleri Değerlendirme Kitabı [*Kara Kitap*], *HG*, nr. 128, Temmuz 1991, s. 24-25.
İşkenceci [Alev Alatlı], Zeki Gezer, *TE*, nr. 174, Nisan 1988, s. 57-58.
İşte Bir Roman: Yaban, Vedat Nedim Tör, *Kadro*, c. 2, nr. 16 Nisan 1933, s. 47-49.
İzmir'in İçinde [Samim Kocagöz], Fethi Naci, *YD*, y. 9, nr. 108, Eylül 1973, s. 24-31.
Joyce ve Ulysses, Walter Allen, çev. Mehmet Uzman, *Hece*, nr. 3, Mart 1997, s. 72-77.
Kaçkınlar [Ferit Edgü], *HG*, nr. 78, Mayıs 1987, s. 31.
Kadınımız ve Tutkulu Perçem, Çiğdem Durmuşoğlu, *Somut*, nr. 18, Haziran 1980, s. 46-47.
Kadının Adı Yok ve Gülün Adı Kitaplarının Esas Alındığı Çok Satan Kitaplar Üzerine Deneme, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, *Dergâh*, nr. 21, Kasım 1991, s. 19-20.
Kafka'nın Böceğinden Yeraltından Notlar'a [Dostoyevski], Ethem Baran, *TE*, nr. 199, Mayıs 1990, s. 49-51.
Kafka'nın Romanları, Önay Sözer, *YD*, y. 3, nr. 26, Kasım 1966, s. 402-12.
Kalpaklılar [Samim Kocagöz], Güney Çetin, *TD*, nr. 136, Ocak 1963, s. 232.
Kanlı Derenin Kurtları [Dursun Akçam], Vecihi Timuroğlu, *TD*, 300, Eylül 1976, s. 455-56.
Kaplumbağalar [Fakir Baykurt], Fethi Naci, *YD*, y. 7, nr. 75, Aralık 1970, s. 421-26.
Kara Kitap Tartışması [Orhan Pamuk], Samim Kocagöz, *AS*, nr. 65, Nisan 1991, s. 20-21.
Kara Kitap Üzerine Bir Yorum Denemesi, Fatma Erkman Akersoy, *HG*, nr. 124, Mart 1991, s. 66-69.
Kara Kitap ve Ayrıntılar Üzerine, Ali Özçelebi, *HG*, nr. 123, Şubat 1991, s. 88-92.
Kara Kitap ve *Çağdaş Eleştiri*, Murat Seçkin, *HG*, nr. 143, Ekim 1992, s. 30-31.
Kara Kitap, M. K., *Dergâh*, nr. 3, Mayıs 1990, s. 5-7.
Kara Kitap, Tahsin Yücel, *HG*, nr. 120, Kasım 1990, s. 45-48.
Kara Kitap'ın Sırrı, Kemal Atakay, *AS*, nr. 59, Ekim 1990, s. 65-75.
Karamazof Kardeşler, Yaşar Nabi Nayır, *Varlık*, y. 10, nr. 229, 15 İkincikânun 1943, s. 261-66.
Karamsarlığın Öncüleri [*Güneş de Doğar*, Hemingway], Demir Özlü, *YD*, y. 1, nr. 5, Şubat 1965, s. 46-48.
Karanlık Dünya [Orhan Hançerlioğlu], Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 18, nr. 371, Haziran 1951, s. 20.
Kaybolmuş Günler [Mustafa Miyasoğlu], Musa Bozlak, *TE*, nr. 44, Haziran 1977, s. 44-45.
Kelleci Mehmet [Kemal Tahir], Muzaffer Erdost, *Ataç*, nr. 11, Mart 1963, s. 27-28.
Kelleci Mehmet, Mehmet Ergün, *YD*, y. 9, nr. 98, Kasım 1972, s. 261-69.
Kelleci Mehmet, Mehmet Ergün, *YD*, y. 9, nr. 99, Aralık 1972, s. 261-69.
Kemal Ateş'in Toprak Kovgunları, Gürsel Aytaç, *YE*, nr. 31, Mayıs 1983, s. 122-27.

Kemal Tahir'in Felsefî Düşüncesi ve Devlet Ana, Selâhattin Hilav, *TkD*, nr. 7, Mayıs 1974, s. 5-13.
Kemal Tahir'in Kelleci Mehmet'inde Köylüler ve Atüt, Mustafa Balcı, *Hece*, nr. 18, Haziran 1998, s. 48-55.
Kemal Tahir'in Romanları, Şükran Kurdakul, *Çağdaş Eleştiri*, nr. 5, Temmuz 1982, s. 24-32.
Kendi Kendisiyle Çelişen yahut Sokaktaki Adam'a Dair [Attilâ İlhan], Ahmet Oktay, *Mavi*, nr. 19, 1 Mayıs 1954, s. 5.
Kerim Koncan'ın Yapıtlarında Hapishane Gerçeği, Mahmut Yaşar, Yansıma, y. 3, nr. 28, Nisan 1974, s. 240-245.
Kılları Yolunmuş Maymun [Güney Dal], Adnan Binyazar, *HG*, nr. 113, Nisan 1990, s. 44-45.
Kırık Hayatlar Bir Günahın Bedeli, Ali Haydar Haksal, *Yİ*, nr. 115, Ekim 1999, s. 43-52.
Kırmızı ve Kara'da Sevi ve Tutku, André Maurois, çev. Tahsin Saraç, *TD*, nr. 130, Temmuz 1962, s. 789-801.
Kırmızı ve Siyah, Vedat Günyol, *Yücel*, c. 6, nr. 34, İlkkânun 1937, s. 175-78.
Kırsal Kesim Gerçekçiliğine Açılan Bir Pençere: Küçük Paşa [E. H. Tepeyran], Mehmet Ergün, *YE*, c. 3, nr. 19, Mayıs 1982, s. 103-118.
Kıskanmak [N. S. Örik], Fethi Naci, *AS*, nr. 104, Temmuz 1994, s. 8-22.
Kilit [M. N. Sepetçioğlu], Birol Emil, *TE*, nr. 3, 15 Mart 1972, s. 10-14.
Kiralık Konak [Y. K. Karaosmanoğlu], Fethi Naci, *YD*, y. 4, nr. 47, Ağustos 1968, s. 150-52.
Kiralık Konak, Mehmet Şahin, *MK*, nr. 42, Ekim 1983, s. 38-42.
Kiralık Konak, Selim İleri, *Yeni Ufuklar*, nr. 264, Eylül 1975, s. 38-43.
Kitap Köşesi: Anahtar [M. N. Sepetçioğlu], Turgut Güler, *TE*, nr. 14, Şubat 1973, s. 39.
Kitaplar Arasında [Aşk ve Zafer, Çiçekler Büyür, Bizim Diyar], İlhan Geçer, *Hisar*, c. 19, nr. 258, Nisan 1979, s. 22-24.
Kitaplar Arasında [Sisli Yaz], Necati Güngör, *HG*, nr. 43, Haziran 1984, s. 61.
Kitaplar ve 'Yeni Hayat'lar, Hasan Ali Kasır, *Yİ*, nr. 57, Aralık 1994, s. 115-18.
Konak [M. N. Sepetçioğlu], Yahya Akengin, *Hisar*, c. 14, nr. 122, Şubat 1974, s. 32.
Konak, Mehmet Kaplan, *Hisar*, c. 14, nr. 124, Nisan 1974, s. 10-11.
Konak, İnci Enginün, *TE*, nr. 32, Ağustos 1974, s. 37-38.
Konut Sorunu ve İki Roman [Toprak Kozvgunları, Kiracı], Mehmet Seyda, *HG*, nr. 20, Temmuz 1982, s. 52.
Kopuk Takımı [Tarık Dursun K.], Taylan Altuğ, *YD*, y. 6, nr. 69, Haziran 1970, s. 477-80.
Köyün Kanburu Dedim Durdum [Kemal Tahir], Ömer Faruk Toprak, *Dost*, nr. 21, Haziran 1959, s. 17-21.
Kroytser Sonatı Romanını Niçin Yazdım, L. Tolstoy, *Kalem*, nr. 7, 1 Birincikânun 1938, s. 27-33.
Kumarbaz, Hikmet Dizdaroğlu, *Yücel*, c. 14, nr. 82, Aralık 1941, s. 178-81.
Kurt Kanunu [Kemal Tahir], Rauf Mutluay, *Yeni Ufuklar*, nr. 208, Eylül 1969, s. 24-32.
Kurt Kanunu, Fahir Önger, *TD*, nr. 218, Kasım 1969, s. 129-34.
Kurtlar [Peride Celal], M. K., *Dergâh*, nr. 12, Şubat 1991, s. 6-8.
Kurtlar Sofrası Üstüne Mektup [Attilâ İlhan], Cengiz İlhan, *Ataç*, nr. 22, Şubat 1964, s. 9-11.
Kurtlar Sofrası, Özdemir İnce, *TD*, nr. 296, Mayıs 1976, s. 394-96.
Kutlu *Töre*, A. Külahlıoğlu, *Töre*, y. 12, nr. 133, Haziran 1982, s. 69-73.
Kuyucak'tan Yusuf ve Diğerleri, Atilla Birkiye, *YE*, nr. 31, Mayıs 1983, s. 90-96.
Kuyucaklı Yusuf [Sabahattin Ali], Hüsamettin Bozok, *Yeni Adam*, nr. 168, 18 Mart 1937, s. 13, 19.
Kuyucaklı Yusuf, Nahit Sırrı Örik, *Ülkü*, c. 9, nr. 50, Nisan 1937, s. 150-51.
Kuyucaklı Yusuf, Nahid Sırrı, *Varlık*, y. 4, nr. 93, 15 Mayıs 1937, s. 328.
Kuyucaklı Yusuf, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 4, nr. 93, 15 Mayıs 1937, s. 328-29.
Kuyucaklı Yusuf, Vecdi Bürün, *Çınaraltı*, nr. 56, 17 Birinciteşrin 1942, s. 7, 12.
Kuyucaklı Yusuf, Selim İleri, *YD*, y. 9, nr. 98, Kasım 1972, s. 285-87.
Kuyucaklı Yusuf Romanında Kadın, Bahriye Çeri, *Gündoğan Edebiyat*, nr. 13, Kış 1995, s. 27-34.

Kuyucaklı Yusuf'a Yeni Bir Bakış, Berna Moran, *Düşün*, nr. 22, Ocak 1986, s. 72-77.
Küçük Ağa Ankara'da [Tarık Buğra], Mehmet Kaplan, *Hisar*, y. 11, nr. 39, Mart 1967, s. 5-6.
Küçük Ağa Ankara'da, Muzaffer Uyguner, *Varlık*, y. 41, nr. 817, Ekim 1975, s. 14-15.
Küçük Ağa Romanına Bakış Tarzı [Tarık Buğra], Mehmet Nuri Bingöl, *TE*, nr. 128, Haziran 1984, s. 13-14.
Küçük Ağa Üzerine, Sabahat Emir, *Hisar*, y. 14, nr. 79, Temmuz 1970, s. 10-12.
Küçük Ağa ve Ötesi, İlhan Eraydın, *Hareket*, nr. 9, Eylül 1966, s. 29.
Küçük Ağa, Mehmet Kaplan, *Hisar*, y. 8, nr. 8, Ağustos 1964, s. 10-12.
Küçük Ağa, Hüseyin Tuncer, *TE*, nr. 155, Eylül 1986, s. 66-70.
Küçük Ağa, Ramazan Kaplan, *Yİ*, nr. 37, Mart 1993, s. 12-16.
Küçük Ağa'nın Hatırlattıkları, Ahmet Güner, *TE*, nr. 127, Mayıs 1984, s. 16-17.
Küçük Dünyanız Sizin Olsun [*Çocukluğun Soğuk Geceleri*, Tezer Özlü], Kürşat Başar, *HG*, nr. 73, Aralık 1986, s. 44-45.
Küçük Turuncu Bir Adam, M.K., *Dergâh*, nr. 40, Haziran 1993, s. 3-4.
Lanet ya da Polis Romanında Us ve Us Dışı [Dashiel Hammett], Ahmet Güngören, *MS*, nr. 115, Mart 1985, s. 12.
Lev Tolstoy ve Harp ve Sulh, Gaffar Güney, *Varlık*, y. 10, nr. 223, 15 Ekim 1942, s. 146-51.
Madame Bovary Çevirisi, Şerif Hulusi, *Dost*, c. 1, nr. 4, Ocak 1958, s. 8-11.
Madame Bovary Nasıl Yazıldı?, Gürhan Tümer, *YE*, c. 2, nr. 12, Ekim 1981, s. 123-28.
Madame Bovary, *Varlık*, y. 10, nr. 231, 15 Şubat 1943, s. 320.
Madame Bovary, Vedat Günyol, *Yücel*, c. 6, nr. 33, Sonteşrin 1937, s. 129-34.
Mahşer [Peyami Safa], Turgut Güler, *TE*, nr. 21, Eylül 1973, s. 34-36.
Mahşer, Yahya Akengin, *Hisar*, c. 13, nr. 115, Temmuz 1973, s. 27.
Mai ve Siyah, *Varlık*, y. 6, nr. 122, 1 Ağustos 1938, s. 35.
Mai ve Siyah'ta Semboller, Aydın Oy, *Hisar*, c. 15, nr. 135, Mart 1975, s. 18-22.
Maksim Gorki ve Ana, O. E., *Yeni Adam*, nr. 159, 14 İkincikânun 1937, s. 10-11.
Marcel Proust I, Sabahattin Tahsin, *Varlık*, y. 11, nr. 241, 15 Temmuz 1943, s. 14-19.
Marcel Proust II, Sabahattin Tahsin, *Varlık*, y. 11, nr. 242, 1 Ağustos 1943, s. 31-35.
Marcel Proust ve Kayıp Zamanın Peşinde, Sabahattin Tahsin, *Varlık*, y. 10, nr. 239, 15 Haziran 1943, 471-72.
Matmazel Noraliya'nın Koltuğu [Peyami Safa], A. Sırrı Levend, *TD*, nr. 2, Kasım 1951, s. 17-22.
Matmazel Noraliyanın Koltuğu ve Anlatım Tekniği, Berna Moran, *YD*, y. 5, nr. 49, Ekim 1968, s. 259-73.
Maupassant ve Eserleri, Muhittin Birgen, *Varlık*, y. 5, nr. 109, 15 İkincikânun 1938, s. 582-83.
Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın [Selim İleri], Necip Tosun, *Dergâh*, nr. 19, Eylül 1991, s. 3-5.
Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın, Nazan Bekiroğlu, *Dergâh*, nr. 22, Aralık 1991, s. 7-8.
Mehmet Eroğlu ve Cehennemin Gerçeği [*Adını Unutan Adam*], Hasan Bülent Kahraman, *HG*, nr. 100, Mart 1989, s. 35-38.
Mehmet Rauf'un Eylül'ü, Ramazan Çiftlikçi, Arif Ay, *Yİ*, nr. 57, Aralık 1994, s. 31-37.
Mehmet Rauf'un Eylül'ü, Ramazan Çiftlikçi, *Yİ*, nr. 57, Aralık 1994, s. 31-37.
Mehmet Rauf'un Romanlarında Ses ve Musıkî I, Erdoğan Coşkun, *Hisar*, c. 14, nr. 130, Eylül 1974, s. 23-25.
Mehmet Rauf'un Romanlarında Ses ve Musıkî II, Erdoğan Coşkun, *Hisar*, c. 14, nr. 130, Ekim 1974, s. 23-26.
Mehmet Rauf'un Romanlarında Ses ve Muzıkî III, Erdoğan Coşkun, *Hisar*, c. 14, nr. 132, Aralık 1974, s. 12-13.
Memduh Şevket Esendal'ın Romanlarında Aile, İsmail Çetişli, *MK*, nr. 78, Kasım 1990, s. 45-47.
Mesihpaşa İmamı'nda Şahıslar Dünyası ve Poetik Unsurları [Sâmiha Ayverdi], Osman Gündüz, *Millî*

*Eğitim*, nr. 90, Ekim 1989, s. 39-45.
Mezarlıkta Okunan Manifesto: Dar Alanda Tufan, Fahrettin Akdeniz, Polemik, nr. 10. Mayıs-Haziran 1993, s. 7-9.
Mikroskop Altında Kara Kitap'tan Bir Parça, Mustafa Durak, *HG*, nr. 135, Şubat 1992, s. 60-62.
Millî Mücadele'de Yeniden Doğuş ve Küçük Ağa, Sezer Ateş Ayvaz, *HG*, nr. 161, Nisan 1994, s. 34-37.
Millî Roman ve Hilâl Görününce [Sevinç Çokum], Nevzat Yalçın, *TE*, nr. 139, Mayıs 1985, s. 31-32.
Miras'tan Kalan Siyasal Miras, Uğur Kökden, *AS*, nr. 91, Haziran 1993, s. 33-39.
Miskinler Tekkesi [R. N. Güntekin], Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 15, nr. 334, Mayıs 1948, s. 13.
Mizancı Murad'ın Romanı, Bekir Oğuzbaşaran, *TE*, nr. 2, 15 Şubat 1972, s. 14-16, 33.
Modern Roman Teknikleri ve Mehmet Rauf'un Eylül'ü I, Sevim Kantarcıoğlu, *MK*, c. 3, nr. 3, Ağustos 1981, s. 41-44.
Modern Roman Teknikleri ve Mehmet Rauf'un Eylül'ü II, Sevim Kantarcıoğlu, *MK*, c. 3, nr. 4, Eylül 1981, s. 35-42.
Modern Tragedya [Kuyucaklı Yusuf], Fethi Naci, *YD*, y. 7, nr. 74, Kasım 1970, s. 353-60.
Modernist Romanın Bir Habercisi: Dürdane Hanım [Ahmet Midhat Efendi], Nüket Esen, *HG*, nr. 125, Nisan 1991, s. 78-79.
Murtaza ve Ödev Ahlâkı, Hilmi Yavuz, *Ufuklar*, nr. 218, Temmuz 1970, s. 23-26.
Mustafa Balel'in İki Romanı [*Asmalı Pencere, Peygamber Çiçeği*], *HG*, nr. 50, Ocak 1985, s. 34-35.
Mutfak Çıkmazı [Tahsin Yücel], H. D., *TD*, nr. 111, Aralık 1960, s. 160-64.
Müfettişler Müfettişi ve Üçkâğıtçı Üzerine Orhan Kemal Gerçekçiliği, Salih Yurttaş, *TkD*, nr. 11, Eylül 1974, s. 85-88.
Mürebbiye Romanında Terbiye, Önder Çağıran, *TE*, nr. 179, Eylül 1988, s. 41-42.
Nâmık Kemal I, Hasan F. Erginol, *Varlık*, y. 6, nr. 131, 15 Birincikânun 1938, s. 166-68.
Nâmık Kemal II, Hasan F. Erginol, *Varlık*, y. 6, nr. 132, 1 İkincikânun 1939, s. 179-82.
Nâmık Kemal'in Romanları, Hüsamettin Bozok, *Varlık*, y. 8, nr. 179, 15 Aralık 1940.
Nâmık Kemal'in Romanları, Baha Dürder, *Varlık*, y. 8, nr. 184, 1 Mart 1941, s. 251-52.
Namusçular, Taylan Altuğ, *TkD*, nr. 13, Kasım 1974, s. 81-82.
Necip Fazıl'ın Bilinmeyen Bir Romanı, Zehra Bilgegil, *Dergâh*, nr. 20, Ekim 1991, s. 10.
Nilgünler [R. H. Karay], M. Sami Onat, *Varlık*, y. 19, nr. 374, Eylül 1951, s. 18.
Nobel Ödüllü Cela ve İlk Romanı [Pascual Duarte Ailesi], Yıldız Canpolat, *HG*, nr. 110, Ocak 1990, s. 58-61.
Nostromo [Joseph Conrad], F. R. Leavis, *AS*, nr. 24, Kasım 1987, s. 48-60.
Nur Baba Romanı Üzerine [Y. K. Karaosmanoğlu], Şerif Aktaş, *Doğuş Edebiyat*, nr. 19 (43), Ekim 1983, s. 10-13.
O [Ferit Edgü], Füsun Altıok, *TD*, nr. 312, Eylül 1977, s. 260-61.
Oğuz Atay'ın Tutunamayanları, Gürsel Aytaç, *YE*, nr. 43-44, Mayıs-Haziran 1984, s. 110-16.
Oktay Akbal'ın Romanı [*İnsan Bir Ormandır*], Sami Karaören, *Varlık*, y. 41, nr. 812, Mayıs 1975, s. 13.
On İkiye Bir Var ve Haldun Taner Diyor ki, Necdet Uygur, *Yeni Ufuklar*, c. 4, nr. 39, Ağustos 1955, s. 108-110.
On Yıl Sonra Sevgili Arsız Ölüm'e Bakış [Latife Tekin], Berna Moran, *HG*, nr. 147, Şubat 1993, s. 12-18.
Onbinlerin Dönüşü [Samim Kocagöz], Halide Edip Adıvar, *Yeditepe*, y. 9, nr. 148, 1 Şubat 1958, s. 2.
Onlar da İnsandı, Sadık Yılmaz, *Varlık*, y. 27, nr. 512, 15 Ekim 1959, s. 22.
Onlar da İnsandı, Z. Hazinedaroğlu, *Varlık*, y. 29, nr. 566, 15 Ocak 1962, s. 8-9.
Orhan Hançerlioğlu'nın Son Romanı: Ali, *Yenilik*, c. 8, nr. 40, Nisan 1956, s. 94-97.
Orhan Kemal'in Eskici Dükkânı'na Farklı Bir Yaklaşım, Berna Moran, *HG*, nr. 90, Mayıs 1988, s. 7-17.
Orhan Kemal'in Romanlarından Kesitler I, İ. Güven Kaya, *Varlık*, y. 44, nr. 861, Haziran 1979, s. 16-17.
Orhan Kemal'in Romanlarından Kesitler II, İ. Güven Kaya, *Varlık*, y. 44, nr. 862, Temmuz 1979, s. 13-14.

Orhan Pamuk ile Kürşat Başar'ın Kitapları ve Resimsel Karşılıkları, Bedri Baykam, *HG*, nr. 121, Aralık 1990, s. 60-62.
Orhan Pamuk'un Romanlarına Bakışlar, Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 227, Eylül 1992, s. 5-8.
Ortadirek, Fethi Naci, *YD*, y. 5, nr. 59, Ekim 1968, s. 274-79.
Orwel ve 1984, Sadri Sarptur, *TE*, nr. 136, Şubat 1985, s. 73-74.
Osmancık ve Tarık Buğra'nın Roman Anlayışı, Bayram Toker, *Erguvan*, nr. 5, Temmuz 1985, s. 14-17.
Oyunbozanlar [Murtaza, Orhan Kemal], Barlas Özarıkça, *YE*, nr. 34, Ağustos 1983, s. 100-107.
Öğrenci Ali ve Diğerleri, Hakkı Şahap, *Forum*, c. 6, nr. 62, 15 Ekim 1956, s. 16-17.
Ökse [Burhan Gürel], *Ufuklar*, nr. 235, Nisan 1973, s. 53-56.
Öldürmeyeceksin [Kemal Kutlu], Yahya Akengin, *Hisar*, c. 19, nr. 261.Temmuz 1979, s. 29-30.
Ölmeye Yatmak [Adalet Ağaoğlu], Fethi Naci, *YD*, y. 9, nr. 107, Ağustos 1973, s.30-34.
Ölmeye Yatmak, Fetni Naci, *YD*, nr. 107, Ağustos 1973, s. 30-34.
Ölmeye Yatmak, *TD*, nr. 293, Şubat 1976, s. 120-22.
Ölmez Otu [Yaşar Kemal], Fethi Naci, *YD*, y. 6, nr. 68, Mayıs 1970, s. 370-73.
Ölmez Otu, Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 217, Ekim 1969, s. 63-66.
Ölü Erkek Kuşlar İçin Okuma Önerileri [İnci Aral], Melih Nâsır, *HG*, nr. 137, Nisan 1992, s. 26-29.
Ölümsüzlük Arayışında Birey'in Romanı [Parfümün Dansı], Dilâver Demirağ, *Mathuat*, nr. 17, Kasım 1995, s. 13.
Ölümün Adı [Ladislav Mnacko], Fethi Naci, *YD*, y. 6, nr. Ağustos 1970, s. 149-52.
Ölünceye Kadar Seninim Üzerine [Selim İleri], Faruk Şüyun, *Sanat Olayı*, nr. 42, Kasım 1982, s. 30-32.
Ölünceye Kadar Seninim, Zeynep Avcı Karabey, *YE*, nr. 31, Mayıs 1983, s. 146-52.
Ömrümden Bir Gün [Cengiz Aytmatov], *TE*, nr. 106, Ağustos 1982, s. 24-25.
Ötelerin Çocuğu [Halikarnas Balıkçısı], Yusuf Ziya Bahadınlı, *Yeditepe*, nr. 112, Ağustos 1956, s. 7.
Özbek Edebiyatından Bir Roman: Yıldızlı Geceler (Babür), Yusuf Gedikli, *TE*, nr. 257, Mart 1995, s. 54-57.
Panorama [Y. K. Karaosmanoğlu], Ahmet Kabaklı, *İstanbul*, c. 2, nr. 4 (18), Nisan 1955, s. 22-26.
Pansiyon Huzur [İrfan Yalçın], Alpay Kabacalı, *MS*, nr. 142, 25 Temmuz 1975, s. 28.
Parma Manastırı [Stendhal], Yves Gandon, çev. Tahsin Saraç, *TD*, nr. 117, Haziran 1961, s. 611-17.
Parodi Yaşamlar'ın Romanımızdaki Ayrıksı Yeri [Serdar Rıfat], Melih Nâsır, *HG*, nr. 165, Ağustos 1994, s. 71-74.
Perilerin Düğünü [Sevgili Arsız Ölüm, Latife Tekin], Hakkı Özkan, *YE*, nr. 45-46, Temmuz-Ağustos 1984, s. 20-21.
Pervaneler [M. Ferit Tek], İnci Enginün, *TE*, nr. 35, Kasım 1974, s. 35-38.
Pervaneler, Rıza Akdemir, *MK*, c. 1, nr. 5, Mayıs 1977, s. 76-79.
Peyami Safa Roman Yarışması ve Üç Eser, Yahya Akengin, *Hisar*, c. 15, nr. 139, Temmuz 1975, s. 33.
Peyami Safa ve Romanları Üzerine, İsmail Görkem, *Hisar*, c. 17, nr. 167, Kasım 1977, s. 20-22.
Peyami Safa'nın Onbir Romanında Kelime Hazinesi, Dil ve Üslup Özellikleri I, Zeynep Paslı, *Hisar*, c. 14, nr. 121, Ocak 1974, s. 32-33.
Peyami Safa'nın Onbir Romanında Kelime Hazinesi, Dil ve Üslup Özellikleri II, Zeynep Paslı, *Hisar*, c. 14, nr. 122, Şubat 1974, s. 24-27.
Peyami Safa'nın Romanlarında Kadın, Ayten Genç, *MK*, nr. 78, Kasım 1990, s. 55-57.
Peyami Safa'nın Romanlarında Ruh-Karakter Tahlili, Adnan Şenel, *TE*, nr. 164, Haziran 1987, s. 58-59.
Peyami Safa'nın Yalnızız Romanı, Gürsel Aytaç, *MK*, nr. 42, Ekim 1983, s. 14-17.
Peyami Safa'nın Yeni Romanı Yalnızız, Agâh Sırrı Levend, *TD*, nr. 6, Mart 1952, s. 22-30.
Peygamberin Son Beş Günü [Tahsin Yücel], Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 223, Mayıs 1992, s. 5-9.
Peygamberin Son Beş Günü, M. K., *Dergâh*, nr. 25, Mart 1992, s. 3-7.
Peygamberin Son Beş Günü, Melih Nâsır, *HG*, nr. 141, Ağustos 1992, s. 62-65.

Rahmet Yolları Kesti, Ömer Faruk Toprak, *Yeditepe*, nr. 203, Haziran 1973, s. 7.
Recaizâde Ekrem'in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik, Güzin Dino, *Türkiyat Mecmuası*, c. XI, 1954, s. 57-74.
Remarque'nin Bir Romanı [Dönüş Yolu], Hüsamettin Bozok, Yeni Adam, nr. 214, 3 Şubat 1938, s. 11.
Reşat Nuri Güntekin Üzerine, Muzaffer Uyguner, *Hisar*, y. 11, nr. 48, Aralık 1967, s. 14-15.
Reşat Nuri Güntekin ve Çalıkuşu Sokağı, Olcayto, *Yelpaze*, y. 6, c. 12, nr. 296, 12 Şubat 1958.
Reşat Nuri Güntekin ve Gökyüzü, Ali Haydar Haksal, *Yİ*, nr. 110, Mayıs 1999, s. 50-54.
Reşat Nuri Güntekin'den Bir Roman, Fethi Naci, *AS*, nr. 106, Eylül 1994, s. 14-15.
Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarındaki Öğretmenlerin Dine ve Din Adamlarına Karşı Tutumları, İbrahim Kıbrıs, *Öğretmen Dünyası*, c. 6, nr. 62, Şubat 1985, s. 21-22.
Reşat Nuri'de Zola Tesiri ve Yeşil Gece-Gerçek Romanlarının Mukayesesi, Osman Gündüz, *Yİ*, nr. 17-18, Temmuz-Ağustos 1988, s. 24-34.
Reşat Nuri'nin Kan Davası, Muzaffer Uyguner, *Hisar*, y. 11, nr. 41, Mayıs 1967, s. 10-12.
Reşat Nuri'nin Kavak Yelleri, Muzaffer Uyguner, *Hisar*, y. 11, nr. 40, Nisan 1967, s. 22-24.ş
Reşat Nuri'nin Son Eseri: Değirmen, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 14, nr. 319, Şubat 1947, s. 13.
Roman Geleneği ve Aynadaki Yalan, Durali Yılmaz, *Hareket*, c. 7, nr. 16-17, Haziran-Temmuz 1980, s. 52-53.
Roman Gibi Bir Roman [*Kılları Yolunmuş Maymun*, Günay Dal], *HG*, nr. 98, Ocak 1989, s. 35-36.
Romancının Sancısı [*Sancı*, Emine Işınsu], Nevzat Yalçın, *Hisar*, c. 16, nr. 149, Mayıs 1976, s. 16-18.
Romanda İki Yeni Soluk [*Yukarışehir, Gelecek İçin*], Mehmet H. Doğan, *AS*, nr. 19, Haziran 1987, s. 22-30.
Romanımla Sana Bir Ses [Ömer Madra], M. K., *Dergâh*, nr. 24, Şubat 1992, s. 3-5.
Romanın Eşiğinde Kalan Hikâyeci [Gürültülü Birkaç Saat, Muzaffer Buyrukçu], Taylan Altuğ, *TkD*, nr. 1, Nisan 1971, s. 13-15.
Romanlar: Üç Roman Hakkında, *Kalem*, nr. 1, 15 Mart 1938, s. 31-32.
Romantik Bir Viyana Yazı Üzerine [Adalet Ağaoğlu], Ateş Süphandağlı, *AS*, nr. 115, Haziran 1995, s. 77-80.
Ruhlar Sıkışınca [Mesut Berk], İlhan Geçer, *Hisar*, c. 11, nr. 90, Haziran 1971, s. 30.
Rüyalardan Matmazel Noraliyanın Koltuğu'na, Kenan Irmakçı, *Âvâz*, y. 1, nr. 6, Nisan 1992, s. 16
Sabahat Emir'in İki Kitabı [..., Bir Gün], Muzaffer Uyguner, *Varlık*, y. 48, nr. 882, Mart 1981, s. 14-15.
Sabahattin Ali'nin Romanları I, İ. Güven Kaya, *Varlık*, y. 44, nr. 855, Aralık 1978, s. 15-16.
Sabahattin Ali'nin Romanları II, İ. Güven Kaya, *Varlık*, y. 44, nr. 856, Ocak 1979, s. 11-12.
Sabahattin Ali'nin Romanları III, İ. Güven Kaya, *Varlık*, y. 44, nr. 857, Şubat 1979, s. 15-16.
Sadri Ertem ve Çıkrıklar Durunca, Mehmed Kemal, *Sanat Olayı*, nr. 9, Eylül 1981, s. 114-15.
Saik Faik'in Romanları, İhsan Akay, *Varlık*, y. 22, nr. 420, Temmuz 1955, s. 6.
Salkım Hanım'ın Taneleri [Yılmaz Karakoyunlu], Feridun Andaç, *HG*, nr. 124, Mart 1991, s. 50-52.
Sanat Mükâfatı: Sinekli Bakkal, *Çınaraltı*, nr. 30, 28 Şubat 1942, s. 5.
Sanatçı Romanına Bir Adım [Yaşarken ve Ölürken], Gürsel Aytaç, *YE*, c. 2, nr. 13, Kasım 1981, s. 111-21.
Sancı [Emine Işınsu], Ahmet Bican Ercilasun, *Töre*, y. 8, nr. 67, Aralık 1976, s. 32-37.
Sancı, İlhan Geçer, *TE*, nr. 42, Kasım 1977, s. 31-32.
Sancı, Yahya Akengin, *Hisar*, c. 16, nr. 147, Mart 1976, s. 31.
Sancılı Bir Gün [Sabahat Emir], *MK*, c. 3, nr. 4, Eylül 1981, s. 57.
Saraydan Sürgüne [Kenize Murat], Beşir Ayvazoğlu, *Dergâh*, nr. 13, Mart 1991, s. 3-4.
Savaş ve Barış, Francis Ambriére, çev. T. Saraç, *TD*, nr. 136, Ocak 1963, s. 206-220.
Sayın M. Erişilgil'in Romanı ve Bir Takım Adamlar, Nevzat Ayasbeyoğlu, *Bilgi*, c. IX, nr. 97, Mayıs 1955, s. 6-7.
Sefillerin Serüveni, Server Tanilli, *Tarih ve Toplum*, nr. 13, Ocak 1985, s. 29-31.

Selahaddin Enis'in Zâniyeler Romanında Kim Kimdir?, *Dergâh*, nr. 2, Nisan 1990, s. 19.
Selim İleri'nin Ceviz Sandığı [Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın], Semih Gümüş, *AS*, nr. 74, Ocak 1992, s. 28-66.
Selim İleri'nin Romanı: Ölüm İlişkileri, Demir Özlü, *Somut*, y. 1, nr. 6, Haziran 1979, s. 13-16.
Sergüzeşt Romanı Üzerine, Kenan Akyüz, *TD*, nr. 55, Nisan 1956, s. 417-21.
Ses ve Öfke [Faulkner], *Defne*, nr. 1, 5 Nisan 1966, s. 19.
Sessiz Bir Ölüm [Simone de Beauvoir], *Hisar*, y. 12, nr. 49, Ocak 1968, s. 32.
Sevinç Çokum'un Göç Romanı Çırpıntılar, Gürsel Aytaç, *HG*, nr. 129, Ağustos 1991, s. 68-69.
Sevinç Çokum'un Hikâye ve Romanlarında Aile Tema'sı, Ali Bulut, *MK*, nr. 78, Kasım 1990, s. 48-51.
Sıradan Bir Roman (mı?) [Vahşi Adalet], Rauf Mutluay, *YE*, nr. 33, Temmuz 1983, s. 120-29.
Simonov, Romanlarındaki Bakış Açısı, Haldun Taner, *MS*, nr. 334, 10 Eylül 1979, s. 15, 34.
Sinekli Bakkal-Türkçülüğün Esasları, Cemil Yener, *Ulusal Kültür*, y. 1, nr. 4, Nisan 1979, s. 135-149.
Sinekli Bakkal Sürerliliği [H. E. Adıvar], A. B. Karatay, *YD*, y. 10, nr. 115, Nisan 1974, s. 14-25.
Sinekli Bakkal, *Varlık*, y. 4, nr. 89, 15 Mart 1937, s. 267.
Sinekli Bakkal, Vecdi Bürün, *Çınaraltı*, nr. 39, 20 Haziran 1942, s. 10-11.
Sinekli Bakkal, Bedi Arbel, *İstanbul*, c. 1, nr. 7, 1 Mart 1944, s. 3, 14.
Sinekli Bakkal, Samet Ağaoğlu, *Yücel*, c. 15, nr. 85-86-87, Mart-Nisan-Mayıs 1942, s. 5-9.
Sinemamızda Zoraki Gerçeklilik ve Linç [Kerim Korcan], Abdullah Sarıkaya, *Yelken*, nr. 199, Eylül 1973, s. 16-18.
Siyah Kehribar [Tarık Buğra], Mehmet Kaplan, *İstanbul*, c. 2, nr. 8 (22), Ağustos 1955, s. 8-9.
Siyah Kehribar ve İkibuçuk Münekkit, İlyas Dirin, *Kaşgar*, nr. 18, Kasım 2000, s. 53-65.
Siyah Kehribar, Megalomani ve Eleştirme'ye Dair, Tarık Buğra, *Yenilik*, c. 6, nr. 35, Kasım 1955, s. 9-12.
Siyah Kehribar'ın Tahlil ve Tenkidi, Tâlat Tekin, *Yenilik*, c. 7, nr. 38, Şubat 1956, s. 205-217.
Sodom ve Gomore [Y. K. Karaosmanoğlu], Yetkin Dilek, *Pınar*, c. VII, nr. 77, Mayıs 1978, s. 21-31.
Sodom ve Gomore, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 34, nr. 697, 1 Temmuz 1967, s. 14.
Sodom ve Gomore, Muzaffer Uyguner, *Hisar*, y. 10, nr. 29, Mayıs 1966, s. 2930.
Sodom ve Gomore, Nermin Menemencioğlu, *YD*, y. 2, nr. 24, Eylül 1966, s. 221-26.
Sodom ve Gomore, S. N. Özerdim, *Varlık*, y. 33, nr. 668, 15 Nisan 1966, s. 17.
Sokağın Dili Olsa [James Baldwin], Alpay Kabacalı, *MS*, nr. 93, 16 Ağustos 1974, s. 22.
Son Yemek [Atilla Birkiye], Fethi Naci, *AS*, nr. 88, Mart 1993, s. 8-12.
Soysuzlaşan Çağımızın Kurbanları [Büyük Defter], Fethi Naci, *HG*, nr. 107, Ekim 1989, s. 5-7.
Stendhal ve Kırmızı ve Siyah I, Andre Maurois, Muammer Necip, *Varlık*, y. 3, nr. 58, 1 İlkkânun 1935, s. 153.
Stendhal ve Kırmızı ve Siyah II, Andre Maurois, Muammer Necip, *Varlık*, y. 3, nr. 59, 15 İlkkânun 1935, s. 171-72.
Stendhal ve Kırmızı ve Siyah III, Andre Maurois, Muammer Necip, *Varlık*, y. 3, nr. 60, 1 Sonkânun 1936, s. 189.
Stepte [M. Gorki], K. Yörükoğlu, *Kalem*, nr. 10, 1 Mart 1939, s. 151-52.
Suç ve Ceza, Hallet Carr, çev. Ayhan Gerçeker, *YD*, y. 11, nr. 123, Aralık 1974, s. 7-17.
Suç ve Ceza, Orhan Hançerlioğlu, *Varlık*, y. 28, nr. 551, 1 Haziran 1961, s. 3.
Suç ve Ceza'nın Sosyal Psikolojisi I, Sabahattin Engin, *Hisar*, c. 11, nr. 97, Ocak 1972, s. 22-23.
Suç ve Ceza'nın Sosyal Psikolojisi II, Sabahattin Engin, *Hisar*, c. 11, nr. 98, Şubat 1972, s. 14-16.
Suçlu [Orhan Kemal], Tahir Alangu, *Yeditepe*, nr. 133, 15 Haziran 1957, s. 2
Suçumuz İnsan Olmak [OktayAkbal], Demirtaş Ceyhun, *Yeditepe*, nr. 133, 15 Haziran 1957, s. 7.
Suçumuz İnsan Olmak, Hikmet Dizdaroğlu, *TD*, nr. 86, Kasım 1958, s. 106-110.
Sultan Hamit Düşerken [N. S. Örik], Behçet Kemal Çağlar, *Yirminci Asır*, nr. 312, 7 Ağustos 1958, s. 22.
Sultan Hamit Düşerken, Ömer Atilla Sav, *MS*, nr. 167, 16 Ocak 1976, s. 23.

Sürgün [R. H. Karay], Suat Derviş, *Yeni Edebiyat*, nr. 12, 1 Nisan 1941, s. 3.
Sürgün, Emel Göçen, *TD*, nr. 334, Temmuz 1979, s. 59-60.
Sürgündeki Bir Aydının Romanı: Bir Sürgün I, Mehmet Tekin, *Yİ*, nr. 80-81, Kasım-Aralık 1996, s. 60-64.
Sürgündeki Bir Aydının Romanı: Bir Sürgün II, Mehmet Tekin, *Yİ*, nr. 82, Ocak 1997, s. 30-36.
Şair Tahir Kutsi'den Romancı Kutsi'ye ve Kamyon, Ahmet Özdemir, *TE*, nr. 79, Mayıs 1980, s. 29-31.
Şampiyonların Kahvaltısı [Kurt Vonnegut Jr.], Alpay Kabacalı, *MS*, nr. 125, 28 Mart 1975, s. 28.
Şeytan, Karısı ve Çocukları, Fethi Naci, *AS*, nr. 102, Mayıs 1994, s. 11-17.
Tanzimat Devri Türk Edebiyatında Esaret Temi ve Sergüzeşt Romanı, Zeynep Kerman, *MK*, c. 3, nr. 7, Aralık 1981, s. 32-36.
Tarık Buğra'nın Romanı: Yağmur Beklerken, Gürsel Aytaç, *YE*, c. 3, nr. 27, Ocak 1983, s. 113-19.
Tarihsel Roman ve O Karanlıkta Biz [Attilâ İlhan], Hasan Bülent Kahraman, *HG*, nr. 87, Şubat 1988, s. 23-27.
Tatar Kızı Uruma [Zahara Stancu], *Varlık*, y. 49, nr. 895, Nisan 1982, s. 45.
Tatarcık [H. E. Adıvar], Vedat Günyol, *Yücel*, c. 10, nr. 58-59, İlk ve Sonkânun, 1939-1940, s. 179.
Tatarcık, Fevziya Abdullah Tansel, *Ülkü*, c. 15, nr. 85, Mart 1940, s. 93-96.
Tatarcık Üstüne Yaz Notları, Uğur Kökden, *AS*, nr. 104, Temmuz 1994, s. 35-39.
Temaşa-i Dünya ve Cefâkâr ü Cefakeş, Ruhşert Abegger, *Sanat Olayı*, nr. 2, Şubat 1981, s. 76-79.
Teneke [Yaşar Kemal], Ramazan Çiftlikçi, *AS*, nr. 105, Ağustos 1994, s. 52-59.
Tenkide, Methiyeye ve Alaylı Münekkide Dair [Siyah Kehribar], Talât Tekin, *Yenilik*, c. 8, nr. 40, Nisan 1956, s. 98-100.
Tesadüften Hurafeye [Matmazel Noraliyanın Koltuğu], Vedat Günyol, *Varlık*, y. 17, nr. 348, Temmuz 1948, s. 12.
Theodore Dreiser'in Kızkardeşim Carrie Romanında Ahlâk-Başarı Çıkmazı, Lâle Demirtürk, *Yİ*, nr. 93, Aralık 1997, s. 56-58.
Tırpan [Fakir Baykurt], Mehmet Seyda, *Ufuklar*, nr. 228, Mayıs 1971, s. 34-38.
Tolstoy I, Marc Slonim, çev. Muhammer Necip, *Varlık*, y. 3, nr. 62, 1 Şubat 1936, s. 224.
Tolstoy II, Marc Slonim, çev. Muhammer Necip, *Varlık*, y. 3, nr. 62, 1 Şubat 1936, s. 234-36.
Tolstoy ve Dostoyevski I, Samizâde Süreyya, *Varlık*, y. 3, nr. 68, 1 Mayıs 1936, s. 308-09.
Tolstoy ve Dostoyevski II, Samizâde Süreyya, *Varlık*, y. 3, nr. 69, 15 Mayıs 1936, s. 32527.
Tolstoy ve Dostoyevski III, Samizâde Süreyya, *Varlık*, y. 3, nr. 70, 1 Haziran 1936, s. 342-43
Tolstoy ve Gerçek, Andre Maurois, *Varlık*, y. 28, nr. 543, 1 Şubat 1961, s. 8.
Tolstoy ve Gorki, Bursov, çev. Nihal Yalaza, *Varlık*, y. 5, nr. 116, 1 Mayıs 1938, s. 694-95.
Tolstoy'un Cenaze Merasimi, Alenksandre Yablonovskiy, çev. Gaffar Güney, *Varlık*, y. 3, nr. 62, 1 Şubat 1936, s. 217.
Toplum Olarak Hazır Değiliz Diyenler [Gülün Adı, Umborto Eco], Necdet Uğur, *HG*, nr. 76, Mart 1987, s. 33-35.
Toprak Kovgunları [Kemal Ateş], Behiç Duygulu, *YE*, nr. 25, Kasım 1982, s. 136-39.
Tuhaf Bir Kadın [Leylâ Erbil], Mehmet Seyda, *YD*, y. 8, nr. 89, Şubat 1972, s. 94-96.
Turgenyev'in Bir Eseri ve Tercüme Meselesi, Süreyya Sami Eren, *Varlık*, y. 4, nr. 88, 1 Mart 1937, s. 243-45.
Turgenyev Hakkında Bir Rus İddiası, Türker Acaroğlu, *Varlık*, y. 10, nr. 239, 15 Haziran 1943, s. 473-74.
Tutsak Romanı Üzerine Notlar [Emine Işınsu], Sadık Kemal Tural, *Hisar*, c. 13, nr. 116, Ağustos 1973, s. 24-26.
Tutsak Romanı ve Hürriyet Kavramı Üzerine, Şerif Aktaş, *Töre*, y. 9, nr. 76, Eylül 1977, s. 20-26.
Tutsak Üzerine, Turgut Günay, *Töre*, y. 5, nr. 28, Eylül 1973, s. 51-53.
Tutsak, Yahya Akengin, *Hisar*, c. 13, nr. 115, Temmuz 1973, s. 27.
Tutunamayanlar [Oğuz Atay], Murat Belge, *YD*, y. 9, nr. 98, Kasım 1972, s. 278-85.

Tutunamayanlar, Mehmet Seyda, *YD*, y. 8, nr. 92, Mayıs 1972, s. 248-53.
Tuz ve Ekmek [Ömer Faruk Toprak], Necati Mert, *Yansıma*, y. 2, nr. 24, Aralık 1973, s. 375-76.
Tuz ve Ekmek, Mehmed Kemal, *YD*, y. 10, nr. 114, Mart 1974, s. 59-62.
Tünel [Ernosto Sabato], Behzat Ay, *Varlık*, y. 49, nr. 903, Aralık 1982, s. 4-8.
Türk Romanı Üstüne Bazı Saptamalar ve *ASya* [Demirtaş Ceyhun], M. Tahir Abacı, *YD*, y. 7, nr. 80, Mayıs 1971, s. 313-17.
Türk Romanı ve Dış Türkler: Aydemir [M. F. Tek], Ramazan Kaplan, *MK*, nr. 70, Mart 1990, s. 32-34.
Türk Romanı ve Dış Türkler: Azap Toprakları [Emine Işınsu], Ramazan Kaplan, *MK*, nr. 74, Temmuz 1990, s. 43-44.
Türk Romanı ve Dış Türkler: Çiçekler Büyür [Emine Işınsu], Ramazan Kaplan, *MK*, nr. 75, Ağustos 1990, s. 60-61.
Türk Romanı ve Dış Türkler: O Topraklar Bizimdi [Cengiz Dağcı], Ramazan Kaplan, *MK*, nr. 73, Haziran 1990, s. 64-68.
Türk Romanı ve Dış Türkler: Onlar da İnsandı [Cengiz Dağcı], Ramazan Kaplan, *MK*, nr. 72, Mayıs 1990, s. 59-61.
Türk Romanında Kaçaklar: Bir Sürgün, Azra Erhat, *Sanat Olayı*, nr. 3, Mart 1981, s. 59-61.
Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban, Orhan Okay, *Yİ*, nr. 67, Ekim 1995, s.15-20.
Türk Romanında Modern Bir Cumhuriyet Kızı: Ayten [B. C. Morkaya], Sema Uğurcan, *MK*, c. 3, nr. 5, Ekim 1981, s. 18-19.
Türk Romanında Tipler: Ahmet Cemil, İsmail Parlatır, *TD*, nr. 399, Mart 1985, s. 134-40.
Türk Romanında Tipler: Bihter, İsmail Parlatır, *TD*, nr. 402, Haziran 1985, s. 559-66.
Türk Romanında Tipler: Feride, İsmail Parlatır, *TD*, nr. 413, Mayıs 1986, s. 368-75.
Türk Romanında Tipler: Kaya, İsmail Parlatır, *TD*, nr. 405, Eylül 1985, s. 84-88.
Türk Romanında Tipler: Naim Efendi, İsmail Parlatır, *TD*, nr. 411, Mart 1986, s. 242-48.
Türk Romanında Tipler: Rabia, Rauf Mutluay, *TD*, nr. 151, Nisan 1964, s. 400-407.
Tütün Zamanı [Necati Cumalı], *TD*, nr. 103, Nisan 1960, s. 380-84.
Ulysses [James Joyce], *Hece*, nr. 2, Şubat 1997, s. 91.
Umut Zamanı [Burhan Gürel], Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 283, Nisan 1975, s. 316-17.
Uyandırılmış Toprak [Şolohof], Hasan li Ediz, *Kalem*, nr. 3, 15 Mayıs 1938, s. 93-95
Uyanmak [Hasan Kayıhan], Yahya Akengin, *Hisar*, c. 18, nr. 171, Mart 1978, s. 30.
Üç Güzel Eser, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 19, nr. 385, Temmuz 1952, s. 22.
Üç İstanbul ve Kinaye Mesafesi [M. C. Kuntay], S. Kantarcıoğlu, *MK*, nr. 45, Haziran 1984, s. 55-59.
Üç İstanbul , Vecdi Bürün, *Çınaraltı*, nr. 65, 19 Birincikânun 1942, s. 13, 15.
Üç İstanbul, Faik Karabudak, *Yücel*, c. 10, nr. 60, Şubat 1940, s. 218-220.
Üç İstanbul, Fethi Naci, *YD*, y. 7, nr. 76, Ocak 1971, s. 23-30.
Üç Katlı Ev [Y. Z. Ortaç], Alâattin Karaca, *Dergâh*, nr. 39, Mayıs 1993, s. 14-15.
Üç Katlı Ev, Alâattin Karaca, *Dergâh*, nr. 40, Haziran 1993, s. 10-11.
Üç Ünlü Yazara Göre Okunacak Romanlar, Baha Dürder, *MS*, nr. 3, 13 Ekim 1972, s. 3, 7.
Ülker Fırtınası ve Romanda Şiire Mesaj Yüklemek Üzerine [Safiye Erol], Hayriye Karadayı, *Millî Eğitim*, nr. 89, Eylül 1989, s. 39-48.
Üst Kurmaca Olarak Kara Kitap, Berna Moran, *HG*, nr. 126, Mayıs 1961, s. 7-12.
Üvey Anne [Ahmet Lütfi Kazancı], İlhan Geçer, *Hisar*, c. 11, nr. 89, Mayıs 1971, s. 29-31.
Vassaf Bey [M. Ş. Esendal], Muzaffer Uyguner, *YE*, nr. 34, Ağustos 1983, s. 140-41.
Vatan Dediler, Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 302, Kasım 1976, s. 662.
Veba [Albert Camus], Yaşar Kavdır, *Uyanış*, nr. 10, Ocak 1956, s. 30-31.
Veba, Ömer Atilâ S., *Yenilik*, c. 6, nr. 37, Ocak 1956, s. 79-84.
Victor Hugo, Notre-Dami de Paris ve Mimarlık, Gürhan Tümer, *AS*, nr. 86, Ocak 1993, s. 63-70.

Viva La Muerte [Alev Alatlı], Beşir Ayvazoğlu, *Dergâh*, nr. 27, Mayıs 1992, s. 3-5.
Vukuat Var [Orhan Kemal], Erol Çankaya, *YD*, y. 9, nr. 102, Mart 1973, s. 32-37.
Yaban [Y. K., Karaosmanoğlu], Nasuhi Baydar, *Yücel*, c. 15, nr. 85-86-87, Mart-Nisan-Mayıs 1942, s. 10-14.
Yaban [Y. K., Karaosmanoğlu], Nasuhi Baydar, *Yücel*, c. 15, nr. 85-86-87, Mart-Nisan-Mayıs 1942, s. 10-14.
Yaban Düşünce [Yaban, Ankara], Ali Haydar Haksal, *Yİ*, nr. 70, Ocak 1996, s. 4-7.
Yaban Üzerine, Bekir Oğuzbaşaran, *TE*, c. 1, nr. 1, 15 Ocak 1972, s. 23.
Yaban, Kâzım Nabi Duru, *Ülkü*, c. 1, nr. 3, Nisan 1933, s. 234-36.
Yaban, Nahit Sırrı Örik, *Yeni Türk*, c. 1, nr. 9, Haziran 1933, s. 798-99.
Yaban, Şevket Süreya Aydemir, *Kadro*, c. 2, nr. 18, Haziran 1933, s. 80-87.
Yaban, Rüştü Şardağ, *Yeni Adam*, nr. 297, 5 Eylül 1940, s. 6-7, 11.
Yaban, Lütfü Bornovalı, *Hareket*, c. 1, nr. 8, İlkkânun 1942, s. 235-37.
Yaban, Vecdi Bürün, *Çınaraltı*, nr. 65, 19 Birincikânun 1942, s. 2.
Yaban, Ceyhun Atuf Kansu, *Varlık*, y. 41, nr. 810, Mart 1975, s. 6-7.
Yaban, Hüseyin, *TD*, nr. 306, Mart 1977, s. 259-65.
Yaban, Küçük Ağa ve Aydınımızın Konumu, M. Emin Göktaş, *Hareket*, nr. 4 (166), Haziran 1979, s. 43-45.
Yaban'da Anadolu İnsanı, Ahmet Özpınar, *Konevi*, c. 2, nr. 24, Aralık 1984, Şubat 1985, s. 19-20.
Yaban'da Aydın Tipi Üzerine, Nazar Bekiroğlu, *MK*, nr. 77, Ekim 1990, s. 60-63.
Yaban'da Aydınlar ve Halk, Etem Çalık, *Boğaziçi*, nr. 49, Ağustos 1986, s. 38.
Yaban'da Tesirler, Emel Kefeli, *Kaşgar*, nr. 18, Kasım 2000, s. 149-156.
Yabancı [Albert Camus], Şerif Hulusi, *Yeditepe*, nr. 103, 15 Mart 1956, s. 5-6.
Yağmur Beklerken ve Serbest Cumhuriyet Fırkası [Tarık Buğra], İsmail Çetişli, *TE*, nr. 164, Haziran 1987,s. 33-36.
Yağmur Beklerken, Mehmet Kaplan, *TE*, nr. 103, Mayıs 1982, s. 18-20.
Yağmur Beklerken, Mehmet Maraşlıoğlu, *Mavera*, y. 6, nr. 63, Şubat 1982, s. 30-33.
Yağmur Beklerken, Prof. Dr. Mehmet Kaplan, *MK*, nr. 38, Şubat 1983, s. 9-12.
Yağmur Beklerken, Yahya Akengin, *Doğuş Edebiyat*, y. 3, nr. 3 (27), Haziran 1982, s. 30-32.
Yahya Akengin'in Romanları, Hasan Öztürk, *TE*, nr. 224, Haziran 1992, s. 28-31.
Yakaza [Sadık Yalsızuçanlar], Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, *Dergâh*, nr. 39, Mayıs 1993, s. 5-7.
Yakup Kadri ve Ankara, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 2, nr. 20, 1 Mayıs 1934, s. 311-12.
Yakup Kadri ve Kiralık Konak, Selim İleri, *Yeni Ufuklar*, c. 22, nr. 257, Şubat 1975, s. 20-26.
Yakup Kadri'den Anılar, Samim Kocagöz, *Varlık*, y. 41, nr. 810, Mart 1975, s. 4-5.
Yakup Kadri'nin Panoraması, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 21, nr. 405, Nisan 1954, s. 18-19.
Yakup Kadri'nin Romanlarında Üslup I, Necdet Bingöl, *Hisar*, c. 11, nr. 87, Mart 1971, s. 10-14.
Yakup Kadri'nin Romanlarında Üslup II, Necdet Bingöl, *Hisar*, c. 11, nr. 88, Nisan 1971, s. 22-25.
Yakup Kadri'nin Yaban'ı Münasebetiyle, Burhan Ümit, *Varlık*, y. 1, nr. 4, 1 Eylül 1933, s. 58-62.
Yalnızız Romanıyla Simeranya'ya Bir Seyahat, Ahmet Sezgin, *TE*, nr. 242, Aralık 1993, s. 53-54.
Yalnızlığın Özel Tarihi [Ahmet Altan], M.K., *Dergâh*, nr. 15, Mayıs 1991, s. 3-4.
Yapı Kavramı Etrafında Bir Düğün Gecesi, Alpay Doğu Yıldız, *Yİ*, nr. 96, Mart 1998, s. 45-50.
Yaprak Dökümü, Siyavuşgil, *Yeditepe*, nr. 121, 15 Aralık 1956, s. 2.
Yaprak Dökümü, Tahir Özçelik, *Yeditepe*, nr. 205, Kasım 1973, s. 5.
Yara Almış Ömürler [*47'liler*, Füruzan], Selim İleri, *YD*, y. 11, nr. 126, Mart 1975, s. 17-26.
Yaşar Kemal'de Düş ve Gerçek "Yer Demir Gök Bayır" Üzerine Bir İnceleme, Gürsel Aytaç, *YE*, nr. 34, Ağustos 1983, s. 91-99.
Yaşar Kemal'in Efsaneleri, Adnan Binyazar, *Varlık*, y. 34, nr. 699, 1 Ağustos 1967, s. 6-7.

Yaşar Kemal'in Fransızca'ya Çevrilen "İnce Mehmed II"si Geniş İlgi Gördü, *MS*, nr. 189, 18 Haziran 1976, s. 23.
Yaşar Kemal'in Romanları, Raymond Williams, Fethi Naci, *AS*, nr. 2, Ocak 1986, s. 9-10.
Yaşar Kemal'in Romanları, Şükran Kurdakul, *Sanat Olayı*, nr. 15, Mart 1982, s. 34-39.
Yaşar Kemal'in Romanlarında Mitleştirme, Mustafa Apaydın, *HG*, nr. 155, Ekim 1993, s. 13-18.
Yaşar Kemal'in Üçlüsü... Murat Belge, *MS*, nr. 309, 5 Şubat 1979, s. 5-6.
Yelatan [Ümit Kaftancıoğlu], Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 259, Nisan 1973, s. 64-67.
Yengeç Dönencesi [Henry Miller], İsmail Uyaroğlu, *YD*, y. 7, nr. 81, Haziran 1971, s. 382-84.
Yeni Bir Romana, Ağıraksak, Selim İleri, *Somut*, y. 1, nr. 5, Mayıs 1979, s. 10-12.
Yeni Hayat Üzerine [Orhan Pamuk], Ahmet Oktay, *HG*, nr. 169, Aralık 1994, s. 14-21.
Yeni Roman ve Cleves Prensesi, Muammer Nurlu, *Millî Eğitim*, nr. 90, Ekim 1989, s. 46-48.
Yeni Romanlar, Melâhat Özgü, *TD*, nr. 146, Kasım 1963, s. 140-41.
Yeni Tip Kahraman ve Bulantı [Albert Camus], Sabahat Emir, *TE*, c. 1, nr. 10, 31 Ekim 1972, s. 16-17.
Yeni Yayınlar [*Aşk ve Zafer, Çiçekler Büyür, Bizim Diyar, Kutlu Töre*], Yahya Akengin, *Hisar*, c. 19, nr. 257, Mart 1979, s. 24-25.
Yeni Yayınlar [Kaybolmuş Günler, Dönemeç, Kahır], Alemdar Yalçın, *Hisar*, c. 20, nr. 277, Aralık 1980, s. 30-31.
Yenik Ordunun Subayları [Hikmet Temel Akarsu], M.K., *Dergâh*, nr. 17, Temmuz 1991, s. 3-5.
Yenişehir'de Bir Öğle Vakti [Sevgi Soysal], İbrahim Zeki Burdurlu, *TD*, nr. 297, Haziran 1973, s. 34-39.
Yenişehir'de Bir Öğle Vakti [Sevgi Soysal], Selim İleri, *YD*, y. 9, nr. 108, Eylül 1973, s. 58-62.
Yenişehirde Bir Öğle Vakti, Mehmet H. Doğan, *YD*, y. 10, nr. 109, Ekim 1973, s. 34-39.
Yenişehirde Bir Öğle Vakti , Saadettin Öztürk, *Yansıma*, y. 4, nr. 37, Ocak 1975, s. 59-60.
Yeraltından Notlar, Özerk İnsan ve Büyüleyici Üsluplar, Demir Özlü, *AS*, nr. 116, Temmuz 1995, s. 23-27.
Yeşil Gece [R. N. Güntekin], Fethi Naci, *YD*, y. 8, nr. 86, Kasım 1971, s. 225-30.
Yeşil Sinek, Nuri Ersoy, *İstanbul*, c. 3, nr. 10-11, Ekim-Kasım 1956, s. 24-25.
Yeşilkaya Savcısı [İlhan Tarus], Atalay Yörükoğlu, *Yeni Ufuklar*, nr. 31, Nisan 1956, s. 426-30.
Yılanların Öcü Üstüne Birkaç Söz, Yaşar Kemal, *Dost*, c. 2, nr. 11, Ağustos 1958, s. 8-12.
Yılkı Atı [Abbas Sayar], Mehmet Ergün, *YD*, y. 9, nr. 98, Kasım 1972, s. 234-40.
Yılkı Atı, İnci Enginün, *TE*, nr. 24, Aralık 1973, s. 26-28.
Yılkı Atı, İrfan Yalçın, *Soyut*, nr. 33, Ocak 1971, s. 12-14.
Yılkı Atı, Mehmet Ergün, *YD*, y. 9, nr. 98, Kasım 1972, s. 234-40.
Yine "Vurun Kahpeye"! [Yasaklı Kadın, Melike Mukaddem], M. Sadık Aslankaya, *AS*, nr. 113, Nisan 1995, s. 71-75.
Yol Ayrımı [Kemal Tahir], İzzet Yasar, *YD*, y. 7, nr. 84, Eylül 1971, s. 149-52.
Yol Palas Cinayeti [H. E. Adıvar], İrfan Beydeş, *Yeni Adam*, nr. 151, 19 İkinciteşrin 1936, s. 13.
Yorgun Savaşçı, *Soyut*, nr. 25, Mayıs 1970, s. 6-8, 10.
Yukarışehir: Bir Yaşam Kesiti, Şemsettin Ünlü, *HG*, nr. 80, Temmuz 1987, s. 31.
Yusuf Atılgan ve Anayurt Oteli Üstüne Notlar, Mehmet Rifat, *Soyut*, c. 11, nr. 71, Haziran 1974, s. 103-108.
Yusuf Atılgan ve Anayurt Oteli, Mehmet Rifat, *Varlık*, y. 41, nr. 802, Temmuz 1974, s. 12-13.
Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otali, İsmet Emre, *EO*, nr. 8, Eylül 1997, s. 26-30.
Yusufçuk Yusuf [Yaşar Kemal], Hilmi Yavuz, *MS*, nr. 124, 21 Mart 1975, s. 28.
Yüksek Gerilim Üzerine Notlar [Adalet Ağaoğlu], Hilmi Yavuz, *TkD*, nr. 18, Nisan 1975, s. 507-510.
Zaniyeler Romanının Edebî ve Toplumsal Değeri I, Mehmet Tekin, *Yİ*, nr. 93, Aralık 1997, s. 51-54.
Zaniyeler Romanının Edebî ve Toplumsal Değeri II, Mehmet Tekin, *Yİ*, nr. 94, Ocak 1998, s. 34-41.
Zehra Üzerine [Nabizâde Nazım], Hikmet Dizdaroğlu, *TD*, nr. 46, Temmuz 1955, s. 625-27.
Zenciler Birbirine Benzemez [Attilâ İlhan], Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 25, nr. 482, 15 Tem-

muz 1958, s. 21.
Zincire Vurulmuş Gülsarı [Cengiz Aytmatov], Altan Yalçın, *YD*, y. 5, nr. 58, Temmuz 1969, s. 87-89.
Zor Adlı Roman Üzerine, Şerif Aktaş, *Töre*, y. 9, nr. 75, Ağustos 1977, s. 22-25.
Zor ve Sevinç Çokum, Emine Işınsu, *Töre*, y. 9, nr. 73, Haziran 1977, s. 27-30.
Zor, İnci Enginün, *Hisar*, c. 17, nr. 167, Kasım 1977, s. 15-16.

**II-Roman Sanatı Hakkında Yazılanlar:**

15 Yılda Roman ve Hikâyeciliğin Geçirdiği İstihale, Sadri Ethem, Yarım Ay, nr. 90, 29 Birinciteşrin 1938, s. 19-21.
1958'in Romanları, Fethi Naci, *Dost*, nr. 16, Ocak 1959, s. 8-12.
1959'da Romancılığımız, Fethi Naci, *Dost*, nr. 28, Ocak 1960, s. 8-13.
1960'tan Bu Yana Roman ve Kısa Öyküde Kentleşme Olgusu ve Kentlileşme Sorunları I, Sevinç Özer, *YE*, nr. 32, Haziran 1983, s. 88-100.
1960'tan Bu Yana Roman ve Kısa Öyküde Kentleşme Olgusu ve Kentlileşme Sorunları II, Sevinç Özer, *YE*, nr. 33, Temmuz 1983, s. 110-19.
1982 Romanı, Alemdar Yalçın, *Doğuş Edebiyat*, y. 3, nr. 10 (34), Ocak 1983, s. 14-18.
1984 Romanı ve Hür Düşünce [George Orweel], Emre Alptürk, *TE*, nr. 136, Şubat 1985, s. 74.
1985'in Roman ve Öyküleri, *HG* [Ek], nr. 62, Ocak 1986, s. 6-8.
1987'de Roman Öykünün Gerisindeydi, Hasan Bülent Kahraman, *HG* [Ek], nr. 86, Ocak 1988, s. 3-6.
20. Yüzyılda İngiliz Romanı, A. Spencer Hindle, *Hisar*, y. 9, nr. 16, Nisan 1965, s. 14-15.
78 Hikâye ve Roman, Mehmet H. Doğan, *MS*, nr. 304, 1 Ocak 1979, s. 3-5.
Acı Çekmek, Hasan Bülent Kahraman, *HG*, nr. 52, Haziran 1985, s. 21-23.
Ailedeki Sosyal Değişme ve Bu Değişmenin Türk Romanına Yansıması, Mehmet Tekin, *MK*, nr. 78, Kasım 1990, s. 40-44.
Alafranga / Alaturka Foto-Roman, Ertuğrul Özkök, *HG*, nr. 22, Eylül 1982, s. 43-45.
Alman Romanı, Edmond Jaloux, çev. İhsan Akay, *Varlık*, y. 12, nr. 286-287, 1-15 Haziran 1945, s. 699.
Anlatı Yalan Söyleme Sanatı mıdır?, Mario Vargos Lloso, *AS*, nr. 3, Şubat 1986, s. 34-37.
Arı Roman, Andre Gide, çev. Suut Kemal Yetkin, *TD*, nr. 118, Temmuz 1961, s. 706.
Aşk ve Roman. Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 15, nr. 326, Eylül 1947, s. 15.
Ataç'ın Roman Anlayışı, Selim İleri, *TD*, nr. 308, Mayıs 1977, s. 428-33.
Ayaklanma ve Roman, Albert Camus, çev. Orhan Gürsel, *TD*, nr. 118, Temmuz 1961, s. 780-82.
Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I, Cemal Aykın, *TD*, nr. 382, Ekim 1981, s. 160-78.
Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II, Cemal Aykın, *TD*, nr. 383, Aralık 1983, s. 482-503.
Batı'da ve Türkiye'de Roman, Naci Kalpakçıoğlu, *MS*, nr. 19, Mart 1981, s. 18-19.
Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı [Cahit Kavcar], Tevfik Sütçü, *Yİ*, nr. 51, Haziran 1994, s. 75-76.
Belgesel Roman, Adnan Binyazar, *Varlık*, y. 38, nr. 761, Şubat 1971, s. 8.
Ben Romanı ile Onlar Romanı, And, *Forum*, c. 4, nr. 46, 15 Şubat 1956, s. 26-27.
Benzemek, Samim Kocagöz, *Adam Sanat*, nr. 44, Temmuz 1989, s. 11-12.
Berna Moran ile Roman Sanatı ve Eleştiri Üstüne, Murat Belge, *HG*, nr. 40, mart 1984, s. 25-27.
Berna Moran Türk Romanına Eleştirel Bakış'ı Anlatıyor, Doğan Hızlan, *HG*, nr. 120, Kasım 1990, s. 9-11.
Bir Köy Romanı veya Bütün Köy Romanları, F. Ahmet Acar, *TE*, nr. 105, Temmuz 1982, s. 40.
Bir Roman Sosyolojisinin Sorunlarına Giriş, Lucien Goldmann, çev. Şahin Yenişehirlioğlu, *Felsefe Dergisi*, nr. 2, Mart 1987, s. 112-13.
Bir Romancının Dünyası, Hikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 27, nr. 514, 15 Kasım 1959, s. 16.
Bir Romancının İtirafları, Attilâ İlhan, *TD*, nr. 306, Mart 1977, s. 230-35.

Bir Romancının Roman Telakkisi [Romanımız ve İnsanımız], Halil Açıkgöz, *TE*, nr. 153, Temmuz 1986, s. 38-81.
Bir Romanı Bitirince, Tarık Dursun K., *HG*, nr. 99, Şubat 1989, s. 5-56.
Bir Yıl İçinde Roman, Mustafa Nihat Özön, *Ülkü*, c. 1, nr. 6, 10 Birincikânun 1941, s. 3-4.
Biraz da Roman Yazsalar, Attilâ İlhan, *MS*, nr. 140, 11 Temmuz 1975, s. 17.
Biyografi ve Roman I, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 6, Ekim 1998, s. 22-5.
Biyografi ve Roman II, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 7, Ocak 1999, s. 39-42.
Bizde Roman, Cemil Meriç, *Hisar*, c. 20, nr. 276, Kasım 1980, s. 6-9.
Bizde Roman, Cemil Meriç, *Doğuş Edebiyat*, y. 3, nr. 5 (29), Ağustos 1982, s. 5-8.
Bizde Tarihi Romancılık, Şakir Ülkütaşır, *Hisar*, y. 13, nr. 61, Ocak 1969, s. 10-11.
Bizim Romanlarımız ve Hüsrev ü Şirin, M. Necmettin Hacıeminoğlu, *Hisar*, y. 8, nr. 1, Ocak 1964, s. 21-22.
Bugünkü Edebiyatımız Romansız mıdır?, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 20, nr. 387, Ekim 1952, s.
Bugünkü Fransa'da Şiir ve Roman, Pierre Pearn, *Varlık*, y. 22, nr. 425, Aralık 1955, s. 22.
Bugünkü Türk Romanında Anlatım Tekniği, Gürsel Aytaç, *YE*, c. 4, nr. 25, Kasım 1982, s. 89-96.
Bugünkü Türk Romanında Anlatım Tekniği, Gürsel Aytaç, *MK*, nr. 38, Şubat 1983, s. 16-19.
Burjuva Romanının Bugünkü Durumu, Hilmi Yavuz, *Yeni a*, nr. 10, Ocak 1973, s. 1-2.
Büyük Romancı Hayatla Boy Ölçüşmelidir, André Malraux, *İstanbul*, c. 1, nr. 1, Kasım 1953, s. 7-8.
Büyük Romanlar, Suut Kemal Yetkin, *TD*, nr. 114, Mart 1961, s. 361-64.
Camus Konuşuyor, Gürkan Tümer, *HG*, nr. 52, Mart 1985, s. 4-7.
Cumhuriyet Devrinde On Roman, Ömer Faruk Toprak, *Yürüyüş*, nr. 10, 5 Sonteşrin 1942, s. 3-7.
Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Konular, *TD*, nr. 266, Kasım 1973, s. 124-31.
Cumhuriyetten Bu Yana Hikâye ve Roman I, Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 4, 15 Nisan 1972, s. 5-6.
Cumhuriyetten Bu Yana Hikâye ve Roman II, Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 6, 30 Haziran 1972, s. 24-26.
Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, Tahir Alangu, *TD*, nr. 266, Kasım 1973, s. 109-115.
Çağdaş Alman Romanı, Gürsel Aytaç, *MK*, nr. 40, Haziran 1983, s. 10-14.
Çağdaş Fransız Romanı, P. Brunel-D. Huisman, çev. Cemal Aydın, *YS*, nr. 10, Mayıs 1975, s. 12-19.
Çağdaş Roman Hakkında, Nezahat Büyükdemirtaş, *Yankı*, nr. 3, Mart 1967, s. 2-4.
Çağdaş Rus Romanı, Jean-Jacques Marie, çev. Memduh Şevket Esendal, *Varlık*, y. 38, nr. 757, Ekim 1970, s. 28.
Çağdaş Türk Romanı Üstüne, Swetlana Uturyauri, *HG*, nr. 60, Kasım 1985, s. 4-6.
Çağdaşlık ve Türk Romanı, Ayla Kutlu, *HG*, nr. 67, Haziran 1986, s. 26-27.
Çeşitli Açılardan Roman Kişisi, Murat Belge, *YD*, y. 5, nr. 50, Kasım 1968, s. 362-72.
Çeviri Romanlar, Samim Kocagöz, *Yeni Ufuklar*, nr. 190, Mart 1968, s. 5-12.
Çizgi Roman Olayı ve Toplum, Ertan Eğitim, *Sosyoloji Dergisi*, nr. 3, 1992, s. 1-43.
Çocuk Romanı, Mehmet Seyda, *TD*, nr. 280, Ocak 1975, s. 21-25.
Değişen Roman, Phillis Bestley, çev. Orhan Azizoğlu, *Varlık*, y. 19, nr. 378, Ocak 1952, s. 5.
Değişen Romancılar Değişen Romanlar, Fethi Naci, *HG*, nr. 66, Mayıs 1986, s. 4-6.
Değişen Toplum Değişen Roman, Mustafa Miyasoğlu, *EO*, 7, Ağustos 1997, s. 17-19.
Dergilerde Aydın ve Roman Konusu, Azra Erhat, *Varlık*, y. 48, nr. 890, Kasım 1981, s. 13-19.
Destan, Mesnevî Roman, Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 216, Ekim 1991, s. 5-6.
Destan. Mesnevi ve Roman, Mehmet Kaplan, *Hisar*, c. 15, nr. 139, Temmuz 1975, s. 3-6.
Destansı Anlatı ve Roman, Mikhail Baktin, çev. Osman Senemoğlu, *Çağdaş Eleştiri*, c. 2, nr. 7, Temmuz 1983, s. 59-65.
Din ve Romanlarımız, Vedat Günyol, *Ufuklar*, nr. 3, Nisan 1952, s. 66-68.
Doğuşundan Olgunluğuna Dek "Roman" Sözcüğü, Georges Jean, çev. Tahir Arıkan, Yöneliş-ler, nr. 1, Nisan 1981, s. 18-22.

Don Kişot'tan Bugüne Roman [Jale Parla], Fatmanur Altun, *Hece*, nr. 43, Temmuz 2000, s. 94-95.
Dünya Romancılığında Yeni Teknikler, Reha Oğuz Türkkan, *TE*, nr. 169, Kasım 1987, s. 19-20.
Dünya Romanının Aksaklıkları, Peyami Safa, *TD*, nr. 1, Ekim 1951, s. 19-22.
Edebiyatımızda Roman Teorisi Üzerine, Alemdar Yalçın, *Nilüfer*, nr. 1, Mart 1985, s. 10-12.
Eleştiri Günlüğü, Fethi Naci, *HG*, nr. 31, Haziran 1983, s. 28-29.
Eleştiri Günlüğü, Fethi Naci, *HG*, nr. 43, Haziran 1984, s. 6-8.
Eleştirmeci ve Roman, S. Maugmham, *Varlık*, y. 22, nr. 421, Ağustos 1955, s. 5.
Elilli Yıllarda Fransız "Yeni Roman" Akımı, Ertuğrul Aydın, *Hece*, 31, Temmuz 1999, s. 66-68.
Fotoromanın Romanı..., Burçak Evren, *HG*, y. 3, nr. 34, Eylül 1983, s. 32-33.
Fransa'da Yeni Roman Akımı, Ertuğrul Aydın, *Genç Akademi*, c. 3, nr. 25, Temmuz-Ağustos 1995, s. 42.
Fransız Romanı Tehlikede mi?, Andre Billy, *Varlık*, y. 21, nr. 416, Mart 1955, s. 9.
Fransız Romanı ve Amerikan Gerçeği, R. L. Bruckberger, çev. Ferhan Oğuskan, *Varlık*, y. 22, nr. 423, Ekim 1955, s. 15.
Fransız Romanı, R. M. Alberes, çev. İlhan Sezen, *Hisar*, c. 18, nr. 173, Mayıs 1978, s. 23-24.
Geleceğin Romanı, Alain Robbe-Grillet, çev. Asım Bezirci, *YD*, y. 2, nr. 19, Nisan 1966, s. 167-72.
Gelecekte Roman I, Marcel Spade, Suat Erginer, *Varlık*, y. 25, nr. 467, 1 Aralık 1957, s. 10-11.
Gelecekte Roman II, Marcel Spade, Suat Erginer, *Varlık*, y. 25, nr. 468, 15 Aralık 1957, s. 10.
Genç Nesilde Roman, Muvaffak Sami Onat, *Şadırvan*, nr. 26, 22 Eylül 1949, s. 10.
Genç Romancılarımız ve Eserleri [M. Behçet Yazar], C. Sena Ongun, *Varlık*, y. 4, nr. 91, 15 Nisan 1937, s. 294.
Gene Roman, Demir Özlü, *Somut*, y. 1, nr. 3, Mart 1979, s. 12-13
Güney Amerika Romanları, Sennur Sezer, *HG*, y. 3, nr. 35, Ekim 1983, s. 66-67.
Günümüz Türk Öyküsü ve Romanı, Demirtaş Ceyhun, *Varlık*, y. 50, nr. 906, Mart 1983, s. 32-35.
Günümüz Türk Romanında "Gerçeklik" ve "Gerçekçilik", Gürsel Aytaç, *Çağdaş Eleştiri*, c. 4, nr. 5, Mayıs 1985, s. 16-21.
Günümüzün Romanı Üstüne, İ. Savaşkan, *Demet*, nr. 40, Ağustos 1956, s. 14-15.
Harbin Genç Amerikan Romancıları, Michel Mohrt, çev. Ö. F., *İstanbul*, c. 1, nr. 7, Mayıs 1954, s. 40-41, 50.
Has Ayrım I, Oğuz Demiralp, *Somut*, nr. 20-21, Ağustos-Eylül 1980, s. 10-15.
Has Ayrım II, Oğuz Demiralp, *Somut*, nr. 22, Ekim 1980, s. 14-15.
Hasan Boynukara ile Roman Üzerine, Bekir Oğuz Başaran, *Yİ*, nr. 70, Ocak 1996, s. 24-29.
Hayat Karşısında Romancı, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ülkü*, nr. 43, 1 Temmuz 1941, s. 2-3.
Hayat Romanları-Roman Hayatları, Rauf Mutluay, *HG*, nr. 24, Kasım 1982, s. 35.
Hayatımız Roman mı?, M. Fatih Andı, *Dergâh*, nr. 44, Ekim 1993, s. 7.
Hikâye ve Roman (Novella), Jeren Hawthorn, çev. Cihan Özdemir, *Polemik*, nr. 11, Ocak-Şubat 1994, s. 42-43.
Hikâye ve Roman, M. Hacıhasanoğlu, *Varlık*, y. 20, nr. 392, Mart 1953, s. 9.
Hikâye Roman İlişkisi, Rauf Mutluay, *Yeni Edebiyat*, nr. 2, Aralık 1969, s. 12-13.
Hikâye-Roman ve Yersiz Bir Endişe, Halis Topçu, *Yelken*, nr. 9, 15 Ekim 1957, s. 24-25.
İdeolojik Açıdan Türk Romanının Evrimi, Mehmet Ergün, *Yeni Adımlar*, nr. 13, Ocak 1974, s. 57-58.
İki Türlü Romancı, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 19, nr. 385, Temmuz 1952, s. 3.
İlk Roman Çevirisi Üzerine, Hikmet Dizdaroğlu, *TD*, nr. 282, Mart 1975, s. 199-203.
İlk Türk Romanı, Enver Naci Gökşen, *Hisar*, y. 2, nr. 16, Ağustos 1952, s. 14-15.
İmge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sırada, Bilge Karasu, *HG*, nr. 44, Temmuz 1984, s. 26-29.
İngiliz Romanında 1919-1939 Devri, Janset Berkok, *Hisar*, y. 2, nr. 15, Temmuz 1951, s. 8-9, 16-17.
İnsanların Romanda Konuşmaları Bahsi, Nahit Sırrı Örik, *Ülkü*, c. 16, nr. 95, İkincikânun 1942, s. 473-75.
İsyan Romanı, Marcel Tehiébaut, *Pınar*, c. VII, nr. 82, Ekim 1978, s. 7-8.

Kaçanlar, Kalanlar ve Romanlar, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 10, Temmuz 1999, s. 46-51.
Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları I, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 2, Şubat 1998, s. 39-45.
Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları II, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 3, Nisan 1998, s. 44-51.
Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları III, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 4, Haziran 1998, s. 78-89.
Karanlıkta Mum Işığı ve Tarihî Romancılığımız, Kemal Y. Aren, *TE*, nr. 143, Eylül 1985, s. 73-74.
Kendi İçin Yazmak, Oktay Akbal, *Yenilik*, c. 2, nr. 8, Ağustos 1954, s. 235-37.
Kıbrıs Türk Edebiyatında Öykü ve Roman, Ala Nesim, *Varlık*, 956, Mayıs 1985, s. 12-14.
Kişisiz Romancılar, Fethi Naci, *Dost*, c. 3, nr. 15, Aralık 1958, s. 21-25.
Kitab-ı Mukaddes Açısından Batı Romanı, Durali Yılmaz, *Doğuş Edebiyat*, y. 3. nr. 2 (26), Mayıs 1982, s. 16-17.
Köy Romanı-Kent Romanı Çıkmazı, Artun Ünsal, *Bilim ve Sanat*, nr. 1, Ocak 1981, s. 26.
Köy Romanı-Kent Romanı Üzerine, Emre Kongar, *Bilim ve Sanat*, nr. 2, Şubat 1981, s. 68-74.
Köy Romanı, Suut Kemal Yetkin, *TD*, nr. 126, Mart 1962, s. 341-43.
Köy Romanı, Mehmet Kaplan, *Hisar*, y. 11, nr. 43, Temmuz 1967, s. 5.
Küfür Romanları ve Roman Üzerine, Yalçın Küçük, *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*, c. 11, nr. 84, Aralık 1986, s. 56-65.
Kültür Birikimi ve Roman, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 17, nr. 168, Aralık 1977, s. 11-13.
Kültür Geleneğinin Halkaları, Turgay Fişekçi, *AS*, nr. 21, Ağustos 1987, s. 73-76.
Millî Roman, Resai Eriş, *Yeni Adam*, nr. 493, 8 Haziran 1944, s. 7.
Modern Mısır Romanına Doğru, A. Elşurkavi, *Varlık*, y. 38, nr. 759, Aralık 1970, s. 16.
Modern Roman, Virginia Woolf, çev. Akşit Göktürk, *TD*, nr. 159, Aralık 1964, s. 257-60.
Mürteci Roman, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Yeni Adam*, nr. 175, 6 Mayıs 1937, s. 2.
Nasıl Bir Romana Doğru, Atilla Birkiye, *Varlık*, nr. 940, Ocak 1986, s. 3-4.
Nehir-Roman Üzerine, François Mauriac, çev. Ramazan Dikmen, *Mavera*, y. 10, c. 10, nr. 114, Haziran 1986, s. 38-41.
Niçin Roman Değil de Hikâye?, Suut Kemal Yetkin, *TD*, nr. 34, Temmuz 1954, s. 565-66.
Okuma Merakının İlk Adımı Olan "Polisiye Roman", İnsanı Toplumdan Soyutlamadığı Oranda Başarılıdır, Mehmet Seyda, *MS*, nr. 168, 23 Ocak 1976, s. 6-7.
Olağan Cinsellik Romanlarda Anlatılamayacak mı?, Burhan Günel, *Somut*, y. 1, nr. 7, Temmuz 1979, s. 36-38.
Orhan Okay ile Roman ve Kültürel Strüktür Üstüne, *EO*, nr. 10, Ekim 1997, s. 24-30.
Oyun Yazarı Roman Yazarı, Metin And, *Dost*, c. 2, nr. 10, Temmuz 1958, s. 8-10.
Öteki Edebiyat Polisiye Roman, Cüneyd Okay, *Yİ*, nr. 103, Ekim 1998, s. 63-64.
Öykü ve Romanda Ayrıntının Yeni ve Önemi, Mehmet H. Doğan, *AS*, nr. 9, Ağustos 1986, s. 15-21.
Öykü ve Romanda Doğmatizm, Ömer Ateş, *Varlık*, y. 56, nr. 959, Ağustos 1987, s. 7.
Öykü ve Romanda Sayısal Artış Oldu Sadece, Feridun Andaç, *HG*, nr. 122, Ocak 1991, s. 11-18.
Paris'te Türk Romanı Üzerine Bir Çalışma Yayımlandı, Nedim Gürsel, *MS*, nr. 70, 8 Mart 1974, s. 12.
Pembe Romanlar, Adile Ayda, *Hisar*, c. 17, nr. 170, Şubat 1978, s. 4-5.
Polis Romanları, Suut Kemal Yetkin, *Varlık*, y. 21, nr. 416, Mart 1955, s. 4.
Polis Romanları, Suut Kemal Yetkin, *MS*, nr. 115, Mart 1985, s. 9.
Polisiye Roman, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 8, Mart 1999, s. 36-40.
Politik Roman Kavramı, Irwing Howe, çev. Nesrin Kasap, *AS*, nr. 15, Şubat 1987, s. 70-77.
Politik Roman Yazarken, Selim İleri, *Özgür İnsan*, c. 6, nr. 47, Eylül 1977, s. 78-83.
Postmodern Roman ya da Roman Oynamak, Günay Dal, *HG*, nr. 86, Ocak 1988, s. 31-35.
Postmodern Romanlarda Sorunsallaşan Akılcılık, Şenol Bezci, *SD*, nr. 2, Nisan 1997, s. 10-11.
Resim ve Romancılar, Bünyamin Kara, *TE*, nr. 124, Şubat 1984, s. 24-25.
Roman-Film, İnci Enginün, *Hisar*, c. 18, nr. 250, Temmuz 1978, s. 24-25.

Roman-HikâYE, Resai Eriş, *Yeni Adam* nr. 388, 4 Haziran 1942, s. 6-7.
Roman Bir Ayrıntılar Sanatıdır, Tarık Dursun K., *TD*, nr. 370, Ekim 1982, s. 196-98.
Roman Çalışmaları, Mehmet Seyda, *TD*, nr. 306, Mart 1977, s. 238-41.
Roman Çeşitlerine Dair, Turgut Pamirli, *Sanat Dünyası*, nr. 3, 1 Nisan 1956, s. 4.
Roman Çizgimiz, Ömer Faruk Toprak, *Yelken*, nr. 32, Eylül 1959, s. 7-8.
Roman Değerleri, Resai Eriş, *Yeni Adam*, nr. 501, 3 Ağustos 1944, s. 6.
Roman Eleştirisinin Ekonomi-Politiğine Katkısı, Mustafa Özel, *Dergâh*, nr. 8, Ekim 1990, s. 10-11.
Roman Eleştirisinin İlkeleri I, Veysel Atayman, *Varlık*, y. 55, nr. 948, Eylül 1986, s. 10-11.
Roman Eleştirisinin İlkeleri II, Veysel Atayman, *Varlık*, y. 55, nr. 949, Ekim 1986, s. 8-9.
Roman Eleştirisinin İlkeleri III, Veysel Atayman, *Varlık*, y. 55, nr. 950, Kasım 1986, s. 20-21.
Roman Gelenek mi? 1, Ahmet Cemal, *HG*, nr. 140, Temmuz 1992, s. 11-13.
Roman Gelenek mi? 2, Ahmet Cemal, *HG*, nr. 141, Ağustos 1992, s. 34-36.
Roman Gelenek mi? 3, Ahmet Cemal, *HG*, nr. 142, Eylül 1992, s. 25-27.
Roman Gibi Roman Bu Roman, Orhan Pamuk, *HG*, y. 3, nr. 32, Temmuz 1983, s. 47.
Roman Hakkında, Melih Cevdet Anday, *Oluş*, c. 2, nr. 26, 25 Haziran 1939, s. 407-408.
Roman I, M. Braunscvh, H. Rüştü Akyürek, *Varlık*, y. 4, nr. 81, 15 II. Teşrin 1936, s. 131-34.
Roman II, M. Braunscvh, H. Rüştü Akyürek, *Varlık*, y. 4, nr. 82, 1 İlkteşrin 1936, s. 152-54.
Roman III, M. Braunscvh, H. Rüştü Akyürek, *Varlık*, y. 4, nr. 83, 15 İlkkânun 1936, s. 166-67.
Roman Kahramanı ve Ölümsüzlük, Osman Senemoğlu, *Çağdaş Eleştiri*, c. 2, nr. 5, Mayıs 1983, s. 49-51.
Roman Kahramanı, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 20, nr. 271, Haziran 1980, s. 18-19.
Roman Kahramanı, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 20, nr. 273, Ağustos 1980, s. 20-21.
Roman Kavramı ve Türk Romanı, Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 313, Ekim 1977, s. 355-57.
Roman Kavramlarını Tartışmak, Semih Acar, *Yeni Düşün*, nr. 17, Mart 1988, s. 77-79.
Roman Kilo Veriyor, *TD*, nr. 146, Kasım 1963, s. 138-40.
Roman Kişileri, Orhan Hançerlioğlu, *Varlık*, y. 19, nr. 383, Haziran 1952, s. 5.
Roman Kişisi, Fethi Naci, *Dost*, nr. 17, Şubat 1959, s. 28-32.
Roman Kuramı, Demir Özlü, *Somut*, y. 1, nr. 5, Mayıs 1979, s. 34-35.
Roman Nedir?, Cahit Okurer, *İstanbul*, c. 1, nr. 12, Ekim 1954, s. 13-16.
Roman Nedir?, Henri Peyre, Çev. Sina Pamukçu, *Yeni Ufuklar*, c. 4, nr. 40, Eylül 1955, s. 126-28.
Roman Nedir?, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Yeni Adam*, nr. 481, 16 Mart 1944, s. 2.
Roman Niçin Bir İhtiyaçtır?, D. H. Lawrence, *TE*, nr. 55, Mayıs 1978, s. 26-30.
Roman Okumak Muzır mıdır?, M. Fatih Andı, *Dergâh*, nr. 34, Aralık 1992, s. 3-5.
Roman Okumak, Cantürk Egemen, *TD*, nr. 69, Haziran 1957, s. 503-504.
Roman Okuyor musunuz?, Necdet Bingöl, *Hisar*, c. 19, nr. 261,Temmuz 1979, s. 9-11.
Roman Olarak "Hüsn ü Aşk", Şerif Aktaş, *Türk Dünyası Araştırmaları*, nr. 27, Aralık 1983, s. 94-108.
Roman Ölebilir mi?, Mehmet Çınarlı, *Hisar*, c. 19, nr. 264, Kasım 1979, s. 3-5.
Roman Ölmedi, Andre Maurois, Çev Vedat N. Türkan, *Yeditepe*, y. 8, nr. 144, 1 Aralık 1957, s. 1, 5.
Roman Ölmedi, Andre Maurous, *Varlık*, y. 24, nr. 456, 15 Haziran 1957, s. 17.
Roman Ölmemelidir, Phyilis Bentley, *Varlık*, y. 21, nr. 406, Mayıs 1954, s. 11.
Roman Ölüyor mu?, John Rowland, M. Zeki Gülsoy, *Varlık*, y. 21, nr. 405, Nisan 1954, s. 20.
Roman Ölüyor mu?.., İlhan Bardakçı, *TE*, nr. 252, Ekim 1994, s. 7.
Roman Romantik midir?, Georges Jean, çev. Adnan Tekşen, *Yönelişler*, nr. 1, Nisan 1981, s. 23-24.
Roman Romantik midir?, Georges Jean, çev. Adnan Tekşen, *Yönelişler*, y. 1, nr. 1, Nisan 1981, s. 23-24.
Roman Sanatı [Kléber Haedens], Oktay Akbal, *TD*, nr. 22, Temmuz 1953, s. 704-707.
Roman Sanatı ve Biz, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 17, nr. 166, Ekim 1977, s. 6-8.
Roman Sanatı ve Din, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 18, nr. 171, Mart 1978, s. 14-15.
Roman Sanatı ve Proust, çev. Tahsin Yücel, *Varlık*, y. 30, nr. 600, 15 Haziran 1963.

Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş [Şerif Aktaş], Nazım H. Polat, *TE*, nr. 137, Mart 1985, s. 23.
Roman Sanatı, Orhan Azizoğlu, *Ufuklar*, nr. 3, Nisan 1952, s. 234-36.
Roman Sanatı, Orhan Hançerlioğlu, *TD*, y. 2, nr. 21, Haziran 1953, s. 600-602.
Roman Sanatı, Emel Dilman, *Yeditepe*, y. 8, nr. 146, 1 Ocak 1958, s. 3.
Roman Sanatı, Mehmet Tekin, *Millî Eğitim*, nr. 86, Haziran 1989, s. 33-34.
Roman Sanatında Mekân Unsurunun Yeri ve Önemi, Mehmet Tekin, *Millî Eğitim*, nr. 87, Temmuz 1989, s. 4-5.
Roman Sanatının Düşündürdükleri I, Selim İleri, *HG*, y. 3, nr. 31, Haziran 1983, s. 30-31.
Roman Sanatının Düşündürdükleri II, Selim İleri, *HG*, y. 3, nr. 32, Temmuz 1983, s. 53-55.
Roman Tekniği, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 18, nr. 172, Nisan 1978, s. 12-13.
Roman Tekniğinin Bazı Esasları, Peyami Safa, *Yeni Türk*, c. 1, nr. 7, Nisan 1933, s. 587-90.
Roman Uğraşı Üstüne, Şemsettin Ünlü, *AS*, nr. 94, Eylül 1993, s. 31-32.
Roman Üzerine Düşünceler I, Özdemir Ayataç, *TE*, nr. 4, 15 Nisan 1972, s. 27.
Roman Üzerine Düşünceler II, Özdemir Ayataç, *TE*, nr. 6, 30 Haziran 1972, s. 28-32.
Roman Üzerine Düşünceler, Yunus Kâzım Köni, *TD*, nr. 9, Haziran 1952, s. 32-36.
Roman Üzerine Mektup, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Varlık*, y. 19, nr. 382, Mayıs 1952, s. 3.
Roman Üzerine Notlar, Paul-André Lesort, çev. S. T., *İstanbul*, c. 1, nr. 3, Ocak 1954, s. 42-43.
Roman Üzerine, Ali Uysal, *TD*, nr. 67, Nisan 1957, s. 399-400.
Roman Üzerine, Demir Özlü, *Somut*, y. 1, nr. 2, Şubat 1979, s. 10-11.
Roman Üzerine, Jacques Demougin, *YD*, y. 11, nr. 123, Aralık 1974, s. 20-24.
Roman Üzerine, Orhan Hançerlioğlu, *TD*, nr. 18, Mart 1953, s. 357-59.
Roman Üzerine, Ömer Ersun, *TD*, nr. 68, Mayıs 1957, s. 443-45.
Roman Üzerine, Sevinç Çokum, *TE*, nr. 220, Şubat 1992, s. 15-16.
Roman Üzerine, *TD*, nr. 116, Mayıs 1961, s. 567-69.
Roman Üzerine, Üstün Büker-----, *TD*, nr. 64, Ocak 1957, s. 227-29.
Roman ve Avrupa, Milan Kundera, çev. Dilek Aksu, *AS*, nr. 7, Haziran 1986, s. 36-46.
Roman ve Batılılaşma İdeolojisi, Köksal Alver, *Hece*, nr. 39, Mart 2000, s. 26-28.
Roman ve Deneme, Cemil Meriç, *Hisar*, c. 18, nr. 255, Aralık 1978, s. 3.
Roman ve Felsefe, Suut Kemal Yetkin, *Kalem*, nr. 7, 1 Birincikânun 1938, s. 11-12.
Roman ve Hayat [M. Fatih Andı], Köksal Alver, *Hece*, nr. 36, Aralık 1999, s. 89-90.
Roman ve Hikâye 1975, Mehmet H. Doğan, *MS*, nr. 164, 26 Ağustos 1975, s. 3-6.
Roman ve Hikâyenin Menbaları, Nahit Sırrı, *Varlık*, y. 2, nr. 31, 15 Ekim 1934, s. 102-104.
Roman ve İnançlar, Joyce Cary, çev. Nilüfer F. Deriş, *Yücel*, c. 1, nr. 1, Kasım 1955, s. 2-3.
Roman ve Millet, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 19, nr. 257, Mart 1979, s. 8-9.
Roman ve Roman Okuruna Roman Sosyolojisi Açısından Bir Yaklaşım, Mustafa Ayyıldız, *Yİ*, nr. 56, Kasım 1994, s. 12-14.
Roman ve Romancı Hakkında, Kemal Ulusel, *Ülkü*, nr. 58, 16 Şubat 1944, s. 3-4.
Roman ve Romancı, Oğuz Özdeş, *Kovan*, nr. 14, Eylül 1944, s. 7.
Roman ve Romancılar, Mehmet Mehdi Ergüzel, *TE*, nr. 15, Mart 1973, s. 31.
Roman ve Romancılık Üzerine, İbrahim Yavuz, *İslâm*, nr. 9, Mayıs 1984, s. 55.
Roman ve Romanlar Üstüne, Kemal Özer, *Varlık*, y. 55, nr. 948, Eylül 1986, s. 14-15.
Roman ve Röportaj, Melih Cevdet Anday, *Oluş*, c. 2, nr. 24, 11 Haziran 1939, s. 337..
Roman ve Sanat, Sabahattin Eyüboğlu, *Yeni Ufuklar*, nr. 244, Ocak 1974, s. 5-8.
Roman ve Tarih, André Maurois, *İstanbul*, c. 1, nr. 4, Şubat 1954, s. 23-26.
Roman ve Tarihsel Dönem, Ahmet Oktay, *YE*, nr. 31, Mayıs 1983, s. 97-99.
Roman ve Yaratıcısı, Serdar Kırkoğlu, *Çağdaş Eleştiri*, c. 3, nr. 3, Mart 1983, s. 33-35.
Roman ve Yaşam, Tahsin Yücel, *TD*, nr. 280, Ocak 1975, s. 5-8.

Roman ve Yazarlık Onuru, Behiç Duygulu, *YE*, nr. 34, Ağustos 1983, s. 112-16.
Roman ve Yazın Tarihi, Mehmet H. Doğan, *AS*, nr. 15, Şubat 1987, s. 13-19.
Roman Yaklaşımı, Tahsin Yücel, *MS*, nr. 135, 6 Haziran 1975, s. 17.
Roman Yazarı ile Psikolojinin İlişkileri Üzerine, Mustafa Sercan, *Varlık*, y. 55, nr. 948, Eylül 1986, s. 8-9.
Roman Yazarının İlerleyişi-Gerileyişi, Adalet Ağaoğlu, *HG*, nr. 68, Temmuz 1986, s. 32-33.
Roman Yazma ve Okuma Biçimleri, Adalet Ağaoğlu, *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*, c. 12, nr. 93, Mart 1988, s. 51-56.
Roman Yazmak, Evely Peters, çev. Burhanettin Buz, *Hisar*, c. 18, nr. 172, Nisan 1978, s. 23-24.
Roman, Çahit Okurer, *Hisar*, c. 12, nr. 97, Ocak 1972, s. 10-11.
Roman, Hilmi Ziya Ülken, *Yeni İnsan*, nr. 90, Haziran 1970, s. 14-21.
Roman, Kâzım Nabi Duru, *Ülkü*, c. 1, nr. 2, Mart 1933, s. 173-74.
Roman, Ne Yapmak İçin, Salâh Birsel, *YE*, nr. 31, Mayıs 1983, s. 76-85.
Roman, Orhan Hançerlioğlu, *Varlık*, y. 22, nr. 421, Ağustos 1955, s. 4.
Roman, Sinema ve Televizyona İlişkin Bir "İbretlik", Ünsal Oskay, *YE*, c. 5, nr. 30, Nisan 1983, s. 80-83.
Roman... ve Millî Roman, İsmet Bozdağ, *TE*, nr. 162, Nisan 1987, s. 57-59.
Roman: Kendisi mi? Teorisi mi?, Hasan Öztürk, *TE*, nr. 204, Ekim 1990, s. 57-58.
Romana Dair Bazı Hakikatler I, Abdülhak Şinasi Hisar, *Varlık*, y. 14, nr. 312, Temmuz 1946, s. 4-5.
Romana Dair Bazı Hakikatler II, Abdülhak Şinasi Hisar, *Varlık*, y. 14, nr. 313, Ağustos 1946, s. 3.
Romana Dair Bir Kitap Dolayısıyla, Abdülhak Şinasi Hisar, *Varlık*, y. 20, nr. 392, Mart 1953, s. 4-5.
Romana Dair Birkaç Anekdot, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 9, Mayıs 1999, s. 68-76.
Romana Dair, Kleber Headers, *Varlık*, y. 15, nr. 333, Nisan 1948, s. 7.
Romana Dair, Kleber Kaeders, *Varlık*, y. 13, nr. 310-311, nr. 1-15 Haziran 1946, s. 315-19.
Romana Dair, Mesut Berk, *TE*, nr. 137, Mart 1985, s. 56-57.
Romana Dair, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 7, nr. 168, 1 Temmuz 1940, s. 609-12.
Romana Dair, *Yeni Adam*, nr. 151, 19 İkinciteşrin 1936, s. 13.
Romana Doğru, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Yeni Adam*, nr. 519, 7 İlkkânun 1944, s. 2, 11.
Romana Hasret, Nafi Atuf Kansu, *Ülkü*, c. 2, nr. 16, 16 Mayıs 1942, s. 1.
Romana Karşı, Alain Spencer Hindle, çev. N. Yalçın, *Hisar*, c. 16, nr. 153, Eylül 1976, s. 14-15.
Romana Karşı, Spencer Hindle, çev. N. Yalçın, *Hisar*, y. 20, nr. 154, Ekim 1976, s. 14.
Romana Tatbik Olunmuş Tenkit Formülü, Emile Zola, *Kalem*, nr. 5, 15 Temmuz 1938, s. 240-207.
Roman-kif ve Aliye Öğretmenin Katli Üzerine, NecmettinTurinay, *Hisar*, c. 17, nr. 159, Mart 1977, s. 14-17
Romancı Günlüğü, Mehmet Seyda, *Varlık*, y. 48, nr. 887, Ağustos 1981, s. 20-21.
Romancı Günlüğü, Mehmet Seyda, *HG*, nr. 57, Ağustos 1985, s. 30-31.
Romancı Tarih Önünde, Abdullah Uçman, *YS*, nr. 7, Haziran 1974, s. 4-8.
Romancı ve Betimleme, Atilla Birkiye, *YE*, nr. 35, Eylül 1983, s. 108-109.
Romancı ve Hayat, Pearl Beck, *Varlık*, y. 19, nr. 375, Ekim 1951, s. 11.
Romancı ve Kahramanları, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 19, nr. 259, Mayıs 1979, s. 12-13.
Romancı ve Kişiliği I, François Mauriac, çev. Mustafa Durak, *YS*, nr. 4, Mart 1974, s., 35-37.
Romancı ve Kişiliği II, François Mauriac, çev. Mustafa Durak, *YS*, nr. 5, Nisan 1974, s. 31-35.
Romancı ve Kişiliği III, François Mauriac, çev. Mustafa Durak, *YS*, nr. 6, Mayıs 1974, s. 22-26.
Romancı-Hikâyeci Olmak ya da Tarık Dursun K.'ya Açık Mektup, Nazım Yıldırım, *Varlık*, nr. 947, Ağustos 1986, s. 22-23.
Romancı-Hikâyeci Olmak, Serdar Kırkoğlu, Tarık Dursun K. *Varlık*, nr. 945, Haziran 1986, s. 5.
Romancılarımız ve Roman Kişileri, *HG*, y. 3, nr. 27, Şubat 1983, s. 31.
Romancılarımızın İdael Kadın Tipleri I, Zeynep Kerman, *HG*, nr. 113, Nisan 1990, s. 78-80.
Romancılarımızın İdael Kadın Tipleri II, Zeynep Kerman, *HG*, nr. 114, Mayıs 1990, s. 80-82.

Romancıların İki Türlüsü, And, *Forum*, c. 4, nr. 47, 1 Mart 1956, s. 20-21.
Romancılığımız Neden Daha İleri Değil?, Sina Akşin, *Somut*, nr. 26, Şubat 1981, s. 6-14.
Romancılığımız ve Tercüme, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 6, nr. 122, 1 Ağustos 1938, s. 17.
Romancılığımızın Yarını, Orhan Burian, *Ufuklar*, nr. 5, Haziran 1952, s. 134-37.
Romancının Çalışması, Fakir Baykurt, *TD*, nr. 306, Mart 1977, s. 223-29.
Romancının İç Dünyası, Samim Kocagöz, *MS*, nr. 93, 16 Ağustos 1974, s. 18.
Romanda Birey ve Topluluk, Michel Butor, çev. Tahsin Saraç, *TD*, nr. 234, Mart 1971, s. 457-68.
Romanda Çok Seslilik ve Bir Roman, Yürek Gökokur, *İmece*, c. 3, nr. 28, Haziran 1987, s. 12-13.
Romanda Gerçekçilik Anlayışı ve Tip Sorunu, Şehsuvar Barlas, *YE*, nr. 39-40, Ocak-Şubat 1984, s. 115-26.
Romanda Görüş Açısı, Norman Friedman, çev. Bülent Aksoy, *Çağdaş Eleştiri*, nr. 7, Eylül 1982, s. 50-64.
Romanda Hayal ve Hakikat, Enver Naci Gökşen, *Yeni Adam*, nr. 503, 17 Ağustos 1944, s. 4, 11.
Romanda Hesaplaşma [Naci Çelik], Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 241, Ekim 1971, s. 55-59.
Romanda Kahraman Meselesi, Resai Eriş, *Yeni Adam*, nr. 516, 16 İkinciteşrin 1944, s. 6.
Romanda Millî Mücadele'yi Okurken, Mehmet Erdoğan, *Dergâh*, nr. 26, Nisan 1992, s. 4-5.
Romanda Millî Vasıf, Suut Kemal Yetkin, *Kültür Haftası*, nr. 4, 5 Şubat 1936, s. 74.
Romanda Romancının Yeri, Afşar Timuçin, *Yeni Ufuklar*, nr. 254, Kasım 1974, s. 7-10.
Romanda Şahsî İfade, Emile Zola, *Kalem*, nr. 3, 15 Mayıs 1938, s. 110-13.
Romanda Tarihsellik ve Tarihî Roman, Ahmet Yurkakul, *HG*, nr. 93, Ağustos 1988, s. 36-37.
Romanda Tip Yaşıyor mu?, Semih Gümüş, *AS*, nr. 58, Eylül 1990, s. 45-50.
Romanda Türk İnsanı Sorunu, Hilmi Yavuz, *Varlık*, y. 37, nr. 753, Haziran 1970, s. 5.
Romanda Türke Doğru, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Yeni Adam*, nr. 390, 18 Haziran 1942, s. 2.
Romanda-Hikâyede Konuşma, Samim Kocagöz, *Yeni Ufuklar*, c. 5, nr. 44 (60), Mayıs 1957, s. 928-31.
Romandan Anlatıya ya da Sorunsallaşan Roman, Şenol Bezci, *SD*, nr. 3, mayıs 1997, s. 12-18.
Romandan Piyes Çıkarmak I, Reşat Nuri Güntekin, *Yeditepe*, y. 7, nr. 122, 1 Ocak 1957, s. 8.
Romandan Piyes Çıkarmak II, Reşat Nuri Güntekin, *Yeditepe*, y. 7, nr. 123, 15 Ocak 1957, s. 8.
Romandan Piyes Çıkarmak III, Reşat Nuri Güntekin, *Yeditepe*, y. 7, nr. 124, 1 Şubat 1957, s. 8.
Romandan Piyes Çıkarmak IV, Reşat Nuri Güntekin, *Yeditepe*, y. 7, nr. 125, 15 Şubat 1957, s. 8.
Romandan Romana, Mehmet Seyda, *HG*, nr. 49, Aralık 1984, s. 23-24.
Romanı Bitiriş Tarzları, Nahit Sırrı, *Hayat*, c. V, nr. 115, 7 Şubat 1929, s. 204-205.
Romanı Okurken, Yıldırım Keskin, *Varlık*, y. 19, nr. 382, Mayıs 1952, s. 13.
Romanı Roman Gibi Okumak, Ömer Ateş, *Varlık*, y. 55, nr. 949, Ekim 1986, s. 4-6.
Romanı Yazarken, Selim İleri, *TD*, nr. 306, Mart 1977, s. 245-52.
Romanımız Açılıyor, Ö. F. Toprak, *Yeni Ufuklar*, c. 5, nr. 33 (49), Haziran 1956, s. 490-91.
Romanımız Üstüne, Asım Güzin, *Yeni Ufuklar*, nr. 100, Eylül 1970, s. 263-69.
Romanımız ve İnsanımız [Durali Yılmaz], Muzaffer Uyguner, *TD*, nr. 313, Ekim 1977, s. 357-58.
Romanımız ve İnsanımız, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 17, nr. 158, Şubat 1977, s. 27-30.
Romanımız ve Romantizm, Talat Sait Halman, *MS*, nr. 137, Şubat 1986, s. 35-36.
Romanımıza Dair, Fahir Onger, *Yaratış*, nr. 8, 23 Mart 1945, s. 6, 11.
Romanımızda İki Tarz I, Veysel Öngören, *Düşün*, nr. 10, Ocak 1985, s. 74-75.
Romanımızda İki Tarz II, Veysel Öngören, *Düşün*, nr. 11, Şubat 1985, s. 60-62.
Romanımızda İki Tarz III, Veysel Öngören, *Düşün*, nr. 12, Mart 1985, s. 71-73.
Romanımızda İki Tarz IV, Veysel Öngören, *Düşün*, nr. 13, Nisan 1985, s. 77-78.
Romanımızda Kurtuluş Savaşı ve Kimi Savaşçı Tipler, Şükran Kurdakul, *YE*, c. 1, nr. 6, Nisan 1981, s. 84-90.
Romanımızda Yabancı Okullar Meselesi, İnci Enginün, *TE*, nr. 61, Kasım 1978, s. 13-15.
Romanımızın Hâli, Burhan Ümit Toprak, *Ağaç*, nr. 1, 14 Mart 1936, s. 7-8.
Romanımızın Sorunları, Adnan Binyazar, *Varlık*, y. 49, nr. 903, Aralık 1982, s. 4-8.

Romanın Altın Devri I, Claude-Edmonde Magny, çev. Niyazi Akı, *İstanbul*, c. 1, nr. 13, Kasım 1954, s. 33-36.
Romanın Altın Devri II, Claude-Edmonde Magny, çev. Niyazi Akı, *İstanbul*, c. 1, nr. 14, Aralık 1954, s. 30-32.
Romanın Altın Devri III, Claude-Edmonde Mayny, çev. Niyazi Akı, *İstanbul*, c. 2, nr. 15, Ocak 1955, s. 31-32.
Romanın Çıkmazı, Rasim Özdenören, *Diriliş*, nr. 8, Kasım 1966, s. 38-41.
Romanın Değeri, Üstün Beşer, *TD*, nr. 65, Şubat 1957, s. 282.
Romanın Doğuşu, Veysel Atayman, *Varlık*, y. 54, nr. 952, Ocak 1986, s. 10-11.
Romanın Görevi, Durali Yılmaz, *Hisar*, c. 20, nr. 267, Şubat 1980, s. 24-25.
Romanın Meseleleri, Orhan Hançerlioğlu, *Varlık*, y. 19, nr. 380, Mart 1952, s.
Romanın Önündeki Sıfat, Sevgi Soysal, *MS*, nr. 176, 19 Mart 1976, s. 17.
Romanın R'si, Çetin Altan, *Sanat Olayı*, nr. 27, Ağustos 1984, s. 63-64.
Romanın Sonu mu? Orhan Duru, *Yeni Ufuklar*, nr. 100, Eylül 1960, s. 291-93.
Romanın Sorunları, Afşar Timuçin, *Bilim ve Sanat*, nr. 63, Mart 1986, s. 42-43.
Romanın Şahısları I, Abdülhak Şinasi Hisar, *Varlık*, y. 14, nr. 316, Kasım 1946, s. 6-7.
Romanın Şahısları II, Abdülhak Şinasi Hisar, *Varlık*, y. 14, nr. 317, Aralık 1946, s. 3-4.
Romanın Tek Kardeşi, Abdülhak Şinasi Hisar, *Varlık*, y. 20, nr. 398, Eylül 1953, s.
Romanın Televizyona Uyarlanması, Ünsal Oskay, *YE*, c. 5, nr. 30, Nisan 1983, s. 84-99.
Romanın ve Hikâyenin Dili, Fethi Naci, *HG*, nr. 104, Temmuz 1989, s. 13-16.
Romanlar ve Mesajlar, Mustafa Sarıca, *MK*, nr. 77, Ekim 1990, s. 22-24.
Romanlar ve Romancılar, Fethi Savaşçı, *İmece*, nr. 3, Mayıs 1985, s. 3-7.
Romanlar ve Yankıları, Dursun Gürlek, *Kök*, nr. 7, Ağustos 1981, s. 30-32.
Romanlarda Toplumsal Gerçekçilik, Fethi Naci, *Dost*, nr. 27, Aralık 1959, s. 12-14.
Romanlarla Gelen, Nuri Gedik, *Doğuş Edebiyat*, y. 3, nr. 8 (32), Kasım 1982, s. 4-6.
Sanatın Sosyal Şartları ve Roman, Behice Boran, *Yeni Düşün*, nr. 43, Kasım 1987, s. 3-6.
Savaş ve Romanlar, Tarık Dursun, *YE*, c. 3, nr. 21, Temmuz 1982, s. 97-110.
Seçme Romanlar'a Öneriler, Atilla Birkiye, *YE*, nr. 32, Haziran 1983, s. 127-31.
Sıkıntılı Toplumda Romanın Sıkıntısı, Afşar Timuçin, *YE*, nr. 34, Ağustos 1983, s. 134-36.
Sinema ve Roman, Şevket Rado, *Hür Türkiye*, c. 2, nr. 30, Ağustos 1957, s. 11.
Sinema, Tiyatro ve Roman, Rene Clair, çev. Turhan Doyran, *Kaynak*, c. 10, nr. 112, Mart 1956, s. 64-65.
Sorunsallaşan Tarih ve Tarih Romanı, Şenol Bezci, *SD*, nr. 4, Haziran 1997, s. 17-20.
Şark'ta Roman, Dursun Gürlek, *MK*, c. 1, nr. 11, Kasım 1977, s. 66-68.
Şartlı Refleksler ve Roman Kişisi, Mehmet Seyda, *MS*, nr. 108, 29 Kasım 1974, s. 17.
Şehirli Romancı, Köylü Romancı, Samim Kocagöz, *Yeni Ufuklar*, nr. 93, Şubat 1960, s. 270-72.
Tanzimat Romanında Yazarın Konumu, Nüket Esen, *HG*, nr. 66, Mayıs 1986, s. 16-18.
Tanzimat Sonrasından Cumhuriyet Sonrasına Roman ve Piyasa, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 5, Ağustos 1998, s. 29-40.
Tanzimat'ın İlk Romanları, Füruzan Hüsrev Töken, *Doğuş*, nr. 4, Şubat 1945, s. 11.
Tarih ve Roman, Fethi Naci, *HG*, nr. 19, Haziran 1982, s. 25.
Tarihî Roman Üzerine Düşünceler ve Romancılar, Fethi Gözler, *Küçük Dergi*, c. 12, nr. 13, Haziran 1980, s. 13-15.
Tarihî Roman Yazarı ve Tarihçi, Etem Çalık, *Yİ*, nr. 74, Mayıs 1996, s. 39-40.
Tarihî Roman, G. Lucaks, çev. Ali İhsan, *TkD*, nr. 18, Nisan 1975, s. 553-63.
Tarihî Romanlarda Şahıslar Nasıl Konuşturulmalı?, Mehmet Kaplan, *TE*, nr. 45, Temmuz 1977, s. 7-8.
Tarihin Anlamı ve Romanda Tarihseli Soyutlamak I, Semih Gümüş, *AS*, nr. 62, Ocak 1991, s. 23-35.
Tarihin Anlamı ve Romanda Tarihseli Soyutlamak II, Semih Gümüş, *AS*, nr. 65, Nisan 1991, s. 49-57.

Tarihin Romanı, Erol Güngör, *TE*, nr. 14, Şubat 1973, s. 32-35.
Tarihin Romanlaştırılması, Sadık Kemal Tural, *Töre*, y. 8, nr. 59, Nisan 1976, s. 14-17.
Tarih-Roman, Sami N. Özerdim, *Varlık*, y. 30, nr. 588, 15 Aralık 1962, s. 12.
Televizyondaki Diziler ve Yeni Roman, Hakkı Özkan, *YE*, nr. 43-44, Mayıs-Haziran 1984, s. 14-15.
Tenkitsiz Roman ve Romansız Tenkit, Enver Naci Gökşen, *Yeni Adam*, nr. 590, 18 Nisan 1946, s. 4.
Tezli Roman, Resai Eriş, *Yeni Adam*, nr. 502, 10 Ağustos 1944, s. 7, 11.
Theodor Fontane'in Gerçekçi Roman Anlayışı ve "Effi Eriest" Romanı, Gürsel Aytaç, *Çağdaş Eleştiri*, c. 4, nr. 3, Mart 1985, s. 12-16.
Türk İnsanı, Fethi Naci, *HG*, y. 3, nr. 29, Nisan 1983, s. 24-25.
Türk Roman ve Hikâyesi Üstüne Birkaç Söz, D. W. Walls, *Ataç*, nr. 10, Ocak 1963, s. 24-25.
Türk Roman ve Öyküsü, Mehmet Seyda, *HG*, nr. 55, Haziran 1985, s. 30-32.
Türk Roman ve Öyküsünde Betimleme, Hasan Bülent Kahraman, *YE*, nr. 35, Eylül 1983, s. 98-100.
Türk Romanı Nereye Gidiyor [Fethi Naci ile röportaj], *Dergâh*, nr. 15, Mayıs 1991, s. 12-13, 20.
Türk Romanına İdeolojik Bakış yahut Taner Timur'un Serencamı, Hasan Öztürk, *Polemik*, nr. 2, Haziran 1992, s. 21-24.
Türk Romanında Aydın-Köylü İkilemi, Zehra İpşiroğlu, *Çağdaş Eleştiri*, c. 4, nr. 5, Mayıs 1985, s. 26-29.
Türk Romanında Bürokrasiyle Hesaplaşma, *Yeni a*, nr. 19, Ekim 1973, s. 1, 11.
Türk Romanında Çocuk, Enver Naci Gökşen, *TD*, nr. 69, Haziran 1957, s. 486-88.
Türk Romanında Fantastiğin Serüveni, Berna Moran, *HG*, nr. 138, Mayıs 1992, s. 7-12.
Türk Romanında Gerçekçi Olmayan "Gerçekçilik" ve Ötesi, Onay Sözer, *YE*, c. 2, nr. 13, Kasım 1981, s. 90-110.
Türk Romanında İdeal Kadın Tipleri, Erdoğan Tanrıöven, *Nilüfer*, nr. 1, Mart 1985, s. 4-5.
Türk Romanında İttihat ve Terakkî Yılları I, E. Çankaya, *YE*, nr. 31, Mayıs 1983, s. 100-116.
Türk Romanında İttihat ve Terakkî Yılları II, E. Çankaya, *YE*, nr. 32, Haziran 1983, s. 101-112.
Türk Romanında Köye Doğru [Gündüz Akıncı ], Aliş Güneyli, *TD*, nr. 119, Ağustos 1961, s. 871-72.
Türk Romanında Köye Doğru, İ. Z. Burdurlu, *TD*, nr. 138, Mart 1963, s. 341-42.
Türk Romanında Millî Mücadele, Necmettin Turinay, *TE*, nr. 21, Eylül 1973, s. 23-26.
Türk Romanında Şehirleşme, Alemdar Yalçın, *Töre*, y. 13, nr. 154, Mart 1984, s. 30-35.
Türk Romanında Tip ve Karakter Problemleri, Ramazan Çiftlikçi, *Yİ*, nr. 123, Haziran 2000, s. 42-49.
Türk Romanında Tip, Murat Belge, *YD*, y. 4, nr. 46, Temmuz 1968, s. 33-36.
Türk Romanında Yöre Dili, Kemal Ateş, *Çağdaş Eleştiri*, c. 4, nr. 5, Mayıs 1985, s. 22-25.
Türk Romanının 50 Yılı, Konur Ertop, *TD*, nr. 266, Kasım 1973, s. 116-23.
Türk Romanının Başlangıcında Karakter Sorunu, Kemal Bek, *Çağdaş Eleştiri*, c. 4, nr. 2, Şubat 1985, s. 26-29.
Türk Romanının Çıkmazı: İdeoloji Yoksunluğu, Hasan Bülent Kahraman, *HG*, nr. 94, Eylül 1988, s. 17-24.
Türk Romanının Kaynakları, Erdoğan Tanrıöven, *Doğuş Edebiyat*, y. 3, nr. 3 (27), Haziran 1982, s. 17-18.
Türk Yazınında "Kırdan Gente Göç" Olgusu, Önder Şenyapılı, *YE*, nr. 32, Haziran 1983, s. 74-87.
Türkçe'de Roman ve Eski Bir Sav, Efdal Sevinçli, *YE*, c. 3, nr. 18, Nisan 1982, s. 122-29.
Türkçe'de Sovyet Romanları, Öner Yağcı, *Yeni Düşün*, nr. 43, Kasım 1987, s. 50-52.
Türkiye'de Başarılı Romanlar Yazılamadığı Düşüncesinde Değilim, Mümtaz İdil, *Bilim ve Sanat*, c. 5, nr. 50, Şubat 1985, s. 50.
Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme ile Türk Roman ve Öyküsü Arasındaki Tehlikeli İlişkiler, Fethi Naci, *HG*, nr. 65, Nisan 1986, s. 4-6.
Ucuz Roman, M. Naci Bostancı, SD, nr. 7, Ekim 1997, s. 8.
Weimar Dönemi ve Sonrası Modern Alman Romanı, Gürsel Aytaç, *MK*, nr. 41, Ağustos 1983, s. 61-64.
Yaşam ve Roman, Oktay Akbal, *Sanat Olayı*, nr. 4, Nisan 1981, s. 15.

Yazınsal Belleğin Yitimi, Feridun Andaç, *HG*, nr. 146, Ocak 1993, s. 57-67.
Yeni Bir Romana Doğru, Emel Dilman, *Ataç*, nr. 1, 15 Mayıs 1962, s. 20-21.
Yeni Fransız Romanı, S. S., *TD*, nr. 111, Aralık 1960, s. 171-73.
Yeni Roman-Millî Roman, Hüseyin Hulki, *Yeni Adam*, nr. 425, 18 Şubat 1943, s. 9.
Yeni Roman Üstüne, Roland Barthes, çev. Mehmet Yalçın, *Yazko Çeviri*, c. 2, nr. 11, Nisan-Mayıs 1983, s. 116-119.
Yeni Roman ve "Yönelişler", Muzaffer Uyguner. *Hisar*, y. 11, nr. 42, Haziran 1967, s. 22-23.
Yeni Roman ve Yönelişler, Muzaffer Uyguner, *Hisar*, y. 11, nr. 42, Haziran 1967, s. 22.
Yeni Roman Yeni İnsan, Alain-Robbe Grillet, çev. Selâhattin Hilav, *Ataç*, nr. 24, Nisan 1964, s. 4-6.
Yeni Roman'a Toplu Bir Bakış Denemesi, Ferit Edgü, *YD*, y. 2, nr. 15, Aralık 1965, s. 497-507.
Yeni Romanda Dil ve Üslup, Vahdet Gültekin, *Yeni Adam*, nr. 59, 14 Şubat 1935, s. 16.
Yeni Romanın Özellikleri, Jean Reminiac, çev. Leylâ Gürsel, *Ataç*, nr. 29-30, Ekim 1964, s. 13-15.
Yeni Sosyal Meselelerin Tek Münakaşa Sahası Roman, Halikarnas Balıkçısı, *Şadırvan*, nr. 19, 5 Ağustos 1949, s. 6-7.
Yine Davalı Roman, J. Laurent, *Varlık*, y. 22, nr. 424, Kasım 1955, s. 22.
Yine Roman Konusu, Samim Kocagöz, *Varlık*, y. 41, nr. 792, Eylül 1973, s. 4.
Yine Roman, Samim Kocagöz, *Varlık*, nr. 873, Haziran 1980, s. 12.
Yirminci Yüzyılın Başında İngiliz Romanı, Nilüfer Birol, *YE*, c. 1, nr. 5, Mart 1981, s. 75-92.
Zavallı Romancılar, Ali Başçıoğlu, *Yeditepe*, y. 8, nr. 146, 1 Ocak 1958.
Zenciler İçin Kılavuz, Attilâ İlhan, *Dost*, c. 2, nr. 12, Eylül 1958, s. 8-11.

**III-Romancılar Hakkında Yazılanlar:**

100. Doğum Yıldönümünüde Jack London, Engin Aşkın, *MS*, nr. 169, 30 Ocak 1976, s. 12-13.
1973'le Hesaplaşma, Hulki Aktunç, Taylan Altuğ, Naci Çelik, *TkD*, nr. 4, Şubat 1974, s. 10-32.
30. Ölüm Yıldönümünde Halit Ziya Uşaklıgil, Behçet Necatigil, *MS*, nr. 125, 28 Mart 1975, s. 15.
Abdülhak Şinasi Hisar I, M. Orhan Okay, *Millî Eğitim*, nr. 87, Temmuz 1989, s. 15-16.
Abdülhak Şinasi Hisar II, M. Orhan Okay, *Millî Eğitim*, nr. 88, Ağustos 1989, s. 17-18.
Abdülhak Şinasi Hisar Öldü, *Ataç*, nr. 14, Haziran 1963, s. 29.
Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Haşim, Mehmet Kaplan, *Çağrı*, y. 7, nr. 64, Nisan 1965, s. 1-2.
Abdülhak Şinasi Hisar ve Boğaziçi Yalıları, Ruşen Eşref Ünaydın, *İstanbul*, c. 2, nr. 5 (19), Mayıs 1955, s. 12-18.
Abdülhak Şinasi Hisar veya Manevî Romatizma, Vedat Günyol, *Yücel*, c. 1, nr. 1, Kasım 1955, s. 16-17.
Abdülhak Şinasi Hisar, F. K. Timurtaş, *Türk Kültürü*, nr. 8, Haziran 1963, s. 49.
Abdülhak Şinasi Hisar, Barlas Özarıkça, *YE*, nr. 25, Kasım 1982, s. 97-104.
Abdülhak Şinasi Hisar, Barlas Özarıkça, *HG*, y. 3, nr. 30, Mayıs 1983, s. 45.
Abdülhak Şinasi Hisar, Ferit Ragıp, *Size*, y. 10, nr. 176, Haziran 1988, s. 29-30.
Abdülhak Şinasi Hisar, Nesrin Tağızade, *MK*, nr. 42, Ekim 1983, s. 56-58.
Abdülhak Şinasi'de İstanbul, Sermet Sami Uysal, *Varlık*, y. 40, nr. 789, Haziran 1973, s. 6.
Adam Olmak ve Tarık Buğra, Hüseyin Besli, *Düşünce*, nr. 12, Mart 1977, s. 43-40.
Agatha Christie: Polis Romanı Tekniğini En Yüksek Noktasına Çıkaran ve Altın Çağına Ulaştıran Yazar, A. Sülükpaşalar, *MS*, nr. 168, 23 Ocak 1976, s. 3-5.
Ahmet Midhat Efendi'de Tarih Görüşü, Hikmet Dizdaroğlu, *Yücel*, c. 20, nr. 120, Ekim 1946
Ahmet Midhat Efendi'nin Eserlerinde Türk Folkloru ile İlgili Unsurlar, Önder Göçgün, *MK*, nr. 47, Aralık 1984, s. 38-41.
Ahmet Midhat Efendi'nin Hatıratı ile Romanları Arasındaki Münasebet, Sema Uğurcan, Türklük Araştırmaları Dergisi, nr. 2, 1986, s. 185-99.
Ahmet Midhat ve Roman, Nevzat Yalçın, Necmettin Turinay, *Hisar*, c. 18, nr. 252, Eylül 1978, s. 20-22.

Ahmet Midhat, Rüştü Şardağ, *Yeni Adam*, nr. 293, 8 Ağustos 1940, s. 3.
Ahmet Midhat, Hakkı Süha, *Yeni Mecmua*, c. 2, nr. 37, 12 İkincikânun 1941, s. 5.
Ahmet Midhat'lar Çoğalsın mı?, Murat Yalçın, *Matbuat*, nr. 17, Kasım 1995, s. 13.
Ahmet Mithat Efendi, Rüştü Şardağ, *Kalem*, nr. 11, 1 Nisan 1939, s. 226-28.
Ahmet Yılmaz Boyunağa'nın Tarihî Romancılığı, M. Halistin Kukul, *TE*, nr. 266, Aralık 1995, s. 48-49.
Albert Camus İçin, Yıldırım Keskin, *Varlık*, y. 27, nr. 519, 1 Şubat 1960, s. 6.
Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı, Memduh Balaban, *YD*, y. 2, nr. 18, Mart 1966, s. 237-48.
Albert Camus ve Estetik Gelenek, Paul West, çev. O. M. Turkay, *Beşparmak*, y. 1, nr. 1, Mart 1959, s. 16-19.
Albert Camus ve Sisyphe Efsanesi, Emel Dilmen, *Yeditepe*, y. 8, nr. 143, 15 Kasım 1957, s. 3.
Albert Camus ve Sonuçlar, Demir Özlü, *TD*, nr. 76, Ocak 1958, s. 174-76.
Albert Camus, Ahmet Köksal, *Yeditepe*, y. 9, nr. 153, 15 Nisan 1958.
Albert Camus, çev. Sadri Sarptur, *TE*, nr. 137, Mart 1985, s. 30-31.
Albert Camus, Maurice Cranston, çev. Yurdanur Salman, *YD*, y. 6, nr. 68, Mayıs 1970, s. 344-69.
Albert Camus, Tahsin Yücel, *Varlık*, y. 27, nr. 518, 15 Ocak 1960, s. 9.
Albert Camus'nun "Carnet"leri, Royer Quiliot, *YD*, y. 1, nr. 4, Ocak 1965, s. 11-12.
Alberto Moravia, Tahir Pamir, *TD*, nr. 69, Haziran 1957, s. 499-501.
Aldous Huxley ve Güzel Yeni Dünya, Janset Berkak Sami, *İstanbul*, c. 1, nr. 13, Kasım 1954, s. 21-23.
Allahasmarladık Colette, Roland Dorjales, *Yenilik*, c. 2, nr. 9, Eylül 1954, s. 291-92.
Anadolu Bozkırında Bir Yabancı [Y. K. Karaosmanoğlu], Nedim Gürsel, *HG*, nr. 131, Ekim 1991, s. 58-60.
Anatole France, Paul Gsell, çev. P.N., *Varlık*, y. 2, nr. 49, 15 Temmuz 1935, s. 10-11.
André Malraux ve Radikal İkilem, Gino Raymond, çev. Kaya Ersoy, *AS*, nr. 55, Haziran 1990, s. 66-80.
André Malraux, Hüsamettin Bozok, *Yeni Adam*, nr. 158, 7 İkincikânun 1937, s. 3.
André Malraux, Puerre de Boisdefere, çev. Orhan Gürsel, *Varlık*, y. 24, nr. 456, 15 Haziran 1957, s. 19.
André Malraux, Refik Özdek, *TE*, nr. 39, Ocak 1977, s. 10-12.
Anıların Tadı: Uwe Timm ve Bir Romanı Üzerine, Fatih Tepebaşılı, *Kaşgar*, nr. 16, Temmuz 2000, s. 103-119.
Arnavutluk'un Yüz Akı Romancısı İsmail Kadare, çev. Cemal Aydın, *TE*, nr. 226, Ağustos 1992, s. 20-21.
Atsız ile On Yılı Aşan Dostluk, Adile Ayda, *Töre*, y. 12, nr. 140, Ocak 1983, s. 33-42.
Aynanın İçindekiler, Sahnenin Dışındakiler [Attilâ İlhan], Nurer Uğurlu, *Yeni a*, nr. 18, Eylül 1973, s. 1, 10.
Aysel Özakın ve İngeborg Bachmann'ın Sanatçı Romanları Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme, Gürsel Aytaç, *YE*, c. 3, nr. 17, Mart 1982, s. 104-120.
Ayverdi'nin Sanatının Ellinci Yılı, Kâzım Yetiş, *TE*, nr. 172, Şubat 1988, s. 87.
Azizim Yaşar Kemal, Hüsamettin Bozok, *Yeditepe*, nr. 37, 16-28 Şubat 1961, s. 4.
Baba Adını Zorla Aldı [A. Dukas Fils], Turgut Etingü, *Hafta*, nr. 12, 23 Mart 1956, s. 2.
Babam ve Romancı Mahmut Yesari, Akif Yesari, *HG*, nr. 42, Mayıs 1984, s. 16-17.
Balıkçı'nın Bir Tarihsel Romana Yansıyan Dünyası, *HG*, y. 3, nr. 35, Ekim 1983, s. 39-41.
Balzac İçin Bir Rehber, Bülent Çağ, *HG*, nr. 169, Aralık 1994, s. 71-73.
Balzac ve Bizimkiler, Durali Yılmaz, *YS*, nr. 10, Mayıs 1975, s. 12-19.
Balzac ya da Roman Stendhal ya da Ayna, Georges Jean, çev. Yaşar Selçuk, *Yönelişler*, y. 1, nr. 2, Mayıs 1981, s. 41-44.
Balzac, Necip ASlan, *Varlık*, y. 20, nr. 386, Eylül 1952, s. 18.
Balzac'ı Yeniden Okumak Gerek, Yağmur Atsız, *HG*, y. 3, nr. 32, Temmuz 1983, s. 61-62.
Baş Kaldıran Adam: Albert Camus, Memduh Başaran, *Varlık*, y. 29, nr. 566, 15 Ocak 1962, s. 14.
Başkaldıran İnsanın Üçüncü Ölümü [Albert Camus], Halil Gökhan, *HG*, nr. 164, Temmuz 1964, s. 78-79.

Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi, *TE*, nr. 46, Ağustos 1977, s. 12-13.
Bekir Yıldız ve Aile, Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 230, Aralık 1992, s. 5-7.
Bellek Yanılmaları, Mehmet Fuat, *AS*, nr. 32, Temmuz 1988, s. 10-17.
Beyaz Aydının Romanı ve Güven Turan, Oben Güney Saraçoğlu, *AS*, nr. 18, Mayıs 1987, s. 72-75.
Bir Cevaba, Tarık Buğra'ya ve Münekkide Dair, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 22, nr. 425, Aralık 1955, s. 9.
Bir Doğa Tutkunu: Turgenyev, Emine İnanır, *Kaşgar*, nr. 1, Aralık 1997, s. 19-24.
Bir Düşünür Olarak Romancı Samuel Beckett, Gönül Pultar, *HG*, nr. 129, Ağustos 1991, s. 70-72.
Bir Kitap Münasebetiyle [Zola, Hüsamettin Bozok], Baha Dürder, *Varlık*, y. 8, nr. 172, s. 89-91.
Bir Kitapta Nâmık Kemal, Hasan Öztürk, *TE*, nr. 184, Şubat 1989, s. 53.
Bir Konuşma ve Romana Dair, Halit Tanyeli, *Değirmen*, nr. 9, Aralık 1943, s. 7-8.
Bir Marksist'in Genç Bir Adam Olarak Portresi-Lukacs'ın Roman Kuramı, David H. Miles, Çev. Nuri Plümer, *Oluşum*, y. 6, nr. 27 (69), Ocak 1980, s. 6-16.
Bir Monografi [Y. K. Karaosmanoğlu], Hikmet Dizdaroğlu, *TD*, nr. 105, Haziran 1960, s. 482-86.
Bir Orhan Pamuk Okuyucusundan, Jale Baysal, *HG*, nr. 127, Haziran 1991, s. 54-55.
Bir Romancı Gözüyle Orhan Kemal, D. W. Walls, *Varlık*, y. 30, nr. 600, 15 Haziran 1963, s. 7.
Bir Romantik: Hugo, Abdullah Siyami, *HG*, nr. 58, Eylül 1985, s. 8-10.
Bir Ruh Ölçüsüzlüğü Kurbanı, Ş. Süreyya Aydemir, *Varlık*, y. 16, nr. 344, Mart 1949, s. 5.
Bir Uzun Trajedinin Son Yüz Yılı [Şemsettin Ünlü], Feridun Andaç, *HG*, nr. 154, Eylül 1993, s. 70-72.
Bir Yazar / Bir Armağan / Bir Roman [Tarık Dursun K.], Tevfik Akdağ, *HG*, nr. 44, Temmuz 1984, s. 16-17.
Boris Pasternak I, C. M. Bowra, çev. Dilek Aksu Yazıcı, *AS*, nr. 52, Mart 1990, s. 41-49.
Boris Pasternak II, C. M. Bowra, çev. Dilek Aksu Yazıcı, *AS*, nr. 53, Nisan 1990, s. 47-56.
Boris Pasternak III, C. M. Bowra, çev. Dilek Aksu Yazıcı, *AS*, nr. 54, Mayıs 1990, s. 67-76.
Boris Pasternak, Josephine Pasternak, çev. Fikret Adanır, *YD*, y. 2, nr. 24, Eylül 1966, s. 205-11.
Bu Yılın Nobel Mükafatını Kazanan Edebiyatçı [Lagerkvizt], *Ufuklar*, nr. 1, Şubat 1952, s. 20-22.
Bu Yılki Nobel Edebiyat Armağanını Fransız Yazar Albert Camus Aldı, *TD*, nr. 76, Ocak 1958, s. 173.
Buğra'nın Alın Yazısı, Ferit Edgü, *Yücel*, c. 1, nr. 2, Aralık 1955, s. 87.
Büyük Atılımlar Adamı Jack London, Tomris Uyar, *MS*, nr. 169, 30 Ocak 1976, s. 13.
Büyük Bir Rus Edibi: Şoholof, Serafimoviç, çev. Nihat Yalaza, *Varlık*, y. 5, nr. 119, 15 Haziran 1938, s. 744-45.
Büyük Gözaltı'nın Işığında Çetin Altan, Vedat Günyol, *Yeni a*, nr. 16, Temmuz 1973, s. 8, 12.
Cengiz Aytmatov, Nizami Caferoğlu, *TE*, nr. 198, Nisan 1990, sz. 42-44.
Cengiz Aytmatov ve Eserleri, Refik Özdek, *TE*, nr. 231, Ocak 1993, s. 36-43.
Cengiz Dağcı, Mustafa Köker, *TE*, nr. 231, Ocak 1993, s. 44.
Cengiz Dağcı, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 24, nr. 443, 1 Aralık 1956, s. 18.
Ceniz Aytmatov ve Kahramanları, Galina Guseva, çev. Naile Zakirova, *Sanat Olayı*, nr. 57, Şubat 1987, s. 54-55.
Charles Dickens, Hamit Dereli, *TD*, nr. 76, Ocak 1958, s. 167-68.
Colette'in Ölümü Üzerine, Ali Avni Öneş, *Yenilik*, c. 2, nr. 9, Eylül 1954, s. 289-91.
Çağdaş Romanda Dostoyevski'nin Yeri, *Varlık*, y. 22, nr. 420, Temmuz 1955, s. 10.
Çağları Birleştiren Yaşar Kemal Çağları Aştı, Hami Çağdaş, *HG*, nr. 151, Haziran 1993, s. 12.
Çocukları Anlatıyor I: Orhan Kemal, Kemali Öğütçü, *HG*, 39, Şubat 1984, s. 22-23.
Çukurova'dan İstanbul'a Yaşar Kemal, Feridun Andaç, *HG*, nr. 144, Kasım 1992, s. 30-31.
Dergimiz Sayın Halide Nusret Zorlutuna'ya 50. Sanat Yılı Jübilesi Düzenliyor, *Defne*, nr. 40, Nisan 1967, s. 12.
Destan Romanların Yaratıcısı [Yaşar Kemal], M. Güner Demiray, *AS*, nr. 113, Nisan 1995, s. 66-70.
Doksan Yıl Sonra Mehmet Rauf ve Eylül, Faruk Şüyün, *HG*, nr. 132, Kasım 1991, s. 54-55.

Don Kişotlar... Tuğrul Beyler... [Oğuz Atay], Kürşat Başar, *HG*, nr. 44, Temmuz 1984, s. 36-39.
Dostoyevski I, Mehmet Seyda, *Varlık*, y. 33, nr. 666, 15 Mart 1966, s. 8.
Dostoyevski II, Mehmet Seyda, *Varlık*, y. 33, nr. 667, 1 Nisan 1966, s. 12-13.
Dostoyevski III, Mehmet Seyda, *Varlık*, y. 33, nr. 668, 15 Nisan 1966, s. 12.
Dostoyevski Etrafında, Junaçarski, *Varlık*, y. 2, nr. 42, 1 Nisan 1935, s. 284.
Dostoyevski, Türker Acaroğlu, *Varlık*, y. 10, nr. 237, 15 Mayıs 1943, s. 425-26.
Dostoyevski'nin Hayatı ve Sanatı, Türker Acaroğlu, *Varlık*, y. 5, nr. 106, 1 Birincikânun 1937, s. 532-35.
Dostoyevski'nin Romanı, André Gide, çev. Azra Erhat, *Ataç*, nr. 1, 15 Mayıs 1962, s. 14-15.
Dostoyevski Romanı, R. M. Alberes, çev. Leylâ Gürsel, *YD*, y. 1, nr. 10, Temmuz 1965, s. 23-33.
Dostoyevski Üzerine, Octavio Paz, çev. Ahmet Cemal, *HG*, nr. 48, Kasım 1984, s. 24-25.
Dostoyevski ve Baba Katilliği, Sigmond Freud, çev. Oya Berk, *YD*, y. 6, nr. 67, Nisan 1970, s. 269-83.
Dostoyevski ve Sanat, Sabahattin Engin, *Hisar*, c. 11, nr. 95, Kasım 1971, s. 12-14.
Dostoyevski, György Lukacs, çev. İsmail İzgü, *YD*, y. 7, nr. 70, Kasım 1970, s. 330-43.
Dostoyevski, İhsan Akay, *Varlık*, y. 21, nr. 415, Şubat 1955, s. 16.
Dostoyevski'de Baba Katli, Veli Orhan, *Millî Eğitim*, nr. 91, Kasım 1989, s. 32-34.
Dostoyevski'de Gölge Tema'sı, Dimitri Çizevski, çev. İnci Emiroğlu, *YD*, y. 7, nr. 77, Şubat 1971, s. 93-105.
Dostoyevski'nin Kehanetleri, R. Fülöp-Miller, *Varlık*, y. 24, nr. 439, 1 Ekim 1956, s. 17.
Duyulmak İçin Bağıran Biri [Tezel Özlü], Sırma Köksal, *HG*, nr. 174, Mayıs 1995, s. 24-26.
Dünya Çapında Bir Romancı: Balzac, *Varlık*, y. 17, nr. 348, Temmuz 1949, s. 7.
Dürrenmatt ve Adalet, Sami Selçuk, *AS*, nr. 46, Eylül 1989, s. 78-79.
Düşkünler ve Sadri Ertem, Mehmet Ergün, *YD*, y. 9, nr. 105, Haziran 1973, s. 43-48.
Düşünce ve Sanatçı Yanıyla Refik Halit Karay, Burhan Arpad, *Yeditepe*, nr. 112, Ağustos 1965, s. 8.
Ebediyete Göç Edenler [Reşat Nuri Güntekin], Ali Nihat Tarlan, *Yelken*, nr. 1, nr. 15 Şubat 1957, s. 8, 34.
Edebiyat Münakaşaları ve Hüseyin Rahmi, Rüştü Sezginoğlu, *Yeni Mecmua*, c. 2, nr. 32, 8 Birinciteşrin 1939, s. 10-12.
Edebiyat Tarihi, Metin Tahlili ve Tarık Buğra, Birol Emil, *TE*, nr. 259, Mayıs 1995, s. 6-9.
Edebiyatımızın Büyük Kaybı [Mithat Cemal Kuntay], Muin Feyzioğlu, *Türk Düşüncesi*, c. 5, nr. 29, 15 Nisan 1956, s. 287-89.
Edebiyatımızın Sönmüş Yıldızları, Necati Güngör, *HG*, nr. 152, Temmuz 1993, s. 12-15.
Elçin, Refik Zeki Handan, *Size*, y. 9, nr. 172, Şubat 1988, s. 24-25.
Elem Abidesi Peyami Safa, Abdullah Satoğlu, *TE*, nr. 236, Haziran 1993, s. 37-38.
Elli Üç Yıllık Çaba [Mehmet Seyda], Adnan Özyalçıner, *HG*, nr. 69, Ağustos 1986, s. 33-34.
Elli Yıllık Ürünlerin Işığında Erhan Bener, Yiğit Bener, *HG*, nr. 174, Mayıs 1995, s. 46-50.
Emile Zola I, Hüsamettin Bozok, *Yeni Adam*, nr. 275, 4 Nisan 1940, s. 10-12.
Emile Zola II, Hüsamettin Bozok, *Yeni Adam*, nr. 276, 11 Nisan 1940, s. 12-14.
Emile Zola III, Hüsamettin Bozok, *Yeni Adam*, nr. 277, 18 Nisan 1940, s. 6-7.
Emile Zola, Nebil Otman, *TD*, nr. 15, Aralık 1952, s. 151-53.
Emile Zola, Muzaffer Reşit, *Varlık*, y. 20, nr. 390, Ocak 1953, s. 19.
Emile Zola, Jules Romains, *Varlık*, y. 21, nr. 397, Ağustos 1953, s. 16.
Emine Işınsu Okçu'nun Büyük Başarısı, *Defne*, nr. 6, 10 Mayıs 1966, s. 14-15.
Emine Işınsu, Ferit Ragıp, *Size*, y. 8, nr. 159, Ocak 1987, s. 21-23.
Ernest Hemingway, çev. Tahsin Yücel, *Varlık*, y. 21, nr. 413, Aralık 1954, s. 23.
Ernest Hemingway, Orhan Azizoğlu, *Varlık*, y. 19, nr. 376, Kasım 1951, s. 21.
Ernest Hemingway, Züleyha Münif, *Türk Düşüncesi*, c. 3, nr. 13, Aralık 1954, s. 16-18.
Esat Mahmut Karakurt, Ferit Ragıp, *Size*, y. 9, nr. 165, Temmuz 1987, s. 27-29.
Etem İzzet Benice, Olcayto, *Yelpaze*, y. 6, c. 12, nr. 297, 19 Şubat 1958.

Ethem İzzet Benice, Ferit Ragıp, *Size*, y. 8, nr. 161, Mart 1987, s. 27-29.
Eylemleriyle de Öncülük Eden Halide Edip'le Romanımız, İnsanımıza Sahip Çıkmaya Başladı, Adnan Binyazar, *MS*, nr. 306, 15 Ocak 1979, s. 4-7, 31.
Eylül Muharririnin 24 Saati, Hikmet Feridun, *Yeni Muhit*, nr. 40, Şubat 1932, s. 18-19.
Fakir Baykurt'ta Dış Göç Tema'sı, Mehmet Güler, *Varlık*, y. 49, nrb 898, Haziran 1982, s. 13-16.
Fakir Baykurt'ta İnsan İnsan Gerçeği, Adnan Binyazar, *Varlık*, y. 40, nr. 792, Eylül 1973, s. 11.
Faulkner Öldü, Akşit Göktürk, *TD*, nr. 131, Ağustos 1962, s. 872-73.
Faulkner ve Yoknapatawpha County'nın İnsanları, Cavit Erginsoy, *Forum*, c. 2, nr. 19, 1 Ocak 1955, s. 20.
Flaubert ya da Metin, Georges Jean, çev. Yaşar Selçuk, *Yönelişler*, nr. 8, Kasım 1981, s. 37-39.
Flaubert, Henri Troyat, çev. Zelin Artuğ, *AS*, nr. 36, Kasım 1988, s. 16-22.
Fotoğraf Sanatçısı Sabahattin Ali, İsa Çelik, *HG*, nr. 41, Nisan 1984, s. 6-7.
Francois Mauriac ve Trajik Roman, Gılbert Quenelle, çev. İlhan Sezen, *Hisar*, c. 20, nr. 269, Nisan 1980, s. 26.
Frans Kafka'dan Milenaya, Adalet Cimcoz, *Yenilik*, c. 12, nr. 57, Temmuz 1957, s. 27-28.
Franz Kafka 100 Yaşında, Ahmet Cemal, *HG*, y. 3, nr. 32, Temmuz 1983, s. 30-31.
Franz Kafka, Claude Mauriac, çev. Leylâ Gürsel, *YD*, y. 2, nr. 20, Mayıs 1966, s. 404-15.
Franz Kafka, Fikret Ürgüp, *Varlık*, y. 21, nr. 408, Temmuz 1954, s. 23.
Franz Kafka, Melâhat Özgü, *TD*, nr. 147, Aralık 1963, s. 160-65.
Franz Kafka. Oğuz Akalın, *Varlık*, y. 22, nr. 426, Ocak 1955, s. 25.
Froust'un Isturabı, Niyazi Akı, *İstanbul*, c. 1, nr. 9, Temmuz 1954, s. 31-32.
Gelecekte Sâmiha Ayverdi, Kâzım Yetiş, *TE*, nr. 235, Mayıs 1993, s. 25-26.
George Bernard Shaw, Chirtopher Coudwell, çev. Celâl Üster, *YD*, y. 7, nr. 80, Mayıs 1971, s. 297-308.
Gerçek Bir Diplomat [Y. K. Karaosmanoğlu], Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 22, nr. 428, Mart 1956, s. 19.
Glaeser: 1920 Doğumluların Sözcüsü, Uğur Kökden, *AS*, nr. 50, Ocak 1990, s. 16-19.
Gorki Gözüyle Balzac, Nihal Yalaza Taluy, *Varlık*, y. 12, nr. 272-273, 1-15 Ekim 1944, s. 503.
Gorki'ye Dair Hatıralar, Ivan Bunin, çev. Ferzan Arif Araz, *Varlık*, y. 4, nr. 76, 1 Eylül 1936, s. 52-54.
Gözlem, Yergi ve Tanıklar Yazarı: Refik Halit Karay, Atilla Özkırımlı, *MS*, nr. 141, 18 Temmuz 1975, s. 8-9.
Gurbetin Yenemediği Yazar Fahri Erdinç, Kemal Özer, *HG*, nr. 73, Aralık 1986, s. 42-43.
Gustave Flaubert, Haldun Taner, *Kervan*, nr. 5, 1 Şubat 1952, s. 4-5.
Gustave Flaubert, Haldun Taner, *Varlık*, y. 24, nr. 446, 15 Ocak 1957, s. 17.
Gustave Flaubert, İnci Gürel, *Varlık*, nr. 877, Ekim 1980, s. 23-25.
Gustave Flaubert, İnci Gürel, *Varlık*, y. 49, nr. 894, Mart 1982, s. 30-32.
Gustave Flaubert'in Dervişler Hakkındaki İntibaları, Sema Çiğdemoğlu, *TE*, nr. 157, Kasım 1986, s. 52-53.
Guy de Maupassant ve Ölüm Kadar Acı, Jules Lemaitre, *Kalem*, nr. 1, 16 Mart 1938, s. 16-20.
Guy de Maupassant, Fıtrat Atasel, *Varlık*, y. 12, nr. 286-287, 1-15 Haziran 1945, s. 708-710.
Gülün Adı'ndan Sonra Eco, İzzet Göldeli, *AS*, nr. 77, Nisan 1992, s. 70-73.
Gün Dolunca [Y. K. Karaosmanoğlu], E. E., *Diriliş*, y. 4, c. 4, Mart 1974, s. 97-98.
Halide Adip, Adile Ayda, *Hisar*, c. 15, nr. 140, Ağustos 1975, s. 20-23.
Halide Edip Adıvar, Olcayto, *Yelpaze*, y. 6, c. 12, nr. 293, 22 Ocak 1958.
Halide Edip Adıvar, M. Faik Ozansoy, *Hisar*, y. 8, nr. 2, Şubat 1964, s. 3, 22.
Halide Edip Adıvar, Nail Uçar, *TE*, nr. 173, Mart 1988, s. 56-57.
Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ataç*, c. 2, nr. 22, 1 Şubat 1964, s. 29-31.
Halide Edip Hanım, Mehmet Kaplan, *Hisar*, y. 8, nr. 3, Mart 1964, s. 5-6.
Halide Edip ile Adım Adım, Rüştü Şardağ, *Hisar*, c. 15, nr. 136, Nisan 1975, s. 26-27.
Halide Edip ile Adım Adım, Yahya Akengin, *Hisar*, c. 14, nr. 124, Nisan 1974, s. 30-31.

Halide Edip ve Musıkî, *TD*, nr. 150, Mart 1964, s. 3362-66.
Halide Edip ve Okuyucuları, İnci Enginün, *Hisar*, c. 15, nr. 133, Ocak 1975, s. 16-18.
Halide Edip, Enver Naci Gökşen, *Yarım Ay*, c. 6, nr. 129, 15 Mart 1941, s. 14, 22.
Halide Edip, Hakkı Süha, *Yeni Mecmua*, c. 3, nr. 45, 8 Mart 1940, s. 5.
Halide Edip, I. H. B., *Yeni Adam*, nr. 283, 30 Mayıs 1940, s. 13.
Halide Edip'in Doğu-Batı Meselesine Bakışı, Abdullah Uçman, *Hisar*, c. 18, nr. 253, Ekim 1978, s. 13-15.
Halide Edip'in Lübnan Günleri I, İnci Enginün, *Dergâh*, nr. 31, Eylül 1992, s. 22-23.
Halide Edip'in Lübnan Günleri II, İnci Enginün, *Dergâh*, nr. 32, Ekim 1992, s. 23.
Halide Edip'le Adım AdımHikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 42, nr. 822, 1 Mart 1976, s. 8-9.
Halide Nusret Zorlutuna, Halil Soyuer, *Defne*, nr. 10, 7 Haziran 1966, s. 14-15.
Halide Nusret Zorlutuna, Reşide Cengiz, *Töre*, y. 12, nr. 135, Ağustos 1982, s. 38-50.
Halide Nusret zorlutuna'nın 50. Sanat Yılı, *Hisar*, y. 11, nr. 42, Haziran 1967, s. 18-19.
Halide Nusret Zorlutuna'nın Eserlerinin Edebî Şahsiyeti I, Fevziye Abdullah Tansel, *Defne*, nr. 43, Temmuz 1967, s. 6-8.
Halide Nusret Zorlutuna'nın Eserlerinin Edebî Şahsiyeti II, Fevziye Abdullah Tansel, *Defne*, nr. 44, Ağustos 1967, s. 9-10.
Halikarnas Balıkçısı ve Romanları Üzerine Görüşler, A. Refik Yoksulabakan, *YE*, c. 2, nr. 14, Aralık 1981, s. 118-28.
Halit Ziya Hakkında, Mehmet Kaplan, *İstanbul*, c. 3, nr. 34, 15 Nisan 1945, s. 5-6.
Halit Ziya Uşaklıgil ve Türk Dili, Zeynep Kerman, *TD*, nr. 399, Mart 1985, s. 125-33.
Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ülkü*, nr. 85, 1 Nisan 1945, s. 1-2
Halit Ziya Uşaklıgil, Cevdet Kudret Solok, *Varlık*, y. 12, nr. 282-283, 1-15 Nisan 1945, s. 643-46.
Halit Ziya Uşaklıgil, Resai Eriş, *Yeni Adam*, nr. 537, 12 Nisan 1945, s. 6-7.
Halit Ziya Uşaklıgil'i Anarken, Hikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 21, nr. 418, Mayıs 1955, s. 8.
Halit Ziya Uşaklıgil'in Edebiyatımızdaki Yeri, Hikmet Dizdaroğlu, *Yücel*, c. 18, nr. 105, Temmuz 1945, s. 149-51.
Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanımıza Getirdikleri, Olcay Önertoy, *Hisar*, y. 9, nr. 15, Mart 1965, s. 14-15.
Halit Ziya Uşaklıgil'in Sanatı Üzerine, H. Fethi Gözler, *MK*, nr. 46, Eylül 1984, s. 46-55.
Halit Ziya ve Batılılaşma, Sezer Ateş Ayvaz, *HG*, nr. 165, Ağustos 1994, s. 68-70.
Halit Ziya'da Musıkî, Muazzzam Sepetçioğlu, *Türk Sanatı*, nr. 51, Kasım 1956, s. 12-13.
Halit Ziya'nın Roman Anlayışı, Konur Ertop, *TD*, nr. 161, Şubat 1965, s. 4-5.
Halit Ziya'ya Hayranlık ve Sevgi, Nahid Sırrı, *Varlık*, y. 3, nr. 54, 1 I. Teşrin 1935, s. 84.
Halit Ziya'yı Okurken, İbrahim Zeki Burdurlu, *Yücel*, c. 23, nr. 139, Mayıs 1948, s. 145-147.
Halk Romancısı Hüseyin Rahmi, Selim İleri, *Yeni Ufuklar*, nr. 252, Eylül 1974, s. 29-32.
Halkın Yaşamını Canlandıran Belgesel Romanların Yazarı ve Halk Eğitimcisi: Hüseyin Rahmi, Konur Ertop, *MS*, nr. 326, 4 Haziran 1979, s. 13-15.
Hatıralarla Halit Ziya, Şener Öztop, *TE*, nr. 173, Mart 1988, s. 64-65.
Hemingway Nedir?, Önder Otçu, *AS*, nr. 91, Haziran 1993, s. 44-44.
Hemingway Üzerine, *TD*, nr. 125, Şubat 1962, s. 336-38.
Hemingway ve Melankoli, Zeyyat Selimoğlu, *HG*, nr. 92, Temmuz 1988, s. 24-25.
Hemingway ve Son Sabahı, Françoise Ducout, *Sanat Olayı*, nr. 9, Eylül 1981, s. 64-68.
Hemingway, Alpay Kabacalı, *MS*, nr. 119, 14 Şubat 1975, s. 13-15.
Hemingway'e Selâm, Ömer İnanç, *TD*, nr. 119, Ağustos 1961, s. 825-27.
Her İnsan Bir Roman [Hasan Kayıhan], O. Olcay Yazıcı, *TE*, nr. 135, Ocak 1985, s. 16-17.
Hey Gidi Günler Hey [Sâmiha Ayverdi], Zeki Gezer, *TE*, nr. 235, Mayıs 1993, s. 29-32.
Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf, Cemil Sümeyra Çelik, *Hece*, nr. 35, Kasım 1999, s. 89-90.

Hocam Reşat Nuri Güntekin'in Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle, Melahat Özgü, *TD*, nr. 76, Ocak 1958, s. 186-87.
Hüseyin Rahmi Bey ve Kahramanları, Refik Ahmet Sevengil, *Yedigün*, c. 3, nr. 63, 23 Mayıs 1934, s. 3, 26.
Hüseyin Rahmi Gürpınar, H. N. Ertüz, *Büyük Doğu*, nr. 86, 26 Mart 1948, s. 26.
Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halil Dumanoğlu, *Kovan*, nr. 8, Mayıs 1944, s. 8.
Hüseyin Rahmi Gürpınar, İlhami Yardımcı, *Çınaraltı*, nr. 130, 18 Mart 1944, s. 11, 15.
Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehpare Tökin, *Doğuş*, nr. 11, Mart 1946, s. 11.
Hüseyin Rahmi Gürpınar, Tahir Alangu, *Ataç*, nr. 29-30, Ekim 1964, s. 3-7.
Hüseyin Rahmi Gürpınar'a Göre Sanatkârın Cemiyet İçindeki Rolü, *Yücel*, c. 12, nr. 72, Şubat 1941, s. 113-116.
Hüseyin Rahmi Gürpınar'a Göre Hayat, Vedat Günyol, *Yücel*, c. 17, nr. 99, Temmuz 1944, s. 78-81.
Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Aydutluk, Berna Moran, *Birikim*, Haziran 1975, s. 5-9.
Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Dil ve Edebiyat Anlayışı, Hikmet Dizdaroğlu, *TD*, nr. 30, Mart 1954, s. 312-15.
Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romancılığı, Olcay Önertoy, *TD*, nr. 155, Ağustos 1964, s. 842-49.
Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Yazarlık Anlayışı ve Tartışmaları, Efdal Sevinçli, *Dönemeç*, nr. 18, Ağustos 1977, s. 20-25.
Hüseyin Rahmi Üzerine, Hikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 21, nr. 404, Mart 1954, s. 15.
Hüseyin Rahmi, Hüsamettin Bozok, *Yeni Adam*, nr. 325, 20 Mart 1941, s. 10-11, 15.
Hüseyin Rahmi, Hüsamettin Bozok, *Yeditepe*, nr. 8, 1 Ocak 1952, s. 7.
Hüseyin Rahmi, Haldun Taner, *MS*, nr. 70, 8 Mart 1974, s. 7.
Hüseyin Rahmi, Önder Göçgün, *Hisar*, c. 14, nr. 123, Mart 1974, s. 6-7.
Hüseyin Rahmi'nin Ardından, Hakkı Süha Gezgin, *Çınaraltı*, nr. 131, 25 Mart 1944, s. 12, 14.
Hüseyin Rahmi'nin Halkçılığı, Fevziye Abdullah Tansel, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, nr. 4, Ekim 1972, s. 36-46.
Hüseyin Rahmi'nin Kahramanları, Cahit Tanyol, *Değirmen*, nr. 12, Nisan 1944, s. 153-54.
Hüseyin Rahmi'nin Kudreti, Ali Canip Yöntem, *İstanbul*, c. 1, nr. 9, 1 Nisan 1944, s. 5.
Hüseyin Rahmi'nin Romancılığı, Tahir Alangu, *Değirmen*, nr. 12, Nisan 1944, s. 160-64, 67.
Hüseyin Rahmi'nin Tartışmaları-Kavgaları, Efdal Sevinçli, *YE*, nr. 41-42, Mart-Nisan 1984, s. 124-35.
Hüseyin Rahmi'nin Üslubu ve Hayat Görüşü, Mehmet Kaplan, *Hisar*, y. 8, nr. 9, Eylül 1964, s. 6-9.
Hüseyin Rahmi'ye ve Aşka Dair, Satı Erişenler, *İstanbul*, c. 3, nr. 3, Mart 1956, s. 25-27.
Hüseyin Rahmi'yi Okurken, Satı Erişenler, *Dost*, nr. 2, Ocak 1965, s. 14-15, 30.
İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan'da Yabancılaşmış Birey Üstüne Notlar, Ahmet Oktay, *YE*, nr. 29, Mart 1983, s. 91-99.
İlk Kadın Romancılarımız: Zafer Hanım, Fethi Naci, *AS*, nr. 111, Şubat 1995, s. 18.
İlya Ehrenburg Anlatıyor: Pasternak, Yaşanan Gerçeğe Uzanan Köprüydü, çev. Mehmet C. Doğan, *MS*, nr. 118, 7 Şubat 1978, s. 16, 30.
İlya Ehrenburg, Hüsamettin Bozok, *Yeni Adam*, nr. 159, 14 İkincikânun 1937, s. 3.
İnce Mehmed'in Babasına Selam!, Jean Dormesson, *HG*, nr. 24, Kasım 1982, s. 19-20.
İnsanlığın Büyük Vicdanı: Aytmatov, Fatih Arslan, *TE*, nr. 258, Nisan 1995, s. 60-61.
İşte Bir Muharrir: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yeni Adam*, nr. 393, 9 Temmuz 1942, s. 6.
İva Andriç 80 Yaşında, Neda Popoviç, *Varlık*, y. 40, nr. 784, Ocak 1973, s. 24.
İvo Andriç, A. Yalçıner, *TD*, nr. 126, Mart 1962, s. 382.
İvo Andriç, *TE*, nr. 125, Mart 1984, s. 85-86.
İvo Andriç, çev. Sadri Sarptur, *TE*, nr. 136, Şubat 1985, s. 38-39.
Jack London, Hüsamettin Bozok, *Varlık*, y. 5, nr. 118, 1 Haziran 1938, s. 726-28.

Jack London, M. Zeki Gülsoy, *Varlık*, y. 22, nr. 420, Temmuz 1955, s. 27.
Jack London, Zühtü Bayar, *Varlık*, y. 40, nr. 786, Mart 1973, s. 21.James Coyse'nin Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi'ne Sanat Psikolojisi Bağlamında Bir Yaklaşım, Zülfikar Sayın, *SD*, nr. 4, Haziran 1997, s. 36-39.
Jack London, Ruymond Vergas, İnci Gürel, *Varlık*, y. 41, nr. 793, Ekim 1973, s. 21.
Jack London'un Hayatı ve Eseri, Ahmet Cemil, *Varlık*, y. 5, nr. 111, 15 Şubat 1938, s. 616-18.
James Joyce İçin, *YD*, y. 2, nr. 18, Mart 1966, s. 222-36.
James Joyce Üzerine, *Yeditepe*, y. 8, nr. 137, 15 Ağustos 1957, s. 6.
James Thurber ve Orhan Hançerlioğlu, Tahir Alangu, *Yenilik*, c. 2, nr. 2, Şubat 1954, s. 52-57.
Jane Austen, G. İ. Saynam, *Hisar*, y. 2, nr. 14, Haziran 1951, s. 12-13.
John Steinbeck Hakkında, *Yelken*, nr. 7-8, 15 Eylül 1957, s. 15-16.
John Steinbeck Üzerine, Tahir Alangu, *Yeditepe*, nr. 17, 15 Temmuz 1952, s. 3, 7.
Joyce'un Okuduğu Son Kitaplar, Rodolfo Wilcock, çev. Egemen Berköz, *Ataç*, nr. 19, Kasım 1963, s. 20-22.
Jöntürk İdeolojisinin Türk Romanına Etkileri: Mizancı Murad Bey ve Toplumsal Ütopyası, Ekrem Işın, *Sanat Olayı*, nr. 5, Mayıs 1981, s. 74-77
Kadın Romancılar, Oktay Rıfat, *Esi*, y. 1, nr. 10, Ekim 1956, s. 2.
Kadın Romancılarımız, Muvaffak Sami Onat, *Beş Sanat*, nr. 3, Aralık 1950, s. 9.
Kafka Gençliğin Güneş ve Sevgi Dolu Olduğuna İnanan Yazarlardandı, Zeyyat Selimoğlu, *MS*, nr. 83, 7 Haziran 1974, s. 12-13.
Kafka Sempozyumu 12 Aralık'ta Yapılıyor, *HG*, y. 3, nr. 37, Aralık 1983, s. 72.
Kafka'dan Canetti'ye İnsan, Mazhar Candan, *Varlık*, y. 49, nr. 900, Eylül 1982, s. 31-36.
Kafka'dan Dâva ve Şato Çevirileri, Önay Sözer, *YD*, y. 3, nr. 34, Temmuz 1967, s. 61-64.
Kafka'nın Ataları ve Çocukluğu, Max Brod, çev. Muzaffer Uyguner, *Varlık*, y. 40, nr. 788, Mayıs 1973, s. 23.
Kafka'nın Çocukluk Yılları, Max Brod, çev. Muzaffer Uyguner, *Varlık*, y. 40, nr. 790, Temmuz 1973, s. 21.
Kafka'nın Yanıtı, Roland Barthes, çev. Halil Gökhan, *AS*, nr. 55, Haziran 1990, s. 25-28.
Kafka'ya Yer Ararken, Bruno Frei, *YD*, y. 4, nr. 40, Ocak 1968, s. 53-55.
Karanlığın Günü [Leyla Erbil], Talat Sait Halman, *AS*, nr. 24, Kasım 1987, s. 77-78.
Karaosmanoğlu Yakup Kadri ve İzmir, Ziya Somar, *Fikirler*, nr. 246, 15 Nisan 1943, s. 8-9.
Karaosmanoğlu, Çeşitli Girişimleri ve Katkılarıyla Edebiyatımızda Yol Açıcıların Ön Safında Geliyordu, Şükran Kurdakul, *MS*, nr. 111, 20 Aralık 1974, s. 4-7.
Kayıplar: Halide Edip Adıvar, A. F. Karamanlıoğlu, *Türk Kültürü*, nr. 16, Şubat 1964, s. 51.
Kaynağını Yalnızlık Çilesinden Alan Andriç, Artık Sonsuz Yalnızlıkta, Adnan Özyalçıner, *MS*, nr. 124, 21 Mart 1975, s. 13.
Kemal Tahir Gerçeği, İsmet Bozdağ, *TE*, nr. 174, Nisan 1988, s. 62.
Kemal Tahir Üzerine Konuşma, Halit Refiğ, *TkD*, nr. 7, Mayıs 1974, s. 44-47.
Kemal Tahir Üzerine Vedat Kurukafa ile Bir Görüşme, Ramazan Çiftlikçi, *Yİ*, nr. 52, Temmuz 1994, s. 56-60.
Kemal Tahir ve Tarih Notları Hakkında, Naci Çelik, *TkD*, nr. 18, Nisan 1975, s. 491-97.
Kemal Tahir ve Tarihi Kavramak, Selâhattin Hilav, *TkD*, nr. 9, Temmuz 1974, s. 32-34.
Kemal Tahir, Haldun Taner, *MS*, nr. 77, 26 Nisan 1976, s. 5, 17.
Kemal Tahir, Türk Sosyolojisi ve Doğu-Batı Çatışması [Baykan Sezer ile röportaj], *Dergâh*, nr. 25, Mart 1992, s. 12-14, 20.
Kemal Tahir'e Dair, Emre Yağmur, *Doğuş Edebiyat*, y. 4, nr. 16 (40), Temmuz 1983, s. 18-19.
Kemal Tahir'e Mektuplar, Mehmet Doğan, *YD*, y. 5, nr. 50, Kasım 1968, s. 397-40.

Kemal Tahir'i Anlamak, Ömer Faruk Toprak, *Yeni Ufuklar*, nr. 237, Haziran 1973.
Kemal Tahir'in Evinde, Fethi Naci, *Dost*, nr. 30, Mart 1960, s. 8-15.
Kemal Tahir'in Sanatı ve İki Romanı, Cevdet Kudret, *HG*, nr. 105, Ağustos 1989, s. 4-9.
Kemal Tahir'le Sovyetler Birliğinde I, Hayati ASılyazıcı, *TkD*, nr. 14, Aralık 1974, s. 173-78.
Kemal Tahir'le Sovyetler Birliğinde II, Hayati ASılyazıcı, *TkD*, nr. 15, Ocak 1975, s. 256-62.
Kerime Nadir / Bir Masal Bitti, *HG*, nr. 41, Nisan 1984, s. 21.
Kerime Nadir Azrak, Ferit Ragıp, *Size*, y. 8, nr. 162, Nisan 1987, s. 27-29.
Kitapları ve Yarattığı Bireyleri ile Leyla Erbil, Hasan Bülent Kahraman, *HG*, nr. 93, Ağustos 1988, s. 18-21.
Knut Hamsun, Sabahattin Ali, *Varlık*, y. 1, nr. 21, 15 Mayıs 1934, s. 829-30.
Knut Hamsun, Demir Özlü, *Somut*, y. 1, nr. 5, Mayıs 1979, s. 33-34.
Kocagöz'ü Tanır mısınız?, Naci Çelik, *TkD*, nr. 1, Nisan 1971, s. 44-47.
Köylü-İşçi Yazarı Orhan Kemal, Mehmet Doğan, *YD*, y. 7, nr. 75, Aralık 1970, s. 427-32.
L. Tolstoy'un Mahremiyetinden, Bulgakof, Nihal Yalaza Taluy, *Varlık*, y. 11, nr. 250-51, 1-15 I. Kânun 1943, s. 200-201.
Madame Bovary, Tahsin Yücel, *Varlık*, y. 24, nr. 451, 1 Nisan 1957, s. 14.
Magosa ve Nâmık Kemal, S. Sami Uysal, *Varlık*, y. 44, nr. 856, Ocak 1979, s. 8.
Mahmut Yesari, Hikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 22, nr. 421, Ağustos 1955, s. 13.
Mahmut Yesari, Elif Naci, *Sanat Olayı*, nr. 6, Haziran 1981, s. 67.
Maksim Gorki, Hasan Ali Ediz, *Yeni Adam*, nr. 183, 1 Temmuz 1937, s. 12-13.
Marcel Proust ve Yaratıcılık, Güner Öztuna, *Bilim ve Sanat*, nr. 51, Mart 1985, s. 49-50.
Marcel Proust, André Maurois, çev. Orhan Gürsel, *Varlık*, y. 25, nr. 476, 15 Nisan 1958, s. 10.
Mebrure Sami Koray, Ferit Ragıp, *Size*, y. 9, nr. 164, Haziran 1987, s. 26-28.
Mehmet Murat (Mizancı), Ferit Ragıp, *Size*, y. 9, nr. 169, Kasım 1987, s. 30-31.
Mehmet Rauf, Hikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 24, nr. 461, 1 Eylül 1957, s. 10.
Mehmet Rauf ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu Dargınlığına Farklı Bir Yaklaşım, A. Cüneyt Issı, *Yİ*, nr. 94, Ocak 1998, s. 42-45.
Mehmet Rauf ve Çağına Tanık Olmak, Vedat Günyol, *Soyut*, c. 11, nr. 72, Temmuz 1974, s. 15-19.
Mehmet Rauf ve Edebiyat-ı Cedide, Hikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 44, nr. 841,Ekim 1977, s. 8-9.
Mehmet Rauf ve Eserleri, Selâmi İzzet, *Resimli Şark*, nr. 14, Şubat 1932, s. 4-6.
Memduh Şevket Esendal Yeniden Diriliyor, Uğur Kökden, *AS*, nr. 89, Nisan 1993, s. 25-32.
Milan Kundera ve Ölümsüzlük Mahkumları, Ash Tunç, *HG*, nr. 156, Kasım 1993, s. 80-81.
Milliyet Yayınları Roman Yarışması'nda 1.lik Ödülünü M. Eroğlu ve O. Pamuk Paylaşılar, *MS*, nr. 322, 7 Mayıs 1979, s. 21-22.
Mizancı Murat Bey ve Romanına Dair, Birol Emil, *Türk Kültürü*, c. 18, nr. 215-216, Eylül-Ekim 1980, s. 24-36.
Monsieur Proust'un Valizi, Selim İleri, *YE*, nr. 1, Kasım 1980, s. 55-58.
Muzdarip Dev 1 [Peyami Safa], Altan Deliorman, *TE*, nr. 172, Şubat 1988, s. 23-25.
Muzdarip Dev 2, Altan Deliorman, *TE*, nr. 173, Mart 1988, s. 32-34.
Muzdarip Dev 3, Altan Deliorman, *TE*, nr. 174, Nisan 1988, s. 12-14.
N. V. Gogol Üstüne, Mehmet Özgül, *Ataç*, nr. 22, Şubat 1964, s. 22-24.
Nabizâde Nâzım, Ferit Ragıp, *Size*, y. 9, nr. 173, Mart 1988, s. 30-31.
Nâmık Kemal Hakkındaki Şüphelere Cevap İstiyorum, Muallim Şerif Bilgehan, *Çınaraltı*, nr. 18, 6 Birincikânun 1941, s. 6-7.
Nâmık Kemal Hakkındaki Şüphelere Cevap, *Çınaraltı*, nr. 20, 20 Birincikânun 1941, s. 4.
Nâmık Kemal İçin, Tekin Erer, *MK*, c. 1, nr. 12, Aralık 1977, s. 49-51.
Nâmık Kemal Mağusa'da I, Nevzat Yalçın, *Hisar*, y. 2, nr. 11, 10 Mart 1951, s. 6-7, 17.

Nâmık Kemal Mağusa'da II, Nevzat Yalçın, *Hisar*, y. 2, nr. 12, 7 Nisan 1951, s. 6-7.
Nâmık Kemal Mağusa'da III, Nevzat Yalçın, *Hisar*, y. 2, nr. 13, 7 Mayıs 1951, s. 14-15.
Nâmık Kemal Tartışması, Hami Çağdaş, *HG*, nr. 62, Ocak 1986, s. 28-30.
Nâmık Kemal ve Abdülhak Hamit, Hikmet Dizdaroğlu, *Yücel*, c. 1, nr. 6 (151), Haziran 1950, s. 36.
Nâmık Kemal ve Batı, Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 196, Şubat 1990, s. 4-9.
Nâmık Kemal ve Kahramanları, Cahit Tanyol, *Değirmen*, nr. 4, İkincikânun 1943, s. 104-106.
Nâmık Kemal ve Kültür Cinayetimiz, Efdal Sevinçli, *HG*, nr. 92, Temmuz 1988, s. 36-38.
Nâmık Kemal ve Tercümesi, Cemil Meriç, *Hisar*, c. 13, nr. 110, Şubat 1973, s. 5-8.
Nâmık Kemal ve Türk Romanının Doğuşu, Hikmet Dizdaroğlu, *Ulusal Kültür*, y. 1, nr. 2, Ekim 1978, s. 191-208.
Nâmık Kemal ve Vatan, Etem Çalık, *MK*, nr. 79, Aralık 1990, s. 65-66.
Nâmık Kemal ve Viktor Hügo, Ziya Somar, *Kalem*, nr. 12, 1 Mayıs 1939, s. 249-54.
Nâmık Kemal Zannettiğimiz Sanatçı mıdır?, Zahir Güvemli, *Yeni Adam*, nr. 312, 19 Birincikânun 1940, s. 9-10.
Nâmık Kemal, Ferit Ragıp, *Size*, y. 9, nr. 174, Nisan 1988, s. 29-31.
Nâmık Kemal, İsmail Parlatır, *MK*, nr. 41, Ağustos 1983, s. 50-53.
Nâmık Kemal, Mehmet Kaplan, *İnkılâpçı Gençlik*, 6 İlkkânun 1941, s. 5-6.
Nâmık Kemal, O. S. O., *Çınaraltı*, nr. 65, 19 Birincikânun 1942, s. 8.
Nâmık Kemal, R. Rafet Bilkan, *Yeni Mecmua*, c. 2, nr. 32, 8 Birinciteşrin 1939, s. 14.
Nâmık Kemal'e Dair Düşünceler, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Çığır*, y. 7, nr. 74-75, II. Kânun 1939, s. 49.
Nâmık Kemal'e Dair Düşünceler, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Oluş*, nr. 1, 1 İkincikânun 1939, s. 5-6.
Nâmık Kemal'e Dair, Füruzan H. Tökin, *Doğuş*, nr. 2, 1. Kânun 1944, s. 5.
Nâmık Kemal'in Doğduğu Ev, Aydın Oy, *Hisar*, c. 14, nr. 121, Ocak 1974, s. 16-17.
Nâmık Kemal'in Görev Anlayışı, Yusuf Z. Beyzâdeoğlu, *Hisar*, c. 17, nr. 158, Şubat 1977.
Necip Mahfuz, John Fowles, çev. Talat Yazıcı, *AS*, nr. 37, Aralık 1988, s. 62-70.
Nikos Kazancakis, Ahmet Angın, *Yenilik*, c. 8, nr. 41, Mayıs 1956, s. 128-34.
Nobel Armağanını Kazanan Yazar A. Camus, *Dost*, c. 1, nr. 3, Aralık 1957, s. 12-13.
Nobel Bu Kez Nadine Gordimer'in, Sırma Köksal, *HG*, nr. 132, Kasım 1991, s. 14-16.
Nobel Mükâfatı ve Albert Camus, Ruşen Y. Keleş, *Yelken*, nr. 10, 15 Kasım 1957, s. 18-19.
Nobeli Claude Simon Aldı, Nur Nirven, *HG*, nr. 60, Kasım 1985, s. 24-25.
Oğuz Atay'ın Kurmaca Dünyasında Oyun Oynamak veya Oyunlarla Oynamak, Cafer Şen, *SD*, nr. 2, Nisan 1997, s. 34-36.
Oğuz Atay'ın Kurmacasında Kişisel Hesaplaşma ve Olası Aydınlar, Cafer Şen, *SD*, nr. 4, Haziran 1997, s. 40-42.
Oğuz Atay'ın Yüzü İçin Bir Arka Fon Oluşturma Yollu Denemeye Giriş, Kemalettin Çalık, *Yİ*, nr. 56, Kasım 1994, s. 108-110.
Okumuş'un Böylesi [Nihat Genç], İbrahim Şahin, *Polemik*, nr. 11, Ocak-Şubat 1994, s. 51-52.
Onun Tüm Eserleri... [Kemal Tahir], Haldun Taner, *MS*, 30, 27 Nisan 1973, s. 5, 7.
Orhan Kemal Hakkında, Melih Cevdat Anday, *Yaprak*, nr. 25, 1 Mayıs 1950, s. 2.
Orhan Kemal Ödülünü Vedat Türkali Kazandı, *MS*, nr. 186, 28 Mayıs 1976, s. 29.
Orhan Kemal Öldü Murtazalar Yaşayacak, Adnan Binyazar, *TD*, nr. 226, Temmuz 1970, s. 278-84.
Orhan Kemal Üstüne, Yaşar Kemal, *Yeni a*, nr. 16, Temmuz 1973, s. 8.
Orhan Kemal Üzerine, Güngör Öcal, *Hisar*, c. 11, nr. 94, Ekim 1971, s. 25-26.
Orhan Kemal ve Aydınlık Gerçekçilik, Nurer Uğurlu, *Yeni a*, nr. 15, Haziran 1973, s. 1, 6.
Orhan Kemal ve Yeşilçam Ekmeği, Ercüment Akman, *TkD*, nr. 11, Eylül 1974, s. 89-93.
Orhan Kemal Yayıncı Oldu, Tarık Dursun K., *Dost*, c. 19, nr. 36, Ekim 1967, s. 16-17.
Orhan Kemal'de Aydınlık Gerçekçilik, Mustafa Özcan, *Yeditepe*, c. , nr. 211, Mayıs 1974, s. 6.

Orhan Pamuk Yine Gündemde, Ali Günvar, *HG*, nr. 42, Mayıs 1984, s. 22.
Orhan Pamuk'ta Yeni Hayat Sendromu, Ertuğrul Aydın, *Dönemeç*, nr. 2, Mayıs-Haziran 1996, s. 22.
Orta *AS*ya'da Cengiz Aytmatov ve Tanınmış Kazak Yazarlarıyla Üç Gün, Oğuz Akkan, *MS*, nr. 170, 6 Şubat 1976, s. 8-9, 16.
Oscar Wilde ve Dorian Grey'in Portresi, Suut Kemal Yetkin, *Kalem*, nr. 4, 15 Haziran 1938, s. 148-51.
Oscar Wilde, Sami N. Özerdim, *Eğitim*, c. 6, nr. 68, Ekim 1956, s. 21-22.
Oscar Wilde'a Dair Hatıralar I, André Gide, çev. Burhan Ümit Toprak, *Varlık*, y. 2, nr. 46, 1 Haziran 1935, s. 338-40.
Oscar Wilde'a Dair Hatıralar II, André Gide, çev. Burhan Ümit Toprak, *Varlık*, y. 2, nr. 47, 15 Haziran 1935, s. 358-59.
Oscar Wilde'a Dair Hatıralar III, André Gide, çev. Burhan Ümit Toprak, *Varlık*, y. 2, nr. 48, 1 Temmuz 1935, s. 374-76.
Oscar Wilde'e Dair, Fuat Gedik, *Türk Düşüncesi*, c. 2, nr. 7, Haziran 1954, s. 38-42.
Ölümü'nün 4. Yılında Yakup Kadri, İhsan Akay, *Varlık*, y. 44, nr. 856, Ocak 1979, s. 13.
Ölümünün 20. Yılında Halide Edip Adıvar, İnci Enginün, *MK*, nr. 44, Mart 1984, s. 71-78.
Ölümünün 25. Yıldönümünde Hüseyin Rahmi Gürpınar, *TD*, nr. 213, Haziran 1969.
Ölümünün 32. Yılında Hüseyin Rahmi, Celâl Özcan, *Varlık*, y. 43, nr. 833, Şubat 1977, s. 13.
Ölümünün 35. Yılında Hüseyin Rahmi, Konur Ertop, *MS*, nr. 326, 4 Haziran 1979, s. 13-15.
Ölümünün 35. Yılında Hüseyin Rahmi, Konur Ertop, *MS*, nr. 326, 4 Haziran 1979, s. 13-15.
Özkan Yaşın ve Roman, Nevzat Yalçın, *Hisar*, c. 18, nr. 250, Temmuz 1978, s. 26-27.
Paris'te Yaşar Kemal Gecesi ve Romancımıza Çeşitli Ülkelerde İlgi, *MS*, nr. 123, 14 Mart 1975, s. 13.
Pasternak Meselesi, Tahsin Yücel, *Varlık*, y. 26, nr. 491, 1 Aralık 1958, s. 16-17.
Pasternak, İlya Ehrenburg, çev. Mehmet Doğan, *YD*, y. 2, nr. 24, Eylül 1966, s. 198-204.
Peyami Safa Bey Niçin Böylesiniz?, Çetin Altan, *Yenilik*, c. 12, nr. 57, Temmuz 1957, s. 9-10.
Peyami Safa Hakkında Notlar I, Beşir Ayvazoğlu, *TE*, nr. 262, Ağustos 1995, s. 11-14.
Peyami Safa Hakkında Notlar II, Beşir Ayvazoğlu, *TE*, nr. 263, Eylül 1995, s. 6-7.
Peyami Safa Hakkında Notlar III, Beşir Ayvazoğlu, *TE*, nr. 264, Ekim 1995, s. 16-17.
Peyami Safa Hakkında Notlar IV, Beşir Ayvazoğlu, *TE*, nr. 265, Kasım 1995, s. 8-10.
Peyami Safa Hakkında Notlar V, Beşir Ayvazoğlu, *TE*, nr. 266, Aralık 1995, s. 17-19.
Peyami Safa ve Dil Sorunu, Ayten Genç, *MK*, nr. 74, Temmuz 1990, s. 43-44.
Peyami Safa, Abdullah Satıoğlu, *TE*, nr. 57, Temmuz 1978, s. 20-21.
Peyami Safa, Adile Ayda, *Hisar*, c. 15, nr. 139, Temmuz 1975, s. 11-14.
Peyami Safa, Hakkı Süha, *Yeni Mecmua*, c. 4, nr. 76, 11 Birinciteşrin 1940, s. 5.
Peyami Safa, Olcayto, *Yelpaze*, y. 6, c. 12, nr. 299, 5 Mart 1958.
Peyami Safa'da Din-İnkılâp ve İrtica, S. Hayri Bolay, *Boğaziçi*, nr. 71, Haziran 1988, s. 28-32.
Peyami Safa'da İnsan Kavramı I, Sevim Kantarcıoğlu, *Hisar*, c. 19, nr. 261,Temmuz 1979, s. 20-23.
Peyami Safa'da İnsan Kavramı II, Sevim Kantarcıoğlu, *Hisar*, c. 19, nr. 262, Ağustos/Eylül 1979, s. 15-19.
Peyami Safa'dan Birkaç Hatıra I, Ayhan Songar, *TE*, nr. 92, Haziran 1981, s. 4-5.
Peyami Safa'dan Birkaç Hatıra II, Ayhan Songar, *TE*, nr. 104, Haziran 1982, s. 24-25.
Peyami Safa'nın Abdullah Cevdeti, İ.K., *Dergâh*, nr. 8, Ekim 1990, s. 11.
Peyami Safa'ya Açık Mektup, Kemal Yılmaz Aybar, *TD*, nr. 85, Ekim 1958, s. 34-35.
Peyami Safa'yı 20 yıl Önce Kaybettik, Gün Turan, *TE*, nr. 92, Haziran 1981, s. 5.
Peyami Safa'yı Anarken, Necmettin Hacıeminoğlu, *TE*, nr. 104, Haziran 1982, s. 26-27.
Peyami Safa'yı Saygıyla Anıyoruz, Tarık Buğra, *Yeni Düşünce*, nr. 37, 18 Haziran 1982, s. 6-7.
Psikanaliz Öncüsü Dostoyevski, *Varlık*, y. 22, nr. 423, Ekim 1955, s. 22.
Psikolojik Roman ve Marcel Proust, Gonzegue, çev. İlhan Sezen, *Hisar*, c. 17, nr. 160, Nisan

1977, s. 29-30.
R. N. Güntekin-E. Ekrem Talu, Tahir Alangu, *Yenilik*, c. 11, nr. 51, Ocak 1957, s. 8-21.
Radarlara Yakalanmayan Bir Yazar: Nihat Genç, *Polemik*, nr. 10, Mayıs-Haziran 1993, s. 10-13.
Refik Ahmet Sevengil, Ferit Ragıp, *Size*, y. 9, nr. 171, Ocak 1988, s. 29-32.
Refik Halit Karay, Gün Turan, *TE*, nr. 93, temmuz 1981, s. 46.
Refik Halit Karay, Olcay Önertoy, *Hisar*, y. 9, nr. 20, Ağustos 1965, s. 12-13.
Refik Halit Karay'ın Duruşu, Ali Haydar Haksal, *Yİ*, nr. 106, Ocak 1999, s. 38-42.
Refik Halit, Hakkı Süha, *Yeni Mecmua*, c. 2, nr. 25, 20 Birinciteşrin 1939, s. 5.
Refik Halit, Naci Sadullah, *Yeni Mecmua*, y. 3, c. 6, nr. 165, 30 Nisan 1941, s. 7, 21.
Refik Halit, Adile Ayda, *Hisar*, c. 15, nr. 143, Kasım 1975, s. 11-14.
Refik Halit'e Mektup, Samim Kocagöz, *Varlık*, y. 17, nr. 352, Kasım 1949, s. 15.
Refik Halit'in İsim Tutkusu, Uğur Kökden, *AS*, nr. 120, Kasım 1995, s. 16-19.
Reşat Enis'in Eserleri, Sedat Veyis Örnek, *Yeditepe*, nr. 21, 15 Eylül 1952, s. 7
Reşat Nuri Güntekin, Orhan Hançerlioğlu, *TD*, nr. 65, Şubat 1957, s. 252-55.
Reşat Nuri Güntekin, Vahap Kabahasanoğlu, *TE*, nr. 189, Temmuz 1989, s. 32.
Reşat Nuri Güntekin, Yavuz Abadan, *Kültür Dünyası*, nr. 28-29, Eylül-Ekim 1956, s. 19-20.
Reşat Nuri Güntekin'e 2. Mektup, Muhsin Ertuğrul, *Devlet Tiyatrosu*, c. 3, nr. 32, Ocak 1957, s. 2-4.
Reşat Nuri Güntekin'i Kaybettik, Tahir Alangu, *Yeditepe*, nr. 121, 15 Aralık 1956, s. 1, 7.
Reşat Nuri İçin, Cevat Fehmi Başkut, *Yeditepe*, nr. 121, 15 Aralık 1956, s. 5.
Reşat Nuri ve Eserleri, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yelken*, nr. 11-12, Aralık 1957, s. 8-11.
Reşat Nuri'den Son Hatıralar, Lütfi Ay, *Devlet Tiyatrosu*, c. 3, nrb 32, Ocak 1957, s. 6-9.
Reşat Nuri'den Yankılar, Vahdi Yurtman, *TD*, nr. 68, Mayıs 1957, s. 427-29.
Reşat Nuri'yle Gelen, Adnan Tekşen, *Yönelişler*, y. 1, nr. 1, Nisan 1981, s. 14-17.
Robert Nathan, Özdemir Nutku, *Mavi*, nr. 21, Temmuz 1954, s. 4.
Roman Dili [Attilâ İlhan], Eftal Sevinçli, *YE*, c. 2, nr. 14, Aralık 1981, s. 129-34.
Roman ve Georges Simenon, Nizayi Akı, *İstanbul*, c. 1, nr. 10, Ağustos 1954, s. 31-32.
Roman ve Gerçek [Cengiz Dağcı], Hakkı Dursun Yıldız, *Türk Kültürü*, nr. 11, Eylül 1963, s. 42-45.
Romancı Graham Greene, V. Garden, çev. M. N. A., *TD*, nr. 7, Nisan 1952, s. 29-34.
Romancı Kazantzakis, *Türk Sanatı*, y. 4, nr. 44, Şubat 1956, s. 18.
Romancı Sabahattin Ali, Atilla Birkiye, *AS*, nr. 32, Temmuz 1988, s. 33-36.
Romancımız (İvo Andriç), Sezai Karakoç, *Büyük Doğu*, y. 21, nr. 6, 4 Kasım 1964, s. 16-17
Romanımıza Babil'den Gelen Elçi Serdar Rifat, Fatma Oran, *HG*, nr. 159, Şubat 1994, s. 60-61.
Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin [İbrahim Zeki Burdurlu], İlhan Geçer, *Hisar*, c. 11, nr. 91, Temmuz 1971, s. 27-28.
Sabahat Emir, Ferit Ragıp, *Size*, y. 9, nr. 175, Mayıs 1988, s. 30-31.
Sabahattin Ali Acı Çeken Bilinç, Demir Özlü, *HG*, nr. 89, Nisan 1988, s. 28.
Sabahattin Ali Hakkında, Filiz Ali, *HG*, nr. 92, Temmuz 1988, s. 18-19.
Sabahattin Ali İçin Bir Önsöz, Demir Özlü, *YD*, y. 2, nr. 17, Şubat 1966, s. 181-84.
Sabahattin Ali İçin, Demir Özlü, *YD*, y. 2, nr. 21, Haziran 1966, s. 482-86.
Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru, Cevdet Kudret, *Varlık*, y. 33, nr. 672, 15 Haziran 1966, s. 6.
Sabahattin Ali Üzerine I, Tahir Alangu, *Varlık*, y. 33, nr. 667, 1 Nisan 1966, s. 6.
Sabahattin Ali Üzerine II, Tahir Alangu, *Varlık*, y. 33, nr. 668, 15 Nisan 1966, s. 6.
Sabahattin Ali ve Batı Edebiyatı, İbrahim Tatarlı, *TkD*, nr. 15, Şubat 1975, s. 363-70.
Sabahattin Ali, Adile Ayda, *Hisar*, c. 16, nr. 148, Nisan 1976, s. 11-14.
Sabahattin Ali, Hakkı Süha, *Yeni Mecmua*, c. 4, nr. 67, 9 Ağustos 1940, s. 5.
Sabahattin Ali, Hilmi Yavuz, *MS*, nr. 91, 2 Ağustos 1974, s. 22.
Sabahattin Ali, M. Behçet Yazar, *Yedigün*, c. 16, nr. 8, 17 Eylül 1940, s. 13.

Sabahattin Ali'de Gerçekçilik ve Dramatizm, Ataol Behramoğlu, *HG*, nr. 89, Nisan 1988, s. 29-30.
Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı, Vedat Günyol, *Yücel*, c. 18, nr. 103, Mayıs 1945, s. 80-83.
Sabahattin Ali'nin İlk Kitapları, Demir Özlü, *YD*, y. 2, nr. 16, Ocak 1966, s. 53-55.
Sabahattin Ali'nin Sanatı, Vedat Günyol, *Yücel*, c. 18, nr. 104, Haziran 1945, s. 120-22.
Sabahattin Ali'yi Yeniden Okumak, Ömer Faruk Toprak, *Yeni Ufuklar*, nr. 259, Nisan 1959, s. 17-22.
Sabahhattin Ali Üzerine Notlar I, Cevdet Kudret, *Varlık*, y. 33, nr. 662, 15 Ocak 1966, s. 6-7.
Sabahhattin Ali Üzerine Notlar II, Cevdet Kudret, *Varlık*, y. 33, nr. 663, 1 Şubat 1966, s. 7.
Sadri Ertem, *Varlık*, y. 5, nr. 111, 15 Şubat 1938, s. 610.
Saint-Exupery, Oktay Akbal, *MS*, nr. 96, 6 Eylül 1974, s. 8-9.
Sâmiha Anne, Kemal Y. Aren, *TE*, nr. 235, Mayıs 1993, s. 27-28.
Sâmiha Ayverdi Hanımefendi, Agâh Oktay Güner, *TE*, nr. 180, Ekim 1988, s. 45.
Sâmiha Ayverdi, Ferit Ragıp, *Size*, y. 10, nr. 182, Aralık 1988, s. 31-32.
Sâmiha Ayverdi, N. Suner Pekin, *TE*, nr. 180, Ekim 1988, s. 42-44.
Sanatçı Dostlarım: Emine Işınsu, Mehmet Çınarlı, *Töre*, y. 8, nr. 61, Haziran 1976, s. 25-32.
Sanatçı Dostlarım: Sevinç Çokum, Mehmet Çınarlı, *Töre*, y. 8, nr. 63, Ağustos 1976, s. 30-40.
Sanatçı Dostlarım: Tarık Buğra, Mehmet Çınarlı, *Töre*, y. 8, nr. 57, Şubat 1976, s. 26-34.
Serbest Fırka Karşısında İki Romancı: Kemal Tahir ve Tarık Buğra, Fethi Naci, *HG*, y. 2, nr. 17, Nisan 1982, s. 22-25.
Sessiz Bir Ses 2 [Tarık Buğra], Altan Deliorman, *TE*, nr. 247, Mayıs 1994, s. 30-32.
Sessiz Geminin Adı: Tarık Buğra, Muhsin Karabay, *TE-Genç Kalemler*, nr. 7, Mayıs 1994, s. 33-35.
Sevgi Soysal İçin, R. İnanç, *Somut*, y. 1, nr. 1, Ocak 1979, s. 57-58.
Sıradan Kelimelerden Efsane Yaratan Bir Romancı [Yaşar Kemal], Doğan Hızlan, *HG*, nr. 151, Haziran 1993, s. 16-17.
Simon de Beavvoir, Mauria Brueziere, çev. İhsan Sezen, *Hisar*, c. 17, nr. 165, Eylül 1977, s. 32-33.
Soljenitsin ve Eseri, Bekir Oğuzbaşaran, *Hisar*, y. 14, nr. 84, Aralık 1970, s. 20-23.
Soljenitsin'in Görüşü, Yusuf F. Beyzadeoğlu, *Hisar*, c. 16, nr. 151, Temmuz 1976, s. 16-17.
Soljenitsin'in Yapıtı ve Kişiliği, Vera Fosty, *Varlık*, y. 40, nr. 788, Mayıs 1973, s. 20-21.
Söz ve Destan [Yaşar Kemal], Jean Pierre Deleage, *HG*, nr. 151, Haziran 1993, s. 13-15.
Standhal, Mehmet Seyda, *Varlık*, y. 31, nr. 605, 1 Eylül 1963, s. 14-15.
Stefan Zweing ve Dünyası, Burhan Arpad, *TD*, nr. 141, Haziran 1963, s. 494.
Suat Derviş, *Yeni a*, nr. 6, Eylül 1972, s. 11.
Suçlu Dostoyevski, *Varlık*, y. 24, nr. 435, 1 Ağustos 1955, s. 14.
Suçlusun Emine Işınsu!, Hasan Kallimci, *TE*, nr. 221, Mart 1992, s. 51-52.
Şair Kemal Tahir, Doğan Hızlan, *TkD*, nr. 7, Mayıs 1974, s. 22-26.
Şükûfe Nihal, Ferit Ragıp, *Size*, y. 10, nr. 178, Ağustos 1988, s. 30-31.
Tarık Buğra ve İstiklâl Savaşımız I, İsmail Görkem, *Hisar*, c. 17, nr. 156, Aralık 1976, s. 15-18.
Tarık Buğra ve İstiklâl Savaşımız II, İsmail Görkem, *Hisar*, c. 17, nr. 157, Ocak 1977, s. 15-17.
Tarık Buğra, Cemal Süreya, *İkibine Doğru*, 20-26 Mart 1988, s. 13.
Tarık Buğra, *Hisar*, y. 10, nr. 30, Haziran 1964, s. 20.
Tarık Buğra, Hatice Bilen Buğra, *TE*, nr. 256, Şubat 1995, s. 29.
Tarık Buğra, Mustafa Miyasoğlu, *TE*, nr. 257, Mart 1995, s. 48-50.
Tarık Buğra: Usta Romancı, Zoraki Gazeteci, Semih Güngör, *TE*, nr. 243, Ocak 1994, s. 40.
Tarık Buğra'nın Hikâye ve Romanlarında Ortak Özellikler, Ahmet Kabaklı, *TE*, nr. 219, Ocak 1992, s. 5-8.
Tarık Buğra'yı Anarken, Mehmet Çınarlı, *TE*, nr. 257, Mart 1995, s. 47.
Tezer Özlü "Yaşamın Ucuna" Vardı, Ahmet Cemal, *HG*, nr. 64, Mart 1986, s. 29-30.
Tezer Özlü'de Ölüm ve Yaşam Çatışması, Gültekin Emre, *HG*, nr. 151, Haziran 1993, s. 46-51.
Tolstoy ve Sanat Eseri, Mehmet Fuat, *Varlık*, y. 19, nr. 384, Temmuz 1952, s. 15.

Tolstoy, Henri Troyat, çev. T. Y., *Varlık*, y. 28, nr. 539, 1 Aralık 1960, s. 8.
Tolstoy'da Hakikat Duygusu, Dursun Gürlek, *TE*, nr. 69, Temmuz 1979, s. 29-30.
Tolstoy'un Av Merakı, Bünyamin Kara, *TE*, nr. 137, Mart 1985, s. 67.
Tolstoy'un Bazı Düşünceleri, M. N. A., *TD*, nr. 11, Ağustos 1952, s. 22-23.
Toplumumuzun Eylül'ü ve Mehmet Rauf, Adnan Tekşen, *Yönelişler*, nr. 2, Mayıs 1982, s. 32-39.
Turgenyev I, Andre Maurois, *Kalem*, nr. 8., 1 İkincikânun 1939, s. 69-71.
Turgenyev II, Andre Maurois, *Kalem*, nr. 9, 1 Şubat 1939, s. 126-29.
Turgenyev III, Andre Maurois, *Kalem*, nr. 10, 1 Mart 1939, s. 170-73.
Turgenyev IV, Andre Maurois, *Kalem*, nr. 11, 1 Nisan 1939, s. 220-25.
Tüm Yapıtlarıyla Şemsettin Ünlü, Tuncer Uçarol, *HG*, nr. 103, Haziran 1989.
Türk Edebiyatına Kendi Giren Köylü [Fakir Baykurt], *Yeditepe*, y. 9, nr. 161, 15 Ağustos 1958, s. 1-2.
Türk Edebiyatında Goncourt Kardeşler, İnci Enginün-Zeynep Kerman, *TE*, nr. 42, Nisan 1977, s. 28-29.
Türk Kadın Romancıları I, İnci Enginün, *Hisar*, c. 15, nr. 137, Mayıs 1975, s. 17-19.
Türk Kadın Romancıları II, İnci Enginün, *Hisar*, c. 15, nr. 138, Haziran 1975, s. 25-28.
Türk Romanına Bütün Meseleleri ile İnsanı Sokan Adam: Peyami Safa, H. Fethi Gözler, *MK*, nr. 47, Aralık 1984, s. 10-15.
Türkiyeli Romancı, Naci Çelik, *TkD*, nr. 1, Nisan 1971, s. 38-40.
Unuttuklarımızı Hatırlatan Bir Yazar [Talip Apaydın], Konur Ertop, *HG*, nr. 140, Temmuz 1992, s. 24-25.
Unutulmamak [Orhan Kemal], Hüseyin Yurttaş, *HG*, nr. 163, Haziran 1994, s. 24-25.
Unutulmuş Eski Bir Romancı [Güzide Sabri], Selim İleri, *HG*, nr. 79, Haziran 1979, s. 16-18.
Ustamdı [Orhan Kemal], Tarık Dursun K., *HG*, nr. 44, Temmuz 1984, s. 12-15.
Ümit Kaftancıoğlu'nun Roman Yazması Dolayısıyla Şikâyet, Naci Çelik, *TkD*, nr. 13, Kasım 1974, s. 74-80.
Ünlü Romancı Edita Morris, *MS*, nr. 77, 26 Nisan 1974, s. 11.
Ünlü Savaş Romancısı ve Barış Savunucusu Konstantin Simonov Öldü, Şemsa Yoğin, *MS*, nr. 334, 10 Eylül 1979, s. 14.
W. Faulkner İçin, *Ataç*, nr. 4, 15 Ağustos 1962, s. 4.
William Faulkner'a Giriş, Malcolm Cowley, çev. İpek Tümerdem, *YD*, y. 2, nr. 16, Ocak 1966, s. 18-31.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Aydınlarımız, Çetin Yetkin, *Sanat Olayı*, nr. 8, Ağustos 1981, s. 14-15.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İbrahim Zeki Burdurlu, *Yenilik*, c. 3, nr. 8, Ağustos 1954, s. 263-65.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Olcayto, *Yelpaze*, y. 6, c. 12, nr. 300, 12 Mart 1958.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Adnan Binyazar, *Varlık*, y. 39, nr. 775, Nisan 1972, s. 4.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu Kaybettik, *Çağ*, nr. 3, Ocak 1975, s. 2.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu Kaybettik, *Çağ*, nr. 3, Ocak 1975, s. 2.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, M. Salihoğlu, *Varlık*, y. 43, nr. 832, Ocak 1977, s. 5.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Elif Naci, *Sanat Olayı*, nr. 7, Temmuz 1981, s. 67.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Sanatı Üzerine, H. Fethi Gözler, *MK*, c. 3, nr. 8, Ocak 1982, s. 22-25.
Yakup Kadri ve Yaban, M. Himmetoğlu, *Yeni Adam*, nr. 297, 5 Eylül 1940, s. 3.
Yakup Kadri, Adile Ayda, *Hisar*, c. 15, nr. 141, Eylül 1975, s. 12-15
Yakup Kadri'de Konak, Selim İleri, *TD*, nr. 281, Şubat 1975, s. 111-18.
Yakup Kadri'nin Romanı Gerçekçi Bir Roman mıdır?, Önay Sözer, *Çağdaş Eleştiri*, nr. 7, Eylül 1982, s. 32-37.
Yakup Kadri'siz de Kaldık, Vedat Nedim Tör, *MS*, nr. 111, 20 Aralık 1974, s. 17.
Yakup Kadri'ye Veda, Önder Göçgün, *Hisar*, c. 15, nr. 134, Şubat 1975, s. 11-12.
Yalnız Kemal Tahir mi?, Halil Şahan, *Soyut*, c. 6, nr. 40, Ağustos 1971, s. 13-15.
Yaşar Kemal Haftası: Tanınmış Yazarımız İskandinav Ülkelerinde de Geniş İlgi Görüyor, *MS*, nr. 119, 14 Şubat 1975, s. 4-5.

Yaşar Kemal İçin Sergi Hazırlarken Düşündüklerim, İsa Çelik, *HG*, nr. 149, Nisan 1993, s. 19.
Yaşar Kemal Türkiye'dir, Özdemir İnce, *HG*, nr. 144, Kasım 1952, s. 43-45.
Yaşar Kemal Üzerine Çeşitlemeler, Naim Tirali, *HG*, nr. 56, Temmuz 1985, s. 15-17.
Yaşar Kemal Üzerine Üç Görüş, *YE*, nr. 27, Ocak 1983, s. 124-26.
Yaşar Kemal ve Destan Geleneğimiz, Konur Ertop, *HG*, nr. 151, Haziran 1993, s. 18-19.
Yaşar Kemal ve Gelecek, Fethi Naci, *AS*, nr. 91, Haziran 1993, s. 11-12.
Yaşar Kemal ve Türk İnsanı, Fethi Naci, *HG*, nr. 62, Ocak 1986, s. 7-8.
Yaşar Kemal'de Mitin Kaynaklarından Biri Olarak Yalan Üstüne, A. Refik Yoksulabakan, *YE*, nr. 23, Eylül 1982, s. 86-89.
Yaşar Kemal'de Yozlaşma Mitosu, Berna Moran, *HG*, nr. 111, Şubat 1990, s. 5-11.
Yaşar Kemal'in Yanılan Kızgınlığı, Erdal Öz, *TD*, nr. 116, Mayıs 1961, s. 564-65.
Yaşayan Nâmık Kemal, Mustafa Baydar, *Varlık*, y. 15, nr. 330, Ocak 1948, s. 5.
Yazarlar Külhanı: Yaşar Kemal, Tarık Dursun K., *HG*, nr. 130, Eylül 1991, s. 26-27.
Yazarlarımızda Aydın: Yaşar Kemal, Çetin Yetkin, *Sanat Olayı*, nr. 9, Eylül 1981, s. 29-29.
Yeni Bir Faulkner, *Varlık*, y. 40, nr. 786, Mart 1973, s. 20.
Yeni Türk Romanının Temellendirilmesinde Orhan Kemal, *Yelken*, nr. 126, Ağustos 1967, s. 12-15.
Yeşilçamgünlüğü [Kemal Tahir], Ayşe Şasa, *Dergâh*, nr. 15, Mayıs 1991, s. 21.
Yılmaz Karakoyunlu Toplumsal Değişimin Romanlarını Yazıyor, Feridun Andaç, *HG*, nr. 123, Şubat 1991, s. 12-16.
Yine Halide Edip, Orhan Burian, *Yücel*, c. IV, nr. 31, Eylül 1937, s. 20-27.
Zola, Rüştü Şardağ, *Yeni Adam*, nr. 278, 25 Nisan 1940, s. 8-9.
Zola'nın Hayatı, Hamdi Varoğlu, *Yeditepe*, nr. 22, 1 Ekim 1952, s. 1, 4.
Zola'nın Sanatı, Hüsamettin Bozok, *Yeditepe*, nr. 22, 1 Ekim 1952, s. 1, 4.
Zoraki Diplomat [Y. K. Karaosmanoğlu], Muzaffer Uyguner, *Hisar*, y. 11, nr. 45, Eylül 1967, s. 21.
Zoraki Diplomat, Gönüllü Edebiyatçı, Afşan Timuçin, *Soyut*, nr. 76, Şubat 1975, s. 33-35.
Zweing'in Dünyası, A. Ventura, *Varlık*, y. 40, nr. 790, Temmuz 1973, s. 23.

**IV-Romancılarla Konuşmalar:**

85. Yaş Gününde Yakup Kadri Karaosmanoğlu "Beş Devri Yaşadım" dedi, Selma İren, *MS*, nr. 73, 29 Mart 1974, s. 10-12.
Abbas Sayar, *MS*, nr. 129, 25 Nisan 1975, s. 3.
Abdülhak Şinasi Hisar Anlatıyor, Mustafa Baydar, *Varlık*, y. 22, nr. 423, Ekim 1955, s. 7.
Abdülhak Şinasi Hisar'ın Cevabı, *Varlık*, y. 10, nr. 240, 1 Temmuz 1943, s. 481-86.
Abdülhak Şinasi Hisar'la Bir Konuşma, *Varlık*, y. 19, nr. 384, Temmuz 1952, s. 6.
Adalet Ağaoğlu ve Gece Hayatım, Berran Ersan, *Nokta*, 20-26 Eylül 1992, s. 84-86.
Afet Ilgaz: Yeni Bir Kadın İmajı Çizmek İstiyorum, *HG*, nr. 86, Ocak 1988, s. 20-22.
Ahmet Altan'la Tehlikeli Masallar, SD, nr. 1, Mart 1997, s. 25-26.
Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor, *Varlık*, y. 19, nr. 377, Aralık 1951, s. 5-7.
Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor, Mustafa Baydar, *Varlık*, y. 22, nr. 421, Ağustos 1955, s. 6-7.
Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor, M. Menemencioğlu, *Varlık*, y. 28, nr. 536, 15 Ekim 1960, s. 6.
Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma, *Varlık*, y. 18, nr. 365, Aralık 1950, s. 4.
Ahmet Hamdi Tanpınar'la Görüştüm, Şahap Sıtkı, *Varlık*, y. 14, nr. 319, Şubat 1946, s. 4-5.
Akılsız ve Dağınık Okuyucuya Hafif Bir Küçükseme Terörü Yapmak Meşrudur [Orhan Pamuk], Mahmut Özdil, *Matbuat*, nr. 10, Şubat 1995, s. 15.
Alain Rabbe-Grillet Kendini Anlatıyor, Jenny Weil, çev. Ayşe Gürkan, *Varlık*, y. 40, nr. 787, Nisan 1973, s. 24.
Albert Camus ile Bir Konşma, Ergin Ertem, *Yenilik*, c. 12, nr. 61-62, Kasım-Aralık 1957, s. 16-17.

Alev Alatlı ile Konuşma, Belkıs İbrahimhakkıoğlu, *TE*, nr. 174, Nisan 1988, s. 55-56.
Altan Yalçın: Romanın Eleştirel Bir İçeriği, Romancının Sınıfsal Görüşü Olmalıdır, Zekai Muratçay, *MS*, nr. 118, 7 Şubat 1978, s. 5.
Attilâ İlhan Dersaadette Sabah Ezanları Üstüne Varlık'ın Sorularını Yanıtlıyor, *Varlık*, y. 48, nr. 887, Ağustos 1981, s. 6-7.
Attilâ İlhan, *MS*, nr. 139, Temmuz 1975, s. 3, 27.
Aydın Kesim Varlığını Hissettirmek Zorunda [Çetin Altan], Doğan Hızlan, *HG*, nr. 68, Temmuz 1986, s. 16-18.
Aysel Özakın, *MS*, nr. 321, 30 Nisan 1979, s. 3.
Başaran: Romanımda Belli Bir Dönemi ve Bir Yaşam Kesitini Verdim, *MS*, nr. 326, 4 Haziran 1979, s. 8-9.
Beşir Ayvazoğlu ile Roman Üzerine Sohbet, *TE*, nr. 126, Nisan 1984, s. 34-37.
Beyaz Kale Üzerine Orhan Pamuk'la Konuşma, Yasemin Yazıcı, *Sanat Olayı*, nr. 41, Ekim 1985, s. 24-26.
Bizim Diyar [Sevinç Çokum], Niyazi Y. Gençosmanoğlu, *TE*, nr. 65, Mart 1979, s. 10-12.
Cengiz Dağcı Anlatıyor, *Varlık*, y. 24, nr. 445, 1 Ocak 1957, s. 8.
Cengiz Dağcı ile, Osman Türkay, *Varlık*, y. 29, nr. 574, 15 Mayıs 1962, s. 8.
Çukurova Doğasının, İnsanının Serüveni Ardında Kırk Yıldır Yürüyen Sevgi Dolu Romancımız [Yaşar Kemal], Abidin Dino, *MS*, nr. 309, 5 Şubat 1979, s. 7-9.
Demirtaş Ceyhun ile "Cadı Fırtınası" Üzerine Konuşma, Seyyit Nezir, *YE*, nr. 32, Haziran 1983, s. 115-19.
Diyorlar ki: Ethem İzzet Benice, Olcayto, *Hafta*, nr. 33, 12 Ağustos 1959, s. 5, 25.
Diyorlar ki: Halide Edip Adıvar, Olcayto, *Hafta*, nr. 42, Ekim 1959, s. 8, 25.
Diyorlar ki: Peyami Safa, Olcayto, *Hafta*, nr. 34, 19 Ağustos 1959, s. 9, 25.
Diyorlar ki: Refik Halit Karay, Olcayto, *Hafta*, nr. 32, 5 Ağustos 1959, s. 9, 25.
Dündar Taşer Armağanı Roman Yarışmasında Uyanmak Romanıyla İkinci Olan Hasan Kayıhan'la Sohbet, Meriç Coşkun, *Töre*, y. 9, nr. 68, Ocak 1977, s. 32-36.
Edebî Anketimiz: Halit Ziya Bey'in Fikirleri, İbrahim Hoyi, *Varlık*, y. 2, nr. 32, 1 II. Teşrin 1934, s. 121.
Elias Canetti ile Söyleşi, H. Bienek, çev. Fatih Tepebaşılı, *Kaşgar*, nr.11, Eylül 1999, s. 90-98.
Emine Işınsu ile Bir Konuşma, Yavuz Bülent Bakiler, *Hisar*, c. 17, nr. 160, Nisan 1977, s. 20-23.
Emine Işınsu ile Çiçekler Büyür Üzerine, M. Cemal Çiftçigüzeli, *TE*, nr. 190, Ağustos 1989, s. 31-32.
Emine Işınsu ile Mülâkat, Sevinç Çokum, *TE*, nr. 138, Nisan 1985, s. 32-34.
Emine Işınsu ile Son Romanı Üzerine [*Nisan Yağmuru*], Mehmet Can Doğan, *SD*, nr. 3, Mayıs 1997, s. 25-27.
Erdal Öz, *MS*, nr. 134, 30 Maşıs 1975, s. 3, 27.
Eşkıyalık Üstüne [Kemal Tahir-Yaşar Kemal], *TkD*, nr. 4, Şubat 1974, s. 1-6.
Fakir Baykurt Anlatıyor, Mustafa Baydar, *Varlık*, y. 27, nr. 509, 1 Eylül 1959, s. 8.
Fakir Baykurt ile Romancılığı Üstüne Söyleşi, Feridun Andaç, *HG*, nr. 112, Mart 1990, s. 14-18.
Fakir Baykurt'la Konuştuk, M. Menemencioğlu, *Varlık*, y. 29, nr. 567, 1 Şubat 1962, s. 8.
Gerçek Dediğimiz Şey Azgelişmiş Bir Masaldır [Ahmet Yurdakul], Hüseyin Yurttaş, *HG*, nr. 127, Haziran 1991, s. 44-46.
Gizemin Olmadığı Yerde Sevginin, Dostluğun Yeşermesi Mümkün mü? [Milan Kundera], çev. Yusuf Kaplan, *Yİ*, nr. 15, Mayıs 1988, s. 36-39.
Gunter Gross, çev. Bülent Berkman, *MS*, nr. 306, 26 Mart 1979, s. 3, 30.
Güney Dal: Edebiyata Uluslararası İletişim Yön Veriyor, Doğan Hızlan, *HG*, nr. 94, Eylül 1988, s. 36-38.
Halide Edip'le Bir Konuşma, Vedat Günyol, *Yücel*, y. 8, c. XV, nr. 85-86-87, Mart-Nisan-Mayıs 1942, s. 34.
Halide Edip'le Son Görüşmemiz, Sermet Sami Uysal, *Varlık*, y. 40, nr. 175, Şubat 1973, s. 6-7.

Hançerlioğlu ile Konuşma, *Varlık*, y. 48, nr. 883, Nisan 1981, s. 13.
Hasan İzzettin Dinamo ile Son Konuşma, Doğan Hızlan, *HG*, nr. 104, Temmuz 1989, s. 36-38.
Hasan Kayıhan'la Dünden Yarına, Alper Aksoy, *TE*, nr. 135, Ocak 1985, s. 11-15.
Hilâl Görününce Üzerine Konuşma [Sevinç Çokum], Gürsel Aytaç, *Sanat Olayı*, nr. 40, Eylül 1985, s. 58-61.
Işınsu, Millî Mücadeleyi Yeniden Soluyor, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, *TE*, nr. 237, Temmuz 1993, s. 8-10.
İnce Mehmed Romanı Üzerine Konuşma [Yaşar Kemal], *MS*, nr. 162, Şubat 1987, s. 16-18.
John Fowles ile Söyleşi, Katherine Torbox, *SD*, nr. 8, Aralık 1997, s. 18-20.
Kafka'yla Konuşmalar, Gustav Jonouch, çev. Gürkal Ayhan, *Ataç*, nr. 24, Nisan 1964, s. 10-13.
Kemal Ateş: Toprak Kovgunları, Vural Yıldırım, *Varlık*, y. 49, nr. 902, Kasım 1982, s. 51-52.
Kemal Tahir, Zeynep Oral, *MS*, nr. 8, 24 Kasım 1972, s. 3, 5.
Kemal Tahir'le Bir Konuşma, Selim İleri, *YD*, y. 9, nr. 105, Haziran 1973, s. 19-25.
Kemal Tahir'le Konuşma, Fethi Naci, *Pazar Postası*, nr. 35, 31 Ağustos 1958, s. 8.
Kutlu Töre İsimli Romanıyla Üçüncü Olan Alper Aksoy'la Mülâkat, Bürhanettin Özbilici, *Töre*, y. 9, nr. 70, Mart 1977, s. 38-42.
Leyla Erbil'e 5 Soru, *Dost*, nr. 14, Mayıs 1962.
Mehmet Komşu: Önemli Olan Gerçeklerin Kendisidir, Esin Yüksek, *HG*, nr. 72, Kasım 1986, s. 30.
Mehmet Niyazi Özdemir ile Roman, Aşk ve İki Dünya Arasında Üzerine, Dilek ASlaner, *Yİ*, nr. 85, Nisan 1997, s. 34-37.
Mesut Berk ile Mülâkat [Arayış romanı üzerine], Saadettin Yıldız, *TE*, nr. 95, Eylül 1981, s. 13-15.
Milan Kundera ile Konuşma, Antoine de Gaudemar, çev. Alev Er, *AS*, nr. 4, Mart 1986, s. 22-31.
Milan Kundera ile Söyleşi, F. J. Radatz, çev. Fatih Tepebaşılı, *Kaşgar*, nr. 9, Mayıs 1999. s. 111-119.
Mustafa Balel "Peygamber Çiçeği"ni Anlatıyor, *Varlık*, y. 49, nr. 894, Mart 1982, s. 39-42.
Mustafa Miyasoğlu ile Roman Üzerine Bir Söyleşi, Hayri Bostan, *TE*, nr. 266, Aralık 1995. s. 42-44.
Münevver Ayaşlı ile Bir Konuşma I, Abdullah Uçman, *Hisar*, c. 17, nr. 163, Temmuz 1977, s. 10-13.
Münevver Ayaşlı ile Bir Konuşma II, Abdullah Uçman, *Hisar*, c. 17, nr. 164, Ağustos 1977. s. 20-23.
Namık Doymuş Romanlarını Anlatıyor, Feridun Andaç, *HG*, nr. 152, Temmuz 1993, s. 54-56.
Naci Bostancı ile Işığın Gölgesi Üstüne, Ali. K. Metin, *EO*, nr. 9, Ekim 1997, s. 26-31.
Neyi Anlattığım Değil, Nasıl Anlattığım Önemlidir [Afet Ilgaz Muhteremoğlu], *HG*, nr. 19. Haziran 1982, s. 9-10.
Orhan Hançerlioğlu ile Bir Konuşma, *Varlık*, y. 19, nr. 378, Ocak 1952, s. 6.
Orhan Kemal'e Onüç Soru, Şükran Kurdakul, *Ataç*, nr. 19, Kasım 1963, s. 18-19.
Orhan Kemal'le Konuşma, Halis Acarı, *Dost*, c. 2, nr. 9, Haziran 1958, s. 9-13.
Orhan Pamuk ile Romanları Üzerine, *Sanat Olayı*, nr. 21, Şubat 1984, s. 38-41.
Orhan Pamuk Kara Kitap'ı Anlatıyor, Hami Çağdaş, *HG*, nr. 113, Nisan 1990, s. 24-27.
Osmancık Üzerine Tarık Buğra ile Bir Sohbet, Yağmur Tunalı, *Töre*, y. 13, nr. 154, Mart 1984, 46-49.
Ödüllü Emeği Geçenler İçin Hakedilmiş Sayıyorum [Tarık Buğra], *Boğaziçi*, nr. 32, Şubat 1985, s. 36-37.
Örnek Bir Destan Cow-Boy'u Hemingway [François Mavriac ile Bir Konuşma], çev. Hamit Akınlı, *İstanbul*, c. 1, nr. 14, Aralık 1954, s. 14-15.
Peyami Safa'nın Cevabı, Şinasi Özden, *Varlık*, y. 11, nr. 260-61, 1-15 Mayıs 1944, s. 325-27.
Refik Halit Karay'la Bir Konuşma, Gülen Erdal, *Yenilik*, nr.. 30, 11 Haziran 1955, s. 22-23.
Refik Halit Sanat Sırlarını Anlatıyor, Hikmet Münir, *Yeni Mecmua*, c. 2, nr. 37, 12 İkircikânun 1941, s. 5.
Reşat Nuri Anlatıyor, Naci Sadullah, *Yedigün*, c. 5, nr. 126, 7 Ağustos 1935, s. 14-16.
Reşat Nuri Güntekin Anlatıyor, Mustafa Baydar, *Varlık*, y. 21, nr. 416, Mart 1955, s. 5.
Reşat Nuri Güntekin'in Cevabı, Şinasi Özden, *Varlık*, y. 11, nr. 243, 15 Ağustos 1943, s. 45-46.
Reşat Nuri Güntekin'le Bir Konuşma, *Varlık*, y. 20, nr. 387, Ekim 1952, s. 4-5.

Reşat Nuri Güntekin'le Konuştum, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 14, nr. 323, Haziran 1947, s. 4.
Sabahattin Ali ile Bir Konuşma, Muzaffer Reşit, *Varlık*, y. 3, nr. 65, 15 Mart 1936, s. 264-65.
Sabahattin Ali ile Bir Konuşma, Umran Nazif, *Varlık*, y. 5, nr. 108, 1 İkincikânun 1938, s. 566-73.
Sadri Ertem'in Cevabı, Şinasi Özden, *Varlık*, y. 11, nr. 244, 1 Eylül 1943, s. 64-66.
Samim Kocagöz ile Konuşma, Hulki Aktunç, *TkD*, nr. 3, Ocak 1974, s. 34-42.
Samim Kocagöz ile Konuşma, Şükran Kurdakul, *YE*, nr. 26, Aralık 1982, s. 123-32.
Samim Kocagöz ile Toplumcu Gerçekçilik Üzerine, Adnan Özyalçıner, *HG*, nr. 104, Temmuz 1989, s. 26-28.
Samim Kocagöz Mor Ötesi'ni Anlatıyor, Asım Öztürk, *HG*, nr. 81, Ağustos 1987, s. 10.
Samim Kocagöz'le Konuşma, *Ataç*, nr. 16, Ağustos 1963, s. 17-18.
Sanat ve Edebiyatın Kaybolan İtibarı [Selim İleri], *Dergâh*, nr. 4, Haziran 1990, s. 10-14.
Selim İleri Son Romanını Anlatıyor, Aziz Çağlar, *HG*, nr. 129, Ağustos 1991, s. 28-30.
Selim İleri Sordu Adalet Ağaoğlu Yanıtladı, *HG*, nr. 41, Nisan 1984, s. 12-16.
Selim İleri, *MS*, nr. 185, 21 Mayıs 1976, s. 3, 33.
Selim İleri'ye Betimleme Üzerine Sorular, Sennur Sezer, *YE*, nr. 35, Eylül 1983, s. 124-31.
Selim İleri'yle "Hayal ve Istırap"ın Çevresinde, Ahmet Oktay, *HG*, nr. 63, Şubat 1986, s. 22-24.
Serüvensever Bir Yazar: Tekin Sönmez, Hami Çağdaş, *HG*, nr. 167, Ekim 1994, s. 82-85.
Sevgi Soysal, *MS*, nr. 82, 31 Mayıs 1974, s. 3, 17.
Sevinç Çokum ile Dış Türkler Üzerine Sohbet, *TE*, nr. 189, Temmuz 1989, s. 34-36..
Sevinç Çokum Sanat Hayatını Anlatıyor, B. İbrahimhakkıoğlu, *TE*, nr. 106, Ağustos 1982, s. 36-37.
Sevinç Çokum'la Hilâl Görününce Üzerine Bir Konuşma, S. Kabaklı, *TE*, nr. 128, Haziran 1984, s. 16-19.
Sevinç Çokum'la Hilâl Görününce, İsmail Kocakaplan, *TE*, nr. 148, Şubat 1986, s. 39-41.
Sevinç Çokum'la Sohbet, Emine Işınsu, *Töre*, y. 8, nr. 66, Kasım 1976, s. 25-28.
Sevinç Çokum'un Anketimize Cevapları, Turgut Güler, *TE*, nr. 36, Aralık 1974, s. 27-28.
Şeref Benekçi ile Mülâkat, Ayşe Bânu, *Töre*, y. 9, nr. 76, Eylül 1977, s. 28-29.
Şolohof ile Mülâkat, İ. Eksler, *Kalem*, nr. 2, 15 Nisan 1938, s. 65-68.
Şükufe Nihal'le Bir Konuşma, Mustafa Baydar, *Varlık*, y. 17, nr. 353, Aralık 1949, s. 8.
Tahsin Yücel ile Peygamberin Son Beş Günü Üstüne, Mustafa Durak, *HG*, nr. 139, Haziran 1992, s. 38-41.
Talip Apaydın, *MS*, nr. 181, 23 Nisan 1976, s. 3, 20.
Tarık Buğra ile Mülâkat, Adnan Taçdiken, *Pınar*, c. 2, nr. 14, Şubat 1973, s. 13-23.
Tarık Buğra ile Sanatı ve Sanat Dünyası Üzerine Sohbet, M. Nuri Bingöl, *TE*, nr. 157, Kasım 1986, s. 42-45.
Tarık Buğra ile Son Sohbet, Muhsin Karabay, *TE*, nr. 248, Haziran 1994, s.27-29.
Tarık Buğra, Ahmet Tezcan, *TE*, nr. 101, Mart 1982, s. 12-13.
Tarık Dursun K. İle Bir Konuşma, Naci Çelik, *YD*, y. 6, nr. 66, Mart 1970, s. 230-32.
Tarık Dursun K. ile, *Varlık*, y. 40, nr. 788, Mayıs 1973, s. 12.
Türkiye'de Roman Eleştirisine Eleştirici Bir Bakış, Gürsel Aytaç, *YE*, nr. 37, Kasım 1983, s. 24-25.
Vedat Günyol ile Edebiyat ve Düşünce Dünyamız Üstüne, Konur Ertop, *HG*, nr. 110, Ocak 1990, s. 11-14.
Vedat Günyol'la Bir Konuşma, *Varlık*, y. 48, nr. 884, Mayıs 1981, s. 10.
Vedat Türkali, *MS*, nr. 187, 4 Haziran 1976, s. 3, 33.
Vedat Türkali, Zeynep Oral, *MS*, nr. 118, 7 Şubat 1978, s. 3.
Yakup Kadri Bey'le Bir Konuşma, *Varlık*, y. 2, nr. 34, II. Kânun 1934, s. 150.
Yakup Kadri ile Bir Konuşma, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 14, nr. 321, Nisan 1947, s. 4.
Yakup Kadri ile Bir Konuşma, *Yücel*, c. 4, nr. 20, Eylül 1936, s. 55-56.
Yakup Kadri ile Mülâkat, Adile Ayda, *TE*, nr. 32, Ağustos 1974, s. 25-27

Yakup Kadri ile, Mustafa Baydar, *Varlık*, y. 38, nr. 762, Mart 1971, s. 3.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu Anlatıyor, M. Menemencioğlu, *Varlık*, y. 27, nr. 525, 1 Mayıs 1960, s. 4.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu Anlatıyor, Mustafa Baydar, *Varlık*, y. 22, nr. 424, Kasım 1955, s. 10.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu Diyor ki, Olcayto, *Hafta*, nr. 28, 8 Temmuz 1959, s. 9, 24.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu Harf ve Dil Devrimini Anlatıyor, H. Kudret Çongur, *TD*, nr. 134, Kasım 1962, s. 91-92.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Konuşma, Rıdvan Çoncur, *Ataç*, y. 1, c. 1, nr. 10, 1 Şubat 1963, s. 21-22.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Konuşma, *TD*, nr. Nr. 135, Aralık 1962, s. 136-38.
Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile, Vedat Nedik Tör, *Yücel*, c. 13, nr. 76, Haziran 1941, s. 195-198.
Yakup Kadri'yle Mülâkat, Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 1, nr. 12, 1 Ocak 1934, s. 184-86.
Yalancı Şafak Üzerine Selim İleri'yle Konuşma, Yaşar İlksavaş, *YE*, nr. 43-44, Mayıs-Haziran 1984, s. 140-44.
Yaşar Kemal Anlatıyor, Özkan Mert, *Sanat Olayı*, nr. 2, Şubat 1981, s. 70-73.
Yaşar Kemal Denizi Anlatıyor, Konur Ertop, *HG*, nr. 24, Kasım 1982, s. 21-23.
Yaşar Kemal ile "Anlatım Sanatı" Üzerine Söyleşi, Alpay Kabacalı, *YE*, nr. 27, Ocak 1983, s. 120-23.
Yaşar Kemal ile İnce Mehmed'ler Üzerine Söyleşi, *Yeni Düşün*, nr. 32, Aralık 1986, s. 55-58.
Yaşar Kemal ile Söyleşi, Doğan Hızlan, *HG*, nr. 42, Mayıs 1984, s. 18-20.
Yaşar Kemal ile Söyleşi, Fethi Naci-Zülfü Livaneli, *HG*, nr. 69, Ağustos 1986, s. 7-12.
Yaşar Kemal, *MS*, nr. 3, 13 Ekim 1972, s. 3, 7.
Yaşar Kemal, *MS*, nr. 105, 8 Kasım 1974, s. 3, 23.
Yaşar Kemal, *MS*, nr. 124, 21 Mart 1975, s. 3, 25.
Yaşar Kemal, *MS*, nr. 309, 5 Şubat 1979, s. 3-4.
Yaşar Kemal: İnce Mehmedler Her Çağda Olacaktır, *HG*, nr. 84, Kasım 1987, s. 16-20.
Yıllar Önce Yazılanlar ve Roman Kuramı, Atilla Birkiye, *YE*, nr. 37, Kasım 1983, s. 122-27.
Yılmaz Karakoyunlu İstanbul Kültürünün Çöküşünü Anlatıyor [Güz Sancısı], Murat Aykaç Erginöz, *HG*, nr. 145, Aralık 1992, s. 38-40.
Yüksel Pazarkaya ile Ben Aranıyor Söyleşisi, İhsan Yılmaz, *HG*, nr. 119, Ekim 1990, s. 38-39.

ERTUĞRUL AYDIN

# 1872-2002 YILLARI ARASINDA YAZILAN TÜRK ROMANLARI BİBLİYOGRAFYASI

A

**ABACI, Tahir,** Ağır Akan Su, İstanbul 1990; Sıcak Hayat, İstanbul 1994

**ABACI, Ziya,** Sahilde Batan Güneş, İstanbul 1963

**ABASIYANIK, Sait Faik,** Medarı Maişet Motoru, İstanbul 1944; Kayıp Aranıyor, İstanbul 1953

**ABDULLAH, Ziya,** Kolsuz Kahraman, İstanbul 1930; Savcı Bey, İstanbul 1931; Sarı Benizli Adam, İstanbul 1932; Tavşanbaşı, İstanbul 1935; Orhun Barkı Kahramanı, İstanbul 1936; Battal Gazi, İstanbul 1937; Sencivanoğlu, İstanbul 1938

**ABDULLAH, Zühdü,** Şanlı Asker, İstanbul 1966

**Abdurrahman Ali,** Güzide'nin Hayatı, İstanbul 1922

**ABUT, Mehmet,** Gülen Gözler, İstanbul 1949

**ACAR, Hüsamettin,** Birleşen Kalpler, İstanbul 1979

**ACAR, Güzide,** Bir Artistin Gözyaşları, İstanbul 1950; Kayıp Aranıyor, İstanbul 1953

**ADIVAR, Halide Edip,** Raik'in Annesi, İstanbul 1909; Heyûla, İstanbul 1909; Seviye Talip, İstanbul 1910; Handan, İstanbul 1912; Yeni Turan, İstanbul 1912; Son Eseri, İstanbul 1912; Mev'ut Hüküm, İstanbul 1918; Ateşten Gömlek, İstanbul 1922; Kalp Ağrısı, İstanbul 1924; Vurun Kahpeye, İstanbul 1926; Zeyno'nun Oğlu, İstanbul 1928; Sinekli Bakkal, İstanbul 1936; Yol Palas Cinayeti, İstanbul 1937; Tatarcık, İstanbul 1939; Sonsuz Panayır, İstanbul 1946; Döner Ayna, İstanbul 1954; Akile Hanım Sokağı, İstanbul 1958; Hayat Parçaları, İstanbul 1962; Sevda Kuşağı Komedyası, İstanbul 1972; Çaresiz, İstanbul 1972; Kerim Ustanın Oğlu, İstanbul 1974

**ADİL, Fikret,** Avare Gençlik, İstanbul 1990

**AĞAGİLLER, Hicabi,** Mahkumlar Konuşuyor, Ankara 1957

**AĞAOĞLU, Adalet,** Ölmeye Yatmak, İstanbul 1973; Fikrimin İnce Gülü, İstanbul 1976; Bir Düğün Gecesi, İstanbul 1979; Üç Beş Kişi, İstanbul 1980; Yaz Sonu, İstanbul 1984; Hayır, İstanbul 1987; Ruh Üşümesi, İstanbul 1991; Gece Hayatım, İstanbul 1993; Romantik/Bir Viyana Yazı, İstanbul 1993;

**AĞAR, Sergun,** Aşkın Samatya'sı Selanik'te Kaldı, İstanbul 2001

**AĞIRNASLI, N.,** Elem Kaynağı, İstanbul 1941; Sonsuz Panayır, İstanbul 1941

**AHISKALI, Yusuf,** Yedek Subayın Aşkı, İstanbul 1960

**Ahmet Mithat Efendi,** Yeniçeriler, İstanbul 1873; Hasan Mellah, İstanbul 1874; Dünyaya İkinci Geliş, İstanbul 1874; Felatun Bey'le Rakım Efendi, İstanbul 1875; Hüseyin Fellah, İstanbul 1875; Karı Koca Masalı, İstanbul 1875; Paris'te Bir Türk, İstanbul 1876; Süleyman Musli, İstanbul 1876; Kafkas, İstanbul 1877; Çengi, İstanbul 1877; Yeryüzünde Bir Melek, İstanbul 1878; Henüz On Yedi Yaşında, İstanbul 1880; Karnaval, İstanbul, İstanbul 1880; Acaib-i Alem, İstanbul 1881; Belliyat-ı Müdhikel, İstanbul 1881; Dürdane Hanım, İstanbul 1881; Vah, İstanbul 1881; Esrâr-ı Cinayet, İstanbul 1883; Cellat, İstanbul 1883; Volter Yirmi Yaşında, İstanbul 1884; Hayret, İstanbul 1884; Haydut Montari, İstanbul 1887; Gürcü Kızı, İstanbul 1887; Demir Bey, İstanbul 1887; Arnavutlar- Solyatlar, İstanbul 1887; Fenni Bir Roman, İstanbul 1888; Nedamet mi? Heyhat, İstanbul 1889; Ahmet Metin ve Şirzad, İstanbul 1890; Müşehedât, İstanbul 1890; Rikalde, İstanbul 1890; Papazdaki Esrar, İstanbul 1890; Hayal ve Hakikat, İstanbul 1891; Teaffüf, İstanbul 1895; Gönüllü, İstanbul 1896; Eski Mektuplar, İstanbul 1897; Mesel-i Muğlaka, İstanbul 1898; Altın Işıklar, İstanbul 1898; Jön Türk, İstanbul 1908

**AKA, Ahmet,** Sevgi Rüzgarı, İstanbul 1996

**Aka Gündüz,** Bir Şoförün Gizli Defteri, İstanbul 1928; Dikmen Yıldızı, İstanbul 1928; Tango Tango, İstanbul 1928; Odun Kokusu, İstanbul 1928; İki Süngü Arasında, İstanbul 1929; Çapkın Kız, İstanbul 1930; Yaldız, İstanbul 1930; Aysel, İstanbul 1933; Ben Öldürmedim, Kokain, İstanbul 1933; Çapraz Delikanlı, İstanbul 1933; Onların Romanı, İstanbul 1933; Üç Kızın Hikâyesi, İstanbul 1933; Üvey Ana, İstanbul 1933; Aşkın Temizi, İstanbul 1937; Zekeriya Sofrası,

İstanbul 1938; Gider Ayak, İstanbul 1939; Mezar Kazıcıları, İstanbul 1939; Yayla Kızı, İstanbul 1940; Bebek, İstanbul 1941; Sonsaros, İstanbul 1945; Eğer Aşk, İstanbul 1946; Bir Kızın Masalı, İstanbul 1954

**AKAN, Necip,** Canavar Ömer, İstanbul 1966

**AKAR, Necat,** Koko, İstanbul 1946

**AKARSU, Hikmet Temel,** Alelade, İstanbul 1989; Yenik Ordunun Subayları, İstanbul 1990; Sevgili Süper, İstanbul 1991; Çaresiz Zamanlar, İstanbul 2001

**AKAŞ, Cem,** Olgunluk Çağı Üçlemesi, İstanbul 2001

**AKASLAN, Memduh,** Çiçekli Tepe, Samsun 1949

**AKBAL, Oktay,** Garipler Sokağı, İstanbul 1950; Suçumuz İnsan Olmak, İstanbul 1957; İnsan Bir Ormandır, İstanbul 1975; İki Roman, İstanbul 1982; Düş Ekmeği, İstanbul 1983; Akşam Kuşları, İstanbul 1987

**AKBAŞ, A. Vahap,** Alevler ve Güller, İstanbul 1985

**AKÇAM, Dursun,** Taş Çorbası, İstanbul 1970; Kanlı Derenin Kurtları, İstanbul 1975; Kan Çiçekleri, İstanbul 1977

**AKDENİZ, Ayşe,** Rüzgâr, Kan ve Kelebek, İstanbul 2002

**AKDOĞAN, Hakan,** Gölge Yaşatan, İstanbul 2001

**AKDORA, İskender Fahrettin,** Dünyanın Öptüğü Kız, İstanbul 1966;

**AKDORA, İ. Fikret,** Uzun Yol, İstanbul 1990

**AKENGİN, Yahya,** Dönüş Acıları, İstanbul 1983; Yaralı Dağlar, Ankara 1987

**AKGÜN, Fatma,** Hangül, İstanbul 1983

**AKGÜN, Mustafa,** Menh'ten Münih'e, İstanbul 1990; Köln Diye Bir Yer, İstanbul 1991; Satı Gelinin Türküsü, İstanbul 1995

**AKIN, B. Faik,** Yalancı, İstanbul 1954

**AKIN, Vedat,** Zavallı Sabiha, İstanbul 1948

**AKINCI, Ahmet Cemil,** Asil Düşman, İstanbul 1964; Hilâllerin Gölgesinde, İstanbul 1967; Son Mucize, İstanbul 1967; Mehmetçikle Otuz Yıl, İstanbul 1971; Selçuk Kartalı Aldoğan, Ankara 1973; Elif Sultan, İstanbul 1984; Yaylanın Derdi, İstanbul 1984

**AKLAN, Muzaffer,** Aradığım Kadın, İstanbul 1943

**AKMEN, Sevim,** Gonca Güller, İstanbul 1960

**AKOK, Edibe Aziz,** Yılların Ötesi, Ankara 1968; Güçlü Olmalıyız, İstanbul 1980; Dünya Durdukça, İstanbul 1983

**AKPINAR, Rıfat,** Mesut İnsanlar, İstanbul 1943

**AKSAL, Sabahattin Kudret,** Gazoz Ağacı, İstanbul 1954; Yaralı Hayvan, İstanbul 1956

**AKSAN, M. Sıddık,** Kurtuluşa, İstanbul 1980

**AKSOY, Alper,** Ümraniye İçinde Vurdular Bizi, İstanbul 1983

**AKTUNÇ, Hulki,** Bir Çağ Yangını, İstanbul 1981; Son İki Eylül, İstanbul 1987

**AKTÜRK,** Sevenler Ölmez, İstanbul 1978

**AKYOL, A. Kemal,** Eşkiya, Ankara 1983

**AKYÜREK, Celal,** Bir Adam ve Dört Devir, İstanbul 1944

**ALANUR, Teymur,** Notre Dame de Sion'da Bir Ders Yılı, İstanbul 1971; Çiçek Mahallesinin Çocukları, İstanbul 1976; İmam Hatipli Nuri, İstanbul 1979; Yedibaşlı Devin Kurbanları, İstanbul 1979

**ALANYALI, M. Rauf,** Jale, İstanbul 1996; Cihangirli Kız, İstanbul 1996

**ALATLI, Alev,** Yaseminler Tüter mi Hâlâ, İstanbul 1984; Paslanmış Nesih, İstanbul 1986; İşkenceci, İstanbul 1987; Orda Kimse Var mı?: Viva la Muerte, İstanbul 1992; Bir Yaşamın Güncesi, İstanbul 1992; Nuke Türkiye, İstanbul 1993; Valla Kurda Yedirdin Beni, İstanbul 1993; O.K. Musti Türkiye Tamamdır, İstanbul 1994; Kadere Karşı Koy A. Ş., İstanbul 1995; Scrödinger'in Kedisi [Kabus], İstanbul 1999; Scrödinger'in Kedisi [Rüya], İstanbul 2001

**Ali Kemal,** İki Hemşire, İstanbul 1899; Çölde Bir Sergüzeşt, İstanbul 1900; Bir Safha-i Şebab, İstanbul 1913

**Ali Nejat,** Yapı Acısı, Ankara 1958

**Ali Süha,** İkinci Gençlik, İstanbul 1923

**Ali Zeki,** Alev, İstanbul 1921

**ALKAN, Erdoğan,** Kör Oldum Veysel Oldum, İstanbul 1991

**ALKAN, Muzaffer,** Aradığım kadın, İstanbul 1943

**ALP, Seyit,** Devran, İstanbul 1979; Dino ile Ceren, İstanbul 1981

**ALPAR, Faika,** Ortak Palas, İstanbul 1965; Rum Ateşi, İstanbul 1966; Aşk Gezisi, İstanbul 1983; Yedinci Yaşam, İstanbul 1984

**ALPATA, Süleyman,** Günah Kızları, İstanbul 1955

**ALSAN, F. Nebil,** Göl Çiçekleri, İstanbul 1954

**ALSAN, Güzin,** Öldüren Hatıralar, İstanbul 1954

**ALSAN, Necip,** Onlar Ermiş Muradına, İstanbul 1957

**ALSAN, Z. Mesut,** Memleket Çocuğu, İstanbul 1942; Mustafa'nın Romanı, İstanbul 1943

**ALTACA, Erhan,** Takınhane 1955-56, İstanbul 1985

**ALTAN, Ahmet,** Dört Mevsim Sonbahar, İstanbul 1982; Sudaki İz, İstanbul 1983; Yalnızlığın Özel Tarihi, İstanbul 1991; Gece Yarısı Şarkıları, İstanbul 1995; Tehlikeli Masallar, İstanbul 1996; Kılıç Yarası Gibi, İstanbul 1998; İsyan Günlerinde Aşk, İstanbul 2001

**ALTAN, Çetin,** Büyük Gözaltı, Ankara 1972; Viski, İstanbul 1975; Küçük Bahçe, Ankara 1978; Bir Avuç Gökyüzü, İstanbul 1979; Rıza Bey'in

Polisiye Öyküleri, İstanbul 1985
**ALTINKAYA, Kemal M.,** Bizim Mahalle, İstanbul 1943; M., Dalga Geçen Adam, İstanbul 1945
**ALTUN, Selçuk,** Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir, İstanbul 2001
**ALTUNBAY, Mustafa,** Gabel, İstanbul 2001
**ALUS, Sermet Muhtar,** Kıvırcık Paşa, İstanbul 1933; Pembe Maşlahlı Hanım, İstanbul 1933; Sülün Bey'in Hatıraları, İstanbul 1934; Harp Zenginlerinin Gelini, İstanbul 1934; Eski Çapkın Anlatıyor, İstanbul 1944
**ANAR, İhsan Oktay,** Puslu Kıtalar Atlası, İstanbul 1995; Kitab-ül Hiyel, İstanbul 1996; Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, İstanbul 1998
**ANDAY, M. Cevdet,** Aylaklar, İstanbul 1965; Gizli Emir, İstanbul 1970; İsa'nın Güncesi, İstanbul 1974; Raziye, İstanbul 1990
**Andelib,** Sabah-ı Hayatım, İstanbul 1890; Gül Demetleri, Bir Demet Çiçek, İstanbul 1896
**ANKARA, Zeynep,** Kanatsız Düşüşler, İstanbul 1992
**APAYDIN, Talip,** Sarı Traktör, İstanbul 1958; Emmioğlu, İstanbul 1961; Ortakçılar, Ankara 1964; Toprağa Basınca, İstanbul 1966; Yarbükü, İstanbul 1968; Define, İstanbul 1972; Yoz Davar, İstanbul 1973; Toz Duman İçinde, İstanbul 1974; Ortakçının Oğlu, İstanbul 1974; Tütün Yorgunu, İstanbul 1975; Vatan Dediler, İstanbul 1981; Kente İndi İdris, İstanbul 1981; Köylüler, İstanbul 1991
**APUHAN, Recep Şükrü,** Senin İçin Ağlayacağım, İstanbul 1987
**ARABUL, Muzaffer,** Çakrazlar, İstanbul 1967
**ARAL, İnci,** Ölü Erkek Kuşlar, İstanbul 1992; Yeni Yalan Zamanlar, İstanbul 1994; Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, İstanbul 1997; İçimden Kuşlar Göçüyor, İstanbul 1998
**ARCAYÜREK, Cüneyt,** Ku-de-ta, İstanbul 1985
**AREN, F. Ülkü,** Haniya Konya, İstanbul 1981
**ARGAV, Hayri,** Güneş Doğmadan Asılmak, İstanbul 1990
**ARICI, M. Semih,** Hamidiye Geliyor, İstanbul 1980
**ARISOY, M. Sunullah,** Kara Pürçek, İstanbul 1958
**ARIT, Aydın,** Sapıklar, İstanbul 1959
**ARIT, Fikret,** Güzel Yuana, İstanbul 1945; Mansilâ, İstanbul 1946; Maziden Gelen Sesler, İstanbul 1953; Bu hayatı Yaşamak Lazım, İstanbul 1955; Muhtar, İstanbul 1957; Kader Böyle İmiş, İstanbul 1958; Hep Bu Topraklar İçin, İstanbul 1961; Küçük Fedailer, İstanbul 1962
**ARKAN, Hüsnü,** Menekşeler, Atlar, Oburlar, İstanbul 2001
**ARPAD, Burhan,** Alnımdaki Bıçak Yarası, İstanbul 1968
**ARSAL, Sadri Maksudi,** Maişet, Kazan 1898
**ARSLAN, Ali,** Serçe, İstanbul 1988
**ARSLAN, A. Ener,** Oynama Topuzla, İstanbul 1986; Emek, Savaş ve Nükleer İnsanları, İstanbul 1987
**ARSLAN, Mahmut,** Kaybolan Kızlar, İstanbul 1980
**ARSLANLI, Pakize,** Ölesiye Sevdiler, Kayseri 1964
**ARSLANOĞLU, Kaan,** Devrimciler, İstanbul 1988; Kuş Bakışı, İstanbul 2001
**ARUOBA, Muazzez,** Hasret, Ankara 1943; Çile, Ankara 1946; Beni Kurtar, İstanbul 1958
**ARZIK, Nimet,** Patçiçeğim Serencamım, Ankara 1957
**ARZU, Cemal,** Soydaş, İstanbul 1974; Sıratta Birkaç İnsan, İstanbul 1986
**ASENA, Duygu,** Aslında Özgürsün, İstanbul 2001
**ASIMGİL, Sevim,** Siyah Zambak ve Merve, İstanbul 1986; Sevda Geri Dön, İstanbul 1987; Dilara, İstanbul 1990
**AŞIKOĞLU, İsmail,** Güneş Susadı, İstanbul 1991
**AŞKUN, Vehbi Cem,** Kader, Balıkesir 1962
**A. T.,** Erkek Avcısı, Ün Basımevi, İstanbul 1926
**ATABEYOĞLU, S. Enis,** Neriman, İstanbul 1910; Zaniyeler, İstanbul 1924; Cehennem Yolcuları, İstanbul 1926; Sara, İstanbul 1926
**ATAÇ, Cemal,** Bir Kız Böyle Düştü, İstanbul 1935
**ATAÇ, Göktürk,** Sabaha Kadar, Ankara 1986
**ATAK, Metin,** Gezegenler Savaşıyor, İstanbul 1971
**ATAK, Sadık,** İki Üniversitelinin Macerası, Ankara 1970
**ATASÜ, Erendiz,** Dağın Öteki Yüzü, İstanbul 1995; Gençliğin O Yakıcı Mevsimi, İstanbul 1999
**ATAY, F. Rıfkı,** Roman, İstanbul 1932
**ATAY, Oğuz,** Tutunamayanlar, İstanbul 1972; Tehlikeli Oyunlar, İstanbul 1973; Bir Bilim Adamının Romanı, İstanbul 1975
**ATEŞ, Kemal,** Toprak Kovgunları, İstanbul 1978; Geç de Olsa, İstanbul 1989; Türk Dili, İstanbul 1990
**ATILGAN, Yusuf,** Aylak Adam, İstanbul 1959; Anayurt Oteli, Ankara 1973;
**ATMACA, Cahit,** Toprak Bank, Ankara 1971
**ATMACA, İbrahim,** Çekirgeler, İstanbul 1979
**ATSIZ,** Dalkavuklar Gecesi, İstanbul 1941; Bozkurtların Ölümü, İstanbul 1946; Bozkurtlar Diriliyor, İstanbul 1949; Deli Kurt, İstanbul 1958; Ruh Adam, İstanbul 1973
**AY,** Behzat, Dor Ali, İstanbul 1966; Sis İçinde, İstanbul 1973; Sürgün, İstanbul 1975
**AY,** Taner, Metruk Zamana Seyahat, 1992; Marsyas'ın Cesetleri, 1992
**AYAS, İshak,** Üyge Taba "Eve Doğru", İstanbul 1941
**AYAŞLI, Münevver,** Pertev Bey'in Üç Kızı, İstan-

bul 1968; Münevver, Pertev Bey'in İki Kızı, İstanbul 1969; Pertev Bey'in Torunları, İstanbul 1976

**AYDIN, Alp,** Kalbime Hükmedemem, Afyon 1954

**AYDIN, İbrahim,** Beşik Kertmesi, Ankara 1974

**AYDIN, Muzaffer,** Gönül Çiçekleri, İstanbul 1944

**AYDIN, Orhan,** İkinci Durak, İstanbul 2001

**AYDINALP, Selahaddin,** Bir Şehrin Hayatı, Manisa 1964

**AYDINGÜN, Haldun,** Plânımız Katliam, İstanbul 2001

**AYHAN, Şahap,** Don Juan, İstanbul 1961

**AYGEN, Reşat Enis,** Kanun Namına, İstanbul 1932; Gong Vurdu, İstanbul 1933; Gece Konuştu, İstanbul 1935; Afrodit Buhranından Bir Kadın, İstanbul 1939; Toprak Kokusu, İstanbul 1944; Ekmek Kavgamız, İstanbul 1947; Ağlama Duvarı, İstanbul 1949; Yolgeçen Hanı, İstanbul 1944; Despot, İstanbul 1957; Sarı İt, İstanbul 1968

**AYGÜN, Güzide Sabri,** Hüsran, İstanbul 1928

**AYKOL, Esmahan,** Kitapçı Dükkânı, İstanbul 2001

**AYKUT, Atilla M.,** Silah Arkadaşları, İstanbul 1942; Bir Kadının Hayatı, İstanbul 1943; Kızıl Akşam, İstanbul 1944

**AYSU, Osman,** Karanlıkta Fısıltılar, İstanbul 1999; Kuşkunun Ötesi, İstanbul 1999; Güvercin Kayalıkları, İstanbul 2001

**AYVAZOĞLU, Beşir,** Bozgunda Fetih Rüyası, İstanbul 2001

**AYVERDİ, Samiha,** Aşk Budur, İstanbul 1938; Batmayan Gün, İstanbul 1939; Mabette Bir Gece, İstanbul 1940; Ateş Ağacı, İstanbul 1941; İnsan ve Şeytan, İstanbul 1942; Yaşayan Ölü, İstanbul 1942; Son Menzil, İstanbul 1943; Yolcu Nereye Gidiyorsun?, İstanbul 1944; Mesih paşa İmamı, İstanbul 1944; Bağ Bozumu, İstanbul 1987; İbrahim Efendi Konağı, İstanbul 1964; Küplüce'deki Köşk, İstanbul 1989

**AYYÜCE, Nurettin,** Şeytan Tükrüğü, İstanbul 1962

**Aziz Nesin,** Kadın Olan Erkek, İstanbul 1955; Düğünlü Mendil, İstanbul 1955; Gol Kralı Sait Hopsait, İstanbul 1957; Erkek Sabahat, İstanbul 1957; Saçkıran, İstanbul 1959; Zübük, İstanbul 1961; Şimdiki Çocuklar Harika, İstanbul 1967; Tatlı Betüş, İstanbul 1974; Surname, İstanbul 1976; Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, İstanbul 1977; Tek Yol, İstanbul 1978; Sûrnâne, İstanbul 1983

**AZRAK, K. Nadir,** Gümüş Selvi, İstanbul 1960; Ruh Gurbetinde, İstanbul 1961; Bir Aşkın Romanı, İstanbul 1962; Boş Yuva, İstanbul 1962; Saadet Tacı, İstanbul 1963; Aşk Hasreti, İstanbul 1964; Sisli Hatıralar, İstanbul 1967; Suya Düşen Hayaller, İstanbul 1967; Posta Güvercini, İstanbul 1967; Zambaklar Açarken, İstanbul 1973; Karar Gecesi, İstanbul 1973; Dert Bende, İstanbul 1973; Bir Çatı Altında, İstanbul 1979; Geciken Müjde, İstanbul 1984

**B**

**BAHADINLI, Y. Ziya,** Güllüceli Kâzım, İstanbul 1965; Güllüce'yi Sel Aldı, İstanbul 1972; Açılan Kapılar, İstanbul 1985

**BAHADIROĞLU, Yavuz, Sunguroğlu,** İstanbul 1973; Turgut Alp, İstanbul 1975; Malazgirt'te Bir Cuma Sabahı, İstanbul 1978; Köprübaşı, İstanbul 1979; Cengâver, İstanbul 1980; Mavi Yıldız, İstanbul 1980; Binatlı, İstanbul 1981; Çaka Bey, İstanbul 1981; Dorgo, İstanbul 1981; Düşman, İstanbul 1981; Keşmekeş, İstanbul 1981; Cem Sultan, İstanbul 1986

**BALEL, Mustafa,** Peygamber Çiçeği, İstanbul 1981; Asmalı Pencere, İstanbul 1984

**BALIK, Yıldız,** Okyanus Çiçeği, İstanbul 2001

**BALI, Lemia,** Fırtınalı Günler, İstanbul 1973; Üç Kuşak, İstanbul 1977

**BALİ, Zeki,** Yaratılan Mucize, Ankara 1957

**BALKANLI, Hüsniye,** Aşk ve Nefret, İstanbul 1950; Güzel Hatice, İstanbul 1958

**BALKAŞ, Halil İbrahim,** Yıldızlar Işıyacak, İstanbul 2001

**BALKIR, H. Saim,** Bir Erkek Daha Lazım, İstanbul 1968

**BALTACIOĞLU, İ. Hakkı,** Batak, İstanbul 1943

**BANOĞLU, N. Ahmet,** Ölmez Reis, İstanbul 1941; Şahin Reis, İstanbul 1941; Zindancı Kaptan, İstanbul 1941; Kafes Arkası, İstanbul 1942; Çerkez Kızları, İstanbul 1944; Şahin Reis, İstanbul 1964

**BARAN, Selçuk,** Bir Solgun Adam, İstanbul 1975; Bozkır Çiçekleri, Ankara 1987

**BARDAKÇI, Murat,** Şah Baba, İstanbul 1998

**BARDAKÇI, Vehbi,** Acılar Toprağımdır, İstanbul 1988

**BAŞAR, Kürşat,** Konuştuğumuz Gibi Uzaklara, İstanbul 1990; Sen Olsaydın Yapmazdın Biliyorum, İstanbul 1992

**BAŞAR, S. Nihal,** Renksiz Istırap, İstanbul 1928

**BAŞARAN, Mehmet,** Mehmetçik Mehmet, İstanbul 1978; Boyalı Irmak, İstanbul 1979; Sahte Gelin, İstanbul 1953; Köye Dönen Yosma, İstanbul 1955; Meçhule Giden Yol, İstanbul 1958; Şaka Bitti, İstanbul 1960; Aşk Acıları, İstanbul 1964; Devenin Öcü, İstanbul 1969

**BAŞKURT, C. Fehmi,** Valide Sultanın Gerdanlığı, İstanbul 1954

**BAŞOĞLU, Ayhan,** Cem Sultan, İstanbul 1971; İntikam Yemini, İstanbul 1971; Kızıl Kule, İstanbul 1971; Tuna Casusu, İstanbul 1971

**BAŞTAR, Nihat,** Baskıncı, Ankara 1959

**BAŞTUNÇ, Yüksel,** Bu Kaçıncı Bahar, İstanbul 1965

**BATUR, Enis,** Acı Bilgi, İstanbul 2000; Elma, İstanbul 2001

**BAYAZIT, Numan,** Ben Komitacıyım, İstanbul 1963

**BAŞTÜRK, C. Kerim,** Esarete Veda, İstanbul 1958

**BAYDAR, Nasuhi,** Hayat Sen Ne Güzelsin, Ankara 1938

**BAYDAR, Oya,** Savaş Çağı, Umut Çağı, İstanbul 1966; Kedi Mektupları, İstanbul 1993; Sıcak Külleri Kaldı, İstanbul 2000

**BAYINDIR, Yahya,** Türk'e Vuranlar, İstanbul 1978

**BAYKAL, A. Ferruh,** Altın Devri, İstanbul 1958

**BAYKARA, Barbaros,** Grev Kazanı, İstanbul 1970; Kaynayan Toprak, İstanbul 1970; Nefret Köprüsü, İstanbul 1974; Son Oyun, İstanbul 1974

**BAYKURT, Fakir,** Yılanların Öcü, İstanbul 1959; Irazca'nın Dirliği, İstanbul 1961; Onuncu Köy, İstanbul 1961; Amerikan Sargısı, İstanbul 1967; Kaplumbağalar, İstanbul 1967; Tırpan, İstanbul 1970; Köygöçüren, İstanbul 1973; Keklik, İstanbul 1975; Yayla, İstanbul 1977; Kara Ahmet Destanı, İstanbul 1977; Yüksek Fırınlar, İstanbul 1983; Koca Ren, İstanbul 1986

**BAYRAKTAR, Erdoğan,** Mucizeyi Beklerken, İstanbul 1981

**BAYRI, M. Melih,** Kanlı Elma, Ankara 1970; İşçi Kız Selma, İstanbul 1981; Güneş Gözlü M. Kemal, İstanbul 1981

**BAYSAL, Faik,** Sarduvan, İstanbul 1944; Rezil Dünya, İstanbul 1955; Yanartaş, İstanbul 1970; Drina'da Son Gün, İstanbul 1972; Babasının Oğlu, İstanbul 1977; Nuni, İstanbul 1983; Militan, İstanbul 1986

**BEDİİ, Faik,** Yalancı, İstanbul 1954; Bir Garip Ada, İstanbul 1957

**BEHRAM, Nihat,** Gurbet, İstanbul 1987; Lanetli Ömrün Kırlangıçları, İstanbul 1991

**BEKİR, Fahri,** Jönler, İstanbul 1910

**BEKİR, Kemal,** Yabancılar, İstanbul 1958; Kaçaklar, İstanbul 1961

**BEKMAN, M. Müeyyet,** Kâtibim, İstanbul 1958

**BEKSAÇ, Macit,** Yakınanlar ve Çırpınanlar, İstanbul 1986

**BEKTAŞ, Habib,** Hayriyanım, İstanbul 1990; Gölge Kokusu, İstanbul 1997

**BEKTÖRE, Saadet,** Volga Kızıl Akarken, İstanbul 1973

**BELER, T. Aziz,** Sevda, İstanbul 1942; Türedi Ailesi, İstanbul 1943; Akdeniz İncisi, İstanbul 1944; Gecelerin Koynunda, İstanbul 1944; Kibar Hırsız, İstanbul 1945; Allah Kurtarsın, İstanbul 1946; Beyoğlu Piliçleri, Ankara 1946; Tüylendi Ailesi, İstanbul 1946

**BENEKÇİ, Şerif,** Şimdi Ağlamak Vakti, İstanbul 1986; Bir Şafak Yürüyüşü, İstanbul 1988; Kumsalı Olmayan Ada, İstanbul 1990; Kırlangıçlar Erken Göçtü, İstanbul 1996

**BENER, H. Erhan,** Acemiler, İstanbul 1952; Gordiyum, Ankara 1956; Loş Ayna, İstanbul 1960; Ara Kapı, Ankara 1962; Baharla Gelen, İstanbul 1969; Yalnızlar, İstanbul 1977; Bürokratlar, İstanbul 1978; Elif'in Öyküsü, İstanbul 1980; Oyuncu, İstanbul 1981; Böcek, İstanbul 1982; Ünlü Gezgin Macellos Da Vinci'nin Akıl Almaz Serüvenleri, İstanbul 1982; Ölü Bir Deniz, İstanbul 1983; Sisli Yaz, İstanbul 1984; Ortadakiler, İstanbul 1987; Tekilleşme, İstanbul 1990; Bir Büyük Bürokratın Romanı, İstanbul 1991; Anafor, İstanbul 1993; Hınzır Kız, İstanbul 1995; Yalnızlar, İstanbul 2002

**BENER, Vüs'at O.,** Buzul Çağının Virüsü, İstanbul 1984; Bay Muannit Sahtegi'nin Notları, İstanbul 1991

**BENER, Yiğit,** Eksik Taşlar, İstanbul 2001

**BENGÜ, V. Örfi,** Genç Bir Kızın Çilesi, İstanbul 1944; Ökse, İstanbul 1945

**BENGÜ, Sarp,** Acı Sigara, İstanbul 2001

**BENİCE, Ethem İzzet,** Kudurtan Geceler, İstanbul 1923; Çıldıran Kadın, İstanbul 1924; Yakılacak Kitap, İstanbul 1927; Istırap Çocuğu, İstanbul 1927; Aşk Güneşi, İstanbul 1930; Beş Hasta Var, İstanbul 1931; Gözyaşları, İstanbul 1932; On Yılın Romanı, İstanbul 1933; Yosma, İstanbul 1936; Sen de Seveceksin, İstanbul 1942; Foya, İstanbul 1944; Ben Hiç Sevmedim, İstanbul 1947; Pota, İstanbul 1956; Adsız Şehit, İstanbul 1965

**BENLİOĞLU, Faik,** Şişli Çakalları, İzmir 1944

**BERK, Mesut,** Arayış, İstanbul 1984; Topal Çakır, İstanbul 1986

**BERKAN, S. Sami,** Unutulmuş Günler, İstanbul 1960

**BERKANT, M. Tahsin,** Sen ve Ben, İstanbul 1933; Aşk Fırtınası, İstanbul 1935; Bahar Çiçeği, İstanbul 1965; Sonsuz Gece, İstanbul 1937; Bir Genç Kızın Romanı, İstanbul 1938; O ve Kızı, İstanbul 1940; Kezban, İstanbul 1941; Muallâ, İstanbul 1941; Perdeler, İstanbul 1943; Bülbül Yuvası, İstanbul 1943; Aşk ve İntikam, İstanbul 1943; Dağların Arası, İstanbul 1943; Aşkla Oyun Olmaz, İstanbul 1944; Sabah Yıldızı, İstanbul 1944; Kalbin Sesi, İstanbul 1944; Garip bir İzdivaç, İstanbul 1944; Kü-

çük Hanımefendi, İstanbul 1943; Nişan Yüzüğü, İstanbul 1945; Lale, İstanbul 1945; Mağrur kadın, İstanbul 1946; Çiçeksiz Bahçe, İstanbul 1947; Saadet Güneşi, İstanbul 1947; Büyük Yalan, İstanbul 1948; Çamlar Altında, İstanbul 1949; Aşk Tılsımı, İstanbul 1946; Gönül Yolu, İstanbul 1950; Sarmaşık Gülleri, İstanbul 1950; Sevmek Korkusu, İstanbul 1953; Kırılan Ümitler, İstanbul 1957; Bir Rüya Gibi, İstanbul 1958; Yılların Ardından, İstanbul 1960; Işık Yağmuru, İstanbul 1966; Bir Bahar Akşamı, İstanbul 1966; Bulutlar Dağılınca, İstanbul1966; İlk Aşk, İstanbul 1967; Uzayan Yollar, İstanbul 1968; Kalbin Sesi, İstanbul 1971; Bir Gün Sabah Olacak mı?, İstanbul 1972; İki Kalp Arası, İstanbul 1972; Uğur Böceği, İstanbul 1974; Yabancı, İstanbul 1980

**BERKES, Hüsamettin,** Bir an Sevinç, İstanbul 1937

**BESİM,** Bütün Kadınlar Gibi, İstanbul 1934

**BEYDEŞMEN, H. Cemal,** Öldüren Dudaklar, İstanbul 1954

**BEZMEN, Nermin,** Mengene Göçmenleri, İstanbul 1994

**BİBERYAN, Zaven,** Yalnızlar, İstanbul 1996

**BİLBAŞAR, Kemal,** Denizin Çağırışı, İstanbul 1943; Ay Tutulduğu Gece, İzmir 1961; Cemo, İstanbul 1966; Memo, (2 cilt) İstanbul 1968-69; Yeşil Gölge, İstanbul 1970; Yonca Kız, İstanbul 1971; Başka Olur Ağaların Düğünü, İstanbul 1972; Kölelik Dönemeci, İstanbul 1977; Bedoş, İstanbul 1979; Zühre Ninem, İstanbul 1981

**BİLHAN, Ali,** Alicik, İzmir 1987

**BİLGİN, V.,** Rüya mı, Hakikat mi?, İstanbul 1943

**BİLGİNER, Recep,** Politikada Bir Sarı Çizmeli, İstanbul 1980

**BİRANT, M. Ali,** Ali ile Hans, İstanbul 1985

**BİRDOST, İsmail H.,** Bir Önder Yetişiyor, İstanbul 1987

**BİRİNCİ, Niyazi,** Endülüs'e Veda, İstanbul 1981; Selahaddin-i Eyyûbi, İstanbul 1981; Tuzak, İstanbul 1982; Kaybolan Elçiler, İstanbul 1982; Baskın, İstanbul 1982; Kara Şövalye'ye Karşı, İstanbul 1982; Gemide İsyan, İstanbul 1982; Mısır'a Doğru, İstanbul 1984; Yavuz Sultan Selim, İstanbul 1989; Selahaddin-î Eyyubî, İstanbul 1989; Turgut Alp, İstanbul 1989; Çaka Bey, İstanbul 1990; Endülüs'e Elveda, İstanbul 1990; Sen Beni Sev, İstanbul 1991; Gece Yarısı Mektupları, İstanbul 1991

**BİRKİYE, Atilla,** Son Yemek, İstanbul 1992

**BİROL, Mehmet,** Aşk Mahkûmları, İstanbul 1970

**BİRSEL, Salah,** Dört Köşeli Üçgen, İstanbul 1961

**BORAN, İhsan,** Afrodit Uyanıyor, İstanbul 1961

**BOYUNAĞA, Yılmaz,** Denizler Ejderi, İstanbul 1975; Kırık Hançer, İstanbul 1975; Malazgirt'in Üç Atlısı, İstanbul 1975; Hazin Göç, İstanbul 1987; Zafer Rüzgârları, İstanbul 1988; Endülüs Şahini, İstanbul 1990; Hilâl Uğruna, İstanbul 1990; Korkusuz Cengaver, İstanbul 1991

**BÖRSEL, Meliha,** Solan Gönüller, Aydın 1948

**BOZKURT, İsmail,** Yusufçuklar Oldu mu?, İstanbul 1991

**BUCİK, Nevra,** Aşkın Mektupları, İstanbul 1989

**BUĞRA, Tarık,** Siyah Kehribar, İstanbul 1955; Küçük Ağa, İstanbul 1964; Küçük Ağa Ankara'da, İstanbul 1966; İbiş'in Rüyası, İstanbul 1970; Firavun İmamı, İstanbul 1975; Dönemeçte, İstanbul 1978; Gençliğim Eyvah, İstanbul 1979; Yalnızlar, İstanbul 1981; Yağmur Beklerken, İstanbul 1982; Osmancık, İstanbul 1983; Dünyanın En Pis Sokağı, İstanbul 1989

**BURAK, R. Tahir,** Şanlı Plevne, İstanbul 1950

**BURAK, Sevim,** Everest My Lord İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kantlar, İstanbul 1984

**BURÇAK, Burhan,** Bir Genç Kızın Sergüzeşti, İstanbul 1940; Seni Seviyorum, İstanbul 1940

**BURHAN, Sadık,** Yalaza Enişte ve Baldızları, İstanbul 1934

**BUYRUKÇU, Muzaffer,** Gürültülü Birkaç Saat, İstanbul 1969; Bir Olayın Başlangıcı, İstanbul 1970

**BÜRÜN, Vecdi,** Eyüp, İstanbul 1972

**BÜYÜKARKIN, Bekir,** Cadıların Kırbacı, İstanbul 1946; Maske, İstanbul 1955; Bir Sel Gibi, İstanbul 1960; Son Akın, İstanbul 1963; Belki Bir Gün, İstanbul 1965; Suların Gölgesinde, İstanbul 1966; Bozkırda Sabah, İstanbul 1969; Yoldaki Adam, İstanbul 1973; Gün Batarken, İstanbul 1977; Kutlu Dağ, İstanbul 1979; Gece Yarısı, İstanbul 1987

**BÜYÜKMURAT, Atillâ,** Yama Eserdi Meşelik'in Yeri, İstanbul 1984

**BÜYÜKNAL, Ayhan,** Güneşin 8. Rengi, İstanbul 1990; Yerden Bitme, İstanbul 2001

C

**CAN, Fahrettin,** Memleketim, İstanbul 1977; Çile, İstanbul 1978; Zehra, İstanbul 1979; Birleşen Yollar, İstanbul 1983

**CANAT, Hasan Nail,** Günahkâr Baba, İstanbul 1985; Yasemen, İstanbul 1985; Yaralı Serçe, İstanbul; Bir Küçük Osmancık Vardı, İstanbul; Nur dağında Çocuk, İstanbul; Bir Avuç Ateş, İstanbul; Gül Yarası, İstanbul 1990

**CANBAZOĞLU, Muttalip,** Gurbetlerin Çocuğu, İstanbul 1966
**CANER, Hayri,** Yeşil Gözlü Melek, İstanbul 1970
**CAVCI, Osman,** Köpeköldüren, İstanbul 2001
**Cemil Süleyman (ALYANAKOĞLU),** Siyah Gözler, İstanbul 1910; Kadın Ruhu, İstanbul 1910; İnhizam, İstanbul 1910
**CENNETKAYA, Ahmet,** Acı Zafer, İstanbul 1952
**CEVAT, Macit,** Vietnam Geçidi, İstanbul 1973
**CEYLAN, İsmail Fatih,** Bir Buket Gül, İstanbul 1993; Sabahsız Geceler, İstanbul 1993; Elveda Mutluluklar, İstanbul 1993; Zamansız Rüzgâr, İstanbul 1993; Kapanmayan Yara, İstanbul 1995; Bir Eylül Sabahı, İstanbul 1996; Kuşlar Yuvadan Uçtu, İstanbul 1996; Sonsuzluk Yolcusu, İstanbul 1996
**CİLASUN, Raif,** Oğlum Osman, İstanbul 1975; Haram Lokma, İstanbul 1979; Bedr Kahramanları, İstanbul 1980; Beklenen Sabah, İstanbul 1980; Kutsal Çile, İstanbul 1983; Teksas'ta İslâm'ın Gücü, İstanbul 1984; Dinmeyen Gözyaşları, İstanbul 1986; Onlar Olmasaydı, İstanbul 1986; Gafiller, İstanbul 1988
**CİMİ, Mehmet,** Abbas'ın İçindeki Kan, 1996; Yol Verin Değnekten Atına, 1996
**CORAL Mehmet,** Işıkla Yazılsın Sonsuzluğa Adım, İstanbul 2002
**Coşkun, Ayfer,** Kapak Kızı, İstanbul 1990
**COŞKUN, Zebercet,** Haçin, İstanbul 1975
**CUMALİ, Necati,** Tütün Zamanı, İstanbul 1959; Yağmurlar ve Topraklar, İstanbul 1973; Acı Tütün, İstanbul 1974; Aşk da Gezer, İstanbul 1975; Üç Minik Serçe, İstanbul 1990; Utan Dağlar, İstanbul 1994

Ç

**ÇAKAL, Ahmet,** Serseriler Arasında, İstanbul 1978
**ÇAKAN, Mehmet,** Yaşamak İstemiyorum, İstanbul 1962
**ÇALAPALA, Rakım,** Köye Giden Gelin, İstanbul 1950
**ÇALIKOĞLU, Ziya,** Seni Alamam, İstanbul 1944
**ÇAMLIBEL, F. Nafiz,** Yıldız Yağmuru, İstanbul 1936
**ÇAMURDAN, M. Cihangir,** Kadın Denilen Meçhul, İstanbul 1965
**ÇAMUROĞLU, Reha,** İsmail, İstanbul 1999; Son Yeniçeri, İstanbul 2000; İkiilebir, İstanbul 2001
**ÇAPANOĞLU, Münir Süleyman,** Siyahlar İçinde, İstanbul 1916; Karakoncolos, İstanbul 1919
**ÇAPIN, Halit,** Bay Alkolsüz Zamanlar, İstanbul 1984
**ÇATAL, Hüseyin,** Tepelekli Güvercin, Ankara 1988
**ÇATALOĞLU, Malkoç,** Siz Kardeşsiniz, İstanbul 1952
**ÇAVDAROĞLU, A. Galip,** Talebelerin Aşkı, İstanbul 1966; Talebeler Eğleniyor, İstanbul 1968
**ÇAYDAM, H. Rıza,** Ateş Kamçıları, İstanbul 1938; Elmas Kemer, İstanbul 1940; Subay Katili, İstanbul 1940
**ÇAYIR, Remzi,** Koğuş Türkiye Koğuş Dünya, Ankara 1987; Zarafetin Fal Çiçekleri, İstanbul 1988; Kelepçemin Türküsü, İstanbul 1989; Zibilde Papatya Açtı, İstanbul 1990
**ÇELİK, Orhan,** Büyük Dağda Küçük Köy, İstanbul 1985; Sağırtaş, İstanbul 2001
**ÇELİK, Osman,** Kafkasya, İstanbul 1985; Kazanuka Jabağ, Ankara 1986
**ÇEŞMİŞLİ, Mehmet Recep,** Zeytin Ağaçları, İstanbul 1966
**ÇETİN, Celalettin,** Saat Altıda Gel, İstanbul 1965; 352. Sokak, İstanbul 1974; Göçük, İstanbul 1977
**ÇETİNER, Yılmaz,** Son Padişah Vahdettin, İstanbul 1998
**ÇEVİKSOY, Osman,** Başıma Dağlar Düştü, İstanbul 1991
**ÇINAR, Bedirhan,** Kızıl Ölüm, İstanbul 1944; Ateşle Oynayanlar, İstanbul 1954; Yeşilli Kadın, İstanbul 1961; Karlı geceler, İstanbul 1966; Dağ Kanunu, İstanbul 1968; Pehkivan ve Çetesi, Yörük Ali, İstanbul 1982
**ÇİÇEK, Tacim,** Bozkırda Patlayan Tüfek, İstanbul 2001
**ÇİÇEKDEMİR, Yaşar,** Mutluluk Arayanlar, İstanbul 1984
**ÇİÇEKOĞLU, Feride,** Sizin Hiç Babanız Öldü mü?, İstanbul 1990; Baharın Bittiği Yer, İstanbul 1990; Suyun Öte Yanı, İstanbul 1991
**ÇİĞDEM, Hayrünnisa,** Ufkumdaki Dünya, İstanbul 1954
**ÇİZMECİLER, Osman,** Tatlı Zehir, İstanbul 1974
**ÇOBAN, Abdullah,** Kara Vebal Deli Rahmi, İstanbul 1986
**ÇOBAN, Aslan,** Bir Garibin Öyküsü, İstanbul 1990
**ÇOLAK, Emine,** Yollar ve Biz, İstanbul 1980
**ÇOKUM, Sevinç,** Bizim Diyar, İstanbul 1978; Zor, İstanbul 1976; Hilal Görününce, İstanbul 1984; Ağustos Başağı, İstanbul 1989; Çırpıntılar, İstanbul 1991; Deli Zamanlar, İstanbul 2000

D

**DAĞCI, Cengiz,** Korkunç Yıllar, İstanbul 1956; Yurdunu Kaybeden Adam, İstanbul 1957; Onlar

da İnsandı, İstanbul 1958; Ölüm ve Korku Günleri, İstanbul 1962; Kolhozda Hayat, İstanbul 1966; O Topraklar Bizimdi, İstanbul 1966; Dönüş, İstanbul 1968; Genç Temuçin, İstanbul 1969; Bademi Dalına Asılı Bebekler, İstanbul 1970; Üşüyen Sokak, İstanbul 1972; Benim Gibi Biri, İstanbul 1987; Anneme Mektuplar, İstanbul 1988; Yansılar, (4 Cilt), İstanbul 1988-93; Yoldaşlar, İstanbul 1992; Ben ve İçimdeki Ben, İstanbul 1994

**DAL, Güney,** Memeleri Büyüyen İşçi, İstanbul 1976; İş Sürgünleri, İstanbul 1977; E-5, İstanbul 1979; Buzul Döneminden Haberler, İstanbul 1983; Yanlış Cennetin Kuşları, İstanbul 1985; Kılları Yolunmuş Maymun, İstanbul 1988

**DALOĞLU, Turgay,** Lunapark İnsanları, İstanbul 1984

**DANIŞMAN, Zuhuri,** Cellat Çeşmesi, Ankara- Aydın 1948; Deli Hüseyin Paşa, Ankara 1950; Sahte Şehzade, İstanbul 1950; Battal Gazi, İstanbul 1957; Lala Mustafa Paşa, İstanbul 1957; Kahramanlar Geçidi, İstanbul 1958; Zafire'nin Oğlu, İstanbul 1958; Deli Hüseyin Paşa, İstanbul 1960; Saraydaki Kadın, İstanbul 1964; Sultan'ın Hazineleri, İstanbul 1964; Peçeli İmparatoriçe, İstanbul 1964; Gırnata'nın Son Günleri, İstanbul 1967; Fatih Sultan Mehmet I. ve II. Cild, İstanbul 1969; Fatih Sultan Mahmed (III. cild), İstanbul 1970

**DANIŞMEN, R.,** Kürk Manto Kurbanları, İstanbul1945

**DAVAZ, Mehmet,** Dört Duvar, İstanbul 1959

**DAVER, Abidin,** Mülazimin Romanı, İstanbul 1936

**DAZIROĞLU, Desire,** Bir Aşkın Hikâyesi, İstanbul 1956

**DELİLBAŞI, Ali Süha,** İkinci Gençlik, İstanbul 1923

**DELİORMAN, Orhan,** Yavuz Sultan Selim, İstanbul 1969; İmam Şamil, İstanbul 1970

**DEMİR, Abdullah,** Ormanlar ve İnsanlar, İstanbul 1963

**DEMİR, Hasan,** Nermin, İstanbul 1991

**DEMİR, İlhan F.,** İki damla Gözyaşı, İstanbul 1958

**DEMİR, Nazile,** Kınalı Gelin, Ankara 1983

**DEMİR, Rezan,** İklimnur, Tarsus 1988

**DEMİRAY, Güner,** Yaşamak İçin, Ankara 1964

**DEMİRKAN, Renan,** Üç Şekerli Demli Çay, İstanbul 1991; Sakallı Kadın, İstanbul 1995

**DEMİRKAN, Vecdet,** Zehiri Dudaklarında Aldım, İstanbul 1945; Sana İnanmıştım, İstanbul 1945

**Demirtaş Ceyhun,** Asya'dan, İstanbul 1970; Yağmur Sıcağı, İstanbul 1976; Avşarlı Çocuk, Ankara 1979; Cadı Fırını, İstanbul 1982

**DENİZ, Ümit,** Ölüm Perdesi, İstanbul 1957; Sessiz Harp, İstanbul 1960; Yakut Gözlü Kedi, İstanbul 1961; Kanlı Kolyeler, İstanbul 1962; Azrail'in Habercisi, İstanbul 1963; Talihsiz Adam, İstanbul 1963; Gece Gelen Ölü, İstanbul 1964; Casuslar Savaşı, İstanbul 1966; İstanbul Tehlikede, İstanbul 1970; Ahlâksız, İstanbul 1970; Ölüm Çemberi, İstanbul; Karanlık Sokak, İstanbul; Cezanı Çekeceksin, İstanbul; Son Kurşun, İstanbul; Ölüm Bilmecesi, İstanbul; Kaybolan Ceset, İstanbul; Kanlı Muamma, İstanbul; Aldatılan Kadın, İstanbul; Kiralık Kızlar, İstanbul; Yalvarırım Yetişin, İstanbul

**DENİZERİ, Turgut,** Görmek İstiyorum, İzmit 1943

**DERVİŞ, Suat,** Ankara Mahpusu, İstanbul 1968; Fosforlu Cevriye, İstanbul 1968

**DEVRİM, Hasan,** Yazgı, İzmir 1984

**DEVRİM, Hasan,** Göz Buzları Çözülünce, İstanbul 1986

**DEVRİM, İzzet Melih,** Terad, İstanbul 1915; Sermed, İstanbul 1918

**DİKDURAN, Mumin Güneş,** Kırmızı Yürekli Zaman, İstanbul 1984

**DİNAMO, Hasan İzzettin,** Kutsal İsyan, İstanbul 1966; Savaş ve Açlar, İstanbul 1968; Ateş Yılları, İstanbul 1968; Kutsal Barış, İstanbul 1971; Öksüz Musa, İstanbul 1973; Musa'nın Mahpushanesi, İstanbul 1974; Koyun Baba, İstanbul 1976; Musa'nın Gecekondusu, İstanbul 1976; Açlık, İstanbul 1980; Türk Kelebeği, İstanbul 1981; Adalet Sıtması, İstanbul 1983; Anadolu'da Bir Yunan Askeri, İstanbul 1988

**DOĞAN, Hasan,** Kayıp Adada Cinayet, İstanbul 2001

**DOĞRUL, Ö. Rıza,** Kanlı Gömlek, İstanbul 1944; Cennet Fedaileri, İstanbul 1982

**DOLOĞLU, S. Turgay,** Fatsa'da Beş Adam, Ankara 1981

**DORAN, İhsan,** Afrodit Uyanıyor, İstanbul 1947

**DOYMUŞ, Namık,** Gelecek İçin, İstanbul 1986; Sevgiyi Yaşamak, İstanbul 1990

**DÖLEK, Sulhi,** Korugan, İstanbul 1975; Geç Başlayan Yargılama, İstanbul 1980; Vidalar, İstanbul 1983; Kiracı, İstanbul 1984; Teslim Ol Küçük, İstanbul 1988; Truva Katın, İstanbul 1991; Kirpi, İstanbul 1997

**DÖNMEZ, Hasan,** Sansar, İstanbul 2001

**DUMLU, Ahmet,** Oyalı Yazma, İstanbul 1980

**DURSUN, Tarık,** Bağışla Onları, 1989; Otobüsüm Kalkıyor, 1990; Ağaçlar Gibi Ayakta, 1990; Bizimkisi Zor Zanaat, 1990

**DURU, Naşide,** Çiçeklenen Dallar, İstanbul 1946

**DURUSOY, Niyazi,** Bağlar Arasında, İstanbul 1936

**DÜŞÜNGÖR, Hayri,** Gönül Bir Su Gibidir, İstanbul 1946

E

**EBCİOĞLU, Emel,** Kuzey Işıkları, İstanbul 1990
**Ebubekir Hazım (TEPEYRAN),** Küçükpaşa, İstanbul 1910
**ECER, Hüseyin,** Yoksullar, İstanbul 1986
**EDGÜ, Ferit,** Kimse, İstanbul 1976; O, İstanbul 1977; Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, İstanbul 1988
**E. EMİNE,** Bizans Sohbetleri, İstanbul 1988; Kurabiye Saatinde, İstanbul 1996; Kırık Zarar, İstanbul 1997; Turuncu Kayık, İstanbul 2000
**EFE, Ahmet,** Kor, Ankara 1975; Yunus Noldu Bu Gönlüm?, Ankara 1983; Üç Kandil, Ankara 1983; Yasemin'in Dünyası, 1989
**EFE, N. Rüştü,** Aşkın Gözü, İstanbul 1928
**EFZAYİŞ, Suat,** Aşktan Sonra, İstanbul 1933
**EĞRİLMEZ, Şükran,** Aldatmayan Hisler, İstanbul 1945
**EKREM, Reşit,** Düşkünler, İstanbul 1931; Hayrettin Barbaros, İstanbul 1937
**ELEVLİ, Avni,** Bir Bankacının Hatıra Defteri, İstanbul 1961; Geçtiğimiz Yol, İstanbul 1956
**ELİBOL, Nejat,** Yıkık Evde Düş, İstanbul 1991
**ELİÇİN, Bekir,** Onlar Savaşırken, İstanbul 1978
**ELMAS, Nur,** Arayış Tutkusu, İstanbul 2001
**ELPE, Nezih,** Dr. İ. Hakkı'nın İki Oğlu, Ankara 1970
**EMEK, Bekir Fikri,** Gerçek Yasa, İstanbul 1975
**EMİR, Sabahat,** Sancılı Bir Gün, İstanbul 1980
**EMİROĞLU, Mecdi,** Kan Gövdeyi Götürüyor, Ankara 1945
**ENGİN, İlhan,** Kaderden Kaçamazsın, İstanbul 1955; İstanbul'da Aşk Başkadır, İstanbul 1959; Allah Seviniz Dedi, İstanbul 1962; Boşveren Gençlik, İstanbul 1963; Çıngar, İstanbul 1964; Göç Yolları Tıkadı, İstanbul 1968; Komprador, İstanbul 1974
**ENGİN, Reşat,** Aşk Ölür mü?, İstanbul 1944; Çapkın Subay, İstanbul 1946; Bekâr Evliler, İstanbul 1946; Mektepli Aşık, İstanbul 1946; O Kadın, İstanbul 1946; Gramafonlu Garsoniyeler, İstanbul 1948
**ENSON, Cevat,** Satılmış Bakire, İstanbul 1945
**ERAY, Nazlı,** Pasifik Günleri, İstanbul 1981; Orphee, İstanbul 1983; Arzu Sapağında İnecek Var, İstanbul 1991; Ay Falcısı, İstanbul 1992; Aşık Papağan Barı, İstanbul 1993; Yıldızlar Mektup Yazar, İstanbul 1993; Düş İşleri Bülteni, İstanbul 1994; Uyku İstasyonu, İstanbul 1994; Bir Yaz Gecesi, İstanbul 1994; Aşkı Giyinen Adam, İstanbul 2001
**ERBİL, Leyla,** Tuhaf Bir Kadın, İstanbul 1971; Karanlığın Günü, İstanbul 1985; Mektup Aşkları, İstanbul 1988; Cüce, İstanbul 2001
**ERDEM, Güzide,** Annemi Düşlerken, İstanbul 2001
**ERDEM, İbram,** Sürgün Meyveye Durdu, İstanbul 1978
**ERDEM, M. Selahattin,** İhtiyar Gençlik, İstanbul 1971; Küçük Dünya, İstanbul 1971; Kaybolan Dünya, İstanbul 1973; Şehirde İnsan Yoktu, İstanbul 1977; Samyeli, İstanbul 1977;
**ERDEM, O. Zeki,** Marabanın Ahmet, İstanbul 1979
**ERDEN, Mustafa,** Kadın Parmağı, İstanbul 1960
**ERDİNÇ, Fahri,** Acı Lokma, İstanbul 1959; Kore Nere, İstanbul 1969; Ali'nin Biri, İstanbul 1979; Kardeş Evi, İstanbul 1979
**ERDOĞAN, Yaşar,** Silahların Hediyesi, İstanbul 1986
**ERDURAN, Refik,** Yağmur Duası, İstanbul 1954
**EREN, Niyazi,** Sönmeyen Aşk, İstanbul 1970
**ERENUS, Bilgesu,** Kazı, İstanbul 1993
**ERGİN, Gülseren,** Cehennemde Bir Ada, İstanbul 2001
**ERGİNÖZ, Murat Aytaç,** Bir Yabancı Kavak, İstanbul 1985; İktidardakiler, İstanbul 1987
**ERGÜL, Teoman,** Selim ile Nurbanu, İstanbul 2002
**ERGÜL, Yılmaz,** Mum Işıklı Ev, İstanbul 2001; Bir Ceninin Anıları, İstanbul 2001; Genelev, İstanbul 2001
**ERGÜVEN, A. Rıza,** Yarınları Beklerken, İstanbul 1982
**ERİK, Şaban,** Çırpınmalar, İstanbul 1960
**ERİM, Turgut,** Girişim, İstanbul 1981
**ERKUL, Eyüphan,** Haydi Düş Önüme Serçe, İstanbul 2001
**EROĞLU, Mehmet,** Geç Kalmış Ölü, İstanbul 1984; Issızlığın Ortasında, İstanbul 1984; Yarım Kalan Yürüyüş, İstanbul 1986; Adını Unutan Adam, İstanbul 1989; Yürek Sürgünü, İstanbul 1994
**EROL, Vahap,** Bayrak Hasreti, İstanbul 1982
**ERSAN, A. Nihad,** Cennet Yolcusu Eyüp Sultan Hazretleri, İstanbul 1960
**ERSEN, Cavit,** Günahkâr Sokaklar, İstanbul 1944; Ülker Fırtınası, İstanbul 1944; Kızıl Zindanlar, İstanbul 1968; Selahattin Eyyübi, İstanbul 1971; Üşüyen Sokak, İstanbul 1972; Beyaz İhtilal, İstanbul 1972; Osman gazi, İstanbul 1972; Fadime, İstanbul 1973; Kara Zindanlar, İstanbul 1975; Yıldırım Beyazıt, İstanbul 1984
**ERTOK, F. Nebil,** Fatma, İstanbul 1935
**ERTUĞRUL, Fazıl,** Nevin, İstanbul 1944
**ERTUR, Esat K.,** Bir Kadının İtirafları, İstanbul 1948; Yara, Ankara 1973

**ERYALAZ, Zekâi,** Ayrık Otları, İstanbul 1979
**ESEN, F.,** Kadın Böyle Sever, İstanbul 1944;Rahika, İstanbul 1949
**ESENDAL, Memduh Şevket,** Miras, Ankara 1925; Ayaşlı ve Kiracıları, 1934; Vassaf Bey, 1983
**ESENTÜRK, Salim,** Taşra Çocuğu, İstanbul 1943
**EVERDİ, Mustafa,** Örgütlü Ölüler, İstanbul 1992
**EVREN, Süreyya,** Karlar Ülkesinde Karnaval, İstanbul 2001
**EVSEN, A. İslâm,** Sahipsizler, İstanbul 1984

F

**Fatma Aliye,** Muhadarat, İstanbul 1892; Udî, İstanbul 1898; Refet, İstanbul 1898; Enin, İstanbul 1898
**FARUK, Orhan,** Sessiz Ev, İstanbul 1983
**FAZLI, Necip,** Cani mi, Masum mu?, İstanbul 1898; Dilaver, İstanbul 1900; Dehşetler İçinde, İstanbul 1909
**FAZLI, Necip,** Menfa, İstanbul 1909; Küçük Hanım, İstanbul 1910; Külhanî Edipler, İstanbul 1926; Saraylarda Mecnunlar, İstanbul 1928
**FERAH, Tülay,** Sinek Olmak Zor Şey, İstanbul 1985; Kırmızı Erik, İstanbul 2000; Mayo mu Osmanlı mı?, İstanbul 2001
**FERİT, Mehmet,** Lanet, İstanbul 1982
**FETHİ, Turgut,** Ayçiçekleri Dane Dökerken, İstanbul 1985
**FEYZİOĞLU, Yücel,** Uğultu, İstanbul 1985
**FINDIKLI, Selma,** Gözüm Yaşlı Tuna Selidir Şimdi, İstanbul 1997; Saray Meydanında Son Gece, İstanbul 1999; Gümüşlü Martı, İstanbul 2001
**FIRAT,** Hasan, Kaderimle Başbaşa, İstanbul 1968
**FİCMER, Sabahat,** Hayat Bahçemden Bir Demet, İstanbul 1987; Gençlik Cennetinde Aşk, İstanbul 1983
**FUNDERMANN, Baran,** Çilosman, İstanbul 2001
**FÜRUZAN,** 47'liler, İstanbul 1974; Berlin'in Nar Çiçeği, İstanbul 1988

G

**GALİP, Bahtiyar,** Gök Bayrak, İstanbul 1933
**GARAN, Muvaffak,** Elbet Sabah Olacaktır, İstanbul 1948; Yollarımız Ayrılıyor, İstanbul 1948
**GEÇTAN, Engin,** Kızarmış Palamudun Kokusu, İstanbul 2001
**GEDİK, Hüseyin,** Zehirli Oklar, İstanbul 1989; Kurtulmak Yasak, İstanbul 1990
**GEDİKOĞLU, Necati,** Aşkın Diyeti, İstanbul 1983
**GENAN, İ. Hakkı,** Ayrılmayan Kalpler, İstanbul 1958
**GENÇ, Halil,** Koyabilmek Adını, İstanbul 1988
**GENÇ, Nihat,** Dün Korkusu, İstanbul 1989; Bu Çağın Soylusu, İstanbul 1991; One Man Show, İstanbul 1992; Dar Alanda Tufan, İstanbul 1993; Soğuk Sabun, İstanbul 1994
**GENÇ, Nurullah,** Tutkular Keder Oldu, İstanbul 1987; Yollar Dönüşe Gider, İstanbul 1989; İntizar, İstanbul 1990
**GEZER, Nadir,** Boşluktaki Adam, 1990; Aydınlığa Yürüyenler, 1993
**GİDER, Mehmet,** Kanlı Lokma, İstanbul 1986
**GİRGİNSOY, Naci,** Gençlik Çıkmazı, İstanbul 1979
**GİVDA, Avni,** Altı Yol Ağzı, İstanbul 1977; Emekliler, İstanbul 1982
**GÖÇER, Nuri,** Zehirli Hayat, İstanbul 1965
**GÖĞEM, Ziya,** Murat Dağlarında, İstanbul 1962
**GÖKÇE, Hüseyin,** Analar Karşılıksız Sever, İstanbul 1984
**GÖKÇE, Orhan R.,** Sevdiğim Adam, İstanbul 1939; Bir Şüphenin Romanı, İstanbul 1944
**GÖKÇEK, Mustafa,** Son Çırpınışlar, İstanbul 1996
**GÖKLÜ, Muhiddin,** Kanunlarınızı Kapatın, İstanbul 1967
**GÖKŞİNGİL, Tahsin,** On İki Kadının Esrarı, İstanbul 1943
**GÖKTAŞ, Mehmet,** Yeniden Doğmak, İstanbul 1983
**GÖNÜLDAŞ, Ali Şevki,** Anlaşılmayan Kahraman, İstanbul 1966
**GÖZEN, Oğuz,** Hayal Girdabı, İstanbul 1969
**GÜCÜYENER, Fuad,** İsterik Kadın ve Toy Delikanlı, İstanbul 1944
**GÜLEN, Nejad,** Leylak Kokusu, İstanbul 1985
**GÜLER; Mehmet,** İstanbul Kanatlı Ben, İstanbul 1990
**GÜLTEKİN, Kemalettin,** Lüvge, İstanbul 1980
**GÜMÜŞ, Şükrü,** Zap Boylar, İstanbul 1976
**GÜNAY, Muzaffer,** Arzunun Kıskacında, İstanbul 1990; Sancılı Bekleyiş I, İstanbul 1991; Sancılı Bekleyiş II, İstanbul 1992; Bu Aşk Başka, İstanbul 1992; Oy Karadeniz Karadeniz, İstanbul 1995
**GÜNDOĞDU, Cahit,** Şeytan Saklambaç Oynuyor, İstanbul 1945
**GÜNEL, Burhan,** Acının Askerleri, İstanbul 1981; Baraka, İstanbul 1991
**GÜNER, Osman Necmi,** Kılıç Uykuda Vurulur, İstanbul 1978
**GÜNTEKİN, Reşat Nuri,** Çalıkuşu, İstanbul 1922; Damga, İstanbul 1924; Gizli El, İstanbul 1924; Dudaktan Kalbe, İstanbul 1925; Akşam Güneşi, İstanbul 1926; Bir Kadın Düşmanı, İstanbul 1927; Acımak, İstanbul 1928; Yeşil Gece, İstanbul 1928; Yaprak Dökümü, İstanbul 1930; Kızılcık Dalları, İstanbul 1932; Gökyüzü, İstanbul 1935;

Eski Hastalık, İstanbul 1938; Ateş Gecesi, İstanbul 1942; Değirmen, İstanbul 1944; Miskinler Tekkesi, İstanbul 1946; Harabelerin Çiçeği, İstanbul 1953; Son Sığınak, İstanbul 1961; Kavak Yelleri, İstanbul 1961; Kan Davası, İstanbul 1962

**GÜNEL, Burhan,** Ökse, İstanbul 1972; Umut Zamanı, İstanbul 1974; Ağlama Bebeğim, İstanbul 1976; Yağmurla Giden, İstanbul 1976; Aksayan, İstanbul 1980; Acının Askerleri, İstanbul 1981; Kalanlar ve Gidenler, İstanbul 1984; Ve O Güzel Kadının Çocukları, İstanbul 1985; Eski Desenler, İstanbul 1986; Yatak Odası, Ankara 1987; Bisiklet Günleri, İstanbul 1987

**GÜNEL, Şadi,** Onun Sesi, Doğuş B., Ankara 1945; Ateş Damlaları, Ankara 1947

**GÜNEŞ, Mümin,** Sıcak Ekim, İstanbul 1987

**GÜNEY, Halim,** Gökmen, İstanbul 1932

**GÜNEY, Yılmaz,** Boynu Bükükler, İstanbul 1966; Boynu Bükük Öldüler, İstanbul 1971; Salpa, İstanbul 1975; Sanık, İstanbul 1977; Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz, İstanbul 1977

**GÜNKUT, Tarık,** Yüzbaşı Selim Selimiyeli, Ankara 1970

**GÜRBİN, Yılmaz,** Acılar Masal Oldu, İstanbul 1984

**GÜRBÜZ, Yılmaz,** Balkan Acısı, İstanbul 1975

**GÜRE, Leman,** Yalnız Sen, İstanbul 1944

**GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi,** Şık, İstanbul 1889; İffet, İstanbul 1896; Mutallaka, İstanbul 1898; Bir Muadele-i Sevda, İstanbul 1899; Metres, İstanbul 1899; Mürebbiye, İstanbul 1899; Tesadüf, İstanbul 1900; Nimetşinas, İstanbul 1901; Şıp Sevdi, İstanbul 1911; Gulyabani, İstanbul 1912; Sevda Peşinde, İstanbul 1912; Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, İstanbul 1912; Hak'ka Sığındık, İstanbul 1919; Hayattan Sayfalar, İstanbul 1919; Toraman, İstanbul 1919; Son Arzu, İstanbul 1922; Tebessüm-i Elem, İstanbul 1923; Cehennemlik, İstanbul 1924; Efsuncu Baba, İstanbul 1924; Meyhanede Hanımlar, İstanbul 1924; Ben Deli miyim?, İstanbul 1925; Billur Kalp, İstanbul 1926; Tutuşmuş Gönüller, İstanbul 1926; Evlere Şenlik Kaynanam Nasıl Kudurdu?, İstanbul 1927; Mezarından Kalkan Şehit, İstanbul 1928; Muhabbet Tılsımı, İstanbul 1928; Kokotlar Mektebi, İstanbul 1928; Şeytan İşi, İstanbul 1923; Utanmaz Adam, İstanbul 1934; Eşkıya İninde, İstanbul 1935; Kesik Baş, İstanbul 1942; Gönül Bir Yel Değirmenidir Sevda Öğütür, İstanbul 1943; Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?, İstanbul 1949; Ölüm Bir Kurtuluş mudur?, İstanbul 1945; Dirilen İskelet, İstanbul 1946; Eti Senin, Kemiği Benim, İstanbul 1963; Deli Filozof, İstanbul 1964; Başımıza Gelenler Kaderin Cilvesi, İstanbul 1964; Can Pazarı, İstanbul 1968; İnsanlar Maymun mu idi?, İstanbul 1968; Namuslu Kokatlar, İstanbul 1973; Ölüler Yaşıyor mu?, İstanbul 1973

**GÜRSAKAL, Necmi,** Floransalı Karlo, İstanbul 2001

**GÜRSEL, Nedim,** Boğazkesen, İstanbul 1995; Resimli Dünya, İstanbul 1999

**GÜRSOY, Hamdi,** Deli Orman, İzmit 1955

**GÜVEN, A. Hami,** Hemşire Nimet, Ankara 1951

**GÜVEN, Sevinç,** Kel Kâtip, İstanbul 1988

**GÜVENTÜRK, Faruk,** Kore'de Kutup Yıldızı, İstanbul 1954

**Güzide Sabri (AYGEN),** Münevver, İstanbul 1901; Ölmüş Bir Kadının Evrâk-ı Metrukesi, İstanbul 1905; Yaban Gülü, İstanbul 1920; Nedret, İstanbul 1922; Hüsran, İstanbul 1928; Hicran Gecesi, İstanbul 1930; Gecenin Esrarı, İstanbul 1934

**Güzide Sabri,** Necla, İstanbul 1941; Mazinin Sesi, İstanbul 1944

**H**

**HACIBEYOĞLU, M. Tevfik,** Bir Eczacının Romanı, İstanbul 1961

**HACIKADİROĞLU, Tahir,** Ben Bir Eroinmanım, Ankara 1990

**HAFİFBİLEK, Celal,** Sessizler Sokağı, Ankara 1962

**HAKKI, Ruşen,** Umudun Çiçeklendiği Günler, 1991

**HAKSUN, Necati,** Kutsal Ceza, İstanbul 1973; Meyro, İstanbul 1973; Kutsal Ceza, İstanbul 1981

**Halide Nusret,** Gülün Babası Kim?, İstanbul 1933

**Halikarnas Balıkçısı,** Aganta Burina Burinata, Ankara 1946; Uluç Reis, İstanbul 1962; Turgut Reis, İstanbul 1966; Deniz Gurbetçileri, İstanbul 1969; Ötelerin Çocuğu, İstanbul 1969; Parmak Damgası, İstanbul1986

**HALUK, Cemal,** Söyleyin Genç Kızlara, İstanbul 1945

**HANCI, Cemil Cahit,** Yasak Dünya, İstanbul 1988

**HANÇERLİOĞLU, Orhan,** Karanlık Dünya, İstanbul 1951; Oyun, İstanbul 1953; Büyük Balıklar, İstanbul 1954; Ekilmemiş Topraklar, İstanbul 1954; Ali, İstanbul 1955; Kutu Kutu İçinde, İstanbul 1956; Yedinci Gün, İstanbul 1957; Bordamıza Vuran Deniz, İstanbul 1960

**HANHAN, Ziya,** Denizler Delisi, İstanbul 1969; Midilli Önlerinde, İstanbul 1969; Baltacıoğlu Bizans'ta, İstanbul 1971; Kurt Hasan, İstanbul 1971

**Hasan Sukuti,** Siyah Örtü, İzmir 1934

**HATİCE, Süreyya,** Bir İhanetin Cezası, İstanbul 1944; Esir Kadın, İstanbul 1944
**HATİPOĞLU, Ömer,** İkinci Şimal Sokağı, Ankara 1947; Paylaşılan Vadi, İstanbul 1951
**HAYRETTİN, Ziya,** Kahpenin Aşkı, İstanbul 1934; Dadaş Kızı, Trabzon 1937; Fatuş, Trabzon 1937; İnsan Artıkları, Trabzon 1937; Aşınmış Vicdanlar, Trabzon 1938
**HEKİM, Rıza,** Alpler Geçit Vermiyor, İstanbul 1984; Uzak Yuvada Bahar, İstanbul 1987
Hekimoğlu İsmail, Minyeli Abdullah, İstanbul 1969; Maznun, İstanbul 1970
**HEPÇİLİNGİRLER, Feyza,** Kırmızı Karanfil Ne Renk Solar, 1993
**HİÇYILMAZ, Murat,** Büyük Yapıt, İstanbul 2001
**HİKMET, Neriman,** Köyün Dulları, İstanbul 1944
**HİKMET, Saim,** Karanlığa Açılan Kapı, İstanbul 1954
**HİKMET, Şevki,** Karanlık Şarkıları, İstanbul 1937; Aşk Mahkûmu, İstanbul 1938
**HİSAR, A. Şinasi,** Fahim Bey ve Biz, İstanbul 1941; Çamlıca'daki Enişte miz, İstanbul 1944; Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği, İstanbul 1952
**HÜNALP, Ayhan,** Küçük İstasyonlar, İstanbul 1954; Vapur Düdükleri, Ankara 1962

I

**ILGAZ, Afet,** Eşiktekiler, İstanbul 1961; Bedriye, İstanbul 1963; Başörtülüler, İstanbul 1965; Aşamalar, İstanbul 1977; Çeribaşı Abdullah'la İdamlık İsmail, İstanbul 1974; Garip Bir Dava, İstanbul 1987; Sendika, İstanbul 1987; Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi, İstanbul 1988; Ad Semud Medyen, İstanbul 1991; **Yol,** İstanbul 1993; Yolcu, İstanbul 1994; Filiz Büyüyor, İstanbul 1991; Karadaylak, İstanbul 1991
**ILGAZ, Hikmet,** Şark Yıldızı, İstanbul 1953
**ILGAZ, Rıfat,** Hababam Sınıfı, İstanbul 1957; Bizim Koğuş, İstanbul 1959; Karadeniz'in Kıyıcığında, İstanbul 1969; Sarı Yazma, İstanbul 1976; Yıldız Karayel, İstanbul 1981; Karartma Geceleri, İstanbul 1974; Hababam Sınıfı İcraatın İçinde, İstanbul 1987; Halime Kaptan, İstanbul 1993
**IRGAT, Cahit,** Geri Dönemezsin, İstanbul 1947
**IŞIKTEKİN, Necati,** Menevşe, Ankara 1960
**IŞINSU, Emine,** Küçük Dünya, İstanbul 1966; Azap Toprakları, İstanbul 1969; Ak Topraklar, İstanbul 1971; Tutsak, İstanbul 1973; Sancı, İstanbul 1974; Çiçekler Büyür, İstanbul 1978; Cambaz, İstanbul 1982; Kaf Dağı'nın Ardında, Ankara 1988; Atlı Karınca, 1990; Cumhuriyet Türküsü, 1993

İ

**İHSAN, Edip,** İncir Ağacı, Balıkesir 1935
**İKİNCİ, F. M.,** Derini Yüzeceğim, İstanbul 1954; Ecel Saati, İstanbul 1954; Kara Nârâ, İstanbul 1954
**İKSEL, Meliha,** Taş Konak, İstanbul 1955; Karanlık Ruhlar, İstanbul 1956
**İLERİ, İhsan,** Babam Kim?, İstanbul 1948
**İLERİ, Reşat,** Kurdoğlu, İstanbul 1953 İstanbul; Yörük Ali, İstanbul 1953; Karabatak Hüseyin, İstanbul 1954; Türkistan Yıldızı, İstanbul 1954; Damat Hanım, İstanbul 1955; Gelinler Hamamı, İstanbul 1955; Güzel Daktilo, İstanbul 1955; Kurtlaşakladığı Define, İstanbul 1956; Kara cehennem İbrahim, İstanbul 1964
**İLERİ, Selim,** Destan Gönüller, İstanbul 1973; Her Gece Bodrum, Ankara 1976; Ölüm İlişkileri, İstanbul 1979; Bir Akşam Alacası, İstanbul 1980; Cehennem Kraliçesi, İstanbul 1980; Yaşarken ve Ölürken, İstanbul 1981; Ölünceye Kadar Seninim, İstanbul 1983; Saz, Caz, Düğün, Varyete, İstanbul 1985; Yalancı Şafak, İstanbul 1984; Hayal ve Istırap, İstanbul 1986; Kafes, İstanbul 1987; Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın, 1991; Ölünceye Kadar Seninim, İstanbul 1994; Kırık Deniz Kabukları, İstanbul 1994; Gramafon Hâlâ Çalıyor, İstanbul 1995; Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver, İstanbul 1997; Solmaz Hanım, İstanbul 2000; Kimsesiz Okurlar İçin, İstanbul 2000; Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak, İstanbul 2001
**İLERİ, S. Nuri,** İki Çift Göz, İstanbul 1932
**İLHAN, Atilla,** Sokaktaki Adam, İstanbul 1953; Zenciler Birbirine Benzemez, Ankara 1957; Kurtlar Sofrası, İstanbul 1963, 2. Cilt 1964; Bıçağın Ucu, İstanbul 1973; Sırtlan Payı, İstanbul 1974; Yaraya Tuz Basmak, Ankara 1978; Fena Halde Leman, İstanbul 1980; Dersaadet'te Sabah Ezanları, İstanbul 1981; Haco Hanım Vay, İstanbul 1984; O Karanlıkta Biz, İstanbul 1988
**İLHAN, Edip,** İncir Ağacı, Balıkesir 1935
**İLHAN, Mehmet,** Üç Gelin
**İLHAN, Nejat,** Karıncanın Mintanı, İstanbul 1967
**İLTER, Ş. Sıtkı,** Gün Görmeyen Sokak, İstanbul 1958; Toprak, Ankara 1962; Gökkuşağı, İstanbul 1965; Horoz Değirmeni, İstanbul 1967; Kimin İçin, İstanbul 1967
**İMRE, M. Fehmi,** Gerçeğin Fantetik Tahayyülleri, İstanbul 1985; Ramon Manuel Ortega'nın Kitabı, İstanbul 1986
**İNAL, Gürleli,** Kalypso, İstanbul 1988
**İNAL, Mecbure,** Ayrılık Bende Kaldı, İstanbul 1990

**İNANÇ, Üstün,** Yalnız Değilsiniz, İstanbul 1987; İnsanlar Böyleydi, İstanbul 1988; Ayıp Uşakları, 1989; Bir Kimlik Lütfen, 1994
**İNANLI, Gültekin,** Hiç, İstanbul 1963
**İNCESU, Yıldız,** Bir Saat On Üç Dakikalık Seçim Konuşması, İstanbul 1970
**İNSEL, Avni,** Yanık Kalpler, İstanbul 1947
**İPEKÇİ, İhsan,** Aşktan Sonra, İstanbul 1964; Yasak Cennet, İstanbul 1966
**İSAOĞLU, Esat,** Maziden Yapraklar, İstanbul 1947
**İSLAMOVİÇ, Mesut,** Bedir ile Mağ, İstanbul 1987
**İSMAİL, Sabahattin,** Savaşların Gölgesinde, Lefkoşe 1986
**İZGÜ, Muzaffer,** Gecekondu, İstanbul 1970; İlyas Efendi, İstanbul 1971; Halo Dayı, İstanbul 1973; İt Adası, 1993; Sıpa, 1994; Dilber, 1994
**İZMİRLİ, Mübeccel,** Sabah Geçidi, İstanbul 1967

**K**

**K. (AKINÇ), Tarık Dursun,** Rıza Bey Aile Evi, İstanbul 1957; İnsan Kurdu, İstanbul 1959; Sabah Olmasın, İstanbul 1967; Denizin Kanı, İstanbul 1968; Kopuk Takımı, İstanbul 1969; Gün Döndü, İstanbul 1974; Alçaktan Uçan Güvercin, İstanbul 1983; Kayabaşı Uygarlığı'nın Yükselişi ve Birdenbire Çöküşü, İstanbul 1980; Hasangiller, İstanbul 1982; Kurşun Ata Ata Biter, İstanbul 1983; İnsan Kurdu, İstanbul 1983; İyi Geceler Dünya, İstanbul 1986; Bağışla Onları, İstanbul 1989; Ağaçlar Ayakta Ölür, İstanbul 1990; Bizimki Zor Zanaat, İstanbul 1990
**KABAAĞAÇLI, C. Şakir,** Ötelerin Çocuğu, İstanbul 1955; Uluç Reis, İstanbul 1962; Turgut Reis, İstanbul 1966; Deniz Gurbetçileri, İstanbul 1969
**KAÇAN, Metin,** Ağır Roman, İstanbul 1990; Fındık Sekiz, İstanbul 2000
**KADİROĞLU, Rahime,** Rabia, İstanbul 1980
**KAFLI, Kadircan,** Yağız Atlı, İstanbul 1943; Kösem Sultan, İstanbul 1943; Turhan Sultan, İstanbul 1944; Korsan Yuvası, İstanbul 1946; Diri Gömülenler, İstanbul 1947
**KAFTANCIOĞLU, Ümit,** Yelatan, İstanbul 1972; Tüfekliler, İstanbul 1974
**KAHRAMAN, Ethem,** Aşkın Kanunu, Tarsus 1969; Aşk Uğruna, İstanbul 1965; Milyoner Kızla Körün Aşkı, İstanbul 1968
**KAHRAMAN, Nadir,** İhanet, İstanbul 1957
**KALE, Münir,** Sarı Zarf, İstanbul 2001
**KALECİKLİ, Kenan,** Yalnız Sen Varsın, İstanbul 2001; Alkışlar... Perde, İstanbul 2001
**KALELİ, Lütfi,** İstanbıllı Gardaşım, İstanbul 1972; Görgü, İstanbul 1972; Haşhaş, İstanbul 1974; Kardeşlerin Kini, İstanbul 1977; Vakarlı Memo, İstanbul 1981; Kooperatif Vurgunu, 1990; Köşker İmam, 1992
**KANDEMİR, M. Yaşar,** Gönül Doktoru, Ankara 1957
**KAPKINER, Murat,** Güz İnsanları, İstanbul 1982; Karanlıktakiler, İstanbul 1983
**KAPLAN, Mevlüt,** Tren Düdükleri, 1996
**KARA, İsmail,** Maçahel Geçidi, Bursa 1984
**KARA, Nursen,** Sevgisizler, İstanbul 1967
**KARALİ, İsmail,** Prangasız Tutsaklar, İstanbul 1987
**KARAALİOĞLU, S. Kemal,** Cebrail Buzağısı, İstanbul 1975
**KARABİBER, Osman,** Kırımlı Bir Türkün Rusya'daki Maceraları, İstanbul 1954; Son Tren, İstanbul 1954
**KARACA, Mehmet,** Ağlayanlar, İstanbul 1968
**KARACA, Şükrü,** Dünyayı Dolduran Kiraz, İstanbul 1990
**KARADENİZ, Zeria,** Yeğen, İstanbul 1967
**KARAHAN, Hakan,** Sürüden Ayrı, İstanbul 2001
**KARAKAŞ, Sevkuthan** N., Bir 12 Eylül Masalı, İstanbul 2001
**KARAKAYA, Müştehir,** Mazlum Halepçe, İstanbul 1991; Ellerimde Üşüyen Güneş, İstanbul 1992; Yüz Karası, İstanbul 1992; Hazan Yaprağı, İstanbul 1992; Gecenin Soluğu, İstanbul 1992; Başımız Döndü İnkılaplardan, İstanbul 1992; Ay Karanlıktı, İstanbul 1993; Yurdunu Arayan Ölüm, İstanbul 1994; Savunma, İstanbul 1995
**KARAKOYUNLU, Yılmaz,** Salkım Hanım'ın Taneleri, 1990; Üç Aliler Destanı, İstanbul 1991; Güz Sancısı, İstanbul 1994; Çiçekli Mumlar Sokağı, İstanbul 2000
**KARAKURT, Ali,** Dehşet Çetesi, İstanbul 1971; Ölüler var, İstanbul 1971; Salacak Canavarı, İstanbul 1971; Yedi Kurşun, İstanbul 1971
**KARAKURT, E. Mahmut,** Aşkın Alevleri, İstanbul 1926; Vahşi Bir Kız sevdim, İstanbul 1926; Çölde Bir İstanbul Kızı, İstanbul 1927; Dağları Bekleyen Kız, İstanbul 1934; Allah'a Ismarladık, İstanbul 1936; Ölünceye Kadar, İstanbul 1937; Ankara Ekspresi, İstanbul 1940; İlk ve Son, İstanbul 1940; Kadın Severse, İstanbul 1940; Kocamı Aldatacağım, İstanbul 1940; Sokaktan Gelen Kadın, İstanbul 1945; Bir Kadın Kayboldu, İstanbul 1948; Ömrümün Tek Gecesi, İstanbul 1949; Erikler Çiçek Açtı, İstanbul 1952; Son Tren, İstanbul 1954; Kadın İsterse, İstanbul 1960

**KARAKUŞ, Hidayet,** Yağmurlar Nereye Yağar, İstanbul 1981
**KARAMAĞARALI, Nihal,** Esrarengiz Çorap, İstanbul 1962; Uğursuz Fotoğraf, İstanbul 1962
**KARAOĞLAN, Suat Yalaz,** Altay'dan Gelen Yiğit, İstanbul 1966
**KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri,** Bir Sürgün, İstanbul 1917; Karanlık Konak, İstanbul 1922; Nur Baba, İstanbul 1922; Hüküm Gecesi, İstanbul 1927; Sodom ve Gomore, İstanbul 1928; Yaban, İstanbul 1932; Ankara, Ankara 1934; Panaroma, İstanbul 1953-54; Hep O Şarkı, İstanbul 1956
**KARASU, Bilge,** Gece, İstanbul 1985; Kılavuz, İstanbul 1990; Narla İncire Gazel, İstanbul 1995
**KARATAY, B. Vefa,** Son Tango, İstanbul 1935;Aşkımızın Mezarı, Adana 1945
**KARATAY, Hüseyin,** Kıbrıslı, Ankara 1973; İsyan Eşiği, İstanbul 1976; Bir Şehri İskeleti, İstanbul 1982; Ana, İstanbul 1985; Sürgün Öğretmen, İstanbul 1987; Çalınan Savaş, İstanbul 1987; Ana, İstanbul 1990; Selahaddin-i Eyyübi, İstanbul 1994
**KARAY, Refik Halit,** Çete, İstanbul 1919; İstanbul'un İç Yüzü, İstanbul 1920; Yezid'in Kızı, İstanbul 1939; Sürgün, İstanbul 1941; Anahtar, İstanbul 1947; Bu Bizim Hayatımız, İstanbul 1950; Mapa Melikesi Nilgün, İstanbul 1950; Türk Prensesi Nilgün, İstanbul 1950; Nilgün'ün Sonu, İstanbul 1952; Dişi Örümcek, İstanbul 1953; Yer Altında Dünya Var, İstanbul 1953; Bugünün Saraylısı, İstanbul 1954; İkibin Yılın Sevgilisi, İstanbul 1954; İki Cisimli Kadın, İstanbul 1955; Kadınlar Tekkesi, İstanbul 1956; Karlı Dağdaki Ateş, İstanbul 1956; Sonuncu Kadeh, İstanbul 1956; Dört Yapraklı Yonca, İstanbul 1957; Yerini Seven Fidan, İstanbul 1977; Ekmek Elden Su Gölden, İstanbul 1980; Ayın On Dördü, İstanbul 1980; Yüzen Bahçe, İstanbul 1981
**KARAYAVUZ, Perihan,** Hayır Bizim Yerimiz, İstanbul 1969
**KARAYEL, M. Sami,** Kılıçaslan, İstanbul 1938
**KARCAN, Kerim,** Patrona, İstanbul 1938
**KARCILILAR, Yağmur Hüznü,** İstanbul 1999; Gülden Kale Düştü, İstanbul 2000; Ahmet Fotoğraf Hikâyeleri, İstanbul 2001
**KARLI, Sadık,** Eski Kış, İstanbul 1991
**KARTAL, Hüseyin,** Tunus Kıyımında Bir Şehit Ömer, İstanbul 1988; Ve Yollara Günah Diktiler, İstanbul 1990
**KATIRCI, Şerife,** Müslüman Adının Adı Var, 1989
**KAVAK, Abdullah,** Dağ Adamı, İstanbul 1987
**KAVAKLI, Ali Erkan,** Gülü Koklayamadım, İstanbul 1988; Kader Kapımı Çaldı, İstanbul 1990; Alman Doktor, İstanbul 1993; Gecenin Siyah Kalbi, İstanbul 1994; Umudun Rengi Soldu, İstanbul 1994; İnsanlık Ayağa Kalk, İstanbul 1995; Baş Kaldırıyorum, İstanbul 1995; İhtilal Yapan Adam ve Sandra, İstanbul 1996
**KAVRAR, Asaf,** Çırpınış, İstanbul 1962
**KAVUKÇU, Cemil,** Dönüş, İstanbul 2000
**KAYA, İsmail,** Işıklar Sönünce, Konya 1970; Bir Liseli Kızın Romanı, Konya 1970
**KAYACAN, Feyyaz,** Çocuktaki Bahçe, İstanbul 1982
**KAYACAN, İsa,** Cepheden Kaçanlar, İstanbul 1966
**KAYAOĞLU, Turhan,** Aykırı Kuşlar, İstanbul 1991
**KAYGILI, O. Cemal,** Çingeneler, İstanbul 1939; Aygır Fatma, İstanbul 1944; Bekri Mustafa, İstanbul 1944
**KAYIHAN, Hasan,** Yoklar, İstanbul 1957; Uyanmak, Ankara1977; Zincir, İstanbul 1977; Acı Su, İstanbul 1978; Gurbet Ölümlüleri, İstanbul 1982; Beyler Aman, Ankara 1984
**KAYLAN, Aziz,** Kömürcünün Oğlu, İstanbul 1967
**KAYNAK, Fatih,** İlk Yarı 10-0, İstanbul 2001
**KAZAN, Süleyman,** Ağaç Meyve Verince, Ankara 1978
**KAZANCI, A. Lütfi,** Kaynana Münevver Hanım, İstanbul 1971; Üvey Anne, İstanbul 1971; Bir Vicdan Uyanıyor, İstanbul 1972
**KAZMAZ, Süleyman,** Seninle, Ankara1944; Çifte Çamlık, İstanbul 1968
**KEKEÇ, Ahmet,** Yağmurdan Sonra, İstanbul 2000
**KELEBEK, Mehmet,** Koşu, Ankara 1962
**Kemaleddin,** Siyah Müselles, İstanbul 1924; Yarık Parmak, İstanbul 1924
**Kemal Ragıp,** Bir İzdivacın Hikâyesi, İstanbul 1925
**Kemal Tahir,** Sağırdere, İstanbul 1955; Esir Şehrin İnsanları, İstanbul 1956; Körduman, İstanbul 1957; Rahmet Yolları Kesti, İstanbul 1957; Yediçınar Yaylası, İstanbul 1958; Köyün Kamburu, İstanbul 1959; Esir Şehrin Mahpusu, İstanbul 1962; Kelleci Mehmet, İstanbul 1962; Yorgun Savaşçı, İstanbul 1965; Bozkırdaki Çekirdek, İstanbul 1967; Devlet Ana, İstanbul 1967; Kurt Kanunu, Ankara 1967; Büyük Mal, İstanbul 1970; Yol Ayrımı, İstanbul 1971; Karılar Koğuşu, İstanbul 1974; Namusçular, İstanbul 1974; Hür Şehrin İnsanları, İstanbul 1976; Bir Mülkiyet Kalesi, Ankara 1977; Dam Ağası, İstanbul 1977
**Kerime Nadir,** Hıçkırık, İstanbul 1938; Seven Ne Yapmaz, İstanbul 1940; Funda, İstanbul 1941; Gö-

nül Hırsızı, İstanbul 1941; Kalp Yarası, İstanbul 1941; Samanyolu, İstanbul 1941; Gelinlik Kız, İstanbul 1943; Aşka Tövbe, İstanbul 1945; Uykusuz Geceler, İstanbul 1945; Sonbahar, İstanbul 1945; Solan Ümit, İstanbul 1945; Balayı, İstanbul 1946; Kahkaha, İstanbul 1946; O Gün Gelecek mi?, İstanbul 1948; Ormandan Yapraklar, İstanbul 1948; Aşk Rüyası, İstanbul 1949; Posta Güvercini, İstanbul 1950; Kalp Uyumaz, İstanbul 1953; Pervane, İstanbul 1955; Son Hıçkırık, İstanbul 1956; Esir Kuş, İstanbul 1957; Kırık Hayat, İstanbul 1957; Aşk Bekliyor, İstanbul 1959; Aşk bekliyor, İstanbul 1983

**KERTOĞLU, Murat,** Baltacı İle Katerina, İstanbul 1966

**KESKİN, Atilla,** Dostluk, İstanbul 2002

**KESKİN, Atiye,** Kader Köprüsü, İstanbul 1970

**KESKİN, Özgen,** Kar Çiçeği, İstanbul 1989; Yeşil Tutku, İstanbul 1989; Mühür, İstanbul 1992; Göçmen Gözler, İstanbul 1995; Alperenler Ocağı, İstanbul 1995

**KESKİN, Yıldırım,** Bir Gecenin Beyliği, İstanbul 1957

**KESTEL, Serhat,** Korkunç ve Güzel, İstanbul 1970

**KESTEL, Serhat,** Maya, İstanbul 1971

**KESTELLİ, R. Necdet,** Ufûl, İstanbul 1913; Yirminci Asır, İstanbul 1932; Semavî İhtiras, İstanbul 1933

**KEYDER, Baysan,** Sevenlerin Günahı, İstanbul 1944; Bir Çiftçi Ailesinin Hikâyesi, İstanbul 1950

**KEZER, A. Uğur,** Öfke, İstanbul 1985

**KILIÇ, Hüseyin,** Çingenem Çengi Çengi, İstanbul 1986

**KIPUSAL, R. İsmail,** Beyaz Güvercin, İstanbul 1958

**KIRAL, Mukadder,** Bir Gönül Rüyası, İstanbul 1955

**KIRAL, Tahir,** İftira, İstanbul 1943

**KIRILMAZ, Orhan,** Yaralı Kuş, Ankara 1962

**KIRKSEKİZOĞLU, A. O.,** Beyza, İstanbul 1938

**KISAKÜREK, N. Fazıl,** Aynadaki Yalan, İstanbul 1980; Kafa Kağıdı, İstanbul 1983

**KIVANÇ, Ümit,** Aşkın Bana Resimaltı, İstanbul 1989; Bekle Dedim Gölgeye, İstanbul 1989; Gaib Romans, İstanbul 1992; Yalnız Olmuyor, İstanbul 1995

**KIYAFET, Hasan,** Gominis İmam, İstanbul 1969; Başlayan Kavga, İstanbul 1976; Bizim Lise, İstanbul 1984; Ali Ali, İstanbul 1985; Yaşamak Yasak, İstanbul 1986; Yelkovan Otu, İstanbul 1989; Yatırım Çocukları, İstanbul 1990

**KIZILYALIN, Ahmet,** Kutsal Işık, İstanbul 1962

**KOCAGÖZ, Samim,** İkinci Dünya, İstanbul 1938; Samim, Bir Şehrin İki Kapısı, İstanbul 1948; Yılan Hikâyesi, İstanbul 1954; Onbinlerin Dönüşü, İstanbul 1957; Kalpaklılar, İstanbul 1962; Dolu Dizgin, Ankara 1963; Bir Karış Toprak, İstanbul 1964; Bir Çift Öküz, İstanbul 1970; İzmir'in İçinde, İstanbul 1973; Tartışma, İstanbul 1976; Mor Ötesi, İstanbul 1986; Mor Ötesi, İstanbul 1986; Eski Toprak, İstanbul 1988

**KOÇ, Mustafa,** Yörük Kızı, İstanbul 1967; Keklik Emine, İstanbul, Konya 1968

**KOÇU, R. Ekrem,** Tarihimizde Garip Vakalar, İstanbul 1952; Erkek Kızlar, İstanbul 1962; Forsa Halil, İstanbul 1962; Fatih Sultan Mehmet, İstanbul 1965; Patrona Halil, İstanbul 1967; Kabakçı Mustafa, İstanbul 1968; Kösem Sultan, İstanbul 1972

**KOÇOĞLU, Münip,** Sana İnandım Sevgilim, İstanbul 1955

**KOMŞU, Mehmet,** Rüzgarın Sesi, İstanbul 1986; Sirena, İstanbul 1990

**KONUK, A. Kadir,** Çözülme, İstanbul 1988

**KORAT, Gürsel,** Zaman Yeli, İstanbul 1995

**KORAY, M. Sami,** Yalan, İstanbul 1941; Gönül Cehennemi, İstanbul 1943; Deniz Ağacı, İstanbul 1962; Gelin Taşı, İstanbul 1963; Sığırcıklar, İstanbul 1967

**KORAY, Yaman,** Mola, İstanbul 1970; Büyük Orfoz, İstanbul 1970; Badanalı Yüzler, İstanbul 1983

**KORCAN, Kerim,** Linç, İstanbul 1967; Tatar Ramazan, İstanbul 1969; İdamlıklar, İstanbul 1971; Ter Adamları, İstanbul 1975; Dimitrof Geçiyor, İstanbul 1978; Patrona, İstanbul 1983; Ateşten Köprü, İstanbul 1989; Harbiya Kazanı, İstanbul 1990; Ölüm Pusuda, İstanbul 1990

**KORGUNAL, M. Zeki,** Ebu Müslim-i Horasani, İstanbul 1960

**KOROK, D. Remzi,** Herkesin Kadını, İstanbul 1975; Wellington Şatosu Esrarı, İstanbul 1945

**KOŞAY, Hamit,** Yuvaktaşı, İstanbul 1947

**KOYDER, Fazıl,** Bir Çiftçi Ailesinin Hikâyesi, İstanbul 1950

**KOZA, İhsan,** Affet Beni, İstanbul 1944; Aradığım Kadın, İstanbul 1945; Zümrüt, İstanbul 1946; Senede Bir Gün, İstanbul 1946; Sen İstemeyinceye Kadar, İstanbul 1958

**KOZAN, Muzaffer,** Elveda, İzmir 1944

**KOZANCI, A. Lütfi,** Kaynana Münevver Hanım, Isparta 1970; Üvey Anne, İstanbul 1971; Bir Vicdan Uyanıyor, İstanbul 1972

**KOZANOĞLU, Abdullalh Ziya,** Kızıltuğ, İstanbul 1923; Atlı Han, İstanbul 1924; Türk Korsanları, İstanbul 1926; Seyit ali Reis, İstanbul 1927; Gültekin, İstanbul 1928; Kozanoğlu, İstanbul 1929; Battal Gazi, İstanbul 1937; Fatih Feneri, İstanbul 1949; Karakoldaki Ayna, İstan-

bul 1950; Dağlar Delisi, İstanbul 1953; Hilal ve Haç, İstanbul 1958; Bizans'ta Türk Şehzadeleri, İstanbul 1961; Kızıl Kadırga, İstanbul 1963; Arena Kraliçesi, İstanbul 1964; Kubilay Han'ın Geneli, İstanbul 1966; Kolsuz Kahraman, İstanbul 1967

**KÖKNAR, R. Asım,** Dağlar Delinirken, İstanbul 1948

**KÖKNAR, Rikkat,** Beyaz Köşktekiler, İstanbul 1960; Dünden Bugüne, İstanbul 1969; Bekleyiş, İstanbul 1981

**KÖKTEN, Metin,** Yaşamak Tutkusu, İstanbul 1986

**KÖSE, Nevres,** Kadın ve Yarasalar, Aydın 1988

**KULİN, Ayşe,** Adı Aylin, İstanbul 1999; Sevdalinka, İstanbul 1999; Füreya, İstanbul 2000; Köprü, İstanbul 2001

**KUNTAY, Midhat Cemal,** Üç İstanbul, İstanbul 1938

**KUNTER, Mehmet,** Cinnetin Açları, İstanbul 1970

**KURDAKUL, Salih,** Üç Büyük Aşk, İstanbul 1944

**KURŞUNOĞLU, K. Mehmet,** Kalenin Eteğinde, İstanbul 1984; Pulsun Tavla, İstanbul 1984

**KURTULAN, Gül,** Desen ki, İstanbul 1962

**KURTULAN, İldeniz,** Amcam Hamlet, İstanbul 2001

**KUTLU, Ayla,** Kaçış, İstanbul 1979; Islak Güneş, İstanbul 1980; Cadı Ayacı, Ankara 1983; Tutsaklar, Ankara 1983; O Bir Göçen Kuştu, İstanbul 1985; Hoşça Kal Umut, İstanbul 1987; Kadın Destanı, İstanbul 1994; Mekruh Kadınlar Mezarlığı, İstanbul 1995; Emir Bey'in Kızları, İstanbul 1998

**KUTLU, Kemal,** Öldürmeyeceksin, İstanbul 1979

**KUYAŞ, Zuhal,** Sonuncu Oda, İstanbul 1970

**KÜÇÜK, Ahmet,** A. Osman, Kutuplardan Doğar Güneş, İstanbul 1980

**Küçük İskender,** Kanlı Lağım Fareleri, İstanbul 2001

**KÜR, İsmet,** Onuncu Sigara, İstanbul 1990

**KÜR, Pınar,** Yarın Yarın, Ankara 1976; Küçük Oyuncu, Ankara1977; Bitmeyen Aşk, İstanbul 1986; Bir Cinayet Romanı, İstanbul 1989; Sonuncu Sonbahar, İstanbul 1992

**KÜREMAN, Cevdet,** Jockey Jalet, İstanbul 1962

**K. Tarık Dursun,** Gün Dönüşü, İstanbul 1974

L

**LEVENT, A. Sırrı,** Avcılar, İstanbul 1928

**LEVİ, Mario,** En Güzel Aşk Hikâyemiz, İstanbul 1992; İstanbul Bir Masaldı, 2000

**LİVANELİ, Ömer Lütfi,** Engereğin Gözündeki Kamaşma, İstanbul 1998; Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm, İstanbul 2001

**LİVANEOĞLU, İlhan,** Ülkücü Avı, İstanbul 1979

M

**Mahmud Sadık,** Tekâmül, İstanbul 1913; Rüşvet, İstanbul 1913; Sevda, İstanbul 1913; Kalb-i Şeyda, İstanbul 1913

**Mahmut Yesari,** Çoban Yıldızı, İstanbul 1925; Pervin Abla, İstanbul 1925; Çulluk, İstanbul 1927; Ak Saçlı Genç Kız, İstanbul 1928; Kırlangıçlar, İstanbul 1930; Bağrıyanık Ömer, İstanbul 1930; Su Sinekleri, İstanbul 1932; Kalbimin Suçu, İstanbul 1932; Bahçemde Bir Gül Açtı, İstanbul 1932; Tipi Dindi, İstanbul 1933; Ölünün Gözleri, İstanbul 1933; Aşk Yarışı, İstanbul 1934; Sevda İntikârı, İstanbul 1934; Kanlı Sır, İstanbul 1935; Yakut Yüzük, İstanbul 1937; Dağ Rüzgarı, İstanbul 1939; Bir Aşk Uçurumu, İstanbul 1943; Gece Yürüyüşü, İstanbul 1944; Sağanak Altında, İstanbul 1949

**MAKAL, Mahmut,** Kamçı Teslimi, İstanbul 1965

**MAKAL, Tahir Kutsi,** Kamyon, İstanbul 1975; Meydan Dayağı, İstanbul 1977

**MANAV, B. Kemal,** Yabancılar, İstanbul 1958

**MANAV, K. Bekir,** Kaçaklar, İstanbul 1961

**MARUF, Meral,** Dullar Kampı, İstanbul 1985

**MEBRÛRE, Hurşit,** Sönen Işık, İstanbul 1930

**MEBRÛRE, Sami,** Leylaklar Altında, İstanbul 1936; Çöl Gibi, İstanbul 1938

**Mehmet Asaf,** Benli Leylâ, İstanbul 1922

**Mehmet Celâl,** Cemile, İstanbul 1886; Dehşet Yahut Üç Mezar, İstanbul 1886; Orora, İstanbul 1886; Venüs, İstanbul 1886; Dâmenalüde, İstanbul 1887; Margarit, İstanbul 1890; Bir Kadının Hayatı, İstanbul 1890; Vicdan Azapları, İstanbul 1890; Küçük Gelin, İstanbul 1892; Mükâfat, İstanbul 1894; Zehra, İstanbul 1895; Müzeyyen, İstanbul 1898; İskambil, İstanbul 1899; Samimiyet, İstanbul 1899; Solgun Yadigârlar, İstanbul 1899; Aşk-ı Masumane, İstanbul 1900; İsmete Taarruz, İstanbul 1900; Kuş Dilinde, İstanbul 1900; Ninni, İstanbul 1900; Piyango, İstanbul 1900; Leman, İstanbul 1910

**Mehmet Hamdi,** Timarhane, İstanbul 1933

**Mehmet Kemal,** Sürgün Alayı, İstanbul 1974; Kalenin Eteğinde, İstanbul 1975; Pulsuz Tavla, İstanbul 1975

**Mehmet Murat,** Tufanda mı, Tufa mı?, İstanbul 1891

**Mehmet Rauf,** Eylül, İstanbul 1901; Ferdâ-yı Garam, İstanbul 1913; Ceriha, İstanbul 1924; Karanfil ve Yasemin, İstanbul 1924; Genç Kız Kalbi, İstanbul 1925; Define, İstanbul 1925; Son Yıldız, İstanbul 1925; Böğürtlen, İstanbul 1926; Kan Damlası, İstanbul 1928; Halâs, İstanbul 1929

**MEMDUH, Necati,** Dilek, Amasya 1932

**MENERENCİ, Suat,** Doktor ve Oğlu, İstanbul 1960

**MENGÜŞOĞLU, Metin Önal,** Yerler Mühürlendi, 1996
**MERAM, A. Kemal,** Mihrace'nin İntikamı, İzmir 1932; Siyah Kaplı Defter, İstanbul 1967
**MERİÇ, Nezihe,** Korsan Çıkmazı, Ankara 1961
**METE, Ömer Lütfi,** Çığlığın Ardı Çığlık, İstanbul 1989; Çizme, İstanbul 1991; Yerden Göğe Kadar, İstanbul 1993; Asker İle Cemre, İstanbul 1993
**MIÇHI, A. İhsan,** İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar, İstanbul-Ankara 1982
**MISIRLI, Ziya,** Karanlığın Güneşi, İstanbul 1973
**MİNE, Selma,** Obi, İstanbul 1980
**MİRKELAM, Nazım,** Satılık Mezar, İstanbul 1984
**MİRZABEYOĞLU, Salih,** Yaşamayı Deneme, İstanbul 1981; Gölgeler, İstanbul 1984
**MİYASOĞLU, Mustafa,** Kaybolmuş Günler, İstanbul 1975; Dönemeç, İstanbul 1980; Güzel Ölüm, İstanbul 1982; Bir Aşk Serüveni, İstanbul 1995, Yollar ve İzler, İstanbul 2002
**MORKAYA, Burhan Cahit,** Aşk Bahçesi, İstanbul 1925; Cânân, İstanbul 1925; Coşkun Gönül, İstanbul 1925; Kızıl Serap, İstanbul 1926; Gönül Yuvası, İstanbul 1926; Ayten, İstanbul 1927; Hizmetçi Buhranı, İstanbul 1928; Harp Dönüşü, İstanbul 1928; Aşk Politikası, İstanbul 1930; Şeyh Zeynullah, İstanbul 1931; İzmir'in Romanı, İstanbul 1931; Gazi'nin Dört Süvarisi, İstanbul 1932; Bir Çatı Altında, İstanbul 1932; Köy Hekimi, İstanbul 1932; Yalı Çapkını, İstanbul 1933; Düğün Gecesi, İstanbul 1933; Yüzbaşı Celal, İstanbul 1933; Mudanya-Lozan-Ankara, İstanbul 1933; İhtiyat Zabiti, İstanbul 1934; Gurbet Yolcusu, İstanbul 1934; Dünkülerin Romanı, İstanbul 1934; Cephe Gerisi, İstanbul 1934; Adam Sarrafı, İstanbul 1934; Kız Çiçeği, İstanbul 1934; Patron, İstanbul 1935; Nişanlılar, İstanbul 1937; Sevenler Yolu, İstanbul 1937; Yaprak Aşısı, İstanbul 1939; Köydeki Dost, İstanbul 1940
**MUHİTTİN, Nezihe,** Güzellik Kraliçesi, İstanbul 1933; Bozkurt, İstanbul 1934; Küçük Mehmed'in Romanı, İstanbul 1934; Ateş Böcekleri, İstanbul 1936; Çıplak Model, İstanbul 1943; Çıngıraklı Yılan, İstanbul 1943; Bir Yaz Gecesiydi, İstanbul 1943; Avare Kadın, İstanbul 1943; İzmir Çocuğu, İstanbul 1943; Kalbim Senindir, İstanbul 1943; Gene Geleceksin, İstanbul 1944; Sus Kalbim Sus, İstanbul 1944
**MUHTEREMOĞLU, Afet,** Eşiktekiler, İstanbul 1960
Mustafa Reşit, Bir Çiçek Demeti, İstanbul 1885; Florz, İstanbul 1885; Tezkir-i Mazi, İstanbul 1885; Yeis Yahut Cürm-i Maşhut, İstanbul 1885; Cüzdanımdan Birkaç Yaprak, İstanbul 1886; Gözyaşları, İstanbul 1886; Hayf, İstanbul 1886; Hayâl-i Şebâb, İstanbul 1887; Ressam, İstanbul 1889; Neyyir, İstanbul 1889; Defter-i malim, İstanbul 1892; Lorans, İstanbul 1892; Pembe Ferace, İstanbul 1892; İzdivaç-İmtizaç, İstanbul 1893; Tesir-i Edebiye, İstanbul 1893; Bir Kızın Babası, İstanbul 1894; Kafran-ı Nimet, İstanbul 1896; Son Salon ve Aşk, İstanbul 1899
**MÜKERREM, Adnan,** Aşkın Kudreti, İstanbul 1945

N

**Nabiâde Nazım,** Zehra, İstanbul 1896
**Namık Kemal,** İntibah, İstanbul 1876; Cezmi, İstanbul 1880
**NAR, Ali,** Arılar Ülkesi, İstanbul 1985; Uzay Çiftçileri, İstanbul 1988
**NAYIR, Y. Nabi,** Bir Kadın Söylüyor, İstanbul 1931; Adem ile Havva, İstanbul 1932
**Nazım Hikmet,** Kan Konuşmaz, İstanbul 1965; Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, İstanbul 1967
**Necdet Rüştü,** Bir Damla Gözyaşı, İstanbul 1924; Aşkın Gözü, İstanbul 1925
**Necmettin Veysi,** Bir Maşukanın Sonu, Amasya 1933
**Nedim Vefik,** Temirlenk, İstanbul 1931
**NEYZİ, Ali,** Alma Mater Rumeli Hisar Sırtında, İstanbul 1984; Dadı İstanbul, İstanbul 1984; Paye, İstanbul 1985; Işık, İstanbul 1986; Dost Mektupları, İstanbul 1987
**NURAL, M. Hilmi,** Güllü Gelin, İstanbul 1938

O

**OBAY, Afif,** Panik, İstanbul 1942
**OCAK, Esma,** Kervan-Servan, Ankara 1983
**ODMAN, Fakihe,** Sevgi ve Saygı, İstanbul 1935
**OĞUZ, Birol,** Siyah Mavi, İstanbul 2001
**OĞUZ, Müslim,** Kan Yolları Kapadı, İstanbul 1982; İlk Hançer, İstanbul 1985; Nisan Ağlar Mayısa, İstanbul 1991
**OĞUZAYDIN, Burhan,** Uçan Yapraklar, Ankara 1963
**OHRİ, İskender,** Aşktan Yüce, İstanbul 1961
**OKER, Celil,** Rol Çalan Ceset, İstanbul 2001
**OKTAY, Osman,** Gönül Dostları, İstanbul 1996; Bizim Aile, İstanbul 1996
**Oktay Rıfat,** Bir Kadının Penceresinden, İstanbul 1976; Danaburnu, İstanbul 1980; Bay Lear, İstanbul 1982
**OKUR, Yiğit,** Topal Viktor'un Anıları, İstanbul 2001
**OKTAY, Saliha,** İstanbul Hastalığı, İstanbul 1973
**OLUT, Ilgın,** Yüzleri Arayan Adam, İstanbul 2001

**ONAT, Leyla,** Sorumlu Bulutlar, İstanbul 1991
**ONGUN, Burhan Arif,** Üç Bahriyelinin Sevgilileri, İstanbul 1970
**ONGUN, İpek,** Yaş Onyedi, İstanbul 1987
**ONUR, Necmi,** Vicdansız Kadın, İstanbul 1968; Arap Abdo, İstanbul 1974; Orospu, İstanbul 1976; Kör Saatin Oğlu, İstanbul 1980; Para Babası, İstanbul 1982; Devlet Baba, İstanbul 1984
**ORAL, Zeynep,** Yar Düşüm Yar, İstanbul 1985
**ORALOĞLU, Lale,** Kızım, İstanbul 1976
**Orhan Kemal,** Baba Evi, İstanbul 1949; Avare Yıllar, İstanbul 1950; Cemile, İstanbul 1952; Murtaza, İstanbul 1952; Bereketli Topraklar Üzerinde, İstanbul 1954; Suçlu, İstanbul 1957; Serseri Milyoner, İstanbul 1957; Devlet Kuşu, İstanbul 1958; Vukuat Var, İstanbul 1959; Gavurun Kızı, İstanbul 1959; Küçücük, İstanbul 1960; Dünya Evi, İstanbul 1960; El Kızı, İstanbul 1960; Hanımın Çiftliği, İstanbul 1961; Eskicinin Oğulları, İstanbul 1962; Gurbet Kuşları, İstanbul 1962; Sokakların Çocuğu, İstanbul 1963; Mahalle Kavgası, İstanbul 1963; Kanlı Topraklar, İstanbul 1963; Bir Filiz Vardı, İstanbul 1965; Müfettişler Müfettişi, İstanbul 1966; Yalancı Dünya, İstanbul 1966; Evlerden Biri, İstanbul 1966; Arkadaş Islıkları, İstanbul 1968; Sokaklardan Bir Kız, İstanbul 1968; Üç Kâğıtçı, İstanbul 1969; Kötü Yol, İstanbul 1969; Kaçak, İstanbul 1970; 72. Koğuş, İstanbul 1984; Tersine Dünya, İstanbul 1986
**Orhan Mithat,** Meçhul Kan, İstanbul 1925
**ORHAN, Selim,** Yeşil Elmalar, İstanbul 1965; Kan Konuşmaz, İstanbul 1965
**ORHON, O. Seyfi,** Çocuk Adam, İstanbul 1941
**ORMANCIOĞLU, Kemal,** Kınalı Zeybek, İzmir 1963
**ORTAÇ, Yusuf Ziya,** Kürkçü Dükkânı, İstanbul 1931; Seber Osman, İstanbul 1932; Göç, İstanbul 1949; Üç Katlı Ev, İstanbul 1953
**ORUÇOĞLU, Nezihe,** Zemheride Baharı Bekler Gibi, İstanbul 1986
**OTY[illegible]I, N. Kemal,** Ölüm Çemberi, İstanbul 1962
**OZANSOY, H. Fahri,** Aşıklar Yolunun Yolcuları, İstanbul 1969; Sulara Giden Köprü, İstanbul 1939

## Ö

**ÖĞRETİCİ, M. Fahri,** Sonsuz Yüce Yol, İstanbul 1990
**ÖĞÜTÇÜ, Raşit,** Yalancı Dünya, İstanbul 1966; Müfettişler Müfettişi, İstanbul 1966
**ÖKTE, Faik,** Aşk Masalı, İstanbul 1945
**ÖKTEM, Altay,** Filler Çapraz Gider, İstanbul 2001
**Önal Aydoğan,** Dördüncü Kurşun, İstanbul 1963
**ÖNAL, F. Zeki,** Ay Altında, İstanbul 1945; Kader Gülmeyince, İstanbul 1963; Tövbe, İstanbul 1963
**ÖNAL, İlhan,** Üç Nesil, İstanbul 1987
**ÖNAL, Mehmet,** Şeffaf Kanatlı Zaman, İstanbul 1994
**ÖNAL, Safa,** Büyük Aşklar, İstanbul 1957
**ÖNEL, Ahmet,** Küçük Bir Cinayet Girişimi, İstanbul 1987
**ÖNCEL, Burhan,** Bir Beyaz Gömleklinin Aşkı, İstanbul 1959
**ÖNİZ, Huriye,** Bir Öğretmenin Romanı, İstanbul 1939
**ÖREN, Aras,** Kaybolan Şefkat, İstanbul 1987; A'nın Gizli Yaşamı, İstanbul 1990; Beklenmedik Bir Ziyaretçi, İstanbul 1995; Kitaptaki Yüz, İstanbul 2001
**ÖRER, Sabri,** Son Yumruk, İstanbul 1955
**ÖRİK, Nahit Sırrı,** Eve Düşen Yıldırım, İstanbul 1934; Kıskanmak, İstanbul 1946; Sultan Hamid Düşerken, İstanbul 1957
**ÖRS, Nimet,** Aşk Ölmezse, İstanbul 1958
**ÖZ, Erdal,** Odalarda, İstanbul 1960; Yaralısın, İstanbul 1974
**ÖZAKIN, Aysel,** Gurbet Yavrum, İstanbul 1975; Alnında Mavi Kuşlar, İstanbul 1978; Genç Kız ve Ölüm, İstanbul 1980; Die Preisvergabe, İstanbul 1982
**ÖZARIKÇA, Barlas,** Ters Adam, İstanbul 1986
**ÖZBORA, Hadiye,** Leyla'nın Kızı, İstanbul 1944
**ÖZCAN, Dilek,** Fadik, İstanbul 1965
**ÖZCAN, Halil İbrahim,** Ejderha Yılları, İstanbul 2001
**ÖZÇOPUR, Memduh Ş.,** Büyük İhtiras, Zonguldak 1946
**ÖZDAMAR, Mustafa,** Devran, İstanbul 1988
**ÖZDAMAR, Semra,** Sekiz Kadın, İstanbul 1988; Sessiz Çığlıklar, İstanbul 1988
**ÖZDEK, Refik,** Ocağımız Sönmesin, İstanbul 1989; Yazı Yazmaktan Karnı Nasırlaşan Adam, İstanbul 1994; Apşeroğlu, İstanbul 1994; Gece Yarısı Güneşi, İstanbul 1994
**ÖZDEMİR, İbrahim,** Bu Topraklar Afganlı, İstanbul 1983
**ÖZDEMİR, Mehmet Niyazi,** Varolmak Kavgası, İstanbul 1969; Çağımızın şıkları, İstanbul 1977; Ölüm Daha Güzeldi, İstanbul 1982; Çanakkale Mahşeri, İstanbul 1998
**ÖZDEMİR, Mesut,** Yorgun Tutsak, Ankara 1986
**ÖZDEMİR, M. Niyazi,** Bayram Hediyesi, İstanbul 1971; Çağımızın Aşıkları, İstanbul 1971
**ÖZDEMİR, Orhan,** Susuş, İstanbul 1984
**ÖZDEMİR, Yakup,** Kazıklı Voyvoda, İstanbul 1967
**ÖZDENÖREN, Rasim,** Hastalar ve Işıklar, İstan-

bul 1967; Gül Yetiştiren Adam, İstanbul 1979

**ÖZDEŞ, Oğuz,** Aşk Istıraptır, İstanbul 1939; Gizlenen Istıraplar, İstanbul 1941; Hasret, İstanbul 1941; Coşkun Gönüller, İstanbul 1942; İtiraf, İstanbul 1942; Cennet Yolu, İstanbul 1942; Uçurum, İstanbul 1943; Memnu Meyve, İstanbul 1944; Hülya, İstanbul 1945; Kalbimin Güzel Kadını, İstanbul 1946; Şafak Sökerken, İstanbul 1957; Vatan Borcu, İstanbul 1958; Dağ Başını Duman Almış, İstanbul 1960; Gecekondu Rüzgârı, İstanbul 1960; Tuna Nehri akmam Diyor, İstanbul 1962; Kartal Başlı Kadırga, İstanbul 1963; Çölde Açan Zambak, İstanbul 1964; Oğuz Han, İstanbul 1964; Yavuz'un Pençesi, İstanbul 1964; Karapençe Estergon'da, İstanbul 1965; Ağlayan kadın, İstanbul 1966; Karapençe'nin İntikamı, İstanbul 1966; Karapençe'nin Oğlu, İstanbul 1967; Karapençe Voyvoda'ya Karşı, İstanbul 1967; Liseli Bir Kız Sevdim, İstanbul 1968; Aşka Susayan Dudaklar, İstanbul 1970; Şebnem, İstanbul 1970; Reyhan, İstanbul 1970; Yerdeki Bulutlar, İstanbul 1971; Dertli Kadınlar, İstanbul 1972; Herkesten Uzak, İstanbul 1973; Gülmeyi Unutanlar, İstanbul 1974; Kader, İstanbul 1975; Kadınım, İstanbul 1975; Şeyh Şamil, İstanbul 1977

**ÖZER, Meliha,** Cennet'e Doğru, İstanbul 1962

**ÖZGEN, Besim,** Yüzbaşı Kırbaç, İstanbul 1959

**ÖZGEN, M. Rasim,** Zaloğlu Rüstem, İstanbul 1962

**ÖZGENTÜRK, Ali,** At, İstanbul 1983

**ÖZGÜVEN, Fatih,** Esrarengiz Bay Kartoğlu, İstanbul 1990

**ÖZHAN, Cihat,** Vadiden Gelen Sesler, İstanbul 1953

**ÖZKAN, Hakkı,** Umutsuzlar, İstanbul 1965; Dönüş, İstanbul 1968; Sürtük, İstanbul 1973; Grevden Sonra, İstanbul 1976; İnci, İstanbul 1981

**ÖZKILAVUZ, Adnan,** Hışıroğlu Sokağı, Ankara 1973

**ÖZKİŞİ, Bahaeddin,** Köse Kadı, İstanbul 1974; Göç Zamanı, İstanbul 1975; Sokakta, İstanbul 1976; Uçaktaki Adam, İstanbul 1976

**ÖZKÖSE, Arzu,** Ortasından Bitiveren Aşk, İstanbul 2001

**ÖZLÜ, Demir,** Bir Uzun Sonbahar, İstanbul 1976; Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, İstanbul 1979; Bir Beyoğlu Düşü, İstanbul 1985; Berlin'de Sanrı, İstanbul 1987; Bir Yaz Mevsimi Romansı, İstanbul 1990; Tatlı Bir Eylül, İstanbul 1995

**ÖZLÜ, Tezer,** Yaşamın Ucuna Yolculuk,İstanbul 1984; Çocukluğun Soğuk Geceleri, İstanbul 1986

**ÖZMANAV, Kemal Bekir,** Yabancılar, İstanbul 1958; Kaçaklar, İstanbul 1961

**ÖZTÜRK, Aydın,** Bilirim Dayanır Yürek, İstanbul 1990

**ÖZTÜRK, Hüseyin Emin,** İpek Kuyruklu Uçurtma, 1989; Yaralı Keklik, İstanbul 1990

**ÖZÜKİL, İlhan,** Sensiz Yaşayamam, İstanbul 1944; Günah, İstanbul 1948

**ÖZYOLLU, Osman,** Buhranlı Yıllar, İstanbul 1965; Lanet Halkası, İstanbul 1967

**P**

**PAKKAN, Fahrettin,** Vahşet, İstanbul 1941; Kırbaç Yarası, İstanbul 1942; Seven Gülmez, İstanbul 1942; Alev Dağları, İstanbul 1943; Mabudun Kızı, İstanbul 1943; İlk Buse, İstanbul 1944; Günah Köprüsü, İstanbul 1944; Vahşi Fırtına, İstanbul 1958; Bakireler Plajı, İstanbul 1966

**PALA, Hüseyin,** Atmaca, İstanbul 1981; Sara Bir Terörist Kızı İdi, İstanbul 1986

**PAMİRTAN, S. Şükrü,** Toprak Mahkûmları, İzmir 1938

**PAMUK, Orhan,** Cevdet Bey ve Oğulları, İstanbul 1982; Sessiz Ev, İstanbul 1983; Beyaz Kale, İstanbul 1985; Kara Kitap, İstanbul 1990; Yeni Hayat, İstanbul 1994; Benim Adım Kırmızı, İstanbul 1998; Kar, İstanbul 2002

**PAYASLI, Aysel,** Yaşmaklı Gelinler, İstanbul 1964

**PAZARKAYA, Yüksel,** Ben Aramıyorum, İstanbul 1990

**PEKEL, Lale,** Zamansız Sarardı Benim Hayatım, İstanbul 1987

**PEKGİRGİN, Vedat,** Beni Mahvettiler, İstanbul 1954; Lekeli İzdivaç, İstanbul 1954

**PEKŞEN, Yalçın,** Köpeği Isıran Adamın Peşinde, İstanbul 1989; Sönen Alev, İstanbul 1938; Yaz Yağmuru, İstanbul 1940; Ana-Kız, İstanbul 1941; Ben Vurmadım, İstanbul 1941; Kızıl Vazo, İstanbul 1941; Aşkın Doğuşu, İstanbul 1944; Atmaca, İstanbul 1944; Yıldız Tepe, İstanbul 1945; Dar Yol, İstanbul 1949; Üç Kadının Romanı, İstanbul 1954; Kırkıncı Oda, İstanbul 1958; Gecenin Ucundaki Işık, İstanbul 1963; Güz Şarkısı, İstanbul 1966; Evli Bir Kadının Günlüğünden, İstanbul 1971; Üç Yirmi Dört Saat, İstanbul 1977; Üç Kadın, İstanbul 1987; Kurtlar, İstanbul 1991; Mektup, 1994

**PERİM, Behçet,** Balkan Çiçekleri, İstanbul 1938

**Peyami Safa,** Sözde Kızlar, İstanbul 1923; Şimşek, İstanbul 1923; Alnımın Kara Yazısı, İstanbul 1924; Bir Akşamdı, İstanbul 1924; Mahşer, İstanbul 1924; Cânân, İstanbul 1925; Şimşek, İstanbul

1928; Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, İstanbul 1930; Fatih-Harbiye, İstanbul 1931; Attila, İstanbul 1931; Bir Tereddüdün Romanı, İstanbul 1933; Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, İstanbul 1949; Biz İnsanlar, İstanbul 1952; Yalnızız, İstanbul 1951

**PINAR, Saffettin,** Bir Uzaylının Söyledikleri, İstanbul 1980; Uzaylılar ve İnsanlar, İstanbul 1981

**PINAR, Sedat,** İhtiras Heykeli, İstanbul 1949

**POĞDA, M. Sadık,** Bulgar Sadık, İstanbul 1938

**POLAT, Ömer,** Saragöl, İstanbul 1974; Dilan, İstanbul 1976; Mahmudo ile Hazel, İstanbul 1973

**POLAT, Rıza,** Özlem, Ankara 1943

**PULTAR, Gönül,** Dünya Bir Atlı Karınca, İstanbul 1979

R

**RAGIB, Şevki,** İçimizden Biri, İstanbul 1936; Dişi Örümcek, İstanbul 1937; Efeler, İstanbul 1938; Yaralı Kurt, İstanbul 1944

**REBİA, Arif,** Kadın Tipleri, İstanbul 1935

**Recaizade Mahmut Ekrem,** Araba Sevdası Yahut Bihruz Bey'in Aşıklığı, İstanbul 1898

**Reşat Enis (AYGEN),** Kanun Namına, İstanbul 1932; Gonk Vurdu, İstanbul 1933; Gece Konuştu, İstanbul 1935; Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, İstanbul 1939; Toprak Kokusu, İstanbul 1944; Ekmek Kavgası, İstanbul 1948; Ağlama Duvarı, İstanbul 1949; Despot, İstanbul 1957; Yolgeçen Hanı, İstanbul 1959; Sarı İt, İstanbul 1968

**Reşat M.,** Başım Dönüyor, İstanbul 1933

S

**Sabahattin Ali,** Kuyucaklı Yusuf, İstanbul 1937; İçimizdeki Şeytan, İstanbul 1940; Kürk Mantolu Madonna, İstanbul 1943

**SABUNCU, Sevgi,** Yürümek, İstanbul 1970

**SADIK, Abdullah,** Alman Gelin, İstanbul 1985

**SADIK, Fehmi,** Kır Armağanı, İstanbul 1933

**Sadi Kul,** Bir Kıvılcım Daha Düştü, İstanbul 1983

**Sadri ERTEM,** Çıkınklar Durunca, İstanbul 1931; Bir Varmış Bir Yokmuş, İstanbul 1933; Düşkünler, İstanbul 1935; Yol Arkadaşları, İstanbul 1945

**SAFA, Behçet,** Semra'nın İki Kocası, İstanbul 1944; Şeytanın Piçi, İstanbul 1944; Şeytan, İstanbul 1944; Bir Aşkın Peşinde, İstanbul 1944

**Safiye Erol,** Kadıköy'ün Romanı, İstanbul 1939; Ülker Fırtınası, İstanbul 1944; Ciğerdelen, İstanbul 1947

**SAFRA, İlhami,** Yeşil Babanın Tesbihi, İstanbul 1944; Bir Aşkın İntikamı, İstanbul 1945; Saraylının Kızları, İstanbul 1945

**Safvet Nezihi,** Zavallı Necdet, İstanbul 1900; Kadın Kalbi, İstanbul 1902; Teehhül Aleminde, İstanbul 1903; Kadınlar Arasında, İstanbul 1908; Hamzad, İstanbul 1909; Müessib, İstanbul 1911

**Safveti Ziya,** Salon Köşelerinde, İstanbul 1912

**SAM, Kerim,** İmparatoriçe, İstanbul 1948

**SAMANCIĞIL, Kemal,** Mezarın Kızı, İstanbul 1946

**Samipaşazade Sezai,** Sergüzeşt, İstanbul 1889

**SANAY, Recai,** Mezardan Çıkanlan Kız, İstanbul 1948

**SARAÇ, Handan,** Sarı Defter, İstanbul 1989

**SARIALİOĞLU, Y. Atilla,** Kana Giren Toprak, İstanbul 1970

**SARİİBRAHİMOĞLU, İbrahim,** Ocak Taşı, İstanbul 1968

**SARIYÜCEL, Hasan Latif,** Beyaz Kanatlı Kuş, İstanbul 1990; Evime Dönüyorum, İstanbul 1991

**SARUHAN, Salih,** İnsan Avcıları, İstanbul 1985

**Savaş, Metin,** Efendi Dayının Kozalakları, İstanbul 2000.

**SAVCI, Salim,** Bizim Kuşak, Ankara 1981; İçimizden Biri, Ankara 1983; Bu Çocuk, Ankara 1984; Saz Az, Ankara 1985

**SAY, Ahmet,** Kocakurt, İstanbul 1976

**SAYAR, Abbas,** Yılkı Atı, İstanbul 1970; Çelo, İstanbul 1972; Can Şenliği, İstanbul 1974; Dik Bayır, İstanbul 1984; Tarla Başı Salkım Saçak, İstanbul 1987; Anılarda Yumak Yumak, İstanbul 1990

**SAYGIN, Selma,** Bir Rüzgâr Esti, Ankara 1987

**Sedat Simavi,** Fujiyama, İstanbul 1934

**SEDES, Selami İzzet,** Geceye Aşık, İstanbul 1922; Gönül Sarmaşıkları, İstanbul 1925; Ağustos Böceği, İstanbul 1926; Bir Dans Gecesi, İstanbul 1926; Gönül Avcısı, İstanbul 1926; Menekşe Demeti, İstanbul 1926; Aşkım Günahımdır, İstanbul 1929; Külkedisi Evlendi, İstanbul 1931; Deli, İstanbul 1933; Fadime, İstanbul 1933; Küçük Hanımın Kısmeti, İstanbul 1933; Kalbimin Romanı, İstanbul 1934; Canım Ayşe, İstanbul 1934; Okşanmayan Kadın, İstanbul 1944

**Selahattin Enis,** Sara, İstanbul 1923; Zaniyeler, İstanbul 1923; Cehennem Yolcuları, İstanbul 1926

**SELÇUK, İlhan,** Yüzbaşı Selahattin'in Romanı, İstanbul 1973; Düşünüyorum Öyleyse Vurun, İstanbul 1984

**SELİMOĞLU, Zeyyat,** Tutkunun Köşeleri, İstanbul 1982

**SEMİHA, Cemal,** Aşk, İstanbul 1936

**SEPETÇİOĞLU, M. Necati,** Kilit, İstanbul 1971; Anahtar, İstanbul 1973; Kapı, İstanbul 1973; Konak, İstanbul 1974; Çatı, İstanbul 1974;

Üçler, Yediler, Kırklar, İstanbul 1975; Cevahir ile Sadık Çavuşun Buğday Kamyonu, İstanbul 1977; Bu Atlı Geçide Gider, İstanbul 1977; Karanlıkta Mum Işığı, İstanbul 1978; Dar Ağacı, İstanbul 1979; Ebem Kuşağı, İstanbul 1980; Geçitteki Ülke, İstanbul 1980; Güneşin Dört Köşesi, İstanbul 1983; Ve Çanakkale I/ Geldiler, İstanbul 1989; Ve Çanakkale II/ Gördüler, İstanbul 1989; Ve Çanakkale III/ Döndüler, İstanbul 1989; Kartal Mahpus, İstanbul 1990

**Serazat,** Aşk Ölürken, İstanbul 1987

**SERHAN, F. İrfan,** Karagöl, İstanbul 1979; Marziye, İstanbul 1979

**SERİM, İhsan,** Cemiyet Çemberi, Mersin 1944

**SERMET, Muhtar,** Kıvırcık Paşa, İstanbul 1933; Pembe Maşkahlı Kadın, İstanbul 1933; Harp Zenginini Gelini, İstanbul 1934

**SERTEL, S. Z.,** Çitra Roy ile Babası, İstanbul 1936

**SERTELLİ, İ. Fahrettin,** İstanbul'u Nasıl Aldık?, İstanbul 1930; Bizans'ın Son Günleri, İstanbul 1930; Deliler Saltanatı, İstanbul 1931; Hint Yıldızı Yogoda, İstanbul 1932; Sakın Beni Okuma, İstanbul 1932; Lawrens İstanbul'da, İstanbul 1932; Telli Haseki, İstanbul 1932; Üç Çiçek Bir Böcek, İstanbul 1932; Asya'dan Bir Güneş Doğuyor, İstanbul 1933; Sümer Hızı, İstanbul 1933; Amerika'ya Kaçırılan Türk Kızı, İstanbul 1937; Barbaros'un Ölümü, İstanbul 1937; Pınar başında Ölen Kız, İstanbul 1938; Bir Deli Kızın Hatıra Defteri, İstanbul 1943

**SERTOĞLU, Murat,** Komitacının Aşkı, İstanbul 1943; Yapraklar Dökülürken, İstanbul 1945; Teodora, İstanbul 1948; Teodora'nın Ölümü, İstanbul 1950; Bizans Alevler İçinde, İstanbul 1956; Dağlar Rasputini Gavur İmam, İstanbul 1959; Bizanslı Aspasya, İstanbul 1960; Mustafa Sagır, İstanbul 1963; Kerbelâ, İstanbul 1963; Çakırcalı Mehmet Efe, İstanbul 1965; Baltacı ile Katerina, İstanbul 1966; Bulgar Sadık, İstanbul 1966; Katerina'nın Gözyaşları, İstanbul 1967; Battal Gazi'nin Oğlu, İstanbul 1969; Battal Gazi'nin Torunu, İstanbul 1971

**SERVER, Bedii,** Cingöz Kafeste, İstanbul 1924; Cingöz Tehlikede, İstanbul 1924; Elmaslar İçinde, İstanbul 1924; Kanlıca Vak'ası, İstanbul 1924; Kasa Başında, İstanbul 1924; Yangın Yerinde, İstanbul 1924; Altı Parmaklı, İstanbul 1925; Boğuk Ses, İstanbul 1925; Cesur Çocuklar, İstanbul 1925; Cingöz Geldi, İstanbul 1925; Cingöz'ün Esrarı, İstanbul 1925; Çocukları Çalan, İstanbul 1925; Düşman Şakası, İstanbul 1925; Esrarlı Köşk, İstanbul 1925; Kadın Cinayeti, İstanbul 1925; Kâğıthane Faciası, İstanbul 1925; Kartal Pençesi, İstanbul 1925; Yeraltındaki Ölü, İstanbul 1925; Zıpçıktılar, İstanbul 1925; Bir Genç Kızın Sergüzeşti, İstanbul 1926; O Kadınlar, İstanbul 1926; Ben, Sen, O, İstanbul 1926; Hey Kahpe Dünya, İstanbul 1927; Karım ve Metresim, İstanbul 1927; Hep Senin İçin, İstanbul 1934; Çalınan Gönül, İstanbul 1935; Arsen Lüpen İstanbul'da, İstanbul 1935; Sabahsız Geceler, İstanbul 1935; Cumbadan Rumbaya, İstanbul 1936; Dizlerine Kapansam, İstanbul 1937; Korkuyorum, İstanbul 1938; Uçurumda Bir Kız, İstanbul 1940; Rüya Gibi, İstanbul 1941; Alnımın Kara Yazısı, İstanbul 1941; Selma ve Gölgesi, İstanbul 1941; Fırtına Gecesi, İstanbul 1943; Kanlı Günler, İstanbul 1943; Kucaktan Kucağa, İstanbul 1943; İkimiz, İstanbul 1943; Ateş, İstanbul 1944; Cingöz Recai, İstanbul 1944; Ben Casus Değilim, İstanbul 1945; O Gece, İstanbul 1947; Kral Faruk'un Elmasları, İstanbul 1955

**SEVENGİL, R. Ahmet,** Çıplaklar, İstanbul 1936; Açlık, İstanbul 1937; Perdenin Arkası, İstanbul 1941

**SEVİLEN, Nafiz,** Buseden Kadın, Eskişehir 1947

**SEVİNÇGÜL, Ökkeş,** Çırpınış, İstanbul 1983; Takip, İstanbul 1984

**SEY SÖZEN, Vasfi,** Civelek Osman, İstanbul 1984

**SEYDA, Mehmet,** Bir Gün Büyüyeceksin, İstanbul 1956; Yaş Ağacı, İstanbul 1958; Ne Ekersen, Ankara 1959; Beyaz Duvar, İstanbul 1962; Cinsel Oyun, İstanbul 1965; Sultan Döşeği, İstanbul 1969; Köroğlu, İstanbul 1969; Nemrut Mustafa, İstanbul 1969; Süeda Hanımın Ortanca Kızı, İstanbul 1970; Yanartaş, İstanbul 1970; İhtiyar Gençlik, İstanbul 1971; İçe Dönük ve Atak, İstanbul 1973; Gerçek Dışı, İstanbul 1976; Kapatma, İstanbul 1982; Mavi Siyah Aşk, İstanbul 1989

**SEZER, Muzaffer,** Hekim Aşkı, İstanbul 1953

**SEZER, Osman Nuri,** Suskun Toplum, Ankara 1987

**SEZER, Sevda,** Rukiye Hatun, İstanbul 1957; Abbase, İstanbul 1959; Saltanat Rüzgârları, İstanbul 1962; Aşk ve Saltanat, İstanbul 1967; Sonya'nın Aşkı, İstanbul 1972; Sonya, İstanbul 1973

**SİM'ER, Ahmet Kurt,** Sükût, Bursa 1939

**SİNOPOĞLU, Behzad,** Kan ve Sevgi, Ankara 1945

**SİREN, C. Sait,** Kırık Halkalar, İstanbul 1959

**SİPAHİOĞLU, Ali,** İçli Kalpler, İstanbul 1953

**SOKO, Z. Şakir,** Battal Gazi, İstanbul 1953; Battal Gazi, İstanbul 1957; Büyük Türk Kahramanı Battal Gazi'nin Maceraları, İstanbul 1956; Seyyid Battal Gazi'nin Efsanevî Maceraları, İstanbul 1956; Nasrettin Hoca, İstanbul 1956; Kerbelâ'nın İntikamı, İstanbul 1957; Kerbelâ Vakası, İstanbul 1957

**SOLELLİ, Sezai,** Kadınlar Merdiveni, İstanbul 1956; Yorgun Kadınlar, İstanbul 1957; Yabancı Kapılar, İstanbul 1978

**SOLOK, Cevdet Kudret,** Sınıf Arkadaşları, İstanbul 1943; Havada Bulut Yok, İstanbul 1958

**SOMAR, Nezahat,** Ziha Abla, İstanbul 1948

**SONER, M. V.,** Medeniyet Sönüyor, İstanbul 1946; Sana Acıyorum, İstanbul 1946

**SOYALP, Özden,** Asmalar Artık Ağlamıyor, İstanbul 2001

**SOYLON, Zeki,** Makber Gülü, İstanbul 1981

**SOYSAL, Sevgi,** Yürümek, İstanbul 1970; Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Ankara 1973; Şafak, İstanbul 1975; Hoş Geldin Ölüm Tutkulu Pençem, Ankara 1980

**SÖNMEZ, Tekin,** Kadınlar Vardır, İstanbul 1991; Söylence Berlin, İstanbul 1992

**SÖZEN, Suzan,** Kiralık Ruh, İstanbul 1952; Sana Döneceğim, İstanbul 1952; Sanera, İstanbul 1959; Dördüncü Murat, İstanbul 1962; Batmayan Güneş, İstanbul 1963

**SÖZEN, Suzan,** İlahlar Affetmez, İstanbul 1967

**SÖZER,** Önay, Öteki, İstanbul 1981

**STARA, Ahmet Kurt,** Koruyucu Melekleri, İstanbul 1985

**SU, Mükerrem Kâmil,** Sevgim ve Istırabım, İstanbul 1934; Bu Kalp Duracak, Balıkesir 1935; Dinmez Ağrı, İstanbul 1937; Istıranca Eteklerinde, İstanbul 1939; Sus Uyanmasın, İstanbul 1939; Çırpınan Sular, İstanbul 1941; Ateşten Damla, İstanbul 1942; Sızı, İstanbul 1943; Uyuyan Hatıralar, İstanbul 1944; Uzaklaşan Yol, İstanbul 1944; Gizlenen Acılar, İstanbul 1944; Büyük Rüzgâr, İstanbul 1945; Kaybolan Ses, İstanbul 1945; İnandığım Allah, İstanbul 1946; Bir Avuç Hatıra, İstanbul 1947; İhtiras, İstanbul 1948; Gençliğimin Rüzgârı, İstanbul 1955; Özlediğim Kadın, İstanbul 1958; Aynadaki Kız, İstanbul 1962; Ayrı Dünyalar, İstanbul 1964; Ben ve O, İstanbul 1970; Küçük Dünyalar, İstanbul 1981

**Suat Derviş, (BARANER),** Kara Kitap, İstanbul 1920; Ahmet Ferdî, İstanbul 1923; Behire'nin Talipleri, İstanbul 1923; Hiçbiri, İstanbul 1923; Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, İstanbul 1923; Buhran Gecesi, İstanbul 1924; Ben mi?, İstanbul 1924; Fatma'nın Günahı, İstanbul 1924; Gönül Gibi, İstanbul 1928; Emine, İstanbul 1931; Hiç, İstanbul 1939; Çılgın Gibi, İstanbul 1945; Ankara Mahpusu, İstanbul 1968; Fosforlu Cevriye, İstanbul 1957

**Suat Muammer,** Kıskanç Gözler, İstanbul 1924

**SÜGEN, Yücel,** Karanlık Güçler, İstanbul 1987

**SÜLÜK, Sami,** Bir Kır Çiçeği Gibi, Ankara 1988

**SÜMER, Dinçer,** Bozuk Bir Şey, İstanbul 1981

**SÜMER, Mualla,** Yaşamak Diye Bir Şey, İstanbul 1986; Ve Yalnızlık Vardı, İstanbul 1987

**SÜRMELİ, İhsan Fikri,** Kaderin Acı Oyunu, İstanbul 1984

**Ş**

**ŞAFAK, Elif,** Pinhan, İstanbul 1997; Şehrin Aynaları, İstanbul 1999; Mahrem, İstanbul 2000; Bit Palas, İstanbul 2002

**ŞAHAP, Sıtkı,** Gün Görmeyen Sokak, İstanbul 1958; Toprak, İstanbul 1962; Gökkuşağı, İstanbul 1965; Asroz Değirmeni, İstanbul 1967; Kimin İçin, İstanbul 1967

**Şahbenzâde Ahmet Hilmi,** Âmâk-ı Hayâl, İstanbul 1908; Öksüz Turgut, İstanbul 1910

**ŞAHİN, Osman,** Başaklar Gece Doğar, 1992; Fırat'ın Sırtındaki Kan, 1995

**ŞAHİN, Remzi,** Ankara Oteli, Ankara 1979

**ŞAHİNKAYA, Sındım,** Acı Oyun, İstanbul 1986

**ŞAKİR, İsmet Z.,** Beni Anlayamadı, İstanbul 1944

**ŞANCI, Cem,** Aşkatür, İstanbul 2002

**ŞAPOLYO, E. Behnan,** Alas, Ankara 1934; Ayşim, İstanbul 1934; İnkılâp Ötkünçleri, İstanbul 1934; Anadolu Fatihi Alparslan, İstanbul 1951; Lale Devrinde Şair Nedim'in Aşkı, İstanbul 1952; Fatih İstanbul Kapılarında, İstanbul 1953; Yayla Gülü, İstanbul 1955; Afşin, İstanbul 1962; Ayrı Dünyalar, İstanbul 1964; Kılıç Arslan, İstanbul 1966

**Şemsettin Cem,** Yalnız Bir Bahar, İstanbul 1932

**Şemsettin Sami,** Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, İstanbul 1872

**ŞENALTI, Necmiye,** Son Yalan, İstanbul

**ŞENBALKAN, Şadıman,** Öyleyse Hürmanist Değilim, İstanbul 2001

**ŞENLER, Şule Yüksel,** Hidayet, İstanbul 1969; Huzur Sokağı (2 cilt), İstanbul 1970-1973; Gençliğin Istırabı, İstanbul 1970; Bize Ne Oldu?, İstanbul 1970; Sağ El, İstanbul 1970; Yılanla Tılkı, İstanbul 1970; Her Şey İslâm İçin, İstanbul 1974

**ŞENLİKOĞLU, Emine,** Gençliğin İmanını Sorularla Çaldılar, İstanbul 1984; Bize Nasıl Kıydınız, İstanbul 1985; Mahkum Duygular, İstanbul 1985; Ne Olur İhanet Etme, İstanbul 1990; Maria, İstanbul 1993; İdamlık Genç, İstanbul 1993; Ben Kimin Kurbanıyım, İstanbul 1995; Sabıkalı ve Dul, İstanbul 1995

**ŞENSOY, Ferhan,** Kazanç Yokuşu, İstanbul 1978; Ayna Merdiven, İstanbul 1986

**ŞENTÜRK, Ahmet Tufan,** Pusu, İstanbul 1995

**ŞENYENER, Şebnem,** Bir Türk Casusunun Mektupları, İstanbul 2001

**ŞEREF, M. Tahir,** Mehtap Melekleri, İstanbul 1964

**ŞERMET, Murat,** İlk Özgürlükler, İstanbul 2001
**ŞİMŞEK, Hüseyin,** Ayrımı Bol Bir Yol, İstanbul 1987
**ŞİMŞEK, M. İhsan,** İpin Ucu, İstanbul 1955; Obanın Töresi, İstanbul 1981
**Şükufe Nihal (BAŞAR),** Renksiz Istırap, İstanbul 1928; Yakut Kayalar, İstanbul 1931; Çöl Güneşi, İstanbul 1933; Yalnız Dönüyorum, İstanbul 1938; Domaniç Dağlarının Yolcusu, İstanbul 1946; Çölde Sabah Oluyor, İstanbul 1951

T

**TAHİROĞLU, Tayyar,** Evinin Ciğeri, İzmir 1985
**TALU, Ercüment Ekrem,** Evliyâ-yı Cedid, İstanbul 1920; Asriler, İstanbul 1922; Kopuk, İstanbul 1922; Gün Batarken, İstanbul 1922; Sabir Efendinin Gelini, İstanbul 1922; Kan ve İman, İstanbul 1924; Şevketmeab, İstanbul 1925; Kız Ali, İstanbul 1926; Kundakçı, İstanbul 1926; Meşhedi ile Devrialem, İstanbul 1927; Gemi Aslanı, İstanbul 1928; Kodaman, İstanbul 1934; Meşhedi Aslan Peşinde, İstanbul 1934; Papeloğlu, İstanbul 1938; Beyaz Şemsiyeli, İstanbul 1939; Bu Gönül Böyle Sevdi, İstanbul 1941; Çömlekoğlu ve Ailesi, İstanbul 1945
**TALUY, H. Ziya,** Yüzler ve Maskeler, İstanbul 1945
**TAN, A. Tahir,** Yarım Adam, İstanbul 1946
**TAN, Hıfzı,** Fato, Eskişehir 1944
**TAN, M. Turhan,** Ali Maceralar, İstanbul 1912; Kadın Avcısı, İstanbul 1923; Cehennemden Selam, İstanbul 1928; Gönülden Gönüle, İstanbul 1931; Sevinç Han, İstanbul 1931; Üç Ay Yatakta, İstanbul 1934; Cem Sultan, İstanbul 1935; Timurlenk, İstanbul 1935; Akından Akına, İstanbul 1935; Viyana Dönüşü, İstanbul 1936; Hint Denizlerinde Türkler, İstanbul 1939; Safiye Sultan, İstanbul 1939; Krallar Avlayan Türk, İstanbul 1944; Osmanlı Rasputini Cinci Hoca, İstanbul 1962; Cengiz Han, İstanbul 1962
**TANALTAY, Suna,** Önce Sevgi Vardı, İstanbul 1987
**TANAYLI, Sedat,** Güneyin Çocukları, İstanbul 1981
**TANCA, Vedat,** Belki Bir Gün, İstanbul 1945; Fırtınalar Önünde, İstanbul 1947
**TANGÜNER, Nihat,** Dişi Kurt, Adana 1944; O Benim Babam Değil, Adana 1944; Allahsız Kadın, Ankara 1945; Sarhoş Şehir, Ankara 1946
**TANPINAR, A. Hamdi,** Huzur, İstanbul 1949; Saatleri Ayarlama Enstitüsü, İstanbul 1962; Sahnenin Dışındakiler, İstanbul1973; Mahur Beste, İstanbul 1975; Aydaki Kadın, İstanbul 1987
**TANSU, Semih Nazif,** Emir Süleyman, İstanbul 1957; Çarlara Baş Eğmeyen Dağlı Şeyh Şamil, İstanbul 1963; Bebekte Akşam Oldu, İstanbul 1965
**TARUS, İlhan,** Karınca Yuvası, İstanbul 1952; Yeşilkaya Savcısı, İstanbul 1955; Var Olmak, İstanbul 1957; Duru Göl, Ankara 1961; Hükümet Meydanı, İstanbul 1962; Vatan Tutkusu, İstanbul 1967
**TAŞ, Mahir,** Ay Gözetleme Komitesi, İstanbul 1987
**TAŞYIL, A. İhsan,** Bırakma Beni, İstanbul 1944
**TEK, Müfide Ferit,** Aydemir, İstanbul 1918; Pervaneler, İstanbul 1924
**TEKDÖNER, Armağan,** Ceza Kuşağı, İstanbul 2001
**TEKİL, Süleyman,** Horoz Ahmet, İstanbul 1987
**TEKİN, Latife,** Sevgili Arsız Ölüm, 1983; Berçi Kristin Çöp Masalları, İstanbul 1984; Gece Dersleri, İstanbul 1986; Buzdan Kılıçlar, İstanbul 1989; Aşk İşaretleri, İstanbul 1995; Ormanda Ölüm Yokmuş, İstanbul 2001
**TEKİN, Osman,** Kıyılamayan Nikâhlar, İstanbul 1963
**TEKİN, Sadık,** Okyanus Ötesinde, İstanbul 1988; Bir Soluk Cennet, İstanbul 1988
**TEPEDELENLİOĞLU, Nizamettin Nazif.,** Deli Deryalı, İstanbul 1928; Kara Davut, İstanbul 1928; Kolkola, İstanbul 1928; Karlı Dağlar, İstanbul 1945
**TERZİOĞLU, Fidan,** Hayat Roman, İstanbul 2001
**TEZ, Bekir İlhami,** taşlı Tarladaki Ev, İstanbul 1984
**TEZER, Ayşe N.,** Güz Güneşi, İstanbul 1985
**TEZER, Özlü,** Çocukluğun Sokak Geceleri, İstanbul 1980; Yaşamın Ucuna Yolculuk, İstanbul 1984; Kalanlar, İstanbul 1990
**TİMUÇİN, Afşar,** Yarına Başlamak, İstanbul 1975; Gece Gelen Eski Dost, İstanbul 1980; Gece Güzel Sevdalı, İstanbul 1984; Neden Bazı Akşamlar, İstanbul 1985; Kıyılar Durunca, İstanbul 1984
**TİMUR, Saadet,** Bu Kadar Değilim, İstanbul 1963
**TİRİŞOĞLU, Hulusi,** Kara Abdurrahman, İstanbul 1953
**TOKATLI, Atilla,** Ölü Ordunun Generali, İstanbul 1986 (Necdet Sandar ile birlikte); Devrimcinin Ölümü, Ankara 1987
**TOKAY, Güzide Hoşgör,** Falcı, İstanbul 2001
**TOKSÖZ, Birsen,** Aşk Mabedi, Ankara 1968
**TOLBAŞ, Ayşe Hayriye,** Hıçkırık Demeti, İstanbul 1985
**TOPÇU, Alaattin,** Zamandışı Sevişmek, İstanbul 2001
**TOPÇU, Turgut,** Aşk Kurbanları, İstanbul 1981; Bürokrasi Çıkmazı, İstanbul 1982; İsyan, İstanbul 1983; Çark, İstanbul 1985
**TOPRAK, Ömer Faruk,** Tuz ve Ekmek, İstanbul 1973
**TOPTAŞ, Hasan Ali,** Sonsuzluğa Nokta, İstanbul 1993; Gölgesizler, İstanbul 1995; Kayıp Hayaller Kitabı, İstanbul 1996; Bin Hüzünlü Haz, İstanbul ?
**TOPUZ, Hıfzı,** Meyyale, İstanbul 1998; Taif'te Ölüm, İstanbul 1999; Paris'te Son Osmanlılar, İstanbul 1999; Eski Dostlar, İstanbul 2000; Hatice Sultan, İstanbul 2000; Gazi ve Fikriye, İstanbul 2001

**TOROS, Demir,** Beyoğlu'nda Balıkların Ayak Sesleri, İstanbul 2001
**TOSUNER, Necati,** Sancı... Sancı, İstanbul 1977
**TOY, Erol,** Toprak Acıkınca, İstanbul 1968; Acı Para, İstanbul 1970; Azap Ortakları, İstanbul 1973; İmparator, İstanbul 1974; Kördüğüm, İstanbul 1974; Son Seçim, İstanbul 1976; Bal Tutanlar, İstanbul 1976; Göz Bağı, İstanbul 1976; Doruktaki Öfke, İstanbul 1977; Kuzgunlar ve Leşler, İstanbul 1978; Zor Oyun, İstanbul 1978; Iğrıp, İstanbul 1980; Kilit Taşı, İstanbul 1988; Yitik Ülkü I, İstanbul 1995; Yitik Ülkü II, İstanbul 1995
**TOZDUMAN, Aysel Zeynep,** İçimdeki Fırtına, İstanbul 1994
**TUĞCU, Kemalettin,** Saadet Borcu, İstanbul 1943; Hissiz Adam, İstanbul 1943; Uçurum, İstanbul 1945; Küçük Sevgili, İstanbul 1946; Taş Yürek, İstanbul 1947; Sokak Çocuğu, İstanbul 1955; Düşkün Çocuk, İstanbul 1957
**TUNCAL, Fatma,** Ömrümden Mısralar, Ankara 1987
**TUNCER, Cengiz,** Hacizli Toprak, İstanbul 1959; Kerkenez, İstanbul 1971
**TUNCER, Nazan,** Rüya, İstanbul 1944
**TUNÇER, Osman Nuri,** O Benim Elimde, İstanbul 1967
**TURAL, Ahmet,** Kumsaldaki Ateş, İstanbul 1987
**TURAN, Gül,** Gülün Dikeni, İstanbul 1995
**TURAN, Güven,** Dalyan, İstanbul 1978; Yalnız mısınız?, İstanbul 1987; Soğuk Tüylü Martı, İstanbul 1992
**TURAN, Rahmi,** Fatih'in Fedaisi Kar Murat ve Vahşi Güzel, İstanbul 1987; Aşk ve Kan, İstanbul 1988
**TURAN, Seyfettin,** Tanrı Müjdecisi, İstanbul 1948
**TURHALLI, Hüseyin,** Özgürlük Türküsü, İstanbul 2001
**TURHAN, Naile,** Geri Dönülmeyen Yol, İstanbul 1979
**TURHAN, Nesrin,** Elif Yağdı Ben Islandım, İstanbul 2001
**TUTKUN, Mesut,** Biz İnsan Değil miyiz?, İstanbul 1966
**TUŞALP, Erbil,** Önce Çocuklar Öldü, İstanbul 1990
**TÜLBENTÇİ, F. Fazıl,** Sabahtan Bir Saat Evvel, İstanbul 1932; Sehadlerin Çocuğu, Ankara 1947; Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, Ankara 1947; Barbaros Hayrettin Geliyor I-II, Ankara 1949; Osmanoğulları, İstanbul 1952; Sultanların Aşkı, İstanbul 1952; İstanbul Kapılarında, İstanbul 1954; Şah İsmail, İstanbul 1956; Turgut Reis, İstanbul 1958; Mermer Köşkün Sahibi, İstanbul 1959; Hürrem Sultan, İstanbul 1960; Kanuni Sultan Süleyman, İstanbul 1962; Şanlı Kadırgalar, İstanbul 1963; Cem Sultan, İstanbul 1963; Sultan Yıldırım Beyazıt, İstanbul 1967; İstanbul'un Fethi, İstanbul 1984
**TÜMER, Nezahat,** Onu Unutamadım, Ankara 1963
**TÜRKALİ, Vedat,** Bir Gün Tek Başına, İstanbul 1975; Mavi Karanlık, İstanbul 1983; Yeşilçam Dedikleri Türkiye, İstanbul 1986; Tek Kişilik Ölüm, İstanbul 1990; Güven, İstanbul 2000
**TÜRKKAN, Mehmet,** Ölüm Aşıp Giderken, İstanbul 2001
**TÜRKMEN, Faik,** Fatih'in Zaferi, İstanbul 1953
**TÜRKÖZ, Birsen,** Merhaba Umut, İstanbul 1985
**TÜRKUĞUR, Müveddet,** Ege Kıyılarında, Mersin 1956
**TÜZÜN, Kemal,** Uzaklaşan kadın, İstanbul 1945

U

**UÇKAN, Kasım,** Onlar Sonra İnsandır, İstanbul 1990
**UÇUK, Cahit,** Kirazlı Pınar, İstanbul 1936; Dikenli Çit, İstanbul 1937; Kırmızı Balıklar, İstanbul 1946; Küçük Ev, İstanbul 1946; Siyah Dantelli Şemsiye, İstanbul 1956; Kanlı Düğün, İstanbul 1956; Gümüş Kanıt, İstanbul 1962; Unutmayacaktı, İstanbul 1964; Değirmen Taşı, İstanbul 1966; Özlem Şarkısı, İstanbul 1968; Hep Yarın, İstanbul 1968; Gecenin Bu Saatinde, İstanbul 1968; Güneş Kokusu, İstanbul 1973; Bıraktığı Yerden, İstanbul 1973; Bir İmparatorluk Çökerken, 1995
**UĞURKAN, Ümit Yücel,** Uzaydaki Gizem, İstanbul 1985
**ULUNAY, Refi Cevat,** Köle, İstanbul 1942; Dağlar Kralı, İstanbul 1955; Sayılı Fırtınalar, İstanbul 1955; Bir Başka lem, İstanbul 1964
**ULUŞAN, Talip,** Bir Köyün Hikâyesi, İstanbul 1982; Hayatım Roman, 1989
**URAS, M. Tevfik,** Dağlar Arasındaki Cennet, İstanbul 1955; Denizle Başbaşa, İstanbul 1967
**UŞAKLIGİL, Halit Ziya,** Bir Ölünün Defteri, İstanbul 1889; Nemide, İstanbul 1889; Ferdi ve Şürekası, İstanbul 1894; Maî ve Siyah, İstanbul 1897; Aşk-ı Memnu, İstanbul 1900; Kırık Hayatlar, İstanbul 1924
**UYAR, Mehmet,** Karmaşa, İstanbul 1985
**UYAR, Tomris,** Ödeşmeler, İstanbul 1982
**UYSAL, Hasan,** Gizli Örgüt Nasıl Kurulur?, İstanbul 1987; Haymatlas Nasıl Yapılır?, İstanbul 1988
**UYSAL, Hayrettin,** Yollar Çamur, İstanbul 1960
**UZCAN, Dilek,** Fadik, İstanbul 1965
**UZMAY, Mualla,** Lise Arkadaşları, İstanbul 1959; Yaş On Yedi, İstanbul 1963
**UZUN, Gülsüm,** Çöl Lalesi, İstanbul 1990
**UZUNER, Buket,** İki Yeşil Su Samuru, İstanbul 1991; Balık İzlerinin Sesi, İstanbul 1992; Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri, İstanbul 1997; Gelibolu, İstanbul 2001
**UZUNGÜNGÖR, İhsan,** Zindan Hayatı, İstanbul 1988

**UZUNKAYA, Şehabettin,** Aşk Çığlıkları, İstanbul Ankara 1944; Namus Pazarı, Giresun 1953; Seyyit Vakkas, Giresun 1961
**UZUNYAYLALI, M. Talat,** Sabrın Suskun Sesi, İstanbul 1992; Taht ve Baht, İstanbul 1995

Ü

**ÜÇKARIŞOĞLU, Suna,** Deligonca, İstanbul 2002
**ÜÇTUĞ, Yıldırım,** Çapraz Ateş, İstanbul 2001
**ÜLKEN, Hilmi Ziya,** Posta Yolu, İstanbul 1941; Yarım Adam, İstanbul 1941
**ÜLKER, Nadir,** Hoş Geldin Huzur, İstanbul 1984
**ÜLKÜ, Cahit,** Pargalı İbrahim Paşa, İstanbul 2001
**ÜNAL, Tahsin,** Şehitler ve Gaziler, İstanbul 1952
**ÜNAL, Ümit,** Kuyruk, İstanbul 2001
**ÜNEN, Nurettin,** Şef Geliyor, İstanbul 1956
**ÜNLÜ, Şemsettin,** Yukarı Şehir, İstanbul 1986; Toprak Kurşun Geçirmez, İstanbul 1988; Yüz Uzun Yıl, İstanbul 1993
**ÜNSAL, Artun,** Kâmil ile Meryem'e Dair, İstanbul 1990
**ÜNVER, Mehmet,** Bir Kuzgun Yaz, İstanbul 2002
**ÜRGÜPLÜ, Edip Suat,** Mağrur ve Sefil, İstanbul 1967
**ÜSTÜN, Nevzat,** Çıplak, İstanbul 1966

V

**VL, Nurettin,** Aşkın Birinci Şartı, İstanbul 1930; Küçük İlanlar, İstanbul 1933; Karacaahmet'in Esrarı, İstanbul 1933; Kardeş Katili, İstanbul 1933; Pembe Pırlanta, İstanbul 1933; Leke, İstanbul 1933; Öldüren Kim?, İstanbul 1934; Seni Satın Aldım, İstanbul 1938
**VALİ, Estraya Seva, Kuşkunun Doğduğu Gün, İstanbul** 1995; Yalnız Sen, İstanbul 1995; Üç Günün Hatırası, İstanbul 1995
**VA-NU,** Unutamadım Seni, İstanbul 1943; Vurgun Peşinde, İstanbul 1944; Mazinin Yükü Altında, İstanbul 1946
**VAROĞLU, Hamdi,** Kocam, İstanbul 1938; Gurbet Yolu, İstanbul 1941; Kördüğüm, İstanbul 1944
**Vecihi (Mehmet),** Mihr-i Dil, İstanbul 1895; Mehcûre, İstanbul 1895; Hürrem Bey, İstanbul 1896; Sail, İstanbul 1896; Malik, İstanbul 1896; Mesudel, İstanbul 1896; Çoban Kızı, İstanbul 1896; Nedamet, İstanbul 1896; Hasbıhal, İstanbul 1897; Müjgan, İstanbul 1898; Hikmet, İstanbul 1898; Vuslat, İstanbul 1898; Sakıp, İstanbul 1898; Netice Yahut Bir Yetimin Sergüzeşti, İstanbul 1898; Feryat, İstanbul 1899; Hasta, İstanbul 1899; Harabe, İstanbul 1899; Akit, İstanbul 1899; Sevda-yı Masumane, İstanbul 1900
**VERDİ, İkbal,** Kafamdaki Adam, İstanbul 1958
**VERDİL, Vecdet,** Trablus Çöllerinde, İstanbul 1956
**VEREL, Oktay,** Kuklalar, İstanbul 1960; Havada Bahar Kokusu Var, İstanbul 1968; Maksat Vatan Kurtulsun, İstanbul 1970; Aslan Gibi Eşekler, İstanbul 1973; Şeytan Mağarası, İstanbul 1982

Y

**YAĞAN, Ayşe (Tek Özgüllü),** Istırap ve Aşk, Ankara 1972; Güzel Nilüfer, Ankara 1976; Bayan Güller, İstanbul 1977
**YAĞCI, Öner,** Kardelen, İstanbul 1987; Turnalar, İstanbul 1987; Gökyüzüne Akan Irmak, İstanbul 1989; Yediveren, İstanbul 1995
**YALÇIN, Hüseyin Cahit,** Nadide, Ankara 1892; Hayal İçinde, İstanbul 1901
**YALÇIN, İrfan,** Pansiyon Huzur, İstanbul 1975; Genelevde Yaz, İstanbul 1978; Ölümün Ağzı, İstanbul 1979; Fareyi Öldürmek, İstanbul 1980; Büyük Soytarı, İstanbul 1982
**YALSIZUÇANLAR, Sadık,** Yakaza, İstanbul 1992
**YAMAÇ, Ziya,** Mehmet, İstanbul 1979
**YANANGÖNÜL, Remzi,** Hepsi Yalan, Ankara 1953
**YAŞAR, İslam,** Yılanın Teri, İstanbul 1988
**Yaşar Kemal, (GÖĞÇELİ),** İnce Memed, İstanbul 1955, 2.Cilt 1969, 3.Cilt 1984, 4. Cilt 1987; Teneke, İstanbul 1951; Ortadirek, İstanbul 1960; Yer Demir Gök Bakır, İstanbul 1963; Üç Anadolu Efsanesi, İstanbul 1967; Ölmez Otu, İstanbul 1969; Akçasazın Ağaları, İstanbul 1964; Ağrı Dağı Efsanesi, İstanbul 1970; Binboğalar Efsanesi, İstanbul 1971; Çakırcalı Efe, İstanbul 1972; Demirciler Çarşısı Cinayeti, İstanbul 1974; Yusufçuk Yusuf, İstanbul 1975; Al Gözüm Seyreyle Salih, İstanbul 1976; Yılanı Öldürseler, İstanbul 1976
**Yaşar Kemal,** Filler Sultanı İle Kırmızı Sakallı Topal Karınca, İstanbul 1977; Kuşlar da Gitti, İstanbul 1978; Yağmurcuk Kuşu, İstanbul 1978; Allah'ın Askerleri, İstanbul 1979; Deniz Küstü, İstanbul 1979; Kimsecik, İstanbul 1980; Höyükteki Nar Ağacı, İstanbul 1982; Yağmurcuk Kuşu, İstanbul 1984; Kale Kapısı, İstanbul 1986; Karın Sesi, İstanbul 1991; Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana, İstanbul 1998
**YAŞIN, Özker,** Bütün Kapılar Kapandı, İstanbul 1954; Mücahitler, İstanbul 1971; Kıbrıs'ta Vuruşanlar, İstanbul 1974; Girne'de Yol Bağladık, İstanbul 1976; Kıbrıslı Kâzım, İstanbul 1978; Kıbrıs Benim Vatanım, İstanbul 1986; Zafer ve Barış, İstanbul 1988; Nevzat ve Ben, İstanbul 1997
**YAVUZ, Hilmi,** Taormina, İstanbul 1990; Bay K'nın Acayip Serüvenleri, İstanbul 1991
**YAVUZ, İ. Ulvi,** Dikenli Yollar, İstanbul 1976; Korkunun Bedeli, İstanbul 1980; Çalkantı, Ankara 1983; Son Kavşak, İstanbul 1984; Bahan Beklerken, İstanbul

1984; Kıyam Vakti, İstanbul 1985; Hasretin İlk Durağı, İstanbul 1989; Gönlüme Cemre Düştü, İstanbul 1991; Düşlerin Rengi Soldu, İstanbul 1993

**YAZGIÇ, Kâmil,** Türk Yıldızı Emine, Adapazarı 1937

**YAZICI, Mustafa,** Balıkların Gözyaşları, Trabzon 1992

**YAZICI, Sevim,** Nasıl Hizmetçilik Ettim, İstanbul 1957

**YAZMAN, M. Şevki,** Mehmetçik Avrupa'da, İstanbul 1940; Toros Çocuğu, İstanbul 1949

**YEĞİNOBALI, Nihal,** Mazi Kalbimde Bir Yaradır, İstanbul 1988

**YEL, Esen,** Demokrasi Sakız Çiğniyor, İstanbul 1987

**YENİSEY, İsmet,** Esrarengiz Sokak, İstanbul 1955; Kanlı Baskın, İstanbul 1955; Cehennem Dönüşü, İstanbul 1956

**YENİOBZLI, Nihal,** Mazi Kalbimde Bir Yazdı, İstanbul 1988

**YERLİ, Muharrem,** Doğmadan Batan Güneşler, Ankara 1987

**YERSEL, F. Şükrü,** Yayla Çocukları, İstanbul 1944

**YESARİ, Afif,** Dudakları Barut Kokuyordu, İstanbul 1963

**YEŞİLOVA, Mustafa,** Kopo, İstanbul 1978; Karasu, İstanbul 1981

**YEŞİM, Ragıp Şevki,** İçimizden Biri, İstanbul 1936; Dişi Örümcek, İstanbul 1937; Efeler, İstanbul 1938; Kenarın Dilberi, İstanbul 1953; Genç Osman, İstanbul 1964; Bizanslı Beyaz Güvercin, İstanbul 1964; Beyaz Atlı Sipahi, İstanbul 1964; Zümrüt Gözlü Sultan, İstanbul 1965; Kızıl Elma, İstanbul 1971; Ovaya İnen Şahin, İstanbul 1971

**YETKİN, Fevzi,** Dörtlerin Gecesi, Ankara 1990

**YETKİN, Gıyas,** Ateşten Ateşe, İstanbul 1969

**YILDIRIM, Cavit,** En Uzun Gece, İzmir 1987

**YILDIRIM, İbrahim,** Yaralı Kalmak, İstanbul 2001

**YILDIRIM, İsmail,** İbretoğlu, İstanbul 1968

**YILDIZ, Ahmet Günbay,** Yanık Buğdaylar, İstanbul 1974; Boşluk, İstanbul 1975; Çiçekler Susayınca, İstanbul 1975; Sitem, İstanbul 1978; Figan, İstanbul 1979; Dallar Meyveye Durdu, İstanbul 1980; Aynada Batan Güneş, İstanbul 1981; Azat Kuşları, İstanbul 1983; Bir Dünya Yıkıldı, İstanbul 1985; Üç Deniz Ötesi, İstanbul 1986; Sokağa Açılan Kapı, İstanbul 1987; Gurbeti Ben Yaşadım, İstanbul 1990; Sular Durulursa, İstanbul 1991; Ekinler Yeşerdikçe, İstanbul 1993; Mavi Gözyaşı, İstanbul 1995; Benim Çiçeklerim Ateşte Açar, İstanbul 1996

**YILDIZ, Ali,** Dar Yol, İstanbul 1954; Beyaz Hürriyet, İstanbul 1964; Toplum Hamalı, İstanbul 1966

**YILDIZ, Bekir,** Türkler Almanya'da, İstanbul 1966; Evlilik Şirketi, İstanbul 1972; Halkalı Köle, İstanbul 1980; Aile Savaşları, İstanbul 1984; Ve Zalim ve İnanmış ve Kerbelâ, İstanbul 1986; Kerbelâ, İstanbul 1987; Darbe, İstanbul 1990

**YILMAZ, Durali,** Savaş Günlüğü, İstanbul 1976; Siyah Perdeli Evler, İstanbul 1977; Aziz Sofi, İstanbul 1977; Ankara'da Ölüm, İstanbul 1977; Fetva Yokuşu, İstanbul 1978; Çilekeş Müslümanlar, İstanbul 1982; Aziz Sofi, İstanbul 1987; Ölmeden Ölenler, İstanbul 1988; Yesevi Irmakları, İstanbul 1995; Şeyh Bedrettin, İstanbul 2001

**YILMAZ, Hüseyin,** Hüzün Çiçeği, İstanbul 1988

**YILMAZ, İsmail,** Korkunun Bekçileri, İstanbul 1987; Bir Namludur Yüreğim, İstanbul 1988; Yuvasız Kuşlar, İstanbul 1990; Güneşin Öldüğü Yer, İstanbul 1990; Çanlar Sustu, İstanbul 1991

**YÖNDER, Meltem,** Şişman Viktorya, İstanbul 2000

**YURDAKUL, Ahmet,** Kahramanlar Ölmeli, İstanbul 1988; Yorgun Canlar, İstanbul 1989;

**YURDAKUL, Ahmet,** Bir Masal Akşamı, İstanbul 1991; Korsanın Seyir Defteri, İstanbul 1993

**YURDAŞAN, Recep,** Paris Yolcuları, İstanbul 1965

**YURDATAP, S. Münir,** Aşk Pansiyonu, İstanbul 1959

**YÜCE, Ali,** Şeytanistan, İstanbul 1976

**YÜCEL, Tahsin,** Mutfak Çıkmazı, İstanbul 1960; Vatandaş, İstanbul 1975; Peygamberin Son Beş Günü, İstanbul 1992; Bıyık Söylencesi, İstanbul 1995; Komşular, İstanbul 1999; Salaklık Üzerine Deneme, İstanbul 2000

**YÜKSEL, Turgut,** Sıvı, İstanbul 2001

**YÜZÜNCÜ, R. Fevzi,** Seni Unutamadım, İstanbul 1943

**YÜZÜNCÜ, R. Şükrü,** Bir Bahar ve Bir Kadın, İstanbul 1944

## Z

**ZARİFOĞLU, Cahit,** Savaş Ritimleri, İstanbul 1985

**Zekibeyzâde Ahmet Hilmi,** Şark Güneşi yahut Bir Türk ile Bir İngiliz Kızının İzdivacı, İstanbul 1921

**ZEREN, Mehmet,** Gözyaşları, İstanbul 1987; Karanlıklar Dağılınca, İstanbul 1988; Çırpınış, İstanbul 1989; Kötü, İstanbul 1990; Pişmanlık, İstanbul 1990; Dönüş, İstanbul 1990; İşkence, İstanbul 1991; Bosna'da Katliam, İstanbul 1993

**ZEYNEL, Besim,** Çakıcı Efe, İzmir 1934

**ZİYA, Şakir,** Timurlenk ve Üç Boz Atlı, İstanbul 1943; Şark Yıldızı, İstanbul 1943; Gavur Mehmet, İstanbul 1943; Battal Gazi, İstanbul 1943; Kiralık Kalp, İstanbul 1944

**ZORLUTUNA, Halide Nusret,** Küller, İstanbul 1921; Sisli Geceler, İstanbul 1922; Gülün Babası Kim?, İstanbul 1933; Beyaz Selvi, İstanbul 1945; Büyükanne, İstanbul 1971; Aydınlık Kapı, İstanbul 1974; Aşk ve Zafer, İstanbul 1978

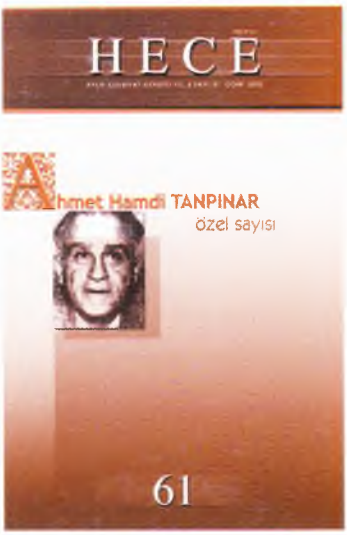
# üç özel sayı,




- Dünden Bugüne Türk Öykücülüğü
- Öncü Birikimler
- Öykü Soruşturması
- Öyküler
- Öykü Yayıncılığı
- Kitaplar, Dergiler, Antolojiler, Özel Sayılar, Kuram ve Eleştiriler, Öykü Kaynakçası




- Türk Şiirinin Tarihsel Süreci
- Öncü Birikimler
- Şiir Sorunları
- Şiir Soruşturması
- Şiirler
- Kitaplar, Dergiler, Antolojiler, Özel Sayılar, Şiir Kaynakçası




- Tanpınar'ın Roman Anlayışı
- Öykü Anlayışı
- Şiirleri ve Şiir Anlayışı
- Denemeciliği
- Mektupları
- Düşünceleri ve Estetik Anlayışı
- Tanpınar'da Tarih ve Zaman
- Tanpınar'ın Şehirleri
- Tanpınar Kaynakçası


HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ

Konur Sk. No: 39/1 Kızılay / ANKARA
Tel: 0 312 419 69 13 Fax: 0 312 419 69 14

e-mail:heceyayin@hotmail.com
hecedergi@yahoo.com


20.000.000 TL (KDV dahil)